Der Blick des Fremden

Transnationale Inszenierungen des Raumes und der Mehrsprachigkeit in Osteuropa

Von Ferenc Vincze, Károli-Gáspár-Universität und
Eötvös-Loránd-Universität Budapest

Thematisiert und problematisiert man Räume, die durch Reisen entdeckt und *neu* entdeckt wurden, so lohnt es sich, als Einstieg zu den weiteren Überlegungen den Begriff der Reise zu reflektieren. Deren Akt ist, wie sich zeigen wird, in seiner Ereignisartigkeit erfahrbar. Ostmittel- oder einfach Osteuropa rückte und rückt in den letzten zwanzig beziehungsweise nun schon beinahe dreißig Jahren aus diversen Gründen in den Fokus von Forschungen mit sowohl gesellschaftlichen und politischen als auch kulturellen Fragestellungen. Ließen sich die Entdeckung und das Reisen früher – noch vor dem Zweiten Weltkrieg – in den unterschiedlichen Erfahrungen der literarischen Gattungen fassen, so hatte die Veränderung des politischen Kontextes seit den 1940er- und 1950er-Jahren eben diesen Akt, nämlich die Reise, die als grundlegende Bewegungsform die Entdeckung und Neuentdeckung überhaupt erst ermöglichte, verhindert. Péter Szirák stellt am Ende seines Buches zu ungarischen literarischen Reiseberichten fest, dass der literarische Reisebericht

> [...] in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – vermutlich – vor allem wegen politischen und dank dieses dann wegen mentalitätsgeschichtlichen Gründen verschwand. Zur Zeit der Teilung Europas – laut Sándor Márai des fatalen Verfalls Europas – und der Unterbindung der Reise-, Rede- und Meinungsfreiheit in Osteuropa wurden auch die kaum verwendeten und einfachen Reisebücher zensuriert, und dieses Verfahren begünstigte in keiner Weise die Reiseliteratur als Gattung authentischer Aussagen.[1]

1 Péter Szirák: Ki említ megérkezést? A régi és a két világháború közötti magyar irodalmi útirajzról [Wer erwähnt Ankunft? Über den alten ungarischen literarischen Reisebericht und den der Zwischenkriegszeit]. Budapest 2016, S. 125.

Die Definition des literarischen Reisebildes von Szirák betont, dass

> [...] die Präsentierten auch außerhalb der Welt des Textes existieren, also sollten sie so wirken, dass ihre sachliche Referenzialität unbestritten bleibt: Die Frage der Wahrheitsreferenz begleitet die gesamte Gattungsgeschichte.[2]

Neben der Wichtigkeit der Referenzialität wird auch das Ausmaß der Fiktionalisierung betont. Laut Szirák wird seit den 1990er-Jahren die Tradition der Reiseliteratur im Bereich der Fiktion neu belebt; an dieser Stelle ist Péter Esterházys *Donau abwärts* (*Hahn-Hahn grófnő pillantása*)[3] ein wichtiger Bezugspunkt.[4] Einerseits aufgrund der Fiktionalisierung, andererseits wegen der Ausweitung des zeitgenössischen Horizontes lohnt es sich, Esterházys Text neben den ein paar Jahre früher veröffentlichen Roman *Die Wiederholung* von Peter Handke zu stellen. Der gemeinsame Kontext belegt die Behauptung, dass die Konjunktur der Reiseliteratur seit dem Ende der 1990er-Jahre auch eine gut begreifbare Tradition haben könnte.

DIE TRADITION EINES GATTUNGSRAUMES: ÜBERLEGUNGEN ZUR REISELITERATUR

Nähert man sich dem Phänomen weiterhin von der Seite der Literatur, ist das inzwischen als klassisch eingeschätzte Werk *Unterwegs nach Babadag*[5] zu erwähnen, das die literarische Tätigkeit des polnischen Schriftstellers Andrzej Stasiuk zum Bezugspunkt für Grenzen, Grenzüberschreitungen, Posttourismus und Postkolonialismus thematisierende Diskurse werden ließ. Das Buch kann man gleichzeitig als Essayroman und als literarisches Reisebild lesen, aber auch als Erinnerungsprosa, also als Memoirenliteratur, die eng mit der Geschichte der Reiseliteratur verbunden ist: Stasiuk greift auch die reisebezogenen Schemata des oben erwähnten Handke-Romans auf und stellt sie in den Vordergrund. Im Text von Handke folgt der Protagonist Filip Kobal bei seiner Suche nach der Familiengeschichte den Spuren seines älteren Bruders und bedient sich eines slowenisch-deutschen Wörterbuchs und des Notizbuchs seines verschollenen Bruders als Hilfsmittel. Das Schema ist in diesem Falle die durch den Text organisierte Reise beziehungsweise deren Vergangenheitserfahrung als Bezugspunkt; diese Perspektive gestaltet die Wahrnehmung der Gegenwart. Zweifelsohne taucht dieses Schema auch im Buch von Stasiuk auf, da der Protagonist/Erzähler des Werkes Osteuropa nicht mit Hilfe eines Reiseführers bereist, sondern den Spuren fiktionaler Texte folgend, die durch die Grenzen geteilte Region neu vermisst und umzeichnet. Die Einbeziehung dieser Referenzen in die Textentwicklung hat in *Unterwegs nach Babadag* eine Doppelfunktion: Einerseits verstärkt sie die Verbindung zu literarischen Reiseberichten, da nicht nur die dargestellte Landschaft oder die Orte über eine unbestrittene Referenzialität verfügen, sondern die Texte selbst diese Referenzialität betonen und hervorheben. *Schutzgebiet Sinistra* von Ádám Bodor und die erkennbaren Hinweise auf die Werke von Mircea Eliade, Lucian Blaga, Danilo Kiś, Drago Jančar, Edvard Kocbek, Fatos Lubonja, Julian Tuwim und Miodrag Bulatović sind alle referenziell, sie existieren auch außerhalb der Textwelt. Andererseits wirken sich die Hinweise auf die Gattung des Stasiuk-Werkes aus, weil

2 Ebenda, S. 12.
3 Péter Esterházy: Donau abwärts. Berlin 2006. Im ungarischen Original: Esterházy Péter: Hahn-Hahn grófnő pillantása. Budapest 1991.
4 Vgl. Szirák: Ki említ megérkezést, S. 125.
5 Andrzej Stasiuk: Unterwegs nach Babadag. Frankfurt am Main 2005. Im polnischen Original: Jadąc do Babadag. Wołowiec 2004.

sie ebenfalls die Fiktionalisierung befördern: So zum Beispiel, wenn Personen- und Ortsnamen in *Schutzgebiet Sinistra* bei der Beschreibung der referenziellen Maramureş-Region auftauchen (denke man an Oberst Puiu Borcan, Coca Mavrodin-Mahmidia oder den Bergpass Baba Rotunda). Durch die Intertextualität entsteht nicht nur ein Textraum, der Osteuropa vor allem literarisch und kulturell (neu-)konzipiert, sondern parallel dazu auch ein Gattungsraum.

