

IV Schlussbetrachtungen

Die vorliegende Arbeit widmete sich zunächst der außerliterarischen Distanz, die Ornella Vorpsi und Bessa Myftiu zwischen sich und ihrem Herkunftsland Albanien geschaffen haben, also sowohl ihrer Migrationsgeschichte als auch ihrem (doppelten) Sprachwechsel, und damit in Verbindung stehenden Erläuterungen historisch-soziologischer sowie theoretisch-methodischer Natur. Danach stand im Fokus, auf welche Weise und mit welchem Ziel bzw. Wirkungspotenzial die beiden Autorinnen diese Distanz auf innerliterarischer Ebene weiterführen, sprich in ihre Werke übertragen.

Sowohl die geographische Distanz zum Herkunftsland als auch die sprachliche Distanz zum Albanischen, dies hat Kapitel II.1 gezeigt, waren für Vorpsi und Myftiu notwendig und ermöglichen es ihnen, sich nicht nur von den Geschehnissen und Erfahrungen zu Zeiten der kommunistischen Diktatur zu entfernen, sondern diese auch kritisch zu betrachten und darzustellen. Während durch die Emigration aus Albanien ein physischer Abstand zu Albanien entsteht, der es den Autorinnen erlaubt, schon nach kurzer Zeit von außen auf ihr Herkunftsland (zurück) zu blicken, vermag ein Sprachwechsel eine psychische Distanz zu schaffen, da er dabei helfen kann, sich von in der Muttersprache verankerten schmerzhaften Erinnerungen zu befreien. Es hat sich in diesem Zusammenhang als zielführend erwiesen, die Verflechtung verschiedener Distanzen und die daraus resultierende Position der Autorinnen als *Paratopie der Migration* zu verstehen. Migration und Sprachwechsel können zwar als separate Phänomene betrachtet werden, greifen aber, insbesondere im Kontext von Vorpisis und Myftiuss literarischem Schaffen, ineinander. Das Konzept der *Paratopie der Migration* ist in der Lage, die unterschiedlichen von Dominique Maingueneau beschriebenen Paratopie-Typen – die identitäre, räumliche, zeitliche und sprachliche Paratopie –, die sich gegenseitig bedingen, zu vereinen. Vorpisis und Myftiuss Distanzposition als *Paratopie der Migration* zu begreifen, hat erlaubt, die ästhetischen Besonderheiten ihrer Texte nicht auf einzelne Distanz-Aspekte wie den Sprachwechsel zurückzuführen, sondern auf die in dieser Position zusammengefasste Verflechtung der verschiedenen Distanzen. Dieses Konzept kann sich in künftigen Arbeiten in ähnlicher Weise als nützlich erweisen, um die Distanzposition anderer transkultureller Autor:innen zu greifen und mit ihren Texten in Verbindung zu setzen.

Über die Überlegungen zur *Paratopie der Migration* sowie die vielfältigen Gründe und Funktionen der Migrationsbewegungen und Sprachwechsel hinaus wurde zudem einerseits über den historischen und sozio-politischen Kontext die Basis für das Verständnis der weiteren Ausführungen gelegt und andererseits der Sonderfall des doppelten literarischen Sprachwechsels bei Ornella Vorpsi genauer

betrachtet. Insbesondere Kapitel II.1.1 und II.1.2.1 bieten einen Überblick über historische sowie (psycho-)linguistische Prozesse, der auch abseits von der Betrachtung von Vorpsi und Myftiu Texten von Nutzen sein kann: Zum einen ging es um die italo-albanischen Beziehungen seit dem 15. Jahrhundert, die Lebensumstände während der kommunistischen Hoxha-Diktatur sowie die auf den Zerfall des Regimes folgende Massenmigration, zum anderen um theoretische Grundlagen zum Thema Sprachwechsel.

