„Auch dies ist mein Land“ – von der Erfahrung des Fremdseins in Katja Fuseks Roman *Novemberfäden*

Renata CORNEJO

1. Redevielfalt als Ausdruck der Verortung im kulturellen ‚Zwischen-Raum’

Als symptomatisch für unsere Gegenwart kann sicherlich die Suche nach persönlicher, geschlechtlicher, kultureller oder nationaler Identität bezeichnet werden. Wie Iyer meint, war es früher ungewöhnlich, „mit jedem Fuß in einer anderen Kultur zu stehen. Heute scheint es an vielen Orten ungewöhnlich zu sein, es nicht zu tun“ (Iyer 2006:4). Diese Behauptung muss allerdings mit Vorbehalt betrachtet werden, denn noch ‚früher’ als Iyer mit „früher“ meint, war die Mehrsprachigkeit und kulturelle ‚Mehrfachzugehörigkeit’ nichts Außergewöhnliches, wenn man sich das multinationale und multilinguale Konzept der Habsburger Monarchie oder des ‚mitteleuropäischen Kulturraumes’ vergegenwärtigt. Im gewissen Sinne wird nach der Phase der rein nationalen bzw. nationalistischen Bemühungen des 19. und 20. Jahrhunderts wieder durch die (alt)neue Vision eines vereinten Europas die Mehrsprachigkeit und Multikulturalität heraufbeschworen, jedoch mit einer deutlichen Akzentverschiebung, was mit der Problematisierung dieser Begriffe sowie mit den gesellschaftlich gegebenen Rahmenbedingungen eng zusammenhängt. Die Vielzahl der Publikationen aus letzter Zeit zur Interkulturalität, Multikulturalität oder Transkulturalität zeugt dafür, dass die gegenwärtige Identitätsforschung das Phänomen des Grenzgängertums eingehend untersucht und großen Wert dabei auf Differenzperspektiven bzw. die Festlegung von Interferenzen, Doppel- und Multiidentitäten legt. Die Identität wird dabei nicht als stabile Gegebenheit begriffen, sondern als instabiler, sich ständig verändernder und dynamischer Prozess. Mehr als aufschlussreich scheinen für diese Fragestellungen die theoretischen Ansätze des Postkolonialismus, wie sie Homi K. Bhabha in Verbindung von Innen- und Außensicht in seinem Text *Die Verortung von Kultur* (1994) formulierte. Denn eine Rückkehr zum Ursprünglichen bzw. zum Eigenen ist prinzipiell nicht mehr möglich, da sich die Bindungen der Menschen an die identitätsstiftenden und vertrauten Lebensorte lockern und problematisch werden, so dass ein ‚dritter’ (Zwischen)Raum entsteht, ein Raum des ‚Darüber-Hinaus’, in dem sich der Einzelne neu finden, definieren und verorten muss. Anstelle der Differenz tritt die Hybridität – und zwar als ein allgemein kulturelles Phänomen, zugleich jedoch auch als ein höchst individueller Prozess (vgl. Czarnecka/ Ebert 2006:9-11).

Auf die (Migrations)Literatur übertragen werden die traditionellen binären Oppositionen von Heimat und Fremde aufgehoben und in ein Dazwischen oder ein Sowohl-als-auch ‚umgewandelt’: „Die tragende Struktur dieser Literatur ist nicht von der Fremde oder von der Heimat gegeben – Fremde und Heimat [...] sind in reinen, unkontaminierten Varianten fast ausgeschlossen –, sondern von der Fremde *und* Heimat.“ (Amodeo 1996:123) Amodeo geht von der Annahme aus, dass die Literatur der ausländischen Autoren und Autorinnen eine Randliteratur in der Fremde darstellt und als deterritorialisierte Literatur im Sinne von Deleuzes und Guattaris verstanden werden

kann. In Anlehnung an Deleuzes und Guatarris Rhizommodell[1], unter Einbeziehung von Bachtins Überlegungen zur Mehrsprachigkeit und Redevielfalt, leitet sie eine ‚rhizomatische Ästhetik' ab. Sie veranschaulicht die verschiedenartige und veränderliche Verflechtungen und Vernetzungen einer solchen Migrationsliteratur, die auf Grund von Kulturkontakten, von Überlagerungen kultureller Traditionen und auf Grund kultureller Vermischungen zu Stande kommt: „[...] es handelt sich um eine interkulturelle Ästhetik, in der allerdings eine klare Unterscheidung zwischen den kulturellen Ebenen – zwischen Fremdem und Eigenem – wegen der vielfältigen und unberechenbaren Verflechtungen kaum möglich ist" (Amodeo 1996:109). Amodeo stellt also die These einer „interkulturellen Ästhetik" auf, in der die verschiedenen Aspekte eines Bereiches (in unserem Fall eben der Migrations- bzw. interkulturellen Literatur) untereinander vernetzt und verzweigt sind, und dies nicht binär, sondern jeder Aspekt mit jedem anderen, wie jeder beliebige Punkt eines Rhizoms mit jedem anderen Punkt verbunden werden kann bzw. muss, so dass sehr viele verschiedene Verknüpfungen möglich sind, woraus sich notwendigerweise Heterogenität als spezifische ästhetische Qualität des Textes ergibt. Die ästhetische Konfiguration einer solchen Literatur zeichne sich dementsprechend durch das Prinzip der Konexion und der Heterogenität, der Vielheit, des asignifikanten Bruchs, durch verschiedene Zeichensysteme und nicht signifikante Zustände aus (vgl. Amodeo 1996:108f.).

