

Julia Görtz

Ästhetik der Distanz bei Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu

(Re)visionen

Vergleichende Studien des Bonner Italien-Zentrums

Herausgegeben von
Claudia Jacobi

Editorial Board

Claudia Jacobi (Bonn)

Irene Gambacorti (Firenze)

Paul Geyer (Bonn)

Manuele Gagnolati (Paris, Sorbonne)

Davide Luglio (Paris, Sorbonne)

Simone Magherini (Firenze)

Delphine Rumeau (Grenoble)

Band 6

Julia Görtz

Ästhetik der Distanz bei Ornella Vorpsi und Bessa Myftiu

DE GRUYTER

Die vorliegende Studie beruht auf einer Dissertation an der Graduiertenschule für die Geisteswissenschaften der Julius-Maximilians-Universität Würzburg (2024).

Die Open Access Publikation des Bandes wurde von der Universität Mannheim gefördert.

ISBN 978-3-11-914475-9

e-ISBN (PDF) 978-3-11-221954-6

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-221966-9

DOI <https://doi.org/10.1515/9783112219546>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2025945704

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2025 bei Julia Görtz, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyterbrill.com.

Einbandabbildung: Orla/iStock/Getty Images Plus (M)

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyterbrill.com

Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit:

productsafety@degruyterbrill.com

Danksagung

Zuallererst möchte ich mich bei meinen Betreuerinnen bedanken: Bei meiner Erstbetreuerin Prof. Dr. Martha Kleinhans sowie bei Prof. Dr. Brigitte Burrichter, Dr. Stephanie Neu-Wendel und Prof. Dr. Cornelia Ruhe, die mich mit ihrer Expertise und ihren Anregungen unterstützt und meine Arbeit auf unterschiedliche Weise bereichert haben. Ich bedanke mich für die vielfältigen Möglichkeiten, meine Überlegungen vorzustellen und zu diskutieren sowie das entgegengebrachte Vertrauen.

Großer Dank gilt auch meinem langjährigen Partner Zurab Akhalshenishvili sowie meiner Familie: Meinen Eltern Dietmar und Silvia Görtz, meinen Geschwistern Christian und Lisa Görtz, die mich in meinem Vorhaben stets bestärkt haben, immer für mich da waren und ohne deren Rückhalt ich es nie so weit geschafft hätte.

Zu guter Letzt geht mein Dank an all diejenigen, die ich auf diesem Weg kennenlernen durfte und die mich – auch wenn es häufig nur Teilstrecken waren – dabei begleitet haben. Ob wissenschaftlicher Austausch oder unwissenschaftlicher Ausgleich, die Treffen, Gespräche, Retreats, Konferenzen, die ein oder andere Abendveranstaltung sowie die unzähligen Mittags- und Kaffeepausen mit Tatjana Rees, Raphaëlle Jung, Camille Lavoix, Daniela Kuschel, Greta Lansen, Carla Seeger, Andrea Chagas-López, Melanie Tissot, Sebastian Müller, Valentina Fabris, Anna-Lena Hauser und Nico Stab haben mir nicht nur dabei geholfen, diese Doktorarbeit fertigzustellen, sondern die letzten Jahre auch darüber hinaus zu einer überaus wertvollen und bereichernden Zeit gemacht.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung — V

Siglenverzeichnis — XI

I Einleitung — 1

Korpus — 10

Forschungsstand — 15

Vorgehen — 19

II Migration, Sprachwechsel und Distanz – historische und theoretische Vorüberlegungen — 27

- 1 Die außerliterarische Distanz – Paratopien bei Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu — 27
 - 1.1 Geographische Distanz und „paratopie spatiale“ — 30
 - 1.1.1 Albanische Massenmigration nach der kommunistischen Diktatur — 30
 - 1.1.2 „toccare la terra tanta sognata“ – Italien als *terra promessa* — 31
 - 1.1.3 Italien und Albanien: von Skanderbeg bis zur Besatzung — 34
 - 1.1.4 Leiden unter dem Kommunismus, Leiden unter dem Patriarchat — 39
 - 1.1.4.1 Die kommunistische Diktatur — 41
 - 1.1.4.2 Die Stellung der Frau — 45
 - 1.2 Sprachliche Distanz und „paratopie linguistique“ — 53
 - 1.2.1 Sprachwechsel: Formen und Gründe — 54
 - 1.2.2 „Organisch“ oder pragmatisch? – Ornela Vorpsis und Bessa Myftius Sprachwechsel — 57
 - 1.2.3 „Scriverò in francese“ – Ornela Vorpsis doppelter Sprachwechsel — 66
- 1.3 Die *Paratopie der Migration* — 71
- 2 Die innerliterarische Weiterführung der Distanz — 74
 - 2.1 Begrifflichkeiten: Distanz und Distanzierung — 78
 - 2.2 Strategien der narrativen Distanzierung — 80
 - 2.2.1 Inszenierte Unsagbarkeit – ein Indiz für die Existenz des Traumatischen — 81
 - 2.2.2 Rezipient:innen auf Distanz – Verfremdung, Affektregulation und Leerstellen — 88

III	Ornela Vorpsis und Bessa Myftius Ästhetik der Distanz — 99
1	„Qualcosa si era rotto, certo, ma dove“ – Fragmentierung der Erzählung — 99
1.1	Werkstruktur, Erzählperspektive, Schriftbild und Syntax — 100
1.2	Fragmentierung in <i>Confessions des lieux disparus</i> – fragmentierte Sätze, Raumorientierung, temporale und figurale Distanz — 120
2	Visualität: Fragmentierte und intermediale Körperbilder — 134
2.1	Der Blick ins Innere – konkrete Körperbilder und abstrakte Seelenzustände — 141
2.2	Blickdispositive, Macht und Gewalt im Kontext fragmentierter Körper(-bilder) — 152
2.2.1	Der sexistische Blick auf Frauenkörper — 154
2.2.2	Vorpsis Rache – Sexualisierung und Fragmentierung von Männerkörpern — 160
2.2.3	Blicke – Machtmechanismen, Aneignung und Distanz — 172
2.3	Intermediale Körperbilder — 183
2.3.1	Text-Bild-Relationen in <i>Vetri rosa</i> — 184
2.3.1.1	Farben, Körperbilder und Blicke — 185
2.3.1.2	Purgatorio und Pomeriggi – das Zusammenspiel aus Text und Fotografien — 195
2.3.2	„un dipinto di composizione perfetta“ – intermediale Bezüge auf Kunst und Malerei — 207
3	„Io prendo il libro, e il libro prende me“ – Intertextualität und Distanz — 219
3.1	Intertextuelle Verweise bei Vorpsi und Myftiu — 225
3.2	<i>Tu convoiteras</i> als intertextuelles Palimpsest — 234
3.2.1	Arbeit am Mutter-Mythos: Medea und Ganesha — 235
3.2.2	„Erste Liebe im Pelz“ – Interpersonale und intertextuelle (Macht-) Beziehungen — 261
4	„Siamo in Albania, qui non si scherza“ – Ironie bei Vorpsi und Myftiu — 279
4.1	L’„esempio della parità in terra“ – Vorpsis Ironisierung von Kommunismus und Patriarchat — 292
4.2	„Je ris pour ne pas pleurer. Je joue pour ne pas me dévoiler“ – Ironie und Kitsch bei Bessa Myftiu — 314
4.2.1	„Malade d’un amour impossible“ – Genrekonventionen des Liebesromans — 316
4.2.2	Überzeichnung, Groteske und „[t]out ce théâtre“ – Ironisierung und Brüche mit der Kitsch-Ästhetik — 321
	Exkurs: Groteske und Distanz — 326

4.2.3	Ironischer Kitsch-Gebrauch und Kritik an patriarchalischen Machtbeziehungen — 335 Exkurs: (Vermeintliche) Naivität im Kontext von Schuldumkehr — 344
4.2.4	Ironie, Kitsch und Politik – Macht- und Analogierelationen — 351
IV	Schlussbetrachtungen — 357
V	Bibliografie — 367
	Namensregister — 389

Siglenverzeichnis

Bessa Myftiu

- ML Myftiu, Bessa. *Ma légende*. Paris: L'Harmattan 1998.
CLD Myftiu, Bessa. *Confessions des lieux disparus*. La Tour-d'Aigues: Éditions de l'Aube 2007.
ATC Myftiu, Bessa. *Amours au temps du communisme*. Paris: Fayard 2010.
VI Myftiu, Bessa. *Vers l'impossible*. Nice: Ovidia 2016.

Ornela Vorpsi

- PMM Vorpsi, Ornela. *Il paese dove non si muore mai*. Roma: Minimum fax 2018 [2005].
VR Vorpsi, Ornela. *Vetri Rosa*. Roma: Nottetempo 2006.
MNM Vorpsi, Ornela. *La mano che non mordi*. Torino: Einaudi 2007a.
BCVH Vorpsi, Ornela. *Bevete cacao Van Houten!* Torino: Einaudi 2010.
F Vorpsi, Ornela. *Fuorimondo*. Torino: Einaudi 2012.
TC Vorpsi, Ornela. *Tu convoiteras*. Paris: Gallimard 2014.
EO Vorpsi, Ornela. *L'été d'Olta*. Paris: Gallimard 2018.

I Einleitung

„Ormai sono una perfetta straniera.
Quando si è *così stranieri*, si guarda
il tutto in modo diverso da uno che
fa parte del *dentro*“ (MNM, 19).

Ihren Status als Außenstehende beschreibt die Hauptfigur aus Ornela Vorpsi's *La mano che non morde* in diesem Zitat. Während eines Besuchs in Bosnien-Herzegowina fühlt sich die nach Frankreich emigrierte Albanerin in jeglicher Hinsicht fremd. Aus dieser Fremdheit, ja dieser Position im Außen, entsteht ein ‚sguardo diverso‘, ein Blick aus der Distanz, mit dem sie ihre Umgebung wahrnimmt. Vorpsi beschreibt hier ein Phänomen, das im Kontext von Migrations- und Fluchtbewegungen sowie Fragen nach Zugehörigkeit und Identität zu verorten ist, für die sowohl Konzepte wie Herkunft und Heimat als auch Sprache von zentraler Bedeutung sind. Transkulturelle Autor:innen, die wie Ornela Vorpsi ihr Herkunftsland verlassen und einen literarischen Sprachwechsel vollzogen haben, sind nicht nur auf ähnliche Weise im Außen positioniert, sondern machen sich den daraus entstehenden Blick aus der Distanz für ihr literarisches Schaffen zu Nutzen.

Zentrales Anliegen der vorliegenden Dissertationsschrift ist es, daran anknüpfend die Auswirkungen des migrationsbedingten Sprachwechsels der zwei albanischstämmigen Autorinnen Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu, also einer geographischen und sprachlichen Distanz zum Herkunftsland, auf die ästhetische Gestaltung ihrer literarischen Texte zu untersuchen. Sowohl Vorpsi als auch Myftiu verlassen Albanien im Jahr 1991 und wählen für ihre schriftstellerische Tätigkeit bewusst eine andere als ihre Muttersprache: Myftiu schreibt auf Französisch, Vorpsi bedient sich zunächst der italienischen, später dann ebenfalls der französischen Sprache. Die Entscheidung gegen das Albanische begründen beide im Wesentlichen mit dem Bedürfnis, die Distanz zum Herkunftsland und damit in Verbindung stehenden Erfahrungen und Erinnerungen auch auf sprachlicher Ebene weiterzuführen.¹

Es gilt, der These nachzugehen, dass die beiden Autorinnen ihr außerliterarisches Bedürfnis nach Distanz zu Albanien auch innerliterarisch realisieren: Sie bedienen sich narrativer Verfahren, die es ihnen ermöglichen, auf implizite und indirekte Weise über Albanien, insbesondere über die kommunistische Diktatur und das Patriarchat, zu sprechen. Die Auswirkungen gehen demnach, dies ist Teil

1 Die Gründe für den bzw. die Sprachwechsel werden in Kapitel II.1.2 ausführlich dargelegt.

meiner These, über fremdsprachliche und thematische Einflüsse hinaus. Zwar beeinflussen auch Migration und Sprachwechsel an sich das literarische Schaffen Ornela Vorpsis und Bessa Myftius, doch es ist die Distanzposition, in der sie sich infolge ebendieser Migration und ebendieses Sprachwechsels befinden, die die spezifische Ästhetik ihrer Texte hervorbringt. Da beide aus der Entfernung auf Albanien blicken, erlaubt die Distanzposition ihnen nicht nur, mit ihrer Kindheit und Jugend zusammenhängende Themen und Erlebnisse überhaupt zu verhandeln, sondern zudem einen kritischen Blick darauf zu entwickeln, den sie nicht zuletzt an ihre Lesenden weitergeben, indem sie die Distanz mithilfe der narrativen Verfahren in ihre Werke überführen. Einerseits können sie sich so (weiter) von den entsprechenden Inhalten distanzieren, andererseits lässt die Distanz zwischen Gesagtem und Gemeintem eine Distanz zwischen Texten und Lesenden entstehen. Die dafür genutzten Verfahren werden im Folgenden als Strategien der narrativen Distanzierung bezeichnet. Eine umfangreiche und gründliche Betrachtung dieser Strategien sowie der ästhetisch-narrativen Gestaltung von Vorpsis und Myftius Werk allgemein gibt es bisher nicht. Wurde auch die Diskursebene der Texte in den Blick genommen, so standen spezifische, oftmals linguistische Merkmale oder Motive im Fokus.² Diese Forschungsarbeit erweist sich demnach in mehrfacher Hinsicht als innovativ: Es handelt sich nicht nur um die erste Monografie, die sich intensiv mit dem Gesamtwerk Ornela Vorpsis und ihrer innovativen Ästhetik befasst, und die erste Monografie zu Bessa Myftiu überhaupt, sondern auch um die erste Abhandlung, die die Texte zweier aus Albanien stammender Autor:innen ins Zentrum stellt, die nicht das Albanische als Literatursprache verwenden und zudem in verschiedenen nationalen Kontexten verortet sind.³ Außerdem beschränkt sich die Analyse nicht auf inhaltliche Aspekte, die in Zusammenhang mit Migration und Sprachwechsel stehen, oder – wie bspw. die Arbeiten von Václav Marek und Anna Proto Pisani – auf die erwähnten linguistischen Merkmale, wie Syntax, Morphologie und Lexik, als direkte Konsequenzen eines sol-

2 So geht bspw. Emma Bond in ihrem Artikel „Verde di migrazione: L'estetica perturbante dello straniamento ne *La mano che non mordi* di Ornela Vorpsi“ zwar auf intertextuelle Verweise und Farbsymbolik ein, betrachtet diese Aspekte jedoch vorrangig in Bezug auf die Motive Fremdheit und Entfremdung (cfr. Bond [2010]). Václav Marek beschäftigt sich hingegen u. a. mit Neologismen und originellen syntaktischen Verbindungen in Vorpsis Texten (cfr. Marek [2014]) und Anna Proto Pisani setzt sich mit Vorpsis Sprachgebrauch, insbesondere der Lehnübersetzung von Sprichwörtern ins Italienische auseinander, um aufzuzeigen, dass fremdsprachliche Elemente auf unterschwellige Art und Weise in ihren Texten zu finden sind (cfr. Proto Pisani [2014]).

3 Zwar wird die Transkulturalität und Transnationalität in Bezug auf Vorpsi aufgrund ihres doppelten Sprachwechsels hervorgehoben, doch bei gemeinsamen Betrachtungen von Autor:innen aus Albanien ist bis dato stets das verbindende Element des Italienischen als (eine der) Schreibsprache(n) vorhanden.

chen literarischen Sprachwechsels; vielmehr widmet sie sich den ästhetischen Besonderheiten der Texte, die auf anderer Ebene damit in Verbindung zu bringen sind: Untersucht werden Fragmentierung, Visualität, Intertextualität und Ironie und ihre Verwendung als Strategien der narrativen Distanzierung. Das Interesse gilt also, anders als zu Beginn der Beschäftigung mit transkulturellen Literaturen, explizit der Diskursebene und damit der Literarizität der Texte.

Seit dem Aufkommen transkultureller frankophoner und italophoner Literaturen in den 1980er/1990er Jahren stand noch lange deren dokumentarisches Potenzial im Vordergrund. Sowohl in Italien als auch im frankophonen Raum wurde dabei die literarische gegenüber einer soziologisch-politischen Dimension vernachlässigt. Alec Hargreaves hält dies mit Bezug auf die sogenannte ‚littérature beur‘ wie folgt fest:

Les auteurs nés en France de parents immigrés algériens [...] sont très souvent classés comme autres que français par les éditeurs, bibliothécaires et libraires, qui les renvoient sur les rayons de la littérature „francophone“ ou „maghrébine“, si ce n'est dans une section „immigration“, „sociologie“ ou „témoignage“, comme s'ils étaient dénués d'intérêt littéraire.⁴

In Italien wurden die ersten unter ‚Migrationsliteratur‘ gefassten Texte auch aus dem Grund hauptsächlich auf ihren soziologischen und politischen Gehalt befragt, dass sie im Nachgang des rassistischen Mordes am Südafrikaner Jerry Essan Masslo entstanden und sich mitunter explizit darauf beziehen.⁵ Auch spätere Texte, so erklärt es Christiane Kiemle, wurden verstärkt als dokumentarische Zeugnisse wahrgenommen und dementsprechend analysiert, bevor ein Perspektivwechsel einsetzte:

Only recently [...] it can be observed that in some scholars this sociocritical perspective is slowly moving towards a rather analytical one which concentrates on literary factors, recognizing more and more the writers' texts as literary works and not primarily as autobiographical reports of migrant experiences. However, the predominant perspective in research so far has still been to read the texts behind the screen of their author's identity as migrants.⁶

4 Hargreaves (2004, 29).

5 Es handelt sich um die 1990 publizierten Werke *Immigrato* von Salah Methnani und Mario Fortunato, *Io, venditore di elefanti* von Pap Khouma und Oreste Pivetta sowie *Chiamatemi Ali* von Mohammed Bouchane, Daniele Miccione und Carla di Girolamo. Siehe zu den „origini della letteratura italiana della migrazione“ (Comberiati [2010a, 27]) insbesondere das Kapitel „La testimonianza: un'esigenza civile della letteratura“ in Daniele Comberiatis *Scrivere nella lingua dell'altro: La letteratura degli immigrati in Italia (1989–2007)* (cfr. Comberiati [2010a, 27–55]).

6 Kiemle (2011, 32). Ähnliches hält Adrián N. Bravi noch 2017 fest: „Fino a poco tempo fa lo studio di questa letteratura [=scritta da stranieri] si limitava all'aspetto biografico, al problema dell'inten-

Mit dem Wandel der Betrachtungsweisen ging in Frankreich und Italien immer auch eine Debatte um die adäquate Bezeichnung der Texte bzw. der sich herausbildenden literarischen Strömung(en) einher, auf die hier kurz eingegangen werden soll, um darzulegen, aus welchem Grund ich den Begriff der transkulturellen Literatur verwende. Insbesondere in der italianistischen Literaturwissenschaft befasst sich noch immer eine Vielzahl von Forscher:innen im Zuge ihrer Untersuchungen mit der Frage nach dem ‚richtigen‘ Label: Handelt es sich um (Im-)Migrationsliteratur, postkoloniale, italophone Literatur, ‚minor literature‘, transkulturelle oder doch um Weltliteratur?⁷ Diese Begriffsfrage(n) hier nun erneut zu stellen oder die Debatte *en détail* nachzuzeichnen, ist in mehrfacher Hinsicht hinfällig: Nicht nur wurde die Frage bereits vielfach und dabei nicht abschließend beantwortet,⁸ auch birgt eine solche allgemeine Kategorisierung

grazione, come se la migrazione o l'esilio di per sé assicurassero un'autonomia estetica, rispetto alla testualità“ (Bravi [2017, 9]).

7 Im frankophonen Raum ist die Begriffsvielfalt nicht zuletzt aufgrund der auf den Kolonialismus zurückzuführenden Größe der Frankophonie nochmals größer und es kommen bspw. geographisch orientierte Bezeichnungen hinzu: ‚littérature maghrébine‘, ‚littérature subsaharienne‘, ‚littérature antillaise‘, etc. Verweise auf alle kursierenden Begriffe würden an dieser Stelle zu weit führen. Für eine grobe Gegenüberstellung einiger Bezeichnungen siehe das Kapitel „Littérature postcoloniale, monde, migrante, ou transculturelle?“ in Ileana Daniela Chirilas Dissertationsschrift *La République réinventée: littératures transculturelles dans la France contemporaine*. Durham: Duke University 2012, 39–53.

Für den italophonen Kontext siehe zum Begriff der ‚Migrationsliteratur‘ Gnisci, Armando. *La letteratura italiana della migrazione*. Roma: Lilit 1998, zu ‚postkolonialer Literatur‘ Ponzanesi, Sandra. *Paradoxes of Postcolonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*. Albany: State University of New York Press 2004 und Comberiati, Daniele. „La letteratura postcoloniale italiana: definizioni, problemi, mappatura“. *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*. Hrsg. von Lucia Quaquarelli. Milano: Morellini 2010b, 161–178 und zur gemeinsamen Betrachtung beider Begriffe Romeo, Caterina. „Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus“. *Bollettino di italianistica* 2 (2011), 381–408. Die Bezeichnung als ‚italophon‘ findet sich bei Parati, Graziella. „Italophone Voices“. *Italian Studies in Southern Africa/Studi di italianistica in Africa australe* 8, 2 (1995), 1–15. Später spricht Parati von ‚minor literature‘: Parati, Graziella. *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*. Toronto: University of Toronto Press 2005, insb. 54–103. Zur Begriffsdiskussion und der Präferenz des Begriffs der ‚transkulturellen Literatur‘ siehe Kleinhans, Martha/Schwaderer, Richard (Hrsg.). *Transkulturelle italophone Literatur. Letteratura italoфона transculturale*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013a. Von Weltliteratur spricht Rosanna Morace in *Letteratura-mondo italiana*. Pisa: Edizioni ETS 2012.

Im Folgenden werden die bibliographischen Angaben zu weiterführender Literatur wie in dieser Fußnote in Gänze angegeben, während die Kurzzitierweise Anwendung findet, wenn aus den Quellen (in-)direkt zitiert wird.

8 Neben den in der vorherigen Fußnote genannten Plädoyers für bzw. gegen die unterschiedlichen Begriffe gibt es im italianistischen Kontext mittlerweile auch eine große Anzahl an Über-

keine wesentlichen Vorteile für die literaturwissenschaftliche Analyse einzelner Texte und ihrer Ästhetik, also auch nicht für die vorliegende Abhandlung.⁹ Zudem, so argumentiert Chiara Mengozzi in ihrem jüngst erschienenen Aufsatz zur Entwicklung der ‚Migrationsliteratur‘ in Italien,¹⁰ sind dieses und andere ähnliche Label innerhalb des nationalen Kontexts mittlerweile „superfluous, if not confusing or even misleading“¹¹ geworden. Sowohl die Aufnahme in Literaturgeschichten als auch inhaltlich-thematische und stilistische Konvergenzen zwischen ‚Migrations-‘ und italienischer Literatur zeigen ihrer Einschätzung nach, dass die vielen entsprechenden Texte nunmehr als Teil der „contemporary literature of transcultural Italy“¹² angesehen werden bzw. anzusehen sind.¹³

Es erscheint mir aber dennoch wichtig, die im Folgenden zu analysierenden Texte mit Blick auf den jeweiligen Entstehungskontext und die Autorinnen begrifflich zu fassen und einzuordnen. Dabei geht es mir nicht darum, sie in Relation zur albanischen, italienischen, französischen oder schweizerischen Nationalliteratur zu verorten oder in diesem Zuge gar zu marginalisieren oder zu exkludieren, sondern darum, die Besonderheiten der Texte sichtbar zu machen. Dafür bietet sich die von Martha Kleinhans und Richard Schwaderer im italophonen Kontext vorgeschlagene Bezeichnung als transkulturelle Literatur an, da

sichtsdarstellungen, die die Debatte um die Bezeichnungen zusammenfassen. Exemplarisch genannt seien hier Mengozzi, Chiara. *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*. Roma: Carocci 2013, 33–108 sowie, für eine sehr viel knappere Übersicht, Linardi, Romina. *Transkulturalität, Identitätskonstruktion und narrative Vermittlung in Migrationstexten der italienischen Gegenwartsliteratur. Eine Analyse ausgewählter Werke von Gabriella Kuruvilla, Igiaba Scego, Laila Wadia und Sumaya Abdel Qader*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2017, 96–100.

⁹ So kritisieren Emma Bond und Daniele Comberiati in ihrer Einleitung zum Sammelband *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*, dass ein zu großer Fokus auf Begrifflichkeiten die Vernachlässigung der literarischen Texte selbst mit sich bringt: „[I] dibattito su come definire tale produzione letteraria non ha sempre saputo fornire gli strumenti adeguati per comprendere l'innovazione e l'originalità dei testi, mostrando un'attenzione eccessiva alle terminologie piuttosto che ai contenuti“ (Bond/Comberiati [2013, 18]).

¹⁰ Sie zeichnet die literarische und literaturwissenschaftliche Geschichte der sogenannten „Migrationsliteratur“ in Italien nach, um aufzuzeigen, warum zwar ihres Erachtens eine derartige Bezeichnung nicht mehr notwendig ist, die verschiedenen Etappen seit den 1990er Jahren aber dennoch wichtig für die Sichtbarkeit und Legitimation der Texte im literarischen Feld und innerhalb der Forschung waren (cfr. Mengozzi [2024, 396–401]).

¹¹ Mengozzi (2024, 403).

¹² Mengozzi (2024, 405).

