



UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET
DOKTORSKE STUDIJE JEZIKA I KNJIŽEVNOSTI

**TRANSKULTURALITÄT IN SAŠA STANIŠIĆ'S ROMAN
WIE DER SOLDAT DAS GRAMMOFON REPARIERT
(TRANSKULTURALNOST U ROMANU SAŠE STANIŠIĆA
KAKO VOJNIK POPRAVLJA GRAMOFON)
DOKTORSKA DISERTACIJA**

Mentor: Prof. dr Nikolina Zobenica

Kandidat: Ivana Pajić

Novi Sad, 2017. godine

UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Ivana Pajić
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Nikolina Zobenica, vanredni profesor
Naslov rada: NR	Transkulturalität in Saša Stanišićs Roman <i>Wie der Soldat das Grammofon repariert</i> Transkulturalnost u romanu Saše Stanišića <i>Kako vojnik popravlja gramofon</i>
Jezik publikacije: JP	nemački
Jezik izvoda: JI	srpski / engleski
Zemlja publikovanja: ZP	Republika Srbija

Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina
Godina: GO	2017.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2

Fizički opis rada: FO	(6 poglavlja / 275 stranica / 1 slika / 252 referenci / 1 prilog)
Naučna oblast: NO	Filologija (Germanistika, Nemačka književnost)
Naučna disciplina: ND	Nauka o književnosti (Interkulturalna komunikacija, Naratologija, Imagologija)
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Saša Stanišić, <i>Kako vojnik popravlja gramofon</i> , interkulturalna književnost nemačkog govornog područja, transkulturalnost, identitet, alteritet, hibridnost, postklasična naratologija
UDK	821.112.2 - 31.09 (043.3)
Čuva se: ČU	FILOZOFSKI FAKULTET, Centralna Biblioteka
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	Predmet istraživanja rada je pojam/teorijski koncept „transkulturalnost“ u savremenoj interkulturalnoj (migracionoj) književnosti nemačkog govornog područja i mogućnosti njegove analize na primeru romana Saše Stanišića <i>Kako vojnik popravlja gramofon</i> (2006). Bavljenje teorijskim konceptom „transkulturalnost“ kao i njegovom analizom u tzv. „hibridnoj književnosti“ u koju spada i migraciona književnost nemačkog govornog područja zahtevaju preciziranje nekoliko pojmova – migracija, migranti,

hibridna književnost, migraciona književnost, kultura, transkulturalnost, identitet, alteritet, hibridnost. Tekstovi koji se bave različitim susretima, diferencijama i preklapanjima kultura (postojećim odnosima identiteta i alteriteta i mogućnostima kulturne hibridnosti) su predmet istraživanja interkulturalne i postkolonijalne nauke o književnosti, koje će, takođe, biti detaljnije razjašnjene. Cilj razjašnjenja pomenutih pojmova i oblasti izučavanja je da se u Stanišićevom romanu prepoznaju transkulturalni elementi i da se odredi pristup analize tih pojava u literarnom tekstu. U radu se polazi od hipoteze da se u Stanišićevom romanu transkulturalnost favorizuje i da ovakav stav utiče ne samo na sadržinu romana već i na autorov odabir naratoloških kategorija. Postavljena hipoteza biće proverena pomoću komunikacionog modela teksta (odnos između teksteksternog nivoa realne komunikacije i tekstinternog nivoa pripovedanog/ likova i odnos između teksinternog nivoa načina pripovedanja i tekstinternog nivoa pripovedanog/ likova). Za analizu i vrednovanje koncepta transkulturalnosti na osnovu kategorije „likovi“ odabran je model pomoću koga je moguće detaljno analizirati transkulturalnost kako na kvantitativnom tako i na kvalitativnom nivou likova i koji obuhvata selekciju, koncepciju, karakterizaciju, funkciju i konstelaciju likova. Likovi se u ovom radu posmatraju kao nosioci određenih kulturnih vrednosti, a pomenuti model služi za pronalaženje odgovora na sledeća pitanja: Da li u datom fiktivnom svetu preovladavaju predstavnici heterogenih ili homogenih shvatanja kulture, da li transkulturalni likovi spadaju u kompleksne ili tipizirane likove, kakva je karakterizacija transkulturalnih likova, koju funkciju dobijaju transkulturalni likovi i da li su u datom fiktivnom socijalnom prostoru transkulturalni stilovi života uopšte poželjni? Sledeće kategorije, pomoću kojih će biti istražena funkcija transkulturalnosti u Stanišićevom romanu, su pripovedačka instanca, fokalizacija i redosled pripovedanja (tekstinterni nivo načina pripovedanja). U analizi teksta korišće se pristup kakav ga zagovoraju „postklasične“ teorije o pripovedanju. Postklasična naratologija obuhvata mnoštvo različitih teorija, ali je svima zajedničko da ne prate ideal objektivnih neutralnih sudova kao što to čini

	<p>klasična naratologija, već se bave i kontekstom nastanka teksta, kao i ideološkim primesama u samom tekstu, koje se ogledaju i u odabiru načina pripovedanja. Cilj analize tekstinternog nivoa načina pripovedanja je pronalaženje odgovora na sledeća pitanja: Da li autorov odabir pripovedačke/-ih instance/-i i fokaliziranih likova doprinosi favorizovanju pogleda na svet kakav ga zagovara transkulturalni koncept i da li se u autorovom odabiru redosleda pripovedanja naglašavaju susreti i prožimanja različitih kultura?</p>
<p>Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP</p>	10.11.2016.
<p>Datum odbrane: DO</p>	
<p>Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO</p>	

University of Novi Sad
Faculty of Philosophy
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral dissertation
Author: AU	Ivana Pajić
Mentor: MN	Nikolina Zobenica, PhD, associate professor
Title: TI	Transculturality in Saša Stanišić's novel <i>How the Soldier Repairs the Gramophone</i>
Language of text: LT	German
Language of abstract: LA	English / Serbian
Country of publication: CP	Republic of Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2017

Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2

Physical description: PD	(6 chapters / 275 pages / 1 picture / 252 references / 1 appendix)
Scientific field SF	Philology (German studies, German literature)
Scientific discipline SD	Literary studies (Intercultural Communication, Narratology, Imagology)
Subject, Key words SKW	Saša Stanišić, <i>How the Soldier Repairs the Gramophone</i> , intercultural literature of the German speaking area, transculturality, identity, alterity, hybridity, postclassical narratology
UC	821.112.2 - 31.09 (043.3)
Holding data: HD	
Note: N	
Abstract: AB	The subject of this dissertation is a term/theoretical concept of “transculturality” in contemporary intercultural (migration) literature of the German speaking area and the possibility of its analysis on the example of a novel <i>How the Soldier Repairs the Gramophone</i> (2006) by Saša Stanišić. Dealing with the theoretical concept of „transculturality“ as well as its analysis in so called „hybrid literature“ which also involves migration literature of the German speaking area requires the precise definition of several terms – migration, migrants, hybrid literature, migration literature, culture, transculturality, identity, alterity, hybridity. Texts that deal with different cultural encounters, differentiations and overlaps (existing relations of identity, alterities and possibilities of cultural hybridity) are the subject of research within

the intercultural and postcolonial studies, which will also be clarified in more detail. Detailed clarification of these terms and research fields serve to identify these transcultural elements in Stanišić's novel, and to define the approach of analysis of these features in the literary text. The initial hypothesis of the dissertation is that transculturality is favored in Stanišić's novel, and this approach impacts not just the content of the novel, but also the author's selection of narratological categories. The hypothesis will be tested by using the narrative communication model of the text (the relation between the level of text-external (nonfictional) communication and the level of text-internal communication (action/figures), and the relation of the level of text-internal communication (fictional mediation) and the level of text-internal communication (action/figures). One category which will be used in order to examine the concept of transculturality in Stanišić's novel is "figures". The figures are considered as carriers of certain cultural values in this novel. In order to carry out the analysis and evaluation of the concept of transculturality, it has been chosen a model that analyzes thoroughly the transculturality in both ways, quantity and quality level of figures, and which embraces the selection, conception, characterization, function and constellation of figures. This model is used for finding answers to the following questions: Are representatives of heterogeneous or homogenous understanding of culture dominant in the given fictional world? Do transcultural figures fall into flat or round characters? What is the characterization of transcultural figures like? What function do transcultural characters get in the given fictional world? Are transcultural styles of life in the given fictitious social space desirable, anyway? The following categories, which will be used in order to examine the function of transculturality in the novel are: narrative instance, focalization and order (level of text-internal communication (fictional mediation) – *discourse*. In the analysis of this text it will be applied the approach that has been advocated in the "post-classical" narratology. Post-classical narratology covers a lot of various theories, however, they all share one common feature - they do not follow the ideal of objective neutral judgements, as it is the case in classical narratology, but they deal with

	<p>the context of the establishment of the text, as well as ideological tinges in the text itself, which are reflected in the selection of the way of story-telling (<i>discourse</i>). The objective of analyzing the level of text-internal communication (fictional mediation) – <i>discourse</i> is finding answers to the following questions: Does the author choose the narrative and focalization instance (i.e. narrative/ focalization instances) which contribute to favoring the view of the world as it is advocated by the transcultural concept, and whether in the author's selection of the order of the narrative the encounters and permeations of different cultures have been emphasized?</p>
<p>Accepted on Scientific Board on: AS</p>	<p>10/ 11/ 2016</p>
<p>Defended: DE</p>	
<p>Thesis Defend Board: DB</p>	

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	11
1.1. UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND	13
1.2. FORSCHUNGSSTAND (ÜBERBLICK)	18
2. MIGRATION UND LITERATUR	24
2.1. MIGRATION UND MIGRANTEN	25
2.2. HYBRIDE LITERATUR	30
2.3. INTERKULTURELLE LITERATURWISSENSCHAFT	31
2.3.1. GASTARBEITERLITERATUR – MIGRANTENLITERATUR – MIGRATIONS LITERATUR	34
2.3.2. DEUTSCH-SCHREIBENDE AUTOREN MIT WURZELN AUS DEM EX-JUGOSLAWISCHEN RAUM	47
2.4. POSTKOLONIALE LITERATURTHEORIE/-KRITIK	51
2.4.1. ÜBERTRAGUNGSMÖGLICHKEITEN VON POSTKOLONIALEN ANSÄTZEN	55
3. KULTUR-BEGRIFF	62
3.1. HERDER – KUGELAXIOM	65
3.2. ANDERSON – <i>IMAGINED COMMUNITIES</i>	70
3.3. TRANSKULTURALITÄT	73
4. IDENTITÄT – ALTERITÄT – HYBRIDITÄT	78
4.1. IDENTITÄT	78
4.2. ALTERITÄT	81
4.3. HYBRIDITÄT	84
5. SAŠA STANIŠIĆ WIE DER SOLDAT DAS GRAMMOFON REPARIERT	91
5.1. SAŠA STANIŠIĆ	92
5.1.1. LEBEN UND WERK	92
5.1.2. <i>WIE DER SOLDAT DAS GRAMMOFON REPARIERT</i>	97

5.2. TEXTEXTERNE EBENE UND FIGUREN ALS ANALYSEGEGENSTÄNDE DER TRANSKULTURALITÄT	100
5.2.1. TEXTEXTERNE EBENE	100
5.2.2. FIGUREN	103
5.2.3. TRANSKULTURELLE SELEKTION DER TEXTEXTERNEN EBENE IM ROMAN <i>WIE DER SOLDAT DAS GRAMMOFON REPARIERT</i>	106
5.2.3.1. LÄNDER – ORTE – FIGUREN	107
5.2.3.2. PHILOSOPHIE UND KUNST	143
5.2.3.3. SPORT	171
5.2.3.4. SPRACHE	184
5.3. TEXTINTERNE EBENE DER ERZÄHLERISCHEN VERMITTLUNG ALS ANALYSEGEGENSTAND DER TRANSKULTURALITÄT	195
5.3.1. ERZÄHL- UND FOKALISIERUNGSINSTANZEN	198
5.3.2. TRANSKULTURELLE ERZÄHL- UND FOKALISIERUNGS- INSTANZEN IM ROMAN <i>WIE DER SOLDAT DAS GRAMMOFON REPARIERT</i>	206
5.3.3. ERZÄHLORDNUNG	210
5.3.4. ANACHRONIE UND DIE TRANSKULTURELLE PERSPEKTIVE IM ROMAN <i>WIE DER SOLDAT DAS GRAMMOFON REPARIERT</i>	212
5.4. STEREOTYPE	226
5.4.1. ORIENTALISMUS – OSTEUROPA – BALKANISMUS	227
5.4.1.1. ORIENTALISMUS (SAID)	227
5.4.1.2. OSTEUROPA (WOLFF)	229
5.4.1.3. BALKANISMUS (TODOROVA)	232
5.4.2. KONSTRUKTION UND DEKONSTRUKTION VON STEREOTYPEN IM ROMAN <i>WIE DER SOLDAT DAS GRAMMOFON REPARIERT</i>	242
6. SCHLUSSFOLGERUNG	249
7. ANHANG: DEUTSCH-SCHREIBENDE AUTOREN MIT WURZELN AUS DEM EX-JUGOSLAWISCHEN RAUM	259
8. LITERATURVERZEICHNIS	263

1. EINLEITUNG

Sowohl der kulturwissenschaftliche als auch der gesellschaftspolitische Diskurs sind sich darüber einig, dass **Multi-, Inter- und Transkulturalität** zu den zentralen Themen der gegenwärtigen Gesellschaften gehören. Die vielfältigen Formen der Migration und anderer Globalisierungsprozesse, die durch die informationstechnologische Revolution zusätzlich beschleunigt werden (*Global Village*)¹, sowie die dadurch ansteigende Pluralität an heterogenen Lebensstilen innerhalb einer Gesellschaft rücken frühere statische Determinierungen und feste, lebenslängliche Verortungen immer mehr in den Hintergrund.² Dadurch eröffnen sich solche Reflexionsräume kultureller (Selbst-)Verständigung, die den Horizont traditioneller Kultur-, Gesellschafts- und Identitätskonzepte sprengen und den (von der Postmoderne hervorgebrachten) (Leit-)Begriffen - wie zum Beispiel Überschreitung, Dekonstruktion, Ambivalenz, Differenz, Fragmentierung und Pluralismus - eine Blütezeit bescheren. Alle erwähnten Denkpositionen drücken eine Skepsis gegenüber allumfassenden, allgemeingültigen Betrachtungen aus und sensibilisieren das Bewusstsein des Menschen für den Reichtum des Besonderen, Heterogenen und Hybriden.³ So wird auch das **Subjekt** seit langem nicht mehr als eine homogene (mit sich identische) Erscheinung betrachtet, sondern als ein Knoten- bzw. Kreuzpunkt verschiedener sich überlappender Wahrnehmungen, Ordnungen, Systeme, Diskurse und Emotionen.⁴

Durch die zunehmenden Globalisierungsprozesse lässt sich auch das **Fremde** immer weniger eindeutig konturieren, was ebenfalls zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den

¹Die häufig verwendete Metapher **Global Village** (dt. Globales Dorf) wurde von dem kanadischen Medien-Theoretiker Marshall McLuhan in seinem Buch *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962, dt. *Die Gutenberg-Galaxis: Das Ende des Buchzeitalters*) geprägt. Vgl. Marshall McLuhan: *Die Gutenberg-Galaxis : Das Ende des Buchzeitalters*. Bonn: Addison Wesley, 1997.

²Heutzutage ist das inter- und transnationale „Unterwegssein“ keine Ausnahme mehr, die sich ausschließlich auf die (im engeren Sinne des Wortes verstanden) Migranten bezieht, sondern, um es mit den Worten von Konrad Köstlin auszudrücken: „Das Transnationale ist normal geworden.“ Folglich ist die Situation des **in-between** bzw. des sogenannten **Grenzgängers** ein allgemein-verbreitetes Charakteristikum unserer Zeit. Vgl. Konrad Köstlin: Kulturen im Prozeß der Migration und die Kultur der Migrationen. In: Carmine Chiellino (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland : Ein Handbuch*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2000, 378.

³Das zunehmende kulturelle Zusammenrücken und gegenseitige Durchdringen haben dazu geführt, dass die Vorstellung von traditionellen (als homogen gedachten) Kulturen, Orten und Identitäten als obsolet betrachtet wird. Vgl. Stuart Hall: *Rassismus und kulturelle Identität : Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg: Argument, 1994, 211-213.

⁴Vgl. Elisabeth Bronfen; Benjamin Marius; Therese Steffen: *Hybride Kulturen : Einleitung zur angloamerikanischen Multikulturalismusdebatte*. In: Elisabeth Bronfen; Benjamin Marius; Therese Steffen: (Hg.): *Hybride Kulturen : Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg, 1997, 4.

dichotomischen Vorstellungen und Darstellungen von *eigen* und *fremd* (von **Identität** und **Alterität**) führt.⁵

Das zuvor Erläuterte beeinflusst ebenfalls erheblich die gegenwärtige Literaturlandschaft.⁶ So kann ohne Zweifel von einer Hochkonjunktur der **zwischen den Kulturen lebenden und schreibenden Autoren**⁷ gesprochen werden, die sich in ihren Werken u.a. mit den komplexen Themen (Kategorien, Phänomenen) Identität, Alterität und Hybridität bzw. Multi-, Inter- und Transkulturalität thematisch und formal auseinandersetzen. Das führt wiederum dazu, dass sich neuere Forschungsansätze auch innerhalb der Literaturtheorie und -kritik immer mehr vom Rahmen der (im traditionellen Sinne verstandenen) Nationalliteraturen loslösen und einen fruchtbaren Boden für solche Theorien und Modelle bieten (wie es das theoretische Konzept der Transkulturalität ist), die die Untersuchung von dynamischen Kultur, Gesellschafts- und Identitätskonzepten fördern.

⁵Aus den oben angeführten Gründen erfolgt zugleich die Frage, wie sich das als „eigen“ Wahrgenommene überhaupt (ohne das klar abgrenzbare Fremde) konstituieren lässt? Die bulgarisch-französische Literaturtheoretikerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva stellt diesbezüglich fest „Fremde sind wir uns selbst“, wodurch das Fremde als das dem Eigenen Immanente aufgefasst wird. Vgl. Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Man sollte jedoch auch an dieser Stelle erwähnen, dass die erwähnten theoretischen Erkenntnisse sich nicht 1:1 auf den realen Umgang mit dem/der Fremden bzw. das Verhältnis zwischen dem Eigenen und Fremden überträgt. So wird der/die/das Fremde entweder unbewusst oder auch aus konkreten zielgerichteten Gründen zumeist als das dem Eigenen Unterlegene Andere und das Eigene als das Privilegierte und vom Anderen Abzugrenzende wahrgenommen. Dass die Literatur ebenfalls von solchen Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen des Eigenen und Anderen (Fremden) nicht unverschont geblieben ist, hat innerhalb des postkolonialen Diskurses der palästinensisch-US-amerikanische Literaturtheoretiker und -kritiker Edward W. Said in seinem weichenstellenden Werk *Orientalism* (1978, dt. *Orientalismus*) gezeigt, das im Kapitel 5.4.1.1. näher besprochen werden wird. Vgl. Edward W. Said: *Orientalismus*. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2017.

⁶Ausgehend von den erwähnten Verschiebungen der Perspektive in Bezug auf die Welt-, Kultur-, Identitäts- und Alteritätswahrnehmungen merkt die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick an, dass dementsprechend auch die gegenwärtigen populären Diskurse durch kulturelle (Neu-)Verortungen und (Neu-)Orientierungen (*Cultural Turns*) gekennzeichnet sind. In ihrem viel beachteten Buch *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (2006) erläutert Bachmann-Medick die folgenden (unter dem ansteigenden Einfluss der Kulturwissenschaften) in den letzten Jahrzehnten erfolgten „Turns“: *Interpretive Turn, Performative Turn, Reflexive Turn / Literary Turn, Postcolonial Turn, Translational Turn, Spatial Turn, Iconic Turn*. Vgl. Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns : Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006, 58-380.

⁷An dieser Stelle sei im Voraus angemerkt, dass in der ganzen Arbeit (des leichteren Textverständnisses halber) die maskuline Form verwendet wird, mit ihr aber sowohl das weibliche als auch das männliche Geschlecht gemeint ist.

1.1. UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND

Mit den vorangegangenen einleitenden Worten zum gegenwärtigen Verständnis von Kultur, Identität und Alterität, sowie zu den zwischen den Kulturen lebenden und schreibenden Autoren sollte eine Annäherung an den primären Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit erzielt werden - **Das Konzept der Transkulturalität in Saša Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (2006).**⁸ Stanišićs Debütroman wird u.a. zur **deutschsprachigen interkulturellen (Migrations-)Literatur** gezählt, einer Literatur, die sich auf verschiedene Weisen (Autor und Werk) und auf verschiedenen Ebenen (Form und Inhalt) mit den Themen Identität, Alterität und Hybridität bzw. Multi-, Inter- und Transkulturalität befasst.⁹

Saša Stanišić, der zurzeit zu den vielversprechendsten Schriftstellern in Deutschland gehört, wurde 1978 in Bosnien und Herzegowina (Višegrad) geboren und lebt und schreibt seit dem Jahr 1992 in Deutschland. In seinem **Erstlingsroman *Wie der Soldat das Grammofon repariert***¹⁰ wird vordergründig die Geschichte des Ich-Erzählers Aleksandar erzählt, der im Kreise der Großfamilie, Nachbarn, Freunde und Bekannten in seiner Geburtsstadt Višegrad aufwächst, wegen des im ehemaligen Jugoslawien ausgebrochenen Krieges mit seinen Eltern (und Nena Fatima) nach Deutschland flieht, sich in dem zunächst fremden Land eine neue Existenz aufbaut und schließlich als junger Erwachsener (nach dem Krieg) sein Herkunftsstadt besucht. Neben der erwähnten Basishandlung liefert der Autor dem Leser ein komplexes Gesellschaftsbild seines Herkunftslandes (primär der multiethnischen Stadt Višegrad und ihrer Umgebung) und befasst sich auf unterschiedlichen Ebenen sowohl mit dem Thema der kulturellen Reinheit, als auch mit den Themen der interkulturellen Begegnungen, Überlagerungen und Durchkreuzungen. Dadurch wird der Roman zu einem geeigneten Analysegegenstand für die vorliegende Arbeit, deren

⁸Der Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* wurde in über 30 Sprachen übersetzt. Mittlerweile ist er in der vierten Auflage erhältlich und es gibt ebenfalls eine Taschenbuchausgabe, ein adaptiertes Theaterstück und ein Hörspiel zum Roman. Daniela Finzi verweist weiter darauf, dass auch die Länder aus dem ex-jugoslawischen Raum die Rechte für den Roman erworben haben. Ihr Stand orientiert sich am Jahr 2011. Inzwischen liegt eine bosnische, serbische und kroatische Übersetzung des Romans vor. Vgl. Daniela Finzi: *Unterwegs zum Anderen? : Literarische Er-Fahrungen der kriegerischen Auflösung Jugoslawiens aus deutschsprachiger Perspektive*. Tübingen: Narr Francke, 2013, 235-236.

⁹An dieser Stelle sei im Voraus angemerkt, dass das Konzept der Transkulturalität nicht nur in literarischen Texten thematisiert wird, in denen die Migration und deren Folgen zum Hauptthemakomplex des Werkes gehören. Die Begründung, warum für die vorliegende Arbeit bzw. Textanalyse ein Roman der interkulturellen Migrationsliteratur eines deutschschreibenden Autors mit mehrkulturellem Hintergrund gewählt wurde, liegt darin, dass Migration einen erheblichen Beitrag zur Transkulturalität leistet bzw. in der interkulturellen Migrationsliteratur die Transkulturalität ein wesentliches und auf verschiedenen Textebenen untersuchbares Thema ist.

¹⁰Für die zitierten Beispiele aus dem Roman wurde in der vorliegenden Arbeit die Ausgabe aus dem Jahr 2010 verwendet. Vgl. Saša Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*. München: Random House, 2010.

Schwerpunkt auf den Fragen liegt, wie das Thema der Transkulturalität in Stanišićs Roman thematisiert und bewertet wird und wie sich ein solches Konzept, das ein dynamisches Kultur- und Identitätsverständnis befürwortet, auf der Ebene der Narration und auf der Ebene der Figuren untersuchen lässt. Da für eine noch nicht bestehende, sondern nur potenziell mögliche „transkulturelle Poetik“ noch keine klar definierten Strategien und Methoden herausgearbeitet wurden, mit denen das Phänomen der Transkulturalität in einem literarischen Werk beschreibbar und deutbar ist, wird sich die folgende Untersuchung auf solche Konzepte und Modelle stützen, die die Dynamik von Kulturen und Identitäten bzw. der Mehrfachzugehörigkeit betonen. Bei der Textanalyse geht man von einem **konstruktivistischen Literaturverständnis** aus d.h. es wird ermittelt werden, welche Kultur- und Identitätsmodelle der Autor in seinem Roman konstruiert und welche literarische Mittel er hierfür verwendet.

Aus den bisher gegebenen Informationen kann man erkennen, dass für die Untersuchung ein **kulturwissenschaftlicher** (verschiedene Theorien umfassender) **und narratologischer methodologischer Ansatz** gewählt wurden. Was die Wahl der der narratologischen Kategorien betrifft, die für die vorliegende Arbeit mitberücksichtigt wurden, sei an dieser Stelle erwähnt, dass die aus der strukturalistischen Narratologie hervorgegangenen Kategorien bei der Textanalyse auf eine solche Weise betrachtet und angewendet werden, wie es für die postklassischen (thema- und kontextorientierten) Erzähltheorien charakteristisch ist.¹¹

Mit der vorliegenden Untersuchung werden verschiedene **Ziele** verfolgt. Ein allgemeines Ziel ist, eine Sensibilisierung für ein dynamisches Kulturverständnis zu fördern bzw. aufzuzeigen,

¹¹Den Begriff „postklassische“ **Erzähltheorie(n) bzw. Narratologie** übernimmt der deutsche Anglist, Kultur- und Literaturwissenschaftler Ansgar Nünning (ins Deutsche) aus der Einleitung des von David Hermann herausgegebenen Bandes zur neuen Narratologie, in der für die neuen Ansätze aus der Narratologie von „Postclassical Narratology“ die Rede ist. Unter dem Begriff „post-klassische“ Erzähltheorie(n) werden verschiedene interdisziplinäre und heterogene Ansätze der letzten zwanzig Jahre erfasst, mit denen u.a. versucht wird, die Errungenschaften aus der klassischen Narratologie gegenüber neueren literatur- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen zu öffnen. Die Ansätze befassen sich u.a. mit Produktions- und Rezeptionsprozessen (affektive, kognitive und rhetorische Narratologie), ideologischen, ethnischen und kulturellen Implikationen des Erzählers (postkoloniale, (inter-)kulturelle, feministische Narratologie), mit der Entstehung von einzelnen narrativen Strategien in der Geschichte (diachrone Narratologie), mit medienübergreifenden narrativen Verfahren (transgenerische, transmediale Narratologie) und mit verschiedenen Formen des nicht-realistischen Erzählens („unnatürliche“ Narratologie). Einen guten Überblick zum Gesamtfeld der sehr heterogenen Ansätze der postklassischen Erzähltheorien bieten Ansgar Nünning, Vera Nünning, Mike Petry und Carolin Gebauer. Vgl. Ansgar Nünning; Vera Nünning: Von der strukturalistischen Narratologie zur „postklassischen“ Erzähltheorie : Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungen. In: Ansgar Nünning; Vera Nünning (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, 2002, 115-152.; Mike Petry: „Post-klassische Erzähltheorie“ : Ein Ausblick. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier. WVT, 2004, 223-231.; Carolin Gebauer: *Postclassical Narratology : Cultural, Historical, and Cognitive Aspects of Narrative Theory*. URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/141/173> (10.5.2016).

dass solche Konzepte, die die Dynamik von Kulturen in den Vordergrund rücken und auf die verschiedenen Formen der Heterogenität und Hybridität in einer Gesellschaft verweisen, zugleich vorhanden und gewollt sind. Ein weiteres Ziel ist, anhand von verschiedenen Quellen, Theorien und Diskussionen zu den Themen Kultur (Transkulturalität), interkulturelle (Migrations-) Literatur neue Perspektiven für literarische Textanalysen am Beispiel des Romans *Wie der Soldat das Grammophon repariert* zu erproben. Das konkrete Ziel der textanalytischen Arbeit ist, zu zeigen, dass dynamische Vorstellungen von Kulturen und die damit einhergehenden Identitäts- und Alteritätsvorstellungen in Stanišićs Roman favorisiert werden und dass sich diese These durch die nähere Untersuchung von verschiedenen Ebenen (*discourse*-Ebene und *story*-Ebene) bestätigen lässt.

Die **Strukturierung der Arbeit** setzt sich aus mehreren Themenkomplexen zusammen. Im **Kapitel 1.2.** wird ein **Forschungsstand-Überblick** zu Untersuchungen des transkulturellen Konzepts in der deutschsprachigen interkulturellen Literatur und zu Textanalysen von Saša Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* gegeben. Da das Phänomen „Migration“ und ihre Träger (Migranten) einen erheblichen Beitrag zur Transkulturalität leisten und der primäre Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ein Roman aus der deutschsprachigen interkulturellen (Migrations-) Literatur ist, werden im **Kapitel 2.1.** das Phänomen der **Migration** und deren Akteure (**Migranten**) näher erläutert und im **Kapitel 2.2.** wird auf das Phänomen der sogenannten „**hybriden Literatur**“ etwas ausführlicher eingegangen werden. Im **Kapitel 2.3.** wird ein Überblick zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der (**deutschsprachigen**) **interkulturellen Literaturwissenschaft** gegeben und im **Kapitel 2.3.1.** werden die Begriffe Gastarbeiterliteratur, Migrantenliteratur und Migrationsliteratur näher bestimmt und voneinander abgegrenzt.¹² Das **Kapitel 2.3.2.** gibt einen Überblick zum literarischen Schaffen **deutsch-schreibender Autoren mit Wurzeln aus dem ex-jugoslawischen Raum** bzw. zu ihrer Präsenz und Positionierung seit der sogenannten Gastarbeiterliteratur bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt. Um das Thema der (gegenwärtigen) „hybriden Literatur“ zu komplettieren, wird im **Kapitel 2.4.**

¹²Der in der vorliegenden Arbeit favorisierte Terminus „Migrationsliteratur“ lehnt sich an die diesbezüglichen Begriffserläuterungen von Heidi Rösch und Eva Hausbacher. Vgl. Heidi Rösch: *Migrationsliteratur im Interkulturellen Kontext : Eine didaktische Studie zur Literatur von Aras Ören, Aysel Özakin, Franco Biondi und Rafik Schami*. Frankfurt am Main: Verlag für interkulturelle Kommunikation, 1992, 12-37.; Heidi Rösch: *Migrationsliteratur im Interkulturellen Diskurs*. URL: http://www.fulbright.de/fileadmin/files/togermany/information/2004-05/gss/Roesch_Migrationsliteratur.pdf (19.08.2016); Eva Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg, 2009, 25-30.

der postkoloniale Diskurs bzw. die **postkoloniale Literaturtheorie und -kritik** überblicksmäßig näher vorgestellt. Die Erkenntnisse (Denkfiguren) aus der postkolonialen Literaturtheorie/-kritik sind für die vorliegende Arbeit bzw. für die Untersuchung von Transkulturalität interessant, da sich die postkoloniale Literaturtheorie und -kritik u.a. für solche Identitäten und Kulturkonzepte interessiert, die durch Brüche, Diskontinuitäten, kulturelle Vermischungen bzw. Hybridisierung, folglich auch durch Transkulturalität gekennzeichnet sind und zu ihrem Untersuchungsgegenstand auch eine solche (aus der (post-)kolonialen Geschichte hervorgegangene) Literatur gehört, die „multi- und transkulturelle Texte“¹³ produziert. In einem gesonderten Abschnitt (**Kapitel 2.4.1.**) wird aufgezeigt werden, auf welche Weise einzelne aus dem postkolonialen Diskurs hervorgegangene Konzepte/ Denkfiguren auch für Analysen von Migrationstexten (die nicht zum Korpus der im engeren Sinne verstandenen postkolonialen Literatur gehören) anwendbar sind.¹⁴

Die Beschäftigung mit dem Konzept der Transkulturalität erfordert ebenfalls, dass ein näherer Blick auf die diesbezüglich relevanten kulturtheoretischen Diskussionen geworfen wird und dass präzisiert wird, was denn nun gemeint ist, wenn in der Arbeit der **Begriff** „**Transkulturalität**“ verwendet wird. Folglich wird im **dritten Teil** der Arbeit auf den Themakomplex „**Kultur**“ mit den für das transkulturelle Konzept relevanten Informationen näher eingegangen werden. Dem Thema entsprechend liegt auch ein besonderes Augenmerk auf den Kategorien **Identität**, **Alterität** und **Hybridität**, die im **vierten Teil** der Arbeit näher vorgestellt werden.

Der **fünfte Teil** der Arbeit ist schließlich der Analyse des **Romans** *Wie der Soldat das Grammophon repariert* gewidmet. Durch das einführende Kapitel zu Saša Stanišić (**Kapitel 5.1.**), in dem sein **Leben** und sein **literarisches Schaffen** vorgestellt werden, soll der Kontext der Entstehung seines Erstlingsromans näher bestimmt werden. Im **Kapitel 5.2. (Textexterne Ebene und Figuren)** wird in den einführenden theoretischen Abschnitten (**Kapitel 5.2.1. und 5.2.2.**) die Funktion der Selektion der textexternen Ebene für die Entstehung einer transkulturellen erzählten

¹³Birgit Neumann: Methoden postkolonialer Literaturkritik und anderer ideologiekritischer Ansätze. In: Vera Nünning; Ansgar Nünning (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse : Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2010, 271.

¹⁴Mit der Möglichkeit der Übertragung von Denkfiguren/Ansätzen aus der postkolonialen Literaturtheorie und -kritik auf die Textanalyse der Literatur von zwischen Kulturen lebenden und schreibenden Autoren aus dem bosnischen Raum hat sich Dijana Simić in ihrer Untersuchung ausgewählter Werke von Aleksandar Hemon und Bekim Serjanović näher befasst. Dabei wählt die Autorin einen solchen Zugang, der von Eva Hausbacher unter dem Begriff „Postkolonialität“ näher erläutert wird. Vgl. Dijana Simić: *Poetik des Nirgendwo – Ansätze interkultureller Migrationsliteratur : Eine Analyse ausgewählter Werke von Aleksandar Hemon und Bekim Serjanović*. Hamburg: Dr. Kovač, 2015, 70-93, 110-153.

Welt und die darin agierenden Figuren erklärt. Im **Kapitel 5.2.3.** erfolgt in Anlehnung an das zuvor Erläuterte schließlich die **Textanalyse** von Stanišićs Roman. Dabei werden die Themenbereiche Länder – Orte – Figuren, Philosophie und Kunst, Sport und Sprache in einzelnen Subkapiteln nacheinander ausführlicher behandelt und es wird aufgezeigt werden, welche Funktion die genannten Themenbereiche bzw. der Entschluss des Autors, sich nicht nur auf einen Kulturraum zu beschränken, sondern bei der Selektion der textexternen Ebene transkulturell zu verfahren, sowohl für die Gestaltung der einzelnen Figuren und Figurengruppen als auch für die Gesamtaussage des Romans erfüllen. Im **Kapitel 5.3. (Textinterne Ebene der erzählerischen Vermittlung)** wird auf die Funktion der *discourse*-Ebene bei der Untersuchung von Transkulturalität näher eingegangen werden und durch die Analyse von Stanišićs Roman wird gezeigt werden, dass die *discourse*-Ebene ebenfalls zu einer Favorisierung der transkulturellen Perspektive beiträgt. Das **Kapitel 5.4.** ist dem Thema „**Stereotype**“ gewidmet. Nach einer kurzen Definition der Begriffe „Stereotyp“ und „Vorurteil“ wird im **Kapitel 5.4.1.** in Form von drei Subkapiteln auf Edward Saids (**Orientalismus**), Larry Wolffs (**Osteuropa**) und Maria Todorovas (**Balkanismus**) Überlegungen näher eingegangen werden. Im **Kapitel 5.4.2.** wird anhand der zuvor ausführlicher vorgestellten Überlegungen der drei genannten Autoren eine Antwort darauf gegeben, wie Stanišić in seinem Roman mit Stereotypen und Vorurteilen umgeht bzw. ob Stanišićs Text (entsprechend dem transkulturellen Konzept) Stereotypisierungen entgegenwirkt.

Im **sechsten Teil** der Arbeit werden anhand der vorangegangenen Textanalysen **Schlussfolgerungen** gegeben, welche Stellung bzw. Bewertung das dynamische Kulturkonzept der Transkulturalität und die damit einhergehenden Identitäts-, Alteritäts- und Hybriditätsvorstellungen im Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (auf der *story*-Ebene und auf der *discourse*-Ebene) bekommen und es wird eine dementsprechende Antwort darauf gegeben, ob die vorangestellte These, dass in Stanišićs Roman das dynamische Kultur-, Identitäts- und Alteritätsverständnis favorisiert wird, durch die einzelnen Analysen bestätigt werden konnte.

1.2. FORSCHUNGSSTAND (ÜBERBLICK)

Im einleitenden Teil der Arbeit wurde darauf hingewiesen, dass die **primären Interessensbereiche** der vorliegenden Untersuchung folgende sind: Transkulturalität in der deutschsprachigen interkulturellen Migrationsliteratur und die Textanalyse von Saša Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* aus der transkulturellen Perspektive.

Bezüglich der **Transkulturalität in der deutschsprachigen interkulturellen (Migrations-)Literatur** ist zu bemerken, dass in den 1970er und 1980er Jahren sowohl die Werke der Migrationsliteratur (die zu dieser Zeit primär mit den Termini Gastarbeiterliteratur und Migrantenliteratur bezeichnet wurde) als auch die sie betreffenden Forschungsarbeiten vorwiegend aus der multi- und interkulturellen Perspektive geschrieben bzw. analysiert wurden und den transkulturellen Phänomenen (der kulturellen Überlagerung und Hybridität) im theoretischen Diskurs und der Textanalyse keine oder kaum Beachtung geschenkt wurde. Dagegen zeigen die Werke und Forschungsarbeiten ab den 1990er Jahren und v.a. ab dem Jahr 2000 eine größere Tendenz zur Mitberücksichtigung auch transkultureller Phänomene.¹⁵ Verschiedene Einführungen, Handbücher und Studien zur interkulturellen Literatur oder Literaturwissenschaft behandeln in einzelnen Kapiteln auch Phänomene der interkulturellen Kontakte aus der transkulturellen Perspektive. In dem Beitrag „**Kulturanthropologische Horizonte interkultureller Literaturwissenschaft**“, der sich in einem Standardwerk der interkulturellen Literaturwissenschaft (*Handbuch interkulturelle Germanistik*, 2003) befindet, erläutert die Autorin des Beitrags **Doris Bachmann-Medick** verschiedene Aspekte der interkulturellen Literaturwissenschaft, wobei sie auch auf das Konzept der „hybriden Kulturen“ von Homi K. Bhabha erwähnt,¹⁶ das, wie es auch von Eva Hausbacher bemerkt wird, viele Parallelen zum Transkulturalitätskonzept zeigt.¹⁷ **Norbert Mecklenburg** nimmt in seinem Buch *Das Mädchen aus der Fremde : Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft* (2008), das ebenfalls zu den Standardwerken der deutschsprachigen interkulturellen Literaturwissenschaft gezählt wird, in

¹⁵Vgl. Theresa Specht: *Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, 64-65.

¹⁶Vgl. Doris Bachmann-Medick: Kulturanthropologische Horizonte interkultureller Literaturwissenschaft. In: Alois Wierlacher; Andrea Bogner: *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2003, 439-448.

¹⁷Vgl. Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 56.

einzelnen Kapiteln transkulturelle Phänomene näher unter Betracht.¹⁸ **Michael Hofmann** deutet in seinem 2006 erschienenen Buch *Interkulturelle Literaturwissenschaft: Eine Einführung* den Begriff „fremd“ (den er zu den Schlüsselbegriffen der Untersuchungsarbeitsfelder in der interkulturellen Literatur zählt) u.a. auch aus der transkulturellen Perspektive.¹⁹ Wie die bereits erwähnten Autoren, so zählt auch Hofmann den Hybriditätsbegriff (hybride Identitäten) zum Untersuchungsfeld deutschsprachiger interkultureller Literatur.²⁰ In ihrem Buch *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft* (2011) behandelt **Andrea Leskovec** im Kapitel „Was ist Fremdheit? Fremdheitsbegriffe“ die verschiedenen Aspekte des Fremdheitsbegriffs, wobei sie auch einen Abschnitt den Begriffen Hybridität, Hybridisierung und Kreolisierung bzw. des „Sich-mischen und Ineinander-übergehen kultureller Phänomene“²¹ widmet.²² **Michael Hofmann und Iulia-Karin Patrut** behandeln in ihrem 2015 erschienenen Buch *Einführung in die interkulturelle Literatur* im Kapitel „Alterität und Fremdheit“ den Fremdheitsbegriff auch aus der transkulturellen Perspektive²³ und betrachten den Hybriditätsbegriff als einen der zentralen Untersuchungsfelder bei der Analyse von Migrations- und Exilerfahrungen in literarischen Werken.²⁴ Obwohl sich (im Gegensatz zu der interkulturellen Germanistik bzw. interkulturellen Literaturwissenschaft) noch nicht so etwas wie eine „transkulturelle Literaturwissenschaft“ oder „transkulturelle Germanistik“ etabliert hat, gibt es vereinzelte Studien und Monographien, in denen das transkulturelle Konzept explizit betont wird, wie zum Beispiel die 2007 erschienene Monographie *Transkulturelle Begegnungen* von **Cecile Sandten, Martina Schrader-Kniffki und Kathleen Starck**²⁵, der 2009 von **Helmut Schmitz** herausgegebene Sammelband *Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur im Zeitalter der globalen Migration*²⁶, **Aglaia Blioumis** Monographie *Transkulturelle*

¹⁸Siehe Kapitel 3 „Kunst – kulturbedingt und zugleich transkulturell“, Kapitel 5 „Interkulturalität oder Transkulturalität“ und Kapitel 7 „Politik und Poetik der Hybridität“. Vgl. Norbert Mecklenburg: *Das Mädchen aus der Fremde : Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. 2. Auflage. München: IUDICUM, 2009, 49-60, 90-98, 112-120.

¹⁹Vgl. Michael Hofmann: *Interkulturelle Literaturwissenschaft : Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2006, 12-14.

²⁰Vgl. ebd., 13.

²¹Mecklenburg: *Das Mädchen aus der Fremde : Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*, 24.

²²Vgl. Andrea Leskovec: *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt: WGB, 2011, 61-62.

²³Vgl. Michael Hofmann; Iulia-Karin Patrut: *Einführung in die interkulturelle Literatur*. Darmstadt: WGB, 2015, 13-18.

²⁴Vgl. ebd., 77-78.

²⁵Vgl. Cecile Sandten; Martina Schrader-Kniffki; Kathleen Starck: *Transkulturelle Begegnungen*. Trier: WVT, 2007.

²⁶Vgl. Helmut Schmitz (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur : Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam; New York: Edition Rodopi B.V., 2009.

Metamorphosen: Deutschsprachige Migrationsliteratur im Ausland am Beispiel Griechenlands (2006)²⁷ und *Transkulturalität als literarisches Programm: Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Poetik und Poesie* (2002) von **Anne-Bitt Gerecke**.²⁸ In ihrem Beitrag *Transkulturalität als Herausforderung für die Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik* stellt **Olga Iljassova-Morger** bezüglich des Transkulturalitätskonzepts in der deutschsprachigen interkulturellen Literaturwissenschaft fest, dass viele strikt interkulturell ausgerichtete literaturwissenschaftliche Ansätze die transkulturellen Phänomene bei der Analyse von interkulturellen Begegnung bzw. bei der Betrachtung des Verhältnisses von *eigen* und *fremd* vernachlässigen und an der Vorstellung vom „Fremden“ und „Eigenen“ als abgeschlossene Entitäten festhalten, während transkulturell ausgerichtete Ansätze, sowohl interkulturelle als auch transkulturelle Phänomene anerkennen.²⁹ Bezüglich der inter- und transkulturellen Perspektive innerhalb der Forschung der interkulturellen Literatur bemerkt **Frank Schulze-Engler** in seinem Beitrag „**Von 'Inter' zu 'Trans': Gesellschaftliche, kulturelle und literarische Übergänge**“, dass die interkulturelle Perspektive nicht vollkommen durch die transkulturelle Perspektive ersetzbar ist, da Interkulturalität und interkulturelle Probleme immer noch ein erheblicher Bestandteil gegenwärtiger Gesellschaften sind. Bei den interkulturellen Ansätzen sollte jedoch durchaus auch die transkulturelle Perspektive mitberücksichtigt werden, die in der Kulturforschung (auch in der interkulturellen Literaturwissenschaft) immer mehr an Bedeutung gewinnt.³⁰ Ausgehend von den erwähnten Werken und Überlegungen wird in der vorliegenden Arbeit der transkulturelle Ansatz bzw. die transkulturelle Perspektive nicht als ein Ersatz, sondern als ein Zusatz/ Teilbereich innerhalb der interkulturellen Ansätze betrachtet.

In Bezug auf die Textanalyse von **Saša Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert*** wurde in den bisherigen Forschungsarbeiten zum Roman Transkulturalität etwas, kaum oder gar nicht berücksichtigt. Die umfassenderen Untersuchungen zum Roman befassen sich primär mit dem Thema des Krieges im ehemaligen Jugoslawien. Im Jahr 2013 ist *Unterwegs zum*

²⁷Vgl. Aglaia Blioumi: *Transkulturelle Metamorphosen : Deutschsprachige Migrationsliteratur im Ausland am Beispiel Griechenland*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

²⁸Vgl. Anne-Bitt Gerecke: *Transkulturalität als literarisches Programm : Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Poetik und Poesie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.

²⁹Vgl. Olga Iljassova-Morger: Transkulturalität als Herausforderung für die Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik. In: Jens Hegemann (Hg.): *Das Wort : Germanistisches Jahrbuch Russland*. 2009, 44-46. URL: https://wort.daad.ru/wort2009/Iljassova-Morger_Transkulturalitaet.pdf (28.12.2016).

³⁰Vgl. Frank Schulze-Engler: Von 'Inter' zu 'Trans': Gesellschaftliche, kulturelle und literarische Übergänge. In: Antor Heinz (Hg.): *Inter- und transkulturelle Studien : Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Praxis*. Heidelberg: Winter, 2006, 41.

Anderen? : *Literarische Er-Fahrungen der kriegerischen Auflösung Jugoslawiens aus deutschsprachiger Perspektive* von **Daniela Finzi** erschienen. Die Autorin untersucht das narrative Inszenieren der kriegerischen Auflösung Jugoslawiens in der gegenwärtigen deutschsprachigen Literatur. Neben Stanišićs Roman³¹ umfasst ihr Untersuchungskorpus die Werke von Peter Handke (*Die Wiederholung; Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien; Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise; Die morawische Nacht*), Juli Zeh (*Die Stille ist ein Geräusch*), Norbert Gstrein (*Das Handwerk des Tötens; Die Winter im Süden*) und Anna Kim (*Die gefrorene Zeit*). Die Magisterarbeit von **Kristina Marjanović** *Das Bild Bosnien-Herzegowinas und die Kriegspräsentationen in der deutschsprachigen Literatur in den 1990ern* (2015) untersucht ebenfalls die narrative Inszenierung des Krieges (in Bosnien und Herzegowina) in der gegenwärtigen deutschsprachigen Literatur. Neben dem Roman von Juli Zeh (*Die Stille ist ein Geräusch*) umfasst ihre Textanalyse auch den Roman von Saša Stanišić.³² Die im Jahr 2015 publizierte Dissertation von **Raffaella Mare** „*Ich bin Jugoslawe – ich zerfalle also*“ *Chronotopoi der Angst – Kriegstraumata in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* untersucht ebenfalls das Thema des Krieges im ehemaligen Jugoslawien und das Thema der Angst unter dem Aspekt des Chronotopos (Bachtin). Neben den Romanen von Melinda Nadj Abonji (*Tauben Fliegen auf*), Maja Haderlap (*Engel des Vergessens*), Nicol Ljubić (*Meeresstille*), Anna Kim (*Die gefrorene Zeit*) zählt Stanišićs Roman zum Untersuchungskorpus der Autorin.³³ Die Diplomarbeit von **Melanie Rathgeb** *Kriegswahrnehmung aus der Perspektive des Kindes bei Bora Ćosić, Miljenko Jergović und Saša Stanišić* (2011) untersucht primär die Perspektive des Kindes im Kontext der Themen Krieg, Tod und Alkoholismus am Beispiel der Werke von Bora Ćosić (*Uloga moje porodice u svetskoj Revoluciji*), Miljenko Jergović (*Mama Leone*) und Saša Stanišić (*Wie der Soldat das Grammophon repariert*).³⁴ Der Beitrag von **Annette Bühler-Dietrich** *Verlusterfahrungen in den Romanen von Melinda Nadj Abonji und Saša Stanišić* (2012)

³¹Vgl. Finzi: *Unterwegs zum Anderen? : Literarische Er-Fahrungen der kriegerischen Auflösung Jugoslawiens aus deutschsprachiger Perspektive*, 235-252.

³²Vgl. Kristina Marjanović: *Das Bild Bosnien-Herzegowinas und die Kriegspräsentationen in der deutschsprachigen Literatur in den 1990ern*. Zagreb: Philosophische Fakultät, Magisterarbeit, 2015, 33-34, 41-43.

³³Vgl. Raffaella Mare: „*Ich bin Jugoslawe - ich zerfalle also*“ : *Chronotopoi der Angst - Kriegstraumata in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Marburg: Tectum Verlag, 2015.; Raffaella Mare: „*Ich bin Jugoslawe - ich zerfalle also*“ : *Chronotopoi der Angst - Kriegstraumata in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Salerno: Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaft, Dissertation, 2014, 174-213.

³⁴Vgl. Melanie Rathgeb: *Kriegswahrnehmung aus der Perspektive des Kindes bei Bora Ćosić, Miljenko Jergović und Saša Stanišić*. Graz: Geisteswissenschaftliche Fakultät, Diplomarbeit, 2011, 53, 56, 73-91.

beschäftigt sich ebenfalls mit der Auflösung des ehemaligen Jugoslawiens in den Romanen von Melinda Nadj Abonji (*Tauben Fliegen auf*) und Saša Stanišić (*Wie der Soldat das Grammophon repariert*).³⁵ Der Beitrag von **Norbert Wichard** *Mitteleuropäische Blickrichtungen: Geschichtsdarstellung bei Saša Stanišić und Jan Faktor* untersucht die Geschichtsdarstellung der Tschechoslowakei im Roman von Jan Faktor (*Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder Im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag*) und die Geschichtsdarstellung Jugoslawiens im Roman von Saša Stanišić (*Wie der Soldat das Grammophon repariert*).³⁶ Im Jahr 2016 ist das Buch *Gegenwartsliteratur: Eine Einführung* von **Leonhard Herrmann** und **Silke Horstkotte** erschienen. Im sechsten Kapitel, das sich thematisch mit „Krieg und Terror“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur befasst, widmen die Autoren das Unterkapitel 6.1. dem Thema „Jugoslawien“. Innerhalb dieses Kapitels wird neben anderen zeitgenössischen Autoren, die sich in ihren Werken mit dem Thema befassten, auch Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* besprochen.³⁷ Saša Stanišić wird ebenfalls in verschiedenen Arbeiten zum Thema der zeitgenössischen interkulturellen Migrationsliteratur (zusammen mit anderen Autoren mit Migrationshintergrund) behandelt bzw. erwähnt. Zwei Untersuchungen, die sich nur mit Autoren mit einem bosnischen Migrationshintergrund beschäftigen und in denen Saša Stanišić (und sein Werk) primär oder sekundär thematisiert wird, sind die Diplomarbeit von **Enisa Baraković: Exilliteratur in der Gegenwart : Das literarische Schaffen bosnischer und polnischer Autoren im Exil** (2009)³⁸ und die Monographie von **Dijana Simić Poetik des Nirgendwo – Ansätze interkultureller Migrationsliteratur : Eine Analyse ausgewählter Werke von Aleksandar Hemon und Bekim Serjanović** (2015).³⁹ Eine Magisterarbeit, die sich mit der Identitätsbildung ausschließlich des Ich-Erzählers befasst, ist **Eva Gregová Migration, Erinnern**

³⁵Vgl. Annette Bühler-Dietrich: Verlustserfahrungen in den Romanen von Melinda Nadj Abonji und Saša Stanišić. In: *Germanica* 2 (2012), 35-46.

³⁶Vgl. Norbert Wichard: *Mitteleuropäische Blickrichtungen : Geschichtsdarstellung bei Jan Faktor und Saša Stanišić*. In: Renata Cornejo; Sławomir Piontek; Sandra Vlasta (Hg.): *Aussiger Beiträge : Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, Filozofická fakulta, 2012, 159-176.

³⁷Neben Stanišićs Roman werden folgende Autoren und Texte näher behandelt: Peter Handke (*Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, 1996), Durs Grünbein (*Nach dem letzten der hiesigen Kriege*, 2002), Juli Zeh (*Die Stille ist ein Geräusch*, 2003), Norbert Gstrein (*Das Handwerk des Tötens*, 2003), Terezia Mora (*Alle Tage*, 2004); Anna Kim (*Die gefrorene Zeit*, 2008), Martin Kordić (*Wie ich mir das Glück vorstelle*, 2014), Martin Mosebach (*Das Blutbuchenfest*, 2014). Vgl. Leonhard Herrmann; Silke Horstkotte: *Gegenwartsliteratur : Eine Einführung*. Stuttgart; Weimar: J.B.Metzler, 2016, 90-97.

³⁸Vgl. Enisa Baraković: *Exilliteratur in der Gegenwart : Das literarische Schaffen bosnischer und polnischer Autoren im Exil*. Wien: Deutsche Philologie, Diplomarbeit, 2009, 83-100.

³⁹Vgl. Simić, 95-100.

und Erzählen: Die literarische Inszenierung einer dynamischen Identität in Saša Stanišićs „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ (2011).⁴⁰ Die bereits bestehenden Untersuchungen zum Roman sollen keinesfalls davon zeugen, dass die Interpretationsmöglichkeiten des Romans bereits ausgeschöpft sind. Sie sind vielmehr als ein Indiz für dessen Interpretationsrelevanz zu betrachten. Demnach soll der für die vorliegende Arbeit gewählte Ansatz einerseits einen Beitrag zu den bereits bestehenden Untersuchungen leisten, indem er die Aspekte des Textes ins Blickfeld rückt, die mit den bisherigen Analysen kaum oder noch nicht erfasst wurden, andererseits soll er ebenfalls als Anregung für weitere Untersuchungen deutschsprachiger zeitgenössischer Werke von Autoren aus dem ex-jugoslawischen Raum (in der Auslandsgermanistik) dienen, da die Diskussionen und Publikationen zum Phänomen „Literatur der Migration“ sowohl im deutschsprachigen (interkulturelle Migrationsliteratur), als auch im anglophonen Raum (postkoloniale Literatur) besonders seit den 1980er und 1990er Jahren zahlreich sind, bei den Publikationen zu den Werken von Autoren mit einem kulturellen Hintergrund aus dem ex-jugoslawischen Raum, wie das auch von Simić bemerkt wird, durchaus noch ein Nachholungsbedarf besteht.⁴¹

⁴⁰Vgl. Eva Gregová: *Migration, Erinnern und Erzählen : Die literarische Inszenierung einer dynamischen Identität in Saša Stanišićs „Wie der Soldat das Grammophon repariert“*. Saarbrücken: VDM, 2011.

⁴¹Vgl. Simić, 16-17, 93-100.

2. MIGRATION UND LITERATUR

Die Entwicklung der Technik, Vernetzung von Kontinenten, Nationen, einzelnen Gruppen und Subjekten (verschiedener kultureller, religiöser, ethnischer und nationaler Zugehörigkeit) in verschiedene Systeme haben dazu geführt, dass es in der heutigen Welt mehr Migranten gibt als je zuvor.⁴² Das Phänomen der Migration kann selbstverständlich nicht ausschließlich als ein Phänomen unserer Zeit bezeichnet werden, da die Migration eine wesentliche Rolle in der ganzen Menschheitsgeschichte gespielt hat. Die Geschichten der Völkerwanderungen, des antiken Griechenlands, des Römischen Reiches, Mesopotamiens, der Inkas, der Zhou-Dynastie, der Wikinger und der Kreuzzüge, sowie die Gründung und Entwicklung von Kolonien und der Aufstiegs der USA usw. sind auch eng verbunden mit den Lebensgeschichten verschiedener Gruppen von Migranten. Migration ist demzufolge ein fester Bestandteil der Geschichte der Menschheit, somit auch Mitverursacher für die Entstehung, Entfaltung und den Untergang von Kulturen, Imperien und Großmächten, aber auch für das Erlangen der Menschenrechte, die Entwicklung der Ökonomie und Technik.⁴³ Aus den bisher genannten Informationen geht hervor, dass das Phänomen der Migration eng mit anderen Themen der Weltpolitik verbunden ist (ökonomische Entwicklung, Armut, Menschenrechte, internationale Konflikte, Kriege) und die Folgen der Migration spüren sowohl entwickelte, als auch weniger entwickelte Länder,⁴⁴ weswegen heutzutage fast jede Gesellschaft (im größeren oder geringeren Maße) von Migration betroffen ist.⁴⁵

Bevor im folgenden Teil der Arbeit ausführlicher auf die Literatur eingegangen wird, für deren Entstehung das Phänomen der Migration, interkulturelle Kontakte und Durchkreuzungen

⁴²Vgl. Ivana Pajić: Identitet – prostor – granica – strano : Identitet migranta. In: *Filolog : Časopis za jezik, književnost i kulturu* IX (2014), 299.

⁴³Vgl. Khalid Koser: *Internationale Migration*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2011, 7-12.

⁴⁴Die meisten Migranten leben in westlichen entwickelten Ländern. Eine der Migrationsfolgen für die weniger entwickelten Länder (aus denen eine große Menschenzahl emigriert) ist die, dass die Länder dadurch oft den bestqualifizierten und arbeitskräftigsten Teil ihrer Gesellschaft verlieren, was sich wiederum auf die soziale, ökonomische und politische Entwicklung der Länder auswirken kann. Andererseits kann das Geld, das die Emigranten im Ausland verdienen und in das Herkunftsland schicken bzw. in ihr Herkunftsland investieren als eine Art finanzielle Stütze für das Land betrachtet werden. Vgl. ebd. 13, 20.

⁴⁵Dass heutzutage fast jede Gesellschaft die Folgen der Migration (im größeren oder geringeren Maße) spürt zeigen Stephen Castles und Mark Miller in ihrem Buch *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*, in dem sie sich primär auf die Analyse der gegenwärtigen Migration konzentrieren. Vgl. Stephen Castles; Mark Miller: *The Age of Migration : International Population Movements in the Modern World*. 5. Auflage. London: Macmillan, 2014. 1-22.

eine wichtige Rolle spielen, werden zunächst die Begriffe „Migration“ und „Migranten“ näher erläutert.

2.1. MIGRATION UND MIGRANTEN

Der **Begriff Migration** hat verschiedene Bedeutungen in verschiedenen wissenschaftlichen Bereichen. Für die vorliegende Arbeit ist primär die **sozial- und kulturwissenschaftliche Bedeutung** relevant. Migration (lat. *migratio* = dt. Wohnortwechsel, (Aus-)Wanderung; lat. *migrare* = dt. wandern, wegziehen) bezieht sich auf einen (Wohn-)Ortwechsel oder auf das allgemeine Phänomen der räumlichen Mobilität.⁴⁶

Die traditionelle sozialwissenschaftliche Migrationsforschung unterscheidet mehrere **Formen der Migration**: Geographisch betrachtet unterscheidet man die **Internationale/ Interkontinentale** (Überschreitung nationalstaatlicher Grenzen) Migration von der **Binnenmigration** (innerhalb nationalstaatlicher Grenzen). Zeitlich betrachtet unterscheidet man die **permanente, temporäre** und **Pendel-Migration**. Es können ebenfalls **Einzelne** oder **Gruppen** (verschiedener Größe) migrieren. Innerhalb dieser groben Unterscheidung bestehen zahlreiche unterschiedliche **Subformen der Migration**.⁴⁷

Die Migration ist weiterhin eine Reaktion auf zahlreiche verschiedene politische, ökonomische, soziale, persönliche (innere und äußere) Ursachen, die durch das Begriffspaar „push“ und „pull“ unterschieden werden. **Push-Faktoren** sind Faktoren, die die Migration auslösen und durch die Unzufriedenheit in der eigenen Umgebung hervorgerufen wurden. **Pull-Faktoren** sind anziehende bzw. migrationsfördernde Faktoren, die im anderen Raum bestehen und in der eigenen Umgebung fehlen.⁴⁸

Zwar ist die Migration kein auf unsere Zeit beschränktes Phänomen, man kann jedoch bemerken, dass sich zu den bereits bestehenden Ursachen und Formen der Migration⁴⁹ mit der Zeit auch **neue Ursachen und Formen der Migration** entwickelt haben. Demzufolge bekommen die gegenwärtigen Phänomene der Migration zusätzliche sehr komplexe Dimensionen. Nach Koser ist

⁴⁶Vgl. Emil Heršak: *Leksikon migracijskoga i etničkoga nazivlja*. Zagreb: Institut za migracije i narodnosti; Školska knjiga, 1998, 142-143.; Ilija Živković; Željka Šporer; Duško Sekulić: *Asimilacija i identitet : Studija o hrvatskom iseljeništvu u SAD i Kanadi*. Zagreb: Školska knjiga, 1995, 11-14.

⁴⁷Vgl. ebd.

⁴⁸Vgl. ebd.

⁴⁹Zu den ursprünglichen Ursachen der Migration zählen u.a. Wetterkatastrophen, Hunger, die Suche nach fruchtbarem Land, Eroberungen, Kriege und Revolutionen.

eine der neuen Charakteristiken der modernen gegenwärtigen Migration, dass es heute viel schwieriger ist, die Länder eindeutig nach den Kategorien **Herkunftsland** (Land aus dem man emigriert), **Durchgangsland/ Transitland** (mögliches Land des zeitbegrenzten Aufenthalts während der Migration) und **Zielland/ Aufnahmeland** (Land in das man immigriert) zu unterteilen, da heute die meisten von Migration betroffenen Länder (durch die veränderten Formen der Migration) mehr oder weniger alle drei Charakteristiken aufzeigen.⁵⁰ Die nächste Charakteristik ist, dass heute neben der **Massenmigration** auch zahlreiche **Einzelmigrationen** stattfinden und zunehmen und dass die Migration nicht eine endgültige Lebensentscheidung darstellt bzw. immer häufiger den Charakter der „Entwurzelung“ verliert. Folglich nimmt auch die sogenannte **Zirkulation bzw. Pendelmigration**⁵¹ zu, da viele Migranten mehrmals in ihrem Leben entweder zurück in das Herkunftsland ziehen oder in ein anderes Land umziehen.

Aus dem bisher Erläuterten geht hervor, dass mit dem Begriff **Migrant** eine Person gemeint ist, die umzieht, geht, kommt, sich (in einem fremden Land dauerhaft oder temporär) niederlässt, zurückkehrt bzw. ein aktiver Teilnehmer an der geographischen Mobilität ist,⁵² wobei die sehr unterschiedlichen Motive bzw. Gründe oder Zwecke, warum sich ein Mensch für die Migration entscheidet, aus den Migranten eine **vielschichtige und heterogene Gruppe** mit zahlreichen verschiedenen Lebensgeschichten/ Lebensentwürfen machen.⁵³ Gerade dadurch, dass die Migration sehr viele heterogene Gesichter besitzt, erfahren ihre Akteure (Migranten) unterschiedliche Wahrnehmungen und Beurteilungen. So betrachtet man die Migration einerseits als „Möglichkeit“⁵⁴ für neue Gesellschafts- und Identitätsentwürfe, andererseits aber auch als

⁵⁰Vor ungefähr 50-60 Jahren waren die Herkunftsländer (Afrika-Länder, Südosteuropa-Länder) und die Aufnahmeländer (Westeuropa-Länder, USA, Kanada, Australien) eindeutiger bestimmt. Zwar laufen auch heute noch die Migrationen größtenteils in diese Richtung, durch die steigenden Möglichkeiten der Mobilität nehmen jedoch auch andere Migrationsrichtungen zu. Vgl. Koser, 13-21.

⁵¹**Zirkulation** (= zirkuläre Mobilität) ist eine Bevölkerungsbewegung, die von dem Wohnsitz ausgeht und wieder dorthin zurückführt. Vgl. Heršak, 142.

⁵²Vgl. ebd., 146-147.

⁵³Da Migranten Personen in verschiedensten Situationen und mit unterschiedlichen Lebensentwürfen sind, ist es kaum möglich, eine eindeutige (auf alle Migranten zutreffende) Definition für diese Gruppe zu finden. Wenn man trotz dessen eine vage (sehr weitgefaste) Kategorisierung der internationalen Migranten geben wollen würde, dann könnte man sich an zwei (allgemein anerkannten) Einteilungen orientieren. Diesen zufolge teilt man die **internationalen Migranten** in freiwillige und erzwungene Migranten und in legale und illegale (irreguläre) Migranten, wobei bei der zweiten Einteilung des Status nicht unveränderlich ist, da er sich im Laufe des Aufenthalts auch ändern kann. Innerhalb dieser zwei sehr weit gefassten Gruppenaufteilungen besteht eine Vielzahl von heterogenen Gruppen, Subgruppen (Typen) von Migranten, von denen in der Literatur am häufigsten folgende erwähnt werden: Flüchtlinge, Exilanten, Gastarbeiter, Gaststudenten. Diese umfassen jedoch beim Weiten nicht alle Typen oder Gruppen von Migranten. Vgl. Heršak, 142.; Koser, 31.

⁵⁴Die Migranten gehören oft zum aktiven Teil der Gesellschaft. Sie sind bereit Risiken auf sich zu nehmen (das Gewohnte zu verlassen), über den eigenen Horizont hinaus zu blicken und neue Möglichkeiten auszuprobieren.

„Verlust“ (der eigenen Heimat und Identität), die zudem die gewohnten und traditionellen Lebensformen bedroht.⁵⁵

Durch die genannten Informationen kann man erkennen, dass die Migration und dessen Akteure - die Migranten - ein von der traditionellen Lebensform abweichendes Phänomen darstellen. Bereits im Jahr 1928 hat der Soziologe **Robert E. Park** in seinem Aufsatz „**Human Migration and the Marginal Man**“ darauf hingewiesen, dass man die Folgen der Migration nicht nur auf kollektiver, sondern auch auf individueller Ebene (Identität der Migranten) untersuchen sollte.⁵⁶ Zwar ist Parks Konzept des „Marginal Man“ über achtzig Jahre alt, es gibt jedoch im Kontext der gegenwärtigen verstärkten Migrationsprozesse bereits wichtige Einsichten in die unterschiedlichen Möglichkeiten der Wahrnehmung des durch Migration entstandenen mehrfach kodierten Subjekts.

Mit dem kultursoziologischen Begriff (Denkfigur/ Sozialfigur) „**Marginal Man**“, beschreibt Park eine marginalisierte Person, die sich (als Folge eines Mobilitätsprozesses) am Grenzbereich von zwei (oder mehreren) Kulturen befindet und an beiden (oder mehreren) Kulturen teilnimmt, ohne eindeutig einer davon zugehörig zu sein.⁵⁷ Da der Migrant zugleich ein Teil beider

Atlantic Records, NBC, Google, Yahoo wurden zum Beispiel von Migranten (mit)begründet und es ist auch kein Zufall, dass eine große Zahl der internationalen Migranten gerade in den Weltstädten (New York, London, Paris, Berlin, Hongkong) lebt und arbeitet, d.h. den Städten, die von ausgeprägter Dynamik und Vernetzung verschiedener Kulturen gekennzeichnet sind und für die Grenzüberschreitungen, Innovationen (Platzieren von neuen Trends) und Kosmopolitismus charakteristisch sind. Migranten helfen auch oft der ökonomischen Entwicklung eines Landes, da sie für solche Arbeiten engagiert werden, für die man im eigenen Land keine Arbeitskräfte findet. Dieses gilt sowohl für die niedergestufteten, schlechter bezahlten Arbeiten, die von Einheimischen nicht ausgerichtet werden wollen, als auch für komplexe Aufgaben, für die das Aufnahmeland ausländische Fachkräfte engagiert, da es an diesen Fachkräften im eigenen Land fehlt. Vgl. Koser, 13-21; Pajić, 300.

⁵⁵Eine feindliche Einstellung gegenüber Migranten kommt oft bei Massenandrängen von Flüchtlingen zum Vorschein, durch die die Einheimischen oft eine Gefahr für den eigenen Lebensstandard sehen. Einzelne Gruppen von Migranten (wie zum Beispiel Extremisten und Fundamentalisten) führen dazu, dass ein stereotypisches Denken auch auf andere Migranten übergeht. Neben den vorhandenen einzelnen negativen Beispielen, die durch ihr Handeln ein negatives Bild auf die ganze heterogene Gruppe der Flüchtlinge werfen, wird auch oft die Tatsache übersehen, dass ein großer Teil der Migranten (illegale Migranten miteingerechnet) nicht ihr Land aus Lust an der Sache freiwillig verlassen haben, sondern dass sie keine andere Wahl hatten. Im Aufnahmeland werden diese Menschen oft zum Opfer ihres Status. Sie werden als Menschen zweiter Klasse betrachtet und behandelt, sind Diskriminierungen, Ausbeutungen und Gewalt ausgesetzt. Zudem werden sie auch gerne von der Politik als geeignete Sündenböcke für soziale u.a. Probleme eingesetzt, um das Eigenversagen dadurch zu verschleiern. Vgl. Vgl. Koser, 13-21; Pajić, 301.

⁵⁶In seinem Beitrag „Human Migration and the Marginal Man“ beschreibt der Soziologe Robert E. Park mit dem Terminus „Marginal Man“ einen Persönlichkeitstyp, der unter dem Einfluss der Migrationserfahrung entsteht. Vgl. Robert E. Park: Human Migration and the Marginal Man. In: *The American Journal of Sociology* 33 (1928) 6, 881-893.

⁵⁷Der Terminus „Marginalität“ (im Kontext der Migration) wurde in den 1920er Jahren im Rahmen der Chicago School of Sociology geprägt. Durch den Terminus wurde die Position einer bi-ethnischen Person beschrieben, da diese (unter der damaligen Betrachtungsweise) „on the margin of two cultures and two societies which never completely interpenetrate and fuse“ steht. Park, 892.

(mehrerer) kultureller Systeme (Religionen, Traditionen, Sprachen usw.) ist, jedoch keinem der Systeme vollständig angehört, bezeichnet Park die Identität des „Marginal Man“ als „cultural hybrid“⁵⁸.

In seiner ersten Deutung einer solchen Zwischenposition des Migranten denkt Park die Kulturen als homogene und geschlossene Gebilde, weswegen seiner Meinung nach das hybride Dasein des Migranten in ihm ein Gefühl der Entwurzelung und des an den Rand gedrängt Seins hervorruft, dessen Folgen psychische Krisen (Identitätskrisen) und Desorientierungsgefühle sein können. Die andere Deutung des Marginal Man beinhaltet bereits Einsichten modernerer Ansätze. So ist Park der Meinung, dass, wenn der Migrant in der Lage ist, die Krise zu überwinden, ihm Chancen eröffnet werden, die „Verwurzelte“ kaum hätten. Parks Meinung nach besitzt der „Marginal Man“ unter diesen Voraussetzungen das Potential ein moderner und von traditionellen Bindungen befreiter Persönlichkeitstyp zu werden, der durch die Entwurzelung (und kulturelle Überlagerung) in der Lage ist, seinen Intellekt und Horizont zu erweitern und einen unvoreingenommenen Blick (sowohl gegenüber der Aufnahme-, als auch der Herkunftskultur) zu entwickeln.⁵⁹

Aus dem Erläuterten geht hervor, dass beim Migranten die im traditionellen Sinne betrachteten homogenen Kulturen keine Entlastungs-⁶⁰, sondern eher eine Belastungsfunktion⁶¹ besitzen, da sich die hybride Identität des Migranten in solche Konzepte nicht integrieren lässt. Besonders in älteren Publikationen (bis zu den 1980er Jahren) werden die negativen Folgen der zwischenkulturellen Position des Migranten betont. Die zwischenkulturelle Position wird als ein traumatisches Erlebnis (kultureller Schock) gedeutet, da der Migrant gegen Vorurteile kämpfen muss, die von Stressgefühlen, schweren Identitätskrisen, Gefühlen des Hin- und Hergerissenseins, Verlorenenseins, der Desorientierung und von existenziellen Ängsten begleitet wird. Zudem wird darauf verwiesen, dass die zwischenkulturelle Position die sozialen Möglichkeiten des Migranten stark einschränken kann (untergeordnete soziale Stellung, eingeschränkte Arbeits- und Kommunikationsmöglichkeiten), was im schlimmsten Falle zur Isolation, schweren psychischen

⁵⁸Park, 892.

⁵⁹Vgl. ebd., 885-886.

⁶⁰Udo Steiner und Dieter Grimm sehen die Rolle der Kultur darin, dass sie eine Entlastungsfunktion übernimmt, da sie dem Individuum Deutungsmöglichkeiten der Welt vorgibt und Regeln bietet, mithilfe derer sich das Individuum in der Welt orientieren kann. Vgl. Udo Steiner; Dieter Grimm: *Kulturauftrag im staatlichen Gemeinwesen*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1984, 32.

⁶¹Die Identität von Migranten bekommt in solchen Kulturkonzepten, die Kulturen als geschlossene und homogene Gebilde betrachten, (wegen ihrer ungenauen Zugehörigkeitsbestimmung) vorzüglich eine negative Bewertung.

Problemen des Subjekts führen kann, oder sogar zu einem Bruch seiner zwischen den Kulturen (in diesem Falle zerrissenen) Identität.

Gerade das Bewusstwerden, dass Migration ein sehr komplexes Phänomen ist und in immer mehr Lebensentwürfen von Menschen eingeschrieben ist, führte jedoch dazu, dass zunehmend das Potential einer (auch) durch die Migrationserfahrung geformten bzw. durch kulturelle Durchdringungen und Mischungen geprägten Identität vor allem in verschiedenen kultur- und literaturwissenschaftlichen Konzepten entdeckt, thematisiert und diskutiert wird. So ist in der globalisierten und von ansteigender Migration geprägten Welt die Deutung des Migranten als den fremden Ausländer problematisch und irreführend geworden, da die anders- oder mehrkulturelle Herkunft des Individuums heutzutage keine Ausnahme bildet, sondern einen Bestandteil jeder modernen Gesellschaft ist.⁶² Deswegen bekommt die Position des Migranten (dessen hybride Identitätsbildung als anschauliches Beispiel transkultureller Prozesse fungiert) aus der Sicht der dynamischen Kultur-, Gesellschafts- und Identitätskonzepte auch eine positivere Deutung.⁶³ Ohne die auch weiterhin bestehenden (angeführten) negativen Seiten der zwischenkulturellen Position zu ignorieren, wird in neueren Betrachtungsweisen (theoretischen Diskussionen), die dynamische Kultur-, Gesellschafts- und Identitätskonzepte befürworten, der Migrant nicht nur als die tragische, entwurzelte, zwischen Kulturen zerrissene und sich zu assimilierende Person verstanden, sondern auch als ein (im positiven Sinne betrachtet) mehrkulturell geprägtes, an verschiedenen Kulturen teilnehmendes und zwischen den Kulturen vermittelndes Subjekt. So versucht man v.a. in kultur- und literaturwissenschaftlichen Ansätzen die hybride Identitätsbildung des Migranten nicht anhand traditioneller Kategorien zu deuten, sondern man verwendet sie viel mehr als ein Argument bzw. als ein Indiz dafür, dass traditionelle (homogene, statische) Deutungen von Kultur, Gesellschaft und Identität (besonders) der heutigen Beschaffenheit von Kultur, Gesellschaft und den einzelnen Subjekten nicht gerecht werden und einem harmonischen Miteinander verschiedener kultureller Elemente (und einem angemessenen Umgang mit dem kulturell Anderen) eher entgegenwirken.

⁶²Während die Assimilation früher vielleicht widerstandsloser erfolgte, hat die steigende Zahl kultureller Unterschiede, dazu geführt, dass man sich der Assimilation heute stärker widersetzt als früher. Vgl. Dragan Koković: *Pukotine kulture*. Novi Sad: Prometej, 2005, 215.

⁶³Vgl. Corinna Albrecht: Fremdheit. In: Alois Wierlacher; Andrea Bogner (Hg.): *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2003, 235.

2.2. HYBRIDE LITERATUR

In Bezug auf die zeitgenössische Literatur merkt Dijana Simić an, dass es spätestens seit den 1970er Jahren in den mittel- und nordeuropäischen Ländern (auch in jenen Nordamerikas) eine Literatur von Einwanderern gibt, „deren Benennung und Einordnung nicht wenige Probleme bereitet“⁶⁴. In ihrer Einleitung zur theoretischen Diskussion über verschiedene Ein- und Zuordnungsmöglichkeiten einer solchen Literatur, die im Kontext der Migration entstanden ist, erwähnt Simić (unter Rückgriff auf Sturm-Trigonakis) zunächst den Begriff „**hybride Literatur**“⁶⁵, da dieser ihrer Meinung nach die „größte semantische Neutralität aufweist“⁶⁶. So wird mit dem Begriff „hybrid“ auf den spezifischen Standort dieser Literatur verwiesen, da sich diese Literatur (nimmt man den Entstehungskontext in Betracht) nur schwer in einen eindeutigen Kanon einer Nationalliteratur einordnen lässt.⁶⁷ Simić verweist weiter auf die Monographie *Global Playing in der Literatur* (2007) der Autorin Elke Sturm-Trigonakis, die bereits durch die Titelwahl auf die Bedeutung der Globalisierung auf die neuen Strömungen in der (gegenwärtigen) Literaturlandschaft verweist.⁶⁸ Eine weitere interessante Benennung dieser Literatur, die von Simić (ebenfalls unter Rückgriff auf Sturm-Trigonakis) erwähnt wird, ist „**Neue Weltliteratur**“⁶⁹, durch den Sturm-Trigonakis' Meinung nach vermieden werden soll, dass alle „hybride[n] Texte den [...] stigmatisierten Kategorien der ‚Minoritätenliteratur‘, ‚Migrationsliteratur‘ und ähnlichen“⁷⁰ zugeordnet werden. Die zwei erwähnten und sehr weit gefassten Begriffe bilden nur einen sehr beschränkten Teil der mittlerweile bestehenden Überflut an möglichen

⁶⁴Simić, 9.

⁶⁵Den Begriff „**hybride Literatur**“ übernimmt Simić von Elke Sturm-Trigonakis, die damit eine Literatur bezeichnet, die sich kontextuell und sprachlich nicht nur auf einen Kulturraum beschränkt und unter dem Einfluss verschiedener Globalisierungsprozesse entstanden ist. Vgl. Elke Sturm-Trigonakis: *Global playing in der Literatur : Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, 14.

⁶⁶Simić, 19.

⁶⁷Das Schreiben der Autoren, die aus verschiedensten Gründen ihr Land verlassen haben, ist nicht nur durch eine einzige Kultur geprägt, sondern unterliegt verschiedenen kulturellen Einflüssen bzw. literarischen Traditionen. Vgl. ebd.

⁶⁸Vgl. ebd., 21.

⁶⁹Der Begriff „**Neue Weltliteratur**“ verweist auf Goethes Konzept der „Weltliteratur“, mit dem der Autor der Etablierung von Nationalliteraturen (Zeit der Romantik) entgegenwirken wollte. Die Bezeichnung „Neue Weltliteratur“ wird v.a. für solche Literaturen verwendet, die in einer besonderen Weise durch Kulturgrenzen bzw. ihre Thematisierung und Überschreitung geprägt sind (postkoloniale Literatur, Literatur von Minderheiten oder Migranten). „Neue Weltliteratur“ wird dabei als eine Art Idee und Prozess - von der klassischen humanistischen Konzeption Goethes bis zur gegenwärtigen Situation eines interkulturellen Umbaus des okzidentalen Literaturkanons verstanden. Vgl. Doris Bachmann-Medick: Weltliteratur. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008, 758.

⁷⁰Simić, 22.

Benennungsbegriffen, mit denen versucht wird, die zwischen den Kulturen entstehenden Literaturen zu erfassen.

Die Beispiele (innerhalb des europäisch-amerikanischen Raums), die für die vorliegende Arbeit relevant sind und in denen das Phänomen der zwischen den Kulturen entstandenen Literatur erkennbar ist bzw. wo u.a. verschiedene Formen der kulturellen Kontakte, Verschließungen, Vereinnahmungen, Ausgrenzungen, Öffnungen, Toleranz, Akzeptanz, Durchdringungen usw. thematisiert werden, sind die **Migrationsliteratur**, die (im Rahmen der interkulturellen Germanistik) zum Untersuchungsgegenstand der interkulturellen Literaturwissenschaft gehört und die Literatur von Autoren, die im Rahmen des **postkolonialen Diskurses** diskutiert wird.

2.3. INTERKULTURELLE LITERATURWISSENSCHAFT

Die interkulturelle Literaturwissenschaft ist (im Kontext des deutschsprachigen Raums) ein **Untersuchungs-Teilbereich der interkulturellen Germanistik**, die sich seit den 1980er Jahren als ein Teilbereich der Germanistik entwickelt hat. Die **interkulturelle Germanistik** ist transdisziplinär und transnational ausgerichtet und erforscht international und interdisziplinär verschiedene Interkulturalitätskonzepte. Zu den Begründern und wichtigsten Vertretern der interkulturellen Germanistik gehört Alois Wierlacher, der die **interkulturelle Germanistik** als „germanistische Fremdkulturwissenschaft mit Eigenschaften einer vergleichenden Kulturanthropologie“⁷¹ begreift.⁷²

Für den Teilbereich **interkulturelle Literaturwissenschaft** liefert Norbert Mecklenburg eine sehr weit greifende **Definition**: „Interkulturelle Literaturwissenschaft gab und gibt es überall dort, wo Literaturwissenschaftler bei ihrer Arbeit Kulturunterschiede bedenken und über

⁷¹Alois Wierlacher: Interkulturelle Germanistik : Zu ihrer Geschichte und Theorie : Mit einer Forschungsbibliographie. In: Alois Wierlacher; Andrea Bogner (Hg.): *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2003, 1.

⁷²Alois Wierlachers (gemeinsam mit Andrea Bogner) herausgegebenes *Handbuch interkulturelle Germanistik* (2003) wird als konzeptuelles Hauptwerk der Forschungsrichtung betrachtet. Das Werk umfasst unterschiedliche Forschungsbeiträge, die einen Überblick zu der Konzeptualisierung, Theoriebildung und den Grundbegriffen der interkulturellen Germanistik bieten. Die interkulturelle Germanistik umfasst bis jetzt mindestens fünf verschiedene wissenschaftliche Diskurse: 1. Sprachwissenschaft (Sprachforschung, Sprachlehrforschung), 2. Literaturwissenschaft (Literaturforschung, Literaturlehrforschung), 3. Kulturwissenschaftliche Landeskunde, 4. Kulturwissenschaftliche Xenologie, 5. Kulturkomparatistik. Die bekannteste und einflussreichste interkulturelle Germanistik (als Forschungsbereich mit eigener Studienrichtung) ist die Interkulturelle Germanistik an der Universität Bayreuth. Der Forschungsverband GIG (Gesellschaft für interkulturelle Germanistik) sollte an dieser Stelle ebenfalls erwähnt werden, der mit der Organisation zahlreicher Tagungen und Publikationen ein internationales Forum für Germanisten bietet. Vgl. ebd.

Kulturgrenzen hinausgehen.⁷³ Doris Bachmann-Medick merkt an, dass es innerhalb der interkulturellen Literatur bis jetzt nur Ansätze, aber noch keine allumfassende Theorie einer interkulturellen Poetik gibt. Ihrer Meinung nach kann man den **Gegenstand** der interkulturellen Literaturwissenschaft jedoch so definieren, dass er sich auf den Kontakt zwischen den Kulturen in der Literatur bezieht bzw. die **interkulturellen Aspekte in der Literatur** umfasst, die **thematisch, formal** oder **kontextbezogen** sein können.⁷⁴ So bezeichnet der Begriff „interkulturell“ innerhalb der interkulturellen Literaturwissenschaft mittlerweile alles, was in irgendeiner Weise mit kulturellen Kontakten, Begegnungen und Verquickungen, mit Multikulturalismus, Globalisierung und Kulturtransfer, mit kultureller Diversität, Transnationalität und Transkulturalität usw. zu tun hat.⁷⁵ Demzufolge verweist die Bezeichnung „interkulturelle Literaturwissenschaft“ darauf, dass hier die Grenzen einer Nationalphilologie gesprengt, und die Texte zwischen den verschiedenen Kulturen verortet werden. In Anlehnung an Bachmann-Medick, Mecklenburg und Leskovec werden im folgenden Abschnitt die **thematischen, formalen und kontextbezogenen** Ansätze der interkulturellen Literaturwissenschaft näher vorgestellt, die auch für die vorliegende Untersuchung eine Relevanz besitzen.

Thematisch befasst sich ein interkultureller Ansatz mit verschiedensten Formen des **Kulturbegriffs**. Demzufolge konzentriert sich die Textuntersuchung darauf, welche Arten des Kulturverständnisses im Text zugrunde liegen und wie Kulturbegegnungen, Kulturdifferenzen, Kulturkonflikte, Kulturüberschreitungen, Kulturdurchdringungen oder Kulturdurchkreuzungen thematisiert und dargestellt werden. In diesem Zusammenhang konzentrieren sich die Untersuchungen auf die literarische Darstellung der (kulturellen) **Identität** und **Alterität**. Der Fokus liegt darauf, wie mit kultureller Zugehörigkeit oder Andersheit umgegangen wird. Man geht ebenfalls der Frage nach, ob im Text bestehende **Stereotype** konstruiert, relativiert oder dekonstruiert werden. Da für die interkulturelle Literaturwissenschaft, neben der Mimesis auch Empathie, Verstehen und verschiedene Brückenkonzepte relevant sind, die klaren binären

⁷³Mecklenburg: *Das Mädchen aus der Fremde : Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*, 13.

⁷⁴Bachmann-Medick: *Kulturanthropologische Horizonte interkultureller Literaturwissenschaft*, 440.

⁷⁵Andrea Leskovec merkt an, dass der Begriff Interkulturalität (neben den Begriffen der Andersheit und Fremdheit) mittlerweile einen inflationären Gebrauch erfahren hat, weswegen er sogar Gefahr laufe, an Schärfe zu verlieren. Die wichtigsten Forschungsrichtungen, die sich mit den oben genannten Phänomenen beschäftigen, wären zum Beispiel die Komparatistik, die interkulturelle Germanistik, die postkoloniale Literaturtheorie und -kritik und der französische Diskurs der *littérature décentrée*. Vgl. Leskovec, 7-12.

Oppositionen entgegengestellt werden, sind für die Textanalyse auch solche Konzepte oder Denkfiguren vom großen Interesse, die klare binäre Oppositionen und Dichotomisierungen relativieren (Diversität, Heterogenität, Pluralität, Karnevalisierung, **Hybridität**, Synkretismus, Bastardierung, Mestizierung, Kreolisierung).

Die **formalen Aspekte** beziehen sich auf die literarische Inszenierung der Kulturkontakte, Kulturdifferenzen, Kulturkonflikte, des Kulturaustauschs, Kulturaushandelns, der Kulturdurchkreuzung usw. Dabei kann die nähere Betrachtung solcher Verfahren wie **Intertextualität** oder **Vielstimmigkeit, sprachliche Mischung** bzw. **Hybridität** und anderer Aspekte, durch die man näheres über die literarische Inszenierung verschiedener Formen der kulturellen Kontakte erfahren kann, in den Fokus der Untersuchung rücken.

Die **kontextuellen Aspekte** beziehen sich auf die **Lebens- und Produktionsbedingungen** der **Autoren** und auf den **historisch-sozialen Kontext der Entstehung von Texten**. Man untersucht diesbezüglich die Entwicklungszusammenhänge von Geschichte, Gesellschaft und Kultur. Eine (besonders auf die Literatur von Minderheiten und Migranten bezogene) relevante Frage ist auch, wie Autoren ihre Position in und zwischen mehreren Kulturen und Literaturen für ihre Vermittlungsarbeit nutzen und ob (ausgehend von den vorangestellten Fragen) auch spezifische poetische Verfahren beim Inszenieren von Kulturkontakten, Kulturbegegnungen, Kulturdifferenzen und Kulturüberlagerungen verwendet werden, wodurch auch möglicherweise eine Poetik des kulturellen Schreibens (*cross-cultural-writing*) hervorgeht.

In Bezug auf die interkulturelle Literatur werden nicht nur die kulturellen Grenzüberschreitungen der Literatur, die dieser teils inhärent sind und teils durch die veränderten Lebensumstände der Postmoderne evoziert werden, angesprochen, sondern auch die sich wandelnde Sichtweise auf Literatur, wobei auch diesbezüglich die bereits erwähnte Metapher „Neue Weltliteratur“ verwendet wird. Alle erwähnten Punkte/ Aspekte/ Fragen implizieren auch eine Kanon-Kritik bzw. Kanon-Erweiterung.⁷⁶

Aus dem bisher Erläuterten kann man schlussfolgern, dass der Untersuchungsgegenstand der interkulturellen Literaturwissenschaft nicht nur eine solche Literatur ist, in der die thematische und formale Behandlung verschiedener Facetten der kulturellen Eigen- und Fremdwahrnehmung

⁷⁶Vgl. Norbert Mecklenburg: Interkulturelle Literaturwissenschaft. In: Alois Wierlacher; Andrea Bogner (Hg.): *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2003, 434-438; Bachmann-Medick: *Kulturanthropologische Horizonte interkultureller Literaturwissenschaft*, 440.; Leskovec, 7-10.

aus der eigenen Migrationserfahrung bzw. dem mehrkulturellen Hintergrund der Autoren hervorgegangen ist. Aus diesem Grunde werden im folgenden Kapitel die Begriffe „Gastarbeiterliteratur“, „Migrantenliteratur“ und „Migrationsliteratur“ etwas ausführlicher besprochen und voneinander abgegrenzt.⁷⁷ Eine nähere Beleuchtung der erwähnten Termini ist aus mehreren Gründen interessant. Einerseits soll dadurch das weite Feld der interkulturellen Literatur etwas eingegrenzt und der Fokus der vorliegenden Untersuchung genauer festgelegt werden, andererseits soll durch die Unterscheidung der drei Termini aufgezeigt werden, wie sich die Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung der deutschschreibenden Autoren mit Migrationshintergrund im Laufe der Zeit geändert hat bzw. immer noch ändert.

2.3.1. GASTARBEITERLITERATUR – MIGRANTENLITERATUR – MIGRATIONS LITERATUR

In den letzten Jahren hat sich eine kaum noch überblickbare Zahl an Termini angehäuft, mit der versucht wird, die Texte von Autoren zu benennen, deren Biographie durch die Migrationserfahrung gekennzeichnet ist und die damit auch kulturell mehrfach verortet bzw. geprägt sind.⁷⁸ Dabei ist die Diskussion zur Verortung der Schriftsteller und deren literarischen Schaffen keinesfalls beendet, da die Autoren (und ihre Werke) eine sehr heterogene Gruppe darstellen, was wohl kaum mit einem (allen Autoren und Werken gerecht werdenden) Begriff erfasst bzw. kategorisiert werden kann. Zudem ist noch anzumerken, dass sich auch die Schriftsteller selbst gegen die ihnen und ihren Werken (bzw. ihrem Gesamtwerk) zugewiesenen (zu engen oder nur ein Thema betreffenden) Kategorien wähen. Nimmt man weiter die bereits erwähnte Tatsache in Betracht, dass Migration ein in der Menschheitsgeschichte schon immer

⁷⁷Alle drei Termini beziehen sich auf Literaturen, in denen u.a. auch der durch Migration erfolgte Kontakt mehrerer Kulturen ein zentrales Thema ist. Es werden bei den verschiedenen Termini jedoch bestimmte Einzelaspekte (politisch-gesellschaftliches Engagement, Biographie der Autoren, ästhetische Komplexität usw.) mehr oder weniger in den Vordergrund gerückt. Dementsprechend impliziert die Wahl eines Terminus auch die gewählte Vorgehensweise bzw. den gewählten Fokus in der Textanalyse.

⁷⁸Die folgende Auflistung gibt einen Überblick der Bezeichnungen: Gastarbeiterliteratur, Literatur der Betroffenheit, Ausländerliteratur, Brückenliteratur, Minderheitenliteratur, Literatur zwischen Kulturen, Literatur der Fremde, Kleine-Literatur, Literatur der Emigration, Emigranten-Literatur, Immigranteliteratur, Migrantenliteratur, Migrationsliteratur, Interkulturelle Literatur, Mehrkulturelle-Literatur, Exilanten-Literatur, Literatur ohne festen Wohnsitz, Neue Weltliteratur, Globale-Literatur, Selbstverständigungsliteratur. Viele der erwähnten Termini besitzen heutzutage nur noch eine Relevanz in der literaturgeschichtlichen Orientierung, da sie mittlerweile als unzureichend oder nicht zutreffend (in manchen Fällen sogar als politisch fragwürdig und diskriminierend) empfunden werden. Die semantische Akzentuierung der Begriffe zeigt, dass diese sich einerseits deutlich voneinander unterscheiden, andererseits in gewissen Punkten auch überschneiden.

bestehendes und besonders heutzutage globales Phänomen ist, würde es den Rahmen dieser Arbeit sprengen, würde man versuchen das Phänomen „Literatur im Kontext der Migration“ in seiner ganzen Breite zu erfassen.⁷⁹ Demzufolge beschränken sich die in der vorliegenden Arbeit gegebenen Erläuterungen (dem Schwerpunktthema entsprechend) nur auf die neuere Zeit bzw. auf die begriffliche Entwicklung (und die damit gemeinte Literatur) seit der sogenannten „Gastarbeiterliteratur“.⁸⁰

Für die sogenannte „**Gastarbeiterliteratur**“ spielt der wirtschaftliche Aufschwung Deutschlands in den 1950er Jahren eine entscheidende Rolle. Wegen des Mangels an Arbeitskräften schloss die Regierung von 1955 bis 1968 Anwerbeverträge mit Italien, Griechenland, Spanien, der Türkei, Marokko, Portugal, Tunesien und schließlich auch mit Ex-Jugoslawien ab.⁸¹ Man nahm an, dass die ausländischen Arbeitnehmer bzw. Gastarbeiter⁸² nach einem gewissen Zeitraum wieder in ihre Heimat zurückkehren würden. In Wirklichkeit entwickelte sich die Situation jedoch anders als geplant. Viele der ausländischen Arbeitnehmer entschlossen sich dauerhaft in Deutschland zu bleiben und holten ebenfalls weitere Familienmitglieder nach. Diese Emigranten wurden mit der Zeit nicht nur eine ökonomische

⁷⁹Die Bezeichnung „Exilliteratur“ wird in dieser Arbeit bewusst umgangen, da der Begriff zwar zum Teil auch eine solche Literatur, die im Rahmen der Gastarbeiter-, Migranten- und Migrationsliteratur besprochen wird, umfassen kann, er jedoch bereits seine Geschichte in der deutschen Literaturwissenschaft besitzt, die sowohl zeitlich (1933-1945) als auch in Bezug auf die Autoren (die zur Exilliteratur gezählt werden) den Rahmen des Untersuchungsgegenstands dieser Arbeit sprengt.

⁸⁰Im Kontext der deutschsprachigen Literatur gab es bis Mitte des 20. Jahrhunderts „nur vereinzelte Autoren anderer Muttersprache, die einen Platz in der deutschsprachigen Literatur einnahmen (A. v. Chamisso; E. Canetti, Ö. v. Horvath, J. Hay). Nach dem Zweiten Weltkrieg gibt es unter den Exilautoren in Deutschland und Österreich zunächst nur wenige, die zur dt. Sprache wechselten (z. B. G. Kövály, G. Sebestyén, M. Dor, G. Laub).“ Irmgard Ackermann: *Migrantenliteratur*. In: Dieter Burdorf; Christoph Fasbender; Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur : Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007, 498.

⁸¹Vgl. Sengül Senol: *Kurden in Deutschland : Fremde unter Fremden*. Frankfurt am Main: Haag und Herchen, 1992, 59.; Ulrike Reeg: *Schreiben in der Fremde : Literatur nationaler Minderheiten in der Bundesrepublik Deutschland*. Essen: Klartext. 1988, S. 11.

⁸²Anfang der 1960er Jahre verwendete man noch den Begriff „Fremdarbeiter“ für die ausländischen Arbeitskräfte. Da jedoch die nicht gerade ruhmhafte Zeit aus der Geschichte Deutschlands während des Zweiten Weltkriegs noch nicht so lange zurücklag, wollte man jegliche Assoziationen mit der Zeit vermeiden. Deshalb ersetzte man den Begriff „Fremdarbeiter“ durch den Begriff „Gastarbeiter“. Der neue Begriff implizierte jedoch auch weiterhin die Absicht der deutschen Politik, die angeworbenen Arbeiter aus den verschiedenen Ländern nicht langfristig im Land zu behalten. Den Begriff „Gastarbeiterliteratur“ haben Rafik Schami und Franco Biondi in ihrem Manifest *Literatur der Betroffenheit* geprägt, in dem sie auf die Vernachlässigung und Unterdrückung dieser Literatur hinweisen wollten und für mehr Verständnis für solche Menschen warben, die ihr Heimatland verlassen haben und nach Deutschland kamen, um als Gastarbeiter Geld zu verdienen, wobei sie als Menschen zweiter Klasse betrachtet und behandelt wurden, woran auch die „Begriffsreinigung“ nichts geändert hätte. Vgl. Horst Hamm: *Fremdgegangen – Freigeschrieben : Eine Einführung in die deutschsprachige Gastarbeiterliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988, 10.; Aysegül Aktürk: *Interkulturelles Lernen im Deutschunterricht : Vorschläge zur Didaktisierung türkischer Migrationsliteratur*. Hamburg: Igel Verlag, 2009, 7-8.

Notwendigkeit, sondern, wie u.a. Hartmut Heinze darauf verweist, auch ein wichtiger Bestandteil des sozialen, politischen aber auch des kulturellen Lebens in Deutschland.⁸³ Als in den 1970er Jahren die Anwerbung von Gastarbeitern nachließ und diesbezüglich auch der Aufenthaltsstatus der „Ausländer“ verschärft bzw. die Forderung nach der Rückkehr der Arbeitsmigranten immer lauter wurde, dabei jedoch die Lebensumstände der Arbeitnehmer (und ihrer Familien) außer Acht gelassen wurden, kamen die Arbeitskräfte und Intellektuellen (mit Migrationshintergrund) vermehrt zur Erkenntnis, dass auch sie ihre Meinung zu den sie betreffenden Themen äußern sollten. Dabei betrachteten sie sowohl die (deutsche) Sprache, als auch verschiedene Medien (u.a. die Literatur) als ein hilfreiches Medium, um ihre Meinung frei zu äußern und einen Appell an die Politik und die Gesellschaft zu senden, dass sie sie nicht als Ausländer (Menschen zweiter Klasse) betrachten, sondern als (gleichberechtigte) Menschen annehmen sollten.⁸⁴ Folglich machten sie auch in ihren Texten auf die politische und gesellschaftliche Situation der „Ausländer“ aufmerksam, womit sie einen Beitrag zu konstruktiven gesellschaftlichen Veränderungen leisten wollten.⁸⁵

Aus dem bisher Erläuterten geht hervor, dass sich die Autoren der ersten Generation primär mit der Kritik an der Aufnahmegesellschaft und deren Umgang mit (Arbeits-)Migranten beschäftigen, wobei die Gastarbeiterthematik im Vordergrund stand. In den Texten kommen jedoch nicht nur die diskriminierenden und ausbeuterischen Arbeitsbedingungen, denen die Migranten oft ausgeliefert waren, zum Ausdruck, sondern auch der erlebte Heimatverlust, die Entwurzelung und Isolation, das Leben in der „Fremde“, die Anpassungsprobleme im Aufnahmeland, die erlebte Feindseligkeit als „Ausländer“, die Sprachprobleme, die dadurch entstandenen Identitätsprobleme, sowie auch die Wünsche, Hoffnungen, Ängste und das Bedürfnis der Migranten, das Erlebte zu verarbeiten und der Öffentlichkeit mitzuteilen. An dieser Stelle sollte ebenfalls angemerkt werden, dass Gastarbeiterliteratur nicht nur von Gastarbeitern (was man sich darunter vorstellt) geschrieben wurde, sondern auch von Intellektuellen und dass die Texte der ersten Generation ebenfalls nicht ausschließlich auf die erwähnten Themen zu reduzieren sind, da es auch viele Beiträge und Publikationen gab, die sich mit zahlreichen anderen Themen beschäftigten. Das primäre Thema war jedoch die Gastarbeiterthematik.

⁸³Vgl. Hartmut Heinze: *Migrantenliteratur in der Bundesrepublik Deutschland : Bestandsaufnahme und Entwicklungstendenzen zu einer multikulturellen Literatursynthese*. Berlin: Express Edition, 1986, 11.

⁸⁴Vgl. Reeg, 96.

⁸⁵Vgl. ebd., 99.

Obwohl bereits in den 1950er Jahren die ersten literarischen Versuche besonders von italienischen Migranten bemerkbar sind und in den 1960er Jahren auch die Literatur von türkischen Migranten vermehrt entstanden ist, waren die Autoren bis zu den 1970er Jahren dem breiten Lesepublikum relativ unbekannt.⁸⁶ Ab Ende der 1970er Jahre erscheinen dann vermehrt Einzelveröffentlichungen, Publikationen und Anthologien.⁸⁷ Zu einer Entfaltung und Etablierung der Literatur und Kunst von Autoren mit Migrationshintergrund trugen auch die gegründeten Vereine „PoLiKunst“ (Polynationaler Literatur und Kunstverein) und „Südwind“ entscheidend bei, die die Kunst und Literatur von Migranten förderten.⁸⁸

Der Begriff „Gastarbeiterliteratur“ besitzt heutzutage zumeist nur noch Relevanz in der literaturgeschichtlichen Orientierung, da er auch nur eine reduzierte Momentaufnahme in der Anfangsphase der im Kontext der Migration entstandenen Literatur war und schon zu der Zeit, als er entstanden ist, das Gesamtbild der heterogenen Gruppe von Autoren mit Migrationshintergrund nicht erfassen konnte. So fühlten sich auch viele Autoren, deren Werke mit dem Gastarbeiterliteratur-Begriff in Verbindung gebracht wurden, von dem Begriff nicht angesprochen. Sie kritisieren, dass ihr schriftstellerisches Werk nicht auf diesen einen Begriff reduziert werden kann. Was der Anfangsphase jedoch nicht abzuerkennen ist, ist die Tatsache, dass durch die provokanten Begriffe „Literatur der Betroffenheit“ und „Gastarbeiterliteratur“, sowie durch die innerhalb dieser Literatur geführte Diskussion um die politische und die soziale Situation der „Ausländer“, auch die außerliterarischen Diskussion zu dem Thema eine neue Qualität bekamen, da die Autoren eindringlich auf die Probleme der Migranten in der Aufnahmegesellschaft aufmerksam machten und für die gegenseitige Anerkennung plädierten. So führten der zunächst platzierte provokante Begriff „Gastarbeiterliteratur“, aber auch die daraufhin erfolgte Distanzierung von diesem Begriff dazu, dass man sich mit Autoren mit mehrkulturellem Hintergrund intensiver auseinandersetzte und deren Werke anerkannte, wodurch wiederum die

⁸⁶Vgl. Reeg, 14.

⁸⁷Zu den bekanntesten Vertretern der ersten Generation gehören Franco Biondi, Gino Chiellino, Yüksel Pazarkaya, Ahmed Dogan, Aras Ören, Aysel Özakin, Saliha Scheinhardt, Şinasi Dikmen, Emine Sevgi Özdamar, Jusuf Naoum, Suleman Taufiq und Rafik Schami. Vgl. Rolf Ehnert: *Literatur der Migration ist deutsche, ist „Weltliteratur“*. URL: <http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2007/394/pdf/05ehnert.pdf> (30.03.2015).

⁸⁸Vgl. Wilfried Barner: *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2. Auflage. München: C.H. Beck, 2006, 1002-1003.; Reeg, 14, 92.

deutschsprachige Literaturlandschaft durch neue Themen und Perspektiven erweitert und bereichert wurde.⁸⁹

Da der Begriff „Gastarbeiterliteratur“ vielen Autoren mit mehrkulturellem Hintergrund und deren Werken nicht gerecht wurde, werden seit Mitte der 1980er Jahre in der wissenschaftlichen Diskussion die Bezeichnungen „Migrantenliteratur“ und „Migrationsliteratur“ verwendet. Im Gegensatz zur Gastarbeiterliteratur ist **Migrantenliteratur** ein breit gefasster Begriff, der auch heute noch verwendet wird und mit dem Texte von Autoren anderer sprachlicher und kultureller Herkunft, die in deutscher Sprache geschrieben und in deutschem Kontext publiziert wurden, bezeichnet werden.⁹⁰ Demzufolge umfasst der Terminus alle deutschschreibenden (heterogenen) Gruppen von Autoren mit (unterschiedlichem) Migrationshintergrund (auch die Gastarbeiterliteratur miteinbegriffen). Irmgard Ackermann nennt in ihrer für das *Metzler Lexikon Literatur* (2007) verfassten Begriffserläuterung zur Migrantenliteratur folgende Themen, die für diese Literatur charakteristisch sind: „[D]ie andere kulturelle Erfahrung der Autoren in ihrem Herkunftsland, ihre Identitätssuche und die Auseinandersetzung mit der Situation als Fremder in Deutschland, Österreich und der Schweiz, sowie ihre Individuellen und soziopolitischen Probleme und Erfahrungen.“⁹¹ Zusätzlich wird darauf hingewiesen, dass die thematische Aussage keineswegs ein selbstverständliches Zuordnungskriterium ist, „da die Autoren, auch wenn sie bewusst aus der Außenperspektive schreiben, nicht auf die Ausländerthematik allein festgelegt werden können.“⁹² Als wichtige Kriterien werden die

„mehrkulturelle und mehrsprachige Erfahrung in der Minderheitensituation, die neue Perspektiven in die [deutsche Literatur] hineinbringt, sowie der meist bewusst vollzogene Sprachwechsel von der Muttersprache zum [Deutsch] als Sprache der [literarischen] Kreativität bzw. die Entscheidung für die [deutsche] Sprache bei mehrsprachig aufgewachsenen Autoren“⁹³

⁸⁹Horst Hamm stellt diesbezüglich fest, dass die Einwanderung der Arbeitnehmer aus den verschiedenen Ländern in die Bundesrepublik Deutschland und die neuen Lebensumstände, denen sie ausgesetzt waren, eine neue von der deutschen Tradition unabhängige Literatur entstehen ließ, in der eine eigenständige Sprachform entwickelt wurde und auf Themen zurückgegriffen wurde, „die den deutschen Schriftstellern fremd sind“. Hamm, 9.

⁹⁰Vgl. Ackermann: *Migrantenliteratur*, 498.

⁹¹Ebd.

⁹²Ebd.