Wenn man noch zusätzlich Michael Bachtins Kulturmodell (1979) und Begriff der Redevielfalt[2] bzw. der Vielstimmigkeit heranzieht, wird das Individuum in diesem Falle zum Teil einer ‚offenen' Kultur, d.h. es ist zur dialogischen Interaktion fähig (Voraussetzung der kulturellen Hybridität). Nach Amodeo bezieht sich der von Bachtin abgeleitete Begriff der Redevielfalt auf die Dynamik und Heterogenität innerhalb der Literatur einer Gruppe, deren Zugehörigkeitsgrenzen, sowohl die faktischen als auch die diskursiven, zur Hegemonie verwischt und in ständiger Bewegung sind (vgl. Amodeo 1996:110). Mit Hilfe des Modells der Redevielfalt können im Textkorpus verschiedene Stimmen entdeckt werden, die die Wechselwirkung von Kollektivierungs- und Individualisierungsmechanismen verdeutlichen: „Es gibt laute und leise Stimmen und Stimmen, die verschwinden. Daneben gibt es Stimmen, die für andere sprechen, und Stimmen, die andere Stimmen zitieren, aber auch Stimmen, die überhört werden, oder Stimmen, die mißverstanden werden." (Amodeo 1996:110f.) Während Amodeo den Begriff der Redevielfalt nicht auf einzelne Texte bezieht, sondern damit eine auf einen ganzen Textkorpus bezogene Beschreibungskategorie meint und auf diese Art und Weise das „Gesamtphänomen Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik" (Amodeo 1996:109f.) zu beschreiben und zu erfassen versucht, meint Bachtins Konzept der Redevielfalt die fremde Rede in fremder Sprache, die dem gebrochenen Ausdruck der Autorenintention diene. Es handle sich nach Bachtin um eine zweistimmige Rede, die gleichzeitig zwei Sprechern diene und gleichzeitig zwei verschiedene Intentionen ausdrücke: „In einem solchen Wort sind zwei Stimmen, zwei Sinngebungen [dva smysla] und zwei Expressionen enthalten. Zudem sind diese beiden Stimmen dialogisch aufeinander bezogen, sie wissen gleichsam voneinander." (Bachtin 1979:213)

[1] Der Begriff „Rhizom" wurde dem Bereich der Botanik entnommen in Anlehnung an eine besondere Art von Wurzelgeflecht, wie es etwa bei Pilzen anzutreffen ist.

[2] Nach Bachtin liegt Redevielfalt dort vor, wo sich innerhalb einer Sprache Ideolekte, Soziolekte oder Dialekte voneinander abheben. Am Beispiel der Analyse des humoristischen Romans im 18. Jahrhundert zeigt er auf, wie die verschiedenen Sprachstile innerhalb des Textes nebeneinander stehen, parodistisch stilisiert werden und sich in hybride Konstruktionen vermischen (vgl. Bachtin 1979).

Das rhizomatische Nebeneinander, Über- und Miteinander von Fremdem und Eigenem, von verschiedenen Stimmen und Sprachen findet sowohl strukturell als auch auf der stofflichen und motivischen Ebene Eingang in die literarischen Texte der Autor/innen mit Migrationshintergrund. Ob diese Art der Redevielfalt als Ausdruck einer ‚offenen' Kultur, in der das Ich zur dialogischen Interaktion fähig wird, auf Grund des Sprachwechsels auch auf die Deutsch schreibende, in der Schweiz lebende Autorin tschechischer Herkunft Katja Fusek zutrifft, soll am Beispiel ihres Prosawerkes *Novemberfäden* aus dem Jahre 2002 näher untersucht werden.

2. „Ich sitze in meinem Kopf und bin ganz allein mit mir.“ Zur Dazwischen-Position aus thematischer und sprachlicher Sicht

Katja Fusek wurde 1968 in Prag geboren und wuchs dort im Kreis einer großen Familie auf. Als sie zehn Jahr alt war, ging die Mutter eine zweite Ehe ein und zog mit ihren beiden Töchtern nach Basel um. Nach dem Abitur studierte Katja Fusek in Basel und Paris Germanistik und Romanistik, erwarb nach dem Lizenziat das Lehrdiplom und unterrichtet seitdem an verschiedenen Schulen. 2002 erschien ihr Prosadebüt *Novemberfäden*, 2005 der Erzählungsband *Der Drachenbaum*, 2006 der Roman *Die stumme Erzählerin*. Sie lebt heute als Sprachlehrerin und Schriftstellerin mit ihrem Mann und zwei Töchtern in Riehen bei Basel.

Ihre Dazwischen-Position auf Grund der Erfahrung des Fremdseins bzw. das „Nicht-Dazugehören“, das nie aufhört, formuliert die Autorin selbst wie folgt: „Man muss sich zuerst einleben, bis man akzeptiert, dass man anders ist als die anderen – und dass es nie aufhört, dass man sich schon gut einleben kann, aber immer irgendwie anders sein wird.“ (Fusek 2002:8) Wie sie zugibt, sind ihre eigenen Erfahrungen in die Hauptfigur Zita übertragen worden, d.h. weitgehend authentisch, so dass ihr Debüt Novemberfäden als eine Art „persönliche Biographie“, wenn auch künstlerisch dargestellt, gelesen werden kann, wie Valentin Herzog in seiner einleitenden Kurzbeschreibung des Buches betont:

> *„Die Erfahrung des Heimatverlustes, der Isolierung, der zögernden Neuorientierung und zugleich des radikalen, schmerzhaften Bruchs mit einem geliebten Menschen sind zweifellos authentisch. Die Geschichte aber, die Katja Fusek in ihrer verhaltenen Sprache und mit schlichten, aber konsequent angewendeten Gestaltungsmittel entwickelt, ist ein literarisches Kunstwerk.“* (Fusek 2000:9)