¹³ Cfr. Mengozzi (2024, 402–403).

der Begriff [...] auch die aktuellen Texte der *Generation 2* wie auch die transnationaler italienisch schreibender Autoren erfasst und ferner auch die Bereiche der italienischsprachigen Migrationsliteratur und der Postkolonialen Literatur darunter subsumiert werden können.¹⁴

Zum einen fungiert die Bezeichnung demnach als Oberbegriff und vermag die verschiedenen Schwerpunkte der einzelnen Zugänge¹⁵ zusammenzubringen, zum anderen eignet sie sich in besonderem Maße zur Beschreibung der Texte von Autor:innen, die in ihrer schriftstellerischen Tätigkeit nationale, sprachliche und kulturelle Grenzen überschreiten. Besonders nützlich ist der Begriff im Rahmen meiner Forschung, denn die beiden zentralen Autorinnen Ornella Vorpsi und Bessa Myftiu agieren nicht nur innerhalb mehrerer, sondern jeweils unterschiedlicher nationaler Kontexte: Sowohl Vorpsi als auch Myftiu wurden in den 1960er Jahren in Tirana geboren, Vorpsi im Jahr 1968, Myftiu im Jahr 1961. Beide verließen Albanien 1991 und migrierten nach Italien bzw. in die Schweiz. Vorpsi lebte anschließend bis 1997 in Mailand und studierte dort an der *Accademia di Belle Arti di Brera*, bevor sie nach Paris zog, wo sie ihre schriftstellerische Karriere begann und bis heute lebt. Ihre ersten Texte schrieb sie auf Italienisch, seit 2014 publiziert sie in französischer Sprache. Aufgrund ihres doppelten Sprachwechsels, der innerhalb transkultureller Literaturproduktion einen Sonderfall darstellt, ist Vorpsi sowohl in Italien als auch in Frankreich als Autorin anerkannt. Zudem arbeitet sie als Fotografin und Künstlerin und lebte im Rahmen von Künstler:innen-residenzen in Berlin und Kyoto. Bessa Myftiu lebt seit 1992 in Genf und geht dort u. a. ihrer Tätigkeit als Schriftstellerin nach. Sie erlangte 2002 mit einer Dissertation zum Thema „Une lecture actuelle de Nietzsche et Dostoïevski: leur apport à l'éducation“ den Doktorgrad und unterrichtet seit 2013 an der *Haute École Pédagogique de Lausanne*. Anders als Vorpsi war Myftiu nach eigenen Angaben bereits vor dem Verlassen ihres Herkunftslands schriftstellerisch tätig.¹⁶ Ihr zweisprachiger Gedichtband *Miq Të Humbur/Des amis perdus* wurde 1994 in Albanien veröffentlicht. Seitdem ist sie Mitglied der *Société Genevoise des Écrivains* und schreibt in französischer Sprache. Mit ihrem literarischen Schaffen bewegt sie sich dabei zwischen der Schweiz und Frankreich, denn ihre Texte erschienen nicht nur in der Schweiz, sondern auch in verschiedenen französischen Verlagen

¹⁴ Kleinhans/Schwaderer (2013b, 12).

¹⁵ Mengozzi erklärt im Anschluss an ihre Aufzählung verschiedener Label, dass „each of these definitions emphasizes a different, albeit partial, aspect of the object of study“ (Mengozzi [2024, 399]).

¹⁶ Sie schreibt, so sagt sie im Interview mit Patrice Martin und Christophe Drevet, seit ihrer Kindheit (cfr. Martin/Drevet [2009, 137]).

und wurden bzw. werden dementsprechend in Frankreich vermarktet und dort – sowie auch in weiteren Teilen der Frankophonie – rezipiert.

Überträgt man Kleinhans' und Schwaderers Erklärungen auf die (nationalen) Kontexte, in denen Vorpsi und Myftiu verortet sind, können sie als transkulturelle Autorinnen bezeichnet werden, denn sie „zeigen sich nicht nur von der italienischen [bzw. der Kultur des Landes, in dem sie jeweils leben], sondern auch von einer oder mehreren anderen Kulturen geprägt“.¹⁷ Dies trifft auch auf ihre literarischen Texte zu, die zwar überwiegend um Albanien kreisen, in denen aber immer auch weitere kulturelle Kontexte aufgerufen werden, die teilweise eine zentrale Rolle spielen. Vorpisi und Myftius Texte werden also sowohl aufgrund dieser inhaltlichen Ausrichtung als auch wegen der geschilderten äußeren Gegebenheiten unter dem Begriff der transkulturellen Literatur gefasst. Anhand dieser Gegebenheiten sind bereits einige Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Autorinnen erkennbar, die die gemeinsame Betrachtung besonders ergiebig machen.

Vorpsi und Myftiu sind nicht nur im gleichen Jahrzehnt geboren, sie haben Albanien auch im gleichen Jahr verlassen. Zudem entschieden sich beide nicht (dauerhaft) für das im kollektiven Gedächtnis Albaniens lange als *terra promessa* verankerte Nachbarland Italien. In diesem Zusammenhang sind sie von einigen albanischstämmigen Autor:innen abzugrenzen, die, wie Vorpsi zu Beginn, auf Italienisch schreiben.¹⁸ So floh Elvira Dones (*1960)¹⁹ bereits zu Zeiten der kommunistischen Diktatur, während sich Anilda Ibrahimi (*1972)²⁰ erst einige Jahre nach dem Ende des Regimes zur Emigration entschied.²¹ Ron Kubati (*1971),²² Artur

¹⁷ Kleinhans/Schwaderer (2013b, 13).

¹⁸ Siehe dazu das Kapitel zu albanisch-italienischer Literatur in Romeo, Caterina. *Interrupted Narratives and Intersectional Representations in Italian Postcolonial Literature*. Cham: Palgrave Macmillan/Springer 2023, 40–45.

¹⁹ Auf Italienisch publizierte sie *Vergine giurata* (2007), *Piccola guerra perfetta* (2011) und *La breve vita di Lukas Santana* (2023).

²⁰ Folgende Romane erschienen in Italien: *Rosso come una sposa* (2008), *L'amore e gli stracci del tempo* (2009), *Non c'è dolcezza* (2012), *Il tuo nome è una promessa* (2017) und *Volevo essere Madame Bovary* (2022).

²¹ Cfr. Pellegrini (2013, 150). Beide lebten zunächst – Dones seit 1988, Ibrahimi seit 1994 – in der Schweiz. Ibrahimi zog 1997 nach Rom, Dones lebt mittlerweile in den USA (cfr. Pellegrini [2013, 150]).

²² Auf Italienisch hat Kubati *Va e non torna* (2000), *M* (2002), *Il buio del mare* (2007) und *La vita dell'eroe* (2016) veröffentlicht.

Spanjolli (*1970)²³ und Gëzim Hajdari (*1957)²⁴ kehren Albanien zwar ähnlich wie Vorpsi und Myftiu 1991 bzw. 1992 den Rücken, unterscheiden sich aber insofern von den beiden, als sie sich in Italien niederlassen. Wenngleich Kubati seit 2008 in den USA lebt, verbrachte er deutlich mehr Zeit in Italien als Vorpsi. Nicht zuletzt setzt er, wie auch der seit 1991 in Österreich lebende und in deutscher Sprache schreibende Ilir Ferra (*1974),²⁵ in seinen Werken völlig andere thematische Schwerpunkte als Ornella Vorpsi und Bessa Myftiu. Sie verbinden nämlich nicht nur biografische Eckdaten, sondern auch die Themen, die sie in ihren narrativen Texten verhandeln: Beide befassen sich mit den gesellschaftlichen Verhältnissen und den Lebensbedingungen während der Diktatur Enver Hoxhas, insbesondere für Frauen und Mädchen, mit Fragen nach Identität und Zugehörigkeit, die im Kontext von Migration stehen, und verschiedenen zwischenmenschlichen Beziehungen wie Freundschaften, Partnerschaften und familiären Strukturen. Manche dieser Themen finden sich zwar auch in den Werken der anderen bisher genannten Autor:innen aus Albanien wieder – bspw. handelt Elvira Dones' *Vergine giurata* von der nordalbanischen Tradition der ‚eingeschworenen Jungfrau‘, die mit einem Schwur der gesellschaftlichen Rolle als Frau entsagt und fortan als Mann lebt, und in Ron Kubatis Romanen geht es u. a. um Migration nach Italien –, doch Vorpsi und Myftiu bringen die verschiedenen Themenkomplexe in ihren Texten zusammen. Dabei zeichnet sie insbesondere auch der Fokus auf die doppelte Unterdrückung der Frau in Albanien aus.

Die patriarchalische Tradition in Albanien nimmt auch die 1996 nach Deutschland ausgewanderte Lindita Arapi (*1972) in ihren Romanen²⁶ in den Blick. Sie schreibt jedoch in albanischer Sprache, hat also anders als Vorpsi und Myftiu keinen Sprachwechsel vollzogen. Ähnlich verhält es sich bei Anila Wilms (*1971), die seit 1994 in Deutschland lebt: Wenngleich sie ihren ersten und bisher einzigen Roman²⁷ selbst aus dem albanischen Original ins Deutsche übersetzte, nutzt sie das Albanische als Literatursprache. Beide zählt Ismail Kadare, der bekannteste und er-

23 Spanjolli hat bisher sieben Romane in italienischer Sprache publiziert: *Cronaca di una vita in silenzio* (2003), *Eduart* (2005), *La Teqja* (2006), *L'accusa silenziosa* (2007), *I nipoti di Scanderbeg* (2008), *La sposa rapita* (2012) und *Preludio d'autunno* (2018).

24 In den letzten dreißig Jahren veröffentlichte er eine Vielzahl an Lyrikbänden. Exemplarisch erwähnt seien an dieser Stelle sein erster und sein aktueller Band: *Ombra di cane* (1993) sowie *I canti della brughiera* (2023).

25 Sein Roman *Rauchschatten* (2010) wurde 2012 mit dem Adelbert-von-Chamisso-Preis ausgezeichnet. Anschließend publizierte Ferra *Aus dem Fluss* (2014) und *Minus* (2015).

26 *Vajzat me çelës* (2010) wurde 2012 mit dem Titel *Schlüsselmädchen* ins Deutsche übersetzt, *Të murosurat* (2021) erschien 2023 als *Albanische Schwestern*.

27 Der Roman trägt den Titel *Vrasje në rrugën e veriut* (2007) bzw. *Das albanische Öl oder Mord auf der Straße des Nordens* (2012).

folgreichste albanische Schriftsteller, jüngst verstorben,²⁸ in seinem Essay über die „jeunes pousses des lettres albanaises“²⁹ neben den bereits erwähnten Schriftstellerinnen auf.

Zusätzlich zu den biografischen, darunter fallen sowohl die Migrationsgeschichte als auch der Sprachwechsel, und thematischen Faktoren eint Ornella Vorpsi und Bessa Myftiu – und unterscheidet sie zeitgleich von anderen aus Albanien stammenden Autor:innen – auch die Tatsache, dass sie fiktionale narrative Texte verfassen. Für eine gemeinsame Betrachtung eignen sich viele der auf der Website *L'Albania Letteraria – Narrare l'Albania in italiano*³⁰ verzeichneten Autor:innen demnach auch deshalb nicht, da sie sich anderer literarischer Gattungen bedienen. Viele von ihnen – neben dem bereits erwähnten Gëzim Hajdari bspw. Valbona Jakova, Irma Kurti oder Denata Ndreca – schreiben Gedichte, wieder andere Sach- oder Kinderbücher. So verhält es sich auch mit Luan Rama (*1952) und Tedi Papavrami (*1971), zwei der wenigen Albaner:innen, die Texte in französischer Sprache verfassen:³¹ Rama veröffentlichte einen Gedichtband,³² Papavrami seine Autobiografie.³³

Aufgrund der verschiedenen dargelegten Faktoren wurden Ornella Vorpsi und Bessa Myftiu als zentrale Autorinnen für diese Arbeit gewählt: Beide ver-

28 Er starb am 01. Juli 2024 im Alter von 88 Jahren an einem Herzinfarkt.

29 Kadare (2017, 227). Kadare nennt außerdem Ledia Dushi, Jonila Godole und Luljeta Lleshanaku, die jedoch in Albanien leben und auf Albanisch schreiben (cfr. Kadare [2017, 227]).

30 Eine alphabetische Übersicht über Autor:innen aus Albanien, die einen Sprachwechsel ins Italienische vollzogen haben, findet sich unter <https://albanialetteraria.it/scrittori/italofoni/>. Verwiesen sei an dieser Stelle auch auf die Datenbank *BASILI-LIMM (Banca dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana e della Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale)*, in der Autor:innen verzeichnet sind, deren Muttersprache entweder nicht das Italienische ist oder die der sogenannten ‚Neuen Generation‘ angehören und die Texte in italienischer Sprache verfassen.

Für einen Überblick über zwischen 2000 und 2017 erschienene wissenschaftliche Abhandlungen zu Werken von Autor:innen, die einen Sprachwechsel ins Französische vollzogen haben, siehe Bruera, Franca. „Translinguisme littéraire. Frontières, représentations et définitions“. *CoSMo | Comparative Studies in Modernism* 11 (2017), 9–17, insb. 9–11.

31 Die Mehrheit der auswandernden Albaner:innen ging und geht aufgrund der geographischen Nähe sowie der bis ins 15. Jahrhundert zurückreichenden italo-albanischen Beziehungen nach Italien (siehe dazu Kapitel II.1.1.3). Auch aus diesem Grund ist Italienisch die meistgewählte Sprache von Autor:innen, die einen Sprachwechsel vollziehen.

32 Obwohl der albanische Diplomat, der auch als Journalist, Drehbuchautor und Schriftsteller tätig ist, vornehmlich auf Albanisch schreibt, bediente er sich für den 2017 erschienenen Lyrikband *Les territoires de l'âme* der französischen Sprache.

33 Er erlangte als Violinist internationale Bekanntheit und reflektiert in *Fugue pour violon seul* (2013) seine Kindheit in Albanien – er verbrachte dort die ersten zehn Jahre seines Lebens – sowie seine Ausbildung am Pariser Konservatorium und seinen ersten Besuch in Albanien nach dem Ende der Diktatur.

brachten ihre Kindheit und Jugend im kommunistischen Albanien bis sie 1991 ihr Herkunftsland verließen, beide wandten sich auch auf sprachlicher Ebene davon ab und wählten das Italienische und/oder das Französische als Literatursprache und beide setzen sich in ihren literarischen Texten mit ihrer Vergangenheit, sprich mit der Diktatur Hoxhas, aber auch den patriarchalischen Strukturen in Albanien, sowie mit Themen auseinander, die mit ihren Migrationsbewegungen zusammenhängen: Erinnerung, Identität, Zugehörigkeit und Fremdheit. Vor allem ist es jedoch die Ästhetik der Texte, die deren gemeinsame Betrachtung motiviert: Sie sind von narrativen Verfahren geprägt, die Vorpsi und Myftiu nutzen, um ihre außerliterarische Distanz zu Albanien und zu ihrer Muttersprache auch innerhalb der Werke weiterzuführen. Das Zusammenspiel all dieser Faktoren macht die Analyse besonders ertragreich, da die Ähnlichkeiten zwischen den Autorinnen es erlauben, ihre Texte auch gegenüberzustellen und zu untersuchen, inwiefern sie sich unterscheiden. Vorpsi und Myftiu verwenden nämlich u. a. verschiedene Strategien der narrativen Distanzierung bzw. gestalten sie unterschiedlich aus. So greifen bspw. beide Autorinnen auf Ironie zurück, wobei Vorpsi ihre Kritik an der Diktatur sowie dem Patriarchat mithilfe von verbaler und dramatischer Ironie vermittelt, während Myftiu dafür Kitsch auf ironische Weise nutzt.

Korpus

Vorpsi verfasste ihre ersten fünf Texte (*Il paese dove non si muore mai*, 2005; *Vetri rosa*, 2006; *La mano che non mordi*, 2007; *Bevete cacao Van Houten!*, 2010 und *Fuorimondo*, 2012) auf Italienisch und wechselte dann zur französischen Sprache, in der sie bisher zwei Romane veröffentlicht hat (*Tu convoiteras*, 2014 und *L'été d'Olta*, 2018). Myftiu schreibt seit ihrer Ankunft in der Schweiz auf Französisch und hat bisher sechs Werke publiziert (*Ma légende*, 1998; *Confessions des lieux disparus*, 2007; *Amours au temps du communisme*, 2011; *Vers l'impossible*, 2016; *Dix-sept ans de mensonge*, 2017 und *La dame de compagnie*, 2018).

Da es sich in einigen Fällen nicht um ‚klassische‘ Romane handelt, sind manche Werke der beiden Autorinnen nur schwer einer einzigen Textsorte zuzuordnen.³⁴ Zwar werden *Il paese dove non si muore mai* und *La mano che non mordi* in der Forschungsliteratur als Romane bezeichnet, doch Ornela Vorpisis Debüt setzt sich aus verschiedenen Kapiteln zusammen, die unabhängig voneinander

³⁴ Anne-Rosine Delbart kommt in ihrer Analyse von Texten transkultureller bzw. translingualer Autor:innen, die auf Französisch schreiben, u. a. zum Schluss: „Roman“, „nouvelle“, „théâtre“, „poème“ ... , ces cloisonnements traditionnels ne leur conviennent plus, ils jouent à saute-mouton sur les frontières“ (Delbart [2005, 213]).

als Kurzgeschichten gelesen werden können, und die Haupthandlung in *La mano che non mordi* wird von Exkursen und Anekdoten unterbrochen, sodass teilweise kein Zusammenhang zwischen einzelnen Textteilen erkennbar ist. Auch Vorpsis und Myftius Kurztexte *Vetri rosa* und *Dix-sept ans de mensonge* entziehen sich einer eindeutigen Zuordnung; am ehesten passt die vom Verlag vorgeschlagene Bezeichnung ‚Mikroroman‘. Bei *Bevete cacao Van Houten!* und *Vers l'impossible* handelt es sich um eine Anthologie von Kurzgeschichten und eine Sammlung essayistischer Texte. *Fuorimondo* und die französischsprachigen Texte Ornela Vorpsis, *Tu convoiteras* und *L'été d'Olta*, sowie Myftius *Ma légende*, *Confessions des lieux disparus*, *Amours au temps du communisme* und *La dame de compagnie* können als Romane bezeichnet werden.

Da sich die Analyse auf die Strategien der narrativen Distanzierung konzentriert, ich im Folgenden also keine exhaustive Interpretation aller Werke anstrebe, wird der Fokus nicht in gleichem Maße auf sie gerichtet. Die Texte stehen immer dann (ausschnitthaft) im Zentrum, wenn das jeweils betrachtete Verfahren darin in besonderer Weise Verwendung findet. Es wechseln sich demnach auch gemeinsame Betrachtungen verschiedener Texte und *Close Readings* einzelner Texte bzw. Textteile ab. Zentral für die Auswahl der Werke sind zudem thematische Gemeinsamkeiten: Sowohl Vorpsi als auch Myftiu verhandeln die kommunistische Diktatur und die patriarchalischen Strukturen in Albanien, Machtrelationen innerhalb der Familie sowie den Themenkomplexen Migration und Identität.

Viele von Ornela Vorpsis Texten greifen die Schwerpunkte ihres Debüts *Il paese dove non si muore mai* wieder auf, welches die Geschichten junger Mädchen erzählt, die unter der Diktatur Enver Hoxhas in Albanien aufwachsen. Es geht sowohl um die kommunistische Indoktrination, insbesondere in der Schule, und die Funktionsweisen des oppressiven Regimes (ungerechtfertigte Verhaftungen, Mord an sogenannten Volksfeinden) als auch um normative gesellschaftliche Erwartungen an Frauen und Mädchen, bspw. in Bezug auf Schönheit und Jungfräulichkeit, sowie u. a. daraus resultierende psychische, physische und sexualisierte Gewalt gegen sie. Auch Eltern-Kind-Beziehungen spielen eine wichtige Rolle. Vorpsi lässt über die verschiedenen Kapitel ein Portrait der albanischen Gesellschaft der 1960er und 1970er Jahre entstehen. In *Vetri rosa* blickt die mit siebzehn Jahren verstorbene Erzähl- und Hauptfigur auf einzelne, vornehmlich negative, Episoden ihrer Kindheit und Jugend zurück. Sie reflektiert Freundschaften, erste Erfahrungen des Verliebtseins und familiäre Beziehungen, die u. a. von den patriarchalischen Strukturen der albanischen Gesellschaft geprägt sind. Zwar liegt der Fokus in Vorpsis *Fuorimondo* und *Tu convoiteras* nicht in erster Linie auf Albanien, doch stehen familiäre Strukturen, insbesondere Mutter-Kind-Beziehungen auch in diesen Texten im Zentrum. Während *Fuorimondo* um die Hauptfigur

Tamar und das Verhältnis zu ihrer Mutter Esmé nach dem Tod des jüngeren Bruders Rafi kreist, für den Esmé sie zum Teil verantwortlich macht, handelt *Tu convoiteras*, Vorpsis erster französischsprachiger Roman, von Katarina, die sich nach einer langen Nacht voller Überlegungen dazu entscheidet, ihren kranken Sohn in der Krippe abzugeben, um ihren Geliebten treffen zu können. Sie denkt nicht nur über die möglichen Konsequenzen ihres Handelns, sondern auch über ihr Rollenverständnis als Frau, Mutter, Tochter, Ehefrau und Liebhaberin nach. Mit ihrem bisher letzten Roman *L'été d'Oltà* kehrt Vorpsi dann explizit nach Albanien zurück. Ähnlich wie in *Il paese dove non si muore mai* thematisiert sie die kommunistische Diktatur und die Stellung der Frau innerhalb der albanischen Gesellschaft. Der Kern der Romanhandlung ist das Verschwinden von Oltas Vater bzw. Veronikas Ehemann, weshalb der Fokus erneut auf eine Mutter-Tochter-Beziehung gerichtet wird.

Im Zentrum von *La mano che non mordi* steht hingegen eine albanische Frau, die in Paris lebt und sich nach Sarajevo begibt, um einem kranken Freund beizustehen. Anhand dieser Reise in das dem Herkunftsland ähnliche Bosnien-Herzegowina werden u. a. Fragen nach Zugehörigkeit und Heimat(losigkeit) gestellt. Auch in einigen Kurzgeschichten aus *Bevete cacao Van Houten!* sind diese Themen zentral. So geht es in „Piccola vita d'uomo“, „Lumturi disparue“, „Mauro di via dei Gracchi“ und „Il prezzo del tè“ um Migrationsbewegungen, die damit zusammenhängende Desillusionierung sowie die Schwierigkeiten, in einem neuen Land Fuß zu fassen. Darüber hinaus handeln die Kurzgeschichten bspw. von Schönheit („Arti“, „Della bellezza“) und Tod („Bevete cacao Van Houten“, „Storia di una pensione“, „Giorno“, „Io abito al quinto piano“).

Bessa Myftiu verschränkt in ihren Romanen die verschiedenen thematischen Aspekte: In *Ma légende* erzählt sie die Geschichte der unglücklich verheirateten Hauptfigur Era, die im kommunistischen Albanien eine Affäre mit einem ihrer Studenten eingeht. Im Fokus steht einerseits die Liebesbeziehung zwischen Era und Arian, dem Studenten, und andererseits der (gesellschaftliche) Konflikt, der entsteht, als Eras Ehemann Sokol von der Affäre erfährt. Es kommt zu einem öffentlichen Scheidungsprozess, während dessen zu klären ist, wer die Schuld am Scheitern der Ehe trägt. *Confessions des lieux disparus* handelt von den Erinnerungen der Erzählerin an ihr Leben in Albanien. Anhand von verschiedenen Orten, bspw. dem Haus, in dem sie aufgewachsen ist, ihrer Straße, kulturellen Treffpunkten und dem Strand, rekapituliert sie nicht nur prägende persönliche Ereignisse wie Freundschaften, die erste Liebe oder Arbeitserfahrungen, sondern zeichnet auch ein Bild vom kommunistischen Albanien im Allgemeinen. Ein solches entsteht auch im Roman *Amours au temps du communisme*, der aus einer Rahmen- und drei Binnenhandlungen besteht: Die drei Freundinnen Anila, Diana und Monda erzählen sich gegenseitig Liebesgeschichten, geben in diesem Zusam-

menhang aber immer auch Auskunft über die oppressiven und patriarchalischen Strukturen zur Zeit der kommunistischen Diktatur. Die zu analysierenden Werke von Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu verbindet demnach neben der ästhetischen Gestaltung auch die thematische Ausrichtung auf Machtrelationen, ob bezogen auf den Kommunismus, das Patriarchat oder auf interpersonale, bspw. familiäre Beziehungen.

Da sich *La dame de compagnie*³⁵ nicht nur auf stilistischer, sondern auch auf thematischer Ebene stark von Bessa Myftius früheren Texten unterscheidet, spielt dieser Roman für die Untersuchung keine Rolle. Er wurde außen vor gelassen, da es keinen, auch nicht impliziten, Bezug zu Albanien³⁶ oder dem Themenkomplex der Migration gibt, wodurch auch zu erklären wäre, warum Myftiu distanzierende Verfahren nicht mehr (so ausgeprägt) verwendet: Sie hat sich in ihrer schriftstellerischen Tätigkeit so weit von Albanien entfernt, dass eine zusätzliche ästhetische Distanz auf Ebene des Diskurses nicht mehr notwendig ist. Auch in *Vers l'impossible*³⁷ sowie *Dix-sept ans de mensonge*³⁸ ist die Verwendung von Strategien der narrativen Distanzierung deutlich geringer, was u. a. auf die Art der Texte zurückgeführt werden kann. So besteht *Vers l'impossible* aus essayistischen Erzählungen und *Dix-sept ans de mensonge* basiert in großen Teilen auf einer wahren Begebenheit. Auf beide Texte wird deshalb nur an wenigen Stellen verwiesen.

Bevor der Forschungsstand zu Ornela Vorpsis und Bessa Myftius literarischem Werk skizziert wird, ist noch die etwaige Einordnung der Texte auf einem Spektrum zwischen Autobiografie und Fiktion zu thematisieren. Sicher wäre es falsch, den Werken von Vorpsi und Myftiu jegliche autobiografische Inspiration abzusprechen; sie darauf zu reduzieren ist es aber ebenso. Problematisch wird eine forcierte Etikettierung als autobiografisch insbesondere dann, wenn den je-

35 Der Roman handelt von einer jungen Frau, die nach ihrem Studium von einem erblindeten älteren Herrn angestellt wird, um ihm Gesellschaft zu leisten, und ihre Dienste im Laufe des Romans auf drei weitere Kund:innen ausweitet.

36 Auch in manchen von Ornela Vorpsis Texten wird dieser nicht explizit hergestellt, es gibt jedoch Indizien dafür.

37 In *Vers l'impossible* sind verschiedene Erzählungen zu finden, von denen sich die meisten mit den Herausforderungen, in einem neuen Land anzukommen, beschäftigen. Dabei thematisiert Myftiu insbesondere den Erwerb der französischen Sprache in der Schweiz. Die Erzählungen im zweiten Teil handeln von den patriarchalischen Strukturen im kommunistischen Albanien.

