
Thomas Weitin

Exil und Migration

*Minoritäres Schreiben auf Deutsch im 20. Jahrhundert -
von Kafka zu Zaimoglu*

1. Begriffsklärung im Kontext der Exilforschung. – Die Begriffe ›Exil‹ und ›Migration‹ miteinander in Beziehung zu setzen, erscheint zugleich zwingend und erklärungsbedürftig. Zwingend ist es aus systematischen Gründen, denn wer freiwillig oder gezwungenermaßen seine Heimat verlässt, um ins Exil zu gehen, der wandert aus und wird zum Migrant. Für viele der nach 1933 vor den Nationalsozialisten Geflohenen begann mit der Flucht oder Vertreibung eine fundamental unsichere Zeit des Unterwegsseins, die in dem Maße, wie sich der nationalsozialistische Herrschaftsbereich ausdehnte, immer neue Ziele und Aufenthaltsorte bedeutete. Fast alle Migrantinnen und Migranten haben nach der Vertreibung, dem Verlust ihres bisherigen Daseins, extrem schwierige Arbeits- und Lebensbedingungen vorgefunden. Den Kunstschaffenden, vor allem den Schriftstellern, fehlte mit einem Schlag das muttersprachliche Umfeld und ein entsprechendes Publikum, was viele in ihrer intellektuellen und wirtschaftlichen Existenz bedrohte.

Das alles ist bekannt. Erklärungswürdig ist die Rede von ›Migration‹ gegenüber dem in der Forschungstradition häufigeren Begriff ›Emigration‹. ›Migration‹ betont den Prozesscharakter des Auswanderns, was historisch plausibel ist und, darum soll es im Folgenden gehen, neue literaturgeschichtliche und literaturtheoretische Anschlussmöglichkeiten eröffnet. Die Beschäftigung mit den Texten, die unter den schwierigen Bedingungen des Exils entstanden sind, hat in der Nachfolge der Pionierarbeit von Walter A. Berendsohn¹ innerhalb der Germanistik einen eigenständigen Forschungsweig hervorgebracht, dessen Institutionalisierung fortwährend von Methodendiskussionen begleitet worden ist. Im Zuge der Konjunktur des Themas nach 1968 schrieb man der Exilforschung eine methodische Vorbildfunktion zu, weil sie anstelle des rein werkimmanenten Interpretierens die Text/Kontext-Relation in den Mittelpunkt rückte und dabei vor allem auf das Verhältnis von Literatur und Politik zielte.² Die Aufmerksamkeit für politische Kategorien und das maßgeblich in der Exilforschung der DDR geprägte ›antifaschistische‹ Paradigma, das noch in den 1990er-Jahren fortgeschrieben wurde,³ rief zugleich Einwände hervor, die sowohl die damit betriebene Literaturgeschichtsschreibung als auch den theoretischen Wert der Textanalysen betrafen. Angesichts der überwältigend großen Zahl der vom NS-

Regime aus rassenideologischen Gründen Verfolgten musste die Kanonisierung allein von ›politischen‹ Autoren als »Fehlentwicklung«⁴ erscheinen. Unter dem Einfluss des *Holocaust*-Films, vor allem von Claude Lanzmanns *Shoah* (1985), konnte dies korrigiert werden. Mit den vielgestaltigen Zeugnissen jüdischer Verfolgter und Exilierter fand eine in sich heterogene Erinnerungsliteratur ein breites Publikum, die sich nicht mehr unter die Deutungshoheit nur eines Begriffs des politischen Widerstands bringen ließ. Wenn also ein auf politische Inhalte und Gesinnungen verkürzter Zugang vor diesem Hintergrund als unzureichend qualifiziert war, blieb der gegenläufige Befund bedenkenswert, dass die Exilliteratur ein literarisches Phänomen darstellt, das rein vom »Leitbild der ›Literarizität«⁵ her auch nicht zu erfassen ist. Die auf Texte wie Stefan Zweigs *Cicero*-Essay zurückgehende Stilisierung der Exilsituation als Paradigma des Künstlertums schlechthin ist bis in die jüngere Forschung hinein wegen der enthistorisierenden Metaphorisierung kritisiert worden.⁶ Zu Recht wird dagegen die kontinuierliche Fortsetzung der Strömungen der klassischen Moderne in der Exilliteratur geltend gemacht,⁷ wozu freilich auch das Erschrecken gehört, das die Avantgarden in dem Moment auslösen konnten, da ihre Vorstellungen einer ins Leben eingreifenden Kunst sich in Deutschland, aber auch in der Sowjetunion der 1930er Jahre, ins Werk zu setzen begannen.⁸

Es bleibt also, heute mehr denn je, die Frage: Wie soll Exilliteratur als Literatur gelesen werden? Zurück zu rein inhaltlichen Lektüren soll der Weg bestimmt nicht führen. Dass die Expertinnen und Experten der Exilforschung gegenüber Verallgemeinerungen ihres Gegenstandes und seines Kernbegriffs skeptisch sind, ist ebenso richtig wie wichtig. Indes wird aus meiner Sicht nicht jede Erweiterung des Gegenstandsfeldes mit begrifflicher Unschärfe bezahlt. Über den Zusammenhang von Exil und Migration möchte ich anhand einer epochenübergreifenden Auswahl von Texten das Gegenteil demonstrieren. Es geht darum, Texte, die in der Exilsituation der Jahre nach 1933 entstanden sind, mit literarischen Vorläufern aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts und vor allem mit der zeitgenössischen Migrationsliteratur in Verbindung zu bringen. Die diesem Ansatz zugrunde liegende historische Entgrenzung soll zuvor in den Kontext der Exilforschung eingeordnet und theoretisch begründet werden.

Wer sich mit Exilforschung beschäftigte, das galt bis weit in die 1980er Jahre hinein ganz selbstverständlich, der handelte von deutschsprachigen Exilierten während der Nazizeit. Stets ging es um Emigranten *aus* Deutschland, die zeitgenössischen Migranten *in* Deutschland hingegen wurden mit den entsprechenden Forschungsfragen kaum in Verbindung gebracht. Als so genannte ›Gastarbeiter‹ oder ›Ausländerliteratur‹ fristeten ihre Texte lange ein Schattendasein.⁹ Philologisch schränkte die Fokussierung auf die deutschsprachigen Exilierten der 30er und 40er Jahre des 20. Jahrhunderts den Blick ein. Als Exilliteratur

verstand man, wie es Guy Stern prägnant ausgedrückt hat, die »Fortführung einer Nationalliteratur der Heimatsprache in einem Asylland.«¹⁰ Das ist nun die deutschsprachige Literatur der Migranten in Deutschland in den meisten Fällen gerade nicht. Obwohl sie aus der Feder von Exilkurdinnen, Exiliranern, Exiltschechinnen usw. stammt, ist ihr das Label »Exil« daher bislang auch nicht angeheftet worden.¹¹ Eingebürgert haben sich stattdessen vornehmlich die Bezeichnungen »Literatur der Migration«, »Migranten« oder »Migrationsliteratur.«¹² Umgekehrt war die klassische deutschsprachige Exilliteratur natürlich das Ergebnis von Migration, ohne danach zu heißen. Berendsohns Begriff der »Emigrantenliteratur«¹³ konnte sich bekanntlich nicht durchsetzen.

Was heißt und zu welchem Ende studiert man Exilliteratur?, fragt Guy Stern in einem programmatischen Aufsatz jüngeren Datums und gibt zur Antwort: »weil uns ein Verständnis dafür ebenfalls zu einem besseren Verständnis der heutigen zeitgenössischen Literatur führen kann.«¹⁴ Dieser richtungsweisende Hinweis ist durchaus nicht Ausdruck »von Rettungsimpuls und Modernisierungszwang.«¹⁵ Vielmehr überlegt Stern recht zwanglos und konkret, mit welchen methodischen und theoretischen Mitteln dieses übergreifende Verständnis zu erreichen wäre. »[S]trukturanalytisch orientierte methodische Ansätze« werden ins Spiel gebracht, die »Feminismusforschung« und die Tendenz, »auch solche Werke für den Kanon zu entdecken und in ihn einzuführen, die keinesfalls weltliterarischen Rang im traditionellen Sinne beanspruchen.«¹⁶ Vor allem der letzte Impuls hat in der Exilforschung bislang keine ausreichend große Rolle gespielt. Die Forschung zur Migrationsliteratur hingegen hat ihn in den letzten Jahren in den Mittelpunkt gerückt.¹⁷ Ich möchte diesem Impuls in meiner Exil- und Migrationsforschung verbindenden Analyse folgen und setze dabei voraus, dass diese Verbindung entscheidend zu einer umfassenden Untersuchung der literarischen Artikulation von Minoritäten beiträgt.¹⁸ Es geht mir in erster Linie darum, mich an den Status und die Funktionsweise von »minoritärem Schreiben« heranzutasten, an das also, was nicht zur »großen Literatur« gehören kann. Ich beziehe mich dabei auf ein eingeführtes theoretisches Konzept, das mir in der Zusammenschau von Exil und Migration auf neue Weise produktiv erscheint. Gilles Deleuze' und Félix Guattaris Rede von »kleiner Literatur« bezeichnet mit dem Bedeutungsakzent des Französischen eine »mindere Literatur«, eine »littérature mineure«.¹⁹

Wenn im Folgenden von Exil und Migration die Rede ist, werden beide Forschungsfelder als Schauplätze minoritären Schreibens verstanden. Für meine Argumentation sind in diesem Zusammenhang zwei eng verbundene Probleme wichtig. Thematisiert werden soll der Status des Fremdseins in einer Sprache sowohl als konkreter literarischer Produktionsfaktor als auch als Thema der Literatur und als Ausgangspunkt für ihre poetologische Beschreibung. »Minoritär« sind Exil- und Migrationsliteratur gleichermaßen. Sie sind gegenüber der Mehr-

heitsgesellschaft aus der Position einer Minderheit entstanden und das heißt vor allem auch aus der Situation sprachlicher Fremdheit heraus. Sich mit dieser existentiellen Fremdheit in der Literatur zu befassen, ist für die Exilforschung nicht neu.²⁰ Die Tragweite und Virulenz einer solchen Untersuchung aber muss angesichts der Tatsache, dass Migration im Zeitalter der Globalisierung als schichtenübergreifender Dauerzustand in Betracht kommt, neu eressen werden.

Die Forschung zur Migrationsliteratur verdankt ihre Innovationskraft zum großen Teil den Theorieschulen der universitär gut vernetzten Auslandsgermanistik in Großbritannien und in Nordamerika, die erheblich auf die hiesigen Debatten Einfluss genommen haben. *Postcolonial* und *minority studies*, *gender studies* und die *cultural studies* im Allgemeinen haben die deutschsprachige Literatur von Minderheiten entdeckt, und die Germanistik hierzulande ist ihnen und ihrer Aufmerksamkeit für Identitätskonstruktionen, Identitätswanderungen und die Symbolpraktiken kultureller Selbstverständigung gefolgt.²¹ Das wiederum hatte auch Wirkung in der deutschen Exilforschung, die ›Exil‹ in den untersuchten literarischen Texten zugleich als historisches Phänomen und als schriftstellerische Subjektpraxis begreift, etwa in Sabine Rohlf's Studie, die unter der bezeichnenden Überschrift steht: *Exil als Praxis - Heimatlosigkeit als Perspektive?*²² Die Ambivalenz, die das Fragezeichen dieses aktuellen Titels offenbart, hat Guy Stern in seine Antwort auf die Frage, warum das Studium der Exilliteratur heute wichtig ist, eingeschlossen: »Wir studieren also auch deshalb Exilliteratur, weil das Exil in seiner Verbreitung uns immer wieder auf das Phänomen des Ausgestoßenseins zurückführt.«²³