Der Inhalt des schmalen Buches lässt sich kurz zusammenfassen: Eine junge Frau namens Zita reist von ihrem Wohnort Basel für zwei spätherbstliche Ferienwochen nach dreizehn Jahren in ihre Heimatstadt Prag zurück – eine Reise in die Vergangenheit, die ihre Kindheitserinnerungen sowie die Erinnerungen an den Verlust ihrer ersten großen Liebe wachruft. Es ist zugleich eine Reise zu sich selbst, die ihr ihre Entwurzelung (den Verlust der alten Heimat) und ihre Noch-nicht-Verwurzelung in der ‚neuen' Heimat bewusst werden lässt. Bereits eingangs evoziert das Bild einer im Zug reisenden Frau durch wiederholte Grenz(en)überschreitung permanente Verunsicherung der Hauptfigur: „[...] die Unsicherheit, die mir jeder Grenzübergang einflösst und die ich mir selbst kaum erklären kann“ (Fusek 2000:16). Trotz der dreizehnjährigen Abwesenheit scheint Zita ihre Verankerung und Verortung in der alten Heimat und der Muttersprache nicht ablegen zu können und zwischen zwei Welten und Sprachen ‚hin- und herzupendeln', ohne sich selbst „zu begegnen“:

> *„Seit dreizehn Jahren reise ich in meine Heimat und zurück in die deinige. Jedes Mal eine andere Frau. Ein langer Weg im Zug und doch nicht lang genug. Es gelingt mir nicht immer, am Ende der Reise der anderen Frau in mir zu begegnen, der Frau, die du kennst, die mit dir wohnt und das Leben mit dir teilt. Und deine Sprache mit dir spricht. Nicht Zeit genug auf dem langen Weg nach Basel, um meine Sprache abzulegen.“* (Fusek 2000:17)

Wie an dieser Stelle betont wird, reist Zita in „ihre“ Heimat zurück und verspürt die Frau in sich, die die deutsche Sprache spricht und in Basel wohnt als die „andere“. Dieser Zustand entspricht einer ‚schizoiden Spaltung der Erfahrungswelt' der Hauptfigur, die Selbstentfremdung und Spaltung des ‚Ich' zur Folge hat. Das ‚Ich' empfindet einen Teil des Eigenen als fremd und fühlt sich mit seinem eigenen Spiegelbild nicht mehr identisch. Das eigene Spiegelbild scheint der Erzählerin „aufregender“ als das Original: „In ihm begegnen sich alle Frauen, mit denen ich irgendwo zusammengestossen bin, in einem Roman, in einem Film, in meiner Fantasie. Seit dem ich mich erinnern kann, spiele ich mit meinen Spiegelbildern, male mir zu ihnen eine passende Geschichte aus oder eine Situation, vielleicht einen Satz nur. Romane im Kopf.“ (Fusek 2000:18) Das Spiegelbild wird also nicht als Alter Ego entworfen, sondern als die Imagination eines multiplen Ich, in dem sich die Identität als Geschichte(n) narrativ erschließen bzw. frei erfinden lässt. Es wird zum Freiraum erklärt, in dem die eigenen Projektionen und Erfahrungen trotz ihrer Gegensätzlichkeit zusammenfließen können und das eigene Ich als Ganzes zu erleben ermöglichen.

Obwohl die anfänglichen Ortzuweisungen wie „meine Sprache“ und „dein Alltag“ (Fusek 2000:18) klare Trennlinien zwischen hier und dort, zwischen Heimat und Fremde, zwischen Vergangenheit und Gegenwart suggerieren, wird sehr bald deutlich, dass Zita damit nur ihre innere Zerrissenheit kaschiert. Der Satz „Ein Riss zieht sich über die Decke.“ (Fusek 2000:21), der das zweite Kapitel einleitet, bezeichnet den inneren Riss, der nur nach und nach sichtbar wird, so wie nach und nach die Kindheitserinnerungen und die klaffende Wunde durch den Verlust der ersten Liebe Schicht für Schicht freigelegt werden. Die Erzählerin scheint sich diesmal in ihrer alten Heimat in einer Art „Schwebezustand“ zwischen Wach sein und Schlaf zu befinden, das ihr das Gefühl vermittelt, „neben dem eigenen Leben zu stehen“ (Fusek 2000:23). Dieser ‚befremdende' Blick von außen auf die eigene Kindheit und auf die „verirrte Liebe“ (ebd.:25) ist der erste Schritt auf dem Wege zur Erkenntnis, dass das Verlangen nach dem ungebrochenen und unbedingten Zugehörigkeitsgefühl und nach einem ‚Zuhause', in dem man sich nicht zwischen der alten und neuen Heimat „teilen“ muss, bloß eine nicht haltbare Wunschprojektion ist: „Verschmelzen. Zerfließen. Eine brüchige Illusion.“ (Ebd.:25)

Zitas Verhältnis zur ‚alten' Heimat ist mehr als ambivalent: einerseits sehnt sie sich nach einer totalen Verschmelzung mit ihrer Geburtsstadt ähnlich einem Kind, das sich, wie es Lacan in seiner psychoanalytischen Theorie formulierte[3], nach der verloren gegangenen Verschmelzung mit dem Mutterleib sehnt, andererseits ist die Abnabelung von derselben die Voraussetzung für die erfolgreiche Verwurzelung in der ‚neuen' Heimat, denn es sind die Stadt und Zitas Kindheitserinnerungen, die nicht geteilt werden können und Zita zu einer einsamen, für ihren Schweizer Mann unerreichbaren und im

[3] Das Imaginäre umfasst nach Lacan die gesamte vorsprachliche und präödipale Entwicklungsphase des Kindes, die durch direkte Wunscherfüllung bzw. unmittelbare Befriedigung seiner Bedürfnisse charakterisiert wird und die mit der ‚paradiesischen Ur-Einheit' der Mutter-Kind-Dyade gleichzusetzen ist (vgl. Lacan 1976).