38 Im Mikroroman *Dix-sept ans de mensonge* geht es um Armand und Elsa, die kurz nach Ende der Diktatur versuchen, Albanien zu verlassen. Myftiu verflcht die Geschichte der beiden Figuren mit den historischen Ereignissen um das Schiff *Vlora*, das 1991 circa 20.000 Menschen von Albanien nach Italien brachte, die wenig später kollektiv nach Albanien zurückgeführt wurden. Für eine Darstellung der Geschehnisse siehe King/Mai (2011, 106–107).

weiligen Texten im gleichen Zug ihr literarischer Wert aberkannt wird. Man denke in diesem Zusammenhang bspw. an die Reaktionen auf die Verleihung des Nobelpreises für Literatur an Annie Ernaux im Jahr 2022. Von vielen wurde der französischen Autorin ein zu starker Fokus auf ihr eigenes Leben und, damit einhergehend, mangelnde literarische Qualität unterstellt.³⁹ Im Kontext transkultureller Literaturen scheinen derartige Auffassungen besonders verbreitet zu sein, zeigen doch die Buchmärkte, so erklärt es Silvia Contarini, „la volontà di confinare gli immigrati nella testimonianza, come se gli scrittori della migrazione dovessero necessariamente essere rinviati all'autobiografia“.⁴⁰

Mir scheint es nur wenig zielführend, die einzelnen Werke verschiedenen – ohnehin nicht klar abgesteckten⁴¹ – Kategorien zuzuordnen. Zum einen erweist sich eine eindeutige Zuordnung, ob der begrifflichen Vielfalt sowie der Unüberprüfbarkeit des Wahrheitsgehalts, geradezu als unmöglich, zum anderen führt der Versuch zu einer Komplexitätsreduktion, da gerade das Zusammenspiel aus sowie das Wechselspiel zwischen fiktionalen und autobiografischen Elementen die Texte von Ornella Vorpsi und Bessa Myftiu auszeichnet. Auch birgt eine zu intensive Beschäftigung mit der Klassifizierung von Texten stets das Risiko einer zu geringen Auseinandersetzung mit den Texten selbst.⁴²

Möglicherweise, so zeigt folgende Aussage der algerischen Autorin Assia Djebar, ist die Frage nach dem autobiografischen Gehalt von Texten im Kontext von literarischem Sprachwechsel sogar nochmals anders gelagert: „L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction“.⁴³ In einer anderen als ihrer Muttersprache zu schreiben, gibt ihr auch dann das Gefühl, einen fiktional-

39 Chloé Leprince und Christian Salmon fassen die Polemik in ihren jeweiligen Artikeln kritisch zusammen (cfr. Leprince [2022, s. p.]; cfr. Salmon [2022, s. p.]). Siehe für die explizite Kritik an Ernaux, ihren Inhalten und ihrem Stil bspw. Alpozzo, Marc. „Annie Ernaux, un Nobel pour rien?“. *Entreprendre* 14.10.2022, <<https://www.entreprendre.fr/annie-ernaux-un-nobel-pour-rien/>> [14.07.2025].

40 Contarini (2010, 135).

41 In der Forschungsliteratur findet sich nicht nur eine Vielzahl von Begriffen bzw. Kategorien – Autofiktion, Biofiktion, Autofiofiktion, Autobiografiktion, Life Writing, etc. –, sondern ebenso von entsprechenden Definitionen. Siehe dazu bspw. Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.). *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis 2013; Craciunescu, Miruna. „Fictionnalité et référentialité: Interrogations génériques: de l'autobiographie à la biofiction“. *Itinéraires* 2017, 1 (2018), <<http://journals.openedition.org/itineraires/3693>> [14.07.2025]; Saunders, Max. *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. Oxford: Oxford University Press 2010.

42 Cfr. Bond/Comberiati (2013, 18). Bond und Comberiati beziehen sich hier zwar auf die Debatte um die Bezeichnung von Texten als u. a. Migrations-, postkoloniale oder transkulturelle Literatur, ihre Argumentation kann aber ebenso auf diesen Kontext übertragen werden.

43 Djebar (2002, 243).

len Text zu verfassen, wenn sie autobiografische Aspekte einbindet. Im Interview mit Lise Gauvin erklärt Djebbar dies noch genauer: „J’ai senti que la langue de l’autobiographie, quand elle n’est pas la langue maternelle, fait que presque inévitablement, même sans le vouloir, l’autobiographie devient une fiction. [...] Écrire en français sur ma propre vie, c’était prendre une distance inévitable“.⁴⁴ Djebbar hebt hier nicht nur ihr Bedürfnis nach Distanz hervor, sondern auch das damit einhergehende ästhetische Potenzial. So scheint Autobiografisches für sie aufgrund der durch den Sprachwechsel erlangten Distanz auch ungewollt zur Fiktion zu werden. Die Werke von Ornella Vorpsi und Bessa Myftiu genau zu verorten, halte ich also nicht zuletzt in Anbetracht einer gegebenenfalls ähnlich komplexen Wechselwirkung zwischen Sprachwahl bzw. -gebrauch und Fiktionalität für schwierig und der Textanalyse nicht zuträglich. Der Ästhetik der Distanz in den Texten nachzugehen, heißt somit auch, die Aspekte in den Blick zu nehmen, zu denen die Autorinnen eine Distanz schaffen (wollen). Schließlich steht für mich, unabhängig von der Ausprägung des (Auto-)Biografischen, die ästhetische Verfasstheit der Texte im Vordergrund. Diese wurde bisher nicht oder nicht ausreichend in den Blick genommen.

Forschungsstand

Zu Bessa Myftiu ist die Forschung weitestgehend inexistent. Neben einigen Zeitungsartikeln und Interviews sind lediglich zwei Aufsätze der rumänischen Literaturwissenschaftlerin Camelia Manolescu zu erwähnen, in denen sie sich mit Myftiuss zweitem Roman *Confessions des lieux disparus* beschäftigt.⁴⁵ Sie setzt sich zwar das Ziel, komische Elemente herauszuarbeiten, und betrachtet die Vergangenheit und Gegenwart im Roman als Metaphern für die kommunistische Diktatur und die Freiheit, bleibt in ihren Analysen aber sehr deskriptiv und stark an der Handlung orientiert. Trotz der Vorworte der renommierten Schriftsteller:innen Ismail Kadare und Amélie Nothomb zu *Ma légende* und *Confessions des*

⁴⁴ Djebbar in Gauvin (1997, 23–24).

⁴⁵ Manolescu, Camelia. „Bessa Myftiu et le roman *Confessions des lieux disparus*: l’enfance et l’adolescence d’un écrivain“. *Contacts linguistiques, littéraires, culturels: Cent ans d’études du français à l’Université de Ljubljana*. Hrsg. von Sonia Vaupot, Adriana Mezeg, Gregor Perko, Mojca Schlamberger Brezar und Metka Zupančič. Ljubljana: Ljubljana University Press 2020a, 406–420 sowie „Bessa Myftiu ou l’analogie comme distance temporelle qui lie le présent de la liberté et le passé totalitaire dans le roman *Confessions des lieux disparus*“. *Analogies et interactions au sein des études romanes*. Hrsg. von Elisaveta Popovska und Snežana Petrova. Skopje: Skopje University Press 2020b, 301–316.

lieux disparus und dem *Prix Pittard de l'Andelyn* für letzteren Roman, kam Bessa Myftiu in der Forschungsliteratur demnach noch nicht die angemessene Aufmerksamkeit zu.

Die Forschung zu Ornella Vorpsis Werk ist hingegen ausgeprägter: Seit etwa 2010 erscheinen zu ihren italienischsprachigen Texten zunehmend Aufsätze. Im Wesentlichen handelt es sich dabei entweder um komparatistische Analysen der Werke im Vergleich zu Texten anderer italophoner Schriftsteller:innen aus Albanien⁴⁶ oder um punktuelle Untersuchungen spezifischer Merkmale und Motive.⁴⁷ Insgesamt ist eine Konzentration auf Vorpsis Debüt *Il paese dove non si muore mai* zu konstatieren. Ihre beiden auf Französisch verfassten Romane wurden bisher nur sehr vereinzelt behandelt: Anna Federici untersucht in ihrer Dissertationsschrift Texte von verschiedenen Autorinnen aus dem Balkanraum und geht dabei u. a. dem Fantastischen in *Tu convoiteras* nach;⁴⁸ Martha Kleinhans widmet sich ebendiesem Roman im Vergleich mit der italienischen Übersetzung und geht insbesondere den intertextuellen Referenzen sowie der symbolischen Bedeutung geometrischer Figuren nach;⁴⁹ Fabio Rocchi nimmt in seinem Aufsatz „Vedere Sentire. Sugli ‚Occhi Stupore‘ dei personaggi di Ornella Vorpsi“ nicht nur die beiden französischsprachigen Romane in den Blick, sondern geht sogar auf alle Werke Vorpsis ein.⁵⁰ Es handelt sich um einen der wenigen Forschungsbeiträge, der Vorpsis Ästhetik werkübergreifend nachgeht. Mit seiner „lettura trasversale“⁵¹ gelingt es Rocchi zwar, zentrale Gemeinsamkeiten zwischen den verschiedenen Texten, wie bspw. die Fragmentierung und die Zentralität von Blicken, her-

46 Exemplarisch genannt seien hier zwei solcher Aufsätze: Federici, Anna. „Autopsia dell'animo: la migrazione nei romanzi di Elvira Dones, Ornella Vorpsi e Anilda Ibrahimiti“. *Line@editoriale* 3 (2011), 79–94; Karp, Karol. „Pensare e vivere all'albanese. Il concetto di cultura *ne Il paese dove non si muore mai* di Ornella Vorpsi e *Rossa come una sposa* di Anilda Ibrahimiti“. *Études Romanes de Brno* 36, 1 (2015), 207–218.

47 Siehe bspw. Alù, Giorgia. „Resistance Written and Imaged: The Distancing Visual Narrative of Ornella Vorpsi“. *Journal of Romance Studies* 14, 1 (2014), 1–8 oder Pinzi, Anita. „Corpi-cerniera: corpi di donna in *Il paese dove non si muore mai* di Ornella Vorpsi“. *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali tra Italia e Albania*. Hrsg. von Emma Bond und Daniele Comberiati. Nardò: Besa 2013, 167–184.

48 Federici, Anna. *Écrivaines italiennes de la migration balkanique*. Toulouse/Roma: Université Fédérale Toulouse Midi-Pyrénées/Sapienza Università di Roma 2016, <https://theses.hal.science/tel-01704661/file/Federici_Anna.pdf> [14.07.2025].

49 Kleinhans, Martha. „Cerchio e freccia: figure ambivalenti del desiderio nella scrittura transnazionale di Ornella Vorpsi“. *900 Transnazionale* 1, 1 (2017), 94–109.

50 Rocchi, Fabio. „Vedere Sentire. Sugli ‚Occhi Stupore‘ dei personaggi di Ornella Vorpsi“. *fronesis* 29 (2019), 47–77. Er schreibt: „mi sembra giunto il momento per un'analisi d'insieme sulla sua opera“ (Rocchi [2019, 49]).

51 Rocchi (2019, 71).

auszustellen, sein querschnittsartiger Zugang hindert ihn aber gleichzeitig daran, genauer auf einzelne Texte oder Charakteristika einzugehen. Auch Barbara Kuhn befasst sich in ihrem jüngst erschienenen Aufsatz u. a. mit *Tu convoiteras* und *L'été d'Olta*. Nachdem sie den erstgenannten Roman kurz gemeinsam mit *La mano che non mordi* betrachtet, setzt sie *L'été d'Olta* in Verbindung zu *Il paese dove non si muore mai*.⁵² Eine Monografie mit umfassenden und übergreifenden Analysen gibt es zu Ornella Vorpsis Gesamtwerk bisher nicht. Einzelne ihrer Texte sind jedoch Teil des Korpus verschiedener Dissertationen und Monografien. In diesem Zusammenhang ist zunächst Daniele Comberiatis *Scrivere nella lingua dell'altro*⁵³ zu nennen, in der Vorpsis italienischsprachige Texte vorgestellt und Interpretationsansätze aufgezeigt werden. Silvia Camilotti,⁵⁴ Mario Rossi,⁵⁵ Anita Pinzi,⁵⁶ Anna Federici, auf die bereits hingewiesen wurde, Anna Cornelia Maul,⁵⁷ Goffredo Polizzi,⁵⁸ Emma Bond⁵⁹ sowie Giorgia Alù⁶⁰ interessieren sich in ihren jeweiligen Arbeiten nicht (vorrangig) für Vorpsis spezifische Ästhetik, sondern betrachten die Texte im Rahmen eines übergeordneten Forschungsinteresses. So geht bspw. Bond Körperdarstellungen im Kontext von Migration nach, während Alù sich auf das Zusammenspiel von Mobilität und Fotografie konzentriert. In

52 Kuhn, Barbara. „Zwischen Räumen – zwischen Zeiten. Das italo frankophone Albanien in Romanen von Ornella Vorpsi“. *Letteratura e migrazione: proposte intorno alla figura del ponte. Literatur und Migration: Fragen zur Figur der Brücke*. Hrsg. von Barbara Kuhn und Marita Liebermann. Roma: Viella 2023, 203–245. Kuhn untersucht die „Facetten des Fremden“ (Kuhn [2023, 209]) in Vorpsis Texten.

53 Comberiatis, Daniele. *Scrivere nella lingua dell'altro: La letteratura degli immigrati in Italia (1989–2007)*. Bruxelles: Peter Lang 2010a.

54 Camilotti, Silvia. *Una e plurima: riflessioni intorno alle nuove espressioni delle donne nella letteratura italiana*. Bologna: Università di Bologna 2008, <<http://amsdottorato.unibo.it/1328/>> [14.07.2025].

55 Rossi, Mario. *Il nome proprio delle cose: Oggetti narranti in opere di scrittrici postcoloniali italiane*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2015. Rossi publizierte darüber hinaus einschlägige Artikel zu *Vetri rosa* (cfr. Rossi [2013, 2017]) sowie zum Vergleich von *Il paese dove non si muore mai* mit der französischen Übersetzung (cfr. Rossi [2018]).

56 Pinzi, Anita. *Contemporary Albanian-Italian Literature: Mapping New Italian Voices*. New York: CUNY Academic Works 2015, <https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1094/> [14.07.2025].

57 Maul, Cornelia Anna. *Grenzgängerinnen schreiben Transdifferenz. Terézia Mora, Marie NDiaye, Najat El Hachmi, Ornella Vorpsi*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2017.

58 Polizzi, Goffredo. *Re-Imagining the Italian South. Subjectivity and Migration in Contemporary Italian Literature and Cinema*. Coventry: University of Warwick 2018, <<https://wrap.warwick.ac.uk/116950/>> [14.07.2025].

59 Bond, Emma. *Writing Migration through the Body*. Cham: Palgrave Macmillan/Springer 2018.

60 Alù, Giorgia. *Journeys Exposed. Women's Writing, Photography and Mobility*. New York: Routledge 2019.

den aufgezählten Arbeiten liegt der Fokus zudem auf mehreren weiteren Autor:innen, sodass stets nur einzelne ausgewählte Texte Vorpsis analysiert werden.

Hingewiesen sei an dieser Stelle nicht zuletzt auf das bis dato geringe Interesse an Ornella Vorpsi in der deutschsprachigen Romanistik. Aufzuführen sind lediglich Mauls Monografie und Kuhns Aufsatz.⁶¹

Auf den für diese Arbeit relevanten Aspekt der Distanz wird in einigen Forschungsbeiträgen eingegangen, es handelt sich dabei jedoch immer entweder um die außerliterarische geographische und sprachliche Distanz, also die Migration und den Sprachwechsel,⁶² oder um die Inszenierung einer solchen Distanz, insbesondere von Blicken aus der Distanz, in den Texten.⁶³ Insbesondere der Sprachwechsel wurde bisher nur insofern mit der Ebene des Dargestellten in Verbindung gesetzt, als viele Forscher:innen ihn als Ursprung sprachlicher Auffälligkeiten, wie bspw. Abweichungen von der Sprachnorm, betrachten. Die Auswirkungen der außerliterarischen Distanz auf die grundlegende ästhetische Gestaltung der literarischen Texte ist noch unerforscht. Zwar konstatiert Gior-
gia Alù, dass „[t]he reader is constantly left with the feeling that some detail has been deliberately omitted“,⁶⁴ und benennt auf diese Weise das Wirkungspotenzial von Strategien der narrativen Distanzierung, in diesem Fall der Visualität, sie geht ihm aber weder genauer nach noch führt sie diese Eigenheit darauf zurück, dass Vorpsi auf diese Weise bewusst Distanz in ihre Texte überträgt bzw. innerliterarisch weiterführt. Vielmehr begreift sie ihre „distancing visual narrative“⁶⁵ als Strategie des Widerstands und der Bewältigung, geht also lediglich auf deren Funktion für Vorpsi als Individuum und Autorin ein.⁶⁶

Auch die im Folgenden zu analysierenden narrativen Verfahren – Fragmentierung, Visualität, Intertextualität und Ironie – wurden in der Forschungsliteratur zu Vorpsi bereits benannt und punktuell untersucht,⁶⁷ wurden dabei aber

⁶¹ Zwar ist auch Martha Kleinhans als deutschsprachige Romanistin zu nennen, die von ihr gemeinsam mit Richard Schwaderer organisierte Tagung zu transkultureller italophoner Literatur, bei der es u. a. um Ornella Vorpsi ging, der daraus entstandene Sammelband sowie der bereits erwähnte Aufsatz waren bzw. sind jedoch vorrangig italienischsprachig.

⁶² Cfr. Comberiati (2010a, 227); cfr. Lorenzetti (2016, 68); cfr. Kuhn (2023, 211).

⁶³ Cfr. Federici (2016, 218); cfr. Maul (2017, 288–289). Maul arbeitet heraus, dass die Hauptfigur in *La mano che non mordi* ein ähnliches Bedürfnis nach Distanz verspürt wie Vorpsi auf außerliterarischer Ebene.

⁶⁴ Alù (2015, 263).

⁶⁵ Alù (2014, 1).

⁶⁶ Siehe für eine genauere Auseinandersetzung mit Alùs Verständnis von Distanz Kapitel III.2.2.3.

⁶⁷ Verweise auf die bisherigen Betrachtungen der Verfahren finden sich in den jeweiligen Analysekapiteln.

weder als Teil einer übergeordneten Ästhetik begriffen noch mit Distanz oder Distanzierung zusammengebracht. Im Folgenden sollen die Verfahren als Strategien der narrativen Distanzierung verstanden werden, die nicht nur Ornela Vorpsi, sondern auch Bessa Myftiu Werk mitgestalten und ihre Ästhetik der Distanz hervorbringen. Ziel ist es demnach, anhand der Texte der beiden Autorinnen die ästhetisch-innovative Kraft der außerliterarischen und die Funktionsweisen sowie das Wirkungspotenzial der innerliterarischen Distanz herauszuarbeiten. Dafür erfolgt zunächst eine allgemeine Annäherung an diese verschiedenen Distanzen. Anschließend werden die einzelnen Strategien der narrativen Distanzierung in den Blick genommen.

Vorgehen

Der Hauptteil der vorliegenden Dissertationsschrift ist demnach unterteilt in Erörterungen historischer, sozio-politischer, theoretischer und methodischer Natur (II) und die Textanalyse (III). Im ersten Kapitel des zweiten Blocks steht die außerliterarische Distanz im Fokus, die Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu zwischen sich und Albanien schaffen: Sie verlassen ihr Herkunftsland und wechseln zudem die Sprache.⁶⁸ Diese geographische und sprachliche Distanz wird im Verbund betrachtet und als *Paratopie der Migration* verstanden, wobei das Paratopie-Konzept von Dominique Maingueneau erweitert wird, um zu zeigen, dass der Orts- und Sprachwechsel sich nicht als separate Phänomene auf Vorpsi und Myftiu auswirken, sondern ineinandergreifen. Das Zusammenspiel verschiedener Distanzen versetzt die beiden Autorinnen in eine Distanzposition, die *Paratopie der Migration*, die es ihnen ermöglicht, Albanien und die damit zusammenhängenden Geschehnisse und Erfahrungen während der kommunistischen Diktatur aus der Entfernung kritisch zu betrachten und darzustellen. Im Zuge dieser Erläuterungen werden die Distanzen dennoch auch einzeln betrachtet, damit die Phänomene ‚Migration‘ und ‚Sprachwechsel‘ nicht nur in Bezug auf Vorpsi und Myftiu, sondern auch aus historischer, sozio-politischer und theoretischer Perspektive eingeordnet werden können: Einerseits wird auf die albanische Massenmigration nach Italien, der vermeintlichen *terra promessa*, auf die zugrundeliegenden italo-

⁶⁸ Sowohl Migration als auch Sprachwechsel können demnach als Strategien der Distanzierung bezeichnet werden, es handelt sich aber anders als bei den stilistischen Verfahren nicht um Strategien der narrativen Distanzierung.

albanischen Beziehungen⁶⁹ sowie auf die Lebensbedingungen während des Kommunismus eingegangen; andererseits werden (psycho-)linguistische Erkenntnisse zu Formen und Funktionen eines literarischen Sprachwechsels mit Selbstaussagen der beiden und weiterer transkultureller Autor:innen in Verbindung gesetzt und kontrastiert. Es geht in diesem Kapitel demnach um die Umstände, unter denen die Autorinnen ihre Texte produzieren.

Aufbauend auf die Erkenntnisse des ersten Kapitels widmet sich das zweite den Fragen, wie Vorpsi und Myftiu auch innerhalb ihrer literarischen Texte die Distanz fortführen und welche Funktionen diese erfüllen kann. Die Autorinnen nutzen spezifische narrative Verfahren auf eine Weise, die es ihnen erlaubt, Geschehnisse implizit und indirekt darzustellen, und generieren so Distanz im Text. Diese Distanz schaffen sie einerseits zwischen ihnen und dem Dargestellten, andererseits zwischen dem Dargestellten und den Lesenden. Um Funktionen und Wirkungspotenzial ermitteln zu können, werden in diesem Zusammenhang zunächst die zentralen Begrifflichkeiten ‚Distanz‘ und ‚Strategien der narrativen Distanzierung‘ – auch in Abgrenzung zu anderen Distanz-Konzepten – definiert. Sodann wird erläutert, inwiefern diese Strategien zwar verwendet werden, um den traumatischen Charakter⁷⁰ dargestellter Geschehnisse zu vermitteln, nicht aber mit Traumastrategien gleichzusetzen sind: Vorpsi und Myftiu lassen ihre Lesenden Traumatisches nicht nacherleben, sondern versetzen sie vielmehr in eine Distanzposition, von der aus sie es nicht auf emotional-affektiver, sondern auf kognitiver Ebene wahrnehmen können. Die narrative Distanzierung wird daran anknüpfend auch in Verbindung mit dem psychologischen Prozess der Affektregulation betrachtet. Nicht zuletzt geht aus dem zweiten Kapitel hervor, dass Strategien der narrativen Distanzierung

69 Obwohl (mittlerweile) weder Vorpsi noch Myftiu in Italien leben oder auf Italienisch schreiben, sind diese Ausführungen von Wichtigkeit, da die Beziehungen zwischen Italien und Albanien in den Texten immer wieder aufgegriffen werden.

70 Ganz bewusst wird im Verlauf dieser Arbeit hauptsächlich von traumatischen oder traumatisierenden Ereignissen, Geschehnissen und Erfahrungen und nicht von Traumata gesprochen. Wie Annette Vieth erklärt, stößt „[d]er Gebrauch eines inflationär werdenden, gleichsam ubiquitären Traumbegriffs [...] an seine Grenzen, wird er auf diese Weise doch neben der Gefahr der Erzeugung von instrumentalisierten Opferhierarchien oder einer stigmatisierenden Individualisierung und Pathologisierung zum einen immer sinnentleert und gerät zum anderen zusehends unter den Verdacht seines politischen Missbrauchs“ (Vieth [2018, 50–51]). Eine Differenzierung, wie auch Madelaine Hron sie in ihrer Monografie *Translating Pain. Immigrant Suffering in Literature and Culture* vornimmt (cfr. Hron [2009, 34–37]), erscheint mir demnach für die vorliegende Arbeit sinnvoll. Hron versteht sowohl das Leben unter totalitaristischen Regimes, also bspw. unter der kommunistischen Hoxha-Diktatur, als auch Migration als traumatische Erfahrungen (cfr. Hron [2009, 36–37]).

Verwendet wird der Traumbegriff da, wo es um Traumatheorien geht; die Abgrenzung erfolgt im Kontext tatsächlicher und dargestellter Geschehnisse.

wie Fragmentierung, Visualität, Intertextualität und Ironie Ähnlichkeiten zu Viktor Šklovskijs und Bertolt Brechts Konzepten der Verfremdung sowie Wolfgang Isters Verständnis der Leerstelle aufweisen, in ihren Funktionen und ihrem Wirkungspotenzial jedoch noch weitergehen: Sie werden weder gebraucht, um die Wahrnehmung des Dargestellten zu intensivieren (Šklovskij) noch um das Verständnis der implizit vermittelten Inhalte unbedingt zu ermöglichen (Brecht). Auch erfordert der Versuch, die Distanz zu überbrücken, eine Beschäftigung mit den Texten und Inhalten, die, anders als bei Iser, über den Rezeptionsprozess hinausgeht.

Die dann folgende Textanalyse (III) ist in vier Kapitel unterteilt. Sie widmet sich den in Ornella Vorpsi und Bessa Myftiu's Werken zentralen gestalterischen Verfahren, den Strategien der narrativen Distanzierung Fragmentierung (III.1), Visualität (III.2), Intertextualität (III.3) und Ironie (III.4). Innerhalb der Analysekapitel bleibt das Vorgehen weitestgehend gleich: In einem ersten Schritt erfolgt eine definitorische und theoretische Annäherung an das jeweilige narrative Verfahren, in einem zweiten Schritt wird erörtert, inwiefern es als Strategie der narrativen Distanzierung verstanden und genutzt werden kann. Daran schließt sich die eigentliche Analyse der Primärtexte an, im Zuge derer sowohl Bezug auf das im zweiten Block erarbeitete Referenzwissen genommen wird als auch auf weitere, im entsprechenden Unterkapitel erläuterte, theoretische Ansätze und Zugänge. Die Analyse erhebt, wie oben bereits angedeutet, keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da sie sich nicht zum Ziel setzt, bspw. alle intertextuellen Referenzen oder alle ironischen Äußerungen herauszuarbeiten, sondern vielmehr diejenigen zu betrachten, die besonders hervorstechen und zudem in hohem Maße distanzierend wirken (können). Es wurde dementsprechend eine gezielte und gewinnbringende Auswahl von Text(stell)en getroffen, anhand derer die formulierte These belegt werden kann. Intensive *Close Readings* und Feinanalysen⁷¹ – mal handelt es sich um innovative Betrachtungen bereits untersuchter Ausschnitte, mal um vollkommen neue Interpretationsansätze – ermöglichen es, aufzuzeigen, dass Ornella Vorpsi und Bessa Myftiu ihr außerliterarisches Bedürfnis nach Distanz zu Albanien mithilfe der Strategien der narrativen Distanzierung innerliterarisch weiterführen und auf implizite und indirekte Weise über ihr Herkunftsland, insbesondere über die kommunistische Diktatur und das Patriarchat, sprechen und Kritik daran üben.

Aus verschiedenen Gründen wird den Werken von Vorpsi innerhalb der Analysekapitel etwas größere Aufmerksamkeit beigemessen: Zum einen stellt sie auf-

⁷¹ Innerhalb der einzelnen Analysekapitel wechseln sich ausführliche Untersuchungen einzelner Werke und die gemeinsame sowie kontrastive Betrachtung von kurzen Ausschnitten aus verschiedenen Texten ab.

grund des doppelten Sprachwechsels auch unabhängig von der Gestaltung ihrer Texte einen Sonderfall dar, zum anderen zeichnen sich diese durch eine hohe ästhetische Dichte und eine intensivere Nutzung der Strategien der narrativen Distanzierung aus. Insbesondere in Kapitel III.2 und III.3 liegt deshalb der Fokus auf ihren Texten.