Meine Lektüren zum minoritären Schreiben nehmen Sterns Anregung, aktuelle Texte im Verstehenshorizont der Exilliteratur zu lesen, auf und steuern insbesondere auf das hochgradig heterogene Feld der zeitgenössischen Migrationsliteratur zu, die einerseits das abgründige Ausgestoßensein auslotet und auf der anderen Seite die Erfahrung des hybriden Seins zwischen Sprachen, Herkunft und Identitäten performativ praktiziert. Zunächst soll der Blick zurückgehen zum Anfang des 20. Jahrhunderts, dorthin, wo Deleuze und Guattari den Ausgangspunkt für das Konzept der »littérature mineure« gefunden haben. Ich beginne daher mit zwei nicht zuletzt durch diese Theorie klassisch gewordenen Texten Franz Kafkas, seiner so genannten *Rede über die jiddische Sprache* und seinem Auswanderer-Roman *Der Verschollene*, die ich als systematische und erzählerische Erkundung jener zugleich räumlichen und sprachlichen »Deterritorialisierung«²⁴ lesen möchte, die für minoritäres Schreiben charakteristisch ist. Auf der Grundlage von Kafkas Theorie des Jargons und der treibenden Darstellung »[e]xistentieller Exterritorialität«²⁵ in seinem ersten Roman aus der Zeit der klassisch-modernen Amerikavisionen beschäftige ich mich in einem Zwischenschritt mit den so verschiedenen und doch in der Schreibpraxis vergleichbaren Exilerfahrungen Brechts und Adornos in den USA. Alsdann wende

ich mich der Gegenwart zu in Gestalt von Wladimir Kaminers Kurzgeschichten-Sammlung *Russendisko*. Der Titel stellt programmatisch den Ort einer Berliner Subkultur aus, die offensiv zwischen Minderheits- und Massenkultur oszilliert. Kafka studierte im Prager Café Savoy Aufführungen eines jiddischen Theaters und jiddischer Lesebühnen, welche sich schon durch die erzwungene Wahl dieses technisch vollkommen unzureichenden Spielortes vom bürgerlichen Theaterbetrieb unterschieden – und gerade deshalb, nicht zuletzt bei den Kritikern der etablierten Hochkultur, populär waren.²⁶ Kaminer veranstaltete in den 1990ern in der Berliner »Tanzwirtschaft Kaffee Burger« mit Freuden eine »Russendisko« und mischte mit dem vermeintlich ethnischen Minderheitenprogramm die Nachwende-Szene von Berlin Mitte bis zur touristischen Bekanntheit auf. Das Kaffee Burger ist bis heute als Lesebühne aktiv – und Kaminer mit dem Label der literarischen *Russendisko* auf Lesereise auch durch viele kleine Orte der Republik. Feridun Zaimoglus »Mißtöne vom Rande der Gesellschaft«, die 1996 in Form der Textsammlung *Kanak Sprach* erschienen, haben im Kontext der Kanak Attack-Bewegung eine vergleichbare politisch-popkulturelle Einbindung.²⁷ Gegenüber Kaminers an Kafka geschulter Komik ist es bei *Kanak Sprach* der aggressiv auftrumpfende Gestus eines nicht zu vereinnahmenden, neuen Typus des Sprechens und Auftretens in minderer Position, der Zaimoglus Schreiben Literatur und literarisches Manifest in einem sein lässt. Deleuze und Guattari zufolge ist der »littérature mineure« ein programmatischer Anspruch eigen. Zaimoglu, so wird zu zeigen sein, löst nicht nur einen solchen Anspruch ein. In seiner antihegemonialen, resignifizierenden Schreibweise schreibt *Kanak Sprach* die deutsche Literaturgeschichte fort, deren Avantgarden immer anders und nie anders als minoritär waren.

2. »Angst vor dem Jargon«: »littérature mineure«. – Ab Oktober 1911 besuchte Franz Kafka über zwanzig Vorstellungen der Lemberger Theatergruppe des polnischen Schauspielers Jizchak Löwy, der nach schweren Pogromen in Russland wie viele Juden aus dem Osten Richtung Westen geflohen war. Dem westjüdischen Verwaltungsjuristen Kafka war dieses jiddische Theater kulturell vollkommen fremd. Seine Tagebucheinträge vermitteln, wie Lothar Müller schreibt, den Eindruck, als habe es ihn »im Café Savoy wie auf einem fliegenden Teppich in eine gänzlich fremde Weltgegend«²⁸ verschlagen. In seiner kleinen Einführungsrede zu einer Lesung Löwys am 28. Januar 1912 ist diese Fremdheit spürbar, auch wenn sich Kafka durch wissenschaftliche Lektüren darauf vorbereitet hat, einem westeuropäischen Publikum den »Jargon«²⁹ der ostjüdischen Dichter nahezubringen. Gerade diese Vorbereitung – konsultiert und exzerpiert hat Kafka u.a. Meyer Isser Pinés *Histoire de la Littérature judéo-allemande*, die 1911 in Paris erschienen war³⁰ – gab ihm die Problematik der Unverständlichkeit als zentrales Thema ein.

Wenn Kafka zu Beginn seiner Rede von der »Angst vor dem Jargon« spricht und die »sehr geehrten Damen und Herren« mit der Aussicht beruhigt, dass sie »viel mehr Jargon [. . .] verstehen als Sie glauben«, scheint die Furcht vor der fremden Sprache aus der Tatsache zu resultieren, dass man sie nicht versteht, woraus im Umkehrschluss folgt, dass Verstehen von der Furcht befreit. Entsprechend beschreibt Kafka »[u]nsere westeuropäischen Verhältnisse« als glückliche Umstände, unter denen jeder den anderen versteht: »Wir leben in einer geradezu fröhlichen Eintracht; verstehen einander, wenn es notwendig ist, kommen ohne einander aus, wenn es uns paßt und verstehen einander selbst dann.«³¹ Aus dieser »Ordnung der Dinge« heraus werde kaum jemand »Lust« verspüren, »den verwirrten Jargon [zu] verstehen«: »Sein Ausdruck ist kurz und rasch. Er hat keine Grammatiken. Liebhaber versuchen Grammatiken zu schreiben, aber der Jargon wird immerfort gesprochen; er kommt nicht zur Ruhe. Das Volk läßt ihn den Grammatikern nicht. Er besteht nur aus Fremdwörtern. Diese ruhen aber nicht in ihm, sondern behalten die Eile und Lebhaftigkeit, mit der sie genommen wurden.«³²

Zur westeuropäischen Ordnung der Dinge, wie Kafka sie als Sprach-Ordnung beschreibt, steht der Jargon in klarem Gegensatz. Wo sie ruhig ist, bleibt er flüchtig. Das ist der Hauptunterschied. Europäische Sprachen sind Schriftsprachen, die als Distanzmedien die Verständigung auch dann sicherstellen, wenn kein unmittelbarer Kontakt besteht. Ihr Regelwerk kann jederzeit und an jedem Ort abgerufen werden. Genau diese Sicherheit gibt es im Jargon nicht. Jargon ist, selbst wenn er verschriftlicht wird, immer gesprochene Alltagssprache, ein Slang ohne grammatisches Regelwerk. Jargon entsteht provisorisch aus entlehnten Wörtern und ist in permanenter Veränderung begriffen, weshalb hier jedes Wort ein Fremdwort ist und bleibt.

Im Fortgang seiner Rede bietet Kafka die sprachwissenschaftlichen Kenntnisse auf, die er Pinés *Histoire de la Littérature judéo-allemande*, vor allem aber dem Vorwort dieser Schrift verdankte, das von Charles Andler, einem der Gründungsväter der französischen Germanistik und politisch engagierten Kenner des Jiddischen, verfasst worden war.³³ Mit diesem Wissen erscheint der »Jargon« des Jiddischen nun nicht mehr als das schlichtweg Andere von System und Gesetz, sondern wird Teil einer diachronen Sprachgeschichte, die als europäische Migrationsgeschichte zu fassen ist (»Völkerwanderungen durchlaufen den Jargon von einem Ende bis zum anderen.«³⁴) Im »Treiben der Sprache« sind »Bruchstücke bekannter Sprachgesetze« nachweisbar. Kafka führt, germanistisch abgesichert, den Übergang vom Mittelhochdeutschen ins Neuhochdeutsche an und verweist darauf, dass im Jiddischen viele ältere Sprachformen eigenständig bewahrt worden sind, die das Neuhochdeutsche verloren hat.³⁵ »Was einmal ins Ghetto kam, rührte sich nicht so bald weg.«

Unmittelbar nach dieser Feststellung nimmt die Rede eine unerwartete Wen-

ding. Die diachronische Sprachgeschichte hat die Entwicklung des Jiddischen mit der des Deutschen in Verbindung gebracht. Und dieser historisch-systematische Zusammenhang kann nicht anders denn als Teil des Versuchs verstanden werden, dem Publikum die »Angst vor dem Jargon« dadurch zu nehmen, dass er ihm nahegebracht wird. Doch Kafka betont nunmehr, dass »in diese Sprachgebilde von Willkür und Gesetz die Dialekte«³⁶ einströmten, ja dass der Jargon nur aus Dialekt bestehe und mithin nicht zu vereinheitlichen sei. Und wie um den Anfang seiner Rede in das Gegenteil zu verkehren, schaltet er plötzlich um von Verstehen auf Nicht-Verstehen. »Mit all dem, denke ich die Meisten von Ihnen, sehr geehrte Damen und Herren, vorläufig überzeugt zu haben, daß sie kein Wort des Jargon verstehen werden.«

Auf diese Wendung folgen kurze Erläuterungen zu drei Gedichten, die Löwy an diesem Abend vortrug, wobei Kafka nunmehr darauf beharrt, das Publikum werde »im besten Fall die Erklärung«, nicht aber die jiddischen Gedichte selbst verstehen. Man werde im Vortrag des Dichters das vorher schon Bekannte suchen und dieses wiedererkennen, gerade dadurch aber »das, was wirklich da sein wird«, »nicht sehen«.³⁷ »Glücklicherweise«, so leitet Kafka dann eine erneute Wendung ein, »ist aber jeder der deutschen Sprache Kundige auch fähig Jargon zu verstehen«. Aus einer allerdings großen Ferne betrachtet, werde »die äußere Verständlichkeit des Jargon von der deutschen Sprache gebildet«, die wahrnehmbare Verbindung sei jedoch »zart und bedeutend« und müsse sofort zerreißen, wenn Jargon ins Deutsche »zurückgeführt« werde. Dann bleibt nur »etwas Wesenloses« übrig, die Übersetzung ins Deutsche »vernichtet« den Jargon.³⁸

Unter diesen Voraussetzungen kann Kafka seinen Zuhörer am Ende wie zu Beginn versichern, sie könnten »Jargon verstehen«, und zwar »nicht nur aus dieser Ferne der deutschen Sprache« – »Sie dürfen einen Schritt näher.« Wer näher tritt, der verliere die Furcht vor dem Jargon, indes sei auch seine »frühere Ruhe« dahin, so dass er sich »nicht mehr vor dem Jargon, sondern vor sich« fürchte.³⁹ Das ist die Pointe Kafkas: Die Angst vor dem vermeintlich Fremden schlägt um in eine Angst vor dem vermeintlich Eigenen, die Opposition Eigen/Fremd selbst wird damit fragwürdig. Dabei geht es historisch um das Verhältnis der liberalen, kulturbürgerlichen Westjuden zum traditionellen Ostjudentum. Doch Kafkas Rede besitzt aus ihrem historischen Kontext heraus einen systematischen Wert im Umgang mit Mehrsprachigkeit und im Hinblick auf das Verhältnis zum kulturell Anderen, das, wie die Wendungen der Rede deutlich machen, im hermeneutischen Ansatz des Verstehens von Alterität gerade nicht hinreichend komplex erfasst wird. Kafka selbst spricht als ein Fremder, der sich durch Lektüren vorbereitet hat. Der Gebrauch, den er davon macht, kommt ganz offensichtlich entlang des Codes Verstehen/Nicht-Verstehen nicht zur Ruhe, dessen hin und her Schalten aber zu verstehen gibt, wie Kafka glaubt, sich auf

das Fremde beziehen zu können. Sprachwissenschaftlich beruft er sich auf den Standpunkt, dass der Jargon nicht das rein »gesetzlose« Sprachgemisch ist, als das es in den westeuropäischen Ohren klingt. Es ist nicht das Andere des Gesetzes, sondern steht mit den allgemeinen Sprachgesetzen in Zusammenhang. Gleichwohl bleibt es unübersetzbar, so dass von Aneignung und Eingemeindung keine Rede sein kann. Die Metaphorik von Nähe und Ferne, des Wahrnehmens, Sehens und Scheinens anstelle des nur sprachlichen Verstehens, zielt auf die Wahrscheinlichkeit des Fremden wie des eigenen Fremdseins. Beide werden nicht nach der Maßgabe der *Alterität*, des So- oder Anders-Seins, in den Blick genommen, in ihrer Wahr-Scheinlichkeit dem anderen gegenüber erscheinen sie im Paradigma der *Ähnlichkeit*.⁴⁰ So, wie der Wahrscheinliche in einer Ähnlichkeitsbeziehung zum Wahren steht, die metaphorisch und gerade deshalb erkenntnisleitend ist,⁴¹ so stehen sie in Beziehung zueinander und erscheinen sich ähnlich in diesem Bezug.