Endeffekt ‚heimatlosen’ ‚Grenzgängerin’ machen: „Du besitzt nicht den gleichen Schlüssel zu dieser Stadt. Hier kannst du mich schlecht erreichen. Der Ort meiner Kindheit bleibt dir verschlossen. Unzugänglich. Unverständlich. Unerlebt. Er macht mich einsam neben dir.“ (Fusek 2000:25) Das Nicht-(Mit)Teilen-Können des Erlebten und Erfahrenen wird als Defizit und Mangel empfunden, der unüberwindbar und unüberbrückbar zwischen den beiden Welten steht und das gespaltene Selbstverständnis der Hauptfigur immer wieder in den Mittelpunkt rückt. Jede Reise in die Heimat, wie diese auch, ist eine Suche nach dem Verlorengegangenen, dem Verlassenen und nach der Vergewisserung, dass es den Ort ‚Heimat’ immer noch gibt. Heimat heißt die Stadt Prag und Zitas unbeschwerte Kindheit, Heimat heißt die Freundin Eva, mit der sie eng befreundet war und die sie in Prag besucht: „Eva ist meine Kindheit, mein erstes Leben in dieser Stadt. Sie ist das Verlorene, das verzweifelt Gesuchte, das Gefürchtete und das immer wieder Gefundene.“ (Fusek 2000:37) Und Heimat heißt schließlich auch der schüchterne und verständnisvolle Marek – ihr stiller Spielgefährte, Begleiter ihrer kindlichen Träume, ihr Seelenverwandter und die erste große Liebe, von der sie unerwartet ‚verraten’ und wegen einer anderen Frau verlassen wurde: „Streife ich durch meine Kindheit, gibt es kaum ein Bild, kaum eine Erinnerung, die nicht mit Marek verknüpft wäre.“ (Ebd.:43) Mit zwölf Jahren wird Zitas Kindheitsidylle ohne Vorwarnung abrupt unterbrochen, als 1985 die ganze Familie die Cousine des Vaters in der Schweiz besuchen darf und nicht mehr zurückkehrt. Aus dem kurzem Abschied für zwei Urlaubswochen werden ganze vier Jahre, denn erst nach 1989 kann die Erzählerin zum ersten Mal wieder ihre Geburtsstadt besuchen und Marek wiedersehen, der zu diesem Zeitpunkt zwanzig ist und bereits das zweite Semester an der technischen Hochschule studiert. Das getrennte Erwachsenwerden steht zunächst wie „eine durchsichtige, glasklare, schalldichte Wand“ (Fusek 2000:46) zwischen einst so vertrauten Freunden, doch die anfängliche Entfremdung schlägt bald in liebevolle Zuneigung zueinander um, die nach zwei Jahren des gegenseitigen Briefwechsels und der kurzen Besuche während der Schulferien in der für beide jungen Leute ersten sexuellen Erfahrung ihren Höhepunkt findet. Nach der Rückkehr in die Schweiz wird Marek für Zita zum Sinnbild der verlorenen und wieder gefundenen Heimat, das tägliche Briefeschreiben an den zurückgelassenen geliebten Freund wird zum wichtigsten und einzigen Lebensinhalt des jungen Mädchens: „Meine Zeitrechnung beginnt mit dem Warten auf Marek. [...] Mein wirkliches Leben scheint zu einem kompakten, harten Knäuel von Augenblicken geschrumpft zu sein, deren Intensität ich manchmal kaum zu ertragen fähig bin. Mein pausenloses Schreiben an Marek. Auch ohne Stift und Papier.“ (Fusek 2000:51f.) Der Briefwechsel mit Marek, der zum Lebensinhalt der Hauptfigur wird und selbstverständlich in der Muttersprache erfolgt, wird als etwas Substantielles und zugleich Sinnliches erfahren, das sich wie ein warmer und fließender Strom anfühlt:

> *„Ein breiter Strom von zärtlichem Verstandenwerden. Die räumliche Entfernung, die wir mit dem geduldigen Niederschreiben unseres Inneren durchqueren, öffnet uns Wege zueinander, die uns bei unmittelbarem Kontakt wahrscheinlich für immer verschlossen geblieben wären.“* (Fusek 2000:60)

Doch diese ‚besondere’ und intensive Beziehung geht abrupt zu Ende, als Marek im Sommer Evas Freundin Patricia kennen lernt, seine Briefe bekommen für Zita bald einen bitteren Nachgeschmack, sie kommen immer seltener an, bis sie gänzlich ausbleiben. Es folgt Mareks überstürzte Hochzeit und kurz darauf die Geburt seiner Tochter. Diese unerwartete Trennung, die sie nicht beeinflussen bzw. vermeiden kann, verstärkt die traumatische Erfahrung der Hauptfigur, die auf diese Art und Weise wiederholt den

Verlust ihrer Heimat erleben muss und sich plötzlich in der Rolle einer aus der Fremde hilf- und machtlos Zusehenden befindet: „Zum zweiten Mal habe ich das Gefühl, dass mir das Leben in Prag zwischen den Fingern zerrinnt. Ich kann es nicht erfassen und meine Heimatstadt entfernt sich immer weiter von mir.“ (Fusek 2000:81)