Im ersten Analysekapitel steht Fragmentierung als Strategie der narrativen Distanzierung im Zentrum. Herausgearbeitet wird, inwiefern Vorpsi und Myftiu durch die Fragmentierung ihrer Texte, also eine Fragmentierung auf Ebene des Diskurses, Distanz zum Text bzw. spezifischen Textinhalten erzeugen und demnach Lesende auf Distanz zu ebendiesen halten. Im ersten Unterkapitel wird der Fokus auf Werkstruktur, Erzählperspektive, Schriftbild und Syntax gerichtet. Sowohl die fragmentarische Struktur der Texte als auch die Verwendung verschiedener Erzählperspektiven, insbesondere in *Il paese dove non si muore mai*, können die Wahrnehmung eines in sich geschlossenen Ganzen erschweren, sodass Fragmentierung Lesende aktiv in den Prozess der Sinnkonstitution involviert. Der Wechsel von Erzählperspektiven, dies werden die Analysen zeigen, erfüllt zudem weitere Funktionen: Er kann u. a. eine Identifikation und Empathie mit den jeweiligen Figuren verhindern, aber auch der Affektregulation dienen. Mithilfe von typografischen und syntaktischen Auffälligkeiten bzw. Abweichungen von der Sprachnorm unterbricht Vorpsi außerdem den Lesefluss und lenkt die Aufmerksamkeit von Lesenden auf einzelne Satzbestandteile. Dabei wird aber vorerst nicht das Dargestellte, sondern die Art und Weise der Darstellung hervorgehoben, sodass auch in diesem Fall eine Distanz zu(r) Textbedeutung(en) entsteht. Das zweite Unterkapitel widmet sich sodann Myftius Roman *Confessions des lieux disparus* und zeigt, dass dessen raumorientierte Struktur eine Fragmentierung auf temporaler und figuraler Ebene mit sich bringt, die es vermag, Lesenden den Blick auf ein Gesamtbild (zunächst) zu versperren. Sie müssen dementsprechend auch hier erst aus ihrer eher passiven Rolle heraustreten und einzelne Fragmente selbst zusammensetzen, um größere Zusammenhänge, wie bspw. die Systematik von Gewalt gegen Frauen, erkennen zu können. Das distanzierende Wirkungspotenzial der Fragmentierung ermöglicht, nicht nur in Bezug auf Myftius Roman, sondern auch bei Vorpsi den dafür notwendigen Blick aus der Entfernung.

Das darauffolgende Analysekapitel (III.2) befasst sich mit Visualität als Strategie der narrativen Distanzierung in den Texten Ornella Vorpsis, wobei ein besonderer Fokus auf Körperbildern liegt. Myftius Werke werden in diesem Kapitel aus verschiedenen Gründen nicht in den Blick genommen: Zum einen sind sie im Vergleich zu denen von Vorpsi nicht bzw. kaum von visuellen Elementen geprägt. Eine Betrachtung ihrer Texte um des Gleichgewichts willen wäre demnach forciert. Zum anderen erlaubt die Konzentration auf Vorpsi, eine Verbindung zwi-

schen ihrer Tätigkeit als Schriftstellerin und der als (Foto-)Künstlerin herzustellen. Die Analyse der visuellen Elemente teilt sich in drei Unterkapitel: Im ersten wird herausgearbeitet, dass Vorpsi konkrete sprachliche Bilder nutzt, um abstrakte Seelenzustände von Figuren zu veranschaulichen, diese Bilder aber zeitgleich distanzierend wirken. So schafft Vorpsi eine Distanz zwischen den Figuren und den Lesenden, da erstere aufgrund der extremen Körperbilder kaum mehr als solche wahrnehmbar sind. Das zweite Unterkapitel untersucht die Inszenierung von fragmentierten Körpern. Vorpsi ahmt auf literarischer Ebene die patriarchalische Blickstrukturen und damit die fragmentierende, objektifizierende und sexualisierende Betrachtung von Frauenkörpern nach, überzeichnet sie und prangert sie auf diese Weise an. Zudem überträgt sie die patriarchalischen und sexistischen Strukturen in ihren Texten auf Männer bzw. Männerkörper, lässt also auch diejenigen darunter leiden, von denen der *male gaze* für gewöhnlich ausgeht. Sie überspitzt auch diese Darstellung, indem sie die männlichen Figuren nicht nur die mit einem solchen Blick einhergehende psychische Gewalt, sondern auch physische Gewalt spüren lässt. Auch über den ‚klassischen‘ sowie subvertierten *male gaze* hinaus spielen Blicke in Vorpisis Texten eine zentrale Rolle, sodass anhand der inszenierten Blickdispositive ebenfalls aufgezeigt wird, inwiefern Vorpsi eine ihrer eigenen ähnliche Distanzposition auf ihre Figuren überträgt, um so u. a. Blickmacht als Form des Widerstands darzustellen. Im dritten Unterkapitel werden die Betrachtungen auf nicht-sprachliche (Körper-)Bilder ausgeweitet; es stehen intermediale Beziehungen – einerseits das Zusammenspiel von Text und Fotografien in *Vetri rosa*, andererseits Bezüge zu Kunst und Malerei – im Fokus. Mit deren Hilfe legt Vorpsi zusätzliche Bedeutung, insbesondere Kritik an (patriarchalischen und politischen) Machtrelationen, implizit und indirekt in den Texten an. Diese ist Lesenden dementsprechend nicht unmittelbar zugänglich, sodass erneut eine kognitive Auseinandersetzung mit dem Text gefordert wird, die einen kritisch-distanzierten Blick auf das Dargestellte ermöglicht.

Anschließend wird Intertextualität in den Blick genommen. Es gilt zunächst, überblicksartig auf die Nutzung von Intertextualität und deren Funktionen sowie distanzierendes Potenzial bei Vorpsi und Myftiu allgemein einzugehen. Ähnlich wie Vorpsi mithilfe von Intermedialität, legen beide Autorinnen über die jeweiligen Referenztexte weitere Bedeutungsebenen in ihren Werken an, geben aber die Aufgabe, diese freizulegen, an Lesende weiter. Sie halten sie auf Distanz zum Text und lassen sie Textinhalte, u. a. traumatische und an Machtsysteme gebundene Ereignisse, erst nach einer über den Leseprozess hinausgehenden Beschäftigung mit der Referenz, also aus einer gewissen Entfernung erkennen. Die Aufmerksamkeit wird anschließend auf Vorpisis ersten französischsprachigen Roman *Tu con-*

voiteras gerichtet, der innerhalb des Korpus aufgrund der Vielzahl an intertextuellen Verweisen hervorzuheben ist, die Vorpsi miteinander verflocht. Der Roman eignet sich in besonderem Maße dazu, das distanzierende Potenzial von Intertextualität herauszuarbeiten, da Vorpsi dies vollends ausschöpft.⁷² Nicht nur bindet sie mithilfe verschiedener Verweise ebenso viel zusätzliche Bedeutung auf implizite Weise in ihren Roman ein, auch transformiert sie einige der Referenztexte – den Ganesha-Mythos sowie die beiden Novellen *Erste Liebe* und *Venus im Pelz* –, um einerseits die zentralen Themen, u. a. Mutterschaft, hervorzuheben und andererseits damit einhergehende (gesellschaftliche) Schwierigkeiten sowie den sexuellen (Macht-)Missbrauch eines Vaters gegenüber seiner Tochter zu insinuieren. Indem Vorpsi dafür auf Intertextualität zurückgreift, die entsprechenden Geschehnisse also nicht explizit benennt und beschreibt, schafft sie nicht nur eine Distanz zwischen Lesenden und dem Text, sondern vor allem eine affektregulierende Distanz zum Dargestellten. Aus dieser, so zeigt die Analyse, ist eine kritische Betrachtung der verschiedenen Beziehungen möglich, die Lesenden nicht nur deren traumatischen Charakter offenbart bzw. offenbaren kann, ohne sie affektiv-emotional zu involvieren, sondern auch Vorpsis Kritik an hierarchischen Machtstrukturen und -relationen zu verstehen gibt.

Im letzten Analysekapitel (III.4) wird Ironie als Strategie der narrativen Distanzierung betrachtet, derer sich Vorpsi und Myftiu in ihren Werken bedienen, um implizit Kritik an der kommunistischen Diktatur und dem albanischen Patriarchat zu üben. Während Vorpsis Texte von verbaler und dramatischer Ironie geprägt sind, verwendet Myftiu, insbesondere in ihren Romanen *Ma légende* und *Amours au temps du communisme*, Kitsch und Groteske auf ironische Weise. Mithilfe von Ironie verschleiern beide Autorinnen zum einen ihre tatsächliche, spotte und anprangernde, Haltung und nutzen zum anderen ihre distanzierende und affektregulierende Wirkung, um Lesenden verschiedene (traumatische) Inhalte, insbesondere mit dem kommunistischen Regime und dem Patriarchat zusammenhängende Erlebnisse, auf kognitiver, statt auf emotional-affektiver Ebene zu vermitteln. Sie bewegen sie zu einer aktiven Auseinandersetzung mit der Art der Darstellung, geben also die Aufgabe der Sinnkonstitution an Lesende weiter, statt ihnen verschiedene Bedeutungsebenen direkt zugänglich zu machen. Vorpsi bringt ihre Kritik an der Hoxha-Diktatur und patriarchalischen Strukturen zum Ausdruck, indem sie die Funktionsweisen dieser Systeme mithilfe von verbaler und dramatischer Ironie verspottet. Zu zeigen ist, dass die Ironie dabei insofern

⁷² Zwar liegt der Fokus somit erneut auf Ornella Vorpsi, motiviert sich jedoch aus der Tatsache, dass Intertextualität als narratives Verfahren in *Tu convoiteras* in besonderer Weise Verwendung findet.

distanzierend wirkt, als Vorpsi sowohl diese Kritik als auch das Leiden unter dem Regime und dem Patriarchat nicht explizit äußert bzw. beschreibt, Lesende also auf Distanz setzt. Myftiu nutzt Kitsch, um sich in Genretraditionen von Liebesromanen einzuschreiben und ihre Kritik an patriarchalisch geprägten Liebesbeziehungen sowie hierarchischen Machtrelationen im Allgemeinen ‚unbemerkt‘ äußern zu können. Sie hält Lesende demnach (zunächst) auf Distanz zu dieser Kritik. Kitschige, vor allem aber auch groteske Elemente, markieren jedoch ebenfalls Brüche mit der genrekonventionellen Ästhetik, sodass über ausgelöste kognitive Dissonanzen eine weitere Distanz, nämlich zu ebendieser Ästhetik, entsteht. Ein Blick aus der Entfernung vermag Lesende auf Myftius bewusste ironische Verwendung von Kitsch schließen und so auch ihre Verurteilung der inszenierten Liebes- und Machtbeziehungen erkennen zu lassen.

II Migration, Sprachwechsel und Distanz – historische und theoretische Vorüberlegungen

1 Die außerliterarische Distanz – Paratopien bei Ornella Vorpsi und Bessa Myftiu

Aufgrund der geographischen Distanz zu ihrem Herkunftsland Albanien und der sprachlichen Distanz zu ihrer Muttersprache können Ornella Vorpsi und Bessa Myftiu, dies wird im ersten Kapitel herausgestellt, den albanischen Kommunismus kritisch betrachten und darstellen. Das literarische Schaffen der Autorinnen wird jedoch nicht separat von der Migrationsbewegung oder dem Sprachwechsel beeinflusst; stattdessen ist der Einfluss auf die Distanzposition zurückzuführen, die durch diese und weitere, bspw. migrationsbedingte identitäre Prozesse, entsteht. Aus diesem Grund verstehe ich Vorpisis und Myftiuss Position als *Paratopie der Migration*. Der Begriff basiert auf Dominique Maingueneaus Paratopie-Konzept,¹ welches er 2004 in *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* einführte, um die gleichzeitige Stellung von Schriftsteller:innen innerhalb und außerhalb der Gesellschaft zu fassen, aus der und über die sie schreiben.²

1 Der französische Linguist und Diskursanalytiker Dominique Maingueneau ist Emeritus an der Sorbonne Université. Im Kontext seiner diskursanalytischen Forschung bezieht er immer auch das literarische Feld mit ein und betrachtet literarische Texte. Insbesondere sein Paratopie-Konzept wird deshalb auch von Literaturwissenschaftler:innen genutzt. Als Beispiele seien hier Abdoulaye Imorou, Sara De Balse und Alicia C. Montoya genannt, die sich in ihren Arbeiten – Imorou arbeitet zu Alain Mabankou, De Balse zu Ágota Kristóf und Montoya zu Mohamed Mbougar Sarrs *La plus secrète mémoire des hommes* – jeweils darauf stützen (cfr. Imorou [2015]; cfr. De Balse [2019]; cfr. Montoya [2025, 228–246, insb. 239–240]). Das Konzept steht darüber hinaus in der von Stéphanie Decante-Araya herausgegebenen dritten Ausgabe der Zeitschrift *Lectures du genre* im Fokus: Decante-Araya, Stéphanie (Hrsg.). *Lectures du genre* 3 (2008): *La paratopie créatrice*, <<https://lecturesdugener.fr/2008/05/01/numero-3-la-paratopie-creatrice/>> [14.07.2025].

2 „Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société: il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable ‚place‘. Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser“ (Maingueneau [2004, 52–53]), wobei für Maingueneau u. a. die Literatur als ‚discours constituant‘ gilt (cfr. Maingueneau [2004, 72]). Mit der Bezeichnung ‚non-lieu‘ bezieht Maingueneau sich nicht auf Marc Augés Konzept des Nicht-Ortes, sondern versucht damit vielmehr den Unterschied zwischen realem und metaphorischem Ort zu verdeutlichen.

Der Diskursanalytiker unterscheidet zusätzlich zu dieser Grundform der Paratopie verschiedene Untertypen: die räumliche, die sprachliche und die zeitliche Paratopie sowie die Paratopie der Identität.³ Diese Paratopie-Typen, die analog zur Grundform die zeitgleiche Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit zu Raum, Sprache, Zeit und sozialer Gruppe beschreiben, können miteinander interferieren, Maingueneau denkt sie jedoch nicht gemeinsam. Ich schlage den Begriff *Paratopie der Migration* vor, um die Verflechtung aller genannten Paratopie-Typen im Kontext von Migration⁴ zu benennen. Der Begriff ermöglicht es, die in diesem Zusammenhang auftretenden Distanzen und ihre Funktionen für Vorpsi und Myftiu literarische Tätigkeit als zusammenhängendes Phänomen zu begreifen. Die Migration und der Sprachwechsel der Autorinnen stehen im Folgenden dennoch zunächst einzeln im Fokus, um die historisch-soziologischen sowie (psycho-)linguistischen Hintergründe zu erörtern und die Basis für die anschließende Zusammenführung der Erkenntnisse zu schaffen.

Im ersten Teil dieses Kapitels geht es um die Migrationsbewegungen von Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu. Dafür wird die Massenmigration aus Albanien, in deren Zuge auch Vorpsi und Myftiu ihr Herkunftsland verließen, genauer betrachtet, wobei zunächst beleuchtet wird, warum Italien zu einem der Hauptziele der Migration wurde. In diesem Kontext werden außerdem die italo-albanischen Beziehungen in groben Zügen dargestellt und es wird erörtert, inwiefern diese als Kolonialbestrebungen gelesen werden (können). Obwohl weder Vorpsi noch Myftiu sich (langfristig) für das Nachbarland entscheiden, liegt der Fokus hier auf Italien – und nicht etwa auf Frankreich und der Schweiz –, da die albanische (Migrations-)Geschichte von der (geographischen) Nähe Italiens mitgeprägt wurde und Vorpsi und Myftiu in ihren Texten auf diese Verbindung eingehen. Im Anschluss stehen die Lebensbedingungen für die albanische Bevölkerung, insbesondere für Frauen, unter dem Hoxha-Regime im Zentrum. Vorpisis und Myftiuss geographische Entfernung von Albanien wird dann mit Maingueneaus Konzept der Paratopie in Verbindung gesetzt, denn beide befinden sich zunächst als Autorinnen in einer paratopischen Position. Jede:r Autor:in hat einerseits einen realen, lokalisierbaren Platz in der Gesellschaft und ist andererseits Teil eines „literarischen Raums“,⁵ der jedoch nicht real verortet werden kann: „[L]’institution litté-

3 Cfr. Maingueneau (2004, 86).

4 Bei Maingueneau findet sich ein solcher Bezug zu Migration nicht.

5 Maingueneau (2004, 70). „Ils [= les écrivains] ne peuvent se placer à l’extérieur d’un espace littéraire qui, de toute façon, vit de ne pas avoir de lieu véritable“ (Maingueneau [2004, 70]). Im vierten Kapitel von *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation* stellt Maingueneau Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen linguistischer Diskursanalyse, Foucaults Diskurs- und Archäologiebegriff sowie Bourdieus Feldtheorie heraus. Er plädiert dabei für die Zentralität des

raire ne peut en effet appartenir pleinement à l'espace social. [...] La littérature [...] peut être mise en correspondance avec un réseau de lieux dans la société, mais elle ne peut s'enfermer véritablement dans aucun territoire“.⁶ Diese Unmöglichkeit der eindeutigen Zugehörigkeit, die Paratopie, bedingt für Maingueneau die literarische Kreation, wobei er insbesondere dem Zusammenspiel der Position im ‚Zentrum‘ (Autor:innen als Teil der Gesellschaft) und der Position in der ‚Peripherie‘ (der literarische Raum, der sich in Bezug auf die Gesellschaft in einem Außen befindet) produktives Potenzial zuschreibt.⁷ Wie aus Maingueneaus weiteren Ausführungen hervorgeht, generiert die paratopische Position dabei einen kritischen und distanzierten Blick der Autor:innen auf die (Zustände in der) Gesellschaft, der Eingang in die literarischen Texte findet:

[P]our peindre les comportements cruels et dérisoires des gens [...], il faut être de ce monde et ne pas en être. Paratopie qui n'est pas celle de l'ethnologue, observateur et participant, mais celle d'un homme qui doit à la fois adhérer pleinement à ce monde insupportable et s'en détacher non moins pleinement.⁸

Dies trifft in besonderer Weise auf Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu zu, da ihr kritischer Blick aus der Distanz nicht nur aus ihrer paratopischen Position als Autorinnen entsteht, sondern auch durch die Entfernung zu ihrem Herkunftsland. Beide sind aufgrund ihrer Migration nach Italien und Frankreich bzw. in die Schweiz zusätzlich in einer räumlichen Paratopie positioniert. Sie sind rein geographisch nicht mehr mit Albanien verbunden und können sich so von den Lebensbedingungen während der kommunistischen Diktatur distanzieren, ein Bezug bleibt aber über die Texte bestehen, in denen der Kommunismus kritisch betrachtet und dargestellt wird.

Auf die Erörterungen zur Verbindung der geographischen Distanz Vorpsis und Myftius zu Albanien mit dem Konzept der räumlichen Paratopie folgen im zweiten Teil des Kapitels Erläuterungen zur sprachlichen Distanz zum Albani-

literarischen Textes, die seiner Meinung nach bei (Zugängen mit) Foucault und Bourdieu aufgrund der philosophischen und soziologischen Natur der Überlegungen nicht immer gegeben ist (cfr. Maingueneau [2004, 36–43]). Für seine Erklärungen des Paratopie-Begriffs nutzt er dann zwar auch den Begriff des literarischen Felds, spricht aber vor allem vom ‚literarischen Raum‘ (cfr. Maingueneau [2004, 70–71]).

6 Maingueneau (2004, 72).

7 Cfr. Maingueneau (2004, 72–86). Die schriftstellerische Tätigkeit geht zum einen aus der paratopischen Position hervor und dient Autor:innen zum anderen dazu, diese auszuhalten (cfr. Maingueneau [2004, 91]). Es ist die „intenable situation dans laquelle se trouve et se place l'écrivain pour devoir écrire et pouvoir ainsi supporter par son écriture ce que sa situation a d'intenable“ (Maingueneau [2004, 91]).

8 Cfr. Maingueneau (2004, 91).

schen in Form des (doppelten) Sprachwechsels. Diese kann ebenfalls als paratopische Position, genauer als sprachliche Paratopie gelten. Das Phänomen Sprachwechsel wird dafür zunächst aus (psycho-)linguistischer Perspektive beleuchtet; anschließend werden die individuellen Gründe und Funktionen des Sprachwechsels u. a. unter Rückgriff auf Interviewaussagen⁹ von Vorpsi, Myftiu und weiteren Autor:innen herausgestellt. Mithilfe dieser Erkenntnisse wird gezeigt, dass auch die sprachliche Distanz zur Entstehung des distanzierten und kritischen Blicks beiträgt. Das Kapitel schließt mit weiteren Ausführungen zum Vorschlag, die im Kontext von Migration ineinandergreifenden Paratopie-Typen unter dem Begriff der *Paratopie der Migration* zusammenzufassen.

1.1 Geographische Distanz und „paratopie spatiale“

1.1.1 Albanische Massenmigration nach der kommunistischen Diktatur

Nach dem Ende der kommunistischen Diktatur¹⁰ verließen mehrere Hunderttausende Albaner:innen, so auch Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu, ihr Herkunftsland Albanien. Bereits im Sommer 1990 wurden verschiedene Botschaften in Tirana geradezu von Menschen gestürmt, die aus Albanien fliehen wollten.¹¹ Im Jahr 1991 wurden dann zehntausende Albaner:innen mit Schiffen nach Süditalien gebracht, während ähnlich viele zu Fuß die Grenze zu Griechenland überquerten.¹² Zwischen 1990 und 1992 suchten insgesamt bis zu 300.000 Albaner:innen Zuflucht in Italien, Griechenland und weiteren europäischen Ländern.¹³ Bis 2000 hatten laut dem albanischen Zensus 600.000 Albaner:innen das Land verlassen;¹⁴ im

⁹ Interviewaussagen werden in diesem Zusammenhang als Teil der *posture* der jeweiligen Autor:innen verstanden, sodass sie nicht den Stellenwert/Wahrheitsanspruch von wissenschaftlichen Quellen haben. Dennoch hilft die Selbstwahrnehmung dabei, Gründe und Funktionen eines Sprachwechsels individuell zu betrachten und zu kontrastieren.

¹⁰ Das Ende des albanischen Kommunismus ist Michael Schmidt-Neke zufolge nicht eindeutig zu bestimmen. Er verortet es entweder im Dezember 1990, als weitere Parteien zugelassen wurden, im März/April 1991, als die ersten pluralistischen Wahlen durchgeführt wurden, oder im März 1992, als die Demokratische Partei bei der Wahl siegte (cfr. Schmidt-Neke [2009a, 131]).

¹¹ Cfr. King/Mai (2011, 68). Russell King und Nicola Mai sprechen von über 4500 Personen. Siehe dazu auch Vullnetari/King (2014, 136), wo von 5000 Albaner:innen die Rede ist, von denen 3200 die Westdeutsche Botschaft zum Ziel gehabt haben sollen. Bei Kosta Barjaba findet sich sogar die Zahl 7000 (cfr. Barjaba [1997, 13]).

¹² Cfr. King/Mai (2011, 68).

¹³ Cfr. King/Mai (2011, 70).

¹⁴ INSTAT 2002, zitiert in King/Mai (2011, 2). Dies entspricht circa einem Fünftel der Bevölkerung. Julie Vullnetari spricht von bis zu 750.000 im Jahr 1999 im Ausland lebenden Albaner:innen (cfr. Vullnetari [2013, s. p.]).

Jahr 2004 lebten circa eine Millionen Albaner:innen im Ausland.¹⁵ Griechenland und Italien waren – unter anderem aufgrund der geographischen Nähe der beiden Länder zu Albanien – die Hauptziele der auswandernden albanischen Bevölkerung.¹⁶ Auf Griechenland fiel für viele Südalbaner:innen auch aufgrund von familiären Wurzeln die Wahl;¹⁷ Italien hingegen wurde während des Kommunismus insbesondere durch die mediale Präsenz der Kultur und Sprache zum Wunschziel. Im Folgenden soll es verstärkt um die Migration nach Italien und die italo-albanischen Beziehungen gehen, da zum einen auch Ornela Vorpsi anfangs nach Italien auswanderte und das sogenannte *Bel Paese* zum anderen in einigen der zu untersuchenden Werken von Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu nicht nur zum Schauplatz wird, sondern auch die Stilisierung Italiens zur *terra promessa* sowie die Migration nach Italien und die häufig damit zusammenhängende Desillusionierung der Migrierten eine wichtige Rolle spielen. Im weiteren Verlauf dieses Kapitels geht es anschließend auch um die vielschichtigen Gründe für die Massenemigration aus Albanien, insbesondere die Lebensbedingungen während der kommunistischen Diktatur, und um deren Zusammenspiel mit der literarischen Darstellung des Lebens während des Kommunismus sowie der Konsequenzen auf individueller oder politischer Ebene.

1.1.2 „toccare la terra tanta sognata“ – Italien als *terra promessa*

Die paradiesischen Vorstellungen von Italien, Griechenland und anderen europäischen Staaten entstanden, so erklärt Ornela Vorpsi in einem Interview, aufgrund der Abschottung Albaniens im Kommunismus:¹⁸

[L]e immagini dell'estero che ci arrivavano erano solo quelle della pubblicità. E in maniera molto ingenua, io – e penso anche il resto dell'Albania, salvo quelli che hanno avuto la fortuna (perché facevano parte del partito comunista) di uscire e vedere che cosa fosse l'al di là dell'Albania – evidentemente avevo creato l'immagine di un paradiso fuori delle mura dell'Albania, bastava uscire fuori ed era tutto lì a portata di mano.¹⁹

15 King/Mai (2011, 3). Julie Vullnetari und Russell King erklären: „Micro-states aside, no other country has witnessed such a large-scale relative emigration in recent years“ (Vullnetari/King [2016, 200]).

16 King/Mai (2011, 2). Der zentrale Unterschied ist der sozio-ökonomische Hintergrund: „[R]ural origins, lower educational levels and poorer backgrounds of Albanians opting for Greece were contrasted with the somewhat more privileged backgrounds of those able to migrate to Italy“ (King/Mai [2011, 96]).