In Kapitel II.2 wurde anschließend erörtert, dass und inwiefern Vorpsi und Myftiu ihr Bedürfnis nach Distanz auch in ihren Texten fortführen. Sie nutzen Strategien der narrativen Distanzierung, um verschiedene Aspekte implizit und indirekt vermitteln zu können. Die Strategien ermöglichen es ihnen also, sich auch auf literarischer Ebene von den belastenden Erfahrungen in sowie Erinnerungen an Albanien zu entfernen. Strategien der narrativen Distanzierung erfüllen zudem Funktionen für die Lesenden: Auch sie werden auf Distanz gesetzt, sodass Vorpsi und Myftiu mithilfe narrativer Verfahren einerseits eine Distanz zwischen sich und verschiedenen dargestellten Inhalten sowie andererseits zwischen den Texten und ihren Lesenden schaffen. Im ersten Schritt wurden die zentralen Begrifflichkeiten ‚Distanz‘, ‚Distanzierung‘ und ‚Strategien der narrativen Distanzierung‘ definiert: Während ‚Distanz‘ das Resultat und ‚Distanzierung‘ den Prozess beschreibt, sind ‚Strategien der narrativen Distanzierung‘ die distanzschaffenden Gestaltungsmittel. Anschließend hatte das Kapitel zum einen das Ziel, Strategien der narrativen Distanzierung von Traumastrategien abzugrenzen, und zum anderen Ähnlichkeiten und Unterschiede innerhalb der Funktionen und Wirkweisen von Strategien der narrativen Distanzierung, Verfremdung, Affektregulation und Leerstellen herauszustellen. Wie zunächst auf theoretischer Ebene gezeigt wurde, unterscheiden sich die im Laufe dieser Arbeit untersuchten narrativen Verfahren insofern von Traumastrategien, als sie ein emotionales Nacherleben traumatischer Geschehnisse verhindern und, aufgrund ihrer affektregulierenden Wirkung, eine kognitive Auseinandersetzung mit dem Dargestellten begünstigen. Lesende können demnach einen kritischen Blick entwickeln, der mit Vorpsi und Myftiu auf ihre Distanzposition, sprich die *Paratopie der Migration*, zurückzuführender Perspektive in Verbindung steht. Die Autorinnen geben Lesenden also die Möglichkeit, sich der Präsenz des Traumatischen bewusst zu werden, ohne auf emotional-affektiver Ebene involviert zu sein. So können sie zudem die implizit und indirekt geäußerte Kritik an der kommunistischen Diktatur und dem albanischen Patriarchat erfassen. Für das Textverständnis ist dies jedoch nicht nötig, scheint auch nicht immer gewollt.

Im Zuge der Untersuchung von Fragmentierung, Visualität, Intertextualität und Ironie konnte gezeigt werden, dass beide Autorinnen auf Strategien der narrativen Distanzierung zurückgreifen, um auf literarischer Ebene nach Albanien