⁹³Vgl. ebd.

genannt. Auch diese Aussage wird durch die Bemerkung ergänzt, dass einige Autoren jedoch auch weiterhin in ihrer Muttersprache publizieren.⁹⁴ Zudem wird ebenfalls eine Gruppierung der Autoren (nach ihrer Ausgangsposition) gegeben:

„Autoren, die bereits in ihrer Heimat und in ihrer Muttersprache einen Status als Autoren erworben hatten (so O. Filip, A. Skármeta, F. Baykurt, A. Özakin), [...] die erst in der oder durch die Erfahrung der Migration zum Schreiben kommen und sich dann meist schon früh der dt. Sprache bedienen (z. B. F. Biondi, G. Chiellino, SAID, S. Dikmen, E. S. Özdamar, K. Kurt), sowie Autoren, die im dt. Sprachraum aufgewachsen und von Kind an zweisprachig sind (u. a. Z. Şenocak, J.F.A. Oliver, Z. Çirak, S. Özdoğan, F. Zaimoglu, R. Knapp, D. A Franzetti, Z. Bánk).“⁹⁵

Als spezifischer Beitrag der Migrantenliteratur zur deutschsprachigen Literaturszene und deutschen Alltagswirklichkeit werden mehrere Ebenen genannt: Der andere Blickwinkel, der sich aus der Erfahrung der Spannung zwischen den Kulturen und Sprachen und aus der Minderheitensituation ergibt, Sensibilisierung für die deutsche Sprache, die durch die sprachliche Distanz, Bereicherung durch die Muttersprache und sprachliche Differenzierung gekennzeichnet ist, die Übernahme und Weiterentwicklung von Erzähltraditionen oder literarischen Gestaltungen, die in der deutschsprachigen Literatur weniger bekannt sind, die literarische Realisierung eines interkulturellen Gesprächs mit dem Ziel der Öffnung für eine mehrkulturelle Gesellschaft. Über den deutschsprachigen Kontext hinaus geht es um die Überwindung nationaler Grenzen und einen kulturellen Beitrag zur Globalisierung.⁹⁶

Wie aus den vorangegangenen Erläuterungen hervorgeht, wird mit dem Begriff Migrantenliteratur die Literatur von Migranten bezeichnet, wobei bei dem Begriff primär die Autobiographie und die soziale Stellung der Autoren in der Aufnahmegesellschaft im Vordergrund stehen. Obwohl der Begriff auch weiterhin verwendet wird, meint Heidi Rösch, dass es durchaus fragwürdig ist, solche Autoren „die mittlerweile den größten Teil ihres Lebens in Deutschland verbracht haben, hier geboren oder aufgewachsen sind, als Ausländer oder Migranten zu bezeichnen.“⁹⁷ Zudem kritisiert die Autorin, dass die Wahl des (Migrations-)Hintergrunds der Autoren als Abgrenzungskriterium die Gefahr laufe, „alles, was immigrierte oder minderheitenangehörige AutorInnen produzieren, Migrantenliteratur zu nennen.“⁹⁸ Problematisch

⁹⁴Ackermann: *Migrantenliteratur*, 498.

⁹⁵Ebd.

⁹⁶Vgl. ebd, 499.

⁹⁷Rösch: *Migrationsliteratur im interkulturellen Diskurs*.

⁹⁸Ebd.

ist eine solche (nur auf die Biographie bezogene) Klassifizierung deswegen, weil ein so offener Literaturbegriff die „literarische Komponente vernachlässigt“⁹⁹. Die Vernachlässigung der literarischen Komponente und die Akzentuierung der außerliterarischen Kriterien hat vielerlei Folgen. So bekommen einerseits manche Texte (nur dadurch, dass der Verfasser dieser Texte einen Migrationshintergrund besitzt) einen Bonusstatus und werden als „literarisch“ bezeichnet, andererseits wird das ganze Potential eines Schriftstellers stark eingegrenzt, da er nur auf das Migrationsthema reduziert wird bzw. ihm die Fähigkeit aberkannt wird, auch über andere Themen literarisch qualitative Texte verfassen zu können. Gerade diese Problematik führt dazu, dass immer mehr Autoren (mit Migrationshintergrund) sich vehement dagegen wehren, dass sie selbst und ihr ganzes schriftstellerisches Werk nur nach der Kategorie Migrantenliteratur bewertet werden. So meint auch Saša Stanišić, dass es falsch ist, nur von einer (I)Migrantenliteratur zu sprechen bzw. alle Schriftsteller mit Migrationshintergrund unter einen Kamm zu scheren, ohne dass eine genaue Reflektion der Umstände, wie ein Text entstanden ist, gemacht wurde und ohne dass der Text eines Autors nach bestimmten Analysekategorien (er nennt zum Beispiel: Thema, Genre, Stil, Tradition usw.) betrachtet wurde. Würde man das nämlich machen, käme man schnell zur Einsicht, dass es so etwas wie eine einzige, einheitliche Migrantenliteratur gar nicht gibt, da sich die Autoren selbst (wie auch deren schriftstellerisches Werk) stark voneinander unterscheiden, wozu sich Saša Stanišić in seinem Essay *Tri mita o imigrantskoj književnosti* äußert.

„Govoriti o jednoj ‚imigrantskoj književnosti‘ je naprosto pogrešno [...] Priroda migracije i nivo integracije stranih pisaca toliko varira da se ne može skupiti u jednu kategoriju, a o jedinstvenim biografskim pozadinama i različitim kulturnim, religijskim i društvenim navikama da i ne govorim. Ipak i ove vanknjiževne karakteristike ukazuju na veliku raznolikost iskustava, mogućih tema i intelektualnih utjecaja koji u dosta slučajeva postaju dijelom teksta ili barem predočavaju tekst kao cjelinu. Cilj objektivnog suda trebalo bi biti prevazilaženje fiksacije na piščevu biografiju i prestrojavanje na tematski orijentirano sagledavanje djela.“¹⁰⁰

Am Beispiel der Werke zweier Autoren (Lena Gorelik und Ilija Trojanow) der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zeigt Stanišić, wie verschieden das schriftstellerische Werk von Autoren ist, die unter der Bezeichnung (I)Migrantenliteratur nur durch ihre Biographie miteinander in Verbindung gebracht werden. Er führt weiter hinzu, dass wenn schon jemand (von

⁹⁹Rösch: *Migrationsliteratur im interkulturellen Diskurs*.

¹⁰⁰Saša Stanišić: *Tri mita o imigrantskoj književnosti*. URL: <https://sic.ba/stav/sasa-stanisis-tri-mita-o-imigrantskoj-književnosti/> (05.06.2016).

der Produktionsseite aus) in Kategorien denken will, dann müsste man die Autoren mit Migrationshintergrund in Form von vielen Subgruppen viel klarer voneinander differenzieren:

„Ako neko baš mora misliti u kategorijama, onda bi, u množini, mogao govoriti o imigrantskim književnostima i opisati nove, manje sklopove, kakvi bi, primjerice, bili: ‚Književnost imigrantskih radnika u 60-tim‘ ili ‚Njemačko-turska književnost‘ ili ‚Književnost druge generacije poljskih imigrantica njemačkog etničkog porijekla‘ koje su se, budući domaćicama, na smrt dosađivale i napisale roman o dlakama na grudima svog susjeda.“¹⁰¹

Nach Stanišić sollte man sich im Rahmen der (I)Migrantenliteratur nicht primär nach Autobiographie, sondern nach anderen Kategorien auseinandersetzen:

„Ali takvo razvrstavanje bi se suprotstavilo jednoj od glavnih funkcija književnosti, koja treba biti djelo (najradije) neograničene kreativnosti i inventivnosti, na jednoj, i igre referencija i odnosa, na drugoj strani. Stoga vjerujem da se o imigrantskoj književnosti učinkovito može raspravljati samo u svjetlu tema i u odnosu prema pravilima žanra, stila, tradicije itd.“¹⁰²

Zudem verweist Stanišić darauf, dass Autoren mit Migrationshintergrund heutzutage keine marginalen Phänomene sind, weswegen sie seiner Meinung nach keine (exklusive) Sonderbehandlung (bzw. Bonusbehandlung) brauchen.

„U zemljama visoke stope imigracije, kakvom je Njemačka danas, manjinska kultura je davno postala jedan od konstitutivnih društvenih elemenata. Imigrantski pisci više nisu marginalni fenomen već značajna tačka referencije sa skoro pa mainstream kvalitetima (što je dobro, jer oslobađa djelo egzotike). Imigrantske književnosti nisu ostrvo u moru nacionalne književnosti nego komponenta, kako u dubinama, gdje obitavaju arhaične lignje tradicije, tako i na površini, gdje pop-kulturni valovi zapljuskuju obalu.“¹⁰³

Stanišić sträubt sich ebenfalls gegen die Vorstellung, dass Schriftsteller, die unter dem Sammelbegriff (I)Migrantenliteratur zusammengeführt werden, ausschließlich über Migration und die dem Phänomen nahestehenden Themen (Identität, Heimat, Grenzüberschreitung usw.) schreiben können, bzw. ausschließlich diese Themen für sie reserviert sind. Seiner Meinung nach wird durch ein solches Schubladendenken das schriftstellerische Potential der wirklich guten Autoren unterschätzt:

¹⁰¹Stanišić: *Tri mita o imigrantskoj književnosti*.

¹⁰²Ebd.

¹⁰³Ebd.

„Trebalo bi da svaki ‚dobar‘ pisac u bilo kojem trenutku može napisati ‚dobru‘ fikciju o djetetu koje boluje od raka, o psu s tri noge ili psećoj nozi koja priča priču o imigrantskom piscu, a da nikada nije razgovarao sa djetetom oboljelim od raka, da nikada nije imao psa ili da nikada nije bio moj lični prijatelj. Pisanje fikcije podrazumijeva, također, izmišljanje svjetova koji nisu dio vlastitog svijeta pisca. Svaki pisac kroz istraživanje, putovanje, razgovaranje i druge metode otkrivanja nepoznatog može postići nešto takvo, ili može, pak, postati svjestan novih aspekata života i iz toga konstruirati ono što se da ispričati, birajući perspektivu ili glas koji čak ni pisac koji je u temi na svom terenu nikada nije ni predvidio. Lično su mi neimigrantski pisci koji pokušavaju prodrijeti u pitanja rezervirana za imigrante jednako značajni.“¹⁰⁴

Aus den Stellungnahmen von Heidi Rösch und Saša Stanišić kann man erkennen, dass beide Autoren kritisieren, wie mit Schriftstellern mit Migrationshintergrund (aber auch mit dem Thema Migration) in einem literarischen Werk (durch die Bezeichnung Migrantenliteratur) umgegangen wird bzw. dass beides Gefahr läuft einem Schubladendenken zu verfallen, weil die Behandlung des Migrationsthemas zu sehr (oder ausschließlich) auf den biographischen Hintergrund des Autors reduziert wird, dabei jedoch das schriftstellerische Potential (wie der Autor das Migrationsthema behandelt und inszeniert bzw. welche literarischen Mittel er hierfür verwendet) in den Hintergrund gerückt wird.

Die vorangegangenen Erläuterungen der Termini Gastarbeiterliteratur und Migrantenliteratur haben gezeigt, dass sich keins der beiden Termini dazu eignet, den Roman von Saša Stanišić *Wie der Soldat das Grammofon repariert* terminologisch näher zu verorten. Folglich muss ein entsprechender Terminus gewählt werden, der einerseits dem Wunsch des Autors und andererseits aber auch seinem Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* und dem Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit (Transkulturalität) gerecht wird. Aus den erwähnten Gründen liegt in der vorliegenden Arbeit der Fokus auf dem Begriff „**Migrationsliteratur**“.

Zunächst sei gesagt, dass der semantische Gehalt der Migrationsliteratur in der wissenschaftlichen Diskussion unterschiedlich gedeutet wird. Falls die Produktionsseite die Begriffsbestimmung betont, meint die Migrationsliteratur, die Literatur von Migranten (geht demnach primär von der Autorenbiographie aus). Eine solche semantische Akzentuierung des Terminus rückt die Migrationsliteratur in die Nähe des Begriffs Migrantenliteratur bzw. Migrantenliteratur und Migrationsliteratur werden hier als Synonyme betrachtet.¹⁰⁵ In der wissenschaftlichen Diskussion distanziert man sich jedoch vermehrt von einer solchen Betrachtungsweise bzw. der Terminus „Migrationsliteratur“ bekommt einen eigenständigen,

¹⁰⁴Stanišić: *Tri mita o imigrantskoj književnosti*.

¹⁰⁵Vgl. Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 25.

semantischen Gehalt.¹⁰⁶ Wie bereits erläutert wurde, ist Heidi Rösch der Meinung, dass nicht ausschließlich die Autorenbiographie über die Zugehörigkeit zur Migrationsliteratur entscheiden sollte, sondern der Gehalt der Texte (thematische und ästhetische Kriterien). Folglich versteht Rösch unter dem Terminus „Migrationsliteratur“ nicht die autobiographisch orientierte Literatur von Migranten, sondern die thematisch orientierte Literatur über Migration (und ihre Folgen auf die Individuen und Gesellschaft).¹⁰⁷ Da sich Röschs Einordnungskriterien an thematische und ästhetische Kriterien lehnen, ist ihrer Meinung nach „das Konzept der Migrationsliteratur prinzipiell losgelöst von der Autorenbiographie zu sehen“¹⁰⁸. Für Autoren mit Migrationshintergrund bestehen mehrere Vorteile bei einem solchen Perspektiven- bzw. Begriffswechsel. Da der Schwerpunkt der Migrationsliteratur nicht auf der Autorenbiographie, sondern auf thematischen und ästhetischen Kriterien liegt, wird hier die (bei dem Terminus Migrantenliteratur vorhandene) Problematik umgangen, dass das Migrationsthema die ganze Person und das ganze schriftstellerische Werk eines Autors (gegen dessen Willen) nur dadurch vereinnahmt, dass er einen Migrationshintergrund besitzt. Schriftsteller bekommen mehr Selbständigkeit in der Lenkung der Rezeption ihrer Person und ihrer Werke. Die Autoren können sich demnach an dem Feld Migrationsliteratur entweder durch ihr ganzes literarisches Schaffen, durch den größten Teil ihres literarischen Schaffens, durch einzelne Werke oder gar nicht beteiligen.¹⁰⁹ Falls sich zum Beispiel ein Autor mit Migrationshintergrund teilweise oder nur vereinzelt in seinem schriftstellerischen Schaffen dem Migrationsthema widmet, in anderen Werken das Thema jedoch nicht behandelt, werden zur Migrationsliteratur nur die Werke gezählt, in denen sich der Autor explizit auch mit dem Thema beschäftigt.¹¹⁰ Dadurch dass der thematisch-ästhetisch orientierte Terminus Migrationsliteratur sowohl die Person als auch das Thema nicht betreffende Werke von Autoren mit Migrationshintergrund nicht für sich vereinnahmt, wird den Schriftstellern die (gleichberechtigte) Fähigkeit anerkannt, dass sie genauso gut über andere (die Migration oder den eigenen Migrationshintergrund nicht betreffende) Themen schreiben können, sodass die andere Themen betreffenden Werke anders (fern von der Autorenbiographie des

¹⁰⁶In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff Migrationsliteratur vom Begriff Migrantenliteratur abgegrenzt, und entsprechend den neueren Tendenzen mit seiner eigenständigen Semantik verwendet.

¹⁰⁷Vgl. Rösch: *Migrationsliteratur als neue Weltliteratur?*, 93.; Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 26.

¹⁰⁸Rösch: *Migrationsliteratur im interkulturellen Diskurs*.

¹⁰⁹Vgl. ebd.

¹¹⁰Dieses wäre zum Beispiel der Fall mit Saša Stanišićs Gesamtwerk.

Autors) bewertet werden können. Die Forderung des themaaorientierten Migrationsliteratur-Begriffs nach Literarizität hat weiterhin den Vorteil, dass dadurch der Bewertungs-Bonusstatus, den man nur durch den Migrationshintergrund bekommt, wegfällt bzw. es für eine positive (literaturanalytische und -kritische) Bewertung eines (auch die Migrationsliteratur betreffenden) Werks nicht nur genügt, die eigene Migrationsgeschichte niederzuschreiben, sondern es durchaus auch von Bedeutung ist, wie man die Geschichte inszeniert. Demnach grenzt die Bezeichnung Migrationsliteratur das Feld der Migrantenliteratur erheblich ein. Anders betrachtet, weitet der Terminus Migrationsliteratur sein Erfassungsfeld im Vergleich zur Migrantenliteratur jedoch auch aus, da sein thematisch-ästhetischer Fokus die Möglichkeit einer „Öffnung zu einheimischen Autoren, die sich diesem Stoff zuwenden (und zum Teil im Laufe ihres Lebens selbst migriert sind)“¹¹¹ intendiert. Diesbezüglich bestehen sowohl befürwortende als auch ablehnende Stellungnahmen. Die Gegner (Rösch erwähnt Franco Biondi und Rafik Schami)¹¹² einer solchen Öffnung verweisen „auf den Aspekt der politischen Korrektheit und halten daran fest, dass die Literatur der Fremde [...] eine eigenständige, von einheimischen Autoren getrennt zu sehende Literatur ist.“¹¹³ Auch Irmgard Ackermann steht der Öffnung der Migrationsliteratur kritisch gegenüber, da ihrer Meinung nach die Gastarbeiterdarstellung von deutschen Autoren „wohlwollend, blaß und farblos“¹¹⁴ ist.¹¹⁵ Die bisher erwähnten kritischen Meinungen zum Thema der Öffnung der Migrationsliteratur für einheimische Autoren sind Stellungnahmen aus der (inzwischen schon länger zurückliegenden) Zeit, als man noch primär zur Gastarbeiterliteratur bzw. Gastarbeiterthematik Stellung bezog. Bereits zu dieser Zeit teilten jedoch nicht alle diese ablehnende Meinung. Rösch erwähnt zum Beispiel den Schriftsteller Güney Dal, der eine Trennung von Autoren mit Migrationshintergrund und einheimischen Autoren ablehnt.¹¹⁶ Weiter erwähnt die Autorin Arbeiten und Publikationen von Anna Picardi-Montesardo (1985), Sargut

¹¹¹Rösch: *Migrationsliteratur im interkulturellen Diskurs*.

¹¹²Die Stellungnahme von Franco Biondi und Rafik Schami bezieht sich jedoch primär auf das engere Feld der Gastarbeiterliteratur. Vgl. ebd.

¹¹³Ebd.

¹¹⁴Irmgard Ackermann: Zur Standortbestimmung der Ausländerliteratur. In: Heidi Rösch (Hg.): *Literatur im interkulturellen Kontext : Dokumentation eines Werkstattgesprächs und Beiträge zur Migrantenliteratur*. Berlin: Technische Universität Berlin, 1989, 55.

¹¹⁵Obwohl Röschs Meinung nach das Konzept der Migrationsliteratur prinzipiell losgelöst von der Autorenbiographie zu sehen und offen für alle Autoren ist, die sich daran beteiligen wollen, meint die Autorin, dass die Beiträge einheimischer Autoren „inhaltlicher, sprachlicher und formaler Art häufig sehr viel weniger innovativ als die ihrer immigrierten Kollegen“ sind. Vgl. Rösch: *Migrationsliteratur im interkulturellen Diskurs*.

¹¹⁶Vgl. ebd.

Şölçün (1992), Gino Chiellino (1995), in denen versucht wird, „die Autorenbiographiefixiertheit zu überwinden und diesen Begriff in einer thematisch orientierten [...] und im Kontext einer europäischen Migrationsliteraturforschung [...] auch für einheimische Autoren zu öffnen.“¹¹⁷ Wie bereits durch seine kritische Behandlung der (I)Migrantenliteratur gezeigt wurde, gehört auch Saša Stanišić zu den Befürwortern der Öffnung der Migrationsthematik auch für Autoren, deren Biographie nicht durch ein einschlägiges Migrationserlebnis geprägt ist, da seiner Meinung nach das Urteil über ein Werk nicht nach Autobiographie des Autors, sondern primär nach Qualität und literarisch relevanten (thematischen und ästhetischen) Kriterien gefällt werden sollte. Hausbacher, die in ihrer Monographie *Poetik der Migration: Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur* Werke von deutschschreibenden Autoren mit russischen Migrationshintergrund (auch unter dem Kontext der Transkulturalität) näher untersucht, lehnt sich bei ihrer Verwendung des Begriffs der Migrationsliteratur an Heidi Rösch, und stimmt mit ihr in dem Punkt überein, dass primär nach dem Text und seinem Gehalt und nicht nach der Autorenbiographie bewertet werden sollte, was zur Migrationsliteratur gezählt wird. Zum Thema der Öffnung der Migrationsliteratur auch für einheimische Autoren gehen die Meinungen der beiden Literaturwissenschaftlerinnen jedoch auseinander:

„Sie [Heidi Rösch] plädiert sogar für eine von uns nicht mitgetragene Öffnung der Migrationsliteratur hin zu einheimischen Literaturen. Schwerpunkt der literarischen Darstellung liegt demnach für Rösch nicht beim Akt der Migration und dem Migranten als handelnder Person. Vielmehr werden Folgen des Übergangs in eine fremde Situation gezeigt, in der das erzählte Subjekt, sich und die Welt wahrnimmt. Diese Fokussierung geht in die Richtung, Interkultureller Literatur‘ als Literatur des Dialogs, des Austauschs der Verschmelzung [...]. Diese Begriffsfeststellung erscheint uns allerdings in ihrer Breite zu indifferent, gibt es doch heute kaum ein literarisches Werk, das nicht in der einen oder anderen Weise Interkulturalität als Attribut aufweist.“¹¹⁸

Bezüglich der Frage der Öffnung der (thematisch und ästhetisch orientierten) Migrationsliteratur auch für einheimische Autoren, wird konkret für diese Arbeit der Migrationsliteratur-Begriff nach der Meinung von Heidi Rösch gedeutet, dass das Konzept der Migrationsliteratur offen für alle Autoren ist, die sich daran beteiligen wollen (seien sie durch ihre Biographie mit dem Thema eng verbunden oder an dem Thema auch ohne eine persönliche einschlägige Migrationserfahrung interessiert). Die Entscheidung stützt sich an den Kritikpunkt,

¹¹⁷Rösch: *Migrationsliteratur im interkulturellen Diskurs*.

¹¹⁸Vgl. Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 25.

den viele Autoren mit Migrationshintergrund (so auch Saša Stanić) äußern, dass sie nicht nur auf das Thema Migration (das nur für sie reserviert sein soll) reduziert werden wollen, sondern als (gleichberechtigte) gute Schriftsteller anerkannt werden wollen, die sowohl zum Migrationsthema als auch zu anderen Themen eine gute Geschichte schreiben können. Ausgehend davon soll auch den einheimischen Autoren nicht das Potential aberkannt werden, eine gute Fiktion über Migration schreiben zu können, da jeder gute Schriftsteller zwar auch, jedoch nicht nur aus der eigenen Biographie schöpft, sondern durch vielfältige verschiedene Methoden (Reisen, Recherchieren, Gespräche u.a.) den Stoff für seine Geschichten sammelt. An die Themenöffnung und die von ihr vertretene Meinung, dass „über Zugehörigkeit zur Migrationsliteratur [...] nicht die Autorenbiographie, sondern das Thema und die Erzählperspektive [entscheidet]“¹¹⁹, setzt Rösch zum Teil auch die Voraussetzung, dass zur Migrationsliteratur nur solche Autoren gezählt werden sollten, bei denen sich der Großteil ihres Werks dieser Thematik widmet.¹²⁰ Dieses widerspricht jedoch der Forderung, dass das Urteil nach thematischen und ästhetischen Kriterien erfolgen sollte und impliziert wieder eine Urteilsfällung nach nicht literarischen (Prozentzahl der Werke) Kriterien. Ebenfalls impliziert eine solche Forderung die Möglichkeit, dass auch gute Einzeltexte/ Einzelwerke von Autoren, die durchaus ihren Beitrag zur Migrationsliteraturforschung leisten können, nur aufgrund dessen nicht in Betracht genommen werden, weil der Autor/ die Autorin nicht sein/ ihr ganzes literarisches Schaffen bzw. den größten Teil seines/ ihres Schaffens diesem Thema gewidmet hat.

Nachdem die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten des Migrationsliteraturbegriffs näher beleuchtet wurden, wird für die vorliegende Arbeit ein weit gefasster Migrationsliteratur-Begriff gewählt, da der primäre Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit nicht nur die konkrete Migrationserfahrung, sondern das Konzept der Transkulturalität ist. Die Wahl der Deutung des Begriffs Migrationsliteratur (nach Rösch) soll ebenfalls den Wünschen des Autors gerecht werden. Auf die Frage, in welcher Weise Autoren ohne Migrationshintergrund ihren Beitrag zur Migrationsliteratur leisten können, wird in dieser Arbeit nicht weiter näher eingegangen werden, da Stanišić den Stoff für seinen ersten Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* durchaus auch aus seiner eigenen Biographie bzw. auch aus seiner Migrationserfahrung schöpft.

¹¹⁹Rösch: *Migrationsliteratur im interkulturellen Diskurs*.

¹²⁰Rösch: *Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext : eine didaktische Studie zur Literatur von Aras Ören, Aysel Özakin, Franco Biondi und Rafik Schami*, 33.

2.3.2. DEUTSCH-SCHREIBENDE AUTOREN MIT WURZELN AUS DEM EX-JUGOSLAWISCHEN RAUM

Neben Saša Stanišić gibt es innerhalb der deutschsprachigen Literaturlandschaft noch viele weitere mehr oder weniger bekannte Autoren, die auf verschiedenste Weise (Migrationshintergrund, Herkunft der Eltern und Großeltern) mit den Ländern des ehemaligen Jugoslawien verwurzelt sind. Diese Autoren sind (im Vergleich zu deutschschreibenden Autoren anderer kultureller Herkunft), wie es auch von Dijana Simić festgestellt wird, noch nicht genügend untersucht worden, wenn auch in den letzten paar Jahren die Tendenz besteht, dass ihnen eine größere Aufmerksamkeit geschenkt wird.¹²¹ Einen Überblick zu den Autoren aus dem ehemaligen Jugoslawien bietet der Beitrag von **Pero Mate Anušić** und **Azra Džajić** „**Autor/-innen aus dem ehemaligen Jugoslawien und den Nachfolgestaaten**“, der im Jahr 2000 in der Monographie *Interkulturelle Literatur in Deutschland* erschienen ist.¹²² Die beiden Autoren stellen literarische Aktivitäten von Schriftstellern/ Autoren aus Kroatien, Bosnien und der im Jahr 2000 noch bestehenden Bundesrepublik Jugoslawien in Deutschland vor und der Beitrag konzentriert sich auf den Zeitraum von dem Anwerbeabkommen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und Jugoslawien (1968) bis zum Jahr 2000. Es werden auf Deutsch und auf der Herkunftssprache produzierte Texte von Autoren sowohl im Aufnahme- als auch im Herkunftsland erfasst und die erwähnten Texte sind vom unterschiedlichen (literarischen) Wert. Nach einem kurzen einleitenden Teil gliedert sich der Beitrag in fünf thematische Abschnitte. Der erste Abschnitt umfasst die literarischen Aktivitäten der jugoslawischen Minderheit(en) in Deutschland in dem Zeitraum von 1978 bis 1991.¹²³ Bezüglich des genannten Zeitraums kommen die Autoren zu der Schlussfolgerung, dass die literarischen Aktivitäten der jugoslawischen Minderheit(en) in den 1980er und 1990er Jahren, trotz der Tatsache, dass die Jugoslawen die zweitgrößte Gruppe (nach den Türken) in Deutschland bildeten (im Vergleich zu anderen Minderheiten in Deutschland) relativ bescheiden waren bzw. dass den Autoren aus dem ehemaligen Jugoslawien in dem

¹²¹Vgl. Simić, 9-12.

¹²²Vgl. Pero Mate Anušić; Azra Džajić: Autor/innen aus dem ehemaligen Jugoslawien und den Nachfolgestaaten (Kroatien, Bosnien-Herzegowina und Bundesrepublik Jugoslawien). In: Carmine Chiellino (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland : Ein Handbuch*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2000, 106-124.

¹²³Anušić und Džajić gehen auf den Zeitraum von 1968 bis 1978 nicht näher ein und begründen das dadurch, dass es in diesem Zeitraum kaum literarische Aktivitäten der jugoslawischen Minderheit(en) in Deutschland gab. Vgl. ebd., 107.

erwähnten Zeitraum eine marginale Stellung innerhalb der interkulturellen (Migrations-)Literatur zukommt.¹²⁴

Im **Jahr 1978** veröffentlichte Zvonko Plepelić (1945, Zagreb) sein Lyrikband *Jedem das seine oder auch nicht* und im Rotbuchverlag erschien die Autobiographie von Vera Kamenko (1947, Sombor) *Unter uns war Krieg*.¹²⁵ Im selben Jahr veröffentlichte ebenfalls Milo Dor (1923, Budapest) in München den Roman *Alle meine Brüder* und Irena Vrkljan (1930, Belgrad) brachte im Reclam Verlag *Sonne des fremden Himmels* heraus. Im Jahr 1978 widmete die Stadt Dortmund ihre „Ausländertage“ Jugoslawien. Diesbezüglich erschien eine Übersicht aller deutschen Übersetzungen der jugoslawischen Literatur. Im gleichen Jahr veröffentlichte Nikola Othmar Haberl „die erste ernstzunehmende Arbeit über die jugoslawischen Migrant/innen“¹²⁶ (*Die Abwanderung von Arbeitskräften aus Jugoslawien*) und von Reinhard Lauer erschien die Studie *Zur Rezeption serbischer und kroatischer Autoren im deutschen Sprachraum*.¹²⁷ Anlässlich des 200. Jahrestages von Goethes Nachdichtung der Ballade *Hasanaginica* wird an vielen slawischen Zentren zu deutsch-jugoslawischen Beziehungen geforscht. Anušić und Džajić stellen fest, dass durch die erwähnten Aktivitäten die „leicht integrierbare Gruppe in den Medien und der Öffentlichkeit präsent [wurde]“¹²⁸.

¹²⁴Für die mäßige Beteiligung der jugoslawischen Minderheit(en) an der Literaturproduktion der 1980er und 1990er Jahre werden von den beiden Autoren verschiedene Gründe erwähnt. Der erste Grund wäre, dass Jugoslawien erst im Jahr 1968 mit Deutschland ein Abkommen über die Vermittlung von jugoslawischen Gastarbeitern unterschrieben hat, d.h. dass der Großteil der jugoslawischen Minderheit (im Vergleich zu anderen Minderheiten – zum Beispiel der aus der Türkei und aus Italien stammenden Gastarbeiter) erst zehn Jahre später nach Deutschland kam, was sich wiederum auch auf die Literaturproduktion der jugoslawischen Minderheit bzw. dessen Etablierung auswirkte. Als einen zweiten möglichen Grund erwähnen die Autoren (in Anlehnung an die Aussage von Rupprecht Baur), dass die jugoslawische Minderheit als „leicht integrierbar“ und „unauffällig“ galt, weswegen sie ihre Migrationserfahrungen weniger verschriftlicht haben und diese deshalb in Untersuchungen zu Aktivitäten von Minderheiten in Deutschland weniger rezipiert wurden. Als dritten Grund erwähnen sie, dass die Jugoslawen (im Gegensatz zu anderen Minderheiten) nicht als eine homogene einheitliche soziokulturelle Gruppe betrachtet werden konnten, da sie aus einem Vielvölkerstaat stammen und nicht unbedingt dieselbe Muttersprache gesprochen haben, was wiederum dazu führte, dass diese Minderheit sich weniger in Vereine organisierte. Wie auch Simić darauf verweist, bleibt es eine offene Frage, inwieweit die drei angeführten Gründe stimmen, da die beiden Autoren die von ihnen angeführten Gründe nicht näher beleuchten, sondern sich primär der Deskription der Situation der jugoslawischen Minderheit in Deutschland widmen. Der dritte angeführte Grund (Argument) wird von Dijana Simić folgendermaßen kritisch betrachtet: „Gerade dieses Argument überzeugt jedoch nicht, da sich Ähnliches auch für die türkischen Ankömmlinge sagen ließe.“ Vgl. Anušić; Džajić, 106-107.; Simić, 31.

¹²⁵Anušić und Džajić betrachten die genannten zwei Werke - Plepelić (Intellektueller) und Kamenko (direkt betroffene Arbeitsmigrantin, Gastarbeiterin) - als zwei Betrachtungsweisen der damaligen Position des Ausländers. Ebenfalls stellen die beiden Autoren fest, dass beide Formen (Poesie/Autobiographie) auch in den 1980er veröffentlichten Werken sehr präsent sind. Vgl. Anušić; Džajić, 107-108.

¹²⁶Ebd., 107.

¹²⁷Ebd.

¹²⁸Ebd.

Im zweiten Abschnitt des Beitrags stellten Anušić und Džajić verschiedene literarische **Organisationen** vor, wie u.a. die 1981 gegründete Dachorganisation „Radnik-pjesnik u tuđini“ (Sitz in Frankfurt) für alle außerhalb Jugoslawiens lebenden Autoren, die u.a. „Prvi festival poezije“ unter dem Motto „Tito, Heimat, Jugend“ und zahlreiche Lesungen in jugoslawischen Clubs veranstaltete.¹²⁹ Unter der Leitung der Organisation ist ebenfalls der Sammelband *Radnik pjesnik u tuđini* (1981) erschienen. Im Jahr 1987 wurde die „Jugoslawische Literaturwerkstatt/Jugoslovenska književna radionica“ gegründet, woraus u.a. die Anthologien *Usnule zvezde* (1989) und *Pismo sa Majne* (1991) hervorgingen.¹³⁰ Im Jahr 1988 fand in Bielefeld ein literarisches Literaturkolloquium statt, das als eine Art Vorbereitung für die Gründung der „Gruppe 88“ mit dem Vereinssitz in Duisburg betrachtet wurde. In Hamburg gründete 1989 Emina Čarabović-Kamber mit einer Gruppe interanationaler Künstler den „Deutsch-Jugoslawischen Literaturclub“, der Anfang 1992 in den internationalen Literaturclub „La Bohemia“ umbenannt wurde.¹³¹

Nach der einführenden Vorstellung der literarischen Aktivitäten der jugoslawischen Minderheit(en) von 1978 bis 1991 stellen Anušić und Džajić fest, dass die jugoslawische(n) Minderheit(en) in den 1980er Jahren eher eine passive Rolle in der regen Diskussion um das Thema Migrantenliteratur in Deutschland spielte(n), sie jedoch in fast allen Anthologien zum Thema Gastarbeiter, Fremde, Migration vertreten war(en).¹³² Anušić und Džajić geben in den folgenden drei Teilen ihres Beitrags einen ausführlichen Überblick zu den Autoren der „**Literatur**

¹²⁹Die Gastarbeiterthematik wurde nicht nur in Deutschland, sondern auch im Herkunftsland in Werken von in Jugoslawien lebenden Autoren thematisiert. Dragi Bugarčić veröffentlichte seinen Roman *Gost* (1979, Belgrad), Ivan Raos brachte die Erzählung *Gastarbajteri* (Zagreb, 1982) heraus, Vasko Popa veröffentlichte das Gedicht *Pesničko veče za gastarbajtere* (Belgrad, 1981). Es sollen an dieser Stelle ebenfalls die Sammelbände *Horizonti* (Sarajevo/Paris, 1980) und *Domovino, noćas sam te sanjao* (Kruševac, 1980) erwähnt werden. Im Jahr 1988 fand eine Ausstellung und ein Symposium unter dem Motto „Književnost maternjeg i novousvojenog jezika“ im Sava-Zentrum in Belgrad statt. In der Zagreber Nationalbibliothek wurde ein Symposium unter dem Motto „Književnost između dvije domovine“ organisiert, in dessen Rahmen auch eine Bücherausstellung stattgefunden hat. Vgl. Vgl. Anušić; Džajić, 108.

¹³⁰In den beiden erwähnten Publikationen konzentrierte man sich vorwiegend auf die Herkunftssprache, die den Autoren als Literatur- und Publikationssprache diente. Vgl. ebd., 109.

¹³¹Vgl. ebd., 110.

¹³²Die jugoslawische Minderheiten-Gruppe schrieb und veröffentlichte primär in der Sprache des Herkunftslandes, weswegen nur wenige Autoren auch Veröffentlichungen auf deutscher Sprache vorweisen können. Zu den auch auf Deutsch schreibenden Autoren gehören, neben den bereits genannten Autoren, Edita Bermel-Rodominsky, Marina Micić, Drago Ćuturić, Bruna Albanese, Veseljka Katharina Billich, Srđan Keko und Olga Sedlar. Neben den muttersprachlichen Anthologien in der Heimat, nutzten einige Autoren auch die Zeitschrift *Die Brücke* als Veröffentlichungsplattform. Vgl. ebd., 111.

der kroatischen Minderheit seit 1991¹³³, **„Literatur der bosnischen Minderheit seit 1992“**¹³⁴ und der **„Literatur der jugoslawischen Minderheit seit 1992“**¹³⁵.

Der Beitrag von Anušić und Džajić (der sich ausschließlich auf Deutschland beschränkt) bietet einen ersten guten Überblick zu den literarischen Aktivitäten von Autoren aus dem ehemaligen Jugoslawien bis zum Jahre 2000. Da der Beitrag im Jahre 2000 erschienen ist, umfasst er jedoch nicht (oder nur vereinzelte) die **„jüngere“ Generation deutschschreibender Autoren**, die Ende der 1960er Jahre (bis Ende der 1980er Jahre) geboren wurden und aus Ländern des ehemaligen Jugoslawien stammen (oder durch die Herkunft ihrer Eltern mit ihnen verbunden sind). Die Werke dieser Autoren nehmen keinesfalls mehr nur eine marginale Rolle innerhalb der (interkulturellen) deutschsprachigen Literatur ein. Als die erfolgreichsten Beispiele können Melinda Nadj Abonji, Marica Bodrožić und Saša Stanišić genannt werden. Neben den drei Autoren können noch folgende deutschschreibende Autoren (aus Deutschland, Österreich und der Schweiz) genannt werden: Maja Haderlap, Zoran Drvenkar, Danko Rabrenović, Michel Božiković, Nicol Ljubić, Alma Hadžibeganović, Anna Baar, Sandra Gugić, Jagoda Marinić, Meral Kureysli, Martin Kordić, Danijela Janjić und Marko Dinić. Die angeführten Autoren haben zwar das Verbindungsmerkmal, dass sie im ex-jugoslawischen Raum geboren oder durch ihre Eltern und Großeltern mit einem oder mehreren Ländern des ex-jugoslawischen Raums verwurzelt sind und die Verbindung zu dieser Herkunft in einzelnen Werken auch thematisieren, es sei jedoch darauf verwiesen, dass es sich hier um eine sehr heterogene Gruppe handelt,¹³⁶ deren Leben, Verortung,

¹³³Auf deutscher Sprache schreiben (neben den bereits genannten Autoren Plepelić, Vrkljan, Keko) Dragica Rajčić, Marian Nakitsch und Pero Mate Anušić. Vgl. Anušić; Džajić, 115.

¹³⁴Auf deutscher Sprache schreiben Senada Marjanović, Emina Čabaravdić Kamber, D.N. Rudović, Harris Džajić (Anmerkung: Einige vollständige Autorennamen der Gruppe konnten nicht ermittelt werden). Vgl. ebd., 120-121.

¹³⁵Auf deutscher Sprache schreiben Slobodanka L. Betler, Radovan Bajić, Lazar Dašić, Snežana Minić. Vgl. ebd., 121-123.

¹³⁶Die erwähnten Autoren sind zum Beispiel auf verschiedenste Weise mit ihrem Herkunfts- und Aufnahmeland verbunden. Saša Stanišić und Danko Rabrenović kamen in den 1990er Jahren als Kriegsflüchtlinge nach Deutschland. Bei beiden Autoren spielte auch die Erfahrung der Zerrissenheit der eigenen kulturellen Identität eine Rolle, da beide aus einer Mischehe stammen (Stanišić aus einer serbisch-muslimischen Ehe; Rabrenović aus einer kroatisch-serbischen Ehe). Rabrenović hatte bereits vor seiner Flucht zusätzliche mehrkulturelle Erfahrungen (außerhalb des multiethnischen Herkunftslandes) gemacht, da er als Kind mehrere Jahre in China lebte und dort eine russische Schule besuchte. Eine solche mehrkulturelle Erfahrung ist auch bei Nicol Ljubić vorhanden, der in Zagreb geboren wurde und danach u.a. in Schweden, Griechenland und Russland aufgewachsen ist, wobei er immer deutsche Schulen besuchte (d.h. dass seine kulturelle Identität bereits vor seiner Niederlassung in Deutschland von der deutschen Kultur mitbestimmt wurde). Marica Bodrožić kam als gebürtige Kroatin mit neun Jahren nach Deutschland. Dadurch dass ihre Eltern bereits Jahre zuvor nach Deutschland emigriert sind (während die Autorin bei ihren Großeltern aufwuchs) hatte Bodrožić bereits vor ihrer Niederlassung einen intensiven Kontakt zur deutschen Kultur. Die Autorin Melinda Nadj Abonji ist ebenfalls erst nach ihren Eltern mit fünf Jahren aus Vojvodina in die Schweiz gezogen. Zvonko Drvenkar kam bereits mit drei Jahren nach Deutschland und Jagoda Marinić und Marko Kordić wurden in Deutschland

Selbstverständnis und Werke sich durch eine fruchtbare heterogene Vielfalt auszeichnen. Das literarische Schaffen dieser „neun Generation“ ist (bis auf einzelne Untersuchungen zu Werken von Saša Stanišić, Marica Bodrožić, Melinda Nadj Abonji, Alma Hadžibeganović und Nicol Ljubić) noch nicht genügend erforscht, wodurch ein weites Feld für weitere Forschungsarbeiten eröffnet wird.¹³⁷

2.4. POSTKOLONIALE LITERATURTHEORIE/-KRITIK

Nachdem in den vorangegangenen Kapiteln die Ansätze der interkulturellen Literaturwissenschaft innerhalb der interkulturellen Germanistik, sowie die Begriffe Gastarbeiterliteratur, Migrantenliteratur und Migrationsliteratur näher beleuchtet wurden, soll im nächsten Teil der Arbeit ein weiterer zeitgenössischer Diskurs - der postkoloniale Diskurs - vorgestellt werden, in dem sich die Verbindung von kultur- und literaturwissenschaftlichen Ansätzen für die Analyse von Kultur, kulturellen Identitäten und Alteritäten als sehr fruchtbar erwiesen hat. Die überblicksmäßige Besprechung der postkolonialen Literaturtheorie/-kritik ist für die vorliegende Untersuchung deswegen als relevant anzusehen, da sich die postkoloniale Literaturtheorie/-kritik auch für solche Identitäten und Kulturkonzepte interessiert, die durch Migration, Brüche, Diskontinuitäten, kulturelle Vermischungen, Hybridisierung, folglich auch durch Transkulturalität gekennzeichnet sind und zu ihrem Untersuchungsgegenstand, wie in der Einleitung dieser Arbeit bereits gesagt wurde, auch eine solche Literatur gehört, die „multi- und transkulturelle Texte“¹³⁸ produziert. Da die postkoloniale Literaturtheorie/-kritik ein sehr komplexes Feld an Ansätzen, Methoden und Untersuchungen umfasst, kann die folgende Besprechung nicht das gesamte Feld dieser Theorie(n) erfassen. Deswegen werden primär die Aspekte der postkolonialen Literaturtheorie/-kritik angesprochen, die für das Thema der

geboren. Es muss an dieser Stelle ebenfalls angemerkt werden, dass viele der (überblicksmäßig) vorgestellten Autoren nicht nur im künstlerisch-literarischen Bereich tätig sind. Vgl. Nicol Ljubić (Hg.): *Schluss mit der Deutschenfeindlichkeit! : Geschichten aus der Heimat*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2012, 203.; Caroline Fetscher: „Der Balkanizer“: *Fluche und finde*. URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur-der-balkanizer-fluche-und-finde/4016742.html> (11.03.2015).; Michaela Bürger-Koftis (Hg.): *Eine Sprache – viele Horizonte... : Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur : Porträts einer neuen europäischen Generation*. Wien: Praesens, 2008, 110.; *Melinda Nadj Abonji*. URL: <http://www.munzinger.de/search/portrait/melinda+nadj+abonji/0/28423.html> (10.03.2016).; *Zoran Drvenkar : Eine kurzbiographische Geschichte*. URL: <http://www.drvenkar.de/autor/biographie/index.html> (11.03.2016).

¹³⁷Im Anhang dieser Arbeit ist eine Liste der zeitgenössischen Literatur deutsch-schreibender Autoren mit Wurzeln aus dem ehemaligen Jugoslawien beigefügt.

¹³⁸Neumann: Methoden postkolonialer Literaturkritik und anderer ideologiekritischer Ansätze, 271.

vorliegenden Arbeit als relevant erscheinen. Ebenfalls werden bestimmte Ansätze, die aus der postkolonialen Literaturtheorie/-kritik hervorgegangen sind (Orientalismus, Hybridität, postkoloniale Erzähltheorie), in späteren Kapiteln dieser Arbeit ausführlicher erläutert werden.

Bereits die **Begriffserläuterung** zum Terminus „Postkolonialismus“ stellt sich als schwierig heraus. So verweist der Terminus darauf, dass der historische Bezugspunkt für die postkolonialen Theorien bzw. die postkolonialen Studien (somit auch für die postkoloniale Literaturtheorie/-kritik) die Auflösung der von Seiten der europäischen Großmächte gegründeten Kolonien (Dekolonisierung) ist. Mit dem Begriff wird jedoch (im weitesten Sinne des Wortes betrachtet) auch die (koloniale) Zeit davor und die weiterhin andauernde Wirkung des kolonialen Erbes in den (aus den Kolonien hervorgegangenen) unabhängigen Nationen erfasst. So verweist das **Präfix „post“**¹³⁹ auf „unterschiedlich markierte, nachkoloniale, ausgeprägte anti-koloniale und einem Zustand jenseits des Kolonialismus geltende Tendenzen“¹⁴⁰. Es impliziert also die Langzeiteffekte des Kolonialismus,¹⁴¹ und verweist darauf, dass es sich hierbei nicht um einen abgeschlossenen, sondern auch weiterhin andauernden Prozess der kritischen Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe handelt, durch den eine Emanzipation bzw. eine (kulturelle, ökonomische und intellektuelle) Loslösung vom imperialen Zentrum erreicht werden soll.¹⁴² Auch die **Hauptvertreter** der postkolonialen Theorie **Edward W. Said, Homi K. Bhabha und Gayatri Ch. Spivak** betrachten das Präfix „post“ nicht als ein Ende des Kolonialismus, sondern betonen dessen weiterhin andauernden Einfluss auf die Gegenwart.¹⁴³ Dementsprechend wählen Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin in ihrem (zu den Schlüsselwerken des Postkolonialismus gehörenden) Werk *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature* (1989) eine sehr breit angelegte Definition des Postkolonialismus: „We use

¹³⁹Im Abschnitt zur Anwendbarkeit der postkolonialen Ansätze auch auf Phänomene, die nicht unmittelbar mit der (post)kolonialen Geschichte in Verbindung stehen, wird die Deutung des Präfixes „post-“ in einer anderen Weise noch einmal aufgegriffen.

¹⁴⁰Eberhard Kreutzer: Postkolonialismus/Postkolonialität. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B.Metzler, 2008, 588.

¹⁴¹Ina Kerner führt einige Langzeiteffekte an wie Armut, Autoritarismus, mangelnde Rechtsstaatlichkeit (in den ehemaligen Kolonien), eurozentrische und rassistische Denkweisen, die sich in der Kunst, Literatur, Kultur, Politik und anderen Bereichen wiederfinden lassen. Vgl. Ina Kerner: *Postkoloniale Theorien zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2012, 9.

¹⁴²Vgl. Kreutzer: Postkolonialismus/Postkolonialität, 588.

¹⁴³Vgl. Hanne Birk; Birgit Neumann: Go-between : Postkoloniale Erzähltheorie. In: Ansgar Nünning; Vera Nünning (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, 2002, 118.; Tobias Döring: *Chinua Achebe und Joyce Cary : Ein postkoloniales Rewriting englischer Afrika-Fiktionen*. Pfaffenweiler: Centaurus, 1996, 9.

the term 'post-colonial, however, to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day.“¹⁴⁴

Die mit dem Postkolonialismus-Begriff eng in Verbindung stehenden Termini **postkoloniale Studien** und **postkoloniale Theorien** (eng. *postcolonial studies* and *postcolonial theory*) beziehen sich auf die vielfältigen Facetten und Implikationen des Postkolonialismus. Sie umfassen den interdisziplinären Diskurs, der sich mit der Kolonialherrschaft und ihren Folgen beschäftigt und dabei Ansätze aus den Politik-, Geschichts-, Kultur- und Literaturwissenschaften, der Soziologie und der Linguistik kombiniert.¹⁴⁵

Zwar hat sich die **postkoloniale Literaturtheorie und -kritik** (was man heute darunter versteht) seit den **1970/80er Jahren** (unter dem Einfluss des französischen Poststrukturalismus, Marxismus, der Psychoanalyse) in Großbritannien und in den USA entwickelt, die Kritik (auch wenn sie nicht explizit theoretisch begründet war) hat jedoch wesentlich früher eingesetzt. Schon vor der eigentlichen postkolonialen Literaturkritik gab es eine Reihe literatur- und kulturkritischer Autoren (zum Beispiel William Edward Burghardt Du Bois, Cyril Lionel Robert James, Aimé Césaire), die sich mit ähnlichen Fragen wie die postkoloniale Literaturtheorie/-kritik beschäftigten. Einen indirekten Einfluss hatte auch die nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte *Négritude-Bewegung*. Auf breiter Basis setzte die Kritik jedoch erst durch die Entstehung und Erneuerung der Literaturen der aus den Kolonien hervorgegangenen Nationen in den 1960er Jahren an, als man begann sich mit der sogenannten *Commonwealth Literature* zu beschäftigen. Als (frühe) Wegbereiter der postkolonialen Literaturkritik werden die antikolonialen Schriften von Frantz Fanon *Peau noire, masques blancs* (1952, dt. *Schwarze Haut, weiße Masken*) und *Les Damnés de la Terre* (1961, dt. *Die Verdammten dieser Erde*) betrachtet. Betont wird auch der Einfluss des französischen Poststrukturalisten Jean-Paul Sartre.¹⁴⁶ Als Mitbegründer und Hauptvertreter der postkolonialen Literaturtheorie/-kritik gelten die erwähnten drei Autoren Said, Bhabha und Spivak

¹⁴⁴Bill Ashcroft; Gareth Griffiths; Helen Tiffin: *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literature*. New York: Routledge, 1989, 2.

¹⁴⁵Vgl. Anne Hegerfeldt: Postkolonialismus. In: Dieter Burdorf; Christoph Fasbender; Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur : Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007, 602.

¹⁴⁶Vgl. Hegerfeldt, 602.; Kerner, 34-40.; Eberhard Kreutzer: Postkoloniale Literaturtheorie und -kritik. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B.Metzler, 2008, 586.; Doris Bachmann-Medick: *Kultur als Text : Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Fischer 1996, 16.

- drei Literaturwissenschaftler aus der „Dritten Welt“¹⁴⁷, die wegen ihres großen Einflusses auch „Holy Trinity“ des Postkolonialismus genannt werden.¹⁴⁸ Besonders durch den Theorieschub in den 1980er bekam die postkoloniale Literatur an Bedeutung, da in diesen Jahren „der Blick für die postkoloniale Problematik geschärft“¹⁴⁹ wurde und die auch heute noch für die postkoloniale Literaturtheorie/-kritik relevanten Begriffe (Orientalismus, Writing-Back, Alterität, Subalterität, Hybridität) entwickelt wurden.

Neben dem **Orientalismus-Begriff** von Edward W. Said und dem **Hybridität-Begriff** von Homi K. Bhabha, auf die in späteren Kapiteln (Kapitel 4.3. und Kapitel 5.4.1.1.) ausführlicher eingegangen wird, ist für die vorliegende Arbeit auch ein relativ junges Untersuchungsfeld interessant, das sich im Rahmen der postkolonialen Literaturtheorie entwickelt hat - die sogenannte „**postkoloniale Erzähltheorie**“, die im Kapitel 5.3. näher erläutert werden wird. Da für die Untersuchung der vorliegenden Arbeit der Orientalismus-Begriff und Hybridität-Begriff, sowie die Erkenntnisse aus der postkolonialen Erzähltheorie übernommen wurden, soll im folgenden Teil der Arbeit im Voraus die Übertragbarkeitsfrage der Ansätze (aus der postkolonialen Literaturtheorie/-kritik) auf die deutschsprachige interkulturelle Migrationsliteratur geklärt werden. An dieser Stelle sei im Voraus erwähnt, dass die Meinungen bezüglich der Übertragung von Ansätzen aus den postkolonialen Theorien auf Situationen oder Phänomene, die nicht explizit mit der Geschichte des (Post-)Kolonialismus in Verbindung stehen, in der Forschung auseinandergehen. Während die einen meinen, postkoloniale Theorien seien (wegen des engen Kontextbezugs) nur auf Phänomene anwendbar, die einen Bezug zur (post-)kolonialen Geschichte aufweisen (zum Beispiel Ella Shohat, Anne McClintock, Aijaz Ahmad, Arif Dirlik), sind andere der Meinung, dass die Ansätze, die zunächst im Rahmen der postkolonialen Theorien entwickelt wurden, durchaus auch fruchtbar für die Untersuchung von Phänomenen sein können, die nicht direkt mit dem (Post-)Kolonialismus in Verbindung gebracht werden können, aber ähnliche Themen und Strukturen behandeln, da man mithilfe der Ansätze neue Erkenntnisse gewinnen kann (zum Beispiel Homi K. Bhabha, Stuart Hall, Mieke Bal, Eva Hausbacher).¹⁵⁰ Da Stanišićs Roman

¹⁴⁷Hin und wieder bestehen auch Kritiken bezüglich der Vertretbarkeit der postkolonialen Theoretiker für die Dritte Welt, da die Postkolonialismus-Debatte vorwiegend von auf US-Universitäten praktizierenden Dritte-Welt-Intellektuellen geführt wird.

¹⁴⁸Vgl. Kreutzer: Postkoloniale Literaturtheorie und -kritik, 586; Bachmann-Medick: *Cultural Turns : Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 189.

¹⁴⁹Kreutzer: Postkoloniale Literaturtheorie und -kritik, 586.

¹⁵⁰Kritiker der Übertragung postkolonialer Ansätze auf andere Phänomene werfen diesem Verfahren vor, dass er den Begriff enthistorisiere, entpolitisiere und universalisiere. Diese Vorwürfe deutet Hall als symptomatisch für einen

nicht in den Kontext der Literatur fällt, die von postkolonialen Literaturtheorie (im engeren Sinne des Wortes) untersucht wird, werden im folgenden Teil zunächst die Ähnlichkeiten zwischen der postkolonialen Literatur und deutschsprachigen interkulturellen (Migrationsliteratur) angeführt werden. Danach wird ein kurzer Blick darauf geworfen werden, wie denktheoretische Figuren aus dem Postkolonialismus in der interkulturellen Literatur angewendet werden und schließlich soll geklärt werden, auf welche Weise die einzelnen Ansätze bzw. denktheoretischen Figuren und Überlegungen aus der postkolonialen Literatur- und Erzähltheorie für die vorliegende Arbeit übernommen werden.

2.4.1. ÜBERTRAGUNGSMÖGLICHKEITEN VON POSTKOLONIALEN ANSÄTZEN

Da sowohl bei Untersuchungen der (post-)kolonialen Literatur als auch der interkulturellen deutschsprachigen (Migrations-)Literatur die Darstellung von Kultur (der kulturellen Identität, Alterität und Hybridität) zu den zentralen Untersuchungsfeldern gehört, soll an dieser Stelle (als Einleitung) etwas über die **Darstellungsmöglichkeiten von Kultur** gesagt werden. Diesbezüglich werden die Überlegungen von Clifford Geertz (US-Anthropologe/ Ethnologe) und James Clifford (US-Historiker/ Ethnologe) aufgegriffen.

Clifford Geertz entwickelte das theoretische Konzept der *dichten Beschreibung* (engl. *thick description*) für das Verständnis und die Beschreibung einer Kultur.¹⁵¹ Geertz Meinung nach ist Kultur nicht als ein homogenes Ganzes zu verstehen, das wissenschaftlich vermittelt werden kann, sondern als ein komplexer und schwer deschiffrierbarer Text (semiotisches Gebilde und Gewebe von Bedeutungen).¹⁵² Da Geertz die Kulturen als ein Gewebe von Bedeutungen betrachtet, kann auch eine minimale Geste bedeutungstragend für die Dekodierung der Kultur einer Gemeinschaft sein. So kann nur durch die dichte Beobachtung und Interpretierung ein

Paradigmawechsel und spricht sich für eine Übertragbarkeit postkolonialer Ansätze auf vergleichbare Phänomene aus. Zur genaueren Erläuterung von Halls Argumentation vgl. Stuart Hall: Wann gab es ‚das Postkoloniale‘? : Denken an der Grenze. In: Sebastian Conrad, Shalini Randeria, Regina Röhmschild (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus : Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main; New York: Campus, 2002, 219-246.

¹⁵¹Vgl. Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung : Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, 7-44. Die Bezeichnung „dichte Beschreibung“, womit die höhere Intensität der Beschreibung gemeint ist, geht auf den britischen Philosophen Gilbert Ryle zurück.

¹⁵²In dem Konzept der dichten Beschreibung liegt ein semiotischer Kulturbegriff zugrunde, der kulturelle Handlungen wie Texte betrachtet und beschreibt. Vgl. Leskovec, 25-26.

Gesellschaftsbild entstehen. Nach der Methode der dichten Beschreibung sollte der Ethnograf (in einem kurzen Zeitabschnitt) jede einzelne Erscheinung und Handlung einer Gemeinschaft, wahrnehmen, interpretieren und bewerten (interpretative Anthropologie).¹⁵³ Für Geertz ist der Moment der Interpretation des dicht Beobachteten der zentrale Erkenntnisschritt im Prozess der Entstehung einer Ethnographie, da er als Ergänzung und Korrektur der teilnehmenden Beobachtung fungiert.¹⁵⁴ Die Bedeutung des Moments der Interpretation verweist darauf, dass auch die Ethnographie (als nicht literarischer Text) keine rein empirisch-deskriptive bzw. objektive Abbildung einer Kultur (eines kulturellen Phänomens) geben kann, sondern eine Fiktion ist, da die Beschreibung bzw. das Auslegen kultureller Phänomene auch von den Vorerwartungen und dem Hintergrundwissen des Beschreibenden (Beobachters, Forschers) abhängt, der im Akt der Interpretation, die gesammelten Daten (Artefakte) selektiert.¹⁵⁵ Aus den erwähnten Gründen gibt sogar der Ethnograph keine reinen Daten über eine Kultur (ein kulturelles Phänomen), sondern er kann nur Vermutungen aufstellen (die er vereinzelt generalisiert).¹⁵⁶

Die Interpretationsfunktion des Ethnographen wirft kritische Fragen auf zu der Autorität des Autors einer Ethnographie. Diese Problematik wird besonders innerhalb der sogenannten **Writing-Culture**-Debatte diskutiert. **James Clifford** beschäftigt sich in seinem Beitrag zum Band *Writing-Culture* (1986) intensiv mit der Frage der Autorität des ethnographischen Autors über die von ihm Beschriebenen ethnischen Gruppen.¹⁵⁷ Der Ethnograph bekommt eine allwissende Position, die Cliffords Meinung nach vergleichbar mit dem auktorialen (allwissenden) Erzähler eines Romans ist, da er das von ihm Beobachtete, interpretiert, Informationen selektiert, bestimmte Stilmittel (zum Beispiel der strategische Einsatz von Aussagesätzen) in seinen Formulierungen verwendet. Folglich wird der Ethnograph (als Autor der Ethnographie) zu einem machtvollen Interpreten, weil das Wahrnehmen und Verstehen einer Kultur von seiner Gedankenwelt und der Art und Weise, wie er die Kultur bzw. kulturellen Phänomene vermittelt, abhängig ist.¹⁵⁸ Deswegen bezeichnet Clifford die ethnographischen Texte als Teilwahrheiten, durch die jedoch

¹⁵³Für die dichte Beschreibung sind die stationäre Forschung und das Erlernen der Sprache und die ausgiebige Teilnahme am Alltag d.h. dass sich Einleben unumgängliche Vorbedingungen. Vgl. Hans Peter Hahn: *Ethnologie : Eine Einführung*. Berlin: Suhrkamp, 2013, 196-197.

¹⁵⁴Für Geertz ist die Person des Ethnografen sehr wichtig. Durch seine teilnehmende Beobachtung und sekundäre Sozialisation wird er zum Messinstrument. Vgl. ebd., 197.

¹⁵⁵Vgl. Leskovec, 25-26.

¹⁵⁶Vgl. ebd.

¹⁵⁷Vgl. James Clifford: Introduction : Partial Truths. In: James Clifford; George E. Marcus: *Writing Culture*. London: University of California Press, 1986, 1-27.

¹⁵⁸Vgl. Hahn, 198.

ein festgeschriebenes Bild von einer Kultur entstehen kann. Die ethnographischen Texte sind weiterhin problematisch, da sie (als Halbwahrheiten) und nicht die ursprüngliche Beobachtung den weiteren Diskurs lenken d.h. der ursprünglichen Beobachtung überlegen sind, was auch die *Krise der Repräsentation* und die Hinterfragung von Texten hervorrief, die für die Postmoderne charakteristisch ist,¹⁵⁹ wo der französische Philosoph Jacques Derrida und andere Philosophen der Postmoderne die Autorität der Texte und der damit verbundenen Diskurse kritisch hinterfragten.

Aus dem Erläuterten geht hervor, dass selbst der Ethnograph nicht die Möglichkeit besitzt, in seiner Ethnographie die Ganzheit einer Kultur zu erfassen, sondern dass das Endresultat der Ethnographie letztendlich von dem Entschluss des Ethnographen abhängt, wie er das Wahrgenommene bzw. Beobachtete interpretiert und darstellt. Demzufolge ist der Text des Autors letztendlich ein Interpretiertes Bild einer Kultur (nicht die Kultur selbst). Dieser Text kann jedoch von den Rezipienten des Textes als gültige Regel aufgenommen werden und ganze Diskurse über eine Kultur mitbeeinflussen, wodurch man erkennen kann, dass das Schreiben über Kulturen und Kulturverhältnisse immer auch eine gewisse Macht über das, was dargestellt wird (Kultur, Land, Leute) besitzt. Da die Texte nicht nur der Beobachtung, sondern auch der Denkweise des Autors entspringen, sagen der Text und die Gestaltung des Textes zudem nicht nur etwas über die im Text beschriebene Kultur aus, sondern auch etwas über den Verfasser des Textes bzw. seine Wahrnehmung der von ihm beschriebenen Kultur (Land und Leute).

Literarische Texte, in denen eine oder mehrere Kultur/-en näher behandelt wird/ werden, geben auch auf ihre spezifische Art und Weise Wirklichkeitsversionen der Kultur. Wie es u.a. auch von Bachmann-Medick ausdrücklich betont wird, fungiert der literarische Text jedoch nicht ausschließlich als Behälter von kultureller Identität, sondern er besitzt auch die Möglichkeit, durch die ihm zur Verfügung stehenden spezifischen literarischen Mittel (Fiktionalität, ästhetische Ausdrucksformen) ein Spiel mit Inkohärenzen einer Kultur, Gesellschaft oder eines Individuums zu eröffnen und durch den Einsatz verschiedener Repräsentationsstrategien kulturellen Festschreibung entgegenzuwirken.¹⁶⁰

¹⁵⁹Vgl. Hahn, 197.

¹⁶⁰Doris Bachmann-Medick: Kultur als Text? : Literatur- und Kulturwissenschaften jenseits des Textmodells. In: Ansgar Nünning; Roy Sommer (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft : Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektiven*. Tübingen: Gunter Narr, 2004, 154.; Bachmann-Medick: *Kulturanthropologische Horizonte interkultureller Literaturwissenschaft*, 444.

Bezüglich der **literarischen Textanalyse**, geht man in der postkolonialen Literaturtheorie/-kritik schon seit ihren Anfängen von einem **kontextbewussten und konstruktivistischen Literaturverständnis** aus. Wie es bei anderen ideologiekritischen Ansätzen der Fall ist (zum Beispiel *Gender, Queer*), so untersucht auch die kontextbewusste Literaturanalyse des Postkolonialismus, wie Literatur mit den ihr eigenen Darstellungsverfahren zur Konstruktion, Reflexion oder sogar Transformation kultureller Wahrnehmungsmuster und Wertehierarchien beiträgt.¹⁶¹ Man versteht Literatur demzufolge als ein gesellschaftliches Symbolsystem, das zum besseren Verständnis von Kultur und gesellschaftlichen Verhältnissen beitragen kann, wobei (wie bereits erwähnt wurde) literarische Texte nicht nur bestehende Denkweisen und Kollektivvorstellungen abbilden, sondern auch als Medium der aktiven Weltaneignung und Weltauslegung dienen, d.h. dass sie neben der Darstellung des Bestehenden mithilfe der ihnen zur Verfügung stehenden Darstellungsmittel auch mögliche Wirklichkeitsmodelle selbst inszenieren können.¹⁶² In Bezug auf die deutschsprachige interkulturelle Migrationsliteratur meint Heidi Rösch, dass auch sie nicht nur dokumentiere oder das bereits Bestehende analysiere, sondern über Möglichkeiten verfüge „Vorstellungen neu und anders zu ordnen zu interpretieren“¹⁶³. Demzufolge werden sowohl in der postkolonialen Literatur als auch in der außerkolonialen interkulturellen Migrationsliteratur u.a. die Dekonstruktion und Revidierung von traditionellen, Vorstellungen von Kultur, Rasse, Nation und Identitätskonzepten zu Gunsten von einem dynamischen Kulturbegriff und den daraus resultierenden transitorischen Räumen und transnationalen Identitätsmustern angestrebt.¹⁶⁴

Neben den verschiedenen Konstruktions-, Wahrnehmungs- und Beurteilungsweisen der kulturellen **Identität** und **Alterität** interessiert sich die postkoloniale Literaturtheorie/-kritik auch für solche Denkfiguren, wie es die kulturelle **Hybridität** ist.¹⁶⁵ Nach Hausbacher bringen die Texte der deutschsprachigen Migrationsliteratur eine große „Offenheit für transkulturelle Hybridität zum Ausdruck“¹⁶⁶. Migrationsliteratur-Texte hinterfragen oft das Thema des Bestehens von statischen,

¹⁶¹Vgl. Neumann: Methoden postkolonialer Literaturkritik und anderer ideologiekritischer Ansätze, 272-273.

¹⁶²Vgl. Birk; Neumann, 117-118.

¹⁶³Rösch: *Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext, eine didaktische Studie zur Literatur von Aras Ören, Aysel Özakin, Franco Biondi und Rafik Schami*, 9.

¹⁶⁴Vgl. Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 130.

¹⁶⁵Vgl. Birk; Neumann, 118-119.

¹⁶⁶Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 25.

homogenen Vorstellungen von Ethnizität, Gesellschaft, Identität, Kultur und bieten solchen Vorstellungen mögliche Gegenentwürfe (imaginäre Räume, Sprachkombinationen, kulturell durchkreuzte Figuren der Mehrfachzugehörigkeit, Grenzüberschreitungen).¹⁶⁷ Diesbezüglich beschreibt Hausbacher die Sujets der Migrationstexte folgendermaßen:

„Nicht eindeutige Differenzierungen zwischen der einen oder anderen Kultur tragen die Sujets der betreffenden Texte, sondern die Situation Dazwischen, zwischen Identität und Alterität, Vergangenheit und Gegenwart, Innen und Außen [...] Die Spannung die zwischen den Differenzpolen entsteht bringt festgegläubte Grenzen in Bewegung, macht eindeutige Identitätszuschreibungen unmöglich, bringt Gleichzeitigkeit, Mehrfachzugehörigkeit und Unsicherheiten ins Spiel, die sich in diversen Büchern in der Narration, der Grenzüberschreitung in der Raum und Zeitgestaltung und Desorientiertheit der Helden äußern kann.“¹⁶⁸

Simić untersucht, wie Ansätze aus der postkolonialen Theorien in einem der Standardwerke zur (deutschsprachigen) interkulturellen Literatur (Michael Hofmanns *Interkulturelle Literaturwissenschaft: Eine Einführung*, 2006) behandelt werden. Sie kommt zu der Schlussfolgerung, dass Hofmann die postkolonialen Theorien zunächst auf den (post)kolonialen Diskurs bzw. die (post)koloniale Literatur reduziert, sich aber dann der (aus dem postkolonialen Diskurs entlehnten) Terminologie (v.a. Bhabhas)¹⁶⁹ im Zusammenhang mit der deutschsprachigen interkulturellen Migrationsliteratur bedient,¹⁷⁰ wobei er hier den programmatischen Teil der postkolonialen Theorie weglässt. In ihrer Argumentation „für“ eine Anwendbarkeit postkolonialer Ansätze (im Sinne eines erweiterten Begriffsverständnisses) auf die Migrationsliteratur, verweist Simić ebenfalls auf Bhabha, der in seinem Sammelband *Die Verortung der Kultur* die Möglichkeit offen lässt, dass die im Rahmen des postkolonialen Diskurses entwickelten denktheoretischen Konzepte auf gegenwärtige Teilgebiete der Literatur übertragen werden.¹⁷¹ Bhabha bezeichnet „[t]ransnationale Geschichten von Migranten, Kolonisierten oder politischen Flüchtlingen“¹⁷² als Gebiete der „Weltliteratur“¹⁷³ und seiner

¹⁶⁷Vgl. Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 130.

¹⁶⁸Ebd., 27.

¹⁶⁹Zur Hofmanns Verwendung von „dritter Raum“ und „hybride Identität“ vgl. Hofmann, 13.

¹⁷⁰Vgl. Simić, 53.

¹⁷¹Vgl. ebd.

¹⁷²Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg, 2011, 18.

¹⁷³Ebd.

Meinung nach haben auch andere Migranten mit den postkolonialen Autoren die Grenzposition (zwischen verschiedenen Kulturen) gemeinsam.¹⁷⁴

Trotz der angeführten Argumente bzw. Ähnlichkeiten zwischen der postkolonialen Literatur und der interkulturellen Migrationsliteratur soll jedoch hier nicht die Stellung des postkolonialen Subjekts mit anderen Gruppen von Migranten als identisch betrachtet werden, da sonst die Gefahr laufe, dass die Ausmaße der (post)kolonialen Strukturen verharmlost und bagatellisiert werden. Deswegen soll an dieser Stelle die Unterscheidung zwischen den Termini „**Postkolonialismus**“ und „**Postkolonialität**“ näher erläutert werden.

Paul Michael Lützeler unterscheidet (im weitesten Sinne gefasst) zwei Schwerpunkte der Postkolonialen Theorie - Deskription und Programmatik. **Deskription** bezieht sich auf die Wahrnehmung der (Ko-)Relationen zwischen Kolonisatoren und den Kolonisierten, die im Detail beschrieben, analysiert und kritisch hinterfragt werden. Das heißt, dass hier verschiedene Kulturen in ihren Relationen zueinander mithilfe verschiedener Methoden detailliert untersucht und beschrieben werden. Der **operative** Ansatz hat weiter die Zielsetzung, die (auch noch bis heute verbliebenen) kolonialen Strukturen bloßzustellen, aufzulösen bzw. zu dekolonisieren d.h. über das Analyzierte hinaus auf reale Verhältnisse einzuwirken. So ist die postkoloniale Perspektive (postkolonialer Blick) einerseits nüchtern und durchschauend und andererseits auch utopisch-visionär mit dem Hang zu Veränderung.¹⁷⁵ Für die vorliegende Arbeit wäre anhand des Erläuterten nur der deskriptive Teil anwendbar, der sich auf die Aufdeckung, Beschreibung und Analyse inter- und transkultureller Verhältnisse konzentriert.

Hausbacher ist der Meinung, dass manche im Rahmen der postkolonialen Literaturtheorie/-kritik entwickelten oder modifizierten Ansätze sich für die Analyse von migratorischen Texten anwenden lassen, wenn man in diesem Zusammenhang das Präfix „post-“ für den Analysegegenstand entsprechend deutet. Wurde lange Zeit das Präfix „post-“ allein als chronologische Markierung verstanden, die die historische Abfolge von Kolonialismus zu nachkolonialen Zuständen kennzeichnet, versteht Eva Hausbacher das „post“ nicht einfach nur als das „nach dem Kolonialismus“, sondern „etwas über das Koloniale Hinausgedachte“. So steht

¹⁷⁴Vgl. Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg, 2011, 18.

¹⁷⁵Vgl. Paul Michael Lützeler (Hg.): *Schriftsteller und „Dritte Welt“ : Studien zum postkolonialen Blick*. Tübingen: Stauffenburg, 1998, 13-15.

nach dieser Deutung das Präfix für eine besondere Form des theoretischen Ansatzes und der Analyse.¹⁷⁶

Um die erwähnte (andere) Deutung des Präfixes „post-“ von seiner ersten Deutung abzugrenzen unterscheidet Hausbacher zwischen dem semantischen Gehalt des Terminus „**Postkolonialismus**“ und dem semantischen Gehalt des Terminus „**Postkolonialität**“.¹⁷⁷ Nach Hausbacher bezieht sich „**Postkolonialismus**“ (im engeren Sinne des Wortes) auf die Auswirkung kolonialer Strukturen auf eine Kultur, die geopolitischen Machtverhältnisse, Hierarchien und ethnischen Differenzen zwischen Kulturen, sowie die innerstaatlichen Zentrum-Peripherie-Verhältnisse. „**Postkolonialität**“ arbeitet dagegen auf einem höheren Abstraktionsniveau. Es wird mithilfe der sich im Rahmen des Postkolonialismus als fruchtbar erwiesenen Ansätze (ungeachtet der geopolitischen Verortung) in der Textanalyse mit Fragen der kulturellen Identität, Alterität und Hybridität gearbeitet. Folglich werden bei einer solchen Anwendung die Ansätze aus dem postkolonialen Kontext herausgelöst (dekontextualisiert bzw. auf die metaphorisch-ahistorische Ebene gebracht) und entsprechend den Bedürfnissen der Textanalyse erneut kontextualisiert. Beim Postkolonialitätsbegriff überwiegt demnach die von Lützeler erwähnte deskriptive Ebene/Verwendung, die sich auf die analytische Konstatierung und Durchdringung von interkulturellen Beziehungen bezieht.¹⁷⁸ So wäre Hausbachers Postkolonialitäts-Ansatz ein (vom programmatischen Begriff abgesetzter) abstrakt-deskriptiver Ansatz, der sich auf eine bestimmte Lesart von Texten mithilfe (einzelner, abstrahierbarer Ansätze) aus den postkolonialen Theorien bezieht. Ausgehend von Hausbachers Unterscheidung wird für die Analyse von Stanišićs Roman ein dem Postkolonialitätsbegriff entsprechender abstrakt-deskriptiver Ansatz verwendet.

Nachdem im Kapitel 2 die für die vorliegende Untersuchung relevanten Ansätze aus der interkulturellen Literaturwissenschaft und postkolonialen Literaturtheorie/-kritik näher vorgestellt wurden, werden in den nächsten zwei Kapiteln die thematischen Schwerpunkte der Arbeit (Kulturbegriff, Transkulturalität, Identität, Alterität, Hybridität) ausführlicher definiert werden.

¹⁷⁶Vgl. Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 125.

¹⁷⁷Vgl. ebd., 123.

¹⁷⁸Vgl. ebd., 123-124.

3. KULTUR-BEGRIFF

Walter W. Benjamin hat bereits dazu aufgefordert „zu ermitteln, wie der **Begriff der Kultur** entstanden ist, welchen Sinn er in den verschiedenen Epochen hatte und welchen Bedürfnissen seine Prägung entsprach.“¹⁷⁹ Die Existenz von Kultur (bzw. Kulturen) würde wohl auch niemand leugnen. Klingt uns dieser Begriff doch so vertraut, da er auch im gegenwärtigen öffentlichen Diskurs allgegenwärtig ist. Sei es im Diskurs verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen (Soziologie, Philosophie, Psychologie, Literatur, Pädagogik, Anthropologie, Ethnologie usw.), sei es in den politischen Debatten, Medien oder im alltäglichen Gebrauch, der Begriff „Kultur“ begegnet uns fast tagtäglich.¹⁸⁰ Folglich wundert es auch nicht, dass Terry Eagleton seine Einführung in die Kulturtheorie *Was ist Kultur?* mit folgender Worten beginnt: „Das Wort ‚Kultur‘ ist wohl eines der komplexesten in unserer Sprache“¹⁸¹, und Joseph Niedermann ihn als den „umfassendste[n] Begriff der Geschichte“¹⁸² bezeichnet. Die Komplexität des Kulturbegriffs wird auch durch das 1952 erschienene Buch *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions* verdeutlicht, in dem Alfred Kroeber und Clyde Kluckhohn über 150 verschiedene Kulturdefinitionen auflisten,¹⁸³ wobei mittlerweile eine erhebliche Zahl von Neudefinitionen hinzugefügt werden kann.¹⁸⁴ Nimmt man nun diese einleitenden Worte zur Komplexität des Kulturbegriffs in Betracht, so ist es an dieser Stelle wohl kaum möglich, das gesamte Feld des Kulturbegriffs abzudecken, weil dieses einerseits den Rahmen der Zielsetzung dieser Arbeit sprengen würde und andererseits zu diesem Thema bereits umfangreiche Studien vorliegen. Deswegen werden in dieser Arbeit primär die Segmente des Themakomplexes der

¹⁷⁹Rolf Tiedemann (Hg.): *Walter Benjamin : Gesammelte Schriften V.* Bd.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, 584.

¹⁸⁰Der gegenwärtige Kulturbegriff besitzt eine semantische Breite. So begegnen wir tagtäglich zahlreichen verschiedenen Kultur-Begriffen, wie zum Beispiel Kulturation, Massenkultur, Leitkultur, Subkultur, Bodenkultur, Kulturpolitik, Kulturbewusstsein, Kulturkrisen, Kulturphilosophie usw. Vgl. Anne Löchte: *Johann Gottfried Herder : Kulturtheorie und Humanitätsidee der Ideen, Humanitätsbriefe und Adrastea.* Würzburg: Königshausen & Neumann: 2005, 27.

¹⁸¹Terry Eagleton: *Was ist Kultur? : Eine Einführung.* München: C. H. Beck. 2001, 7.

¹⁸²Joseph Niedermann: *Kultur : Werden und Wandlungen des Begriffs und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder.* Florenz: Bibliopolis, 1941, VII.

¹⁸³Vgl. Alfred Kroeber; Clyde Kluckhohn: *Culture : A Critical Review of Concepts and Definitions.* New York: Vintage Books, 1952.

¹⁸⁴Die angeführte Bedeutungsvielfalt sowie die Vielschichtigkeit des Kulturbegriffs haben dazu geführt, von den Versuchen, eine Einheitlichkeit des Begriffs zu finden, ganz abzukehren. Vgl. Andreas Hetzel: *Zwischen Poiesis und Praxis: Elemente einer kritischen Theorie der Kultur.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, 21.

Kultur näher besprochen, die für das Transkulturalitätskonzept und für die Zielsetzung dieser Arbeit als relevant erscheinen.

Etymologisch betrachtet ist der Begriff „Kultur“ ein Lehnwort des lateinischen Wortes „cultura“, welches von dem Verb „colere“ (auch *colo, colui, cultus*) abgeleitet ist, das folgende Bedeutungen hat: 1. *bauen, bebauen, bearbeiten, bestellen, bewirtschaften, pflegen* 2. *wohnen, bewohnen, ansässig sein* 3. *Sorge tragen* 4. *anbeten, huldigen, verehren*.¹⁸⁵ Demnach beschreibt der Ursprung des Wortes (im Sinne der Pflege des Vorhandenen - Ackerbau, Bearbeitung des Bodens) auf die frühesten Formen des menschlichen Handelns, sein Land zu pflegen und zu gestalten.¹⁸⁶ Es beinhaltet jedoch noch nicht das schöpferische Potential (Schaffung neuer geistiger Werte).¹⁸⁷ Diese eingeschränkte Begriffsbedeutung wird in der **römischen Antike** durch **Cicero** (106-43 v. Chr.) in seinen *Tusculanae disputationes* erweitert, indem er die „cultura agri“ mit der „**cultura animi**“ (= Pflege des Geistes) vergleicht bzw. den Kulturbegriff auf die Erziehung des Individuums überträgt.¹⁸⁸ Nach Cicero kann auch ein fruchtbarer Acker ohne Pflege (*sine cultura*) keine Frucht hervorbringen. Entsprechend der Aussage kann ein Geist ohne Belehrung (*doctrina*) nicht weiterentwickelt werden. Die bisherigen Erläuterungen verweisen darauf, dass die Kultur nicht etwas dem Menschen von Natur aus Gegebenes ist, sondern etwas, was der Mensch durch Aktion und Pflege der guten Sitten (der moralische Aspekt von Ciceros Kulturbegriff) unter der Förderung der Philosophie und Bildung erst nach der Geburt erwirbt.¹⁸⁹ So beinhaltet Ciceros „cultura animi“ eine als positiv verstandene Verfeinerung und Weiterbildung des Geistes. In der **(frühchristlichen) mittelalterlichen** Welt prägte man die (den christlichen Moralvorstellungen entsprechende) Bezeichnung „**cultura Christi**“ oder „**cultura Christiane religionis**“, die als Abgrenzung vom heidnischen Gebrauch „cultura“ dienen sollte. Wie die Bezeichnung bereits

¹⁸⁵Vgl. *Handwörterbuch der deutschen Gegenwartssprache in zwei Bänden*. Bd. 1: A-K. Berlin: Akademie, 1984, 697.; Friedrich Kluge; Elmar Seebold: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 25. Auflage. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2011, 548.; *Duden : Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in sechs Bänden*. Bd. 4: Kam-N. Mannheim; Zürich; Wien: Dudenverlag, 1978, 1598-1599.; Wolfgang Pfeifer et. al.: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. H-P. Berlin: Akademie, 1989, 943-944.; Wilhelm Perpeet: Zur Wortbedeutung von „Kultur“. In: Helmut Brackert; Fritz Wefelmeyer (Hg.): *Naturplan und Verfallskritik : Zu Begriff und Geschichte der Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, 22.

¹⁸⁶Diese ursprüngliche Bedeutung des Begriffs findet man heute zum Beispiel in der Agrar-Kultur (Bsp. Obstkultur).

¹⁸⁷Aristoteles (384-322 v. Chr.) bezeichnete Kultur als das Künstliche, was nicht von Natur aus gewachsen und entstanden ist. Vgl. Guntram Knapp: Naturgeschichtliche Auffassungen von Kultur bei Darwin und Haeckel. In: Helmut Brackert; Fritz Wefelmeyer (Hg.): *Naturplan und Verfallskritik : Zu Begriff und Geschichte der Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, 250.

¹⁸⁸Ciceros Betrachtung der Kultur lautet folgendermaßen: *Consuetudo quasi altera natura!* (dt. Gewohnheit ist wie eine zweite Natur!).

¹⁸⁹Vgl. Perpeet, 22.

andeutet, wird hier die Kultur als eine Gottesgabe verstanden. Kultur steht demnach im Dienste Gottes, der (wie ein Ackermann) für die Pflege und Verbesserung des Menschen zuständig ist.¹⁹⁰ Die Zeit des **Humanismus** und der **Renaissance** erlebt eine Rückbesinnung auf die Antike (Ciceros Kulturverständnis). Die großen Denker der Zeit Erasmus von Rotterdam (1466-1536) und Thomas Morus (1478-1535) sprechen in diesem Zusammenhang von der „**cultura ingenii**“ (= Kultur des erfinderischen Geistes). Das bedeutet, dass hier wieder der Mensch (nicht Gott) die Verantwortung für die Pflege seiner Würde, Tugend und Weisheit trägt. Francis Bacon bedient sich der Bezeichnung „**georgica animi**“, d.h. dass die Kultur eine „Düngung der Geister“ ist.¹⁹¹ Bei der Betrachtung der Begriffsgeschichte des Kultur-Begriffs kann ebenfalls der Naturrechtslehrer **Samuel von Pufendorf** (1632-1694) nicht umgangen werden, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts den Kulturbegriff revolutionierte. In seiner Schrift *De jure naturae et gentium libri octo* (*Acht Bücher vom Natur- und Völkerrechte*) aus dem Jahr 1684 bezeichnete dieser mit dem Begriff „cultura“ alle Tätigkeiten des Menschen, die diesen von den Tieren und seinem Naturzustand unterscheiden,¹⁹² was so viel bedeutet, dass der Mensch die Gabe besitzt, seine Vernunft einzusetzen und zu pflegen, und dieses auch tun sollte, um nicht in ein barbarisches Dasein zurückzufallen. Dieses barbarische Dasein (bzw. der erwähnte „Naturzustand“ = „status naturalis“) bezieht sich bei Pufendorf auf eine Denkfigur (kein historisches Faktum) und meint einen unsittlichen Zustand des Menschen ohne Erziehung, privat- und staatsrechtliche Bildung, geistige Entwicklung und technische Fähigkeiten bzw. dass bei einem solchen Zustand der Mensch seine ihm von gottgegebenen Anlagen (Vernunft, Geselligkeit, technische Fähigkeiten) nicht entwickelt.¹⁹³ Indem **Pufendorf dem Kulturbegriff** eine verallgemeinernde Bedeutung verleiht, kann dieser sich nun auf verschiedenste Tätigkeiten eines Volkes (einer Nation, einer Gesellschaft) beziehen bzw. die Kultur wird nun zu einem Phänomen, das zivilisatorisch und moralisch geprägt ist.¹⁹⁴ Der Dichter und Kulturphilosoph **Johann Gottfried Herder** erweitert schließlich (am Ende des 18. Jahrhunderts) den bis dahin im antiken Sinne verwendeten allgemeinen Kulturbegriff durch eine **geschichtliche Komponente**,¹⁹⁵ der auch von anderen Intellektuellen der Zeit so verwendet

¹⁹⁰Vgl. Niedermann, 20.; Perpeet, 22.

¹⁹¹Vgl. Perpeet, 22.

¹⁹²Vgl. Niedermann, 5.

¹⁹³Vgl. Perpeet, 23.

¹⁹⁴Vgl. ebd.

¹⁹⁵Bei Herder bezieht sich der Kulturbegriff nicht mehr notwendigerweise auf ein Objekt (Kultivierung von etwas) oder auf die sittliche und geistige Bildung des Einzelnen, sondern er konzentriert sich auf die Gesamtheit der

wurde.¹⁹⁶ So vertraten neben Herder auch verschiedene Vertreter der Romantik nun die These des **Bestehens von ethnischen Kulturen**, die sich voneinander durch die jeweiligen unterschiedlichen Sprachen und Lebensweisen der verschiedenen Völker unterscheiden.¹⁹⁷

3.1. HERDER – KUGELAXIOM

Die Entstehung, Verbreitung und Verwendung des „modernen“ Kulturverständnisses geht ins 18. Jahrhundert auf den erwähnten Dichter und Kulturphilosophen **Johann Gottfried Herder** zurück.¹⁹⁸ Herder erläutert hauptsächlich in seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784/85/87/91)¹⁹⁹ (aber auch in seinen davor erschienenen Schriften *Über die neuere deutsche Literatur* (1766/67); *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten* (1781)) sein Verständnis von Kultur, das heute (je nach Sichtweise) in Bezug auf die vorangegangenen Deutungen als das „moderne“ und in Bezug auf die neueren Deutungen als das „traditionelle“ Kulturkonzept verstanden wird. Wie bereits erwähnt wurde, konzentriert sich Herder nicht auf die ursprüngliche Begriffsbedeutung (als Pflege des Ackers, Pflege des Geistes), sondern sein **Kulturkonzept** befasst sich primär mit der **Lebensweise von Völkern**, wobei er die **Pluralität der Völker und ihrer Lebensweisen bzw. ihrer Kulturen** betont.²⁰⁰ Bezüglich der Rolle der Kultur ist Herder der Meinung, dass Gruppen einst durch Blutgemeinschaft zusammengeschweißt waren und jetzt die Kultur diese Funktion übernehmen sollte.²⁰¹ Nach ihm gibt es keine unkultivierten Völker - „Die Kette der Cultur und Aufklärung

Lebensumstände eines Volkes d.h. er unterscheidet nicht primär die Natur von dem Kulturzustand, sondern er spricht allen Völkern dieser Welt einen gewissen Grad an Kultur zu.

¹⁹⁶Vgl. Löchte, 29.

¹⁹⁷Viele Gelehrte des 18. und 19. Jahrhunderts verwendeten (als Gegensatz zu Natur) die Begriffe Kultur und Zivilisation als Synonyme. Oft wurde solchen Völkern, die keine „höhere“ Kultur besaßen die Merkmale unzivilisiert und (im negativen Sinne betrachtet) naturverbunden zugesprochen (was auch noch heute oft der Fall ist). Je nach der Betrachtungsweise wurde die „höhere“ Kultur entweder gelobt bzw. verteidigt oder kritisiert. Zusätzlich sollte hier noch erwähnt werden, dass der im Deutschen verwendete Begriff Kultur „einen engeren, überwiegend religiösen, künstlerischen und geistigen Bezug“ besitzt und das aus dem Französischen stammende Wort Zivilisation sich primär auf das politische, wirtschaftliche und technische Leben bezieht. Vgl. Eagleton, 17-18.

¹⁹⁸Vgl. Wolfgang Welsch: Transkulturalität : Zwischen Globalisierung und Partikularisierung. In: Paul Drechsel et. al (Hg.): *Interkulturalität : Grundprobleme der Kulturbegegnung : Mainzer Universitätsgespräche 1998*. Mainz: Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 1998, 46.

¹⁹⁹Herders Werk ist in vier Teilen in den Jahren 1784, 1785, 1787 und 1791 erschienen.

²⁰⁰Vgl. Jörg Fisch: Zivilisation, Kultur. In: Otto Brunner et. al (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe : Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 7. Stuttgart: Klett-Cotta, 1992, 710.

²⁰¹Vgl. Wolfgang Welsch: Was ist eigentlich Transkulturalität?. In: Dorothee Kimmich; Schamma Schahadat (Hg.): *Kulturen in Bewegung : Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Bielefeld: transcript, 2012, 35.

reicht [...] bis ans Ende der Erde²⁰² - sondern die verschiedenen Völker besitzen nur einen unterschiedlichen Grad der Kultivierung. Folglich vertritt er nicht eine unilineare Menschheitserzählung, sondern betrachtet die Welt als einen Ort aus vielen nebeneinander fungierenden Kulturen, von denen jede ein eigenes Entwicklungsgesetz in sich trägt. Herder stellt sich die unterschiedlichen Kulturen als **geschlossene Kugelsysteme** oder autonome Inseln vor. Seiner Ansicht nach hat „jede Nation [...] ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich wie jede Kugel ihren Schwerpunkt [hat]“²⁰³. Das heißt, dass jedes Volk (das hier als ein Kollektiv verstanden wird, das auf einheitliches territoriales und sprachliches Gebiet eingegrenzt wird und der Produzent, Träger und Pfleger/ Bewahrer der ihm eigenen Kultur ist) eine kulturelle Einheit darstellt, die nach innen homogen und nach außen geschlossen ist (wie eine Kugel gegenüber anderen Kugeln). Bei der Annäherung der einzelnen Kugeln kommt es Herders Meinung nach jedoch nicht zu einer fruchtbaren Überschneidung einzelner Kugelsysteme, sondern dies löst einen Zusammenprall aus, weswegen man seiner Meinung nach die Kulturen getrennt voneinander halten sollte bzw. es soll ein klarer Unterschied zwischen der eigenen und der fremden Kultur bestehen bleiben und einer eventuellen interkulturellen Beeinflussung oder sogar Vermischung sollte entgegengewirkt werden. Da nach Herders Kulturkonzept jedes Volk seine eigene spezifische Kultur besitzt, kann auch das Leben jedes Volkes (nur) durch seine eigene Kultur geprägt und geformt werden. Somit kann sich auch jedes Individuum nur mit Kultur des Volkes, dem es angehört identifizieren. Unter der Überzeugung, dass ein Volk (eine Nation) einmalig sei und dass diese Einmaligkeit auch weiter bestehen sollte, betrachtete Herder ebenfalls die Kunst, und kam zu der Schlussfolgerung, dass jede Form von Kunst dem jeweiligen Volk bzw. dessen individuellen Geschichte entspringt:

„Keiner Nation dürfen wirs also verargen, wenn sie vor allen anderen ihre Dichter liebt und sie gegen fremde nicht hingeben möchte; sie sind ja ihre Dichter. In ihrer Sprache haben sie gedacht, im Kreise ihrer Gegenstände imaginiert; sie fühlten die Bedürfnisse der Nation, in welcher sie erzogen wurden, und kamen diesen zu Hülfe“²⁰⁴

²⁰²Johann Gottfried Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Zit. nach: Löchte, 30.

²⁰³Johann Gottfried Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Zit. nach: Martin Kessler; Volker Leppin (Hg.): *Johann Gottfried Herder : Aspekte seines Lebenswerkes*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2012, 224.

²⁰⁴Johann Gottfried Herder: *Johann Gottfried von Herder's sämtliche Werke*. Bd. 23: *Abhandlungen und Briefe über schöne Literatur und Kunst*. Wien: o.V., 1817, 417.

Demnach spricht sich Herder auch im Bereich der Kunst gegen eine zu weit voneinander entfernte Kulturbeeinflussung aus,²⁰⁵ da die Kunst aus der eigenen Geschichte des eigenen Volkes entspringt und somit auch mit dem jeweiligen Volk eng verbunden bleibt. Kultur ist bei Herder folglich immer die Kultur eines eindeutig definierbaren Volkes verbunden. Sie ist somit auch stark von normativen Konnotationen abhängig.

Dem Kultur-Konzept von Herder ist hoch anzurechnen, dass er die kulturelle Fähigkeit jedes Volkes anerkennt und die kulturelle Pluralität betont.²⁰⁶ An Herders Kugelaxiom wird jedoch kritisiert, dass es eine Undurchlässigkeit aller kulturellen Formen betont, die besonders heutigen Kulturverfassungen nicht gerecht werden.²⁰⁷ Während sich Herder für die soziale und kulturelle Homogenisierung ausspricht, wurde diesbezüglich die fast schon gängige Frage gestellt, ob und wann es überhaupt solche von anderen Kulturen unbeeinflussten homogenen Völkergemeinschaften in der Geschichte der Menschheit gegeben hat? So bezeichnet zum Beispiel der französische Ethnologe Claude Lévi-Strauss den Begriff „monokulturell“ als „meaningless“, da niemals eine Gesellschaft existiert hätte, die auf nur einer Kultur basierte, denn „[a]ll cultures are the result of a mishmash, borrowings, mixtures that have occurred, though at different rates, ever since the beginning of time.“²⁰⁸ Nimmt man die gegenwärtige äußere und innere Komplexität, den Facettenreichtum der modernen von kultureller Pluralität, kulturellen Übergängen, Überlagerungen und Mischungen geprägten Gesellschaften und Individuen in Betracht, so wird schnell deutlich, dass monokulturelle Konzepte, die sich auf Homogenität und interkulturelle Abgrenzungen stützen, zwar aus politischen (aber auch identifikatorischen) Gründen immer noch

²⁰⁵Herders Aussage bezieht sich primär auf die italienische Literatur bzw. Kultur, denn seiner Meinung nach sind die italienische und die deutsche Kultur unter verschiedenen Bedingungen entstanden, demnach sind sie auch weit voneinander entfernt. Der italienischen Kultur stellt Herder die nordische Kultur (Mythologie) entgegen und spricht sich für deren Gebrauch als Quelle aus, weil diese der deutschen Kultur viel näher steht.

²⁰⁶Selbstverständlich wird hier nicht außer Acht gelassen, dass Herder, als er sein Kulturkonzept entwarf, die enorme Entwicklung, die die Welt in den nächsten Jahrhunderten durchleben würde, nicht voraussehen konnte. Was die inhaltliche Bedeutung von Kultur betrifft, war Herders Kulturbegriff zukunftsweisend, da es die ganze Breite kultureller Erscheinungen in den Blick nahm und sich nicht nur auf akademische Bildungsgüter oder museumsdienliche Kulturleistungen konzentrierte, sondern auch zum Beispiel Alltagskultur berücksichtigte und auch gegen solche Konzepte immun war, die eine deutliche Gegenüberstellung von „hoher Kultur“ und „niedriger Kultur“ propagierten. Vgl. Welsch: Was ist eigentlich Transkulturalität?, 26-27.

²⁰⁷Besonders in der heutigen Kulturforschung wird allgemein die These vertreten, dass es keine reine Form einer Kultur gibt, da jede Kultur durch Dynamik und Heterogenität charakterisiert ist und erst durch den Kontakt mit anderen Kulturen sich entwickelt. Vgl. Alexander Garcíá Düttmann: *Zwischen den Kulturen : Spannungen im Kampf um Anerkennung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, 18.; Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 50.

²⁰⁸Claude Lévi-Strauss: Race and culture. Zit. nach: Adam Kuper: Culture. In: Michael Wheeler; John Ziman; Margaret A. Boden: *The Evolution of Cultural Entities*. New York: Oxford University Press, 2002, 94.

aufrecht erhalten werden, der Beschaffenheit der Kulturen jedoch nicht mehr gerecht werden,²⁰⁹ die man nicht als eine feste von bestimmenden eindeutigen Werten, Normen und Traditionen geleitete Struktur betrachten kann.²¹⁰ So bezeichnet Wolfgang Welsch Herders Konzept besonders in Bezug auf heutige Verhältnisse als „deskriptiv falsch“, da seiner Meinung nach die modernen Kulturen „de facto längst nicht mehr die Form der Homogenität und Separiertheit [haben], sondern [...] bis in ihren Kern hinein durch Mischung und Durchdringung gekennzeichnet“²¹¹ sind.²¹² Thomas Meyer kritisiert das Konzept, dass es durch seine sehr vereinfachte Betrachtungsform von kultureller Differenz, letztendlich auf eine Kultur-Fundamentalisierung hinausläuft.²¹³ Bezüglich der Beschaffenheit von Kulturen stellt der Hauptvertreter der Dekonstruktion Jacques Derrida fest, dass es

„einer Kultur eigen [ist], dass sie nicht mit sich selber identisch ist. Nicht, dass sie keine Identität haben kann, sondern dass sie sich nur insoweit identifizieren, ‚ich‘, ‚wir‘ oder ‚uns‘ sagen und die Gestalt des Subjekts annehmen kann, als sie mit sich selber nicht identisch ist, als sie, wenn Sie so wollen, mit sich differiert. Es gibt keine Kultur und keine kulturelle Identität ohne diese Differenz mit sich selbst.“²¹⁴

Welschs Meinung nach ist eine Ignoranz der dynamischen Verfasstheit von Kulturen und das Festhalten an solchen Kulturbegriffen, die Merkmale der sozialen Homogenisierung, ethnischen Konsolidierung und interkulturellen Abgrenzung aufweisen, nicht nur deskriptiv

²⁰⁹Die gegenwärtige Zeit ist eine Zeit der Globalisierung, der zahlreichen verschiedenen Vernetzungen, Medien, Märkte-Erweiterung, unübersichtlichen Vermischungen von Lebensstilen, die immer neue Makro- und Mikro-Gesellschaftsstrukturen und damit verbundene Werte und Normen hervorbringen. So betrachtet zum Beispiel Richard Münch die heutige Welt als eine universelle Warenwelt von Kommunikationsnetzen und verweist darauf, dass die Welt von über 500 Satelliten umkreist wird, durch die zahlreiche verschiedene Informationen in fast alle Winkel der Welt übertragen werden d.h. Kulturkontakte auch ohne die eigene (physische) Mobilität auf verschiedenste Weisen zu Stande kommen und die verschiedenen Kulturen miteinander verknüpft werden. Er verweist ebenfalls auf die zahlreichen transnational agierenden Finanzmärkte und Unternehmen. Vgl. Richard Münch: *Das Projekt Europa : Zwischen Nationalstaat, regionaler Autonomie und Weltgesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, 5-6.

²¹⁰Bereits bei der enormen Zahl der heutigen (im weitesten Sinne des Wortes verstandenen) Migranten und Individuen mit mehrkulturellem Hintergrund stellt sich die Frage, wie man diese in einem homogenen Kulturkonzept einstufen soll, da diese von einem solchen System gar nicht erfasst und anerkannt werden. Ebenfalls wäre nach einem homogenen Kulturkonzept der Erfolg der zwischen den Kulturen schreibenden Autoren gar nicht möglich, da ihre kulturell mehrfachzugehörigen Biographien und Werke ein homogenes Ordnungsprinzip bedrohen würde. Vgl. Paul Mecheril: *Politik der Unreinheit : Ein Essay über Hybridität*. Wien: Passagen, 2003, S. 21.

²¹¹Wolfgang Welsch: *Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen : Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder*. URL: http://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf (22.08.2016).

²¹²Es sei hier gleich angemerkt, dass Welsch (bei seiner Entwicklung des transkulturellen Konzepts) vor allem die Kulturen des westlichen Typs im Auge hatte. Vgl. ebd.

²¹³Vgl. Thomas Meyer: *Identitäts-Wahn : Die Politisierung des kulturellen Unterschieds*. Berlin: Aufbau, 1997, 115.

²¹⁴Jacques Derrida. Zit. nach. Jörg Zirfas: Jacques Derrida : Das andere Kap : Die vertagte Demokratie : Zwei Essays zu Europa. In: Benjamin Jörissen; Jörg Zirfas (Hg.): *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, 244.

falsch, sondern es kann auch normativ gefährlich sein,²¹⁵ da in diesem Falle Kulturen Gefahr laufen ghettoisiert und für den kulturellen Rassismus instrumentalisiert zu werden, der auch da - in Form einer Kulturnation - erhalten bleibt, wo man den biologischen und ethnischen Rassismus ablegt.²¹⁶ Seiner Meinung nach könnten Gesellschaften und Individuen, die sich strikt an das homogene Kulturverständnis halten, diktatorische, hierarchische, dogmatische, rechtsradikale, nationalistische und xenophile Züge annehmen, denn trotz dessen, dass Kultur und Nation bzw. Kulturnation keine natürlichen bzw. einem Menschen angeborene Eigenschaften sind, sollte man deren Wirkungsmacht nicht ignorieren:

„Wie andere Selbstverständigungsbegriffe (beispielsweise Identität, Person, Mensch, usw.) auch, haben sie [Kulturbegriffe] stets Einfluß auf ihren Gegenstand, verändern diesen. Anders gesagt: Unser Kulturverständnis ist ein Wirkfaktor in unserem Kulturleben. Sagt man uns - wie der alte Kulturbegriff es tat -, daß Kultur eine Homogenitätsveranstaltung sein solle, so werden wir uns entsprechend verhalten und die gebotenen Zwänge und Ausschlüsse praktizieren. Wir suchen der gestellten Aufgabe Genüge zu tun, dem Ideal nahezukommen - und haben Erfolg. Sagt man uns hingegen, daß Kultur eine integrative Aufgabe darstelle, die auch Fremdes einbeziehen und transkulturellen Komponenten gerecht werden müsse, dann werden wir diese Aufgabe in Angriff nehmen. Dann wird Integration zur realen Struktur unserer Kultur werden. In diesem Sinn ist die ‚Realität‘ von Kultur immer auch eine Folge unserer Konzepte von Kultur. Das weist zugleich auf die Verantwortung hin, die man mit der Propagierung von Konzepten übernimmt.“²¹⁷

Somit implizieren propagierte Kulturkonzepte und deren normative Annahmen und Vorgaben immer auch mögliche weitreichende Konsequenzen, was wohl am eindrucksvollsten das Konstrukt der **Kulturnation** (mit seinen Inklusions- und Exklusionsprozessen, nationalen Stereotypen, dem Nationalgefühl) zeigt.²¹⁸

²¹⁵Vgl. Welsch: *Transkulturalität : Zwischen Globalisierung und Partikularisierung*, 48.

²¹⁶Vgl. Welsch, : *Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen : Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder*.

²¹⁷Ebd.

²¹⁸Die Nation (im Sinne eine Staatsnation) ist primär eine politisch-konsensuale Gemeinschaft und keine (essentialistisch definierte) Kulturnation. Trotzdem kann, Singers und Hausbachers Meinung nach, in Hinblick auf die sie betreffenden Diskurse (der Ab- und Ausgrenzung) die Behauptung aufgestellt werden, dass die für die vorgestellte National-Gemeinschaft Exklusions- und Inklusionsprozesse konsekutiv sind. Vgl. Mona Singer: *Fremd : Bestimmung : Zur kulturellen Verortung der Identität*. Tübingen: Kimmerle, 1997, 87; Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 51.

3.2. ANDERSON – *IMAGINED COMMUNITIES*

Bevor das Konzept „Transkulturalität“ näher beleuchtet wird, wird in diesem Kapitel die Entstehung von Nationen bzw. die im Jahr 1983 erschienene und viel beachtete Studie *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (dt. *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, 1988) des Politikwissenschaftlers und Historikers **Benedict Anderson** überblicksmäßig besprochen werden.²¹⁹ In seinem Buch entlarvt Anderson die (universalen) Codes der Nation als eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Er geht (in seinem primär konstruktivistischen Ansatz) davon aus, dass „Nationalität - oder, wie man angesichts der vielfältigen Bedeutung des Wortes auch sagen könnte, Nation-Sein - und gleichermaßen Nationalismus kulturelle Produkte einer besonderen Art sind“²²⁰. Nach Anderson entwickelte sich die Nation zunächst aus materiell-gesellschaftlichen Bedingungen, wodurch dann auch eine kulturelle Neuorientierung (Vorstellung von Kultur) erfolgte. So ist die Nation historisch betrachtet dort und dann entstanden, als/wo drei grundlegende kulturelle Modelle ihren Einfluss auf das Denken der Menschen verloren haben: Erstens - Ende der dynastischen Herrschaftsmodelle, zweitens - abnehmender Einfluss der religiösen Gemeinschaften (Entwertung der heiligen Sprache), der spätestens im 19. Jahrhundert dadurch erfolgte, da man seinen Horizont über den eigenen Kulturraum hinaus erweiterte und drittens - Abkehr vom mittelalterlichen Zeitbegriff (der Vorstellung vom Vorherbestimmt-Sein), was maßgeblich durch das Druckgewerbe (das Lesen von Romanen und Zeitung) gefördert wurde, wodurch ein anderes Zeitgefühl entstand.²²¹ Neben den erwähnten Faktoren, die die erforderlichen Grundlagen für die Entstehung von Nation schufen, und den damaligen aktuellen Befreiungs-Topos, kam es ebenfalls vermehrt zu einem Verlust von kontrollierbarem Lebensraum bzw. der als stabil angesehenen Lebenswelten. Die im 19. Jahrhundert erfolgte Beschleunigung und Modernisierung der Welt verursachte auch einen zunehmenden Verlust von bis dahin überschaubaren gewohnten verbindenden Strukturen (Zünfte, kleine Gemeinden, Hof, Werkstadt, Großfamilie etc.). Dadurch dass das Gefühl des Entfremdet- und Verloreenseins zunahm, wurde das Gefühl der Nation (die

²¹⁹Der Beginn der Nationalforschung (sowohl aus historisch-politischer, als auch sozialwissenschaftlicher Sicht) geht auf das Ende des 18. Jahrhunderts zurück, wobei das anfängliche Forschungsinteresse die nationalen Bewegungen zu legitimieren versuchte. Hier wird nur ein Überblick zum Grundsätzlichen über den Begriff Nation gegeben, ohne auf dessen Deutung in verschiedenen Kontexten näher einzugehen.

²²⁰Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation : Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. 2. Auflage. Frankfurt am Main; New York: Campus, 1996, 14.

²²¹Vgl. ebd., 42-48.

Zugehörigkeit zu dem symbolisch-begrifflichen Konzept) für viele attraktiv, da es (entsprechend den politischen Tendenzen der Zeit bzw. entsprechend dem damaligen neuen Zeitgeist) Orientierung gab und ein **Ersatzkonzept** (Ersatz-Bürger-Religion) für den erlebten Verlust bot.²²² Folglich ist Nation kein naturgegebenes Phänomen, sondern die Folge einer Neuorientierung bzw. einer prozessualen Wahrnehmungsveränderung der Welt und der kulturellen Identität.

Die Nation weist nach Anderson vier wesentliche **Eigenschaften** auf: Erstens – sie ist **imaginär**, da sie eine Vielzahl von unterschiedlichen und sich oft nie begegnenden Individuen umfasst und sich entlang vorgestellter als lokalisierbar gedachter territorialer Grenzen (und damit verbundenen Kulturen) erstreckt. Zweitens – sie ist **souverän**, da die Idee der Nation in der Zeit der Aufklärung und Revolution geboren wurde, als die von Hierarchie und Dynastien beherrschten Reiche an Bedeutung verloren bzw. ihnen die als von Gott gegebene gedachte Herrschaftslegitimität entzogen wurde. Drittens – sie ist **begrenzt**, da selbst die größte Nationalgemeinschaft innerhalb genau bestimmter (wenn auch variabler) Grenzen lebt. Viertens – sie ist eine **Gemeinschaft**, weil (ungeachtet der realen Umstände - zum Beispiel Ungleichheit) sie als kameradschaftlicher Bund von Gleichen verstanden werden soll.²²³ Um das Konstrukt der Nation zu popularisieren und die Funktion der Identitätsidentifikation und des Zusammenhalts zu sichern, stützte man die Idee der Nation durch Identifizierungs- und Ausschlusssysteme, nationale Symbole (Fahnen, Denkmäler, Lieder, Literatur, Zeitung usw.) und (national)kulturelle Einrichtungen (Kulturinstitute, Kulturvereine, Nationalbibliotheken, Nationalgalerien, Schulen). So wurde das Gefühl der Nation durch ein komplexes System und gezielte Praktiken gesteuert, die die imaginäre Nation als etwas Natürliches, etwas nicht bewusst Gewähltes essentialisierten und eine Völkergemeinschaft durch gemeinsame Rassenzugehörigkeit, gemeinsame Sprache, gemeinsame ökonomische Interessen, geographische Grenzen und gemeinsame Vergangenheit

²²²Vgl. Eric J. Hobsbawm: *Das imperiale Zeitalter : 1875-1914*. Frankfurt am Main: Campus, 1995, 188-189.; Aleida Assmann: *Erinnerung und Erzählung : Zwei Modelle von Nationsbildung im England des 16. und 17. Jahrhunderts*. In: Ulrike-Christine Sander; Fritz Paul (Hg.): *Muster und Funktion kultureller Selbst- und Fremdwahrnehmung*. Göttingen: Wallensteinverlag, 2000, 324.