17 Cfr. King/Mai (2011, 95). Sie sprechen in diesem Zusammenhang von einem „ethnic-Greek factor“ (King/Mai [2011, 95]).

18 Nachweis für das Zitat in der Kapitelüberschrift: PMM, 106.

19 Vorpsi in Bond/Burns/Mauceri (2013, 209).

Für viele trug dieses ‚Paradies‘ den Namen Italien, da das italienische Fernsehen während der völligen Isolation Albaniens einen der wenigen Kontaktpunkte der albanischen Bevölkerung nach außen darstellte.²⁰ Es diente nicht nur der Unterhaltung, sondern bot die Möglichkeit, sich temporär aus der Isolation zu befreien, und formte so den Wunsch nach Migration mit.²¹ Während zu Beginn des kommunistischen Regimes noch Versuche unternommen wurden, den illegalen Empfang italienischer und anderer ausländischer Fernsehsender zu unterbinden, wurde der albanischen Bevölkerung ab den 1980er Jahren erlaubt, eine halbe Stunde pro Tag die Nachrichten auf RAI 1 zu verfolgen.²²

Den Albaner:innen wurde durch das italienische Fernsehen das – dem Kommunismus in Albanien diametral gegenüberstehende – Idealbild einer kapitalistischen Gesellschaft präsentiert.²³ Italien wurde zur Projektionsfläche für all die Freiheiten und Träume, die der albanischen Bevölkerung während des Kommunismus verwehrt waren.²⁴ Somit fungierte das italienische Fernsehen, wie Russell King und Nicola Mai in ihrer Studie *Out of Albania. From Crisis Migration to Social Inclusion in Italy* herausstellen, als Mittel zur politischen Subversion, als Periskop aus der Isolation und als Katalysator für den Wunsch, Albanien zu verlassen, aber auch als identitätsstiftendes Medium (für die junge Generation).²⁵

20 King und Mai erklären, dass das italienische Signal im Westen Albaniens empfangen werden konnte (cfr. King/Mai [2011, 53]), es gibt jedoch keine Informationen dazu, ob Italien diesen Empfang wissentlich zuließ bzw. sogar anstrebte, um die Albaner:innen an Italien zu binden, oder der Empfang ohne Italiens Wissen geschah. Es ist fraglich, welche – ideologisch-kolonisatorischen – Ziele Italien mit dem medialen Einfluss verfolgte, denn die Migration von Albanien nach Italien war, wie im weiteren Verlauf des Kapitels gezeigt wird, offensichtlich nicht im erfolgten Ausmaß gewünscht.

21 Cfr. King/Mai (2011, 42, 53); cfr. Halili (2013, 67).

22 Cfr. King/Mai (2011, 54). Auch vor der Erlaubnis war das Fernsehen jedoch verbreitet. So geben King und Mai die Ergebnisse einer Studie von Piero Dorfles aus dem Jahr 1991 wieder: Von den Migrant:innen, die Anfang 1991 nach Italien kamen, „97 per cent had watched Italian television regularly in Albania, and 89 per cent had learnt Italian from watching Italian TV“ (Dorfles [1991], zitiert in King/Mai [2011, 54]).

23 Cfr. King/Mai (2011, 53–57). Durch Cartoons, Telenovelas, Krimis, Sportsendungen, das Sanremo-Festival und Werbung (cfr. King/Mai [2011, 55]) entstand „[a] televised cultural landscape of freedom, pleasure and prosperity“ (King/Mai [2011, 57]). Diese Programme sind „characterised by the spectacularisation of beauty (especially of the female form), by a strong emphasis of fun and pleasure, and by the continuous celebration of the satisfactions and achievements which are allegedly there for the taking in Italy’s consumer capitalism“ (King/Mai [2011, 56]). Insbesondere Werbespots zeichneten für die Albaner:innen das Bild der italienischen Konsumgesellschaft (cfr. King/Mai [2011, 56–57]).

24 Cfr. King/Mai (2011, 56–57).

25 Cfr. King/Mai (2011, 53).

Das italienische Fernsehen, aber auch das offizielle albanische Fernsehprogramm, das zu großen Teilen aus in Originalsprache mit albanischen Untertiteln ausgestrahlten italienischen Inhalten bestand, trugen darüber hinaus dazu bei, dass viele Albaner:innen passive italienische Sprachkenntnisse erlangten:²⁶ „Dagli anni settanta i programmi della televisione italiana, oltre a intrattenere, ricoprono per gli albanesi anche il ruolo di ‚scuola‘ per imparare l’italiano“.²⁷ Diese Italienischkenntnisse verstärkten zusätzlich die in die Emigration nach Italien gelegten Hoffnungen auf ein besseres Leben.

Insbesondere für die junge Generation, diejenigen, die den Zweiten Weltkrieg und die Besatzung durch Italien nicht miterlebt hatten, war das Italienbild fast ausschließlich von der medialen Präsenz der italienischen Sprache und Kultur geprägt. So auch bei Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu, die beide in den 1960er Jahren geboren sind. Wie in der Einleitung kurz erwähnt, emigrierte Bessa Myftiu – im Gegensatz zu vielen Albaner:innen – 1991 nicht nach Italien, sondern in die Schweiz. Ornela Vorpsi ging zwar, ebenfalls 1991, nach Italien, blieb dort jedoch nur für ihr Studium in Mailand und migrierte 1997 erneut, nach Frankreich. Vorpsi und Myftiu unterscheiden sich also von vielen Albaner:innen, die ihr Herkunftsland während und nach der Diktatur verlassen haben, da sie Italien nicht (dauerhaft) als ihre neue Heimat wählten.²⁸ Auch wenn der starke Einfluss des italienischen Fernsehens sich anscheinend nicht auf die Migrationsbewegungen Ornela Vorpisis und Bessa Myftius auswirkte, so spielen sowohl die Migration von Albanien nach Italien als auch die italo-albanischen Beziehungen eine zentrale Rolle in ihren literarischen Werken.²⁹ Der folgende historische Überblick soll u. a.

²⁶ Cfr. Halili (2013, 68).

²⁷ Halili (2013, 33).

²⁸ Ornela Vorpisis migriert nach sechs Jahren in Italien ein zweites Mal und lebt seitdem in Paris. Myftius Wahl der Schweiz könnte, ähnlich wie Véronique Porra dies in Bezug auf die ungarischstämmige Autorin Ágota Kristóf tut, als „périphérisation“ volontaire“ (Porra [2011, 21]) gelesen werden, wobei in Myftius Fall Italien als das Zentrum gelten müsste, von dem sie sich abgrenzt haben könnte. Dazu geäußert hat sich Myftiu lediglich in Bezug auf die Sprache: Sie ist sehr zufrieden mit der Entscheidung, in die Schweiz und nicht nach Italien oder Großbritannien ausgewandert zu sein, da sie glaubt, dass ihr in diesen Ländern eine weniger elaborierte Schriftsprache zur Verfügung gestanden hätte (cfr. Martin/Drevet [2009, 137]).

²⁹ Trotz des unterschiedlichen Migrationsverlaufs sind ihre Themen denen anderer albanischstämmiger Autor:innen ähnlich, die Italien dauerhaft bzw. für längere Zeit zu ihrer Wahlheimat gemacht haben. So inszenieren bspw. auch Artur Spanjolli (er lebt seit 1992 in Italien), Anilda Ibrahimi (sie migriert 1994 in die Schweiz, lebt aber seit 1997 in Rom) oder Ron Kubati (er migriert 1991 nach Italien und lebt seit 2008 in den USA) albanisch-italienische Beziehungen: *Eduart* (2005) und *I nipoti di Scanderbeg* (2008) von Spanjolli, *L'amore e gli stracci del tempo* (2009) von Ibrahimi sowie *Va e non torna* (2000) von Kubati.

dem Verständnis der geschichtlichen Zusammenhänge dienen, die in Ornela Vorpsis und Bessa Myftius Texten aufgegriffen werden.

1.1.3 Italien und Albanien: von Skanderbeg bis zur Besatzung

Die italo-albanische Migration kann bis zur Entstehung der ersten albanischen Diaspora in Italien im 15. Jahrhundert zurückverfolgt werden. Skanderbeg, eigentlich Georg Kastriot, verteidigte Albanien von 1444 bis zu seinem Tod im Jahr 1468 erfolgreich gegen die Osmanische Invasion und wird dafür als Nationalheld Albaniens gefeiert.³⁰ Nach seinem Tod flohen Tausende Katholiken vor der bevorstehenden Islamisierung Albaniens und ließen sich in Süditalien nieder. Die Arbëreshe,³¹ wie sich die seitdem in Italien lebenden Albaner:innen bezeichnen, wurden Ende des 19. Jahrhunderts auf circa 180.000 geschätzt, während beim Zensus zu Beginn des 20. Jahrhunderts circa 210.000 gezählt wurden.³² Eine erste große Auswanderungswelle von Albanien nach Italien fand also schon über 500 Jahre vor der Massenmigration in den 1990er Jahren statt.

Darüber hinaus entstand seit dem Ersten Weltkrieg eine enge wirtschaftliche und militärische Verbindung zwischen Albanien und Italien, die in der Besatzung Albaniens durch Italien von 1939 bis 1943 gipfelte. Im Folgenden sollen die wichtigsten Geschehnisse und Eckdaten skizziert werden, damit unter anderem weitere Gründe für Italien als Emigrationsziel deutlich werden. So betont bspw.

30 Cfr. Hall (1994, 33–36); cfr. Bartl (1995, 43–48). Peter Bartl war Professor für die Geschichte Ost- und Südeuropas an der Ludwig-Maximilians-Universität München, wobei sein Forschungsinteresse insbesondere der Geschichte Albaniens galt; er leitete über mehrere Jahrzehnte das in München ansässige Albanien-Institut. Da Bartl als der deutschsprachige Spezialist für Albanien betrachtet wird, beziehe ich mich für den historischen Überblick auf seine Arbeiten. Ein knapper ‚percorso storico‘ findet sich bspw. auch in Mario Rossis Dissertationsschrift *Il nome proprio delle cose. Oggetti narranti in opere di scrittrici postcoloniali italiane*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2015, 60–68. Der Fokus liegt, auf Rossis Erkenntnisinteresse abgestimmt, jedoch auf den inneralbanischen Geschehnissen und der daraus resultierenden Herausbildung sozio-demografischer Unterschiede zwischen den verschiedenen Regionen Albaniens. Da Rossi kaum auf die italo-albanischen Beziehungen eingeht, bilden Bartls Ausführungen für meine Zwecke die Basis.

Für weiterführende Literatur zu Skanderbeg siehe bspw. Schmitt, Oliver Jens. *Skanderbeg: Der neue Alexander auf dem Balkan*. Regensburg: Pustet 2009.

31 Der Name kommt von der früheren Bezeichnung Albaniens als Arbër bzw. Arbën (cfr. Prifti [1978, 3]). Klicken oder tippen Sie hier, um Text einzugeben.

32 Cfr. Hall (1994, 50). Offizielle aktuelle Zahlen finden sich nicht. Es sei an dieser Stelle auch auf die Problematik hingewiesen, entsprechende Zahlen überhaupt zu erheben. Während es sicher möglich ist, Sprecher:innenzahlen zu ermitteln, kann eine Aussage über die ethnische Minderheit im Allgemeinen nur dann getroffen werden, wenn Kriterien für die Zuordnung genau festgelegt werden: Geht es bspw. um Abstammung, Selbstzuschreibungen oder Fremdwahrnehmung?

Maria Zannini, dass Italien während des Kommunismus nicht nur in Form des Fernsehens in Albanien präsent war, sondern auch aufgrund von sprachlichen, kulturellen und architektonischen Relikten der italo-albanischen Beziehungen und Besatzung: „Vengono di regola trascurati sia i profondi segni culturali e linguistici (Dashi 2013) lasciati dall'intensa italianizzazione forzata portata avanti dal fascismo, sia i retaggi di secolari rapporti – non solo in termini di patrimonio archeologico e artistico“.³³

Eine erste Besatzung Albaniens durch Italien, Österreich-Ungarn und Frankreich fand bereits während des Ersten Weltkriegs statt. Italien besetzte ab 1915 Vlora und weitere südalbanische Städte, da es dieses Territorium im Londoner Abkommen zugesprochen bekommen hatte. Nachdem dies in Albanien bekannt wurde, proklamierte Giacinto Ferrero, Kommandant der italienischen Besatzungstruppen in Albanien, 1917 die Unabhängigkeit Albaniens unter italienischem Protektorat. Dieser Anspruch musste jedoch im Zuge der Pariser Friedenskonferenz aufgegeben werden, da sich Italien bei den Großmächten nicht durchsetzen konnte. Laut eines daraufhin geschlossenen italienisch-griechischen Abkommens sollte Italien schließlich die Stadt Vlora und Umgebung erhalten. Nachdem sie sich zwar erst den Forderungen des Nationalen Verteidigungskomitees in Albanien, die stationierten Soldaten abzuziehen, widersetzt hatten, verließen die letzten italienischen Truppen – nach kämpferischen Auseinandersetzungen zur Kapitulation gezwungen – im Jahr 1920 jedoch auch dieses Gebiet.³⁴

Unter Ahmet Zogu,³⁵ der 1925 zum Staatspräsidenten gewählt wurde, näherte Albanien sich Italien wirtschaftlich an: Es wurden ein Handelsvertrag sowie ein Bank- und Anleihevertrag abgeschlossen und in Rom entstand eine Albanische Nationalbank. Auf die finanzielle Abhängigkeit Albaniens von Italien folgte mit dem geheimen Militärabkommen zwischen Zogu und Mussolini im August 1925 auch eine militärische. Mit dem am 27. November 1926 unterzeichneten 1. Tiranapakt, in dem sich Albanien und Italien zu Zusammenarbeit und Unterstützung verpflichteten, wurde ein „De-facto-Protektorat über Albanien begründet“.³⁶ Nur ein Jahr später wurde der 2. Tiranapakt unterzeichnet, der u. a. ein neues Vertei-

³³ Zannini (2015, 169).

³⁴ Cfr. Bartl (1995, 184–190). Zur ‚Albanischen Frage‘ bei der Pariser Friedenskonferenz siehe insbesondere die Ausführungen auf S. 188–190.

³⁵ Für genaueres zur Person und seinem Aufstieg siehe bspw. Bartl, Peter. „Zogu, Ahmed“. *Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*. Hrsg. von Mathias Bernath, Felix Schroeder und Karl Nehring. München 1981b, 497–501.

³⁶ Bartl (1995, 208).

digungsbündnis zwischen Italien und Albanien vorsah³⁷ und Albanien somit noch stärker an Italien band und die Abhängigkeit ausweitete. Obwohl Zogu versuchte, mit außenpolitischen und gesellschaftlichen Maßnahmen³⁸ eine gewisse Unabhängigkeit von Italien zu bewahren und zu demonstrieren, blieb die Abhängigkeit insbesondere auf finanzieller Ebene bestehen. Durch verschiedene Wirtschafts- und Finanzabkommen im Jahr 1936 wurde die wirtschaftliche Abhängigkeit Albaniens von Italien weiter verstärkt.³⁹

Am 7. April 1939 wurde Albanien erneut von italienischen Truppen besetzt.⁴⁰ Wenige Tage später wurde Viktor Emanuel III. zum König Italiens und Albaniens in Personalunion. Die weitere Eingliederung Albaniens in das faschistische Italien erfolgte nach und nach: Unter anderem wurde der italienische Botschafter in Albanien zum Statthalter, eine faschistische Partei gegründet und das albanische Außenministerium aufgelöst, bevor am 4. Juni 1939 eine neue Verfassung in Kraft trat, mit der Albanien Italien vollends unterworfen war.⁴¹

Während des Zweiten Weltkriegs war die albanische Bevölkerung entsprechend gezwungen, auf italienischer Seite zu kämpfen.⁴² Gegen Ende des Kriegs schwand Italiens Macht in Albanien jedoch stetig, was zum einen auf den größeren werdenden Einfluss von Partisanen in Albanien und zum anderen auf Italiens Kapitulation vor den Alliierten am 8. September 1943 zurückgeführt wird.⁴³ Von 1943 bis 1944 stand Albanien anschließend unter deutscher Besatzung.⁴⁴

Der Literatur- und Kulturwissenschaftler Daniele Comberiati erklärt in seinem Artikel „Riscrivere la storia. Modalità di rappresentazione del colonialismo italiano in Albania“, dass „l’invasione dell’Albania nel 1939 riporta ad una serie di fatti e di eventi che, nel loro insieme, sono da considerare coloniali e postcolo-

37 Außerdem war darin geregelt, dass Albanien eine Monarchie werden sollte. Nach einer Selbstauflösung des bestehenden Parlaments wurde eine neue Nationalversammlung gebildet, die Zogu am 01. September 1928 zum König proklamierte (cfr. Bartl [1995, 211]).

38 Es wurde bspw. der Besuch italienischer Schulen verboten und Beziehungen zwischen Albanern und Italienerinnen waren nicht geduldet (cfr. Bartl [1995, 219]).

39 Cfr. Bartl (1995, 206–221).

40 Cfr. Bartl (1995, 223). Zogu verließ kurz darauf mit Frau und Kind das Land und kehrte nicht mehr nach Albanien zurück (cfr. Bartl [1995, 223]).

41 Cfr. Bartl (1995, 224–226). Auch wirtschaftlich war die Abhängigkeit Albaniens von Italien enorm: „[B]y 1939, Italy accounted for 92 per cent of Albanian exports and was the source of 83 per cent of its imports“ (King/Mai [2011, 31]).

42 Für weitere Informationen, insbesondere zum Griechenlandfeldzug, siehe Bartl (1995, 226–228).

43 Cfr. Bartl (1995, 227–231).

44 Für eine knappe Darstellung siehe Bartl (1995, 231–233). Eine tiefergehende Auseinandersetzung findet sich in: Kasmi, Marenglen: *Die deutsche Besatzung in Albanien 1943 bis 1944*. Potsdam: Zentrum für Militärgeschichte und Sozialwissenschaften der Bundeswehr 2013.

niali“.⁴⁵ Er stellt heraus, dass die kurze Dauer der Besetzung Albaniens den Einfluss der italienischen Kultur und Sprache keinesfalls mindert.⁴⁶ Auch den medialen Einfluss Italiens auf Albanien bezeichnet Comberiati als kolonial.⁴⁷ Die dargestellten Beziehungen zwischen Italien und Albanien stellen für ihn gar eine „doppia colonizzazione, nata in principio con l’invasione del 1939 e proseguita attraverso l’influenza della televisione italiana sull’immaginario collettivo albanese durante gli ultimi anni del comunismo“⁴⁸ dar. Möglicherweise bezieht Comberiati sich hier auf Russell King und Nicola Mai, die dies in ihrer soziologischen Studie anklingen lassen:

As former Italian colonial subjects (the colonisation being continued by the invading Italian media during the communist period), Albanian emigrants crossing to Italy in 1991 were a case of ‚the empire strikes back‘ (Centre for Contemporary Cultural Studies 1982), breaking into the Italian mediascape und fully entering the imaginary of the Italian people who, hitherto, had been unaware of their own media’s colonization of the Albanian psyche.⁴⁹

Trotz der wichtigen Rolle, die das italienische Fernsehen für viele Albaner:innen spielte, halte ich es für schwierig und problematisch, die Besetzung Albaniens und den kulturellen und medialen Einfluss Italiens auf eine Ebene zu stellen, handelt es sich doch bei der medialen Kolonisierung um eine ‚mentale Invasion‘, die keinerlei Risiko für die körperliche Unversehrtheit der Bevölkerung birgt.⁵⁰ Obwohl auch ich die italienischen Expansionsbestrebungen in Albanien als Kolonialisierung verstehe, möchte ich dabei klar herausstellen, dass Albanien im (post-)kolonialen Kontext ein gewisser Sonderstatus zukommt. Maria Zannini geht in ihrem Artikel „L’Italia e gli albanesi: corsi e ricorsi di un singo-

45 Comberiati (2013, 28).

46 Für eine Einordnung der kurzen Besetzung Albaniens in die italienischen Expansionsbestrebungen siehe: Bond/Comberiati (2013, 14–16).

47 Cfr. Comberiati (2013, 28–29).

48 Comberiati (2013, 29). Comberiati plädiert in diesem Kontext vor allem für die Bezeichnung der Werke albanischstämmiger Autor:innen als postkoloniale Literatur (cfr. Comberiati [2013, 28]).

49 King/Mai (2011, 101).

50 Problematisch ist darüber hinaus auch, dass in der Sekundärliteratur teilweise Werke von albanischstämmigen Autor:innen und Werke von Autor:innen mit Wurzeln in den ehemaligen afrikanischen Kolonien Italiens ohne Differenzierung mit dem Label ‚postkoloniale Literatur‘ versehen werden. So zum Beispiel bei Michela Meschini, die in ihrem Artikel „Molestie sociali e prigionie morali: la doppia esclusione della donna nella letteratura postcoloniale“ darlegt, warum der Begriff ‚postkoloniale Literatur‘ besser geeignet ist als ‚Migrationsliteratur‘, sich dabei jedoch nicht bzw. kaum auf die später analysierten Autorinnen und Werke bezieht. Für die Analyse spielt die Einordnung der Texte nicht einmal mehr eine Rolle (cfr. Meschini [2017, 359–383]).

lare paradigma discorsivo“ auf die vielseitigen Besonderheiten dieses „caso albanese“⁵¹ ein. Sie stellt unter anderem die – zu Beginn des Kapitels aufgezeigte – seit Jahrhunderten bestehende konfliktlose Nähe Albaniens zu Italien der kürzeren, aber dafür durchgehend von kriegesischen Konflikten und Gewalt geprägten Zeit des italienischen Kolonialismus auf dem afrikanischen Kontinent gegenüber.⁵² Zannini hebt außerdem hervor, dass sich die albanische Bevölkerung für die italienischen Kolonisatoren – im Gegensatz zu den afrikanischen Bevölkerungsgruppen – durch ihre „purezza“⁵³ auszeichnete. Nicht zuletzt wegen deshalb ausbleibender rassistischer Missionierungsversuche oder „massacri e deportazioni di massa“⁵⁴ ist die Besatzung Albaniens durch Italien im kollektiven Gedächtnis im Vergleich zum Kolonialismus in Afrika eher ambivalent, teils positiv konnotiert.⁵⁵ Dies wird auch in Texten von Vorpsi deutlich, in denen sich Figuren stellenweise positiv-verklärend an die Besatzung erinnern.⁵⁶ Dennoch, dies soll abschließend nochmals betont werden, sind jegliche Kolonialisierung und entsprechende Bestrebungen, die von Italien ausgingen, unabhängig von ihrer Dauer und Intensität negativ zu bewerten.

Festgehalten werden soll an dieser Stelle, dass Italien aufgrund eines Zusammenspiels der dargestellten Faktoren für viele emigrierende Albaner:innen zum Ziel wurde. Sowohl die Nähe zu Italien vor und während der Besatzung als auch der mediale Einfluss durch das Fernsehen bedingten die Entscheidung mit: „Queste persone fuggivano verso il luogo della libertà, l'Italia era la bandiera della libertà, il luogo del sogno“.⁵⁷ Dies war, so stellen King und Mai im Blockzitat oben heraus, der italienischen Bevölkerung jedoch nicht bewusst. Es war nicht zuletzt diese Diskrepanz, die zur Desillusionierung vieler Albaner:innen führte.

51 Zannini (2015, 168).

52 Cfr. Zannini (2015, 168). Dieser Unterschied spiegelt sich ihr zufolge auch in entsprechenden literarischen Texten wider: So stehen in den von ihr genannten Werken albanischstämmiger Autor:innen verbindende Elemente im Zentrum, während Autor:innen aus ehemaligen afrikanischen Kolonien eher Aspekte wählen, die Differenzen betonen (cfr. Zannini [2015, 168–169]).

53 Zannini (2015, 167). In der faschistischen Zeitschrift *La difesa della razza*, auf die Zannini in Bezug auf die ‚Reinheit‘ der Albaner:innen verweist, wird die Bevölkerungsgruppe als „ramo ariano speciale“ und „pura“ (Semizzi [1939, 19]) beschrieben, die sich durch „vigore“, „agilità“, „bravura“, „franchezza“ und „fiera e sprezzante dignità della stirpe“ (Gencarelli [1939, 34–35]) auszeichnet. Die Hautfarbe findet dabei keine explizite Erwähnung.

54 Zannini (2015, 169).

55 Cfr. Zannini (2015, 167–169). Diese Wahrnehmung erinnert bspw. an DDR-Nostalgie.

56 So zum Beispiel im Kapitel „Arance di Tirana“ aus Vorpsis *Il paese dove non si muore mai*, in dem sich der Großvater der Hauptfigur nach den „tempi d'Italia“ (PMM, 64) sehnt.

57 Olivero (1997, 36).

Nicht nur stellte sich heraus, dass Italien nicht die ersehnte *terra promessa* war;⁵⁸ zusätzlich wurde vielen Emigrierten die ablehnende italienische Haltung bewusst, die dem eigenen erwartungsvollen Blick auf Italien gegenüberstand. So zeichneten die italienischen Medien nach der ersten Migrationswelle ein negatives Bild von den ankommenden Albaner:innen und stilisierten sie zu Verbrecher:innen, was entsprechend die Sichtweise der italienischen Bevölkerung beeinflusste.⁵⁹

Dieses Bild spiegelte sich auch im politischen Umgang mit den Migrant:innen wider. Während man die ersten Albaner:innen, die 1991 in Italien ankamen, als „refugees fleeing a repressive communist state“⁶⁰ aufgenommen hatte, wurden die danach Emigrierenden mit der Begründung abgelehnt, sie verließen ein demokratisches Land.⁶¹ Sie wurden „forcefully repatriated as ‚economic‘, indeed ‚illegal‘ migrants, allegedly deceived by the consumerist and utopian dream provided by Italian television“.⁶² Noch kurz zuvor war die Rückführung jedoch aus humanitären Gründen ausgeschlossen worden.⁶³ Obwohl Russell King und Nicola Mai diesen kurzfristigen Wechsel im Umgang mit den albanischen Migrant:innen herausarbeiten, führen sie die Massenmigration der albanischen Bevölkerung in den vorherigen Kapiteln ihrer Studie nur auf wirtschaftliche, nicht jedoch auf die erwähnten humanitären Gründe zurück. Diese stehen, nach einer kurzen Darstellung der homogenisierenden Überlegungen zu den Gründen für die Migration der Albaner:innen, im Zentrum des folgenden Unterkapitels.

1.1.4 Leiden unter dem Kommunismus, Leiden unter dem Patriarchat

Die exodusartige Migration aus Albanien wird in der soziologischen Forschungsliteratur fast ausschließlich auf die katastrophale wirtschaftliche Situation der späten 1980er Jahre zurückgeführt. So arbeiten King und Mai, die sich in ihrer Studie unter anderem mit sogenannten Push- und Pull-Faktoren⁶⁴ dieser einzigartigen

58 Cfr. King/Mai (2011, 104). Dies wird u. a. im letzten Kapitel von Vorpisis *Il paese dove non si muore mai* inszeniert, in dem eine Mutter mit ihrer Tochter im ersehnten Italien ankommt, dort aber weder auf schöne Frauen wie Sophia Loren oder Gina Lollobrigida trifft und außerdem für eine Prostituierte gehalten wird (cfr. PMM, 106–108).

