

# EXILED VOICES

## Vergegenwärtigung und Distanz bei David Albahari und Thomas Hettche

von Ursula Reber (Wien)

erscheint in: Kabić, Slavija/Lovrić,  
Goran (Hg.): *Mobilität und Kontakt*  
– Deutsche Sprache, Literatur  
und Kultur in ihrer Beziehung zum  
südosteuropäischen Raum. Zadar,  
2009.

1 Agamben, Giorgio: *Die Passion der  
Faktizität*. In: Ders.: *Nymphae*. Berlin:  
Merve 2005, pp. 49-89.

Wer die Werke von Thomas Hettche und David Albahari kennt, mag sich fragen, was sie gemeinsam haben könnten. Zunächst handelt es sich um zwei grundverschiedene Autoren mit stark divergierenden Biografien und um ebenso grundverschiedene Werke, die lediglich – und das ist nicht unbedingt aussagekräftig bei einem bosnisch-jüdischen und einem deutschen Autor – die Tendenz zeigen, auf avantgardistisch-postmoderne Art, wie Rezensionen zu beiden Autoren beglaubigen, die jüngste Geschichte sowie die aktuelle Gegenwart zum Handlungsträger zu machen. So erschreibt David Albahari den WK II und die jüngsten Balkankriege der 1990er Jahre in seinen Kurzgeschichten und Romanen, und Thomas Hettche wandte sich in *Nox* auf verstörende Art dem Berliner Mauerfall des Jahres 1989 sowie in *Woraus wir gemacht sind* dem Vorabend des letzten Irakkrieges zu.

Für mein Vorhaben sind die beiden Autoren mit ihren Romanen *Mutterland* sowie *Tage-langer Schneefall* (Albahari) und *Woraus wir gemacht sind* (Hettche) im Rahmen eines Projektes *Face It: Death* zu einem Neuen Existenzialismus verbunden. Vor diesem Hintergrund werde ich mich ausschnittsweise folgenden Fragestellungen zuwenden:

- 1) Erschreiben und Beschreiben des Unaussprechlichen: Exuberance und Existenzialismus bei der Darstellung von Tod und Leere.
- 2) Exil und Stimme: Wie mich wiedererkennen in der Fremde?
- 3) Die Existenzialen und Transzendenz.

Die Begrifflichkeiten Existenzialismus bzw. Existenziale und Exuberance möchte ich vorweg klären, da Ersteres eine lange Geschichte mit sich trägt und Letzteres eine Neuschaffung darstellt: Das Existenziale bestimmt sich phänomenologisch und materiell; es bezeichnet materielle und psychische Grundbestimmungen und -bedingungen menschlichen Daseins vorzüglich von seinem Ende, dem Tod, her. Dieses Dasein wird im Gefolge Jean Paul Sartres als Geworfen-Sein gedacht, auf eine Weise, dass das Individuum keine Hilfe erwarten kann. Für Sartre ist die Folgerung Handeln, die Herausbildung des Individuums zu einem Subjekt in der Freiheit der Negativität.

Ich benutze in diesem Beitrag den Begriff relativ frei, als eine Bezeichnung für Kernzustände psychophysischer Art, zu denen Angst ebenso wie Liebe gehören. Um ihn jedoch auch in einen geistesgeschichtlichen Horizont zu stellen, möchte ich mich auf Giorgio Agambens Auslegung von Martin Heideggers ergänzendem Begriffspaar der Tatsächlichkeit und der Faktizität beziehen.<sup>1</sup> Die Tatsächlichkeit korrespondiert mit dem Sartre'schen Geworfen-Sein und bezeichnet infolgedessen eine Zufälligkeit, ein Schicksal und ein Milieu, das in der Tat ohne bedeutendes Zutun dem Individuum zufällt. Eine Handlungstheorie aus der Negativität, eine Freiheit zum Nein lässt sich aus Heidegger jedoch nicht ohne Weiteres entwickeln, da er die – wiederum – Existenziale, also die Grundbestimmtheit der Faktizität einführt, der gemachten Seele, der Nichtursprünglichkeit und des Fetisch. Das Faktische gibt sich als ein Paradox, als ein Verborgenes, das nicht entborgen werden kann, auch nicht im sich annähernden Streben des Da-Seins. Agamben kombiniert auf engstem Raum verschiedene Aussagen zur Faktizität, die sie einerseits als Fetisch, als das Begehren nach dem Gemachten, als Freiheit im Sinne einer *potentia passiva* und als Leidenschaft, als Liebe, die als Vermögen ihre Ohnmacht und ihr Unvermögen mitmag, mitvermag, bestimmt:

Die Leidenschaft, die *potentia passiva*, ist also die radikalste Erfahrung der Möglichkeit, des \*mögen, um die es im \*Dasein geht: ein Vermögen, das nicht nur seine *Potenz* vermag (die in der Tat möglichen Seinsweisen), sondern auch und vor allem seine Ohnmacht, seine *Impotenz*. Deshalb fällt für das \*Dasein, die Erfahrung der Freiheit mit der der Ohnmacht zusammen. Sie befindet sich auf der Ebene jener originären Faktizität oder »ursprünglichen Streuung«, die laut der Vorlesung des Sommersemesters 1928 die »innere Möglichkeit« der faktischen Zerstreung des \*Daseins bildet.

Die Passion, als passives Vermögen und \*Mögen, vermag seine eigene Ohnmacht. Sie lässt nicht nur das Mögliche, sondern auch das Unmögliche sein und versammelt derart das \*Dasein auf seinem Grund, um es zu öffnen, dass es zugleich

2 Ibid., p. 78f.

 3 Cf. *ibid.*, p. 58ff.

4 Hierzu cf. Bergson, Henri: Zeit und Freiheit. Hamburg: Meiner 1994 sowie Ries, Marc: So schritt man in andere Zimmer und stets sah man neue Bilder. Einstimmung in eine postkonditionale Ästhetik. In: Kakanien revisited, [www.kakanien.ac.at/beitr/emerg/MRies1.pdf](http://www.kakanien.ac.at/beitr/emerg/MRies1.pdf) v. 30.03.2006.

des inneren und des äußeren Seienden mächtig werde. Insofern ist die »stille Kraft des Möglichen« wesentlich Leidenschaft, Passion, passive Potenz: (ver)mögen heißt lieben.<sup>2</sup>

Die Zusammenhänge zwischen diesen phänomenologischen, psychologischen und ontologischen Bestimmungen sind weit komplexer, als für mein weiteres Vorgehen nötig ist, und die vielfachen Verflechtungen der mit Stern gekennzeichneten Konzepte kann ich hier nicht angemessen wiedergeben. Wichtig und wesentlich jedoch sind die Momente der Passivität, die nichtsdestotrotz mit Bewegung, Unruhe und Verdrängung kombiniert aufscheint, als eine Bewegung, die durch eine sich bewegende Leere definiert wird und ihrerseits uneigentlich ist.<sup>3</sup> Ganz grundlegend ist also die Faktizität mit Raum und Zeit verbunden, die sich über die Unschlüssigkeit des Eigen und Fremden, des Innen und Außen konstituieren. Als Markierung der Abwesenheit in der Präsenz kann die Faktizität als eine Zeitform angesehen werden, die sich in jedem Ereignis wiederfindet.