²²³Vgl. Anderson, 14-16.

zusammenhielten.²²⁴ Folglich fungiert das Nationalgefühl auch heute noch als eins der machtvollsten Identifizierungsmechanismen.²²⁵

Trotz dessen, dass das Nationalgefühl auch weiterhin zu den einflussreichsten Identifikationsquellen gehört, eröffnet die kritische Betrachtung der Nation und ihrer Erkennung als ein imaginäres Identifizierungskonstrukt ein weites und fruchtbares Feld für solche Kultur-Konzepte, die entgegen den nationalkulturellen Grenzen, ein transnationales dynamisches Mischen von Kulturen befürworten und darauf verweisen, dass solche Vorstellungen von Nationen als etwas von Natur oder von Gott Gegebenes sehr gefährliche Maße annehmen können, da die Instrumentalisierung von Kultur nicht nur Grenzziehungen, Abschottung, sondern, wie bereits erwähnt wurde, auch Rassismus, Fundamentalismus, Ethnisierung, politisch-soziale Konflikte und den (Neo-)Nationalismus fördern können bzw. die Betrachtung des als fremd Wahrgenommenen, mitbeeinflussen.

Bevor nun im folgenden Kapitel das dynamische Kulturkonzept „Transkulturalität“ näher vorgestellt wird, soll gleich im Voraus erwähnt werden, dass der Begriff „Transkulturalität“ für die Untersuchung dieser Arbeit als Analyseinstrumentarium verwendet wird, um das Spannungsverhältnis zwischen der Vorstellungen von monolithischen, geschlossenen, homogenisierenden Kulturvorstellungen und Vorstellungen von kultureller Pluralität, Heterogenität und Hybridität in der dargestellten Weltsicht des Romans *Wie der Soldat das Grammophon repariert* untersuchen zu können. Folglich werden die bestehenden Kritikpunkte, dass sich das Konzept der Transkulturalität als Beschreibungsinstrument für Kulturverfassungen (der „realen“ Welt) zum Teil auch als unbrauchbar erweist, nicht ignoriert. Für diese Arbeit ist der Begriff jedoch in dem Sinne relevant, da sich die Arbeit auf eine solche Literatur fokussiert, deren Verortung, nicht mit solchen Begriffen, die nur eine kulturelle Herkunft implizieren, erfassbar ist.

²²⁴Das 19. Jahrhundert ist dafür bekannt, dass in diesem Jahrhundert die nationale Geschichte, nationale Literatur, nationale Malerei und Architektur, nationale Landschaft und Mentalität neue Betrachtungsformen bekamen (als durch eine Nation auf spezifische Weise hervorgebrachte Kulturprodukte). Vgl. Wolfgang Kaschuba: *Identität und Differenz : Ein europäisches Spiel*. In: Hartmut Kaelble; Rüdiger Hohls; Iris Schröder (Hg.): *Europa und die Europäer : Quellen und Essays zur modernen europäischen Geschichte*. Stuttgart: Franz Steiner, 2005, 189-192; Eva Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 51-52.

²²⁵Singer und Hausbacher verweisen darauf, dass Nation eine der mächtigsten Quellen der kollektiven Identität und eine der wirkungsmächtigsten Strategien der In- und Exklusion ist. Ebenfalls ist bemerkbar, dass die Betrachtung der Nation und Kultur als kompakte identitätsstiftende Einheit in letzten Jahrzehnten auch in einer Zeit der steigenden Globalisierung und Migration und trotz des inflationären Gebrauchs dynamischer Kulturkonzepte eine Art Renaissance der (Re-)Nationalisierung-Tendenzen erleben. Vgl. Singer, 87.; Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 54.

So bietet der dynamische Kultur-Begriff Transkulturalität eine andere Denk- und Sichtweise in Bezug auf die Felder Kultur, Nation, Gesellschaft, Identität, Alterität und die damit verbundenen Fragen der kulturellen Herkunft, Zugehörigkeit bzw. Nichtzugehörigkeit.

3.3. TRANSKULTURALITÄT

Während der Begriff „**Transkulturalität**“ ein relativ junger Terminus ist, wurde der Begriff „**Transkulturation**“ (damit auch gewisse Umriss des Transkulturalität-Konzepts) bereits in den **1930/40-er** Jahren vom kubanischen Soziologen und Anthropologen **Fernando Ortiz Fernández** geprägt, der ihn in seiner kritischen Auseinandersetzung mit den Begriffen Akkulturation und Assimilation verwendete, die seiner Meinung nach stark ethnozentrisch, politisch und mit kolonialistischen Herrschaftsansprüchen beladen waren bzw. den Kontakt zweier Kulturen nur in eine Richtung erfassten.²²⁶ Fernández definiert Transkulturation folgendermaßen: „Eine Kultur verlässt ihre eigene Komponente (Dekulturation), übernimmt die Komponenten der anderen Kultur bzw. passt sich an sie an (Akkulturation), kreiert aber dabei neue bis dahin nicht bestehende Elemente (Neukulturation).“²²⁷ Aus der angeführten Definition geht hervor, dass der Begriff bereits bei seiner ursprünglichen Verwendung einer als unflexibel gedachter Kultur entgegenwirkt und stattdessen auf die veränderbare Verfasstheit von Kulturen verweist.²²⁸

In der Lateinamerikanistik wurde der Terminus in den **1970er** Jahren für die Autoren verwendet, die sich durch ihre interkulturelle Position auszeichnen. So prägte der uruguayische Schriftsteller und Literaturkritiker **Ángel Rama** die Bezeichnung „**transkulturelle Erzählkunst**“, mit der er das Phänomen beschreibt, dass beim Zusammentreffen der traditionellen mit der modernen Literatur die eine nicht nur die Elemente der anderen selektiert, sondern auch archaische Bestandteile ihrer eigenen Tradition. Das Resultat von solchen transkulturellen Prozessen (die aus

²²⁶Mit seiner Studie *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940) liefert Ortiz eine sehr einschlägige Studie über die afro-kubanische Kultur. Ein Kritikpunkt zu den Begriffen Akkulturation und Assimilation, die bis dahin verwendet wurden, war, dass diese zu sehr die imperiale Metropole in den Vordergrund rückten (die als die dominante und determinierende Macht in Bezug auf die Peripherie betrachtet wurde), und dabei übersehen bzw. ignoriert wurde, dass auch sie von der Peripherie bestimmt wurde. Vgl. Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992, 6.

²²⁷Fernando Ortiz Fernández. Zit. nach José Morales Saravia: Transkulturation. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2008, 726.

²²⁸Darauf verweist auch das Präfix *trans-* (lat. *trans*: über, hin), das etwas beschreibt, dass über die Grenzen einer (homogen gedachten) Kultur hinaus, oder durch die Kulturen hindurch geht d.h. jenseits der traditionellen oder herkömmlichen Kulturvorstellungen liegt. Vgl. ebd.

Selektionen, Verlusten, Neuentdeckungen und Übernahmen bestehen) ist etwas Neues, noch nie Dagewesenes.²²⁹

Die **gegenwärtige Begriffsprägung** steht in Verbindung mit dem deutschen Philosophen **Wolfgang Welsch**,²³⁰ der sich seit den **1990er** Jahren mit dem Transkulturalitäts-Begriff befasst und diesbezüglich mehrere Aufsätze veröffentlichte, in denen er das transkulturelle Konzept zu erfassen und zu erläutern versucht.²³¹ Der primäre Ausgangspunkt von Welschs Überlegungen sind die empirisch wahrgenommenen **kulturübergreifenden und die kulturellen Grenzen durchdringenden Phänomene** der **Gegenwartsmoderne**, durch die Kulturen zunehmend eine transkulturelle Verfassung annehmen.²³²

Auf der **Makroebene** macht sich Transkulturalität durch Phänomene der weltweiten, kulturübergreifenden Technik-, Verkehrs- und Kommunikationssysteme, durch die ökonomische Abhängigkeit und zunehmenden Migrationsprozesse bemerkbar, die dazu führen, dass sich Kulturen miteinander vernetzen, gegenseitig beeinflussen und durchdringen. Die weltweit veränderten Verhältnisse in den ökonomisch-politischen, kommunikativen, gesellschaftlichen und kulturellen Bereichen führen dazu, dass Transkulturalität auch ein Charakteristikum der **Mikroebene** (des Individuums) wird, dessen Identitätsformung unter dem Einfluss der erwähnten Prozesse ebenfalls eine zunehmend transkulturelle Formation annimmt.²³³ So ist nach Welsch die

²²⁹Vgl. Saravia, 726.

²³⁰Mit dem Thema der Transkulturalität beschäftigen sich auch zahlreiche andere Theoretiker. Welsch äußert sich sogar selbst dazu „Ich muß gestehen, daß ich den Terminus ‚Transkulturalität‘ für neu hielt, als ich die Arbeit an diesem Thema begann. [...] Inzwischen weiß ich, daß ‚Transkulturalität‘ - oder zumindest das Adjektiv ‚transkulturell‘ - gar nicht so selten ist.“ Wolfgang Welsch: *Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen : Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder*.

²³¹Die erste Veröffentlichung von Wolfgang Welsch zum Konzept der Transkulturalität ist 1992 unter dem Titel *Transkulturalität - Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen* erschienen. Im Laufe der Jahre folgten weitere (sehr ähnliche) Aufsätze: *Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen* (1994), *Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen : Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder* (1994), *Transkulturalität – Gestaltungsaufgaben für die Welt von morgen* (1995), *Transkulturalität : Zwischen Globalisierung und Partikularisierung* (1999/2000), *Netzdesign der Kulturen* (2002), *Was ist eigentlich Transkulturalität?* (2009/2012).

²³²Im transkulturellen Konzept werden kulturelle Grenzen als dynamisch betrachtet, die kulturelle Überschreitungen und Durchdringungen (verschiedenster Art) ermöglichen. Grenzüberschreitung ist jedoch nicht nur ein Phänomen der Gegenwart, sondern die Regel in der Geschichte. Heinz Antor verweist darauf, dass die kulturelle Hybridisierung d.h. transkulturelle Phänomene schon über Jahrhunderte alt sind, sich im modernen Zeitalter der Globalisierung nur drastisch beschleunigt haben. Vgl. Wolfgang Welsch: *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam, 1996, 271.; Wolfgang Welsch: *Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen : Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder*.; Heinz Antor: *Multikulturalismus, Interkulturalität und Transkulturalität : Perspektiven für interdisziplinäre Forschung und Lehre*. In: Heinz Antor (Hg.): *Inter- und Transkulturelle Studien : Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Praxis*. Heidelberg: Winter, 2006, 29.

²³³Vgl. Aleida Assmann; Heidrun Friese: *Identitäten : Erinnerung, Geschichte, Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, 11.

„Mischung [...] ein Teil des modernen Menschen“²³⁴, da die „meisten unter uns [...] in ihrer kulturellen Formation durch mehrkulturelle Herkunft und Verbindungen bestimmt [sind].“²³⁵ Dabei wird eine solche Identität nicht als Mangel (Dekonstruktion der eigenen Stabilität) betrachtet, sondern als eine Möglichkeit der eigenen Zurechtfindung und Weiterentwicklung.

Neben der bereits erwähnten Kritik an Herders Kugelaxiom,²³⁶ setzt sich Welsch auch kritisch mit den Konzepten **Multikulturalismus/ Multikulturalität** und **Interkulturalität** auseinander, die seiner Meinung nach die Komplexität der gesellschaftlichen Zustände und Entwicklungen nicht allein genügend erfassen können.

Multikulturalismus ist ein denktheoretisches Modell, mit dem versucht wird, die ethnische Vielfalt und das (nebeneinander) Bestehen von heterogenen sozialen und kulturellen Mustern innerhalb einer Gesellschaft zu beschreiben. Das Konzept bezieht sich weiterhin auf ein politisches Bemühen von Regierungen und ethnischen Organisationen, den in einer Gesellschaft vertretenen Kulturen eine Gleichberechtigung zu gewährleisten. So geht man in diesem Konzept von einem (harmonischen) Koexistieren verschiedener homogener bzw. in sich geschlossener Einzelkulturen innerhalb eines gemeinsamen wirtschaftlich-politischen Raumes aus, wodurch Erscheinungen der Assimilation und Akkulturation entgegengewirkt werden soll. Da das Konzept die verschiedenen Kulturen bzw. Entitäten immer noch als voneinander abgegrenzte Gebilde denkt, wird dem Konzept oft eine Tendenz zur Ghettoisierung der Kulturen und Ignoranz der verbindenden Relationen vorgeworfen. Weil das Modell auch die Festigung der bestehenden Grenzen impliziert und deutliche Unterscheidung zwischen *fremd* und *eigen* betont, ist das Modell in der Hinsicht gefährlich, dass es Dominanzverhältnisse fördert und besonders die Handlungsfreiheit der Minderheiten einschränkt oder verhindert. Dilek Çinar merkt an, dass das Modell einer multikulturellen Gesellschaft unter der Ausrede der Abkehr von Assimilation und Akkulturation oft einen gesellschaftlich akzeptablen Deckmantel für eine andauernde Segregation von Immigranten in einer Einwanderungsgesellschaft bietet.²³⁷

²³⁴Wolfgang Welsch: *Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen : Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder*.

²³⁵Wolfgang Welsch: *Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung*. In: Alois Wierlacher (Hg.): *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*. Bd. 26. München: iudicium, 2000, 329.

²³⁶An dieser Stelle sollte betont werden, dass Welsch primär das Homogenitätsgebot, das die Kugelmetapher von Herder impliziert, kritisiert, sich in seinen Aufsätzen zum Konzept der Transkulturalität mit Herders Gesamtphilosophie jedoch nicht näher befasst.

²³⁷Vgl. Dilek Çinar: *Vom Nutzen des (Multi-)Kulturalismus*. In: Kurt Luger; Rudi Renger (Hg.): *Dialog der Kulturen : Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien*. Wien; St. Johann in Pongau: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, 1994, 171.; Charles Taylor: *Die Politik der Anerkennung*. In: Charles Taylor (Hg.): *Multikulturalismus*

Interkulturalität ist u.a. aus einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Multikulturalismus entstanden. Das Konzept nimmt die Interaktion von Kulturen näher in Betracht und bemüht sich um einen interkulturellen Dialog, der (unter der Voraussetzung eines demokratischen Denkens) zu einem gegenseitigen Verständnis und einer gegenseitigen Anerkennung zwischen den (in ihrem Ansatz) als (hochgradig) verschieden betrachteten Kulturen führen soll. Das soll wiederum einen erfolgreichen Abbau von bestehenden interkulturellen Konflikten ermöglichen. Im Vergleich zum Multikulturalismus wird die Statik der kulturellen Grenzen im Interkulturalitätskonzept etwas lockerer betrachtet, da sich die verschiedenen Kulturen nicht ganz verschließen, sondern auch kulturelle Offenheit implizieren. Trotzdem betont (im engsten Sinne des Wortes betrachtet) die Vorsilbe *inter-* immer noch die klare Abgrenzung von *eigen* und *fremd*. Nach Welsch wird im Interkulturalitätskonzept die kulturelle Begegnung erst auf der zweiten Ebene „kosmetisch“ behandelt, während auf der ersten Ebene die Kulturen immer noch dem Kugelsystem entsprechend als homogen verfasste abgeschlossene Gebilde gedacht werden. Da im Interkulturalitätskonzept bei der interkulturellen Begegnung die andere Kultur in ihrer Grundstruktur als ein eigenartiges, homogen verfasstes Gebilde vorausgesetzt wird, werden die angestrebten Erfolgsmöglichkeiten des interkulturellen Dialogs, dadurch gemindert, dass man die heterogene Verfasstheit einer Kultur (das mögliche Gemeinsame der Kulturen) außer Acht lässt.²³⁸

Nach Welsch halten Multikulturalismus und Interkulturalität bzw. die Präfixe (*multi-* und *inter-*) immer noch zu stark am Homogenitätsgebot des Kugelmodells fest.²³⁹ Der Unterschied der beiden Konzepte liegt nur darin, dass der Multikulturalismus den Blick auf die Verhältnisse innerhalb von Gesellschaften und Interkulturalität den Blick auf die Verhältnisse zwischen den Gesellschaften richtet. Beide Modelle konzentrieren sich, so Welsch, auf den Kontakt zwischen zwei als homogen gedachten Kulturen, wogegen der bereits vor dem Kontakt bestehenden Hybridität innerhalb der Kulturen weniger Beachtung geschenkt wird. In dem Sinne steht der

und die Politik der Anerkennung. Frankfurt am Main: Fischer, 1993, 69; Nira Yuval-Davis: *Ethnicity, Gender Relations and Multiculturalism*. In: Pnina Werbner; Tariq Modood (Hg.). *Debating Cultural Hybridity : Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London: Zed Books, 1997, 198.; Welsch: *Was ist eigentlich Transkulturalität?*, 32-33.; Antor, 29-30.

²³⁸Vgl. Welsch: *Was ist eigentlich Transkulturalität?*, 32-33; Antor, 30-33.

²³⁹An dieser Stelle sollte erwähnt werden, dass sich Welsch bei seiner Abgrenzung des Transkulturalitätsbegriffs von den anderen beiden Konzepten primär auf die Präfixe *multi-* und *inter-* konzentriert, ohne auf die Komplexität der beiden Konzepte näher einzugehen, da erweiterte Konzepte zum Multikulturalismus und zur Interkulturalität durchaus auch transkulturelle Phänomene mitberücksichtigen.

Transkulturalitäts-Begriff für **kulturelle Komplexität bereits auf der ersten Ebene** (der „einzelnen“ Kulturen), wobei Welsch (ausgehend von Ludwig Wittgensteins pragmatischem Kulturbegriff) Kultur primär als **geteilte Lebenspraxis** versteht (kulturübergreifende kognitive Ressourcen, Wissensvorräte, Verhaltensweisen, Gewohnheiten, Praktiken, subjektive und kollektive Perspektiven und Lebensstile innerhalb einer Gesellschaft). Nach Welsch erkennt man transkulturelle Phänomene nicht nur in der Konsumkultur (zum Beispiel McDonald's, Coca Cola usw.), sondern sie betreffen sämtliche kulturelle Dimensionen (von täglichen Routinen bis hin zur Hochkultur). Als Beispiele nennt er die Medizin, Popkultur (Musik generell), Theater und andere Arten der Kunst.²⁴⁰

Multikulturalismus/ Multikulturalität und Transkulturalität können auch als zwei verschiedene Möglichkeiten interkultureller Begegnungen betrachtet werden. Diesbezüglich meint Sommer, dass „Transkulturalität [...] nicht als Alternative oder, Konkurrenzmodell“ zur Multikulturalität zu verstehen [ist], sondern als deren Weiterführung. Beide Diskussionszusammenhänge lassen sich als ein interkulturelles Kontinuum der diskursiven Bewertung und Verarbeitung von ethnischer Vielfalt und kultureller Hybridisierung auffassen“.²⁴¹

Ottmar Ette beschreibt die drei Konzepte folgendermaßen:

„Neben ein multikulturelles Nebeneinander und ein interkulturelles Zwischen- und Untereinander ist - und ich meine dies in einem sehr positiven Sinne - ein transkulturelles Durcheinander getreten, in dem sich die verschiedenen Kulturen wechselseitig durchdringen und verändern. Feste Standorte und Wohnsitze von Kulturen gehören größtenteils der Vergangenheit an. Die zunehmend weltweit geführten, aber von den ‚Rändern‘ den ‚Zentren‘ aufgedrängten Diskussionen um kulturelle Hybridität deuten unverkennbar auf diese neuen, nicht mehr rückgängig zu machenden Entwicklungen hin.“²⁴²

²⁴⁰Vgl. Welsch: Was ist Transkulturalität?, 29.

²⁴¹Roy Sommer: *Fictions of Migration : Ein Beitrag zur Theorie und Gattungstypologie des zeitgenössischen interkulturellen Romans in Großbritannien*. Trier: WVT, 2001, 48.

²⁴²Ottmar Ette: *Literatur in Bewegung : Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2001, 13.

4. IDENTITÄT – ALTERITÄT – HYBRIDITÄT

Der im Kapitel 3 gegebene Überblick zu möglichen Kulturwahrnehmungen - vom Pluralismus der als homogen verstandenen Kulturkugeln, über die Entstehung von Nationen („Nationalkulturen“) bis hin zu Konzepten, die die Dynamik von Kulturen betonen, denen auch das Konzept der Transkulturalität zuzurechnen ist - zeigt, wie weit das Feld der Möglichkeiten der Wirklichkeitswahrnehmung und -auslegung in Bezug auf Kultur gesetzt ist, wobei neben den genannten Möglichkeiten auch ein enormer Inter-Deutungs-Raum besteht. Damit wäre auch der erste thematische Rahmen in Bezug auf den Kulturbegriff in der Analyse von Stanišićs Roman näher erläutert, die sich (wie bereits in der Einleitung und dem vorangegangenen Kapitel angekündigt wurde) mit der Frage beschäftigt, welche Weltsicht (bezüglich der Verfasstheit von Kultur) in dem Werk des mehrkulturell geprägten Autors vermittelt bzw. favorisiert wird. Da die Möglichkeiten der Wahrnehmungen und Auslegung von Kultur auch mit bestimmten Identitäts- und Alteritätswahrnehmungen eng verbunden sind, werden in den folgenden drei Kapiteln die Begriffe Identität, Alterität und Hybridität (entsprechend der Zielsetzung der Arbeit) näher definiert werden.

4.1. IDENTITÄT

Das Bewusstsein über die eigene **Identität**²⁴³ gehört zu den Grundbedürfnissen des Individuums, da es dadurch sich selbst aber auch seinen Platz in der Gesellschaft definiert. Dabei steigt das Grundbedürfnis nach Identität besonders in den heutigen vom Pluralismus geprägten Gesellschaften, weswegen es wohl auch nicht verwundert, dass der Identitätsbegriff zu einer Art Modetrend avanciert ist (das Beschäftigen mit der Identität und das Sprechen über die Identität ist „In“), wovon nicht nur zahlreiche das Thema betreffende Erscheinungen (Monographien, Studien, Beiträge usw.) zeugen,²⁴⁴ sondern auch dessen allgegenwärtige Präsenz in verschiedenen Künsten

²⁴³Der Terminus „Identität“ besitzt eine semantische Breite und er gehört zu den Schlüsselbegriffen verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen (Inter- und Transdisziplinen). Mit dem Identitätsbegriff beschäftigen sich u.a. die Ethnologie, Kulturanthropologie, Soziologie, Philosophie, Psychologie, Pädagogik, Geschichte und Literatur. Die semantische Breite des Identitätsbegriffs macht es (wie auch beim Kultur-Begriff) unmöglich, das ganze Bedeutungsfeld des Terminus zu erfassen, weswegen sich die gegebenen Erläuterungen primär auf die Aspekte konzentrieren, die für das Konzept der Transkulturalität relevant sind.

²⁴⁴Vgl. Friedrich Jaeger; Burkhard Liebsch (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften : Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2004, 277-363.

(Literatur, bildende Kunst, Film usw.), Medien und im alltäglichen Vokabular. Trotz (oder gerade wegen) der starken Präsenz des Identitätsbegriff bleibt dieser auch weiterhin mehrdeutig und kontrovers, weswegen sogar Stimmen laut werden, dass es am besten wäre, dessen Gebrauch ganz zu vermeiden,²⁴⁵ da er durch eine unübersichtlich gewordene Zahl an Definitionen mehr Verwirrungen anstiftet, anstatt Fragestellungen zu lösen.²⁴⁶ Wie jedoch Katrin Halpern bemerkt, werden wir uns wohl schwer von einem solchen Thema (Begriff) loslösen können, das so eng mit gesellschaftlichen und kulturellen Strukturen, Ereignissen und Problemen verbunden ist.²⁴⁷

Der **Prozess der Identitätsbildung** ist ein komplexer Prozess, der nicht auf ein paar Lebensjahre beschränkt ist, sondern das ganze Leben verschiedene Etappen durchläuft und auch von Identitätskrisen begleitet wird.²⁴⁸ Daraus ergibt sich, dass die **(Ich-)Identität** (wie dies der Begriff zunächst annehmen lässt) nicht als unveränderbares Attribut eines Individuums zu betrachten ist,²⁴⁹ sondern als ein komplexes, plurales und multidimensionales Phänomen. Die Identität unterliegt einem dynamischen Veränderungs- und Integrationsprozess, bei dem das Subjekt die Kompetenz besitzt, neue „Teilidentitäten“ zu entwickeln und die bestehenden „Teilidentitäten“ entweder abzulegen oder in die neuentwickelten zu integrieren.²⁵⁰ So umfasst die Identitätsbildung nicht nur die Frage „Wer bin ich (geworden)?“, sondern auch Frage „Was will ich (wirklich sein)?“, woraus auch das Handlungspotential und Motivation des Subjekts entspringt.²⁵¹ Diesbezüglich betrachtet Anthony Giddens die Ich-Identität folgendermaßen: „We are not what we are, but what we make of ourselves.“²⁵²

²⁴⁵Vgl. Dietmar Kamper: *Die Auflösung der Ich-Identität : Über einige Konsequenzen des Strukturalismus für die Anthropologie*. In: Friedrich A. Kittler (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften : Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1980, 79-86.; Wilhelm Schmid: *Der Versuch die Identität des Subjekts nicht zu denken*. In: Donatus Thürnau; Annette Barkhaus; Matthias Mayer (Hg.): *Identität, Leiblichkeit, Normativität : Neue Horizonte anthropologischen Denkens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, 370-379.

²⁴⁶Komplex ist schon die Frage, nach welchen Kriterien wir die Identität definieren (unsere Erinnerungen, unser gegenwärtiger Zustand, bestimmte soziologische oder biologische Kriterien?).

²⁴⁷Vgl. Katrin Halpern; Žan-Klod Ruano-Borbalan: *Identitet(i) : pojedinac, grupa, društvo*. Beograd: Clio, 2009, 27.

²⁴⁸Der Begriff „Identitätskrise“ wurde von dem Psychoanalytiker (Vertreter der psychoanalytischen Ich-Psychologie und Neofreudianer) Erik Homburger Erikson popularisiert. Nach Erikson ist die Entwicklung der Ich-Identität ein lebenslanger Prozess (Stufenmodell der psychosozialen Entwicklung). Mit dem Begriff „Identitätskrise“ meint Erikson eine Verunsicherung (auch eine Transition) der Identität, die als Folge von verschiedenen Lebensschwierigkeiten auftreten kann. Vgl. Halpern; Ruano-Borbalan, 19.

²⁴⁹Vgl. ebd., 5.

²⁵⁰Vgl. Pajić, 299.

²⁵¹Vgl. Jaeger; Liebsch, 283.

²⁵²Anthony Giddens: *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press, 1991, 75.

Die nächste bedeutende Charakteristik der Identitätsbildung ist, dass das Subjekt nicht der einzige Regisseur im Identitäts-Formierungsprozess ist, da die Identität das Produkt einer ganzen Lebensgeschichte ist,²⁵³ die auch soziale Interaktionen bzw. den Einfluss anderer Subjekte und verschiedener Kollektive impliziert.²⁵⁴ Demzufolge besitzt das Subjekt neben dem Bewusstsein der eigenen Individualität auch eine **soziale Identität**,²⁵⁵ die verschiedene Rollen bei der Interaktion des Subjekts mit seiner Umgebung umfasst.²⁵⁶ Diesbezüglich verweist Ulla Fix darauf, dass es eine bzw. die Identität eigentlich nicht geben kann, „da die soziale Identität immer an Gruppen gebunden ist und da wir alle in mehreren, meist vielen Gruppen agieren, ist es klar, dass wir uns und unsere soziale Identität über mehrere Gruppenzugehörigkeiten definieren (müssen oder wollen)“²⁵⁷.

Im Gegensatz zu der Ich-Identität besitzt die **kollektive Identität** keine Charakteristiken eines biologischen und physischen Organismus, sondern es ist eine Metapher für eine imaginäre Gemeinschaft.²⁵⁸ Markus Fauser beschreibt die kollektive Identität folgendermaßen: „Erst wenn sich Einzelne zusammenschließen und im Vollzug ihres Handelns die individuellen Unterschiede vergessen oder zurückstellen, existieren sie als ein kollektiver Akteur.“²⁵⁹ Bei der kollektiven Identität handelt es sich demzufolge um ein soziales Konstrukt, das wie ein Katalysator auf die Identifikation des Individuums wirkt.²⁶⁰ Einerseits bietet das Bewusstsein der Zugehörigkeit zu einer kollektiven Identität dem Subjekt Sicherheit, andererseits impliziert es aber auch die Gefahr der Abgrenzung zu anderen Kollektiven bzw. die klare Abgrenzung des Fremden vom Eigenen,

²⁵³George Herbert Mead meint zum Beispiel, dass die Identität nicht von Geburt an vorhanden ist, sondern erst durch die Interaktion mit dem sozialen Umfeld geformt wird. Vgl. George Herbert Mead: *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, 177.

²⁵⁴Das Ich formt sich durch die Interaktion mit Anderen im Rahmen verschiedener freiwilliger oder aufgezwungener Gruppen (unterschiedlicher Größe), wobei sich das Subjekt in einem dynamischen Prozess der Wechselwirkung dem äußeren Einfluss anpasst, sich dagegen währt, sich selbst überdenkt, verbessert usw. Vgl. Halpern; Ruano-Borbalan, 8-9.

²⁵⁵Die soziale Identität wird vom Sozialpsychologen Henri Tajfel als der „Teil des Selbstkonzeptes des Individuums [...] der sich aus seinem Wissen um seine Mitgliedschaft in sozialen Gruppen und aus dem Wert und der emotionalen Bedeutung ableitet, mit der diese Mitgliedschaft besetzt ist“ definiert. Henri Tajfel: *Gruppenkonflikt und Vorurteil*. Bern; Göttingen; Seattle; Toronto: Hans Huber, 1982, 102.

²⁵⁶Vgl. Pajić, 299.

²⁵⁷Vgl. Ulla Fix: Identität durch Sprache - eine nachträgliche Konstruktion?. In: Nina Janich (Hg.): *Sprachidentität - Identität durch Sprache*. Tübingen: Narr, 2003, 107.

²⁵⁸Die kollektive Identität umfasst Gruppen von Menschen verschiedener Größe (Ehepaar, professionelle Umgebung (Firma/Institution), Dorf, Stadt, Land, Nation, Sprache, Kultur, Geschlecht usw.), die den Angehörigen der Gruppe ein Zugehörigkeitsgefühl verleihen. Vgl. Jaeger; Liebsch, 191.

²⁵⁹Markus Fauser: *Einführung in die Kulturwissenschaft*. 5. Auflage. Darmstadt: WBG, 2011, 137.

²⁶⁰Vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis : Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H.Beck , 1992, 132.

was wiederum einen fruchtbaren Boden für ideologisch-politische Mobilisation,²⁶¹ für die Entstehung von interkulturellen Konflikten aber auch Konflikten auf individueller Ebene bietet.²⁶² Aus den gegebenen Definitionen zur Ich- und kollektiven Identität kann man erkennen, dass ihre Wahrnehmung auch die Wahrnehmung bzw. die Deutungsmöglichkeiten des Anderen mitbeeinflusst, was im folgenden Kapitel näher besprochen wird.

4.2. ALTERITÄT

Der deutsche Begriff „**fremd**“ beschreibt eine sehr komplexe und ambivalente Zuschreibungskategorie, deren Interpretation von unterschiedlichen Faktoren und Ausgangsperspektiven abhängt.²⁶³ In der interkulturellen Germanistik versteht man den Fremdheitsbegriff primär als ein Interpretationsergebnis. So ist hier die Erkenntnis aus der Fremdheitsforschung von Bedeutung, dass das/der/die Fremde ein Resultat der Bewertung der Eigenwahrnehmung in Bezug auf die Bewertung der Alterität ist.

Alterität (lat. *alter* = der andere von zweien) bezeichnet das Andere, das nicht unbedingt als fremd wahrgenommen werden muss, da nicht alle Unterschiede zwischen Objekten oder Personen durch die Fremdheitskategorie bewertet werden. Corinna Albrecht verweist zum Beispiel darauf, dass gewisse naturhaft-körperliche oder gesellschaftlich-kulturelle Erscheinungen nur als Unterschiede zwischen dem eigenen Ich und dem anderen Ich aufgefasst werden (wie zum Beispiel die Differenzen zwischen den Geschlechtern und Generationen oder psychognomische Unterschiede), wogegen gewisse naturhaft-körperliche Merkmale (wie zum Beispiel Hautfarbe oder Augenform) oder gesellschaftlich-kulturelle Erscheinungen auch als Signale der Fremdheit

²⁶¹Die kollektive Identität beruht oft auf der Erschaffung bzw. Erhaltung bestimmter (kultureller) Werte. Die Zugehörigkeit zu einem Kollektiv impliziert auch die Bestimmung von Kriterien, aufgrund derer jemand als zugehörig bzw. nicht zugehörig identifiziert/betrachtet wird. Ebenfalls entstehen und bestehen Kollektive (verschiedener Größe) durch den Vergleich mit anderen (imaginären) Gruppen, wobei oft die Tendenz besteht, dass das Eigene glorifiziert und das Andere dämonisiert wird. Vgl. Jaeger; Liebsch, 191.

²⁶²Der Identitätsbegriff (v.a. die kollektive Identität) dient auch als ein einprägsamer Machtapparat in der Politik. Diskussionen zum Thema Identität ermöglichen eine analytische Betrachtung verschiedener Ereignisse, sowie die Kategorisierung des Freund-Feind-Schemas. Identitätsbestimmungen sind ebenfalls eine geeignete Strategie für die Anerkennung oder Ablehnung bestimmter Strömungen und Mächte. Vgl. Halpern; Ruano-Borbalan, 14.

²⁶³Der Fremdheitsbegriff gehört v.a. seit den 1970er Jahren zum Untersuchungsgegenstand verschiedener Wissenschaften (Soziologie, Anthropologie, Ethnographie, Philosophie, Psychologie, Kulturgeschichte u.a.). Dabei bietet jede Wissenschaft eine andere Definition, die die für sie als relevant angesehenen Aspekte des Fremdheitsbegriffs betont. Wegen seiner Bedeutungsvielfalt ist es wohl kaum möglich, das ganze Bedeutungsspektrum des Fremdheitsbegriffs an diese Stelle abzudecken. Aus dem angeführten Grund beschränkt sich die folgende Beschreibung auf die Aspekte des Fremdheitsbegriffs, die für den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit als relevant erscheinen.

aufgefasst werden können. Unterschiede im sozialen Verhalten können ebenfalls entweder als gruppenspezifische Differenzen oder als fremde, von der eigenen Norm abweichende Erscheinungen empfunden bzw. bewertet werden.²⁶⁴ Aus dem zuvor Erläuterten geht hervor, dass das Fremde keine angeborene oder anerzogene Eigenschaft ist, die man an sich trägt oder mit sich bringt, sondern eine bestimmte Betrachtungs- und Beurteilungsweise bzw. Zuschreibungskategorie der Alterität und Differenz.²⁶⁵ Wenn Alteritäten als fremd interpretiert werden, bekommen sie das, was Dietrich Krusche das „Fremdheitsprofil“ nennt.²⁶⁶ Das Fremdheitsprofil ist eine (vom Einzelnen oder einer Gruppe) virtuell konstruierte Struktur, die sich konkret im Beziehungsverhältnis zwischen dem Eigenen und Anderen ausdrückt und verschiedene Wahrnehmungs- und Deutungsweisen annehmen kann, die sich von Faszination bis hin zu Angst (Bedrohung) erstrecken.²⁶⁷ Dabei ist das Fremdheitsprofil nie ausschließlich ein Konstrukt des einzelnen Individuums, sondern es unterliegt auch Deutungsmustern von kollektiven Identitäten (denen das Individuum freiwillig oder nicht freiwillig angehört).

Da das Fremde keine feste objektiv beschreibbare Größe besitzt, hängt die Wahrnehmung und Deutung des Fremden auch von verschiedenen individuellen, sozialen, historischen und ökonomischen Bedingungen ab. Die Faktoren, die die Eigen- und Fremdwahrnehmung bzw. Fremdzuschreibung mitbeeinflussen, können von lokaler Art (Land, Gegend, Örtlichkeit usw.) oder personeller Art (Volk, Gemeinschaft, Gruppe usw.) sein. Die Fremdwahrnehmung und -zuschreibung ist demnach auch ein Resultat von historischen und soziokulturellen Wandlungen, wobei sie wiederum aber in Bezug auf individuelle Entwicklungen variieren (Vorkenntnisse, Erfahrungen, Gewohnheiten, Empfindungen oder Erwartungen). Die individuell besetzten Wahrnehmungs- und Deutungsmuster des Fremden werden im Laufe der Persönlichkeitsentwicklung und Sozialisation erworben und bewerten das als fremd Wahrgenommene auf spezifische Weise als reizend oder bedrohend, der eigenen Kultur unterworfen oder überlegen.²⁶⁸ Da das Fremde keine feste objektiv beschreibbare Größe besitzt,

²⁶⁴Vgl. Albrecht: Fremdheit, 236.

²⁶⁵Vgl. ebd., 235.

²⁶⁶Mit dem Begriff „Fremdheitsprofil“ meint Krusche das Andere, das als fremd wahrgenommen und interpretiert wird. Vgl. Dietrich Krusche: Die Kategorie der Fremde : Eine Problemskizze. In: Alois Wierlacher (Hg.): *Fremdsprache Deutsch : Grundlagen und Verfahren der Germanistik als Fremdsprachenphilologie*. Bd.1. München: Fink, 1990, 46-56.

²⁶⁷Vgl. Albrecht, 235. Die Wahrnehmung der Alterität als fremd ist ebenfalls sehr oft an stereotypische Vorstellungen (Fremdheit-Stereotype) gebunden. Auf das Thema Stereotype wird im Kapitel 5.4. näher eingegangen werden.

²⁶⁸Vgl. Albrecht, 235.

sondern dessen Wahrnehmung und Deutung von verschiedenen individuellen, sozialen, historischen und ökonomischen Bedingungen abhängt, kann die Änderung bestimmter Ordnungen bzw. Werte und Einstellungen einer Gesellschaft oder eines Individuums auch eine veränderte Wahrnehmung und Verhaltensweise gegenüber dem Fremden bewirken.²⁶⁹

Wie im Kapitel zum Begriff Transkulturalität erklärt wurde, erkennt das transkulturelle Modell sowohl die interne als auch die externe Komplexität von Gesellschaften und Individuen an, die durch polykulturelle Vernetzungen, wechselseitige Durchdringungen und Überschneidung zu Stande gekommen sind. Folglich kritisiert die transkulturelle Perspektive solche Weltbilder bzw. Ordnungen perfekter Vollkommenheit, in denen Kulturen als stabile und monolithische Kulturblöcke betrachtet werden und das Fremde als die Negation des Eigenen bzw. als etwas Ausgegrenztes, das einem anderen Territorium oder Volk gehört, aufgefasst wird. Im Transkulturalitätsmodell wird das Vorhandensein des Fremden im Eigenen nicht negativ als Verlust, sondern positiv, als (subjektive und kollektive) Bereicherung betrachtet.²⁷⁰ Hierbei handelt es sich jedoch nicht um eine aufgezwängte, aufgedrängte oder gewaltsame Einführung kultureller Elemente in das andere kulturelle System (wie dies in Zeiten des Kolonialismus von Seiten der Kolonisatoren geschah), sondern um eine Einschreibung (gleitendes Ineinander-Übergehen) der unterschiedlichen kulturellen Elemente. Dadurch dass das transkulturelle Konzept die Kultur als eine heterogene Vielfalt von sich durchkreuzenden und vermischenden Lebensweisen versteht und das Fremde auch als einen immanenten Teil des Eigenen auffasst, erkennt es auch „neue“ kulturelle Lebensform an bzw. solche Phänomene der Mehrfachzugehörigkeit, des Grenzgängertums, der Hybridität und der Transkontextualität. Da die transkulturelle Perspektive Fremdheitsanteile innerhalb des Eigenen anerkennt, tendiert sie auch

²⁶⁹Nach Ortfried Schöffter lassen sich „Modalitäten des Fremderlebens [...] in Bezug auf ihre Strukturbedingungen daraufhin untersuchen, aus welchem Ordnungsprinzip die ihr zugrundeliegende Unterscheidung hervorgeht.“ In der Fremdheitserfahrung widerspiegelt sich seiner Meinung nach auch eine bestimmte (gesellschaftliche) Wirklichkeitsordnung bzw. ein bestimmtes Weltbild, wobei Ordnungsschübe auch Fremdheitsschübe mit sich nachziehen. Anhand von vier elementaren Ordnungsschemata unterscheidet Schöffter mögliche Deutungsmuster der Fremdheit: 1. Ordnungen transzendenter Ganzheit - Das Fremde als tragender Grund und Resonanzboden von Einheit, 2. Ordnungen perfekter Vollkommenheit - Das Fremde als Negation von Eigenheit, 3. Ordnungskonzepte dynamischer Selbstveränderung - Fremdheit als Chance zur Ergänzung und Vervollständigung des Eigenen; 4. Konzeptionen komplementärer Ordnung - Eigenheit und Fremdheit als Zusammenspiel sich wechselseitig hervorrufender Kontrastierungen. Vgl. Ortfried Schöffter: Modi des Fremderlebens : Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit. In: Ortfried Schöffter (Hg.): *Das Fremde : Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992, 11-42.

²⁷⁰Vgl. Werner Wintersteiner: *Transkulturelle literarische Bildung : Die „Poetik der Verschiedenheit“ in der literaturdidaktischen Praxis*. Innsbruck; Wien: Studien Verlag, 2006, 62.

prinzipiell dazu, die Kategorien „eigen“ und „fremd“ als Diskriminierungselemente abzubauen und Stereotypisierungen und dem Freund-Feind-Schema entgegenzuwirken. Folglich impliziert Transkulturalität auch ein utopisches Moment, da in diesem Modell die gegenseitige Akzeptanz der verschiedenen Kulturen, deren Durchdringung und Hybridisierung bzw. die Überwindung kultureller Schranken als prinzipiell möglich erscheinen. Wenn auch (wegen den über Jahrhunderte andauernden Durchdringungsprozesse) die Konturen einer klar definierbaren Eigen- und Fremdkultur verblassen, wird im transkulturellen Konzept nicht die Homogenisierung des Eigenen und Fremden angestrebt, sondern Differenzen bleiben auch weiterhin bestehen, sie nehmen nur eine andere komplexere Form an.²⁷¹

4.3. HYBRIDITÄT

Wolfgang Welsch entwickelte sein Transkulturalitätskonzept aus der Beobachtung heraus, dass besonders die heutigen Gesellschaften durch steigende Dynamik, Mobilität, interkulturelle und transkulturelle, internationale und transnationale, interkontinentale und transkontinentale Vernetzungen gekennzeichnet sind. Der alltägliche mehrkulturelle Einfluss (der durch verschiedene Technik-, Verkehrs- und Kommunikationssysteme, durch die ökonomische Vernetzung und unterschiedliche Formen der Migration gefördert wird) verändert zunehmend auch die Strukturen innerhalb einer Gesellschaft, für die kulturübergreifende, von Transdifferenz gekennzeichnete Lebensstile keine Seltenheit mehr sind. Die steigende kulturelle Dynamik entzieht sich zunehmend den bestehenden starren eigen-fremd-Diskursen, die auf der traditionellen binären Ordnungslogik beruhen und eröffnet die Möglichkeit für solche Kategorien, die sich eindeutigen statischen (kulturellen und nationalen) Identitäten widersetzen, wie es u.a. das **Hybriditätskonzept** ist, das viele Parallelen mit dem Transkulturalitätskonzept aufweist.

Der **Begriff „hybrid“** (lat. *Hybrida* = Mischling, Bastard) besitzt, wie alle bisher näher erläuterten Begriffe, eine Bedeutungsvielfalt. Ursprünglich stammt der Begriff aus der Landwirtschaft, und bezeichnet die Mischung oder Durchkreuzung verschiedener Gattungen,

²⁷¹Transkulturalität strebt folglich nicht nach Universalität bzw. nach einer globalen uniformierten Weltkultur und -identität, sondern erkennt im Sinne einer „Glokalisierung“ sowohl das Gemeinsame, als auch das Besondere (einer kollektiven und subjektiven) Identität an. Den Vorteil des Transkulturalitätskonzeptes (gegenüber solchen Konzepten, wie es die Globalisierung und Partikularisierung sind) sieht Welsch darin, dass Transkulturalität sowohl die kosmopolitische als auch die lokale Zugehörigkeit einer Identität erfasst. Vgl. Welsch: *Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen : Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder.*

Arten, Unterarten, Rassen oder Zuchtlinien, durch die etwas Neues entsteht. Bei Michail M. Bachtin ist der Hybriditätsbegriff neben der Dialogizität eine der Möglichkeiten, die Sprache in Romanen zu gestalten (zum Beispiel durch die Mischung zweier Soziolekte innerhalb einer Äußerung). Im Postmodernismus gilt die Hybridisierung als eins der Merkmale der Postmoderne (im Sinne der Auflösung der Grenzen zwischen Fiktionalität und Faktizität, der Mischung und Auflösung literarischer Gattungen, Parodie, Pastiche, Travestie, Heteroglossie, Karnevaleske). In der Kulturwissenschaft wird der Hybriditätsbegriff für die Vermischung von Kulturen, Geschlechtsidentitäten, Diskursen, Medien, Gattungen (*hybride Genres*) verwendet.²⁷²

In der Rassenlehre des 19. Jahrhunderts entwickelt sich der Hybriditätsbegriff zur kulturellen Metapher, hatte damals jedoch (als rassistisch gefärbte Argumentationsfigur) eine negativ besetzte Deutung und bezeichnete angstbesetzte sexuelle Kontakte zwischen verschiedenen Rassen. Die negative Deutung des Hybriditätsbegriffs kann man ebenfalls in antisemitischen Texten finden. Im postkolonialen Kontext bekommt der Hybriditätsbegriff eine positive Konnotation. Die Ideen dazu sind bereits in den 1960/70er Jahren erkennbar. Bei karibischen Intellektuellen (Roberto Fernández Retamar, Edward Kamau Brathwaite, Wilson Harris) steht der Begriff im Zusammenhang mit dem Entwurf der „Kreolisierung“. Als kulturtheoretischer Begriff wurde der Hybriditätsbegriff ab den 1980er Jahren von Iain Chambers, Paul Gilroy und Stuart Hall verwendet.²⁷³

Stuart Hall betrachtet die kulturelle Identität in Anlehnung an das Konzept der „Différance“. Différance ist ein zentraler Begriff aus der Dekonstruktionstheorie von Jacques Derrida. Derrida betrachtet die Sprache als Differenzsystem. Nach ihm ist die Bedeutung einer Sache (eines Wortes) kein geschlossenes Bedeutungssystem, sondern ein stets offener, dynamischer Prozess, der durch das Spiel der Signifikation aufgeschoben wird, da sich die einst fixierten Bedeutungen für die Sache im Laufe der Zeit (durch das weite und unbegrenzte Bedeutungsfeld der Sprache) ergänzt. So können gewisse bisherige Bedeutungsaspekte in Frage gestellt und umgedeutet/ umgeschrieben werden.²⁷⁴ Ebenso betrachtet Stuart Hall die kulturelle Identität nicht als etwas Fixierbares, sondern als etwas, was einer andauernden dynamischen

²⁷²Vgl. Julika Griem: Hybridität. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008. 297-298.; María do Mar Castro Varela; Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie : Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript, 2005, 89-94.

²⁷³Vgl. Griem, 297-298.

²⁷⁴Vgl. Hubert Zapf: Différance/ Différence. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008. 130-131.

Neupositionierung und Hybridisierung unterliegt, die sich in verschiedenen Arten der Abgrenzung von anderen Identitäten entwickelt und kontextuell und zeitlich begrenzt ist.²⁷⁵ Wie es auch in den Konzepten der Postmoderne betont wird, wo die Identität als relational, fragmentiert und unabgeschlossen verstanden wird, so verweist auch Hall auf die internen Brüche und Diskontinuitäten der Identität, weswegen auch die „gemeinsame Erfahrung“ der Identität nicht als eine homogene Erfahrung verstanden werden kann. Zwar hat die kulturelle Identität einen Ursprung in der Geschichte und bindet sich somit an eine Zeit und einen Ort, sie unterliegt jedoch auch einer zeitlichen Wandlung und formt sich aus einem komplexen Zusammenspiel von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wobei sie ebenfalls von einer bestimmten Erzählung bzw. Wahrnehmungsweise der Vergangenheit und verschiedenen Einflüssen, die die Vergangenheit und Gegenwart formen, abhängt.²⁷⁶

Obwohl der Hybriditätsbegriff bereits von verschiedenen Theoretikern verwendet wurde, wurde er erst durch Homi K. Bhabha entscheidend für den postkolonialen Diskurs geprägt. **Homi K. Bhabha** entwickelte seine Theorien bzw. denktheoretischen Figuren einerseits unter dem Einfluss der Dekonstruktion Derridas und der Philosophie Martin Heideggers, andererseits unter dem Einfluss der Psychoanalyse (Sigmund Freud, Jacques Lacan).²⁷⁷ Zu seinem Hauptwerk zählt der bereits erwähnte Sammelband *The location of culture* (1994, dt. *Die Verortung der Kultur*, 2000), in dem er u.a. die Denkfiguren *Hybridity*, *In-Between* und *Third Space* erläutert. Im Verhältnis zu Said, wurde Bhabha einerseits von dessen Werk beeinflusst, andererseits distanziert er sich jedoch von den binären Oppositionen (Okzident-Orient), die in Suids *Orientalism* noch präsent sind, und betont die psychodynamische Komplexität wechselseitiger Abhängigkeit zwischen dem Kolonisator und dem Kolonisierten, sowie die dadurch entstandenen vielfältigen transkulturellen Verflechtungen zwischen dominanter und dominierter Kultur (im Sinne einer *cultural-cross-hybridisation*), die hinter der Oberfläche vermeintlich homogener Systeme bestehen.²⁷⁸

Mit der Denkfigur **Hybridität** meint Bhabha die komplexen Prozesse der kulturellen (subjektiven und kollektiven) Identitätskonstruktion. Wie Welsch, so meint auch Bhabha, dass bei

²⁷⁵Vgl. Stuart Hall: *Rassismus und kulturelle Identität : Ausgewählte Schriften 2*, 33-34.

²⁷⁶Vgl. ebd., 29.

²⁷⁷Vgl. Eberhard Kreutzer: Bhabha, Homi K. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008. 68.

²⁷⁸Vgl. Neumann: *Methoden postkolonialer Literaturkritik und anderer ideologiekritischer Ansätze*, 273, 276, 278.

Kulturbegegnungen die Kulturen nicht getrennt voneinander bestehen bleiben, sondern es kommt zu einer gegenseitigen Übernahme kultureller Elemente. Nach ihm entsteht Hybridität folglich dort, wo Kulturen Kontakt aufnehmen, ins Gespräch kommen, sich ihrer Besonderheit bewusst werden, sich aber auch überlappen. Der dynamische Prozess der Begegnung und des gegenseitigen Aushandelns ermöglicht die Rekonstruktion sowohl der eigenen als auch der anderen Kultur, wodurch etwas Neues entsteht, das nicht durch traditionelle Maßstäbe d.h. klare binäre Oppositionen gemessen und bewertet werden kann. Aus dem Beschriebenen geht hervor, dass Hybridität eng mit (imaginären) kulturellen Grenzzonen verbunden ist, wobei die Grenzen nicht als statische, sondern als dynamische (verschiebbare, rekonstruierbare, neu-definierbare) Konstrukte betrachtet werden.²⁷⁹ Die Grenze wird demnach zu einer Metapher,²⁸⁰ zu einem Aushandlungsort und Zwischenraum, den Bhabha *third space* (Dritter Raum) nennt. Nach Bhabha stellt „[d]ie Einführung dieses [Dritten] Raumes [...] unsere Auffassungen von der historischen Identität von Kultur als einer homogenisierenden, vereinheitlichten Kraft [...] in Frage.“²⁸¹ Durch das Zwischentreten des Dritten Raums bzw. durch die Situation des *in-between* soll das binäre Denksystem überwunden und im Falle der Hybridisierung abgeschafft werden.²⁸² Wie es beim transkulturellen Konzept auch der Fall ist, so kommt es ebenfalls im Hybriditätskonzept (trotz der Absage an das traditionelle binäre Denksystem) zu keiner aktiven Synthese von Heterogenität hin zu einer homogenen globalen Identität im Sinne eines *melting pot*²⁸³, sondern Differenzen bleiben

²⁷⁹Der Mensch benötigt normative Grenzen, weswegen diese sich nie ganz auflösen können, denn da, wo die Grenzen ganz aufhören zu sein, kann es auch keinen wirklichen Kontakt mit etwas Neuem geben bzw. es verliert sich die Möglichkeit von Kritik, Beeinflussung und Erweiterung von Horizonten. Grenzen sind jedoch mehrdeutig. Sie können sowohl durchlässig als auch undurchlässig, sowohl dynamisch als auch statisch sein. Sie können einen Anfang, oder ein Ende, den interkulturellen Kontakt und die Überschreitung, oder die interkulturelle Abgrenzung repräsentieren. Nimmt man in Betracht, dass Kulturen schon immer dynamisch, hybrid, ambivalent, flexibel und durchlässig waren, so wird es deutlich, dass kulturelle Grenzen immer relativ sind (weswegen es auch ein unmögliches Verfahren ist, klare Grenzen zwischen Nationen und Kulturen zu ziehen, wie sehr diese auch machtpolitisch, ökonomisch und gesellschaftlich wirksam sind. Vgl. Wolfgang Müller-Funk: Transgressionen und dritte Räume : Ein Versuch Homi Bhabha zu lesen. In: Anna Babka; Gerald Posselt (Hg.): *Über kulturelle Hybridität : Tradition und Übersetzung*. Wien; Berlin: Turia+Kant, 2012, 80-81.

²⁸⁰Diesbezüglich zitiert Bhabha Martin Heidegger, nach dessen Vorstellung „Die Grenze [...] nicht das [ist], wobei etwas aufhört, sondern, wie die Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas sein Wesen beginnt“. Martin Heidegger. Zit. nach: Bhabha, 1, 7.

²⁸¹Ebd., 56.

²⁸²Ebd., 5, 56.

²⁸³Melting Pot (dt. Schmelztiegel) ist eine Metapher, die durch Israel Zangwills gleichnamiges Theaterstück (*The Melting Pot*, 1908) populär wurde. Das erste Mal wurde die Metapher von Jean de Crèvecoeur in seinem Essay *Letters from an American Farmer* (1782) verwendet. Die dahinterstehende Theorie beschreibt das Einwanderungsland USA als Schmelztiegel. Damit ist die Integration und Assimilation von Einwanderern in die Kultur eines Landes gemeint, wobei sich die unterschiedlichen Kulturen und Werte zu einer nationalen Kultur verschmelzen sollen. Eine andere

auch weiterhin bestehen (jedoch in einer neuen Art und Weise).²⁸⁴ Die Denkfiguren „Dritter Raum“ und „Hybridität“ bieten somit (wie auch das Konzept der Transkulturalität) eine veränderte von binären Strukturen abweichende Kultur- bzw. Existenzwahrnehmung,²⁸⁵ die einem dominanten Weltbild entgegenwirken. In Bezug auf die Literatur und anderen Formen der Kunst, spricht Bhabha den postkolonialen Subjekten (und anderen Migranten) bzw. den zwischen den Kulturen lebenden und schaffenden Künstlern das Potential zu, dass sie aus ihrer Grenzzonen-Perspektive heraus mit ihren Werken einen Beitrag zu dynamischen Verständnissen von Kultur und Identität leisten können,²⁸⁶ indem sie ihre mehrkulturelle Erfahrungen in ihre Werke miteinbringen.²⁸⁷

An dieser Stelle muss jedoch (als Ergänzung) erwähnt werden, dass bei allen positiven Schlussfolgerungen zur Identität des Migranten (als anschauliches Beispiel einer hybriden Identität) hier nicht der Vorwurf ignoriert wird, kultur- und literaturwissenschaftliche Ansätze

Theorie, die den verschiedenen Kulturen der USA mehr Eigenständigkeit gewährt bzw. die verschiedenen Kulturen innerhalb der Gesellschaft nicht ignoriert, ist das sogenannte *Salad-Bowl-Konzept*. Vgl. Heršak, 141.

²⁸⁴Das Konzept der Hybridität und des Dritten Raumes sind nicht unumstritten und werden auch weiterhin kontrovers diskutiert, da es sich hierbei um ein komplexes gedankliches Operationsfeld handelt, wo sich verschiedene Kulturen überschneiden und ihre Differenzen aushandeln sollen. Dabei soll weder eine Synthese gegensätzlicher Positionen das Resultat sein, noch soll der Kulturkontakt in einen kulturellen Pluralismus übergehen, sondern der Dritte Raum soll ein hierarchiefreies andauerndes Aushandlungsfeld kultureller Differenzen und verschiedene Formen der Hybridisierung anbieten. Vgl. Bachmann-Medick: *Cultural Turns : Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 200.

²⁸⁵Wie im Transkulturalitätskonzept, so erscheint auch im Hybriditätskonzept das Fremde nicht außerhalb, sondern als ein Teil des Eigenen. Hierbei lehnt sich Bhabha an Sigmund Freuds psychoanalytische Kategorie des Unbewussten. Obwohl sich Freud nicht mit Phänomenen der kulturellen Hybridität befasst hat, hat er mit seiner Kategorie des Unbewussten fruchtbare Impulse für solche Konzepte gegeben. In seinem Aufsatz *Das Unheimliche* (1914) hat er eine solche psychische Situation untersucht, wo sich das Subjekt mit der eigenen internen Differenz auseinandersetzen muss bzw. solchen psychischen Prozessen, die in ihm ein Gefühl der Fremdheit hervorrufen. Dieses wird von Bhabha aufgegriffen, um die zeitgenössischen individuellen und kollektiven Kulturverhältnisse zu beschreiben, in denen das Fremde nicht außerhalb des eigenen kulturellen Systems liegt, sondern ein Teil von ihm bildet. Vgl. Elisabeth Bronfen: Vorwort zu: Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg, 2011, X.

²⁸⁶Obwohl die persönliche und kollektive Identität durch Identifikationsprozesse konstruiert wird und das Ziel verfolgt, sich zu einem Ganzen zusammenzuschließen, was auch die Funktion der Sicherheit erfüllt, wird ihre Entwicklung wegen des dynamischen Verhältnisses zur Alterität nie abgeschlossen. Besonders anschauliche Beispiele für solche Prozesse bieten die postkolonialen Subjekte (und Migranten überhaupt), die sich in einem durch Transkulturalität, Dynamik und Diskontinuität gekennzeichneten Grenzbereich (zwischen oder unter mehreren Kulturen) befinden und zu definieren versuchen. Die Misch-Identität des Migranten hat dabei nicht das Ziel eine globale Identität zu platzieren bzw. zu profilieren, sondern steht der Entstehung einer globalen Identität kritisch gegenüber. Die Identität erscheint eher als eine Collage, die aus verschiedenen Teilidentitäten gebildet wird und raum- und zeitabhängig Erneuerungsprozessen unterliegt. Deswegen steigert sich das Bedürfnis danach, Kulturen und Individuen in einem situativen Verhältnis zueinander durch die Erfahrung der jeweiligen (kulturellen) Lebenswelten zu betrachten. Dabei sind diese Prozesse in der gegenwärtigen Zeit der ansteigenden Mobilität und Technikentwicklung keine nur auf die Migranten beziehbar Phänomene. Vgl. Halpern; Borbalan, 9-10.; Paul Mecheril: *Einführung in die Migrationspädagogik*. Weinheim; Basel: Beltz, 2004, 224.

²⁸⁷Vgl. Bhabha, 333-343.

würden das Phänomen Migration zu sehr vereinnahmen und dabei die konkrete Lebensrealität von Migranten übersehen. Wie bereits im einleitenden Teil zum Kapitel 2.1. (Migration und Migranten) dieser Arbeit näher erläutert wurde, haben die internationalen Migrationsprozesse verschiedene Gesichter. So implizieren kultur- und nationenübergreifende Austauschprozesse (neben ihrer positiven Deutung) auch Machtverhältnisse, Marginalisierungen und Grenzen verschiedenster Art, die für die Lebensläufe Einzelner existentielle Bedeutung haben (können) bzw. hier die Frage gerechtfertigt ist, ob jedes grenzüberschreitendes Individuum auch wirklich solche Verhandlungsmöglichkeiten besitzen, die Bhabha beschreibt. Diesbezüglich verweist zum Beispiel Hannes Schweiger darauf, dass Identitätsspiele für Mitglieder der Dominanzgesellschaft eher den Charakter lustgewinnender Experimente annehmen, dagegen werden sie von Marginalisierten erheblich ambivalenter und riskanter erlebt.²⁸⁸ Slavoj Žižek kritisiert ebenfalls die zu positive Betrachtung der marginalisierten Position der Migranten als einen von ethnischen Bindungen befreiten, sich frei zwischen unterschiedlichen Kulturkreisen bewegendem Nomaden. Er verweist darauf, dass die sozialpolitische Position der globalen Elite (da diese immer das richtige Visum besitzt und problemlos Grenzen überqueren kann, sich dabei der erlebten Differenzen erfreut) nicht zu vergleichen ist mit solchen Gruppen von Migranten, die aus ethnisch-religiös-politischen Problemen das Heimatland verlassen mussten, und denen durchaus die Grenzen ihrer marginalisierten Position (im Aufnahmeland) aufgezeigt werden.²⁸⁹ Hybridisierung kann, wie jede kulturelle Identitätsentwicklung, ebenfalls eine schmerzliche Erfahrung sein, die aus der Notwendigkeit entstanden ist, in deklassierten Gesellschaftspositionen zu überleben und Strategien im Umgang mit Ausgrenzungen zu entwickeln. Demnach bestimmen Inklusions- und Exklusionsmechanismen (aufgrund einer spezifischen Subjektposition in den gesellschaftlichen Strukturen), ob hybride Identitäten als lustvoll und befreiend oder als Belastung und Zwang erlebt werden.²⁹⁰ Mit dem Verweis auf den Soziologen Armin Nassehi stellt Schweiger jedoch fest: „In jedem Fall bringt die Figur des/der hybriden Migranten/Migrantin eine epistemologische Verunsicherung mit sich“²⁹¹, denn der Migrant als anschauliches Beispiel der hybriden Identität

²⁸⁸Vgl. Hannes Schweiger: Mächtige Grenzen : Von (literarischen) Verwandlungsmöglichkeiten in Dritten Räumen. In: Gisela Vorderobermeier; Michael Wolf (Hg.): „*Meine Sprache grenzt mich ab...*“ : *Transkulturalität und kulturelle Übersetzung im Kontext von Migration*. Wien: Lit Verlag, 2008, 114.

²⁸⁹Vgl. Slavoj Žižek: Das Unbehagen im Multikulturalismus. In: Brigitte Kossek (Hg.): *Gegen-Rassismen. Konstruktionen - Interaktionen - Interventionen*. Hamburg; Berlin: Argument, 1999, 155.

²⁹⁰Vgl. Schweiger, 114.

²⁹¹Vgl. ebd.

„dekonstruiert Identität und markiert das globale Dazwischen und macht auch Bodenständige zu Hybriden. Er erteilt den romantischen Phantasien einer multikulturellen Koexistenz ebenso eine Absage wie den [...] Obsessionen kultureller und nationaler Reinheit“²⁹².

Was die **methodische Umsetzung des Hybriditätsbegriffs** angeht, gestaltet sich dessen Umsetzung wegen seiner Mehrdeutigkeit und der stark metaphorischen Verwendung als schwierig. Nach Birgit Neumann ist die Untersuchung dieser Denkfigur in folgenden Bereichen fruchtbar: Erstens – bei der Analyse von hybriden literarischen Texten d.h. solchen Texten, die kulturelle Mischungen, Durchdringungen oder Überlappungen thematisieren bzw. inszenieren und durch Strategien der Intertextualität kulturell getrennte Diskurse zusammenführen (auch so Grenzen verschieben und etwas Neues entstehen lassen) und zweitens – bei Untersuchungen von Identität und Alterität sowie deren Verhältnisses zueinander. Die Einführung von hybriden Figuren, die sich starren binären Vorstellungen von *eigen* und *fremd* und stereotypisierten Zuschreibungen verweigern, bietet die Möglichkeit, andere Stimmen in eine hegemoniale symbolische Ordnung bzw. neue Perspektiven in die Literatur und die textanalytische Arbeit einzubringen.²⁹³

²⁹²Armin Nassehi: *Geschlossenheit und Offenheit : Studien zur Theorie der modernen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, 250.

²⁹³Vgl. Neumann: *Methoden postkolonialer Literaturkritik und anderer ideologiekritischer Ansätze*, 273, 279.

5. SAŠA STANIŠIĆ WIE DER SOLDAT DAS GRAMMOFON REPARIERT

In den vorangegangenen Kapiteln wurden die Termini Kultur, Identität, Alterität und Hybridität ausführlicher beleuchtet und es wurde gezeigt, wie sie im Transkulturalitätskonzept betrachtet werden. Damit wurden die **thematischen Ansatzpunkte** bzw. die Fokuspunkte der Textanalyse von Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* komplettiert. Das fünfte Kapitel der vorliegenden Arbeit ist der konkreten Textanalyse von Stanišićs Roman gewidmet bzw. es wird in der Analyse ermittelt werden, wie Kultur, Identität und Alterität in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* dargestellt werden und welchen Stellenwert die Konzepte Transkulturalität und Hybridität im Roman bekommen.

Um genauere Aufschlüsse darüber zu bekommen, welche Kultur- Identitäts- und Alteritätsvorstellungen in Stanišićs Roman vermittelt werden bzw. welchen Stellenwert Transkulturalität und Hybridität bekommen, ist es (in Anlehnung an die besprochenen Ansätze aus der interkulturellen Literaturwissenschaft und postkolonialen Literaturtheorie/-kritik und die erwähnten Überlegungen von Geertz, Clifford und Bachmann-Medick) bei der Analyse des Romans nötig, mehrere Faktoren zu berücksichtigen. Die nähere Betrachtung der **kontextuellen Aspekte** (Lebens- und Produktionsbedingungen des Autors, historisch-sozialer Kontext der Entstehung des Textes) gibt Aufschlüsse darüber, ob der Autor seine (kulturelle) Position (die Position in und zwischen mehreren Kulturen und Literaturen) bei der literarischen Inszenierung von Kulturkontakten, Kulturbegegnungen, Kulturdifferenzen und Kulturüberlagerungen produktiv nutzt d.h. ob seine polykulturelle Position die thematische und formale Gestaltung des Romans bzw. die im Werk dargestellten Kultur-, Identitäts- und Alteritätswahrnehmungen beeinflusst. Für die Darstellung/ Favorisierung einer transkulturellen erzählten Welt und hybrider Figuren ist die Art und Weise der **Selektion der Elemente aus der textexternen Ebene** bzw. außerliterarischen Welt (**intertextuelle Bezüge, Wahl einer oder mehrerer Sprachen** usw.) und die Vorgehensweise in der Figurenzeichnung von Bedeutung, was im Kapitel 5.2. näher erläutert und analysiert werden wird. Auch die nähere Betrachtung der **textinternen Ebene der erzählerischen Vermittlung** (Wahl der **Erzähl- und Fokalisierungsinstanzen**, Gestaltung der **Erzählordnung**) kann nähere Aufschlüsse darüber geben, ob eine transkulturelle Perspektive im Roman überwiegt, worauf (mithilfe der Ansätze aus der postkolonialen Erzähltheorie) im Kapitel 5.3. ausführlicher eingegangen wird. Die nähere Betrachtung des Umgangs mit **Stereotypen**

(deren Konstruktion und Dekonstruktion) im Text kann ebenfalls Aufschlüsse darüber geben, ob der Autor ein festgeschriebenes, oder ein dynamisches Kultur-Weltbild in seinem Roman vermittelt, womit sich das Kapitel 5.4. detaillierter befassen wird.

5.1. SAŠA STANIŠIĆ

„Rođen u zemlji koja samo emocionalno postoji, ali je politički i geografski više nema, s bosanskohercegovačkim pasošem i Džekovim Wolfsburg-dresom kad igram s rajom fudbal, sa socijalnim strukturama života u Njemačkoj u kojoj sam proveo više vremena nego u Bosni, ali s bakom u Višegradu i tetkom u Zavidovićima, niti sam za Srbe kako treba Srbin, niti sam za Bošnjake u stvari Bošnjak, a obadvoje jesam jer hoću to biti i jer volim bogatstva i veze i prelamanja svih naših kultura, a onda – da još stvari zamutim – ne pišem na našem i ne volim grah.“²⁹⁴ (Saša Stanišić)

5.1.1. LEBEN UND WERK

Saša Stanišić wurde am 7. März 1978 in Višegrad (Bosnien und Herzegowina) geboren. Bis zu seinem vierzehnten Lebensjahr lebte er in Višegrad. Nach dem Ausbruch des Krieges in Bosnien und Herzegowina flüchtete er 1992 gemeinsam mit seiner Familie zu seinen Verwandten nach Deutschland (Heidelberg) und kam in Deutschland ohne jegliche Deutschkenntnisse an. Der Autor gehört demnach zu den internationalen Migranten, wobei der auslösende Push-Faktor für seine Migration (Flucht) die politischen Unruhen im Herkunftsland waren. Wie viele der damaligen Flüchtlinge aus dem ehemaligen Jugoslawien hatte die Familie nicht vor, sich langfristig in Deutschland niederzulassen, sondern bald in das Herkunftsland zurückzukehren, da man glaubte, dass der Krieg schon nach kurzer Zeit vorbei sein würde. Im Interview, das der Autor mit Carsten Schrader geführt hat, beschreibt Stanišić die ersten Jahre in Deutschland und seine damalige zwischenkulturelle Position folgendermaßen:

²⁹⁴Saša Stanišić. Zit. nach: Krystyna Żukowska; Mirnes Sokolović: *Saša Stanišić : Svojetanja su mi postala draga*. URL: <https://sic.ba/intervju/sasa-stanistic-svojetanja-su-mi-postala-draga/> (01.07.2017).

„Ja, durch meine Eltern und aus mir selbst heraus hatte ich das Gefühl, der Krieg würde schnell zu Ende gehen. Fast zwei Jahre lebten wir aus Koffern, weil wir immer gedacht haben, dass wir vielleicht schon nächste Woche zurückgehen. Wir haben nie neue Möbel gehabt, sondern immer nur Sperrmüllzeug. Wir wollten uns nichts anschaffen, weil wir fest geglaubt haben, dass unser Deutschlandaufenthalt nicht von Dauer sein wird. Es war aber eine große Illusion, dass der Krieg nicht lange andauern kann, darf, soll. Er dauerte dann ja jahrelang, und wir saßen da und hatten Sehnsucht. Dadurch, dass wir uns nie auf Deutschland eingestellt haben, dieses Land für uns nie zugelassen haben, war da am Anfang dieses Gefühl, dass wir hier nicht hergehören. Zuerst fand ich nichts schön, nichts war lebens- oder liebenswert, ich selber eingeschlossen. Alles war bezogen auf Bosnien, auf Telefonate. Ich habe ganze Tage versucht, durchzukommen, mit Leuten zu reden, die geblieben sind. Ich habe an Jetzt gedacht, das dort war und nicht hier.“²⁹⁵

Anhand der Aussage des Autors kann man erkennen, dass die Migrationserfahrung für ihn zunächst eine belastende und schmerzhaft Erfahrung (der Entwurzelung) war, da sie aus einer Notwendigkeit heraus entstanden ist, weswegen die Anfangsphase im Aufnahmeland auch dadurch gekennzeichnet war, dass man sich auf die Aufnahmekultur nicht wirklich psychisch einlassen konnte. In Heidelberg besuchte Stanišić die Internationale Gesamtschule Heidelberg und erläutert im Interview, wie er mit der Zeit begann, sich auf Deutschland einzulassen:

„Erst, als die Bilder kamen, die den Zustand von Sarajevo vermittelt haben, als die ersten Konzentrationslager erwähnt wurden, da erfasste mich als 16-Jährigen ein Begreifen. Schlagartig wurde mir klar, dass dieses Leben hier eben kein Kurzaufenthalt in Deutschland ist. Dann erst begannen wir langsam, uns ein bisschen einzurichten. Für mich war das natürlich viel einfacher als für meine Eltern, weil ich jünger war. Ich begann, mir ernsthaft zu überlegen, was ich nach dem Abi mache. Das war dann ja tatsächlich auf einmal eine dringende Frage. Mit den praktischen Überlegungen ging dann auch diese Sehnsucht ein bisschen zurück. Ich habe bald schon deutsche Freunde gehabt, lernte auf einer internationalen Gesamtschule sehr schnell Deutsch, das hat meine so genannte Integration sehr erleichtert. Ich bin zumindest sehr schnell angekommen, nach einem oder anderthalb Jahren war ich hier. Ich hatte eine Freundin und konnte einfach gut zurechtkommen. Dann habe ich angefangen zu schreiben, und in diesen ersten Gedichten auf Deutsch war noch viel von der Sehnsucht, vom Verlust da. Im nächsten halben Jahr habe ich dann aber Bukowski gelesen, und dann ging es ums Saufen, um erste Erfahrungen mit Alkohol und solche Sachen.“²⁹⁶

Wie aus den Worten des Autors hervorgeht, wurde das Einlassen auf das Aufnahmeland dadurch hervorgerufen, dass durch die andauernden Unruhen im Herkunftsland der anfangs geglaubte Kurzaufenthalt zu einem Langaufenthalt in Deutschland wurde, wodurch Stanišić und seine Familie nicht mehr die Rückkehr nur physisch abwarten konnten, sondern begriffen, dass sie sich (um funktionieren zu können) in der Aufnahmekultur „einrichten“ bzw. sich auf sie einlassen müssen. Wie aus den Worten des Autors ebenfalls hervorgeht, bereitete ihm selbst die Umorientierung d.h. das Funktionieren in der neuen Kultur nicht große Schwierigkeiten, da er zu

²⁹⁵Saša Stanišić. Zit. nach: Carsten Schrader: *TAUSENDSASA*. URL: <http://www.umagazine.de/artikel.php?ID=27390&title=TausendSasa&artist=Sasa%20Stanisic&topic=popkultur> (15.07.2016).

²⁹⁶Ebd.

solchen Typen von Migranten gehörte, die sich im neuen Kulturraum leicht zurechtfinden, wobei ihm sein schneller Erwerb der deutschen Sprache das Zurechtkommen erheblich erleichtert hat. Zu seinen ersten Erfolgen (auf einer anderen als der Herkunftssprache zu schreiben) äußert sich der Autor im Interview, das er mit Sabine Hoffmann geführt hat, folgendermaßen:

„Ich habe schon als kleiner Junge unheimlich gern gelesen und geschrieben. Als ich hierher kam, habe ich einige meiner Gedichte meinem Deutschlehrer gezeigt. Er war so begeistert, dass er eines davon der Klasse zeigte. Ich fand das großartig. Mehr Lob und Anerkennung kann man nicht erwarten, wenn man mit nichts außer einem Paar Jeans und einem alten Pullover in ein fremdes Land kommt.“²⁹⁷

Stanišić hat demnach sein schriftstellerisches Talent früh entdeckt, das zusätzlich von seinem Deutschlehrer gefördert wurde.²⁹⁸ Nach der Vorbereitungsklasse wechselte Stanišić aufs Gymnasium und machte sein Abitur im Jahr 1997. An der Universität Heidelberg studierte er Deutsch als Fremdsprache und Slawistik. Ab dem Wintersemester 2004/2005 studierte er Literatur am Deutschen Literaturinstitut Leipzig. Während des Studiums veröffentlichte er mehrere literarische Texte in verschiedenen Anthologien. Bezüglich des schriftstellerischen Schaffens von Stanišić verhalf dem Autor (neben der Förderung des Deutschlehrers) auch der Zufall. So gab ihm ein Barkeeper einer Heidelberger Kneipe (in der Stanišić selbst einige Zeit lang jobbte) den Rat, dass er seine Texte an Bekannte des Barkeepers schicken sollte, die zufällig Herausgeber von „Krachkultur“ waren. Den Herausgebern gefiel der Text so gut, dass sie sich dazu entschlossen, ihn zu veröffentlichen. Nach Stanišić war das ebenfalls ein Auslöser, dass er anfang, sich mit seinem schriftstellerischen Schaffen intensiv auseinanderzusetzen.²⁹⁹ Seitdem veröffentlichte er u.a.:

²⁹⁷Saša Stanišić. Zit. nach: Sabine Hoffmann: *Autoren-Komet Saša Stanišić "Die Uni schmeiße ich auf keinen Fall"*. <http://www.spiegel.de/lebenundlernen/uni/autoren-komet-sa-a-stani-ic-die-uni-schmeisse-ich-auf-keinen-fall-a-439916.html> (20.07.2016).

²⁹⁸Vgl. *Deutschsprachig, ungebunden, jung ... sucht Herausgeber*: URL: <http://www.dw.com/de/deutschsprachig-ungebunden-jung-sucht-herausgeber/a-1662424> (15.07.2016).

²⁹⁹Ebd.

- mehrere **Einzel Erzählungen**: *In Silence I Trust* (die 2001 veröffentlichte Erzählung in „Krachkultur“),³⁰⁰ *Zinke* (2002), *get done: strippen, kajal* (2002), *Wie Selim Hadzihalilovic zurückgekehrt ist, ...* (2003), *Heinz Harald Frentzen hat Schnupfen* (2003), *Billard Kasatschok* (2005), *Träum! Traum, Traumata* (2005), *Äcki spielt auf für die Jungs und Petra, den Funker* (2005), *Was wir im Keller spielen ...* (2005), *Hai Nuun in Veletovo* (2005), *Zwei Anweisungen für Strukturstabilität, jeweils mit Beispielen, dazu zwei kleinere Erledigungen* (2005), *Wie soll ich etwas so Großes retten* (2006), *George W. mit Mikimaus-Ohren* (2007), *Frau Kranz malt ein Bild von Hier* (2013),
- zwei **Essays**: *Doppelpunktnomade* (2006), *Tri mita o imigrantskoj književnosti* (Originaltitel: *Three Myths of Immigrant Writing: A View from Germany*, 2008)³⁰¹
- zwei **Theaterstücke**: *Go West. Eine Familie wandert aus* (2008), Adaption des Romans *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2008),
- zwei **Romane**: *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006)³⁰² und *Vor dem Fest* (2015),
- ein **Sammelband** von Erzählungen: *Fallensteller* (2016).

Mittlerweile hat Stanišić zahlreiche Preise für sein schriftstellerisches Werk erhalten. Schon für seine Magisterarbeit erhielt er im Jahr 2004 den „Jürgen-Fritzenschaft-Preis“ der Universität Heidelberg. Im Jahr 2005 nahm Stanišić mit seiner Erzählung *Was wir im Keller spielen ...* am Wettbewerb „Ingeborg-Bachmann-Preis 2005“ teil. Bereits in dieser Erzählung wird der Krieg in Ex-Jugoslawien aus der Perspektive eines Kindes geschildert und Stanišić erhielt für die Erzählung den „Kelag-Publikumspreis“. Sein Debütroman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* befand sich auf der *Shortlist* des „Deutschen Buchpreises“ und wurde 2007 mit dem Förderpreis „Literaturpreis der Stadt Bremen“ ausgezeichnet. In den Jahren 2006 und 2007 war Stanišić Stadtschreiber von Graz. Ein Jahr später (2008) wurden im Schauspielhaus Graz die zwei erwähnten Theaterstücke von ihm aufgeführt (die Adaption seines Romans *Wie der Soldat das*

³⁰⁰Vgl. *Krachkultur*. URL: <http://www.krachkultur.de/> (15.07.2016).

³⁰¹Vgl. Saša Stanišić: *Three Myths of Immigrant Writing : A View from Germany*. URL: <http://www.wordswithoutborders.org/article/three-myths-of-immigrant-writing-a-view-from-germany> (04.05.2017).

³⁰²Zum Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* wurde ebenfalls im Jahr 2007 ein Hörspiel vom Bayerischen Rundfunk veröffentlicht.

Grammofon repariert und *Go West. Eine Familie wandert aus*). Die Uraufführung von *Wie der Soldat das Grammofon repariert* war beim Publikum ein großer Erfolg.

„Umjubelte Uraufführung. Sensationell dramatisierte Geschichtsaufarbeitung. [...] Wie ein Gewitter rollt der Applaus an. Immer tosender. Das hat die Probebühne im Grazer Schauspielhaus selten erlebt. Ein knappes Jahrhundert wird schlicht und raffiniert an einer großfamiliären Tafel ins Gedächtnis gebrannt. [...] Eine bosnisch-serbische Familiengeschichte mit Erik Göller als Geschichten erzählendem Großvater und einer von Gerti Pall berührend gezeichneten Großmutter, einem verschrobene Künstler Franz Solar und der realitätsnahen Gattin Martina Stilp in zweiter Generation sowie dem von Sebastian Reiß in allen Fassetten ausgereizten Kriegskind Aleksandar setzt Eder, die auch die Bühne gestaltet, ergreifend in Szene. Steffi Krautz, Jan Thümer, Sophie Hottinger, Thomas Frank und Dominik Maringer brillieren in der poetischen Geschichtsaufarbeitung. Elisabeth Willgruber-Spitz, Kleine Zeitung, 9.5.2008“³⁰³

Im Jahr 2007 erhielt Stanišić den Förderpreis „Heimito von Doderer-Literaturpreis“ und im Jahr 2008 den „Adelbert-von-Chamisso-Preis“ der Robert Bosch Stiftung. 2013 bekam er das Stadtschreiber-Stipendium für Kinder- und Jugendliteratur der Stadt Mannheim „Feuergriffel“ und im gleichen Jahr erhielt er ebenfalls den „Alfred-Döblin-Preis“ für sein Romanmanuskript *Anna*, sowie den „Hohenemser Literaturpreis“ für *Frau Kranz malt ein Bild von Hier*.³⁰⁴ Im Jahr 2014 wurde Stanišić mit dem „Preis der Leipziger Buchmesse“ in der Sparte Belletristik für seinen zweiten veröffentlichten Roman *Vor dem Fest* geehrt, der sich ebenfalls auf der *Longlist* des „Deutschen Buchpreises“ befand. Seit dem Jahr 2015 ist Stanišić ein Mitglied der Freien Akademie der Künste in Hamburg und des PEN-Zentrums (Deutschland). Für den Erzählungsband *Fallensteller* erhielt er 2016 den „Rheingau Literaturpreis“.³⁰⁵

Anhand der angeführten Informationen zu Saša Stanišić und seinem Werk kann man erkennen, dass er keinesfalls eine Randerscheinung, sondern (wie viele andere Autoren mit mehrkulturellem Hintergrund) ein gleichberechtigter fester Bestandteil der gegenwärtigen deutschsprachigen Literaturlandschaft ist, wobei der Debütroman des Autors *Wie der Soldat das Grammofon repariert* auf jeden Fall zu den Werken gezählt werden kann, die Stanišić zu der sehr erfolgreichen Schriftsteller-Karriere verholfen haben.

³⁰³Schauspielhaus Graz: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*. URL: <http://www.schauspielhaus-graz.com/play-detail/wie-der-soldat-das-grammofon-repariert> (15.07.2016).

³⁰⁴Vgl. Mirjam Mohr: *Blockaden kenne ich nicht, nur langes Nachdenken*. URL: https://www.uni-heidelberg.de/universitaet/heidelberger_profile/interview/stanistic.html. (15.07.2016).

³⁰⁵Vgl. Saša Stanišić. URL: <http://www.lyrikwelt.de/autoren/stanistic.htm> (15.07.2016).

5.1.2. WIE DER SOLDAT DAS GRAMMOFON REPARIERT

Die erzählte Geschichte (bzw. Geschichten) im Roman gliedert sich in neunundzwanzig **Kapitel**. Zudem enthält das in die Erzählung eingefügte „Sonderbuch“ mit dem Titel „Als alles gut war“ (neben einem Vorwort von Oma Katarina) weitere siebzehn Einzelgeschichten zu den Bewohnern aus Višegrad und der Umgebung (vor dem Krieg). Bezüglich der **Figurenselektion** werden während der ganzen Erzählung über 200 Figuren erwähnt, wobei die genaue Zahl der (handelnden, auftretenden und erwähnten) Figuren nicht bestimmt werden kann, da auch viele Figurengruppen erwähnt werden. Stanišić befasst sich im Roman mit einem historisch belegbaren Ereignis – **Zerfall des Vielvölkerstaats Jugoslawien** in den 1990er Jahren – der u.a. zu einer neuen Wahrnehmung von Identität und Alterität führte. So sind sowohl der **Haupthandlungsschauplatz (Višegrad)**, als auch die meisten anderen Schauplätze des Romans keine rein fiktiven Orte, sondern geographisch belegbar. Die Geschichte des Zerfalls des Vielvölkerstaats Jugoslawien und die damit einhergehende Geschichte einer Stadt (Višegrad) verbindet der Autor mit der **privaten Geschichte** der Familie Krsmanović und den privaten Geschichten anderer Einzelfiguren und Figurengruppen. So zeichnet der Autor eine komplexe Topographie über einen Ort und dessen Bewohner, wobei dem Leser sowohl der Alltag (das multiethnische Zusammenleben), als auch der durch den Krieg erfolgte Ausnahmezustand (Verlust der Heimat) präsentiert wird. Der Zerfall des Vielvölkerstaats Jugoslawien löste ebenfalls eine große Flüchtlingswelle aus. Im Roman werden diesbezüglich auch **migrationsbezogene Themen** behandelt – die Neuerfahrung der eigenen Identität, Anpassung, Ausgrenzung, Marginalisierung, das Leben zwischen den Kulturen, das sowohl identitätsbedrohend als auch identitätsstiftend wirkt bzw. das Gefühl der Entfremdung, des Dazwischen und der Umorientierung (im sprachlichen, kulturellen und soziologischen Sinne).

Auf den Inhalt des Romans hatten folglich die selbsterlebte Verlusterfahrung der Herkunftsheimat, die dadurch ausgelöste Migrationserfahrung, die Begegnung mit der neuen Kultur und das selbsterlebte Gefühl des Dazwischen einen erheblichen Einfluss. In einem Interview mit Katharina Heckendorf äußert sich Stanišić zu seiner Motivation einen solchen Roman zu schreiben folgendermaßen:

„Das Schreiben lief immer so nebenher, in der Schule oder im Studium. Es hat mich nie losgelassen. Fast wäre ich tatsächlich Dozent für Deutsch als Fremdsprache geworden, aber dann habe ich vom Deutschen Literaturinstitut in Leipzig erfahren und habe mich dort beworben. Ich wollte vor allem meine Geschichten aus Bosnien und von der Flucht aufschreiben, wollte eine Sprache dafür finden, einen Ton.“³⁰⁶

Für das Thema „Transkulturalität“ ist ebenfalls die Information relevant, dass für den Autor bereits vor seiner Migrationserfahrung mehrkulturelle bzw. verschiedenenkulturelle Durchkreuzungen und Überlappungen zur Alltäglichkeit gehörten, da er aus dem sehr komplexen mehrkulturellen Kulturraum Bosnien und Herzegowina kommt und von Geburt an einen mehrkulturellen Hintergrund besitzt – Vater Serbe, Mutter Bosniakin. Solche Mischehen stellten in Bosnien und Herzegowina keine Ausnahmen dar, durch die zunehmenden Konflikte und den erfolgten Krieg wurden die mehrkulturellen Prägungen in den Familien jedoch zu einem Problem, da im Zuge des Krieges das Bewusstsein über die nationale und religiöse Zugehörigkeit bzw. die Unterschiede (in denen Alteritäten zunehmend durch die Kategorie Fremd wahrgenommen wurden) eine stärkere Bedeutung bekamen. Der Bezug des Romans zum Selbsterlebten wird auch an einer Stelle des erwähnten Interviews mit Carsten Schrader erkennbar: „Ich habe eine Szene geschrieben, in der Aleksandar im Fernsehen den Krieg in Bosnien sieht und nicht versteht. Das entspricht einer persönlichen Erfahrung.“³⁰⁷ Ein weiteres Beispiel dafür, dass der Autor die Inspiration für seinen ersten Roman aus den eigenen Erfahrungen schöpft, das sich auf das Dasein des Autors in der Aufnahmekultur (Deutschland) beziehen, wäre auch die Stelle im Roman, an der Aleksandar schreibt: „Wenn jemand sagt, ich sei ein gelungenes Beispiel für Integration, könnte ich ausflippen.“³⁰⁸. In dem Satz sträubt sich die Figur Aleksandar (trotz seiner guten Anpassungsfähigkeiten bzw. seines gelungenen Zurechtfindens in der neuen Kultur) gegen eine völlige Vereinnahmung und Instrumentalisierung seiner Person von Seiten der Aufnahmekultur d.h. er betont bewusst seine zwischenkulturelle Stellung und den Anspruch auf die eigenständige Wahl der eigenen (hybriden) kulturellen Verortung. Bezüglich dieses Satzes meint der Autor, dass er in enger Verbindung mit der Aussage des SPD-Abgeordneten Claus Wichmann steht, der auf einer Internetseite Saša Stanišić als Praxisbeispiel einer gelungenen Integration präsentierte:

„Ja, das war eigentlich anmaßend. Genau darauf bezieht sich auch dieser Satz im Roman. Die SPD hatte mich zu einer Lesung eingeladen, aber ich wusste nicht, was dahintersteckt. Die Lesung war in dem Café, in

³⁰⁶Saša Stanišić. Zit. nach: Katharina Heckendorf: *Saša Stanišić : "Es ist wie im Märchen"*. URL: <http://www.zeit.de/campus/2015/01/sasa-stanisic-autor-fluechtling-heidelberg> (09.04.2017).

³⁰⁷Schrader.

³⁰⁸Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 214.

dem ich früher gekellnert habe, und es war großartig, auch, weil alle meine Freunde aus Heidelberg da waren. Was aber als Bericht im Internet erschienen ist, war einfach ein Witz. Es gab kein richtiges Gespräch zwischen Claus Wichmann und mir. Er hat zwischendurch geredet, in der Pause, am Anfang und am Schluss. Der hat daraus eine Wahlkampfveranstaltung gemacht. Bei seiner Schlussrede habe ich dann gemerkt, dass er mich instrumentalisiert, dass er einfach jemanden wie mich mit diesem Hintergrund präsentiert und damit zeigt, dass die SPD sich auch für diese Menschen einsetzt. Ich hatte einfach keine Ahnung, was danach für ein Internetbericht rauskommt. Dass er sich als Retter des armen Sasa Stanišić‘ hinstellt. Okay, sein Anliegen ist ja im Grunde ein gutes, aber es war halt auch Werbung für eigene Interessen. Und der Begriff ‚integriert werden‘ reduziert mich. Als wäre man einfach ein Defizit gewesen, und dieses Defizit wäre dann erfolgreich umgekrempelt worden. Herzlichen Glückwunsch, jetzt sind wir integriert! Ich bin integriert, weil ich es will. Allein dieses Wort: integriert werden. Das ist mein Leben, keine Ahnung, ich weiß gar nicht, was es heißt, integriert zu werden.“³⁰⁹

Weitere Aussagen des Autors zeugen ebenfalls davon, dass sich Stanišić gegen eindeutige Zuschreibungen wehrt bzw. dass seine Einstellungen (in Bezug auf die kulturelle Identität) solchen Betrachtungsweisen entsprechen, wie sie im Transkulturalitätskonzept vertreten werden: „[N]eka bira ko šta hoće, identitet bi uvijek i trebao biti to – slobodan za biranje.“³¹⁰

Da der Autor als Jugendlicher nach Deutschland kam, fehlten ihm für seinen Roman entsprechende Informationen, weswegen er für die Recherche zum Roman in sein Herkunftsland reiste, wofür er das „Grenzgänger-Stipendium“ der Robert Bosch Stiftung erhalten hat.³¹¹

„Ja, ich hatte ein Stipendium der Robert Bosch Stiftung, so dass ich es mir finanziell leisten konnte, mehrmals in meine Heimat zu fahren. Ich bin durchs Land gereist, habe mir die Orte meiner Kindheit angeschaut und Eindrücke gesammelt. Um mehr über das Leben in der Nachkriegszeit zu erfahren, habe ich mit gut 20 Leuten im Alter von 20 bis 67 Jahren aus den verschiedensten sozialen Schichten gesprochen. Alte Bekannte haben mir die Interviewpartner vermittelt. Mit ihnen über die Nachkriegszeit zu sprechen, war sehr schwierig, denn die Leute erinnern sich ungerne daran. Manche von ihnen hatten schreckliche Dinge erlebt.“³¹²

Die zweite Strategie der „Lückenfüllung“, die der Autor in seinem Roman verwendet, beschreibt Magenau Jörg wie folgt:

„ ‚Wie der Soldat das Grammophon repariert‘ ist über weite Strecken ein autobiografischer Roman, was nicht bedeutet, dass nicht auch die Fantasie eine große Rolle spielen würde.[...] Für die Jahre des Krieges, wo Stanišić keine eigenen Erfahrungen besitzt, springt die Fiktion ein – und: Sie hält.“³¹³

³⁰⁹Schrader.

³¹⁰Žukowska; Sokolović.

³¹¹Vgl. Robert Bosch Stiftung: *Pressemitteilung*: URL: http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/downloads/071012_Chamisso-Preistraeger_2008.pdf (10.04.2016).

³¹²Hoffmann.

³¹³Jörg Magenau: *Krieg am langen, ruhigen Fluss*. URL: <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2006/09/23/a0208> (10.04.2016).

Dem Inhalt des Romans *Wie der Soldat das Grammophon repariert* hat die Biographie des Autors folglich eindeutige Impulse gegeben, das Werk ist jedoch nicht nur auf die Niederschreibung der eigenen Geschichte zu reduzieren, sondern dessen Qualität zeigt sich gerade dadurch, wie der Autor die Geschichte ausfüllt und gestaltet, wobei die Einstellungen des Autors in Bezug auf die Themen Kultur, Identität und Alterität dafür sprechen, dass in seinem Erstlingsroman die inhaltliche und formale Gestaltung solchen Perspektiven entsprechen, die für ein dynamisches Kultur- und Identitätsverständnis plädieren.

5.2. TEXTEXTERNE EBENE UND FIGUREN ALS ANALYSE- GEGENSTÄNDE DER TRANSKULTURALITÄT

5.2.1. TEXTEXTERNE EBENE

Um die Funktion der textexternen Ebene für die Analyse von Transkulturalität in Stanišićs Roman besser verdeutlichen zu können, wird an dieser Stelle eine vereinfachte Version des Kommunikationsmodells des Erzähltextes vorangestellt.

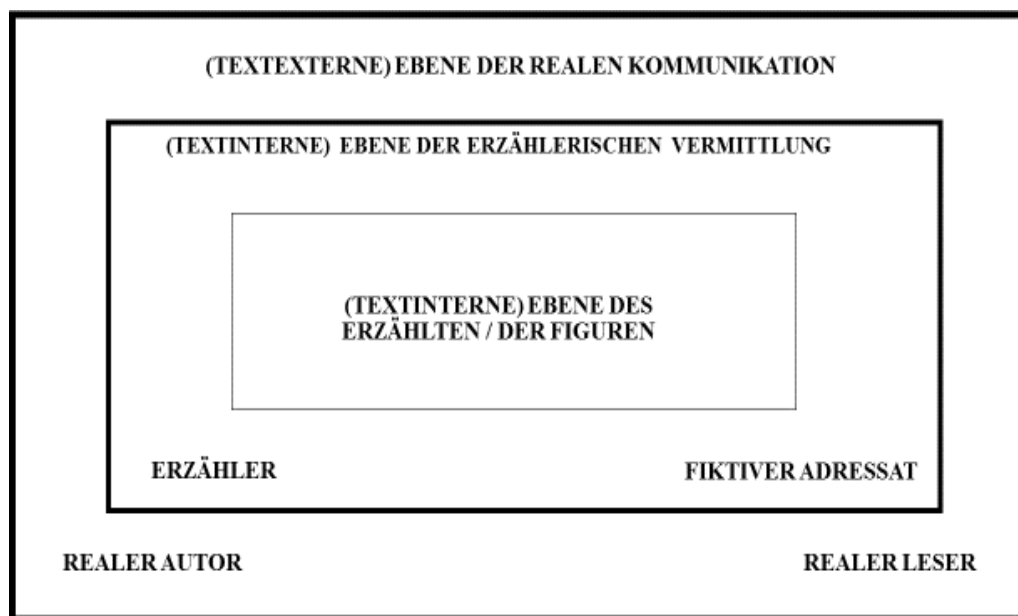


Abb. 1.: Kommunikationsmodell des Erzähltextes (vereinfachte Version)³¹⁴

³¹⁴In komplexeren Versionen des Kommunikationsmodells werden folgende zusätzliche Ebenen angeführt: Autor als historische Person, Autor als Textproduzent, impliziter Autor, Erzähler, Fokalisierer einerseits und Leser als historische Person, Leser als Text-Rezipient, impliziter Leser, fiktiver Adressat, impliziter Beobachter andererseits.

Anhand der drei Ebenen des Kommunikationsmodells des Erzähltextes kann man erkennen, dass die textinterne Ebene des Textes zwei Ebenen besitzt – Ebene der erzählerischen Vermittlung (*discourse*), auf die im Kapitel 5.3. näher eingegangen wird, und die Ebene des Erzählten/ der Figuren (*story*), die (entsprechend der Fiktion des literarischen Textes) eine Welt darstellt, die ihre eigenen Regeln besitzt, nach denen sich die im Werk gegebene Handlung abspielt.³¹⁵ Innerhalb der frei erfundenen Welt (Figuren, Schauplätze, dargestellte Ereignisse usw.) erkennt der Leser auch oft die aus der dritten textexternen Ebene selektierten und in die fiktionale Welt integrierten außerliterarischen Fakten (zum Beispiel die Erwähnung von bekannten Ereignissen aus der Geschichte, berühmten Persönlichkeiten, Völkergruppen, ethnischen Gruppen, Orten, Liedern, Büchern, Filmen, usw.), wobei seine Bildung und sein Weltwissen dem Leser dazu verhelfen, sowohl die frei erfundenen Elemente d.h. die Fiktion, als auch die in die fiktionale Welt integrierten (auch außerhalb des Werkes bestehenden) „Fakten“ zu identifizieren.³¹⁶ Aus dem Erläuterten geht hervor, dass, obwohl literarische Werke einen ästhetischen Eigenwert besitzen, sie dennoch nie vollkommen von der außertextlichen Welt trennbar sind. So werden aus der kulturwissenschaftlichen Sicht literarische Texte nicht als völlig in sich geschlossene (autonome, selbstreflektierende) Systeme behandelt, sondern als Kulturprodukte, die mit anderen (außerliterarischen) Zeichensystemen in Verbindung stehen, abhängig von Trägern einer Kultur (Kultursicht) sind und sich durch historisch und kulturell variable Erzählkontexte und verschiedene Institutionen aktualisieren.³¹⁷ Die Berücksichtigung der textexternen Ebene d.h. der außerliterarischen Wirklichkeit gibt in einem kulturwissenschaftlichen Ansatz die Möglichkeit, die kulturellen Codes zu ermitteln, die für die Gestaltung der textinternen Ebene des Erzählten/ der Figuren aus der textexternen Ebene selektiert wurden. Kultur wird hier (nach der

Zu verschiedenen bildlichen Darstellungen des Kommunikationsmodells und dessen Diskussion vgl. Peter Wenzel: Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT, 2004, 6-22.

Analog zum Kommunikationsmodell wurden auch kontextorientierte Variationen des Modells vorgeschlagen. Ein Beispiel wäre das von Gaby Allrath und Marion Gymnich für die feministische Narratologie modifizierte Modell. Vgl. Gaby Allrath; Marion Gymnich: *Feministische Narratologie*. In: Ansgar Nünning; Vera Nünning (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, 2002, 130.

³¹⁵Vgl. Matias Martinez; Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 4. Auflage. München: C.H. Beck, 2003, 123-124.

³¹⁶Vgl. Jost Schneider: *Einführung in die Roman-Analyse*. 2. Auflage. Darmstadt: WBG, 2006, 9.

³¹⁷Vgl. Ansgar Nünning: *Wie Erzählungen Kulturen erzeugen : Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie*. In: Alexandra Strohmaier (Hg.): *Kultur - Wissen - Narration : Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript Verlag, 2013, 28, 33.

kultursemiotischen Betrachtung) als „System symbolischer Formen“³¹⁸ verstanden bzw. als die Gesamtheit aller Zeichensysteme, die in einer Gemeinschaft (ihrer Lebenspraxis) verwendet werden.³¹⁹ Dabei können Zeichen alles Mögliche umfassen (Akustik, Gestik, Mimik, Sprache, Musik, Lieder, Literatur, Bilder, Kleidung, Rituale u.a. Kulturphänomene der sozialen,³²⁰ materiellen³²¹ und mentalen Kultur³²²).³²³

Um ein entsprechendes detailliertes Bild von der Homogenität oder Transkulturalität der erzählten Welt in Stanišićs Roman zu bekommen, ist daher der erste Schritt, die Ermittlung dessen, was aus der textexternen Ebene für die Erschaffung bzw. Gestaltung der textinternen Ebene des Erzählten/ der Figuren selektiert und innerhalb der fiktionalen Welt des Romans miteinander verknüpft bzw. kombiniert wurde. Anhand der genauen Beobachtung der Elemente, die in die erzählte Welt des Romans aus der textexternen Ebene hineingeflossen sind, kann man bereits Aufschlüsse darüber bekommen, ob der Autor nur aus einem Kulturraum die Auswahl trifft, oder transkulturell verfährt d.h. für die Gestaltung der erzählten Welt und die Präsentation der innerhalb dieser Welt dargestellten Kultur/-en (und deren Träger – Figuren) Elemente aus verschiedenen Kulturen wählt und so eine transkulturelle Welt erschafft. Bei der genauen Beobachtung der (aus der textexternen Ebene) selektierten Elemente ist es ebenfalls relevant, zu ermitteln, welchen Zweck die gewählten Elemente erfüllen. Im Falle der Analyse von Transkulturalität wäre zum Beispiel eine relevante Frage, ob die Selektion der Elemente aus der textexternen Ebene zur Favorisierung eines transkulturellen Weltbildes beiträgt, indem der Autor zum Beispiel ein Bild (von Land und Leuten) erschafft, das verschiedenkulturelle Bezüge aufweist.

³¹⁸Winfried Nöth: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2000, 513.

³¹⁹Vgl. Roland Posner: Kultursemiotik. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2004, 401.

³²⁰Die soziale Kultur umfasst soziale Strukturen, Rituale, Feste, kulturelle Normen, elementare Verhaltensweisen, kulturelle Alltagspraktiken, die sich wie ein „Text“ dekodieren lassen.

³²¹Die materielle Kultur umfasst Technologien, dingliche Objekte und deren Design u.ä.

³²²Die mentale Kultur umfasst Regeln, Übereinkünfte und Zuordnungsvorschriften, das kulturelle Wissen (das Wissen von der Welt einer Gemeinschaft, ihre Weltvorstellungen), Einstellungen und Verhaltensweisen (zum Beispiel zu Konzeptionen wie Liebe, Erotik, Verbrechen, Krieg, Geschlecht, Erziehung usw.).

³²³Vgl. Hans Krahl: *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. Kiel: Ludwig, 2006, 50.; Posner, 513.

5.2.2. FIGUREN

Im Jahr 1978 ist Herbert Grabes' Beitrag mit dem Titel *Wie aus Sätzen Personen werden: Über die Erforschung literarischer Figuren*³²⁴ erschienen. Bereits anhand des genannten Titels wird eine wichtige Erkenntnis zum Thema „Figuren“ erkennbar, und zwar, dass die Figuren eines literarischen Werkes keine aus Fleisch und Blut bestehenden Menschen sind, sondern durch die im Text über sie gesagten Informationen (Worte, Wortgruppen, Sätze) konstruiert werden.³²⁵ Trotz dessen, dass die literarischen Figuren ein aus Worten, Wortgruppen und Sätzen bestehendes Konstrukt sind, ist der Ausgangs- und Orientierungspunkt des Lesers (für die Bewertung einer Figur oder Figurengruppe) seine Vorstellungen von wahrscheinlichen und möglichen (ähnlichen, realen) menschlichen Lebensstilen und Verhaltensweisen.³²⁶ Folglich werden literarische Figuren in den Gedanken des Lesers auf die gleiche oder sehr ähnliche Weise erfahren und bewertet, wie man das mit einer realen Person macht.³²⁷ Die vorausgehenden und während des Leseaktes bestehenden Vorstellungen bezüglich einer Figur oder einer Figurengruppe anhand der *real-live* Wahrscheinlichkeitsannahmen (die selbst auch geschichtlich- und kulturbedingt variieren können) werden dann gebrochen und erfordern eine völlige Neuorientierung, wenn sich der Autor dazu entschließt, die von ihm kreierten Figuren und Figurengruppen nicht als ein Abbild von gängigen Vorstellungen erscheinen zu lassen.³²⁸ Dieser Konstruktionscharakter der Figuren, der eine veränderte Wahrnehmung von Realität, Sinn- und Bedeutungsgehalten ermöglicht,³²⁹ ist für die Untersuchung von Transkulturalität in einem literarischen Werk deswegen bedeutend, da hier die Möglichkeit offengelegt wird, komplexe (transkulturelle, hybride) Gesellschafts- und Identitätsbilder zu erschaffen, was wiederum dem Leser abverlangt, seine Vorstellungen in Bezug auf die Beschaffenheit von kulturellen und nationalen Identitäten neu zu ordnen. Für die Analyse von Transkulturalität (auf der Ebene der Figuren) bietet sich an, die Kategorien Figurenselektion, Figurenkonstellation, Figurenfunktion, Figurenkonzeption und Figurencharakterisierung näher

³²⁴Vgl. Herbert Grabes: *Wie aus Sätzen Personen werden : Über die Erforschung literarischer Figuren*. In: Karl Mauer (Hg.): *Poetica : Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. Bd. 10. Amsterdam: B.R. Grüner, 1978, 405-428.

³²⁵Vgl. Monika Fludernik: *Erzähltheorie : Eine Einführung*. 2. Auflage. Darmstadt: WBG, 2008, 55.

³²⁶Vgl. Christoph Bode: *Der Roman : Eine Einführung*. 2. Auflage. Tübingen; Basel: A Francke, 2011, 131.

³²⁷An dieser Stelle sei gleich angemerkt, dass in der vorliegenden Arbeit von einem mimetischen Figurenverständnis ausgegangen wird d.h. dass die Aufteilung nach strukturalistischen Aktantenrollen (Subjekt, Objekt, Adressat, Opponent, Schiedsrichter, Helfer, Protagonist vs. Antagonist, Nebenfiguren) bei der Romananalyse nicht verwendet wird.

³²⁸Vgl. Bode, 131.

³²⁹Vgl. ebd.

unter Betracht zu nehmen, da man dadurch einen tieferen Einblick sowohl in die Gesamtstruktur der im Text dargestellten sozialen Strukturen, als auch in die Gestaltung der einzelnen Figuren bekommt.

Was die **Figurenselektion**³³⁰ betrifft, muss erwähnt werden, dass die Figuren nicht nur ein Bestandteil der sie umgebenden erzählten Welt sind, sondern mithilfe der Figuren wird die erzählte Welt erst (mit)konstruiert. So trägt jede einzelne Figur dazu bei, dass ein Gesamtbild der erzählten Welt entsteht.³³¹ Folglich wird durch die Wahl des Figurenpersonals auch die Weltsicht eines Werkes mitgeprägt, wobei die Bewertung dieser Weltsicht wiederum auf der Ebene einzelner Figuren oder Figurengruppen unterschiedlich ausfallen kann. Demzufolge kann eine nähere Betrachtung des Gesamtpersonals eines Textes (Figurenselektion) einen Überblick darüber liefern, inwieweit die ganze erzählte Figurenwelt von kultureller Vielfalt bzw. verschiedenenkulturellen Einflüssen und Durchmischungen geprägt ist.