Kafkas *Rede über die jiddische Sprache* spricht vom Jargon als einem Zustand des Fremdseins in der Sprache. Einen solchen Zustand fand er bekanntlich in seiner Geburtsstadt Prag selbst vor, wo er als deutschsprachiger Jude zur Minderheit einer Minderheit gehörte. Getrennt von der tschechischsprachigen Bevölkerungsmehrheit, pflegte die herrschende deutschsprachige Minderheit eine elitäre Amtssprache, die als solche einen künstlichen, gleichsam papiernen Charakter hatte. Die Juden gehörten dieser Minderheit wiederum als eine Minderheit an, die mit Ausschlussmechanismen zu kämpfen hatte. Sprachlich standen sie zwischen dem vernachlässigten Tschechischen, dem oft verachteten Jiddischen, dem bürokratischen Deutschen und dem durch die zionistische Bewegung bedeutungsvollen Hebräischen, einer Sprache, deren konsonantische Schrift erst durch den mündlichen Gebrauch eine bestimmte Signifikanz erhält.⁴²

Kafka war einer der wenigen jüdischen Schriftsteller in Prag, die Tschechisch verstanden und sprachen, das Deutsche war für ihn Mutter- und Kultursprache zugleich, Hebräisch hat er erst spät zu lernen begonnen. Das Jiddische verkörpert für ihn das Modell des Jargons schlechthin, eine Sprache nämlich, die nicht ruht, sondern permanent in Bewegung ist. »Deterritorialisierung« nennen das Deleuze/Guattari, und sie sehen darin das zentrale Kennzeichen »kleiner Literatur«, die sich als »mindere«, als *littérature mineure*, von der »großen«, etablierten und anerkannten Literatur eines Landes unterscheidet. Demnach lautet ihre Definition: »Eine kleine oder mindere Literatur ist nicht die Literatur einer kleinen Sprache, sondern die einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient.«⁴³ Das Pragerdeutsch war so eine deterritorialisierte Sprache, eine »kleine« Form des Groß-Deutschen, die durch den Einfluss des Tschechischen jene fehlerhaften Gebrauchsweisen aufwies, wie sie für den Jargon typisch sind. Klaus Wagenbach nennt hier etwa die falsche Verwendung von Präpositionen und Pronomen und den reduzierten Gebrauch nur weniger Verben

für eine Vielzahl von Tätigkeiten.⁴⁴ Man denkt automatisch an das Get-Take-Put-Englisch, mit dem sich die meisten von uns im Ausland verständigen, und das auch die Sprache vieler Minderheiten in den USA ist. Deleuze/Guattari können das bestätigen: Was die Schwarzen mit dem Amerikanischen machten, funktioniere zweifellos als »kleine Sprache«, und das gelte auch für die Sprache der »Gastarbeiter« überall auf der Welt.⁴⁵ Schließlich zähle auch die Popliteratur in ihrer »Wörterflucht«⁴⁶ zur kleinen Literatur. *Wörterflucht*, das schreiben die beiden Franzosen auch im Original mit dem fremden deutschen Wort.

Insgesamt geben Deleuze/Guattari drei Merkmale »kleiner Literatur« an. Eines wurde schon erwähnt: Sie ist *deterritorialisert*, nicht sesshaft, sondern in Bewegung, ein nomadisches, volkstümliches Kauderwelsch. Als Literatur von Minderheiten sei ihr zudem eigen, dass jede ihrer Aussagen wie von selbst einen *kollektiven* Wert gewinnt, also immer eine Aussage über potentiell jeden Angehörigen dieser Minderheit ist. Einer spricht für alle. Daraus folgt das dritte Merkmal: In der kleinen Literatur ist *alles politisch*.⁴⁷ Deutlich zu spüren ist in dieser Bestimmung die Sprach- und Denkweise linker Intellektueller der 1970er Jahre, die durch die Schule des Strukturalismus gegangen sind. Es gibt für sie keine der Sprache vorgängige Subjektivität. Vielmehr ist Sprache eine der entscheidenden Strukturen, die Subjektivität erzeugt. Der politische Sinn dieser konstruktivistischen Auffassung lässt sich literaturgeschichtlich auf die Subjektauffassung der klassischen Moderne zurückführen, die Brecht in seiner Verfremdungstheorie des Theaters nicht zufällig unter den Bedingungen des Exils formuliert und politisch geschärft hat. Die Grundformel dafür lautet: Nur was als konstruiert gedacht wird, kann als veränderbar erscheinen.⁴⁸ Ich werde auf den Zusammenhang von Exil und Verfremdungstheorie noch zurückkommen.

3. Kafkas »*Der Verschollene*« – Zunächst aber möchte ich noch bei Kafka verweilen. Sein Textfragment *Der Verschollene* ist mit großen Pausen in verschiedenen Teilen zwischen 1911 und 1914 entstanden, zumindest teilweise also in zeitlicher Nähe zu den Besuchen im jiddischen Theater und den sprach- und kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Jiddischen. Max Brod hat das Fragment später unter dem Titel *Amerika* als Roman veröffentlicht. Die Handlung beginnt mit der Ankunft des jungen deutschen Auswanderers Karl Roßmann im Hafen von New York. Sein wirrer Weg auf einer imaginären Westroute mit dem schließlichen Ziel »Oklahoma«, die Geschichte vom raschen Aufstieg bei einem fabelhaften reichen Onkel, vom plötzlichen Fortgeschicktwerden und von der harten Arbeitssuche als Unterdrückter und Angefeindeter in gefährlicher Fremde lässt sich im Anspielungsfeld von Exil, Knechtschaft und Aufbruch als jüdischer Bildungsroman lesen.⁴⁹ Dabei ist eine doppelte Deterritorialisierung – sprachlich und räumlich – von der Ankunftsszene an stilprägend:

»Als der siebzehnjährige Karl Robmann, der von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden war, weil ihn ein Dienstmädchen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte, in dem schon langsam gewordenen Schiff in den Hafen von Newyork einfuhr, erblickte er die schon längst beobachtete Statue der Freiheitsgöttin wie in einem plötzlich stärker gewordenen Sonnenlicht. Ihr Arm mit dem Schwert ragte wie neuerdings empor und um ihre Gestalt wehten die freien Lüfte.

»So hoch«, sagte er sich und wurde, wie er so gar nicht an das Weggehen dachte, von der immer mehr anschwellenden Menge der Gepäckträger, die an ihm vorüberzogen, allmählich bis an das Bordgeländer geschoben.«⁵⁰

Der durchgehend filmische Charakter des *Amerika*-Romans, den der Herausgeber Brod im Nachwort der Erstausgabe betonte,⁵¹ wird bereits in dieser Anfangssequenz offenbar, die die Hauptfigur samt Herkunftsgeschichte wie in einer Kamerafahrt in den Schauplatz einführt. Während die persönliche Vorgeschichte, die Karl wenig später in einem ersten Gespräch mit einem »Ach was«⁵² beiseite wischen wird, nur in einem lapidaren Einschub einen Platz im Satz erhält, dominiert der durch Geschwindigkeitsdifferenzen hervorgehobene Wahrnehmungszeitraum. Das langsam näher kommende Schiff schärft den Blick und ermöglicht zu fokussieren. Zugleich steht Karls ruhender Blickpunkt im Kontrast zur Geschwindigkeit der vorbeidrängenden Menge. Gegenüber diesen horizontalen Vektoren des Raums rückt auch der vertikale Vektor ins Gesichtsfeld, den der Ausruf als erstaunliche Höhe feststellt. Er stammt der sich einstellenden Vorstellung nach von einem aufstrebenden Auswanderer, der im Land der Freiheit ankommt, der hoch hinaus will und erwartungsvoll in die Zukunft blickt. Kafka, der selbst nie amerikanischen Boden betreten hatte, kannte die Bedeutung des Ankunfts moments aus zahlreichen Quellen und Reiseberichten. Seine Darstellung ruft die entsprechenden Erwartungen auf – und geht doch in eine ganz eigene Richtung. Die Größe ist nicht eindeutig als metaphorische Erhebung der Freiheit zu verstehen, sie erscheint zugleich als die buchstäbliche Höhe einer Statue, die das Auge ermisst. Und damit hören die Eigentümlichkeiten nicht auf, denn in Kontrast zur vermeintlich exakten Taxierung steht ein offenkundiger Wahrnehmungsfehler im Bewegungsbild: Anstelle der Freiheitsfackel, die die *Statue of Liberty* in der Hand hält, sieht Karl ein Schwert, als hätte er eine *Justitia* vor sich.

Die Forschung hat eine wichtige Bild-Vorlage Kafkas identifiziert. Sie stammt aus Arthur Holitschers mit zahlreichen Photographien versehenem Reisebericht *Amerika: Heute und morgen*, der 1911/12 zunächst in der *Neuen Rundschau* und dann als Buch erschienen war.⁵³ Das Buch gehörte zu Kafkas Bibliothek, er pflegte gelegentlich daraus vorzulesen. Holitschers Band beginnt mit der Abbildung des amerikanischen Wahrzeichens, mit dem Kafka scheinbar analog seinen Roman eröffnet. Der Fehler des in Bewegung wahrgenommenen

Bildes im Vergleich mit der korrekten Photographie ist freilich nur der Anfang einer ganzen Kette offensichtlich fehlerhafter ›Wiedergaben‹ des Textes, die als solche deutlich machen, dass Kafka (im Sinn der Blumenbergschen Metaphorologie) wahrheitsähnliche (wahr-scheinliche) Bilder, aber eben keine Abbilder produziert.⁵⁴ In einem unterdrückten Satz heißt es über den Augenblick, da Karl Roßmann zur Freiheitsstatue aufschaut: »Er sah zu ihr auf und verwarf das über sie Gelernte.«⁵⁵ Wissen verwerfen muss der Leser auch an anderen Stellen, wo Kafkas Amerika Gestalt annimmt. Dem New Yorker Onkel begegnet der junge Migrant ebenso zufällig wie dieser ihn unversehens wieder weiter in die Fremde schickt. Immerhin erhält er von Herrn Green, einem Vertrauten des Onkels, beim Abschied noch »eine Karte Dritter nach San Francisco«, begleitet von dem Hinweis auf die »Erwerbsmöglichkeiten im Osten«.⁵⁶ Liest man in dieser Richtungsweisung die offensichtliche Vertauschung von Ost- und Westküste nicht nur als bloßen Irrtum, erscheint Amerika in voller Tragweite deterritorialisert. Im Osten erscheint San Francisco von New York aus nur in der Perspektive einer globalen Bewegung über das hinweg oder durch das hindurch, was auch von Europa aus im Fernen Osten liegt. Wer lange genug Ostkurs hält, der kommt natürlich irgendwann auch an der Westküste an. Das kann man für Kafkas global verkehrte Variante des amerikanischen Frontierprojekts halten, welches dem mobilen Gründungsmythos nach *into the West* strebt. Auf dem Wegmarsch Richtung ›Westen‹ sieht Roßmann »im Rückblick das Panorama New Yorks und seines Hafens immer ausgedehnter sich entwickeln« und er glaubt, »die Brücke, die New York mit Boston verbindet«, im Blick zu haben.⁵⁷ Auch dieser dem Leser wider besseres Wissen erscheinende Übergangsort erzeugt einen Verfremdungseffekt, der die nächste Station des Auswanderers in Gestalt der biblisch anspielungsreichen Stadt ›Ramses‹ folgerichtig als durchweg fingiert erscheinen lässt.⁵⁸ Die dann folgende Station ist der erdig klingende Ort ›Clayton‹, wohin Roßmann von Ramses aus mit der Untergrundbahn gelangt. Dort, so hat er erfahren, nimmt das »Teater von Oklahama«⁵⁹ Personal auf. Da er als Liftboy im ›Hotel occidental‹ von Ramses gescheitert ist, lässt Rossmann sich registrieren, wobei ihm die Bürokratie des Theaters wie allen Arbeitssuchenden eine umfangreiche Prozedur zur Identitätsfeststellung abverlangt. Grundsätzlich steht das Theater von Oklahama in dem Ruf, einen jeden in irgendeiner Funktion brauchen zu können. Umso genauer aber kontrolliert man die Herkunft der »besitzlose[n] verdächtigel[n] Leute«.⁶⁰ Für jede Herkunftsidentität ist dann eine eigene Kanzlei zuständig. Roßmann will sich als Ingenieur registrieren lassen, wird um seine »Legitimationspapiere« gebeten, und da er diese verloren hat und eingestehen muss, in Europa lediglich eine Mittelschule absolviert zu haben, führt man ihn »in die Kanzlei für europäische Mittelschüler« - »eine Bude am äußersten Rand«.⁶¹ Dort scheut er sich, seinen richtigen Namen preiszugeben, und lässt stattdessen den »Rufnamen aus seinen

letzten Stellungen« aufschreiben: »Negro«. ⁶² Er wird zunächst als Schauspieler aufgenommen, in Rücksicht auf seinen Studienwunsch dann aber für technische Arbeiten eingeteilt, woraufhin man auf einer Anzeigetafel die Aufschrift »Negro, technischer Arbeiter«, hochzieht und er eine mit seiner Funktion beschriftete Armbinde erhält. Derart bezeichnet steigt er in den Eisenbahnzug Richtung Oklahoma.