Vom Ereignis, dem Überspringen oder der Übersprungshandlung/dem Übersprungsgeschehen in reine Präsenz hinein lässt sich nun auch die Exuberance bestimmen als ein momentaner Rausch der Möglichkeiten, als ein Überfluss und Überschuss an Handlungen und Geschehen. Die Exuberance stellt sich in ihrer rasenden Geschwindigkeit der gleichzeitigen Abläufe wieder in ein anderes Zeitschema, das bestenfalls virtuell genannt werden kann und sich dem absoluten Stillstand annähert.<sup>4</sup> Exuberance möchte ich auf der Meta-Ebene als eine Implosion der Dauer (Bergson) in tendenziell unabschließbare Handlungs- und Ereignisketten interpretieren, die durch die reine Ab-/Präsenz sich der Faktizität entziehen.

### Die Romane

*Mutterland*: Die Erzählerstimme situiert sich parallel in Calgary, Kanada und an Orten der Vergangenheit in Jugoslawien: Zagreb, Zemun,<sup>5</sup> Belgrad. Sie wechselt dabei mehrfach ihre Identität und ihren Ursprung: Zum einen erzählt ein Auswanderer, der gerne schreiben würde, zum zweiten spricht die Mutter dieses Auswanderers von Tonbändern, die jener bei seinem letzten Besuch »in der Heimat« aufgenommen hatte, und zum dritten spricht der kanadische Schriftsteller Donald, mit dem sich der Auswanderer im Zwiegespräch und in ständiger Auseinandersetzung befindet. Im Zentrum stehen die unwillig preisgegebenen Erinnerungen der Mutter, die jugoslawische Geschichte vom Zerfall der Habsburgermonarchie bis zum ethnisch motivierten Bosnienkrieg in den 1990ern wiedergeben. Diese Geschichte, die zusätzlich jene einer weiteren Andersheit und Fremde, nämlich die Geschichte einer jüdischen Familie<sup>6</sup> in Jugoslawien ist, schwankt zwischen Abwehr, Dokumentation und Persönlichem hin und her: Der exilierte Erzähler möchte das Leben seiner Mutter festhalten, aufzeichnen und verfügbar machen, bittet sie jedoch, über seinen bereits verstorbenen Vater zu erzählen. Die Mutter kommt diesem Wunsch widerwillig nach und durchflieht die Geschichte ihres Lebens, Liebens, Wanderns, Verleugnens und Sich-Behauptens mit Alltagsweisheiten und Sentenzen, die ihren Sohn stets darauf verweisen, dass seine Identität durch die Geschichte der Eltern nicht gesichert ist. Die eigene Identität muss er sich selbst aufbauen, und sie wird fragwürdig und vergänglich sein. Die Stimme der Mutter ist eingebettet und konterkariert von den vergeblichen Bemühungen des ausgewanderten Sohnes, sie sich in der nacherzählenden Verlebendigung anzueigenen und der Stimme Donalds, der mit seinem Beharren auf Story und Plot sich, wenn auch auf ganz andere Weise, gleichfalls dem Nach-Leben der Mutter-Geschichte im Sohn entgegenstellt.

*Tagelanger Schneefall* ist ähnlich angelegt wie *Mutterland*: Auch hier füllt eine namenlose Erzählerstimme, die für Mehrere spricht, den gesamten Raum des Romans aus. Der Erzähler langt mit Beginn des Romans als Gast eines Gastautorenprogramms der University of Calgary<sup>7</sup> in Calgary an und bezieht entgegen seines Fluchtdrangs vor der kommenden Zeit, vor dem Schreiben, dem Vortragen und der Begegnung mit der akademischen Welt das fremde Haus, das ihm zur Verfügung gestellt wurde. Die emotionale Lage des Erzählers, ihre Sondierung und ihre Abhängigkeit von Worten und einer authentischen Stimme steht hier im Vordergrund: Problematisiert werden einerseits der Einzug in das fremde Haus, die fremde Kultur, die fremde Akademie und der Rest, der Widerstand, den die persönliche und symbolische Vergangenheit der Herkunft aus dem zerfallenen Jugoslawien

5 Cf. zur Bedeutung Zemuns als Grenzstadt zwischen den ehemaligen Habsburger und Osmanischen Reichen Kowollik, Ewa: Erinnerungsstrategien im Werk David Albaharis. In: БНБДНЛ 0350-6428 (2006)128/129, pp. 323-356, hier p. 343.

6 Zur jüdischen Identität cf. Glau, Angelika: Jüdisches Selbstverständnis im Wandel. Jiddische Literatur zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Wiesbaden: Harrassowitz 1999 (Jüd. Kultur. Studien zur Geistesgeschichte u. Kultur 6). Auch für Kowollik 2006, eine maßgebliche Rolle.

7 Gvozden, Vladimir: Images of Canada in the Contemporary Serbian Novel: David Albahari's *The Man of Snow* and Vladimir Tasić's *Farewell Gift*. In: Zbornik radova sa prve međunarodne konferencije iz oblasti kanadskih studija sa temom Drugi jezik – Drugost u kanadskoj kulturi. Niš: Tibet 2005 UDC 821.163.41.09–31, pp. 123-132, hier p. 126 identifiziert es als das *Markin-Flanagan Programme* for outstanding writers, University of Calgary.