Dies ist eine zu tiefe Verletzung, ein zu großer und schmerzhafter Einschnitt in Zitas Leben, um ohne Folge zu bleiben. Sie wird zwar in das „geheimste Fach“ (Fusek 2000:80) des Inneren der Erzählerin verdrängt und verschlossen, doch die Wunde verheilt nicht. Die ‚eiternde’ Erinnerung wirkt sich hemmend und hindernd auf die Bemühungen der Hauptfigur aus, sich in der neuen Heimat einzurichten, dort Wurzeln zu schlagen und neue Bindungen einzugehen. Dies spiegelt sich deutlich im Verhältnis zum Ehemann Stefan, der für Zita einerseits in ihrer Verzweiflung eine „rettende Insel“ (ebd.:59) darstellt, andererseits wehrt sie sich gegen seine Nähe aus Angst, durch eine neue Bindung wieder einen schmerzhaften Verlust durchleben und erfahren zu müssen:

> *„Einer der roten Fäden, die sich durch meine Beziehungen winden, auch durch die unsrige: Ich schreie vor Wut. Besser: Jemand schreit aus mir. Eine Frau, mit der ich nur ab und zu zusammenstosse, die mich dann zurückdrängt und meine Stelle einnimmt. Die Wörter sagt, die ich nicht gebrauchen würde, und die, wenn du mich zu umarmen versuchst, wild um sich schlägt, deine Nähe nicht erträgt. [...] Schreien, damit du mich verstehst. Immer lauter, je mehr du dich entfernst.“*

Sie bricht unvorhersehbar in Wutanfälle aus, wehrt und sehnt sich nach Nähe und Sicherheit zugleich. Zwischen diesen ambivalenten Gefühlen hin und her gerissen, ist sie nicht in der Lage, ihre „unerklärlichen und heftigen Furchtanfälle“ (ebd.:48) sowie ihre „heillose Angst“ vor Allein-zu-Sein bzw. Allein-zu-Bleiben unter Kontrolle zu bringen und den Ehemann in seiner Freiheit nicht einzuschränken. Sie zieht sich in ihr Inneres zurück und baut um sich einen imaginären Schutzwall auf, der sie vor jeglicher zukünftigen Verletzung schützen soll – ähnlich wie Claudia in Christoph Heins Prosa *Der fremde Freund*, die sich ebenfalls in ihre ‚Haut’ verkrochen hat und wie Siegfried, der in Drachenblut gebadet hat, unverletzbar zu sein scheint: „Die Frau, die deine Sprache spricht, [...] bildet eine Hülle, baut einen Schutzwall, zieht einen Stacheldraht um die verletzte und daher verletzbare Person, die in ihrer Muttersprache denkt und fühlt.“ (Fusek 2000:58) Es ist Stefan, ihr zukünftiger Mann, der ihr zum ersten Mal das Gefühl von Befreiung und „Hüllenlosigkeit“ vermittelt und mit dem sie die Aufhebung aller Grenzen in der körperlichen Verschmelzung und die totale Hingabe wieder erlebt – „[...] ein Gefühl von Befreiung, von lustvoll schreiender Hüllenlosigkeit, von dankbarem Sich-Hingeben – deinen Augen und der Musik. Verwischt sind alle Grenzen“ – die „Essenz“ und Grundlage ihrer Ehe (Fusek 2000:76). Doch dies ändert nichts daran, dass ihr der schweigsame Ehemann weiterhin weitgehend fremd bleibt (sie erwägt sogar die Scheidung), so wie sie sich auch fremd in der neuen Heimat fühlt. Bereits als Kind musste sie das „gütig belächelte Fremd-Sein“ und den „gutmütig herabsetzenden Ton der Erwachsenen“ ertragen, obwohl sie die „ätzende Kraft“ der „verniedlichenden und doppeldeutigen Bemerkungen“ erst viel später zu begreifen begann (Fusek 2000:59). Der kindlichen Sehnsucht nach der vollkommenen Verschmelzung mit der einen oder anderen Welt entsprechend, die es ihr ermöglichen würde, in einem Land zufrieden zu leben und das andere im Innersten zu tragen, beschließt sie so schnell und so gut wie möglich die neue Sprache zu erlernen und die ‚kostbare’ Muttersprache in einen „Panzerschrank“ einzuschließen und mit einem „Geheimcode“ zu versehen, damit sie ihren „wohlgehüteten Schatz“ nur jenen vorführen kann, die ihn als das sehen und schätzen, was er für sie ist: „ein wertvolles, verletzbares Stück meiner selbst.“ (Ebd.:59)