zurückzukehren, dabei aber gleichzeitig ihre Distanz wahren, indem sie mit der kommunistischen Diktatur und dem albanischen Patriarchat zusammenhängende, teils traumatische, Ereignisse sowie ihre Kritik an diesen Machtstrukturen nicht explizit beschreiben, darstellen oder äußern. Vorpsi und Myftiu legen Inhalte und Bedeutung demnach implizit in ihren Werken an, ob über die Fragmentierung der Texte, mithilfe sprachlicher Bilder, inszenierter Blicke oder intermedialer Bezüge, intertextueller Verweise oder uneigentlicher Rede. Die narrativen Verfahren wirken, so lässt sich festhalten, insofern distanzierend, als Lesenden die entsprechenden Inhalte und Bedeutungsebenen nicht zugänglich gemacht, sie also auf Distanz dazu gesetzt bzw. gehalten werden. Dabei handelt es sich zudem um eine affektregulierende Distanz: Dadurch, dass sie Lesenden Traumatisches wie bspw. politische oder sexualisierte Gewalt nicht unmittelbar vor Augen führen, sondern nur andeuten oder verschleiern, schränken Vorpsi und Myftiu eine affektiv-emotionale Reaktion darauf ein oder verhindern sie gar. Beide Formen der Distanz zum Text und seinen Inhalten können eine kognitive Auseinandersetzung vonseiten der Lesenden damit begünstigen und herbeiführen. Nicht nur kann also die These als belegt angesehen werden, dass Vorpsi und Myftiu ihr außerliterarisches Bedürfnis nach Distanz zu Albanien auch innerliterarisch realisieren, auch geben die beiden Autorinnen diese Distanz an ihr Lesepublikum weiter. Sie ermöglichen ihm mithilfe der Strategien der narrativen Distanzierung eine Betrachtung des Dargestellten aus der Distanz, befähigen es zu einem kritischen Blick darauf. Sie versetzen es also in eine Position, die mit der *Paratopie der Migration* vergleichbar ist. Der kritische Blick, ob nun ausgehend von Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu oder von ihren Lesenden, wird auf Machtrelationen und insbesondere auf solche gerichtet, die mit dem diktatorischen Regime und dem Patriarchat in Albanien einhergehen bzw. daraus hervorgehen. Zwar wurden diese Machtrelationen im Zuge der *Close Readings* vornehmlich unabhängig voneinander untersucht, was nicht zuletzt mit den jeweiligen Textausschnitten zusammenhängt, doch innerhalb der Analysekapitel wurden ebenso Ähnlichkeiten zwischen den Inszenierungen verschiedener Machtrelationen herausgestellt. So konnte nicht zuletzt gezeigt werden, dass zwischen diesen Analogiebeziehungen bestehen, weswegen Vorpisis und Myftiis Kritik an spezifischen Machtrelationen immer auch als Kritik an derartigen Strukturen und Hierarchien im Allgemeinen verstanden werden kann.

In Bezug auf die Fragmentierung von Vorpisis und Myftiis Texten wurde u. a. herausgearbeitet, dass eine fragmentierte Werkstruktur und das Fehlen einer linearen und fortlaufenden Handlung die Wahrnehmung eines großen Ganzen erschwert, sodass Verbindungen zwischen den einzelnen Textteilen nicht (immer) offensichtlich sind und Lesende aktiv versuchen müssen, diese herzustellen. Während die Fragmentierung von *Il paese dove non si muore mai* die Frage auf-

wirft, ob es sich in den einzelnen Kapiteln um dieselbe Hauptfigur oder mehrere Figuren handelt, bleibt in *La mano che non mordi* die Bedeutung der Einschübe und Anekdoten für die Haupthandlung unklar. Da Vorpsi keine eindeutigen Hinweise darauf gibt, wie diese Ambivalenzen und Uneindeutigkeiten gänzlich aufzulösen sind, scheint sie vielmehr die Wahrnehmung ebendieser Ambivalenzen vonseiten der Lesenden anzustreben: In *Il paese dove non si muore mai* wird sowohl das Leiden eines einzelnen jungen Mädchens unter den politischen und patriarchalischen Strukturen im kommunistischen Albanien inszeniert als auch die Übertragbarkeit auf eine Vielzahl von Mädchen(-) und Frauen(-figuren) und somit eine kollektive Dimension dieses Leidens suggeriert. Die Uneindeutigkeit, die mithilfe der Fragmentierung vermittelt wird, vermag also schließlich die individuellen und kollektiven (traumatisierenden) Auswirkungen der unterdrückenden Strukturen zu verdeutlichen. Ähnlich verhält es sich in Bezug auf *La mano che non mordi*, denn die verschiedenen Fragmente heben, unabhängig von ihrem jeweiligen Inhalt, auf Ebene des *discours* einen der zentralen Aspekte des Werks hervor: die Frage nach Zugehörigkeit. Dieser geht Vorpsi nicht nur auf Handlungsebene nach, sondern gibt sie zudem an Lesende weiter, die sich mit dem Thema also auch aktiv auseinandersetzen.