59 Cfr. King/Mai (2011, 110–116); cfr. Vehbiu/Devole (1996, 176).

60 King/Mai (2011, 69).

61 Cfr. King/Mai (2011, 69). Dieser Wechsel hängt mit den ersten demokratischen Wahlen in Albanien zusammen, die im März/April des gleichen Jahres stattgefunden hatten.

62 King/Mai (2011, 101).

63 Cfr. King/Mai (2011, 106).

64 Das Push-Pull-Modell geht auf Everett Lee zurück, der in seinem Artikel „A Theory of Migration“ darlegt, dass Menschen aufgrund bestimmter Faktoren Gebiete verlassen, von ihnen ‚weggedrückt‘ werden, und von anderen Gebieten ‚angezogen‘ werden (cfr. Lee [1996, 47–57]). Das

Massenmigration befassen, Armut als Hauptgrund für die Emigration heraus und stützen diese These mit einer Befragung von 1500 in Italien lebenden Albaner:innen, die zeigt, dass 87% Albanien aus ökonomischen Gründen verließen.⁶⁵ Auch Kosta Barjaba führt die Massenmigration hauptsächlich auf die Wirtschaftskrise zurück und nennt den hohen Prozentanteil von 15–24-Jährigen an der albanischen Bevölkerung (19,5% im Jahr 1989) als weiteren ‚Push-Faktor‘, der damit in engem Zusammenhang steht, da insbesondere die junge und gebildete Generation von Albaner:innen im Ausland Arbeitsmöglichkeiten suche.⁶⁶ Interessant wäre es, die Gründe für die Entscheidung zur Emigration das Alter betreffend differenziert zu betrachten. Die drei Soziologen klammern dies jedoch genauso aus wie weitere Beweggründe, werden doch bei King und Mai die Gründe der verbleibenden 13% lediglich in einem Nebensatz als „mainly social or political“⁶⁷ beschrieben. Barjaba spricht zwar von einer „range of factors and circumstances“,⁶⁸ geht aber auf keine weiteren ein.

Weitere Faktoren und Ursachen für die Massenemigration aus Albanien sind jedoch keinesfalls zu vernachlässigen. Obwohl sich Befragte bei empirischen Untersuchungen möglicherweise auf einen (Haupt-)Grund festlegen müssen, ist die Entscheidung, das eigene Herkunftsland zu verlassen, sicherlich nicht auf diesen zu reduzieren. Vielmehr ist davon auszugehen, dass weitere Beweggründe einen derartigen Prozess mitbedingen. Dies bestätigt u. a. Ermira Danaj, die die Erfahrungen von albanischen Frauen bei ihrer Migration nach Italien und Griechenland untersucht: „[M]igration is about economic concerns, but also many other things“.⁶⁹ Differenziertere Betrachtungen wie diese finden sich in der For-

Modell wird in der aktuellen Migrationsforschung jedoch eingeschränkt, kritisiert und abgelehnt. So erklärt Christof Parnreiter Lees neoklassisches Modell für ahistorisch und zu statisch, da die „Push- und Pull-Faktoren [...] als gegeben angenommen [werden] und nicht als geworden“ (Parnreiter [2000, 45]). Außerdem wirft er ihm Reduktionismus vor, da versucht wird Gründe für Migration rückblickend zu plausibilisieren (cfr. Parnreiter [2000, 45]). Die Begriffe ‚Push- und Pull-Faktoren‘ werden aufgrund dieser und weiterer Kritikpunkte in der vorliegenden Arbeit nur da verwendet, wo die Ergebnisse von King und Mai wiedergegeben werden, die in ihrer Studie mit Lees Modell arbeiten.

⁶⁵ Cfr. King/Mai (2011, 27, 71–72). „Poverty is the single most important ‚push factor‘ for Albanian migration“ (King/Mai [2011, 71]). King und Mai beschreiben Albanien als „poorest and most disadvantaged society in Europe, and more akin to the less-developed parts of Latin America and North Africa“ (King/Mai [2011, 27]).

⁶⁶ Cfr. Barjaba (2000, 57).

⁶⁷ King/Mai (2011, 72).

⁶⁸ Cfr. Barjaba (2000, 57).

⁶⁹ Danaj (2019, 140). Danaj arbeitet in ihrem Artikel u. a. heraus, dass Familienzusammenführungen und die Flucht vor dem patriarchalischen System häufige Gründe waren (cfr. Danaj [2019, 146–147]). Auch erklärt sie, dass sich in Albanien eine Migrationskultur etablierte:

schung zur albanischen Massenmigration jedoch erst seit circa 2010. Thematisiert werden seitdem bspw. auch Gender- oder Altersunterschiede.⁷⁰

Im Folgenden werden die Lebensbedingungen der albanischen – insbesondere der weiblichen – Bevölkerung während der kommunistischen Diktatur erörtert, um diese als Beweggründe für die Migration herauszustellen: Verschiedene Unterdrückungsmechanismen ließen den Wunsch nach Freiheit und Sicherheit aufkommen und trugen so zur fluchtartigen Emigration der Albaner:innen bei. Besonderes Augenmerk liegt auf der doppelten Unterdrückung von albanischen Frauen, die unter einem oppressiven politischen System und dem albanischen Patriarchat litten und somit nochmals andere und zusätzliche Gründe hatten, Albanien zu verlassen: „For women, migration may correspond to an escape from the gendered constraints and patriarchal practices prevailing in the country of origin“.⁷¹ Im Anschluss werden erste Überlegungen zu den (möglichen) Auswirkungen dieser realen traumatisierenden Erfahrungen der albanischen Bevölkerung auf die literarische Darstellung des Kommunismus in den Werken von Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu angestellt und gezeigt, inwiefern erst die spatial-paratopische Position der Autorinnen die Auseinandersetzung damit ermöglicht.

1.1.4.1 Die kommunistische Diktatur

Im Jahr 1944 kam die Kommunistische Partei Albaniens an die Macht und Enver Hoxha, Generalsekretär des Zentralkomitees, wurde zum diktatorischen Machthaber.⁷² Nach seinem Tod im April 1985 führte Ramiz Alia das Regime als sein Nachfolger fort, bis er nach dem Wahlsieg der Demokratischen Partei zu Beginn des Jahres 1992 von seinen politischen Ämtern zurücktrat.⁷³ Nachdem zu Beginn des Kommunismus zunächst außenpolitische und wirtschaftliche Beziehungen zu Jugoslawien aufrecht erhalten wurden, näherte sich Albanien nach dem Ausschluss Jugoslawiens aus dem Kommunistischen Informationsbüro 1948 der Sowjetunion an, bevor sich im Zuge der chinesisch-sowjetischen Konflikte um Nikita

„[M]igration drives further migration, because people’s values und cultural views shift as it becomes commonplace, increasing the probability of future migration“ (Danaj [2019, 146]).

⁷⁰ Siehe neben Danaj (2019) auch King, Russell/Vullnetari, Julie. „The Intersections of Gender and Generation in Albanian Migration, Remittances and Transnational Care“. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 91, 1 (2009), 19–38; Stecklov, Guy/Carletto, Calogero/Azzarri, Carlo/Davis, Benjamin. „Gender and Migration from Albania“. *Demography* 47, 4 (2010), 935–961.

⁷¹ Danaj (2019, 140).

⁷² Cfr. Bartl (1995, 239–243).

⁷³ Cfr. Bartl (1995, 270–274).

Sergeevič Chruščëvs Kurs⁷⁴ die Beziehungen zu China ausweiteten. Albanien brach schließlich 1978 auch mit China und schottete sich außenpolitisch, wirtschaftlich und kulturell ab.⁷⁵ Darüber hinaus wurde Albanien 1967 zum ersten atheistischen Staat der Welt erklärt.⁷⁶

Die Lebensbedingungen der albanischen Bevölkerung während des Kommunismus und der Isolation sind noch immer nicht ausreichend aufgearbeitet. Michael Schmidt-Neke weist darauf hin, dass es weder zur Funktionsweise des kommunistischen Systems noch zum „Repressionsapparat[...] und [zu]r Mitwirkung der Bevölkerung“⁷⁷ umfangreiche Studien gibt. Dafür müssten „die albanischen Archive in einen besser nutzbaren Zustand versetzt werden“.⁷⁸ Auch finanzielle und personelle Einschränkungen an den albanischen Universitäten lassen die Aufarbeitung der Ereignisse der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht (ausreichend) zu.⁷⁹ Nicht zuletzt aus diesem Grund fehlen in mehreren Sammelbänden zu den verschiedenen sozialistischen und kommunistischen Regimes in Zentral- und Osteuropa Beiträge zu Albanien.⁸⁰ Dennoch finden sich vereinzelt Darstellungen der Oppressionsmechanismen des albanischen Kommunismus.

74 Für weiterführende Literatur zum Zerwürfnis zwischen China und der Sowjetunion siehe Li, Danhui/Xia, Yafeng. *Mao and the Sino-Soviet Split, 1959– 1973: A New History*. Lanham/Boulder/ New York/London: Lexington Books 2018.

75 Cfr. Bartl (1995, 240–257). Siehe auch King/Mai (2011, 36).

76 Cfr. King/Mai (2011, 35). Derek Hall bezeichnet den staatlichen Atheismus als ‚crypto-atheism‘, da der individuelle Glaube teils heimlich ausgeübt, während nach außen der Atheismus gelebt wurde (cfr. Hall [1994, 45]).

77 Schmidt-Neke (2009a, 147).

78 Schmidt-Neke (2009a, 146). Schmidt-Neke geht in seinem Artikel nicht weiter darauf ein, aus welchen Gründen die Archive nicht nutzbar sind bzw. waren. Es bleibt unklar, ob sie nicht genutzt werden dürfen bzw. durften oder nicht genutzt werden können bzw. konnten. Im April 2015 wurden zumindest die Archive der Geheimpolizei Sigurimi geöffnet (cfr. Glos/Godole [2017, s. p.]). Ein großer Teil der Akten wurde jedoch in den 1990er Jahren zerstört (cfr. Godole [2023, 259–261]). Auch für weiterführende Informationen zur Aufarbeitung der kommunistischen Diktatur siehe Godole (2023, 227–278).

79 Cfr. Schmidt-Neke (2009a, 146–147).

80 Siehe bspw. Gal, Susan/Kligman, Gail (Hrsg.). *Reproducing Gender. Politics, Publics and Everyday Life after Socialism*. Princeton: Princeton University Press 2000 oder Penn, Shana/Massino, Jill (Hrsg.). *Gender Politics and Everyday Life in State Socialist Eastern and Central Europe*. Basingstoke/ New York: Palgrave Macmillan 2009. Gal und Kligman erklären mit Bedauern, dass es ihnen nicht möglich war, albanische Wissenschaftler:innen für ihr Projekt zu gewinnen (cfr. Gal/Kligman [2000, 8]), und Massino und Penn begründen in ihrer Einleitung: „Albania has been left out altogether. This does not reflect a privileging of Central Europe over the Balkans, but is, instead, related to the scholars who were available [...] and the fact that the amount of scholarship produced on gender and state socialism varies from country to country“ (Massino/Penn [2009, 8]).

So beschreibt Miranda Vickers das kommunistische Regime Enver Hoxhas als „horrific legacy of brutal repression“, unter dem die Albaner:innen in einem „fearful state of submission“⁸¹ lebten. Auch Nicola Nixon stellt heraus, dass Angst, Paranoia und Misstrauen sowie die Isolation Albaniens zentrale Mechanismen zum Machterhalt waren: „[The] isolation, in combination with other repressive mechanisms, enabled the maintenance of power through sustaining high levels of fear, paranoia, and suspicion among the population in all aspects of their daily lives“.⁸² Für das Misstrauen in der Bevölkerung, das die außenpolitische Isolation auf sozialer und individueller Ebene verstärkte, sorgte nicht zuletzt die albanische Geheimpolizei Sigurimi, deren Präsenz u. a. dazu führte, dass auch Privatpersonen ihre Mitbürger:innen, Nachbar:innen und sogar die eigene Familie ausspionierten und verrieten.⁸³ Shannon Woodcock nennt in ihrer Studie zu politischen Gefangenen in Albanien u. a. Zahlen in Bezug auf diese Kollaboration mit der Polizei und geht darüber hinaus auf die Konsequenzen für sogenannte Volksfeinde ein:

From a population of three million, about a quarter of all Albanians were on the part-time informant payroll and there were ten thousand political police. Twenty per cent of the entire population was punished for being ‚enemies of the people‘ and committed to internal exile, forced labour or prison.⁸⁴

Auch Douglas Saltmarshe stellt heraus, dass den zu Volksfeinden erklärten Albaner:innen „arbitrary imprisonment, psychiatric confinement, gulags, torture, murder and various forms of social exclusion“⁸⁵ drohten. Dem *Institute for the Studies of Communist Crimes and Consequences in Albania* (ISKK), einer 2010 eingesetzten albanischen Institution, zufolge gab es während der kommunistischen Diktatur über 6.000 Hinrichtungen, circa 34.000 Verhaftungen, fast 60.000 Deportationen, circa 7.000 Tote in Arbeits- und Gefangenenlagern sowie etwa 1.000 Tote in Gefängnissen.⁸⁶ Derek Hall spricht hingegen von bis zu 80.000 Verhaftungen von vermeintlichen Volksfeinden zwischen 1945 und 1956, von denen 16.000 im Gefängnis starben.⁸⁷

⁸¹ Vickers (1999, 209).

⁸² Nixon (2009, 113).

⁸³ Cfr. Nixon (2009, 114).

⁸⁴ Woodcock (2014, 42).

⁸⁵ Saltmarshe (2001, 58).

⁸⁶ Cfr. Glos/Godole (2017, s. p.). Das ISKK wurde zuletzt 2022 in einer Parlamentssitzung für seine Arbeit und Besetzung kritisiert (cfr. Taylor [2022, s. p.]).

⁸⁷ Cfr. Hall (1994, 57).

Die außenpolitische Abschottung Albaniens während der kommunistischen Diktatur brachte für die albanische Bevölkerung die Einschränkung jeglicher Bewegungsfreiheit mit sich. Es galt ein 45 Jahre andauerndes Reiseverbot, die Grenzen wurden bewacht und Flüchtende festgenommen oder erschossen.⁸⁸ Auch innerhalb von Albanien wurde die Bewegung der Bevölkerung eingeschränkt bzw. vom Regime bestimmt. So wurden bspw. Volksfeinde und ihre Familien umgesiedelt.⁸⁹ Der eigene Wohnort bzw. die – u. a. bei der Umsiedlung – festgelegten Gebiete durften nur mit schriftlicher Erlaubnis verlassen werden.⁹⁰

Dieser Immobilität und diesen Massenverhaftungen stellen Julie Vullnetari und Russell King in ihrer Analyse der Mobilität von Frauen während und nach dem Kommunismus das schlagartige Verlassen Albaniens gegenüber: „[T]he population [...] literally stormed the country's borders once the fall of the ‚system‘ was considered inevitable“.⁹¹ Obwohl eine „lebensbedrohende[...] Zwangslage aufgrund von Gewalt“,⁹² so definiert der Migrationsforscher Jochen Oltmer Flucht, nicht mehr akut bestand, sollte neben dem Wunsch nach zukünftiger finanzieller Stabilität auch die Flucht vor den vergangenen oppressiven und einschränkenden Strukturen sowie den traumatisierenden Erlebnissen während des Kommunismus als einer der Gründe für die Massenemigration zu Beginn der 1990er Jahre gelten. Die schiere Anzahl sowohl der Gefangenen und Getöteten

88 Cfr. King/Mai (2011, 35–36). „[T]ravel abroad was not permissible. The borders were no-go areas, heavily controlled by electrified fences and watchtowers; potential escapees were arrested and imprisoned, or even shot on sight“ (King/Mai [2011, 36]). Siehe außerdem Vullnetari/King (2014, 127): „According to the Penal Code of the time, anyone trying to escape the Albanian gulag had committed high treason against the fatherland, a crime punished by a minimum ten years in jail – if the defector was not shot at the border. As the defector was subsequently considered an enemy of the people [...], his close family would suffer years of exile to Albania's remote hinterland. This involuntary mobility was combined with involuntary immobility, since once in their exile site, the family was hardly allowed to move elsewhere“.

89 Cfr. Nixon (2009, 113).

90 Cfr. Vullnetari/King (2016, 200); cfr. Vullnetari/King (2014, 127). Ermira Danaj erklärt, dass so verschiedene urbane Zentren entwickelt werden sollten, um den Bedürfnissen der Arbeiter:innen gerecht zu werden und das Gesundheits- und Bildungssystem in ländlicheren Gebieten auszubauen (cfr. Danaj [2019, 141]).

91 Vullnetari/King (2014, 122). Auch Hamza Kazazi, der ehemalige Vorsitzende der *Associazione albanesi all'estero*, fasst diesen Gedanken wie folgt zusammen: „Chi aveva la possibilità di tentare di fuggire rischiava dieci anni di carcere al minimo, e tanti giovani rischiavano la vita solo per trovare un po' di libertà: o sono stati uccisi, perché le guardie avevano ordine di sparare, o, se venivano presi vivi, passavano [sic] il resto della vita in carcere. Questo spiega in parte di questa voglia, questo desiderio di fuggire: una cosa negata per cinquant'anni che adesso si può fare, senza pagare con la vita“ (Kazazi [1997, 47]).

92 Oltmer (2012, 31).

während als auch der albanischen Migrant:innen nach der Hoxha-Diktatur deuten darauf hin, dass die traumatisierenden Erlebnisse eine kollektive Dimension⁹³ annehmen. Unzählige Menschen waren direkt oder indirekt von den Verhaftungen betroffen, viele mehr litten konstant unter der Angst davor. Auf individueller Ebene lässt sich nur über das Ausmaß an traumatisierenden Erfahrungen spekulieren. Dass diese (interne) psychische Belastung bei der Überlegung, Albanien zu verlassen, eine Rolle spielt, wird in den (meisten) soziologischen Studien nicht thematisiert. Sie konzentrieren sich auf die oben dargestellten externen Faktoren.⁹⁴

Für albanische Frauen kam zur Unterdrückung durch das kommunistische Regime trotz der Festschreibung der Gleichheit von Männern und Frauen in der Verfassung von 1946⁹⁵ noch jene durch patriarchalische Praktiken hinzu, weswegen anzunehmen ist, dass ihre psychische Belastung nochmals größer war und sich auf den Wunsch, Albanien zu verlassen, auswirkte.

1.1.4.2 Die Stellung der Frau

Frauen litten während des Kommunismus zeitgleich unter zwei oppressiven Institutionen: dem Patriarchat und der Hoxha-Diktatur. Auf sie wurde eine „double pressure exerted by the despotic and paternalistic state and by repressive and authoritarian family traditions“⁹⁶ ausgeübt. Obwohl, so Russell King und Julie Vullnetari, „[a] thorough study of gender relations under Albanian communism

93 Julia Borst weist in ihrer Monografie *Gewalt und Trauma im haitianischen Gegenwartsroman* auf die Problematik des Begriffs ‚kollektives Trauma‘ hin und gibt einen kurzen Überblick über die Einwände. So sollte zum einen berücksichtigt werden, dass auch in einem Kollektiv stets die Einzelpersonen traumatisiert sind, nicht die Gemeinschaft. Zum anderen besteht das Risiko über unterschiedliche Ausprägungen von Traumatisierungen innerhalb des Kollektivs hinwegzusehen (cfr. Borst [2015, 42–43]). Borst verweist zur Vertiefung außerdem auf Kühner, Angela. *Trauma und kollektives Gedächtnis*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2008.

In ihrer Studie nutzt Borst den Begriff des kollektiven Traumas, um der Tatsache Rechnung zu tragen, dass „Gewalt in der Post-Duvalier-Ära keine Erfahrung Einzelner ist, sondern – als Trauma *erlittener* Gewalt wie auch als verstörendes Erleben *bezeugter* oder *gewusster* Gewalt [...] – eine in der haitianischen Lebenswirklichkeit allgegenwärtige und von vielen Haitianern geteilte Erfahrung“ (Borst [2015, 43]), stellt aber heraus, dass die Ausprägung des Traumas entsprechend unterschiedlich sein kann.

94 Vullnetari und King nennen in ihrer Untersuchung zwar die Flucht vor Unterdrückung als Grund für die Emigration aus Albanien, spezifizieren jedoch nicht, ob es dabei um die teilweise andauernde Unterdrückung geht oder ob sie sich tatsächlich auf die Unterdrückung während des Kommunismus beziehen (cfr. Vullnetari/King [2016, 206]).

95 Schmidt-Neke (2009b, 169).

96 King/Mai (2011, 43).

has yet to be made“,⁹⁷ werden einzelne Aspekte im Zuge von soziologischen Studien zur Rolle der Frau thematisiert. Bevor diese dargestellt werden, soll es kurz um die Stellung der albanischen Frau zu Beginn des 20. Jahrhunderts, also vor dem Kommunismus, gehen.

Fatmira Musaj arbeitet die geschichtlichen Hintergründe des Patriarchats sowohl in Bezug auf das albanische Gewohnheitsrecht (Kanun) als auch auf die religiösen Traditionen des Islams heraus. Im Allgemeinen bezeichnet sie die Stellung der Frau in Albanien als rückständig.⁹⁸ Frauen waren im albanischen Gewohnheitsrecht „in allen Fragen den Männern untergeordnet“. ⁹⁹ Während ihrer Kindheit und Jugend hatten Väter, Brüder und Cousins jegliche Macht über die Frauen, bevor diese mit der Heirat in die Hände des Ehemanns übergingen.¹⁰⁰ Dies stellen auch King und Vullnetari heraus:

First, patriarchal hierarchy confers status, privilege and omnipotence to age and male gender. Second, sons are exalted over daughters. Third, unmarried females are first ‚owned‘ by their fathers before being passed into the ‚possession‘ of the husbands upon marriage.¹⁰¹

Die Haushaltsaufgaben fielen so den Frauen erst in der eigenen Familie, dann in der des Ehemannes zu.¹⁰² Entsprechend stellte zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Haus den Arbeitsplatz der Frau dar,¹⁰³ „[h]er function within the family was for the most part limited to giving birth to children and doing exhausting work at home or in the fields“. ¹⁰⁴ Dieser „Ausschluß der albanischen Frau vom öffentlichen Leben“¹⁰⁵ hängt Musaj zufolge auch mit den religiösen Traditionen der albanischen Gesellschaft zusammen.¹⁰⁶ Festzuhalten ist: „[G]ender relationships in Albania are steeped in a strong patriarchal tradition“. ¹⁰⁷

⁹⁷ King/Vullnetari (2009, 23). Siehe auch Çaro/Bailey/van Wissen (2012, 474): „While there has been very little systematic research done on gender relationships during the communist period, it is generally recognized that during the period, the patriarchal structure continued unchanged for the most part, especially in the private domain“.

⁹⁸ Cfr. Musaj (2003, 151).

⁹⁹ Musaj (2003, 155).

¹⁰⁰ Cfr. Musaj (2003, 156, 162).

¹⁰¹ Vullnetari/King (2016, 201). Siehe auch Prifti (1978, 91): „Men were thought to be naturally superior to women, and this notion was reflected in the relations between husband and wife, in the attitude of parents toward sons and daughters, at work, and in numerous areas of private and public life“.

¹⁰² Cfr. Vullnetari/King (2016, 201).

¹⁰³ Cfr. Musaj (2003, 151).

¹⁰⁴ Prifti (1978, 92).

¹⁰⁵ Musaj (2003, 151).

¹⁰⁶ Cfr. Musaj (2003, 151).

¹⁰⁷ Çaro/Bailey/van Wissen (2012, 474).

Im Kommunismus sollte dann die Gleichstellung von Frauen und Männern erreicht werden, wofür in der Verfassung vom 15. März 1946 Folgendes verankert wurde:

Die Frau ist in allen Gebieten des privaten, politischen und gesellschaftlichen Lebens mit dem Mann gleichberechtigt. Für gleiche Arbeit hat die Frau das Recht auf gleichen Lohn wie der Mann. Das gleiche Recht hat sie auch hinsichtlich der sozialen Sicherheit. Der Staat schützt besonders die Interessen von Mutter und Kind, indem er das Recht auf bezahlten Urlaub vor und nach der Geburt gewährleistet und indem er Entbindungsheime, Kinderkrippen und Kindergärten schafft.¹⁰⁸

Obwohl Frauen außerdem das Wahlrecht erhielten und ihnen erlaubt war, auf dem Arbeitsmarkt aktiv zu werden oder einen universitären Bildungsweg zu verfolgen,¹⁰⁹ stellten sich diese Rechte als zusätzliche Belastung heraus: „[T]he pace of women’s increased participation in paid labour was hardly matched by men’s uptake of domestic and care work, resulting in women’s ‘double burden’“. ¹¹⁰ Dies unterstreichen auch Jill Massino und Shana Penn, die sich mit ‚gender politics‘ im Kontext von sozialistischen und kommunistischen Staatsformen in Osteuropa beschäftigen.¹¹¹ Ihnen zufolge sah die theoretische Idee von Gleichheit in der Praxis so aus, dass Frauen meist in schlechtbezahlten Beschäftigungsverhältnissen als Geringqualifizierte tätig werden und außerdem diese Arbeit zusätzlich zur Hausarbeit, Kindererziehung, etc. verrichten mussten.¹¹² Der sozialistische Versuch, Frauen gleichzustellen, wirkte sich entsprechend nur auf die öffentlichen Sphären des Lebens aus, im Privaten änderte die Festschreibung von Geschlechtergleichheit in der Verfassung nichts an den vorherrschenden patriarchalischen Strukturen.¹¹³ Massino und Penn führen das Scheitern, auf Basis der kommunistischen Ideologie gesellschaftliche Gleichheit zu erreichen, darauf zurück, dass dieses Bestreben strategischer statt genuiner Natur war.¹¹⁴ Auch Peter Bartl bestätigt: „Die viel gepriesene Emanzipation der albanischen Frau [blieb] weitgehend auf dem Papier“. ¹¹⁵ Dies zeigt sich auch in der Verfassung vom 28.12.1976, in deren Einleitung behauptet wurde, dass die „albanische Frau [...] im ununterbrochenen Prozess der Revolution Gleichheit auf allen Gebieten [errang], [...] zu einer großen

¹⁰⁸ Schmidt-Neke (2009b, 169–170). Dieser Paragraph findet sich wortgetreu in der überarbeiteten Verfassung vom 04. Juli 1950 (cfr. Schmidt-Neke [2009b, 184]).

¹⁰⁹ Cfr. Çaro/Bailey/van Wissen (2012, 474); cfr. Schmidt-Neke (2009b, 169, 171).

¹¹⁰ Vullnetari/King (2016, 204).

¹¹¹ Cfr. Massino/Penn (2009, 2).

¹¹² Cfr. Massino/Penn (2009, 2).

¹¹³ Cfr. Çaro/Bailey/van Wissen (2012, 474).

¹¹⁴ Cfr. Massino/Penn (2009, 2). „[S]ocialism failed to liberate women“ (Massino/Penn [2009, 4]).