Dieter Heimböckel sieht in der Unterordnung des Auswanderers unter einen willkürlichen Signifikanten die »Manifestation seiner existentiellen Exterritorialität«. ⁶³ Tatsächlich setzt der Akt der Registration, mit der die Handlung des Romanfragments abbricht, die Verfahren der Identitätsfeststellung fort, denen Karl Roßmann vom Moment der Ankunft in Amerika an unterworfen ist. Diese Verfahren haben oft einen indirekten und inoffiziellen Charakter und zeichnen sich dadurch aus, dass Erkennen und Verkennen ineinander übergehen. So erscheint der »Reisepaß«, den Karl bei seiner Ankunft noch besitzt und mit dem er sich beständig auszuweisen sucht, »nebensächlich«, wohingegen das »Geschwätz« des Heizers auf dem Schiff zur »Wiedererkennung« Karls durch seinen Onkel Jakob führt, der sich als einflussreicher Senator entpuppt. ⁶⁴ Seinen Taufnamen »Jakob«, unter dem Karl den Onkel als Bruder der Mutter kennt, verwendet dieser inzwischen als Familiennamen, was Karl zunächst verwirrt (»Wahrscheinlich hat er seinen Namen ändern lassen.« ⁶⁵) Auch das Wissen, das der Onkel über die Identität seines Neffen hat, ist alles andere als sicher und offensichtlich von falschen Informationen durchsetzt. Vom Dienstmädchen, das Karl Roßmann verführt hat, hat er einen Brief »samt Personenbeschreibung« ⁶⁶ erhalten. Der personale Erzähler, dessen Wissen an keiner Stelle über das der Protagonisten hinausgeht, spricht diesbezüglich von »natürlich nicht gerade detektivisch richtigen Beobachtungen«, und Karl selbst weist den Onkel darauf hin, dass in dessen Rede über die europäische Vergangenheit des Neffen »einige Fehler enthalten gewesen [sind]«. ⁶⁷ Die Identitätsbasis, auf der die emigrierten Verwandten einander erkennen, bleibt sprachlich ebenso angreifbar, wie die Ortsangaben der Erzählung sich auf keiner Karte festmachen lassen. Gleichwohl aber, eben weil der Personen wie Raum bezeichnenden Sprache die feste Referenz fehlt, wird ihre Referenzfunktion auffällig, treten die sprachlichen Verfahren zur Identitätsfeststellung als solche und das heißt: als fremde und Fremdheit erzeugende Praktiken zutage. Dazu gehört auch der fremde Charakter der Sprache selbst, die in *Der Verschollene* immer wieder als Fremdsprache reflektiert wird. Der Onkel spricht von »den langen Jahren meines amerikanischen Aufenthaltes« und fügt hinzu: »das Wort Aufenthalt paßt hier allerdings schlecht für den amerikanischen Bürger der ich mit ganzer Seele bin«. ⁶⁸ In seinen Reden schiebt sich die Suche nach dem passenden Ausdruck immer wieder in den Vordergrund, wie wenn er versichert, Karls Eltern hätten ihn »- sagen wir nur das Wort, das die Sache auch wirklich bezeichnet - einfach beiseitegeschafft«.

Über Karls ›Verführung‹ sagt er: »Ich will mit dem Worte verführt meinen Nefen durchaus nicht kränken, aber es ist doch schwer, ein anderes gleich passendes Wort zu finden.«⁶⁹ In seinem New Yorker Haus verbietet der Onkel Karl, auf den Balkon zu gehen, da der überwältigende Anblick der Großstadt für Neuankömmlinge verwirrend sei und ins ›Verderben‹ führen könne: »man könne in diesem Fall ruhig dieses Wort anwenden, wenn es auch eine Übertreibung ist.«⁷⁰

Hier fällt das personale Erzählen aus der indirekten Rede heraus, die Erzählstimme selbst scheint von der latenten Fremdheit der Sprache angesteckt, die sich in der Figurenrede niederschlägt. Der Onkel ist »mit ganzer Seele« Amerikaner, sein vorsichtiger, nach Synonymen suchender, dann wieder überbordender Ausdruck liest sich wie das Sprachvermögen eines Englisch sprechenden Nicht-Muttersprachlers, womit Kafkas deutschem Text etwas Bemerkenswertes gelingt, das man mit dem minoritären Status des Deutschen in Kafkas Prager Schreibumgebung in Verbindung bringen kann. Auf Karl Roßmanns Ausdrucksvermögen im Englischen wird in der Erzählung entsprechend häufig abgestellt. Mit dem Eintritt in das Geschäft des Onkels beginnt er einen intensiven Sprachunterricht. Und schon nach kurzer Zeit bemüht er sich Green gegenüber, der aus Rücksicht auf den Auswanderer »ein möglichst deutliches Englisch« spricht, um »eine etwas newyorkisch gefärbte Redeweise.«⁷¹ Karl Roßmann scheint also die Fremdsprache schon bis zum Dialektunterschied zu beherrschen, bei seiner Ankunft im ›Hotel occidental‹ von Ramses macht er jedoch ganz andere Erfahrungen. Im Gedränge am Buffet wirft er fast einen Tisch um, und dann heißt es: »Er entschuldigte sich zwar, wurde aber offenbar nicht verstanden, verstand übrigens auch nicht das geringste von dem was man ihm zurief.«⁷² Die Begegnung mit der Oberköchin des Hotels, die aus Wien stammt und den, wie man erst hier erfährt, Prager Emigranten aus der Donaumonarchie als Landsmann begrüßt, verhilft ihm zur Anstellung als Liftboy. Die Oberköchin ist im Englischen längst heimisch, hat dafür aber in der Muttersprache mittlerweile einen Akzent. Sie spricht mit Karl »in einem stark englisch betonten Deutsch«, was sie »traurig« macht.⁷³ Auch ihre Sekretärin Therese ist deutschsprachig. Karl stellt sich bei ihr vor: »Daraufhin sah sie ihn zum erstenmal voll an, als sei er ihr durch die Namensnennung ein wenig fremder geworden.«⁷⁴ Karl studiert als Hotelangestellter ein Lehrbuch der kaufmännischen Korrespondenz, wobei Therese zum Unmut des Neulings dessen Englisch korrigiert. Er beruft sich gegen sie auf die »grammatikalischen Meinungen der Liftjungen«⁷⁵, die jedoch, viele von ihnen sind selbst Einwanderer, nicht akzeptiert werden. In den Liftdienst wird Karl von einem Kollegen mit dem »Taufnamen Giacomo« eingeführt. Bei der ersten Nennung bleibt er ihm unfasslich, »denn in der englischen Aussprache war der Name nicht zu erkennen.«⁷⁶ Später, als Karl seine Anstellung längst wieder verloren hat und unter verwirrenden Umständen von der Polizei aufge-

griffen wird, dröhnt ihm das »Durcheinander der Stimmen« umherstehender Gepäckträger in den Ohren, »die in einem gänzlich unverständlichen vielleicht mit slavischen Worten untermischten Englisch mehr polterten als redeten.«⁷⁷

In dem Maße, wie sich *Der Verschollene* als ein deterritorialisertes Stationendrama entwickelt, ist und bleibt das Fremdsein in der Sprache sowohl im Sprechen als auch im Hören bestimmend, gehen Verstehen und Nicht-Verstehen ständig ineinander über und erfolgt das Identität stiftende Nennen und Benanntwerden als ein ebenso permanenter Prozess der Alienation. Wenn Karl Roßmann sich dem fragmentarischen Ende nach als »Negro« für das Theater von »Oklahoma« registrieren lässt, scheint die sprachlich-räumliche Deterritorialisierung in Gestalt des falschen Namens und der Fehlschreibung des Ortes zu kulminieren. Zugleich aber findet hier eine Reterritorialisierung statt, die die administrative Personenkontrolle, um die es dabei geht, als verbuchstäblichten Gewaltakt erscheinen lässt. Carolin Duttlinger hat in Arthur Holitschers *Amerika. Heute und Morgen*, das Kafkas Imagination entscheidend anregte, eine Photographie ausgemacht, die einen grausamen Lynchmord weißer Bürger an einem schwarzen Opfer zeigt.⁷⁸ Die in den Südstaaten der USA Anfang des 20. Jahrhunderts noch verbreitete Praxis der Lynchjustiz, deren Exzesse nicht selten triumphal auf Postkarten verbreitet wurden,⁷⁹ überlagert als Paratext wie ein drohendes Szenario die Handlung des *Verschollenen*. Die Geschichte von Auswanderung und Identitätssuche in Amerika, die zahlreiche Versatzstücke des *american dream* variiert, offenbart jäh eine dunkle, brutale Unterseite. Holitschers Bildunterschrift unter dem gehenkten Schwarzen, den seine in die Kamera blickenden weißen Mörder umstehen, lautet grausam ironisch: »Idyll aus Oklahoma.«⁸⁰

4. »Chimesische« *Verhaltenslehren eines »enemy aliens«: Brecht in Hollywood.* – Ich wende mich vor diesem Hintergrund wie angekündigt zwei prominenten deutschen Amerika-Exilanten zu, wobei das Fremdsein in der Sprache, das bei Kafka auf eine Weise beschrieben wird, die es zugleich im Schreiben produktiv werden lässt, weiter von systematischem Interesse sein soll.

»Hier in den Staaten ist man ein Objekt der Literatur, nicht ein Subjekt«⁸¹, notiert Bertolt Brecht am 24. März 1942 in sein Tagebuch. Tags darauf beschreibt er ausführlich, wie sich Deutsche und Japaner als so genannte »enemy aliens« im kalifornischen Registrierungsbüro einschreiben müssen. Anders als das europäische Exil in Frankreich, der Schweiz und vor allem in Skandinavien waren die insgesamt sieben Jahre an der amerikanischen Westküste für den Dramatiker nur wenig produktiv. Schon die *Flüchtlingsgespräche*, die noch in Skandinavien entstanden waren, handeln von der Reduktion des Exilanten auf seine registrierte Identität. »Der Paß ist der edelste Teil von einem Menschen. Er kommt auch nicht auf so einfache Weise zustand wie ein Mensch. Ein Mensch

kann überall zustandekommen, auf die leichtsinnigste Art und ohne gescheiterten Grund, aber ein Paß niemals. Dafür wird er auch anerkannt, wenn er gut ist, während ein Mensch noch so gut sein kann und doch nicht anerkannt wird.«⁸² Der Mensch sei eigentlich »nur der mechanische Halter eines Passes« heißt es weiter. Die verwörtlichte Metapher drückt eine umfassende Verdinglichung aus. Und diese Entfremdungserfahrung verschärft sich für den Marxisten Brecht im amerikanischen Exil durch ein rein marktwirtschaftliches Umfeld, das er anders als der bürgerliche Erfolgsautor Thomas Mann rundweg als abstoßend empfindet. Alles, inklusive Literatur und Kunst, sieht er hier zur Ware herabsinken. Nach einer Autofahrt durch Beverly Hills notiert Brecht, er suche an jeder Hügelkette, an jedem Zitronenbaum »ein kleines Preisschildchen«⁸³. Und solche Schildchen suche man auch an den oberflächlichen und dienstfertigen Menschen. In den *Hollywood-Elegien* heißt es: »JEDEN MORGEN, MEIN BROT ZU VERDIENEN / Fahre ich zum Markt, wo Lügen gekauft werden.«⁸⁴

Zur weltanschaulichen Differenz treten Sprachprobleme. Brecht spricht zwar Englisch und macht Fortschritte, die er jedoch, ohne sich wirklich in der Fremdsprache zu Hause zu fühlen, mit Aussetzern in der Muttersprache bezahlt. »Hin und wieder vergesse ich jetzt ein deutsches Wort, ich, der sich nur hin und wieder eines englischen erinnert. Suche ich dann, kommen mir nicht die hochdeutschen, sondern die Dialektwörter in den Sinn, wie Dohdle für godfather.«⁸⁵ Derart deterritorialisiert, erscheint ihm seine eigene literarische Produktion mangelhaft. Er nimmt die Flüchtlingsgespräche wieder vor und beklagt den »Mangel an Eleganz«⁸⁶. Über seine Exil-Gedichte, die die existentielle Fremdheit der Flüchtlinge thematisieren, schreibt er, im Grunde seien sie »in einer Art ›Basic German‹ geschrieben«⁸⁷. Umgekehrt hat Brecht Probleme, *Das Leben des Galilei* ins Englische zu übertragen. Die Eigenheiten gehen verloren. »Die größte Schwierigkeit macht Galileis Rede über die Epoche in der 1. Szene, besonders der Satz ›Da es so ist, bleibt es nicht so. Das englische Assoziieren ist so sehr anders, ebenso das Argumentieren und der Humor.«⁸⁸

Die Fremdsprache, die sich in Brechts Selbstbeobachtung im Tagebuch einschleicht, ist ihm nicht Heimat, sondern Heimsuchung. Englische Wörter dienen dazu, sein schlechter werdendes Deutsch zu bezeichnen. Der Dichter schreibt *Basic German*. Brecht verkehrt im Kreis der deutschen Exilanten und ist doch als Kommunist anders als Thomas Mann (»Wo ich bin, ist die deutsche Kultur.«⁸⁹) in der Medienöffentlichkeit isoliert. Mann wendet sich in regelmäßigen Radiosendungen direkt an seine Landsleute. Solche Möglichkeiten hat Brecht nicht, der vielmehr wie Charles Chaplin ins Visier des Kongress-Ausschusses gegen »Un-American Activities« gerät.