> Ähnlich wie der Raum ist auch die Gattung ein in Diskurs und Praxis ›gemachter‹ und mehr oder weniger konventionalisierter Rahmen, innerhalb dessen Körper (bzw. Texte) wahrnehmbar und verstehbar werden.[6]

Der Begriff des so entstandenen Gattungsraumes ermöglicht den Fokus auf die Gattungsverschiebungen, der zugleich gattungsspezifische Fragen in Verbindung mit den Raumkonstruktionen zulässt.

Der Stasiuk-Text selbst dient in meiner Interpretation als ein solches Muster, welches das Schema mit seiner Vorgeschichte aufzeigt, das einerseits konstitutiv über die ungarische Tradition der Reiseliteratur hinaus vorhanden ist. Andererseits lenkt er die Aufmerksamkeit auf die Technik der Inszenierung des ausgedehnten intertextuellen Netzes. Die fokalisierten Ansprachen funktionieren nicht ausschließlich als Gegensätze der Erfahrungen der aktuellen Reisen des Ich-Erzählers, sondern bedeuten in vielen Fällen die Auflösung der Fremdheit. Die frühere Leseerfahrung und dadurch der im Akt des Lesens entstandene Raum werden durch die Reiseerlebnisse bekannt oder stehen diesen gegenüber. Dieser Kontaktprozess lässt sich als Ereignis auffassen. Nebenbei macht uns der Osteuropa entdeckende und diese Region beim Akt des Lesens gestaltende Stasiuk-Text darauf aufmerksam, dass der Blick des Fremden – den nicht das Narrativ einer nationalen Literatur organisiert, sondern vielmehr die sich in der Transkulturalität der Übersetzung ergebende Leseerfahrung – eine neue textuelle Ordnung ermöglicht, in der das Lesen des Nebeneinanders wichtig und betont wird.

Aufgrund des bisher theoretisch dargelegten Schemas und der Leseerfahrungen lassen sich Noémi Kiss' *Schäbiges Schmuckkästchen*,[7] Esther Kinskys *Banatsko*[8] und Radu Ţuculescus *Povestirile mameibătrîne* [*Die Geschichten der Omama*][9] nebeneinanderstellen. Die genannten Prosawerke wurden in den letzten zehn Jahren veröffentlicht, und in allen dreien bilden die Darstellung des Fremden, der Blick des Fremden und dessen Konsequenzen wichtige Aspekte. Darüber hinaus sichert uns das Nebeneinanderstellen dieser drei Werke einen gattungsspezifischen Bezug auf die Reiseliteratur, da sie alle die Entdeckung, das Bereisen und das Verstehen einer Region zu schildern versuchen. Zudem ist festzustellen, dass sie sich auf einer Skala der Fiktionalisiertheit und Referenzialität unterschiedlich positionieren, wodurch sie auch den vorher erwähnten Gattungsraum neu konstruieren.

6 Kai Marcel Sicks: Gattungstheorie nach dem spatial turn: Überlegungen am Fall des Reiseromans. In: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, S. 337–354, hier: S. 340.
7 Noémi Kiss: Schäbiges Schmuckkästchen. Berlin 2015. Erstausgabe auf Ungarisch: Noémi Kiss: Rongyos ékszerdoboz. Utazások keleten. Budapest 2009.
8 Esther Kinsky: Banatsko. Berlin 2011.
9 Radu Ţuculescu: Povestirile mameibătrîne [Die Geschichten der Omama]. Bucureşti 2006.

DER REISEBERICHT ALS EIN UMSCHREIBEN VON OSTEUROPA

Das auf Ungarisch vor Kurzem auch in einer erweiterten Fassung[10] erschienene Buch von Noémi Kiss mit dem Untertitel *Reisen in den Osten Europas* geht vom Schema Handkes und Stasiuks aus, da die Reise von einem noch am Anfang des 20. Jahrhunderts veröffentlichten Reisebericht motiviert wird. Ein von einem Bekannten erhaltenes Buch (*Illustrierter Führer durch die Bukowina*) weckt das Interesse des Erzählers und lässt den Leser die östlichste Region der einstigen Österreichisch-Ungarischen Monarchie den Erwartungen der Jahrhundertwende entsprechend wahrnehmen. Dieses Schema, also die sowohl geografische als auch historische und gesellschaftliche Kartografierung der zu bereisenden Landschaft, wird zu Anfang des Buches reflektiert. In den auch die Struktur und das Narrativ des Textes betreffenden Reflexionen des ersten Kapitels wird auch die Spannung zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit repräsentiert. Zudem wird das Funktionieren dieses Schemas durch die Bibliografie am Ende des Buches verstärkt, die nicht einfach weiterführende Belletristik oder verwendete Fachliteratur enthält, sondern – nach dem Muster des vorher erwähnten Reiseberichtes – Vorwissen voraussetzt, wodurch auch zahlreiche Erwartungen in den Text kodiert und mögliche Aspekte des Zugangs zu den Landschaften markiert oder vorgeschrieben werden. Nicht zufällig stellt der Erzähler fest: »Die alten Berichterstatter meinten, die Bukowina sei nur noch Text. Ein Roman oder ein Denkmal. Wo sind wir dann gewesen?«[11] An einer späteren Stelle wird nicht anhand der Bukowina, sondern des »Königsbodens«, der Bezeichnung der von Siebenbürger Sachsen besiedelten Kleinregion innerhalb von Siebenbürgen, die Frage gestellt: »Gibt es das wohl, wegen dessen wir uns auf den Weg gemacht haben? Gibt es das noch, nach dem wir suchen? Die Festungen der Vorurteile sind stark.«[12] Abgesehen vom letzten Satzgefüge innerhalb dieses Zitats, in der eine Reflexion der sächsischen Architektur, also die Vergangenheit aufzeigende Gegenwart der Kirchenburgen, spielerisch auftaucht, belegen die gestellten Fragen eindeutig das Vorhandensein von Vorwissen und dadurch auch die Intention einer Suche nach der Vergangenheit. Dabei ist diese Vergangenheit in der Repräsentation des Reiseberichtes von Noémi Kiss eher durch ihr Fehlen anwesend und wird im Osten durch die Armut, das Elend und den Verfall nach dem Ende der Diktatur verursacht; er wirkt somit auf den Leser mehr fremd als bekannt.