Unter dem Begriff **Figurenkonstellation** (oder Figurenkonfiguration)³³² versteht man die „Anordnung der Figuren und die sich im Textverlauf wandelnden Beziehungen zwischen ihnen“³³³. Die in einer erzählten Welt (auf verschiedenen Ebenen) vorhandenen Netzwerke zwischen den Figuren entstehen durch verschiedene Korrespondenz- und Kontrastrelationen einzelner Figuren oder Figurengruppen zueinander.³³⁴ Dabei können die vorhandenen Konstellationen entweder explizit dargestellt (genannt) werden, oder durch eine nähere Untersuchung einzelner Figuren und Figurengruppen und ihrer Relationen zueinander (verdeckte Konstellationen) erkannt werden.³³⁵ Die Konstellationen der Figuren können sich auf das räumliche Zusammentreffen der Figuren, aber auch auf die zwischen den Figuren herrschenden

³³⁰Die Figurenselektion bezieht sich auf die Anzahl und Gruppierung der Figuren. Die Gruppierung der Figuren kann dabei nach verschiedenen Kriterien erfolgen. Vgl. Roy Sommer: Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze. In: Vera Nünning; Ansgar Nünning: *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse : Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2010, 97.

³³¹Vgl. Dieter Kafitz: *Figurenkonstellation als Mittel der Wirklichkeitserfassung : Dargestellt an Romanen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Kronberg: Athenäum, 1978, 7.

³³²Die Termini Figurenkonstellation und Figurenkonfiguration werden synonym verwendet. Gelegentlich meint Figurenkonfiguration (im Gegensatz zu Figurenkonstellation) das vorübergehende System der Figurenbeziehungen zu einem bestimmten Zeitpunkt. Vgl. Jens Eder: Figurenkonstellation. In: Dieter Burghof; Christoph Fasbender; Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur : Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007, 239.; Schneider, 17.

³³³Ansgar Nünning: Figurenkonstellation. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008, 201.

³³⁴Vgl. Bode, 138.

³³⁵Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama : Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink, 2001, 232-233.

Beziehungsgeflechte beziehen.³³⁶ Hausbachers Meinung nach kann die nähere Betrachtung der Figurenkonstellation Aufschlüsse darüber liefert, „ob in den Texten eine transkulturelle Interaktion für die Figuren überhaupt möglich bzw. wünschenswert ist.“³³⁷

Die in der erzählten Welt erwähnten und handelnden Figuren bekommen verschiedene Funktionen zugewiesen (Hauptfigur/ Nebenfigur). Nach Jost Schneider unterscheiden sich Hauptfiguren von Nebenfiguren dadurch, „dass sie größeren Anteil an der Figurenkommunikation besitzen, direkter am Handlungsgeschehen beteiligt sind, ausführlicher in ihrer Erscheinung und ihren Lebensumständen dargestellt werden und häufiger an jeweiligen Schauplätzen erscheinen.“³³⁸. Ein weiterer Unterschied zwischen Haupt- und Nebenfiguren ist, dass die Nebenfiguren oft typisiert und die Hauptfiguren individualisiert sind.³³⁹ Durch die Analyse der **Figurenfunktion** bzw. die Ermittlung von Haupt- und Nebenfiguren kann aufgezeigt werden, welchen Stellenwert (zentral oder nebensächlich) transkulturelle Figuren in der erzählten Geschichte einnehmen, während die nähere Betrachtung der **Figurenkonzeption** (typisierte vs. individualisierte bzw. statische vs. dynamische Figuren)³⁴⁰ Informationen darüber liefert, wie im gegebenen Text mit Stereotypen umgegangen wird.³⁴¹ So können typenhaft gezeichnete Figuren stereotypische Vorstellungen über die im Text dargestellten Kulturen, Nationen oder Ethnien stützen,³⁴² der Autor kann die vorgefertigten Meinungen des Lesers in Bezug auf eine Kultur, Nation oder Ethnie aber auch nicht erfüllen bzw. diesen entgegenwirken, indem er mithilfe der Zeichnung seiner Figuren bestehende Stereotype bewusst dekonstruiert. Hausbacher verweist darauf, dass in der postkolonialen Literatur (und generell in der Migrationsliteratur) die

³³⁶Vgl. Schneider, 17.

³³⁷Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 140.

³³⁸Das Innere und Äußere der Hauptfiguren wird folglich in aller nur denkbaren Komplexität gegeben. Schneider erwähnt jedoch zusätzlich, dass das Gefälle zwischen Haupt- und Nebenfiguren aber auch relativ gering sein kann, wenn der Autor den Ehrgeiz hat, einen sozialen Raum in allen seinen Winkeln auszuleuchten. Vgl. Schneider, 17-18.

³³⁹Vgl. ebd., 17.

³⁴⁰Zu weiteren Erläuterungen der typisierten vs. individualisierten, statischen vs. dynamischen Figuren vgl. Schneider, 20.; Bode, 127-130.; Edward Morgan Forster: Flat and Round Characters. In: Michael J. Hoffman, Patrick D. Murphy (Hg.): *Essentials of the Theory of Fiction*. 3. Auflage. Durham; London: Duke University Press, 2005, 35-42.

³⁴¹Vgl. Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 140. Birk; Neumann, 133.

³⁴²Nach Birk und Neumann fungieren zum Beispiel in der postkolonialen Literatur typisierte Figuren oft als Träger ethnischer oder nationaler Stereotype. Vgl. Birk; Neumann, 133.

handlungstragenden (individualisierten) Figuren in der Regel „bastardiert und entwurzelt“³⁴³ sind d.h. transkulturelle Züge bekommen.

Keine der genannten Kategorien (Figurenkonzeption, Figurenfunktion, Figurenkonstellation, Figurenselektion) lässt sich ohne eine vorangegangene **Figurencharakterisierung**³⁴⁴ (auch Figurenzeichnung genannt) genauer bestimmen. Demzufolge ist bei der Figurenanalyse die analytische Vorgehensrichtung aufsteigend bzw. an das „bottom-up“ Verfahren gebunden.³⁴⁵ Bezüglich der Analyse von Transkulturalität liegt der primäre Fokus auf den Informationen, die im Text zu einer Figur gegeben werden und nähere Aufschlüsse über ihre kulturelle Identität bzw. Hybridität geben. Zudem ist auch die Frage relevant, wer (Erzählinstanz/ Figur) wen wie charakterisiert.³⁴⁶

5.2.3. TRANSKULTURELLE SELEKTION DER TEXTEXTERNEN EBENE IM ROMAN *WIE DER SOLDAT DAS GRAMMOFON REPARIERT*

Mit dem etwas frei gewählten Titel „transkulturelle Selektion der textexternen Ebene“ soll darauf verwiesen werden, dass Stanišić für die Gestaltung der fiktionalen Welt des Romans und der darin agierenden und erwähnten Figuren verschiedenste Elemente aus unterschiedlichen Kulturen in den Text hineinfließen lässt und miteinander verknüpft, wodurch die erzählte Welt des Romans eine transkulturelle Formation annimmt. Die Selektion der verschiedenenkulturellen Elemente, die auch auf der textexternen Ebene belegbar sind und Eingang in die erzählte Welt fanden, umfasst verschiedene Länder, Städte (u.a. geographische Angaben), Völker, Ethnien und Sprachen, bekannte Bauten/ Denkmäler, berühmte Persönlichkeiten, Vereine und Gruppen (aus Geschichte, Politik, Kunst, Musik, Film, Sport), bekannte Bücher und Filme, fiktionale Figuren und direkte oder verschleierte Zitate. Im Folgenden werden die Länder, Städte und andere geographische Angaben (aus denen sich die imaginäre Landkarte der erzählten Welt des Romans

³⁴³Vgl. Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 140.

³⁴⁴Zu weiteren Erläuterungen der Figurencharakterisierung vgl. Fludernik, 56.; Bode, 131-135.; Pfister, 220-264; Wolf Schmidt: *Elemente der Narratologie*. 2. Auflage. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2008, 154-157.

³⁴⁵Vgl. Bode, 131.

³⁴⁶Im Kontext der postkolonialen Literatur verweisen Birk und Neumann zum Beispiel darauf, dass die Charakterisierungen der Erzählinstanzen eine große Relevanz besitzen. „Durch ihre charakterisierenden Äußerungen beeinflussen sie nicht nur die Identitäts- bzw. Alteritätszuschreibungen, sondern tragen durch ihre wertenden Bemerkungen zur Rezeptions- und Sympathie lenkung bei.“ Birk; Neumann, 133.

zusammensetzt) und die diesbezüglichen Figurenkonstellationen, sowie die Themen Philosophie und Kunst, Sport und Sprache in gesonderten Kapiteln ausführlicher behandelt.

5.2.3.1. LÄNDER – ORTE – FIGUREN

In Stanišićs Roman nimmt das Herkunftsland des Autors (**Jugoslawien** bzw. Bosnien nach dem Zerfall Jugoslawiens) den größten Teil der Erzählzeit in Anspruch.³⁴⁷ Historisch betrachtet geht die Entstehung Jugoslawiens auf das Jahr 1918 zurück, als Aleksandar Karadorđević die Gründung des (sich auf der balkanischen Halbinsel befindenden) Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen verkündete.

Die Zeit des Königreichs Jugoslawien wird in Stanišićs Roman in der Geschichte über die Brautwerbung des Ur-Großvaters angesprochen:

„Opa Slavko erzählte einmal bei einem Fest in Veletovo, Ur-Opa hätte vor langer Zeit in nur einer Nacht den größten Stall Jugoslawiens ausgemistet, weil sein Besitzer ihm dafür die Hand seiner Tochter - meiner heutigen Ur-Oma - versprach. Opa war sich nicht sicher, wann sich das Ganze ereignet hatte. Vor zweihundert Jahren! rief ich, und Onkel Miki tippte sich an den Kopf: damals gab es noch kein Jugoslawien, Zwerg, es waren die königlichen Ställe nach dem Ersten Weltkrieg. Mikis Variante gefiel mir, sie machte Ur-Oma zu einer Prinzessin.“³⁴⁸

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges befanden sich die zukünftigen Mitglieder Jugoslawiens auf verschiedenen Seiten - Serbien, Montenegro und Mazedonien auf der Seite der Sieger (Länder der Entente); Bosnien und Herzegowina, Vojvodina, Kroatien und Slowenien auf der Seite der Verlierer (Österreich-Ungarn). Die Motivation für die Gründung des gemeinsamen Staates hatte je nach Betrachtungsweise verschiedene Gründe. Einerseits wollte man mit der Befreiung der Territorien der südslawischen Bevölkerung von der Fremdherrschaft die Vereinigung der südslawischen Bevölkerung erzielen, andererseits sah man in der Befreiung und dem Bund (Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen, ab 1929 Königreich Jugoslawien) die Möglichkeit, die eigenen nationalen Interessen durchzusetzen. Nach der Kapitulation Jugoslawiens im Zweiten Weltkrieg (1941) kommt es zur Teilung Jugoslawiens von Seiten der Besatzer (zwischen Deutschland, Italien, Ungarn und dem Unabhängigen Staat Kroatien).

³⁴⁷Zu einem ausführlichen Überblick der Geschichte Jugoslawiens (auf den sich auch die in der vorliegenden Arbeit angeführten Informationen stützen) vgl. Holm Sundhaussen: *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943-2011 : Eine ungewöhnliche Geschichte des Gewöhnlichen*. 2. Auflage. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 2014, 21-318.

³⁴⁸Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 36.

Infolgedessen emigriert der König nach England, während innerhalb des nun geteilten Landes die Kämpfe (Tschetniks, Partisanen, Ustaschas usw.) fortgeführt wurden.

Auf den Zweiten Weltkrieg und die Tschetniks, Partisanen und Ustaschas (sowie der Verwendung dieser Bezeichnungen während der Jugoslawienkriege der 1990er Jahre) wird im Text mehrmals verwiesen. Aleksandar erwähnt die Partisanen bzw. den Volksbefreiungskampf im Kontext ihrer Darstellung in den Geschichtsschulbüchern – „Es gibt die Ustaschas, es gibt das Geschichtsbuch, in dem steht, dass die Partisanen diese Ustaschas genauso niedergemacht haben wie auch die Nazis und die Tschetniks und die Mussolinis und überhaupt alle, die etwas gegen Jugoslawien und die Freiheit hatten.“³⁴⁹ – und im Kontext der Geschichtsstunden, die im Schuljahr vor dem Ausbruch des Krieges in der Schule stattfinden – „Der [Geschichtslehrer] überspringt fast alle Lektionen mit Partisanen, dabei gibt es keine besseren Kämpfe als den Volksbefreiungskampf [...]. Fast immer gewinnen wir und wenn wir verlieren, dann tragisch.“³⁵⁰ Zudem erwähnt Aleksandar die Partisanenfilme, die in den Zeiten der SFRJ sehr beliebt waren und in denen der Volksbefreiungskampf während des Zweiten Weltkriegs thematisiert wird: „Die Partisanenfilme wurden so oft gezeigt, dass ich bei einigen mitsprechen konnte. Mein Lieblingsfilm heißt ‚Schlacht an der Neretva‘.“³⁵¹ Die Figur Milenko Pavlović (Walross) erzählt Milicas Vater den Witz „Die Italiener und die Partisanen kämpfen Tag und Nacht in einem Wald, da kommt der Förster und schmeißt sie beide raus.“³⁵² Zudem erwähnt Walross, dass Milicas Vater von seiner Flucht vor den Italienern während des Zweiten Weltkriegs (1943) erzählt hat.³⁵³ Im Kapitel „Es gibt keine Partisanen mehr“ wird noch einmal auf deren Rolle für die Entstehung der SFRJ verwiesen, und man erfährt, dass Aleksanders Opa Slavko einer von ihnen war.³⁵⁴ Die Ustaschas werden, wie man es am angeführten Beispiel sehen konnte, ebenfalls im Kontext ihrer Darstellung in den Geschichtsbüchern von Aleksandar erwähnt und die Figuren Kamenko und Miki erwähnen die Ustaschas (als Gegner Serbiens) während des Abschiedsfestes für Miki bei den Ur-Großeltern, bei dem es durch den Wutausbruch Kamenkos Aleksandar bewusst wird, dass der nationalistische Kurs im Land immer mehr an Bedeutung gewinnt.³⁵⁵ Die Tschetniks finden ebenfalls eine

³⁴⁹Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 72.

³⁵⁰Ebd., 35.

³⁵¹Ebd., 106.

³⁵²Ebd., 136.

³⁵³Vgl. ebd., 135.

³⁵⁴Vgl. ebd., 236-239.

³⁵⁵Vgl. ebd., 68, 72.

Erwähnung im Kontext ihrer Darstellung in den Geschichtsbüchern und im Kapitel, in dem das Fußballspiel zwischen den territorialen und serbischen Soldaten dargestellt wird, werden die serbischen Soldaten vereinzelt von den territorialen Soldaten als Tschetniks bezeichnet, womit darauf verwiesen wird, dass die Soldaten der JNA (Jugoslawische Volksarmee) während der Jugoslawienkriege so genannt wurden. Zudem spielt die Handlung der Erzählung des Dreipunktemanns (Rabbi Avram) in einem nicht genau bestimmbar Ort (auf dem Territorium des ehemaligen Jugoslawien), in der er sein Schicksal als Jude während des Zweiten Weltkriegs thematisiert.³⁵⁶

Während des Zweiten Weltkrieges wurden zwei Versammlungen des Antifaschistischen Rats der Nationalen Befreiung Jugoslawiens (AVNOJ) in den Jahren 1942 (Bihać) und 1943 (Jajce) abgehalten, wobei bei der zweiten Versammlung in Jajce die Grundsteine für den späteren föderativen jugoslawischen Staat gelegt wurden, in dem (nach der Befreiung) Bosnier, Serben, Kroaten, Montenegriner, Mazedonier und Slowenen als Teilrepubliken gleichberechtigt leben sollten. Auf die erste und zweite AVNOJ-Versammlung wird im Text durch die Mathematikaufgabe, die Aleksandar erwähnt, verwiesen:

„Die Entfernung von Jajce nach Bihać beträgt 160 Kilometer. Ein Yugo fährt mit einer Geschwindigkeit von 80 km/h von Jajce nach Bihać. Zur gleichen Zeit läuft unser Josip Broz Tito mit einer gleich bleibenden Geschwindigkeit von 10 km/h von Bihać nach Jajce. Bei welchem Kilometer treffen sie sich?“³⁵⁷

Bis zu der dritten AVNOJ-Versammlung im Jahr 1945 (Belgrad) wurde eine Reihe von Beschlüssen, Verfügungen und Erlassen verabschiedet (AVNOJ-Beschlüsse), in denen u.a. dem König und seiner Exilregierung in London die Rückkehr verboten wurde. Im Roman erzählt Aleksandar die erfundene Geschichte von Mary Poppins, die ihre Königin satt hat und aus England nach Jugoslawien emigriert.³⁵⁸ Dadurch, dass der Autor gerade das Land England wählt und explizit betont, dass Mary Poppins ihre Königin satt hat, könnte das eventuell eine indirekte scherzhafte Anspielung auf die historische Emigration des Königs sein.

Nachdem die kommunistische Volksfront mit Tito die Wahlen gewonnen hatte, wurde am 29.11.1945 die Föderative Volksrepublik Jugoslawien proklamiert. Am 07.04.1963 wurde der Staat in SFRJ (Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien) umbenannt. In der Zwischenzeit

³⁵⁶Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 139-142.

³⁵⁷Ebd., 105.

³⁵⁸Vgl. ebd., 39.

kam es zum Bruch mit Stalin (1948) und Tito verfolgte seitdem zunehmend einen eigenständigen jugoslawischen Sozialismus, in dem er auch Kontakte mit den anderen Blockfreien Staaten pflegte. Das sozialistische System Jugoslawiens wird im Roman mehrmals thematisiert. Aleksandar erwähnt es u.a. als ein beliebtes Thema in den Gesprächen zwischen ihm und seinem Opa Slavko: „Über die praktische Umsetzung marxistischer Ideologie, den Selbstverwaltungssozialismus, Titos Außenpolitik [...] hatte ich immer am liebsten mit Opa gesprochen.“³⁵⁹ Auf den Bruch Titos mit Stalin wird indirekt durch das von Aleksandar erwähnte Puzzle „Tito Hand in Hand mit E. T.“³⁶⁰ verwiesen, das es zu kaufen gibt und das auch das Motiv eines der unfertigen Bilder von Aleksandar ist.³⁶¹ Tito und der um seine Person herum geschaffene Kult (Paraden, Bücher, Bilder, Fotos, Schulbücher usw.) werden im Text an zahlreichen Stellen erwähnt. Zu Titos Tod äußert sich Aleksandar detailliert, indem er die drei Tode Titos näher erläutert, wodurch das langsame Verschwinden der SFRJ und das Ende des Titokults, von seinem ersten (biologischen) Tod (1980), über seinen zweiten Tod (das Verschwinden der von Tito vertretenen Ideen) bis zu seinem dritten Tod am Anfang der 1990er Jahre (die allmähliche Beseitigung von allem, was die SFRJ repräsentiert) dargestellt wird.³⁶²

In der neuen Verfassung aus dem Jahr 1974 wurden neben den Teilrepubliken Bosnien und Herzegowina, Kroatien, Mazedonien, Montenegro, Serbien und Slowenien die sich innerhalb Serbiens befindenden Provinzen Vojvodina und Kosovo zu autonomen Provinzen erklärt. Das komplexe Zusammenspiel verschiedener Faktoren führte zunehmend dazu, dass der Gedanke hin zum Nationalismus bzw. zum Zerfall der SFR Jugoslawien genähert wurde. Faktoren bzw. Gründe, die genannt werden, sind u.a. folgende: Unbewältigte Vergangenheit, zunehmende sozioökonomische Probleme (Wirtschaftskrise) und das Vertrauen darauf, dass die Teilrepubliken sich selbstverwalten bzw. die sie betreffenden Probleme selbst lösen können, der Tod Titos 1980 (ohne eine ihm ebenmäßige bzw. ihn ersetzende integrative Persönlichkeit), Verfassungsmängel und ansteigende Unstimmigkeiten innerhalb des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens, das egoistische Eigeninteresse verschiedener einzelner Politiker, das Interesse bzw. die Rolle der außenpolitischen Einflüsse. Die ansteigenden Unstimmigkeiten unter den bisherigen Genossen im Bund der Kommunisten Jugoslawiens kulminierten auf dem 20-22.01.1990 stattgefundenen 14.

³⁵⁹Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 104-105.

³⁶⁰Ebd., 109.

³⁶¹Vgl. ebd., 423.

³⁶²Vgl. ebd., 101-110.

Parteikongress in Belgrad, auf dem die slowenische Delegation (22.01.) aus Protest den Kongress verließ (da alle ihre Vorschläge bezüglich der Regierung des Landes abgelehnt wurden, während die Vorschläge der serbischen Delegation dadurch, dass sie eine kleine Mehrheit bekamen, angenommen wurden) und die kroatische, mazedonische Delegation, sowie die Delegation aus Bosnien und Herzegowina den Vorschlag, den Kongress ohne Slowenien weiterzuführen, ablehnte. Die Arbeit des Kongresses wurde schließlich (unter dem Vorhaben den Kongress zu einem späteren Zeitpunkt fortzusetzen) vorläufig beendet. Zu einer Fortsetzung des Kongresses kam es jedoch nicht. Somit endete auch die fünfundvierzigjährige Regierung der kommunistischen Partei in Jugoslawien. Die zunehmende Homogenisierungspolitik wurde besonders für die Bevölkerung Bosnien und Herzegowinas zu einem Problem, da Bosnien und Herzegowina zu den Teilrepubliken gehörte, in der das interethnische Zusammenleben (Ehen, Freunde, Nachbarn usw.) am meisten ausgeprägt war. So konnte sich unter der Zivilbevölkerung der größte Teil gar nicht vorstellen, dass der Krieg auch wirklich ausbrechen wird und man hörte nicht selten solche Ausdrücke und Sätze, die Stanišić auch seinen Figuren in den Mund legt – „Meine Eltern sagten, es sei weit weg“³⁶³, „Gott sei Dank noch weit weg“³⁶⁴, „gleich vorbei“³⁶⁵. Diese Antikriegsatmosphäre unter der Zivilbevölkerung kam auch beim Zetra-Friedenskonzert (28.07.1991) zum Ausdruck,³⁶⁶ bei dem mehrere zehntausende Teilnehmer gemeinsam gegen den Krieg protestierten, der letztendlich dann doch auch in Bosnien und Herzegowina ausgebrochen ist. Mit dem Abkommen von Dayton (Dayton-Vertrag) aus dem Jahr 1995 wurde der Krieg in Bosnien und Herzegowina beendet.³⁶⁷ Bezüglich des Zerfalls Jugoslawiens meint Mirko Tepavac „Jugoslavija nije morala da propadne zbog svoje multietnije, multikonfesije i multikulture, ali je morala zbog hegemonizma, apsolutizma i nedemokratije. Ideologija, čak i totalitarna, homogenizuje relativno. Samo nacionalizam – pogotovo uz pomoć religije – homogenizuje

³⁶³Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 135.

³⁶⁴Ebd., 332.

³⁶⁵Ebd., 361.

³⁶⁶Vgl. *Konzert: Yutel za mir (Zetra 28.07.1991)*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7WQZPMCzCLg> (30.05.2017).

³⁶⁷Der Dayton-Vertrag wird im Text mit folgenden Worten Aleksandars kommentiert: „Gestern gab es ein Fest. Onkel Bora nannte es ‚Die Dayton-Flaschensitzung‘ und schrieb eine Rede voller Witze über Krieg, Frieden, Vegetarier und mein langes Haar. Ich kann mir schon einen Zopf machen. Mein Vater sagte: Witze über Dayton braucht man nicht zu machen, Dayton ist der größte Witz. Ein Friedensabkommen, das die ethnische Säuberung politisch akkreditiert! Vater wird sein Leben lang fast alles sagen und fast nie etwas tun. Da sind wir uns sehr ähnlich, er und ich, bloß sage ich etwas mehr als er und tue noch etwas weniger.“ Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 205.

apsolutno³⁶⁸. Dejan Jović gibt die Schlussfolgerung „nacionalizam [je] bio važan faktor, prije svega kao glavna alternativa socijalizmu, a potom i kao ideologija koja je stvorila i učvrstila postjugoslovenske države“³⁶⁹.

5.2.3.1.1. Haupthandlungsschauplatz (Višegrad und Umgebung)

In Stanišićs Roman ist der Haupthandlungsschauplatz **Višegrad** (eine multiethnische Gemeinde/ Stadt, in der Bosniaken und Serben, sowie eine kleinere Zahl Bewohner anderer Nationalitäten/ Ethnien zusammen lebten und leben. Die Stadt hat eine sehr lange Tradition und durch die Geschichte hindurch trafen hier (als Verbindungspunkt) immer wieder Kulturen, Religionen und Imperien aufeinander.³⁷⁰ Das multiethnische Zusammenleben der dortigen Bevölkerung, das die meiste Zeit gut funktioniert, wurde durch die Geschichte hindurch immer wieder durch hereinbrechende (v.a. von außen herangetragene) politische Konflikte und Kriege durchbrochen, die sich auch auf das Zusammenleben auswirkten und denen je nach dem gegebenen geschichtlich-politischen Kontext die eine oder die andere Ethnie mehr zum Opfer fiel. In Stanišićs Roman bekommt der Leser ein ausführliches Bild von der Stadt und ihrer Umgebung bzw. dem Leben der dortigen Bewohner v.a. in den Zeiten der 1980er und 1990er Jahre, wobei (wie bereits erwähnt wurde) die Erzählung vereinzelt bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückgeht und mit dem Jahr 2002 endet.

Im Rahmen der zahlreichen Bewohner der Stadt und ihrer Umgebung, die im Roman erwähnt werden, gehört die **Großfamilie der Hauptfigur** (Aleksandar) zu den Figurenkonstellationen, die im Vordergrund der Geschichte stehen. Im Text werden insgesamt dreizehn Familienmitglieder der Großfamilie vorgestellt: Aleksandar, Mutter, Vater, Opa Slavko, Oma Katarina, Ur-Opa Nikola, Ur-Oma Mileva, Onkel Bora, Tante Gordana (Taifun), Emilija Slavica, Onkel Miki (Krsmanović), Opa Rafik und Nena Fatima. Bis auf Emilija Slavica, deren Funktion in der Geschichte darauf beschränkt wird, dass sie die neugeborene Tochter von Onkel

³⁶⁸Mirko Tepavac: *Propast Jugoslavije – greška ili spas*. URL: <http://www.republika.co.rs/442-443/20.html> (01.05.2017).

³⁶⁹Dejan Jović: *Jugoslavija : država koja je odumrla*. Beograd: Samizdat B92, 2003, 5.

³⁷⁰Das erste Mal wird die Stadt Ende des 14. Jahrhunderts erwähnt. Vom 16. Jahrhundert bis zum Berliner Kongress (1878) stand die Stadt unter der Herrschaft des Osmanischen Reichs. Danach kommt sie (wie ganz Bosnien und Herzegowina) unter die Herrschaft Österreich-Ungarns. Die berühmteste Sehenswürdigkeit Višegrads ist die Drinabrücke (seit 2007 Weltkulturerbe der UNESCO), die im 16. Jahrhundert (unter Sokollu Mehmed Pascha) erbaut wurde. Vgl. Marko Plešnik: *Bosnien und Herzegowina : Unterwegs zwischen Save und Adria*. 3. Auflage. Trescher Verlag, 2010, 291.

Bora und Tante Gordana (Taifun) ist, stattdessen der Autor die anderen Familienmitglieder mit (mehr oder weniger präsenten) individuellen (äußeren und inneren) Charakterzügen aus.

Aleksandar ist, wie bereits erwähnt wurde (der Figurenfunktion nach) die Hauptfigur des Romans und zugleich auch die Figur, die (der Figurenkonzeption nach) die komplexeste Individualisierung bekommt. Anhand der folgenden Kapitel wird gezeigt werden, dass Aleksandar zu den hybriden Figuren zählt, da seine ganze Identität (ausgehend von der Herkunft) auf unterschiedlichen Ebenen eine komplexe Mischung aus verschiedenen kulturellen Einflüssen darstellt. Zudem wird gezeigt werden, dass auch die Sichtweisen und Einstellungen dieser Figur einer transkulturellen Perspektive entsprechen, da die Figur für Kulturtoleranz und Akzeptanz von Alteritäten als Teil des Eigenen bzw. für die Anerkennung transkultureller Lebensweisen steht. Die Namenswahl³⁷¹ für diese Figur entspricht ebenfalls ihrer transkulturellen Formation, da der Name Aleksandar ein kulturübergreifender Name ist, den man (mit der jeweiligen entsprechenden Schreibweise und Aussprache) in fast jedem europäischen Land (und anderen Ländern) wiederfinden kann,³⁷² worauf Aleksandar auch selbst verweist, indem er einen der Briefe, die er aus Deutschland Asija schickt, mit Alexander unterschreibt.³⁷³ Zudem verweist der Name Aleksandar auf Schutz bzw. auf die Bedeutung - der Schützer der Männer oder Menschheit.³⁷⁴ Der Beschützerinstinkt wird bei Aleksandar besonders in seinem Verhältnis zu der Figur Asija verdeutlicht. Nachdem die Soldaten nach Višegrad kommen und in einem Moment auf den anderen (unter dem Einfluss der neuen Tendenzen in der Politik und des Krieges) zwar nicht für

³⁷¹In Stanišićs Roman bekommen viele Figuren Vornamen. Der Vorname ist der persönliche Teil des vollständigen Namens (Vor- und Nachname) einer Person. Während man den Nachnamen über Generationen hindurch vererbt bekommt, wird uns der Vorname (zumeist) durch unsere Eltern (nach ihrer Wahl) zugeteilt. Die Namensvergabe ist oft mit bestimmten Hoffnungen oder Wünschen verbunden. Vornamen rufen ebenfalls immer gewisse Assoziationen hervor bzw. man schließt durch den Namen einer Person auf die Charakterzüge oder andere Eigenschaften des Namensträgers, die gewiss letztendlich nicht zustimmen müssen. Vgl. Rosa Kohlheim; Volker Kohlheim: *Duden : Lexikon der Vornamen*. Berlin: Bibliographisches Institut, 2016, 9.

Bei fiktionalen Figuren ist der Autor für die Namensvergabe verantwortlich. Während bei einer realen Person zwar anhand des Eigennamens über den Namensträger Schlussfolgerungen gezogen werden, diese Verbindung jedoch keine Gültigkeit besitzt bzw. der Vorname viel früher d.h. vor der Charakterentfaltung einer Person gegeben wurde, erfolgt die Namensverleihung bei fiktionalen Figuren nicht (wie bei realen Personen) vor der eigentlichen Charakterentfaltung, sondern im Akt, in dem die komplette Figur (mit den ihr zugeschriebenen Eigenschaften und Charakterzügen) entsteht. Dabei ist der Einsatz sogenannter sprechender Namen, die als implizites Figurencharakterisierungsmerkmal einer Figur dienen, keine Seltenheit. Folglich soll der Name einer Figur auch wirklich etwas über die Figur aussagen. In Stanišićs Roman verorten die Eigennamen der Figuren einerseits die Namensträger zu einem Kulturraum d.h. sie verweisen auf die ethnisch-nationale oder religiöse Herkunft einer Figur, andererseits sagen einzelne Namen auch etwas über weitere Eigenschaften der Namensträger aus.

³⁷²Vgl. Kohlheim, 44.

³⁷³Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 212.

³⁷⁴Vgl. Kohlheim, 44.

die Bewohner Višegrads, aber für die Soldaten der Name zu einem Unterscheidungsmerkmal zwischen eigen (richtiger Name) und fremd (falscher Name) wird, greift Aleksandar bei der Begegnung mit einem Soldaten (im Hochhaus) zu einer Notlüge und stellt ihm Asija (deren Name sie unter den neuen Bedingungen in Gefahr bringt) als seine Schwester Katarina vor. Seine Begründung diesbezüglich lautet: „Der Name meiner Oma, davon bin ich überzeugt, kann nicht falsch sein. Omas haben niemals falsche Namen. Meine Asija ist meine Katarina, das ist alles dasselbe.“³⁷⁵

Dass der Aussageschwerpunkt des Romans auf dem Gemeinsamen und Verbindenden und nicht auf dem ethnischen/ nationalen/ religiösen Gegeneinander liegt, erkennt man ebenfalls am Beispiel der **Eltern**. Während Stanišić auffällig vielen Figuren des Romans einen Eigennamen verleiht, wird dieses implizite Figurencharakterisierungsmerkmal bei Aleksandars Eltern nicht angewendet, da ihre Eigennamen an keiner einzigen Stelle des Textes erwähnt werden. Da es sich bei diesen zwei in der Geschichte sehr präsenten und mit individuellen Charakterzügen ausgestatteten Nebenfiguren wohl kaum um einen Zufall handelt, dass ihnen keine Vornamen verliehen wurden, könnte diese Vorgehensweise in der Figurenzeichnung durchaus eine tiefere Bedeutung haben. So betrachtet Aleksandar (aus dessen Perspektive die meisten Figurencharakterisierungen der Bewohner Višegrads und der Umgebung gegeben werden) seine Eltern (und generell seine ganze Umgebung) nicht durch das Prisma der nationalen/ ethnischen/ religiösen Zugehörigkeit, sondern schlicht und einfach als seine Eltern, wobei die interethnische/ -religiöse Verbindung der Eltern für Aleksandar als normal empfunden wird, weswegen auch die Namen keine weitere Beachtung bekommen.

Der ursprünglich aus dem Griechischen stammende Name von Aleksandars **Oma Katarina** ist (wie der Name Aleksandar) ein kulturübergreifender Name, dessen Trägerinnen aus verschiedenen Kulturräumen kommen können,³⁷⁶ wobei mit dem Namen auch die Bedeutungen die Reine und Heilige verbunden werden.³⁷⁷ Diese Bedeutungen entsprechen ebenfalls der Figur, die diesen Namen trägt, da Oma Katarina auch unter den (durch den Krieg hervorgerufenen) schlimmsten Bedingungen von Anfang bis Ende der Erzählung ihre Reinheit bzw. ethnische/

³⁷⁵Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 158.

³⁷⁶Der weibliche Name Katarina ist ein Name, der (mit der jeweiligen entsprechenden Schreibweise und Aussprache) europaweit verbreitet ist (England, Deutschland, Spanien, Italien, Tschechien, Serbien, Kroatien, Bosnien, Russland usw.). Vgl. Kohlheim, 224.

³⁷⁷Vgl. ebd.

nationale/ religiöse/ kulturelle Toleranz bewahrt. Als ein Beispiel dafür kann ein Telefongespräch mit Aleksandar angeführt werden, in dem sie ihrem Enkel davon berichtet, dass sich in dem Haus von Aleksandars Eltern eine Flüchtlingsfamilie einquartiert hat und sie dieses nicht verurteilt, sondern es durch die schweren Umstände der Flüchtlingsfamilie rechtfertigt: „Auch in unserem Haus lebt eine Familie. Oma sagt, das sei in Ordnung, weil sie kleine Kinder haben.“³⁷⁸ Indem Aleksandar in seiner Notlüge gerade den Namen der Oma Katarina wählt, kann das auch als ein Appell für Kulturtoleranz und -akzeptanz gedeutet werden, bzw. dass das anderskulturelle muslimische Mädchen Asija ebenso wie die eigene Oma nichts Fremdes oder Unreines darstellt, sondern ein fester Bestandteil des multi- und interethnischen Zusammenlebens bzw. ein Teil des Eigenen ist.

Opa Slavko, von dem Aleksandar seine ausgeprägte Phantasie und die Vorliebe für das Geschichtenerfinden/-erzählen geerbt hat, stirbt zwar gleich am Anfang der Geschichte, er bleibt jedoch durch die ganze Erzählung hindurch präsent und spielt auch nach seinem Tod eine bedeutende Rolle in Aleksandars Leben. Zudem ist Opa Slavko (wie Oma Katarina) ein Repräsentant des multiethnischen Jugoslawiens,³⁷⁹ das Aleksandar als seine Herkunft empfindet. Der slawische Name Slavko, dessen weibliche Namensform Slava lautet, bedeutet Ruhm und Ehre bzw. Hochverehrter³⁸⁰ d.h. dass auch in diesem Falle der Vorname etwas über die Figurenzeichnung und das Verhältnis der Hauptfigur zu dieser Figur aussagt.

Die Großeltern mütterlicherseits tragen Vornamen arabisch-muslimischer Herkunft. Folglich wird durch die Namen der Großeltern und die Verwendung der Bezeichnung Nena für die andere Oma (schon bevor sich Aleksandar später in der Erzählung selbst als ein Gemisch und Halbhalb bezeichnet)³⁸¹ verdeutlicht, dass Aleksandar aus einer mehrkulturellen Familie kommt.

Der Name von **Nena Fatima**, der u.a. sich enthalten oder die Enthaltene³⁸² bedeutet, verweist auch auf das anfängliche Verhalten dieser Figur. So wird bei ihrer ersten Einführung die Figur von Aleksandar mit folgenden Worten vorgestellt: „Nena Fatima, Mutter meiner Mutter, hält sich noch gut, bei ihr sind nur die Ohren und die Zunge gestorben - sie ist taub wie eine Kanone.“³⁸³

Diese Figur wird auch in anderen Szenen des Romans, die die Zeit in Višegrad vor dem Krieg beschreiben, als eine zwar präsente aber enthaltene Figur dargestellt. Später, nachdem Nena

³⁷⁸Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 199.

³⁷⁹Der Tod Opa Slavkos steht symbolisch für den Zerfall des Vielvölkerstaats Jugoslawien.

³⁸⁰Vgl. Kohlheim, 344.

³⁸¹Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 73.

³⁸²Vgl. Kohlheim, 141.

³⁸³Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 12.

Fatima gemeinsam mit Aleksandar und seinen Eltern nach Deutschland flieht, ändert sich die Charakterisierung der Figur, die zunehmend aufblüht, Kontakte pflegt, verschiedenen Freizeitaktivitäten nachgeht und ebenfalls eine eigene Stimme bekommt. Die ersten Worte (in berichteter Gedankenrede³⁸⁴), die der Leser von Nena Fatima liest, sind ihre Wünsche, die sie auf einen Zettel geschrieben hat. Aus den aufgeschriebenen Wünschen kann man herauslesen, dass der Grund ihrer Enthaltensamkeit in der ihr (von Seiten ihres Ehemanns) zugewiesenen traditionellen Rolle als Ehefrau lag:

„mit meinem mann mit dem rafik das war ja nix der hat seinen gekrümmten rücken im kopf getragen sein ganzes leben war gekrümmt und geduckt das war ja nix ich will jetzt noch ein bisschen jung sein so alt bin ich nicht mit dem rafik konnt ich nur alt sein musst zuhause bleiben der hat gearbeitet und ich war daheim und er wollt nicht dass männer sehen wie schön ich mein haar hab“³⁸⁵

Am Beispiel Nena Fatimas thematisiert Stanišić das komplexe Zusammenspiel zwischen der ethnisch-religiösen Determination und dem Individuum bzw. zwischen der kollektiven und persönlichen Identität und zeigt zugleich, dass die kollektive Identität nicht etwas Angeborenes ist, sondern deren Wirkung auf die Selbstwahrnehmung des Subjekts primär von äußeren Faktoren und von der individuellen (mehr oder weniger freiwilligen) Entscheidung abhängt, inwieweit man sich darauf einlässt. So erfährt zum Beispiel Nena Fatima, nachdem sie den Raum verlässt, in dem sie die ihr zugeteilte traditionelle Rolle (nach den Erwartungen ihres Mannes) erfüllte, in den neuen Aufenthaltsorten (Deutschland und Florida) eine vollkommen neue von traditionellen Zwängen befreite Selbstwahrnehmung und entscheidet sich auch für einen neuen nicht enthaltensamen Lebensstil, der ihrem bis dahin unterdrückten Freiheitsdrang entspricht.

Da **Opa Rafik** starb, als Aleksandar noch ein kleines Kind war und Aleksandars Erinnerungen an diese Figur nur aus sehr wenigen einzelnen Erinnerungen bestehen, wird diese Figur hauptsächlich aus der Perspektive der Mutter charakterisiert. Von der Mutter erfährt man, dass sich Aleksandar seine Liebe zur Drina und das Reden mit der Drina mit seinem Opa Rafik teilt, bei Opa Rafik die Verbundenheit zur Drina jedoch so weit ging, dass sie alles andere in den Schatten stellte (Verpflichtungen gegenüber der eigenen Familie) und dass Opa Rafik, der

³⁸⁴Zur Bezeichnung „berichtete Rede“ vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink, 1998, 123.

³⁸⁵Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 209.

(besonders nach dem Verlust seiner Arbeit bei der Eisenbahn)³⁸⁶ viel getrunken hat, schließlich in der Drina ertrunken ist. Obwohl Opa Rafik von Seiten der Mutter und durch die Bemerkung, dass er in der Familie totgeschwiegen wird,³⁸⁷ eine eher negative Charakterisierung bekommt, wird von Seiten Aleksandars dieses negative Bild geschwächt, da dieser sich primär an die schönen Zeiten (gemeinsame Spiele) mit seinem Opa erinnert und auch dessen Vorname mit der Bedeutung „Freund oder Begleiter“ keine negative Bedeutung erhält.³⁸⁸

Für die Ur-Großeltern väterlicherseits wählt der Autor die Namen Nikola und Mileva. **Nikola** ist eine Entlehnung aus dem Griechischen (Nikolaos) und trägt die Bedeutung Sieg/Siegreicher, wobei der Name auch mit dem Heiligen Nikolaus verbunden wird.³⁸⁹ In Bezug auf den **Ur-Großvater Nikola**, wird seine Figur als mutig, lebensfroh und siegreich von Seiten Aleksandars vorgestellt, was durch das bereits genannte Beispiel (Ur-Opas Brautwerbung) erkennbar ist. Zudem erzählt die Familie immer wieder gerne davon, wie Ur-Opa einen seiner Ochsen bewältigte.³⁹⁰ Obwohl es sich bei Ur-Opa Nikola um eine traditionsbewusste Figur handelt und er fest an einen Kulturraum gebunden ist, da er sein Dorf nur drei Mal im Leben verlassen hat „zweimal, um Krieg zu führen und einmal, um eine Frau zu erobern. Drei Siege erlangte er. Stolz, unverwüstlich, immer singend, immer den Tränen oder dem Gelächter nah“³⁹¹, wird diese Figur durchgehend positiv gezeichnet, die sich ebenfalls gegen kulturelle Intoleranz und für das interkulturelle Miteinander ausspricht, wie es zum Beispiel in der Emina-Lied-Szene erkennbar ist, in der er Onkel Miki (der Kamenkos nationalistischem Wutausbruch recht gibt) mit den Worten „aber ein ganz schöner Mist, was du da faselst“³⁹² kritisiert.

Der Name der **Ur-Großmutter Mileva**, der die Bedeutung „lieb“ oder „die von Gott geliebte“ trägt,³⁹³ verweist auf eine positive Zeichnung dieser Figur, die eine liebenswürdige Frohnatur ist. Wie ihr Ehemann, so gehört auch Ur-Oma Mileva zu den (nicht mobilen) Figuren,

³⁸⁶Obwohl in Stanišićs Roman ein durchaus positives Bild von der ehemaligen SFR Jugoslawien und von Tito gezeigt wird, wird vereinzelt auch auf die Schwächen dieses Landes bzw. Titos verwiesen, wie zum Beispiel die Schließung der Eisenbahn in Višegrad und die Folge dessen für die dort arbeitenden Višegrader.

³⁸⁷Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 21.

³⁸⁸Da Nena Fatima in der Ehe mit Opa Rafik eine traditionelle Rolle einnimmt, kann Opa Rafik bzw. dessen Name, der auch die Bedeutung „Begleiter des Islam“ hat, darauf verweisen, dass es sich hier um eine der Tradition folgende Figur handelt. Vgl. Kohlheim, 310.

³⁸⁹Vgl. Kohlheim, 287.

³⁹⁰Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 58.

³⁹¹Ebd.

³⁹²Ebd., 72.

³⁹³Vgl. Beate Varnhorn (Hg.): *Bertelsmann : Das grosse Lexikon der Vornamen*. Gütersloh; München: Media Verlag, 2008, 112.

die sich gegen das national-ethnisch-religiöse Gegeneinander ausspricht und für interkulturelle Toleranz und Akzeptanz steht.³⁹⁴

Die Namen von **Onkel Miki** und **Onkel Bora** sind Kürzungen für verschiedene Namen. So können an dieser Stelle keine Schlussfolgerungen darüber gezogen werden, ob (neben dem Verweis auf die Herkunft der Figuren) eine Verbindung zwischen der Namensgebung und anderen Charakterzügen der Figuren besteht. Auf jeden Fall bekommen diese beiden Brüder gemeinsam mit dem dritten Bruder (Aleksandars Vater) sehr unterschiedliche Figurenzeichnungen. So wird Onkel Bora als ein fülliger und etwas gemütlicher, aber auch fröhlicher Gastarbeiter gezeichnet, Aleksandars Vater als eine unpolitische bzw. politikkritische Künstlerfigur und Onkel Miki als streng und nationalistisch gesinnt einerseits, aber auch als fürsorglicher Sohn andererseits.

Zur Aleksandars Großfamilie gehört noch die Ehefrau von Onkel Bora (**Tante Gordana**), die Aleksandar Tante Taifun nennt, womit auf Gordanas Temperament (Schnelligkeit in der Bewegung und der Rede-Art) verwiesen wird. Wie bei ihrem Ehemann, besteht auch bei der Tante Gordana, die Gastarbeiterin in Deutschland ist, eine Verbindung zu einem außerhalb Jugoslawiens liegenden Kulturraum.

Der Tochter von Onkel Bora und Tante Gordana verleiht Stanišić einen Doppelnamen. Obwohl diese Figur, wie bereits erwähnt wurde, keine weiteren Figurenzeichnungen bekommt, kann ihr Doppelname – der slawische Name **Slavica** und der international (mit der jeweiligen entsprechenden Schreibweise und Aussprache) verbreitete Name **Emilija**³⁹⁵ – als ein indirekter Verweis auf den Lebensstil (das zwischenkulturelle Dasein) der Eltern gedeutet werden, die, wie man aus dem Text herauslesen kann, sowohl in Deutschland als auch in Višegrad ihren Wohnsitz haben bzw. zu den sogenannten Pendel-Migranten gehören.

Anhand der bisher gegebenen Informationen³⁹⁶ zu den einzelnen Familienmitgliedern kann man erkennen, dass Aleksandars Großfamilie aus serbisch-orthodoxen und bosniakisch-muslimischen Familienmitgliedern und Ehen besteht, wobei durch einzelne Familienmitglieder (Aleksandar) und Ehen (Vater und Mutter) auch die Mischung des Erwähnten zum Ausdruck kommt. Die Charakterisierung der Familienmitglieder beschränkt sich jedoch nicht nur auf ihre Zuordnung zu einer Ethnie/ Religion (bzw. im Falle Aleksandars zu beiden), sondern der Autor

³⁹⁴Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 68

³⁹⁵Vgl. Kohlheim, 129.

³⁹⁶In weiteren Kapiteln werden sowohl zu den einzelnen Familienmitgliedern, als auch zu anderen Figuren noch weitere Informationen gegeben, die dem Thema der einzelnen Kapitel entsprechen.

stattet die einzelnen Mitglieder mit zusätzlichen individuellen heterogenen Lebensstilen aus, die sowohl traditionelle als auch moderne Lebensformen umfassen, wobei es bei einigen Figuren (Nena Fatima) auch zu einem Wechsel des Lebensstils im Laufe der Erzählung kommt. Die Familienkonstellation besteht weiterhin sowohl aus (Landes-)Grenzen überschreitenden Figuren (Nena Fatima, Mutter, Vater, Onkel Bora, Tante Gordana, Aleksandar, Emilia Slavica), als auch aus solchen Figuren, die (was ihre physische Mobilität betrifft) eng mit ihrem Herkunftsland verwurzelt sind (Ur-Opa Nikola, Ur-Oma Mileva, Opa Slavko, Oma Katarina, Opa Rafik, Onkel Miki). In Stanišićs Roman trägt die (Landes-)Grenzen überschreitende physische Mobilität der einzelnen Familienmitglieder zwar auch zu einer Horizonterweiterung der Figuren bei, der Autor verleiht jedoch nicht nur solchen Figuren eine transkulturelle Perspektive, da in der Familie auch bei den (physisch) nicht mobilen und traditionsbewussten Figuren (bis auf die Figur Miki) der Gedanke der interethnischen/ interreligiösen Toleranz und Akzeptanz hochgeschrieben wird. Folglich steht im Vordergrund der Erzählung eine durch Heterogenität, Inter- und Transkulturalität geprägte Figurenkonstellation.

Die Vorgehensweise in der Gestaltung der Familienkonstellation, in der das interethnische Miteinander betont wird und in der auf der Ebene der einzelnen Figuren die Heterogenität der in dieser Konstellation bestehenden Lebensstile zum Ausdruck kommt, übernimmt der Autor auch für die Darstellung des engsten **Freundeskreises von Aleksandar** (während seiner Kindheit in Višegrad), zu dem die Figuren Edin (Aleksandars bester Freund) und Zoran Pavlović gehören.³⁹⁷

Wie bei den bisherigen Figuren, so kann man auch am Beispiel von **Edins** Figurenzeichnung erkennen, dass sich der Autor drum bemüht, dem Leser ein sehr heterogenes bzw. aus verschiedensten Lebensstilen bestehendes Bild seines Herkunftsortes zu vermitteln. Während sich Nena Fatima während ihrer Zeit in Višegrad ihrer traditionellen Rolle anpasst, erkennt man durch die Charakterisierung Edins³⁹⁸ bzw. die unkonventionelle Lebensführung dieser Figur, dessen Lieblingshobby das Balletttanzen ist (dass er nicht heimlich, sondern frei ausübt),³⁹⁹ dass in Aleksandars Herkunftsort die Anpassung an vorgegebene traditionelle Normen nicht eine allgemeingültige verbindliche Regel darstellt, sondern Aleksandar in einer Umgebung aufwächst, in der neben der Durchkreuzung von unterschiedlichen Nationalitäten/ Ethnien/

³⁹⁷Schaut man sich in der Gesamterzählung die Figuren an, mit denen Aleksandar befreundet ist (Edin, Zoran, Filip, Francesco usw.), kann man erkennen, dass der Autor diese Konstellation aus mehreren Kulturen zusammensetzt.

³⁹⁸Vgl. *Vornamenlexikon*. URL: <http://www.vornamen-weltweit.de/vorname.php?eintrag=9976> (28.05.2017).

³⁹⁹Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 92.

Religionen auch die Mischung von traditionellen und modernen Lebensstilen zur Alltäglichkeit gehört.

Die Figur **Zoran Pavlović** ist eine weitere Figur, der der Autor individuelle Charakterzüge verleiht. Die Namenswahl für diese Figur verweist nach einer Deutungsmöglichkeit des Namens (anschaulich-stattlicher Bursche) auf Zorans Aussehen und Auftreten, und nach einer anderen Deutungsmöglichkeit (Morgenröte) auf eine einschlägige Situation in Zorans Leben. So kommen Vater und Sohn früh morgens (früher als geplant) nach Višegrad zurück, wodurch der Ehebruch der Ehefrau bzw. der Mutter entdeckt wird. Wie es im Kapitel zum Thema Literatur und Philosophie (Abschnitt zu *Andrićs Pismo iz 1920*) näher erläutert werden wird, führt der Autor mit Zoran eine Figur in die Geschichte ein, mithilfe derer (dessen Reaktionen auf die gegenwärtigen Ereignisse im Land) er die komplexen Verhältnisse (das komplexe Mit- und Gegeneinander) in seinem multiethnischen Herkunftsland aus einem zusätzlichen Blickwinkel zu beleuchten versucht.

Auch bei der Erwähnung der Mädchen (**Danijela, Jasna, Asija**), die Aleksandar gefallen (Bereich „**Liebe**“), ist (wie in den Bereichen Familie und engster Freundeskreis) ein mehrkultureller Bezug erkennbar. Neben den drei genannten Mädchen wird zudem noch **Marija** in das Figurenpersonal der Bewohner Višegrads und der Umgebung eingeführt, deren Lebensweg (Kindheit in Višegrad, Migration nach Deutschland nach Ausbruch des Krieges, mehrjähriger Aufenthalt in Deutschland, zeitlich begrenzte Rückkehr nach Višegrad nach dem Krieg) Parallelen zu Aleksandars Lebensweg aufweist.

Dass die Intention des Romans auf der Betonung des interkulturell-verbindenden Miteinander liegt, erkennt man am Beispiel des Eigennamens **Asija**, dessen Bedeutung Aleksandar selbst erklärt: „Asiya (Asija) w. Als arab. Name: heilend, pflegend; Friedensstifterin.“⁴⁰⁰ Diese Figur wird in dem Moment in die Erzählung eingeführt, in dem im Land bzw. auch in der Stadt Višegrad der Ausnahmekriegszustand ausgebrochen ist und bleibt in Aleksandars Erzählung bis zum Ende des Romans präsent. Dabei verweist das Verhältnis der Hauptfigur zu dieser Nebenfigur auf den Wunsch bzw. die Sehnsucht Aleksandars nach Frieden und Heilung der gestörten Verhältnisse. So will Aleksandar Asija (d.h. den Frieden) anfangs vor den Figuren, die den Ausnahmekriegszustand repräsentieren (Soldaten) schützen. Später sind alle seine Briefe an sie adressiert (obwohl im Text immer wieder angedeutet wird, dass er die genaue Adresse von Asija

⁴⁰⁰Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 214.

gar nicht kennt). Sowohl während seiner Zeit in Deutschland als auch während seines Besuches im Herkunftsland nach dem Krieg ist Aleksandar auf der intensiven Suche nach ihr. Am Ende des Romans besucht Aleksandar gemeinsam mit Oma Katarina, den Ur-Großeltern und Onkel Miki das Grab von Opa Slavko, wobei durch das Zusammentreffen der einzelnen durch den Krieg getrennten Familienmitglieder auch ein Neuanfang betont wird. Der Roman endet schließlich mit der Szene, in der angedeutet wird, dass Aleksandar einen Anruf von der verlorengelaubten Figur bekommt, deren Name die Bedeutung Frieden trägt.

Neben den bisher genannten Figuren, aus denen sich die erwähnten Konstellationen zusammensetzen, werden im Roman zahlreiche weitere Bewohner Višegrads und der Umgebung genannt, die mit mehr oder weniger individuellen Charakterzügen ausgestattet werden und mithilfe derer der Autor nicht nur die unmittelbare Umgebung der Hauptfigur Aleksandar, sondern ein Gesamtgesellschaftsbild der Stadt und ihrer Umgebung (v.a. aus der Vorkriegszeit) entwirft, wobei die nähere Betrachtung der Charakterisierungen sowohl der individualisierten als auch typisierten Figuren erkennen lässt, dass sich der Autor durchgehend bemüht, dass dem Leser ein vielschichtiges Bild von den multiethnischen Bewohnern der Stadt und ihrer Umgebung vermittelt wird.

Das interethnische Miteinander, das in Aleksandars Familie, engstem Freundeskreis und im Bereich „Liebe“ präsent ist, wird ebenfalls in Aleksandars Beschreibung der **Nachbarn** betont, die im Hochhaus von Oma Katarina und Opa Slavko leben und zugleich Freunde der Großeltern sind. Die als Nachbarn fungierenden Figuren werden vom Autor zwar nicht als komplexe Individuen gezeichnet, sie bekommen jedoch einzelne individuelle Merkmale, wodurch nicht nur das interethnische Zusammenleben, sondern auch das Vorhandensein von verschiedenen Lebensstilen im Hochhaus der Großeltern aufgezeigt wird.

Zu den Nachbarn gehören das Ehepaar **Petar** und **Lena Popović**. Der Name Petar ist eine bulgarische, serbische, kroatische oder mazedonische Variante des Namens Peter und hat seinen Ursprung in der lateinischen Namensform Petrus (Bedeutung: Edelstein oder Felsbrocken).⁴⁰¹ Die Bedeutung Edelstein könnte mit den anderen Merkmalen der Figur korrespondieren, die die Charakterisierung eines kultivierten, selbstbeherrschten, würdevollen und für Toleranz und

⁴⁰¹Vgl. Kohlheim, 302.

gegenseitigen Respekt einstehenden Intellektuellen bekommt.⁴⁰² Der Vorname Lena, der eine Kurzform des europaweit verbreiteten griechischen Namens Helena ist, hat die Bedeutung die Schöne oder Leuchtende/ Strahlende.⁴⁰³ Auch hier korrespondiert die Namenswahl mit weiteren im Text genannten Informationen zu dieser Figur. So betont Aleksandar bei jeder Erwähnung der Ehefrau von Petar Popović, dass sie sehr höflich ist und auf ihr Äußeres achtet.⁴⁰⁴

Die Nachbarin **Amela** bekommt (wie das Ehepaar Popović) ebenfalls eine positive Figurenzeichnung. Auch bei dieser Figur entspricht die Bedeutung ihres arabisch-muslimischen Namens (Hoffnung, Arbeit und Mühe) den anderen Charakteristiken, die zu dieser Figur im Text gegeben werden und in denen Aleksandar Amela als eine sehr fleißige und hilfsbereite Frau beschreibt, die sich unter den Nachbarn befindet, die gleich nachdem sie von Opa Slavkos Herzstillstand erfahren haben, zu Oma Katarina kommen,⁴⁰⁵ Zoran und dessen Vater Milenko nach der Familientragödie, die sie erleben, dadurch hilft, dass sie ihnen ihr berühmtes Brot (das Aleksandar das beste Brot der Stadt nennt)⁴⁰⁶ und Salz bringt⁴⁰⁷ und sich während der Einquartierung der Soldaten im Hochhaus unter den Frauen befindet, die das Essen für die (sich im Hochhaus befindenden) Višegrader, Flüchtlinge und Soldaten vorbereiten.⁴⁰⁸

Des Weiteren bekommen die Nachbarn **Sead** (Namensbedeutung: glücklich, bester Freund)⁴⁰⁹ und **Hasan** (Namensbedeutung: der Schöne und Gute)⁴¹⁰ bzw. ihr Verhältnis zueinander eine nähere Beschreibung von Seiten Aleksandars, wobei Seads Name indirekt auf die innige Streitfreundschaft der beiden Figuren verweist. Zudem werden noch zwei weitere Nachbarn erwähnt (**Milomir**, von dem man erfährt, dass er viel Raucht und **Magda**, die an die Geschichte

⁴⁰²Die Hochachtung der Bildung von Seiten der Figur zeigt sich in seiner Erinnerung bzw. seinem Lob an Opa Slavko, der sich für die Erweiterung der Stadtbibliothek einsetzte, von der auch in der Nachkriegszeit die Schulen und die ganze Stadt profitiert. Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 376.

⁴⁰³Vgl. Kohlheim, 180-181.

⁴⁰⁴Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 155, 375.

⁴⁰⁵Vgl. ebd., 19.

⁴⁰⁶Vgl. ebd.

⁴⁰⁷Vgl. ebd., 91. Der Brauch „Brot und Salz“ hat verschiedene symbolische Bedeutungen. Es soll als „Abwehrmittel gegen üblen Zauber und Verwünschungen böser Geister, Dämonen, Hexen oder des Teufels selbst“ dienen. Die Schenkung von Brot und Salz soll auch dem, der es entgegennimmt Reichtum, Fruchtbarkeit und Gesundheit bescheren. Die dritte Bedeutung steht im Gegensatz zu dem, was Walross und seinem Sohn passiert ist, da es in Verbindung mit der Heirat steht und die Hoffnung ausdrückt, dass ein immerwährender Bund zwischen den Eheleuten gestiftet wird. Vgl. Museum der Brotkultur Ulm: *Was hat es mit dem Brauch, Brot und Salz zu verschenken, auf sich?*. URL: <http://www.museum-brotkultur.de/pdf/15Brot%20und%20Salz%20neu.pdf> (28.05.2017).

⁴⁰⁸Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 154.

⁴⁰⁹Vgl. *Baby-Vornamen.de* : *Vornamen für Jungen und Mädchen*. URL: <http://www.baby-vornamen.de/Jungen/S/Se/Sead/> (28. 05. 2017).

⁴¹⁰Vgl. Kohlheim, 177.

gebunden ist, bei der der Mythos besagt, dass Aleksandar seine ersten Schritte in Magdas Arme gemacht hat).⁴¹¹

Zudem bekommt der Leser auch einen näheren Einblick in die Familienverhältnisse von **Zorans Familie**. Zorans Vater **Milenko Pavlović (Walross)** gehört dabei zu den (handlungstragenden) Nebenfiguren, die eine individuelle Figurencharakterisierung bekommen. Stanišić zeichnet **Walross** als eine Figur, die eng mit ihrem Herkunftsland verbunden ist, was u.a. dadurch erkennbar wird, dass trotz mehrerer Versuche von Seiten Zorans und Milicas Walross zu überreden, wegen des ausgebrochenen Krieges ins Ausland zu gehen, er in Višegrad auch während und nach dem Krieg bleibt.⁴¹² Zudem wird Walross als eine durchaus temperamentvolle Figur gezeichnet, die gerne feiert, trinkt, flucht und sich davor nicht scheut, auch Gewalt und Waffen zu benutzen, um seine Ehre zu verteidigen (Ehebruch-Szene seiner ersten Ehefrau)⁴¹³ oder seinen Willen durchzusetzen (Szene mit dem Busfahrer)⁴¹⁴. Trotz der erwähnten Charakteristiken, die dieser Figur von Seiten des Autors verliehen werden, wird Walross in der Geschichte nicht eine negative Rolle zugewiesen, sondern das Gegenteil ist der Fall. So fungiert diese Figur, in dessen Lebensstil und Charakter der Leser einen näheren Einblick bekommt, als Repräsentant interkultureller Durchkreuzungen bzw. der interkulturellen Toleranz und Akzeptanz. Diese Funktion wird u.a. anhand des vielfältigen Leseschmacks (Werke aus verschiedenen Kulturen) der Figur erkennbar, der im folgenden Kapitel zum Thema Philosophie und Kunst näher besprochen werden wird.⁴¹⁵ Weiterhin ist Walross der einzige (erwachsene) Višegrader, der, nachdem das Gerücht aufkommt, dass der Italiener Francesco (der sich einige Zeit in Višegrad aufhält) homosexuell sein könnte, sich wenig um diese Gerüchte schert und auch weiterhin mit Francesco Boccia spielt.⁴¹⁶ Ebenfalls kommt die bewaffnete Konfrontation mit dem Busfahrer dadurch zu Stande, weil Walross sich von der nationalistisch-kriegsverherrlichenden Musik, die der Busfahrer hört, gestört fühlt und, obwohl beide (Busfahrer und Walross) Serben sind, die Einstellungen des Busfahrers nicht teilt,⁴¹⁷ und die bewaffnete Konfrontation mit dem Soldaten in Kroatien kommt dadurch zu Stande, weil Walross sich und den von ihm geliebten Menschen

⁴¹¹Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 372.

⁴¹²Vgl. ebd., 201.

⁴¹³Vgl. ebd., 85-91.

⁴¹⁴Vgl. ebd., 130.

⁴¹⁵Vgl. ebd., 86-87.

⁴¹⁶Vgl. ebd., 270.

⁴¹⁷Vgl. ebd., 130.

(Milica) schützen möchte.⁴¹⁸ Auch durch die Namenswahl Milenko (Namensbedeutung: lieb und anmutig) für diese Figur, die eine harte Schale mit einem weichen Kern besitzt, verweist der Autor nicht ausschließlich nur auf die Herkunft der Figur, sondern auch auf deren positive Figurencharakterisierung.

Im Vergleich zu Zoran und Walross bekommt Zorans Mutter keine individuelle Figurenzeichnung, sondern deren Funktion in der Geschichte beschränkt sich darauf, die persönliche Geschichte bedeutender Nebenfiguren (Zoran und Milenko) dem Leser näher zu beleuchten. Der dieser Figur verliehene Name **Dragica** (der auf etwas Kostbares und Geliebtes verweist) steht im Kontrast mit ihrem Ehebruch und kann ein Hinweis darauf sein, dass durch ihre Tat Zoran und seinem Vater etwas Kostbares (Familie, Ehe) genommen wurde. Der Geliebte der Mutter gehört ebenfalls zu den typenhaft gezeichneten Figuren, durch dessen Erwähnung und Beschreibung der Autor dem Gesamtbild der Bewohner Višegrads und der Umgebung einen weiteren Typen von Mensch hinzugefügt. So verweist der Name des Geliebten der Mutter **Bogoljub** (dt. Gottlieb) auf den Widerspruch zwischen den Taten und der Rede-Art Bogoljubs, der einerseits ein Gottesgebot bricht, indem er zu einem Ehebrecher wird, andererseits bei der Entdeckung des Ehebruchs sich immer wieder solcher Floskeln wie „Maria, Mutter Gottes!“⁴¹⁹, „Heiligemuttergottes“⁴²⁰ oder „Maria, mein Seelenheil“⁴²¹ bedient. Dieselbe Funktion (Betonung der heterogenen Typen von Menschen, aus denen sich das Gesamtbild der Bewohner Višegrads und der Umgebung zusammensetzt) erfüllt auch die Erwähnung der Figur **Desa** (Zorans Tante), deren Name die Bedeutung die Wunderbare besitzt,⁴²² wobei die Bedeutung nicht ihrem Charakter, sondern primär ihrer attraktiven äußeren Erscheinung, die von Aleksandar mehrmals in der Erzählung erwähnt wird, entspricht. **Desas Kinder** bekommen ebenfalls keine nähere Figurenzeichnung, sondern deren Erwähnung dient dazu, dass der Leser einen besseren Einblick in das Gesamtpersonal der Bewohner Višegrads und Zorans unmittelbare Umgebung (in der Vorkriegszeit) bekommt. Durch die zweite Frau von Milenko Pavlović **Milica**, deren Herkunftsort nicht Višegrad, sondern die kroatische Stadt Osijek ist, und die erst unmittelbar vor dem Ausbruch des Krieges nach Višegrad kommt, fügt der Autor den bisher erwähnten Bewohnerinnen der Stadt

⁴¹⁸Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 137-138.

⁴¹⁹Ebd., 85.

⁴²⁰Ebd.

⁴²¹Ebd.

⁴²²Vgl. *Baby-Vornamen : Vornamen für Jungen und Mädchen*. URL: <http://www.babyvornamen.de/Maedchen/D/De/Desa/> (28. 05. 2017).

ein weiteren anderen Typ Frau hinzu, deren äußere Erscheinung (Stöckelschuhe, zu viel Lippenstift) zunächst unsympathisch auf Aleksandar wirkt. Diese Figur wird jedoch auch in der Reise von Walross und in weiteren Szenen des Romans erwähnt und bekommt zusätzliche Charakterisierungen (schlagfertig, fürsorglich, familiär), so dass Aleksandar im Laufe des Romans seine anfängliche (nach dem Äußeren) gefällte Meinung ändert bzw. Milica zu mögen beginnt.

Neben den bisher genannten Bewohnern Višegrads (und der Umgebung), aus denen sich einzelne Konstellationen bilden lassen, werden zusätzlich weitere Einzelfiguren erwähnt, aus denen sich das heterogene gesellschaftliche Gesamtbild der Stadt und ihrer Umgebung zusammensetzt. Zu diesen Figuren gehören u.a. der Fußballspieler **Damir Kičić (Kiko)** (auf dessen Figurencharakterisierung im Kapitel zum Thema Sport näher eingegangen werden wird), **Herr/ Čika/ Mister Spoković/ Spok**, ein von Seiten Aleksandars sehr sympathisch gezeichneter „Säufer, wie ihn jede Stadt braucht“⁴²³, **Čika Doktor** „den wir so nennen, weil er jemandem die Wade aufgeschnitten hat“⁴²⁴, in dessen Lokal Aleksandar und Edin Limonade trinken, während sie die Motorradfahrer beobachten; **(Meister) Stankovski**, bei dem Zoran im Friseurladen arbeitet, **Musa Hasanagić**, der immer mit seinem Pferd Karfiol unterwegs ist, **Čika Luka**, durch den Aleksandar gelernt hat, „was das Wort ‚frustriert‘ bedeutet“, **Čika Sefer** und **Čika Veselin**, durch die bestehende Vorurteile gegenüber Gastarbeitern und Homosexuellen angesprochen werden (worauf im Kapitel zum Thema Stereotype und Vorurteile näher eingegangen wird), der Metzger **Mislav Sakić und seine Frau, Danilo Gorki** und seine Mutter die **alte Mirela**, die **Pešićs** (Paten der Krsmanović), **Nataša** und ihr Vater, die **Fünf-Mann-Musikkapelle** auf den Festen der Urgroßeltern (in Veletovo) usw. Zudem wird durch Aleksandars Erzählungen über die Besucher und kurzzeitigen Bewohner der Stadt (der Italiener **Francesco**, die **Motorradfahrer** aus Deutschland, Österreich, Schweiz und Italien, **Japaner**) zusätzlich aufgezeigt, dass die Stadt bzw. ihre sehr heterogenen Bewohner keine in sich geschlossene Gemeinschaft bilden, sondern (neben der bereits bestehenden eigenen multiethnischen Verfasstheit) auch immer wieder anderen interkulturellen Kontakten ausgesetzt sind.

Während die Erzählungen aus Aleksandars Kindheit, in denen das interethnische Zusammenleben der Bewohner der Stadt und der Umgebung vor dem Krieg beschrieben wird, alltägliche Geschehnisse und private Einzelschicksale beschreiben, werden weitere Nebenfiguren

⁴²³Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 98.

⁴²⁴Ebd., 246.

(die ebenfalls zu den Bewohnern der Stadt und der Umgebung gehören) dazu eingesetzt, um auf die sich anbahnenden Änderungen (den aufkommenden nationalistischen Diskurs) im Land zu verweisen. Zu solchen Figuren gehören die Lehrer in Aleksandars Schule, bei denen die Art, wie sie (im letzten Schuljahr vor dem Ausbruch des Krieges) genannt werden wollen, die Einstellungen dieser Lehrer gegenüber den neuen Tendenzen erkennen lässt. So bleibt der Physiklehrer, den die Schüler wegen des Fachs, das er hält, **Fizo** nennen, „**Genosse Jelenić** [...] und ließ als einziger Lehrer an diesem ersten Schultag Titos Porträt an der Wand“⁴²⁵, während der nun genannte **Herr Fazlagić** „Nicht-mehr-Genosse-Lehrer, [...] damals nicht nur Titos stählerne Stirn im vergoldeten Rahmen, sondern sogar die rote Fahne aus der Glasvitrine [entfernte]“⁴²⁶, und von den Schülern verlangt, dass man nicht mehr auf kyrillischen Buchstaben die Aufsätze schreiben sollte.⁴²⁷ Der Beiname des Mitschülers von Aleksandar **Vukoje Wurm** erinnert an die Redewendung „Da ist der Wurm drin“, die darauf verweist, dass etwas nicht stimmt bzw. das etwas schiefgeht. Durch die Frage von Vukoje Wurm „[W]as bist du eigentlich?“⁴²⁸, die er Aleksandar auf dem Schulhof stellt und die Aleksandar mit den Worten „Die Frage klang nach Ärger, und ich wusste die richtige Antwort nicht“⁴²⁹ kommentiert, wird sich Aleksandar zum ersten Mal dessen bewusst, was bis dahin nur beiläufig und sehr verschleiert angedeutet wurde - dass das bis dahin als normal empfundene ethnisch-religiöse Zusammenleben durch den Einfluss der zunehmenden nationalistischen Tendenzen im Land nun zum Problem gemacht wird. „Es gab den Schulhof, der sich wunderte, wie ich so etwas Ungenaues sein konnte, es gab Diskussionen, wessen Blut im Körper stärker ist, das männliche oder das weibliche, es gab mich, der gerne etwas Eindeutigeres gewesen wäre oder etwas Erfundenes.“⁴³⁰ Während Vukoje Wurm und die anderen Schüler noch Kinder sind, bei denen man annehmen kann, dass sie den nun propagierten nationalistischen Diskurs bzw. die um ihn herum herrschende dementsprechende Rhetorik nicht aus irgendwelchen eigenständigen Überzeugungen bewusst, sondern automatisch-unbewusst übernehmen, verweist die Namenswahl der typenhaft gezeichneten Nebenfiguren **Kamenko** (dt. Stein) und **Pokor** (dt. Sünde) auf eine negative Zeichnung dieser Figuren, deren Funktion primär darin liegt, einen Typ

⁴²⁵Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 109.

⁴²⁶Ebd.

⁴²⁷Ebd., 113.

⁴²⁸Ebd., 72.

⁴²⁹Ebd.

⁴³⁰Ebd.

Mensch aufzuzeigen, der den neuen nationalistischen Diskurs präsentiert.⁴³¹ Des Weiteren wird noch die Figur **Radovan Bunda** erwähnt. Das erste Mal bekommt diese Figur eine Erwähnung in Aleksandars Beschreibungen der Feste, die seine Ur-Großeltern in Veletovo (vor dem Krieg) organisiert haben, und er wird als ein einfacher, fröhlicher Bauer und „gern gesehener Gast“⁴³² beschrieben. Das zweite Mal begegnet man der Figur in den Textpassagen, in denen Alexandars Besuch der Herkunftsstadt (nach dem Krieg) beschrieben wird, wobei man durch den neuen wohlhabenden Lebensstil von Radovan erkennen kann, dass, nachdem im Krieg fast sein ganzes Dorf den Soldaten zum Opfer fiel, er zu einem Kriegsprofiteur wurde. Dabei wird diese Entwicklung der Figur bereits durch Radovans Nachnamen/ Beinamen Bunda (dt. Nerzmantel) angedeutet.

Während die Eigennamen der Bewohner Višegrads und der Dörfer der Umgebung in den Erzählungen von Aleksandar, die sich auf die Vorkriegszeit beziehen, einfach nur Namen von Familienmitgliedern, Freunden, Nachbarn und Bekannten sind und ihrer Herkunft keine weitere Bedeutung beigemessen wird, da Alterität als ein fester Bestandteil von der kollektiven Identität in der Gemeinschaft gilt, bekommen die Eigennamen durch die neuauftretenden Tendenzen im Land und den von außen herangebrachten Krieg (was durch den Einzug der **Soldaten** in die Stadt und die Dörfer der Umgebung repräsentiert wird) eine ganz neue Bedeutung. So wird der Eigenname für die Soldaten, die nun die tonangebende Rolle übernehmen, zum entscheidenden Unterscheidungsmerkmal zwischen eigen und fremd, wobei es für die Soldaten solche Namen gibt, die als dem Eigenen zugehörig („richtige“ Namen) und solche Namen, die als Negation des Eigenen („falsche“ Namen“) betrachtet werden. Diese von außen herangetragene binäre Sichtweise auf eigen und fremd hat die paradoxe Situation zu Folge, dass die in Višegrad und der Umgebung geborenen und aufgewachsenen Bewohner, die „falsche“ Namen besitzen, unter den neuen Bedingungen des Krieges von Seiten der hinzukommenden Nichtbewohner (Soldaten) im eigenen Geburts- und Herkunftsraum nicht als individuelle Menschen, sondern als eine homogene fremde Masse betrachtet werden. Dabei kann man erkennen, dass der Autor betont, dass diese Regel bzw. Art der Unterscheidung zwischen eigen und fremd primär von den Soldaten verfolgt wird, da er auf der Ebene der anderen Figuren bzw. der Bewohner der Stadt und ihrer Umgebung

⁴³¹Auf die Figur Kamenko bzw. deren Funktion in der Geschichte wird im Kapitel zum Thema Philosophie und Kunst (Abschnitt Musik) noch näher eingegangen werden.

⁴³²Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 382.

die zwischen ihnen bestehenden freundschaftlichen Konstellationen aus der Zeit, bevor die Soldaten kamen, kaum ändert.⁴³³ So ist Aleksandar auch weiterhin sowohl mit Edin als auch mit Zoran befreundet und alle Jungen aus der Straße (Aleksandar, Edin, Zoran, Enver, Safet, Nešo) spielen auch weiterhin gemeinsam.⁴³⁴ Während der Zeit, die man im Keller zusammen verbringt, unterstützt und hilft man sich gegenseitig, sowie auch den neuhinzukommenden geflohenen Bauern aus den umliegenden Dörfern, die Aleksandar „Schutzlinge“ nennt.⁴³⁵ Nachdem Aleksandar Višegrad verlässt, verzichtet der Autor zunehmend darauf, den Nebenfiguren, die sich in Višegrad in der Kriegs- und Nachkriegszeit befinden, und neben den bereits bestehenden Figuren neueingeführt bzw. erwähnt werden, Eigennamen zu verleihen. Diese Vorgehensweise in der Figurenzeichnung hat verschiedene Gründe. Ein Grund des Verzichts auf Eigennamen liegt darin, dass dadurch verdeutlicht wird, dass sich das Herkunftsland von Aleksandar in einem Ausnahmekriegszustand befindet, in dem nicht Individuen, sondern bestimmte Typen bzw. Gruppen (in denen sich die Individualität Einzelner auflöst) zu leitenden Figuren werden (es werden u.a. **Politiker, Soldaten, Blauhelme, Generäle, Schmuggler, Diebe** genannt). Weiterhin wird dadurch aufgezeigt, dass die Folge von binären und homogenisierenden Denkweisen ausschließlich nach den Kriterien der ethnischen/ nationalen/ religiösen Zugehörigkeit das Ausblenden der (bestehenden) heterogenen Vielfältigkeit innerhalb einer Gesellschaft bzw. das Ignorieren der verschiedensten untereinander bestehenden verbindenden Faktoren innerhalb der kulturellen Kontakte zu Folge hat, was wiederum einen fruchtbaren Boden für das Ausbrechen von Konflikten bietet. Ein weiterer Grund des Verzichtes auf Eigennamen ist direkt auf Aleksandars Dasein bezogen. Während die genaue Kenntnis der Namen der Bewohner in der Zeit vor dem Krieg bzw. unmittelbar nach Ausbruch des Krieges von Aleksandars aktiver Teilnahme am Alltagsleben in Višegrad und seiner engen Beziehung zu den dortigen Bewohnern zeugt, wird dadurch, dass die neuen Bewohner Višegrads in der Nachkriegszeit, die Aleksandar bei seinem

⁴³³Wie man anhand der Charakterisierungen einzelner Figuren erkennen konnte, bekommen die Figuren, aus denen sich das Bild der Bewohner Višegrads und der Umgebung zusammensetzt, sehr heterogene Charakterisierungen, bei denen die ethnische Zugehörigkeit einer Figur nicht der entscheidende Orientierungsfaktor dafür ist, ob eine Figur positiv oder negativ gezeichnet wird. Zudem wurde durch die einzelnen Konstellationen gezeigt, dass im Roman das gemeinsame Miteinander der multiethnischen Bewohner Višegrads und der Umgebung betont wird. Daraus ergibt sich, dass sich auch nach dem Ausbruch des Krieges die Konstellationen unter den Višegradern nicht vollkommen, sondern nur im einzelnen (nach dem Kriterium der Einstellung gegenüber dem nationalistischen Diskurs) ändern, wie es am Beispiel der Krsmanović Familie erkennbar ist, in der Mikis nationalistische Einstellungen eine Kluft zwischen den (der gleichen Ethnie angehörenden) drei Brüdern treibt.

⁴³⁴Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 146-147.

⁴³⁵Vgl. ebd., 143, 148, 155, 305-307.

Besuch trifft bzw. sieht, namenlos bleiben (**spielende Kinder, Radovan Bundas Mitarbeiter, Freundinnen von Radovan Bunda, sechs schwarzhaarige Jungs, ein älteres Touristenpaar, ein alter Mann, eine blasse Frau, eine junge Frau im jungen Frau im Schneidersitz**) darauf verwiesen,⁴³⁶ dass seine Migration (Flucht) auch eine Entfremdung bzw. veränderte Wahrnehmung der Herkunftsheimat für ihn zu Folge hatte.

5.2.3.1.2. Andere (Handlungs-)Schauplätze und Orte aus dem ex-jugoslawischen Raum

Obwohl den Bewohnern der Stadt Višegrad und der Umgebung das primäre Augenmerk des Romans gilt, beschränkt sich die Erzählung nicht nur auf diesen Handlungsschauplatz. Dadurch dass Stanišić nicht nur die Hauptfigur, sondern auch weitere für die Geschichte mehr oder weniger bedeutende Nebenfiguren zu (räumlich betrachtet) mobilen Figuren macht und in der Erzählung neben den Bewohnern Višegrads und der Umgebung viele weitere Figuren (aus dem ex-jugoslawischen Raum) werden, die keine unmittelbare Verbindung zum Haupthandlungsschauplatz aufweisen, werden auch weitere Orte aus dem ex-jugoslawischen Raum in die erzählte Welt des Romans integriert, die für die Gesamterzählung bzw. für die Thematisierung der interkulturellen Kontakte verschiedene Funktionen erfüllen.

Die kroatische Stadt **Split**⁴³⁷ ist der Handlungsschauplatz der vor dem Krieg stattfindenden Kurzreise von Milenko Pavlović (Walross) und dessen Sohn Zoran Pavlović zu einem Basketballspiel, bei dem Walross als Schiedsrichter fungiert. Der Leser bekommt im Vergleich zu Višegrad und der Umgebung kein ausführliches Bild, sondern nur einzelne Sequenzen von den Bewohnern dieser Stadt, da sich die Handlung nur auf zwei Schauplätze – Basketballspiel (Walross, Spieler und Zuschauer) und Hotel – beschränkt. Die neben Walross und Zoran erwähnten Figuren in der Split-Szene bekommen vom Autor keine individuellen Zeichnungen, sondern die Konstellation, die bei der Feier im Hotel von **Walross, Zoran, den Kellnern, weiteren Hotelgästen, dem Hotelbesitzer, dem Koch** und dem in Split lebenden und arbeitenden Ungar **Agoston Szabolcs** gebildet wird, zeigt das vor dem Krieg bestehende, einstige, gemeinsame

⁴³⁶So spürt auch Aleksandar während seines Aufenthaltes im Nachkriegsvišegrad die Folgen des Krieges, weil es nicht zu einem Wiedersehen mit allen Figuren aus seiner Kindheit kommt, da sie entweder im Krieg umgekommen sind oder wegen des Krieges die Stadt verlassen haben.

⁴³⁷In den Zeiten der ehemaligen SFR Jugoslawien war Split eine wichtige Garnisonstadt der JNA (jugoslawischen Volksarmee), wo Soldaten aus ganz Jugoslawien stationiert waren. Ab Sommer 1991 kam es hier zu (über Monate andauernden Spannungen und bewaffneten Auseinandersetzungen) zwischen der JNA und der kroatischen Nationalgarde.

Miteinander. Nach dem Zerfall des multiethnischen Jugoslawien wird dem einstigen Zusammenleben der verschiedenen Nationalitäten/ Ethnien/ Religionen im ehemaligen Jugoslawien durch die Erinnerung der Figur **Kemo** gedacht: „Die besten Auswärtsfahrten waren Split und Rijeka, warf Kemo ein, und auch sein Gesicht erhellte sich. Die Siebziger an der Adria, mein lieber Hase!“⁴³⁸

Das Miteinander in dem einstig gemeinsamen Land wird ebenfalls durch Aleksandars Erwähnung der montenegrinischen Stadt **Igalo** betont. Aleksandar beschreibt diese Stadt, die er fast so gut wie seine Geburtsstadt kennt, als das alljährliche Sommerurlaubsziel der Višegrader: „Mit meinen Eltern fahre ich jeden Sommer nach Igalo. Die ganze Fabrik, in der mein Vater arbeitet, fährt nach Igalo. Das Syndikat verschiebt für einen Monat die Leute aus einer kleinen Stadt ohne Meer in eine kleine Stadt mit Meer.“⁴³⁹

Während die Split-Szene und die Erwähnung der Sommerurlaube in Igalo vor dem Krieg noch das einstige, gemeinsame, multiethnische Zusammenleben betonen, wird durch die Erwähnung der kroatischen Stadt **Osijek**⁴⁴⁰ der sich auch in Višegrad anbahnende bzw. nach Višegrad kommende Krieg angedeutet. Diesbezüglich berichtet Aleksandar von dem Angelwettbewerb, den er in Višegrad gewinnt, zu dem Finale, das in Osijek (an der Drau) stattfinden sollte, jedoch wegen der dortigen prekären Lage nicht fahren kann.

„Osijek muss ja gar nicht sein, versuche ich Mutter zu verträsten, ihr habt ja wirklich nicht ahnen können, dass ich gewinne. Osijek ist nämlich ein Problem, niemand kann mich hinfahren, da niemand ahnen konnte, dass ich gewinne und deshalb alle schon Pläne gemacht haben. Sagt meine Mutter. Sie sagt nicht: weil in Kroatien geschossen wird. [...] Sie sagt nicht, dass deswegen das Finale längst abgesagt ist.“⁴⁴¹

Auch andere Kommentare, die der Autor einzelnen Figuren in den Mund legt und in denen geographische Angaben aus dem ex-jugoslawischen Raum genannt werden, verweisen indirekt auf die neue Situation im Land bzw. die sich anbahnende oder bereits erfolgte kriegerische Zersplitterung des Landes. So verwendet Herr Fazlagić die Worte „ihr bringt mich noch nach **Sokolac!**“⁴⁴², wenn er sich über das Verhalten seiner Schüler aufregt,⁴⁴³ und Aleksandar nennt u.a.

⁴³⁸Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 323.

⁴³⁹Ebd., 239.

⁴⁴⁰Während der Jugoslawienkriege war die Stadt Osijek ein erster Kampfpunkt der kriegerischen Auseinandersetzung (1991).

⁴⁴¹Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 283.

⁴⁴²Ebd., 113.

⁴⁴³Während des Bosnienkriegs war Sokolac ein zentraler Standort der VRS und der SDS (Srpska Demokratska Stranka).

(Titovo) Užice in seinen Überlegungen, wohin wohl die zahlreichen beladenen Ladas und die Yugos aus Višegrad kurz vor dem Ausbruch des Krieges in der Stadt hinfahren: „Die Ladas und die Yugos sind dermaßen voll beladen, dass die Unterböden bei der Tankstelle über den ausgebauchten Asphalt schleifen. Diese Straße bringt sie nach Titovo Užice, vielleicht sogar nach Belgrad oder nach Bulgarien, und wenn sie früher abbiegen, nach Veletovo. Aber etwas sagt mir, da will gerade niemand hin.“⁴⁴⁴

Als Übergang von der einen in die andere Zeit bzw. unmittelbar bevor der Krieg auch nach Višegrad kommt, lässt der Autor die Figur Walross eine lange Reise durch das ehemalige Jugoslawien machen, wodurch er die imaginäre Landkarte der erzählten Welt des Romans über den Haupthandlungsschauplatz Višegrad zusätzlich erweitert bzw. dem Leser ein erweitertes (geographisches) Bild des Herkunftslandes von Aleksandar zeigt. So führt Walross Reise, auf der er von Milica und für einen kürzeren Abschnitt von Rabbi Avram (Dreipunktemann) begleitet wird, die Figur (neben der bereits genannten Stadt Osijek)⁴⁴⁵ auch in die kroatische Hauptstadt **Zagreb**⁴⁴⁶. Ein weiterer Aufenthaltsort ist das **slowenische Hochgebirge**⁴⁴⁷ und die Teilrepublik **Mazedonien** wird durch den falschen Franzosen erfasst, mit dem Walross und Milica einen Abend verbringen und der sich letztendlich als Mazedonier zu erkennen gibt und von seiner unerwiderten Liebe zu einem Mädchen aus seinem (**mazedonischen**) **Dorf** berichtet.⁴⁴⁸

Neben den bisher genannten geographisch belegbaren Orten, werden auch Orte genannt, die sich im ex-jugoslawischen Raum befinden, die man jedoch kartographisch nicht genau lokalisieren kann. Dazu gehört das unbekannte **Dorf des Dreipunktemanns** (Rabbi Avram),⁴⁴⁹ wobei diese Erzählung (wie bereits erwähnt wurde) in die Zeit des Zweiten Weltkriegs zurückgeht, **Asijas Dorf** (das sich in der Nähe Višegrads befindet),⁴⁵⁰ **Eminas Dorf** (das sich höchstwahrscheinlich

⁴⁴⁴Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 114.

⁴⁴⁵Durch Milica und Milicas Vater wird ebenfalls die durch die Zersplitterung des multiethnischen Landes entstandene komplexe Situation v.a. für die Bewohner gezeigt, die in Gebieten lebten, wo das multiethnische Zusammenleben besonders ausgeprägt war, oder sich nach der Teilung auf einmal in einer der ehemaligen Teilrepubliken (in denen sie aufgewachsen sind bzw. ihr Leben verbracht haben) den neuen Regelungen nach auf einmal auf der „falschen“ Seite wiederfanden.

⁴⁴⁶Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 137.

⁴⁴⁷Vgl. ebd., 134.

⁴⁴⁸Vgl. ebd., 128.

⁴⁴⁹Erwähnte Figuren bzw. Figurengruppen dieser Erzählung sind: **Rabbi Avram, Popen**, verschiedene Gruppen von **Soldaten, Mädchen**. Vgl. ebd., 283.

⁴⁵⁰Erwähnte Figuren bzw. Figurengruppen dieser Erzählung sind: der **einohrige Mann (Soldat), weitere Soldaten, Dorfbewohner**. Vgl. ebd., 119.

in der Nähe Višegrads befindet),⁴⁵¹ **Radovan Bundas Dorf** (das sich in der unmittelbaren Nähe von Veletovo befindet).⁴⁵² Die Textabschnitte zu den vier genannten namenlosen Dörfern erfüllen die Funktion, die zerstörerischen Folgen der ethnischen/ nationalen/ religiösen Intoleranz bzw. des daraus resultierenden Krieges (der in den einzelnen Erzählungen durch die in die Dörfer kommenden jeweiligen Soldaten präsentiert wird) für die Opfer (in diesem Falle wären es die jeweiligen Dorfbewohner) aufzuzeigen. In den Textabschnitten zu Rabbi Avrams Dorf, Eminas Dorf und Radovan Bundas Dorf fügt der Autor den bestehenden binären Konstellationen (Dorfbewohner – Soldaten) zusätzliche Figurenkonstellationen hinzu bzw. stellt sie den erwähnten Konstellationen entgegen und zeigt dadurch die komplexen zwischenmenschlichen Verhältnisse, die nicht nur nach binären Oppositionen messbar sind. So wird Rabi Avram durch seine ethnische/ religiöse Zugehörigkeit zum Opfer der ethnischen/ religiösen Intoleranz (der Soldaten), erfährt jedoch in dieser schwierigen Zeit auch Hilfe bzw. Solidarität und Menschlichkeit von Seiten der Popen (d.h. Angehörigen einer anderen Religion).⁴⁵³ Nachdem Radovan Bunda sieht, was die Soldaten mit den Dorfbewohnern gemacht haben, geht er zu dem einzigen überlebenden Dorfbewohner Mehmet, der mit ihm die Trauer teilt und ihn „wie einen Bruder umarmt“⁴⁵⁴. Radovan Bunda wird zwar zum Kriegsprofiteur, entwickelt jedoch (trotz des Geschehenen) keinen Hass gegenüber einer ganzen Ethnie/ Religion. Die Figurenzeichnung des Soldaten mit dem goldenen Eckzahn weist sehr widersprüchliche Informationen auf. Die erste Einführung dieser Figur in die Geschichte, die zu den Soldaten gehört, die sich in Višegrad im Hochhaus eiquartieren, zeigt ihn als einen uneinsichtigen Soldaten, der nach warmes Brot verlangt und die Nachbarin Amela sexuell belästigt, wobei die Szene, in der Aleksandar beobachtet, wie der Soldat aus Amelas Wohnung mit aufgekнопftem Hemd herauskommt, darauf verweist, dass es nicht bei einer Belästigung geblieben ist. In der Erzählung von Eminas Dorf, in das der Soldat mit seiner Truppe eingefallen ist, wird die paradoxe Situation gezeigt, dass er gegen das Volk kämpft, aus dem er ein Mädchen (Emina) ehelichen will, es jedoch dazu nicht gekommen ist, da sie von

⁴⁵¹Erwähnte Figuren bzw. Figurengruppen dieser Erzählung sind: **Emina**, verschiedene Gruppen von **Soldaten**, der **Soldat mit dem goldenen Eckzahn**, **Vladimir** (Soldat), **Dule** (Soldat), **Schneiderin**, **Schwester der Schneiderin und ihr Kind**, der **alte Mann**, **Tochter** und die **Enkel des alten Mannes**, **Dorfbewohner**. Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 180-182.

⁴⁵²Erwähnte Figuren bzw. Figurengruppen dieser Erzählung sind: **Radovan Bunda**, **Mehmed**, **Soldaten**, **Dorfbewohner**. Vgl. ebd., 383-384.

⁴⁵³Vgl. ebd., 142.

⁴⁵⁴Vgl. ebd., 383.

anderen Soldaten angegriffen wurden, wodurch er seine Emina aus den Augen verlor und er seitdem keine Ruhe findet und nach ihr sucht.⁴⁵⁵

„Gut, sagt der Soldat, für die Katz, alles ist für die Katz, alle Schlachten für die Katz, alle Hühneraugen für die Katz, wenn ich meine Emina nicht finde. Kennt ihr Emina? [...] Mädchen habe ich viele umgeworfen, sagt der Soldat, nur eines davon, Emina, ließ ich ungeküsst. Wie sie mir Kirschen aus der Hand ab! Mich mit ihrem Kinn am Handgelenk kitzelte! Der Soldat senkt verlegen den Kopf und kratzt den Teig unter den Nägeln aus.“⁴⁵⁶

Neben Walross werden auch andere Figuren für die Erweiterung des geographischen Bildes von Ex-Jugoslawien im Roman eingesetzt. So ist ein weiterer Handlungsschauplatz, dem ein kleinerer Umfang der Erzählzeit gewidmet ist, die bosnische Hauptstadt **Sarajevo**⁴⁵⁷. Während die Stadt in der Vorkriegszeit nur als der neue Aufenthaltsort von Dragica und Bogoljub erwähnt wird bzw. der Leser keine weiteren Informationen zu den Bewohnern dieser Stadt aus der Vorkriegszeit bekommt, hält sich Aleksandar (in der Nachkriegszeit) auf seiner Reise von Deutschland nach Višegrad hier kurzzeitig auf. Das Bild der Stadt beschränkt sich auf die flüchtigen Wahrnehmungen Aleksandars und dessen Begegnungen mit einzelnen Stadtbewohnern. Obwohl die meisten Bewohner des Herkunftslandes, die in der Erzählung zum ersten Mal in der Nachkriegszeit erwähnt werden, namenlos bleiben, verleiht der Autor den neueingeführten Figuren **Mesud** und **Kemo (Wise Guys)**, die Aleksandar in Sarajevo trifft, Eigennamen.⁴⁵⁸ Diese beiden Figuren erfüllen die Funktion, ihre unmittelbaren Eindrücke über die Nachkriegszeit zu vermitteln, da Aleksandar (durch sein Leben in Deutschland) als Außenstehender diese Eindrücke nicht besitzt. In Bezug auf die beiden genannten neueingeführten Figuren kann man erkennen, dass der Autor solche Figuren als Eindrucksvermittler wählt, die sich zwar mit der gegenwärtigen

⁴⁵⁵Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 174.

⁴⁵⁶Ebd., 175.

⁴⁵⁷Im Kontext des Zerfalls des Vielvölkerstaats Jugoslawien gehörte Sarajevo zu den Städten, in denen das multiethnische Zusammenleben besonders ausgeprägt war und in denen die meisten multiethnischen Ehen geschlossen wurden. Während des Bosnienkriegs kam es zu einem über vier Jahre andauernden Kampf um die Stadt. Neben dem Attentat von Sarajevo (1914) ist die Stadt u.a. auch wegen den 1984 dort stattfindenden Olympischen Winterspielen bekannt, die von Aleksandar im Kontext der Vorliebe seiner Mutter für Eiskunstlauf erwähnt werden: „Meine Mutter hat sich ‚Magie auf dem Eis 1–6‘ gekauft, sechs Video-Kassetten mit Porträts aller Stars und Berichten von irgendwelchen Eiskunstlauf — Meisterschaften und Olympiaden — auch Sarajevo ist dabei.“ Ebd., 197.

⁴⁵⁸Weitere neueingeführte Figuren (in Sarajevo), die Eigennamen bekommen sind die Frau von Damir Kičić Hanifa und der Busfahrer Boris, der Aleksandar von Sarajevo nach Višegrad fährt. Andere genannte namenlose Figuren und Figurengruppen sind **Studenten, kurzhaarige Männer** (in Lederjacken oder Trainingsanzügen), **flachblonder Junge**, zwei höchstens **Zehnjährige, Spieler** im Lokal, **schüchterner Mann** mit Anzug und Fliege, junge **Frau mit drei Töchtern, Kellner**. Neben der Erwähnung neuer Figuren findet auch eine Begegnung Aleksandars mit einer bereits bekannten Figur (Kiko). Vgl. ebd., 316-325, 358-366.

Situation arrangiert haben, aber durchaus gerne an die Zeit des gemeinsamen ehemaligen Jugoslawien erinnern.

Neben Sarajevo wird ebenfalls die serbische Hauptstadt **Belgrad** in der Geschichte mehrmals erwähnt. Der Leser erfährt, dass Aleksandar **Verwandte in Belgrad** hat, bei denen sich die Familie auf ihrer Flucht nach Deutschland kurzzeitig aufhält. Man bekommt in dieser Szene ein sehr flüchtiges Bild von einzelnen erwähnten Bewohnern der Stadt (**Nachbarn der Verwandten, Junge aus der Straße**) nach dem Ausbruch des Krieges. In der Szene kann man ebenfalls (wie in der Schulhof-Szene) erkennen, wie sich der propagierte Diskurs auf die Redeweisen von Kindern auswirkt. So stellt (der aus einer Mischehe stammende) Aleksandar während der Fahrt nach Belgrad seinen Eltern die folgende Frage: „Ich fragte: warum fahren wir dem Feind in die Arme? und musste versprechen, in den nächsten zehn Jahren keine Fragen mehr zu stellen.“⁴⁵⁹ Weiterhin berichtet er von einer Erfahrung mit einem unbekanntem Jungen in Belgrad: „Ein Junge aus der Straße nannte mich einen Bastard. Meine Mutter habe mein serbisches Blut vergiftet.“⁴⁶⁰ Bei der Zeichnung der (zu den jeweiligen Ethnien gehörenden) Figuren fällt der Autor (wie man bereits anhand der bisher besprochenen Figuren des Romans erkennen konnte) jedoch nicht in die Falle der Schwarz-Weiß-Malerei. Belgrad wird an einer anderen Textstelle auch als der Herkunftsort des Jazzmusikers Gavro erwähnt, der während des Krieges als serbischer Soldat auf dem Berg Igman dient und, wie im Kapitel zum Thema Sport näher aufgezeigt werden wird, eine durchaus positive Figurencharakterisierung bekommt. Durch diese Figur bekommen ebenfalls die Belgrader Jazzkneipen eine Erwähnung und die Stadt wird zudem noch im Zusammenhang mit der Fußballmannschaft Roter Stern erwähnt, die die Lieblingsfußballmannschaft sowohl von Aleksandar als auch von dem auf Igman dienenden bosniakischen Soldaten Meho ist (und auch nach dem Ausbruch des Krieges bleibt). Des Weiteren wird Belgrad im Gespräch zwischen Aleksandar und Marija während Aleksandars Besuch in NachkriegsVišegrad erwähnt, in dem Marija Aleksandar von ihrem derzeitigen Kunststudium in Belgrad erzählt.

Der Berg **Igman**⁴⁶¹ ist der Handlungsschauplatz des ganzen Kapitels *Was hinter Gottes Füßen gespielt wird, wofür sich Kiko die Zigarette aufhebt, wo Hollywood liegt und wie Mikimaus*

⁴⁵⁹Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 183.

⁴⁶⁰Ebd., 186.

⁴⁶¹Während des Bosnienkriegs war der Berg u.a. wegen seiner strategisch-geographischen Lage umkämpft.

zu antworten lernt. In diesem Kapitel werden neue Figuren zu Handlungsträgern gemacht, wobei die Figuren **Kiko** und **Dino Safirović (Dino Zoff)**, die auch eine Erwähnung in anderen Kapiteln des Romans bekommen, dazu dienen, dass das Kapitel nicht als ein aus dem Gesamtzusammenhang der Hauptgeschichte des Romans herausgerissenes Sonderkapitel erscheint, sondern als ein Bestandteil der gegebenen erzählten Welt. Die Handlung des Kapitels spielt während eines kurzzeitigen Waffenstillstandes und beschreibt das Fußballspiel zwischen den **serbischen Soldaten** und den **Soldaten der Territorialen**. Im Gegensatz zu anderen Kapiteln des Romans, in denen die dort erwähnten Soldaten und Soldatengruppen primär eine typenhafte Zeichnung (als Repräsentanten der Kriegszustände) bekommen und der Leser nichts über das Leben der Soldaten in der Vorkriegszeit erfährt, werden die Soldaten aus dem Kapitel *Was hinter Gottes Füßen gespielt wird*, die der Autor zu Handlungsträgern macht, individueller und heterogener gezeichnet und bei einzelnen Soldaten (**Meho, Dejan Gavrilović (Gavro), Milan Jevrić (Mikimaus)**, Dino Safirović (Dino Zoff), Kiko) bekommt der Leser einen Einblick in die Vorgeschichte der Figuren und ihre Motivationsgründe in den Krieg zu ziehen,⁴⁶² worauf im Kapitel zum Thema Sport ausführlicher eingegangen wird.

Neben den bisher genannten Orten werden in die imaginäre Landkarte der erzählten Welt in Stanišićs Roman (bezüglich des ex-jugoslawischen Raumes) noch die bosnische Stadt **Mostar**⁴⁶³ (die ein Ausflugsziel von Aleksandars Klasse und von Kiko und seiner Familie ist), das Gebirge **Romanija**, (das ein Zwischenstopp von Walross und Zoran während ihrer Rückreise aus Split ist), und die serbische Stadt **Niš** (die im Lied erwähnt wird, das von den serbischen Soldaten im Hochhaus gesungen wird) integriert.⁴⁶⁴

5.2.3.1.3. (Handlungs-)Schauplätze und Orte außerhalb des ex-jugoslawischen Raums

Zwar bildet das Herkunftsland des Autors den Hauptschauplatz der Handlung des Romans, doch dadurch, dass der Autor verschiedene Figuren nicht nur auf anderen sich im ex-jugoslawischen Raum befindenden Schauplätzen (außerhalb Višegrads) auftreten lässt, sondern viele Figuren ebenfalls in andere Länder reisen bzw. ins Ausland emigrieren, oder Figuren aus

⁴⁶²Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 326-357.

⁴⁶³Im Kontext des Zerfalls des Vielvölkerstaats Jugoslawien gehört Mostar zu den Städten, in denen das multiethnische Zusammenleben ebenfalls besonders ausgeprägt war. Während und nach dem Krieg kam es zu einer Segregation der Bevölkerung, so dass sich die kroatische, bosniakische und serbische Bevölkerung auf die Gebiete westlich und östlich des Flusses Neretva aufteilte. Vgl. Plešnik, 254-275.

⁴⁶⁴Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 167.

dem Ausland in den ex-jugoslawischen Raum kommen (wobei die Mobilität oder Migration der einzelnen Figuren oder Figurengruppen verschiedene Gründe hat), wird die imaginäre Landkarte der erzählten Welt in Stanišićs Roman auch durch andere kulturelle Räume erweitert.

Ein weiterer Handlungsschauplatz des Romans, dem ein größerer Teil der Erzählzeit gewidmet ist, ist die deutsche Stadt **Essen**, die der neue Wohnort von Aleksandar und seiner Familie (nach der Flucht aus Višegrad) ist. Der Leser bekommt ein eingeschränktes Bild von der Stadt (und den Bewohnern) aus der Sicht des Erzählers (Aleksandar) und der beschriebene Zeitraum umfasst die Jahre von 1992 bis 2002, die sehr zeitraffend in den Briefen, die Aleksandar an Asija adressiert, erzählt werden. Während im Roman zahlreiche Bewohner des Herkunftslandes erwähnt werden und viele eine mehrdimensionale Figurenzeichnung bekommen, werden nur wenige deutsche Figuren genannt. Zudem beschränkt sich die Charakterisierung von **Filip** darauf, dass ihn Aleksandar als seinen neuen besten Freund erwähnt und die Charakterisierung von **Frau Foß** (die für den Aufenthalt der Familie zuständig ist) darauf, dass Aleksandar sie als eine sehr hilfsbereite und freundliche Frau wahrnimmt. Des Weiteren werden noch die Schulfreunde von Aleksandar **Sebastian** und **Susanne**, die **deutschen Nachbarn**, der **Hausmeister** des Hochhauses, in dem Aleksandar wohnt, die **Kassiererinnen** aus dem Supermarkt und deutsche **Polizisten** erwähnt. Neben den deutschen Figuren werden noch weitere Bewohner der Stadt Essen genannt. In den 1990er Jahren kamen mehrere Hunderttausend **Flüchtlinge** aus dem Raum des ehemaligen Jugoslawien nach Deutschland.⁴⁶⁵ Diesbezüglich berichtet Aleksandar von seinen schwierigen Wohnumständen in Deutschland, wo seine Familie (Mutter, Vater, Nena Fatima, Onkel Bora, Tante Gordana, Emilija Slavica) gemeinsam mit anderen Familien aus Bosnien (konkret werden **Čika Zahid** und sein Sohn **Sabahudin** genannt) auf engstem Raum zusammenleben: „Fünf oder sechs andere **Familien aus Bosnien** wohnen mit uns im Haus, fünfundzwanzig Leute auf zwei Stockwerken. Es ist alles sehr eng, die Bäder immer besetzt, und ich kann mit der Fernbedienung von meinem Onkel den Fernseher von Čika Zahid ausschalten“⁴⁶⁶. Er berichtet ebenfalls von den Flüchtlingen bei den Aufnahmebehörden bzw. Auslandsämtern - „Gestern wurden wir für Deutschland erlaubt. In einem großen Büro mit hundert Türen warteten wir drei Stunden vor dem

⁴⁶⁵Vgl. Stefan Alscher; Johannes Obergfell; Stefanie Ricarda Roos: *Migrationsprofil Westbalkan : Ursachen, Herausforderungen, Lösungsansätze.* URL: <https://www.bamf.de/SharedDocs/Anlagen/DE/Publikationen/WorkingPapers/wp63-migrationsprofil-westbalkan.pdf?blob=publicationFile> (19.05.2017).

⁴⁶⁶Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 189.

Buchstaben K. Die Wartenden sprachen unsere Sprache, die man nicht mehr Serbokroatisch nennen soll⁴⁶⁷ - und von seiner **Schulklasse**, die sich aus **Schülern** unterschiedlicher Herkunft zusammensetzt (u.a. auch Migranten/ Flüchtlinge aus dem ex-jugoslawischen Raum): „Die anderen **Schüler aus Bosnien** kopierten das Rezept und nahmen es mit nach Hause, weil sie der Meinung waren, dass Zwiebeln nicht reinmüssen und dass man Blätterteig nehmen soll. **Josip** und **Tomislav**, zwei Jungs **aus Kroatien**, meinten, bei ihnen gäbe es gar kein Börek.“⁴⁶⁸ Zudem erwähnt Aleksandar noch weitere Ethnien als Bewohner der Stadt. Den Stadtteil, wo seine Familie lebt, beschreibt er folgendermaßen: „[I]n unserem Stadtteil gibt es fast nur **Türken**“.⁴⁶⁹ In einem weiteren Beispiel nennt er noch die **Ungarn** und **Bulgaren**: „Hier nennt man uns **Jugos**, auch die Ungarn oder die Bulgaren nennt man Jugos, das ist einfacher für alle.“⁴⁷⁰ Durch das erwähnte Beispiel erkennt man ebenfalls die Alterität als relationale Kategorie, die kontextabhängig ist bzw. je nachdem, welche Faktoren in den Vordergrund gerückt werden, als Teil des Eigenen oder als fremd wahrgenommen wird. Der neue Diskurs im Herkunftsland führte dazu, dass die verbindenden Faktoren (gemeinsames alltägliches Zusammenleben, Familie, Freundschaften usw.) in den Hintergrund gerückt wurden und (auf der Ebene der Politik) nur nach der ethnisch-religiösen Zugehörigkeit geurteilt wurde, was als eigen und was als fremd wahrgenommen wird. Dagegen stellt Aleksandar fest, dass man im neuen Aufenthaltsort die Leute des zersplitterten Lands immer noch nach ihren verbindenden Merkmalen betrachtet und zudem nicht die ethnische, sondern die räumliche Betrachtungsweise im Vordergrund steht, wodurch ein ganz anderes Wahrnehmungsverständnis von Identität und Alterität in Bezug auf das Herkunftsland und die umliegenden Länder entsteht.⁴⁷¹

Obwohl die einzelnen Figuren und Figurengruppen, die (neben Aleksandar und seiner Familie) als Bewohner der Stadt Essen im Roman fungieren, keine ausführlichen Charakterisierungen bekommen, kann man aufgrund der Wahl des Autors, welche Figuren bzw. Figurengruppen von Aleksandar als Bewohner der Stadt genannt werden, erkennen, dass er auch bei diesem Handlungsschauplatz ein mehrkulturelles Bild von der Stadt darstellt, in der verschiedene Ethnien/ Religionen/ Kulturen aufeinandertreffen und zusammenleben.

⁴⁶⁷Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 189.