Interessiert verfolgt Brecht die Aktivitäten zur Exil-Gründung des Instituts für Sozialforschung, vor allem von Gesprächen mit Adorno berichtet das Tagebuch häufig. Etwa am 27. März 1942: »Gespräch mit Wiesengrund-Adorno, der

wegen des curfews sehr jumpy ist, über die Spezialität des Theaters gegenüber dem Film.«⁹⁰ In dem Eintrag stellt Brecht, der sich in Los Angeles auch im Drehbuchschreiben versuchte, verbittert fest: Da der Film in den USA von »Kleiderhändlern und Bankiers«⁹¹ geführt werde, sei ein wirkliches künstlerisches Werk die absolute Ausnahme. Im Übrigen sei die mechanische Reproduktion des Films sowieso eine Schwäche, da sie dem Publikum sämtliche Eingriffsmöglichkeiten nehme. Man kann in dieser Äußerung den Dramatiker des Lehrstücks vernehmen, der am liebsten das ganze Publikum zu Mitspielern machen möchte. Gleichzeitig jedoch verwundert die Aussage, da Brecht selbst, wie Erwin Piscator, filmische Reproduktionen in sein Theater integrierte. Dass er sich nun fast kulturkritisch zum Film äußert, ist nur mit den Bedingungen in Hollywood zu erklären, die ihn schlichtweg ausschlossen.

In dieser Situation beruflichen Misserfolgs und äußerster sprachlich-intellektueller Entwurzelung tut Brecht etwas Bemerkenswertes. Statt sich in die durch das Englische noch nicht entfremdete Heimatsprache zurück zu sehnen, steigert er die Fremdheit noch und geht weitere sprachliche Umwege. Er beschäftigt sich, wie schon einige Jahre zuvor, mit chinesischer Lyrik und überträgt einzelne Gedichte aus englischen Übersetzungen ins Deutsche. Insgesamt zwölf dieser *Chinesischen Gedichte*⁹² Brechts sind überliefert, sieben davon stammen von Po Chü-i (772-846 v. Chr.). In der fremden Sonne Kaliforniens scheint alchinesische Poesie gerade fremd genug zu sein, um vom Erfinder der Verfremdung höchst indirekt angeeignet zu werden.

Dieser Rückgriff auf das Chinesische kommt nicht plötzlich. Brecht hat während seiner verschiedenen Exilstationen den Kernbegriff der Verfremdung immer wieder mit Verweisen auf das chinesische Theater zu schärfen versucht. Nach dem Besuch einer Aufführung des legendären Meisters der Peking-Oper Mei Lanfang notierte er 1935 in Moskau: »Die Chinesen zeigen nicht nur das Verhalten der Menschen, sondern auch das Verhalten der Schauspieler«⁹³. Schon in den 1920er Jahren beschäftigte sich der Dramatiker intensiv mit chinesischer Philosophie, und so war es kein Zufall, dass er seinem »Büchlein mit Verhaltenslehren«⁹⁴, für welches er im Exil Material zu sammeln begann, den Namen *Me-ti* gab, nach einem Philosophen aus dem fünften vorchristlichen Jahrhundert. Die Werkausgabe dieses Vorkonfuzianers, für den auch die Schreibweise Mo Di üblich ist, findet sich mit vielen Anstreichungen im Brechtschen Nachlass.

Brecht interessierte vor allem die sozialkritische Dimension des von Mo Di begründeten Mohismus, dessen Gleichheitsideal vom strengen Hierarchiekonzept der Konfuzianer abweicht, das in China jahrhundertlang als Staatslehre diente (und heute mit dem Segen der Partei seine Wiedergeburt feiert). Dabei geht es Brecht, anders als etwa Heidegger in seiner Lektüre der Vorsokratiker, nicht darum, unter der etablierten die eigentlich wahre Philosophie freizulegen. Ganz

ungeniert bedient er sich altchinesischer Versatzstücke, um zu den politischen Vorgängen seiner eigenen Zeit verfremdet Stellung zu beziehen. Er tritt im *Metti* unter verschiedenen chinesischen Namen in Erscheinung und lässt seine politischen und intellektuellen Bezugspersonen und Gegner allesamt als Chinesen aufmarschieren. Karl Korsch, der Lehrer in Sachen Marxismus, firmiert als »Ko« oder »Ka-osch«, Lenin ist »Mi-en-leh«, für Hitler ist »Ti-hi« eine von vier Varianten.⁹⁵ Brecht entwirft mit seiner Zeitkritik eine chinesische Frühgeschichte des Marxismus, die zugleich historisch und konstruiert wirken will. Im *Tui-Roman*, einem weiteren Stück chinesischer Prosa aus der Exilzeit, wird das Land konsequent mit »M« geschrieben: der »Kaiser von Chima«, die »chimesische Revolution«, schließlich die »chimesische Republik«, deren Entwicklung »im Zeitalter der Tuis« der Roman erzählt.⁹⁶ Dahinter verbirgt sich die Geschichte der Intellektuellen von Weimar im Übergang zum Faschismus. Sie handelt von einem Goldenen Zeitalter, von Gleichschaltung und von Vertreibung.

Unter dem befremdlichen Deckwort »Chima«, in dem man die Chimäre mitlesen mag, verarbeitet Brecht aus zunehmender Ferne, was in der Heimat geschieht. Auf dem Fluchtweg nach Nordamerika, der von Helsinki über Moskau mit der Transsibirischen Eisenbahn bis Wladiwostok führte, lag China tatsächlich zum Greifen nahe. Doch Brecht wandte sich im Fernen Osten nicht nach Shanghai, das für viele, vor allem jüdische Emigranten aus Mitteleuropa zur Zufluchtsstätte wurde. Statt dessen begab er sich an Bord eines Schiffes und hielt weiter Ostkurs, bis er über New York an einen politisch und geografisch denkbar westlichen Punkt gelangte: nach Kalifornien. In Kafkas deterritorialisiertem »Westen«, so konnte ich zeigen, wird eine globale Bewegung Richtung Osten lesbar. Brecht hat sich nicht nur tatsächlich auf diesem Kurs bewegt, um an die amerikanische Westküste zu gelangen. Er blieb aus politischen Gründen einem imaginären Osten zugewandt und konnte gerade dadurch in der Fremde der Verfremdung treu bleiben, die künstlerische Kontinuität versprach. Auch oder gerade in den USA blieb China der ferne Sehnsuchtsort seines Schreibens, den die Stücke in allen Schaffensphasen als Handlungsort entworfen haben, vom Lehrstück *Die Mafnahme* über den *Guten Menschen von Sezuan* bis hin zum Fragment gebliebenen Kinderstück *Leben des Konfutse*. Die eigentliche Kontinuität im Werk aber erzeugt das »Chimesische«, mit dem sich der Dialektiker ein Distanzmedium erfindet, das Exilbewältigung, Theoriesprache und Traumfabrik in einem ist.

5. *Entfremdungskritik durch fremde Sprache: Adorno und die amerikanische Kulturindustrie.* – Obgleich er selbst bessere Arbeitsbedingungen hatte, war Brechts Gesprächspartner Adorno bekanntermaßen ein Kritiker, dessen Gegnerschaft zur amerikanischen »Kulturindustrie« begriffsprägend geworden ist. Zum Zeitpunkt ihrer Begegnungen war die kulturkritische Theorie der Philoso-

phischen Fragmente, die als *Dialektik der Aufklärung* bekannt werden sollte, längst festgezurr. Adorno hatte sie im Grunde schon mit ins Exil gebracht, gleichwohl ist auffällig, wie sehr beide, amerikanische Kultur und Sprache, den gemeinsam mit Max Horkheimer entwickelten Argumentationsgang der späteren Frankfurter Schule bestimmen. »Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit«, lautet der berühmte Schlüsselsatz des Kulturindustrie-Kapitels, das im Untertitel schon sagt, was die Kulturindustrie ist: »Aufklärung als Massenbetrug.«⁹⁷ In der hochtechnisierten kapitalistischen Konkurrenzgesellschaft hat alles Warencharakter, und was als Ware verkauft werden soll, muss sich unterscheiden oder, das ist entscheidender, es muss so aussehen, als sei es von anderem unterschieden, als könne sich der Käufer durch den Konsum des speziellen Produkts als Individuum auszeichnen. Ob es sich dabei um ein Auto handelt, das man sich leistet, oder um einen Film mit einem bestimmten Schauspieler, für den man sich begeistert – der Distinktionseffekt ist der gleiche. »Daß der Unterschied der Chrysler- von der General-Motors-Serie im Grunde illusionär ist, weiß schon jedes Kind, das sich für den Unterschied begeistert. Was die Kenner als Vorzüge und Nachteile besprechen, dient nur dazu, den Schein von Konkurrenz und Auswahlmöglichkeit zu verewigen. Mit den Präsentationen der Warner Brothers und Metro Goldwyn Mayers verhält es sich nicht anders.«⁹⁸

Der Soziologe Pierre Bourdieu wird später den Zusammenhang zwischen Kunstgeschmack und sozialökonomischer Distinktion empirisch bestätigen.⁹⁹ Adorno/Horkheimer selbst konnten diesen zentralen Punkt noch gar nicht sehen. Ihnen geht es darum, den Schein der Distinktion als die globale Einheitsideologie des Kapitalismus zu entlarven, die die »ganze Welt l. . . J durch das Filter der Kulturindustrie«¹⁰⁰ leite und dadurch den emanzipatorischen Ausdruck echter Individualität und singulärer Kunst behindere. »Jeder soll gleichsam spontan seinem vorweg durch Indizien bestimmten »level« gemäß verhalten und nach der Kategorie des Massenprodukts greifen, die für seinen Typ fabriziert ist.«¹⁰¹

Mich interessiert an dieser Stelle, in welcher Schreib- und Ausdrucksweise Adorno/Horkheimer ihr bekanntes Argument, Amerika vor Augen, artikulieren. Das »Level« setzen sie in Anführungszeichen, und das ist für meine Betrachtung höchst interessant. Das amerikanische Wort dient ähnlich wie bei Brecht (»Basic German«) nicht nur dazu, die Entfremdung argumentativ und theoretisch auf den Punkt zu bringen. Als Fremdwort vollzieht es das, wovon die Rede ist. Die Fremdheit der Sprache vollzieht das Entfremdungsargument. Die politische Aussage entsteht durch Performanz. Dieser wichtige Zusammenhang lässt sich an weiteren Beispielen verfolgen. Vom typischen männlichen Film- und Schlagerstar heißt es, er trete stets in der Rolle des »good sport«¹⁰² auf. Zum in den USA populären Genre der Kurzgeschichte schreiben die Autoren: »An der durchschnittlichen Wortzahl der Short Story ist nicht zu rütteln. Selbst gags, Effekte und Witze sind kalkuliert wie ihr Gerüst.«¹⁰³ Und über die Wirkung des Schön-

heitsideals der Filmindustrie heißt es: »[D]ie Mädchengesichter aus Texas gleichen schon als naturwüchsige den arrivierten Modellen, nach denen sie in Hollywood getypt würden.«¹⁰⁴ Hier überschreitet der Entfremdungseffekt des Amerikanischen schon die lexikalische Ebene und ergreift die Grammatik. Je mehr Adorno und Horkheimer gegen die von der Kulturindustrie erzeugte »Pseudoindividualität«¹⁰⁵ anschreiben, desto erfindungsreicher sind sie im Gebrauch von Anglizismen. Die »Besonderheit des selbst«, wie Hollywood sie produziere, nennen sie den »Lubitsch touch«,¹⁰⁶ in Anspielung auf das Bonmot, in Hollywood seien selbst die Sonnenuntergänge so schön, wie von Ernst Lubitsch verfilmt. Die Ironie dieses Satzes entgeht ihnen allerdings. Statt dessen wird klargestellt, dass auch das »date« der Verliebten nur Ausdruck der Freiheit zur Wahl des Immergleichen sei, weil die Kulturindustrie grundsätzlich in der Lage ist, auch den letzten »Outsider« zu vereinnahmen.¹⁰⁷ Der Text endet schließlich, indem für die Pseudoindividualität ein, wie es heißt, Ausdruck »äußerster Abstraktheit« gefunden wird: das amerikanische Wort »personality«.¹⁰⁸