Neben der Nostalgie erscheinen auch die Landschaften und Ortschaften, die Ziele der Reise sind, interessant; alle Räume der ersten Ausgabe sind sowohl kulturell als auch kulturgeschichtlich relevant: die Bukowina, Czernowitz, der Königsboden, Lemberg, Subotica oder Mezőség, eine Region in Siebenbürgen. Die Stationen, Grenzen und Grenzsteine einer Osteuropa-Karte sind somit schon in der Auswahl der Reiseziele vorhanden. Im Falle des Romans von Stasiuk kann man das Gegenteil aufzeigen: Um das gegenwärtige Osteuropa wahrnehmen zu können, schließt der Autor die Reise festlegenden Karten und Reiseberichte aus. Als eine solche Karte kann man den Text von Kiss lesen, der sich einerseits aus früheren Reiseberichten und Reisebeschreibungen ergibt, andererseits eigene Erfahrungen mit denjenigen vorausgehender Werke konfrontiert. Sofern man die im Text zitierten und verwendeten Reisebeschreibungen als Karten oder aber als Karten schaffende Praktiken versteht, tauchen sie – wie es auch

10 Ergänzter Text: Noémi Kiss: Rongyos ékszerdoboz. Budapest 2018.
11 Kiss: Schmuckkästchen, S. 21.
12 Ebenda, S. 25.

Bernhard Siegert formuliert – als Quellen einer Repräsentationsgeschichte auf.[13] Die erste Frage, die sich aus einer solchen Annäherung ergibt, könnte lauten: Welche Repräsentationstechniken verwendet die durch die früheren Schriften und den jetzt behandelten Text gestaltete Karte? Oder mit Siegerts Worten:

> [...] what techniques of representation it uses and how those techniques of representation were part of power relations, and how the very concept of the territory is related to those techniques and those power relations.[14]

Die Fragen gelten auch für den Text von Kiss, vergleicht man die beiden Ausgaben des Buches miteinander. Während die hervorgehobenen Orte der ersten Ausgabe zum Raum der ehemaligen Doppelmonarchie gehören, erweitert die zweite Ausgabe den gestalteten Raum von Osteuropa, indem die Kaukasen, abgelegene Teile des Balkans, zum Beispiel Regionen Albaniens, ebenfalls beschrieben werden. Die beiden Ausgaben sind Teil der Repräsentationsgeschichte, die die Praxis der Gestaltung des Raumes, in diesem Falle eben seiner Erweiterung, und nebenbei auch die Tradition der Reiseliteratur der letzten zwei Jahrzehnte, veranschaulicht.

Auf dem inneren Buchumschlag der Ausgabe von 2018 ist eine deutschsprachige, die Doppelmonarchie darstellende Karte, abgebildet, die die Interpretation aus der Perspektive der Reiseliteratur favorisiert und nebenbei auch die in der ersten Ausgabe beinhaltete Osteuropa-Karte in Erinnerung ruft, die der Karte der Monarchie weitgehend entspricht. Die zweite Ausgabe von *Schäbiges Schmuckkästchen* zeigt somit die Kartografierungspraxis der ersten auf, indem das Gebiet der Doppelmonarchie dargestellt wird. Diese undurchsichtige Raumformation – wie das Kornélia Faragó in Bezug auf die postjugoslawischen Raumkonstruktionen erläutert – »kann als kultureller Raum aus einer nationalen Perspektive *nicht* umfassend« begriffen werden.[15] Dieses Verfahren zeigt einen transnationalen Aspekt, der die Annäherungsweisen der ausschließlich nationalen Diskurse umschreibt und durch das mehrsprachige Ortregister am Ende des Buches verstärkt wird. Die textuellen, also weitere Reisen darstellenden Ergänzungen (Aserbaidschan, Georgien, Temeswar, Albanien) schreiben den Akt der Kartierung aus der Perspektive der Postmonarchie oder der Nostalgie um. Das Namensregister weist auf *Unterwegs nach Babadag* von Andrzej Stasiuk hin, der ähnliche, textkonstruierende Techniken verwendet wie *Schäbiges Schmuckkästchen*. Das Werk von Stasiuk hat auch ein Antezedens, das unter dem Titel *Dziennik okrętowy* [*Logbuch*] veröffentlicht wurde und erstmals im Band *Moja Jevropa*[16] von Andrzej Stasiuk und Jurij Andruchovyč erschienen ist. Als Gattung dieses Textes kann man den Essay benennen, an dessen Struktur sich das spätere Buch *Unterwegs nach Babadag* teilweise orientiert, es wird jedoch um bedeutende Teile und ein mehrsprachiges Namensregister ergänzt. Auf ähnliche Weise lässt sich eine Verbindung zwischen den Büchern von Noémi Kiss und Péter Esterházy herstellen: Auch am Ende von *Donau abwärts* findet man sowohl die sogenannte *nicht verwendete Fachliteratur* als auch kleine Kapitel mit Namens-, Orts-, Personen-, Tier- und Pflanzenregistern, die als Paratexte interpretiert werden können. Der Text von Kiss weist also eindeutig auf die Tradition hin, die er aufgreift.