Eine solche aktive und zugleich kognitive Auseinandersetzung mit den Texten bewirkt Fragmentierung, verstanden als Strategie der narrativen Distanzierung, auch dadurch, dass der (passive) Leseprozess bspw. durch den abrupten Wechsel von Erzählfiguren und Erzählperspektiven, Auffälligkeiten im Schriftbild oder unvollständige Sätze unterbrochen wird, Lesende also auf Distanz zum Text setzt. Noch zusätzlich entsteht da eine Distanz zwischen Figuren und Lesenden, wo Vorpsi über die wechselnden Erzählperspektiven das Identifikationspotenzial mit ihren Figuren verringert. Diese kann wiederum eine affektregulierende Wirkung haben: Lesende können bspw. den Schmerz der jungen Hauptfigur aus *L'été d'Olta* infolge des Todes ihrer Haustiere aus der Entfernung wahrnehmen, statt ihn ‚mitzuerleben‘ und nachzuempfinden, und so auch den traumatischen Charakter dieses Verlustes erkennen.

Bessa Myftius Roman *Confessions des lieux disparus* scheint zunächst nur insofern fragmentiert zu sein, als mit jedem Kapitelwechsel auch ein Ortswechsel einhergeht, der mithilfe eines unterbrochenen Satzes markiert wird: Der letzte Satz eines jeden Kapitels wird erst auf der nächsten Seite fortgesetzt und beinhaltet dabei stets die Kapitelüberschrift. Die raumorientierte Struktur des Romans bringt aber, so wurde in Kapitel III.1.2 gezeigt, auch eine Fragmentierung auf temporaler und figuraler Ebene mit sich, sodass auch die Chronologie und die Geschichten einzelner Figuren unterbrochen werden. Aus diesem Grund erscheinen Vorkommnisse von Gewalt gegen Frauen auf den ersten Blick als unabhängig voneinander und an einzelne Individuen gebunden. Erst eine Betrachtung, die

nicht der vom Roman vorgegebenen räumlichen Struktur folgt, sich davon entfernt und darüber hinausgeht, offenbart die Systematik patriarchalischer Gewalt. Im Text gibt Myftiu lediglich ausschnittshafte Einblicke in Form einzelner Fragmente, betraut Lesende mit der Aufgabe, das Gesamtbild eigenständig zusammenzusetzen, und gibt ihnen so die Möglichkeit, selbst einen kritisch-distanzierten Blick auf die im kommunistischen Albanien vorherrschenden patriarchalischen Machtrelationen zu entwickeln.

Um patriarchalische Machtrelationen zu kritisieren, nutzt Ornela Vorpsi Visualität. Anhand verschiedener sprachlicher und nicht-sprachlicher (fragmentierter) Körperbilder konnte in Kapitel III.2 gezeigt werden, dass sie in ihren Texten Blickstrukturen inszeniert, um außerliterarische Blick- und Machtdispositive aufzuzeigen, anzuprangern und zu subvertieren. Sie ahmt einerseits einen fragmentierenden, objektifizierenden und sexualisierenden *male gaze* auf Frauenkörper nach, um dessen außerliterarische Funktionsweise sowie Auswirkungen auf die Frauen(figuren) zu demonstrieren. Anstatt sie explizit zu beschreiben, vermittelt Vorpsi dabei die Gewalt der Blicke mithilfe visueller Stilfiguren, die dementsprechend eine distanzierende Wirkung haben bzw. Funktion erfüllen. Andererseits vergilt sie die mit der Ausübung der (Blick-)Macht einhergehende psychische Gewalt auf literarischer Ebene, indem sie Männerkörper fragmentiert, sexualisiert und sie sowohl psychische als auch physische Gewalt erfahren lässt: So leiden verschiedene Männerfiguren aus *Bevete cacao Van Houten!* nicht nur unter einem Blick, der sie auf metaphorische Weise verschlingt, sondern sie werden im Zuge des Versuchs, sie tatsächlich zu verschlingen, außerdem gebissen. Diese Rache macht Vorpsi jedoch keinesfalls explizit. Erst die genaue und werkübergreifende Betrachtung der inszenierten fragmentierten Körper und Blickdispositive lässt auf einen Zusammenhang zwischen der metaphorischen Fragmentierung von Frauen- sowie der tatsächlichen Fragmentierung von Männerkörpern schließen.