¹¹⁵ Bartl (1995, 265).

gesellschaftlichen Kraft [wurde] und [...] ihrer vollständigen Emanzipation entgegen [geht]“.¹¹⁶ Anknüpfend daran wurde in Artikel 41 Folgendes festgehalten:

Die Frau, befreit von politischer Unterdrückung und wirtschaftlicher Ausbeutung, nimmt als große Kraft der Revolution aktiv am sozialistischen Aufbau des Landes und an der Verteidigung des Vaterlandes teil. Die Frau genießt die gleichen Rechte wie der Mann in der Arbeit, in der Entlohnung, in der sozialen Sicherheit, in der Bildung, in der gesamten gesellschaftlich-politischen Tätigkeit und in der Familie.¹¹⁷

Fast schon propagandistisch wird der Erfolg des Sozialismus, die Frau gleichzustellen, proklamiert, obwohl sich insbesondere im Privaten noch immer wenig getan hatte: „[D]e jure equality does not mean de facto equality“.¹¹⁸ Vielmehr wurde naiv davon ausgegangen, dass die erste Verankerung der Gleichberechtigung der Frau tatsächlich zu den nun beschriebenen Umständen geführt hatte. Der Erfolg war geringer als erwartet¹¹⁹ und die erwähnte ‚double burden‘ blieb – zumindest für einen Großteil der Frauen – bestehen; nicht zuletzt, weil sie als selbst verantwortlich für ihre Emanzipation angesehen wurden – sowohl was ihre Integration in die Arbeitswelt betraf als auch in Bezug auf die Überwindung internalisierter Misogynie.¹²⁰

Peter Prifti hebt in seiner 1978, also noch während des Kommunismus, veröffentlichten Monografie *Socialist Albania since 1944* drei albanische Frauen hervor, die durch die Versuche der Gleichstellung in der Politik Fuß fassen konnten. Ironischerweise handelt es sich dabei jedoch um die Ehefrauen von Enver Hoxha, des Ministerpräsidenten Mehmet Shehu und des stellvertretenden Ministerpräsidenten Hysni Kapo, die – davon lässt sich ausgehen – auch dank der Stellung und des Einflusses ihrer Ehemänner Trägerinnen wichtiger Ämter wurden. Die Bilanz, die Prifti in Bezug auf die albanische Frau im Allgemeinen zieht, wirkt etwas zu positiv. So nennt er „impressive gains“¹²¹ beim Prozentanteil arbeitender Frauen sowie in Politik, Wirtschaft und Bildung,¹²² lässt jedoch die besagte Doppelbelastung außen vor. Obwohl er auch herausstellt, dass „[i]n the more complex area of

116 Schmidt-Neke (2009b, 198).

117 Schmidt-Neke (2009b, 206).

118 Prifti (1978, 98).

119 Cfr. Prifti (1978, 103).

120 Cfr. Prifti (1978, 97–98). Auch Fatmira Musaj weist darauf hin, dass internalisierte Misogynie der tatsächlichen Gleichstellung der Frauen im Weg stand. So erklärt sie, dass viele albanische Frauen das „patriarchalische System kulturell selbst reproduzierten“ (Musaj [2003, 173]). Internalisierte Misogynie spielt u. a. in Ornela Vorpsis Roman *Il paese dove non si muore mai* eine Rolle. Siehe dafür bspw. Kapitel III.2.2.1.

121 Prifti (1978, 107).

122 Cfr. Prifti (1978, 107–108).

social relations, the pace of progress has been slower and marked by lapses into the old patterns of culture“,¹²³ und das Fortbestehen von Patriarchat, männlicher Vorherrschaft in der Familie und Puritanismus betont,¹²⁴ verfällt Prifti im Epilog in seinen euphemistisch-optimistischen Ton:

Albania succeeded in abolishing nearly all traces of the outmoded patriarchal social system [...]. The determined campaign for the emancipation of women marked a historic change in the relations between men and women in the ancient Balkan nation. The campaign achieved a notable measure of success, but owing to the relatively undeveloped nature of Albanian society, Albanian women were still one or two steps behind their Western sisters in the struggle to attain equality with men.¹²⁵

Festzuhalten ist, dass Frauen trotz der vermeintlichen Anstrengungen hinsichtlich geschlechtlicher Gleichberechtigung während des albanischen Kommunismus sowohl unter dem Patriarchat als auch unter dem oppressiven Regime litten. Diese Unterdrückungsmechanismen wirkten sich nicht nur separat auf das Leben der Frauen aus, sondern griffen ineinander. So diente die erwähnte Einschränkung der Mobilität, die prinzipiell auch Männer erfuhren, bei Frauen als weiteres Instrument der patriarchalischen Kontrolle: „Controlling women’s mobility was one way to control their sexuality and preserve the female body for reproduction within marriage only“.¹²⁶

Insbesondere diese Verzahnung der Unterdrückungsmechanismen während der Hoxha-Diktatur und daraus hervorgehende traumatische Erlebnisse werden in vielen der Werke von Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu inszeniert. Obwohl es dabei fast ausschließlich um die Zeitspanne geht, in der sie selbst unter den bisher dargestellten Bedingungen in Albanien gelebt haben, kann nicht davon ausgegangen werden, dass es sich bei all den traumatischen Erfahrungen um ihre eigenen handelt; vielmehr liegt nahe, dass sich deren literarische Darstellungen aus einer Mischung von persönlichen Erlebnissen – ob aus erster oder zweiter Hand – und solchen speisen, die aufgrund der dargelegten kommunistischen und patriarchalischen Oppression vorkamen bzw. vorstellbar und wahrscheinlich waren.

Auch seit dem Ende der kommunistischen Diktatur hat sich die Situation von Frauen in Albanien nicht erheblich verbessert.¹²⁷ Für sie waren und sind die

¹²³ Prifti (1978, 109).

¹²⁴ Cfr. Prifti (1978, 111).

¹²⁵ Prifti (1978, 257).

¹²⁶ Vullnetari/King (2014, 131).

¹²⁷ Cfr. Nixon (2009, 106). Siehe dazu auch Calloni, Marina. „Albanian Women after Socialism and the Balkan War“. *The Making of European Women’s Studies: A Work in Progress Report on Curriculum Development and Related Issues in Gender Education and Research*. Hrsg. von Rosi Braidotti und Berteke Waaldijk. Utrecht: Athena 2006, 49–60.

Gründe, Albanien zu verlassen, angesichts ihrer doppelten Unterdrückung nochmals vielfältiger. Migration wird zur „salvation from not only economic hardship but also gender constraints“.¹²⁸ Ermira Danaj bezieht sich in dieser Aussage leider nur auf andauernde Einschränkungen und vernachlässigt, wie viele weitere Soziolog:innen,¹²⁹ die bleibenden psychischen Auswirkungen der traumatisierenden Umstände während des Kommunismus, auch wenn diese nicht mehr andauern. Nicht zuletzt wirkte sich höchstwahrscheinlich auch die Angst vor retraumatisierenden Zuständen auf die Entscheidung von albanischen Frauen und Männern aus, ihr Herkunftsland zu verlassen. Die von Russell King und Nicola Mai dargelegten Einschränkungen, die die nach dem Ende des Kommunismus vorherrschende Armut der albanischen Bevölkerung mit sich brachte – „feelings of physical insecurity; lack of hope for the future; exclusion from social and commercial life; lack of education and health-care; and inability to continue cultural traditions“¹³⁰ –, sind schließlich eine Fortführung der Lebensumstände während des Kommunismus und das Leben in Albanien wäre und war weiterhin von Angst, Hoffnungslosigkeit und Isolation geprägt. Der Wunsch, dem Kommunismus mit seinen bis in die Gegenwart reichenden Konsequenzen zu entkommen, zeichnet sich somit als zentraler Faktor ab, der die Entscheidung für die Emigration mitbedingt. Auch Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu befreien sich mit dem Verlassen ihres Herkunftslandes von konkreten Auswirkungen des Kommunismus auf die Gegenwart und retraumatisierenden Lebensbedingungen. Sie distanzieren sich vom albanischen Kommunismus und Patriarchat jedoch nicht gänzlich, da sie diese Oppressionsmechanismen und deren Folgen in ihren literarischen Texten darstellen. Bevor sich der zweite Teil des Kapitels dem Sprachwechsel der Autorinnen widmet, wird erläutert, inwiefern gerade die geographische Distanz zu Albanien eine derartige Darstellung möglich macht.

Durch das Verlassen ihres Herkunftslandes entstand für Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu eine Distanz zu Albanien und den daran geknüpften Erfahrungen während der kommunistischen Diktatur. Mit der Entscheidung, nicht das Albanische als Literatursprache zu verwenden, folgt auf diese geographische eine sprachliche Distanz, auf die im nächsten Unterkapitel näher eingegangen wird. Zunächst soll jedoch genauer beleuchtet werden, inwiefern die geographische Distanz den beiden Autorinnen einen kritischen Blick von außen ermöglicht. Dabei lese ich Vorpisis und Myftiuss Position, wie eingangs erklärt, als Paratopie. Diese Position nehmen sie einerseits als Autorinnen und andererseits aufgrund

128 Danaj (2019, 147).

129 So bspw. Vullnetari/King (2016, 206).

130 King/Mai (2011, 71).

ihrer räumlichen Entfernung zu Albanien ein. Sie sind als Autorinnen zwar Teil der Gesellschaft, können jedoch, Maingueneau folgend, aufgrund ihrer Stellung im literarischen Raum nicht vollends zum sozialen Raum gehören.¹³¹ Sie befinden sich somit in einem (metaphorischen) Raum, der von gleichzeitiger Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit zur Gesellschaft geprägt ist. Es ist diese paratopische Position von Autor:innen, die für Maingueneau eine literarische Produktion in besonderer Weise ermöglicht:

La paratopie n'est telle qu'intégrée à un processus créateur. L'écrivain est [...] quelqu'un dont l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société.¹³²

Diese ‚problematische Zugehörigkeit‘ von Schriftsteller:innen beeinflusst ihr literarisches Schaffen und kann sich, wie zu Beginn des Kapitels dargelegt wurde, unter anderem in Form einer kritisch-distanzierten Betrachtung der entsprechenden Gesellschaft zeigen. In den Werken Ornela Vorpisis und Bessa Myftius findet sich ein solcher kritisch-distanzierter Blick auf ihr Herkunftsland Albanien, dem sie sowohl in ihrer Rolle als Autorinnen nicht vollends zugehörig sein können, als auch, rein geographisch, aufgrund ihrer Migration. In Vorpisis und Myftius literarischer Produktion fallen entsprechend die paratopische Position als Autorinnen und die ‚paratopie spatiale‘ zusammen, da sie von außen über Albanien schreiben.¹³³ Sie sind Albanien auf räumlicher Ebene nicht mehr zugehörig, die Verbindung bleibt jedoch u. a. über ihre Texte trotz der geographischen Distanz bestehen.¹³⁴ So zeigt sich in Bezug auf die ‚räumliche Paratopie‘ die gleichzeitige (Nicht-)Zugehörigkeit, die Unmöglichkeit, ‚de s'assigner une véritable place‘. Auch die (literatur-)sprachliche Situation der beiden Schriftstellerinnen kann mit Maingueneau als paratopisch beschrieben werden,¹³⁵ weswegen das Konzept der Paratopie im Anschluss an die Ausführungen zur sprachlichen Distanz nochmals aufgegriffen wird.

¹³¹ Cfr. Maingueneau (2004, 72) bzw. siehe S. 28–29 dieser Arbeit für das Originalzitat.

¹³² Maingueneau (2004, 85).

¹³³ Sie sind durch ihre Migration sogar doppelt im Außen positioniert, da sie sich einerseits außerhalb von Albanien befinden und andererseits auch in den Ankunftsländern aufgrund ihrer Herkunft als Fremde gelten.

¹³⁴ Sie werden außerdem im Zuge ihrer Rezeption insofern in eine paratopische Position versetzt, als ihnen Attribute wie albanisch, albanischstämmig, transkulturell, etc. zugeschrieben werden: „[C]onnecting the authors to their place of origin seems to express the choice to distance the very same authors from the literary environment where their works are born and published“ (Belozorovich [2019, 26]).

¹³⁵ Cfr. Maingueneau (2004, 87).

Myftiu und Vorpsi setzen sich in ihren Werken schon nach kurzer Zeit mit den traumatisierenden Lebensbedingungen während des albanischen Kommunismus auseinander. Dies steht den Überlegungen von Alexander Etkind gegenüber, demzufolge die literarische Aufarbeitung solcher Erlebnisse für gewöhnlich erst nach einiger Zeit einsetzt: „As time passes and generations replace one another, their mournful, mimetic performances migrate to the increasingly virtual spaces of theater, art, and literature, and then to film, television shows, and social media“.¹³⁶ Er bezieht sich auf den von Stephen Greenblatt und Dmitry Bykov separat beschriebenen ‚50-Jahre-Effekt‘, nach dem Trauerarbeit erst nach zwei Generationen kulturell produktiv wird.¹³⁷ Etkind erklärt, dass Betroffene und die erste „postcatastrophic“¹³⁸ Generation trauern und eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit erst in der zweiten Folgegeneration möglich wird. Marianne Hirsch spricht in diesem Kontext von „postmemory“, womit sie die Beziehung zwischen der „generation after“ und dem „personal, collective, and cultural trauma of those who came before“¹³⁹ beschreibt.

Im Fall von Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu – aber auch vielen weiteren Autor:innen, die aus der Ferne über ihre Herkunftsländer schreiben –, so meine These, wird die Distanz zu den Geschehnissen nicht zeitlich, sondern räumlich hergestellt.¹⁴⁰ Die spatiale Distanz übernimmt die Funktion der temporalen Distanz und ermöglicht Vorpsi und Myftiu durch die paratopische Position schon wenige Jahre später eine kritische und distanzierte literarische Auseinandersetzung mit den historischen Ereignissen und persönlichen Erfahrungen während des albanischen Kommunismus.¹⁴¹

136 Etkind (2013, 3). Etkind selbst weist aber auch darauf hin, dass mit dieser Regelmäßigkeit mitunter gebrochen wird. In seiner Monografie beschäftigt ihn die Frage, wie sich Trauer(-arbeit) in Verbindung mit dem Stalinismus in Kulturgütern zeigt.

137 Cfr. Etkind (2013, 3).

138 Etkind (2013, 3).

139 Hirsch (2012, 5).

140 Die zeitliche Komponente ist dabei insofern nicht ganz zu vernachlässigen, als zwischen der Publikation der verschiedenen literarischen Texte mehrere Jahre vergehen. Hervorzuheben ist jedoch, dass Vorpsi und Myftiu den albanischen Kommunismus bereits innerhalb von weniger als fünfzehn Jahren nach dessen Ende in ihren Texten verarbeiten.

141 Neurowissenschaftliche Forschung zeigt, dass räumliche Distanzierung Personen, die unter Angststörungen oder Traumata leiden, dabei helfen kann, Affekte zu regulieren. John P. Powers und Kevin S. LaBar erklären, dass diese Strategie genutzt wird, um triggernde Situationen aus einer anderen Perspektive neu zu bewerten. Dabei erweist sich bereits die Vorstellung von räumlicher Distanz als effiziente Technik (cfr. Powers/LaBar [2019, 155–160]).

Es könnte darüber hinaus gemutmaßt werden, dass die mittlerweile große Menge an Texten, in denen traumatische und traumatisierende Erlebnisse verarbeitet werden, eine Musterfunktion erfüllt und so Schriftsteller:innen dabei hilft, schneller künstlerisch aktiv zu werden.

1.2 Sprachliche Distanz und „paratopie linguistique“

Zusätzlich zur räumlichen Distanz zu Albanien prägt die sprachliche Distanz zu ihrer Muttersprache das literarische Schaffen Ornela Vorpisis und Bessa Myftiu. Vorpsi wählte – obwohl sie bereits in Frankreich lebte – zunächst die italienische Sprache und nutzt nunmehr seit 2014 das Französische als Literatursprache; Myftiu schreibt, seit sie in der Schweiz lebt, auf Französisch.

Noch in den 1990er Jahren wäre Vorpsi und Myftiu vermutlich die Fähigkeit der literarischen Produktion abgesprochen worden, denn die Auffassung war weit verbreitet, dafür käme nur die Muttersprache infrage, nur damit sei es möglich, „ses visions intimes ou ses quêtes et hésitations émotives“ auszudrücken, da sie „une partie de notre être, [...] nous-mêmes“¹⁴² ist. Wenngleich „Fälle von vollständigem literarischen Sprachwechsel [...] wie bei Beckett oder Nabokov“ im Jahr 1995 für Lothar Baier noch als „Seltenheiten“¹⁴³ galten, war und ist dieser Begriff im Kontext von Migration, Flucht und Exil längst keine treffende Bezeichnung mehr. Auch in die Literaturwissenschaft findet der Sprachwechsel, den Dieter Lamping als „eines der irritierendsten literarischen Phänomene der Moderne“¹⁴⁴ beschrieb, nach und nach Eingang. Lamping nimmt sich in seinem Aufsatz zum Sprachwechsel in der Exilliteratur u. a. der Frage nach dessen Funktionen an und stellt heraus, dass seine Potenziale lange Zeit nicht erkannt wurden, da er – wie auch aus dem oben wiedergegebenen Zitat abgeleitet werden kann – mit (Identitäts-)Verlust und nicht etwa mit einem Zugewinn, assoziiert wurde.¹⁴⁵ Ziel dieses Unterkapitels ist es, dem Potenzial von Sprachwechsel für die Autor:innen selbst, also der Frage nach der Funktion einer Distanzierung von der eigenen Muttersprache, nachzugehen. Die Auswirkungen sowohl der geogra-

¹⁴² Voisine-Jechova (1995, 5).

¹⁴³ Baier (1995, 138). Baier sagt die zunehmende Anzahl von Sprachwechsler:innen im Zuge von Migration jedoch bereits vorher (cfr. Baier [1995, 138]). Zusätzlich zu Samuel Beckett (1906–1989) und Vladimir Nabokov (1899–1977) ist im Kontext von doppeltem literarischem Sprachwechsel auch Milan Kundera (1929–2023) zu nennen. Für Ausführungen zum jeweiligen Sprachwechsel siehe bspw.: Loisel, Yoann. „Samuel Beckett’s Change of Literary Language. An Apparent Severing of Links to Continue Writing on the Maternal Side of Language“. *Language Learning and the Mother Tongue. Multidisciplinary Perspectives*. Hrsg. von Sara Greaves und Monique De Mattia-Viviès. Cambridge: Cambridge University Press 2022, 137–170; Blum-Barth, Natalia. „From my difficult Russian into pedantic English“. Vladimir Nabokov und sein Sprachwechsel“. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 6, 2 (2015), 91–104; Woods, Michelle. „Elsewhere: Translingual Kundera“. *Studies in the Novel* 48, 4 (2016), 427–443.

¹⁴⁴ Lamping (1996, 33).

¹⁴⁵ Cfr. Lamping (1996, 38).

phischen als auch der sprachlichen Distanz – in Form eines Sprachwechsels – auf die Gestaltung der literarischen Texte stehen anschließend im Zentrum.

1.2.1 Sprachwechsel: Formen und Gründe

In ihrem Kapitel zum Sprachwechsel bei ostmitteleuropäischen Autor:innen im Exil unterscheiden Alfrun Kliems und Hans-Christian Trepte verweigerten Sprachwechsel bzw. Sprachbewahrung, partiellen Sprachwechsel und vollkommenen Sprachwechsel.¹⁴⁶ Einen verweigerten Sprachwechsel führen die Verfasser:innen unter anderem darauf zurück, dass Autor:innen bereits in ihrem Herkunftsland schriftstellerisch aktiv waren und deshalb ihr Publikum nicht verlieren wollen. Die Angst vor dem Verlust des sprachlichen Ausdrucksvermögens – so zum Beispiel bei Ismail Kadare, Albaniens bekanntestem und meistübersetztem Autor¹⁴⁷ –, oder dem Gefühl der Heimatlosigkeit stellen weitere mögliche Gründe dar.¹⁴⁸ Ein partieller Sprachwechsel liegt für Kliems und Trepte bei Autor:innen vor, die simultan in verschiedenen Sprachen schriftstellerisch oder publizistisch tätig werden.¹⁴⁹ Ein vollkommener Sprachwechsel „wurde auffallend häufig von Autoren der jüngeren Generation vollzogen, die in ihren Herkunftsländern als Literaten meist noch recht unbekannt waren bzw. erst im Exil ihr literarisches Debüt in einer Fremdsprache vorlegten“.¹⁵⁰ Dies trifft auch auf Orneta Vorpsi und Bessa Myftiu zu. Myftiu hatte zwar bereits Gedichte in albanischer Sprache veröffentlicht, war aber noch sehr

146 Kliems/Trepte (2004, 363–371).

147 Ismail Kadare (1936–2024), der seit vielen Jahren neben Tirana auch in Paris lebte, schrieb ausschließlich in albanischer Sprache und schloss einen Sprachwechsel ins Französische vehement aus: „[C]’est impossible pour moi. [...] Je ne peux pas écrire véritablement en français“ (Kadare in Martin/Drevet [2009, 81]). Er erklärt außerdem, dass die albanische Sprache dichter und prägnanter sei als die französische und sich der Wechsel von der einen zur anderen somit als sehr schwierig erweisen würde. Kadare arbeitete aktiv an den Übersetzungen seiner Werke ins Französische mit, die sogar als Ausgangstexte für die Übersetzungen in weitere Sprachen dienen (cfr. Bellos [2005, s. p.]). David Bellos übersetzte Ismail Kadares Roman *Dosja H* (*Die Akte H.*) vom Französischen ins Englische. Während seiner Übersetzungsarbeit führte er Gespräche mit Kadare und fand dabei heraus, dass dieser die Übersetzung seiner Werke aus dem Französischen sogar vorzieht. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass sein Werk in Albanien nicht urheberrechtlich geschützt ist und so eine Vielzahl von zensierten oder gekürzten Versionen entstanden sind und weiterhin entstehen können. Die deutschen Übersetzungen Kadares basieren auf den albanischen Originaltexten (cfr. Bellos [2005, s.p.]).

148 Kliems/Trepte (2004, 364).

149 Kliems/Trepte (2004, 368–369). Steven Kellman bezeichnet Autor:innen, die in mehreren Sprachen schriftstellerisch tätig sind, als *ambilinguals* und diejenigen, die in nur einer Sprache schriftstellerisch aktiv sind, die jedoch nicht ihre Muttersprache ist, als *monolingual translinguals* (cfr. Kellman [2014, 12]).

150 Kliems/Trepte (2004, 371).

unbekannt und Vorpsi debütierte erst, als sie bereits in Frankreich lebte. Mit ihrem Roman *Tu convoiteras* vollzog Vorpsi 2014 einen zweiten vollkommenen Sprachwechsel.

Obwohl Sprachwechsel in verschiedenen Kontexten auftreten können – Anne-Rosine Delbart weist in ihrer Studie zu allophonen Autor:innen, die auf Französisch schreiben, bspw. auf mehrsprachige Länder und Regionen oder Sozialisierung hin –,¹⁵¹ wird das Phänomen in der vorliegenden Arbeit im Kontext von Migration betrachtet, um auf die spezifische Situation von Vorpsi und Myftiu eingehen zu können. Ähnlich wie bei der Entscheidung, Albanien zu verlassen, müssen auch in Bezug auf den Sprachwechsel unterschiedliche externe und interne Einflussfaktoren beleuchtet werden. Steven Kellman zufolge wird ein Sprachwechsel infolge von Migration notwendig, um sich der neuen Umgebung anzupassen. Dennoch schreibt er in Bezug auf Samuel Beckett: „No external pressure compelled Beckett [...] to switch to French, except the perverse challenge of renouncing the advantages of native fluency“.¹⁵² Sicherlich ist es nicht möglich, einen Sprachwechsel nur anhand von externen Faktoren – der neuen Umgebung – oder nur anhand von internen Faktoren – der literarischen Herausforderung für Beckett – zu erklären; vielmehr ist es nötig, einen Sprachwechsel in seiner Komplexität zu betrachten: Die bewusste Wahl einer neuen Schreibsprache „beruht auf einer vielfach freien, oft aber auch durch äußere Umstände bedingten Entscheidung“.¹⁵³ Solche äußeren Umstände können sowohl vom Herkunftsland als auch von der neuen Heimat ausgehen. Bei Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu spielt, wie im Folgenden gezeigt wird, die Abgrenzung von Albanien – dem Kommunismus und Patriarchat sowie den oben dargestellten traumatisierenden

¹⁵¹ Cfr. Delbart (2005, 63).

¹⁵² Kellman (2003, XIII).

¹⁵³ Ackermann (1997, 16). In ihrer Untersuchung zum Französischen als Adoptivsprache von Schriftsteller:innen geht Véronique Porra nur auf „auteurs originellement allophones“ ein, „qui, pour une raison donnée, ont un jour décidé d’adopter la langue française comme langue de création littéraire“ (Porra [2011, 18]). Sie grenzt dabei zwar die freiwillige Entscheidung für das Französische – „langue d’adoption“ (Porra [2011, 18]) – von der Tatsache ab, dass Autor:innen sich des Französischen bemächtigen, da sie damit aufgewachsen sind – Mutter- und Zweitsprache – (cfr. Porra [2011, 18]), eine Unterscheidung eines freiwillig gewählten Sprachwechsels von einem implizit forcierten nimmt sie jedoch nicht vor. Sie erklärt, dass das Verlassen des Herkunftslands möglicherweise unfreiwillig geschah, dass die Autor:innen indes „n’ont été forcés d’adopter la langue française ni par l’État français, ni par de quelconque sphère d’intérêts“ (Porra [2011, 23]). Auf mögliche interne psychologische Zwänge geht sie nicht ein, obwohl sie eingesteht, dass eine „contrainte initiale“ (Porra [2011, 23]) nicht auszuschließen ist. Porra mag diese psychologischen Aspekte deshalb nicht miteinzubeziehen, da ihr Interesse dem Sprachwechsel zum Französischen hin gilt, während bei Vorpsi und Myftiu in besonderem Maße der Wechsel weg vom Albanischen im Zentrum steht.