8 In Hinblick auf die konstitutive Kraft des Exils und des Fremdseins für Kanada und die brüchige kanadische Identität [sic] to Canada. In: Facta Universitatis – Linguistics and Literature 9 (2002), pp. 237-334, sowie in: <http://www.cceol.com>. Zum

Roman *Under the Silver Moonlight* schreibt sie: »He is obviously representative of most immigrants, a new Adam in the Canadian paradise, but utterly perplexed and lost. He narrates all the stages of his progress to Canada and ends his story inconclusively, listening to the voice from the outside whiteness calling out words in all languages but his. [...] The Serbian protagonist is unaware in his deep personal pain and suffering that he is only one among many and that his experience of bafflement and frustration is shared, at least occasionally, by most Canadians. It is for this reason that Canadian literature is preoccupied with loneliness [...]« (p. 332)

bieten.<sup>8</sup> Authentizität, so zeigt sich auch in diesem Roman, in dem die Abwehr- und Zuneigungsschwankungen des Gastes von den Belehrungen und Interpretationen der jüngsten mitteleuropäischen Geschichte eines gleichfalls namenlosen Professors der Politikwissenschaft begleitet werden, ist nicht repräsentierbar. Sie entwischt stets in ein Dazwischen zwischen Stimme, Diskurs und Darstellung. Sie täuscht etwas vor, das Emotion wird, aber nicht ist. Emotion lässt sich nicht lesen, nur vermuten. Nicht einmal ist ausgemacht, dass sie sich fühlen lässt, denn sobald sie in den kommunikativen und kollektiven Raum eintritt, wird sie zum Zitat, wie jenes, das den Roman von Beginn bis Ende als Gedachtes, Gefühltes, Erinnertes, Gehörtes, Vermutetes durchzieht: »Hier werde ich alt werden.«

Thomas Hettche wählt in *Woraus wir gemacht sind* eine heterodiegetische Erzählerstimme, die sich jedoch mehr und mehr der suchend-ingeschränkten und an ihre Grenzen pochenden Ich-Erzähler-Stimme Albaharis annähert. Die Geschichte, die Story, bietet eine Fülle an kriminalistischen Geschehnissen, deren Hauptstrang in der stockenden und verlangsamten Suche des Schriftstellers Niklas Kalf nach seiner in New York entführten schwangeren Frau besteht. Der Protagonist wird von den EntführerInnen erpresst, denen er Schriftstücke von Eugen Meerkaz, einem jüdischen Physiker, über den er eine Biografie verfasst, aushändigen soll. Der Biograf ist jedoch vollkommen unwissend und ahnt nicht einmal im Entferntesten, auf welche Informationen es den EntführerInnen ankommt. Seine Er/Kenntnislosigkeit führt zu einem geistigen und seelischen Verlangsamungs- und Erstarrungsprozess, in dem er jedoch auf der Suche nach den geforderten Schriftstücken eine große räumliche Strecke von New York nach Marfa an der mexikanischen Grenze, nach Los Angeles und Pasadena zurücklegt. Die Auffindung des Materials setzt gemeinsam mit der Unwahrscheinlichkeit und Banalität des Entführungszwecks die angestauten Emotionen und ihre Verschiebungen frei, so dass in einer furiosen Abfolge von Bündniswechseln, Mordanschlägen und Tötungen die rasende Geschwindigkeit der Gewalt durchbricht und die konträre Ordnung zur vorigen betäubten Langsamkeit verfolgt wird.

### Thomas Hettche: Exuberance und Existenzialismus

Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference. In so doing, it prevents the self from an illusory identification with the non-self, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self.<sup>9</sup>

Paul de Man verbindet im Essay *The Rhetoric of Temporality* die Allegorie mit der Ironie und zeigt anhand von Rousseau, Coleridge, Baudelaire, Schlegel, E.T.A. Hoffmann, Storbinski und Stendhal einen Stil auf, der zutiefst sprachlich konstituiert ist: Das Reden aus dem Wahnsinn, aus der Zersplitterung des Bewusstseins und des physischen Ich heraus ist allein über eine Zeichenkonstruktion möglich, die das empirische vom ironischen Ich trennt. Das Sprechen und der Stil dieser Existenz jenseits aller Ränder ist jene Leere der zeitlichen Differenz, die verhindert, dass die Zeichen sich jemals decken können, die auch verhindert, dass empirisches und zersplitterndes Ich sich überlagern können.

DeMans Language in the Void of Temporality, die aus der Allegorie des 18. Jahrhunderts und der romantischen Ironie herkommt, gibt nichtsdestotrotz eine Richtung für die Bestimmung von Existenzialismus und Exuberance in den zeitgenössischen Werken David Albaharis und Thomas Hettches vor. Bereits im Abriss des Inhalts der drei Romane versuchte ich, darauf hinzuweisen, dass hier Spannungen literarisch ins Werk gesetzt werden, die eine höchst eigenwillige und oft undurchsichtige Zeit- und Raumstruktur bedingen. Im Vergleich der Romane ist Thomas Hettches Amerika-Roman sicher der romantischere, weshalb ich mich mit einem Rückgriff auf deMan zunächst *Woraus wir gemacht sind* zuwende.

Whether it occurs in the form of an ethical conflict, [...], or as an allegorization of the geographical site, [...], the prevalence of allegory always corresponds to the unveiling of an authentically temporal destiny. This unveiling takes place in a subject that has sought refuge against the impact of time in a natural world to which, in truth, it bears no resemblance.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> de Man, Paul: *The Rhetoric of Temporality*. In: Ders.: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: Minnesota UP 1983, 2. Aufl., pp. 187-228, hier p. 207.

10 Ibid., p. 206.

11 Hettche, Thomas: Woraus wir gemacht sind. München: btb 2008, p. 153.

12 Zum mythischen, resp. metamorphotischen Raum cf. Reber, Ursula: Formenverschleifung – zu einer Theorie der Metamorphose. München: Fink 2009 [in Vorb.], v.a. Kap. III.1.1.