Außerdem wurde dem distanzierenden Potenzial derjenigen Körperbilder nachgegangen, die Vorpsi nutzt, um das psychische Befinden verschiedener Figuren zu veranschaulichen. Zwar bringt sie Lesenden so dieses Befinden näher, es handelt sich aber teilweise um dermaßen extreme Körperbilder, dass eine Distanz zwischen den Figuren und den Lesenden entsteht. Wenn die namenlose Hauptfigur aus *Vetri rosa* im übertragenen Sinne gegen eine Wand geschleudert wird und anschließend in einer Blutlache liegt, wird zwar nachvollziehbar, dass es ihr mental nicht gut geht, die Figur selbst und die Gründe für ihren psychischen Zustand bleiben aber hinter dem Körperbild zurück. Wenngleich die konkreten Körperbilder innerhalb der Texte nicht in Verbindung mit der kommunistischen Diktatur in Albanien stehen, wurden Überlegungen dazu angestellt, inwiefern sie dennoch damit in Zusammenhang gebracht werden können: Vorpsi

macht, mit Bourdieu gesprochen, den Körper zum Ort „inkorporierte[r] soziale[r] Strukturen“, ¹ suggeriert, dass die beschriebenen Schmerzerfahrungen den Albaner:innen bekannt und die entsprechenden Körperbilder somit vorstellbar und nachvollziehbar waren, und verweist so auf die Brutalität des Regimes.

Mithilfe von intermedialen Körperbildern – zum einen der Fotografien, die sich am Ende von *Vetri rosa* finden, und zum anderen eines fiktiven Portraits einer Frau sowie des Portraits in Oscar Wildes *Bildnis des Dorian Gray* – legt Ornela Vorpsi in den jeweiligen Texten auf implizite Weise zusätzliche Bedeutung bzw. Bedeutungsebenen an. Die fünf schwarz-weißen Fotografien, auf denen fragmentierte Körper erwachsener Frauen abgebildet sind, ergänzen und erweitern das, was Lesende innerhalb der sieben kurzen Kapitel von *Vetri rosa* erfahren. Die leblos wirkenden Frauen auf den Fotos lassen bspw. darauf schließen, dass Vorpsi das Erwachsensein in Albanien, welches im Text keine Rolle spielt, entweder mit dem Tod gleichsetzt oder als ‚purgatorischen‘ Zwischenzustand inszeniert. In jedem Fall scheint der Tod der erzählenden Hauptfigur mit siebzehn Jahren wünschenswerter zu sein als der Eintritt ins Erwachsenenalter. Außerdem suggerieren die Fotografien die Übertragbarkeit der im Text dargestellten Erfahrungen einer spezifischen Figur auf in Albanien aufwachsende Mädchen und Frauen im Allgemeinen, da die abgebildeten Personen zwar als Frauen, nicht aber als Individuen erkannt werden können. Sie werden aufgrund ihrer Gesichtslosigkeit zu Schablonen. Beide Interpretationsansätze ergeben sich nur, wenn die Fotografien als Textbestandteile hinzugezogen werden, weswegen das intermediale Zusammenspiel als distanzierend zu bezeichnen ist.