13 Vgl. »Maps thus appear as sources of a history of representation ...«. Bernhard Siegert: The map is the territory. In: Radical Philosophy (2011) H. Sept./Okt., S. 13–16, hier: S. 14.
14 Ebenda, S. 15.
15 Kornélia Faragó: A geokulturális elbeszélés változatai [Variationen der geokulturellen Erzählung]. In: dies.: A viszonosság alakzatai [Die Formen der Gegenseitigkeit]. Újvidék 2009, S. 8.
16 Jurij Andruchovyč, Andrzej Stasiuk: Moja Jevropa [Mein Europa]. L'viv 2001.

DAS GRENZLAND DER MEHRSPRACHIGKEIT

In der ersten Ausgabe des Bandes von Noémi Kiss entwickelt sich die Fremdheit vor allem aus der Spannung zwischen dem Erwarteten und Erfahrenen; in der zweiten Ausgabe wird die Fremdheitserfahrung, die durch die Kategorie des gänzlich Unbekannten oder des von dem Bekannten völlig Abweichenden definiert wird, mit Hilfe der Ergänzungen nuanciert.[17] Im Gegensatz dazu rührt die Fremdheit in Esthers Kinskys *Banatsko* von ganz anderswo her und lässt sich auch ganz anders wahrnehmen. Der stetige Ort der Ankunft und der Abfahrt ist Battonya (rum. Bătania, serb. Батања), eine kleine Grenzstadt an der ungarisch-rumänischen Grenze; hier kommt die Ich-Erzählerin nach ihrem Aufenthalt in London an, und von hier aus fährt sie ab, um die Umgebung zu bereisen. Als sie ankommt, erblickt sie eine Ortsnamenstafel: »Auf dem verwitterten Schild neben dem Bahnhofseingang stand ›Bahnhof‹ auf Ungarisch, Serbisch und Rumänisch.«[18] Die markierte Mehrsprachigkeit dieses Schildes ist ein grundlegendes Element für die Raumerfahrung der Ich-Erzählerin, die – darauf ist zu achten – keine dieser drei Sprachen spricht. Die Fremdheit und die Unbekanntheit der drei Sprachen kodiert das schwierige Verstehen der Umgebung in den Text:

> Ich lernte die Sprache langsam, doch hier sprach man nicht nur eine, sondern etliche Sprachen. Man sprach mit den Augen, den Händen und dem Mund, und eine Geste, beispielweise ein kurzes Zuschlagen des einen Augenlids, mochte in der einen Sprache etwas Bestimmtes und in einer anderen etwas ganz Ungefähres oder gar das Gegenteil des Bestimmten bedeuten. […] Hier war mir jede Sprache fremd […].[19]

Die Wahrnehmung der sprachlichen Fremdheit funktioniert aber auch umgekehrt; die Umgebung – die Bewohner von Battonya und der näheren Dörfer oder Städte – betrachten die Ich-Erzählerin ebenso als Fremde:

> Mein Nachbar war ein alter Serbe namens Todor. Er trug eine Kappe zum Schutz gegen die Sonne. An der rechten Hand fehlten ihm drei Finger. Er sprach langsam, seine Augen schweiften dabei immer in die Ferne. Jeden Morgen hatte er einen anderen Ratschlag. Wenn ich etwas sagte, schaute Todor einfach durch mich und meine Worte hindurch und schwieg.[20]

An einer weiteren Textstelle erfährt sie ihre eigene Fremdheit noch intensiver: »Ich ging über den Markt, streifte an Körben und stolperte in Auslagen. Jedermann sah, dass ich fremd war. […] In der Luft schwirrten die rumänischen Worte und rieben sich an den ungarischen.«[21] Die Unkenntnis der Sprachen führt auch dazu, dass die Ich-Erzählerin kaum und nur in wenigen Fällen die Geschichten der Bewohner mitbekommt; die Beschreibungen der Orte und Räume werden durch die eigenen Erfahrungen strukturiert und organisiert, die vor allem durch die Reisen von Battonya aus und dahin zurück bestimmt sind.

Die Reisen und die sie abschließenden Erinnerungen, die ausschließlich die Vergangenheit der Ich-Erzählerin thematisieren, teilen den Textkörper in Kapitel auf, deren Titel meistens Dorf-, Stadtnamen oder Bezeichnungen von Stadtvierteln aus der Kleinregion sind: Battonya, Mezőhegyes, Turnu, Arad, Aradu Nou, Covasinţ, Kanjiža, Jimbolia, Halta Aranca, Zenta, Gottlob oder Bočar. Die so benannten Kapitel mit den

17 Kiss: Rongyos ékszerdoboz, 2018, S. 184.
18 Esther Kinsky: Banatsko. Berlin 2011, S. 8.
19 Ebenda, S. 24.
20 Ebenda, S. 17.
21 Ebenda, S. 22.

realen, also auch referentiell lesbaren Ortsnamen schreiben kontinuierlich die im Untertitel markierte Gattungsidentität (Roman) des Buches um und weisen in die Richtung der Reiseliteratur, also eines literarischen Reiseberichtes. Die Kapiteltitel integrieren zugleich die in den mehrsprachigen Ortsnamen enthaltenen Paratexte, also die Funktion der Namensregister der Bandstrukturen von Stasiuk und Kiss in den Text, sodass selbst die Struktur von *Banatsko* die Möglichkeit der Referenzialisierung beinhaltet.

Kinskys Buch balanciert jedoch an der Grenze von Fiktion und Nicht-Fiktion und problematisiert sie erstens sprachlich (»Das ungarische Wort für Grenze ist *határ*. Es ist ein kurzes, scharfes Wort, ein Hackwort, es passt zur Grenze besser als frontiera oder granica oder auch Grenze, Worte, denen im Vergleich zu *határ* etwas Weiches, Lässiges anhaftet.«[22]), zweitens thematisch (»Das frühere Land war klein geworden. Es lag im Licht des Andenkens, eine Insel in der Ferne. Es war ein Land ohne Grenzen gewesen und dem Grenzland, in dem ich jetzt lebte, fremd.«[23]), drittens durch die stetigen Grenzüberschreitungen während der Reisen und durch das An-der-Grenze-Sein, was man auch im Akt des Lesens, also im Wechsel der Kapitel, erfahren kann. Aus einer solchen Perspektive betrachtet, schreibt der Text die verschiedenen Ebenen des Grenzbegriffes und die Handlung des den Begriff immer wieder wachrufenden und umschreibenden Grenzüberganges aufeinander, sodass die durch Grenzen aufgeteilte Region Bánság/Banat/Banatsko als ungeteilter, sich im Zustand des An-der-Grenze-Existierens befindender, mehrsprachiger Raum konstruiert wird.