⁴⁶⁸Ebd., 194-195.

⁴⁶⁹Ebd., 188.

⁴⁷⁰Ebd., 194.

⁴⁷¹Die oben genannte räumliche Betrachtungsweise kann selbstverständlich auch anders (kritisch) beurteilt werden, worauf im Teil zum Balkanismus (Kapitel 5.4.1.3.) näher eingegangen wird.

In Aleksandars Familie wird der Bezug zu Deutschland vom Autor nicht erst durch die Flucht der einzelnen Familienmitglieder hergestellt: „Seit Jahren stampft Onkel Bora in Deutschland Teer mit einer Dampfwalze zu schnellsten Autobahnen der Welt, und Tante Taifun kellnert in einer Raststätte. Fragt mich jemand, was mein Onkel beruflich macht, erwähne ich die Walze nicht. Er ist Gastarbeiter, sage ich.“⁴⁷² Durch die beiden Figuren Bora und Gordana wird im Roman die bereits seit den 1960/70ern erfolgte Massenmigration der **Gastarbeiter** aus dem ehemaligen Jugoslawien nach Deutschland angesprochen, wobei sich viele von ihnen auch dauerhaft in Deutschland niederließen. Neben den persönlichen Kontakten, durch die man den deutschen Kulturraum kennt, verfolgt man in Višegrad die Verhältnisse in Deutschland ebenfalls über die Medien: „Im besseren Deutschland ist eine Wand umgefallen und ab jetzt gibt es nur noch das schlechtere Deutschland. Der Wand musste das früher oder später passieren. Sagen alle. [...] Auf der hohen Wand, die gar nicht umgefallen aussieht, schwenken fröhliche Menschen schwarz-dunkelgrau-hellgraue Flaggen.“⁴⁷³

Durch die erneute Migration von Aleksandars Eltern und Nena Fatima nach **Florida** wird auch der nordamerikanische Raum zum Bestandteil der imaginären Landkarte der erzählten Welt von Stanišićs Roman bzw. in Aleksandars Familie präsent. Die USA (Stadt Florida) ist kein Handlungsschauplatz im eigentlichen Sinne, sondern der Leser erfährt Näheres vom dortigen Leben der Eltern und Nena Fatima durch Aleksandar, oder durch die Telefongespräche, die er mit seinen Eltern und Nena Fatima führt. Über die Amerikaner werden im Roman keine weiteren Informationen gegeben, sondern es werden nur „**zwei Schwarze**“ erwähnt, die Nena Fatima beim Aufbau ihres Zeltens während eines Ausflugs helfen.⁴⁷⁴ Bezüglich des unmittelbaren Umfelds von Aleksandars Eltern und Nena Fatima erfährt man, dass nicht nur Aleksandars Eltern, sondern auch **andere bosnische Familien** nach Florida emigriert sind, wobei der Lebensstil dieser Familien (den sie in Florida führen) ein Mix ist aus den Gewohnheiten, die man aus der Herkunftskultur kennt bzw. mitgebracht hat und den (durch den Einfluss der Aufnahmekultur) neuerworbenen Gewohnheiten: „Meine Eltern leben seit einem Jahr in den USA. In Florida. Für immer, erst mal. [...] Abends werden andere Bosnier eingeladen. Mothermade Ćevapčići und Supermarkt-Hamburger werden auf der Veranda gegrillt“⁴⁷⁵. Neben Aleksandars Eltern und Nena Fatima

⁴⁷²Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 47.

⁴⁷³Ebd., 243.

⁴⁷⁴Vgl. ebd., 393.

⁴⁷⁵Ebd., 212-213.

werden noch zwei weitere aus Bosnien und Herzegowina stammende Figuren, die in der Erzählung auch auf anderen Schauplätzen auftreten, im Kontext der USA genannt. So ist einer der neuen Nachbarn der Eltern der ehemalige Befehlshabende der Territorialen auf dem Berg Igman Dino Safirović: „Ein gewisser Dino Safirović erzählt, wie er mit seiner Truppe gegen die Serben Fußball zwischen den Schützengräben gespielt hat, wie er den entscheidenden Schuss mit dem Gesicht gehalten hat, seitdem aber keine Verschlusslaute mehr bilden kann.“⁴⁷⁶ Die andere Figur, die im Kontext der USA genannt wird, ist die Figur Meho (Soldat der Territorialen auf dem Berg Igman), von dem man erfährt, dass er bereit 1986 in der USA war - „seine einzige Reise in den Westen. Fünf Jahre hatte er von seinem Maurergehalt gespart, bei seinem Vater gewohnt und niemals unnötig Geld ausgegeben.“⁴⁷⁷

Anhand des bisher Genannten kann man erkennen, dass Stanišić nicht nur die Hauptfigur Aleksandar, sondern auch viele weitere Nebenfiguren des Romans zu dynamischen, mobilen bzw. Kulturgrenzen überschreitenden Figuren macht, durch die verschiedene Länder in Bezug zueinander gesetzt bzw. miteinander verknüpft werden und die erzählte Welt des Romans über den ex-jugoslawischen Raum hinaus durch weitere Kulturräume erweitert wird. Zu solchen dynamisch-mobilen bzw. grenzüberschreitenden Figuren gehören auch die Figuren Marija und ihre Mutter, durch die die Stadt **München** in die imaginäre Landkarte der erzählten Welt des Romans eingeführt wird, da die beiden aus Višegrad stammenden Figuren acht Jahre lang in der Nähe dieser Stadt gelebt haben.⁴⁷⁸ Aleksandars Gespräch mit den beiden Figuren (während seines Besuchs in Višegrad der Nachkriegszeit) über Deutschland und das dortige Leben (im Gespräch kommen München, der **Starnberger See**, das **Ruhrgebiet** und **Sylt** zur Sprache), lässt erkennen, dass (wie bei Aleksandar) auch bei Marija und ihrer Mutter der deutsche Kulturraum ein Bestandteil ihres Lebens ist. In einem weiteren Gespräch zwischen Aleksandar und Marija erfährt man, dass auch Aleksandars bester Freund aus der Kindheit nach **Spanien** emigriert ist.⁴⁷⁹ Weitere Länder, die dadurch in die erzählte Welt des Romans hineinfließen, weil eine Nebenfigur dorthin (lang- oder kurzfristig) emigriert ist, sind **Österreich**, wohin Kikos Ehefrau Hanifa nach Ausbruch des Krieges geflohen war und während ihres dortigen mehrjährigen Aufenthalts Design

⁴⁷⁶Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 213.

⁴⁷⁷Ebd., 348.

⁴⁷⁸Vgl. ebd., 401.

⁴⁷⁹Vgl. ebd., 403.

studierte⁴⁸⁰ und die **Türkei**, wo der Torwart, gegen den Kiko einst gespielt und gewettet hatte, nach Ausbruch des Krieges in der türkischen zweiten Liga spielt/-e.⁴⁸¹ Durch die Figur **Francesco Bailo**, der Ingenieur ist und wegen dem Bau des Staudamms einige Zeit lang in Višegrad lebt, ist auch **Italien (Pisa, Dorf von Francescos Vater)** in der erzählten Welt von Stanišićs Roman präsent,⁴⁸² wobei Italien (**Triest**)⁴⁸³ ebenfalls ein kurzer Aufenthaltsort von Walross und Milica (während ihrer Reise) ist: „Durch das flache Pannonien, über die Dinariden, an die Küste, bis nach Italien. Keine schlechte Reise.“⁴⁸⁴ Bezüglich der Kurzreisen einzelner Figuren in andere Länder wird auch das Land **Chile** im Kontext der 1962 dort stattfindenden Fußballweltmeisterschaft erwähnt, wobei im Text angedeutet wird (jedoch nicht eindeutig die Schlussfolgerung gezogen werden kann), dass die beiden Figuren Kemo und Mesud (Wise Guys), die vor dem Krieg viel und oft wegen Fußballspielen reisten, die Weltmeisterschaft von 1962 hautnah in Chile erlebt haben.⁴⁸⁵ Neben den bereits erwähnten Ländern Italien, Deutschland und Österreich, kommen die von Aleksandar beschriebenen Motorradfahrer (in Višegrad) auch aus der **Schweiz**⁴⁸⁶ und aus dem asiatischen Raum ist **Japan** dadurch vertreten, dass Aleksandar von den „einzigsten Japaner[n], die sich jemals in unsere Stadt verirrt haben“⁴⁸⁷ berichtet.

Das komplexe (verschiedenste Kulturräume umfassenden) Gesamtbild der imaginären Landkarte der erzählten Welt des Romans kommt nicht nur dadurch zu Stande, weil Stanišić die Haupt- und zahlreiche weitere Nebenfiguren kulturelle Grenzen überschreiten lässt, sondern der Autor bedient sich auch **anderer Strategien**, durch die die imaginäre Landkarte der erzählten Welt durch weitere Länder/ Orte erweitert wird bzw. durch die verschiedene kulturelle Räume miteinander verknüpft werden.⁴⁸⁸ **England** ist zum Beispiel in der erzählten Welt u.a. dadurch vertreten, weil der Autor Aleksandar die von ihm und Opa Slavko erfundene **Geschichte** erzählen

⁴⁸⁰Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 359.

⁴⁸¹Vgl. ebd.

⁴⁸²Vgl. ebd., 272.

⁴⁸³Vgl. ebd., 124.

⁴⁸⁴Ebd., 126.

⁴⁸⁵Vgl. ebd., 323.

⁴⁸⁶Vgl. ebd., 246.

⁴⁸⁷Ebd., 237.

⁴⁸⁸An dieser Stelle sei angemerkt, dass in Bezug auf die Gestaltung der erzählten Welt des Romans und der darin agierenden und erwähnten Figuren in diesem Kapitel (bis auf das Beispiel der fiktionalen literarischen Figur Mary Poppins) die Themen Philosophie und Kunst, Sprache und Sport, die ebenfalls zum transkulturellen Gesamtbild der erzählten Welt und der darin agierenden und erwähnten Figuren beitragen, keine Erwähnung bekommen, da diesen Themen gesonderte Kapitel gewidmet sind.

lässt, in der Marica Popović (urspr. Mary Poppins)⁴⁸⁹ aus England nach Jugoslawien emigriert. **Hollywood** (Los Angeles) bekommt eine Erwähnung in der **Überschrift** des Kapitels, in dem das Fußballspiel stattfindet „Was hinter Gottes Füßen gespielt wird, wofür sich Kiko die Zigarette aufhebt, wo Hollywood liegt und wie Mikimaus zu antworten lernt“⁴⁹⁰. Weiterhin berichtet Aleksandar an mehreren Textstellen davon, was er in den **Nachrichten** gesehen hat, wobei seine Berichte sowohl die Geschehnisse im eigenen Land, als auch andere aktuelle Geschehnisse in der Welt umfassen. Über die **Medien** (Nachrichten) bekommt u.a. das Land Somalia im Roman eine Erwähnung.⁴⁹¹ Neben Amerika wird die **Sowjetunion** von Aleksandar im Kontext des Todes von Tito genannt: „Seinen ersten Tod hatte Tito am 4. Mai 1980 um 15.05 Uhr. Da starb aber nur sein Körper, und Jahr um Jahr stehen am 4. Mai um 15.05 Uhr alle Menschen auf der Welt und im All still und gedenken Tito, außer in Amerika und in der Sowjetunion“⁴⁹² In seinen Überlegungen, wie wohl Häuser wären, wenn sie wie Menschen wären, vermutet Aleksandar, dass sie wohl Vg wären. Seine diesbezügliche Erklärung orientiert sich an der Kultur der **Indianer** aus den **Amazonas (Brasilien)**: „Als Vg nimmst du nichts zu dir, was auch nur theoretisch einen Herzschlag haben könnte, also auch kein Wasser, weil für Indianer, das weiß ich von Opa, in so einem Amazonas ein ganzer Gott schwimmen kann oder zumindest ein ganzer Glaube.“⁴⁹³

Nachdem in diesem Kapitel die Kategorien Figurenselektion, Figurenkonstellation, Figurenkonzeption, Figurenfunktion und Figurencharakterisierung, sowie die Handlungsschauplätze (und die im Roman erwähnten anderen Orte) aufgezeigt bzw. näher beleuchtet wurden, können folgende Schlussfolgerungen (bezüglich der genannten Ebenen) gezogen werden: Auf der Ebene der Figurenselektion ist Transkulturalität dadurch vorhanden, dass sich das sehr umfangreiche Gesamtpersonal des Romans aus Figuren verschiedenster religiöser/ethnischer/nationaler/kultureller Herkunft zusammensetzt, wobei der Autor die (zu verschiedenen Religionen/ Ethnien/ Kulturen) gehörenden Figuren nicht als homogene Massen getrennt voneinander darstellt, sondern miteinander in Verbindung setzt (gemeinsam geteilter Lebensraum, Familie, Freunde, Nachbarn, Bekannte usw.). Bei dem Figurenpersonal des Haupthandlungsschauplatzes (Višegrad und Umgebung) kann man erkennen, dass, obwohl der

⁴⁸⁹Da die Schriftstellerin Pamela Lynwood Travers in Australien geboren wurde, wird durch die Erwähnung der von ihr erschaffenen Figur Mary Poppins indirekt auch auf den noch nicht erwähnten Kontinent Australien verwiesen.

⁴⁹⁰Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 326.

⁴⁹¹Ebd., 197.

⁴⁹²Ebd., 102.

⁴⁹³Ebd., 277.

Autor die Folgen der zunehmenden nationalistischen Tendenzen und des schließlich erfolgten Krieges im Land nicht ignoriert, betont er das (auf privater Ebene bestehende) interkulturelle friedliche Miteinander der Bewohner. Das wird dadurch erkennbar, dass in der Erzählung solche Figurenkonstellationen in den Vordergrund der Geschichte gerückt werden, die die Verbindung verschiedener Kulturen repräsentieren und in denen der Gedanke der interkulturellen Toleranz und Akzeptanz gepflegt wird. Die im transkulturellen Konzept vertretene These, dass besonders in den gegenwärtigen Gesellschaften keine Kultur als ein von anderen Kultureinflüssen unberührtes bzw. homogenes Gebilde betrachtet werden kann, wird im Roman nicht nur durch die Darstellung des multiethnischen Herkunftslandes, sondern auch durch die Beschreibung des Aufnahmelandes bestätigt, von dem ein gesellschaftliches Bild gezeigt wird, in dem unterschiedliche Ethnien/Religionen/ Kulturen zusammenkommen. Durch die nähere Betrachtung der Figurenkonzeption und Figurenfunktion einzelner Figuren konnte man erkennen, dass die Hauptfigur und die für die Gesamterzählung wichtigen (mehrdimensional gezeichneten) Nebenfiguren, zu solchen Figuren gezählt werden können, die entweder selbst als Repräsentanten kulturhybrider Lebensweisen fungieren, oder Vertreter der interkulturellen Toleranz und Akzeptanz sind, wodurch die Favorisierung solcher Betrachtungsweisen der Kultur, Identität, Alterität und Hybridität, wie sie im transkulturellen Konzept gegeben sind, erkennbar wird.

Bezüglich der Handlungsschauplätze konnte man erkennen, dass die Stadt Višegrad (und ihre Umgebung) als Haupthandlungsschauplatz fungiert, der Autor jedoch auch andere Handlungsschauplätze in die Erzählung einführt, wobei die Selektion dieser Handlungsschauplätze sich nicht nur auf den ex-jugoslawischen Raum beschränkt, sondern auch andere Länder (bzw. Kulturräume) umfasst. Des Weiteren konnte man bemerken, dass neben den Handlungsschauplätzen zahlreiche weitere Orte direkt oder indirekt im Roman eine Erwähnung bekommen und so zum Bestandteil der imaginären Landkarte der erzählten Welt werden, wodurch die erzählte Welt eine Formation bekommt, die sich über fast alle Kontinente erstreckt. Wie in den vorangegangenen Abschnitten gezeigt wurde, kommt eine solche imaginäre Landkarte dadurch zu Stande, weil Stanišić in seinem Roman mehrere (positive und negative) Faktoren thematisiert, die interkulturelle Kontakte bzw. transkulturelle Verknüpfungen fördern, zu denen u.a. verschiedene (erzwungene und freiwillige) Formen der Migration gehören. So trägt die sehr umfangreiche Gruppe der Figuren, die der Autor zu Migranten bzw. Kulturgrenzen überschreitenden Figuren macht, dazu bei, dass ein komplexes (mehrere Kulturen umfassendes) Gesamtbild von der

erzählten Welt entsteht, in der verschiedenste Kulturräume durch einzelne Figuren oder Figurengruppen miteinander verknüpft werden. Es wurde ebenfalls darauf verwiesen (und durch einzelne Beispiele aufgezeigt), dass der Autor neben dem Einsatz vieler Figuren, die (physisch) kulturelle Grenzen überschreiten, zusätzliche Strategien verwendet, durch die einerseits weitere Kulturräume erfasst werden und andererseits die transkulturelle Verfasstheit der im Roman dargestellten einzelnen Figuren und Gemeinschaften aufgezeigt wird. Diesbezüglich wird im folgenden Kapitel zum Thema „Philosophie und Kunst“ eine weitere Ebene besprochen, in der interkulturelle Kontakte und transkulturelle Verknüpfungen zum Ausdruck kommen.

5.2.3.2. PHILOSOPHIE UND KUNST

Bekannte Personen, Gruppen, Werke und fiktionale Figuren aus den Bereichen **Philosophie, Literatur, Kunst, Musik, Film und Fernsehen**, die für die Gestaltung der erzählten Welt und die Charakterisierung der darin agierenden Figuren aus der textexternen Ebene selektiert wurden bzw. auf der Ebene der Erzählerrede und Figurenrede in Stanišićs Roman direkt oder indirekt thematisiert/erwähnt werden, sind folgende: Aus den Ländern des ehemaligen **Jugoslawien** – die Schriftsteller Ivo Andrić (*Na Drini ćuprija, Aska i vuk, Pismo iz 1920*) und Mak Dizdar (*Zapis o zemlji*), der Film *Bitka na Neretvi*, die Sevdalinka *Emina* (nach der Textvorlage von Aleksa Šantićs Gedicht *Emina*), das Volkslied *Niška banja, topla voda*, Kraljević Marko aus der südslawischen Volkspoesie und die Volksballade *Hasanaginica*. **Deutschland** – die Komponisten Johann Sebastian Bach (*Ich lasse dich nicht, du segnest mich*) und Johannes Brahms, die Philosophen Karl Marx (*Das Kapital, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*) und Friedrich Nietzsche (*Also sprach Zarathustra, Die fröhliche Wissenschaft*) und die Schriftsteller Paul Celan (*Todesfuge*) und Günter Eich (*Inventur*). **Österreich** – die Komponisten Wolfgang Amadeus Mozart und Johann Strauss und der Schriftsteller Peter Handke. **Spanien** – die traditionelle Musik (auch Tänze) des Landes Flamenco. **England** – der Dramatiker und Schauspieler William Shakespeare (*Ein Sommernachtstraum*), die Rockband Pink Floyd, die Schauspielerin Audrey Hepburn, die fiktionalen Figuren Mary Poppins (aus der Romanreihe von Pamela Lynwood Travers) und James Bond 007 (aus den berühmten Büchern und Filmen). **Niederlande** – der Künstler Vincent van Gogh und die (ihrer Herkunft nach auch zu diesem Land zählende) Schauspielerin Audrey Hepburn. **Italien** – Cicero, *Orpheus und Eurydike* aus der gleichnamigen Oper, Antonio Lucio Vivaldi und lateinische Zitate. **Frankreich** - französische

Chanson, der Komponist Maurice Ravel (*Boléro*). **Ungarn** – die traditionelle Musik (auch Tanz) des Landes Csárdás. **Süd- und Nordamerika** – der Schriftsteller Ernest Hemingway (*Der alte Mann und das Meer*), die US-amerikanische Rockband The Doors und deren Frontman Jim Morrison, die US-amerikanische Grunge-Band Nirvana, das Lied *Somewhere over the rainbow* aus dem Musicalfilm *Der Zauberer von Oz*, die Schauspielerin/ Sängerin Marilyn Monroe und der Schauspieler John Wayne, die Sänger/ Musiker Glenn Miller und James Taylor (Swayzak), die Sängerin Madonna, der Rapper Eminem, die fiktionalen Gestalten/ Figuren Miss Ross und Marshal Rooster (aus dem US-amerikanischen Western *True Grit*), Ghostbusters (aus dem gleichnamigen Film und dem entsprechenden Computerspiel) und Rambo (aus der gleichnamigen Filmreihe), die Zeichentrick- und Filmfiguren Mikimaus, Superman und Speedy Gonzales. Zudem wird noch der Klezmer aus der **jüdischen** Musiktradition erwähnt.

Anhand der bloßen Aufzählung bekannter Personen, Gruppen, Werke und fiktionaler Figuren aus den Bereichen Philosophie, Literatur, Kunst, Musik, Film und Fernsehen, die in Stanišićs Roman eine Erwähnung bekommen bzw. aus der textexternen Ebene für die Gestaltung der erzählten Welt des Romans selektiert wurden, kann man erkennen, dass der Autor aus unterschiedlichen Kulturen schöpft d.h. dass (bezüglich des Themas „Philosophie und Kunst“) durch den Bezug zu unterschiedlichen Kulturen der Gesamthalt des Textes eine transkulturelle Formation besitzt. In den folgenden Abschnitten des Kapitels zum Thema „Philosophie und Kunst“ soll ausführlicher aufgezeigt werden, welche Funktion die aufgezählten Personen, Gruppen, Werke und fiktionalen Figuren bei der Gestaltung der erzählten Welt des Romans und der Charakterisierung einzelner Figuren im Text erfüllen.

5.2.3.2.1. Literatur und Philosophie

Aus dem Themenbereich **Literatur** wird der Nobelpreisträger **Ivo Andrić** an mehreren Stellen des Romans erwähnt. Darauf, dass der Schriftsteller und Nobelpreisträger, der in Višegrad seine Kindheit verbrachte, zu den weltberühmten Persönlichkeiten dieser Stadt gehört, wird im Text u.a. dadurch verwiesen, dass sich unter den Andenken, die ein älteres Touristenehepaar kauft,⁴⁹⁴ das Aleksandar bei seinem Besuch in Nachkriegsvišegrad trifft, ein „Mini-Ivo-Andrić“⁴⁹⁵

⁴⁹⁴Bezüglich der Kleidung des Namenlosen Touristenpaars erwähnt Aleksandar, dass sie Panamahüte tragen, womit indirekt auch das Herkunftsland dieser Hüte Ecuador in die imaginäre Landkarte der erzählten Welt hineinfließt. Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 371.

⁴⁹⁵Ebd., 371.

befindet. Aleksandar erwähnt ebenfalls die Statue von Ivo Andrić, die während des Krieges zerstört wurde,⁴⁹⁶ wobei eins von Aleksandars unfertigen Bildern den Titel trägt „Statue von Ivo Andrić, noch mit Ivo Andrićs Kopf“, wodurch eine indirekte Kritik ausgeübt und auf den Wunsch Aleksandars nach den friedlichen Zeiten verwiesen wird.

Eine Verbindung zwischen Stanišićs Roman und Andrićs Roman *Die Brücke über die Drina* (*Na Drini ćuprija*, 1945), durch den die Brücke über die Drina und die multiethnischen Bewohner Višegrads weltberühmt wurden, besteht darin, dass der Haupthandlungsplatz beider Romane die Stadt Višegrad ist.⁴⁹⁷ In Andrićs Roman wird der Zeitraum vom Bau der Brücke bis zum Jahr 1914 beschreiben. Die Brücke besitzt ihrer symbolischen Bedeutung nach einen kulturverbindenden Charakter. Durch den Bau der Brücke wird es möglich, zwei bis dahin (meist durchs Wasser getrennte) Seiten miteinander zu verbinden. Die Brücke ermöglicht den Übergang von der einen Welt in die andere und stellt eine Kommunikation zwischen den Welten her.⁴⁹⁸ Die Brücke über die Drina steht symbolisch für die Verbindung zwischen dem christlichen Abendland und islamischen Orient. Für diese Verbindung steht auch der Auftraggeber des Baus der Brücke Sokollu Mehmed Pascha, der ursprünglich aus der Region um Višegrad stammt und durch die Knabenlese nach Istanbul kam, wo er zum Islam bekehrt wurde. Die Rückkehr in seine ehemalige Region und der Plan, die Brücke zu erbauen zeigen u.a. auch seinen Wunsch, die persönliche Kluft im Herzen (seine Zugehörigkeit zu zwei unterschiedlichen Kulturen) zu überwinden. An dieser Stelle sei erwähnt, dass der verbindende Charakter der Brücke vor allem in den Friedenszeiten zum Ausdruck kommt. Dagegen wird in Konflikt- und Kriegszeiten die Brücke für den gegebenen Kontext umfunktioniert. Sie kann eine strategische Funktion bekommen, als Störfaktor empfunden werden (da sie etwas verbindet, was man durch den Konflikt oder Krieg trennen will – das Sprengen oder Zerstören einer Brücke) oder zu einem Symbol des Todes und des Sterbens werden (von der Brücke in den Tod stürzen bzw. gestürzt werden).⁴⁹⁹ Bis zum Ende von Andrićs Roman 1914 geschehen zahlreiche verschiedene Ereignisse, in denen sowohl das multiethnische Miteinander, als auch das Gegeneinander gezeigt wird.⁵⁰⁰ So lebt die Bevölkerung eigentlich die

⁴⁹⁶Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 418.

⁴⁹⁷Vgl. Ivo Andrić: *Na Drini ćuprija*. Beograd: Prosveta, 1945.

⁴⁹⁸Vgl. Hans Biderman: *Rečnik simbola*. Beograd: Plato, 2004, 242.

⁴⁹⁹Beide Bedeutungen sind sowohl in Andrićs als auch Stanišićs Roman erkennbar.

⁵⁰⁰Andrić beschreibt Bosnien als ein Land, in dem vier Konfessionen (islamische, orthodoxe, katholische und hebräische) zusammentreffen, in dem es viele Widersprüche (Gemeinsamkeiten und Unterschiede) gibt und dass das Land voller Emotionen und spezifischer Lebensstile ist, wodurch auch ein komplexes Verhältnis unter der Bevölkerung entsteht. Vgl. Gabriella Schubert: *Literarische Entwürfe interethnischen Zusammenlebens*. In: Joachim

meiste Zeit (mehr oder weniger) friedlich neben- und miteinander und kooperiert in schweren Bedingungen. Für das letztendliche pessimistische Bild des interethnischen Zusammenlebens werden primär von außen herangetragene Machtfaktoren als Verursacher verantwortlich gemacht.⁵⁰¹

In Stanišićs Roman geht die am weitesten zurückliegende Analepse (Ur-Opas Schulung) in die Zeit des Königreichs Jugoslawien zurück. Folglich umfasst Stanišićs Roman die Zeit, die in der erzählten Zeit von Andrićs Roman nicht mehr gezeigt wird. Wie in dem vorangegangenen Kapitel ausführlicher aufgezeigt wurde, ist das multiethnische Zusammenleben der Višegrader auch in Stanišićs Roman ein Thema. Die Störung des interethnischen Zusammenlebens der Bewohner wird auch in Stanišićs Roman als etwas, primär von außen Herangetragenem dargestellt. Dieses wird dadurch erkennbar, dass in den Episoden und Geschichten, in denen das alltägliche Leben der Višegrader aus der Zeit der SFR Jugoslawien beschrieben wird bzw. die nicht an die Zeit unmittelbar vor Ausbruch des Krieges und nach Ausbruch des Krieges gebunden sind, der ethnischen Zugehörigkeit der einzelnen Bewohner keinerlei Bedeutung zugemessen wird, wobei auch nach Ausbruch des Krieges das Unterscheidungsmerkmal nach der ethnischen Zugehörigkeit nicht für die Višegrader gilt (Ausnahme bilden die im vorigen Kapitel genannten Einzelfiguren), sondern dieses Unterscheidungsmerkmal wird primär als etwas von außen Herangetragenem (Soldaten) dargestellt.

Durch Aleksandars Kommentar „Neben der Geschichte von Andrić, in der Aska den Wolf schwindelig tanzt und so mit dem Leben davonkommt, ist diese eine Seite von meiner Oma das Hochgeschätzteste, das ich jemals gelesen habe“⁵⁰² wird auf ein weiteres Werk von Andrić verwiesen. Andrićs allegorische Erzählung (oder Fabel) *Aska und der Wolf* (*Aska i vuk*, 1960)⁵⁰³, in der die Geschichte von dem balletttanzenden Schaf Aska erzählt wird, ist nicht nur die Lieblingserzählung von Aleksandar, sondern die nähere Betrachtung der Figurenzeichnung von Aleksandar lässt erkennen, dass die Charakterisierung der Figur Aska in vielerlei Hinsicht Parallelen zu Aleksandar aufweist. So ist Aska in Bezug auf ihre Altarsgenossen anders. Sie wird als ein sehr aufgewecktes Schaf beschrieben, dessen Leidenschaft das Balletttanzen ist, wobei sie

Jesko von Puttkamer; Gabriella Schubert (Hg.): *Kulturelle Orientierungen und gesellschaftliche Ordnungsstrukturen in Südosteuropa*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2010, 85.

⁵⁰¹Vgl. Schubert, 92.

⁵⁰²Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 196.

⁵⁰³Vgl. Ivo Andrić: *Aska i vuk : pripovetke*. Beograd: Prosveta, 1968, 5-25.

sich auch gern und oft von ihrer Herde entfernt, um alleine durch die noch unentdeckten Felder zu ziehen. Das spezifisch-individuelle von der homogenisierenden „Herde“ abweichende wird auch bei Aleksandar betont. Wie Aska gehört auch Aleksandar zu den aufgeweckten, neugierigen Kindern, die die Welt um sich herum auf ihre eigenständige Art und Weise wahrnehmen. Während Askas Leidenschaft das Balletttanzen ist, sind Aleksandars Leidenschaften das Erzählen von Geschichten und das Malen. Zudem kann man an dieser Stelle noch erwähnen, dass die Person, zu der Aleksandar die engste Freundschaft während seiner Kindheit pflegt (Edin), mit dem Balletttanz (Edins Hobby) verbunden wird. Obwohl Askas Mutter ihr zunächst das Balletttanzen ausreden möchte, erlaubt sie letztendlich der Tochter, ihrer Leidenschaft nachzugehen. Die Ballettkunst Askas (die in der Erzählung als Wunder bezeichnet wird) rettet ihr schließlich das Leben, da der Wolf, dem Aska begegnet und der sie töten und fressen will, von der Tanzkunst Askas verzaubert wird, was ihn für den Moment des Aktes des Tanzes seine Absichten vergessen lässt, wodurch er schließlich ums Leben kommt bzw. Askas Leben gerettet wird. Die Wirkung der Kunst bzw. ihrer (kulturübergreifenden) Ausdrucksmöglichkeiten die Welt fern von den gegebenen Verhältnissen anders (auch besser) zu gestalten, wird in Aleksandars Geschichten und Bildern erkennbar, in denen er die Welt schöner und besser erzählt bzw. malt, als sie ist. Eine solche Intention erkennt man ebenfalls in der Fußballszene zwischen den territorialen und serbischen Soldaten. So wird das kriegerische Kampffeld auf Igman nachträglich von der Figur Kiko als „vukojebina“ bezeichnet bzw. als ein schlimmer Ort, wo niemand sein möchte. Die gegenwärtigen Kriegsverhältnisse werden von den territorialen und serbischen Soldaten in dem Moment für eine kurze Zeit ausgeblendet, in dem die Figur Dejan Gavrilović (Gavro) eine Melodie pfeift (den aus der jüdischen Musiktradition stammenden Klezmer):

„Gavro kratzte sich mit einem Holzsplitter unter den Fußnägeln und piff eine verspielte Melodie vor sich hin. Der satte Pfeifton schaukelte zwischen den nackten Oberkörpern der serbischen Elf und tanzte vor den konzentrierten Gesichtern der Territorialen. Ein Klezmer, und sie alle hörten demselben Lied zu, einige tippten zum Takt ins Gras oder sich gegen den Oberschenkel — andere nicht, das war der einzige Unterschied.“⁵⁰⁴

⁵⁰⁴Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 339.

An einer weiteren, späteren Stelle des Kapitels, in dem das Fußballspiel der Soldaten beschrieben wird, wird die Kunst (Musik) erneut dazu eingesetzt, um den gegenwärtigen Kriegsverhältnissen entgegenzuwirken. In der Szene, in der General Mikado nach Mehos Tod von den Soldaten verlangt, dass das Spiel fortgesetzt wird, als sei nichts gewesen, wird der erste Protestmoment gegen die wütende Rede des Generals dadurch ausgedrückt, dass Gavro General Mikados Rede mithilfe der Musik durcheinanderbringt:

„Jetzt und hier, hinter Gottes Füßen, brauchte Gavro kein Instrument, um sich eine Zugabe ehrlich zu verdienen — er fiel in Mikados schrillen Pfiff ein, dehnte und hob ihn in F-Dur, band eine Kette leichtfüßiger, eingängig kindlicher Melodien daran, wandte sie unerwartet in einen Walzer, über dessen verspielte Sechsstückeln er plötzlich einen wilden Csárdás losließ — und während seine Komposition an Farbe und Fahrt gewann, setzte sich Dejan Gavrilović, genannt Gavro, ein hervorragender Belgrader Klarinettist, ins Gras.[...] Neben Gavro ließen sich zwei weitere serbische Spieler auf die Wiese nieder und machten ebenfalls keine Anstalten, weiterspielen zu wollen.“⁵⁰⁵

Ein weiterer indirekter intertextueller Bezug zu Andrićs Werken bzw. zu seiner Erzählung *Brief aus dem Jahr 1920* (*Pismo iz 1920*)⁵⁰⁶ ist durch die Figur Zoran gegeben, dessen Figurenzeichnung Parallelen zu der Figur Max Löwenfeld (orig. Maks Levenfeld) aufweist. Zoran ist drei Jahre älter als Aleksandar, wie auch Max Löwenfeld drei Jahre älter ist als sein Freund, der in Andrićs Erzählung die Rolle des homodiegetischen Erzählers übernimmt. Äußere Merkmale beider Figuren sind, dass sie als stattlich beschrieben werden und einen gewissen Ernst ausstrahlen. Zudem sind Zoran und Max sehr belesen und beide benutzen Zitate aus der deutschen Literatur. Max, der sich zu dem Verhältnis der vier Konfessionen in Bosnien äußert und dem Freund gesteht, dass er Atheist ist, zitiert Goethes (religionskritisches) Gedicht *Prometheus*. Zoran beschreibt Aleksandar den Zustand in Bosnien während des Krieges und bedient sich dabei eines Zitats aus Paul Celans Gedicht *Todesfuge* (1947): „[D]er Tod ist ein Meister aus Deutschland, er ist gerade ein Weltmeister aus Bosnien.“⁵⁰⁷ Des Weiteren werden beide Figuren mit Österreich in Verbindung gebracht. Max geht nach Österreich, um zu studieren. Zoran liebt österreichische Mädchen und während des Krieges unternimmt er einen Fluchtversuch nach Österreich. Der Krieg trennt sowohl Max und der Freund (Erster Weltkrieg), als auch Zoran und Aleksandar

⁵⁰⁵Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 352-353.

⁵⁰⁶Vgl. Ivo Andrić: *Buffet Titanic : Erzählungen aus dem Serbokroatischen von Milo Dor und Reinhard Federmann*. Klagenfurt; Salzburg: Wieser-Verlag, 1995, 155-178.

⁵⁰⁷Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 201.

(Bosnienkrieg in den 1990ern). Bei beiden Figuren (Max und Zoran) stellen die Freunde (Erzähler) nach dem Wiedersehen fest, dass sie durch den erlebten Krieg grober in ihrer Ausdrucksweise geworden sind.

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt wurde, führt der Autor mit Zoran eine Figur in die Erzählung ein, durch die (bzw. den über sie erfolgten Verweis auf Andrićs *Brief aus dem Jahr 1920*) die interethnischen Verhältnisse der multiethnischen Bewohner Bosniens aus einem zusätzlichen Blickwinkel beleuchtet werden. So fängt Max Löwenfeld seine Rechtfertigung, warum er sich letztendlich dazu entschließt, Bosnien zu verlassen, mit folgenden Worten an „Bosnien ist ein herrliches, interessantes und keineswegs gewöhnliches Land, sowohl was seine Landschaft betrifft als auch seine Menschen. Und wie sich dort unter der Erde so manche Bodenschätze finden, so verbirgt auch der bosnische Mensch in sich mancherlei moralische Tugend.“⁵⁰⁸ Trotz dessen lautet Max' Diagnose, das Bosnien ein „Land der Angst und des Hasses“⁵⁰⁹ ist. Das Phänomen des Hasses hatte in gewissen geschichtlichen Abschnitten eine produktive Funktion für die Entwicklung der Gesellschaft, da der Hass und Zorn, so Löwenfeld, für gesellschaftliche Veränderungen Kraft gab (Befreiung von der Fremdherrschaft). Das Problem liegt jedoch darin, dass der Hass nicht analysiert und produktiv aufgearbeitet wurde. Diesbezüglich schreibt Löwenfeld seinem Freund: „Auch Du zuckst instinktiv zusammen und protestierst, wenn Du dieses Wort hörst [...] wie jeder von Euch sich dagegen wehrt, das zu hören, zu begreifen und einzusehen, aber es handelt sich gerade darum, dass man es einsehen, festhalten und analysieren muss.“⁵¹⁰ Seiner Meinung nach kann einstig so eine Überwindung der in der Geschichte passierten Ungerechtigkeiten und des dadurch erfolgten Hasses erreicht werden. Da man dieses jedoch nicht gemacht hat, ist die Folge dessen, dass sich der Hass (in der gegenseitigen Wahrnehmung der bosnischen Bevölkerung) über die einstigen historisch-gesellschaftlichen Rahmenbedingungen verselbstständigt hat, wobei das fatale Charakteristikum eines solchen Hasses darin liegt, „dass der bosnische Mensch sich seiner gar nicht bewusst“⁵¹¹ ist. Löwenfeld leugnet keinesfalls, dass es Versuche des friedlichen Zusammenlebens gibt, jedoch liegt das Problem, dass das friedliche Zusammenleben sich nicht erhält, darin, dass der noch nicht verarbeitete und überwundene Hass tief in den Menschen sitzt. Dieses hat wiederum zu Folge, dass unter bestimmten historischen

⁵⁰⁸Andrić: Buffet Titanic : *Erzählungen aus dem Serbokroatischen von Milo Dor und Reinhard Federmann*, 169.

⁵⁰⁹Ebd.

⁵¹⁰Ebd.

⁵¹¹Ebd.

(gesellschafts-politischen) Rahmenbedingungen dieser (aus den vergangenen Zeiten hervorgegangene und nicht bewusst reflektierte und verarbeitete bzw. überwundene Hass) Gefahr läuft wieder entflammt zu werden, was besonders in Konfliktzeiten zum Vorschein kommt. Wenn auch seine gegenwärtige Diagnose des Zusammenlebens in Bosnien negativ ausfällt, drückt Max Löwenfeld trotzdem die Hoffnung aus, dass einmal die Zeit kommen wird, in der tiefliegende Strukturen des materiellen und geistigen Lebens in Bosnien so verändert werden, dass ein hassfreies Zusammenleben ermöglicht wird. In Stanišićs Roman ist der Bezug zu Max Löwenfelds Brief bzw. Diagnose in Zorans Telefonat mit Aleksandar erkennbar, wobei der in Zoran entflammte Hass sich jedoch nicht gegen eine Ethnie/ Nation/ Religion richtet, sondern es ist ein Hass gegenüber all dem, was den Krieg verursacht und repräsentiert, gegenüber denen, die sich davon infizieren lassen, gegenüber den schrecklichen Folgen des Kriegs, gegenüber dem, was er aus Menschen macht, gegenüber dem, dass er unreflektiert hingenommen wird und gegenüber der eigenen Ohnmacht, etwas dagegen zu tun.⁵¹²

In den Briefen, in denen Aleksandar Asija sowohl über seine Erinnerungen und Gedanken bezüglich des Herkunftslandes als auch über sein Alltagsleben im Aufnahmeland Deutschland berichtet, erwähnt Aleksandar **William Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*** (1595/1596):

„Wenn ich nach meinem eigenen Namen suche, bekomme ich einen Treffer. ‚Sommernachtstraum‘ im Schultheater. Ich habe Puck gespielt. Puck ist ein Elf, dem sein König den Auftrag erteilt, ihm eine Blume zu bringen, deren Nektar auf den Augen eines Schlafenden dafür sorgt, dass der sich in die erste lebende Kreatur verliebt, die er sieht. Keine so tolle Geschichte, aber Puck kann zaubern. Zwischendrin wird jeder mal geliebt, sogar einer mit einem Eselskopf, und alles darf ein Traum sein, wenn das Publikum es am Ende so beschließt.“⁵¹³

Einerseits zeugt Aleksandars Teilnahme am Schultheater von seiner allmählichen Akzeptanz des Aufnahmelandes als einem Teil von ihm, an dessen Alltag er aktiv teilnimmt, andererseits entspricht die Figur Puck, die Aleksandar in dem Stück spielt, (wie Aleksandar in dem angeführten Zitat auch selbst darauf verweist) einer anderen Selbstcharakterisierung Aleksandars, der sich mehrmals im Text als Fähigkeitenzauberer bezeichnet, wobei auch diese Charakterisierung der Figur (wie das Malen und Geschichtenerzählen) darauf verweist, dass Aleksandar die Welt schöner und besserer zaubern möchte, als sie in der Realität ist. So versucht

⁵¹²Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 200-201.

⁵¹³Ebd., 213-214.

Aleksandar mithilfe seines Zauberstabs Opa Slavko die Fähigkeit zu geben, wieder zu leben.⁵¹⁴ In Bezug auf die Ohnmacht der Hochhausbewohner gegenüber den Soldaten (nachdem diese nach Višegrad kommen, sich im Hochhaus einquartieren und über die, die „falsche“ Namen besitzen, Gewalt ausüben) meint Aleksandar „Wäre ich Fähigkeitenzauberer. Dinge könnten trotzen“⁵¹⁵. In Bezug auf die zerstörerischen Folgen des Kriegs sagt er „Wäre ich Fähigkeitenzauberer, könnte Glas selbst entscheiden, ob es zerbricht.“⁵¹⁶ Aleksandars Wunsch nach dem einstigen Frieden, erkennt man in Aleksandars Worten: „Wäre ich Fähigkeitenzauberer, Asija, würden die Erinnerungen schmecken wie damals das Stela-Eis.“⁵¹⁷

In den Passagen des Textes, in denen Aleksandar als junger Erwachsener den Entschluss fasst, in sein Herkunftsland zu reisen, und diesbezüglich per Internet so viel wie möglich über das Herkunftsland während und nach dem Krieg erfahren möchte, stößt er u.a. auch auf den österreichischen Schriftsteller **Peter Handke**,⁵¹⁸ um den seit der Veröffentlichung seines Reiseberichts *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (1996) in den Massenmedien die über Jahre andauernde sogenannte „Handke-Debatte“ entflammte.

Nach zehn Jahren, die Aleksandar in Deutschland verbracht hat (und seit seiner Flucht nicht im Herkunftsland war) entschließt er sich dazu, in das Land, in dem er seine Kindheit verbrachte, zu reisen, um sich selbst ein Bild von seinem Herkunftsland zu machen bzw. seine Kindheitserinnerungen an das Land (v.a. an seine Geburtsstadt Višegrad) mit dem gegenwärtigen Bild des Landes (der Geburtsstadt) zu vergleichen. Kurz vor seiner Abreise spricht Aleksandar auf einen unbekanntem Anrufbeantworter (für Asija) das Gedicht des aus Bosnien und Herzegowina stammenden jugoslawischen Dichters **Mak Dizdar** *Zapis o zemlji* (1966), in dem nach der Herkunft, Verortung und Beschaffenheit Bosniens gefragt wird.

⁵¹⁴Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 19.

⁵¹⁵Ebd., 167.

⁵¹⁶Ebd., 174.

⁵¹⁷Ebd., 176.

⁵¹⁸Vgl., 176.

Zapis o zemlji

„Pitao jednom tako jednoga vrli pitac neki:
A tko je ta šta je ta da prostiš
Gdje li je ta
Odakle je
Kuda je
Ta
Bosna
Rekti.

A zapitani odgovor njemu hitan tad dade:
Bosna da prostiš jedna zemlja imade
I posna
I bosa da prostiš
I hladna i gladna
I k tomu još
Da prostiš
Prkosna
Od
Sna.⁵¹⁹

„Eines Tages fragte ein vorzüglicher
Frager:
Wer ist das, was ist das? Verzeih mir!
Wo liegt es,
Woher kommt es,
Wohin geht es,
Dieses
Bosnien?
Sag!

Und der Befragte gab darauf eine schnelle
Antwort:
Irgendwo gibt es so ein Bosnien, verzeih
mir,
Ein Land kalt und karg,
Hungrig und nackt,
Und überdies noch,
Verzeih mir,
Trotzig
Vor Schlaf.⁵²⁰

In der Nacht, bevor Aleksandar aus Sarajevo nach Višegrad weiterreist, um seine Listen der Erinnerung mit der Realität (dem, was von Vorkriegsvišegrad übriggeblieben ist) zu vergleichen, erinnert die Konstruktion seiner Sätze an die Struktur von Günter Eichs Gedicht *Inventur* (1945), in dem das lyrische Ich die Habseligkeiten aufzählt, die ihm nach dem Zweiten Weltkrieg geblieben sind:

⁵¹⁹Mak Dizdar: *Pjesme*. Zagreb: Zora, 1972, 159.

⁵²⁰Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 315.

Inventur

„Dies ist meine Mütze,
dies ist mein Mantel,
hier mein Rasierzeug
im Beutel aus Leinen.

Konservenbüchse:
Mein Teller, mein Becher,
ich hab in das Weißblech
den Namen geritzt.

Geritzt hier mit diesem
kostbaren Nagel,
den vor begehrliehen
Augen ich berge.

Im Brotbeutel sind
ein Paar wollene Socken
und einiges, was ich
niemand verrate,

so dient es als Kissen
nachts meinem Kopf.
Die Pappe hier liegt
zwischen mir und der Erde.

Die Bleistiftmine
lieb ich am meisten:
Tags schreibt sie mir Verse,
die nachts ich erdacht.

Dies ist mein Notizbuch,
dies meine Zeltbahn,
dies ist mein Handtuch,
dies ist mein Zwirn.⁵²¹

Wie der Soldat das Grammofon repariert

„Das sind meine Hände in den Taschen.
Das sind meine Schritte.
Das ist mein Schlüssel.
Hier schließe ich die Tür auf.
Hier gehe ich auf Zehenspitzen die trotzig
knarrende Treppe hinauf.
Das ist mein Leisesein.
Das ist mein Zimmer.
Hier liegt mein Koffer.
Hier stapeln sich die Listen.
Hier stapeln sich die Straßen.
Hier stapeln sich die Namen.
Hier knie ich vor dem Koffer⁵²²

Neben den bisher erwähnten intertextuellen Verweisen auf die Literatur des Herkunftslandes des Autors, sowie auch auf Texte aus der deutsch- und englischsprachigen Literatur, gehört (wie bereits angedeutet wurde) zu den präsenten Charakteristiken Aleksandars, das er selbst das Geschichtenerzählen liebt und diese Vorliebe mit seinem Großvater Slavko teilt.

⁵²¹Hans Werner Richter (Hg.): *Deine Söhne, Europa : Gedichte deutscher Kriegsgefangener*. München: Nymphenburger, 1947, 17.

⁵²²Ebd., 325.

Dabei weist der Inhalt seiner Geschichten eine kulturverbindende Tendenz (bzw. einen transkulturellen Blick) auf, wie es zum Beispiel in dem Kapitel „Warum Häuser mitfühlend und selbstlos sind, was sie musizieren und warum ich ihnen wünsche, dass sie mitfühlend und selbstlos bleiben, und vor allem fest“⁵²³ erkennbar wird, in der Aleksandar das Haus seiner Familie folgendermaßen beschreibt:

„Das Haus meiner Familie hätte ein Repertoire, so groß und unberechenbar wie die Menge und Sorten der Launen, die unter unserem Dach mit und in uns wohnen. Unsere Küche würde ‚**The Doors**‘ spielen, weil **Jim Morrison** den sorgenvollen Blick meiner Mutter in einen sehnsüchtigen Blick verwandelt. **Französische Chansons** würden erklingen, wenn Vater in seinem Atelier verschwindet. Johann Sebastian, wenn Onkel Miki und mein Vater zusammen Politik schauen und Vater schreit: nein, wir streiten nicht, wir diskutieren nur laut! Wenn Vater, französische Chansons pfeifend, Mutter zum Abendessen in die Mündung ausführt: **Pink Floyd**. Herr Floyd macht erwachsen und nervt so angenehm. Ich nippe an Vaters Cognac und sehe fern ohne Ton. Die letzten drei Minuten von **Ravels Bolero** auf voller Lautstärke, wenn Tante Taifun vorbeikommt.“⁵²⁴

Einen weiteren intertextuellen Bezug beinhaltet der Nachname der Nebenfigur Musa Hasanagić, der auf die berühmte südslawische Volksballade *Hasanaginica* verweist, die in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde. Dem deutschen Lesepublikum ist die Ballade und ihre Struktur/ Form - deseteras (dt. Zehnsilber), fünffüßige Trochäen, slawischen Antithese – durch die Übersetzung von Johann Wolfgang von Goethe (*Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga*, 1775, 1778) seit Ende des achtzehnten Jahrhunderts bekannt.

Bezüglich des Themas Literatur und Philosophie in ihrer Funktion als Figurencharakterisierungsmerkmal, erfährt der Leser auch etwas Näheres über den Leseschmack von Aleksandars Großeltern (Slavko und Katharina). Zur Hausbibliothek der Großeltern gehören die Bücher über/von **Wladimir Iljitsch Lenin**, **Karl Marx** (*Das Kapital*, **1867**), **Edvard Kardelj**.⁵²⁵ Die Bücherwahl entspricht auch der durchgehenden (sich nicht widersprechenden) Charakterisierung dieser beiden Figuren, die als Repräsentanten der SFR Jugoslawien fungieren.

Marx‘ *Das Kapital* wird auch in Zusammenhang mit Aleksandar erwähnt (der nach dem Vorbild des Großvaters zu den überzeugten Pionieren gehört/-e): „Oma erzählt mir jedes Jahr um diese Zeit, dass ich die Uniform besonders gern an kirchlichen Feiertagen getragen habe, ganze

⁵²³Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 277-280.

⁵²⁴Ebd., 278-279.

⁵²⁵Vgl. ebd., 325.

Passagen aus dem ‚Kapital‘ auswendig konnte und ihre Bedeutung verstanden habe.“⁵²⁶ Das Werk wird auch in Zorans Erzählung über den Ehebruch seiner Mutter als Bestandteil der von Walross ausgesuchten Bücher für das Bücherregal der Familie Pavlović erwähnt.⁵²⁷ Obwohl sich das Werk (entsprechend der Politik des Landes) in verschiedenen Hausbibliotheken finden lässt, wird vereinzelt auch indirekt angedeutet, dass es zu den Werken gehört, das jeder kennt und hat, jedoch dass es selten ganz gelesen wird und auch nicht ganz verstanden wird. So erzählt Oma Katarina Aleksandar von seinem gemeinsamen Lesen des Werkes mit dem Opa folgendermaßen: „Slavko und du seid zwar niemals über das Warenkapitel im ‚Kapital‘ hinausgekommen, ohne beide einzunicken, aber du hast daraus ganze Passagen auswendig zitiert.“⁵²⁸ In der Szene in der Aleksandar davon berichtet, dass Mirela Francesco (wegen der Gerüchte, er sei homosexuell) die Untermiete gekündigt hat, und er sich ohne Verabschiedung von Francesco davongeschlichen hat, sagt Aleksandar: „Ich setzte mich vor das Bücherregal und las ‚Kapital‘. Aber ich las nicht wirklich. Ich dachte an Francescos Zitronenduft“.⁵²⁹ Walross äußert sich zu seinem Lesen des Werks folgendermaßen: [M]eine alte Ausgabe habe ich nachts gelesen, wenn ich nicht schlafen konnte, und ich schwöre, ich habe kein Wort verstanden.“⁵³⁰ In der Ehebruchszene von Zorans Mutter könnte die Erwähnung von Marx‘ *Das Kapital* auch eine symbolische Bedeutung bezüglich des Zerfalls der SFR Jugoslawien besitzen, wenn man die Figurenkonstellation der Szene näher betrachtet. So liegt das Werk auf dem Boden vor den Füßen des Geliebten der Mutter,⁵³¹ der nicht nur Walross Familie und Ehre, sondern, wie es an einer Textstelle heißt, auch das Buch „gedemütigt“⁵³² hat. Durch den Ehebruch zerbrechen die bisherigen Strukturen in Zorans Familie. Wie bereits im vorigen Kapitel erklärt wurde, lautet die Übersetzung für den Namen des Geliebten der Mutter (Bogoljub) Gottlieb bzw. der, der Gott liebt. So kann dies ein indirekter Verweis darauf sein, dass der zunehmende Einfluss der Religion bzw. Betonung der religiösen Zugehörigkeit im Land dazu führt, dass sich die bisherigen interethnischen verbindenden Strukturen in Jugoslawien ändern. Nach dem Ehebruch verlässt Walross die Stadt mit dem Vorhaben, eine neue Ausgabe des *Kapitals* zu besorgen: „Ich komme zurück, ich muss uns aber erst alles neu besorgen. ‚Das Kapital‘

⁵²⁶Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 312.

⁵²⁷Vgl. ebd., 85.

⁵²⁸Ebd., 216.

⁵²⁹Ebd.

⁵³⁰Ebd., 133.

⁵³¹Vgl., ebd., 85.

⁵³²Ebd., 123.

für mich und eine Mutter für dich.“⁵³³ Er kommt jedoch ohne eine neue Ausgabe zurück, sondern mit der Nachricht, dass ihm der Krieg auf den Fersen ist.

Bezüglich der mehrdimensional gezeichneten Figur Milenko Pavlović (Walross), beschränkt sich der Leseschmack dieser Figur nicht nur auf die sozialistisch-kommunistische Literatur, sondern zeigt eine kulturelle Vielfalt auf. So umfasst seine Büchersammlung neben dem bereits erwähnten *Das Kapital* auch *Der alte Mann und das Meer* (1951) von Ernest Hemingway und neben *Tito — Die Partei, Teil 2* auch *Also sprach Zarathustra* (1883-1885) von Friedrich Nietzsche.⁵³⁴ Zudem werden in die berichtete Rede dieser Figur auch Nietzschezitate integriert. So kommentiert Walross, nachdem er die von Bogoljub Balvan im Tetrisspiel belegten ersten drei Plätze übertrifft, die Bogoljub mit BOG unterschrieben hatte, seinen Erfolg mit dem Nietzsche-Zitat „Gott, [...] ist tot“⁵³⁵ (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882; *Also sprach Zarathustra*, 1883-1885).

Walross zeigt einige Parallelen zu der Figur Santiago aus Hemingways *Der alte Mann und das Meer*.⁵³⁶ Bereits der Spitzname von Milenko Pavlović „den man wegen seines borstigen Schnurrbarts und seiner hängenden Wangen Walross nennt“⁵³⁷ verweist (neben der im Text explizit gegebenen Erklärung) auf das Meer. Hemingways Werk beginnt mit der Beschreibung der gegenwärtigen Lage der Hauptfigur. Man erfährt, dass der alte Santiago schon seit über zwei Monaten (84 Tage) keinen erfolgreichen Fang gemacht hat und auch dieses Mal ohne Fang heimkehrt. Auch bei Walross repräsentiert die Heimkehr einen Verlust, da er durch seine frühere Ankunft (als geplant) den Ehebruch entdeckt, wodurch seine Familie zerbricht. In den Gesprächen zwischen Santiago und Manolin ist der Sport (Baseball, Joe DiMaggio) ein Thema. Auch Walross steht in Verbindung mit dem Thema Sport (Basketball), da er in der Vorkriegszeit der „ehemals gefürchtete Dreierschütze“⁵³⁸ war und „nach seinem Karriereende jeden Samstag Spiele der höchsten jugoslawischen Liga“⁵³⁹ pfiff. Seine Pechsträhne, möchte Santiago dadurch beenden, indem er weit ins Meer hinausfährt. Walross möchte auch sein Pech dadurch beenden, indem er Višegrad verlässt und sich auf eine lange Reise durch das noch zu der Zeit bestehende Jugoslawien

⁵³³Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 91.

⁵³⁴Vgl. ebd., 85-87.

⁵³⁵Ebd., 88.

⁵³⁶Vgl. Ernest Hemingway: *Der alte Mann und das Meer*. München: Rowohlt, 2014.

⁵³⁷Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 75.

⁵³⁸Ebd.

⁵³⁹Ebd.

begibt. Bei beiden stellt sich der Aufbruch bzw. die Reise (Meer, Land) als ein Existenzkampf heraus. Auf der Heimkehr fressen Haie die Beute (Marlin) Santiagos auf. Walross wird auf seiner Reise immer mehr mit dem Krieg (repräsentiert durch die Soldaten) und Kommentaren konfrontiert, die darauf verweisen, dass das gemeinsame Jugoslawien zerfällt: „Überall erklärte man uns, warum Jugoslawien so ein feines Land gewesen sei, das hörte sich an, als würde man über einen Toten sprechen.“⁵⁴⁰ Nach der Rückkehr fällt zwischen Santiago und Manolin das Versprechen, dass sie wieder zusammen fischen werden, obwohl etwas in Santiagos Brust zerbrochen ist. Obwohl Jugoslawien zerbricht und Walross mit der Nachricht zurückkehrt, dass ihm der Krieg auf den Fersen ist, fällt auch hier ein Versprechen zwischen ihm und Musa Hasanagić: „Musa, sagte Walross zu Musa Hasanagić, der seinen Karfiol an den Zügeln führte, Musa, Bruder, halten wir zusammen? Immer, sagte Musa und Karfiol nickte, wie es Pferde tun.“⁵⁴¹ Letztendlich kommt der Krieg auch nach Višegrad, wobei Walross zwar in Višegrad bleibt, aber sein Versprechen hält und nicht zu den Figuren wird, die man als aktive Teilnehmer am Krieg (wie zum Beispiel die Soldaten, Miki, Pokor) identifizieren kann, sondern auch in den widrigsten Umständen seinen eigenen (gegen das Gegeneinander und für das Miteinander) Kurs behält, was auch bei Santiago in Bezug auf seine Umgebung der Fall ist (der sich nicht von seinem Kurs abbringen lässt).

Darüber, ob und was Aleksandars Eltern lesen, werden im Text keine Informationen gegeben. Der Vater verwendet einzig in seinen Kommentaren zum Krieg in Bosnien eine Variation des von Karl Marx stammenden Zitats „Religion ist nicht das Opium des Volkes, sondern sein Untergang.“⁵⁴² (Einleitung zu *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, 1843/1844). Zwar wird bei der Figur Danilo Gorki nirgends im Text erwähnt oder angedeutet, dass er eine Vorliebe für das Lesen hegt, der Autor legt aber auch dieser Figur eine etwas veränderte Variante eines aus dem Lateinischen stammenden (*aperta transire, frondem in silvis non cernere*), und in der deutschen Literatur durch Wielands Werke verbreiteten Zitates (*Wald vor lauter Bäumen nicht sehen*) in den Mund. Als Aleksandar Danilo in Višegrad (in der Nachkriegszeit) besucht und sich die beiden über die gegenwärtige Situation (Arbeits- und Lebensbedingungen) von Danilo und den

⁵⁴⁰Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 126.

⁵⁴¹Ebd., 128.

⁵⁴²Ebd., 186.

Leuten in seiner Umgebung unterhalten, erläutert Danilo seine Sicht mit folgenden Worten: „Vor lauter Fisch, sagt Danilo, riecht man den Fisch nicht mehr.“⁵⁴³

Der römische Politiker, Schriftsteller und Philosoph **Marcus Tullius Cicero** wird bei der Charakterisierung von zwei Figuren eingesetzt – Opa Slavko und Dino Safirović (Dino Zoff). Bei Opa Slavko erfolgt die Charakterisierung als Višegrader Cicero von Seiten der Figur Herr Petar Popović, der damit die Klugheit und weisen Entscheidungen von Slavko für das Wohl aller Višegrader betonen möchte.⁵⁴⁴ Die Figur Dino Zoff wird zunächst als Befehlshaber der Territorialen auf dem Berg Igman vorgestellt. Während des Fußballspiels erfährt man jedoch auch, dass Dino Zoff fehlerfreies Latein beherrscht, wobei er primär Weisheiten von Cicero von sich gibt.⁵⁴⁵ Schließlich wird in einer Analepse aufgelöst, wie es zu der Kombination Befehlshaber und Cicero-Liebhaber gekommen ist. So beherrscht Dino Zoff sehr gut Latein und eine gute Kenntnis über die klassischen Lehren, er musste jedoch wegen seines Alkoholproblems die Schule verlassen und meldete sich freiwillig, „weil er dachte, dass es an der Front weniger Alkohol gab, und er unbedingt mit dem Trinken aufhören wollte [...]“.⁵⁴⁶

5.2.3.2.2. Film und Fernsehen

Bezüglich des Themas Film und Fernsehen erfährt man durch die Selbstcharakterisierung Aleksandars, dass die im ex-jugoslawischen Raum populären Partisanenfilme ein fester Bestandteil seiner Kindheit sind, die so oft gezeigt wurden „dass [er] bei einigen mitsprechen konnte“⁵⁴⁷. Sein Lieblingsfilm ist *Schlacht an der Neretva* (orig. *Bitka na Neretvi*, 1969),⁵⁴⁸ d.h. ein Kultfilm der jugoslawischen Kinematographie. Aleksandars Schauspieler- und Filmkenntnisse und die der anderen Figuren beschränken sich jedoch nicht nur auf die Schauspieler und Filme des Herkunftslandes, sondern im Text erfährt man weiterhin, dass man auch im ehemaligen Jugoslawien international bekannte Blockbuster der 1980er Jahre verfolgte. So wird der international bekannte US-amerikanische Actionfilm *Rambo I* (1982) erwähnt, der das Motiv eines der unfertigen Bilder von Aleksandar ist.⁵⁴⁹ Die Figuren Čika Aziz und Walross spielen das

⁵⁴³Ebd. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 380.

⁵⁴⁴Vgl. ebd., 377.

⁵⁴⁵Ebd., 328.

⁵⁴⁶Ebd., 345.

⁵⁴⁷Vgl. ebd., 106.

⁵⁴⁸Vgl. ebd., 107.

⁵⁴⁹Vgl. ebd., 426.

in Anlehnung an den gleichnamigen Film entwickelte Spiel *Ghostbusters* (1984) auf dem C-64.⁵⁵⁰ Zudem werden ebenfalls US-amerikanische Westernfilme genannt, die sich Aleksandar immer, wenn er zu Besuch bei seinen Ur-Großeltern in Veletovo ist, anschauen muss.⁵⁵¹ Die US-amerikanischen Westernfilme dienen primär als Charakterisierungsmerkmal der Ur-Oma Mileva, deren Mobilität sich zwar nur auf ihr Dorf und die unmittelbare Umgebung beschränkt, die aber durch das Fernsehen ihre Vorliebe v.a. für die Westernfilme Hollywoods entdeckt hat. Diesbezüglich vergleicht Aleksandar seine Ur-Oma mit **John Wayne** „Ur-Oma ist schneller als der Wind und kann mit ihrer Augenklappe spöttischer dreinblicken als John Wayne“⁵⁵² und beschreibt ihre Vorliebe v.a. für den Westernfilm *True Grit* (1969), aus dem die Ur-Oma die Filmfiguren **Miss Ross** und **Marschall Rooster** gerne und oft nachmacht bzw. sich mit ihnen identifiziert:

„Sie stellt sich mir breitbeinig in den Weg, ganz nach ihrem Vorbild, dem Chefgenossen aller Cowboys — Marschall Rooster, allerdings mit Gabeln statt Colts an der Hüfte: wohin Verbrecher? Sie trägt sogar ihre Augenklappe. Jedes Mal, wenn wir in Veletovo zu Besuch sind, muss ich mir mit Ur-Oma ansehen, wie sich der mürrische Trunkenbold Rooster und Miss Ross in die Haare kriegen. So, genauso, habe ich früher ausgesehen, nur mit rosiger Haut, seufzt Ur-Oma und zeigt auf Miss Ross. Ur-Omas Tränen beim Abspann folgt das High Noon auf der Veranda.“⁵⁵³

Die Vorliebe der Ur-Großmutter für Hollywood-Filme wird auch in den Passagen erwähnt, in denen Aleksandar von den Festen der Großeltern erzählt, die sie zu jeder möglichen Gelegenheit oft und gerne gemeinsam mit der Familie, den Freunden und Nachbarn feiern:

„Einmal haben sie zwei Nächte durchgefeiert, weil Ur-Oma einen faustgroßen Meteoriten zwischen den Karotten gefunden hatte. Das war eine Stunde, nachdem Superman im neuen Fernseher gezeigt wurde. Aus dem Meteoriten, drei Kilo Karotten und sieben Geheimgewürzen kochte Ur-Oma Suppe. Das ganze Dorf, rief sie um Mitternacht mit glasigen Augen und versuchte mit einem Judo-Griff eine Eiche zu entwurzeln, das ganze Dorf riecht nach Kryptonit!“⁵⁵⁴

Auch bei der Charakterisierung anderer Figuren bedient sich Stanišić mehr oder weniger bekannter Schauspieler und Figuren aus der ausländischen Filmindustrie. Bei den Figuren Tante Gordana und Teta Desa dienen die Charakterisierungen dazu, ihre äußeren Merkmale (Bewegung,

⁵⁵⁰Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 148.

⁵⁵¹Vgl. ebd., 48.

⁵⁵²Ebd., 49.

⁵⁵³Ebd., 48.

⁵⁵⁴Vgl. ebd., 334.

Aussehen) zu betonen. So schlägt Aleksandar für das noch ungeborene Baby von Tante Gordana, die er wegen ihrer schnellen Bewegungen und schnellen Art zu reden Tante Taifun nennt, entsprechend der Beschaffenheit der Mutter den Namen **Speedy Gonzales** (Zeichentrickfigur der US-amerikanischen Film- und Fernsehgesellschaft Warner Brothers) vor.⁵⁵⁵ Zorans attraktive Tante Desa wird von den Männern wegen ihrer äußeren Erscheinung mit der Schauspielerin/ Sängerin und Hollywood Diva **Marilyn Monroe** verglichen: „Immer loben die Männer sie, Onkel Miki sagt: Desa ist unsere Marilyn Monroe.“⁵⁵⁶ Bei Aleksandars bestem Freund Edin steht sein Wunsch, wie **James Bond 007** zu sein, im Zusammenhang mit dem Wunsch, mehr Erfolg bei Frauen bzw. Mädchen zu haben, weil Frauen auf 007 stehen.⁵⁵⁷ Neben den regelmäßigen Besuchen bei den Nachbarn, dient die lateinamerikanische Telenovela **Isabela** (die eigentlich nicht so heißt) dazu, um Oma Katarinas Alltag in der Nachkriegszeit zu beschreiben. „Die Telenovela heißt eigentlich anders, Isabella ist die schöne, immer ein bisschen leidende, grundgute Protagonistin. Oma verfolgt täglich drei Telenovelas: die um sechzehn Uhr, die um neunzehn Uhr und Isabella um einundzwanzig Uhr.“⁵⁵⁸ Die von Walt Disney und Ub Iwerks erschaffene Comicfigur **Mikimaus** ist der Spitzname von Milan Jevrić einem der serbischen Soldaten auf dem Berg Igman. Diese Figur galt unter seinen ursprünglichen Schulkameraden als „stiller, gutmütiger Koloss“⁵⁵⁹ und weist kindlich-naive Züge auf. Die Vorliebe für US-amerikanische Filme ist (neben der Ur-Großmutter) auch ein Charakterisierungsmerkmal des Soldaten der Territorialen Meho auf Igman, dessen Glücksbringer ein Foto von der Schauspielerin **Audrey Hepburn** ist. Durch die in den Text eingefügte Analepse zu Mehos Leben vor dem Krieg werden die Wahl seines Glücksbringers (das Bild der Schauspielerin Audrey Hepburn) und seine guten Englischkenntnisse erklärt:

„1986 war Meho in den USA — seine einzige Reise in den Westen. Fünf Jahre hatte er von seinem Maurergehalt gespart, bei seinem Vater gewohnt und niemals unnötig Geld ausgegeben. Abend um Abend sah er sich amerikanische Filme an, am liebsten Thriller, Horror und Audrey. Er lernte auf Englisch zu fluchen und konnte akzentfrei Kaffee bestellen.“⁵⁶⁰

⁵⁵⁵Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 13.

⁵⁵⁶Ebd., 92

⁵⁵⁷Vgl. ebd., 98-99.

⁵⁵⁸Ebd., 374.

⁵⁵⁹Vgl. ebd., 332.

⁵⁶⁰Ebd., 327.

5.2.3.2.3. Musik

In Bezug auf das Thema Musik sind Aleksandar die landestypischen **Sevdalinkas** aus seiner Kindheit bekannt, die ein fester Bestandteil bei den Festen der Ur-Großeltern sind. Die landestypische Musik dient v.a. als ein Charakterisierungsmerkmal für Aleksandars Ur-Großvater Nikola, der neben Sevdalinkas auch gerne Lieder über den Helden der südslawischen Volkspoesie **Kraljević Marko** und dessen Pferd singt.⁵⁶¹ Neben ihrer Funktion als Charakterisierungsmerkmal einzelner Figuren, werden in Stanišićs Roman durch die Musik des Herkunftslandes bzw. durch die Einstellungen der Figuren ihr gegenüber auch die sich im ehemaligen Jugoslawien verändernden Verhältnisse angedeutet, was am Beispiel der Sevdalinka **Emina** (nach der Textvorlage von Aleksa Šantićs Gedicht *Emina*, 1902) gezeigt wird, deren Text Stanišić in seiner Originalsprache in den Roman einfügt. So wird das Lied zuerst als ein allen Anwesenden bekanntes und oft gespieltes Lied bei der anfänglich fröhlichen und geselligen Abschiedsfeier von Miki von der Musikkapelle angestimmt. Das bis dahin fröhliche Fest, wo sich keiner an der beliebten Sevdalinka stört, wird jedoch durch den aggressiven Wutausbruch Kamenkos (Nachbar der Ur-Großeltern und Onkel Mikis bester Freund) unterbrochen, der das Lied, in dem die Liebe zu einer Muslimin besungen wird, nicht dulden kann. „Aus! Aus die Musik! Gespielt wird jetzt, was ich befehle! befiehlt Kamenko und tritt nach der Trompete. Hat unser Volk Schlachten gewonnen, damit Zigeuner auf unsere Lieder schießen?“⁵⁶² Da das Fest wenige Monate vor Einbruch des Krieges in Višegrad stattfindet, deutet die Reaktionen der Figur Kamenko auf das Lied auf zunehmende angespannte Lage im Land, in der sogar das Singen eines „falschen Liedes“ zum Problem geworden ist. Durch die daraufhin folgenden Reaktionen verschiedener Figuren auf Kamenkos Worte und Verhalten wird bereits die Einstellung einzelner Figuren gegenüber dem sich verstärkenden Nationalismus im ehemaligen Jugoslawien gezeigt. So wird Kamenkos ausfallend-aggressives Verhalten von Ur-Oma Milena (auch anderen Gästen des Festes) nicht widerstandslos hingenommen, die Kamenko unter Verweis auf seinen Großvater tadelt:

„Kamenko, mein schöner Kamenko, jetzt hast du dir dieses Haar wachsen lassen und diesen Bart, fuchtelst mit dieser Pistole herum und hast dir auf die Mütze ein Wappen genäht, schief, aber das kann man lernen. Weißt du aber, dass dein Großvater Kosta gegen solche Mützen und die doppelköpfigen Adler auf den Mützen in den Krieg zog, dass er zwei Mal an derselben Schulter verwundet wurde und zwei Mal an derselben Wade?“⁵⁶³

⁵⁶¹Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 52.

⁵⁶²Ebd., 65.

⁵⁶³Vgl. ebd., 66.

Kamenkos Antwort auf Ur-Oma Milevas Worte zeigt, dass diese Figur dem im Land stärker werdenden Diskurs des Gegeneinander und Krieges bereits ganz verfallen ist:

„Aber hat mein Großvater seine Schulter und seine Wade nicht seinem Land und seinem Volk geopfert? Während wir hier sitzen, plündern die Ustaschas unser Land, sie vertreiben und schlachten unser Volk! Hat nicht mein Großvater auch gegen die Ustaschas gekämpft? [...]Ich lasse mir nicht länger von Zigeunern Ustaschalieder und Türkengeheule vorsetzen! Ich will für unseren Miki unsere Musik! Lieder aus der ruhmreichen Zeit, die war und die wieder kommen wird!“⁵⁶⁴

Inmitten dieser angespannten Situation und zorn erfüllten Rede Kamenkos lässt Stanišić den zwischenzeitlich eingeschlafenen Ur-Opa Nikola erwachen, der sich von den Worten Kamenkos nicht beirren lässt und das *Emina*-Lied weitersingt, was wie ein Apell auf Besinnung auf das Miteinander, auf das Gemeinsame erscheint. Durch die entstandene groteske Szene, in der Kamenkos Aggression durch die Melodie und Worte des *Emina*-Liedes überstimmt wird, wird auch der verduzte Kamenko kurz abgelenkt,⁵⁶⁵ wodurch Aleksandars und Natašas Vater ermöglicht wird, ihn zu überwältigen. Durch die *Emina*-Lied-Szene werden zudem auch die komplexen Verhältnisse in der Krsmanović Familie, die sowohl serbisch-orthodoxe als auch bosniakisch-muslimische Familienmitglieder hat, unter der gegenwärtigen Lage im Land verdeutlicht. So kommt es zu Unstimmigkeiten zwischen den Familienmitgliedern, da Onkel Miki zwar an keiner Stelle des Romans ausfallend gegenüber Aleksandars Mutter und Nena Fatima wird, aber auch die Einstellungen seines besten Freundes Kamenko nicht verurteilt:

„Es gibt die Sorge, Miki könnte dorthin geschickt werden, wo nicht nur in die Misthaufen geschossen wird, es gibt den traurigen Abschied von Miki, es gibt Tränen für Miki und eine Ohrfeige für Miki, du unverschämtes Balg! Die Ohrfeige gibt es, weil der morgige Soldat sagt: Kamenko hat doch Recht, wir dürfen uns nicht alles gefallen lassen, es ist an der Zeit, dass wir den Ustaschas und den Mudschaheddin die Stirn bieten, es gibt dafür die Ohrfeige [...]“⁵⁶⁶

Durch die unangenehmen Worte Kamenkos und Mikis wird erkennbar, dass das Andere im Eigenen in dem aufkommenden nationalistischen Diskurs des Landes nicht mehr als ein Bestandteil des Eigenen empfunden wird, sondern als das Fremde bzw. als die zu bekämpfende

⁵⁶⁴Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 68.

⁵⁶⁵Hier erkennt man auch eine Verbindung mit der bereits näher erläuterten Fabel *Aska und der Wolf*, wo die Musik bzw. Kunst als ein verbindendes Element den Tendenzen des Gegeneinanders entgegengestellt wird.

⁵⁶⁶Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 71-72.

Negation des Eigenen, was auch durch Aleksandars Beschreibung der Reaktion der Mutter und Nena Fatima verdeutlicht wird:

„[E]s gibt verstohlene Blicke zu meiner Mutter und zu meiner Nena Fatima; es gibt die taubstumme Nena Fatima, die in die Runde sieht, als hätte sie jedes Wort und jede Geste und jeden Schuss verstanden: beschämt und traurig. [...] Es gibt aber auch die Scham, weil sich Mutter schämt und Nena Fatima wie einer Katze den Rücken streichelt; über den Tisch sagt Mutter so leise, ich glaube, Miki hört sie gar nicht: Mann, Miki, was soll das denn ... Es gibt meinen Vater, der wie so oft nichts sagt, es gibt seine Gesichtsfarbe, gegen die ich Penicillin gespritzt bekäme.“⁵⁶⁷

Der aufkommende nationalistische Diskurs des Landes, in dem ein eindeutiger Trennstrich zwischen der eigenen und der anderen Ethnie/ Religion und damit in Verbindung stehenden Kultur gemacht wird, wird besonders für solche mehrkulturell geprägte Figuren, die sich einer eindeutigen Zuordnung widersetzen und das sowohl als auch präsentieren, zum Problem. So ist das mehrkulturelle Dasein solcher Figuren etwas Bestehendes, das sich nicht nur dadurch, dass sich der Diskurs ändert, ausradieren lässt, was am Beispiel Aleksandars verdeutlicht wird, für den seine mehrkulturelle Herkunft, die er bis dahin als normal empfand und sich deswegen nicht weiter tiefer damit auseinandersetzte, nun zu einem ihm von außen aufgezwungenen Problem wird:

„Es gibt ein Dazugehören und ein Nichtdazugehören, plötzlich ist die Veranda dem Schulhof gleich, auf dem mich Vukoje Wurm gefragt hat: was bist du eigentlich? Die Frage klang nach Ärger, und ich wusste die richtige Antwort nicht. [...] Es gab Vukoje Wurms Frage auf dem Schulhof, ich hielt sie für eine Drohung und die Erklärung meiner Mutter für einen Witz. Ich bin ein Gemisch. Ich bin ein Halbhalb. Ich bin Jugoslawe - ich zerfalle also. Es gab den Schulhof, der sich wunderte, wie ich so etwas Ungenaues sein konnte, es gab Diskussionen, wessen Blut im Körper stärker ist, das männliche oder das weibliche, es gab mich, der gerne etwas Eindeutigeres gewesen wäre oder etwas Erfundenes, das Vukoje Wurm nicht kannte, oder etwas, das er nicht auslachen konnte, [...].“⁵⁶⁸

Das Lied von der schönen *Emina* wird auch in der Zeit, in der sich die Soldaten in das Hochhaus in Višegrad einquartieren, wo sich Aleksandars Familie, Nachbarn und hinzukommende geflohene Bauern und ihre Familien aus den naheliegenden Dörfern vor dem Krieg schützten, noch einmal indirekt aufgegriffen. So ist eine Anspielung bzw. Verbindung mit dem Lied in der Charakterisierung des im vorigen Kapitel erwähnten Soldaten mit dem goldenen Eckzahn und dessen Erzählung über seine Emina erkennbar,⁵⁶⁹ die auch durch Aleksandars Worte bestätigt wird: „Ich erinnere mich an Ur-Opas Lied auf dem Erntefest, an die eitle Emina mit dem

⁵⁶⁷Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 72.

⁵⁶⁸Ebd., 72-73.

⁵⁶⁹Vgl. ebd., 167.

Hyazinthenhaar.“⁵⁷⁰ Kurz vor der Abfahrt der Familie Krsmanović nach Deutschland wird Aleksandar noch ein unfertiges Bild diesbezüglich zeichnen, das den Titel „Emina, weit weg vom Soldaten mit dem goldenen Zahn“⁵⁷¹ trägt, was so gedeutet werden könnte, dass Aleksandar sich nach der Zeit der Vorkriegszeit sehnt, in der das Singen von altbekannten Liedern nur das fröhliche Beisammensein ohne weitere Konnotationen präsentierte.

Ein weiteres Lied, das Stanišić, neben der *Sevdalinka Emina*, für den Text in Originalsprache übernimmt, ist *Niška Banja, topla voda*, das von den Soldaten im Hochhaus gesungen wird, die dazu einen Reigen (Kolo) tanzen. Was bereits in den Szenen mit dem *Emina*-Lied angedeutet bzw. kritisiert wurde, wird auch hier angesprochen. So bemerkt die Figur Čika Hasan: „[W]as für eine Zeit ist bloß gekommen, dass du dich vor einem Reigen fürchten musst und vor Lied und Gesang die Ohren verschließt?“⁵⁷²

Auch beim Thema Musik beschränkt Stanišić die Bewohner seines Herkunftslandes nicht nur auf die landestypische Musik. So ist die **klassische Musik** ebenfalls im Roman vertreten. Die deutschen, österreichischen und italienischen Komponisten **Johann Sebastian Bach, Johannes Brahms, Wolfgang Amadeus Mozart, Antonio Lucio Vivaldi** dienen als Charakterisierungsmerkmale für die Figur Herr Musikprofessor Petar Popović (Nachbar und guter Freund von Opa Slavko), der Aleksandar die klassische Musik näher bringt, indem er ihm ein Lexikon der Weltmusik schenkt.

„Wäre ich Fähigkeitenzauberer, gäbe es musizierende Häuser, musikalisch circa so begabt wie Johann Sebastian Bach, dessen Verdienste und die grandiose Pertücke ich aus dem Musiklexikon kenne, das mir Herr Musikprofessor Popović geschenkt hat, ein mit Opa Slavko befreundeter Opa. Auch die Bedeutungen des Wortes ‚barock‘ kann man in dem Lexikon nachschlagen, ich habe sie auswendig gelernt, eine Zeit lang war, barock‘ mein Hauptkomplimentwort und wurde erst neulich von ‚exquisit‘ abgelöst.“⁵⁷³

Obwohl Petar Popović nicht zu den mobilen Figuren gehört, wird diese Figur bereits bei der ersten Einführung mit einem anderen Kulturraum in Verbindung gebracht. Er ist ein Akteur aus der phantastischen Erzählung Aleksandars von *Mary Poppins*,⁵⁷⁴ die ihren Namen in Marica ändert, nach Jugoslawien in das Hochhaus, wo die Familie Krsmanović lebt, zieht und den

⁵⁷⁰Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 174.

⁵⁷¹Ebd., 178.

⁵⁷²Ebd., 166.

⁵⁷³Ebd., 277-278.

⁵⁷⁴Am Beispiel der Geschichte von *Mary Poppins* kann man ebenfalls die durchgehende Charakteristik in Aleksandars Geschichten erkennen, in denen Elemente verschiedener Kulturräume miteinander vernetzt werden.

Nachbarn Herrn Musikprofessor Petar Popović heiratet, der zwar schon verheiratet und auf Regenschirme allergisch ist, aber so ausgezeichnet Klavier spielt, dass Marica ihm nicht widerstehen kann.⁵⁷⁵ Die nächste Erwähnung der Figur erfolgt in der Zeit in der sich die Soldaten im Hochhaus einquartiert haben. Auch in der Kriegszeit behält Herr Popović seine Würde und Werte und kritisiert offen die Aggression der Soldaten gegenüber Čika Husein und Čika Fadil: „[W]as wollen Sie denn, Herrschaften? Hier sind nur ehrliche Menschen.“⁵⁷⁶ Aleksandar besucht das Ehepaar Popović während seines Aufenthalts in Višegrad der Nachkriegszeit. Durch die Beschreibung der Wohnung (Titos Porträt, Notenbücher, Schallplatten, Klavier, Grammofon) und des Aussehens und Auftretens der beiden Figuren (ausgehend gekleidet, höflich und freundlich) erkennt man, dass das Ehepaar auch in der Nachkriegszeit all dem, was es vor dem Krieg präsentierte, treu geblieben ist. Aleksandar muss jedoch ebenfalls feststellen, dass der an Alzheimer erkrankte Herr Popović auch psychisch keine Anknüpfung an der Nachkriegsgegenwart hat. Dabei ist aber auch hier etwas kulturübergreifendes - Musik bzw. Johann Sebastian Bach (*Ich lasse dich nicht, du segnest mich*) - das, was dem Herrn Popović, der mit der Zeit Mozart, Brahms und Vivaldi vergaß, in der Langzeiterinnerung geblieben ist.⁵⁷⁷

Unabhängig von der Figur Popović erwähnt Aleksandar während seines Sarajevo-Kurzaufenthalts (nach dem Krieg) die Oper *Orpheus und Eurydike*. Die Erwähnung soll darauf verweisen, dass in der Nachkriegszeit langsam wieder auch ein Kulturleben in der Stadt stattfindet: „Ich bekam keine Eintrittskarte, es freute mich, dass Dinge ausverkauft waren. Mich freute alles, was nicht nach Ruine, sondern nach Reichtum aussah oder nach Sorglosigkeit, obwohl ich mir einredete, sorglos sein geht doch gar nicht.“⁵⁷⁸ Zudem verweist die Oper auch auf den erlebten Verlust des geliebten Gegenstands (Eurydike, Herkunftsland/ Herkunftsheimat): „Am Abend wurde ‚Orpheus und Eurydike‘ aufgeführt, ich wollte wissen, was die Unterwelt sein wird, in die der Sohn des Flussgottes steigt, um das schon Verlorene noch einmal zu verlieren.“⁵⁷⁹

Neben der klassischen Musik werden auch **andere Musikrichtungen** in der Erzählung erwähnt und mit verschiedenen Figuren und Situationen in Verbindung gebracht. Aleksanders Vater hört im Keller, den er zu seinem Kunstatelier umfunktioniert hat, **französische Chansons**

⁵⁷⁵Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 39.

⁵⁷⁶Ebd., 155.

⁵⁷⁷Vgl., ebd., 384.

⁵⁷⁸Ebd., 317.

⁵⁷⁹Vgl., ebd., 317.

und spätabends die Musik der englischen Rockband **Pink Floyd**⁵⁸⁰. In der Geschichte, in der Aleksandar das Haus seiner Eltern beschreibt, ist (neben den bereits erwähnten französischen Chansons und Pink Floyd) auch die Musik von **Ravels Bolero** und der US-amerikanischen **Rockband The Doors** zu hören.⁵⁸¹ In der Zeit in Deutschland ist die Lieblingsband Aleksandars die US-amerikanische **Grunge-Band Nirvana**. Die Musik der Sängerin **Madonna** dient als Charakterisierungsmerkmal des Busfahrers Boris, mit dem Aleksandar bei seinem Besuch aus Sarajevo nach Višegrad fährt und den neugierigen Boris, der ihn über seinen Aufenthalt und seine Familie ausfragt, aufgrund seines Musikgeschmacks als ungefährlich einstuft:

„Es läuft Madonna. Eh, Boris, alle Ehre, aber muss das jedes Mal sein? fragt der Mann mit der Zeitung. Der Fahrer dreht lauter, like a virgin, singt er und tippt mit den Fingern im Takt auf das Lenkrad.[...] Wer Madonna hört, kann doch nicht gefährlich sein, geht mir durch den Kopf, und ich sage so beiläufig wie möglich: ach, ich besuche meine Großmutter.“⁵⁸²

Aleksandar und die Kunststudentin Marija mögen beide die Musik von **Swayzak** (Produzenten-Duo **James Taylor** und **David Brown**), die sie während Aleksandars Besuch bei Marija in Višegrad (nach dem Krieg) gemeinsam hören. Bei seinem gemeinsamen Ausgang mit Zoran in ein Lokal in Višegrad (der Nachkriegszeit) erwähnt Aleksandar auch die Musik, die er in dem Lokal hört. So läuft neben **Turbo-Folk**⁵⁸³ auch **Eminem**.⁵⁸⁴

Die Musik ist zudem ein Haupt-Charakterisierungsmerkmal des Soldaten Dejan Gavrilović (Gavro) auf Igman, zu dessen Vorbildern der US-amerikanische Jazzmusiker **Glenn Miller** zählt. Diese Figur summt oder pfeift fast durchgehend Melodien aus unterschiedlichen Kulturen. Es werden diesbezüglich *An der schönen, blauen Donau (auch Donauwalzer, 1866)* von Johann Strauss, *Somewhere over the rainbow* aus dem Musicalfilm *Der Zauberer von Oz* (1951), der

⁵⁸⁰Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 30.

⁵⁸¹Vgl. ebd., 278-279.

⁵⁸²Ebd., 365.

⁵⁸³Turbo-Folk war v.a. in der ersten Hälfte der 1990er Jahre mit den damaligen Nationalismen verbunden. Der Musiker Rambo Amadeus soll der Erfinder der Bezeichnung „Turbo-Folk“ sein, wobei die Bezeichnung anfangs v.a. als Spottbezeichnung für diese (weniger anspruchsvolle) Musikrichtung galt, die eine Mischung aus Volksmusik, Pop, Rock und Techno darstellt. Auf den anspruchslosen Charakter der Musik wird in der Szene verwiesen, in der das Musikvideo beschrieben wird, das Radovan Bunda für seine Freundinnen finanziert hat: „Meine Mädchen singen, sagt er. Die Musik gibt es noch nicht, aber ein Video. Er führt es mir vor, Princess Bitch und die Rothaarige tanzen. Radovan spielt darin Radovan mit Hut.“ Ebd., 387.; Vgl. Rambo Amadeus: *Turbo folk*. URL: <http://tekstovi.net/2,995,17646.html> (03.06.2017).

⁵⁸⁴Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 391.

jüdische **Klezmer**, der spanische **Flamenco** und der ungarische **Csárdás**⁵⁸⁵ erwähnt.⁵⁸⁶ Der Grund für die guten Musikkenntnisse von Gavro wird durch eine Analepse, in der seine Geschichte vor dem Krieg aufgedeckt wird, erläutert. Gavro, ein „hervorragender Belgrader Klarinettist“⁵⁸⁷ hatte vor seinem Dienst als Soldat in den frühen Achtzigern seine Karriere als Klarinettist aufgegeben, um Fußball-Profi zu werden. Nach einigen Jahren Abstiegskampf in der zweiten Liga und einem Kreuzbandriss begann er während der Genesungszeit wieder Klarinette zu spielen. Ende der Achtziger gab er mit seinem Bruder Konzerte in Belgrader Jazzkneipen und sie nahmen auch eine Platte auf.

5.2.3.2.4. Kunst (Malerei)

Die Liebe zu Kunst teilt sich Aleksandar mit seinem Vater. Aleksandar bezeichnet sich selbst als „Künstler des guten Unvollendeten“⁵⁸⁸. Die Selbstbezeichnung Aleksandars verweist auf eine persönliche ablehnende Einstellung der Figur gegenüber geschlossenen und homogenisierenden Denkweisen. So enthalten seine 99 Bilder, in denen Aleksandar die Welt, seine Umgebung oder bestimmte Situationen nach seinen Wunschvorstellungen malt, auch kulturübergreifende Motive (zum Beispiel *Van Gogh, Vaters Vorbild, mit beiden Ohren (sehr groß)*, *Rambo I.*, *Neil Armstrong ohne Mond*, *Jurij Gagarin ohne Neil Armstrong*, *Johann Sebastians Perücke. Ohne Johann Sebastian*, *Die schöne, große Kawasaki ohne den ledernen Jürgen*, *Unfertiges Puzzle: Tito gibt E. T. die Hand*, *Carl Lewis ohne Goldmedaille*). Seine Bildermotive verweisen auch auf das einstige Miteinander in Jugoslawien (zum Beispiel *Jugoslawien mit Slowenien und Kroatien*, *1. Jugoslawische Fahne, bevor der Stern verschwand*, *Genosse Fazlagić, noch nicht Herr Fazlagić, Fest ohne Pistolen*).⁵⁸⁹

In dem Brief aus dem Jahr 1993, in dem Aleksandar Asija seine Position zwischen dem Herkunfts- und dem Aufnahmeland beschreibt, werden auch die Bilder, die er einst malte, erwähnt, wobei er feststellt, dass er selbst (wie seine Bilder) ein Beispiel des Unfertigen ist:

⁵⁸⁵Der ungarische Csárdás wird ebenfalls in der Hotelszene in Split erwähnt, wo der Koch des Hotels ihn seinem Arbeitskollegen, dem ungarischen Hotelier Agoston, auf dem das Akkordeon vorgespielt. Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 76.

⁵⁸⁶Vgl. ebd., 334, 335, 339, 353.

⁵⁸⁷Ebd., 353.

⁵⁸⁸Ebd., 30.

⁵⁸⁹Vgl. ebd., 420-427.

„Es kommt mir vor, als wäre ein Aleksandar in Višegrad und in Veletovo und an der Drina geblieben, und ein anderer Aleksandar lebt in Essen und überlegt sich, doch mal an die Ruhr angeln zu gehen. In Višegrad, bei seinen unfertigen Bildern, gibt es einen angefangenen und nicht zu Ende gebrachten Aleksandar. Nicht ich bin mehr Chefgenosse des Unfertigen, das Unfertige ist mein Chefgenosse.“⁵⁹⁰

Bei Aleksandars späterem Entschluss, nach Višegrad zu fahren, um so seine „Vergangenheitsschablonen nachzeichnen“⁵⁹¹ zu können, spielen die Bilder eine Motivationsrolle. Da er als junger Erwachsener den einstigen kindlichen Blick verloren hat, will er, wie er auch seine Erinnerungen auffrischen will, seine einstig gemalten Bilder fertig zeichnen (der Realität anpassen): „Im Schlafzimmer meiner Großmutter liegt ein Karton mit neunundneunzig unfertigen Bildern. Ich fahre nach Hause und male jedes einzelne zu Ende.“⁵⁹² Dieses setzt er jedoch nur zum Teil in die Tat um „die meisten Bilder sind noch nicht fertig gemalt“⁵⁹³, wodurch das Offene bzw. gute Unvollendete dann doch bis zum Ende bestehen bleibt.

Die Kunst ist v.a. ein Charakterisierungsmerkmal von Aleksandars Vater,⁵⁹⁴ dessen großes Vorbild der niederländische Maler und Zeichner **Vincent van Gogh** ist. Diesbezüglich beschreibt Aleksandar das Leben seines Vaters (in Višegrad vor dem Krieg) folgendermaßen: „Er arbeitet in einer Fabrik, in der Holz zu Möbeln gehauen wird, ist aber leider kein Holzfäller, sondern sitzt zwischen Taschenrechnern in einem Zimmer mit Tischkalender und trägt ein Hemd. Zu Hause trägt er nie Hemden und arbeitet in seinem Atelier, nennt das aber nicht Arbeit.“⁵⁹⁵ Die Betonung der Kunst (Malerei) bei der Figurenzeichnung des Vaters wird ebenfalls im folgenden Kommentar von Aleksandar erkennbar, in dem er sich dazu äußert, wo man „tot sein dürfte“: „Man müsste dort tot sein dürfen, wo man viel und gern am Leben war. Mein Vater unter unserem Keller, den er ‚das Atelier‘ nennt, und kaum je verlässt, unter seinen Leinwänden und seinen Pinseln.“⁵⁹⁶ Für den Vater stellt die Welt der Kunst eine Alternativwelt zu seiner alltäglichen Gegenwart dar, in die er oft und gern eintaucht und die er am liebsten zum Beruf machen würde. Diesbezüglich erwähnt Aleksandar die Idee des Vaters, einen Laden für Künstlerbedarf aufzumachen⁵⁹⁷ und er erklärt, warum sich der Vater auf die Urlaube in Igalo jedes Jahr freut: „In Igalo gibt es eine

⁵⁹⁰Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 196.

⁵⁹¹Ebd., 308.

⁵⁹²Ebd., 309.

⁵⁹³Ebd., 427.

⁵⁹⁴Aleksandar verwendet in seinen Beschreibungen des Vaters auch die Bezeichnungen „Künstlervater“ oder „Hauskünstler“. Vgl. ebd., 30.

⁵⁹⁵Ebd., 104.

⁵⁹⁶Ebd., 14, 30.

⁵⁹⁷Vgl. ebd., 237.

Künstlerkolonie. [...] Die Männer und die Frauen der Künstlerkolonie tragen langes Haar und sonst nichts, und Vater ist deprimiert, wenn er zu Hause wieder eine Krawatte umbinden muss.⁵⁹⁸ So ermöglicht die Welt der Kunst dem Vater einen (frei nach seinen Wünschen) kulturübergreifenden Lebensstil zu führen, wobei auch bei der Charakterisierung des Vaters (bzw. in seinen Kommentaren, in denen er sich zu der Rolle des Künstlers äußert) betont wird, dass die Kunst über Mittel (kulturübergreifende Ausdrucksmöglichkeiten) verfügt, die Welt fern von den gegebenen Verhältnissen anders (bzw. auch besser) zu gestalten:

„Ganze Wochenenden verbringt Vater in seinem Atelier. Ein Maler darf nie mit dem zufrieden sein, was er sieht — Wirklichkeit abbilden heißt vor ihr kapitulieren! ruft er, wenn ich an der Tür klopfe, weil Fußbälle und Fahrradschläuche wieder Luft verlieren. Künstler müssen umbilden und neu bilden, Künstler sind Weltveränderer und Weltenschaffer! meint mein Vater mit der Baskenmütze, während er den Ball aufpumpt. Er spricht nicht zu mir, er erwartet keine Antwort. Im Atelier laufen französische Chansons, spätabends Pink Floyd, und die Tür ist abgeschlossen.“⁵⁹⁹

Nachdem die Familie Višegrad verlässt und nach Deutschland flieht, kann der Vater sich seiner Kunstliebe vorzeitig nicht widmen, was primär etwas mit der schweren materiellen Lage der Familie zu tun hat: „Für Gardinen gibt es keine Geldpriorität, auch nicht für eine Leinwand und Farben für Vater, aber Mutter und er suchen schon eine Arbeit.“⁶⁰⁰ So muss sich der Vater hier hauptsächlich um den Verbleib der Familie kümmern: „Vater ist im selben Betrieb wie Onkel Bora. Die beiden sind tagelang unterwegs. Sie arbeiten schwarz. Schwarz heißt: die Arbeit macht dir den Rücken kaputt und dich gleichzeitig zum Verbrecher, obwohl du nicht wirklich klast.“⁶⁰¹ Nach dem erneuten Umzug der Eltern nach Florida, nimmt der Vater sein geliebtes Hobby wieder auf:

„Vater hat eine *Kokosnuss* gepflückt und seit sieben Jahren wieder das erste Bild gemalt. Er nennt es ‚Selbstporträt mit Coconut‘ und die gewählten Farben ein Duett von Ocker und Braun auf sattgrüner Sommerwiese. [...] Mutter war krank, dann gesund geworden, Vater still, dann älter geworden und jetzt sitzt er in der Sonne, malt wieder Stillleben und verkauft sie sogar.“⁶⁰²

⁵⁹⁸Ebd., Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 196, 239.

⁵⁹⁹Ebd., 30.

⁶⁰⁰Ebd., 190.

⁶⁰¹Ebd., 193.

⁶⁰²Ebd., 210-211.

Am Beispiel des Vaters kann man erkennen, dass die Migration zwar seinen sozialen Status verändert und ihm ständige Neuorientierungen abverlangt, die Welt der Kunst dabei jedoch etwas Kulturübergreifendes darstellt, was sich problemlos in andere Kulturen übertragen lässt.

Nachdem in den vorangegangenen Abschnitten die Themen Literatur, Philosophie, Film, und Fernsehen, Musik und Kunst (Malerei) ausführlicher besprochen wurden, können mehrere Schlussfolgerungen in Bezug auf das Vorhandensein von Transkulturalität in Stanišićs Roman gezogen werden. Am Anfang des Kapitels wurde aufgezeigt, dass der Autor bei der Selektion der textexternen Ebene (in Bezug auf das Thema „Philosophie und Kunst“) eine transkulturelle Vorgehensweise wählt bzw. für die Gestaltung der erzählten Welt des Romans aus unterschiedlichen Kulturen schöpft. Da die im Roman erwähnten und aus unterschiedlichen Kulturräumen stammenden Persönlichkeiten, Gruppen, Werke und fiktionalen Figuren für die Beschreibung der beiden Handlungsschauplätze des Romans (ex-jugoslawischer Raum, Deutschland) und die sie betreffenden Figuren und Figurenkonstellationen dienen, werden dadurch die bestehenden vielseitigen transkulturellen Vernetzungen innerhalb einer Gesellschaft offengelegt. Diesbezüglich bekommen in Stanišićs Roman nicht nur die (physisch) mobilen Figuren, sondern auch verschiedene nicht mobile Figuren solche Charakterisierungen, bei denen man einen Bezug zu mehreren, unterschiedlichen Kulturen erkennen kann. Durch eine solche Vorgehensweise bei der Figurenzeichnung zeigt der Autor v.a. in Bezug auf die Darstellung des Herkunftslandes (das der primäre Handlungsschauplatz des Romans ist), dass die dortigen Bewohner nicht nur durch ihr multiethnisches Zusammenleben einen Bezug zu mehreren Kulturen aufweisen, sondern, dass sie auch auf vielen weiteren Ebenen eine (aus zahlreichen verschiedenen Lebensstilen bestehende) Gemeinschaft bilden, in der unterschiedliche kulturelle Einflüsse (bzw. verschiedene Formen der transkulturellen Überschreitungen und Verflechtungen) erkennbar sind. Des Weiteren hat die Besprechung des Themas Literatur gezeigt, dass in Stanišićs Roman Werke unterschiedlicher kultureller Herkunft nicht nur genannt werden, sondern dass die Charakterisierungen einzelner Figuren (Aleksandar, Zoran, Walross) Parallelen zu Figuren anderer Werke aufzeigen (Aska, Max Löwenfeld, Santiago), wobei die Wahl dieser Figuren (aus den anderen Werken) wiederum einen Bezug zu mehreren Kulturen aufweist. Neben dem erwähnten intertextuellen Bezug, werden auch auf der Ebene der formalen Gestaltung des Textes andere einzelne Texte im Original (*Emina*), in ihrer Übersetzung (*Zapis o zemlji*) oder nur ihre Form (*Inventur*) in den Text von Stanišićs Roman integriert und auch die Wahl dieser Texte lässt

einen mehrkulturellen Bezug erkennen, wodurch der Autor nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der formalen Ebene einen transkulturellen Text erschafft. Zudem konnte man erkennen, dass einzelne intertextuelle Bezüge dazu eingesetzt werden, um die Komplexität des Herkunftslandes von Aleksandar (aus unterschiedlichen Blickwinkeln) näher zu beleuchten. Ebenfalls wird durch die mehrfache Thematisierung der Kunst in Stanišićs Roman (bezüglich der interkulturellen Verhältnisse) darauf verwiesen, dass die Kunst (durch die ihr zur Verfügung stehenden Mittel) die Möglichkeit besitzt, sowohl einen tieferen Einblick in die bestehenden gesellschaftlichen Strukturen zu bieten, als auch bestehenden interethnischen/ interreligiösen/ interkulturellen Differenzen dadurch entgegenzuwirken, indem sie verbindende Momente schafft und das Gute, Schöne, Gemeinsame bzw. das Miteinander betont.

5.2.3.3. SPORT⁶⁰³

Wenn man in Betracht nimmt, dass sich der Roman primär mit ganz anderen Themen beschäftigt, ist das Thema Sport in Stanišićs Roman auffällig oft präsent. Das zeigt bereits die folgende Aufzählung der Sportler, Vereine und Sportereignisse, die im Roman näher thematisiert oder erwähnt werden:

Aus den **Ländern des ehemaligen Jugoslawien** – die Fußballspieler Dragoslav Šekularac und Dejan Savićević, der Basketballspieler Dražen Petrović, die Tennisspielerin Monika Seleš und der Fußballverein Roter Stern (Crvena Zvezda). **Deutschland** – Die Tennisspielerin Steffi Graf, die Fußballvereine Rot-Weiss Essen, Schalke 04 und FC Bayern München. **Frankreich** – Zinedine Zidane. **Belgien** – Anderlecht Under. **Spanien** – Deportivo La Coruna. **Italien** – Inter Mailand. **Süd- und Nordamerika** – der Basketballspieler Magic Johnson, der Boxer Muhammad Ali, der Leichtathlet Carl Lewis, die Fußballspieler Diego Maradona und Pelé, die Eiskunstläuferinnen Nancy Kerrigan und Tonya Harding, das American-Football-Team Jacksonville Jaguars und Bruce Lee (der als sino-amerikanischer Schauspieler und Kampfkünstler auch zum **chinesischen Kulturraum** gezählt werden kann). Ereignisse aus der Sportwelt, die im Roman thematisiert/ erwähnt werden, sind das Halbfinale der Fußballweltmeisterschaft in Chile (1962), die Rivalität zwischen Monika Seleš und Steffi Graf (Wimbledon, 1989, 1992), der Europapokal-Sieg von

⁶⁰³Da in der vorliegenden Arbeit Kultur (entsprechend dem Konzept der Transkulturalität) als Lebenspraxis verstanden wird, ist auch Sport ein Teil der Kultur und kulturellen Identitätsstiftung. Vgl. Ommo Grupe: *Sport als Kultur*. Zürich; Osnabrück: Edition Interfrom; Fromm, 1987, 11.

Roter Stern (1991), Magic Johnsons HIV Infektion (1991), der Weltrekord von Carl Lewis (1991), der Autounfall von Dražen Petrović (1993) und der Eiskunstlauf-Skandal um Tonya Harding und Nancy Kerrigan (1994).

Anhand der textexternen Selektion der Sportpersönlichkeiten, Sportvereine und Sportereignisse wird deutlich, dass sich der Autor auch in dem Bereich Sport nicht auf einen Kulturraum beschränkt. Neben den aufgezählten außerliterarischen Fakten ist zudem das ganze Kapitel „Was hinter Gottes Füßen gespielt wird, wofür sich Kiko die Zigarette aufhebt, wo Hollywood liegt und wie Mikimaus zu antworten lernt“ dem (als Fiktion erkennbaren) Fußballspiel zwischen den territorialen und den serbischen Soldaten während des Kriegs bzw. während eines Waffenstillstands auf dem Berg Igman gewidmet. Im Folgenden wird erklärt werden, welche Funktion das Thema Sport in Bezug auf die Themen Kulturkontakte und Transkulturalität in Stanišićs Roman erfüllt.

In Abhängigkeit von der Situation, dem Kontext und der Betrachtungsperspektive kann der **Sport** unterschiedliche **Funktionen** erfüllen. Als identitätsstiftender Faktor kann der Sport in dem Sinne fungieren, dass man sich mit Niederlagen und Siegen eines Sportlers oder einer Mannschaft identifiziert, mit ihnen mitfiebert, leidet und feiert. Er kann durchaus auch den Nationalismus (die nationale Identität) nähren. Siege der Nationalmannschaft werden auch als Siege einer Nation oder Gruppe über eine andere gefeiert. Der Sport kann von einem Regime oder einer Gruppe ideologisch missbraucht werden und in diesem Sinne für Intoleranz, Aggression, Nationalismus und Rassismus instrumentalisiert werden.⁶⁰⁴ Andererseits wirkt der Sport (Sportereignisse, Sportler, Sportmannschaften) kulturübergreifend und verbindend. So verweist zum Beispiel Dietrich Schulze-Marmeling darauf, dass die Sprache des Fußballs (als globales Phänomen) universell ist und Menschen verschiedener Kulturen und Schichten miteinander verbindet.⁶⁰⁵ Sportler unterschiedlicher Herkunft treffen sich bei Wettkämpfen und Spielen (auch in einzelnen Mannschaften) primär wegen der Sportdisziplin, die sie miteinander verbindet.⁶⁰⁶ Man ist oft nicht

⁶⁰⁴Mario Leis verweist auf Elfride Jelineks *Sportstück* (1998), das sich mit dem Thema auseinandersetzt. Sport kann im metaphorischen Sinne als Krieg verstanden werden, diese Funktionalisierung kann, so Leis, aber auch recht harmlos daherkommen. Vgl. Mario Leis: *Sport in der Literatur : Einblicke in das 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Lang, 2000, 48.

⁶⁰⁵Vgl. Dietrich Schulze-Marmeling: *Fußball : Zur Geschichte eines globalen Sports*. Göttingen: Werkstatt, 2000, 9. Selbstverständlich gibt es auch die andere Seite des Fußballs, die von Nationalismus, Rassismus, Intoleranz und Aggression geprägt ist.

⁶⁰⁶Als Beispiel kann die Champions League genannt werden, in der die verschiedenen Vereine Sportler unterschiedlicher kultureller Herkunft miteinander verbinden, wobei heutzutage sogar die Nationalmannschaften, die bei Europa- und Weltmeisterschaften aufeinandertreffen, aus Spielern verschiedenkultureller Herkunft

nur ein Fan der eigenen Sportler oder Mannschaften, sondern zu den eigenen Lieblingssportlern/-mannschaften gehören auch Sportpersönlichkeiten/-mannschaften anderer Kulturen, wobei die gemeinsame Vorliebe für einen Sport, Verein oder Sportler wiederum zum Abbau national-kultureller Spannungen bzw. zum kulturübergreifenden Verständnis führen kann. Sportereignisse können ebenfalls eine starke symbolische Kraft entfalten. Man erinnere sich zum Beispiel an die Olympischen Spiele aus dem Jahr 1936 in Berlin, die die Nationalsozialisten als Propaganda-Forum für das NS-Regime missbrauchten, bei denen jedoch Jesse Owens den Plänen der NS-Vertreter, um es sportlich auszudrücken, gegen den Strich lief, da der US-Athlet mit schwarzer Hautfarbe (mit seinen vier Goldmedaillen) zu dem herausragenden Sportler der Spiele wurde und so die NS-Theorie von der „Überlegenheit der weißen Rasse“ widerlegte.⁶⁰⁷ An dieser Stelle können ebenfalls (in Bezug auf den Zerfall des Vielvölkerstaats Jugoslawien) die Fußballspiele Hajduk - Crvena Zvezda (1980) und Dinamo Zagreb - Crvena Zvezda (1990) genannt werden, die mitunter (je nach Betrachtungsweise und Deutung) nach einigen den Zerfall des Vielvölkerstaats Jugoslawien ankündigten.