Die (Mutter)Sprache ist nämlich ein weiterer Grund des bestehenden gegenseitigen Fremdseins zwischen den Eheleuten. Die Tatsache, dass sie nicht die gleiche Sprache sprechen, sowohl bildlich als auch wörtlich, scheint ein unüberbrückbares Hindernis für das Geborgenheits- und Zuhausegefühl der Hauptfigur zu sein, die in ihrer Beziehung zu Stefan „so etwas wie eine gemeinsame Basis [...], einen gemeinsamen Hintergrund“ (Fusek 2000:56) vermisst. Die Sprache ist für die Erzählerin tatsächlich von enormer Bedeutung. Ihre Lieblingsautoren liest sie nach wie vor gern auf Tschechisch, außer wenn sie Französisch oder Deutsch geschrieben haben. Die Verbindung zu ihrem Land und dessen Sprache wurde zusätzlich emotionell durch die Liebesbriefe in tschechischer Sprache gefestigt, denn die innersten Gefühle und erste Liebesregungen wurden durch Worte in tschechischer Sprache verbalisiert. Die Liebesbriefe fungieren wegen der räumlichen Entfernung als Ersatz für die körperliche Berührung – man ‚berührt’ sich sozusagen mit den Worten: „Bevor wir uns zum ersten Mal schüchtern berühren, tun wir es auf unzählige Arten in unserer Korrespondenz.“ (Fusek 2000:60) Doch die Erzählerin bleibt nicht ausschließlich auf ihre Muttersprache fixiert, wenn diese für sie auch von der wichtigsten und identitätsstiftenden Bedeutung bleibt. Sie bewegt sich zwischen mehreren Sprachen, so wie sie sich in mehreren Rollen entwirft und sich mehrere Frauenleben nebeneinander parallel zu recht fabuliert. Tschechisch, Französisch, Deutsch, Schweizerdeutsch – das alles sind verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten und Facetten des einen und desselben Lebens, dem im wechselseitigen ‚Maskenspiel’ verschiedene Farben und Töne verliehen werden: „Meine Sprachen haben verschiedene Farben. Sie tauchen meine Weltbilder in wechselnde Töne und sie malen mir Masken aufs Gesicht.“ (Fusek 2000:358) Die Erzählerin sieht die Sprachen ‚in Farben’ und diese werden mit entsprechenden (Gefühls)Zuschreibungen konnotiert: „Tschechisch blaurot, violett. Entspannung, Geborgenheit. Französisch gelb. Freundlichkeit und Heiterkeit. Deutsch grün. Abstand und Intellektualität. [...] Schweizerdeutsch reden ist blau.“ (Ebd.:35)

3. „Ich fühle mich in meiner Haut zu Hause.“

Wie schon weiter oben erwähnt wurde, ist die Reise in die Heimat für die Erzählerin vordergründig eine Reise zu sich selbst, um auf dem langen Weg zu dessen Ausgang zu gelangen, wo möglicherweise die vorhandene Zerrissenheit ausgeglichen und als eine Bereicherung erfahren werden kann. Die Voraussetzung dafür ist der Abschied von der Heimat bzw. der Vollzug der Akzeptanz des bis jetzt als fremd empfundenen Daseins in der neuen Heimat und Sprache als ein Teil von sich selbst. Dieser ‚Erkenntnisreise’ in das Innere des Ich ist der ganze Roman in seiner inhaltlichen und erzählerischen Struktur unterordnet.

Die eigenwillige Erzähltechnik der Autorin, der ständige Perspektivenwechsel von innen und außen, der dem ganzen Text Spannung verleiht, hält die Hauptfigur Zita trotz des Einblicks in ihr Innerstes eine gewisse Distanz zum Geschilderten:

> *„Kurz nach Zitas zwölftem Geburtstag ist die ganze Familie in die Ferien gefahren. [...]*
> *Ein Loch im Gedächtnis. Ausgeblendet die ersten Tage, Wochen, Monate. Tief im Hirn gegraben, nicht mehr abrufbar.*
> *Zita schaltet das Radio ein.*
> *Warum hat Eva keinen Fernseher? Wie erträgt sie die Last mancher Abende, an denen sie nicht die Flucht vor sich selbst ergreifen, sich von keiner erdachten und gefälligen Welt vereinnahmen lassen kann?“*

Der permanente Wechsel zwischen der Ich- und Er-Form innerhalb eines Kapitels (in unserem weiter oben zitierten Beispiel 4 x innerhalb von einigen Zeilen), in der Regel durch eine Leerzeile gekennzeichnet, entspricht zwei Stimmen, die im Text dialogisch aufeinander bezogen sind und das Oszillieren zwischen dem Eigenen und Fremden, zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart (bzw. Zukunft) repräsentieren. Dabei weiß die eine Stimme um die Existenz der anderen. Im gegenseitigen ‚Gespräch' dieser beiden werden allmählich die Begriffe ‚eigen' und ‚fremd' nach und nach relativiert, deren Sinn und Grenzen zunehmend verschoben. So mutiert die vertraute Heimat sehr bald zu einer nun „doch immer fremder werdenden Stadt" (Fusek 2000:35) – der Prozess der Abnabelung wurde eingeleitet. Als Zwischenstufe auf diesem langen Weg kann die (Selbst)Erkenntnis bezeichnet werden, nirgendwo verwurzelt zu sein, die sich in dem verzweifelten Wunsch der Erzählerin äußert, „einer von diesen Menschen zu sein, die ihr Haus zeitlebens nicht verlassen haben. Die nicht wissen, was ich weiss. Fremdsein hier und dort" (Fusek 2000:47). Der Erkenntnisprozess ist definitiv abgeschlossen in dem Moment, als endgültig das Eigene als das Fremde und umgekehrt erkannt und verinnerlicht werden kann. So geht die Erzählerin im vorletzten Kapitel entlang des Moldauufers im Novemberregen spazieren und kann sich selbst von außen hin wie ein Spiegelbild betrachten, wobei sie sich selbst als eine ‚andere', ihr inzwischen fremd gewordene Frau erlebt:

> *„[...] eine Frau spaziert am Moldauufer und ich erkenne sie nicht. Sie ist mir fremd geworden, in all der Zeit. Sie hat die Stadt nicht verlassen mit zwölf Jahren, sie hat ihre Jugend hier verbracht. [...] Sie ist lebendig geblieben in dieser Stadt. [...] Immer dachte ich, sie sei die wichtigste Frau in mir, die wirkliche, die ursprüngliche, die vertrauteste. Stets hab ich sie gehegt und umworben, sie war die treibende Kraft aller anderen Frauen in mir. Und plötzlich merke ich, diese Frau, die am Moldauufer spaziert, ihren Schirm im Nieselregen aufspannt, ist mir fremd geworden. Ich verstehe sie nicht mehr."* (Fusek 2000:85)