Dieses sprachliche, kulturelle, physische und so auch referentielle An-der-Grenze-Sein impliziert eine mehrschichtige und komplizierte Vergangenheit, aber die Textwelt von *Banatsko* macht weder das eigene noch das kollektive Gedächtnis fassbar; es lässt sich allein die Gegenwart ergreifen. Das Reisen und damit die Gestaltung des Raumes wird nicht durch Vorwissen und Vorkenntnisse organisiert und strukturiert; die Reisende lässt sich weder von Reisebüchern noch von literarischen Werken führen. Nur die Spuren eines vielseitigen Multikulturalismus und der Mehrsprachigkeit der Vergangenheit sind erkennbar, etwa die Grabschriften des Arader jüdischen oder des Gottlober deutschen Friedhofes. Diese Spuren markieren in der serbischen, ungarischen, rumänischen und zigeunerischen Gegenwart einen Mangel, die Unterbrechung dieser einmaligen Tradition. Dank der ständigen Grenzüberschreitungen, die gleichzeitig in der Struktur des Textes und in der Leseerfahrung zum Ausdruck kommen, entsteht das in dem obigem Zitat auch erwähnte Grenzland, wodurch das Bild eines multikulturellen und mehrsprachigen Raumes präsentiert wird, der seine Einzigartigkeit eben durch den ihn betrachtenden fremden Blick gewinnt. In diesem Sinne stellen die Reise und das Grenzland die inszenierte Perspektive ins Zentrum, die dadurch über die beschriebenen Situationen hinaus auch in den Praktiken der Textgestaltung und in der Art der Ansprache erfahrbar ist, da sie von den gewohnten Praktiken, welche die Texte von Noémi Kiss, Andrzej Stasiuk oder Péter Esterházy charakterisieren, abweicht. Man kann also feststellen, dass das Banat und dadurch Osteuropa eben in dieser mehrschichtigen Fremdheit und im poetischen, sprachlichen und thematischen An-der-Grenze-Sein auf eine andere Weise fassbar werden. So wird die Gegenwart der Region nicht vor dem Hintergrund eines Vorwissens oder einer Vorkenntnis wahrnehmbar, sondern allein in der Handlung der Reise, also in sich selbst; der spürbare

22 Ebenda, S. 60.
23 Ebenda, S. 52.

Mangel im Text lässt sich nur in gegenwärtigen Spuren erkennen beziehungsweise nachvollziehen. Dank des fremden Blickes verschwistert sich der Mangel mit der Verlassenheit, und diese mit Aussichtslosigkeit verbundene Verlassenheit lässt sich trotz der kulturellen und sprachlichen Verschiedenheit ähnlich wahrnehmen.

VERSCHWIEGENE FREMDHEIT

Durch das Motiv des Ankommens eines reisenden Fremden kann auch der Roman *Povestirile mameibătrîne* von Radu Țuculescu in das Interpretationsfeld der oben genannten Texte eingeführt werden. Der Erzähler-Protagonist ist der im Text mehrfach angesprochene Radu, der die Lebensgeschichte der Großmutter seiner Ehefrau erzählt und dadurch auch die Geschichte des fiktiven Dorfes Petra aus der Kleinregion Kalotaszeg schildert. Zwar gehört dieser dritte Text gattungsmäßig nicht zu den Werken von Kiss und Kinsky, er ist viel mehr Roman als literarischer Reisebericht, besitzt aber mehrere Charakteristika, die ihn in die Nähe der vorigen Bücher rücken und eine gemeinsame Interpretation zulassen.

Lässt sich *Schäbiges Schmuckkästchen* eindeutig als Reiseliteratur auslegen, so beobachtet man bei Kinskys Text, dass die Mischung fiktiver und nicht-fiktiver Elemente *Banatsko* aus der Perspektive der narrativen Struktur ins Grenzland der Gattungen versetzt. In *Povestirile mameibătrîne* kann man eine ähnliche Verschiebung feststellen. Wie *Banatsko* definiert sich auch der Text von Țuculescu im Untertitel als Roman, aber der Erzähler lässt seine Figuren häufig mit Hilfe der Sammeltechnik von Oral History auftreten, vor allem die im Titel erwähnte Großmutter. Der Roman teilt sich in drei große Kapitel auf: Im ersten stehen die Geschichten der Großmutter im Vordergrund, im zweiten begeht der Erzähler das Dorf und spricht die Bewohner an, die ihre Geschichten berichten. Die Bewohner sind eigentlich Figuren aus der Erzählung der Großmutter und bekommen im zweiten Kapitel das Recht, zu sprechen. In diesem Sinne ist die Begehung des Dorfes als Beglaubigungsprozess vorausgegangener Geschichten zu erkennen, da die Bewohner in den meisten Fällen die schon gehörten neu erzählen. Die ersten zwei Kapitel kann man also als sich gegenseitig ergänzende Textteile lesen, die sich gelegentlich auch in Frage stellen. Seiner Struktur und der expliziten Mitteilung des Geschichtensammelns nach balanciert der Text zwischen literarischer Soziografie und Roman. Zudem führt das letzte Kapitel, in dem der Leser zusätzliche Informationen zum Tod der Großmutter und zu der in unterschiedlichen Varianten erzählten Hochzeit bekommt, den Text zur Fiktion zurück. Das letzte Kapitel wird seinerseits durch den Epilog herausgefordert, der das Ende wiederum aus dem Blickwinkel einer nicht-fiktiven Soziografie interpretieren lässt. Dieselbe sich aus der Struktur ergebende und die Gattung betreffende Unsicherheit verstärkt auch die das ganze Werk prägende Aussage, die am Ende des ersten Kapitels steht:

> Großmutter kennt nur einige Wörter auf Rumänisch. Ja, Geld, Land, es regnet, nein … So viel. Sie spricht ungarisch, ungarisch hat sie ihr ganzes Leben lang gesprochen, vor dem Krieg, nach dem Krieg. Also erzählt Großmutter ihre Geschichte ungarisch, in einer Sprache, die ich nur zu sechzig Prozent verstehe. Den Rest ergänze ich selbst. Ich stelle mir ihn vor. In meinem Fall ist das günstig und faszinierend zugleich. Was ich nicht verstehe, ergänze ich nach eigenem Geschmack, ich lasse meiner Fantasie freien Lauf, ich versuche die Geschichte, das gestutzte Ereignis fortzusetzen, die Lücken zu füllen, mehr oder weniger aufgrund logischer Schlussfolgerungen. Die Figuren ergänze ich, manchmal erfinde ich sie neu… […] Wenn ich von den Geschichten der Großmutter jedes Wort genau verstanden hätte, hätte ich nicht spielen können, und ich wäre in einer genauen Wiedergabe gefangen gewesen, in der man alles nur hätte transkribieren, gewissenhaft kopieren müssen.[24]

Diese Textpassage stellt nicht nur die Geschichten der alten Frau in Frage, sondern auch die Erzählungen der anderen Figuren, da sie alle ungarisch sprechen. Dank der Feststellung wird auch die aus der Perspektive der Gattungen verstandene Dialogstruktur der ersten zwei Kapitel in Zweifel gezogen. Während der Erzähler den Rezipienten darauf aufmerksam macht, dass die mehrsprachige Umgebung und die sprachliche Fremdheit Verständnisschwierigkeiten verursachen können, wodurch auch die Andersartigkeit der kulturellen und sprachlichen Umgebung der alten Frau und des Erzählers aufgezeigt wird, erfolgt jenseits der Selbstreflexion des Erzählers an keiner anderen Textstelle eine Reflexion dieser Verschiedenheit. In den Geschichten der Großmutter lässt sich der sprachliche Unterschied, also die Mehrsprachigkeit, nicht fassen, wogegen die sprachliche und kulturelle Fremdheit in den meisten Fällen im Zusammenhang mit den erzählten Ereignissen angenommen werden kann.

Die aus der Mehrsprachigkeit stammende Verschiedenheit und die Fremdheit – die zwar anders, aber auch in *Banatsko* spürbar sind – machen den Leser auf die Fremdheitserfahrung aufmerksam, die wiederkehrend, aber bei Țuculescu wiederum anders als bei den oben interpretierten Texten, vorhanden ist.

In den Erzählungen der alten Frau konturiert sich auch die Geschichte vom fiktiven ungarischen Dorf Petra, der Raum der Geschichte ist selbst das Dorf, zu einer Reise kommt es gar nicht, nur zweimal werden dem Leser einige Ereignisse mitgeteilt, die auf dem Jahrmarkt in Neumarkt (rum. Negreni, ung. Feketető) oder im Nachbardorf stattfinden. Wie die anderen verlässt auch die Großmutter nicht das Dorf, und diese Tatsache wird mitunter dadurch betont, dass sich die erzählten Geschichten in den Häusern, auf den Höfen oder auf den Straßen abspielen. Die vorher erwähnte Fahrt der Großmutter und die Dorfbegehung durch den Erzähler finden beide im zweiten Kapitel mit dem Titel *Turul* [Die Tour] statt. Selbst die Reise ruft die Praxis des Zusammenlesens wach, da man im ersten Teil des zweiten Kapitels die Fahrt der Großmutter zum Arzt ins Nachbardorf und natürlich die Kommentare der alten Frau zu verschiedenen Personen mitbekommt –, im zweiten Teil des zweiten Kapitels liest man über den Besuch des Erzählers im Dorf: Radu begeht allein das Dorf. Aufgrund der eigenen Erfahrungen, die auch durch die von ihm gesammelten Erzählungen der Dorfbewohner ergänzt werden, schreibt er die Geschichten der alten Frau um. In diesem Sinne wirkt die Praxis der Reise nicht anders, sie verunsichert die vorherigen Lektüren, und es entsteht eine Opposition: Den Geschichten der Großmutter werden die Geschichten der Dorfbewohner gegenübergestellt. So ist es die Praxis der Reise selbst, die die Verunsicherung der aus einer einzigen Perspektive erzählten Geschlossenheit der Dorfgeschichte auflöst und sie anders rezipieren lässt. Nebenbei gewinnt diese Handlung, das heißt die Reise (konkreter: der Besuch des Dorfes) eine enorme Wichtigkeit, weil dadurch etwas inszeniert wird, das auch in den Geschichten der alten Frau zentral

24 Țuculescu: Povestirile, S. 87. Original: »Mamabătrînă nu știe să rostească în limba română decît cîteva cuvinte. Da, bine, bani, pămînt, plouă nu … Cam atît. Vorbește limba maghiară, limbă pe care a vorbit-o o viață întreagă, și înainte și după război. Prin urmare, mamabătrînă îmi povestește în limba maghiară, o limbă pe care eu o înțeleg aproximativ șaizeci la sută. Restul completez de la mine. Îmi imaginez. În cazul meu, e convenabil și fascinant totodată. Completez ceea ce nu pricep, fantazînd după bunul plac, străduindu-mă a continua povestea, întîmplarea ciuntită, a-i umple golurile, prin deducții mai mult ori mai puțin logice. Întregesc portretele, uneori reinventîndu-le. […] Dacă aș fi înțeles fiecare cuvînt al mameibătrîne, jocul n-ar mai fi existat, iar eu m-aș fi trezit în chingile unei expuneri exacte care trebuia doar transcrisă, copiată conștiincios.«

war. Das eigentliche Ereignis ist nämlich das Ankommen eines Fremden ins Dorf. Hier ist auch das Beispiel des Verwandten des ehemaligen sächsischen Bienenzüchters zu erwähnen, der, obwohl er seit Jahrzehnten im Dorf lebt, in den Geschichten noch immer als der Fremde erscheint. Ein weiteres Beispiel ist auch die Ehefrau von Rudi, die seit langen Jahren in Petra lebt, aber noch immer als russische Frau gilt:

> Die Dorfbewohner tauften sie die Russin. Ihren echten Namen kannte niemand. Vielleicht hatten wir ihn zu Beginn, als sie angekommen war, erfahren, aber er wurde aus unserem Gedächtnis gelöscht. Sie war die Russin, Rudis Frau.[25]

Die konservierte Fremdheit zeigt die Geschlossenheit des Dorfes und der Gemeinschaft, die sich auch in der Namensgebung und der Anrede der einzelnen Personen widerspiegelt. Solange die Sprecher die meisten Dorfbewohner durch die Zusammenziehung ihrer Vor- und Familiennamen – zum Beispiel Burdazoli, Nánapéter – anreden, werden die Fremden, wie Robert, der Bienenzüchter, die Russin oder selbst der Erzähler Radu anders angesprochen.