Was das **Verhältnis von Sport und Literatur** betrifft, äußerte sich der deutsch-polnische Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki dazu folgendermaßen:

„Sport und Literatur sind nahe Verwandte. [...] Beide appellieren auf verschiedenen Ebenen und mit unterschiedlichen Mitteln an dieselben Gefühle. Die fundamentalen Emotionen, mit denen sich die Literatur befaßt - Heldentum, Leidenschaft, Solidarität, Ruhmsucht -, dominieren auch in den Sportwettkämpfen, nur sind sie ungleich einfacher, oberflächlicher, direkter. Was die Literatur dem Leser bietet, kann man auch im Stadion finden, ohne Verschlüsselung, ohne Intellekt, ganz und gar unkompliziert. Nichts zeigt die Brutalität des Lebens deutlicher als ein Boxkampf, und vielleicht ist ein Langstreckenlauf eine Art Parabel vom Kampf ums Dasein.“⁶⁰⁸

zusammengesetzt sind. In der deutschen Nationalmannschaft hat zum Beispiel fast die Hälfte der Nationalspieler einen mehrkulturellen Hintergrund. Ein Drittel der Spieler der Nationalmannschaft der Schweiz kommt aus dem jugoslawischen Raum und viele Nationalspieler der französischen Nationalmannschaft haben ihre Wurzeln in den früheren Kolonien. Zudem können als ein weiteres interessantes Beispiel die Fußballspieler Jerome Boateng und Kevin-Prince Boateng sowie Granit Xhaka und Taulant Xhaka genannt werden, die Brüder sind, aber in verschiedenen Nationalmannschaften spielen.

⁶⁰⁷Als weiteres Beispiel können auch die Olympischen Spiele in Mexiko-Stadt (1968) genannt werden, bei denen Tommie Smith und John Carlos bei der Siegerehrung die Fäuste in schwarzen Handschuhen emporgestreckten als ein Symbol der Unterstützung für die schwarze Bürgerrechtsbewegung bzw. als einen Protest gegen den (weißen) Rassismus in den USA.

⁶⁰⁸Hubert Spiegel: *Interview mit Marcel Reich-Ranicki* : „Sport und Literatur sind verwandt“. URL: <http://www.faz.net/aktuell/sport/fussball-wm-2006/deutschland-und-die-wm/interview-mit-marcel-reich-ranicki-sport-und-literatur-sind-verwandt-1332348-p2.html> (23.04.2017).

An dieser Stelle sei noch angemerkt, dass Reich-Ranicki Literatur und Sport als „feindliche Brüder“ betrachtet, da das Sporterlebnis für viele Menschen eine Art Kunstersatz geworden ist. Sport als Thema in der Literatur hat generell einen schwierigeren Stand, was durch die Dichotomie Körper-Geist begründet wird. Vgl. ebd.

Was die **Thematisierung des Sportes in der Literatur** betrifft, verweisen Markus Büllers und Markus Kaminski darauf, dass der Sport der Komplexität des menschlichen Daseins und Handelns eine faszinierende Eindeutigkeit verleiht und dessen Thematisierung im Roman ebenfalls eine solche Funktion erfüllen kann.⁶⁰⁹ Nach Gerhard Krug liefert der Sport in der Literatur eindeutige, klare Bilder, macht Zusammenhänge überschaubar und Verhältnisse messbar.⁶¹⁰

Bevor im folgenden Teil anhand ausgewählter Beispiele aus dem Text aufgezeigt wird, welche Funktionen Sport bzw. die angeführten Sportpersönlichkeiten und Vereine in Bezug auf Kulturkontakte und Kulturdurchkreuzungen in Stanišićs Roman bekommen, soll an dieser Stelle als Übergang zur Textanalyse ein Beispiel des kulturellen Kontaktknüpfens (durch den Sport) aus dem Leben von Stanišić gegeben werden. Nach seiner Ankunft in Deutschland bot der Fußball dem Autor eine Anschlussmöglichkeit an die neue Umgebung: „Ich konnte gut Fußball spielen, das war ein großer Vorteil auf dem Schulhof. Das war eine Art und Weise, um dazuzugehören. Wir haben gekickt, ich konnte mitkicken - und dabei hörte keiner zu. Im Spiel hatte ich niemals das Gefühl, fremd zu sein.“⁶¹¹

Im **Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert*** werden gleich am Anfang des Textes durch die Verknüpfung eines Schlüsselereignisses in der Geschichte mit einem Sportereignis zwei verschiedene Kulturräume miteinander verschränkt – der Tod von Opa Slavko (ehemaliges Jugoslawien) und der **100-Meter-Weltrekord** des US-Leichtathleten **Carl Lewis** bei der Weltmeisterschaft in Tokio (25. August 1991).⁶¹² „Opa starb in 9,86 Sekunden, sein Herz lieferte sich ein Kopf-an-Kopf-Rennen mit Carl Lewis - das Herz stand still, und Carl raste wie ein Wahnsinniger. Opa keuchte, und Carl riss die Arme in die Luft und warf sich eine amerikanische Fahne über die Schultern.“⁶¹³ Diese Szene verweist darauf, dass die SFR Jugoslawien ihr Rennen verloren hat bzw. sie steht für das sich anbahnende Ende des Vielvölkerstaates Jugoslawien. Die nächste Erwähnung von Carl Lewis dient einerseits der Dekonstruktion von Stereotypen und

⁶⁰⁹Vgl. Markus Büllers; Markus Kaminski: *Helden des Sports in Literatur und Film*. URL: http://www.mythos-magazin.de/mythosforschung/mb-mk_sporthelden.pdf (23.04.2017).

⁶¹⁰Vgl. Gerhard Krug: Sport und moderne Literatur. In: Alex Natan (Hg.): *Sport-kritisch*. Bern; Stuttgart: Hallwag Verlag, 170.

⁶¹¹Schrader. An dieser Stelle sei auch erwähnt, dass der Autor am Leipziger Literaturinstitut zum Thema „Fußball und Literatur“ promoviert.

⁶¹²Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 40.

⁶¹³Ebd., 13-14.

andererseits sagt sie zugleich auch etwas über die politischen Einstellungen des Erzählers (Aleksandar) aus: „Nicht alle Amerikaner sind also Kapitalisten, Genosse Lewis zumindest ist keiner, mein Stab und mein Hut zaubern ausschließlich im Sinne der Partei.“⁶¹⁴ Die beiden genannten Beispiele zeigen bereits, dass der Erzähler Aleksandar eindeutig von einer binären Denkweise (bezüglich der Kulturen) abweicht, was besonders (wie bereits erwähnt wurde) in seinen Geschichten, in denen er die Welt nach seinen Vorstellungen darstellt, zum Ausdruck kommt, wie es auch das folgende Beispiel in Bezug auf den Sport zeigt: „Auf dem Weg ins Krankenhaus halten wir an der Brücke, weil Ivo Andrić gerade versucht, mit einem Pferd über die Drina zu springen. Ganz Višegrad ist da, und tanzt. Im Vorprogramm liefern sich Tante Taifun und Carl Lewis ein Rennen über die Brücke.“⁶¹⁵ Carl Lewis ist ebenfalls das Motiv eines der unfertigen Bilder, die Aleksandar malt, wobei die Anmerkung „Carl Lewis ohne Goldmedaille“⁶¹⁶ indirekt auf Aleksandars Wunsch verweist, die Verlusterfahrung (Tod von Opa Slavko und der Zerfall seines Heimatlandes) ungeschehen zu machen. Auch andere Bilder, auf denen Sportler abgebildet sind, verweisen auf den Wunsch von Aleksandar, etwas rückgängig zu machen bzw. auf seinen Weltverbesserungswunsch mithilfe der Phantasie und Kunst die Welt schöner zu zeichnen, als sie ist. Er zeichnet „**Dražen Petrović** beim Dreier-Wurf ohne Autounfall“⁶¹⁷ und „**Magic Johnson** ohne SIDA“.⁶¹⁸

Bei Aleksandars Mutter bekommt der Eiskunstlauf zunächst eine Charakterisierungsfunktion. Der Eiskunstlauf ist der Lieblingssport der Mutter, die „eigentlich Eiskunstläuferin werden“⁶¹⁹ wollte und während der ganzen Schwangerschaft „nur noch Eiskunstlaufen gesehen“⁶²⁰ hat. Nachdem die Familie Višegrad verlässt und im Aufnahmeland (Deutschland) versucht Fuß zu fassen, bekommt der Eiskunstlauf eine zusätzliche Funktion. Die Flucht bzw. der Übergang von der einen in die andere Kultur ändert nicht nur den Aufenthaltsort, sondern, wie es auch bei dem Vater der Fall war, den sozialen Status der Mutter – einst „fachpolitische Beraterin für das Lokalkomitee des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens“⁶²¹,

⁶¹⁴Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 37.

⁶¹⁵Ebd., 263.

⁶¹⁶Ebd., 423.

⁶¹⁷Ebd., 425.

⁶¹⁸Ebd.

⁶¹⁹Ebd., 104.

⁶²⁰Ebd., 43.

⁶²¹Ebd., 102.

jetzt Arbeiterin in einer Wäscherei⁶²² – und ihr Flüchtlingsstatus bzw. ihre nationale Herkunft schränkt zeitweise auch ihr Handlungspotential im neuen Kulturraum ein: „Mutter kündigte eines Morgens einfach in der Wäscherei. Sie meldete sich für einen Deutschkurs an, lernte drei Monate lang jeden Tag. Danach schrieb sie siebzig Bewerbungen. Bei der einundsiebzigsten erwähnte sie nicht, dass sie Bosnierin ist und bekam einen Job als KassiererIn“⁶²³. In dieser belastenden Situation stellt sich der Eiskunstlauf als etwas Kulturübergreifendes heraus, was keine Neuorientierung der eigenen Identität im anderen Kulturraum abverlangt. Demzufolge bekommt der Eiskunstlauf (als Gegensatz zum schweren Arbeitsalltag) bei der Mutter eine Entlastungsfunktion und dient ebenfalls zur Aufrechterhaltung der Verbindung (Erinnerungen) zum Herkunftsland:

„Meine Mutter hat sich ‚Magie auf dem Eis 1–6‘ gekauft, sechs Video-Kassetten mit Porträts aller Stars und Berichten von irgendwelchen Eiskunstlauf — Meisterschaften und Olympiaden — auch Sarajevo ist dabei. Abends sitzt sie vor dem Fernseher und murmelt: Rittberger, Salchow, Lutz und Toeloop, doppelt und dreifach. Manchmal schaltet Nena Fatima den Fernseher aus und versteckt die Kassette. Und Mutter sitzt immer noch da und sagt: Axel, Flip. Ihre Hände sind von der Wäscherei dermaßen kaputt, dass ich kein anderes Wort dafür finde als kaputt.“⁶²⁴

Nach dem Umzug der Eltern von Deutschland nach Florida, durch den sich erneut der soziale Status der Mutter ändert, die nun in einer Anwaltskanzlei arbeitet,⁶²⁵ bleibt auch in diesem neuen Kulturraum die Liebe zum Eiskunstlauf bestehen bzw. der Eiskunstlauf erweist sich wieder als eine kulturübergreifende Komponente, die sich problemlos in den anderen Kulturraum übertragen lässt: „Sie hat sich Schlittschuhe gekauft, fährt jeden Sonntag zur Eishalle und möchte ein Footballspiel im Stadion sehen.“⁶²⁶ Ebenfalls verweist die Information, dass die Mutter wieder ihrem alten Hobby nachgehen kann und sogar ein neues hat (Football – **Jacksonville Jaguars**),⁶²⁷ darauf, dass in das Leben der Eltern wieder eine gewisse Normalität eingekehrt ist und sie sich nach einer längeren Krisenzeit mit dem migratorisch-zwischenkulturellen Dasein arrangiert bzw. es als ein Teil der eigenen Identität akzeptiert haben.

⁶²²Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 193.

⁶²³Ebd., 211.

⁶²⁴Ebd., 197.

⁶²⁵Vgl. ebd., 210.

⁶²⁶Ebd.

⁶²⁷Vgl. ebd., 213.

Bei der Hauptfigur Aleksandar ist Sport ebenfalls ein Thema. Sportler sind mitunter Motive seiner unfertigen Bilder. Verschiedene Vergleiche mit Sportlern dienen auch dazu, eine bestimmte Situation bildhafter zu präsentieren, wie es zum Beispiel in der Szene der Fall ist, in der Aleksandar Milenko Pavlović darauf antwortet, wo sich gerade sein Sohn Zoran befindet: „Der sammelt Haare bei Meister Stankovski, antwortete ich und tänzelte vor Walross wie Muhammad Ali.“⁶²⁸ Wie bei der Mutter, so bekommt auch bei Aleksandar der Sport (Fußball) eine Charakterisierungsfunktion. Aleksandar ist ein großer Fan von Fußball. Seine Lieblingsmannschaft ist **Roter Stern Belgrad**. Die Liebe zu diesem Verein wird mehrmals im Text betont – in seinem Zimmer hängt ein Poster von Roter Stern, eins seiner unfertigen Bilder ist dem Verein gewidmet⁶²⁹ und er betet in der Moschee, dass die Mannschaft den **Europapokal (1991)** gewinnt: „Mach, sehr geehrte Moschee, mach, dass Roter Stern Meister wird.“⁶³⁰ Durch den Fußball fängt ebenfalls Aleksandars Freundschaft mit Francesco an. Aleksandar und Francesco sprechen zwar nicht dieselbe Sprache, aber beide beherrschen die kulturübergreifende Sprache des Fußballs:

„Eines Abends stellte ich mich an den Zaun und starrte Francescos Rücken so eindringlich an, dass mein Blick an seiner Wirbelsäule hoch in seinen Kopf kletterte und Francesco sich umsehen musste. Ich verstand ihn nicht, er verstand mich nicht. Ich zeigte auf den Ball, dann auf ihn, [...] Die Wette war einfach: hielt Francesco mindestens drei meiner fünf Schüsse, durfte er bleiben.“⁶³¹

Während der Zeit, die Aleksandar und Francesco miteinander verbringen, lernt Aleksandar neben Bruchstücken der italienischen Sprache auch die Namen der Spieler der italienischen Nationalmannschaft.⁶³² Nachdem die Familie Krsmanović Višegrad verlässt, erweist sich Aleksandars Liebe zum Fußball auch als etwas Kulturübergreifendes, was er im neuen Kulturraum beibehalten kann. Zudem verweisen Aleksandars Worte „**Schalke 04** ist meine Lieblingsmannschaft“⁶³³, die er in einem Brief aus dem Jahr 1994 schreibt, darauf, dass Aleksandar sich (nach der anfänglichen Ablehnung) gegenüber dem neuen Kulturraum öffnet und

⁶²⁸Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 124.

Sport und Sportler werden oft in die Dialoge der Figuren integriert. Als Beispiele können die Dialoge der Soldaten auf Igman, Aleksandars Unterhaltung mit den Wise Guys oder die Unterhaltung zwischen Aleksandar und Zoran über österreichische Mädchen angeführt werden: „Du, Zoran, sage ich, die guckt ja wie Bruce Lee ... Ganz genau, gibt er verträumt und gar nicht überrascht zurück, die Österreicherinnen gucken alle wie Bruce Lee.“ Ebd., 80.

⁶²⁹Vgl. ebd., 35, 262, 300

⁶³⁰Ebd., 232.

⁶³¹Ebd., 265.

⁶³²Vgl. ebd., 269.

⁶³³Ebd., 199.

diesen als einen neuhinzugekommenen Teil seiner kultur-hybriden Identität akzeptiert. Bei den Figuren Marija und Marijas Mutter verweist der Verein **FC Bayern München**, den man, wie es Marija erklärt, automatisch mag, wenn man in München und der Umgebung lebt oder gelebt hat,⁶³⁴ ebenfalls darauf, dass die beiden Figuren mehrkulturell geprägt sind. Als Aleksandar nach dem Krieg sein Herkunftsland besucht, verhilft ihm das kulturübergreifende globale Thema Fußball dazu, Anschluss an die Leute seines Herkunftslandes zu finden, da er sich durch die Flucht und das Leben in Deutschland von dem Land und den Leuten entfremdet hat.⁶³⁵ So kommt Aleksandar in einem kleinen Wettcafé oberhalb der Altstadt (Sarajevo) mit den Wise Guys (Mused und Kemo) ins Gespräch, weil Mused eine „Trainingsjacke mit der Aufschrift ‚**Rot-Weiß-Essen**‘ und der Nummer 11.“⁶³⁶ trägt, die ihm sein Schwiegersohn aus Deutschland mitgebracht hat, und kann mit ihnen (trotz der sehr unterschiedlichen Lebensstile) lange Gespräche führen, weil sich alle drei sehr gut im Fußball auskennen:

„Wir sprachen über Roter Stern, wir sprachen über die Nationalmannschaft damals und die Nationalmannschaften heute, Mesud sagte: wären wir heute ein Land, wären wir unbesiegbar. [...] Die beiden Männer haben mir stundenlang zwischen Kaffee und Kaffee Legenden und Legendäres über Fußball in Jugoslawien, in Bosnien, in Sarajevo erzählt. [...] Auf die Frage, wer gerade die Tabelle in Bosnien anführt, gab Kemo zwei Löffelpyramiden Zucker in seinen Verlängerten und schüttelte den Kopf: ach was, Bosnien ..., winkte er ab. Du kannst auf das letzte Kaff in Finnland wetten, aber hier, auf die eigene Liga, vergiss es!“⁶³⁷

Durch die Gespräche über Fußball öffnen sich die beiden Seiten dem Anderen gegenüber und sprechen auch über andere (empfindlichere) Themen (die gegenwärtige Lage des Landes): „Hier wirst du zweierlei Leute finden, wandte sich Mesud zu mir: die, die alles vermissen und die, die über alles schimpfen. Ich selbst schimpfe nie über das Vermissen und werde nie das Schimpfen vermissen.“⁶³⁸ Durch das verbindende Thema Fußball, durch das die langen Gespräche mit den beiden Bewohnern seines Herkunftslandes ermöglicht wurden, wird auch Aleksandars Gefühl des Fremdseins (im eigenen Land) geschwächt:

⁶³⁴Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 401.

⁶³⁵Aleksandar erfährt nicht nur einen Verlust dadurch, dass er das Herkunftsland verlässt, sondern er erfährt einen doppelten Verlust, da auch das Land Jugoslawien, an das seine Kindheitserinnerungen vor dem Krieg gebunden sind, von der Landkarte verschwindet. Diesbezüglich äußert sich die Figur folgendermaßen: „Wenn man mich fragt, woher ich komme, sage ich, das sei eine schwierige Frage, weil ich aus einem Land komme, dass es dort, wo ich gelebt habe, nicht mehr gibt.“ Ebd., 194.

⁶³⁶Ebd., 320.

⁶³⁷Ebd., 316, 322, 324.

⁶³⁸Ebd., 322.

„Woher kommst du eigentlich? fragte Mesud, den Blick auf das warme Fladenbrot gerichtet. Aus Višegrad, sagte ich und dachte zum ersten Mal seit Stunden wieder an Asija, an Oma Katarina, an meine Listen. Die Reise fühlte sich gerade nicht wie eine Reise an.“⁶³⁹

Einerseits dient in den erwähnten Stellen des Romans (Aleksandar mit den Wise Guys) das globale Thema Fußball dazu, dass Aleksandar wieder Anschluss an sein Herkunftsland und die Leute findet, andererseits bekommt der Fußball hier auch eine Charakterisierungsfunktion in Bezug auf die Wise Guys. Die beiden Figuren werden als gewitzte Kenner (Wettexperten) für Fußballvereine bzw. Fußballspiele der europäischen Fußballligen vorgestellt, worauf indirekt auch der sprechende Name „Wise Guys“⁶⁴⁰ verweist.

„Mesud führte zahllose Gespräche mit den kurzhaarigen Männern, die immer wieder an unseren Tisch traten und Dinge sagten wie: Anderlecht under? Zidane gelbgesperrt, unentschieden? Deportivo auswärts — Handicap zwei, was meinen Sie, Čika Mesud? Für jeden Spieler hatte der eine Antwort und einen Rat, ich konnte kein System dahinter erkennen.“⁶⁴¹

Weiterhin erfährt man, dass es sich bei den beiden Figuren um eingefleischte Fußballfans handelt, die durch ihr Fandasein in der Vorkriegszeit rumgekommen sind. Folglich sind auch die schönen Erinnerungen der beiden Figuren an Jugoslawien primär an große (kulturübergreifende und kulturverbindende) Sportereignisse (Fußballefolge Jugoslawiens bei der Weltmeisterschaft 1962) und die Auswärtsspiele gebunden:

„Zweiundsechzig in Chile, rief er, dem Land ging es gut, und wenn es dem Land gut geht, geht es auch dem Sport nicht schlecht. Heute ist es so: scheiße hier — scheiße dort. Dann, Halbfinale gegen die Tschechen. Pele hat damals gesagt, der beste Spieler überhaupt, noch besser als er selbst, sei die Nummer Zehn von den Jugoslawen. Er hat den Namen nicht aussprechen können, umso lieber sag ich ihn: Dragoslav Šekularac! Mesud lehnte sich zurück und sah mich an. Der Name sagte mir nichts. Ich nickte, sagte: Dragoslav, ja.“⁶⁴²

„Die besten Auswärtsfahrten waren Split und Rijeka, warf Kemo ein, und auch sein Gesicht erhellte sich. Die Siebziger an der Adria, mein lieber Hase! Wir haben Tschechinnen mit ins Stadion genommen! Wie diese Spiele ausgegangen sind ... keine Ahnung, Bruder. Die schrieben uns danach Briefe und im Krieg schickten sie Zigaretten.“⁶⁴³

⁶³⁹Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 324.

⁶⁴⁰Wise Guys bedeutet übersetzt „Schlauberger“ oder „Schlaumeier“. Die Bedeutung wird auf die Nachfrage von Aleksandar – was Wise Guys bedeutet – von Mesud selbst erklärt: „Dass ich Recht habe, wenn ich sage: spiel am Sonntag Unentschieden auf dein Essen gegen Düsseldorf.“ Ebd., 316.

⁶⁴¹Ebd., 321.

⁶⁴²Ebd., 323.

⁶⁴³Ebd., 323-324.

Es wurde bereits erwähnt, dass in Stanišićs Roman das Thema Sport nicht nur durch die Nennung verschiedener Sportler, Vereine und Sportereignisse präsent ist, sondern dass der Autor ein ganzes Kapitel einem Fußballspiel widmet, das auf dem Berg Igman zwischen den Soldaten der Territorialen und den serbischen Soldaten ausgetragen wird. In diesem Kapitel, das keinen direkten Bezug zu Aleksandars persönlichen Geschichte besitzt und das nicht von einer Figur der erzählten Welt, sondern von einem heterodiegetisch-extradiegetischen Erzähler erzählt wird, wird die ganze Komplexität des im Roman behandelten Themas (das interkulturelle Miteinander und Gegeneinander) in Form eines Spieles gezeigt. Das Kapitel beginnt mit der Information „Um 14.22 Uhr funkten sie den Waffenstillstand“⁶⁴⁴, die darauf verweist, dass das ganze Kapitel eine Analepse ist d.h. dass das Fußballspiel (zeitlich betrachtet) vor Aleksandars Besuch in Sarajevo während des Krieges stattgefunden hat. Darauf verweisen auch die Worte Waffenstillstand, Schützengraben und Verteidigung. Die Betonung des Kriegszustands erkennt man ebenfalls anhand der anfänglichen räumlichen Ordnung des Handlungsschauplatzes und der Figurenkonstellation. So besteht der Schauplatz aus dem Schützengraben der Soldaten der Territorialen, die am Anfang des Kapitels noch als homogene (anonyme) Masse dargestellt werden, und dem Schützengraben der serbischen Soldaten, die ebenfalls zunächst als homogene (anonyme) Masse erscheinen. Demzufolge zeigt die anfängliche Figurenkonstellation eine durch den Krieg hervorgerufene binäre Opposition bzw. klare Trennung von eigen und fremd. Dem Handlungsschauplatz wird ein neues Requisit hinzugefügt, das keinen Kriegsgegenstand darstellt – der Ball, der „auf die Lichtung, die auf etwa zweihundert Metern die Stellungen trennte“⁶⁴⁵ fällt. Durch die Einführung des Balls in den Raum, der sich zwischen den zwei durch die Schützengraben repräsentierten gegnerischen Räumen befindet, wird dieser dritter Raum (für die kurze Zeit des Spiels) zu einer kriegsfreien Zone erklärt, in dem es möglich wird die eigene gegenwärtige Stellung neu zu verhandeln, in dem einzelne Figuren die Anonymität der ihnen im Krieg zugewiesenen Rollen (Soldaten) verlassen und individuelle Charakterzüge annehmen. Gleich nachdem der Ball auf die Lichtung fällt, fällt auch die Anonymität des ersten Soldaten (Befehlshaber der Territorialen Dino Safirović, genannt Dino Zoff)⁶⁴⁶. Durch den persönlichen Name der Figur erkennt der Leser, dass es sich hierbei um eine bereits im Text (im

⁶⁴⁴Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 326.

⁶⁴⁵Ebd.

⁶⁴⁶Ebd., 326.

Kontext der Nachbarn der Eltern in Florida) erwähnte Figur handelt, d.h. dass diese Figur, die im Krieg die Rolle des Befehlshabenden erfüllte, während oder nach dem Krieg das Land verlassen bzw. in die USA emigrieren wird. Im Laufe des Spiels bekommt die Figur noch weitere individuelle Züge, wie die bereits in einem vorigen Kapitel erwähnte Charakterisierung, dass Dino Zoff Latein spricht und oft und gerne Cicero zitiert, wobei die primäre Motivation dieser Figur, in den Krieg zu ziehen, nicht einen politisch-ideologischen Hintergrund besaß, sondern persönliche Gründe hatte, da Dino dadurch glaubte, sein Alkoholproblem in den Griff zu bekommen. Die nächste Soldatenfigur, die ihrer Anonymität entledigt wird, ist ebenfalls eine bereits bekannte Figur – der aus Višegrad stammende Damir Kičić (Kiko), von dem man weiß, dass er vor dem Krieg in der jugoslawischen Liga Fußball spielte und dessen Motivation, in den Krieg zu ziehen, ebenfalls nicht primär einen politisch-ideologischen Hintergrund besaß, sondern, wie er später Aleksandar erzählen wird, er dachte, dass er durch die freiwillige Meldung es so hinrichten konnte, dass er in seinem Wohnort Sarajevo bleibt.⁶⁴⁷ Von der nicht politisch-ideologischen Motivation zeugt ebenfalls seine vor, während und nach dem Krieg bestehende Freundschaft mit dem serbischen Soldaten Milan Jevrić, dessen Namen auch Kikos Sohn trägt, wie er es später Aleksandar erzählen wird: „Das neben mir, das ist Milan Jevrić, sagt Kiko, und sein Sohn ruft: Mikimaus! Kiko küsst ihn auf den Hinterkopf. Mein Milan trägt wegen ihm einen serbischen Namen.“⁶⁴⁸ Bereits durch den dritten Soldaten der Territorialen, der individuelle Charakterzüge bekommt (den schon erwähnten Meho), bei dessen Beschreibung erwähnt wird, dass er sich ein Trikot des Belgrader Fußballklubs Roter Stern anzieht, wird die anfängliche klare Trennung der Figurengruppen und das damit zusammenhängende feindliche Gegeneinander relativiert, wobei Mehos spätere Begründung seiner Fan-Liebe, die er auf die Nachfrage des serbischen Soldaten Marko gibt, auf das einstige vor dem Krieg gemeinsame Land und das Miteinander verweist:

„[E]s ist mir egal, woher meine Mannschaft kommt, die Jungs spielen doch nur Fußball. Als ich so groß war - Meho zeigte in Höhe seiner Hüfte -, waren sie meine Helden. Das Finale gegen Marseille einundneunzig! Dieser Sieg! Dieses Elfmeterschießen! Es ist mir auch egal, ob du Serbe bist. Solang du nicht auf mich schießt oder mit meiner Frau schläfst, ist mir alles egal.“⁶⁴⁹

⁶⁴⁷Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 361.

⁶⁴⁸Ebd., 363.

⁶⁴⁹Ebd., 340-341.

Der nächste Soldat, der eine nähere Figurencharakterisierung bekommt, ist der serbische Soldat Milan Jevrić (genannt Mikimaus) „zwanzigjähriger Bauernbursche, der auf Zweimetersechs hundert Kilo wog, allein geschätzte dreißig in diesem Felsmassiv von einem Kopf, das er mitsamt Nasenvorsprung und zwei-drei dünnen Haarbüscheln auf seinem Ochsennacken trug.“⁶⁵⁰, von dem man erfährt, dass sein Kriegsdienst ebenfalls nicht politisch-ideologisch motiviert war, da er erst nach dem Entschluss, sich freiwillig zu melden, vom Vater erfahren hat, dass er Serbe ist,⁶⁵¹ und er in den Krieg zog, um seinen schwierigen Lebensverhältnissen zu entfliehen. Die bereits in den vorigen Kapiteln erwähnte Figur – der ehemalige Zweitligist-Fußballspieler und hervorragende Belgrader Klarinettist Dejan Gavrilović (Gavro), der wegen des Todes seines Bruders in den Krieg zog, ist ein weiterer serbischer Soldat, der individuelle Charakterzüge bekommt und von dem man etwas über sein Vorleben erfährt.⁶⁵² Durch die zunehmende Individualisierung einzelner Soldaten kommt es zu einer zunehmenden Heterogenisierung der beiden als homogen erschienen Gruppen, wobei durch den Verweis auf privat bestehende Freundschaften der Soldaten/ Fußballspieler untereinander der anfänglichen Krieg-Soldaten-Konstellation eine privat-freundschaftlich-menschliche Konstellation entgegengestellt wird, in der nicht das binäre Gegeneinander, sondern das gemeinsame Miteinander im Vordergrund steht. Diese beiden Konstellationen sind von der Vorbereitung und dem Anpfiff zum Spiel bis zum endgültigen Abpfiff des Spiels präsent. Es werden Szenen beschrieben, in denen zum Beispiel Marko Meho eine kugelsichere Weste reicht, damit dieser den Ball aus dem mienenbesetzten Feld hohlen kann, den er versehentlich dorthin geschossen hat, oder die, in der die Soldaten, während sie auf Mehos Rückkehr warten, im Gras zusammensitzen: „Man saß im Gras, unterhielt sich [...] Gavro [...] pfiff eine verspielte Melodie vor sich hin. [...] Ein Klezmer, und sie alle hörten demselben Lied zu, einige tippten zum Takt ins Gras oder sich gegen den Oberschenkel - andere nicht, das war der einzige Unterschied.“⁶⁵³ Solche Szenen werden von Kriegsszenen abgelöst. Die komplexen Verhältnisse untereinander kulminieren schließlich in der zweiten Halbzeit, zu der sich der serbische General Mikado⁶⁵⁴ unter der Bedingung, dass er der

⁶⁵⁰Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 328.

⁶⁵¹Vgl. ebd., 332.

⁶⁵²Vgl. ebd., 335.

⁶⁵³Vgl. ebd., 339.

⁶⁵⁴Obwohl der Leser in Bezug auf die Figur Mikado (neben dem Spitznamen) die Informationen bekommt, dass der vor dem Krieg Fliesenleger war und vier Töchter hat, bleibt diese Figur ein Typ bzw. fungiert von seiner Einführung bis zum Ende als Repräsentant des anfänglichen gegnerischen Gegeneinander. Vgl. ebd., , 353.

Schiedsrichter ist, von Dino Safirović überreden lässt. Die beiden Mannschaften spielen trotz der unfairen Schiedsrichterentscheidungen von General Mikado ohne erheblichen Protest gegeneinander weiter, bis zu dem Moment, in dem das unfaire Spiel in ein unmenschliches Spiel umschlägt, weil der serbische Torwart, um einen weiteres Tor der Territorialen zu verhindern, die Regel des Spielfelds als waffenfreie Zone bricht und Schüsse abfeuert, durch die Meho zu Tode kommt. Durch diesen eigenmächtigen Akt der menschlichen Grenzüberschreitung ins Unmenschliche ordnet sich die Figurenkonstellation völlig neu, in der über die ethnische, nationale oder religiöse Zugehörigkeit das oberste Ordnungsprinzip der Humanität gestellt wird und nach diesem Prinzip finden sich nun der Torwart, der von seinem eigenen Spieler Marko niedergeschlagen und entwaffnet wird, und General Mikado, der das 3:4 für die Territorialen nicht anerkennen will und von seinen Spielern fordert, dass sie weiterspielen als wäre nichts gewesen, auf der Seite der Inhumanität alleine wieder. So lässt sich der serbische Soldat Gavro als erster ins Gras nieder „Neben Gavro ließen sich zwei weitere serbische Spieler auf die Wiese nieder und machten ebenfalls keine Anstalten, weiterspielen zu wollen. [...] Einer nach dem anderen setzten sich seine Spieler hin.“⁶⁵⁵ Auf die komplexe Situation, in der der rasend-wütende General, von seinen Soldaten eine Antwort auf die von ihm Gestalte Frage „was ist das jetzt“⁶⁵⁶ verlangt, gibt schließlich Milan Jevrić (Mikimaus) eine so einleuchtend präzise Antwort, wie sie nur aus der Sprache bzw. den Regeln des Fußballs kommen kann „Vier-drei für die! antwortete Milan Jevrić [...] Die führen eins, stellte er fest, aber vielleicht reißen wir noch was in der Nachspielzeit, vielleicht, schob Mikimaus die Unterlippe vor, geht hier noch was.“⁶⁵⁷ und stellt damit das Prinzip der Fairness bzw. der Menschlichkeit über alle Regel des Krieges. So erklären sich auch die anderen serbischen Soldaten erst nach der Wiederherstellung dieser Regel dazu bereit, weiter zu spielen. Folglich erkennt man auch an dieser Textstelle die Kernaussage des ganzen Romans, dass wenn auch die Geschichte und Politik, (und die dadurch hervorgerufenen Kriegsverhältnisse) ein ethnisches, nationales oder religiöses Gegeneinander zu Folge hatten/haben (was im Text nie durch eine ganze Ethnie oder Nation, sondern immer nur durch Einzelfiguren oder einzelne Figurengruppen, die diesem verfallen sind, repräsentiert wird), die Humanität und das interkulturelle Miteinander, das auf der privaten Ebene in den Beziehungen und Lebensstilen der

⁶⁵⁵Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 353-354.

⁶⁵⁶Ebd., 354.

⁶⁵⁷Ebd., 355.

(individuell gezeichneten) Figuren an zahlreichen Stellen des Romans angesprochen und betont wird, über alles andere gestellt wird.

5.2.3.4. SPRACHE

Nach Iain Chambers ist „Sprache [...] nicht primär ein Mittel der Kommunikation, sie ist vor allem ein Werkzeug kultureller Konstruktion, mit dessen Hilfe unsere wahre Identität und unser wahrer Sinn konstituiert wird.“⁶⁵⁸ Sprache ist folglich einerseits eine individuelle Errungenschaft, mithilfe derer sich das Subjekt verständigt, andererseits ist Sprache auch ein kulturelles identitätsstiftendes Moment, das auf die gesellschaftlich-kulturelle Verankerung verweist bzw. der Sprachgebrauch verortet Kollektive oder Individuen zu einem Kulturraum, oder (im Falle der Mehrsprachigkeit) zu verschiedenen Kulturräumen.

Hausbachers Meinung nach sind Sprachmischungen und Heteroglossie ein Charakteristikum der Migrationsliteratur, wobei sich das Englische (als Sprache der Globalisierung) oft in die Texte untermischt. Dabei kann Sprache, so Hausbacher, auf kulturelle Hybridität verweisen bzw. kulturelle Unentschiedenheit (auf der Ebene des Erzählers und auf der Ebene der Figuren) zum Ausdruck bringen.⁶⁵⁹ Sprachmischungen bzw. Hybridisierungen der Sprachen in einem literarischen Werk sind folglich ein Indiz für Transkulturalität, da dadurch einerseits die (sprach)homogene Eindeutigkeit des Textes durchbrochen wird und andererseits die Wahl bzw. der Gebrauch einer Mischsprache auf der Ebene der Figuren auf eine über homogene Kulturformationen hinausgehende Identität verweist.

Obwohl Stanišić nicht in Deutschland aufgewachsen ist, sondern erst als Jugendlicher die deutsche Sprache gelernt hat, wählt er die diese Sprache als seine Literatursprache. Zu seinem Spracherwerb und zu seinen ersten Versuchen auf Deutsch zu schreiben äußert sich der Autor folgendermaßen:

„Ich habe eine Förderklasse an einer Gesamtschule in Essen besucht und innerhalb von sechs Monaten Deutsch gelernt.“⁶⁶⁰

⁶⁵⁸Iain Chambers: *Migration, Kultur, Identität*. Tübingen: Staufenburg, 1996, 28.

⁶⁵⁹Vgl. Hausbache: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 141-142.

⁶⁶⁰Hoffmann.

„Werner Nikisch war damals einer meiner ersten Lehrer in Deutschland. Er war auch deswegen wichtig, weil er mir in der ersten Zeit der relativen Sprachlosigkeit – ich konnte ja kein Wort Deutsch – das Gefühl vermittelt hat, dass das eine Sprache ist, vor der man keine Angst zu haben braucht.“⁶⁶¹

„Ich wusste, wenn ich Deutsch lerne, kann ich mit denen auch über andere Dinge kommunizieren. Ich wusste, je schneller ich lerne, desto besser komme ich zurecht. Und ich habe unglaublich schnell gelernt. Ich habe mich nie gegen die Sprache gewehrt und fand es ziemlich schnell sehr gut, dass ich Deutsch lerne.“⁶⁶²

„Meine ersten Gedichte habe ich hier in der Schule geschrieben. Mein Deutschlehrer hat sie korrigiert und mich beim Erlernen der Sprache unterstützt. Ich hatte sehr gute Erfahrungen gemacht mit den Menschen, die sich darum gekümmert haben, dass wir uns einigermaßen willkommen fühlen. Deshalb wollte ich eigentlich Deutschlehrer werden: Ich wollte anderen helfen, die aus Kriegsländern herkommen, und die Sprache ist dabei natürlich sehr wichtig.“⁶⁶³

Dass Stanišić die deutsche Sprache als seine Literatursprache wählte, hatte für den Autor primär pragmatische Gründe. Diesbezüglich äußert er sich folgendermaßen:

„Mnogi pisci koji pišu danas kroz taj filter stranog jezika moraju u jednom trenutku svoje karijere izabrati koji će jezik koristiti. Kako nikada nisam bio pametan koliko Nabokov i Kudera, tako nikada nisam čak ni razmislio o mogućnosti književne dvojezičnosti. Meni je to poprilično pragmatična stvar. Izabrao sam svoj ‚bolji‘ jezik – njemački.“⁶⁶⁴

Was das Spiel mit mehreren Sprachen in seinen Texten betrifft, so setzt der Autor diese Technik bewusst ein, woraus man die Schlussfolgerung ziehen kann, dass die auf der Ebene der Sprache erzielte Transkulturalität bei Stanišić kein Zufallsgriff ist, der sich aus der Zwei- bzw. Mehrsprachigkeit des Autors ergibt, sondern eine gezielt-ingesetzte Erzählstrategie.

„Ipak, jako sam sumnjičav, glede književnog kvaliteta, kada činjenica pisanja na drugom ili čak trećem jeziku rezultira povoljnijim kritičarskim ocjenama, pa čak i onda kada je naglašena ‚nesvakodnevna‘ upotreba lingvističkih konstrukta. Davanje kredita imigrantskom piscu za svaku malu jezičku igricu u koju se upusti (da malo pretjeram) nije ništa više nego drugi način da se kaže: ‚E, vidi što je dobro ovaj stranac njemački naučio!‘ Naravno, namjerno neoprezno prebacivanje u drugi jezik može uroditi predivnim plodovima, kroz direktno prevođenje fraza i izraza, kroz strukturne transformacije i ritmičke imitacije, pa čak i kroz neologizme nadahnute prvim jezikom. To je dobra spisateljska strategija, ali samo onda ako je postavljena suvislo i logično a ne tek da bi se stvorio ‚zvuk‘ ili ‚osjećaj‘.“⁶⁶⁵

Wie es im Kapitel zur Begriffsbestimmung der Migrationsliteratur bereits ausführlicher besprochen wurde, wächst die Qualität eines Werks (dass sich mit der Migrationsthematik

⁶⁶¹Joachim Scholl: *Der Deutschlehrer war sein erster Lektor*. URL: http://www.deutschlandradiokultur.de/sasa-stanisic-der-deutschlehrer-war-sein-erster-lektor.1270.de.html?dram:article_id=363111 (15.08.2016).

⁶⁶²Schrader.

⁶⁶³Heckendorf.

⁶⁶⁴Stanišić: *Tri mita o imigrantskoj književnosti*.

⁶⁶⁵Ebd.

beschäftigt) Stanišićs Meinung nach nicht automatisch dadurch, dass der Autor selbst eine Migrationserfahrung gemacht hat, sondern es soll auch bei diesem Thema danach geurteilt werden, ob der Autor in der Lage ist, eine gute Fiktion zu schreiben bzw. wie er die Migration und die sie betreffenden Faktoren (Zugehörigkeit zu mehreren Kulturen, Mehrsprachigkeit usw.) in seinem Werk behandelt und inszeniert. Selbstverständlich kann, so Stanišić, auch die eigene Geschichte interessante Impulse für die Fiktion geben. Die gesammelte Erfahrung zu einem Thema kann jedoch auch durch andere Wege erfolgen (intensive Auseinandersetzung mit dem Thema, Recherche, Reisen usw.). Stanišić äußert sich ebenfalls zu den von der Norm abweichenden (nicht alltäglichen) Verwendungen linguistischer Konstruktionen, die bei Autoren der „Migrantenliteratur“ (durch den Einfluss der ersten Sprache) in der Kritik hochgepriesen werden. Seiner Meinung nach kann selbstverständlich das Spiel mit der Zweisprachigkeit (unmittelbare Übersetzung von Phrasen, Imitierung der Rhythmik der ersten Sprache, oder die Entstehung von Neologismen unter dem Einfluss der Muttersprache) fruchtbare unerwartete Kreationen hervorrufen, dieses ist jedoch nur dann eines Lobes würdig, falls der Autor das mit einer logischen Absicht tut, d.h. die Sprachmischung ein gewollter Akt der Inszenierung ist. „Jezik je jedina zemlja bez granica. Pisci mogu i trebaju (a može, zapravo, svako) koristiti privilegiju mogućnosti povećavanja, poboljšavanja i uljepšavanja jezika zasađivanjem tu i tamo drvoriječi.“⁶⁶⁶

Entsprechend den vorausgegangenen Erläuterungen wählt Stanišić für seinen Debütroman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* die **deutsche Sprache**. Der Text enthält jedoch auch **Sprachmischungen**.

Neben dem Deutschen hat **BKS**⁶⁶⁷ eine starke Präsenz. Wie man aus den Beispielen, die in den vorangegangenen Kapiteln angesprochen wurden, erkennen konnte, integriert Stanišić in den deutschen Text Zeilen aus der Sevdalinka *Emina* und des Liedes *Niška Banja topli voda* in ihrer Originalsprache und verzichtet auch bei den Figurennamen und bei manchen Ortsnamen auf das Eindeutschen. Zudem verwendet der Erzähler Aleksandar in den Figuren- und Situationsbeschreibungen (sowie bei der direkten Anrede der Figuren) für die männlichen und weiblichen Bewohner Višegrads auch die BKS Anredeformen „Čika“ und „Teta“ (Bsp. Čika Hasan, Čika Sead, Čika Doktor, Čika Milenko, Teta Amela, Teta Magda, Teta Desa). Weitere Wörter, die in der Originalsprache im Text erwähnt werden, sind „ein [...] bodenlose[r] Raum

⁶⁶⁶Stanišić: *Tri mita o imigrantskoj književnosti*.

⁶⁶⁷Im Folgenden wird die Kürzung BKS für Bosnisch, Kroatisch und Serbisch verwendet.

namens Špajz⁶⁶⁸, wo Oma Katarina ihre Plastiktüten aufbewahrt, und landes- bzw. ortstypisches Essen wie Kajmak, Pita und Čevapčići. Der Geliebte von Walross' Ehefrau und Zorans Mutter Bogoljub Balvan unterschreibt die Highscoreliste des Tetrispiels, bei dem er die ersten drei Plätze belegt, mit „BOG [...] - Gott“⁶⁶⁹ und der Koch aus dem Hotel in Split, in dem Walross und Zoran nach dem Basketballspiel feiern, verwendet den BKS typischen Ausruf „Joooj“⁶⁷⁰. Dieser wird auch mehrmals von den Soldaten, die sich in Višegrad im Hochhaus von Aleksandars Großeltern einquartiert haben, in der Szene, in der sie Kolo tanzen, ausgerufen⁶⁷¹ und einer der Soldaten bedient sich zudem der Reimzählung „Eci-peci-pec“⁶⁷². Das ohne Übersetzung übernommene Wort „Vukojebina“, womit die Figur Kiko den Ort auf Igman beschreibt, wo das Fußballspiel der Soldaten ausgetragen wurde, wird im Text vom Erzähler Aleksandar und den Figuren Kiko und Hanifa näher kommentiert. Hanifa, die während ihres dreijährigen Aufenthalts in Graz etwas Deutsch gelernt hat, stellt fest „Vukojebina, das kann man eigentlich nicht übersetzen“⁶⁷³, worauf Kiko, der sich an die Zeit und den Ort auf Igman mit folgenden Worten erinnert - „Da oben war ich also, in der schlimmsten Vukojebina, die man sich vorstellen kann.“ - (mit dem Wunsch, dass es sich nicht wiederholt) auf Hanifas Bemerkung mit den Worten antwortet „Soll man auch nicht“⁶⁷⁴. In der Erinnerungs-Geschichte „Wie man verschwindet“ aus dem eingefügten Sonderbuch „Als alles gut war“ beschreibt Aleksandar die Zeit nach dem Mauerfall (1989), in der auch das Thema AIDS in den Medien aktuell war, das vom Erzähler Aleksandar (aus der naiven Betrachtungsperspektive eines Kindes) kommentiert wird, wobei er primär die BKS Kürzung SIDA verwendet:

„Weil das mit der Wand jetzt geregelt wurde, gibt es bei uns SIDA und einen Stromausfall. [...] Jetzt wieder der Nachrichtensprecher mit dem ordentlichen Haar. Er sagt: Epidemie, und sagt: USA, und sagt: Geschlechtskrankheit, und sagt: in Jugoslawien weitere vier Fälle bestätigt. SIDA, sagt er und hebt eine Augenbraue. [...] SIDA ist eine stolze Krankheit, sie kennt nicht einmal Kleinbuchstaben und gibt sich nicht ab mit so etwas wie Husten und Hundestreicheln. Ihr ist unser Blut wichtig.“⁶⁷⁵

⁶⁶⁸Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 237.

⁶⁶⁹Ebd., 87.

⁶⁷⁰Ebd., 76.

⁶⁷¹Ebd., 166.

⁶⁷²Ebd., 155.

⁶⁷³Ebd. 361-362.

⁶⁷⁴Ebd. 362.

⁶⁷⁵Ebd., 244.

Zudem erwähnt Aleksandar, dass er und sein Opa Slavko „ein Bett mit Turzismen beziehen: ‚jastuk‘, ‚jorgan‘, ‚čaršaf‘ - Kissen, Decke, Laken“⁶⁷⁶ und verweist damit indirekt auf die Zeiten Bosniens als Teil des Osmanischen Reichs bzw. auf dessen Einfluss auf Aleksandars Herkunftssprache. „Die Türken haben ihre Sprache zu uns gebracht, sagt Opa [...] und wenn man viel Zeit miteinander verbringt, redet man irgendwann ähnlich.“⁶⁷⁷

Neben BKS integriert Stanišić auch die **englische Sprache** in den Text. Die Wahl der Figuren, denen englische Ausdrücke in den Mund gelegt werden, verweist dabei auf die interkulturellen Beeinflussungen auf der Ebene der Sprache, die sowohl durch die Migration als auch durch anderen Formen der transkulturellen Vernetzung (u.a. Film, Musik) zu Stande kommen. Figuren, die englische Ausdrücke verwenden, sind Aleksandar (Bsp. `schnelclass="underline"`, `maclass="underline"`, `Spielregeclass="underline"`, `Treppenhausmuscheclass="underline"`, `Enkeclass="underline"`, `Mundwinkeclass="underline"`, `Highscore`, `Uppercut`, `Notebook`, `scroll`, `Mothermade`), Ur-Oma Mileva, die zwar kein Englisch spricht, aber als US-Western Fan gerne „High Noon“⁶⁷⁸ sagt, der Busfahrer Boris, der gerne die (englischsprachigen) Lieder von Madonna wie „like a virgin“⁶⁷⁹ während seiner Fahrten mitsingt, der Vater von Aleksandar „Mein Vater fragt, ob ich wüsste, dass jährlich mehr Menschen von Kokosnüssen getötet werden als von Haien. Coconuts are murderers, sagt er“⁶⁸⁰ und Meho, der erwähnte Soldat der Territorialen auf Igman, von dem man erfährt, dass er Englisch durch das Schauen US-amerikanischer Filme gelernt hat. So besteht die berichtete Rede dieser Figur auch aus englischen Ausdrücken und Sätzen – „this could get fuckin’ dangerous“⁶⁸¹, „Happy End“⁶⁸², „we are the champions“⁶⁸³.

Durch die Geschichte über Francesco in Višegrad wird auch das **Italienische** in den Text integriert. Während der Zeit, die Aleksandar mit Francesco verbringt, lernt er italienische Wörter und Sätze und Francesco BKS. Die gegenseitige Verständigung der beiden Figuren und der

⁶⁷⁶Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 262.

⁶⁷⁷Ebd.

⁶⁷⁸*High Noon* ist eine aus dem US-Westernfilm *Zwölf Uhr mittags* (*High Noon*, 1952) stammende Metapher, womit eine dramatische Zeit oder die Stunde der Entscheidung gemeint ist.

⁶⁷⁹Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 365.

⁶⁸⁰Ebd., 214.

⁶⁸¹Ebd., 339.

⁶⁸²Ebd., 348.

⁶⁸³Ebd.

jeweilige Spracherwerb werden auch im Text thematisiert. So sucht Aleksandar zum Beispiel nach verbindenden Elementen der beiden Länder auch in den Sprachen:

„Ich versuchte Francesco zu erklären, dass Italiener und Jugoslawen mehr als nur Nachbarn seien, denn wer sich so etwas Schönes wie ein Meer teilt und so etwas Grässliches wie einen Zweiten Weltkrieg, der müsse zum Beispiel miteinander mehr singen. [...] Ich mochte es, [...] wie er stundenlang Zahlen in den Taschenrechner geben konnte und halblaut ‚kvatro‘ sagte oder ‚ćinkve‘ oder ‚ćentomila‘. Über ‚mila‘ freute ich mich am meisten und sagte: siehst du, Francesco, Meer, Krieg und dasselbe Wort für lieb!“⁶⁸⁴

Die Hybridisierung der beiden Sprachen erfolgt dadurch, dass Aleksandar das Italienische nicht fehlerfrei übernimmt, sondern sich beim Lernen dieser Sprache an der eigenen Sprache (Nachahmung der fremden Sprache durch das Prisma der eigenen) orientiert: „Meine ersten Sätze auf Italienisch gingen so: *Bella Sinjorina! Mi kjamo Alessandro. Posso offrirti una limonata?*“⁶⁸⁵ Neben den erblickten Gemeinsamkeiten, kommentiert Aleksandar (in seiner kindlichen Betrachtungsweise) auch die Unterschiede: „Er brachte mir die Regeln bei und dass man zwar *Boća* sagte, aber ‚Boccia‘ schrieb. Ich versuchte, Francesco zu erklären, dass wir Jugoslawen überall sparten, sogar bei unserer Schrift, und dass zwei ‚c‘ nebeneinander einfach ein ‚c‘ zu viel sind.“⁶⁸⁶ Die Präsenz des Italieners Francesco in Višegrad hat zu Folge, dass auch andere Višegrader einzelne Wörter aus dem Italienischen in ihren Sprachgebrauch übernehmen: „Francesco polierte die Kugeln, und Metzger Massaker sagte Dinge wie ‚Pallino‘ oder ‚Volo‘.“⁶⁸⁷

Neben BKS, Englisch und Italienisch ist ebenfalls die **deutsche Sprache** ein Thema im Roman. Der Roman ist zwar auf Deutsch geschrieben, der Autor möchte jedoch die Illusion erwecken, dass die Figuren des Herkunftslandes ihre Sprache sprechen. Zu dieser spezifischen Form der Sprachmischung (dass Stanišić deutschen Sätzen bosnischen Klang verleiht) äußert sich der Autor auch selbst:

„Das Erzählen ist bosnisch, die Dialoge sind bosnisch, aber [...] die Sprache, in der ich das Buch geschrieben habe, ist Deutsch. Es ist aber ein Deutsch, über das auch ein Deutscher nachdenken kann, weil es ein Ausländer geschrieben hat, der bewusst diese Sprache gelernt hat und der bewusst jedes von diesen kleinen Dingen setzt.“⁶⁸⁸

⁶⁸⁴Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 267-268.

⁶⁸⁵Ebd., 267.

⁶⁸⁶Ebd., 268-269.

⁶⁸⁷Ebd., 269.

⁶⁸⁸*Wie der Soldat das Grammophon repariert*: URL: <http://oe1.orf.at/artikel/202971> (03.05.2017).

Das Erwähnte wird zum Beispiel explizit in der Szene verdeutlicht, wo Aleksandar und Edin in Čika Doktors Lokal die sich in Višegrad aufhaltenden Motorradfahrer nachahmen. „Edin und ich teilen uns eine Limonade, sitzen breitbeinig da und tun so, als wären wir Deutsche. Hans kugl kluf nust lust bajern minhen danke danke“⁶⁸⁹, oder in der Szene, in der Aleksandar Marija und ihre Mutter besucht:

„Ihre Mutter öffnet mir die Tür, [...] Sie zeigt entschuldigend auf die Schürze und rennt in die Küche. Komm rein, Aleks! ruft sie — auf Deutsch. Töpfe klappern, Öl zischt, gut schaut aus, ruft sie, d’Oma hat di ankündigt. Willst zu Marija? Die is unten. Ja, ich wollte mal Hallo sagen, rufe ich auf Deutsch zurück, erleichtert über die Unkompliziertheit der Begegnung. Die is im Keller, lugt Marijas Mutter aus der Küche. Gleich gibts Schnitzel.“⁶⁹⁰

Zoran, der ein Liebhaber der österreichischen Kultur und Frauen ist, ahmt auch gerne den **österreichischen Dialekt** nach: „Grissgott, kiss die Hand, scheene Frau! Zorans Lippen sind leicht vorgeschoben, wenn er Österreichisch spricht, gespitzt für einen kleinen Kuss. Kiss die Hand, hibsche Frau, kiss die Hand! [...] Servus, junges Frolein, Servus ...“⁶⁹¹

Eine intensive Thematisierung der eigenen kulturellen Hybridität durch die Mehrsprachigkeit ist bei Aleksandar vorhanden, der mehrmals dieses Thema anspricht. Der Erzähler verweist zum Beispiel durch die Thematisierung des Serbokroatischen auf die (durch den Zerfall Jugoslawiens) hervorgerufenen komplexen Verhältnisse in der Wahrnehmung der subjektiven und kollektiven Identität, wobei sich die veränderte Wahrnehmung des Eigenen und Fremden auch auf die Wahrnehmung der Sprache und Schrift auswirkt. Aleksandar erzählt von dem ersten Aufsatz im Schuljahr 1991/1992, den man nun nicht mehr auf Kyrillisch schreiben darf (obwohl man diese Schrift die Jahre zuvor in derselben Schule gelernt und verwendet hat):

„Im Gereiztsein ist der ehemalige Genosse Lehrer sowieso unschlagbar. Mindestens einmal pro Woche prophezeit er mit bebender Stimme: ihr bringt mich noch nach Sokolac! Mit ‚ihr‘ sind wir gemeint, die er zum Beispiel bei dem Versuch erwischt, die Tafel anzuzünden, oder wir, die kollektiv den ersten Schulaufsatz des Jahres mit kyrillischen Buchstaben schrieben, obwohl es nach Titos drittem Tod ausdrücklich geheißen hatte: es wird nicht mehr kyrillisch geschrieben.“⁶⁹²

⁶⁸⁹Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 247.

⁶⁹⁰Ebd., 399.

⁶⁹¹Ebd., 81, 84.

⁶⁹²Ebd., 113.

Das Thema der einstigen gemeinsamen Sprache, die nun keine gemeinsame Sprache mehr sein soll, erwähnt Aleksandar auch in Deutschland: „Gestern wurden wir für Deutschland erlaubt.

In einem großen Büro mit hundert Türen warteten wir drei Stunden vor dem Buchstaben K. Die Wartenden sprachen unsere Sprache, die man nicht mehr serbokroatisch nennen soll“⁶⁹³.

Aleksandar thematisiert durch die Sprache (das Verhältnis zwischen der Herkunftssprache und der neuerworbenen deutschen Sprache) ebenfalls sein gegenwärtiges zwischenkulturelles Dasein. So wird die anfängliche Ablehnung gegenüber dem neuen Umfeld, die daraus entsteht, dass Aleksandar um seine verlorene Herkunftsheimat trauert und dieser Verlust noch tief sitzt, auch durch seinen Umgang mit der deutschen Sprache ausgedrückt. Das erkennt man am Beispiel des absichtlich falsch verstandenen Themas für den Schulaufsatz:

„In Deutsch mussten wir einen Aufsatz zum Thema ‚Essen, ich habe dich gern‘ schreiben, und ich schrieb, wie man bei uns Börek macht. Jeder las seinen Aufsatz laut vor, und als ich dran war, lachte sich die Klasse schlapp. Dazu musst du wissen, dass Essen ‚hrana‘ bedeutet. Ich wusste das, aber da ich an der Stadt Essen gar nichts gerne habe, schrieb ich eben über das Hackfleisch und den Yufka-Teig. Das war ziemlich schwierig, weil ich das Wort für Hackfleisch nicht kannte, und versuch mal jemandem Hackfleisch zu erklären!“⁶⁹⁴

Die Integration Aleksandars in das neue kulturelle Umfeld bzw. die langsame Akzeptanz der deutschen Kultur als einen Teil seiner hybriden Identität, wird auch durch Aleksandars Verhältnis zur deutschen Sprache gezeigt. So lernt Aleksandar vor dem ersten Schultag in der neuen Schule die ersten zehn Seiten des Wörterbuchs auswendig, was wiederum zu der grotesken Situation führt, dass er sich von Frau Foß durch das Aufzählen von deutschen Wörtern, die auf A anfangen, verabschiedet: „Ich [...] sagte zu Frau Foß im Hinausgehen: Aal, aalglatt, Aas, ab, abändern, Abänderung, abarbeiten, Abart, abartig, Abbau, abbauen, abbeißen, abbekommen, abblasen, Danke! Danke wusste ich, obwohl ich noch nicht so weit war mit dem Wörterbuch.“⁶⁹⁵ Aleksandar berichtet ebenfalls von Wörtern und Buchstaben der deutschen Sprache, die für ihn besonders interessant oder lustig sind: „ß ist jetzt mein Lieblingsbuchstabe und eine sehr schöne Erfindung, weil darin zwei s untergekommen sind. Ich würde gern Aleßbandar Krßmanović heißen. [...] Wasserhühnchen ist bisher das lustigste deutsche Wort.“⁶⁹⁶ Er erwähnt zudem seine ersten Erfolge (bezüglich des Deutschlernens): „Gestern spielte ich Stadt-Land-Fluss mit Philipp,

⁶⁹³Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 189.

⁶⁹⁴Ebd., 194.

⁶⁹⁵Ebd., 190.

⁶⁹⁶Ebd., 191.

Sebastian und Susanne und wurde mit Duisburg, Deutschland, Drina, ‚Drachenmaul‘, Dragan, Deutschlehrer, Dalmatiner nicht Letzter. ‚Drachenmaul‘ könnte ich dir gar nicht übersetzen.“⁶⁹⁷ Zusätzlich wird erwähnt, dass das Sammeln bzw. die aktive Aneignung der neuen Sprache für Aleksandar eine Art Therapie ist, um den erlebten Verlust der einstigen Heimat besser zu verkraften: „Ich sammle die deutsche Sprache. Sammeln wiegt die schweren Antworten und die schweren Gedanken auf, die ich habe, wenn ich an Višegrad denke.“⁶⁹⁸ Durch das Sammeln der neuen Sprache und die aktive Teilnahme an der deutschen Kultur, wird diese auch ein Teil seiner Identität, wobei die Ferne zur Herkunftsheimat, an deren Kultur Aleksandar gegenwärtig nicht aktiv teilnimmt bzw. nicht teilnehmen kann, auch Aleksandars Verhältnis zur Herkunftssprache beeinflusst. So stellt er in einem Moment fest: „Gestern ist mir auch zum ersten Mal ein Wort auf Bosnisch nicht eingefallen, ‚Birke‘, ich musste es nachschlagen: ‚breza‘.“⁶⁹⁹ Die Verlusterfahrung und die durch Migration erfolgte Position des Dazwischen, was durchaus eine sehr belastende Situation für einen pubertierenden Teenager ist, ruft bei Aleksandar zwischenzeitlich auch den Wunsch nach Normalität und Stabilität in der neuen Kultur hervor, was sich auch dadurch ausdrückt, dass er die belastenden Spuren seiner Vergangenheit auch sprachlich minimieren möchte: „Ich wünschte mir manchmal, dass man mich ‚Alexander‘ schreibt und oft, dass man mich einfach in Ruhe lässt.“⁷⁰⁰ Später, nachdem Aleksandar seine Krise überwindet und sowohl den deutschen Kulturraum als auch den Kulturraum seines Herkunftslandes als Teile seiner hybriden Identität akzeptiert, wird er feststellen, dass, während er sich die deutsche Sprache ziemlich problemlos aneignete, die Situation für seine Eltern, die sich in dem Land, dessen Sprache sie nicht beherrschten, plötzlich zurechtfinden mussten, viel belastender war:

„Ich habe mir all die Zeit keine Mühe gegeben, nachzufragen oder überhaupt zu fragen, was meine Eltern denken oder was sie wollen oder wie ich helfen kann, damit es uns hier besser geht. Es war mir peinlich, zu ihren Vorstellungsgesprächen mitzugehen, es war mir peinlich, die an sie gestellte Frage zu übersetzen: wie gut ist Ihr Deutsch?“⁷⁰¹

⁶⁹⁷Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 195.

⁶⁹⁸Ebd.

⁶⁹⁹Ebd., 199.

⁷⁰⁰Ebd., 212.

⁷⁰¹Ebd., 211-212.

Das neue Verhältnis Aleksandars zum Herkunftsland (das er durch seine zehnjährige Abwesenheit bzw. den Aufenthalt in Deutschland entwickelt), wird ebenfalls durch sein Verhältnis zur Sprache des Herkunftslandes ausgedrückt. So versteht und spricht er seine Herkunftssprache immer noch flüssig und kann sich problemlos während seiner Reise nach Višegrad mit den Leuten seines Herkunftslandes verständigen, doch an einzelnen Stellen erkennt man, dass die Beherrschung der Sprache im aktiven kommunikativen Gebrauch im Gegensatz zu früher (als er in diesem Land lebte) abgefallen ist. Aleksandar erwähnt zum Beispiel die Situation im Wettcafé in Sarajevo, in der ein Gast einen der im ex-jugoslawischen Raum weitverbreiteten Witze über Mujo und Suljo (Haso) erzählen möchte, er aber die Frage, die keine Antwort bedarf „Kennt ihr den?“ zunächst falsch versteht:

„Ein Trainingsanzug meinte: kennt ihr den? und ich hätte einfach warten müssen, aber ich fragte: kennen, wen? und der Trainingsanzug erzählte einen Witz. Ich wollte alles ganz genau wissen und sofort, und wusste über nichts Bescheid. Mujo und Suljo gehen spazieren. Plötzlich fällt Mujo um. Suljo ruft den Notarzt an: Schnell, ich glaube Mujo ist tot! Der Notarzt: alles mit der Ruhe, vergewissern Sie sich zuerst, ob er wirklich tot ist. Es herrscht kurz Stille, dann hört man einen Schuss. Suljo in sein Telefon: Und was jetzt?“⁷⁰²

Anhand der angeführten Beispiele erkennt man deutlich, dass Heteroglossie (Mehrsprachigkeit und Hybridisierung der Sprachen) im Roman sowohl auf der formalen als auch auf der inhaltlichen Ebene (Textgestaltung, Figurencharakterisierung, inhaltliche Thematisierung der Mehrsprachigkeit) ein durchgehendes Gestaltungsprinzip des Textes ist. Folglich zeigt der Text auch in Bezug auf das Thema „Sprache“ eine Tendenz zur Transkulturalität.

Im Kapitel 5.2. wurde die Rolle der Selektion der textexternen Ebene für die Entstehung der textinternen Ebene des Erzählten/ der Figuren näher beleuchtet. Anhand der angeführten Beispiele wurde gezeigt, dass Stanišić für die Gestaltung seines Romans Elemente aus unterschiedlichen Kulturräumen selektiert und diese im Akt des Erzählens miteinander verknüpft, wodurch das Gesamtbild der in Stanišićs Roman dargestellten Welt eine transkulturelle Formation bekommt. Durch die Thematisierung verschiedener Formen der Migration (Arbeitsmigranten, Gastarbeiter, Flüchtlinge) und Mobilität (Reisen) werden verschiedenste (sich über fast alle Kontinente erstreckende) Kulturräume zum Bestandteil der imaginären Landkarte der Erzählten Welt des Romans, wobei diese durch die zahlreichen Figuren, die der Autor zu grenzüberschreitenden Figuren macht, miteinander verknüpft werden. Wie im theoretischen Teil

⁷⁰²Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 322-323.

der Arbeit näher erläutert wurde, verweist das transkulturelle Konzept auf die Heterogenität innerhalb einer Gesellschaft, die sich aus verschiedensten Lebensstilen zusammensetzt. Diesbezüglich betont Wolfgang Welsch, dass keine Gesellschaft ein homogenes (bzw. von anderen Kulturen unbeeinflusstes) Gebilde darstellt. Dementsprechend wird im Transkulturalitätskonzept Alterität nicht als etwas, was außerhalb des Eigenen liegt, sondern als ein Teil des Eigenen betrachtet. Eine solche Betrachtungsweise soll zum Abbau interkultureller Spannungen beitragen und das unter den Kulturen bestehende Verbindende betonen bzw. solche Gesellschaftsformen der interkulturellen Akzeptanz und des friedlichen Zusammenlebens fördern. Eine solche im transkulturellen Konzept gegebene Betrachtung der Gesellschaft/-en ist auch in Stanišićs Roman erkennbar. Der Autor beschränkt sich in seinem Roman nicht nur auf die Migration, durch die interkulturelle Kontakte und Vernetzungen zu Stande kommen, sondern es werden ebenfalls die bereits innerhalb einer Gesellschaft bestehenden transkulturellen Vernetzungen aufgezeigt. So zeigt Stanišić durch die Charakterisierung der Figuren, aus denen sich die im Vordergrund der Erzählung stehenden Gemeinschaften der Handlungsschauplätze (v.a. Višegrad und Umgebung) zusammensetzen, dass die Bewohner nicht nur eine multiethnische Gemeinschaft bilden, sondern auch auf anderen Ebenen (Medien, Kunst, Sprache, Sport) Kontakte zu unterschiedlichen Kulturen bestehen. Des Weiteren stellt der Autor die Bewohner seines Herkunftslandes als Knoten- bzw. Kreuzpunkte verschiedenster sich überlappender Kulturelemente, Wahrnehmungen, Ordnungen, Systeme, Diskurse und Emotionen dar. Anhand der näheren Betrachtung der Figuren (der sie betreffenden Figurencharakterisierungen und -konstellationen) konnte man zudem erkennen, dass Stanišić in seinem Roman die Figuren favorisiert, die als Repräsentanten transkultureller Gesellschaftsbilder (des friedlichen interkulturellen Zusammenlebens) fungieren.

Während im Kapitel 5.2. primär die *story*-Ebene des Romans analysiert wurde, wird im folgenden Teil der Arbeit auf die *discourse*-Ebene näher eingegangen werden. Diesbezüglich soll aufgezeigt werden, dass sich die bisher gegebenen Schlussfolgerungen (Favorisierung der transkulturellen Perspektive) auch durch die nähere Untersuchung der *discourse*-Ebene bestätigen lassen.

5.3. TEXTINTERNE EBENE DER ERZÄHLERISCHEN VERMITTLUNG ALS ANALYSEGEGENSTAND DER TRANSKULTURALITÄT

Am Beispiel des im Kapitel 5.2.1. gegebenen Kommunikationsmodells des Erzähltextes kann man erkennen, dass zwischen der textexternen Ebene und der textinternen Ebene des Erzählten/der Figuren (*story*), noch eine weitere textinterne Ebene der erzählerischen Vermittlung (*discourse*) eingeschoben ist. Dadurch wird veranschaulicht, dass dem Leser über (d.h. mittelbar) den/die Erzählinstanz/-en ein und dieselbe Geschichte (bzw. ihre Bestandteile Handlung, Raum und Figuren) unterschiedlich (Art der Präsentation) vermittelt werden kann, wobei sich auch die Art, wie der Leser das ihm Dargestellte rezipiert, nicht mit der decken muss, die dem fiktiven Adressaten angelegt wird. Demzufolge wird die Kommunikation zwischen dem Sender und dem Empfänger auf auf verschiedenen Ebenen beeinflusst. Welche Kultur-, Identitäts- und Alteritätsvorstellungen im Text favorisiert werden, wird folglich erst durch die Mitberücksichtigung der textinternen Ebene der erzählerischen Vermittlung (*discourse*-Ebene) offengelegt. Bei der näheren Analyse der *discourse*-Ebene würde ein rein strukturalistischer narratologischer Ansatz jedoch keine erwünschten Ergebnisse darüber liefern, wie im Text mit dem Thema der kulturellen Homogenität und Hybridität umgegangen wird, da ein rein strukturalistischer (textzentrierter) Ansatz solchen Aspekten keine Beachtung geschenkt hat. Deswegen ist für die vorliegende Untersuchung ein thema- und kontextorientierter Werkzeugzugang auch auf der Ebene der Narration nötig.⁷⁰³ Bei der kulturthematischen Orientierung werden die Erkenntnisse aus der klassischen Narratologie bzw. die innerhalb der strukturalistischen Narratologie entwickelten Modelle jedoch keinesfalls vollkommen verworfen, sondern modifiziert, da sie unter entsprechender Modifikation einen erheblichen Gewinn für neue Erkenntnisse innerhalb der kulturorientierten Literaturanalyse bieten können. In einer kulturorientierten Literaturanalyse bekommen die erzählerischen Darstellungsverfahren nicht nur eine erzähltechnische, strukturelle bzw. formale Funktion, sondern sie werden als hochrangig semantisierte narrative Modi betrachtet, die erheblich die Konstruktion und Rezeption des gegebenen Weltbildes (Kulturvorstellung, Vorstellungen von Identität, Alterität und Hybridität) mitbeeinflussen. Hayden White betrachtet zum Beispiel die *discourse*-Ebene nicht nur als ein neutrales Darstellungsverfahren, das angewendet oder nicht angewendet wird, sondern als eine

⁷⁰³Vgl. Nünning: Wie Erzählungen Kulturen erzeugen, 24.

Wahlmöglichkeit, die ideologische Implikationen besitzen kann.⁷⁰⁴ An dieser Stelle kann auch Fredric Jameson erwähnt werden, dessen Meinung nach die Erzählformen selbst eine Art von Ideologie sind, durch die Werte und Normen zum Ausdruck gebracht werden.⁷⁰⁵ In Anlehnung an die zuvor genannten Autoren betrachtet auch Ansgar Nünning die *discourse*-Ebene als einen bedeutenden Faktor für die Vermittlung, Erfahrung und Vorstellung von Kultur, Identität, Alterität und Hybridität.⁷⁰⁶

Eine Erzähltheorie, in der ein solcher Zugang bzw. eine solche Betrachtungsweise der *discourse*-Ebene in der Textanalyse angewendet wird, ist die sogenannte „postkoloniale Erzähltheorie“. Ansgar und Vera Nünning zählen die „postkoloniale Erzähltheorie“ zu der sogenannten „postklassischen Erzähltheorie“. Innerhalb der verschiedenen Subgruppen der postklassischen Erzähltheorie wird sie weiter zu dem engeren Feld der sogenannten „Contextualist and Thematic Narratologies“⁷⁰⁷ gezählt.⁷⁰⁸ In der genannten Gruppe versammeln sich Ansätze, die Modelle aus der (semiotisch-formalistisch und ahistorisch ausgerichteten) strukturalistischen Narratologie mit inhaltlich-mimetisch orientierten literaturtheoretischen Ansätzen verbinden. Solche Ansätze betrachten narrative Formen nicht als überzeitliche Idealtypen, sondern als historisch und kontextuell bedingt, die sich aus bestimmten sozialen und weltanschaulichen Gegebenheiten ergeben. So werden auch in der postkolonialen Erzähltheorie die verwendeten Erzählkategorien nicht als universelle und zeitübergreifende Konstanten betrachtet, sondern als ein Ausdruck der Wirklichkeitswahrnehmung und Wirklichkeitskonstruktion. Diesbezüglich meinen Birk und Neumann, dass „davon auszugehen ist, daß sich Aspekte der sozial bedingten und diachron variablen Weltwahrnehmung und auch deren jeweiligen Werte und Normen in den Erzählformen manifestieren“⁷⁰⁹. Demnach ist für die postkoloniale Erzähltheorie die Verwendung

⁷⁰⁴Vgl. Hayden White: *Die Bedeutung der Form : Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt am Main: Fischer 1990, 7.

⁷⁰⁵Vgl. Fredric Jameson: *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1981, 99.

⁷⁰⁶Vgl. Nünning: *Wie Erzählungen Kulturen erzeugen*, 29.

⁷⁰⁷An dieser Stelle sei angemerkt, dass es für die postkoloniale Erzähltheorie noch nicht ein fest etabliertes Analyse-Modell gibt, da sich das relativ junge Forschungsfeld noch immer in einem Entwicklungsprozess befindet. Von den „Contextualist and Thematic Narratologies“ kann bis jetzt nur die feministische Narratologie als ein recht etablierter Ansatz betrachtet werden. Vgl. Nünning: *Wie Erzählungen Kulturen erzeugen*, 20.

⁷⁰⁸Vgl. Roy Sommer: *The Merger of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory*. URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/96/93> (02.05.2016); Ansgar Nünning: *Towards a Cultural and Historical Narratology : A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects*. In: Bernhard Reitz; Sigrid Rieuwerts (Hg.): *Anglistentag 1999 : Proceedings of the conference of the German Association of University Teachers of English : Volume XXI*. Trier: WVT, 2000, 350.

⁷⁰⁹Birk; Neumann, 115.

von bestimmten literarischen Mitteln und die durch sie erfolgte Gestaltung der fiktionalen Welt vom (historischen, politischen, gesellschaftlichen, kulturellen usw.) Entstehungskontext eines Textes abhängig. Folglich wendet die postkoloniale Erzähltheorie die im Strukturalismus erarbeiteten Modelle im thematischen Interpretationszusammenhang an bzw. sie verknüpft Kategorien aus der strukturalistischen Erzähltheorie mit Ansätzen aus der postkolonialen Theorie/Kritik.⁷¹⁰ Mithilfe kontextualisierter Beobachtung will die postkoloniale Erzähltheorie die Wirkungskraft einzelner narratologischer Kategorien in Bezug auf Kultur, Identitäts- und Alteritätsdarstellungen beleuchten. So liegt für die postkoloniale Erzähltheorie in Hinblick auf die Darstellung von Identität, Alterität und Hybridität der Akzent nicht nur auf der Frage „Was wird dargestellt?“, sondern auch auf der Frage „Wie wird das Dargestellte präsentiert?“ (Wer spricht? Wer nimmt wahr? Wer präsentiert wen? Wer ist das wahrnehmende Objekt? Wie hängt die formale Darstellung mit Werten und Normen von Klassen, Gruppen, Gemeinschaften, Nationen oder Kulturen zusammen?).⁷¹¹ Birk und Neumann geben in ihrem Beitrag *Go-between: Postkoloniale Erzähltheorie* (2002)⁷¹² einen Überblick (und zusätzliche Erläuterungen) zum Analyseinstrumentarium bzw. zu den Interpretationsansätzen, die sich für die Analyse der narrativen Inszenierungen von kultureller Identität, Alterität und Hybridität eignen.⁷¹³ Eva Hausbacher modifiziert in ihrer Monographie *Poetik der Migration: Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 2009⁷¹⁴ die Überlegungen der beiden Autorinnen für die Analyse der Werke deutschsprachiger Migrationsliteratur von Autoren mit

⁷¹⁰Vgl. Birk; Neumann, 130.

⁷¹¹Vgl. Nünning: *Wie Erzählungen Kulturen erzeugen*, 30.

⁷¹²Vgl. Birk; Neumann, 115-152.

⁷¹³Die Ansätze der „postkolonialen Erzähltheorie“ erarbeiten Birk und Neumann ausgehend von ihrer näheren Betrachtung der Begriffe Identität, Alterität und Hybridität (die zu den zentralen Begriffen der postkolonialen Theorie gehören). Birks und Neumanns Interpretationsansätze umfassen folgende Kategorien: Narration und *focalization*, Figurendarstellung und Perspektivenstruktur, Raumdarstellung und Grenzgängertum, Zeitstruktur und Erinnerung, Intertextualität, Sprachliche Entkolonisierung. Vgl. ebd., 130-145.

⁷¹⁴Hausbachers Ansätze umfassen folgende Kategorien: Raum, Perspektivenstruktur und Erzählsituation, Figurenkonstellation, Zeitstruktur und Erinnerung, Duplizität, Sprache, Mimikry, Stereotype und Mischgattungen. In ihrem Beitrag *Migration und Literatur: Transnationale Schreibweisen und ihre „postkoloniale“ Lektüre* (2008) stellt Hausbacher die bereits erwähnten Kategorien unter dem Abschnitt „Poetik der Migration – Poetics of displacement“ ebenfalls vor mit dem Unterschied, dass hier die Kategorie Mimikry noch nicht angeführt wird und anstatt der Kategorie Figurenkonstellation die Kategorie Figurenkonzeption genannt wird. Vgl. Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 136-145.; Eva Hausbacher: *Migration und Literatur : Transnationale Schreibweisen und ihre „postkoloniale“ Lektüre*. In: Vorderobermeier, Gisela; Wolf, Michael (Hg.): *„Meine Sprache grenzt mich ab...“ : Transkulturalität und kulturelle Übersetzung im Kontext von Migration*. Wien: Lit Verlag, 2008, 51-78.

russischem Migrationshintergrund.⁷¹⁵ In den folgenden Kapiteln (5.3.1. und 5.3.2.) werden (unter zusätzlicher Mitberücksichtigung auch anderer Autoren) die von den Autorinnen gewählten Kategorien (bezüglich der Narration) vorgestellt und für die Analyse von Transkulturalität in Stanišićs Roman angewendet.

5.3.1. ERZÄHL- UND FOKALISIERUNGSINSTANZEN

Für die Präsentation seiner Geschichte wählt der Autor eine oder mehrere Erzählinstanz/-en, von der/denen die Geschichte erzählt wird. Diesbezüglich unterscheidet **Franz Karl Stanzel** drei typische Erzählsituationen – **auktoriale**, **Ich** und **personale Erzählsituation**.⁷¹⁶ Die Merkmale des auktorialen Erzählers sind, dass er außerhalb der erzählten Welt steht und wie eine übergeordnete Gottesfigur in Bezug auf die von ihm erzählte Welt auftritt. Er ist allwissend und hat die Fähigkeit große Zusammenhänge zu überblicken. Seine Macht zeigt sich ebenfalls dadurch, dass er die Gesamtdarstellung der Räume, Zeiten und Figuren in der erzählten Welt kontrolliert und auch einen Einblick in das Seelenleben der Figuren hat. Folglich wird durch den auktorialen Erzähler nur eine bzw. seine Weltsicht vermittelt, die als die verbindlich-allgemeingültige präsentiert wird. Bei dem personalen Erzähler wird die Allwissenheit über die erzählte Welt stark eingeschränkt. Der Leser erfährt die Geschichte aus der Perspektive einer Figur bzw. er ist auf den Erfahrungs- und Bewusstseinshorizont einer oder mehrerer Figuren (im Falle der Multiperspektivität) beschränkt. Da der Erzähler völlig hinter die Perspektive einer oder mehrerer Figuren tritt, wird hier der Eindruck erweckt, dass keine Erzählinstanz vorhanden ist. Der **Ich-Erzähler** ist ein Erzähler, der nicht außerhalb der Geschichte steht, sondern eine Figur der erzählten Welt ist d.h. er ist sowohl ein erzählendes als auch ein handelndes Ich. Dabei kann der

⁷¹⁵Die Ansätze der drei genannten Autorinnen werden von Dijana Simić übernommen, mithilfe derer sie ausgewählte Werke von Aleksandar Hemon und Bekim Serjanović analysiert. Simić übernimmt und adaptiert für ihre Untersuchung folgende Kategorien: Raumdarstellung: *Inbetween space* und Enträumlichung, Zeitstruktur: Erinnerung und Aufhebung der Chronologie, Figurenebene: Identität als Duplizität bzw. Hybridität; Inszenierung von Stereotypen: Dekonstruktion von Eigen- und Fremdbildern, Sprache: Verstummen und Mehrsprachigkeit. Vgl. Simić, 110-153.

⁷¹⁶In dem Beitrag bzw. der Monographie verwenden die Autorinnen Birk, Neumann und Hausbacher den Begriff „Erzählsituation“ und die damit verbundenen Begriffe auktorialer, personaler und Ich-Erzähler (nach Franz Karl Stanzel). Da in der vorliegenden Untersuchung für die Textanalyse primär das Modell von Gérard Genette verwendet wird, dass auch die von Stanzel geprägten Kategorien mithilfe anderer Termini umfasst, werden die Begriffe bzw. das Modell von Stanzel in dieser Arbeit nicht ausführlich erläutert. Eine ausführliche Erläuterung liefern die Schlüsselwerke des Autors *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955), *Typische Formen des Romans* (1964) und *Theorie des Erzählens* (1979).

Ich-Erzähler im unterschiedlichen Maße am Handlungsgeschehen beteiligt sein (Hauptfigur, Nebenfigur, Beobachter).⁷¹⁷

Bei einem **kontextbewussten Ansatz** in der Textanalyse kann man Birks und Neumanns Meinung nach mithilfe der näheren Betrachtung der Erzählsituation Aufschlüsse über die hinter den gewählten narrativen Vermittlungsformen stehenden ideologischen Implikationen bekommen.⁷¹⁸ In diesem Zusammenhang verweisen die Autorinnen exemplarisch auf die auktoriale Erzählsituation bzw. auf die mit ihr in Verbindung stehenden Privilegien der Allgegenwart, Allwissenheit und Allgemeingültigkeit, die ihrer Meinung nach für Identitäts- und Alteritätsbeschreibungen bzw. -zuschreibungen prädestiniert ist.⁷¹⁹ Als Beispiel nennen sie die Verwendung dieser Erzählsituation in (post-)kolonialen Romanen. So kann die für den auktorialen Erzähler charakteristische allwissende Haltung, die eine Allgemeingültigkeit vermittelt „dazu beitragen, dass der/die RezipientIn den Eindruck eines klaren Werte- und Normgefüges in einem geordneten Universum kolonialer Ordnung gewinnt.“⁷²⁰ Folglich kann in einem solchen Kontext, in dem es um die kulturelle Fremd- und Selbstrepräsentation geht, die Verwendung der auktorialen Erzählsituation eine ideologisch bedingte narrative Technik darstellen, durch die dem Herrschenden (im (post)kolonialen Kontext wäre es der Kolonisator) ermöglicht wird, die von ihm vertretenen Werte (und damit verbundenen Privilegien) durch einen literarischen Text zu stützen und zu verbreiten bzw. diese als allgemeingültig und verbindlich darzustellen.

In Anlehnung an die Überlegungen von Birk und Neumann verweist Hausbacher auch auf das Buch *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992), in dem die Autorin (Mary Louise Pratt) das sogenannte „anti-conquest“ Phänomen beschreibt. Damit meint sie eine Erzählhaltung, die sich nicht durch die (eurozentrische) „Pose“ des Alles-Verstehens und durch die intellektuelle Vereinnahmung auszeichnet,⁷²¹ sondern eine nicht-autoritäre Schreibweise darstellt, bei der sich das Erzähler-Ich nicht als etwas Überlegenes bzw. als eine über alles Bescheid wissende Instanz inszeniert.⁷²² Hausbachers Meinung nach sind solche von Pratt noch

⁷¹⁷Vgl. Franz Karl Stanzel: *Typische Formen des Romans*. 12. Auflage. Göttingen: Wandenhoek & Ruprecht. 1992, 16-52.

⁷¹⁸Vgl. Birk; Neumann, 130.

⁷¹⁹Vgl. ebd., 130.

⁷²⁰Ebd., 130.

⁷²¹Mit der oben beschriebenen Erzählhaltung ist jene Autoren-Perspektive gemeint, in der der koloniale Blick erkennbar wird, der eine olympische Haltung der Übersicht und der eindeutigen Bewertung einnimmt. Vgl. Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 139.

⁷²²Vgl. ebd., 139.

sehr allgemein beschriebenen Erzählhaltungen in den jeweiligen Erzählsituationen messbar, durch deren Verwendung auch immer ein bestimmtes Wirkungspotential des Textes entfaltet wird.⁷²³ So entspreche ihrer Meinung nach die auktoriale Erzählsituation tendenziell stärker einer imperial-kolonialen Pose als eine Ich-Erzählsituation.⁷²⁴ Migrationstexte können, so Hausbacher, zu solchen Texten gezählt werden, die sich nicht eines über alles Bescheid wissenden Blickes bedienen (wie es u.a. der koloniale Blick ist), sondern sie lösen diesen allwissenden imperialen Blick durch einen („post-kolonialen“) Blick ab, da die Autoren in ihren Texten auch Irritationen, Unsicherheiten und Irrtümer zulassen bzw. sich die Begrenztheit ihrer Erfahrung eingestehen.⁷²⁵

Was das **Analyseinstrumentarium** (bezüglich der Erzählinstanz) betrifft, so sind Birk und Neumann der Meinung, dass Gérard Genettes Kategorie der Stimme hilfreich sein kann, um genaue Einblicke in die narrative Inszenierung von kultureller Identität, Alterität und Hybridität zu bekommen.⁷²⁶ Auch Mieke Bal hebt die Kategorie Stimme für Untersuchungen von Kulturwahrnehmungen hervor.⁷²⁷

Gérard Genettes Kategorie der **Stimme** umfasst die Zeit der Narration, Person und die narrative Ebene. Nach der qualitativen Beteiligung des Erzählers in Bezug auf die von ihm erzählte Welt unterscheidet Genette zwischen heterodiegetischen und homodiegetischen Erzählungen. Heterodiegetische Erzählungen definiert er als „solche, in denen der Erzähler als Figur in der Geschichte, die er erzählt, nicht vorkommt, abwesend ist“⁷²⁸. Homodiegetische Erzählungen definiert er als „solche, in denen der Erzähler als Figur in der Geschichte, die er erzählt, anwesend ist“⁷²⁹. Außer der autodiegetischen Erzählung, in der der Erzähler zugleich auch die Hauptfigur der Geschichte ist d.h. den „höchsten Grad“ des homodiegetischen Erzählens repräsentiert, macht Genette keine weiteren Abstufungen bezüglich des homodiegetischen Erzählers.⁷³⁰ Bezüglich der Erzählebenen (Stufen des Erzählens) unterscheidet Genette zwischen dem extradiegetischen, intradiegetischen und metadiegetischen Erzähler und den damit einhergehenden intradiegetischen und metadiegetischen Erzählungen. Der extradiegetische Erzähler ist ein Erzähler der ersten

⁷²³Vgl. Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 139.

⁷²⁴Vgl. ebd.

⁷²⁵Vgl. ebd.

⁷²⁶Vgl. Birk Neumann, 131.

⁷²⁷Vgl. Mieke Bal: Intercultural Story-Telling. In: Alexandra Strohmaier (Hg.): *Kultur - Wissen - Narration : Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript, 2013, 289-306.

⁷²⁸Genette, 175.

⁷²⁹Ebd.

⁷³⁰Vgl. ebd., 176.

Ordnung, der die Erzählung erster Stufe (erste, primäre, intradiegetische Erzählung) erzählt, egal, ob er in der Geschichte vorkommt oder nicht. Der intradiegetische Erzähler⁷³¹ ist ein Erzähler der zweiten Ordnung, der eine Figur der intradiegetischen Erzählung ist und eine Erzählung der zweiten Stufe (metadiegetische Erzählung) erzählt. Der metadiegetische Erzähler ist ein Erzähler der dritten Ordnung, der eine Figur der metadiegetischen Erzählung ist und eine Erzählung der dritten Stufe (metametadiegetische Erzählung) erzählt. Jeder weitere Erzähler (der vierten, fünften usw. Ordnung) wird als metametadiegetischer Erzähler, metametametadiegetischer Erzähler usw. bezeichnet.⁷³²

Die Kategorie Stimme ermöglicht, so Birk und Neumann, eine quantitative und qualitative Untersuchung der Sprecher, die im Laufe der Erzählung zu Worte kommen. Dabei ist die Frage relevant, wessen Stimme bei der erzählerischen Gestaltung in Betracht genommen wurde.⁷³³ Sie verweisen zum Beispiel auf die Stellungnahmen und Bewertungsmaßstäbe von Seiten der Erzählinstanz/-en in Bezug auf die von ihr/ihnen charakterisierten Figuren: „Durch ihre charakterisierenden Äußerungen beeinflussen sie nicht nur die Identitäts- bzw. Alteritätszuschreibungen, sondern tragen durch ihre wertenden Bemerkungen zur Rezeptions- und Sympathie lenkung bei.“⁷³⁴

In Bezug auf die Untersuchung von Transkulturalität könnte sich die Favorisierung einer transkulturellen Perspektive quantitativ dadurch bemerkbar machen, dass der Autor Figuren verschiedenkultureller Herkunft als Stimmen einsetzt. Qualitativ betrachtet wäre Transkulturalität dort vorhanden, wo der Autor dazu tendiert, solchen Figuren eine Stimme zu verleihen, deren Dasein und Lebensstil/ Lebensführung transkulturelle/ hybride Merkmale aufweisen, oder die eine positive Einstellung gegenüber transkulturellen Phänomenen/ Erscheinungen besitzen.

Ein weiteres Analyseinstrumentarium, das von Birk und Neumann für die Untersuchung von Identität, Alterität und Hybridität im literarischen Text genannt wird, ist Genettes Kategorie der Fokalisierung, die zu der Kategorie Modus gezählt wird.⁷³⁵

⁷³¹Ein Intradiegetischer Erzähler ist, so Bode, auch dadurch erkennbar, dass die Stimme einer Erzählung doppelt adressiert ist - an einen intradiegetischen Zuhörer oder Leser (als ersten Empfänger) und an den realen Zuhörer oder Leser, der in diesem Falle als (verdeckter) „co- correspondent“ fungiert. Vgl. Bode, 208.

⁷³²Vgl. Genette, 249-255.

⁷³³Vgl. Birk; Neumann, 131.

⁷³⁴Ebd., 133.

⁷³⁵Der narrative Modus bezieht sich auf das Verhältnis der Erzählung zur Geschichte und umfasst die Kategorien Distanz und Fokalisierung. Beide Kategorien beziehen sich auf die Repräsentation d.h. sie beschreiben die wesentlichen Weisen, wie narrative Informationen reguliert (dem Leser vermittelt) werden können.

Bei der Kategorie der **Fokalisierung**⁷³⁶ stellt sich die Frage nach der Perspektive bzw. dem Standpunkt, von dem aus das Geschehen wahrgenommen wird (Wer nimmt wahr?). Diesbezüglich unterscheidet Genette folgende Möglichkeiten: Nullfokalisierung – Der Erzähler sagt und weiß mehr als eine der Figuren wissen oder sagen könnte (E>F). Interne Fokalisierung – Der Bewusstseinshorizont des Erzählers deckt sich mit dem einer Figur (E=F). Externe Fokalisierung – Der Erzähler weiß weniger als die Figur. Es werden nur äußere Sinnwahrnehmung gegeben und man verzichtet auf die Innendarstellung der Figur (E<F).⁷³⁷

Nach Birk und Neumann kann man durch die nähere Betrachtung der Fokalisierungsinstanzen Aufschlüsse darüber bekommen, wessen Wahrnehmungsweisen bei der erzählerischen Gestaltung in Betracht genommen werden. Als ein Beispiel nennen die Autorinnen (im Kontext der (post)kolonialen Literatur) die Verwendung dieser Kategorie bei der Untersuchung von Machtverhältnissen zwischen Kolonisierten und Kolonisatoren, die sich dadurch ausdrücken können, dass bestimmte Figuren (in dem gegebenen Kontext wären es die kolonial Anderen) nicht als Fokalisierungsinstanz eingesetzt werden bzw. bestimmte Figuren als Fokalisierungsinstanzen (in dem gegebenen Kontext wären es die Kolonisatoren) favorisiert werden.⁷³⁸

Als einen weiteren Analyseansatz bei der Untersuchung der narrativen Inszenierungen von Identität, Alterität und Hybridität, der eng mit den Kategorien Stimme und Fokalisierung in Verbindung steht, nennen Birk, Neumann und Hausbacher (in Anlehnung an Roy Sommer) die **Perspektivenstruktur**.⁷³⁹

Die **Perspektivenstruktur** ist ein von Manfred Pfister zunächst für dramatische Texte entwickeltes Konzept, „welches das System der Kontrast- und Korrespondenzrelationen der Figurenperspektiven [...] untereinander und der Figurenperspektiven zur ‚auktorial intendierten Rezeptionsperspektive beschreibt‘.“⁷⁴⁰ Das Konzept wurde von Ansgar Nünning in die Erzähltheorie eingeführt und bezeichnet alle Beziehungen, die (in multiperspektivischen

⁷³⁶Die Kategorie Fokalisierung steht in Verbindung mit den Begriffen *point of view* und Erzählperspektive.

⁷³⁷Vgl. Genette, 63-64.

⁷³⁸Vgl. Birk; Neumann, 131.

⁷³⁹Vgl. Sommer: *Fictions of Migration*, 69.; Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 139-140.; Birk; Neumann, 132-135.

⁷⁴⁰Carola Surkamp: **Perspektivenstruktur**. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008, 567.

Texten)⁷⁴¹ zwischen den Figurenperspektiven untereinander und zwischen den Figurenperspektiven und der Erzählerperspektive bestehen.⁷⁴² Folglich ist die Perspektivenstruktur auf der Ebene der Gesamtstruktur (*discourse* und *story*) eines Textes angesiedelt.⁷⁴³

Sommer verweist darauf, dass die genaue Betrachtung der Perspektivenstruktur Einblicke in die ethnischen und sozialen Strukturen der erzählten Welt gewährt und Aufschlüsse darüber geben kann, welche Sichtweisen favorisiert werden und ob alternative Sichtweisen innerhalb des Werkes eine Relevanz besitzen oder marginalisiert werden.⁷⁴⁴ Die Perspektivenstruktur eines Textes kann offen oder geschlossen sein. Eine geschlossene Perspektivenstruktur kann einerseits dadurch entstehen, dass ein heterodiegetischer Erzähler vorhanden ist, der alle Perspektiven innerhalb des Textes kontrolliert bzw. an seine Weltsicht anpasst, andererseits auch dadurch, dass eine homogenisierende qualitative und quantitative Selektion der Figurenperspektiven besteht. Je weniger sich die Einzelperspektiven in einen gemeinsamen Fluchtpunkt vereinigen lassen, desto offener wird die Perspektivenstruktur eines narrativen Textes.⁷⁴⁵

Nach Birk, Neumann und Hausbacher gibt das Vorhandensein der offenen oder geschlossenen Perspektivenstruktur Aufschlüsse darüber, wie Identität, Alterität und Hybridität im gegebenen Werk betrachtet bzw. behandelt werden. So verweist eine geschlossene Perspektivenstruktur auf gültige kollektive Weltordnungen, die Identität und Alterität oft als homogen, statisch und stereotypisch erscheinen lassen.⁷⁴⁶ Eine offene Perspektivenstruktur

⁷⁴¹Multiperspektivität/Multiperspektivisches Erzählen wird auch als „Polyperspektivismus“ oder „Polyperspektivistik“ bezeichnet und ist (im Vergleich zu anderen Begriffen der Erzähltheorie) noch ein „relativ unscharf bestimmter Sammelbegriff zur Bezeichnung verschiedener narrativer Verfahren, durch die ein Geschehen, eine Epoche, eine Figur oder ein zentrales Thema aus unterschiedlichen Blickwinkeln dargestellt wird“. Multiperspektivität steht in enger Verbindung mit Michail Bachtins Konzept der Dialogizität bzw. Polyphonie und liegt in solchen narrativen Texten vor, „in denen das Erzählte oder auf der Figurenebene dargestellte Geschehen [...] in mehrere Versionen aufgefächert wird“. Von Multiperspektivität spricht man, wenn eins (oder mehrere) der folgenden Merkmale in einem narrativen Text vorhanden ist: „(a) Erzählungen, in denen es zwei oder mehrere Erzähler auf der extradiegetischen und/oder auf der intradiegetischen Erzählebene [...] gibt, die das Geschehen jeweils von ihrem Standpunkt aus schildern; (b) Erzählungen, in denen das Geschehen alternierend oder nacheinander aus der Sicht von zwei oder mehreren Fokalisierungsinstanzen [...] bzw. Reflektorfiguren [...] wiedergegeben wird; (c) Erzählungen mit einer montage- bzw. collagehaften Erzählstruktur [...] bei der personale Perspektivierungen durch andere Textsorten ersetzt oder ergänzt werden.“ Vera Nünning; Ansgar Nünning: Multiperspektivität. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B.Metzler, 2008, 521.

⁷⁴²Vgl. Surkamp, 567.

⁷⁴³Vgl. ebd.

⁷⁴⁴Vgl. Sommer, 69.

⁷⁴⁵Vgl. Surkamp, 567.

⁷⁴⁶Birk; Neumann, 134

ermöglicht dagegen ein Nebeneinanderstehen gleichberechtigter, heterogener Sichtweisen und Lebensentwürfe, durch die auch eine Infragestellung vorgegebener Normen und hybride Erscheinungen ermöglicht werden.⁷⁴⁷ Da in einer offenen Perspektivenstruktur ein heterogenes multiperspektivisches Erzählen des Dargestellten ermöglicht wird, zeigt eine solche Perspektivenstruktur auch mehr Offenheit für Dialogizität,⁷⁴⁸ pluralistische und heterogene Wirklichkeitsvorstellungen bzw. -entwürfe.⁷⁴⁹ Diesbezüglich verweist Hausbacher darauf, dass die offene Perspektivenstruktur häufig dazu eingesetzt wird, polarisierte Alteritätsmodelle zu überwinden. Ihrer Meinung nach können solche offenen Perspektivenstrukturen sogar als ein Charakteristikum des migratorischen Diskurses betrachtet werden.⁷⁵⁰

Die Kategorie **Distanz** wird bei Birk, Neumann und Hausbacher nicht explizit besprochen. Da die **berichtete Rede** bei der Analyse von Stanišićs Roman mitberücksichtigt wurde, wird an dieser Stelle auch die Kategorie Distanz etwas näher erläutert.

Bezüglich der Kategorie **Distanz** ist die Kategorie Erzählung von Worten⁷⁵¹ relevant. Bei der Erzählung von Worten (Rede und Gedanken) unterscheidet Genette drei Formen: Narrativisierte oder erzählte Rede, transponierte Rede [*discours*] und die berichtete Rede. Die narrativisierte oder erzählte Rede/ Gedankenrede (auch Redebericht bzw. Gedankenbericht, Bewusstseinsbericht) ist die distanzierteste Form. Sie bezeichnet nur eine Wiedergabe dessen, was gesprochen/gedacht wird/wurde, oder eine sehr raffende Wiedergabe (Nacherzählung) des von der Figur gesagten/gedachten, wobei der Erzähler den eigenen Erzählstil beibehält bzw. die Rede der Figur wird nur thematisiert, ohne dass sie zu Wort kommt. Transponierte Rede [*discours*] - kann in einem Text entweder als indirekte Rede/ Gedankenrede (*style indirect*) oder als erlebte Rede/

⁷⁴⁷Vgl. Birk; Neumann, 134

⁷⁴⁸Der Begriff Dialogizität (Mehrstimmigkeit, Zwischenstimmigkeit, Diglossie, Polyphonie, Redevielfalt) geht auf Michail Bachtin zurück und bezeichnet die Kopräsenz oder hybride Mischung heterogener „Stimmen“ in einem (multiperspektivisch angelegten) Roman. In einem Roman, in dem Dialogizität vorhanden ist, lässt nicht eine dominante Stimme alle anderen Stimmen verstummen, sondern man tendiert viel mehr zur subversiven Kraft des Karnevalismus und im narrativen Rahmen werden anti-hierarchische Werte vermittelt. Im Gegensatz zu Dialogizität bestimmt die Monologizität einer Stimme traditionelle hierarchisch aufgebaute Gesellschaften. Vgl. Laurenz Volkman: Dialogizität. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008, 127-128.; Volker Deubel: Dialogizität. In: Dieter Burdorf; Christoph Fasbender; Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur : Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007, 153.

⁷⁴⁹Vgl. Birk; Neumann, 134.; Hausbacher: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, 139.

⁷⁵⁰Vgl.

⁷⁵¹Neben der Erzählung von Worten besteht auch die Erzählung von Ereignissen, wo keine Figurenrede wiedergegeben wird, sondern es werden nur Ereignisse erzählt bzw. es wird das Nichtsprachliche ins Sprachliche umgesetzt.

Gedankenrede (autonome indirekte Rede, *style indirect libre*) erscheinen. Für die indirekte Rede können *inquit*-Formeln (er/sie sagte), *verbum dicendi*, Konjunktiv oder die dritte Person als mögliche Erkennungsmerkmale dienen. Die erlebte Rede stellt eine Zwischenform von indirekter und direkter Rede dar (Erzählerbericht und Figurenrede gehen ineinander über). Trotz dessen, dass bei der erlebten Rede auch die Figurenrede beibehalten werden kann, kann jedoch nicht genau gesagt werden, ob das Wiedergegebene auch wirklich in der „ursprünglichen“ Form so gesagt bzw. gedacht wurde, da eine gewisse Einmischung des Erzählers in den Rede-Akt erkennbar ist bzw. der tatsächliche zugrundeliegende Wortlaut bleibt unklar, da es auch eine Hinein-Interpretation des Erzählers sein kann. Berichtete Rede ist die mimetische, nachahmende, „reale“, direkte, zitierte Rede. Hierbei handelt es sich um die reinste Redewiedergabe (ein reiner Figurentext, die reine mimetische Form), da die berichtete Rede genau das wiedergibt, was die Figur sagt oder denkt, ohne dass sich der Erzähler einmischt. Innerhalb des Textes kann die direkte Rede entweder wie ein Zitat durch Einführungszeichen („“) markiert sein oder durch eine *Inquit*-Formel (er/sie sagte), durch ein *verbum dicendi* oder im Falle des Gedankenzitats (zitierte Gedankenrede) durch ein *verbum credendi*. In die direkte Gedankenrede fällt auch der innere Monolog⁷⁵² und die extremere Form des Bewusstseinsstroms (*stream of consciousness*).⁷⁵³

Bei der Analyse von Transkulturalität kann die Kategorie der **Distanz** Aufschlüsse darüber geben, welchen Figuren zugestanden wird, sich mit eigenen Worten zu äußern bzw. ihren Standpunkt (in berichteter Rede/ Gedankenrede) zu artikulieren. Wenn zum Beispiel die berichtete Rede/ Gedankenrede mehr bei solchen Figuren vorhanden ist, die sich durch Transkulturalität auszeichnen, so kann dieses bedeuten, dass die „alternativen“ Lebensweisen durchaus eine Präsenz in der erzählten Welt besitzen. Fliegt der Text jedoch (in Form einer narrativisierten bzw. erzählten Rede) über die Rede der Figuren hinweg, kann es darauf hindeuten, dass dem Standpunkt dieser Figuren eine marginale Stelle zugewiesen wird.

⁷⁵²An dieser Stelle sei angemerkt, dass der innere Monolog auch als eine Form der transponierten Rede betrachtet werden kann.

⁷⁵³Vgl. Genette, 120-131.; Martinez; Scheffel, 51-63.

5.3.2. TRANSKULTURELLE ERZÄHL- UND FOKALISIERUNGSINSTANZEN IM ROMAN *WIE DER SOLDAT DAS GRAMMOFON REPARIERT*)

In Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* beschränkt sich der Autor nicht nur auf eine Stimme, sondern es kommen viele unterschiedliche Erzählinstanzen zum Einsatz (multiperspektivisches Erzählen), wobei das Spektrum der Erzählinstanzen vom extradiegetisch-heterodiegetischen bis zum metadiegetisch-autodiegetischen Erzähler reicht.

5.3.2.1. Extradiegetische Erzähler

Betrachtet man den Umfang der Erzählzeit, die einem Erzähler zugeteilt wird, dann nimmt **Aleksandars** Erzählung die meiste Zeit in Anspruch, der als **extradiegetisch-autodiegetischer** Erzähler fungiert. Wie man es an den Beispielen der vorangegangenen Kapitel erkennen konnte, betont Aleksandar mehrmals im Text die eigene mehrkulturell geprägte Identität und denkt bzw. betrachtet auch seine Umgebung nicht nach klaren Abgrenzungen von eigen und fremd, was in den von ihm ausgehenden Charakterisierungen anderer Figuren, seinen Bildern und seinen Geschichten besonders zum Ausdruck kommt. Folglich bekommt auf der Ebene der Darstellung der Geschichte die Weltanschauung einer Erzählerfigur Vorrang, deren Lebensstil, Wahrnehmungs- und Ordnungssystem in Bezug auf Identität, Alterität und Hybridität einer transkulturellen Perspektive entspricht.

Der **extradiegetisch-heterodiegetische** Erzähler kommt im Roman (was die Erzählzeit betrifft) an zwei Textstellen umfangreicher zum Einsatz – bei der Beschreibung von Walross' und Zorans Reise (nach Split) und im Kapitel, in dem das Fußballspiel zwischen den Soldaten stattfindet. Während der Schilderung des Fußballspiels setzt der Autor mehrere Figuren als **Fokalisierungsinstanzen** ein. Zu den fokalisierten Figuren (Soldaten/ Fußballspielern) gehören **Dino Safirović (Dino Zoff), Meho, Milan Jevrić (Mikimaus) und Dejan Gavrilović (Gavro)**. Der Leser bekommt folglich nur von den Soldaten eine Perspektive und Innensicht, die bei der näheren Betrachtung nicht aus ideologischer Überzeugung bzw. ethnisch-religiöser Intoleranz in den Krieg gezogen sind, oder die zu den Soldaten gehören, die am Ende wegen Mehos Tod das Weiterspielen boykottieren.

5.3.2.2. Intradiegetische Erzähler

Auf der Ebene der intradiegetischen Erzählung, die vom extradiegetisch-autodiegetischen Erzähler Aleksandar erzählt wird, setzt der Autor an bestimmten Textstellen, in denen das darin Erzählte/ Beschriebene den persönlichen Erfassungshorizont von Aleksandar sprengt, zusätzliche Figuren als intradiegetische Erzähler ein.

Da Aleksandars Opa Rafik gestorben ist, als Aleksandar noch sehr klein war und dessen Erinnerungen an den Großvater sich nur auf vereinzelte Szenen mit ihm beschränken, bekommt der Leser ein Bild von der Figur aus der Sicht von Aleksandars **Mutter** vermittelt. Die Mutter erzählt Aleksandar von Opa Rafiks Leben und Tod,⁷⁵⁴ wobei sie in der Erzählung auch selbst vorkommt d.h. dass die Mutter ein **intradiegetisch-homodiegetischer Erzähler** ist. Der Einsatz der Mutter als Erzählinstanz bezieht sich zwar primär auf die privat-familiäre Sphäre, sie gehört aber zu den Figuren, die von Transkulturalität geprägt sind, da ihre Ehe eine Mischehe ist und sie im Laufe der Erzählung mehrfach in andere Kulturräume migriert.