Im Fall von Hettches Schriftsteller-Biografen Niklas Kalf werden ethischer Konflikt, fremde Kultur sowie der Rückzug in eine Wüstenlandschaft, deren Botschaft ist, »daß hier gar nichts etwas bedeutet« zusammengebracht. Nach der Charakterisierung von Frank, der in Marfa ein Ausstellungsgelände, das in einem ehemaligen Arbeitslager deutscher Kriegsgefangener des WK II eingerichtet wurde, betreut, handelt es sich um eine Landschaft, die kein Gesicht hat, in der einen nichts ansieht, in der »[s]elbst Auschwitz hier nichts bedeutet [hätte]«. <sup>11</sup> Das Grenzgebiet zwischen Mexiko und den USA wird als ein klassischer Zwischenort eingeführt, der Charakterzüge einer Vorhölle trägt: karg, ärmlich, ungeschützt, abgeschnitten, bedrückend. Wie in eine eigentümliche Schutzschicht gehüllt, findet der Austausch zwischen Marfa und der Außenwelt nur mit bedeutender zeitlicher Verzögerung statt. Die Verbindung zu den Ereignissen in den USA und der ganzen Welt hält Kalf über das Internet, doch scheint hier tatsächlich diese Außenwelt einen virtuellen, fast einen Unwirklichkeitsstatus anzunehmen, so dass die Nachrichten eher mit »Es war einmal...« beginnen müssten. Diese Grenzlandschaft, dieses mythische Hinterland <sup>12</sup> kann zwar literarisch und imaginär aufgeladen werden, der Geschichte, der konkreten zeitgenössischen oder historischen Kontextualisierung verweigert sie sich jedoch: So wenig wie die Nachrichten aus der Umwelt real scheinen, so wenig kann der WK II, auch wenn er bauliche – mittlerweile ruinöse und wieder überwucherte – und kulturelle Spuren hinterlassen hat, sich als Realität durchsetzen, schon gar nicht für den hier gestrandeten Deutschen. Auch führt die Spurensuche in Marfa Kalf die längste Zeit nicht näher an Meerkaz' Dokumente, jedoch zur Namensgewinnung des eher trostlosen Ortes nach einer Figur Dostoevskijs. Sein eigener Zustand, der sich durch sein Re/Agieren und seine Perspektive auf die gesamte Umgebung überträgt, spiegelt sich wie in einer Ursprungsmythe hier wider: Wie Kalf harrte auch jene Marfa aus, wohin sie nicht gehörte, im diffusen Gefühl, eine Pflicht zu erfüllen: »*Why it's our duty to stay here?* Wer wegging, verstand er an jenem Abend zum ersten Mal, würde das niemals erfahren.« (120)

Auch Kalf erfährt es nicht; was er erfährt über Meerkaz und seinen Briefpartner Hans Holdt, kommt nur stückchenweise, fragmentiert zutage und führt immer weiter weg von seiner Identität als Europäer, als Ehemann, als Schriftsteller, als Deutscher, als autonome Person. Sowohl Dostoevskijs Figur Marfa als auch Kalf machen einen Entfremdungsprozess durch. Bei Marfa wird am Ende eine bürgerliche weibliche Identität etabliert, die Gattin gewinnt gerade über das Ausharren an der Seite des Ehemannes in einer fremden und dunklen Pflicht Autonomie. Kalfs Identität als Ehemann hingegen wird auf eine so nachhaltige Art und Weise zerbrochen, dass sie trotz der Befreiung und Wiedergewinnung von Frau und mittlerweile geborenem Kind nicht wieder hergestellt werden kann. Sesshaftigkeit, Elternschaft und bürgerliches Leben bleiben trügerischer Schleier über gebrochenen Identitäten und zerstörter Autonomie. Für diese fundamentale Selbstentfremdung steht jedoch weniger Marfas Ödnis, als vielmehr jene opake Außenwelt USA, die über das Internet und andere Medien, über Nachrichten, Emails und Telefonanrufe in Kalfs Zwischenwelt eindringen. Für ihn persönlich kulminiert sie immer wieder in der sinnlosen Gewalttat gegen seine Frau und ihn, deren Wurzeln – Amerika als Kolonie – jedoch gewissermaßen in seiner eigenen Vergangenheit liegt: im WK II, in der jüdischen Emigration und seinem beruflichen Interesse an dieser Geschichte.

Das Herz der fremden Kultur und Marfas Landschaft, die durchaus für die USA insgesamt stehen kann (»*It's not another world, it's not another place. Iowa is the same as New York. Iowa is the same as Texas. America is America.*« [71]), besitzt eine geschichtslose Transzendenz, die ihn, den Fremdling in Gestalt eines alternden Cowboys, der niemand anderes als der leibhaftige Teufel ist, heimsucht. Die Männlichkeitsmythen Amerikas ziehen als Kinohelden und -szenen in ständigem Wechsel über das Gesicht des Fremden: Er kleidet sich in die männlichen und teils sinistren Gesichter von Christopher Walken und Robert Duvall bis Robert de Niro und Al Pacino. Die Begegnung mit dem Transzendenten Amerikas, dem wortgewandten Teufel, führt Kalf gewissermaßen zu sich als seiner europäischen Identität zurück, indem der Teufel seine wendungsreiche europäische Geschichte hier in Texas als Farmer in die blendende Gegenwärtigkeit des Kinos und der von vornherein gespaltenen Identitäten verlagert hat. Diese Begegnung kennzeichnet den Wechsel der Ordnungen, den Übersprung von der Langsamkeit in die Geschwindigkeit der Gewalt und leitet Kalfs ersten Totschlag ein:

Als hätte er Erfahrung bei derlei, wartete Niklas Kalf ruhig ab, bis die Hände des anderen weniger zuckten und er sich nicht mehr so stark aufbäumte, um schließlich in einem Moment des Atemholens die Arme loszulassen und statt dessen schnell und ohne Zögern mit beiden Händen nach der Kehle seines Gegeners zu greifen. Der Schwarze hatte einen muskulösen Hals mit stark ausgebildetem Adamsapfel, an dem fanden Kalfs Daumen Halt, und in einen schrillen Schrei hinein drückte er zu. (212)

Die Existenzialen Mord und Tod bildet für den Roman von Beginn ein Motiv, das Geheimnis und das bei aller Medienpräsenz verschwiegene Zentrum des neuen Landes Amerika. Die Geschichte beginnt mit einem Gespräch über eine jugendliche Mörderin. Später heißt es von ihr:

Eine junge Frau, die fast noch ein Mädchen war. Er erinnerte sich wieder daran, wie Albert Snowe zum ersten Mal ihren Namen erwähnt hatte. Die Geschichte einer Mörderin, die man nicht verstehen konnte. Und wie sie dann in Marfa erschienen war. Ihre kalte Zärtlichkeit. Ein Tier, gar nicht besonders fremdartig, aber doch so sehr, wie es Tiere nun einmal sind. Während er sie ansah, wußte er, daß er die Lüge in ihrem Blick niemals würde sehen können. (302)