Die beiden Gemälde, die in der Kurzgeschichte „Storia di una pensione“ und in *La mano che non mordi* eine zentrale Rolle spielen, können Hinweise auf das Schicksal der Figuren Petraq und Mirsad geben. Vorpsi nimmt nicht nur Petraqs Tod vorweg, sondern deutet zusätzlich an, dass das kommunistische Regime für diesen verantwortlich ist. So kann die von ihm gezeichnete Frau aufgrund ihrer Größe, sprich ihrer Macht, und aufgrund der Präsenz der Farbe Rot als Symbol für den Kommunismus gelten. Mal ist sie es, die Petraq im Bild verdrängt, mal wird sein Tod durch Ertrinken dargestellt, mal durchbohrt ein Nagel seinen Kopf. Obwohl der Mord an Petraq auf Handlungsebene ungelöst bleibt, legt Vorpsi Indizien implizit im Text an. Ähnlich verhält es sich in *La mano che non mordi*, wo die Analogien zwischen den Figuren aus Vorpsis Werk und Oscar Wildes Roman nahelegen, dass Mirsad Suizid begeht: Er wird sich der Unerträglichkeit seiner Situation, sich nirgendwo zugehörig, ja überall fremd zu fühlen, auf ähnliche Weise bewusst wie Dorian Gray sich der moralischen Verwerflichkeit seines Han-

1 Bourdieu (2016, *passim*, insb. 729–734).

delns. Während Gray beschließt, sein Portrait zu zerstören, nimmt Mirsad sich das Leben. Der intermediale (und zugleich intertextuelle) Bezug auf *Das Bildnis des Dorian Gray* ist insofern als Strategie der narrativen Distanzierung zu verstehen, als Vorpsi ihren Lesenden diese Bedeutungsebene nicht unmittelbar zugänglich macht, sondern im Text versteckt und Lesende auf diese Weise dazu auffordert, sich über den Leseprozess hinaus mit Verweisen und Bezügen zu befassen.

Anknüpfend an das vorherige widmete sich Kapitel III.3 der Intertextualität in Ornella Vorpsis und Bessa Myftius Werken. Nachdem in einem ersten Schritt unterschiedliche Funktionen intertextueller Referenzen – auf einzelne literarische Texte, aber auch auf Genres wie Märchen und Mythen – aufgezeigt wurden, erfolgte eine ausführliche Analyse von Vorpsis *Tu convoiteras*. In ihrem ersten französischsprachigen Roman verflucht sie nicht nur verschiedene Referenztexte miteinander, sondern transformiert diese außerdem. In einem Zweischritt wurde die Inszenierung der hierarchischen Eltern-Kind-Beziehungen untersucht: Zunächst standen die Mutter-Kind-Beziehungen zwischen der Hauptfigur Katarina und ihrer Mutter Natasha sowie zwischen Katarina und ihrem Sohn im Fokus. Beide sind von Abhängigkeit und (Macht-)Missbrauch geprägt. Vorpsi zeichnet aber nicht einfach die zu problematisierenden Funktionsweisen zweier spezifischer Verhältnisse von Müttern zu ihren Kindern nach; vielmehr nutzt sie intertextuelle Verweise auf Mythen, in denen Mutterfiguren eine zentrale Rolle spielen, sowie nicht-literarische Mutter-Mythen, um normative Mutterschaftsdiskurse zu dekonstruieren; es geht nicht nur um ambivalente Mutterfiguren, sondern um Mutterschaft als ambivalente Erfahrung. Unter Rückgriff auf eine Episode des Ganesha-Mythos und den Medea-Mythos fügt Vorpsi ihrem Roman diese Bedeutungsebene hinzu, macht sie aber nicht explizit, sodass Lesende sie erst freilegen müssen, indem sie den intertextuellen Referenzen aktiv nachgehen. Diese Referenzen, insbesondere aber die Transformation und Variation des Ganesha-Mythos, zeigen, dass Vorpsi die Aufmerksamkeit unschwellig auf gesellschaftliche Anforderungen an Mütter sowie normative und binäre Vorstellungen von ‚guter‘ und ‚schlechter‘ Mutterschaft lenkt und versucht, auf literarischer Ebene mit diesen zu brechen.