In dem Vorwort des Buches „Als alles gut war“, in dem eine Geschichte aus Aleksandars Kindheit erzählt wird,⁷⁵⁵ fungiert Oma Katarina als **intradiegetisch-homodiegetischer Erzähler**. Der Inhalt der Geschichte, in der Oma Katarina die Erzählerrolle übernimmt, handelt von der Zeit vor dem Krieg d.h. der Zeit des interethnischen Miteinanders. Zudem gehört die Oma zu den Figuren, die für interethnische Toleranz und Akzeptanz stehen.

Im Kapitel „was ich eigentlich will“⁷⁵⁶, bekommt **Nena Fatima** eine Stimme, die in diesem Kapitel ihre persönlichen Wünsche äußert. Der Einsatz von Nena Fatima als Erzählinstanz bezieht sich zwar nur auf die Wünsche dieser Figur. Durch die auf dem Zettel geäußerten Wünsche erkennt man aber, dass diese freiheitsliebende Figur gegen die homogenisierende Vereinnahmung des Subjekts durch eine kollektive (primär religiöse) Identität ist. Ebenfalls gehört diese Figur zu den transkulturellen-mobilen Figuren, die im Laufe der Erzählung mehrfach den kulturellen Raum wechseln und sich sehr offen gegenüber anderskulturellen Einflüssen zeigen.

Wenn man die intradiegetischen Erzähler miteinander vergleicht, die im Verhältnis zum extradiegetischen Erzähler Aleksandar einen kleineren Umfang der Erzählzeit in Anspruch nehmen, dann gehört in dieser Gruppe die Erzählung des **intradiegetisch-autodiegetischen**

⁷⁵⁴Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 22-24.

⁷⁵⁵Vgl. ebd., 227-229.

⁷⁵⁶Vgl. ebd. Der Titel und der Text des Kapitels sind (bis auf das Anfangswort des Textes „Ich“) im Roman nur in Kleinbuchstaben geschrieben.

Erzählers Walross', in der er Aleksandar von seiner Reise durch das ehemalige Jugoslawien (bis nach Italien) berichtet,⁷⁵⁷ zu den umfangreichsten metadiegetischen Erzählungen. Folglich wird auch hier dem Blick einer Figur Vorrang gegeben, die selbst transkulturelle Züge aufweist und ihrer Einstellung nach kulturelle, ethnische und religiöse Toleranz und Akzeptanz vertritt.

Die Figur **Zoran** wird zweimal als **intradiegetisch-homodiegetischer Erzähler** eingesetzt. Vor dem Ausbruch des Krieges in Višegrad erzählt er Aleksandar von dem Ehebruch seiner Mutter und dessen Folgen (Walross' Verhalten und Handeln nach dem Ehebruch)⁷⁵⁸ und während des Krieges dient er dazu, um Aleksandar von den Geschehnissen in Višegrad während des Krieges zu berichten,⁷⁵⁹ da sich Aleksandar zu dem Zeitpunkt bereits in Deutschland befindet. Durch den Einsatz von Zoran als Erzählinstanz bekommt ebenfalls eine Figur eine Stimme, die einerseits selbst transkulturelle Züge aufweist und andererseits sich durch ihre Hassrede gegenüber allem, was den Krieg präsentiert bzw. gegen kulturelle, ethnische, religiöse Intoleranz ausspricht.

Durch den Einsatz von **Asija** und **Radovan Bunda** als **intradiegetisch-homodiegetische** (bzw. **autodiegetische**) Erzähler, die als Opfer über den Einzug der Soldaten in ihre Dörfer berichten, werden die schrecklichen Folgen der nationalen/ ethnischen/ religiösen Intoleranz gezeigt.⁷⁶⁰ In Bezug auf die Figuren **Radovan Bunda** und den **Soldaten mit dem goldenen Zahn** werden zudem zwei **intradiegetisch-homodiegetische (bzw. autodiegetische)** Erzähler eingesetzt, die kontroverse Züge aufzeigen. So ist Radovan Bunda sowohl ein Opfer des Krieges als auch ein Kriegsprofiteur. Der Soldat mit dem goldenen Eckzahn ist ein aktiver Teilnehmer am Krieg und fungiert als Repräsentant der ethnisch-religiösen Intoleranz, als Erzähler erzählt er jedoch von seiner Liebe zu Emina.⁷⁶¹

5.3.2.3. Metadiegetische Erzähler

Rabbi Avram (Dreipunktemann) ist eine Figur aus der metadiegetischen Erzählung von Walross' Reise durch das ehemalige Jugoslawien (bis nach Italien). Als **metadiegetisch-autodiegetischer Erzähler** erzählt er von der Zeit im Zweiten Weltkrieg, als er einerseits zum

⁷⁵⁷Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 129-138.

⁷⁵⁸Vgl. ebd., 85-91.

⁷⁵⁹Vgl. ebd., 200-203.

⁷⁶⁰Vgl. ebd., 119, 383-386.

⁷⁶¹Vgl. ebd., 180-182.

Opfer der ethnischen/religiösen Intoleranz wurde und andererseits in den schwierigen Zeiten durch die Hilfe der Popen aus seinem Dorf auch Solidarität und Menschlichkeit erfuhr.⁷⁶²

5.3.2.4. Berichtete Rede

Neben den bereits erwähnten Figuren, die als Erzähl- und/oder Fokalisierungsinstanzen eingesetzt werden, kommen auch zahlreiche andere Figuren durch die **berichtete Rede** (vereinzelt oder mehrfach) zu Wort. Zu diesen Figuren gehören (bis auf Emilija Slavica, Opa Rafik) alle anderen Familienmitglieder (Vater, Opa Slavko, Ur-Oma Mileva, Ur-Opa Nikola, Onkel Bora, Onkel Miki, Tante Gordana), fast alle Nachbarn der Großeltern (Petar und Lena Popović, Čika Sead, Čika Hasan, Čika Milomir, Magda), einzelne Nachbarn der Ur-Großeltern (Nataša, Natašas Vater, Kamenko), Aleksandars Freunde und Bekannte (Edin, Marija und ihre Mütter, Francesco, Danilo Gorki, Kiko, Milica, Vukoje Wurm), Aleksandars Lehrer (Herr Faslagić, Genosse Jelenić bzw. Fizo), einzelne andere Višegrader, einzelne Flüchtlinge (aus der Umgebung Višegrads) und Soldaten im Hochhaus, einzelne Soldaten auf Igman (neben den bereits genannten auch Kozica, Marko und General Mikado) und andere Figuren (Boris, Wise Guys).

Anhand der Wahl der Erzähl- und Fokalisierungsinstanzen, sowie der Figuren, denen eine berichtete Rede zugestanden wird, kann man erkennen, dass der Autor sich primär auf die Figuren aus dem ehemaligen Jugoslawien beschränkt. Eine Ausnahme bildet der in die Erzählung für Aleksandar eingefügte Brief von Francesco.⁷⁶³ Trotz dessen, dass sich der Autor primär auf die Figuren aus dem ehemaligen Jugoslawien beschränkt, ist im Roman eine sehr offene Perspektivenstruktur erkennbar. So werden nicht nur auf der Ebene der *story* verschiedene Ethnien und Religionen gezeigt und das multiethnische Miteinander und Gegeneinander thematisiert, sondern auch die *discourse*-Ebene setzt sich aus multiethnischen bzw. multireligiösen heterogenen Erzählern zusammen, denen zugestanden wird, aus ihrer Sicht das Geschehen(d)e zu vermitteln. Zudem kann man ebenfalls bemerken, dass der Autor zwar auch solchen Figuren eine berichtete Rede verleiht, die eine sich nicht widersprechende, sondern eindeutige nationalistische Tendenz bzw. ethnisch-religiöse Intoleranz aufweisen (wie es zum Beispiel Kamenko, Pokor, General Mikado, die verschiedenen einzelnen namenlosen Soldaten und Soldatengruppen sind), sie werden

⁷⁶²Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 139-142.

⁷⁶³Vgl. ebd., 275-276.

jedoch weder als Erzählinstanzen eingesetzt, noch bekommt man eine Innensicht von diesen Figuren. Demzufolge werden als Erzähl- und Fokalisierungsinstanzen (ausgenommen der Soldaten mit dem goldenen Zahn) solche Figuren favorisiert, die die transkulturelle Züge aufweisen, sich für kulturelle, ethnische oder religiöse Toleranz und Akzeptanz aussprechen, oder zu Opfern der ethnischen oder religiösen Intoleranz geworden sind.

5.3.3. ERZÄHLORDNUNG

Thomas Mann hat bereits treffend bemerkt, dass es „auf Dauer völlig unmöglich [ist] das Leben zu erzählen, so, wie es sich einstmals selber erzählte“⁷⁶⁴. So muss jeder Autor letztendlich die Wahl treffen, was, wie und wie viel er aus dem theoretisch vorstellbar unendlichen Spektrum an Möglichkeiten erzählen möchte. Deswegen sind die erzählte Zeit (*story-time*) und Erzählzeit (*discourse-time*), sowie ihr Verhältnis zueinander fundamental für jede Erzählung.⁷⁶⁵ In Bezug auf den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit stellt sich die Frage, welche Rolle die Subkategorie Ordnung, die zur Kategorie Zeit gehört, bei der Analyse von Transkulturalität in einem narrativen Text spielt, in dem Migration, Identität, Alterität und Hybridität thematisiert werden.

Nach Wolfgang Hallet besitzen Migrationsromane, die die Rückkehr des Protagonisten oder Erzählers zum Herkunftsraum oder seine intensive Auseinandersetzung mit dem Herkunftsraum implizieren, eine bidirektionale Plot-Struktur und eine raum-relationierende Bewegung, zwischen den im Text dargestellten Räumen. In der Regel resultieren die Relationen zwischen dem Herkunfts- und Zielraum in einer Mehrfacherzählung und einem Mehrfachplot. Durch das Migrationsmotiv entsteht die Situation des Bedürfnisses der Aufklärung des „Hierseins“ durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Herkunftsort, was sich auch im Erzähldiskurs bemerkbar macht. Die für den Migrationsroman gängige relationale topologische Struktur bzw. der räumliche *shift* von hier nach dort korrespondiert oft mit dem zeitlichen *shift* von jetzt zu damals.⁷⁶⁶

⁷⁶⁴Thomas Mann zit. nach: Thomas Rommel: *Grundbegriffe der Literatur*. Berlin: Lit Verlag, 2012, 17.

⁷⁶⁵Vgl. Peter H. Marsden: *Analyse der Zeit*. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT, 2004, 90-91.

⁷⁶⁶Vgl. Wolfgang Hallet: Die Re-Semiotisierung von Herkunftsräumen im multimodalen Migrationsroman. In: Maximilian Benz; Katrin Dennerlein (Hg.): *Literarische Räume der Herkunft : Fallstudien zu einer historischen Narratologie*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2016, 340-343.

Im postkolonialen Kontext verweisen Birk und Neumann darauf, dass bei der kulturellen (subjektiven und kollektiven) Identitätskonstruktion „in der erzählten Gegenwart [...] die Präsenz der Vergangenheit strukturell hervorgehoben werden, um deren Einfluss auf die gegenwärtige Identität zu zeigen“⁷⁶⁷. Dabei heben Birk und Neumann Genettes Kategorie der Ordnung für die Beschreibung der narrativen Inszenierung von Erinnerung bzw. Verschränkung verschiedener Kulturräume hervor.⁷⁶⁸

Innerhalb der Kategorie der **Zeit** unterscheidet Genette die Subkategorien Ordnung, Dauer⁷⁶⁹ und Frequenz,⁷⁷⁰ von denen die Ordnung im Folgenden näher erläutert wird, da diese für die Analyse von Verschränkungen bzw. Vernetzungen verschiedener Kulturräume, so Birk und Neumann, eine Relevanz besitzt.⁷⁷¹ Die **Kategorie Ordnung** beschäftigt sich mit der Frage, wann und in welcher Abfolge die Ereignisse passiert sind und in welcher Abfolge sie in der Erzählung dargestellt bzw. erzählt werden. Der Autor kann die Geschichte so gestalten, dass sie chronologisch (Chronologie, *linear*) erzählt wird, oder bei der Erzählung der Ereignisse von der chronologischen Erzählweise abweichen (**Anachronie**, *nicht-linear*), wodurch der (chronologische) Erzählfluss (*discourse flow*) unterbrochen wird. Die Anachronie kann dabei unterschiedlichen Umfangs sein (von einem Satz bis zu ganzen Kapiteln). Bei einer Anachronie kann man auf Ereignisse zurückgreifen (**Analepse**, Rückblende, *flashback*), oder Ereignisse vorwegnehmen (**Prolepse**, Vorschau, *flashforward*). Da für die vorliegende Untersuchung primär die Analepse relevant ist, werden im Folgenden die verschiedenen Formen der Analepse näher erläutert.⁷⁷²

Genette unterscheidet zwischen externen, internen und gemischten **Analepsen**. Die externe Analepse ist außerhalb der Basiserzählung verortet bzw. sie fällt im Ganzen aus dem Zeitrahmen der Basiserzählung heraus. Die interne Analepse ist innerhalb des Zeitfeldes der Basiserzählung verortet. Die gemischte Analepse, umfasst sowohl den Zeitabschnitt der Basishandlung als auch

⁷⁶⁷Vgl. Birk; Neumann, 140.

⁷⁶⁸Vgl. ebd.

⁷⁶⁹Die Kategorie „Dauer“ beschreibt die Relation zwischen der Dauer des Ereignisses und dessen Inanspruchnahme der Erzählzeit. Daraus ergeben sich folgende Möglichkeiten: Zeitdehnung (*stretch, slow down*), Zeitraffung (*summary, speed up*), Pause (*pause*), Aussparung (*Ellipse, ellipsis, cut*) und Zeitdeckung (*Szene, scene*). Vgl. Genette, 61-80.; Marsden, 96.

⁷⁷⁰Die Kategorie „Frequenz“ beschäftigt sich mit der Frage, wie oft etwas passiert und wie oft darüber in der Erzählung berichtet wird. Genette unterscheidet drei Möglichkeiten: 1. Singulativ; 2. Repetitiv; 3. Iterativ. Vgl. Genette, 81-114.; Marsden, 96.

⁷⁷¹Vgl. Birk; Neumann, 140.

⁷⁷²Vgl. Genette, 21-32.

den Zeitabschnitt, der aus der Basishandlung herausfällt d.h. dass der Anfang der Analepse vor dem Anfang der Basishandlung liegt, sie aber ihrer Reichweite nach auch in den Handlungsstrang der Basishandlung hineingeht.⁷⁷³ Neben der Chronologie und Anachronie erwähnt Genette auch die **Achronie**,⁷⁷⁴ womit eine „Erzählordnung“ bezeichnet wird, in der sich zwischen den verschiedenen Bestandteilen des Erzähltextes überhaupt keine zeitlich bestimmbare Relation erkennen lässt.⁷⁷⁵

In Anlehnung an Birk und Neumann verweist Eva Hausbacher (im Kontext der deutschsprachigen Migrationsliteratur) darauf, dass die in Migrationstexten häufig verwendete analeptische Erinnerung in einer bestimmten Weise die Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart erzeugt, durch die verschiedene kulturelle Räume, Subjekte oder Gegenstände miteinander verschränkt werden.⁷⁷⁶

Was die Übertragung des Erwähnten auf die Analyse von Transkulturalität betrifft, so würde einem transkulturellen Blick eine anachronische Erzählweise, die analeptische Erinnerungen beinhaltet, entsprechen, wodurch die verschiedenen Kulturräume nicht nacheinander bzw. eindeutig getrennt voneinander dargestellt werden, sondern der Leser dazu aufgefordert wird, sich mit den verschiedenen Kulturen parallel auseinanderzusetzen.

5.3.4. ANACHRONIE UND DIE TRANSKULTURELLE PERSPEKTIVE IM ROMAN *WIE DER SOLDAT DAS GRAMMOFON REPARIERT*

Die Plot-Struktur von Stanišićs Roman ist sehr komplex und umfasst mehrere Handlungsstränge (*plot-lines*). Die Komplexität ergibt sich einerseits dadurch, dass der Autor verschiedene metadiegetische Erzählungen (bzw. die sie erzählenden intradiegetischen Erzähler) und eine metametadiegetische Erzählung (bzw. den sie erzählenden metadiegetischen Erzähler) in die intradiegetische Erzählung des extradiegetisch-autodiegetischen Erzählers einfügt, wobei auch noch der extradiegetisch-heterodiegetische Erzähler vereinzelt zum Einsatz kommt. Dabei können die erwähnten Erzählungen der intradiegetischen, des metadiegetischen und des heterodiegetischen Erzähler bzw. Erzählers als umfangreiche Analepsen betrachtet werden.

⁷⁷³Vgl. Genette, 32-45.

⁷⁷⁴Bei der Achronie kann eine zeitlich willkürliche Strukturierung vorliegen, oder die Achronie kann sich (statt an zeitliche) an räumlichen, thematischen oder logischen Aspekten orientieren. Vgl. Marsden, 96.

⁷⁷⁵Vgl. Genette, 54-59.

⁷⁷⁶Vgl. Hausbacher: Migration und Literatur : Transnationale Schreibweisen und ihre „postkoloniale“ Lektüre, 69-70.

Andererseits ergibt sich die Komplexität dadurch, dass neben den erwähnten Erzählungen im Roman noch weitere zahlreiche Anachronien (v.a. Analepsen) vorhanden sind.⁷⁷⁷ Diesbezüglich bezeichnet Daniela Finzi (unter dem Verweis, dass „andere ‚professionelle‘ Leser/-innen ihn als Kindheits-, Entwicklungs- oder Familienroman⁷⁷⁸ katalogisiert haben“⁷⁷⁹) Stanišićs Roman als eine *fiction of memory*⁷⁸⁰. Folglich sind im Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* Anachronien kein Ausnahmefall, sondern eine Schlüsselkomposition des Textes, da der Erzählfluss durch sie fast durchgehend unterbrochen wird.

Zwar tendiert die komplexe Erzählweise in Stanišićs Roman sogar dazu, dass der Eindruck einer Achronie entsteht, bei der genaueren Analyse einzelner Abschnitte des Textes kann jedoch eine gewisse Chronologie der einzelnen Anachronien rekonstruiert werden, wenn auch besonders für einzelne Textabschnitte, die sich auf die Zeit vor dem Einbruch des Krieges beziehen, der genaue stattfindende Zeitpunkt nicht ermittelt werden kann. Damit im folgenden Teil auf die Anachronien in Stanišićs Roman näher eingegangen werden kann, setzt dieses zunächst einen hypothetischen Nullpunkt (Referenzpunkt) voraus, von dem aus die Anachronien gemessen werden.⁷⁸¹ In Stanišićs Roman kann der Todestag von Opa Slavko (25.08.1991) als der Referenz-Anfangspunkt der primären Handlung bestimmt werden und als der Referenz-Endpunkt der nach dem Friedhofsbesuch (höchstwahrscheinlich) von Asija erfolgte Anruf während Aleksandars Aufenthalt in Višegrad (2002). Um einen genaueren Einblick darin zu bekommen, ob in Stanišićs Roman verschiedene Kulturräume in der Chronologie der Erzählung miteinander verschränkt werden, muss der durch die Referenzpunkte angegebene Zeitraum zusätzlich in vier Zeitabschnitte geteilt werden – Aleksandars Zeit in Višegrad vor dem Krieg bis zum Ausbruch des Krieges in der Stadt, der mit dem Kapitel „Was wir im Keller spielen, wie die Erbsen schmecken, warum die

⁷⁷⁷Zur Komplexität des Romans trägt zudem eine sich mehrmals im Laufe der Erzählung ändernde Textkonstruktion bei. So werden in das Erzählte Briefe, Gedichte/Lieder, ein Aufsatz, ein Vorwort, Protokolle und Aufzählungen integriert.

⁷⁷⁸Aufgrund der Erzählperspektive bzw. des „naiven“ Erzählers und der satirisch-distanzierten Funktion eines solchen Erzählers bei der Kriegsdarstellung, wird der Roman auch mit der Tradition des barocken Schelmenromans in Verbindung gebracht. Vgl. Herrmann; Horstkotte, 94.

⁷⁷⁹Finzi: *Unterwegs zum Anderen? : Literarische Er-Fahrungen der kriegesischen Auflösung Jugoslawiens aus deutschsprachiger Perspektive*, 238.

⁷⁸⁰Das Schlagwort *fiction of memory* übernimmt Finzi von Birgit Neumann und Ansgar Nünning, womit Romane gemeint sind, in denen das Zusammenspiel von Erinnerung und Identität in ihrer individuellen und kollektiven Dimension inszeniert werden. Vgl. ebd.

Zum Begriff *fiction of memory* vgl. Birgit Neumann: *Erinnerung – Identität – Narration : Gattungstypologie und Funktionen kanadischer "Fictions of Memory"*. Berlin; New York: De Gruyter, 2005, 1-10, 138-149.

⁷⁸¹Vgl. Genette, 23.

Stille ihre Zähne fletscht, wer richtig heißt, was eine Brücke aushält, warum Asija weint, wie Asija strahlt“ markiert ist (25.08.1991 - April 1992), Aleksandars Zeit in Višegrad (bzw. Herkunftsland) während des Krieges bis zum ersten Brief für Asija, den er aus Belgrad schreibt (April 1992 - 26.04.1992), Aleksandars Zeit in Deutschland, die ab dem ersten aus Deutschland verschickten Brief beschrieben wird und mit seiner Abfahrt nach Sarajevo endet (09.01.1993 - 12.02.2002) und Aleksandars Besuch in Sarajevo und Višegrad (Februar 2002).

5.3.4.1. Externe Analepsen

Geht man von dem Referenz-Anfangspunkt bzw. Opa Slavkos Todestag (25.08.1991) aus, dann sind alle Geschichten und Informationen, die in der Erzählung erwähnt werden, und vor dem angegebenen Datum passiert und abgeschlossen sind, externe Analepsen. Aus dieser Perspektive betrachtet beinhaltet, Stanišićs Roman zahlreiche externe Analepsen, die verschiedene Funktionen erfüllen, je nachdem in welchem Teil des Textes sie eingesetzt werden.

Die externen Analepsen, die in den Textabschnitt eingefügt werden, in dem Aleksandars Leben vom 25.08.1991 bis zum April 1992 beschrieben wird, dienen zunächst dazu, um dem Leser Aleksandars Familie und Familienleben näher vorzustellen. So werden im ersten Kapitel alle lebenden und gerade verstorbenen (Opa Slavko) Familienmitglieder von Seiten Aleksandars vorgestellt.⁷⁸² Um das Familienbild mit dem vor langer Zeit verstorbenen Opa Rafik zu komplettieren, werden kürzere externe Analepsen eingefügt, in denen Aleksandar von seinen schönen Erinnerungen an den Opa berichtet⁷⁸³ und die umfangreichere externe Analepse, in der das Leben des Opas und sein Todestag von Aleksandars Mutter ausführlicher beschrieben werden,⁷⁸⁴ wodurch man als Leser auch Näheres darüber erfährt, warum man in Aleksandars Familie selten über Opa Rafik spricht. Die kürzeren externen Analepsen, in denen der Leser etwas Näheres über Ur-Opa Nikola erfährt (seine kurze Schulung, Teilnahme an den beiden Kriegen und Brautwerbung, Bezwingung des Ochsen)⁷⁸⁵ sollen einerseits die Vitalität und den Mut des Ur-Opas unterstreichen, andererseits bringen sie diese Figur auch mit einer anderen Zeit in Verbindung (Königreich Jugoslawien). Mithilfe von Analepsen werden ebenfalls die Modernisierung der Großeltern und ihre Vorliebe für das Festfeiern (erstes Fernsehgerät, Klofest,

⁷⁸²Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 12-13.

⁷⁸³Vgl. ebd., 20-21.

⁷⁸⁴Vgl. ebd., 21-26.

⁷⁸⁵Vgl. ebd., 36, 57.

Kryptonit-Fest) verdeutlicht.⁷⁸⁶ Zudem erfährt man durch die Analepsen von dem Pflaumenhunger der Mutter während der Schwangerschaft, dass der Vater die Geburt Aleksandars verschlafen hat und dass bei einer Taufe des Kindes bei der Familie Krsmanović die Paten (Pešićs) zu Besuch kommen, wobei Aleksandar keinen Besuch bekam, da er nicht getauft wurde,⁷⁸⁷ was wiederum ein Verweis darauf ist, dass er aus einer Mischehe kommt. Externe Analepsen werden ebenfalls eingesetzt, damit der Leser von Aleksandars erster unerwiderter Liebe (Danijela) erfährt⁷⁸⁸ und von der ersten Fahrt der Familie Krsmanović mit dem Yugo.⁷⁸⁹ Des Weiteren erfährt man durch eingefügte externe Analepsen auch etwas über die Sommerurlaube der Familie Krsmanović in Igalo.⁷⁹⁰ Obwohl Aleksandars Familie (wie jede Familie) kleinere Macken hat, wird durch die eingesetzten Analepsen das anfängliche Bild des Familienlebens im ehemaligen Jugoslawien komplettiert und durchaus idyllisch dargestellt. Dabei verweisen nur zwei kurze externe Analepsen auf die Entwicklung der späteren Familienverhältnisse, wie die zunächst harmlose Erwähnung der Debatten (unterschiedlichen Einstellungen gegenüber der Politik) zwischen dem Vater und Onkel Miki⁷⁹¹ und der von Aleksandar beobachtete Streit zwischen Opa Slavko und Onkel Miki, an den er sich in der Kamenko-Szene erinnert.⁷⁹²

In dem gleichen Textabschnitt (25.08.1991 - April 1992) werden externe Analepsen ebenfalls dazu eingesetzt, damit der Leser etwas Näheres über die Geschichte von Aleksandars Herkunftsland erfährt. So gehen die Erwähnung der Flucht von Milicas Vater vor den Italienern (1943) in den Zweiten Weltkrieg zurück⁷⁹³ und Rabbi Avrams Erzählung aus dem Zweiten Weltkrieg ist zugleich auch eine Analepse, die den Übergang des Textes von den friedlichen in die kriegerischen Zeiten markiert,⁷⁹⁴ indem sie dem Kapitel „Was wir im Keller spielen...“ unmittelbar vorangestellt wird. Die Analepse in der Aleksandars Gespräch mit Opa Slavko über die praktische Umsetzung marxistischer Ideologie und den Selbstverwaltungssozialismus erwähnt wird, verweist auf die politische Einrichtung des Landes.⁷⁹⁵ Das langsame Verschwinden der SFR Jugoslawien wird durch die lange Analepse dargestellt, die von den drei Toden Titos und deren Folgen

⁷⁸⁶Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 50-51.

⁷⁸⁷Vgl. ebd., 51.

⁷⁸⁸Vgl. ebd., 21.

⁷⁸⁹Vgl. ebd., 44.

⁷⁹⁰Vgl. ebd., 119, 239.

⁷⁹¹Vgl. ebd., 46.

⁷⁹²Vgl. ebd., 71.

⁷⁹³Vgl. ebd., 135.

⁷⁹⁴Vgl. ebd., 139-142.

⁷⁹⁵Vgl. ebd., 104-105.

berichtet.⁷⁹⁶ Zudem wird durch Analepsen auch die politische Sphäre mit den Bewohnern Višegrads verbunden, wie zum Beispiel in der Analepse, in der von Titos Besuch in Višegrad und der Stilllegung der Eisenbahn berichtet wird, wodurch auch Opa Rafik seine Arbeit verloren hat,⁷⁹⁷ oder in der Analepse, in der Aleksandar von Opa Slavkos Konfrontation mit dem Geschichtslehrer erzählt,⁷⁹⁸ sowie der, in der Alexandar die ihm bis dahin unbekannt Situation erwähnt, dass er einer Beerdigung mit Popen zugesehen hat.⁷⁹⁹

Ausgehend vom Referenzpunkt fällt auch Walross und Zorans Reise nach Split und der Ehebruch der Mutter (April 1991) in den Zeitraum vor Opa Slavkos Tod und gehört demnach zu den externen Analepsen.⁸⁰⁰ Hier dient die externe Analepse auch dazu, wichtige Nebenfiguren eigenständig ausführlicher zu zeichnen, um sie danach in die Basisgeschichte einzuführen.

Mit kleineren Analepsen werden ebenfalls beiläufige Informationen aus dem Leben anderer Višegrader erwähnt, wie zum Beispiel, dass sich der Geliebte der Mutter Bogoljub Balvan einst Geld von Walross geliehen hat⁸⁰¹ und die Erwähnung der Art und Weise, wie Danilo Gorki von seiner Freundin verlassen wurde.⁸⁰²

Anhand der erwähnten Informationen kann man erkennen, dass die Analepsen, die in den Textabschnitt von 25.08.1991 bis April 1992 eingefügt wurden, primär die Funktion erfüllen, dass sich der Leser ein ausführliches und sehr detailliertes Bild von Aleksandars Herkunftsland, Großfamilie und von bedeutungstragenden Nebenfiguren macht, bevor das alles in dieser Konstellation und Form durch das Ereignis des Krieges verschwindet und nur noch in der Erinnerung erhalten werden kann. Der durch den Krieg verursachte Bruch in/mit der zuvor sehr detailliert dargestellten Welt, wird auch dadurch erkennbar, dass im nächsten Abschnitt, in dem Aleksandars Leben von Anfang April 1992 bis 26.04.1992 beschrieben wird, bis auf die kurze Analepse bzw. Erwähnung Aleksandars, dass Edin auf die Fassade der Schule letzten Sommer ein Tor gemalt hat,⁸⁰³ keine einzige externe Analepse vorhanden ist.

Der Textabschnitt, in dem Aleksandars Leben in Deutschland von 09.01.1993 bis 12.02.2002 umfasst wird, fängt mit der Aneinanderreihung der Briefe vom 09.01.1993 bis zum

⁷⁹⁶Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 100-110.

⁷⁹⁷Vgl. ebd., 101.

⁷⁹⁸Vgl. ebd., 106.

⁷⁹⁹Vgl. ebd., 38.

⁸⁰⁰Vgl. ebd., 75-79, 84-91.

⁸⁰¹Vgl. ebd., 86.

⁸⁰²Vgl. ebd., 115-116.

⁸⁰³Vgl. ebd., 172.

01.05.1999 an.⁸⁰⁴ In keinem dieser Briefe, in denen Aleksandar Asija von seinem gegenwärtigen Leben im Aufnahmeland und seinen Gefühlen in Bezug auf den Verlust des Herkunftslandes schreibt, befindet sich eine Erinnerung, die als externe Analepse eingestuft werden kann. Ein Brief aus dem Jahr 1993 (17.06.1993) beinhaltet jedoch den Kommentar „Am Morgen ihrer Rückkehr nach Višegrad hat mir Oma ein leeres Buch geschenkt.“⁸⁰⁵ Diesem Satz folgt der zum Teil bereits zitierte Kommentar Aleksandars: „Die erste Seite hat sie selbst beschrieben. Neben der Geschichte von Andrić, in der Aska den Wolf schwindelig tanzt und so mit dem Leben davonkommt, ist diese eine Seite von meiner Oma das Hochgeschätzteste, das ich jemals gelesen habe.“⁸⁰⁶ Das Vorwort der Oma enthält eine Geschichte aus der Vorkriegszeit und alle nach diesem Vorwort folgenden Geschichten sind ebenfalls externe Analepsen, da sie Geschichten aus Aleksandars Leben vor Opa Slavkos Tod beschreiben. Nimmt man nun in Betracht, dass das Vorwort und die Geschichten (als ein Sonderbuch mit der Überschrift „Als alles gut war“) zwischen dem Brief aus dem Jahr 1999 (01. Mai 1999) und dem Brief aus dem Jahr 2002 (11. Februar 2002) in den Text eingefügt werden,⁸⁰⁷ dann kann man erkennen, dass durch die in diesem Teil des Textes eingefügten Geschichten aus der Vergangenheit (die umfangreiche externe Analepsen darstellen) Aleksandars zwischenkulturelles Dasein verdeutlicht wird bzw. dass das in den Briefen beschriebene gegenwärtige Leben in Deutschland (aktiv lebendes Ich) und das einstige Leben im Herkunftsland (erinnertes Ich), das in den Geschichten des Sonderbuches „Als alles gut war“ aufbewahrt wird, zwei konstituierende Teile von Aleksandars Identität darstellen. Über die in zwei verschiedenen Kulturräumen verlaufenden Lebensabschnitte, die in Aleksandars Lebenslauf vereinigt werden, äußert sich der Erzähler auch selbst: „Es kommt mir vor, als wäre ein Aleksandar in Višegrad und in Veletovo und an der Drina geblieben, und ein anderer Aleksandar lebt in Essen und überlegt sich, doch mal an die Ruhr angeln zu gehen.“⁸⁰⁸ Zudem endet Omas Vorwort ebenfalls mit einem Verweis auf das durch den Krieg und die Flucht erfolgte transkulturell-nomadische Dasein von Aleksandar:

„Ich habe deine kleinen Autos umgeparkt. Den Ferrari nach vorne gestellt. Sein Fahrer ist ein Wüstennomade mit einem sehr kranken Großvater. Der liegt in einem Zelt in einem blockfreien afrikanischen Staat. Mit schwacher Stimme sagt er zu seinem Enkeclass="underline" meine Sonne, ich sterbe bald, habe aber einen

⁸⁰⁴Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 187- 199, 204-207, 210-214.

⁸⁰⁵Ebd., 195-196.

⁸⁰⁶Ebd., 196.

⁸⁰⁷Vgl. ebd., 219-296.

⁸⁰⁸Ebd., 196.

letzten Wunsch. Es gibt einen fernen Ort, da ist das Wasser fest. Du kannst es werfen wie einen Stein. Hältst du den Stein lang genug in der Hand, verwandelt er sich in weiches, kaltes Wasser. Bevor ich sterbe, will ich einmal einen solchen Stein trinken. Bring ihn mir, meine Sonne. Seitdem irrt der junge Nomade in seinem Ferrari durch die Welt und sucht einen Weg, seinem Opa Steinwasser in die Wüste zu bringen. Deine Geschichte aus einer Zeit, als niemand dachte, dass nichts in Ordnung war. Als alles gut war.“⁸⁰⁹

Bei der näheren Betrachtung der Geschichten, die sich im Sonderbuch „Als alles gut war“ befinden, kann man erkennen, dass Aleksandars Erinnerungen zahlreiche transkulturelle Verweise beinhalten. Aleksandar erinnert sich zum Beispiel an die bereits erwähnte Szene in der Moschee, in der für den Sieg seines Lieblingsvereins Roter Stern betet,⁸¹⁰ an die Japaner⁸¹¹ und die italienischen, schweizerischen, österreichischen und deutschen Motorradfahrer⁸¹² in Višegrad und an seine Freundschaft mit Francesco.⁸¹³ Zudem werden seine Erinnerungsgeschichten mit viel Phantasie aufgefüllt, wie es zum Beispiel bei der beschriebenen Szene auf der Brücke erkennbar ist, wo Andrić mit einem Pferd über die Drina springen will und Tante Taifun sich ein Rennen mit Carl Lewis liefert,⁸¹⁴ oder in der Geschichte, in denen Aleksandar das polykulturell-musizierende Haus seiner Eltern beschreibt.⁸¹⁵ Die letzten Erinnerungsgeschichten des Buches nähern sich dann langsam den Ereignissen, die das bevorstehende Ende solcher zuvor beschriebener alltäglicher phantastischer Geschichten beendeten (Opa Slavkos Tod, Krieg). So erzählt eine Geschichte von dem Sieg Aleksandars beim Angelwettbewerb (23.08.1991),⁸¹⁶ dessen Finale in Osijek jedoch nicht mehr stattfindet und die andere von der am nächsten Tag erfolgten Radtour Aleksandars (24.08.1991), bei der er eine letzte Unterhaltung mit der (personifizierten) Drina führt.⁸¹⁷

Mit dem Ende der Geschichten, die sich im Buch „Als alles noch gut war“ befinden, werden die beiden Sphären – damaliger Aleksandar in Jugoslawien und jetziger Aleksandar in Deutschland – (auch auf dieser Ebene) zu einer mehrkulturellen Identität komplettiert, wobei die verdrängte Lücke der Kriegserfahrung jedoch noch offen bleibt. Das Ende des Sonderbuchs führt den Leser ebenfalls zurück in die Gegenwart, in der es jetzt das Jahr 2002 ist. Die darauffolgenden

⁸⁰⁹Ebd. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 229.

⁸¹⁰Vgl. ebd., 232.

⁸¹¹Vgl. ebd., 237.

⁸¹²Vgl. ebd., 246.

⁸¹³Vgl. ebd., 264-276.

⁸¹⁴Vgl. ebd., 263.

⁸¹⁵Vgl. ebd., 277-280.

⁸¹⁶Vgl. ebd., 281-288.

⁸¹⁷Vgl. ebd., 289-296.

Textabschnitte beinhalten zwar viele Analepsen, diese sind jedoch keine externen, sondern interne Analepsen, die in dieser Arbeit im gesonderten Abschnitt behandelt werden.

Der Textabschnitt, in dem Aleksandars Besuch in Sarajevo und Višegrad (Februar 2002) beschrieben wird, beinhalten externe Analepsen, die primär mit anderen Figuren in Verbindung stehen, während Alexandars Fokus darauf liegt, seine Erinnerungen mit der Realität zu vergleichen und die Lücken der Vergangenheit (die in den Zeitrahmen der Basisgeschichte fallen) aufzufüllen. Die externen Analepsen, die in diesem Textabschnitt vorhanden sind, sind die Erinnerungen der Wise Guys (in Sarajevo) an die großen Fußballerfolge Jugoslawiens (Weltmeisterschaft 1962) und ihre Zeit in den 1970er Jahren an der Adria⁸¹⁸ und die Erinnerungen von Herrn Peter Popović (Višegrad) an die Studienzeit und Freundschaft mit Opa Slavko.⁸¹⁹ Die einzige externe Analepse, die während Aleksandars Besuch auch das Leben von Aleksandar betrifft, ist die beim Besuch der Nachbarin von Teta Magda erwähnte Legende, dass in ihrer Wohnung Aleksandar seine ersten Schritte gemacht hat.⁸²⁰

Das Sonderkapitel „Was hinter Gottes Füßen gespielt wird...“ kann als eine umfangreiche heterogene-interne Analepse betrachtet werden, da das darin beschriebene Fußballspiel (wie bereits erwähnt wurde) zeitlich vor dem Zeitabschnitt stattgefunden hat, in dem sich gerade die Basishandlung (Aleksandars Besuch) befindet. Die sich darin befindenden externen Analepsen zu den Lebensgeschichten einzelner Soldaten (Dino Zoff, Meho, Mikimaus, Gavro) wurden bereits mehrmals in dieser Arbeit angesprochen, wobei man erkennen konnte, dass in diesen externen Analepsen beschriebenen Leben von Dino Zoff, Meho und Gavro auch transkulturelle Züge aufweisen.

5.3.4.2. Interne Analepsen

Geht man von den erwähnten Referenzpunkten aus, sind interne Analepsen alle Rückblenden, die zeitlich in den Zeitraum zwischen Opa Slavkos Todestag (25.08.1991) und Aleksandars Aufenthalt in Višegrad (2002) fallen.

Die internen Analepsen, die in dem Textabschnitt vorhanden sind, in dem Aleksandars Leben von 25.08.1991 bis April 1992 beschrieben wird, dienen dazu, ein zuvor nur partiell

⁸¹⁸Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 323.

⁸¹⁹Vgl. ebd., 376.

⁸²⁰Vgl. ebd., 371.

erzähltes Ereignis zu vervollständigen oder einen zeitraffend beschriebenen oder ausgelassenen (Ellipse) Zeitabschnitt mit zusätzlichen Informationen aufzufüllen.

Die in dem erwähnten Textabschnitt vorhandene ständige Abweichung von der Chronologie, wie es zum Beispiel an den durcheinander gegebenen Informationen erkennbar wird, mit denen die Fahrt zum Erntefest der Ur-Großeltern, die Ankunft, die Vorbereitungen und das gemeinsame Essen beschrieben werden,⁸²¹ kann entweder einfach als ein Stilmerkmal des ganzen Textes gedeutet werden, oder auch als eine bestimmte Art und Weise betrachtet werden, wie der Erzähler Aleksandar die Welt um ihn herum wahrnimmt bzw. dass der „Chefgenosse des Unfertigen“ auch die Welt, die ihn umgibt, nicht nach klar gegebenen vollendeten Ordnungsprinzipien (hier wäre es die Zeitordnung) betrachtet und erzählt.

Einige Analepsen erfüllen auch die Funktion, die Bedeutung bestimmter Ereignisse zu betonen. So wird zum Beispiel im ersten Kapitel die Bedeutung von Opa Slavkos Todestag (und Todesmoment) u.a. auch dadurch hervorgehoben, dass Aleksandar innerhalb der Erzählung immer wieder auf ihn zurückkommt (repetitives Erzählen) und ihn durch nachträglich gegebene Informationen auffüllt (wie zum Beispiel durch die genaue Nennung des Todeszeitpunkts, Verbindung von Opas Tod mit dem Rennen von Carl Lewis um die Goldmedaille, die genauere Beschreibung der Reaktionen der Familienmitglieder und Nachbarn und durch die Hinzufügung der Mutter-Sohn-Szene auf dem Hof).⁸²² Weitere analeptische Erinnerungen, die bedeutungstragende Momente betonen, sind Aleksandars Erinnerung an den ersten Schultag, an dem Titos Bild aus fast allen Klassenzimmern verschwand und an die Frage von Vukoje Wurm auf dem Schulhof (was der aus einer Mischehe stammende Aleksandar genau ist), an die sich Aleksandar während der Kamenko-Szene erinnert und sich dabei der Bedeutung dieser Frage für die weitere Entwicklung der Verhältnisse in seinem Herkunftsland und für seine Familie bewusst wird.⁸²³

Der Textabschnitt, in dem Aleksandars Leben von Anfang April 1992 bis 26. 04. 1992 beschrieben wird, und mit dem ebenfalls der Einbruch des Krieges in Višegrad umfasst wird, ist im Verhältnis zu allen anderen Abschnitten sehr chronologisch geordnet. Dieses kann auch auf einen Ausnahme(schock)zustand beim Erzähler Aleksandar verweisen, dessen er sich selbst gar

⁸²¹Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 42-59.

⁸²²Vgl. ebd., 11-41.

⁸²³Vgl. ebd., 72.

nicht bewusst ist, da die Ausnahmesituation ihn dazu zwingt, sich auf das jetzt und hier zu konzentrieren. Obwohl dieser Textabschnitt eine stärkere Chronologie aufweist, als der vorangegangene Teil, werden auch hier Analepsen eingefügt, durch die der Ausnahmezustand betont wird. So erfährt man durch die eingefügten Analepsen von Ibrahims Tod,⁸²⁴ von den Soldaten in Asijas Dorf und davon, dass sie Asijas Eltern mitgenommen haben.⁸²⁵ Auch die Geschichte des Soldaten mit dem Goldenen Zahn kann in diesem Kontext als eine umfangreichere interne Analepse betrachtet werden.⁸²⁶

Da für den ersten Teil des nächsten Textabschnitts, in dem Aleksandars Leben in Deutschland von 09. 01. 1993 bis 12. 02. 2002 umfasst wird, zunächst eine ganz andere Textsorte eingesetzt wird (Briefe), kann man an dieser Stelle nur sagen, dass die Briefe chronologisch geordnet werden. In den Briefen bekommt man primär Informationen über das Leben der Familie in Deutschland (später auch über das Leben der Eltern und Nena Fatima in Florida). Zudem bekommt man Informationen darüber, wie sich Aleksandar in Bezug auf den Verlust der Herkunftsheimat und den dortigen Krieg fühlt. Es werden ebenfalls Fernsehberichte und Telefonate mit der Oma Katharina erwähnt, durch die Aleksandar und seine Familie etwas über die Lage in der Stadt erfahren. Das Telefonat mit Zoran und Nena Fatimas Wunschzettel werden als Sondertexte zwischen den Briefen eingesetzt.⁸²⁷

In den Textstellen, die nach dem Buch „Als alles Gut war“ folgen, kann man wieder eindeutige interne Analepsen erkennen, die sich auf die letzten Tage Aleksandars vor der Flucht nach Deutschland und die unmittelbaren Tage danach beziehen (06.04.1992-11.04.1992).⁸²⁸ Durch diese internen Analepsen wird angedeutet, dass nach einer intensiven Auseinandersetzung mit der Jetztzeit in Deutschland (in den Briefen) und einer intensiven Auseinandersetzung mit der Kindheit im ehemaligen Jugoslawien (in dem Sonderbuch „Als alles gut war“) nun auch die intensive Auseinandersetzung mit der verdrängten Zeit erfolgt, die die Lücke zwischen den in den externen Analepsen aufbewahrten schönen Erinnerungen und der aktuellen Zeit im Aufnahmeland schließen soll. Zudem sind die Internetdurchsuchungen von Aleksandar über sein Herkunftsland, zwar keine internen Analepsen, aber eine spezifische Form der Erinnerungssammlung an das

⁸²⁴Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 152-153.

⁸²⁵Vgl. ebd., 156.

⁸²⁶Vgl. ebd., 180-182.

⁸²⁷Vgl. ebd., 200-203, 207-209.

⁸²⁸Vgl. ebd., 298-308.

Herkunftsland (die außerhalb der subjektiven Erinnerung liegen), durch die auch der einstige kindliche Blick des Erzählers stark geschwächt bzw. durch einen erwachsenen Blick ersetzt wird. So wird an dieser Stelle zu Aleksandars Identität, die sich aus der glücklichen Kindheit im Herkunftsland und dem aktuellen Dasein im Aufnahmeland zusammensetzte, auch die verdrängte traumatische Zwischenerfahrung des Krieges bzw. deren Bewusstwerdung hinzugefügt. Aleksandars Zusammenstellen von Listen, die bekannte Namen, Orte und Gerüche (aus der Zeit in Višegrad) umfassen sind wiederum eine Form der subjektiven Erinnerung Aleksandars an seine Herkunftsheimat, wobei ihm die Listen dazu verhelfen sollen, das in den Erinnerungen Festgehaltene mit der gegenwärtigen Realität zu vergleichen. „Ich habe Listen gemacht, und jetzt muss ich alles sehen. Du musst mir das Paket nicht schicken, sage ich zu Oma, ich hol das Zeug selbst ab. Ich buche den Flug noch heute Nacht.“⁸²⁹

In dem Textabschnitt, in dem Aleksandars Besuch in Sarajevo und Višegrad (Februar 2002) beschrieben wird, sind solche internen Analepsen dominant, die in die Zeit nach dem Ausbruch des Krieges und während des Krieges zeitlich zu verorten sind. Durch die internen Analepsen werden die Lebensläufe einzelner Figuren während des Krieges offengelegt, wobei Aleksandar die Rolle des Zuhörers übernimmt. Man erfährt, dass Kikos Frau nach Österreich emigrierte und er selbst zunächst in Sarajevo geblieben ist und später auf den Berg Igman geschickt wurde, wobei man durch Aleksandars Beschreibung des jetzigen Aussehens von Kiko erfährt, dass er im Krieg ein Bein verloren hat.⁸³⁰ Desweiteren erfährt man, dass Zoran während des Krieges nach einem missglückten Fluchtversuch einige Zeit im Grazer Gefängnis verbrachte.⁸³¹ Während eines Gesprächs mit Aleksandar erinnert sich Oma Katharina an ein Ehepaar, das durch eine Bombe zu Tode kam⁸³² und Danilo erwähnt, dass er mit Miki in der gleichen Einheit gekämpft hat.⁸³³ Radovan erzählt über sein Dorf und seine Zeit, nachdem er nach Višegrad zurückkehrte,⁸³⁴ Marija und Marijas Mutter erzählen von ihrem Aufenthalt in Deutschland, dem Grund ihrer Rückkehr und ihrem gegenwärtigen Leben in Višegrad bzw. Belgrad⁸³⁵ und von Walross erfährt man etwas über Francesco, der ihm Briefe während des Krieges schickte.⁸³⁶

⁸²⁹Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 304.

⁸³⁰Vgl. ebd., 359.

⁸³¹Vgl. ebd., 389.

⁸³²Vgl. ebd., 374.

⁸³³Vgl. ebd., 380.

⁸³⁴Vgl. ebd., 383-387.

⁸³⁵Vgl. ebd., 399-406.

⁸³⁶Vgl. ebd., 390.

Verschiedene Orte und Gerüche erwecken bei Aleksandar auch bestimmte Erinnerungen, die durch interne Analepsen verschiedenen Umfangs beschrieben werden. So erinnert sich Aleksandar nach der Entdeckung des Busses von Walross an dessen Reise durch Jugoslawien.⁸³⁷ Die Schule erinnert ihn an die Mathearbeit, der Fußballplatz an die Wette mit Edin und Kiko,⁸³⁸ die Überquerung der Brücke an den Tag mit Edin während die Soldaten in Višegrad waren,⁸³⁹ der Keller während dem Besuch bei Marija an die Zeit, die er in ihm nach Ausbruch des Krieges verbrachte und der Geruch von Brot im Hochhaus an Teta Amela, wobei er jedoch merkt, dass an ihrer Wohnung kein Namensschild hängt.⁸⁴⁰ Zudem gibt es eine erneute Erinnerung an den Tag der Abfahrt - 06.04.1992 (Granaten fielen, Vater maß das letzte Mal seine Größe).⁸⁴¹

5.3.4.3. Gemischte Analepsen

Zu den gemischten Analepsen kann eigentlich nur Walross' Reise gezählt werden, da Walross' Abfahrt vor Opa Slavkos Tod geschieht und seine Rücker nach Višegrad nach Opa Slavkos Tod erfolgt. Das gerade Walross' Reise zu einer gemischten Analepse wird entspricht der Reise selbst, die den Übergang von einer sorglosen in eine sorgenvolle Zeit markiert und folgendermaßen beschrieben wird: „Ich bin zurück, und der Krieg ist mir auf den Fersen, erzählte Walross von seiner Reise, der letzten, so sagte er, die man für lange Zeit so voller Sorgen und doch so sorglos gemacht haben wird in diesem Land.“⁸⁴²

5.3.4.4. Prolepsen

Stanišićs Roman enthält nur wenige Sätze, die als Prolepsen gedeutet werden können. Alle Prolepsen sind in die Textabschnitte eingefügt, in denen Aleksandars Zeit in Višegrad beschrieben wird. Außer der Prolepse, in der Aleksandar den Wunsch bzw. sein Vorhaben äußert, dass er seinen Opa Slavko die Fähigkeit geben wird, wieder zu leben,⁸⁴³ und der Prolepse, in der er ankündigt, dass er allen die Fähigkeit geben wird Geräusche festzuhalten,⁸⁴⁴ umfassen alle anderen Prolepsen

⁸³⁷Vgl. Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, 365.

⁸³⁸Vgl. ebd., 367.

⁸³⁹Vgl. ebd.

⁸⁴⁰Vgl. ebd., 369.

⁸⁴¹Vgl. ebd., 370.

⁸⁴²Ebd., 128.

⁸⁴³Vgl. ebd., 19.

⁸⁴⁴Vgl. ebd.

Aleksandars Vorstellungen, wie er später sein oder aussehen wird, wobei diese Prolepsen zusätzliche Charakterisierungen anderer Figuren beinhalten:

„So klug sprach Opa Slavko. Wenn ich so alt bin wie er wurde, habe ich seine klugen Sätze, die großen Adern wie an den Unterarmen meines Vaters, die Rezepte meiner Oma und den seltenen frohen Blick meiner Mutter.“⁸⁴⁵

„Wenn ich so alt bin wie Vater, habe ich seine Falten. Falten beschreiben, wie gut man gelebt hat. Ich weiß nicht, ob mehr Falten ein besseres Leben bedeuten. Mutter sagt nein, aber ich habe auch das Gegenteil gehört.“⁸⁴⁶

„Wenn ich so alt bin wie mein Ur-Opa Nikola, werde ich ein Mal Segel gesetzt haben, ein Mal einen Lügner begrüßt und ihn als ehrlichen Menschen verabschiedet haben, ein Mal einen Esel überredet haben, meinen Weg zu gehen und ein Mal so gesungen haben wie Ur-Opa, mit einer Stimme kräftig wie ein Gebirge, ein Schiff, eine Ehrlichkeit und ein Esel zusammen.“⁸⁴⁷

„Wenn ich so alt bin wie Tito, habe auch ich eine weiße Limousine, in der man hinten stehen darf. Edin ist mein Fahrer, mein linientreuer Sekretär-bester-Freund und Agent, zuständig für Vogelstimmen und das Biologieministerium, weil er so viel über den Frauenkörper weiß.“⁸⁴⁸

„Vater putzt seine Brille und verzieht das Gesicht, wenn er aus kurzer Distanz auf den Brillengläsern nach Flecken sucht. Wenn ich so alt bin wie er, habe ich sein graues Haar an den Schläfen. Wenn ich so alt bin wie meine Mutter, werde ich auch eine Stunde lang ununterbrochen von Sorgen erzählen können, nur werden das nicht meine eigenen sein.“⁸⁴⁹

„Wenn ich so alt bin wie Aziz, habe auch ich Koteletten und bin Chefgenosse der Gewehrcowboys. Ich werde beachtenswert viele Zahnstocher verbrauchen und ‚alle herkommen‘ deutlich aussprechen.“⁸⁵⁰

Die einzige Prolepse, in der transkulturelle Elemente erkennbar sind, ist die, in der sich Aleksandar vorstellt, dass er sich später wie Francesco kleiden und riechen wird: „Wenn ich einmal so alt wie Francesco sein werde, wollte auch ich Hemden mit einem Alligator darauf tragen und Schuhe, die immer glänzen, ich wollte nach der Zitrone aus einer Welt riechen, in der jedes Wort auf -i endet.“⁸⁵¹

Aus der vorangegangenen Textanalyse kann man in Bezug auf die Identitätsbildung der Hauptfigur des Romans erkennen, dass der Autor vor allem in dem Abschnitt, wo Aleksandars Leben in Deutschland (09.01.1993-12.02.2002) erzählt wird, die Chronologie der Geschichte

⁸⁴⁵Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 32.

⁸⁴⁶Ebd.

⁸⁴⁷Ebd., 58.

⁸⁴⁸Ebd, 101.

⁸⁴⁹Ebd., 104.

⁸⁵⁰Ebd.

⁸⁵¹Ebd., 409.

radikal durchbricht und Aleksandars Herkunftsland und Aufnahmeland auf der *discourse*-Ebene miteinander verschränkt, um Aleksandars mehrkulturelle Komplexität zu betonen. Die externen Analepsen, die in diesem Textabschnitt ein ganzes Sonderbuch umfassen und das einstige Leben im Herkunftsland beschreiben, werden neben die Briefe, in denen das jetzige Leben im Aufnahmeland beschrieben wird, gesetzt. Die daraufhin folgenden internen Analepsen werden schließlich als Lückenfüller eingesetzt d.h. sie dienen dazu Alexandars verdrängte Erinnerungen an die Zeit nach dem Ausbruch des Krieges ins Bewusstsein zurückzuführen, durch die die zwei unterschiedlichen Leben, die in den Briefen und im Buch „Als alles gut war“ beschrieben werden, erklärbar werden. Diese internen Analepsen widerspiegeln einerseits Aleksandars intensive Auseinandersetzung mit dem Verdrängten, helfen ihm andererseits aber auch dazu, einen Frieden mit seinem gegenwärtigen Dasein zu finden, das eine komplexe Zusammensetzung aus Aleksandars Leben in Višegrad vor dem Krieg, dem Leben in Deutschland aber auch seiner Konfrontation mit dem Krieg und mit seinem Herkunftsland nach dem Krieg darstellt. Folglich wird in Stanišićs Roman nicht nur auf der inhaltlichen Ebene die Komplexität der hybriden Identitätskonstruktion der Hauptfigur betont, sondern der Autor hebt die Verschränkung verschiedener Kulturräume durch die Wahl der anachronischen Erzählweise auch strukturell hervor.

Anhand der im Kapitel 5.3. analysierten Kategorien (Stimme, Fokalisierung, Distanz, Ordnung) konnte man erkennen, dass die diesbezügliche Wahl des Autors (wer eine Stimme bekommt, wessen Perspektive in Betracht genommen wird, wer sich in berichteter Rede artikulieren darf, ob verschiedenkulturelle Räume durch die Erzählordnung verschränkt werden) einer Weltanschauung entspricht, wie sie im transkulturellen Konzept gegeben wird.

5.4. STEREOTYPE

Bestimmte Vorstellungen von Kultur ziehen nicht selten auch bestimmte Vorstellungen von den Trägern der Kultur mit sich. Demzufolge sind Stereotype eng mit den Themen Kulturkontakte, Kulturüberschreitungen und Kulturmischungen verbunden. Bevor im Kapitel 5.4.2. auf die Frage eingegangen werden kann, wie in Stanišićs Roman mit Stereotypen und Vorurteilen umgegangen wird, müssen zunächst die Termini „Stereotyp“ und „Vorurteil“ geklärt werden. Zudem soll auf ihre Funktion im Kontext der interkulturellen Kontakte etwas ausführlicher eingegangen werden. Diesbezüglich werden in den folgenden drei Subkapiteln Überlegungen aus den postkolonialen Studien (Orientalismus), der Osteuropaforschung und der für diese Arbeit primär relevanten Südosteuropaforschung (Balkanismus) vorgestellt.

Der Begriff „**Stereotyp**“ (grch. *steros*: starr, fest; frz. *stéréotype*: mit feststehenden Typen gedruckt) kommt ursprünglich aus der Presstechnik (Druckwesen) und bezeichnet eine verbreitete, feststehende und schematisierte Vorstellung bzw. ein organisiertes Wissen einer Gruppe von sich selbst (Autostereotyp) oder von einer anderen Gruppe (Heterostereotyp).⁸⁵² Eins der Hauptmerkmale der Stereotype ist, dass sie eine Verringerung der Komplexität bieten und sich aufgrund weniger meist oberflächlicher Merkmale bilden.⁸⁵³ Obwohl Stereotype keine objektiven Größen sind, beeinflussen sie dennoch subjektive und kollektive Denkweisen, durchziehen sich durch verschiedene Lebens- und Themenbereiche und sie tendieren dazu konventionalisiert zu werden, weswegen sie oft resistent gegenüber sozialen und historischen Wandlungen sind.⁸⁵⁴ So haben Stereotype auch im Kontext der interkulturellen Kontakte einen erheblichen Anteil an der Organisation der eigen- und fremdkulturellen Wahrnehmungsweisen.

Das **Vorurteil** (als affektiv-emotionale Komponente) bezieht sich auf eine vorgefasste Meinung. Vorurteile können wie Stereotype positiv oder negativ besetzt sein, doch primär ist das Vorurteil eine abwertende Haltung gegenüber einer Person, da diese zu einer Gruppe gehört, der

⁸⁵²In den Diskurs der Sozial-, Kultur- und Medienwissenschaften wurde das Konzept des Stereotyps durch den Journalisten Walter Lippmann in dem Buch *Public Opinion* (1922, dt. *Öffentliche Meinung*, 1964) eingeführt. Lippmann beschreibt mit dem Stereotyp-Begriff die Bilder in unseren Köpfen als schablonisierte und schematisierte Vorstellungsinhalte. „Seit Lippmann gilt die Bildung von [Stereotypen] als eine (zumeist unbewusste) kognitive Strategie der selektiven Wahrnehmung und Komplexitätsreduktion.“ Ansgar Nünning: Stereotyp. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B.Metzler, 2008, 679.

⁸⁵³Vgl. ebd.

⁸⁵⁴Hans. J. Kleinsteuber: Stereotype, Images und Vorurteile : Die Bilder in den Köpfen der Menschen. In: Günter Trautmann (Hg.): *Die hässlichen Deutschen? : Deutschland im Spiegel der westlichen und östlichen Nachbarn*. Darmstadt, WBG, 1991, 63.

man bestimmte Eigenschaften zuschreibt. Dabei besteht oft ein kulturelles Orientierungssystem, an dem man sich in der Vorurteilsbildung orientiert.⁸⁵⁵

5.4.1. ORIENTALISMUS – OSTEUROPA – BALKANISMUS

5.4.1.1. ORIENTALISMUS (SAID)

Im Rahmen des Postkolonialismus gehört **Edward W. Saids *Orientalism*** (1978, dt. *Orientalismus*, 1981) zu den Schlüsselwerken der postkolonialen (Literatur-)Theorie. Mit diesem Werk begründete Said den postkolonialen Diskurs im eigentlichen Sinne.⁸⁵⁶ In seiner Untersuchung des Verhältnisses zwischen dem Okzident und Orient zeigt Said, dass sich der Westen seine Kontrolle und Macht über die Kolonien auch dadurch sicherte, indem er ein bestimmtes Wissen (Werturteile, Vorurteile, Stereotype) über die Gebiete und die darin lebenden Menschen produzierte, verbreitete und festigte.⁸⁵⁷

Um die Funktions- und Wirkungsweisen des orientalistischen Diskurses mitsamt den ihn tragenden Institutionen, Fachwissen, Vokabular usw. untersuchen und beschreiben zu können, bedient sich Said des Diskursverständnisses des französischen Philosophen (Poststrukturalismus) Michel Foucault. Foucaults Meinung nach kann sich kein Wissen bilden, ohne dass ihm ein „Kommunikations-, Aufzeichnungs-, Akkumulations- und Versetzungssystem“⁸⁵⁸ vorausgeht, das in sich selbst eine Form von Macht präsentiert und seiner Existenz und seinem Funktionieren nach mit anderen Machtformen in Verbindung steht. Andersrum kann es ohne die Aneignung, Verteilung oder Zurückhaltung eines Wissens auch zu keiner Ausübung von Macht kommen.⁸⁵⁹ Des Weiteren verbindet Said die Diskursanalyse mit dem Hegemoniekonzept des italienischen marxistischen Philosophen Antonio Gramsci und versteht den ganzen Orientalismus-Komplex als eine Art des kulturellen Konsenses. Mit Hegemonie ist die Herrschaft einer „überlegenen“ Gruppe

⁸⁵⁵Vgl. Elliot Aronson; Timothy D. Wilson; Robin M. Akert: *Sozialpsychologie*. 4. Auflage. München: Pearson Studium, 2004, 485.

⁸⁵⁶Vgl. Fauser, 36.

⁸⁵⁷Said beschäftigt sich primär mit dem Zeitraum seit dem 18. Jahrhundert (19. und Anfang des 20. Jahrhunderts). Er nimmt aber auch die (postkoloniale) Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg und neben der französischen und englischen Literatur auch die Literatur aus den Vereinigten Staaten bei seinen Untersuchungen in Betracht. Vgl. Eberhard Kreutzer: *Orientalism*. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008, 551.

⁸⁵⁸Michel Foucault: *Schriften in vier Bänden*. Bd. IV: 1980-1988. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, 486.

⁸⁵⁹Vgl. ebd.

über eine andere „unterlegene“ Gruppe gemeint. Die Ideologien und Ideen der „überlegenen“ Gruppe werden dabei nicht durch repressive Herrschaft, sondern mithilfe der Bildung eines Konsenses vermittelt. Indem ein Konsens erschaffen wird, wird dadurch die Dominanz einer bestimmten Gruppe als natürlich und legitim vermittelt. Dadurch dass ein Diskurs oder Kanon durch eine Gruppe kontrolliert wird, bekommt diese Gruppe auch darüber Macht zu bestimmen, was als wahr oder nicht wahr zu betrachten ist.⁸⁶⁰ In Bezug auf den (Post-) Kolonialismus würde das bedeuten, dass sich die Kolonisatoren durch das angeführte Verfahren bzw. durch die Erschaffung eines Konsenses ihre Überlegenheit im Verhältnis zu den (aus ihrer Sicht) subalternen Kolonisierten sicherten.

Aus dem Erläuterten geht hervor, dass sich Said kritisch mit dem (westlich geprägten) Bild vom Orient auseinandersetzt, das er als ein durch imperialistische Bestrebungen instrumentalisiertes „Wissenssystem über den Orient“ betrachtet, der dem Westen eine koloniale Dominanz über den Orient ermöglicht(e).⁸⁶¹ Bereits der von Said gewählte Titel *Orientalism*⁸⁶² impliziert seine Kritik an der (französischen und britischen) Orientalistik, die Saims Meinung nach in ihrer Umgangsweise mit dem Orient das instrumentalisierte Wissenssystem über den Orient nicht kritisch hinterfragt, sondern es vielmehr mitkonstruiert (hat), so dass der Orientalismus-Begriff mehr der eigenen Kultur antwortet, als seinem mutmaßlichen Objekt.⁸⁶³ Der Begriff „Orientalismus“ meint also einen vom Okzident entwickelten Diskurs d.h. ein geregeltes Aussagesystem über den Orient, oder einen „westlichen Stil den Orient zu beherrschen, zu gestalten und zu unterdrücken.“⁸⁶⁴ Dieser Diskurs zielt „auf die selbstaffirmative Ausgrenzung von einem negativen Anderen.“⁸⁶⁵ Demnach soll durch die abwertende Darstellung des Anderen

⁸⁶⁰Vgl. Martina Ghosh-Schellhorn: Hegemonie. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008, 279.; Sabine Heymann: Gramsci, Antonio. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008, 263-264.

⁸⁶¹Vgl. Said, 1-30.

⁸⁶²„Orientalism“ ist die herkömmliche englische Bezeichnung für die Orientalistik, die jedoch durch Saims Buch *Orientalism* seit 1978 die neue Bedeutung eines Kolonialismus-kritischen Schlüsselbegriffs bekommen hat. Vgl. Kreutzer: *Orientalism*, 551.

⁸⁶³Vgl. Fauser, 36.

⁸⁶⁴Said, 11.

⁸⁶⁵Durch eine Vergleichsbasis und den (manipulativ angelegten) quasi-mythischen Entwurf vom Orient, sowie die diesbezüglich entwickelten Strategien der Stereotypisierung (Orients Hang zum Despotismus, Irrationalität, Dekadenz, Schlampigkeit, Rückständigkeit, ausgeprägte Sinnlichkeit und sexuelle Zügellosigkeit, Korruption und Brutalität usw.) wird ein solches Bild vom „Orient“ entworfen, durch das der Anspruch des Westens als die überlegene Kultur gerechtfertigt und gefestigt wird. Vgl. Said, 235, 357.

die eigene Identität profiliert und privilegiert werden, um so die eigenen hegemonialen Imperial-Ansprüche zu rechtfertigen.⁸⁶⁶

Saids Meinung nach wurde der Orient systematisch durch alle möglichen Sphären (gesellschaftlich, politisch, militärisch, ideologisch, wissenschaftlich, künstlerisch) von Europa vereinnahmt (d.h. erst als solcher geschaffen) und als das (untergeordnete) Andere bzw. als das Gegenbild zum Eigenen konstruiert.⁸⁶⁷ Das Entgegenstellen der orientalen und der okzidentalen Kultur und die systematische Vereinnahmung förderte zukünftige stereotypische Vorstellungen, wodurch der Orient orientalisiert wurde, was sich Saids Meinung nach durch zahlreiche verschiedene Textsorten (literarische Werke, politische Traktate, naturwissenschaftliche Studien, Reiseberichte, Reiseführer, journalistische Texte, philosophische und religiöse Studien usw.) beweisen lässt.⁸⁶⁸ Dabei ist neben anderen Texten auch die Literatur ein Diskurs, der aktiv zum Verständnis von Kultur bzw. auch zur Verbreitung von Eigen- und Fremdbildern beiträgt.⁸⁶⁹

5.4.1.2. OSTEUROPA (WOLFF)

Der US-amerikanische Historiker **Larry Wolff** beginnt seinen Beitrag *Die Erfindung Osteuropas: Von Voltaire zu Voldemort* (2004) mit folgenden Worten:

„Osteuropa als ‚Erfindung‘ zu bezeichnen heißt nicht, dass es als eine technische Entdeckung und Schöpfung wie die Glühbirne, das Fernsehen oder das Internet zu betrachten ist. Osteuropa fehlt – schon seit je – deren Konkretheit. Und doch entspringt die ‚Erfindung‘ Osteuropas – ebenso wie die patentierbaren Produkte technologischer Innovation – menschlicher Denkarbeit, schöpferischer Findigkeit und dem kreativen Prozess, durch den in der Welt etwas Neues erdacht, entworfen und erzeugt wird; in diesem Fall eine neue Art, die Welt zu sehen. Paradoxerweise bedient man sich bei der Erfindung Osteuropas der materiellen Wirklichkeit – Länder und Flüsse, Dörfer und Städte, Menschen aus Fleisch und Blut – und formt diese zu

⁸⁶⁶Vgl. Said, 235, 357.

⁸⁶⁷Vgl. Said, 12.

⁸⁶⁸Der orientalistische Diskurs umfasst Said zufolge ästhetische, philosophische, ökonomische soziologische, historische und philosophische Texte. Er ist demnach disziplinübergreifend organisiert. Sein Diskurs ist ein weit angelegter Diskurs, der mehr als die philologischen, philologischen oder anthropologischen Sparten der Orientalistik umfasst. Es zeigt die Vorstellungsmuster und Denkweisen in einem breiten Spektrum von Texten. Vgl., Said, 21.; Kreuzer: Orientalism, 551.

⁸⁶⁹Saids Werk erfreut sich auch heute noch großer Beliebtheit. Es wird jedoch auch kritisiert, da es einerseits die Opposition zwischen Okzident und Orient angreift, aber auch weiterhin diese Opposition (den Dualismus zwischen eigen und fremd) weiterführt und somit auch die Homogenisierung und Totalisierung stabilisiert. Aus der kritischen Auseinandersetzung mit Saids Werk wurden dessen Ansatzpunkte jedoch auch modifiziert und neuakzentuiert, von denen sich besonders zwei Forschungsstränge als fruchtbar erwiesen haben - Das writing-back-Paradigma von Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, und Helen Tiffin und das Konzept der Hybridität von Homi K. Bhabha. Vgl. do Mar Castro Varela; Dhawan, 38-41.

einem zusammengehörigen, sinnhaften Ganzen, das in seiner Ganzheit jedoch fiktiv und illusionär ist: kurz, zu einer Idee.“⁸⁷⁰

Nach Wolff ist Osteuropa eine Kreation des 18. Jahrhunderts.⁸⁷¹ Davor war über mehr als tausend Jahre (bis zur Renaissance) die Teilung in einen mediterranen Süden und einen transalpinen Norden (mit den gotischen Barbaren) präsent. In der damaligen Zeit rechtfertigten „die Kunst, der Handel und der humanistische Stolz Italiens noch immer eine italienische Perspektive auf den Kontinent“⁸⁷². Dieser geistigen Landkarte⁸⁷³, die Europa in den Süden und den Norden teilte, schreibt Wolff den Alpen eine erhebliche Rolle zu, da sie „eine klarere Trennlinie [darstellen] als der niedriger gelegene Ural, der zur anerkannten Grenze zwischen Europa und Asien werden sollte.“⁸⁷⁴

Im Zeitalter der Aufklärung (18. Jh.) wurde das Konzept der Zivilisation geprägt, wobei sich die Urheber des Konzepts (westliche Länder) die höchste Stufe der Zivilisation zuschrieben und mit Attributen der Fortschrittlichkeit und Aufklärung ausstatteten, während man den östlich liegenden Ländern (Osteuropa) die Kategorien „rückständig“ oder „unzivilisiert“ zuschrieb.⁸⁷⁵ So wurde durch den abstrakten Begriff „Zivilisation“ die geistige Landkarte Europas neu geordnet, die entlang einer Skala von mehr zu weniger zivilisierten Ländern/ Völkern verlief.⁸⁷⁶ Diese Neuordnung machte es möglich, „Länder mit völlig unterschiedlichen Regierungen, Gesellschaften und Religionen – das Russische Reich, die Polnisch-Litauische Union (Rzeczpospolita), das habsburgische Ungarn und Böhmen sowie die osmanisch beherrschten Gebiete Europas“⁸⁷⁷ miteinander zu einem Ganzen (Osteuropa) zu verknüpfen und ihnen gemäß dem Stufenmodell der Zivilisation gemeinsam die Zuschreibung „rückständig“ zu verleihen.⁸⁷⁸ Dabei hörten solche Länder des Nordens nicht plötzlich auf Norden zu sein. Vielmehr wurde die „nord“ Assoziation durch die Assoziation „ost“ langsam ersetzt. So war zum Beispiel Russland

⁸⁷⁰Larry Wolff: Die Erfindung Osteuropas : Von Voltaire zu Voldemort. In: Karl Kaser; Dagmar Gramshammer-Hohl; Robert Pichler (Hg.): *Europa und die Grenzen im Kopf*. Klagenfurt: Wieser-Verlag, 2004, 21.

⁸⁷¹Vgl. ebd.

⁸⁷²Wolff, 21.

⁸⁷³Nach Todorova können „Geistige Landkarten [...] als das verstanden werden, was unterschiedliche Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen als Formen, Modelle oder Schemata definieren, an die wir unsere Eindrücke im Verlauf unseres lebenslangen Bestrebens, der Welt Bedeutung und Ordnung zu verleihen, anpassen.“ Maria Todorova: Historische Verhältnisse als Analysekatgorie : Der Fall Südosteuropa. In: Karl Kaser; Dagmar Gramshammer-Hohl; Robert Pichler (Hg.): *Europa und ihre Grenzen im Kopf*. Klagenfurt: Wieser-Verlag, 2003, 230.

⁸⁷⁴Wolff, 21.

⁸⁷⁵Ebd.

⁸⁷⁶Ebd.

⁸⁷⁷Ebd.,22.

⁸⁷⁸Vgl. ebd.

als nördliches Land zwar immer noch kalt, konnte aber nun durch die Assoziation „ost“⁸⁷⁹ als unzivilisiert betrachtet werden.⁸⁸⁰ Im 19. Jahrhundert fand die vorgestellte Neuaufteilung in West- und Osteuropa eine weite Verbreitung und am Anfang des 20. Jahrhunderts war der Terminus bereits so geläufig geworden, dass „Osteuropa als selbstverständliche und natürlich entstandene geographische Region Europas [erschien], als ein Konglomerat aus Ländern und Völkern, die durch eine tief gehende Ähnlichkeit miteinander verbunden waren.“⁸⁸¹ Nach dem Zweiten Weltkrieg bekam die Aufteilung Europas in Ost und West neben der im 18. Jahrhundert formulierten philosophischen Bedeutung auch eine geopolitische Funktion. So führte im Kalten Krieg der Einfluss der Sowjetunion (Einführung kommunistischer politischer und sozialer Formen) „zum ersten Mal in der europäischen Geschichte zur Entstehung eines wahrhaft kohärenten Osteuropa“⁸⁸² (Sowjetblock bzw. Ostblock), der sich von den Nachkriegsländern „Westeuropas“ (die unter Schirmherrschaft des Marshallplans standen) unterschied. Nun wurde die Teilung nicht wie im Falle der Teilung in Nord- und Südeuropa durch die geographische Höhe der Alpen geregelt, sondern der Kalte Krieg schuf den „Eisernen Vorhang“, der keine topographische, sondern eine politisch-militärische Barriere darstellte, die die (kulturell) konstruierte Teilung in Ost- und Westeuropa regelte. Nach dem Fall des Sowjetblocks (1989-1991) „wurde es plötzlich möglich, Europa ohne die errichteten Barrieren des Kalten Krieges zu betrachten“⁸⁸³. Wie u.a. Brunnbauer darauf verweist, hatten sich die Vorstellungen über den Osten (auch Südosten), die seit dem 18. Jahrhundert produziert und mithilfe verschiedener Medien (Presse, Literatur, später auch Massenmedien) und teilweise auch durch wissenschaftliche Arbeiten reproduziert wurden, zu „Wahrheiten“ entwickelt, die man ohne Hinterfragung hinnahm, weswegen auch nach dem Ende des Kalten Kriegs die Assoziationen bezüglich „Osteuropa“ nicht sofort mitbeendet wurden.⁸⁸⁴

⁸⁷⁹Der Osten (Osteuropa) bekam zunehmend negative Assoziationen und diente dem Westen als das Schattenbild seiner eigenen Zivilisation. Die negativen Assoziationen bezüglich des Ostens waren die, von denen sich die Aufklärung absetzen bzw. befreien wollte. Ulf Brunnbauer nennt folgende Assoziationen: „absolute Herrschaft und Willkür (‚asiatische Despotie‘), ökonomische Rückständigkeit, Irrationalität und Aberglaube, Mangel an fortschrittlichen Institutionen und sozialen Beziehungen.“ Vgl. Ulf Brunnbauer: „*Europa“ und der „Balkan“ : Fremd- und Selbstzuschreibungen.* URL: http://www.kas.de/upload/freundeskreis/Studienreisen2008/Europa_Balkan.pdf (01.02.2017).

⁸⁸⁰Wolff, 22.

⁸⁸¹Ebd.

⁸⁸²Ebd., 23.

⁸⁸³Wolff, 22.

⁸⁸⁴Vgl. Brunnbauer.

5.4.1.3. BALKANISMUS (TODOROVA)

Im Jahr 1997 veröffentlicht die Historikerin **Maria Todorova** ihre Monographie *Imagining the Balkans*. Die im Jahr 1999 erschienene deutsche Übersetzung heißt *Die Erfindung des Balkans*, wobei der hinzugefügte Untertitel *Europas bequemes Vorurteil* bereits die zentrale Aussage des Werkes vorausnimmt. Todorova untersucht in ihrer Monographie die (historische) Entstehung negativer Sichtweisen, Klischees und Stereotype des Westens über den Balkan.⁸⁸⁵

Ob die Begriffe **Südosteuropa** und der **Balkan** als Synonyme verwendet werden sollten, darüber herrscht Uneinigkeit. So gibt es (geographisch betrachtet) Unterschiede in der Einschätzung, was zum Balkan gehört. Todorova verweist darauf, dass, abgesehen von einigen wenigen deutschen Publikationen,⁸⁸⁶ die beiden (geographischen) Bezeichnungen heutzutage zumeist synonym verwendet werden.⁸⁸⁷ Sie verwendet ebenfalls die beiden Bezeichnungen als Synonyme, jedoch mit folgendem Vermerk: „Nichtsdestoweniger ist ‚Südosteuropa‘[...] eine mehr oder weniger einfache taxonomische, wissenschaftliche geographische Bezeichnung⁸⁸⁸ und leidet, anders als der Balkanbegriff, sozusagen nicht unter einer ‚multiplen Identität‘.“⁸⁸⁹

Die verschiedenen Ausdrucks- und Erscheinungsformen des Balkanbegriffs unterteilt Todorova grob in drei Kategorien – Balkan als ein Name (für einen Gebirgszug, eine Region, Personen- und einen Familiennamen), Balkan als Metapher und Balkan als wissenschaftliche Analysekategorie (geographische Region), von denen die beiden Erstgenannten im Folgenden näher erläutert werden.⁸⁹⁰

⁸⁸⁵Neben der erwähnten Monographie hat Todorova auch verschiedene Beiträge zum Thema „Balkan“ veröffentlicht. Vgl. Todorova: Historische Verhältnisse als Analysekategorie : Der Fall Südosteuropa, 227-252; Maria Todorova: Der Balkan als Analysekategorie : Grenzen, Raum, Zeit. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002) 3, 470-493.

⁸⁸⁶In Deutschland unterscheidet man im wissenschaftlichen Gebrauch zwischen Osteuropa (geographisch weiter gefasstes Konzept, das die Slowakei und Ungarn mitumfasst) und den Balkan (geographisch engeres Konzept, das die Regionen südlich der Save-Donau-Linie umfasst). Vgl. Brunnbauer.

⁸⁸⁷Vgl. Todorova: Historische Verhältnisse als Analysekategorie : Der Fall Südosteuropa, 237.

⁸⁸⁸An dieser Stelle soll jedoch angemerkt werden, dass Todorova ebenfalls darauf verweist, dass die vermeintlich neutrale Bezeichnung „Südosteuropa“ auch nicht vollkommen unbelastet ist, da sie in den 1930/40er Jahren von den Nationalsozialisten in Zusammenhang mit der Planung für einen großdeutschen Wirtschaftsraum des Dritten Reichs verwendet wurde. Brunnbauer verweist weiter darauf, dass die ersten beiden Lehrstühle in Deutschland für „Südosteuropäische-Geschichte“ (Berlin, Leipzig) ebenfalls während der Zeit des Nationalsozialismus gegründet wurden. Vgl. Todorova: Historische Verhältnisse als Analysekategorie : Der Fall Südosteuropa, 230-231.; Brunnbauer.

⁸⁸⁹Vgl. Todorova: Historische Verhältnisse als Analysekategorie : Der Fall Südosteuropa, 230-231.

⁸⁹⁰Vgl. ebd., 232-233.

5413.1. Balkan als ein Name (für einen Gebirgszug, eine Region, Personen- und einen Familiennamen)

Ursprünglich bedeutet das **Wort Balkan** Gebirge und bezeichnet einen Berg bzw. eine Bergkette, die sich in Bulgarien von Osten nach Westen erstreckt.⁸⁹¹ Die erste Erwähnung des Wortes findet man 1490 in den Schriften von Filippo Buonaccorsi (italienischer Diplomat), der vor dem Papst (Paul II.) nach Polen geflohen war und in einem Memorandum (*quem incolae Bolchanum vocant*) das Wort erwähnte.⁸⁹² Bis zum Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts war den Reisenden, die bis zu den Balkangebieten kamen, primär die antike Bezeichnung des Berges „Haemus“ (grch. auch *Haimos*) bekannt, den man auf dem Weg nach Konstantinopel überqueren musste.⁸⁹³ Im 18. Jahrhundert waren beide Bezeichnungen geläufig. Der deutsche Geograph Johann August Zeune verwendete im Jahr 1808 in seinem Werk *Gea: Versuch einer wissenschaftlichen Erdbeschreibung* als erster das Wort „Balkanhalbinsel“, womit er die ganze Region durch das Wort erfasste. Die Kenntnisse der damaligen Geographie waren noch sehr lückenhaft bezüglich der noch nicht exakt erforschten Region Südosteuropas, weswegen man annahm, dass das Balkangebirge sich über die ganze Halbinsel erstreckt.

„Irgendwann im 19. Jahrhundert erkannte man, dass jene Halbinsel, die bis dahin so verschiedene Bezeichnungen wie die ‚hellenische‘ oder ‚südslawische‘ Halbinsel oder die ‚europäische Türkei‘ und ein Dutzend anderer Namen erhalten hatte, fälschlicherweise deshalb Balkanhalbinsel genannt wurde, weil man aufgrund eines geographischen Irrtums annahm, dass das Balkangebirge deren Nordgrenze darstelle. Zu diesem Zeitpunkt war der Begriff jedoch bereits sehr verbreitet und hatte sich gegenüber den früher gebrauchten durchgesetzt.“⁸⁹⁴

⁸⁹¹Eine weitere Möglichkeit wäre die Verbindung mit dem türkischen Wort „balk“ (dt. Schlamm) bzw. dessen Verkleinerungsform mit dem Suffix -an. Vgl. Maria Todorova: *Die Erfindung des Balkans : Europas bequemes Vorurteil*. Darmstadt: WBG, 1999, 34.

⁸⁹²Vgl. ebd., 43.

⁸⁹³Der deutsche Priester Salomon Schweigger, der Ende des 16. Jahrhunderts drei Jahre lang im Osmanischen Reich lebte, schrieb in seinen Reisebeschreibungen über den Berg (für den er selbst die Bezeichnung „Haemus“ verwendete) und verwies darauf, dass er von den Türken Balkan genannt wird. Zusätzlich erwähnt er auch den bulgarisch-slawischen Namen „Comonitza“, den er irrtümlich der kroatischen Sprache zugeschrieben hat. Die Reisenden, die von Schweigger das Wort Balkan übernahmen (u.a. Martin Grünberg, Reinhold Lubenau) bezeichneten mit ihm noch nicht die ganze Region der Halbinsel, sondern ausschließlich die Gebirgskette. Vgl. ebd., 44.

⁸⁹⁴Todorova: *Historische Verhältnisse als Analyse-kategorie : Der Fall Südosteuropa*, 232. Bereits im Jahr 1830 wurde die oben genannte Vorstellung von Geologen Ami Boué widerlegt, aber der Balkan-Begriff (für die ganze Halbinsel) hatte sich bereits so verfestigt, dass er auch weiterhin gebraucht wurde. Vgl. Brunnbauer.

Der britische Reisende Robert Walsh verwendet im Jahr 1827 das Wort Balkan nicht nur für das Gebirge, sondern für die gesamte Halbinsel. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nannte man die Region sowohl Balkanhalbinsel als auch nur Balkan.⁸⁹⁵

Neben den genannten geographischen Bezeichnungen findet man das Wort Balkan auch in Personennamen (Familiennamen in Bulgarien und Eigennamen in der Türkei) und in dieser ersten Funktion des Balkan-Begriffs (Bergzug, Halbinsel, Personen- und Familienname) ist der Begriff, so Todorova, noch neutral oder sogar positiv konnotiert.⁸⁹⁶

54132 Balkan als Metapher

Waren die Bezeichnungen „Balkan“ und „Balkanhalbinsel“ bis Beginn des 20. Jahrhunderts noch relativ neutral konnotiert,⁸⁹⁷ erlebten sie seit Anfang des 20. Jahrhunderts nicht nur eine geographische Verwendung, sondern sie wurden zunehmend auch semantisch aufgeladen, wodurch „Balkan“ und seine Ableitung „Balkanisierung“ zu pejorativen Begriffen wurden (zu „Begriffen der Unehre“)⁸⁹⁸. Dabei handelte es sich um einen in Stufen verlaufenden Prozess,⁸⁹⁹ der durch verschiedene Ereignisse ausgelöst worden war.⁹⁰⁰ Die durch den Zerfall des

⁸⁹⁵Die Bezeichnungen „Balkan“ oder „Balkanhalbinsel“ waren im 19. Jahrhundert jedoch nicht dominante Bezeichnungen für die Region. Bis zum Jahr 1878 verwendete man häufiger die Bezeichnungen „Europäische Türkei“, „Europäisches Osmanisches Reich“, „Europäische Levante“. Aus der Perspektive des Osmanischen Reiches wurde der Balkan wiederum „Rumeli“ oder „Osmanisches Europa“ genannt. Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts gab es von Seiten des Geographen Theobald Fischer und des Diplomaten Johann Georg von Hahn auch Vorschläge, die Halbinsel Südosteuropa bzw. Südosteuropäische Halbinsel zu nennen, die jedoch keinen weiten Anklang fanden. Vgl. Brunnbauer.

⁸⁹⁶Vgl. Todorova: *Historische Verhältnisse als Analysekategorie : Der Fall Südosteuropa*, 232.

⁸⁹⁷Ein Wissen über die Balkan-Region haben sich die europäischen Mächte (besonders die, die mit den Osmanen direkt in Kontakt kamen – Venedig, Habsburger) bereits vor dem 18. und 19. Jahrhundert durch die Beschreibungen ihrer Diplomaten, Gesandten und Händler sowie durch die Visitatoren des Vatikans angesammelt. Im 16. und 17. Jahrhundert herrschte bereits die anti-osmanische bzw. anti-türkische Propaganda in der Habsburgermonarchie (Schriften wie „Türkennot“ und „Türkenfurcht“). Ebenfalls hatte man auch von Seiten der Katholiken Vorurteile in Bezug auf die Orthodoxen des Balkans, da man sie als Schismatiker betrachtete. Man sollte jedoch erwähnen, dass die Abneigung gegenseitig war. Vgl. Brunnbauer.

⁸⁹⁸Todorova: *Die Erfindung des Balkans : Europas bequemes Vorurteil*, 51.

⁸⁹⁹Nach Todorova entwickelte sich der von ihr beschriebene „Balkanismus“ stufenweise im Verlauf von ungefähr 200 Jahren. Dabei betrachtet sie das 18. und 19. Jahrhundert als die Zeit der Entdeckung des Balkans und zugleich auch seiner Erfindung, da sich seitdem verschiedene Wahrnehmungsmuster über den Balkan herausbildeten und in der Zeit der Balkankriege und des Ersten Weltkriegs zu einem spezifischen Balkandiskurs festigten. Als distinktive geographische und kulturelle Einheit wurde der Balkan folglich (von Reiseschriftstellern) erst seit dem 18. Jahrhundert als solcher entdeckt, da er bis dahin (im öffentlichen Bewusstsein) nur als Teil des Osmanischen Reichs galt bzw. wahrgenommen wurde. Vgl. Todorova: *Historische Verhältnisse als Analysekategorie : Der Fall Südosteuropa*, 234.; Brunnbauer.

⁹⁰⁰Seit der Eroberung Konstantinopels (1453) durch die Osmanen (wodurch das Byzantinische Reich beendet wurde) wurde der Großteil des Balkans durch die Osmanen beherrscht. Im Jahr 1878 wurde durch den Berliner Vertrag Rumänien, Serbien und Montenegro als eigenständige Staaten anerkannt. Es folgte der Beginn des Zerfalls des Osmanischen Reichs (der am Balkan begann) und so wurde der Begriff Balkanisierung auch dazu verwendet, um die

Osmanischen Reichs erfolgte „Schaffung kleiner, schwacher, wirtschaftlich rückständiger und abhängiger und eine Modernisierung anstrebender Nationalstaaten“⁹⁰¹ und die diesen Prozess begleitenden Schwierigkeiten „schufen eine Situation, in der der Balkan als Symbol für ‚aggressiv‘, ‚intolerant‘, ‚barbarisch‘, ‚halbentwickelt‘, ‚halbzivilisiert‘ und ‚halborientalisch‘ zu stehen begann.“⁹⁰² Wie sehr sich die negativen Konnotationen in Bezug auf die Regionen des Balkans in der Öffentlichkeit des Westen verfestigten, kann man am Beispiel der englischen Schriftstellerin Rebecca West erkennen, die in den 1930er Jahren eine Reise durch Jugoslawien machte und eine sympathische Schilderung dieses Landes gab, wobei sie im Vorwort ihres Buches *Black Lamb and Grey Falcon* (1941) darauf verwies, dass sie von Balkan und den Südslawen bis zu ihrer Reise nur Gewalt kannte und sich daran erinnerte, dass die Franzosen zum Beispiel das Wort „Balkan“ als Schimpfwort benutzten, womit sie ein barbarisches Verhalten meinten.⁹⁰³ Das Wort Balkanisierung war nicht nur während des Ersten Weltkriegs und in Folge des Zerfalls der Donaumonarchie im politischen Vokabular präsent, sondern es tauchte auch während des Zweiten Weltkriegs immer wieder auf.⁹⁰⁴ In den 1960er Jahren hatte sich der Balkan-Begriff von seiner ursprünglichen Bedeutung bereits erheblich entfernt und eine negative Konnotation (unzivilisiert, unzuverlässig, unverantwortlich) angenommen.⁹⁰⁵ Diese (negative) Metapher (Verwendung des Balkanbegriffs), die auch in gegenwärtigen Handlungen und Haltungen gegenüber dem Balkan präsent ist, ist das, was Todorova in ihrer Monographie *Erfindung des Balkans* kritisiert. Den diese Handlungen und Haltungen begleitenden bzw. stützenden Diskurs nennt sie „Balkanismus“.⁹⁰⁶

Der wissenschaftlich-theoretische Begriff „**Balkanismus**“ wurde somit von Todorova geprägt. Todorova beschäftigt sich in ihrer Monographie mit der Erfindung des Balkans u.a. auch aus persönlichen Gründen, da die in den 1990er Jahren herrschenden Jugoslawienkriege (auch Balkankriege/ Balkankonflikt genannt),⁹⁰⁷ die erwähnten Metaphern über den Balkan wieder

Zersplitterung eines Reiches zu beschreiben. Der Zerfall des Russischen Reiches und der Donaumonarchie wurden auch mit Besorgnis verfolgt und mit der Balkanisierung verglichen, wodurch das Wort Balkanisierung zunehmend eine negative Konnotation bekam und mit Staatszersplitterung und Chaotischen politischen Entwicklungen in Verbindung gebracht wurde. Vgl. Brunnbauer.

⁹⁰¹Todorova: Historische Verhältnisse als Analysekatgorie : Der Fall Südosteuropa, 233.

⁹⁰²Ebd.

⁹⁰³Das genannte Beispiel wurde von Brunnbauer übernommen. Vgl. Brunnbauer.

⁹⁰⁴Vgl. Todorova: *Die Erfindung des Balkans : Europas bequemes Vorurteil*, 51.

⁹⁰⁵Vgl. ebd., 61.

⁹⁰⁶Vgl. Todorova: Historische Verhältnisse als Analysekatgorie : Der Fall Südosteuropa, 233.

⁹⁰⁷An dieser Stelle sollte erwähnt werden, dass Todorova die Bezeichnung Balkankrieg (Dritter Balkankrieg) für die Jugoslawienkriege kritisiert. Ihre Argumentation diesbezüglich lautet, dass sich die Kriege ausschließlich auf Jugoslawien beschränkten und keines der anderen Balkanländer involviert war. Vgl. ebd., 236.

aufleben ließen,⁹⁰⁸ ihre Person (als gebürtige Bulgarin) indirekt mitbetrofen. Dieses sah sie als Anlass, sich mit der Balkan-Region intensiver auseinanderzusetzen und der Frage nachzugehen, wie eine geographische Bezeichnung zu einer der „schlagfertigsten herabwürdigsten politischen Bezeichnungen der Geschichte [...] und heutzutage des allgemeinen politischen Diskurses“⁹⁰⁹ werden konnte.⁹¹⁰ Ausgehend von der genannten ursprünglichen Bedeutung des Balkanbegriffs stellt Todorova fest: „Das Wort ‚Balkan‘ ist nicht an sich schon ideologisch. Als Name könnte es nicht neutraler und freundlicher sein, da es schlichtweg ‚Gebirge‘ bedeutet. Es ist die Wirklichkeit beziehungsweise die Wahrnehmung von Wirklichkeit, die einem Namen eine - positive oder negative - Bedeutung verleiht.“⁹¹¹ Das Ziel ihrer Arbeit ist dabei (wie es auch bei Said in Bezug auf den Orient war) feststehende Wahrheiten über den Balkan besser zu verstehen, sie zu debattieren, und möglicherweise auch zu Gunsten des Balkans zu dekonstruieren bzw. zu widerlegen.⁹¹²

Obwohl Todorova den Einfluss von Suids **Orientalismus** auf ihren Begriff **Balkanismus** nicht leugnet (beide bezeichnen einen Diskurs über den Anderen), betont sie aber auch die Unterschiede der beiden Konzepte bzw. sie legt auch großen Wert auf die Eigenständigkeit des Balkanismus-Begriffs. Said betrachtet in seiner Studie den Orient als eine Konstruktion bzw. Imagination des Westens, dem das zugeschrieben wird, was man selbst nicht ist bzw. nicht sein will. So wird der Orient mit Unzivilisiertheit, Barbarei, Unterentwicklung assoziiert, oder als das dem Eigenen unzugängliche Verbotene betrachtet, mit dem auch Phantasien der Sensualität und Sexualität (Harem) verbunden werden, das einem als befreiende Fluchtmöglichkeit aus dem zunehmenden Konservatismus des Westens erscheint. Im Gegensatz zum Orient ist der Balkan geographisch genauer lozierbar. Er besitzt historische Wurzeln und hat sich auch größtenteils unabhängig vom Orient entwickelt.⁹¹³ Wegen seiner spezifischen geopolitischen Lage (zwischen

⁹⁰⁸Durch den Fall der Berliner Mauer, die europäischen Integrationsprozesse (Ost-Erweiterung; Südost-Erweiterung) wurden die östlichen bzw. süd-östlichen Räume im öffentlichen Bewusstsein wieder präsent. Das Ende des Kommunismus und die Jugoslawienkriege führten dazu, dass man in der Öffentlichkeit Südosteuropa bzw. den Balkan als separate Region (in Bezug auf Ost- und Ostmitteleuropa) wahrnahm und es wurden alte Stereotype über den Balkan wiederbelebt. Vgl. Brunnbauer.

⁹⁰⁹Todorova: *Die Erfindung des Balkans : Europas bequemes Vorurteil*, 22.

⁹¹⁰Nach Todorova kann der „Balkanismus [...] als eine dieser höchst hartnäckigen ‚Formen‘, ‚Modelle‘, ‚Schemata‘ oder ‚geistigen Landkarten‘ angesehen werden, die mit Information über den Balkan vollgepfropft wurden, und zwar vor allem in publizistischen, politischen und literarischen Äußerungen.“ Todorova: *Historische Verhältnisse als Analysekatgorie : Der Fall Südosteuropa*, 233-234.

⁹¹¹Ebd., 231.

⁹¹²Vgl. Maria Todorova: *Die Erfindung des Balkans : Europas bequemes Vorurteil*, 17-23.

⁹¹³Vgl. Maria Todorova: *Historische Verhältnisse als Analysekatgorie : Der Fall Südosteuropa*, 234-235.

dem Orient und Okzident) ist der Balkan im Gegensatz zu dem Orient, der als die geschlossene Gegenwelt gedeutet wird, dem Westen nicht vollkommen fremd.⁹¹⁴ Todorova meint diesbezüglich: „Der Balkan hat [...] immer das Bild einer Brücke oder einer Übergangszone hervorgerufen: zwischen Ost und West, aber auch zwischen Wachstumsstadien, was eine Etikettierung als ‚halbentwickelt‘, ‚halbkolonial‘, ‚halbzivilisiert‘, ‚halborientalisches‘ usw. nach sich zog.“⁹¹⁵ Der Balkan wird auch wegen seines christlichen Charakters nicht völlig zum islamischen Orient gezählt.⁹¹⁶ Als zweiten Aspekt, neben der Religion, nennt Todorova auch die Rasse:

„Zum einen existiert ein ganzes Bilderarsenal zur ‚Rassenmischung‘ und ‚Bastardnatur‘ des Balkans. Die komplexe ethnische Struktur, die das Wort *macédoine* (frz. ‚Obstsalat‘, ‚Mischgemüse‘; wörtlich ‚Makedonien‘) dem Vokabular der Speisekartenschreiber hinzufügte, wurde für die Instabilität und den Aufruhr auf der Halbinsel verantwortlich gemacht. Dem Balkan wurde die Diagnose gestellt, sein ‚Handikap‘ sei seine ‚Heterogenität‘. Praktisch niemand hob jedoch hervor, dass es nicht ethnische (oftmals gleichbedeutend mit rassistischer) Vielfalt an sich war, was ethnische Konflikte verursachte, sondern ethnische Vielfalt im Kontext des zu ethnischer Homogenität führenden idealisierten Nationalstaats.“⁹¹⁷

Obwohl der Balkan nicht als abgetrennt von Europa betrachtet werden kann, wird er „dennoch aber kulturell als das innere ‚Andere‘ konstruiert“⁹¹⁸. So lassen die Kategorien der Klasse und Religion den Balkan als ein unvollständiges Selbst erscheinen. Als das innere Andere hat der Balkan „bequemlicherweise eine Reihe von politischen, ideologischen und kulturellen Spannungen und Widersprüchen, die den Regionen und Gesellschaften außerhalb des Balkans selbst innewohnen und die diese externalisiert haben, in sich aufgenommen.“⁹¹⁹ Diesbezüglich bezeichnet Todorova den Balkan als (West-)Europas „Antizivilisation, sein Alter Ego, die dunkle Seite im Inneren“⁹²⁰. Der Balkan als „Pulverfass“ Europas bekommt dieselben negativen

⁹¹⁴Obwohl beim Balkan im Vergleich zu Saids Orientalismus eine präzisere Erfassung möglich ist, bleiben seine Grenzen sowie die sich verändernden kulturellen und politischen Einflüsse unscharf, weswegen ein konkretes einheitliches End-Bild des Balkans nicht möglich ist. So ist der Balkan letztendlich zu komplex, als dass er als abgeschlossenes Ganzes erfasst werden könnte. Vgl. Todorova: *Die Erfindung des Balkans : Europas bequemes Vorurteil*, 176.

⁹¹⁵Todorova: Historische Verhältnisse als Analysekatgorie : Der Fall Südosteuropa, 234.

⁹¹⁶So liegt der primäre Unterschied zwischen Orientalismus und Balkanismus darin, dass der Orient als eine Gegenwelt des Okzidents konzeptualisiert ist d.h. dass er etwas vollständig Anderes repräsentiert, während der Balkan (als Übergangszone zwischen Okzident und Orient) durch Ambivalenzen und Mehrdeutigkeit gekennzeichnet ist. Vgl. Todorova: *Die Erfindung des Balkans : Europas bequemes Vorurteil*, 34.; Todorova: Historische Verhältnisse als Analysekatgorie : Der Fall Südosteuropa, 234.

⁹¹⁷Todorova: Historische Verhältnisse als Analysekatgorie : Der Fall Südosteuropa, 235.

⁹¹⁸Ebd.

⁹¹⁹Ebd.

⁹²⁰Ebd.

Etikettierungen wie der Orient - grausam, barbarisch, primitiv, rückständig. „Wie der Orient, so hat auch der Balkan als Auffangbecken für negative Eigenschaften gedient, das für die Konstruktion des positiven und selbstzufriedenen Bildes Europas und des ‚Westens‘ notwendig war.“⁹²¹

Todorova verweist aber auch darauf, dass der Balkan als Metapher auch eine positive Bedeutung haben kann (wenn ihrer Meinung nach dieses selten der Fall ist). Sie nennt als Beispiel die Bulgaren, die den Balkanbegriff mit Unabhängigkeit, Freiheitsliebe, Mut, Würde assoziier(t)en. Ebenfalls findet sich der Balkanbegriff in Bulgarien in Familiennamen.⁹²² Als ein weiteres Beispiel für die positive Besetzung des Balkan-Begriffs nennt Brunnbauer auch das Motiv des „edlen Wilden“ und verschiedene Beschreibungen Montenegros, in denen die Bewohner eine positiv besetzte Schilderungen bekommen - Heroismus, Stärke und Freiheitsdrang. Manche westliche Autoren schrieben den Balkanbewohnern auch die Eigenschaften zu, die dem „zivilisierten“ Europa fehlen bzw. verlorengegangen sind. Man fand im/am Balkan auch die (mehr oder weniger) unveränderten Überbleibsel der Antike, die die Autoren aus ihrer klassischen Bildung kannten. Auch der orientalistische Charakter des Balkans fand nicht nur negative Bewertung. Man lobte dessen Vitalität, Natürlichkeit, Herzlichkeit, Spontanität und Chaos als Gegensatz zum nüchternen, berechenbaren und langweiligen Europa. Brunnbauers Meinung nach beruhten die positiven Konnotationen jedoch letztendlich auch auf einer Mischung aus Ignoranz und Essentialisierung der sehr heterogenen Kulturen der Balkanregion und dass die „europäischen“ Autoren weniger am Balkan als solchen Interesse hatten, und vielmehr ihre eigenen Träume in die Regionen hineinprojizierten.⁹²³

Brunnbauer gibt auch einen Überblick zu der Eigenwahrnehmung des Balkans, was an dieser Stelle überblicksmäßig zusammengefasst wird. So ist die „Europäisierung“ seit dem 19. Jahrhundert das Ziel eines großen Teils der lokalen Eliten (Ausnahme bilden damals und heute die Anti-Westler, Anti-Europäer, manche orthodoxen Theologen sowie Anhänger rechtsextremer und faschistischer Ideologien). Der „Europäisierungsprozess“ bekommt auch im Jahr 1989 einen erneuten Aufschwung, was durch solche vielzitierten Sätze wie „Rückkehr nach Europa“ sowie durch das Interesse für die EU bzw. den Prozess der Integration in die EU erkennbar wird.

⁹²¹Todorovaden betrachtet den Balkan als Europas „unterdrücktes, anti-zivilisatorisches Alter ego“. Todorova: Der Balkan als Analysekatgorie : Grenzen, Raum, Zeit, 473.

⁹²²Todorova: Historische Verhältnisse als Analysekatgorie : Der Fall Südosteuropa, 233.

⁹²³Vgl. Brunnbauer.

Allerdings gibt es auch immer wieder kritische Stimmen (sowohl innerhalb der Elite, als auch in der breiten Öffentlichkeit), dass das „Europäisch-Sein“ auch eine Anpassung an „europäische Muster“ impliziert d.h. die eigene Kultur zurückstellt. So sind für den Osteuropäer gängige Situationen/ Gefühle solche, wie das des Nicht-Angekommen-Seins in Europa, des Nicht-Ganz-Dazugehörens, der Existenz an der Grenze bzw. des Dazwischen, die des unvollkommenen Europäers oder des noch nicht vollkommen realisierten Europäischen.⁹²⁴ Während die einen durchaus gut mit einer solchen kulturellen Dazwischen-Identität/-Situation zurechtkommen, gibt es auch diejenigen, die eine solche Ambivalenz und Dazwischenheit nicht akzeptieren und vielmehr ihre „europäische“ Identität und die ihres Landes konstruieren, die sie dadurch festigen, das sie sich auf die Geschichte berufen (antikes Erbe, frühe Christianisierung, Kampf gegen die Osmanen, lange staatliche Tradition), durch die die „europäische Identität“ der eigenen Identität betont wird (die nur durch die lange Herrschaft der Osmanen oder des Kommunismus von Europa vergessen worden ist).⁹²⁵

Ein weiteres interessantes Phänomen wird von der serbischen Ethnologin Milica Bakić-Hayden genannt, dass sie mit der Bezeichnung „nesting orientalism“ (dt. eingenistete Orientalismen) beschreibt.⁹²⁶ „Eingenistete Orientalismen“ bezieht sich auf das Phänomen bzw. den Prozess, dass man innerhalb des Eigenen d.h. innerhalb der näheren Umgebung Alteritäten ausmacht, und nach dem Orientalismus- bzw. Balkanismusdiskurs verfährt, indem man sich selbst eine zivilisierte „europäische“ Identität zuschreibt und dem naheliegenden Anderen die Zuschreibungen „unzivilisiert“ „uneuropäisch“ erteilt. Solche Phänomene ließen sich Haydens Meinung nach im ehemaligen Jugoslawien beobachten, wo die jugoslawische „Brüderlichkeit und Einigkeit“ durch einen innerjugoslawischen Orientalismuskurs ersetzt wurde. Brunnbauer verweist jedoch darauf, dass der „eingenistete Orientalismus“ keinesfalls auf das ehemalige Jugoslawien zu beschränken ist, sondern auf dem Balkan bereits seit dem 19. Jahrhunderts erkennbar ist. Bezüglich der neueren Zeit (ab dem Jahr 2000) merkt Brunnbauer weiter an, dass besonders in der Jugendkultur teilweise eine Umkehrung des Balkanbegriffs bemerkbar ist.⁹²⁷ So gibt es nicht nur in der Jugendkultur, neben dem auch weiterhin vorhandenen offiziellen Diskurs

⁹²⁴Vgl. Brunnbauer.

⁹²⁵Vgl. ebd.

⁹²⁶Vgl. Milica Bakić-Hayden: „Nesting Orientalisms : The Case of Former Yugoslavia“. In: *Slavic Review*, 4 (1995), 917-931.

⁹²⁷Vgl. Brunnbauer.

- im Sinne des Balkanismus oder eingenisteten Orientalismus – auch die alltägliche Realität, in der Gefühle der Verbundenheit oder Vertrautheit mit dem Balkan präsent sind. So entdeckt man den Balkan wieder, der ein Teil der eigenständigen vielschichtigen Identität ist, durch die man die Engheit des ausschließlich „Europäisch-Seins“ überschreitet. Ebenfalls pflegt man wieder enge Kontakte (besonders in der Künstlerszene, aber auch wirtschaftlich).⁹²⁸

An der Entstehung von Balkan-Stereotypen, beteiligte sich (neben den Politikern, Journalisten, Reiseschriftstellern bzw. Reisebeschreibungen) auch erheblich die Literatur, die ein bedeutendes Medium für die Verbreitung von Stereotypen über den Balkan und dessen Bevölkerung war und ist. An dieser Stelle seien nur drei gängige Beispiele genannt. So hat der irische Schriftsteller Bram Stoker mit seinem Roman *Dracula* (1897) das Bild über Rumänien (besonders das des Siebenbürgen) erheblich mitgeprägt, obwohl die historische Person (Vlad III., nach der die Draculafigur entstanden ist) nicht ein Fürst aus Siebenbürgen, sondern aus der Walachei war. Stoker selbst hat nie die „exotischen“ Orte, wo sein Roman spielt bereist, sondern seine umfangreiche Forschung beruhte auf Dokumenten primär aus dem Britischen Museum. In Agatha Christies Kriminalroman *The Secret of Chimneys* (dt. *Die Memoiren des Grafen*) aus dem Jahr 1925 ist ein Schauplatz der Handlung der fiktive Balkanstaat „Herzoslowakien“, dem und dessen Bewohnern bereits verfestigte Stereotype zugeschrieben werden. So wird zum Beispiel die Figur Boris Anchoukoff (ein Herzoslowakianer) von Seiten eines Engländers als unzivilisiert beschrieben. In seiner Geschichte *Durch das Land der Skipetaren* (1888), der zum Romanserie *Orientzyklus* zählt, zeichnet Karl May ein stereotypisches Bild der Albaner. Das Land wird als arm, primitiv und schmutzig geschildert und die Bewohner werden mit positiven (physische Stärke, Unabhängigkeitswillen, Freiheitsgeist, Zusammenhalt) und negativen Eigenschaften (blinder Hass, Missachtung aller Gesetze, Gewalttätigkeit, Grausamkeit, Bestechlichkeit, Rachsucht) versehen. Dabei hatte Karl May das Land nie selbst betreten.⁹²⁹

In ihren Überlegungen zu den Verhältnissen zwischen Okzident und Orient, West- und Osteuropa sowie West- und Südosteuropa (Balkan) zeigen die Autoren Said, Wolff und Todorova wie interkulturelle gegenseitige Wahrnehmungsbilder vom Eigenen und Fremden entstehen und gefestigt werden. Mit der im Orientalismus- und Balkanismusbegriff zugrundeliegenden Repräsentationskritik zeigen Said und Todorova, welche Bedeutung Grenzziehungen für die

⁹²⁸Brunnbauer.