Gewaltsamer Tod ist in der Geschichtslosigkeit allgegenwärtig in einer teilweise kruden Mischung aus Biologismus und fatalistischer Realität, die sich doch immer wieder mit Weltgeschichte und dem kollektiven gewaltsamen Sterben durchsetzt: Szenen auf Friedhöfen mit merkwürdigen Grabsprüchen, todkranke Kinder und die Gewaltausbrüche, die in Mord und Totschlag enden, werden auch ohne ausgesprochenen Konnex mit Naturszenen, vornehmlich mit Raubvögeln parallelisiert. Die gewaltbereiten Menschen und die Gewaltopfer scheinen dadurch ein ebenso »nicht besonders fremdartiges« Naturphänomen wie Adler und Falken, die über der Prärie schweben und nach Beute Ausschau halten. Die Friedhöfe, auf denen Kalf immer wieder landet, stehen andererseits mit Versatzstücken aus der Geschichte des WK II und v.a. mit Nachrichtenfetzen und -ausschnitten aus dem politischen Tagesgeschehen, den Vorbereitungen zum zweiten Golfkrieg und dem Krieg gegen den Terror in Verbindung. »Woraus wir gemacht sind«, »nur ein Hauch«, wie Kalf zum Ende des Romans feststellt, kann wohl kaum als »Seele« im christlichen Sinn verstanden werden. Anima, der Hauch und die Seele, ist wohl auf der einen Seite, das, was die Story vorantreibt: die entführte Liz, die erst durch ihre Abwesenheit und ihren vermeintlichen Tod nach Folter zur rasanten Abfolge einer gewalttätigen Handlungskette führt. Sie ist auch gewissermaßen, was bleibt, indem nicht nur Liz, sondern auch das in der dreimonatigen Gefangenschaft geborene Kind wiedergefunden werden. Doch die mehrmaligen Bezugnahmen auf Ovids *Metamorphosen* und die politisch häufig inkorrekte Nähebeziehung, die zwischen gehandicapten, farbigen und provinziellen Menschen zum Tierischen hergestellt werden, weisen in eine andere Richtung, die zu einer Welt der unschuldigen, tierhaften MörderInnen wie Daphne Abdela führt, denen man keine Lüge je ansieht, da Lüge hier keinen Platz hat. Das Tierhafte und Naive ist ehrlich, es gibt nicht vor, etwas anderes zu sein. Daphne spricht nicht darüber, wie es sich angefühlt hat, zu morden, weil es nichts zu fühlen gab. Das eine Transzendente, das im ländlichen Raum von Texas sich in das kollektive Kino-Gedächtnis kleidet, ist Satan, der aus Farmer- und Cowboymund über das Imperium reflektiert. Satan jedoch ist der gefallene Engel, der seine Erinnerung an das Paradies verloren hat. »Rühr dich nicht« (185), Satans Rat ist keine Drohung, sondern die Empfehlung eines unschuldigen amerikanischen Neuanfangs.

Exuberance bildet hier den Zwilling des Existenzialismus: Ein Raum, in dem der Seelenhauch wie natürlich in einer Geografie und Biologie verweht und in der Monumente von Gewalt wie die Reste des Kriegsgefangenenlagers in Marfa und Gräber teils Todes-Kunstwerke darstellen und teils regungslos von der Flora überwuchert werden, nimmt diesem Hauch seine Besonderheit. Hettche beschließt die Daphne-Geschichte, die er auf Deutsch und damit für die Angesprochene nicht verständlich vorliest, nicht mit den berühmten Worten »Keinem bleibt seine Gestalt«, sondern mit »»Ein Glanz nur bleibt über allem.«« (302) Dieser Glanz jedoch zeigt sich im Rückblick auf die Begegnung mit Satan, in Anbetracht der Ästhetisierung des Kriegsgefangenenlagers, und in einer Landschaft, die einen nicht anschaut, als ein gemachter und technologisch induzierter: Der Glanz, der bleibt, der Hauch

13 Narratologie betrifft auch das filmische Erzählen und die Narrativik des Films arbeitet ebenso wie die literarische mit der Erzähltheorie, in der sich i. Allg. Genette durchgesetzt hat (cf. montage/AV v.16.01.2007: Figur und Perspektive 2), doch spielt die optische Fokalisierung hier eine unmittelbarere Rolle, als in der literarischen Erzählung. Als optischer Fokalisator kann bei Gemälde und Film jedoch eine Figur auf ganz andere Weise dienen, indem ein Körper direkt den Blick leitet oder verstellt.

14 Zu einer Darstellung der Genett'schen u.a. Theorien der Fokalisierung sowie deren Kritik cf. Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin, New York: de Gruyter 2005, 113ff.

15 Cyberwar, God and Television: an Interview with Paul Virilio. In: Kroker, Arthur/Kroker, Marilouise: Digital Delirium. New York: St. Martin's Pr. 1997. Ähnlich auch Jean Baudrillard: »The hyperreality of communication and of meaning. More real than the real, that is how the real is abolished. Thus not only communication but the social functions in a closed circuit, as a lure – to which the force of myth is attached. Belief, faith in information attach themselves to this tautological proof that the system gives of itself by doubling the signs of an unlocatable reality.« In: Baudrillard, Jean: Simulacra and Simulation. Transl. by Sheila Faria Glaser. 1994 Arbor: Univ. of Michigan Pr. Ann Arbor: Univ. of Michigan Pr. 1994, p. 81.

16 Albahari, David: The Exiled Fragments. Translated by Mateja Skofljanc. In: <http://www.livingonborder.net>, p. 2.

17 Auch hier sind nur leise Anklänge an Deleuzes Begriff inbegriffen, die so rudimentär sind wie ein Rückzug auf seine allererste Bestimmung des Realismus: »Was den Realismus ausmacht, sind Milieus und Verhaltensweisen: das Milieu aktualisiert, und das Verhalten verkörpert. Das Aktionsbild ist die Beziehung zwischen beiden in allen ihren möglichen Variationen.« In: Deleuze, Gilles: Kino 1: Das Bewegungs-Bild. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, p. 193.

18 Gvozden 2005, p. 127.

19 Ibid.

an Ästhetik und Besonderem kann mit dem blendenden Lichtstrahl der Filmkamera, mit dem Flimmern des TV- oder Computer-Bildschirms, über den Nachrichten und Gesichter flimmern, kombiniert werden. Die Seele, der Hauch Amerikas und der Neuen Welt, der in kraftvollen Tierkörpern und hilflosen Menschenkörpern wohnt und ihnen ihren Glanz verleiht, wird durch die Fokalisierung hervorgebracht.

»Fokalisierung« soll hier durchaus im Sinne der visuellen Künste als ein Ins-Bild-Hineinziehen<sup>13</sup> verstanden werden und nicht unmittelbar im Genett'schen Gebrauch.<sup>14</sup> Hettche lässt Erzähl- und Blickperspektiven ihre eigene Geschichte durchmachen und sich eigenständig entwickeln, wobei er ungehemmt und mit Effekt Topoi und Klischees einsetzt, die mit der wüsten Landschaft beginnen und mit der anämischen blonden Texas-Kindfrau und Kalfs zeitweiliger Bettgefährtin nicht enden, ebenso wenig wie mit der expliziten, mit Pornografie spielenden Sprache. Die beiden Linien der sprachlichen und der visuellen Fokalisierung kommen jedoch erst am Kulminationspunkt des bereits Gesehenen und des bereits Gesagten und Gehörten zusammen: Eine Art der Kolportage von Roadmovie und Sex & Crime-Thriller entsteht, wobei die Virilio'sche Vision der kompletten Ersetzung von »Realität« durch Simulation in Kino-Bildern und Sprache in Trash-Manier zusammenkommen:<sup>15</sup> Kino will sich selbst, *America is America*, ein Außen, für das ein untergehendes und kaum zu erinnerndes Eruopa steht, gibt es hier nicht mehr.