Anschließend wurde der Blick auf die Vater-Tochter-Beziehung gerichtet. Vorpsi bezieht sich innerhalb von *Tu convoiteras* nicht nur explizit und implizit auf Iwan Turgenjews Novelle *Erste Liebe* sowie *Venus im Pelz* von Leopold von Sacher-Masoch, sondern liest den erstgenannten Text vor der Folie des zweiten. Sie transformiert die Novelle, sodass über deren sadomasochistische Auslegung (sexualisierte) Gewalt Eingang in den Roman findet, und suggeriert auf diese Weise, dass die Hauptfigur Katarina als junges Mädchen von ihrem Vater Lazare missbraucht wurde. Dabei nutzt Vorpsi das gesamte distanzierende Potenzial von Intertextualität: Sie schafft bereits insofern eine Distanz zwischen den Rezipien-

t:innen und dieser Deutungsmöglichkeit, als sie sie nur implizit, mithilfe der Referenztexte vermittelt. Hinzu kommt, dass sie diese transformiert, also auch diejenigen Lesenden auf Distanz hält, die sie kennen. Erst die aktive Auseinandersetzung mit allen drei Werken, *Tu convoiteras* und den Referenztexten, die weit über den üblichen Leseprozess hinausgeht, vermag die, sodann deutlich wahrnehmbaren, Hinweise auf den Kindesmissbrauch zu offenbaren. Nicht zuletzt wirkt Intertextualität in diesem Zusammenhang auch affektregulierend, wird doch die Gewalt an der jungen Katarina nicht explizit geschildert.

In *Tu convoiteras* standen andere als die zuvor betrachteten Machtrelationen, also weder die kommunistische Diktatur noch das Patriarchat, im Zentrum. Die Analyse hat also auch verdeutlicht, dass Ornela Vorpsis Kritik sich gegen hierarchische Machtstrukturen und Machtmissbrauch jeglicher Art, auf Makro- und auf Mikroebene, richtet.

Schließlich wurde im vierten und letzten Analysekapitel die distanzierende Verwendung von Ironie untersucht. Mithilfe von verbaler und dramatischer Ironie, insbesondere aber des Zusammenspiels dieser beiden Formen verspottet Ornela Vorpsi die kommunistische Ideologie und seine Funktionsweisen, aber auch das Patriarchat. Bessa Myftiu hingegen verwendet Kitsch auf ironische Weise und überzeichnet Liebesbeziehungen, um so die ihnen inhärenten patriarchalischen Strukturen vorzuführen. Vorpsi trifft, insbesondere in *Il paese dove non si muore mai*, Aussagen über Albanien zur Zeit der Diktatur, die aufgrund von Inkongruenzen, ob textintern oder in Bezug auf außertextuelles Referenzwissen, als ironisch erkannt werden können. So meint sie Bezeichnungen wie ‚magnifico‘ und ‚caro paese‘ oder ‚paradiso‘ keinesfalls ernst. Mit ihren ironischen Äußerungen reproduziert sie jedoch für das kommunistische Regime gültige Ansichten, in denen dramatische Ironie zu erkennen ist: Albanische Politiker:innen, die sich vom Wahrheitsgehalt dieser Aussagen überzeugt zeigten, obwohl ein Blick auf die Lebensbedingungen während der Diktatur gegenteilige Feststellungen erlaubt, werden mit Nünning und Nünning gesprochen „zum Objekt und Opfer der ih[nen] nicht bewußten dramatischen Ironie [d]er Äußerungen“.² Verbale und dramatische Ironie wirken in diesen und vielen weiteren Fällen zusammen, sodass die kommunistische Ideologie in mehrfacher Hinsicht verspottet wird. Vorpsi erschafft sowohl (Erzähl-)Figuren, die bewusst auf Ironie zurückgreifen, als auch solche, denen die von ihr bewusst angelegte Ironie ihrer Aussagen entgeht. Auch patriarchalische Strukturen werden zum Ziel von Vorpsis ironischer Kritik. Sie entlarvt nicht nur die Absurdität gesellschaftlicher Regeln nach denen Frauen nur entweder schön sein können oder dem Idealbild entsprechen, sondern pran-

2 Nünning/Nünning 2007a, 58.

gert auch internalisierte Misogynie an. Sowohl für ihre Kritik am Kommunismus als auch jene am Patriarchat nutzt Vorpsi Kinderfiguren, da deren vermeintlich naive und unwissende Perspektive der Ironie der jeweiligen Äußerungen besonderen Nachdruck verleihen kann.