⁹²⁹Die Beispiele wurden von Brunnbauer übernommen. Vgl. Brunnbauer.

Konstruktion einer Kultur (das kulturelle Selbst- und Fremdverständnis) besitzen d.h. dass binär strukturierte Eigen- und Fremdbilder einen konstruktivistisch-produktiven Charakter besitzen. Wie es bereits in den einleitenden Worten zum Thema „Stereotype“ angeführt wurde, sind Stereotype nicht primär darauf ausgelegt „wahrhaftige“ Aussagen über die „wirkliche“ Beschaffenheit des Eigenen und Fremden zu verbreiten, sondern sie produzieren erst die „Wirklichkeit“. Diese produzierten (stereotypischen) Aussagen über das Eigene und Fremde beeinflussen jedoch erheblich das kulturelle Wissen der Rezipienten.

Wie aus den vorausgegangenen Erläuterungen ebenfalls hervorgeht, haben (neben anderen Texten) auch literarische Texte einen erheblichen Einfluss darauf, auf welche Weise Kulturen und Kulturkontakte (Identitäts- und Alterität-Verhältnisse) wahrgenommen und verinnerlicht werden, da sie auf eine für die Literatur spezifische Weise Wirklichkeitsmöglichkeiten (über Kulturen, Nationen, Ethnien usw.) produzieren. Wie in den vorangegangenen (theoretischen und textanalytischen) Teilen der vorliegenden Arbeit bereits betont wurde, besitzen literarische Texte nicht nur die Möglichkeit, Diskurse über das kulturelle Wissen einer Zeit in sich aufzunehmen und zu verbreiten, sondern sie können auch dagegen anschreiben. So ermöglicht der Konstruktionscharakter der Stereotype, dass in einem literarischen Werk bestehende Stereotype nicht nur übernommen und somit auch verbreitet werden, sondern der Autor besitzt auch die Möglichkeit, den stereotypischen Vorstellungen entgegenzuwirken, indem er sie bewusst dekonstruiert bzw. den starren Festschreibungen (von eigen und fremd) Gegenentwürfe entgegenstellt d.h. in seinem Werk solche (heterogene, hybride) Welt-, Gesellschafts-, Identitäts- und Alteritätsbilder entwirft, die keine eindeutigen starren Festschreibungen (bezüglich einer Kultur, Nation, Ethnie usw.) zulassen. Ausgehend von den unterschiedlichen Möglichkeiten, wie mit Stereotypen in einem literarischen Text umgegangen werden kann, soll im folgenden Kapitel näher darauf eingegangen werden, wie Stanišić in seinem Roman das Thema Stereotype behandelt.

5.4.2. KONSTRUKTION UND DEKONSTRUKTION VON STEREOTYPEN IM ROMAN *WIE DER SOLDAT DAS GRAMMOFON REPARIERT*)

In Stanišićs Roman werden Tragödie, Ironie, Grotteske und Komik, sowie die kindlich-naive und die ernste Betrachtungsweise auf das Geschehen miteinander verbunden. Diese sehr eigenwillige Art des Autors, wie er mit den Themen Krieg, Migration und Kulturkontakte in seinem Roman umgeht, brachte dem Autor großes Lob von Seiten der Literaturkritiker ein. Man kann man jedoch auch negative Kritiken finden, wie es die von Iris Radisch ist.

Der Artikel von Radisch ist kurz nach der Erstveröffentlichung des Romans in *Zeit Online* im Jahr 2006 erschienen und trägt die Überschrift „Der Krieg trägt Kittelschürze. Saša Stanišić schreibt seinen ersten Roman über den Bosnienkrieg und stolpert über die Poesie des Kindlichen.“. In ihrem Artikel zum Roman kritisiert Radisch, dass im Gegensatz zu Günter Grass (*Die Blechtrommel*, 1959) und Imre Kertész (*Roman eines Schicksallosen*, 1975) Stanišić der Einsatz der Kinderperspektive in Verbindung mit dem Kriegsthema nicht gelungen ist. Ihre Diagnose lautet: „Er tappt mit seiner Kindererzählung vom Balkankrieg in die erste Falle, die auf seinem Weg liegt: in die Kitschfalle.“⁹³⁰ Was die Darstellung des Herkunftslandes in Stanišićs Roman betrifft, wirft Radisch ihm vor, dass er in seinem Roman dem westlichen Publikum eine Fülle an klischeehaften Bildern liefert, während er die Kriegsgeschehnisse durch die kindliche Distanz und das Erzählverfahren, das einem Märchenonkel gleichkommt, verkläre.⁹³¹

Daniela Finzi geht in ihrer Untersuchung zum Roman auf Radischs Vorwurf näher ein und versucht ihn durch ihre Gegenargumentation zu widerlegen. Sie meint, dass der an Stanišićs Roman gerichtete Vorwurf weniger etwas über den Roman aussagt, sondern viel mehr „über seine Rezensent/-innen: Über die Erwartungshaltung, was den kriegerischen Zerfall Jugoslawiens und seine Repräsentation in fiktionaler Literatur angeht; über eine mangelnde Bereitschaft, sich auf den Text und dessen Verfahren einzulassen [...]“. ⁹³² Entgegen Radischs Kritik verweist Finzi auf die komplexe Erzählperspektive und fügt hinzu, dass jeder Leser, der sich vom Autor klare

⁹³⁰Iris Radisch: *Der Krieg trägt Kittelschürze : Saša Stanišić schreibt seinen ersten Roman über den Bosnienkrieg und stolpert über die Poesie des Kindlichen*. URL: <http://www.zeit.de/2006/41/L-Stanisic> (10.04.2017).

⁹³¹Vgl. ebd.

⁹³²Finzi: *Unterwegs zum Anderen? : Literarische Er-Fahrungen der kriegerischen Auflösung Jugoslawiens aus deutschsprachiger Perspektive*, 251.

Aussagen über die Kriegsgeschehnisse und deren Akteure erhofft, mit der in den Text implizierten Heterogenität nur schwer zurecht kommen wird.⁹³³

Die Meinung von Boris Previšić zu Stanišićs Roman widersetzt sich ebenfalls der These, dass der Autor dem westlichen Publikum nur ein klischeehaftes, eindimensionales Bild über sein Land und die Leute liefert. Seiner Meinung nach erzielt Stanišićs Spiel mit den Stereotypen gerade das Gegenteil und zielt daraufhin, beim deutsch-muttersprachlichen Publikum eine Überwindung des stereotypisierten Denkens über den Balkan zu bewirken bzw. sich mit dem Balkanraum intensiver auseinanderzusetzen und ihn nicht in Bezug auf das andere Europa zu exotisieren und zu marginalisieren. Auch Previšić verweist auf die komplexe spezifische Erzählweise, durch die kein stereotypisch-statisches, sondern ein dynamisch-vielschichtiges Kultur-, Identitäts- und Alteritätsbild im Roman präsentiert wird.⁹³⁴

Bezüglich der erwähnten Meinungen, muss man Radisch durchaus Recht geben, dass Stanišićs Roman viele klischeehaft-stereotypische Bilder enthält. Folglich ist die Frage, ob Stereotype/ Vorurteile/ Klischees im Text vorhanden sind, weniger relevant. Viel relevanter ist die Frage, wie mit Stereotypen/ Vorurteilen/ Klischees im Text umgegangen wird und welchen Zweck ihre Thematisierung erfüllt.

Anhand der im Kapitel 5.2. gegebenen Informationen und Analysen zum Roman kann man die Schlussfolgerung geben, dass Stanišić kein oberflächlich-eindimensionales Bild seines Herkunftslandes zeichnet und die Kriegsgeschehnisse und deren Folgen auf das Land und die Bevölkerung durchaus auch aus einer ernsthaften Perspektive behandelt, wobei die zahlreichen in den Text hineingeschriebenen Verweise den Leser dazu auffordern, sich ausführlicher mit der Geschichte und Kultur des Landes auseinanderzusetzen. Durch die im Kapitel 5.3.2. behandelten Erzähl- und Fokalisierungsinstanzen kann weiterhin bestätigt werden, worauf Finzi und Previšić verweisen - dass die Kinderperspektive nur eine von vielen Perspektiven ist, durch die dem Leser die Geschichte in Stanišićs Roman präsentiert wird. Mit der Wahl der verschiedenenkulturellen individuellen heterogenen Erzähler bzw. Sichtweisen und die Beschränkung des extradiegetisch-

⁹³³Vgl. Daniela Finzi: Wie der Krieg erzählt wird, wie der Krieg gelesen wird : *Wie der Soldat das Grammophon repariert* von Saša Stanišić. In: Marijan Bobinac; Wolfgang Müller-Funk (Hg.): *Gedächtnis, Identität, Differenz - Zur kulturellen Konstruktion des südosteuropäischen Raums und ihr deutschsprachiger Kontext*. Tübingen; Basel: A. Francke, 2008, 252.

⁹³⁴Vgl. Boris Previšić: Poetik der Marginalität. „Balkan Turn“ gefällig?. In: Helmut Schmitz (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur : Transkulturelle Literatur und Kultur im Zeitalter der Migration*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009, 189- 204, 201-203.

heterodiegetischen Erzählers auf ein Kapitel und einen Abschnitt, distanziert sich der Autor demnach von allgemeingültigen und verbindlichen Aussagen bzw. von einer Wirklichkeits- und Vergangenheitsversion und zeigt die Komplexität der gegenseitigen kollektiven und individuellen Verhältnisse sowohl in den Friedenszeiten als auch in den Zeiten des Krieges. Weiterhin kann man ebenfalls feststellen, dass Stanišić sich darum bemüht, dem Lesepublikum ein Bild von der Bevölkerung aus dem ex-jugoslawischen Raum zu liefern, dass diese nicht nur auf das Thema Krieg beschränkt bzw. sie als eine (unzivilisierte, aggressive, primitive, kriegslüsternde) homogene Masse darstellt, sondern er betont andere Seiten dieser Bevölkerung. Dieses wird auch durch das Beispiel der im Kapitel 5.3.2. näher behandelten Erzählordnung erkennbar, wo der Autor die chronologische Ordnung der Geschichte während Aleksandars Zeit in Deutschland bzw. der Zeit des vom Krieg gezeichneten Jugoslawien radikal durchbricht und das Sonderbuch „Als alles gut war“ einfügt, um den Leser daran zu erinnern, dass sein Herkunftsland auch ein anderes Bild vorweisen kann, als das in den 1990er Jahren dominante Bild des Krieges.

Dadurch dass sich Stanišić neben dem Kriegsthema auch der ausführlichen Zeichnung der Privatgeschichten und individuellen Lebensstile einzelner Figuren widmet, stellt er zudem der äußeren Sicht auf das Land (in dem primär das kriegerische Gegeneinander präsent ist) das alltäglich Private und das damit verbundene Gefühl des Miteinander entgegen. Das aggressiv-kriegslüsternde Verhalten wird dabei entweder auf anonyme Soldatengruppen (die als Typen bzw. Repräsentanten des Krieges fungieren) oder auf Einzelfiguren beschränkt, während der Autor solchen Gruppen und Einzelfiguren immer auch Gegenbeispiele (der gleichen Nationalität, Ethnie, Religionen) entgegenstellt, bei denen eine klare Haltung gegen das Kriegsgeschehen erkennbar ist, wodurch erzielt wird, dass das aggressiv-kriegslüsternde nie einer ganzen Nation/ Ethnie zugeschrieben wird bzw. dass im Roman dichotomischen positiv-negativ Bildern über eine Nation, Ethnie oder Religion entgegengewirkt wird. Die Komplexität der Zeichnungen bzw. die Ausstattung der Figuren mit eigenständigen traditionellen und modernen Verhaltensweisen, Einstellungen und Sichtweisen bewirkt, dass generell eine stereotypisierende Homogenisierung aller zu einer Ethnie, Nation oder Religion gehörenden Figuren umgangen wird. So sind zum Beispiel die Ur-Großeltern, Oma Katarina und Opa Slavko, Vater, Onkel Bora und Onkel Miki, Kamenko, Zoran, Walross, Bogoljub Balvan, Genosse Jelenić, Marija, Mikimaus, Gavro usw. ihrer nationalen Zugehörigkeit nach zwar alle Serben, die Charakterisierungen dieser Figuren bzw. ihrer Lebensstile und Sichtweisen gehen jedoch so weit auseinander, dass es unmöglich ist

allgemeingültige auf alle Figuren zutreffende Schlussfolgerungen zu ziehen. Dasselbe gilt auch für die muslimischen Figuren Nena Fatima, Opa Rafik, Edin, Meho, Armin, Musa Hasanagić, Herr Faslagić, Teta Amela, Asija, Čika Hasan, Čika Sead, Kiko usw.

Durch die vielen individuellen Figurenzeichnungen erreicht Stanišić ebenfalls, dass sich der westliche Leser einerseits mit Kulturgütern und Traditionen aus seinem Herkunftsland näher bekannt macht, andererseits aber auch erkennt, dass der Balkan bzw. sein Herkunftsland nicht als ein ungebildeter, primitiv-exotischer kulturell abgetrennter Teil Europas zu betrachten ist, sondern dass auch vielerlei Vernetzungen zur gesamteuropäischen Kultur bestehen, was v.a. durch die Beispiele aus den Kapiteln Philosophie und Kunst, Sport und Sprache erkennbar ist, wodurch er eine klare binäre Identitäts- und Alteritätszuschreibungen zwischen Westen und Balkan durchbricht.

Wenn in Stanišićs Roman auch einer Generalisierung und Homogenisierung entgegengewirkt wird, wird die Thematisierung bestehender Stereotype und Vorurteile im Text jedoch nicht umgangen. So kann man erkennen, dass viele positive Stereotype in die Charakterisierung der Figuren des Herkunftslandes hineingeflossen sind. So wird durch verschiedene Figuren und Figurengruppen (Ur-Großeltern, Nachbarn der Ur-Großeltern beim Klo- und Erntefest, Großeltern, Herr Popović, Teta Amela, Čika Hasan und Čika Sead, Walross usw.) die Vitalität, Unabhängigkeit, Freiheitsliebe, Würde, Natürlichkeit und Herzlichkeit der Herkunftslandbewohner betont. Man kann ebenfalls erkennen, dass der Autor stereotypische Zeichnungen gerne überspitzt darstellt und bei ihrer Thematisierung auch viel Humor hineinbringt. So äußert sich ausgehend vom Vergleich des Aussehens zwischen den bartlosen Japanern und den bärtigen Männern des Balkans zum Beispiel der Frisör Meister Stanovski zu den Penesamig-Rasierern,⁹³⁵ die er benutzt, dass diese „schärfer und billiger [sind], und Hand aufs Herz: woher sollen Japaner auch wissen, was Bärten gut tut?“⁹³⁶ Anhand des genannten Beispiels erkennt man, dass sich der Autor nicht nur auf die Thematisierung von Balkan-Stereotypen beschränkt, sondern auch Stereotype gegenüber anderen Völkern, Ethnien und Nationen thematisiert, was auch durch das folgende Beispiel erkennbar ist: „Die Deutschen haben die größten Maschinen. Michael fährt

⁹³⁵An dieser Stelle sei erwähnt, dass Penesamig eine chinesische Kopie von Panasonic ist.

⁹³⁶Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 80. Der Kommentar bezieht sich auf das unterschiedliche Aussehen der Japaner und der Männer aus Bosnien und Herzegowina bzw. dass Japaner nicht so einen starken Bart haben, wie Stanovkis Kunden (Männer aus Višegrad).

Kawasaki, Jürgen fährt Honda. Čika Doktor sagt: Deutschland und Japan sind immer schon gut befreundet gewesen, erinnern sich aber ungern daran.⁹³⁷

Neben der Verwendung von Stereotypen im Zusammenhang mit Humor, beinhalten manche Textstellen, in denen Stereotype explizit thematisiert werden, auch zusätzliche Erzähler- oder Figurenkommentare, durch die die vorangegangene überspitzte Darstellung dekonstruiert wird. Dieses Verfahren ist zum Beispiel beim Thema Festefeiern erkennbar. So zeichnet Stanišić die Bewohner von Višegrad und Veletovo (d.h. die Bewohner seines Herkunftslandes) als ein geselliges und fröhliches Volk, das zu jeder Gelegenheit gerne Feste feiert, und beschreibt auch ausführlicher das Erntefest und das Klofest bei den Ur-Großeltern. Mithilfe der Gastarbeiterfigur Onkel Bora wird der bestehende Stereotyp im Text konkret angesprochen: „Im Ausland denken die Leute, dass wir hier immer feiern, sagt mein Gastarbeiteronkel.“⁹³⁸ Durch den folgenden ironischen Kommentar von Aleksandar überspitzt der Autor diese Vorstellungen: „Das stimmt nicht ganz, wir müssen ja auch irgendwann das Gefeierte aufräumen.“⁹³⁹ Schließlich fügt er den vorangegangenen Äußerungen eine Aussage Aleksandars hinzu, die das stereotypische Bild dekonstruiert bzw. darauf verweist, dass man in Aleksandars Herkunftsland nicht nur feiert, sondern auch arbeitet: „Außerdem kostet so ein Fest auch allerhand, also müssen die Eltern tagsüber arbeiten.“⁹⁴⁰

Vereinzelt gibt der Text Vorurteile oder Stereotype, die geäußert werden, ohne dass Man Implikationen der Ironisierung erkennen kann, wie zum Beispiel die in Bezug auf die Wahrnehmung der deutschen Polizei und der des Herkunftslandes, wo bei den einen Ordnung und Härte und bei den anderen Undiszipliniertheit bei der Arbeit betont wird. So beschreibt Aleksandar die Erfahrungen mit der deutschen Polizei folgendermaßen:

„Wir haben eine neue Wohnung, nur für unsere Familie. In die alte kam dreimal die Polizei. Die trägt hier Grün und ist auch sonst anders als bei uns, sie legt die Hand an den Pistolengriff und will keinen Schnaps. Sie sieht nicht nur ernst drein, sie meint es auch so und dreht dir schon mal den Arm auf den Rücken, wenn du dich ihr, wie Čika Zahid, zu schnell näherst.“⁹⁴¹

⁹³⁷Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 246.

⁹³⁸Ebd., 50.

⁹³⁹Ebd.

⁹⁴⁰Ebd.

⁹⁴¹Ebd., 197-198.

An dieser Stelle sei jedoch betont, dass Stanišić solche Wahrnehmungen immer auf die Wahrnehmung einer Figur reduziert und sehr kontextabhängig einsetzt. So ist die Wahrnehmung Aleksandars von der deutschen Polizei primär auf den Kontext bezogen, wie er sie wahrnimmt in Bezug auf den eigenen Status als Flüchtling bzw. die Gefahr abgeschoben zu werden. Und das Bild von der Polizei seines Herkunftslandes bezieht sich auf einen bestimmten Typ von Polizisten, der durch die Figur Pokor präsentiert wird. Des Weiteren sei an dieser Stelle auch angemerkt, dass das Verfahren, dass man einer Figur oder Figurengruppe (die negative Zeichnungen bekommt) immer auch Figuren mit der gleichen ethnischen oder nationalen Zugehörigkeit hinzustellen (bzw. entgegenstellt), die positive Zeichnungen bekommen, nicht nur bei den Figuren des Herkunftslandes erkennbar ist, sondern auch in Bezug auf das Aufnahmeland. So fungieren die Figuren deutscher Herkunft nur als Typen (als Repräsentanten des Aufnahmelandes), doch es wird auch in Bezug auf die deutschen Figuren einer Homogenisierung entgegengewirkt. Der erwähnten unnachsichtigen deutschen Polizei wird zum Beispiel die Figur Frau Foß entgegengestellt, die sich um den Aufenthalt der Familie kümmert und von Aleksandar als „der freundlichste und der geduldigste Mensch auf der Welt“⁹⁴² bezeichnet wird.⁹⁴³

Im Text werden bestehende negative Vorurteile auch gegenüber bestimmten Gruppen angesprochen, bei denen die ethnische, religiöse oder nationale Zugehörigkeit keine Rolle spielt. So wird die Nebenfigur Veselin ausschließlich dazu eingesetzt, damit durch dessen Kommentar die Betrachtung der Gastarbeiter im Herkunftsland angesprochen wird, wodurch ebenfalls das Bild von Deutschland (als reiches Land) angesprochen wird:

„Čika Veselin, hatte Bora einmal eine Dampfwalze genannt, der fette Geizsack bräuchte gar keine Maschine, der müsste sich nur hinlegen und rollen. Ich bat meine Mutter, Onkel Bora Diät beizubringen, damit er nicht weiter anschwellt und damit die Leute nicht so schlecht über ihn redeten. Sie fand sich damals selbst zu dick und machte eine Pflaumen-Hackfleisch-Diät. Sie sagte: die Leute sind nicht gemein, weil Bora dick ist, sondern weil sie glauben, dass er einen D-Mark-dicken Geldbeutel hat. Gastarbeiter sieht man nur in der eigenen Familie gern.“⁹⁴⁴

Die Funktion der Figur Sefer, den Aleksandar als „so etwas wie der Vizechefgenosse vom Staudamm“⁹⁴⁵ beschreibt, liegt darin, bestehende Vorurteile gegenüber Homosexualität

⁹⁴²Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 190

⁹⁴³Francescos Figur bekommt ebenfalls eine stereotypische Zeichnung, die sich jedoch auf positive Stereotype beschränkt.

⁹⁴⁴Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 47-48.

⁹⁴⁵Ebd., 269.

anzusprechen. So setzt dieser das Gerücht in die Welt, „dass Francesco Männer liebte“⁹⁴⁶, was dazu führt, dass der bis dahin sehr beliebte Francesco v.a. von den Erwachsenen in Višegrad gemieden wird, wobei der Autor bei diesem Beispiel die Erwartungen des Lesers (welche Figur wie reagieren wird) nicht erfüllt, da der bis dahin sehr weltoffene Aleksandar sich von den Gerüchten beeinflussen lässt (was er später bereut),⁹⁴⁷ während der durchaus auch traditionell gezeichnete Walross bei dem einzelne Figurenzeichnungen auch stereotypische Züge aufweisen (das Aussehen und Verhalten der Figur entspricht gängigen Vorstellungen von Männern aus dem Balkan) sich in dieser Situation wenig beirren lässt und weltoffen zeigt bzw. mit Francesco auch weiterhin befreundet bleibt. Am Beispiel der Walross-Figur erkennt man auch einen weiteren Umgang mit Stereotypen oder Vorurteilen. So schreibt Stanišić einer Figur zunächst stereotypische Vorstellungen zu. Im Laufe des Textes erstellt er jedoch durch das Hinzufügen zusätzlicher Charakterisierungen ein immer komplexeres Profil von dieser Figur, sodass der Leser dazu aufgefordert wird, seine zuvor geformte Meinung von der Figur mehrmals zu überdenken, wobei das Gesamtprofil der Figur sich eindeutigen Zuschreibungen widersetzt. Ein weiteres exemplarisches Beispiel für eine solche Vorgehensweise wäre auch die Figurenzeichnung von Nena Fatima, die in ihrer Ehe mit Opa Rafik eine traditionelle Rolle zugewiesen bekam und deren erste Charakterisierung sie als eine sehr enthaltsame Frau darstellt, was den bestehenden Vorstellungen, wie sich eine muslimische Frau verhält, entspricht. Die Figur behält jedoch nicht diese Rolle, sondern der Autor lässt sie im Laufe des Romans einen Emanzipationsprozess durchlaufen, wodurch das letztendliche Gesamtprofil dieser Figur zu Komplex ist, als dass es nur auf ein stereotypisches Bild beschränkt werden kann.

Anhand der exemplarisch angeführten Beispiele kann Previšićs Meinung bezüglich des Umgangs mit Stereotypen in Stanišićs Roman bestätigt werden, dass der Autor in seinem Roman Stereotype und Vorurteile nicht umgeht, er dem Lesepublikum jedoch keinesfalls ein homogen-eindimensionales Bild des Herkunftslandes bietet, sondern entsprechend der transkulturellen Perspektive eindeutigen Stereotypisierungen bezüglich einer Region, Religion, Ethnie oder Nation dadurch entgegenwirkt, indem er die Kultur-, Identitäts- und Alteritätsbilder als dynamisch und vielschichtig gestaltet.

⁹⁴⁶Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, 269.

⁹⁴⁷Vgl. ebd., 269-276.

6. SCHLUSSFOLGERUNG

Migration und deren Träger (die Migranten) sind ein fester Bestandteil der Menschheitsgeschichte, wobei sich zu den ursprünglichen (migrationsfördernden und auch heute noch bestehenden) Push- und Pull-Faktoren (Wetterkatastrophen, Hunger, Kriege, Revolutionen, Eroberungen) aufgrund der ansteigenden Möglichkeiten der Mobilität in der modernen Welt zusätzliche neue Migrationsformen hinzugesellt haben, wodurch heutzutage solche Lebensformen des *in-between* und des Grenzgängers nicht mehr als Ausnahmen, sondern als Normalität erscheinen. Folglich ist auch die sogenannte „hybride Literatur“ der zwischen den Kulturen lebenden und schreibenden Autoren nicht mehr eine Randerscheinung, sondern ein fester Bestandteil der gegenwärtigen Literaturlandschaft. Diesbezüglich wurde (dem Thema der vorliegenden Arbeit entsprechend) exemplarisch das literarische Schaffen deutschschreibender Autoren mit Wurzeln aus dem ehemaligen Jugoslawien näher vorgestellt, wobei anhand dieser Gruppe von Autoren bereits erkennbar wurde, dass die zwischen den Kulturen lebenden und schreibenden Schriftsteller (was ihr Leben und Werk betrifft) eine sehr heterogene Gruppe darstellen, weswegen es kaum möglich ist, sie nur auf einen Begriff zu reduzieren. Aus den angeführten Gründen wurde die Bezeichnung „interkulturelle Migrationsliteratur“ nur für solche Werke verwendet, in denen Migration, Kultur, interkulturelle Begegnungen und Überschreitungen thematisch und formal behandelt werden, zu denen auch Stanišićs Debütroman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* gehört.

Mithilfe der Überlegungen von Clifford Geertz und James Clifford bezüglich der Darstellungsmöglichkeiten von Kultur (*Writing-Culture-Debatte*) wurde gezeigt, dass selbst der Ethnograph nicht die Möglichkeit besitzt, in seiner Ethnographie die Ganzheit einer Kultur zu erfassen, sondern dass das Endresultat der Ethnographie letztendlich von seinem Entschluss abhängt, was er von dem Beobachteten bzw. Wahrgenommenen in seinem Text erwähnt (Selektion), wie er das Beobachtete bzw. Wahrgenommene verstanden hat (Interpretation) und wie er es im Text darstellt (Wahl der Darstellungsmittel). Folglich ist die Ethnographie letztendlich ein interpretiertes Bild einer Kultur (nicht die Kultur selbst). Dennoch sind die Texte der Ethnographien den ursprünglichen Beobachtungen überlegen, da durch sie ein festgelegtes Bild von einer Kultur entsteht, das die Wahrnehmung des Lesers der Ethnographie (von einer ethnischen Gruppe) erheblich beeinflusst. Literatur gehört ebenfalls zu den Medien, durch die

Kultur-, Identitäts- und Alteritätsversvorstellungen verbreitet werden. Folglich kann auch der Autor eines literarischen Textes, in dem Kultur, interkulturelle Begegnungen, kulturelle Identitäten und Alteritäten thematisiert werden, durch die ihm zur Verfügung stehenden Mittel Kultur-, Identitäts- und Alteritätsbilder darstellen bzw. erschaffen, die (je nach dem Entschluss des Autors) zu einem bestimmten Kultur-, Identitäts- und Alteritätsverständnis beitragen.

Ausgehend von den zuvor genannten Überlegungen wurde in Saša Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* das Konzept der Transkulturalität untersucht. Diesbezüglich wurde im einleitenden Teil der Arbeit die These vorangestellt, dass in Stanišićs Roman der transkulturelle Blick favorisiert und den im Roman beschriebenen Vorstellungen von homogenen Kulturen und binären Betrachtungsweisen von kulturellen Identitäten und Alteritäten entgegengestellt wird.

Um die transkulturellen Elemente im Roman entsprechend ermitteln und analysieren zu können, mussten zunächst die Begriffe Kultur, Transkulturalität, Identität, Alterität und Hybridität ausführlicher beleuchtet werden. Mithilfe der Begriffserläuterungen wurde aufgezeigt, dass im Transkulturalitätskonzept eine Skepsis gegenüber traditionellen (als homogen gedachten) Kultur- und Identitätsvorstellungen ausgedrückt wird. Gesellschaften und Subjekte werden als Kreuzpunkte verschiedenster sich überlappender Kultureinflüsse, Wahrnehmungen, Systeme, Ordnungen und Einstellungen verstanden, die in den verschiedenen heterogenen und hybriden Lebensstilen (aus denen eine Gesellschaft gebildet wird) zum Ausdruck kommen. Somit werden Alteritäten nicht als etwas verstanden, was außerhalb des Eigenen liegt, sondern als etwas, was die Gesellschaften und Subjekte mitkonstruiert. Da Transkulturalität die (auf verschiedenen Ebenen vorhandenen) interkulturellen Überschreitungen und Vernetzungen betont, die durch verschiedenste Faktoren (Migration und andere Globalisierungsprozesse, informationstechnologische Revolution) zu Stande kommen, soll die in diesem Konzept zugrundeliegende Weltanschauung zum Abbau der bestehenden interkulturellen Konflikte beitragen.

Durch die nähere Betrachtung der Lebens- und Produktionsbedingungen von Staniša Stanišić bekam man einen besseren Einblick darin, inwieweit solche dynamischen Kultur-, Identitäts- und Alteritätsvorstellungen, die mit dem Begriff „Transkulturalität“ erfasst werden, im Leben und in der Weltsicht des Autors Relevanz besitzen und somit auch sein literarisches Schaffen mitbeeinflussen. Die Besprechung von Stanišićs Biographie hat gezeigt, dass die eigenen

Lebenserfahrungen des Autors (multiethnische Herkunft, Kindheit im ehemaligen Jugoslawien, Zerfall des multiethnischen Herkunftslandes, Krieg, Migration, Leben in Deutschland, Leben und schreiben zwischen den Kulturen) auf die thematische und formale Gestaltung seines Erstlingsromans einen erheblichen Einfluss hatten. Zudem zeugen die Aussagen des Autors, die er in verschiedenen Interviews gegeben hat, davon, dass die Selbst- und Weltverständnis des Autors dynamischen Betrachtungsweisen von Kultur, Identität und Alterität entsprechen, was bereits ein Indiz dafür ist, dass in Stanišićs Roman die Gestaltung der erzählten Welt und der darin agierenden Figuren aus einer transkulturellen Perspektive erfolgt.

Für die konkrete Textanalyse des Romans wurden verschiedene Ansatzpunkte gewählt, mit deren Hilfe es möglich war, Aufschlüsse darüber zu bekommen, ob Transkulturalität im Text vorhanden ist und welchen Stellenwert das Konzept in der Gesamterzählung bekommt. In Anlehnung an das oben genannte Verfahren der Selektion (für die Entstehung einer Ethnographie) wurde bei der Analyse von Stanišićs Roman die Selektion der textexternen Ebene für die Entstehung der erzählten Welt und der darin beschriebenen Kulturräume und Figuren untersucht.

Anhand der näheren Betrachtung der Länder und anderer geographischer Angaben, die aus der textexternen Ebene Eingang in den Text gefunden haben, konnte man feststellen, dass einerseits der primäre Handlungsschauplatz des Romans die Stadt Višegrad (und ihre Umgebung) ist, andererseits die Nachzeichnung der imaginären Landkarte der erzählten Welt des Romans sich über (fast) alle Kontinente erstreckt. Ein solches kulturübergreifendes Weltbild des Romans kommt dadurch zu Stande, da im Roman (neben dem Hauptthema des Krieges im ehemaligen Jugoslawien) Themen behandelt werden, die zu den transkulturalitätsfördernden Faktoren gezählt werden oder mithilfe derer interkulturelle Kontakte und transkulturelle Vernetzungen innerhalb einer Gesellschaft erkennbar sind (verschiedene Formen der Migration und Mobilität, Medien, Philosophie und Kunst, Sport, Sprache).

Durch die einzelnen Figurencharakterisierungen konnte man erkennen, dass Stanišić nicht nur die Hauptfigur, sondern zahlreiche weitere Nebenfiguren zu kulturgrenzen-überschreitenden mobilen Figuren macht, durch die verschiedene Kulturräume miteinander verknüpft werden und aufgezeigt wird, dass heutzutage in fast jedem Land (mehr oder weniger ausgeprägt) Personen unterschiedlicher kultureller Herkunft zusammenleben. Zudem werden durch die Figuren verschiedenste Formen der Migration thematisiert, wodurch darauf verwiesen wird, dass die Migranten eine heterogene Gruppe mit verschiedensten Gesichtern darstellen. Der Text zeigt

Beispiele sowohl für die Binnenmigration (Milica) als auch für die Internationale (Aleksandar, Onkel Bora, Tante Gordana, Edin, Marija, Marijas Mutter, Hanifa, Francesco) und Interkontinentale (Aleksandars Eltern, Nena Fatima, Dino Safirović) Migration. Die Figuren dienen als Beispiele für die permanente (Aleksandars Eltern, Nena Fatima, Edin), die temporäre (Francesco, Hanifa) und die Pendel-Migration (Onkel Bora, Tante Gordana). Zudem werden im Text Phänomene der Massmigration (Gastarbeiter der 1960/70er Jahre, Flüchtlingswelle der 1990er Jahre) und Einzelmigrationen (Francesco) angesprochen. Durch die Figuren werden ebenfalls verschiedene Arten von Migranten dargestellt, wobei einzelne Figuren auch zu mehreren Gruppen gezählt werden können – Gastarbeiter/Arbeitsmigranten (Onkel Bora, Tante Gordana, Francesco), Flüchtlinge (Aleksandar, Aleksandars Eltern, Nena Fatima, Marija, Marijas Mutter, Onkel Bora, Tante Gordana, Hanifa, andere Familien und Einzelfiguren aus dem ehemaligen Jugoslawien), Gaststudenten (Marija, Hanifa).

Bei Figuren, die ausführlicher charakterisiert werden und deren (durch die Migration hervorgerufene) zwischenkulturelle Position im Text thematisiert wird, konnte man erkennen, dass Stanišić die Migration nicht einseitig darstellt, sondern sowohl die positiven als auch die negativen Folgen einer solchen kulturellen Hybridisierung aufzeigt. Die Textstellen, in denen Aleksandar das Leben seiner Familie in Deutschland und seine Gefühle beschreibt, lassen erkennen, dass v.a. solche durch den Krieg erzwungene Migrationen eine ganz andere Erfahrung sind, als andere (freiwilligen) Formen der Migration, und durchaus von Verlust-, Entwurzelungsgefühlen, Identitätskrisen und Existenzängsten begleitet werden. Zudem zeigt die Beschreibung der Situation der Eltern, dass obwohl Migration heutzutage normal und alltäglich ist, der „spielerische“ Übergang von der einen in die andere Kultur von der Art der Migration stark abhängig ist. Am Beispiel der Wohnverhältnisse der Familie und der Arbeitssuche der Eltern, sowie den von ihnen im Aufnahmeland ausgeübten Arbeiten (Wäscherei, Schwarzarbeit) wird gezeigt, dass die Migration auch den sozialen Status einer Person erheblich verändern kann. Demzufolge verliert sowohl bei Aleksandar als auch bei seinen Eltern die Kultur (wie sie im traditionellen Sinne verstanden wird) ihre Entlastungsfunktion. Alle drei Figuren schaffen es jedoch ihre Krisen zu überwinden, indem sie sich vor den neuen Einflüssen nicht verschließen, sondern diese als einen neuhinzugekommenen Teil von ihnen akzeptieren, wodurch es ihnen möglich wird, dass sie sich auch in den Aufnahmeländern ein neues Leben aufbauen können.

Die näheren Betrachtungen der Themen Philosophie, Literatur, Musik und Kunst (Malerei) haben gezeigt, dass der Autor (für die Gestaltung der fiktionalen Welt und die Charakterisierung der darin agierenden und erwähnten Figuren) aus unterschiedlichen Kulturräumen schöpft und damit auf die zahlreichen (auf mehreren Ebenen bestehenden) transkulturellen Vernetzungen zwischen den Kulturen verweist. Dadurch dass Aleksandar verschiedene Autoren und Werke nennt, und seine oder die Vorliebe anderer Figuren für sie ausdrückt (Lieblings-Fabel *Aska i vuk*, Lieblingsfilm *Bitka na Neretvi*, Opas Vorliebe für die Sevdalinka *Emina* oder die Lieder über Kraljević Marko usw.) wird der (deutsche) Leser dazu aufgefordert, sich (neben dem Krieg der 1990er Jahre) auch mit anderen Themen bzw. Bereichen des Herkunftslandes auseinanderzusetzen. Die Bezüge zu Persönlichkeiten, Gruppen, Werken usw. aus anderen Kulturräumen, die Stanišić dazu einsetzt, um die heterogenen Lebensstile der Figuren (seines Herkunftslandes) näher zu zeichnen, dienen wiederum dazu, dass die Leser die zahlreichen bestehenden Gemeinsamkeiten zwischen den Lebensstilen unterschiedlicher Länder entdecken. Stanišićs Roman kann man als einen „transkulturellen Roman“ auch in dem Sinne bezeichnen, da in ihm nicht nur Titel von Werken genannt werden, sondern der Autor auch literarische Texte aus unterschiedlichen Kulturen in seinen Roman integriert. Der *Emina*-Text wird im Original und der Text von Mak Dizdars *Zapis o zemlji* in deutscher Übersetzung übernommen. Für eine Textstelle übernimmt der Autor die Struktur von Günter Eichs *Inventur* und für die Figurencharakterisierungen von Aleksandar, Zoran und Walross orientiert er sich an den Hauptfiguren aus Andrićs *Aska i vuk* und *Pismo iz 1920* und Hemingways *Der Mann und das Meer*. Zudem setzt der Autor gezielt einzelne Werke dazu ein, um dem Leser ein tieferes Verständnis von den komplexen Verhältnissen des multiethnischen Zusammenlebens in seinem Land zu vermitteln, oder die Kernaussage des Werkes zu betonen, dass kulturelle, ethnische, nationale oder religiöse Differenzen prinzipiell überwindbar sind, indem man das Schöne, Gute, Verbindende und Gemeinsame hervorhebt, wobei im Werk ebenfalls betont wird, dass die Kunst über Mittel und Möglichkeiten verfügt, solche kulturübergreifenden, verbindenden Momente zu schaffen.

Neben den Bereichen Philosophie und Kunst ist auch das Thema Sport in Stanišićs Roman präsent. Der Sport gehört ebenfalls zu solchen Bereichen, die Menschen unterschiedlichster kultureller Herkunft miteinander verbinden. Die Analyse des Themas Sport in Stanišićs Roman hat gezeigt, dass der Autor auch in diesem Bereich bei der Selektion der textexternen Ebene Namen

von Sportlern und Vereinen aus unterschiedlichen Ländern in den Text hineinfließen lässt. Des Weiteren setzt der Autor die kulturübergreifende Sprache des Sports in solchen Momenten des Textes ein, in denen er Figuren unterschiedlicher kultureller Herkunft miteinander verbindet und Freundschaften schließen lässt (Aleksandar und Francesco), oder in Momenten, in denen das interethnische Gegeneinander Oberhand gewinnt, um (wie im Bereich der Kunst) diesen Differenzen entgegenzuwirken und verbindende Momente zu schaffen (Meho und Marko). Bei der Mutter bekommt der Sport als kulturübergreifende Komponente eine Entlastungsfunktion in den Momenten, in denen der Wechsel von einem in einen anderen Kulturraum für sie zu einer belastenden Erfahrung wird, und bei der Hauptfigur Aleksandar wird die universale Sprache des Fußballs dazu eingesetzt, damit er wieder Anschluss an die Leute seines Herkunftslandes findet und sein Gefühl des Fremdseins im Herkunftsland geschwächt wird. Zudem bedient sich der Autor des Themas, um in die Komplexität des zwischenmenschlichen und interkulturellen Daseins durch die bildhafte Sprache des Sports einen tieferen Einblick zu gewähren, sowie einen Appell an das (über allen interethnischen Differenzen stehende) Verbindende, Gemeinsame bzw. die Menschlichkeit und Solidarität zu richten.

Anhand der näheren Behandlung des Themas Sprache konnte man erkennen, dass die Sprachen der Kulturräume, die auch im Leben des Autors eine Rolle spielen – Deutschland und Bosnien und Herzegowina (bzw. das ehemalige Jugoslawien) – im Roman auf unterschiedlichen Ebenen miteinander vernetzt werden. Die kulturelle Hybridität des Textes auf der Ebene der Sprache wird dadurch erzeugt, dass der Autor in den primär deutschen Text, Texte oder Ausdrücke seines Herkunftslandes integriert, oder die Dialoge und die berichteten Reden der Figuren auf Deutsch schreibt, ihnen jedoch den Sprechstil des Herkunftslandes einhaucht, um den Eindruck zu erwecken, dass in den deutschgeschriebenen Textpassagen die Sprache des Herkunftslandes gesprochen wird. Zudem konnte man ebenfalls erkennen, dass sich Stanišić nicht nur auf die deutsche Sprache und die Sprache des Herkunftslandes beschränkt, sondern dass der im Text vorhandene Sprachmix auch durch die englische und italienische Sprache (und den österreichischen Dialekt) erweitert wird. Demzufolge sind die Mehrsprachigkeit, Sprachmischung bzw. die Hybridisierung der Sprachen ein dominantes Textgestaltungselement sowohl auf der Ebene der formalen Gestaltung des Textes als auch auf der Ebene der Figurenzeichnung d.h. dass auch in Bezug auf das Thema Sprache eine eindeutige Tendenz zur Transkulturalität besteht.

Die untersuchten Kategorien der Figurenanalyse (Figurenselektion, Figurenkonstellation, Figurenkonzeption, Figurenfunktion und Figurencharakterisierung) haben gezeigt, dass der Autor (auf der Ebene der Figurenselektion) das sehr umfangreiche Gesamtpersonal seines Romans aus Figuren unterschiedlichster religiöser/ ethnischer/ nationaler/ kultureller Herkunft zusammensetzt und diese Figuren nicht (getrennt voneinander) als homogene Gruppen auftreten lässt, sondern miteinander verbindet (gemeinsam geteilter Lebensraum, Familie, Freunde, Nachbarn, Bekannte usw.). In Bezug auf das Figurenpersonal, aus dem er das Gesellschaftsbild des Herkunftslandes entwirft, konnte man die Schlussfolgerung ziehen, dass, obwohl Stanišić die Folgen der zunehmenden nationalistischen Tendenzen und des schließlich erfolgten Krieges auf die Bewohner des Landes nicht ignoriert, er sich darum bemüht, das (auf privater Ebene bestehende) interkulturelle, verbindende friedliche Miteinander der Bewohner zu betonen. Dieses konnte man dadurch erkennen, dass in den Vordergrund der Geschichte solche Figurenkonstellationen gerückt werden, die die Verbindung verschiedener Kulturen repräsentieren und in denen der Gedanke der interkulturellen Toleranz und Akzeptanz gepflegt wird. Es wurde ebenfalls aufgezeigt, dass die im transkulturellen Konzept vertretene These, dass besonders in den gegenwärtigen Gesellschaften keine Kultur als ein von anderen Kultureinflüssen unberührtes bzw. homogenes Gebilde betrachtet werden kann, in Stanišićs Roman nicht nur durch die Gestaltung des Figurenpersonals des Herkunftslandes, sondern auch des Aufnahmelandes zum Ausdruck kommt, von dem er ebenfalls ein gesellschaftliches Bild zeigt, in dem unterschiedliche Religionen/ Ethnien/ Kulturen zusammenleben. Anhand der näheren Betrachtung der Kategorien Figurenkonzeption und Figurenfunktion konnte man die Schlussfolgerung ziehen, dass die Hauptfigur des Romans (Aleksandar) und die in der Gesamterzählung präsenten (mehrdimensional gezeichneten Nebenfiguren) zu solchen Figuren zählen, die entweder selbst als Repräsentanten kulturhybrider Lebensweisen fungieren, oder Vertreter von interkultureller Toleranz und Akzeptanz sind. Vor allem durch die Charakterisierung der Hauptfigur wurde gezeigt, dass sich der Autor darum bemüht, Aleksandar als einen kulturellen Mischling zu zeichnen, der nicht nur durch die Mischehe der Eltern mehrkulturell geprägt ist, sondern dass sein ganzer Lebensstil und seine Weltanschauung solchen Betrachtungsweisen entspricht, wie sie im transkulturellen Konzept vertreten werden. Wie durch die Analyse der Figurenzeichnungen der (typisierten und mehrdimensional gezeichneten) Nebenfiguren zudem erkennbar wurde, zeichnet der Autor nicht nur die Kulturgrenzen überschreitenden mobilen Figuren als polykulturell geprägte Subjekte,

sondern lässt auch in die Figurenzeichnungen der (physisch) nicht mobilen Figuren unterschiedliche kulturelle Einflüsse hineinfließen. So entsteht ein gesellschaftliches Bild vom Herkunftsland, in dem (neben der multiethnischen/ -religiösen Verfasstheit des Landes) unterschiedliche heterogene Lebensstile, interkulturelle Überschreitungen und transkulturelle Vernetzungen zusammenkommen. Folglich kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass der Autor mithilfe der Figurencharakterisierungen und der im Vordergrund der Erzählung stehenden Konstellationen dem Leser ein dynamisches (heterogenes, hybrides) Kultur- und Identitätsbild vermittelt bzw. dass hier eine eindeutige Tendenz zur transkulturellen Perspektive besteht.

Durch die Analyse der *discourse*-Ebene wurde eine weitere Textebene für die Ermittlung von Transkulturalität in Stanišićs Roman untersucht. Diesbezüglich wurden die Kategorien Stimme, Modus und Zeit (Zeitordnung) für die Bedürfnisse der Textanalyse entsprechend semantisiert. Anhand der näheren Untersuchung der genannten Kategorien konnte man zu der Schlussfolgerung kommen, dass auch auf der *discourse*-Ebene eine Favorisierung der transkulturellen Perspektive erkennbar ist.

Die Analyse der Kategorien Stimme und Fokalisierung hat gezeigt, dass in Stanišićs Roman ein multiperspektivisches Erzählen vorhanden ist und dass der Text eine offene Perspektivenstruktur besitzt. Dadurch, dass der Autor solche Figuren als Erzähl- und Fokalisierungsinstanzen einsetzt, die verschiedenkulturelle Hintergründe aufweisen und auch (was ihre Weltsicht betrifft) zu unterschiedlichen Typen von Menschen gehören, kann man erkennen, dass sich der Text starren, verbindlichen Wirklichkeitsversionen und homogenisierenden und einseitigen Kultur-, Identitäts- und Alteritätsbildern widersetzt bzw. eine Offenheit gegenüber pluralistischen Wirklichkeitsvorstellungen/-entwürfen zeigt. Die Favorisierung der (für Kulturtoleranz und Akzeptanz stehenden) transkulturellen Perspektive kommt dadurch zum Ausdruck, dass der Autor solchen Figuren mehr Erzählzeit und eine eigenständige Perspektive zugesteht, deren Lebensstil und Weltanschauungen einer transkulturellen Perspektive entsprechen.

Die ausführlichere Betrachtung der Zeitordnung hat gezeigt, dass der Text eine starke Abweichung von der chronologischen Erzählweise aufweist. Es wurde erklärt, dass die komplexe Strukturierung der Erzählzeit einerseits dadurch zu Stande kommt, weil der Autor verschiedene metadiegetische Erzählungen und eine metametadiegetische Erzählung in die intradiegetische Erzählung des extradiegetisch-autodiegetischen Erzählers Alexandar einfügt und in zwei umfangreicheren Textstellen auch der extradiegetisch-heterodiegetische Erzähler zum Einsatz

kommt. Andererseits ergibt sich die komplexe Strukturierung der Zeitordnung ebenfalls dadurch, dass in Stanišićs Roman fast durchgehend (externe, interne, gemischte) Analepsen eingefügt werden und der Autor vereinzelt auch Prolepsen einsetzt. Die nähere Analyse der Analepsen hat gezeigt, dass der Autor Analepsen dazu einsetzt, damit sich der Leser ein ausführlicheres Bild von der Geschichte des Herkunftslandes, der unmittelbaren Umgebung der Hauptfigur (Familienleben) und von einzelnen (mehrdimensional gezeichneten) Nebenfiguren (Soldaten auf Igman, Walross und Zoran) macht, andererseits werden die Analepsen dazu eingesetzt, um die kulturhybride Identitätsbildung der Hauptfigur bzw. seine Zugehörigkeit zu mehreren Kulturräumen auch strukturell hervorzuheben.

Die Beschäftigung mit dem Thema (positive und negative) Stereotype hat gezeigt, dass Stanišić in seinem Roman stereotypische Zeichnungen nicht umgeht, sondern sich mit diesem Thema bewusst auseinandersetzt, indem er sowohl bestehende kulturelle Stereotype (über die Menschen aus Ländern des Balkans und anderer Regionen bzw. andere Völker) in seinen Text integriert und anspricht, als auch diese dekonstruiert. Auf der Ebene der einzelnen (im Vordergrund der Geschichte stehenden) Ethnien/ Nationen konnte man feststellen, dass sich der Text Generalisierungen widersetzt, da der Autor die (zu einer Ethnie oder Nation zählenden) Figuren mit individuellen Figureneigenschaften und Einstellungen ausstattet, so dass bestimmte positive oder negative Schlussfolgerungen immer auf eine Einzelfigur oder einzelne Figurengruppen zutreffen, diese jedoch nicht als Eigenschaften oder Charakteristiken einer ganzen Nation oder Ethnie dem Leser vermittelt werden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass „Kultur“ und „Identität“ ihrer Bedeutung nach zu den komplexesten Begriffen unserer Sprache gehören und dass sie stets einen Einfluss auf den Gegenstand haben, den sie beschreiben bzw. dass unser Kultur- und Identitätsverständnis im hohen Maße davon abhängt, welches Kultur- und Identitätsverständnis (statisch-homogenes, dynamisch-hybrides) uns (durch verschiedene Medien, Literatur, wissenschaftliche Arbeiten, die unmittelbare Umgebung usw.) vermittelt wird. Folglich ist die „Realität“ von Kultur und Identität immer eine Folge der uns vorgegebenen Kultur- und Identitätskonzepte. Stanišićs Roman zeigt die unterschiedlichen (bestehenden) Betrachtungsweisen von Kultur und Identität bzw. verschiedene Möglichkeiten von „Realität“. Die Basisgeschichte befasst sich mit einem schwierigen Thema – Krieg, den damit einhergehenden Betrachtungs- und Denkweisen (Homogenität, Verschließung, klare binäre Oppositionen, Ausgrenzung, interkulturelle/ interethnische Intoleranz) und deren

Folgen. Das Weltbild, das der Roman liefert, ist dagegen ein ideologiekritisches, komplexes Weltbild (dynamisches Kultur- und Identitätsverständnis), das sich einer binären Ordnungslogik, starren eigen-fremd-Diskursen, Freund-Feind-Schemen, stereotypisierenden Homogenisierungen widersetzt und für pluralistische Wirklichkeitsvorstellungen/-entwürfe, Öffnung, Toleranz und Akzeptanz plädiert. Der Roman zeigt, dass geschlossene Kulturbegriffe v.a. in solchen Gesellschaften, in denen das Aufeinandertreffen und Durchdringen unterschiedlicher Kulturen zur Alltäglichkeit gehört, ihre Entlastungsfunktion für die Subjekte (aus denen sich die mehrkulturellen Gemeinschaften bilden) verlieren, sondern vielmehr eine Belastungsfunktion bekommen, da sie klare Regeln (kulturelle Festschreibungen) vorgeben, die ein harmonisches Zusammen- und Miteinanderleben nicht stützen, sondern diesem entgegenwirken. Durch seine Figuren zeigt Stanišić, dass homogene Denkweisen und Deutungen weder der Verfasstheit eines Subjekts, noch der Verfasstheit der aus heterogenen Subjekten (Lebensstilen, Einstellungen, Emotionen usw.) zusammengesetzten Gesellschaften/ Kulturen gerecht werden. Folglich kritisiert der Roman solche Weltbilder bzw. Ordnungssysteme der perfekten Vollkommenheit, in denen Kulturen als stabile und monolithische Kulturblöcke betrachtet werden und verweist (dem Transkulturalitätskonzept entsprechend) sowohl auf die externe als auch auf die interne Komplexität von Gesellschaften und Individuen, die durch polykulturelle Vernetzungen, wechselseitige Durchdringungen und Überschneidung zu Stande gekommen sind.

7. ANHANG: DEUTSCH-SCHREIBENDE AUTOREN MIT WURZELN AUS DEM EHEMALIGEN JUGOSLAWIEN

Im Kapitel 3.2.3. wurde das literarische Schaffen der deutsch-schreibenden Autoren mit Wurzeln aus dem ehemaligen Jugoslawien näher vorgestellt. Es wurde ebenfalls angemerkt, dass dieses Feld noch nicht genügend untersucht wurde. Folglich könnten die in dieser Arbeit verwendeten textanalytischen Ansätze auch als Anregung für weitere Untersuchungen von Werken dienen, in denen sich die erwähnten Autoren mit den Themen Kulturkontakte, Kulturdifferenzen, Kulturüberlagerungen und den damit einhergehenden Vor- und Darstellungen von kultureller Identität, Alterität und Hybridität befassen. Diesbezüglich wird im folgenden Abschnitt des Anhangs eine Liste von Autoren mit Wurzeln aus dem ehemaligen Jugoslawien gegeben, die in Anušićs und Džajićs Beitrag „Autor/-innen aus dem ehemaligen Jugoslawien und den Nachfolgestaaten“ nicht genannt wurden.

Baar, Anna (geb. 1973 in Zagreb) ist eine deutsch-schreibende Schriftstellerin (aus Österreich) mit kroatischen Wurzeln. Für ihr Werk bekam sie mehrere Preise (u.a. Kärntner Lyrikpreis, 2012). Im Jahr 2015 ist ihr Roman *Die Farbe des Granatapfels* erschienen und im Jahr 2017 veröffentlichte sie ihren zweiten Roman *Als ob sie träumend gingen*.⁹⁴⁸

Bodrožić, Marica (geb. 1973 in Svib) ist eine deutsch-schreibende Schriftstellerin mit kroatischem Migrationshintergrund. Für ihr Werk wurde die Autorin mehrfach ausgezeichnet (u.a. Literaturpreis der Europäischen Union, 2013). Ihr literarisches Schaffen umfasst Gedichte, Romane, Erzählungen und Essays (*Tito ist tot*, 2002; *Der Spieler der inneren Stunde*, 2005; *Ein Kolibri kam unverwandelt. Gedichte*, 2007; *Sterne erben, Sterne färben*, 2007; *Der Windsammler*, 2007; *Lichtorgeln*, 2008; *Das Gedächtnis der Libellen*, 2010; *Quittenstunden*, 2011; *Kirschholz und alte Gefühle*, 2012; *Mein weißer Frieden*, 2014; *Das Auge hinter dem Auge*, 2015; *Das Wasser unserer Träume*, 2016).⁹⁴⁹

⁹⁴⁸Vgl. Bachmannpreis: *Anna Baar*. URL: <http://bachmannpreis.orf.at/stories/2708993/> (26.08.2016).

⁹⁴⁹Vgl. *Marica Bodrožić*. URL <http://www.marica-bodrozic.de/> (25.08.2016).

Božiković, Michel (geb. 1971 in Zürich) ist ein deutsch-schreibender Schriftsteller (aus der Schweiz) mit kroatischen Wurzeln. Mit seinem Werk war er 2011 beim Wettlesen um den Bachmann-Preis vertreten. Sein Debütroman *Drift* ist 2011 erschienen.⁹⁵⁰

Dinić, Marko (geb. 1988 in Wien) ist ein deutsch-schreibender Schriftsteller (aus Österreich) mit serbischem Migrationshintergrund. Mit seinem Werk war er 2016 beim Wettlesen um den Bachmann-Preis vertreten. Er schreibt Erzählungen und Gedichte (*namen:pfade*, 2012; *Verortungen eines Kleinstadtbewohners*, 2013; *troedln*, 2014).⁹⁵¹

Drvenkar, Zoran (geb. 1967 in Križevci) ist ein deutsch-schreibender Schriftsteller mit kroatischem Migrationshintergrund. Für sein Werk wurde der Autor mehrfach ausgezeichnet (u.a. Deutscher Kinderhörspielpreis, 2015). Er schreibt Romane, Gedichte, Theaterstücke und Kurzgeschichten. Sein Werk umfasst Literatur für Erwachsene (*Du bist zu schnell*, 2003; *Yugoslavian Gigolo*, 2005; *Sorry*, 2009; *Du*, 2010; *Still*, 2014; *Könnte ich meine Sehnsucht nach dir sammeln*, 2015), für Jugendliche (*Niemand so stark wie wir*, 1999; *Der Bruder*, 1999; *Im Regen stehen*, 2000; *Touch the flame*, 2001; *Sag mir, was du siehst*, 2002; *Cengiz & Locke*, 2002; *Was geht wenn du bleibst*, 2005; *Der letzte Engel - (Teil I)*, 2012, *Der Ruf aus dem Eis - Der letzte Engel (Teil II)*, 2015) und für Kinder (*Der Winter der Kinder oder Alissas Traum*, 2000; *Eddies erste Lügengeschichte*, 2000; *Der einzige Vogel, der die Kälte nicht fürchtet*, 2001; *Eddies zweite Lügengeschichte*, 2001; unter dem Pseudonym Victor Caspak & Yves Lanois *Eddie im Finale*, 2004; *Die Nacht, in der meine Schwester den Weihnachtsmann entführte*, 2005; *Wenn die Kugel zur Sonne wird*, 2006; *Die Rückkehr der Kurzhosengang*, 2006; *Paula und die Leichtigkeit des Seins*, 2007; *Zarah - Du hast doch keine Angst, oder?*, 2007; *Frankie unsichtbar*, 2008; *Die Kurzhosengang & das Totem von Okkerville*, 2012; *Du schon wieder*, 2013; *Die tollkühne Rückkehr von JanBenMax*, 2013).⁹⁵²

Gugić, Sandra (geb. 1976 in Wien) ist eine deutsch-schreibende Schriftstellerin (aus Österreich) mit serbischen Wurzeln. Für ihr Werk wurde die Autorin mehrfach ausgezeichnet (u.a. Reinhard-Priessnitz-Preis, 2016). Ihr literarisches Schaffen umfasst Gedichte, Romane, Erzählungen und Theaterstücke (*Eine kurze Geschichte über eine lange Fahrt*, 2008; *Spoons*, 2010; *Die*

⁹⁵⁰Vgl. Bachmannpreis: *Michel Božiković*. URL: <http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis.eu/de/autoren/2944/> (26.08.2016).

⁹⁵¹Vgl. Bachmannpreis: *Marko Dinić*. URL: <http://bachmannpreis.orf.at/stories/2773152/> (26.08.2016).

⁹⁵²Vgl. Zoran Drvenkar: *Zoran Drvenkar : Über den Autor*. URL: <http://www.drvenkar.de/autor/index.html> (26.08.2016).

Totalvernutzung der Welt, 2011; *Junge Frau, undatiert*, 2012; *Das Sisi Projekt*, 2012; *Astronauten*, 2015; *Einer von uns*, 2016).⁹⁵³

Haderlap, Maja (geb. 1961 in Eisenkappel-Vellach) ist eine deutsch-schreibende Kärntner Slowenin. Für ihr Werk wurde die Autorin mehrfach ausgezeichnet (u.a. Ingeborg-Bachmann-Preis, 2011). Sie schreibt Romane, Gedichte, Theaterstücke (*Žalik pesmi*, 1983, *Bajalice*, 1987; *Der Papalagi*, 1990, *Engel des Vergessens*, 2011, *langer transit*, 2014).⁹⁵⁴

Hadžibeganović, Alma (geb. 1972 in Brčko) ist eine deutsch-schreibende Schriftstellerin (aus Österreich) mit bosnischem Migrationshintergrund. Im Jahr 1997 bekam sie den Literaturpreis „Schreiben zwischen den Kulturen“ für ihren Text *zz00m: 24 std. mix 1. of me oder penthesilea in sarajevo*. Sie schreibt Erzählungen, Gedichte und Theaterstücke (*Ida Zuberka rettet die Kunst*, 2000; *date your destiny*, 2005; *Tandem: Polizisten treffen Migranten. Literarische Protokolle*, 2006; *Ein schönes Wort öffnet eiserne Tore*, 2006; *Das Stück*, 2007; *Medea bloß zum Trotz*, 2007).⁹⁵⁵

Janjić, Daniela (geb. 1984 in Mostar) ist eine deutsch-schreibende Autorin (aus der Schweiz) mit bosnischem Migrationshintergrund. Für ihr Werk wurde die Autorin mehrfach ausgezeichnet (u.a. Stückpreis der Société suisse des auteurs, 2012). Sie schreibt Theaterstücke (*Gelbe Tage*, 2008; *Der Umsturz der Milchkanne*, 2008; *Vaters Traum von Kirschbaumblüten*, 2008; *Durch Geister fahren*, 2009; *Das Aufnahme-Quiz*, 2011; *Hotel Bellevue*, 2012; *Tod meiner Stadt*, 2013 *Wurzelzeit*, 2014; *Die Selbstgerechten*, 2014).⁹⁵⁶

Kordić, Martin (geb. 1983 in Celle) ist ein deutsch-schreibender Schriftsteller mit kroatisch-bosnischen Wurzeln. Für seinen Debütroman *Wie ich mir das Glück vorstelle* erhielt er 2015 den Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis und die Alfred Döblin-Medaille.⁹⁵⁷

⁹⁵³Vgl. *Sandra Gugić*. URL: <http://sandragugic.com/> (25.08.2016).

⁹⁵⁴Vgl. Ulrich Greiner: *Maja Haderlap "Engel des Vergessens" : Gerechtigkeit für die Slowenen*. URL: <http://www.zeit.de/2011/30/L-Haderlap> (09.04.2017); Bachmannpreis: *Über Maja Haderlap*. URL: <http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis.eu/de/information/3713/> (09.04.2017).

⁹⁵⁵Vgl. Mare, Raffaella: *Alma Hadžibeganović*. URL: http://www.exilderfrauen.it/nuove_migrazioni_dettaglio.php?id=119 (25.08.2016).

⁹⁵⁶Vgl. Charlotte Staehelin: *Daniela Janjić*. In: Ursula Binggeli u.a.: *Mutter, wo übernachtet die Sprache? : 14 Porträts mehrsprachiger Autorinnen und Autoren in der Schweiz*. Zürich: Limmat, 2010, 10-19.; Rowohlt Theaterverlag: *Daniela Janjić*. URL: http://www.rowohlt-theaterverlag.de/sixcms/detail.php?template=autor_start_detail_theater&id=2500032 (26.08.2016).

⁹⁵⁷Vgl. Hanser Literaturverlage: *Martin Kordić*. URL: <https://www.hanser-literaturverlage.de/buch/wie-ich-mir-das-glueck-vorstelle/978-3-446-24529-7/> (26.08.2016).

Kureyshi, Meral (geb. 1983 in Prizren) ist eine deutsch-schreibende Schriftstellerin (aus der Schweiz) mit kosovarisch-türkischem Migrationshintergrund. Für ihren Roman *Elefanten Im Garten* (2015) wurde sie für den Schweizer Buchpreis nominiert.

Ljubić, Nicol (geb. 1971 in Zagreb) ist ein deutsch-schreibender Schriftsteller mit kroatischem Migrationshintergrund. Für sein Werk wurde der Autor mehrfach ausgezeichnet (u.a. Adelbert-von-Chamisso-Preis, 2011). Er schreibt Erzählungen und Romane (*Mathildas Himmel*, 2002; *Feuer, Lebenslust! Erzählungen deutscher Einwanderer*, 2003; *Heimatroman oder Wie mein Vater Deutscher wurde*, 2006; *Meeresstille*, 2010; *Als wäre es Liebe*, 2012).⁹⁵⁸

Marinić, Jagoda (geb 1977 in Waiblingen) ist eine deutsch-schreibende Schriftstellerin mit kroatischen Wurzeln. Für ihr Werk wurde die Autorin mehrfach ausgezeichnet (u.a. Grimmelshausen-Förderpreis, 2006). Ihr literarisches Schaffen umfasst Romane, Erzählungen, Essays und Theaterstücke (*Eigentlich ein Heiratsantrag. Geschichten*, 2001; *Russische Bücher. Erzählungen*, 2005; *Netzhaut*, 2007; *Zalina*, 2007; *Wer war Kitty Genovese?*, 2011; *Die Namenlose*, 2007; *Der Gott der Tausend Zungen*, 2012; *Restaurant Dalmatia*, 2013).⁹⁵⁹

Nadj Abonji, Melinda (geb. 1969 in Bečej) ist eine deutsch-schreibende Schriftstellerin (aus der Schweiz) mit ungarischem (ungarische Minderheit in Serbien) Migrationshintergrund. Für ihr Werk wurde die Autorin mehrfach ausgezeichnet (u.a. Deutscher Buchpreis, 2010). Sie schreibt Romane, Erzählungen und Theaterstücke (*Der Mann ohne Hals*, 1998; *Canal Grande*, 1998; *Mensch über Mensch*, 2001; *Im Schaufenster im Frühling*, 2004; *Mond? Mond!*, 2006; *Und einmal*, 2007; *Knopfloch*, 2007; *Tauben fliegen auf*, 2010).⁹⁶⁰

Rabrenović, Danko (geb. 1969 in Zagreb) hat einen serbo-kroatischen Migrationshintergrund. Er sei hier erwähnt wegen seines 2010 erschienen Bestsellers *Der Balkanizer: Ein Jugo in Deutschland*, in dem er auf humoristische Weise seine Migrationserfahrungen beschreibt. Im Jahr 2015 veröffentlichte er ein weiteres Buch *Herzlich willkommenić: Heimatgeschichten vom Balkanizer*.⁹⁶¹

⁹⁵⁸Vgl. *Internationales Literaturfestival: Nicol Ljubić*. URL: <http://www.literaturfestival.com/archiv/teilnehmer/autoren/2010/nicol-ljubic> (25.08.2016).

⁹⁵⁹Vgl. *Jagoda Marinić*. URL: <http://www.jagodamarinic.de/> (26.08.2016).

⁹⁶⁰Vgl. Willi Wottreng: *Melinda Nadj Abonji*. In: Ursula Binggeli u.a.: *Mutter, wo übernachtet die Sprache? : 14 Porträts mehrsprachiger Autorinnen und Autoren in der Schweiz*. Zürich: Limmat, 2010, 104-113.

⁹⁶¹Vgl. Fetscher.

8. LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

1. Andrić, Ivo: *Aska i vuk : pripovetke*. Beograd: Prosveta, 1968.
2. Andrić, Ivo: *Buffet Titanic : Erzählungen aus dem Serbokroatischen von Milo Dor und Reinhard Federmann*. Klagefurt; Salzburg: Wieser-Verlag, 1995.
3. Andrić, Ivo: *Na Drini ćuprija*. Beograd: Prosveta, 1945.
4. Dizdar, Mak: *Pjesme*. Zagreb: Zora, 1972.
5. Hemingway, Ernest: *Der alte Mann und das Meer*. München: Rowohlt, 2014.
6. Richter, Hans Werner (Hg.): *Deine Söhne, Europa : Gedichte deutscher Kriegsgefangener*. München: Nymphenburger, 1947.
7. Stanišić, Saša: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*. München: Random House, 2010.

SEKUNDÄRLITERATUR

1. Ackermann, Irmgard: Migrantenliteratur. In: Dieter Burdorf; Christoph Fasbender; Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur : Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007, 498-499.
2. Ackermann, Irmgard: Zur Standortbestimmung der Ausländerliteratur. In: Heidi Rösch (Hg.): *Literatur im interkulturellen Kontext : Dokumentation eines Werkstattgesprächs und Beiträge zur Migrantenliteratur*. Berlin: Technische Universität Berlin, 1989, 55-57.
3. Aktürk, Ayşegül: *Interkulturelles Lernen im Deutschunterricht : Vorschläge zur Didaktisierung türkischer Migrationsliteratur*. Hamburg: Igel Verlag, 2009.
4. Albrecht, Corinna: Fremdheit. In: Alois Wierlacher; Andrea Bogner (Hg.): *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2003, 232-237.
5. Allrath, Gaby; Gymnich, Marion: Feministische Narratologie. In: Ansgar Nünning; Vera Nünning (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, 2002, 115-152.
6. Alscher, Stefan; Obergfell, Johannes; Roos, Stefanie Ricarda: *Migrationsprofil Westbalkan : Ursachen, Herausforderungen, Lösungsansätze*. URL: <https://www.bamf.de/SharedDocs/Anlagen/DE/Publikationen/WorkingPapers/wp63-migrationsprofil-westbalkan.pdf?blob=publicationFile> (19.05.2017).
7. Amadeus, Rambo: *Turbo folk*. URL: <http://tekstovi.net/2,995,17646.html> (03.06.2017).

8. Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation : Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. 2. Auflage. Frankfurt am Main; New York: Campus, 1996.
9. Antor, Heinz: Multikulturalismus, Interkulturalität und Transkulturalität : Perspektiven für interdisziplinäre Forschung und Lehre. In: Heinz Antor (Hg.): *Inter- und Transkulturelle Studien : Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Praxis*. Heidelberg: Winter, 2006, 25-40.
10. Anušić, Pero Mate; Džajić, Azra: Autor/innen aus dem ehemaligen Jugoslawien und den Nachfolgestaaten (Kroatien, Bosnien-Herzegowina und Bundesrepublik Jugoslawien). In: Carmine Chiellino (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland : Ein Handbuch*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2000, 106-124.
11. Aronson, Elliot; Wilson, Timothy D.; Akert, Robin M.: *Sozialpsychologie*. 4. Auflage. München: Pearson Studium, 2004.
12. Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen: *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literature*. New York: Routledge, 1989.
13. Assmann, Aleida: Erinnerung und Erzählung : Zwei Modelle von Nationsbildung im England des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Ulrike-Christine Sander; Fritz Paul (Hg.): *Muster und Funktion kultureller Selbst- und Fremdwahrnehmung*. Göttingen: Wallensteinverlag, 2000, 319-334.
14. Assmann, Aleida; Friese, Heidrun: *Identitäten : Erinnerung, Geschichte, Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
15. Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis : Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H.Beck, 1992.
16. *Baby-Vornamen : Vornamen für Jungen und Mädchen*. URL: <http://www.babyvornamen.de/Maedchen/D/De/Desa/> (28. 05. 2017).
17. Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns : Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.
18. Bachmann-Medick, Doris: *Kultur als Text : Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996.
19. Bachmann-Medick, Doris: Kultur als Text? : Literatur- und Kulturwissenschaften jenseits des Textmodells. In: Ansgar Nünning; Roy Sommer (Hg.): *Kulturwissenschaftliche*

- Literaturwissenschaft : Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektiven.* Tübingen: Gunter Narr, 2004, 147-160.
20. Bachmann-Medick, Doris: Kulturanthropologische Horizonte interkultureller Literaturwissenschaft. In: Alois Wierlacher; Andrea Bogner: *Handbuch interkulturelle Germanistik.* Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2003, 439-448.
 21. Bachmann-Medick, Doris: Weltliteratur. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe.* 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008, 758.
 22. Bachmannpreis: *Anna Baar.* URL: <http://bachmannpreis.orf.at/stories/2708993/> (26.08.2016).
 23. Bachmannpreis: *Marko Dinić.* URL: <http://bachmannpreis.orf.at/stories/2773152/> (26.08.2016).
 24. Bachmannpreis: *Michel Božiković.* URL: <http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis.eu/de/autoren/2944/> (26.08.2016).
 25. Bachmannpreis: *Über Maja Haderlap.* URL: <http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis.eu/de/information/3713/> (09.04.2017).
 26. Bakić-Hayden, Milica: Nesting Orientalisms : The Case of Former Yugoslavia. In: *Slavic Review* 4 (1995), 917-931.
 27. Bal, Mieke: Intercultural Story-Telling. In: Alexandra Strohmaier (Hg.): *Kultur – Wissen – Narration : Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften.* Bielefeld: transcript, 2013, 289-306.
 28. Baraković, Enisa: *Exilliteratur in der Gegenwart : Das literarische Schaffen bosnischer und polnischer Autoren im Exil.* Wien: Deutsche Philologie, Diplomarbeit, 2009.
 29. Barner, Wilfried: *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart.* 2. Auflage. München: C.H. Beck, 2006.
 30. Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur.* Tübingen: Stauffenburg, 2011.
 31. Biderman, Hans: *Rečnik simbola.* Beograd: Plato, 2004.
 32. Birk, Hanne; Neumann, Birgit: Go-between : Postkoloniale Erzähltheorie. In: Ansgar Nünning; Vera Nünning (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie.* Trier: WVT, 2002, 115-152.

33. Blioumi, Aglaia: *Transkulturelle Metamorphosen : Deutschsprachige Migrationsliteratur im Ausland am Beispiel Griechenland*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
34. Bode, Christoph: *Der Roman : Eine Einführung*. 2. Auflage. Tübingen; Basel: A Francke, 2011.
35. Bronfen, Elisabeth: Vorwort zu: Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg, 2011, IX-XIV.
36. Bronfen, Elisabeth; Marius, Benjamin; Steffen, Therese: *Hybride Kulturen : Einleitung zur angloamerikanischen Multikulturalismusdebatte*. In: Elisabeth Bronfen; Benjamin Marius; Therese Steffen (Hg.): *Hybride Kulturen : Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg, 1997, 1-29.
37. Brunnbauer, Ulf: „Europa“ und der „Balkan“ : *Fremd- und Selbstzuschreibungen*. URL: http://www.kas.de/upload/freundeskreis/Studienreisen2008/Europa_Balkan.pdf (01.02.2017).
38. Bühler-Dietrich, Annette: *Verlusterfahrungen in den Romanen von Melinda Nadj Abonji und Saša Stanišić*. In: *Germanica 2* (2012), 35-46.
39. Büllers, Markus; Kaminski, Markus: *Helden des Sports in Literatur und Film*. URL: http://www.mythos-magazin.de/mythosforschung/mb-mk_sporthelden.pdf (23.04.2017).
40. Bürger-Koftis, Michaela (Hg.): *Eine Sprache – viele Horizonte... : Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur : Porträts einer neuen europäischen Generation*. Wien: Praesens, 2008.
41. Castles, Stephen; Miller, Mark: *The Age of Migration : International Population Movements in the Modern World*. 5. Auflage. London: Macmillan, 2014.
42. Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie : Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript, 2005, 89-94.
43. Chambers, Iain: *Migration, Kultur, Identität*. Tübingen: Stauffenburg, 1996.
44. Çinar, Dilek: *Vom Nutzen des (Multi-)Kulturalismus*. In: Kurt Luger; Rudi Renger (Hg.): *Dialog der Kulturen : Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien*. Wien; St. Johann in Pongau: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, 1994, 170-180.
45. Clifford, James: *Introduction : Partial Truths*. In: James Clifford; George E. Marcus: *Writing Culture*. London: University of California Press, 1986, 1-27.

46. Deubel, Volker: Dialogizität. In: Dieter Burdorf; Christoph Fasbender; Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur : Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007, 153.
47. *Deutschsprachig, ungebunden, jung ... sucht* Herausgeber: URL: <http://www.dw.com/de/deutschsprachig-ungebunden-jung-sucht-herausgeber/a-1662424> (15.07.2016).
48. Döring, Tobias: *Chinua Achebe und Joyce Cary : Ein postkoloniales Rewriting englischer Afrika-Fiktionen*. Pfaffenweiler: Centaurus, 1996.
49. Drvenkar, Zoran: *Zoran Drvenkar : Über den Autor*. URL: <http://www.drvenkar.de/autor/index.html> (26.08.2016).
50. *Duden : Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in sechs Bänden*. Bd. 4: Kam-N. Mannheim; Zürich; Wien: Dudenverlag, 1978.
51. Düttmann, Alexander Garcíá: *Zwischen den Kulturen : Spannungen im Kampf um Anerkennung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
52. Eagleton, Terry: *Was ist Kultur? : Eine Einführung*. München: C. H. Beck, 2001.
53. Eder, Jens: Figurenkonstellation. In: Dieter Burghof; Christoph Fasbender; Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur : Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007, 239.
54. Ehnert, Rolf: *Literatur der Migration ist deutsche, ist „Weltliteratur“*. URL: <http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2007/394/pdf/05ehnert.pdf> (30.03.2015).
55. Ette, Ottmar: *Literatur in Bewegung : Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2001.
56. Fauser, Markus: *Einführung in die Kulturwissenschaft*. 5. Auflage. Darmstadt: WBG, 2011.
57. Fetscher, Caroline: „Der Balkanizer“: *Fluche und finde*. URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur-der-balkanizer-fluche-und-finde/4016742.html> (11.03.2015).
58. Finzi, Daniela: *Unterwegs zum Anderen? : Literarische Er-Fahrungen der kriegerischen Auflösung Jugoslawiens aus deutschsprachiger Perspektive*. Tübingen: Narr Francke, 2013.

59. Finzi, Daniela: Wie der Krieg erzählt wird, wie der Krieg gelesen wird : Wie der Soldat das Grammophon repariert von Saša Stanišić. In: Marijan Bobinac; Wolfgang Müller-Funk (Hg.): *Gedächtnis, Identität, Differenz – Zur kulturellen Konstruktion des südosteuropäischen Raums und ihr deutschsprachiger Kontext*. Tübingen; Basel: A. Francke, 2008, 245-254.
60. Fisch, Jörg: Zivilisation, Kultur. In: Otto Brunner et. al. (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe : Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 7. Stuttgart: Klett-Cotta, 1992, 679-774.
61. Fix, Ulla: Identität durch Sprache – eine nachträgliche Konstruktion?. In: Nina Janich (Hg.): *Sprachidentität - Identität durch Sprache*. Tübingen: Narr, 2003, 107-123.
62. Fludernik, Monika: *Erzähltheorie : Eine Einführung*. 2. Auflage. Darmstadt: WBG, 2008.
63. Forster, Edward Morgan: Flat and Round Characters. In: Michael J. Hoffman, Patrick D. Murphy (Hg.): *Essentials of the Theory of Fiction*. 3. Auflage. Durham; London: Duke University Press, 2005, 35-42.
64. Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden*. Bd. IV: 1980-1988. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, 486.
65. Gebauer, Carolin: *Postclassical Narratology : Cultural, Historical, and Cognitive Aspects of Narrative Theory*. URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/141/173> (10.5.2016).
66. Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung : Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
67. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink, 1998.
68. Gerecke, Anne-Bitt: *Transkulturalität als literarisches Programm : Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Poetik und Poesie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.
69. Ghosh-Schellhorn, Martina: Hegemonie. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008, 279.
70. Giddens, Anthony: *Modernity and Self-identity : Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press, 1991.

71. Grabes, Herbert: Wie aus Sätzen Personen werden : Über die Erforschung literarischer Figuren. In: Karl Mauer (Hg.): *Poetica : Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. Bd. 10. Amsterdam: B.R. Grüner, 1978 , 405-428.
72. Gregová, Eva: *Migration, Erinnern und Erzählen : Die literarische Inszenierung einer dynamischen Identität in Saša Stanišićs „Wie der Soldat das Grammophon repariert“*. Saarbrücken: VDM, 2011.
73. Greiner, Ulrich: *Maja Haderlap "Engel des Vergessens" : Gerechtigkeit für die Slowenen*. URL: <http://www.zeit.de/2011/30/L-Haderlap> (09.04.2017).
74. Griem, Julika: Hybridität. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008. 297-298.
75. Grupe, Ommo: *Sport als Kultur*. Zürich; Osnabrück: Edition Interfrom; Fromm, 1987.
76. Hahn, Hans Peter: *Ethnologie : Eine Einführung*. Berlin: Suhrkamp, 2013.
77. Hall, Stuart: *Rassismus und kulturelle Identität : Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg: Argument, 1994.
78. Hall, Stuart: Wann gab es ‚das Postkoloniale‘? : Denken an der Grenze. In: Sebastian Conrad, Shalini Randeria, Regina Römhild (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus : Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main; New York: Campus, 2002, 219-246.
79. Hallet, Wolfgang: Die Re-Semiotisierung von Herkunftsräumen im multimodalen Migrationsroman. In: Maximilian Benz; Katrin Dennerlein (Hg.): *Literarische Räume der Herkunft : Fallstudien zu einer historischen Narratologie*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2016, 337-356.
80. Halpern, Katrin; Ruano-Borbalan, Žan-Klod: *Identitet(i) : pojedinac, grupa, društvo*. Beograd: Clio, 2009.
81. Hamm, Horst: *Fremdgegangen – Freigeschrieben : Eine Einführung in die deutschsprachige Gastarbeiterliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988.
82. *Handwörterbuch der deutschen Gegenwartssprache in zwei Bänden*. Bd. 1: A-K. Berlin: Akademie, 1984.

83. Hanser Literaturverlage: *Martin Kordić*. URL: <https://www.hanser-literaturverlage.de/buch/wie-ich-mir-das-glueck-vorstelle/978-3-446-24529-7/> (26.08.2016).
84. Hausbacher, Eva: Migration und Literatur : Transnationale Schreibweisen und ihre „postkoloniale“ Lektüre. In: Vorderobermeier, Gisela; Wolf, Michael (Hg.): *„Meine Sprache grenzt mich ab...“ : Transkulturalität und kulturelle Übersetzung im Kontext von Migration*. Wien: Lit Verlag, 2008, 51-78.
85. Hausbacher, Eva: *Poetik der Migration : Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg, 2009.
86. Heckendorf, Katharina: *Saša Stanišić : "Es ist wie im Märchen"*. URL: <http://www.zeit.de/campus/2015/01/sasa-stanistic-autor-fluechtling-heidelberg> (09.04.2017).
87. Hegerfeldt, Anne: Postkolonialismus. In: Dieter Burdorf; Christoph Fasbender; Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur : Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007, 602.
88. Heinze, Hartmut: *Migrantenliteratur in der Bundesrepublik Deutschland : Bestandsaufnahme und Entwicklungstendenzen zu einer multikulturellen Literatursynthese*. Berlin: Express Edition, 1986.
89. Herder, Johann Gottfried: *Johann Gottfried von Herder's sämtliche Werke*. Bd. 23: *Abhandlungen und Briefe über schöne Literatur und Kunst*. Wien: o.V., 1817.
90. Herrmann, Leonhard; Horstkotte, Silke: *Gegenwartsliteratur : Eine Einführung*. Stuttgart; Weimar: J.B.Metzler, 2016.
91. Heršak, Emil: *Leksikon migracijskoga i etničkoga nazivlja*. Zagreb: Institut za migracije i narodnosti; Školska knjiga, 1998.
92. Hetzel, Andreas: *Zwischen Poiesis und Praxis : Elemente einer kritischen Theorie der Kultur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
93. Heymann, Sabine: Gramsci, Antonio. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008, 263-264.
94. Hobsbawm, Eric J.: *Das imperiale Zeitalter : 1875-1914*. Frankfurt am Main: Campus, 1995.

95. Hoffmann, Sabine: *Autoren-Komet Saša Stanišić : "Die Uni schmeiße ich auf keinen Fall"*. <http://www.spiegel.de/lebenundlernen/uni/autoren-komet-sa-a-stani-ic-die-uni-schmeisse-ich-auf-keinen-fall-a-439916.html> (20.07.2016).
96. Hofmann, Michael: *Interkulturelle Literaturwissenschaft : Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2006.
97. Hofmann, Michael; Patrut, Iulia-Karin: *Einführung in die interkulturelle Literatur*. Darmstadt: WGB, 2015.
98. Iljassova-Morger, Olga: Transkulturalität als Herausforderung für die Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik. In: Jens Hegemann (Hg.): *Das Wort : Germanistisches Jahrbuch Russland*. 2009, 37-57. URL: https://wort.daad.ru/wort2009/Iljassova-Morger_Transkulturalitaet.pdf (28.12.2016).
99. *Internationales Literaturfestival : Nicol Ljubić*. URL: <http://www.literaturfestival.com/archiv/teilnehmer/autoren/2010/nicol-ljubic> (25.08.2016).
100. Jaeger, Friedrich; Liebsch, Burkhard (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften : Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2004.
101. *Jagoda Marinić*. URL: <http://www.jagodamarinic.de/> (26.08.2016).
102. Jameson, Fredric: *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1981.
103. Jović, Dejan: *Jugoslavija : država koja je odumrla*. Beograd: Samizdat B92, 2003.
104. Kafitz, Dieter: *Figurenkonstellation als Mittel der Wirklichkeitserfassung : Dargestellt an Romanen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Kronberg: Athenäum, 1978.
105. Kamper, Dietmar: *Die Auflösung der Ich-Identität : Über einige Konsequenzen des Strukturalismus für die Anthropologie*. In: Friedrich A. Kittler (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften : Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1980, 79-86.
106. Kaschuba, Wolfgang: Identität und Differenz : Ein europäisches Spiel. In: Hartmut Kaelble; Rüdiger Hohls; Iris Schröder (Hg.): *Europa und die Europäer : Quellen und Essays zur modernen europäischen Geschichte*. Stuttgart: Franz Steiner, 2005, 189-193.
107. Kerner, Ina: *Postkoloniale Theorien zur Einführung*: Hamburg: Junius, 2012.

108. Kessler, Martin; Volker Leppin (Hg.): *Johann Gottfried Herder : Aspekte seines Lebenswerkes*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2012.
109. Kleinsteuber, Hans. J.: Stereotype, Images und Vorurteile : Die Bilder in den Köpfen der Menschen. In: Günter Trautmann (Hg.): *Die hässlichen Deutschen? : Deutschland im Spiegel der westlichen und östlichen Nachbarn*. Darmstadt, WBG, 1991, 60-68.
110. Kluge, Friedrich; Seebold, Elmar: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 25. Auflage. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2011.
111. Knapp, Guntram: Naturgeschichtliche Auffassungen von Kultur bei Darwin und Haeckel. In: Helmut Brackert; Fritz Wefelmeyer (Hg.): *Naturplan und Verfallskritik : Zu Begriff und Geschichte der Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, 250-288.
112. Kohlheim, Rosa; Kohlheim, Volker: *Duden : Lexikon der Vornamen*. Berlin: Bibliographisches Institut, 2016.
113. Koković, Dragan: *Pukotine kulture*. Novi Sad: Prometej, 2005.
114. *Koncert : Yutel za mir (Zetra 28.07.1991)*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7WQZPMCzCLg> (30.05.2017).
115. Koser, Khalid: *Internationale Migration*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2011.
116. Köstlin, Konrad: Kulturen im Prozeß der Migration und die Kultur der Migration. In: Carmine Chiellino (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland : Ein Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler Verlag, 2000, 365-386.
117. *Krachkultur*. URL: <http://www.krachkultur.de/> (15.07.2016).
118. Krahl, Hans: *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. Kiel: Ludwig, 2006.
119. Kreuzer, Eberhard; Bhabha, Homi K. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008. 68-69.
120. Kreuzer, Eberhard: Orientalism. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008, 551.
121. Kreuzer, Eberhard: Postkoloniale Literaturtheorie und -kritik. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008, 586-588.

122. Kreutzer, Eberhard: Postkolonialismus/Postkolonialität. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008, 588-589.
123. Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
124. Kroeber, Alfred; Kluckhohn, Clyde: *Culture : A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York: Vintage Books, 1952.
125. Krug, Gerhard: Sport und moderne Literatur. In: Alex Natan (Hg.): *Sport-kritisch*. Bern; Stuttgart: Hallwag Verlag, 169-187.
126. Krusche, Dietrich: Die Kategorie der Fremde : Eine Problemskizze. In: Alois Wierlacher (Hg.): *Fremdsprache Deutsch : Grundlagen und Verfahren der Germanistik als Fremdsprachenphilologie*. Bd.1. München: Fink, 1990, 46-56.
127. Kuper, Adam: Culture. In: Michael Wheeler; John Ziman; Margaret A. Boden: *The Evolution of Cultural Entities*. New York: Oxford University Press, 2002, 87-102.
128. Leis, Mario: *Sport in der Literatur : Einblicke in das 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Lang, 2000.
129. Leskovec, Andrea: *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt: WGB, 2011.
130. Löchte, Anne: *Johann Gottfried Herder : Kulturtheorie und Humanitätsidee der Ideen, Humanitätsbriefe und Adrastea*. Würzburg: Königshausen & Neumann: 2005.
131. Lützel, Paul Michael (Hg.): *Schriftsteller und „Dritte Welt“ : Studien zum postkolonialen Blick*. Tübingen: Stauffenburg, 1998.
132. Ljubić, Nicol (Hg.): *Schluss mit der Deutschenfeindlichkeit! : Geschichten aus der Heimat*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2012.
133. Magenau, Jörg: *Krieg am langen, ruhigen Fluss*. URL: <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2006/09/23/a0208> (10.04.2016).
134. Mare, Raffaella: *„Ich bin Jugoslawe - ich zerfalle also“ : Chronotopoi der Angst - Kriegstraumata in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Marburg: Tectum Verlag, 2015.
135. Mare, Raffaella: *„Ich bin Jugoslawe - ich zerfalle also“ : Chronotopoi der Angst - Kriegstraumata in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Salerno: Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaft, Dissertation, 2014, 174-213.

136. Mare, Raffaella: *Alma Hadžibeganović*. URL: http://www.exilderfrauen.it/nuove_migrazioni_dettaglio.php?id=119 (25.08.2016).
137. *Marica Bodrožić*. URL <http://www.marica-bodrozic.de/> (25.08.2016).
138. Marjanović, Kristina: *Das Bild Bosninen-Herzegowinas und die Kriegspräsentationen in der deutschsprachigen Literatur in den 1990ern*. Zagreb: Philosophische Fakultät der Universität Zagreb, Magisterarbeit, 2015.
139. Marsden, Peter H.: *Analyse der Zeit*. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT, 2004, 89-110.
140. Martinez, Matias; Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 4. Auflage. München: C.H. Beck, 2003.
141. McLuhan, Marshall: *Die Gutenberg-Galaxis : Das Ende des Buchzeitalters*. Bonn: Addison Wesley, 1997.
142. Mead, George Herbert: *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
143. Mecheril, Paul: *Politik der Unreinheit : Ein Essay über Hybridität*. Wien: Passagen, 2003.
144. Mecheril, Paul: *Einführung in die Migrationspädagogik*. Weinheim; Basel: Beltz, 2004.
145. Mecklenburg, Norbert: *Das Mädchen aus der Fremde : Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. 2. Auflage. München: IUDICUM, 2009.
146. Mecklenburg, Norbert: Interkulturelle Literaturwissenschaft. In: Alois Wierlacher; Andrea Bogner (Hg.): *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2003, 433-438.
147. *Melinda Nadj Abonji*. URL: <http://www.munzinger.de/search/portrait/melinda+nadj+abonji/0/28423.html> (10.03.2016).
148. Meyer, Thomas: *Identitäts-Wahn : Die Politisierung des kulturellen Unterschieds*. Berlin: Aufbau, 1997.
149. Mohr, Mirjam: *Blockaden kenne ich nicht, nur langes Nachdenken*. URL: https://www.uni-heidelberg.de/universitaet/heidelberger_profile/interview/stanisic.html. (15.07.2016).
150. Morales Saravia, José: Transkulturation. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2008, 726.

151. Müller-Funk, Wolfgang: Transgressionen und dritte Räume : Ein Versuch Homi Bhabha zu lesen In: Anna Babka; Gerald Posselt (Hg.): *Über kulturelle Hybridität : Tradition und Übersetzung*. Wien; Berlin: Turia+Kant, 2012, 79-88.
152. Münch, Richard: *Das Projekt Europa : Zwischen Nationalstaat, regionaler Autonomie und Weltgesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
153. Museum der Brotkultur Ulm: *Was hat es mit dem Brauch, Brot und Salz zu verschenken, auf sich?*. URL: <http://www.museum-brotkultur.de/pdf/15Brot%20und%20Salz%20neu.pdf> (28.05.2017).
154. Nassehi, Armin: *Geschlossenheit und Offenheit : Studien zur Theorie der modernen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
155. Neumann, Birgit: *Erinnerung – Identität – Narration : Gattungstypologie und Funktionen kanadischer "Fictions of Memory"*. Berlin; New York: De Gruyter, 2005.
156. Neumann, Birgit: Methoden postkolonialer Literaturkritik und anderer ideologiekritischer Ansätze. In: Vera Nünning; Ansgar Nünning (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse : Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2010, 271-292.
157. Niedermann, Joseph: *Kultur : Werden und Wandlungen des Begriffs und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder*. Florenz: Bibliopolis, 1941.
158. Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2000.
159. Nünning, Ansgar: Figurenkonstellation. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008, 200-201.
160. Nünning, Ansgar: Stereotyp. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008, 679.
161. Nünning, Ansgar: Towards a Cultural and Historical Narratology : A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects. In: Bernhard Reitz; Sigrid Rieuwerts (Hg.): *Anglistentag 1999 : Proceedings of the conference of the German Association of University Teachers of English : Volume XXI*. Trier: WVT, 2000, 345-373.
162. Nünning, Ansgar: Wie Erzählungen Kulturen erzeugen : Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie. In: Alexandra Strohmaier

- (Hg.): *Kultur – Wissen – Narration : Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript Verlag, 2013, 15-54.
163. Nünning, Ansgar; Nünning, Vera: Von der strukturalistischen Narratologie zur „postklassischen“ Erzähltheorie : Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungen. In: Ansgar Nünning; Vera Nünning (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, 2002, 115-152.
 164. Nünning, Vera; Nünning, Ansgar: Multiperspektivität. In: Ansgar Nünning (Hg.) *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar. J.B.Metzler, 2008, 521.
 165. Pajić, Ivana: Identitet – prostor – granica – strano : Identitet migranta. In: *Filolog : Časopis za jezik, književnost i kulturu IX* (2014), 299-312.
 166. Park, Robert E.: Human Migration and the Marginal Man. In: *The American Journal of Sociology* 33 (1928) 6, 881-893.
 167. Perpeet, Wilhelm: Zur Wortbedeutung von „Kultur“. In: Helmut Brackert; Fritz Wefelmeyer (Hg.): *Naturplan und Verfallskritik : Zu Begriff und Geschichte der Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, S. 21- 28.
 168. Petry, Mike: „Post-klassische Erzähltheorie“ : Ein Ausblick. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier. WVT, 2004, 223- 231.
 169. Pfeifer, Wolfgang et. al.: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. H-P. Berlin: Akademie, 1989.
 170. Pfister, Manfred: *Das Drama : Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink, 2001.
 171. Plešnik, Marko: *Bosnien und Herzegowina : Unterwegs zwischen Save und Adria*. 3. Auflage. Trescher Verlag, 2010.
 172. Posner, Roland: Kultursemiotik. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2004, 401-402.
 173. Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.

174. Previšić, Boris: Poetik der Marginalität. „Balkan Turn“ gefällig?. In: Helmut Schmitz (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur : Transkulturelle Literatur und Kultur im Zeitalter der Migration*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009, 189- 204.
175. Radisch, Iris: *Der Krieg trägt Kittelschürze : Saša Stanišić schreibt seinen ersten Roman über den Bosnienkrieg und stolpert über die Poesie des Kindlichen*. URL: <http://www.zeit.de/2006/41/L-Stanistic> (10.04.2017).
176. Rathgeb, Melanie: *Kriegswahrnehmung aus der Perspektive des Kindes bei Bora Ćosić, Miljenko Jergović und Saša Stanišić*. Graz: Geisteswissenschaftliche Fakultät, Diplomarbeit, 2011.
177. Reeg, Ulrike: *Schreiben in der Fremde : Literatur nationaler Minderheiten in der Bundesrepublik Deutschland*. Essen: Klartext, 1988.
178. Robert Bosch Stiftung: *Pressemitteilung*: URL: http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/downloads/071012_Chamisso-Preistraeger_2008.pdf (10.04.2016).
179. Rommel, Thomas: *Grundbegriffe der Literatur*. Berlin: Lit Verlag, 2012.
180. Rösch, Heidi: Migrationsliteratur als neue Weltliteratur?. In: *Sprachkunst XXXV* (2004) 1, 89-109.
181. Rösch, Heidi: *Migrationsliteratur im Interkulturellen Diskurs*. URL: http://www.fulbright.de/fileadmin/files/togermany/information/2004-05/gss/Roesch_Migrationsliteratur.pdf (19.08.2016).
182. Rösch, Heidi: *Migrationsliteratur im Interkulturellen Kontext : Eine didaktische Studie zur Literatur von Aras Ören, Aysel Özakin, Franco Biondi und Rafik Schami*. Frankfurt am Main: Verlag für interkulturelle Kommunikation, 1992.
183. Rowohlt Theaterverlag: *Daniela Janjic*. URL: http://www.rowohlt-theaterverlag.de/sixcms/detail.php?template=autor_start_detail_theater&id=2500032 (26.08.2016).
184. Said, Edward W.: *Orientalismus*. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2017.
185. *Sandra Gugić*. URL: <http://sandragugic.com/> (25.08.2016).
186. Sandten, Cecile; Schrader-Kniffki, Martina; Starck, Kathleen: *Transkulturelle Begegnungen*. Trier: WVT, 2007.
187. *Saša Stanišić*. URL: <http://www.lyrikwelt.de/autoren/stanistic.htm> (15.07.2016).

188. Schöffter, Ortfried: Modi des Fremderlebens : Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit. In: Ortfried Schöffter (Hg.): *Das Fremde : Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992, 11-42.
189. Schauspielhaus Graz: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. URL: <http://www.schauspielhaus-graz.com/play-detail/wie-der-soldat-das-grammophon-repariert> (15.07.2016).
190. Schmid, Wilhelm: Der Versuch die Identität des Subjekts nicht zu denken. In: Donatus Thürnau; Annette Barkhaus; Matthias Mayer (Hg.): *Identität, Leiblichkeit, Normativität : Neue Horizonte anthropologischen Denkens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, 370-379.
191. Schmidt, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 2. Auflage. Berlin; New York: De Gruyter, 2008.
192. Schmitz, Helmut (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur : Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam; New York: Edition Rodopi B.V., 2009.
193. Schneider, Jost: *Einführung in die Roman-Analyse*. 2. Auflage. Darmstadt: WBG, 2006.
194. Scholl, Joachim: *Der Deutschlehrer war sein erster Lektor*. URL: http://www.deutschlandradiokultur.de/sasa-stanisis-der-deutschlehrer-war-sein-erster-lektor.1270.de.html?dram:article_id=363111 (15.08.2016).
195. Schrader, Carsten: *TAUSENDSASA*. URL: <http://www.umagazine.de/artikel.php?ID=27390&title=TausendSasa&artist=Sasa%20Stanisis&topic=popkultur> (15.07.2016).
196. Schubert, Gabriella: Literarische Entwürfe interethnischen Zusammenlebens. In: Joachim Jesko von Puttkamer; Gabriella Schubert (Hg.): *Kulturelle Orientierungen und gesellschaftliche Ordnungsstrukturen in Südosteuropa*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2010, 81-94.
197. Schulze-Engler, Frank: Von 'Inter' zu 'Trans': Gesellschaftliche, kulturelle und literarische Übergänge. In: Antor Heinz (Hg.): *Inter- und transkulturelle Studien : Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Praxis*. Heidelberg: Winter, 2006, 41-55.
198. Schulze-Marmeling, Dietrich: *Fußball : Zur Geschichte eines globalen Sports*. Göttingen: Werkstatt, 2000.

199. Schweiger, Hannes: Mächtige Grenzen : Von (literarischen) Verwandlungsmöglichkeiten in Dritten Räumen. In: Gisela Vorderobermeier; Michael Wolf (Hg.): „*Meine Sprache grenzt mich ab...*“ : *Transkulturalität und kulturelle Übersetzung im Kontext von Migration*. Wien: Lit Verlag, 2008, 111-126.
200. Senol, Sengül: *Kurden in Deutschland : Fremde unter Fremden*. Frankfurt am Main: Haag und Herchen, 1992.
201. Simić, Dijana: *Poetik des Nirgendwo – Ansätze interkultureller Migrationsliteratur : Eine Analyse ausgewählter Werke von Aleksandar Hemon und Bekim Serjanović*. Hamburg: Dr. Kovač, 2015.
202. Singer, Mona: *Fremd : Bestimmung : Zur kulturellen Verortung der Identität*. Tübingen: Kummerle, 1997.
203. Sommer, Roy: *Fictions of Migration : Ein Beitrag zur Theorie und Gattungstypologie des zeitgenössischen interkulturellen Romans in Großbritannien*. Trier: WVT, 2001.
204. Sommer, Roy: Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze. In: Vera Nünning; Ansgar Nünning: *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse : Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2010, 91-108.
205. Sommer, Roy: *The Merger of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory*. URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/96/93> (02.05.2016)
206. Specht, Theresa: *Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
207. Spiegel, Hubert: *Interview mit Marcel Reich-Ranicki : „Sport und Literatur sind verwandt“*. URL: <http://www.faz.net/aktuell/sport/fussball-wm-2006/deutschland-und-die-wm/interview-mit-marcel-reich-ranicki-sport-und-literatur-sind-verwandt-1332348-p2.html> (23.04.2017).
208. Staehelin, Charlotte: *Daniela Janjić*. In: Ursula Binggeli u.a.: *Mutter, wo übernachtet die Sprache? : 14 Porträts mehrsprachiger Autorinnen und Autoren in der Schweiz*. Zürich: Limmat, 2010, 10-19.

209. Stanišić, Saša: *Three Myths of Immigrant Writing : A View from Germany*. URL: <http://www.wordswithoutborders.org/article/three-myths-of-immigrant-writing-a-view-from-germany> (04.05.2017).
210. Stanišić, Saša: *Tri mita o imigrantskoj književnosti*. URL: <https://sic.ba/stav/sasa-stanistic-tri-mita-o-imigrantskoj-knjizevnosti/> (05.06.2016).
211. Stanzel, Franz Karl: *Typische Formen des Romans*. 12. Auflage. Göttingen: Wandenhoeck & Ruprecht. 1992.
212. Steiner, Udo; Grimm, Dieter: *Kulturauftrag im staatlichen Gemeinwesen*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1984.
213. Sturm-Trigonakis, Elke: *Global playing in der Literatur : Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
214. Sundhaussen, Holm: *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943-2011 : Eine ungewöhnliche Geschichte des Gewöhnlichen*. 2. Auflage. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 2014.
215. Surkamp, Carola: Perspektivenstruktur. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar. J.B. Metzler, 2008, 567.
216. Tajfel, Henri: *Gruppenkonflikt und Vorurteil*. Bern; Göttingen; Seattle; Toronto: Hans Huber, 1982.
217. Taylor, Charles: Die Politik der Anerkennung. In: Charles Taylor (Hg.): *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*. Frankfurt am Main: Fischer, 1993, 13-79.
218. Tepavac, Mirko: *Propast Jugoslavije – greška ili spas*. URL: <http://www.republika.co.rs/442-443/20.html> (01.05.2017).
219. Tiedemann, Rolf (Hg.): *Walter Benjamin : Gesammelte Schriften V*. Bd.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
220. Todorova, Maria: Der Balkan als Analysekategorie : Grenzen, Raum, Zeit. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002) 3, 470-493.
221. Todorova, Maria: *Die Erfindung des Balkans : Europas bequemes Vorurteil*. Darmstadt: WBG, 1999.

222. Todorova, Maria: Historische Verhältnisse als Analysekategorie : Der Fall Südosteuropa. In: Karl Kaser; Dagmar Gramshammer-Hohl; Robert Pichler (Hg.): *Europa und ihre Grenzen im Kopf*. Klagenfurt: Wieser-Verlag, 2003, 227-252.
223. Varnhorn, Beate (Hg.): *Bertelsmann : Das grosse Lexikon der Vornamen*. Gütersloh; München: Media Verlag, 2008.
224. Volkmann, Laurenz: Dialogizität. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008, 127-128.
225. *Vornamenlexikon*: URL: <http://www.vornamen-weltweit.de/vorname.php?eintrag=9976> (28.05.2017).
226. Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam, 1996.
227. Welsch, Wolfgang: *Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen : Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder*. URL: http://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf (22.08.2016).
228. Welsch, Wolfgang: Transkulturalität : Zwischen Globalisierung und Partikularisierung. In: Paul Drechsel et. al (Hg.): *Interkulturalität : Grundprobleme der Kulturbegegnung : Mainzer Universitätsgespräche 1998*. Mainz: Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 1998, 45-72.
229. Welsch, Wolfgang: Transkulturalität : Zwischen Globalisierung und Partikularisierung. In: Alois Wierlacher (Hg.): *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*. Bd. 26. München: iudicium, 2000, 327-351.
230. Welsch, Wolfgang: Was ist eigentlich Transkulturalität?. In: Dorothee Kimmich; Schamma Schahadat (Hg.): *Kulturen in Bewegung : Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Bielefeld: transcript, 2012, 25-40.
231. Wenzel, Peter: Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier. WVT, 2004, 6-22.
232. White, Hayden: *Die Bedeutung der Form : Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt am Main: Fischer 1990.
233. Wichard, Norbert: Mitteleuropäische Blickrichtungen : Geschichtsdarstellung bei Jan Faktor und Saša Stanišić. In: Renata Cornejo; Sławomir Piontek; Sandra Vlasta (Hg.):

- Aussiger Beiträge : Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, Filozofická fakulta, 2012, 159-176.*
234. *Wie der Soldat das Grammophon repariert:* URL: <http://oe1.orf.at/artikel/202971> (03.05.2017).
235. Wierlacher, Alois: *Interkulturelle Germanistik : Zu ihrer Geschichte und Theorie : Mit einer Forschungsbibliographie.* In: Alois Wierlacher; Andrea Bogner (Hg.): *Handbuch interkulturelle Germanistik.* Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2003, 1-45.
236. Wintersteiner, Werner: *Transkulturelle literarische Bildung : Die „Poetik der Verschiedenheit“ in der literaturdidaktischen Praxis.* Innsbruck; Wien: Studien Verlag, 2006.
237. Wolff, Larry: *Die Erfindung Osteuropas : Von Voltaire zu Voldemort.* In: Karl Kaser; Dagmar Gramshammer-Hohl; Robert Pichler (Hg.): *Europa und die Grenzen im Kopf.* Wieser-Verlag, Klagenfurt, 2004, 21-34.
238. Wottreng, Willi: *Melinda Nadj Abonji.* In: Ursula Binggeli u.a.: *Mutter, wo übernachtet die Sprache? : 14 Porträts mehrsprachiger Autorinnen und Autoren in der Schweiz.* Zürich: Limmat, 2010, 104-113.
239. Yuval-Davis, Nira: *Ethnicity, Gender Relations and Multiculturalism.* In: Pnina Werbner; Tariq Modood (Hg.): *Debating Cultural Hybridity : Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism.* London: Zed Books, 1997, 193-209.
240. Zapf, Hubert: *Différance/ Différence.* In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe.* 4. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2008. 130-131.
241. Zirfas, Jörg: *Jacques Derrida : Das andere Kap : Die vertagte Demokratie : Zwei Essays zu Europa.* In: Benjamin Jörissen; Jörg Zirfas (Hg.): *Schlüsselwerke der Identitätsforschung.* Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, 241-258.
242. *Zoran Drvenkar : Eine kurzbiographische Geschichte.* URL: <http://www.drvenkar.de/autor/biographie/index.html> (11.03.2016).
243. Živković, Ilija; Šporer, Željka; Sekulić, Duško: *Asimilacija i identitet : Studija o hrvatskom iseljeništvu u SAD i Kanadi.* Zagreb: Školska knjiga, 1995.

244. Žižek, Slavoj: Das Unbehagen im Multikulturalismus. In: Brigitte Kossek (Hg.): *Gegen-Rassismen : Konstruktionen – Interaktionen – Interventionen*. Hamburg; Berlin: Argument, 1999, 151-166 .
245. Żukowska, Krystyna; Sokolović, Mirnes: *Saša Stanišić : Svojanja su mi postala draga*. URL: <https://sic.ba/intervju/sasa-stanistic-svojanja-su-mi-postala-draga/> (01.07.2017).