#### David Albahari – Exil und Stimme: Wie mich wiedererkennen in der Fremde?

Exiles are, as I could read from the journalist's eyes, are living dead victims who managed to escape the sharpness of the hangman's axe or the pressure of a snare in the last second. An (sic) then I said I'm a »voluntary exile«; the journalist became excited[.]<sup>16</sup>

Das Exil, konkreter noch der Schriftsteller im Exil und die exilierte Stimme bilden das zentrale Thema in Albaharis kanadischem Schaffen. Was er in den *Exiled Fragments* auf einer abstrakten Ebene reflektiert, die Anspannung zwischen Exil und freiwilligem Exil, das Paradox des Exils in die Demokratie, das Schicksal der sozialen Bedeutungslosigkeit, kommt in bildhafterem Zusammenhang auch in den beiden Romanen zur Sprache. Während Hettche sich am Kino und an der Bildproduktion abarbeitete und eine Mimesis des Aktionsbildes<sup>17</sup> in Sprache mit raschen szenischen Wechseln zwischen sozialen und nationalen Milieus und eruptiven Affektenräumen im Kontrast zu Stillstand und Todeserstarrung versuchte, bleibt Albahari ganz bei der Sprache, bei der Stimme und beim Schreiben. Dies geschieht jedoch auf eine äußerst zwiespältige Art und Weise in einer ambivalenten Situation: Sprache und Identität bilden gerade für den Exilanten nicht die geeignete Heimat; Sprache ist zunächst ein soziales Phänomen, sie existiert v.a. als geteilte Sprache und Sprachgemeinschaft, in der sich ein Kollektiv über sich selbst verständigt und eine geteilte Kultur herausbildet. Im Exil jedoch teilt der Exilant seine Sprache nur mit sich selbst, so dass das Schreiben als klassisches Soliloquium die einzige Möglichkeit bleibt, in ihr weiter zu wohnen, sich mit einer entschwundenen und fiktiv gewordenen Gemeinschaft und Identität auseinander zu setzen. Das Solitäre dieser Form des zweifachen Soliloquii als Gespräch mit sich in einer ungeteilten Sprache wird so zum Luxus. Der Erzähler hat in der Fremde das Gefühl, eben »nichts zu sagen« zu haben, keine Mitteilung machen zu können (und zu wollen), da ein Gespräch mit der Fremde als Sprache, Kultur und mit seinen Teilhabern unmöglich scheint. Der Erzähler ist im Transfer stecken geblieben, er kann nicht schweigen, doch mitteilen kann er sich gleichfalls nicht. Folgerichtig entwickelt der Erzähler eine kaum gekennzeichnete dialogische Situation mit der fremden Kultur, welche die Übersetzungsproblematik, die Gebrochenheit des Bedeutungs- und Identitätstransfers thematisiert und ihre eigene Kollektivität in vielfachen Zitaten und in wiedergegebener Rede, in Sentenzen und Wortschlaufen/Refrains ebenso wie in erzählten (Streit-)Gesprächen kenntlich macht. Diese stockende und doch ununterbrochen fließende Rede mit sich selbst im Phantasma einer Gemeinschaft der Eigenen und der Anderen spricht auch aus und hinterfragt explizit, »things which usually go without saying«,<sup>18</sup> wodurch nicht nur die Sprache und das Schreiben selbst, sondern auch die phantasmatischen Milieus des Verlorenen und des Exils ihrer Natur als »language arrangements«<sup>19</sup> überführt werden. Dies betrifft v.a. den inneren Zusammenhang zwischen Sprache und Geschichte, die für Zeugenaussagen wie jene des Erzählers aus *Tagelanger*

20 Ibid., p. 129.

21 Ich überschreite hier die Grenze zwischen Erzähler und Autor und nehme darauf Bezug, dass der Schriftsteller David Albahari »freiwillig«, also ohne unmittelbaren politischen Druck nach Calgary ausgewandert ist. Zur Erzählsituation im Rahmen einer »family story« cf. Gvozden 2005, p. 130: »Assumptions of stable subjectivity are replaced by the subject of utterance who can identify himself with different groups and ›identities‹ – from regional, national, to ›European‹, which allows the play of ideology and utopia on different levels of meaning« und zum Schluss auf p. 131: »writing itself is the only way to preserve the individual story, to rescue the story from any conceptualisation in this or that notion from the arsenal of usual non-literary grand narratives about war, immigration, love, truth, politics.« Dies trifft, ob man will oder nicht, auch auf den Autor Albahari selbst zu, der weniger fiktionalisiert in den Exil-Briefen ebendieselbe Problematik diskutiert.

22 Albahari, David: Mutterland. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, p. 40.

23 Cf. Wulf, Christoph: Das mimetische Ohr. In: Wulf, Christoph (Hg.): Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 2/1-2 (1993) [Berlin], pp. 9-14:

24 Cf. zu diesem Punkt die Forschungen von Sybille Krämer. Hier stellvertretend Krämer, Sybille: Das Medium zwischen Zeichen und Spur. In: Fehrmann, Gisela/Linz, Erika/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen. München: Fink 2005, pp. 153-166.

25 Zur grundlegenden Funktion des Totengesprächs und der Stimme aus dem Grab cf. Weigel, Sigrid: Die Stimme der Toten. Schnittpunkte zwischen Mythos, Literatur und Kulturwissenschaft. In: Kittler, Friedrich/Macho, Thomas/Weigel, Sigrid (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. 2. Aufl. Berlin: Akademie 2008, pp. 73-92.

26 Die psychoanalytisch prekäre Stellung der Stimme der Mutter, als Mittel und Objekt der ersten Ich-Erkennung im Unterschied zur Gesetzes-Stimme des Vaters untersucht nach Lacan Dolar, Mladen: Das Objekt Stimme. In: Kittler/Macho/Weigel 2008, pp. 233-256.