Anhand von Myftius Romanen *Ma légende, Amours au temps du communisme* und exkursartig auch *Confessions des lieux disparus* konnte gezeigt werden, dass sie hierarchische Liebesbeziehungen und speziell den verklärten Blick auf das Gegenüber verhöhnt. Ihre Kritik zielt dabei vornehmlich auf die gesellschaftlichen Strukturen ab, die dem zugrunde liegen. Sie ist jedoch nicht unmittelbar erkennbar, da Myftiu die Genrekonventionen von Liebesromanen hinreichend bedient. Es ist die überspitzte Verwendung von Kitsch sowie der Rückgriff auf groteske Elemente, die Brüche mit der Kitsch-Ästhetik markieren und Myftius ironisch-subversiven Gestus erkennen lassen. Sie konstruiert Kitsch bewusst, um ihn zu dekonstruieren. Die Darstellung von (sexualisierter) Gewalt innerhalb von Beziehungen ist als Anprangerung ebendieser Gewalt und ihrer Normalisierung und damit als Kritik an patriarchalischen Machtrelationen im Allgemeinen zu verstehen, obwohl es, wird die Ironie nicht erkannt, so wirken könnte, als inszeniere Myftiu sie unkritisch als Bestandteil der jeweiligen Beziehung. Es sind die Diskrepanzen, Inkongruenzen und Brüche, die Myftius kritisch-subversive Haltung offenbaren.

Bei Vorpsi markieren und offenbaren vor allem inhaltliche Widersprüche, die mithilfe von inner- und außertextuellem Wissen als solche erkannt werden können, die Ironie. In Myftius Romanen finden sich hingegen stilistische Brüche, sodass es sich als schwieriger erweisen kann, die Ironie zu erkennen. Ironie erfüllt aber insofern bei beiden Autorinnen eine distanzierende Funktion, als sie ihren Standpunkt bzw. den ihrer Figuren nicht explizit vermitteln und ihre Kritik an (patriarchalischen) Machtrelationen nur auf indirekte Weise äußern bzw. indirekt in den Texten anlegen. Zudem kann die Ironie affektregulierend wirken, da sie genutzt wird, um traumatische Erlebnisse zu rahmen oder verzerrt darzustellen und so die (mögliche) Wirkung auf Lesende abzuschwächen.

Die Analysen konnten zeigen, dass Ornella Vorpsi und Bessa Myftiu ihr außerliterarisches Bedürfnis nach Distanz zu ihrem Herkunftsland Albanien und damit zusammenhängenden Erfahrungen und Erinnerungen innerliterarisch weiterführen. Dafür nutzen sie in ihren literarischen Werken Strategien der narrativen Distanzierung. Bei den untersuchten Verfahren handelt es sich jedoch keinesfalls um die einzigen, die als solche verwendet werden können; vielmehr ist davon auszugehen, dass andere (transkulturelle) Autor:innen neben Fragmentierung, Visualität, Intertextualität und Ironie weitere Verfahren auf ähnliche Art gebrauchen. Die Erkenntnisse dieser Forschungsarbeit können demnach auch als Ausgangspunkt zukünftiger Untersuchungen dienen. Während auch andere Funktions-

und Wirkweisen von Strategien der narrativen Distanzierung denkbar sind, ist an dieser Stelle abschließend festzuhalten, dass Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu mithilfe der durch ihre Distanzposition, sprich die *Paratopie der Migration*, generierten Ästhetik der Distanz Machtrelationen innerhalb politischer und gesellschaftlicher Strukturen wie bspw. der kommunistischen Diktatur und des albanischen Patriarchats anprangern, verspotten sowie subvertieren und dabei nicht zuletzt ihren Lesenden einen ähnlich kritischen Blick auf diese vermitteln.