Diese Infragestellung und Verwischung der bestehenden Grenzen, indem das Eigene nun als das Fremde wahrgenommen wird, hat im Endeffekt zur Folge, dass das bis jetzt Fremd- und Andersartige als das Zugehörige und Heimisch-Vertraute empfunden werden kann. Nach Amodeo kann die Befremdung[4] als tragende Struktur keine feste, sondern nur „eine offene, prozesshafte, dynamische Struktur sein", sie ist nur als „Schweben, als Bewegung" zu beschreiben (Amodeo 1996:123). Diese ‚Befremdung' des Eigenen und Heimischen, wie sie von Katja Fusek in ihrer Prosa *Novemberfäden* dargestellt wird, impliziert die Gleichzeitigkeit von Fremde und Heimat, das Oszillieren zwischen dem Fremden und Vertrauten, zwischen dem Eigenen und Fremden, wobei das Eine gleichzeitig das Andere bedeuten kann. Die Ambivalenz unserer multikulturellen Welt besteht darin,

> *„dass diese nämlich eine Vorstellung von Nation und den Trost der Zugehörigkeit zu einem heimisch-vertrauten Ort immer mit der unheimlichen, aber unvermeidbaren Bedrohung verschränkt, die von dem kulturell Anderen ausgeht, z.B. mit dem Gefühl von Fremdheit, von Andersheit und fehlender Zugehörigkeit. Die für Bhabhas Diskussion so relevante psychoanalytische Entdeckung besteht demzufolge in der Erkenntnis, dass das Andere nie außerhalb oder jenseits von uns verortet ist."* (Vorwort von Elisabeth Bronfen in Bhabha 2000:X-XI)

[4] Der Begriff Befremdung bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die dargestellte Wirklichkeit und impliziert demzufolge eine fiktionale Dimension.

Und dies wird auch in Fuseks Text mehr als plausibel vorgeführt: Den identitätsstiftenden Kindheitserinnerungen und der unverwundenen Liebesgeschichte in der alten Heimat (Marek) wird die Beziehung zu ihrem Mann (Stefan) und das Leben in der neuen Heimat divergierend entgegengesetzt. Allmählich erkennt die Hauptfigur, dass sich die Grenzen verwischen und sich die alten Bilder mit den neuen überlagern, wie z.B. als sie das Gesicht ihres abwesenden Mannes plötzlich an ihre Heimatstadt Prag erinnert: „Diese Stadt lässt mich träumen. [...] Dein Gesicht erinnert mich an meine Stadt. [...] Dein Gesicht lässt mich träumen. Öffnet mir geheime Törchen – weg aus der Gegenwart.“ (Fusek 2000:69) Der Annäherungsprozess an die bis jetzt als eher fremd empfundene neue Heimat (hier repräsentiert durch die ‚andere’ Liebesbeziehung) wird fortgesetzt und qualitativ auf ein neues Niveau erhoben, indem die Hauptfigur ihrem Ehemann einen Brief schreibt. Der Schreibprozess ist keineswegs nur Ausdruck von Zuversicht und Geborgenheit, sondern er symbolisiert zugleich auch die neu entstandene und empfundene ‚besondere’ Nähe zu Stefan, die bis dato ausschließlich der ersten Liebe (Briefwechsel mit Marek) vorbehalten blieb: „Weil ich an dich schreibe, bist du mir ganz nah. Aus den Zeilen, die aus meinem Kugelschreiber in den kleinen Block fliessen, atmen Zuversicht und Gewissheit. Beim Schreiben ruhe ich mich bei dir aus.“ (Fusek 2000:73) Immer mehr löst sich die Erzählerin von den Erinnerungen an Marek, verweilt gedanklich länger bei ihren Mann Stefan und sehnt sich danach, seine Stimme zu hören und mit ihm zu reden. ‚Seine’ Sprache wird nun zu ‚ihrer’ Sprache, in der sie sich ebenfalls heimisch fühlt, denn die Farbe blau steht ihrer Farbenzuschreibungen nach für Geborgenheit: „Tschechisch blaurot, violett. Entspannung, Geborgenheit. [...] Schweizerdeutsch reden ist blau. Für mich hat Geborgenheit immer einen blauen Ton.“ (Fusek 2000:35)

Der Roman beginnt und endet mit demselben Bild – mit dem Bild einer Zugreisenden, wobei die Erzählerin jetzt um eine wichtige Erkenntnis reicher bzw. eine ‚andere’ ist. Der Schlusssatz lautet: „Ich fühle mich in meiner Haut zu Hause.“ (Fusek 2000:88) Eine abschließende zusammenfassende Aussage, die erfolgreich vollzogene Verortung des Ich zwischen zwei Ländern und Sprachen im Sinne des Angekommenseins, die mit dem Motto des Romans (ein Gedicht von Reiner Kunze) korrespondiert und thematisch einen Bogen schließen lässt:

Ich bin angekommen

Lange liess ich auf Nachricht
euch warten

Ich habe getastet

Doch ich bin angekommen

Auch dies ist mein Land

Ich finde den Lichtschalter schon
im dunkeln

Aus den auf den ersten Blick divergierenden Begriffen von Heimat und Fremde und dem entsprechenden zwei Erzählungssträngen werden zum Schluss zwei konvergierende Begriffe, die dem Ich ermöglichen, sich wieder als ein ‚Ganzes’ zu erfassen und zu

fühlen. Dem klar umrissenen Eingangsbild der Grenze, die es zu überwunden gilt (vgl. Fusek 2000:15f.), wird im vorletzten Kapitel das Bild einer Passage entgegengesetzt – statt einer Grenze also ein Durchgang, der zwei verschiedene Seiten derselben Münze darstellt und miteinander wie ein unzerreißbaren ‚Faden' verbindet: Auf der einen das sich als eine trügerische Illusion erwiesene und auf Prag projizierte Heimat- und Verwurzelungsgefühl, von dem es Zeit ist Abschied zu nehmen; auf der anderen das neue und unerwartete Gefühl der Geborgenheit, Vertrautheit und Sicherheit in Bezug auf das ‚andere', inzwischen zur Heimat gewordene Land:

> *„Ich sitze in meinem Kopf, ich bin ganz allein mit mir. [...] Unzählige Kilometer führt der Weg am novembertrüben Fluss entlang, durch weite Hügelmulden, über die sich hoch der Himmel spannt. Am Ende meiner Reise wirst du mich erwarten. Ich fühle mich in meiner Haut zu Hause.“* (Fusek 2000:88)

Die Reisende ist ‚angekommen', sie fühlt sich in der Fremde endlich zu Hause, indem sie sich von der Heimat loslösen und diese als ‚entfremdet' und einen integren Bestandteil von sich selbst erkennen konnte. So ist es ihr möglich, die gegenseitigen, anfangs hinderlichen Vernetzungen und Verflechtungen zu ihrem Vorteil zu nutzen und daraus eine neue Identität (Haut) zu entwerfen – ‚IHRE' Haut. Sie hat es geschafft, sich als Individuum im identitätsgefährdenden Zwischenraum einzurichten und zu verankern, ihn als positive Erweiterung des Ich zu erfahren und so zum Teil einer ‚offenen' Kultur (kulturelle Hybridität) zu werden. Der ständige Perspektivenwechsel zwischen der Ich- und Er-Form ist nicht mehr als Ausdruck eines inneren Risses und Bruchs zu lesen, sondern drückt die Multiperspektivität innerhalb eines sich selbst als Entität und Einheit erlebenden Ich aus. Indem die Ich-Spaltung zum eigenen Vorteil in eine in sich ‚stimmige Mehrstimmigkeit' umgewertet werden konnte, ist nun die Hauptfigur zur dialogischen Interaktion fähig.

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur:

FUSEK, Katja (2002): *Novemberfäden*. Basel.

Sekundärliteratur:

AMODEO, Immacolata (1996): *„Die Heimat heißt Babylon“*. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland. Opladen.

BACHTIN, Michail M. (1979): Das *Wort im Roman*. Frankfurt am Main.

BHABHA, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kulturen*. Tübingen.

CHIELLINO, Carmine (Hrsg.) (2007): *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Ein Handbuch. Stuttgart/Weimar.

CZARNECKA, Mirosława/EBERT, Christa (Hrsg.) (2006): *Kulturelle Identitäten im Wandel – Grenzgängertum als literarisches Phänomen.* Schöneiche bei Berlin.

DELEUZE, Gilles/GUTTARI, Félix (1976): *Kafka.* Für eine kleine Literatur. Frankfurt a. M.

HEYER, Stefan (2001): *Deleuzes & Guattaris Kunstkonzept*: ein Wegweiser durch tausend Plateaus. Wien.

IYER, Pico (2006): Globale Wesen. In: *Berliner Zeitung*, vom 16./17.9.2006, S. 4.

LACAN, Jacques (1976): „LA femme n'existe pas“. In: *Alternative*, Jg. 19, Nr. 108/109, S. 160-163.

WIERLACHER, Alois/BOGNER, Andrea (Hrsg.) (2003): *Handbuch interkulturelle Germanistik.* Stuttgart.

Resumé

„I to je má země“- o zkušenosti s cizím v románu *Novemberfäden* Katji Fuskové
Pro naší současnost je jistě symptomatické hledání osobní, kulturní nebo národní identity. Právě „migrační literatura“ nabourává tradiční binární opozita vlasti a ciziny a proměňuje je v mezi-prostor, ve kterém je současně možno jedno i druhé. Podle Amodea je pro autory s migračním zázemím v jejich díle charakteristický rizomatický model překrývání a pokrývání se cizího a vlastního, tedy různých hlasů a jazyků, jak po formální, tak i obsahové rovině. Příspěvek se zabývá otázkou, zda lze tento model „mnohohlasnosti“ či „mnohomluvnosti“, který je charakteristický pro pojem „otevřené kultury“, v níž je subjekt schopen dialogické interakce, vysledovat i v románu *Novemberfäden*, který v r. 2002 publikovala autorka českého původu Katja Fusková, žijící od roku 1978 ve Švýcarsku.

Summary

„This too is my country“ – About the Experience of Being a Stranger in Katja Fusek‘s Novel *Novemberfäden*
The search for one‘s personal, sexual, cultural or national identity can without doubt be called symptomatic of the present day. In migration literature, the traditional binary oppositions such as home country versus foreign country are dissolved and ‚transformed‘ into an In-Between or an As-Well-As. According to Amodeo, the rhizomatic coexistence of the unfamiliar and familiar, of different voices and languages is reflected both in the structure and the plot and motifs of literary texts of authors with a migration background. This study examines Katja Fusek‘s prose work *Novemberfäden* from 2002 and explores whether this diversity of narrative voices as an expression of an ‚open‘ culture, where the Self is capable of a dialogue interaction, also applies to Katja Fusek. She is a writer of Czech origin who has lived in Switzerland since 1978 and who writes her works in German.