*Schneefall* keinen Platz hat. Gvozden beschreibt die ausweglose linguistische und semiotische Lage folgendermaßen:

In a tense game of language and history the subject of discourse is dissolved, becomes a discontinuous web of different fields, never a transcendental [...] The most striking example for this is *The Man of Snow* as a novel about defeat, about the impossibility of the subject to make a coherent system to frame his experience – the narrator of the novel announces flaws of every totalization of experience. Desires to produce and to destroy meaning are juxtaposed with the desire to mix creativity with self-destruction.<sup>20</sup>

In *Mutterland* nimmt die Sprachkrise noch weit fundamentalere Formen an, das Exil greift hier direkt ins Innerste, so dass das Exil zur Faktizität der Sprache selbst erklärt werden kann. Es ist nicht die eigene Sprache, sondern die konkrete Stimme der verstorbenen Mutter, welche die – ungeschriebene – Geschichte in Gang setzt und welche die Membran des freiwilligen Exils<sup>21</sup> ihres Sohnes im Ohr, in der Erinnerung und in der Ansprache an sich selbst porös und durchlässig macht:

Einst warnte ein Philosoph, der Mensch verfallt sehr leicht dem Irrglauben, er beherrsche die Sprache, dabei herrsche die Sprache über ihn, oder etwas in der Art. Das habe ich in den zwei Jahren in Kanada gespürt[.] Ich fühlte, wie die andere Sprache langsam an mir Besitz ergriff, wie sie mich ihren Erfordernissen unterwarf, wie ich zu einem anderen Menschen wurde. Deshalb stockte ich, als ich Mutters Stimme hörte, nicht weil ihre Stimme, wie man gewöhnlich sagt, aus dem Jenseits kam, sondern weil ich spürte, weil ich es wie einen realen Schmerz empfand, daß mich meine Sprache von meinen neuen Gastgebern entfernte und mich rasend schnell in meine ursprüngliche Gestalt zurückversetzte.<sup>22</sup>

Sprechen–Hören–Gehört–Werden ist ein komplizierter und noch nicht befriedigend theoretisierter Prozess, bei dem mehrfach Grenzen zwischen Innen und Außen, Selbst und Anderer, Vorher und Nachher, Ton und Inhalt überschritten suspendiert werden. So, wie sich das Hören selbst in diese verschiedenen Richtungen streut (Wulf nennt dieses Phänomen »akustische Mimesis«<sup>23</sup>), zerstreut sich auch die Bedeutung des Gesagten, die sich aus so verschiedenen Komponenten wie dem Tonfall, dem Timbre, den Nebengeräuschen, dem Inhalt, der Mimik und Gebärde zusammensetzt.<sup>24</sup> Mimik und Gebärde fallen hier weg, denn die Stimme der Mutter, die Muttersprache ertönt jedoch tatsächlich aus einem mehrfachen Jenseits. Nicht nur handelt es sich um die mit Hilfe der Technik festgehaltene Spur einer Verstorbenen, sondern diese Stimme durchbricht Raum und Zeit der Gegenwart des Erzählers, sie spricht aus einer anderen Zeit, aus einem nicht mehr existierenden Raum.<sup>25</sup> Existent ist lediglich noch das Aufzeichnungsmedium Tonband, das Tonspuren der mütterlichen Stimme mit einem beständigen Rauschen und Quietschen begleitet, die langen Pausen, die Stille, bevor die Mutter bereit ist zu erzählen, materiell konkret macht. So ist ihre Stimme mehrfach verloren und jenseitig: geografisch, historisch, linguistisch und physisch.<sup>26</sup> Die Erinnerung an die Mutter und unwillkürlich, denn dies ist Albaharis Anliegen, der die Sprache der Mutter als Muttersprache nimmt, ihre (Toten-)Figur als Figur von Heimatkultur und Nationalität (vielleicht gerade wegen der Einzigartigkeit ihres Schicksals und der Hybridität ihrer Identität), kommt unweigerlich zu spät, als Echo auf das Echo der Stimme auf Tonband.<sup>27</sup>

In *The Exiled Fragments* beschreibt Albahari in Anlehnung an Brodsky das Exil als ein sprachliches Ereignis, als einen Rückzug aus der eigenen Sprache in der Umzingelung einer Fremdsprache, die im paradoxen Zirkel, in die ursprüngliche Sprache zurückzwingt. (4) So wird der Exilierte sich selbst zum Schluss unhörbar, da er sich aus dem kommunikativen Raum herausnimmt. Wie aber soll und kann der Exilierte sich selbst in der Fremde hören und wiedererkennen?<sup>28</sup>

In *Mutterland* wünscht sich der Erzähler, der die Geschichte seiner Mutter aufschreiben möchte, sich selbst und seine ursprüngliche Gestalt in der Mutter hörbar und lesbar machen möchte, in jeder Situation den Schriftsteller Donald herbei, damit dieser für ihn die Worte finde. Zugleich mit seiner eigenen erzählt das Ich die Geschichte Donalds im Gewand der Ironie nach de Man, denn Donald ist jene Instanz, die sich der Identifikation, dem Wunsch nach Identifikation verweigert. Donald steht als das integrierte dem halluzinierenden, von der Grenze des Wahnsinns und des Todes sprechenden Ich gegenüber. Unübersetzbarkeit

27 Zum Zusammenhang von Stimme, Maschine und Tod cf. Menke, Bettine: Memnons Bild: Stimme aus dem Dunkel. In: Assmann, Aleida/Haverkamp, Anselm (Hg.): Stimme, Figur. Kritik und Restitution in der Literaturwissenschaft. Tübingen: Metzler 1994 (Sonderheft Dvjs), pp. 125-144.