Einen interessanten Übergang bildet eine zentrale Figur des Romans, die Protagonistin mehrerer Geschichten, Margolili, die als eine leichtblütige Frau bezeichnet wird. Sie betört mehrere Männer im Dorf und ist die (Anti-)Heldin mehrerer Geschichten. Dabei lässt sich ihre Hervorhebung anscheinend auf ihre unsichere Abstammung, also auf ihre Fremdheit, zurückführen. Mit ihrem Namen wird nämlich ihre Integration ins Dorfleben bestätigt; sie ist gleichberechtigtes Mitglied der Gemeinschaft, aber zugleich die Person, die die fremd gebliebenen Figuren – durch die Ehe mit dem Bienenzüchter und ihre sexuelle Beziehung zu einer russischen Frau – in die Geschichten involviert. Während die Perspektive der alten Frau im Allgemeinen sehr beschränkt ist, wie an einer Textstelle auch konstatiert wird, da sie die Welt mit einem Auge durch die Lücke der Bretterplanke betrachtet, wird die Ereignishaftigkeit der Fremdheit unterstrichen, die durch die Figur des Erzählers Radu inszeniert wird, als er das Dorf begeht. Auf den ersten Blick stehen hier die gesammelten Geschichten im Mittelpunkt, doch tatsächlich ist wie bereits vermerkt Radus Auftauchen zentral, und die Begehung der Orte beziehungsweise der Straßen wird von der Gemeinschaft als Ereignis interpretiert. Ein Ereignis, das verschiedene Interpretationen haben könnte: Einerseits schreibt Radu die vorherigen Geschichten um, andererseits ist er – Margólili ähnlich – eine Figur, die dank ihrer Außenperspektive den roten Faden der divergierenden Geschichten garantiert.

Die Begehung oder das Bereisen des Raumes ist mit der Lesbarkeit des Erzählten eng verbunden, während sich der so entstandene Raum in Verbindung mit der Verwendung der Räume und Geschichten anders gestaltet,[26] was eben dem Betrachter oder dem Reisenden zu danken ist. Für die Fremdheitserfahrung im Țuculescus Text ist eine Doppelung charakteristisch; sie wird einerseits durch die stetige Fremdheit der verschiedenen angesiedelten Bewohner, andererseits durch die fremde Perspektive des im Dorf aufgetauchten Erzählers markiert. Diese doppelte Fremdheit weist auf die durch

25 Țuculescu: Povestirile, S. 77. Original: »Sătenii au botezat-o Rusoaica. Adevăratul ei nume nu-l știa nimeni. Poate l-am aflat noi la început, cînd sosise în sat, dar ni s-a șters din memorie. Era Rusoaica, nevasta lui Rudi!«

26 Vgl. »Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. [...] Insgesamt *ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht.*« Michel de Certeau: Praktiken im Raum. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hgg.): Raumtheorie. Grundlagentext aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2015, S. 343–353, hier: S. 345.

die Geschichten entstandene Gemeinschaft und den Raum hin, wobei beide in ihrer Einheit wahrnehmbar sind. Es entwickelt sich eine Geschlossenheit, die aufgrund der unterschiedlichen Sprachen und Geschichten, das heißt der Mehrsprachigkeit der Region, nicht auflösbar ist. Diese Interpretation wird auch dadurch unterstützt, dass der Leser einige Hinweise bekommt, die die Existenz anderssprachiger Gemeinschaften mit anderen Kulturen nachvollziehen lassen. Doch weder die Erzählungen der alten Frau noch die der anderen Dorfbewohner thematisieren diese möglichen Geschichten – im Gegensatz zu den Praktiken in *Banatsko* oder *Schäbiges Schmuckkästchen*. Țuculescus Werk stellt explizit den Blick des Fremden in den Mittelpunkt, wodurch der Text das fiktive Dorf Petra und die Kleinregion Kalotaszeg inszeniert, was sich auch als Inszenierung von Osteuropa verstehen lässt, wobei die in den vorher genannten Werken vorhandene Mehrsprachigkeit und Multikulturalität als Verschweigen oder als Verdrängung impliziert und nur durch den Blick des Fremden erfahrbar und wahrnehmbar werden.

ERWEITERUNGEN DES GATTUNGSRAUMES

Der literarische Reisebericht von Noémi Kiss sowie die an der Grenze der Fiktion und der Nicht-Fiktion balancierenden Werke von Esther Kinsky und Radu Țuculescu inszenieren vor allem die Fremdheit und den Blick des Fremden. Durch ihre andersartige Repräsentation verändert sich der osteuropäische Raum, wobei einige Charakteristika gleichbleiben. Fürs Entstehen, für die Neugestaltung und Neuinterpretation dieser Fremdheitserfahrungen stellt die Praxis der Reise eine der Grundbedingungen dar, die die gesellschaftliche und politische Ordnung in Osteuropa in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts keinesfalls förderte; weder Reise- noch Meinungsfreiheit ließen sich damals praktizieren. So zeigen die Reiseliteratur und auch die poetisch bedeutende Rolle der Reise in Prosawerken die Spuren einer Veränderung und eines Übergangs, wie im Rahmen der Theorie von Kornélia Faragó und Éva Bányai erarbeitet,[27] die das entstehende und existierende Übergangsnarrativ in der zeitgenössischen ungarischen Literatur untersuchen. Anhand der vorliegenden Arbeit können die neuen Lebensweisen und die neuen Konstruktionen des Seins durch und in der Praxis der wieder möglichen Reisen erfasst werden, welche die fiktiven und nicht-fiktiven Formen der Reiseliteratur in den Vordergrund rücken. Aufgrund der behandelten Texte lässt sich auch feststellen, dass die Grenze, das Grenzland und die damit eng verbundene Grenzüberschreitung durch die Möglichkeit der Reise inszeniert werden können. Diese Werke markieren also einerseits einen – sowohl poetischen als auch gesellschaftlichen – Übergang, andererseits ein interessantes Drüber-Sein. Der poetische Übergang lässt uns wiederum den Begriff vom Gattungsraum aufgreifen. Da die interpretierten Texte eben Verschiebungen und Transformationen aufzeigen, wird ein Modell zur Verfügung gestellt, das mit Kai Marcel Sicks