Zwischenfazit. – Ich möchte kurz innehalten und ein Zwischenfazit versuchen. Als minoritäres Schreiben habe ich von Deleuze/Guattaris »littérature mineure« und von Kafkas Auseinandersetzung mit dem Jargon her einen Zustand des Fremdseins in der Sprache in den Blick genommen, der in Kafkas Texten poetische Produktivität entfaltet. *Der Verschollene*, so wurde gezeigt, ist ein im minoritären Pragerdeutsch verfasster Roman, dem es gelingt, die Mehr- oder besser: Zwischensprachlichkeit seiner Auswandererfiguren erzählerisch einzuholen. Im Zusammenspiel von sprachlicher und räumlicher Deterritorialisierung ist dabei die moderne Administration von Identität in den Blick geraten, das Einlesen und Zuschreiben der Eigenschaften des Einzelnen, das ihm allererst eine Stellung in der Gesellschaft verschafft (Stichwort: »Teater von Oklahama«). Im amerikanischen Exil, so ist dann deutlich geworden, hat Brecht den Zustand der sprachlichen und der gesellschaftlichen Entfremdung gleichermaßen erfahren und in seinen Tagebüchern in einer Mixtur aus Mutter- und Fremdsprache ausgedrückt. Bei Adorno und Horkheimer artikuliert sich in einem ähnlichen Schreibgestus eine performativ-politische Kulturkritik, die Versatzstücke der fremden Sprache mit entlarvender Absicht gebraucht. Hier führt das minoritäre Schreiben zu einer polemischen Theoriesprache, die Brechts Tagebuchstil ähnlich ist und sich gleichzeitig von Brechts künstlerischem Umgang mit Fremdheit und Entfremdung unterscheidet. Adorno/Horkheimer verfremden ihre Sprache durch den Gebrauch von Anglizismen, um amerikanische Identitätsmasken (Typen) im Namen authentischer Individualität bloßzustellen. Brecht dagegen kann im Exil auf die Lehrstückpraxis zurückgreifen, fremde Haltungen probeweise im Modus des »als ob« zu üben. Dabei geht es nicht um Demaskierung. Die chinesische Bühne, die entscheidend auf die Theorie des epischen Theaters

gewirkt hat, ist ohne Masken nicht denkbar. Wenn Brecht eine Traumfabrik des ›Chinesischen‹ entwirft, dann erzeugt seine Schreibweise keine Utopie des Authentischen. Sie überbietet die amerikanische Entfremdung durch Übungen der Indirektheit, die Fremdheit nicht fliehen, sondern steigern.

6. *Geschichten der Geschichte: Wladimir Kaminers »Russendisko«.* – Was jetzt folgt, hätten Adorno/Horkheimer vielleicht ein »hartes break« genannt. Denn der Schritt, den ich vor diesem Hintergrund machen möchte, ist beträchtlich. Er führt vom Zweiten Weltkrieg hinweg über die Zeit des Kalten Krieges mit ›Vertragsarbeitern‹ aus den sozialistischen Bruderländern auf der einen und ›Gastarbeitern‹ auf der anderen Seite des geteilten Deutschlands. Er führt in die jüngste Vergangenheit und Gegenwart nach der Wiedervereinigung, da die Bundesrepublik zunächst mühsam realisiert, dass sie ein »Einwanderungsland« ist, um alsbald feststellen zu müssen, dass dieser Begriff zu kurz greift. Denn in Zeiten allgemeiner gesellschaftlicher und transnationaler Mobilität muss die Unterscheidung zwischen heimatlich Eingesessenen und Dazugekommenen und mit ihr jene entlang der systematischen Grenzen von Nation und Migration oder von Eigenem und Fremdem zunehmend als unterkomplex und obsolet empfunden werden. Den auf Dauer gestellten Zustand der Migration, des irgendwo Ankommens und nicht zuletzt in der Sprache Fremdseins versuchen neuere Ansätze daher als *Transmigration* zu beschreiben – und berufen sich dabei sicher nicht zufällig auf die »Zweifelhaftigkeit bürokratischer Identitätsnachweise«¹⁰⁹, wie sie das Erzählwerk Kafkas offenbare.

Dieser Spur folgt auch der in der Sowjetunion geborene Schriftsteller Wladimir Kaminer, der 1990 kurz vor der Wende noch in die DDR einwanderte. Seither schreibt er nicht in seiner Muttersprache Russisch, sondern auf Deutsch. Als auf Deutsch schreibender Jude russischer Herkunft hat er sich mit dem Umzug nach Berlin eine Schreibsituation geschaffen, die der Situation der deutschsprachigen Juden in Kafkas Prag, deren doppelten Minderheitenstatus ich eingangs geschildert habe, vergleichbar ist.¹¹⁰ Seine *Russendisko* hat ihn bekannt gemacht, sowohl als popkultureller Ort, der Tanz, Bühne und Literatur versammelt, als auch in Form einer gleichnamigen Sammlung von short stories, die im Jahr 2000 erschienen ist. Der erste Text dieser Sammlung, *Russen in Berlin*, beginnt wie folgt: »Im Sommer 1990 breitete sich in Moskau ein Gerücht aus: Honecker nimmt Juden aus der Sowjetunion auf, als eine Art Wiedergutmachung dafür, dass die DDR sich nie an den deutschen Zahlungen für Israel beteiligte. Laut offizieller ostdeutscher Propaganda lebten alle Alt-Nazis in Westdeutschland. Die vielen Händler, die jede Woche aus Moskau nach Westberlin und zurück flogen, um ihre Import-Exportgeschäfte zu betreiben, brachten diese Nachricht in die Stadt. Es sprach sich schnell herum, alle wussten Bescheid, außer Honecker vielleicht.«¹¹¹

In Kaminers Kurzgeschichten erscheint die Geschichte als Gerücht. Die Er-

zählungen stehen auf einem scheinbar klaren historischen Grund, der sich jedoch sofort als unsicherer Boden erschließt – ein Paradebeispiel für *unreliable narration*. Im Sommer 1990 war Erich Honecker längst aus allen Ämtern gejagt worden, wenig später sollte er selbst zum Flüchtling werden. Die historische Exaktheit, die die Zeitangabe des Anfangssatzes vorgaukelt, wird wenige Sätze später als »vielleicht« doch nicht so genau durchkreuzt. Die historischen Bilder, die im kollektiven Gedächtnis fest verankert sind – Wendezeit, Mauerfall, Wiedervereinigung, Flucht des Ehepaars Honecker – werden bei Kaminer mit kleinen Unsauberkeiten überzogen, ähnlich wie Kafkas Freiheitsstatue bei der Ankunft Karl Roßmanns in Amerika. Das Leitmotiv von Kaminers Erzähltechnik lautet: Die Dinge sind nicht, was sie scheinen.

Auch bei Kaminer ist die Geschichte der Migration eine von Passkontrollen und Identitätsnachweisen, die Geschichten, die er daraus entwickelt, entdecken aber immer wieder in der administrativen Praxis der Vereindeutigung das glatte Gegenteil. So wird die Geschichte des sowjetischen Reisepasses erzählt, in dem »jüdisch« als Nationalität eingetragen wurde, was der Karriere der Betroffenen oft hinderlich war, weil Juden das Recht hatten, nach Israel auszuwandern, und der kommunistischen Partei, die ansonsten keine Westreisen zuließ, deshalb als unzuverlässig galten. Das »Gerücht«, von dem der Text *Russen in Berlin* spricht, bezieht sich auf die Einreisemöglichkeit, die sich russischen Juden im Zuge der deutschen Wiedervereinigung dann plötzlich eröffnete. Die neue Bundesrepublik nahm jüdische Einwanderer aus Russland auf, zunächst relativ unreguliert, erst später über komplizierte Antragsverfahren und Kontingente. So war der entsprechende Eintrag im Pass plötzlich begehrt, eine Einreisewelle die Folge, wie sich Kaminer erinnert: »Die russischen Juden [...] zu Beginn der Neunzigerjahre konnte man weder durch ihren Glauben noch durch ihr Aussehen von der restlichen Bevölkerung unterscheiden. Sie konnten Christen oder Moslems oder gar Atheisten sein, blond, rot oder schwarz, mit Stups- oder Hakennase. Ihr einziges Merkmal bestand darin, dass sie laut ihres Passes Juden hießen. Es reichte, wenn einer in der Familie Jude oder Halb- oder Vierteljude war und es in Marienfelde nachweisen konnte.«¹¹²

Diese Stelle mag das zentrale Kennzeichen der Kaminerschen Geschichtserzählungen deutlich machen: ihren Palimpsestcharakter. In den Gegenwartsgeschichten scheint immer die Vergangenheit durch. Das Notaufnahmelager Marienfelde hält die deutsch-deutschen Fluchtchicksale während des Kalten Krieges präsent. Es erinnert aber zugleich über eine Registrierungspraxis, die unvermeidlich die Nürnberger Gesetze ins Gedächtnis ruft, an die Konzentrationslager der Nazizeit. In dem einen steht das Andere geschrieben. Dabei bleibt der ironische Grundton bestehen, der es den Texten gestattet, im scheinbar unbeschwerten Erinnern die ungeheure Last der Geschichte als etwas hervortreten zu lassen, das weder geschultert noch abgeworfen werden kann.

Solches Erzählen arbeitet an einem kulturellen Gedächtnis, das die Vergangenheit nicht traditionell, sondern offensiv gegenwartsbezogen erinnert und gerade dadurch erinnerungspolitisch wirken kann.¹¹³ Aus dieser Erinnerungspraxis schöpft die literarische Darstellung des Einwanderungsalltags jüdischer Migranten in Deutschland. Durch das explizit ausgestellte Erzählen vom Hörensagen wird es möglich, Identitätsklischees, die Kaminers zentrale Thema sind, als solche zur Sprache zu bringen. Der Text kritisiert nicht, dass es solche Klischees gibt, er führt sie im doppelten Sinn vor. »Wir bekamen die wildesten Geschichten in unserem gemütlichen Marzahn-Wohnheim zu hören. In Köln, zum Beispiel, wurde der Rabbiner der Synagoge beauftragt, durch eine Prüfung festzustellen, wie jüdisch diese neuen Juden wirklich waren. Ohne ein von ihm unterschriebenes Zeugnis lief gar nichts. Der Rebbe befragte eine Dame, was Juden zu Ostern essen. ›Gurken‹, sagte die Dame, ›Gurken und Osterkuchen‹. ›Wie kommen Sie denn auf Gurken?‹, regte sich der Rebbe auf. ›Ach ja, ich weiß jetzt, was Sie meinen‹, strahlte die Dame, ›wir Juden essen zu Ostern Matze.‹ ›Na gut, wenn man es ganz genau nimmt, essen die Juden das ganze Jahr über Matze, und auch mal zu Ostern. Aber wissen Sie überhaupt, was Matze ist?‹, fragte der Rebbe. ›Aber sicher doch‹, freute sich die Frau, ›das sind doch diese Kekse, die nach altem Rezept aus dem Blut von Kleinkindern gebacken werden.‹ Der Rebbe fiel in Ohnmacht.«¹¹⁴

Kaminers Komik entsteht durch ein unzuverlässiges Erzählen, das konsequent darauf verzichtet, den Erzähler als korrigierende Wissensinstanz ins Spiel zu bringen. So wird auf die Frage hin, wie viele Russen denn eigentlich in Deutschland leben, die Angabe des Chefredakteurs der größten russischen Zeitung in Berlin genannt: drei Millionen. Von dem vermeintlich zuverlässigen Zeugen heißt es dann: »Er ist aber nie richtig nüchtern, deswegen schenke ich ihm keinen Glauben. Er hat auch schon vor drei Jahren drei Millionen gesagt. Oder waren es damals vier? Aber es stimmt schon, die Russen sind überall.«¹¹⁵

Kaminers Texte verdienen allein durch ihre durchgängige Kürze das Prädikat »kleine Literatur«. Poetologisch ist weniger der Minderheitenstatus der Sprache als vielmehr die Erzählebene der Schauplatz, auf dem das ›Mindere‹ seinen Ausdruck findet und produktiv wird. Gerade das Unzuverlässige, der desorientierte Blick auf die deutsche Gesellschaft produziert hier ästhetischen Erkenntnisgewinn. Kleine, unsaubere Geschichten bringen die eine ›große Erzählung‹ der Geschichte in dialektische Bewegung: das Trübe klärt auf.