28 Cf. die fundamentalen Überlegungen zur Fremde und der Sprache von Derrida, Jacques: Von der Gastfreundschaft. Wien: Passagen 2001, p. 68f.: »Andererseits betrachten die Exilierten, Deportierten, Vertriebenen, Entwurzelten, Heimatlosen, anomischen Nomaden, absolut Fremden die Sprache, die sogenannte Muttersprache, häufig weiterhin als ihre letzte Heimat, ja ihre letzte Bleibe. [...] Wenn die Sprache auch und eben dadurch die erste und letzte Bedingung der Zugehörigkeit zu sein scheint, so ist sie doch auch die Erfahrung der Enteignung, einer irreduziblen Entaneignung (*exappropriation*). Die sogenannte »Mutter«-Sprache ist bereits »Sprache des Anderen«. Wenn wir hier sagen, daß die Sprache Heimat sei, nämlich das, was die Exilierten, die Ausländer, alle umherirrenden Ewigen Juden (*Juifs errants*) der Welt an ihren Schuhsohlen mit sich tragen, dann tun wir das nicht, um einen monströsen Körper, einen unmöglichen Körper vor Augen zu führen [...]. Sondern deshalb, weil es hier erneut um den Schritt geht, um ein Fortschreiten (*progression*), um Aggression, Überschreitung (*transgression*), Abschweifung (*digression*). Was nennt nämlich die Sprache, die sogenannte Muttersprache, die, die man mit sich trägt, die, die uns ihrerseits von der Geburt zum Tod trägt? Stellt sie nicht das Bei-sich-Zuhause dar, das uns niemals verläßt? Das Eigene oder Eigentum, oder zumindest das Phantasma eines Eigentums, das [...] der unveräußerlichsten Stätte, einer Art mobilen Wohnstatt, einem Kleidungsstück oder Zelt, unmittelbar an unserem Körper (eine) Statt gäbe.« Anhand von Ödipus, der in der Fremde stirbt und dessen Grab und Statt selbst den Töchtern unbekannt bleibt, führt Derrida letztlich die Muttersprache in die absolute Fremde: ins Grab (die Krypta) und den Tod und überführt den Gast des Geiselsstatus'.

29 Cf. Serres, Michel: Atlas. Berlin: Merve 2005, p. 28ff. über reine Objekte im japanischen Garten, die weder Zeichen noch Symbol sind.

besteht nicht nur linguistisch, unübersetzbar bleibt die Existenz als freiwilliger Exilant, unübersetzbar bleibt auch die politische Karte voller nationaler, religiöser, ethnischer, sprachlicher Grenzen Südosteuropas und unübersetzbar bleibt die Distanz der exilierten Stimme. Der autobiografische Erzähler, der von einer gemeinsamen Sprache vor Babel träumt, denkt dabei wohl nicht nur an die ehemalige serbokroatische Sprache, sondern an mehr, an eine Sprache der Transparenz und Transzendenz, die eine Übersetzung überflüssig machte. Er, der versucht, zwischen den Toten und den Lebenden, zwischen den Geräuschen der Maschine und der eigenen Existenz zu übersetzen, benötigt eine Sprache ohne Symbole. Eine Sprache, in der nicht mehr das Eine vom Anderen getrennt wird und Differenzen produziert werden, sondern eine Sprache, die das fortschreitende Denken aushebelt und Situationen nebeneinander aufscheinen lässt, ähnlich dem Erlebnis in Michel Serres' Katsura-Park.<sup>29</sup>

Donald in *Mutterland* und der Politikprofessor in *Tagelanger Schneefall* versuchen, in ersterem Fall aufgefordert, in zweiterem unaufgefordert, die Deckung zwischen dem Auseinanderstrebenden herzustellen, indem sie das Problem der Exilanten, ihr Gefühl der existenziellen Bedrohung durch das Fremde und Neue analysieren und die Angst zerstreuen wollen. Doch die existenzielle Angst des exilierten Schriftstellers ist eine ganz andere, nämlich jene vor der Existenz als Vampir, der sich an eine verlorene Sprache klammert, Reste dieser Sprache aussaugt und das klägliche Leben von Untoten vereinnahmt, obwohl es mit seinem Leben längst vorbei ist.

Es gibt Fäden, die den Menschen an seinen Wendepunkten festhalten, an denen die Seele ihre Kraft einbüßt. Danach ist das Leben nur noch ein Abspulen, bis der Faden zu Ende ist, sich spannt und die Seele – man kann es nicht anders ausdrücken – aus ihrer schäbig gewordenen Bleibe herausreißt. (9)

Sich Sprechen Hören bildet zugleich mit der Unfähigkeit zu sprechen und zu schreiben die zentrale Problematik in Albaharis kanadischen Romanen. Dabei gestaltet er die Problematik der kulturellen Konfrontation zwischen dem exilierten Jugoslawen und der kanadischen Gastfreundschaft denkbar neutral bis positiv. Im Gegensatz zu Kalfs absolutem Fremdheitsgefühl in den USA und dessen Initiation in Biopolitik an sozialen und geografischen Randzonen über die Extase der Gewalt, also in einen Bereich jenseits der Sprache, finden Albaharis Erzähler die Weichheit und Empfänglichkeit der gebildeten Bürgerlichkeit vor. Während Kalf sich in die Weite und Unpersönlichkeit der Landschaft verliert, die Grenzen seines kulturellen Ich aufzulösen bemüht ist, bewegen Albaharis Erzähler sich in Häusern, in bewohnten Räumen. Die Wege des Existenziellen führen in Hettches Fall über das Physische, über die Veränderungen der Körper durch Alter, Krankheit, Verletzung, Tod und Geburt. Bei Albahari bleiben die Körper außen vor, die Erzähler selbst existieren nur als Stimmen, als Geisterstimmen, die im Nachfolgen fremder Sprach- und Stimm Spuren noch auf der Suche nach ihrem Körper sind. »Hier werde ich alt werden«, der Satz, der *Tagelanger Schneefall* seinen Rhythmus gibt, mutiert vom eigenen Gedanken zur Erinnerung und zum Zitat, denn längst schon handelt es sich um eine vampirische Existenz, die im Zwischenraum von Identität/Ursprung und Exil festgebannt, wie die Stimme der toten Mutter auf das Medium Tonband.

Temporality, die Tücke der Zeit, die Problematik der Zeit der Allegorie und des spotlichtartigen Verschwindens bzw. Aufscheinens gibt in allen Fällen die Struktur des Verlaufs vor. Bei Hettche wird die unendliche Dehnung der Zeit, die Verrückung von Geschichte und Identität durch den Angriff auf die Körper und die Flashlights schneller Bilderabfolgen kontrastiert. Liz ist längst schon vergessen, sie muss bereits tot sein. Erst die Ahnung, dass sie noch am Leben sein könnte, erst der Wahn, die Zeit auslöschen und eine neue beginnen zu können, die den eigenen Tod voraussetzt, bringt Bewegung in den Figurenplot. Dass zum Schluss beide überleben und darüber hinaus am Ende die amerikanische Kernfamilie von Vater-Mutter-Kind bleibt, stellt eigentlich einen Betrug dar. Das Happy Ending ist exakt das Unpassende einer Geschichte im Stil der Ironie.

**Dr. Ursula Reber** ist Literatur- und Kulturwissenschaftlerin mit Schwerpunkten in Intertextualität, Alterität, Postcolonial Studies und Raumphilosophie. Sie ist die Leiterin der Internetplattform Kakanien revisited. Kontakt: usha.reber@kakanien.ac.at