> [...] die Weite und Vielfältigkeit einer Gattung ausleuchtet, die dauernde Bewegung von Texten zwischen unterschiedlichen Gattungszugehörigkeiten berücksichtigt [...] und die Überlagerungen, Verschiebungen und Verbindungen von Gattungen im Prozess der Gattungskonstruktionen reflektiert.[28]

27 Siehe Kornélia Faragó: Átmeneti mozgások, keletkezések, változás-létesülések [Übergangsbewegungen, Werden, Änderung-Entstehungen]. In: Éva Bánya (Hg.): Átmenetdiskuruzsok. Irodalom- és kultúrtörténeti tanulmányok [Übergangsdiskurse. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien]. Bukarest, Sepsiszentgyörgy, Kolozsvár 2015, S. 13.

28 Sicks: Gattungstheorie, S. 341.

Erweitert man den Interpretationshorizont in Richtung Komparatistik und Transnationalität, lässt sich die beschränkende nationale Perspektive vermeiden und Osteuropa ganz anders wahrnehmen. Durch die Horizonterweiterung können die transkulturellen und transnationalen Räume in die Deutung einbezogen werden, und die Fremdheit sowie die Mehrsprachigkeit werden ihr grundlegendes beziehungsweise gestaltformendes Element. Durch die neuen Erfahrungen in der Region, die dank der ins Zentrum gestellten Reise und Grenzrepräsentation entstanden sind, kann auch durch die Mehrsprachigkeit gestaltete Fremdheitserfahrung als eine solche gemeinsame Charakteristik aufgezeigt werden, die sowohl poetisch als auch die Gattung oder die Thematik betreffend erfahrbar ist. Die Fremdheitserfahrung wird auf diese Weise zu einem transkulturellen Moment der Osteuropa-Repräsentationen.

FERENC VINCZE, 1979 in Rumänien geboren, ist promovierter Kulturwissenschaftler, arbeitet als Dozent in Budapest an der Károli-Gáspár-Universität und ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für rumänische Sprache, Literatur und Kultur an der Eötvös-Loránd-Universität Budapest.
E-Mail: ferenczvincze@gmail.com

The Look of the Stranger
Transnational Staging of Space and Multilingualism in Eastern Europe
(Abstract)

This paper explores the significance of alienness and multilingualism in representations of Eastern Europe through examining a Romanian, a German and a Hungarian novel within the theoretical framework of spatial discourse. Beside the notions of alienness and multilingualism the text pays special attention to crossing borders, which is not only interpreted in terms of the fictional grounds of literary works but tackles it with regard to the genres of the works discussed, so that the paper touches upon the issue of crossing genre-borders.

Archive

Das Staatsarchiv des Czernowitzer Gebiets in der Ukraine

Von Natalia Masijan, Staatsarchiv des Czernowitzer Gebiets

Das Staatsarchiv des Czernowitzer Gebiets (ukr. Державний архів Чернівецької області) mit seiner mehr als 110-jährigen Geschichte ist eine der ältesten Archivanstalten der Ukraine. Es nahm seine Tätigkeit im Jahr 1907 als Bukowinaer Landesarchiv der Österreichisch-Ungarischen Monarchie auf. 1924 wurde es in die rumänische Staatsarchivskommission in Czernowitz (rum. Comisiunea Arhivelor Statului în Cernăuți) umgewandelt, und seit dem Jahr 1991 firmiert es als Staatsarchiv des Czernowitzer Gebiets. Es ist eine Schatzkammer, die wertvolle Archivalien aus der Bukowiner Landesgeschichte, aber auch aus der Geschichte Österreichs, Rumäniens und anderer europäischer Länder enthält.

In den Regalen der Depots lagern, gut verwahrt, über 13.385 Laufmeter Archivalien. Die Masse dieses Schriftguts, das zeitlich vom 15. Jahrhundert bis heute reicht, gliedert sich in 4.134 Bestände mit 1.545.777 Akten. Unter diesen befinden sich 1.123 Bestände aus prä-sowjetischer Zeit (vor 1940), etwa von staatlichen Ämtern, Dienststellen und Behörden, sowie nicht staatliche und private Archivkörper, etwa Nachlässe, Vereins- und Firmenarchive. Diese Bestände sind innerhalb der Register beziehungsweise der betreffenden Kalenderjahre chronologisch geordnet. Überaus bedeutend ist der Fotobestand mit etwa 67.000 Aufnahmen. Eine Beschränkung der Benutzung dieser Archivalien für wissenschaftliche Zwecke besteht nicht.

Bei den ältesten Dokumenten des Archivs handelt es sich um moldauische Urkunden, die aus dem 15. bis 18. Jahrhundert stammen und sich in zwei Archivbeständen befinden: in der Sammlung des Bukowiner Historikers deutscher Herkunft, Franz Adolf Wickenhauser (1809–1891), und in der Sammlung der Staatsarchivskommission in Czernowitz (ukr. Чернівецький окружний державний архів). Im Einzelnen handelt es sich um Schenkungsurkunden moldauischer Fürsten, Kaufverträge und Urkunden über Eigentumsrechte auf Böden, Gutshöfe und andere Liegenschaften, Materialien über Tätigkeit der Kirchen und anderes mehr. Im Archiv sind Dokumente derjenigen Institutionen, Behörden und Betriebe aufbewahrt, die auf dem Territorium der Bukowina und des ehemaligen Chotiner Bezirks von Bessarabien (ukr. Хотинський повіт Бесарабії, rum. Județul Hotin din Basarabia) von 1775 bis in die Gegenwart existierten und funktionierten. Sie repräsentieren Entwicklungsstufen der Wirtschaft und des Gesellschaftslebens des Landes im Laufe der letzten etwa 250 Jahre.