7. »Kanak Sprak« - ein neues Manifest der kleinen Literatur. – Auch Feridun Zaimoglus Buch *Kanak Sprak* besteht aus kurzen Texten, die der Untertitel als »24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft«¹¹⁶ ausweist. Deleuze/Guattari schreiben, es gehe bei der »littérature mineure« darum, das eigene Kauderwelsch zu

entdecken. Zaimoglu hat eine solche Entdeckungsreise unternommen und führt seine in jeder Hinsicht unkorrekte *Kanak Sprak* auf »Protokolle« »detektivischer« Nachforschungen im Milieu der zweiten Generation von Türken in der Bundesrepublik zurück.¹¹⁷ Die im Buch konsequent gebrauchte Benennung »Kanaken« wird in der Einleitung eigens erläutert: »Noch ist das tragende Element dieser Community ein negatives Selbstbewußtsein, wie es in der scheinbaren Selbstbeichtigung oberflächlichen Ausdruck findet: Kanake! Dieses verunglimpfende Hetzwort wird zum identitätsstiftenden Kennwort, zur verbindenden Klammer dieser »Lumpenethnier.«¹¹⁸

Was an Marxens Rede vom nicht agitierbaren Lumpenproletariat erinnert, beschreibt die doppelte Deterritorialisierung derer, die als Kinder der ehemaligen Gastarbeiter geboren wurden. Sie gelten den Deutschen als Ausländer, in der Türkei aber als »Deutschländer«. Um mit der doppelten Heimatlosigkeit umzugehen, reklamieren sie das bloße Benanntwerden durch Andere als kollektive Eigenheit. Sie resignifizieren die kulturell abwertende Rede über sich,¹¹⁹ anstatt sich einer kulturellen Heimat zuordnen zu lassen. »Die Kanaken suchen keine kulturelle Verankerung. Sie möchten sich weder im Supermarkt der Identitäten bedienen, noch in der egalitären Herde von Heimatvertriebenen aufgehen.«¹²⁰ Zaimoglu spricht von einer »Generation X, der Individuation und Ontogenese verweigert worden sind.«¹²¹ Das resignifizierende Sprechen erzeugt eine stark performative Sprache,¹²² in der tatsächlich »alles kollektiven Wert«¹²³ gewinnt, weil nicht der individuelle Ausdruck im Fokus steht, sondern die gemeinsamen Codes aus Worten und Gesten, die Verbindlichkeit erzeugen. Zaimoglu zieht zum Vergleich den Freestyle-Rap im HipHop, aber auch das Creolische und die Black-Consciousness-Bewegung in den USA heran, fast exakt die Beispiele, die Deleuze/Guattari bemühen. Das Buch *Kanak Sprak* lässt höchst heterogene Einzelpersonen zu Wort kommen, die jeweils mit fiktivem Namen, Altersangabe und einem Hinweis auf ihre Tätigkeit oder eine bestimmte Eigenschaft auftreten. Das reicht von »Schüler«, »Rapper«, »arbeitslos« bis zu »Dichter«, »Gigolo« oder »Transsexuelle«. Die Überschrift bildet jeweils ein Zitat der betreffenden Person. In der folgenden Passage spricht »Bayram, 18, Breaker«. Er stammt aus dem Kieler Stadtteil Gaarden. Die Überschrift lautet: »Bist du'n Lamm, fressen sie dich«: »Anfangs standen wir hier orntlich belämmert rum, und was hatten wir denn wirklich verloren, in ner klemme, die weniger platz ließ als zwischen zunge und gaumen, wir verbissen uns in so ner art tragik, wo man abbröckelt und feste wurzeln fehlen, sich in oberscheiß verhakt, und wo du's nicht abschütteln kannst als grüner ankömmling, wo du's nicht schaffst, dem unfug hier den rücken zu kehren mit sack und pack und siebensachen. Aber da unten war ja heimat auch verloren, da gehörte man nicht mehr hin, und hier in gaarden traf einen fast der schlag von stillstehn und mit den füßen scharren und ewig auf'n retter warten, der deinem haarigen arsch aus'm brei

hilft, was soll's es war ne einzige fette pleite, und die hat man jede gottverdammte stunde schlucken müssen.«¹²⁴

Kanak Sprach ist Slang, gesprochene, ungrammatische Alltagssprache. Der Text versucht, das durch konsequente Kleinschreibung und apostrophierte Auslassungen anzuzeigen. Sein Autor gibt an, im »Protokoll|«-Stil ein »authentisches: Sprachbild« geschaffen zu haben, »eine Totalaufnahme aller existentiellen Bedingungen wie Gebärde, Gleichnis und Jargontreue«.¹²⁵ Gleichzeitig stuft er das Ergebnis aber auch als »Nachdichtung«¹²⁶ ein und benennt damit die klar sichtbare Ästhetisierung. Jugendsprachliche Slangausdrücke (»fette Pleite«) werden mit Formulierungen verbunden, die nicht abgelauscht, sondern zugeschrieben wirken (»jede gottverdammte stunde«) oder redensartliches Deutsch offen poetisch verwenden (»Lamm«/»belämmert«, »mit sack und pack und siebensachen«). *Kanak Sprach* ist ein Sprachgestus, der gleichermaßen authentisierende und offensiv künstlerische Züge aufweist und damit dem »Chimesischen« recht nahe kommt, das Brecht im Exil praktiziert. Es geht dabei nicht um naturalistische Jargontreue. Was Zaimoglu von einem »Neuen Realismus«¹²⁷ sprechen lässt, verweist auf einen kreativen Prozess, der das Künstlerische in der Auseinandersetzung mit den Sprechweisen von Migrantinnen und Migranten nicht ausblendet, sondern als selbstverständlichen Teil realistischer Darstellung kenntlich macht.¹²⁸ Dadurch erhält *Kanak Sprach* den Status eines poetologischen und politischen Manifests. Tatsächlich ist daraus eine politisch-popkulturelle Bewegung entstanden, die unter dem Label *Kanak Attack* firmiert und durch eine Vielzahl von Aktionen auf sich aufmerksam gemacht hat.

Schluss. – Vom Jargon haben meine Lektüren zu Exil und Migration am Beginn des 20. Jahrhunderts ihren Anfang genommen, und zum Jargon kehren sie zum Jahrhundertende zurück. Der weite Bogen des minoritären Schreibens auf Deutsch ist in einer Reihe von Schlaglichtern erhellt worden. Was Deleuze/Guattari »littérature mineure« nennen, das Dichten und Denken im Zustand der Deterritorialisierung, das charakterisiert die Situation der Exil- und der Migrationsliteratur gleichermaßen. Beschrieben werden damit die prekären Produktionsbedingungen von Exilanten und die Identitätsartikulation jenseits von Verwurzelung und Assimilation, die die aktuellen Entwürfe der Migrationsliteratur kennzeichnet. Einer der ersten großen Kongresse der *Kanak Attack*-Bewegung stand 1997 unter dem Motto *Loving the Alien*.¹²⁹

Anmerkungen

- 1 Vgl. Walter A. Berendsohn, *Die humanistische Front. Einführung in die deutsche Emigranten-Literatur*, Zürich 1946.
- 2 Vgl. Hans-Albert Walter, *Emigranteliteratur und deutsche Germanistik. An der deut-*

- schen Exilliteratur könnte die deutsche Germanistik den Ausweg aus der Krise proben, in: *Colloquia Germanica* 5 (1971), 319.
- 3 Vgl. Bettina Englmann, *Poetik des Exils. Die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur*, Tübingen 2001, 3.
- 4 Frithjof Trapp, Eintrag *Exilliteratur*, in: *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*, hg. von Horst Brunner und Rainer Moritz, 2. Aufl., Berlin 2006, 96.
- 5 Frithjof Trapp, *Deutsche Literatur zwischen der den Weltkriegen, II. Literatur im Exil*, Bern-Frankfurt/Main-New York 1983, 15.
- 6 Englmann zitiert die berühmte Essay-Passage mit dem Kernsatz: »Jede Form des Exils wird für einen geistigen Menschen Antrieb zur inneren Sammlung l. . .«. (Stefan Zweig: *Cicero*, zitiert nach: Englmann, *Poetik des Exils*, 4).
- 7 Das entspricht der Kernthese Englmanns (*Poetik des Exils*, 3), dem Beharren auf der »Modernität« der Exilliteratur. Vgl. dazu auch: Doerte Bischoff, *Avantgarde und Exil. Else Lasker-Schülers »Hebräerland«*, in: *Exilforschung* 16 (1998), 105–126.
- 8 Das hat vor allem Boris Groys deutlich gemacht (vgl. Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988). Ich habe den Zusammenhang im Vergleich der Avantgarde-Orientierung bei Ernst Jünger, Bertolt Brecht, Walter Benjamin und Heiner Müller analysiert (vgl. Thomas Weitin, *Notwendige Gewalt. Die Moderne Ernst Jüngers und Heiner Müllers*, Freiburg 2003).
- 9 Vgl. zur Entwicklungsgeschichte: Yasemin Dayioglu, *Von der Gastarbeit zur Identitätsarbeit. Der Kampf um Integrität in der Migrationsliteratur*, in: Manfred Durzak, Nilüfer Kuruyazici (Hg.), *Die andere deutsche Literatur*, Würzburg 2004, 104–110; Aglaia Blioumi, *Vom »Gastarbeiterdeutsch« zur Poesie. Entwicklungstendenzen in der »Migrationsliteratur«*, in: Nasrin Amirsedghi, Thomas Bleicher (Hg.), *Literatur der Migration*, Mainz 1997, 174–186.
- 10 Guy Stern, *Komparatistik und Exilforschung: Die deutschen Flüchtlinge und die amerikanischen Gegenwartsliteratur*, in: Helmut F. Pfanner (Hg.), *Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil - Exile across Culture*, Bonn 1986, 382.
- 11 Die Übersiedlung aus der DDR in die Bundesrepublik bis 1989 klammere ich im Rahmen dieser Betrachtungen aus. Vgl. dazu: Walter Schmitz (Hg.), *Deutsch-deutsches Literatur-exil. Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der DDR in der Bundesrepublik*, Dresden 2009.
- 12 Am häufigsten wird der Ausdruck »Migrationsliteratur« gebraucht, wie ihn Aglaia Blioumi konsequent in ihren Arbeiten verwendet hat (vgl. Aglaia Blioumi, »Migrationsliteratur«, »interkulturelle Literatur« und »Generationen von Schriftstellern«. Ein Problemaufriss über umstrittene Begriffe, in: *Weimarer Beiträge* 46(2000)4, 595–601; dies., *Interkulturalität als Dynamik. Ein Beitrag zur deutsch-griechischen Migrationsliteratur seit den siebziger Jahren*, Tübingen 2001; dies., *Transkulturelle Metamorphosen. Deutschsprachige Migrationsliteratur im Ausland am Beispiel Griechenland*, Würzburg 2006). Vgl. zu dieser Begriffsprägung auch Klaus Schenk (Hg.), *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, Tübingen 2004. Vgl. zu »Literatur der Migration« (neben dem in Anm. 9 erwähnten Titel von Amirsedghi und Bleicher) Karin Hoff (Hg.), *Literatur der Migration - Migration der Literatur*, Frankfurt/Main u.a. 2008. Der Ausdruck »Migrantenliteratur« ist in den letzten Jahren seltener geworden, taucht aber an exponierter Stelle immer wieder auf. Vgl. z.B. Peter Müller (Hg.), *Migrantenliteratur für die Sekundarstufe*, Stuttgart 2007.
- 13 Vgl. Anm. 1.
- 14 Guy Stern, *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Exilliteratur?*, in: ders.,

- Literarische Kultur im Exil. Gesammelte Beiträge zur Exilforschung*, Dresden 1998, 13f.
- 15 Claudia Albert, *Ende der Exilforschung? Eine Überlegung anlässlich neuerer Veröffentlichungen zum Thema Exilliteratur*, in: *IASL* 24 (1999)2, 183.
- 16 Stern, *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Exilliteratur?*, 13.
- 17 Vgl. Sabine Keiner, *Von der Gastarbeiterliteratur zur Migranten- und Migrationsliteratur. Literaturwissenschaftliche Kategorien in der Krise*, in: *Sprache und Literatur* 30(1999)1, 3–14; Jürgen Wertheimer, *Kanak/Wo/Man contra Skinhead: zum neuen Ton jüngerer AutorInnen der Migration*, in: Aglaia Blioumi (Hg.), *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*, München 2002, 130–135.
- 18 Vgl. Frithjof Trapp, *Von der Exilliteratur zur Migrantenliteratur - Veränderungen im Erscheinungsbild einer literarischen Epoche*, in: Fawzi Boubia, Jean-Marie Valentin (Hg.), *Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen. Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005*, Bd. 6, Bern u.a. 2007, 15.
- 19 Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt/Main 1976. Thomas Ernst gebrauchte den Begriff »minoritäre Texte« zuletzt im Hinblick auf Werke von Feridun Zaimoglu und Wladimir Kaminer, die im Folgenden eine wichtige Rolle spielen werden (vgl. Thomas Ernst, *Jenseits von MTV und Musikantenstadt. Popkulturelle Positionierungen in Wladimir Kaminers »Russendisco« und Feridun Zaimoglus »Kanak Sprach«*, in: *Text + Kritik. Sonderband IX Literatur und Migration*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2006, 149).
- 20 Vgl. dazu beispielsweise Konrad Feilchenfeldt, *Deutsche Exilliteratur 1933-1945*, München 1986.
- 21 Vgl. Volker C. Dörr, *»Third Space« vs. Diaspora. Topologien transkultureller Literatur*, in: Helmut Schmitz (Hg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, Amsterdam/New York 2009, 59–76, besonders 59f.
- 22 Vgl. Sabine Rohlf, *Exil als Praxis - Heimatlosigkeit als Perspektive? Lektüre ausgewählter Exilromane von Frauen*, München 2002. Vgl. zur Verbindung von Exil und der Situation des schreibenden Subjekts in der Moderne bereits vorher Elisabeth Bronfen, *Exil in der Literatur*, in: *Arcadia* 28 (1993), 167–183.
- 23 Stern, *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Exilliteratur?*, 17.
- 24 Deleuze, Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, 27.
- 25 Dieter Heimböckel, *»Amerika im Kopf«. Franz Kafkas Roman »Der Verschollene« und der Amerika-Diskurs seiner Zeit*, in: *DVjs* 77(2003)1, 144.
- 26 Vgl. Lothar Müller, *Die Unruhe eines Westjuden. Franz Kafka, das jiddische Theater und die Unübersetzbarkeit des Jargon*, in: *Brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei*, NF 15 (2007), 150f.
- 27 Vgl. zum Verhältnis Kaminers und Zaimoglus zur Popliteratur der Mehrheitsgesellschaft: Ernst, *Jenseits von MTV und Musikantenstadt*, 148–158.
- 28 Müller, *Die Unruhe eines Westjuden*, 155.
- 29 Franz Kafka, *Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Malcolm Pasley u.a. *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, Frankfurt/Main 1993, 188.
- 30 Vgl. Müller, *Die Unruhe eines Westjuden*, 169.
- 31 Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, 188.
- 32 Ebd., 189.
- 33 Vgl. Müller, *Die Unruhe eines Westjuden*, 171.
- 34 Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, 189.
- 35 »[S]o ist z.B. das Jargon'sche »mir seien« (neuhochdeutsch »wir sind«) aus dem Mittel-

- hochdeutschen ›sīn‹ natürlicher entwickelt, als das neuhochdeutsche ›wir sind‹» (ebd., 190)
- 36 Ebd.
- 37 Ebd., 190, 192.
- 38 Ebd., 192.
- 39 Ebd., 192f.
- 40 Ich folge Anil Bhatti, der anstelle des hermeneutischen Verstehens des Anderen im Modus der Alterität ein »Recht auf Ähnlichkeit« in universeller Perspektive verlangt (vgl. Anil Bhatti, *Heterogenität, Homogenität, Ähnlichkeit*, in: Andrea Allerkamp, Gérard Raullet (Hg.), *Kulturwissenschaften in Europa - eine grenzüberschreitende Disziplin?*, Münster 2010, 262.
- 41 Vgl. Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, in: Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner, Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart 2008, 250–253.
- 42 Vgl. Bernhard Siegert, *Kartographien der Zerstreuung. »Jargon« und die Schrift der jüdischen Tradierungsbewegung bei Kafka*, in: Wolf Kittler, Gerhard Neumann (Hg.), *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg 1990, 223.
- 43 Ebd., 24.
- 44 Vgl. Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912*, Bern 1958, 84f.
- 45 Vgl. ebd., 25, 28.
- 46 Ebd., 38.
- 47 Ebd., 25.
- 48 Vgl. Bertolt Brecht, *Realistisches Theater und Illusion*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 15, Frankfurt/Main 1990, 251.
- 49 Vgl. Bernhard Greiner, *Im Umkreis von Ramses: Kafkas ›Verschollener‹ als jüdischer Bildungsroman*, in: *DVjs* 77(2003)4, 637–658.
- 50 Kafka, *Der Verschollene*, 9.
- 51 Vgl. Max Brod, *Nachwort zur Erstausgabe des Romans ›Amerika‹* (München 1927). Ich übernehme den Hinweis von: Wolfgang Jahn, *Kafka und die Anfänge des Kinos*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 6 (1962), 367.
- 52 Kafka, *Der Verschollene*, 12.
- 53 Vgl. Carolin Duttlinger, *Visions of the new world: Photography in Kafka's ›Der Verschollene‹*, in: *German Life and Letters* 59(2006)3, 423–445; Ingo Langenbach, *Arthur Holitscher - eine Bildvorlage für Kafkas Amerika-Roman? ›Der Verschollene‹ in der Lesart einer Textgenese* (03.02.2005), in: *Hamburger Bildungsserver*. URL: <http://bildungsserver.hamburg.de/amerika/> (15.06.2011), 74–76.
- 54 Vgl. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, 250.
- 55 Kafka, Franz, *Der Verschollene (Apparatband)*, in: Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcom Pasley, Jost Schillemeit (Hg.) unter Beratung von Nahum Glatzer [u.a.], *Schriften, Tagebücher, Briefe*. Kritische Ausgabe, Frankfurt/Main 1983, 123.
- 56 Kafka, *Der Verschollene*, 98.
- 57 Ebd., 113.
- 58 Vgl. zur biblischen Bedeutung von Ramses: Greiner, *Im Umkreis von Ramses*, 638.
- 59 Kafka, *Der Verschollene*, 295.
- 60 Ebd., 316.
- 61 Ebd., 304f.
- 62 Ebd., 306.

- 63 Heimböckel, ›Amerika im Kopf‹, 144.
64 Kafka, *Der Verschollene*, 20 (erstes und zweites Zitat), 39.
65 Ebd., 33.
66 Ebd., 34.
67 Ebd., 38, 36.
68 Ebd., 32.
69 Ebd., 33.
70 Ebd., 47; Hervorhebung von mir, TW.
71 Ebd., 56.
72 Ebd., 120.
73 Ebd., 134, 135.
74 Ebd., 140.
75 Ebd., 158.
76 Ebd., 144.
77 Ebd., 217.
78 Vgl. Duttlinger, *Visions of the new world*, 445.
79 Vgl. Jürgen Martschukat, *Lynching und Todesstrafe in den USA im frühen 20. Jahrhundert*, in: Thomas Weitin (Hg.), *Wahrheit und Gewalt. Der Diskurs der Folter*, Bielefeld 2010, 211.
80 Zitiert nach: Duttlinger, *Visions of the new world*, 445.
81 Bertolt Brecht, *Journale 2*, in: ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 27, Frankfurt/Main 1995, 72 (24.3.1942).
82 Bertolt Brecht, *Flüchtlingsgespräche*, Frankfurt/Main 2000, 7.
83 Brecht, *Journale 2*, 50 (21.1.1942).
84 Bertolt Brecht, *Gedichte 2*, in: ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 12, Frankfurt/Main 1988, 116.
85 Brecht, *Journale 2*, 210 (17.11.1944).
86 Ebd.
87 Ebd., 215 (?12.1944).
88 Ebd., 214 (?12.1944).
89 Interview vom 22. Februar 1938 in der Nachmittagsausgabe der *New York Times*. Zitiert nach Helmut Koopmann, *Exil als geistige Lebensform*, in: Helmut Koopmann, Klaus Dieter Post (Hg.), *Exil. Transhistorische und transnationale Perspektiven*, Paderborn 2001, 19.
90 Brecht, *Journale 2*, 75 (27.3.1942).
91 Ebd.
92 Vgl. Bertolt Brecht, *Chinesische Gedichte*, in: ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht u.a., Frankfurt/Main, Berlin u. Weimar 1988. Bd. 11, 255–266.
93 Bertolt Brecht, *Über das Theater der Chinesen*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 15, Frankfurt/Main 1967, 427.
94 Bertolt Brecht, *Me-ti (Buch der Wendungen)*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 12, Frankfurt/Main 1967, 1 (Anmerkungen).
95 Ebd., 421, 425 u. 557.
96 Bertolt Brecht, *Der Tui-Roman*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 12, Frankfurt/Main 1967, 595, 623, 638.

- 97 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main 1969, 128.
- 98 Ebd., 131.
- 99 Vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/Main 1982.
- 100 Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 134.
- 101 Ebd., 131.
- 102 Ebd., 133.
- 103 Ebd.
- 104 Ebd., 148.
- 105 Ebd., 163.
- 106 Ebd.
- 107 Ebd., 176, 143.
- 108 Ebd., 176.
- 109 Deniz Göktürk, David Gramling, Anton Kaes, Andreas Langenohl (Hg.), *Transit Deutschland. Debatten zu Nation und Migration. Eine Dokumentation*, München 2011 (Einleitung).
- 110 Vgl. Oliver Lubrich, *Zwischen den Sprachen - zwischen den Kulturen. Jüdische Einwanderer in Deutschland*, in: Claudia Hummel u.a. (Hg.), *Sprachraum ohne Grenzen. Spracherwerb in Europa*, Berlin 2002, 57–69; ders., *Sind russische Juden postkolonial? Wladimir Kaminer und das Ende der Identitäten in Berlin*, in: *Estudios Filológicos Alemanes* 7 (2005), 211–232.
- 111 Wladimir Kaminer, *Russendisko*, München 2000, 9.
- 112 Ebd., 13.
- 113 Ich beziehe mich auf die Unterscheidung zwischen Tradition und kulturellem Gedächtnis bei Jan Assmann. Laut Assmann verschleiert der Begriff ›Tradition‹ »den Bruch, der zum Entstehen von Vergangenheit führt«, im »Geschäft der Überlieferung«. Das »kulturelle Gedächtnis« bezeichnet dagegen die Formen, mit denen eine Gesellschaft sich bewusst einen »den Bruch überwindenden« Vergangenheitsbezug schafft (Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 6. Aufl., München 2007, 34). Die Vergangenheit ist demnach nichts schlichtweg Greifbares, das überliefert werden kann. Sie entsteht, wie Assmann zuspitzt, »erst dadurch, daß man sich auf sie bezieht« (ebd., 31). Diese konstruktive Leistung ist politisch, weil sie immer auch prospektiv die Praxis zukünftiger gesellschaftlicher Erinnerung im Blick hat. Vgl. zur Erinnerungspraxis bei Kaminer auch: Antonella Gargano, *Die Berliner Romane von Wladimir Kaminer*, in: Fabrizio Cambo (Hg.), *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Würzburg 2008, 85–97.
- 114 Kaminer, *Russendisko*, 14.
- 115 Ebd., 17f.
- 116 Feridun Zaimoglu, *Kanak Sprak. 24 Mistöne vom Rande der Gesellschaft*, 5. Aufl., Hamburg 2000.
- 117 Ebd., 14, 15.
- 118 Ebd., 17.
- 119 Vgl. zur Praxis des resignifizierenden Sprechens: Judith Butler, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998.
- 120 Zaimoglu, *Kanak Sprak*, 12.
- 121 Ebd., 13.
- 122 Vgl. Sonja Eichele, *Performatives Sprechen und Identitätskonstruktion. Eine kultur-*

wissenschaftliche Analyse von Feridun Zaimoglus ›Kanak Sprak‹, Saarbrücken 2008. Vgl. auch: Manuela Günter, »Wir sind bastarde, freund . . .«. Feridun Zaimoglus ›Kanak Sprak‹ und die performative Struktur von Identität, in: *Sprache und Literatur* 30(1999)1, 15–28. Zuletzt haben Kati Rötger und Georg Mein auf den performativen Charakter der ›Kanaken‹-Identität bei Zaimoglu verwiesen: vgl. Kati Rötger, *Kanake sein oder Kanake sagen? Die Entscheidungs-Gewalt von Sprache in der Inszenierung des Anderen und des Selbst*, in: Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte, Stephan Grätzel (Hg.), *Das Theater als Paradigma der Moderne. Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Tübingen 2003, 296; Georg Mein, *Die Migration entlässt ihre Kinder. Sprachliche Entgrenzungen als Identitätskonzept*, in: Clemens Kammler, Torsten Pflugmacher (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur 1989-2003. Eine Bilanz*, Heidelberg 2004, 204.

123 Deleuze, Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, 25.

124 Zaimoglu, *Kanak Sprak*, 40.

125 Ebd., 14, 17, 18.

126 Ebd., 14.

127 Ebd., 17.

128 Zaimoglu verfährt nach dem antinaturalistischen Realismusbegriff Brechts: »Aber daß man im Theater sitzt und nicht vor einem Schlüsselloch, ist doch auch eine Realität!« (Bertolt Brecht, *Der Messingkauf*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 16, Frankfurt/Main 1990, 579).

129 Vgl. Diedrich Diederichsen (Hg.), *Loving the alien. Science Fiction, Diaspora, Multikultur*, Berlin 1998.