Erlebnissen – und damit einhergehend von der albanischen Sprache eine wichtige Rolle. Um auch diese Aspekte einbeziehen zu können, wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels den konkreten Umständen, Funktionen und Auswirkungen des (doppelten) Sprachwechsels der beiden Autorinnen nachgegangen, wobei sowohl Selbstaussagen in Form von Interviews¹⁵⁴ als auch psychologische und (psycho-)linguistische Erkenntnisse herangezogen werden. Sowohl die Autorinnen selbst als auch die (Psycho-)Linguistik kommen dabei zum gleichen Schluss wie Maingueneau in Bezug auf die sprachliche Paratopie: Die sprachliche Distanz zur eigenen Muttersprache ermöglicht eine kritische Betrachtung des in Verbindung mit dieser Sprache Erlebten. Ornela Vorpsi kommt im Folgenden aufgrund ihres doppelten Sprachwechsels und der höheren Anzahl an Interviews, die mit ihrer etwas größeren Bekanntheit zu erklären ist, mehr Raum zu. Die Selbstaussagen können und sollen dabei nicht als richtig oder wahr angesehen werden; vielmehr handelt es sich hier um persönliche Antworten und Erklärungen sowie subjektive Wahrnehmungen und Empfindungen der Autorinnen, die unüberprüfbar bleiben. Zudem ist nicht zu vernachlässigen, dass Interviews auch als Ausdruck einer *posture*, als Plattform für „diskursive[...] Selbstdarstellung“¹⁵⁵ genutzt werden. Sie sind, so Urs Meyer, „integrale Bestandteile des literarischen Diskurses“.¹⁵⁶ Es geht also in diesem Kapitel nicht darum, den einzig wahren Grund der Autorinnen für ihren Sprachwechsel zu eruieren,¹⁵⁷ sondern die Umstände herauszustellen, die

154 Nicht bei allen verwendeten Interviews ist angegeben, wann diese durchgeführt wurden. Es ist denkbar, dass zwischen der Durchführung und der Veröffentlichung einige Zeit vergangen ist. Dies ist vor allem in Bezug auf die Interviews mit Ornela Vorpsi etwas problematisch, da so insbesondere die sich widersprechenden Aussagen zeitlich nicht ganz genau verordnet werden können. Insofern Informationen zur Durchführung der Interviews vorliegen, wird darauf hingewiesen.

155 Meizoz (2005, 186). „Die *posture* geht über die Identität des bürgerlichen Menschen hinaus: Sie verweist auf die öffentliche Seite oder auf die ‚Persönlichkeit‘ (wie der Begriff *persona* auf die Maske verweist) dessen, der sich als Schriftsteller ausgibt“ (Meizoz [2005, 187]); „les écrivains produisent et contrôlent [cette] image d’eux-mêmes“ (Meizoz [2007, 9]).

156 Meyer (2013, 9). Er erklärt, dass sich diese Textformen zwischen autobiografischem und fiktivem Schreiben verorten lassen. Er weist außerdem darauf hin, dass diese von ihm so genannten Medien der Autorschaft in der Literaturwissenschaft nicht ausreichend Beachtung finden.

157 Wenn die Interview-Aussagen unkritisch als wahr und richtig angesehen werden, besteht das Risiko, (falsche) Rückschlüsse für die literarische Analyse zu ziehen. In ihrer Dissertation stellt Silvia Camilotti ihrem Hauptteil Interviews mit den von ihr ausgewählten Autorinnen, u. a. Ornela Vorpsi, voran und nutzt sie als Basis für die Textanalyse (cfr. Camilotti [2008, 14, 21–54]). Auch Sara Camaïora nutzt in ihrer Abschlussarbeit Interviewaussagen von Vorpsi und versucht damit ihre Erkenntnisse zu bestätigen (cfr. Camaïora [2009, 8]). In beiden Fällen scheint das Augenmerk stärker auf (rückwirkend) erklärenden Aussagen zu liegen als auf den Texten selbst.

die Entscheidung beeinflusst haben, und sie mit den theoretischen Erkenntnissen in Verbindung zu bringen bzw. zu kontrastieren.

1.2.2 „Organisch“ oder pragmatisch? – Ornella Vorpsi und Bessa Myftiut Sprachwechsel

In einem 2006 veröffentlichten, von Maria Cristina Mauceri durchgeführten Interview schildert Ornella Vorpsi, dass sie sich nicht bewusst für oder gegen eine ihrer Sprachen als Literatursprache entschied,¹⁵⁸ sondern sich ihr das Italienische auf organische Weise auferlegte:¹⁵⁹ „[M]i si imponeva questa lingua“, „in maniera organica mi è venuto in italiano“.¹⁶⁰ Sie selbst beschreibt es als irrational, ihre ersten Werke in italienischer und nicht in französischer Sprache geschrieben zu haben, obwohl sie zu Beginn ihrer literarischen Karriere bereits seit einigen Jahren in Frankreich lebte.¹⁶¹ Vorpsi hält in vielen Interviews an den Begriffen ‚organisch‘ und ‚irrational‘ fest, um ihre Sprachwahl zu erklären. So äußert sie im Jahr 2008 (veröffentlicht 2010) im Interview mit Anita Pinzi: „[C]’est l’Italia que me vient de manière organique“.¹⁶² Sie führt weiter aus, dass es prinzipiell möglich gewesen wäre, in französischer Sprache zu schreiben, die Wahl des Italienischen sei „[i]rrazionale perché non so perché proprio l’italiano“.¹⁶³ Auch im Interview mit Sara Camaiora, veröffentlicht 2009, beschreibt Ornella Vorpsi die Wahl des Italienischen als organisch: „Non penso di poter dire e dare tutte le ragioni per questa scelta organica“.¹⁶⁴

158 Dem gegenüber steht die amerikanische Autorin Jhumpa Lahiri, die sich nicht nur bewusst dazu entschied, auf Italienisch zu schreiben, sondern sich auch – bis auf schriftliche Korrespondenz – von ihrer vorherigen Schreibsprache, dem Englischen, distanzierte: „I have written exclusively in Italian for more than two years now. [...] Writing in Italian is a choice on my part, a risk that I feel inspired to take. It requires a strict discipline that I am compelled, at the moment, to maintain“ (Lahiri [2017, XIII–XIV]). Das Vorwort zur zweisprachigen Ausgabe ihres ersten Texts in italienischer Sprache (*In altre parole*, 2015), aus dem das vorhergehende Zitat stammt, ist „the first formal prose I have composed in English since my last book, *The Lowland*, was completed, in 2012“ (Lahiri [2017, XIII]). 2018 erschien *Dove mi trovo*, Lahiris erster Roman in italienischer Sprache.

159 Nachweis für das Zitat in der Kapitelüberschrift: Vorpsi in Mauceri [2006, s. p.; meine Übersetzung, J.G.].

160 Vorpsi in Mauceri (2006, s. p.).

161 Cfr. Mauceri (2006, s.p.). „È difficile spiegarlo in maniera razionale“ (Vorpsi in Mauceri [2006, s.p.]).

162 Vorpsi in Pinzi (2010, 139).

163 Vorpsi in Pinzi (2010, 139). Sie wiederholt diese Aussage in ihrer Antwort auf die folgende Interviewfrage: „Come ho detto, c’è qualcosa di irrazionale nella mia scelta dell’italiano“ (Vorpsi in Pinzi [2010, 140]).

164 Vorpsi in Camaiora (2009, 183).

Bessa Myftiu Aussagen hingegen zeigen, dass die Wahl des Französischen als Schreibsprache für sie die logische Konsequenz ihrer Migration in die Schweiz war. Im Interview mit Patrice Martin und Christophe Drevet erklärt sie: „J’ai choisi d’écrire en français parce que j’habite en Suisse“.¹⁶⁵ Außerdem wollte Myftiu ihrem schweizerischen und frankophonen Mann ermöglichen, ihre auf Albanisch verfassten Gedichte zu lesen.¹⁶⁶

Auch Vorpsi versucht, ihre ‚irrationale‘ Entscheidung rational und logisch zu erklären. So nimmt sie an, dass sie sich gegen das Albanische und für eine Fremdsprache als Literatursprache entschied, um eine Distanz zu ihrem Herkunftsland¹⁶⁷ und zu den Themen, über die sie schreibt, herzustellen.¹⁶⁸ Auch im Interview mit Silvia Camilotti erklärt Ornella Vorpsi, dass nur eine Fremdsprache diese für sie notwendige Distanz schafft.¹⁶⁹ Zusätzlich bringt Vorpsi im Interview mit Pinzi an, dass das Albanische zu viel Gewicht für sie hat. Das Italienische trägt ihrem Empfinden nach nicht dieselbe Schwere in sich, da es wie ein Filter funktioniere und außerdem flexibler und formbarer als das Albanische und das Französische sei.¹⁷⁰ Gegenüber Sara Camaiora wiederholt Vorpsi die Begründung, Distanz zu benötigen, und fügt außerdem hinzu, dass eine Fremdsprache als Literatursprache für sie weniger schmerzhaft war.¹⁷¹

Noch detailliertere Einsichten zu der für sie notwendigen sprachlichen Distanz gibt Ornella Vorpsi im 2009 durchgeführten und 2013 veröffentlichten Interview mit Emma Bond, Jennifer Burns und Maria Cristina Mauceri. Sie erläutert, dass sie sich gegen das Albanische als Literatursprache entschied, da sie eine Sprache benötigte, mit der sie sich von ihrer Kindheit in Albanien, von ihren Erfahrungen und Erinnerungen distanzieren konnte, eine Sprache „che non porta in se l’infanzia“.¹⁷² Ornella Vorpsi gibt darüber hinaus an, eine Fremdsprache helfe ihr dabei, nicht zu pathetisch und melodramatisch zu wirken; eine Gefahr, die sie in der Nutzung der mit Emotionen und Schmerz behafteten Muttersprache sieht.¹⁷³

¹⁶⁵ Myftiu in Martin/Drevet (2009, 137).

¹⁶⁶ Cfr. Biamonte (2006, s. p.).

¹⁶⁷ Ornella Vorpsi stellt jedoch klar heraus, dass sie sich mit der Wahl des Italienischen nicht von ihrer albanischen Herkunft abgrenzen möchte: „[I]o sono al cento per cento albanese, l’italiano è un mezzo“ (Vorpsi in Camilotti [2010, 83]).

¹⁶⁸ Cfr. Mauceri (2006, s. p.).

¹⁶⁹ Cfr. Camilotti (2010, 76).

¹⁷⁰ Cfr. Pinzi (2010, 138–139). Vorpsi spezifiziert jedoch nicht, inwiefern die italienische Sprache flexibler und formbarer ist; sie nennt keine sprachlichen Eigenschaften.

¹⁷¹ Cfr. Camaiora (2009, 183).

¹⁷² Vorpsi in Bond/Burns/Mauceri (2013, 211).

¹⁷³ Cfr. Bond/Burns/Mauceri (2013, 211–212).

Auch Bessa Myftiu sieht in ihrem Wechsel in eine Fremdsprache die Möglichkeit, sich von Albanien zu distanzieren. Sie erklärt: „[S]ans que je le veuille, j’ai appris inconsciemment à avoir des structures physiques qui convenaient à la dictature“. ¹⁷⁴ Die französische Sprache bot ihr die Freiheit, diese Strukturen abzulegen. Das Französische wurde für sie zu einem Filter, der es ihr ermöglicht, die Erfahrungen in Albanien auf andere Weise auszudrücken und darzustellen. ¹⁷⁵ Dies erreicht sie nicht zuletzt mithilfe eines überarbeiteten und weiterentwickelten Stils: „[Q]uand on écrit dans une langue étrangère, tout sort avec peine. De cette manière, tout ce qui est superflu tombe“. ¹⁷⁶ Obwohl Myftiu nicht genau erklärt, worauf sie sich mit ‚überflüssig‘ bezieht, ¹⁷⁷ lässt die Aussage an die ungarisch-schweizerische Schriftstellerin Ágota Kristóf denken, deren Stil als karg und verknüpft bzw. klar, exakt, dicht und logisch beschrieben wird. ¹⁷⁸ Kliems und Trepte führen solche stilistischen Besonderheiten auf die Bewertung der neuen Schreibsprache zurück, „die fast immer als eine weniger emotionale, nüchterne Sprache beschrieben wird. [...] Anerkennung erhielt auffallend oft die rationale Sachlichkeit des Gastlandidioms – unabhängig, um welche Sprache es sich handelte“. ¹⁷⁹ Dies ist laut dem Psychoanalytiker Otto F. Kernberg damit zu erklären, dass das „Erlernen neuer Sprachen [...] mit sehr viel geringerer emotionaler Besetzung einhergeht als der frühe, natürliche Erwerb“. ¹⁸⁰ In Übereinstimmung damit hebt auch die gebürtige Bulgarin Julia Kristeva die „clarté logique“, „l’impeccable précision du vocabulaire“ und die „netteté de la grammaire“ ¹⁸¹ der französischen Sprache hervor.

Für Myftiu war und ist das Schreiben in französischer Sprache mit viel Arbeit verbunden: Erst nach sechs Lernjahren mit zwölf Stunden Arbeit pro Tag konnte

¹⁷⁴ Myftiu in Martin/Drevet (2009, 137).

¹⁷⁵ Cfr. Martin/Drevet (2009, 138).

¹⁷⁶ Myftiu in Martin/Drevet (2009, 137).

¹⁷⁷ In einem weiteren Interview gibt sie an: „[L]e français m’a surtout énormément aidée à épurer le style, à ne dire que l’indispensable“ (Myftiu in Yotova [2007, s. p.]).

¹⁷⁸ Cfr. Kliems/Trepte (2004, 379). Für weitere Ausführungen zu den sprachlichen Besonderheiten Ágota Kristófs siehe Petitpierre, Valérie. *D’un exil l’autre: les détours de l’écriture dans la trilogie romanesque d’Ágota Kristóf*. Carouge-Genève: Editions Zoé 2000.

¹⁷⁹ Kliems/Trepte (2004, 379).

¹⁸⁰ Kernberg (2010, 32). Kernbergs Erfahrung nach lassen „Patienten, die von einer Sprache in eine andere wechseln, damit einen Wechsel in der Übertragung und in der Beziehung zu ihrer unbewussten Vergangenheit erkennbar werden“ (Kernberg [2010, 33]).

¹⁸¹ Kristeva (1998, 389). Im Gegensatz zu Vorpsi nennt Kristeva diese konkreten sprachlichen Eigenschaften des Französischen, welche in ihren Augen zu einer strengeren und geradlinigen Ausdrucksweise führen.

sie sich für sich selbst zufriedenstellend auf Französisch ausdrücken.¹⁸² Auch Ágota Kristóf betont die Schwierigkeit, die französische Sprache zu erlernen und zu beherrschen:

C'est ici [en Suisse] que commence ma lutte pour conquérir cette langue, une lutte longue et acharnée qui durera toute ma vie.¹⁸³

Cinq ans après être arrivée en Suisse, je parle le français, mais je ne le lis pas. Je suis redevenue une analphabète.¹⁸⁴

Je sais que je n'écrirai jamais le français comme l'écrivent les écrivains français de naissance, mais je l'écrirai comme je le peux, du mieux que je le peux.¹⁸⁵

Kristóf bedient sich neben der Beschreibung des Sprachwechsels als Kampf weiterer Kriegsmetaphorik und bezeichnet das Französische als ‚Feindsprache‘ (‚langue ennemie‘¹⁸⁶), die ihre Muttersprache tötet.¹⁸⁷ Dennoch hebt sie wie Vorpsi und Myftiu die positiven Auswirkungen der sprachlichen Distanz hervor, indem

182 Cfr. Martin/Drevet (2009, 139). Den Lernprozess, die Schwierigkeiten, das Französische zu ihrer eigenen Zufriedenheit zu beherrschen, und Unterschiede zwischen ihrer Muttersprache und dem Französischen thematisiert Bessa Myftiu auch wiederholt in ihrem Werk *Vers l'impossible* (cfr. VI, 31, 45, 48, 52). Bspw. versteht sie nicht, warum sie mit ihrer albanischen Sprach- und Schreibkompetenz eine schlechte Note erhält: „– Pourquoi j'ai seulement quatre? Moi, je sais écrire. – Dans quelle langue? me demande le professeur, avec une miette d'ironie. [...] En albanais, nous pouvons dire les cinq vérités, hachées, l'une après l'autre comme cinq coups de revolver. Nul besoin de subtilités: pourtant, mais, or, cependant, donc. Nous écrivons pour le plaisir, pas pour convaincre. Chez nous, la beauté se suffit à elle-même. J'avais écrit un texte français avec une tête d'Albanaise“ (VI, 23).

183 Kristóf (2004, 23).

184 Kristóf (2004, 52).

185 Kristóf (2004, 54).

186 Kristóf (2004, 24).

187 Auch das Deutsche war für Kristóf „une langue ennemie, car elle rappelait la domination autrichienne, et c'était aussi la langue des militaires étrangers qui occupaient notre pays à cette époque“ (Kristóf [2004, 23]). Eine solche Bezeichnung und ein solches Verhältnis zur Sprache der Oppressoren findet sich bei einer Vielzahl von Autor:innen, die aus kolonisierten Ländern stammen, und zeigt sich in besonderem Maße, wenn diese die Sprache der Unterdrücker als ihre Schreibsprache nutzen. Wie Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin in *The Empire Writes Back* in Bezug auf das Englische zeigen, nutzen Schriftsteller:innen Strategien der „Abrogation“ und „Appropriation“ (Ashcroft/Griffiths/Tiffin [2002, 37–76]), um die dominierende Sprache zu dominieren. Im französischsprachigen Raum sind in diesem Zusammenhang u. a. die Reflexionen der algerischen Autorin Assia Djebar hervorzuheben, die auf Französisch schrieb. Sie sah sich nicht nur vor die Herausforderung gestellt, sich die Sprache anzueignen, sondern sie auch von Spuren der Unterdrückung zu befreien, und musste dafür „alléger cette langue d'écriture de son poids d'ombre, de son passé équivoque et trouble en Algérie. [...] [J]'avais [...] à me saisir de cette

sie erklärt, der Sprachwechsel ermögliche es ihr „[de mettre] une distance entre mes terreurs et mon écriture. J'ai dû faire le deuil de mon enfance“.¹⁸⁸ In Kristevas Reflexionen zu ihrem eigenen Sprachwechsel steht hingegen weniger der aktive Kampf zwischen den bzw. um die Sprachen im Vordergrund als der langsam eintretende Tod ihrer Muttersprache und, damit einhergehend, eines Teils von ihr:

[L]e bulgare est déjà pour moi une langue presque morte. C'est dire qu'une partie de moi s'est lentement éteinte au fur et à mesure que j'apprenais le français [...]; et qu'enfin l'exil a cadavérisé ce vieux corps, pour lui en substituer un autre – d'abord fragile et artificiel, ensuite de plus en plus indispensable, et maintenant le seul vivant, le français.¹⁸⁹

Während Kristeva zwar deutlich von (partiell) Identitätsverlust spricht und an anderer Stelle den Sprachwechsel mit einem Matrizid gleichsetzt,¹⁹⁰ geht aus dem Zitat dennoch hervor, dass er für sie gleichzeitig eine Art Wiedergeburt bedeutet.

langue française entrée en Algérie avec les envahisseurs de 1830, et à l'essorer, à la secouer devant moi de toute sa poussière compromettante... [...] Il fallait, par elle et avec ses propres mots, la renverser en quelque sorte sur elle-même!“ (Djebar [2001, 13]). Auch in ihrem Roman *L'amour, la fantasia* (1985) geht Djebar u. a. verschiedenen Sprachidentitäten nach.

Ornella Vorpsi und Bessa Myftius Sprachgebrauch unterscheidet sich insofern von demjenigen anderer französisch- und italienischsprachiger Autor:innen, als sie nicht (in diesem Sinne) in der Sprache von Kolonisatoren schreiben. Obwohl das Italienische in Bezug auf Albanien unter Umständen als Kolonialsprache angesehen werden kann (siehe dazu die Ausführungen auf S. 36–37), steht Vorpsi Sprachwahl nur indirekt mit der italienischen Besetzung Albaniens in Verbindung, hat sie doch womöglich aufgrund des Einflusses für Italien als Ziel ihrer Migration entschieden. Djebar hatte nach eigenen Aussagen keine andere Wahl als sich der Kolonialsprache Französisch zu bedienen, denn das Arabische war ihr als Schriftsprache verwehrt: „Je n'ai que le français, puisque quand j'ai été à l'école, l'on ne m'a pas donné ce choix de garder ma langue [...]. Je n'ai pas le choix d'une autre écriture“ (Djebar [1998, 180]).

188 Kristóf in Gazier/Laval/Bouchez (1997, s. p.).

189 Kristeva (1998, 387).

190 „Il y a du matricide dans l'abandon d'une langue natale“ (Kristeva [1998, 388]); „[j]'ai complètement coupé avec ce pays, cette langue. C'était sans doute un geste matricide“ (Kristeva in Gazier/Laval/Bouchez [1997, s. p.]). Siehe für weitere Ausführungen zur Verbindung von Mutter und Muttersprache bspw. Greenson, Ralph R. „The Mother Tongue and the Mother“. *The Technique and Practice of Psychoanalysis*. New York: International Universities Press 1967, 31–43 oder Amati Mehlers, Argentieris und Canestris Ausführungen zu Samuel Beckett, der „sich in der Fiktion seiner neuen Sprache [eine Mutter] erschaffen hatte“ (Amati Mehler/Argentieri/Canestri [2010, 282]). Stephen Kellman, Véronique Porra und Anne-Rosine Delbart gehen darüber hinaus auf den Zusammenhang von Sprachwechsel und ‚Matrizid‘ ein: (1) „There seems something not only painful but unnatural, almost matricidal, about an author who abandons the *Muttersprache*“ (Kellman [2014, 3]). (2) „[A]vec l'évocation du matricide et de la trahison, [nous touchons] à un *topos* qui a de tout temps accompagné le changement de langue“ (Porra [2011, 114]). (3) „S'exi-

Der Eindruck von Ornela Vorpsi, Bessa Myftiu und Ágota Kristóf, mit dem Sprachwechsel eine Distanz zu ihrer Vergangenheit in Albanien und Ungarn herstellen zu können, kann aus psycholinguistischer Perspektive belegt werden: So erklären Jacqueline Amati Mehler, Simona Argentieri und Jorge Canestri, die sich in ihrer Monografie *La babele dell'inconscio* dem Phänomen des Polylingualismus aus psychoanalytischer Sicht nähern, dass der Gebrauch einer Zweitsprache „consente un distanziamento emozionale dalle parole della lingua primigenia, che conservano invece tutto il carico di vissuti emozionali, sensoriali e percettivi legato alla corporeità, nell'ambito del rapporto primario“.¹⁹¹ Diese Distanzierung von emotionalen und sensorischen Erlebnissen hilft dabei, „di sfuggire a un dolore intollerabile o, addirittura, di arginare la frammentazione e la psicosi, attuando così una sorta di scissione intrapsichica“.¹⁹² Während ein Sprachwechsel, wie bei Kristeva, oftmals auch mit Identitätsverlust in Verbindung gebracht wurde bzw. wird¹⁹³ – Ackermann spricht bei einem bewussten Sprachwechsel von einem „radikaleren Einschnitt“¹⁹⁴ als bspw. bei doppelter Sprachbürgerschaft durch Lebensumstände – und entsprechend negative Konnotation erhielt bzw. erhält, ist eine mit dem Sprachwechsel zusammenhängende innerpsychische Spaltung aus psychoanalytischer Sicht positiv zu bewerten, wenn dadurch eine „distanza di sicurezza“¹⁹⁵ geschaffen werden kann, die Psychosen zu verhindern mag. Auch der Psychoanalytiker Ralph R. Greenson stellte bei seinen Patient:innen fest, dass der Wechsel von der Muttersprache zu einer neuen Sprache „offered [...] an opportunity to build up a new defensive system“.¹⁹⁶ Ein solcher Sprachwechsel generiert sowohl eine Distanz zur emotional behafteten Sprache der Kindheit als auch zu damit bzw. darin gemachten (traumatischen) Erfahrungen. „[D]ue to extreme traumatization, speakers cease to want to use their first language“,¹⁹⁷ erklärt Monica Schmid in ihrer Studie zu Spracherosion bei zwischen 1933 und 1939 ausgewanderten jüdischen Deutschen. Nicht immer ist der Sprachwechsel im Zusammenhang mit traumatischen Erfahrungen jedoch mit der gänzlichen Aufgabe der Muttersprache verbunden; auch kann die Sprache abhängig von der Situation gewählt werden:

ler de sa langue natale, c'est rompre avec sa culture et son lieu primitif, c'est couper une seconde fois le cordon ombilical“ (Delbart [2005, 17]).

¹⁹¹ Amati Mehler/Argentieri/Canestri (2003, 86).

¹⁹² Amati Mehler/Argentieri/Canestri (2003, 232).

¹⁹³ Cfr. Ackermann (1997, 22).

¹⁹⁴ Ackermann (1997, 16).

¹⁹⁵ Amati Mehler/Argentieri/Canestri (2003, 2).

¹⁹⁶ Greenson (1967, 38).

¹⁹⁷ Schmid (2004, 42).

„[D]ifferent languages can be linked to emotive factors, which may lead to one or the other language being preferred in certain, emotionally marked, situations“.¹⁹⁸ Ausgehend von Schmid's Erklärungen kommen die Linguistin Brigitta Busch und die Psychotraumatologin Luise Reddemann zu dem Schluss, dass Sprachen, „mit denen sich eine Distanz herstellen lässt“,¹⁹⁹ nicht nur einen Schutzraum errichten können, der eine „neue[...], von Traumatisierungen unbeschadete[...] Existenz oder Identität“²⁰⁰ ermöglicht, sondern auch dabei helfen können, über die entsprechenden Erfahrungen zu sprechen.²⁰¹

Ein Sprachwechsel stellt sich somit nicht nur als passiver Schutzmechanismus heraus, sondern kann aktiv-produktiv dazu beitragen, traumatischen Erlebnissen Ausdruck zu verleihen. Während dies auf psychologisch-individueller Ebene zur Verarbeitung und Überwindung von Traumata beitragen kann, stehen auf literatur- und kulturwissenschaftlicher Ebene die Darstellungsweisen im Vordergrund, die ein Sprachwechsel hervorbringen kann. So, wie Delbart argumentiert, dass „[c]hanger de langue conduit alors à voir et à penser le monde différemment [...] [car l']individu qui passe d'un idiome à un autre change d'identité, devient autre [...] [et] rompt avec une partie de lui“,²⁰² soll in diesem Zusammenhang – auch unter Rückgriff auf Maingueneau's Paratopie-Konzept – davon ausgegangen werden, dass der Sprachwechsel dazu führt, die ‚Welt‘ anders darzustellen.²⁰³ Die Distanz zur eigenen Sprache, sprich die sprachliche Paratopie, ermöglicht diese veränderte Darstellung. Da bei Vorpsi und Myftiu ohnehin nur von literarischem Sprachwechsel gesprochen werden sollte – über ihren privaten Gebrauch von verschiedenen Sprachen können weder gültige noch nützliche Aussagen getroffen werden –, erweist es sich als wenig zielführend, die dargelegten psychologischen und psycholinguistischen Aspekte auf die beiden Autorinnen zu beziehen. Entsprechend können und sollen in dieser Arbeit weder die Überwin-

198 Schmid (2004, 42).

199 Busch/Reddemann (2013, 23).

200 Busch/Reddemann (2013, 29).

201 Cfr. Busch/Reddemann (2013, 23–33).

202 Delbart (2005, 17). Auch Kellman stellt heraus, dass „the creation of a new voice means the invention of a new self“ (Kellman [2014, 20]).

203 Ähnlich wäre dies aus folgendem Zitat von Kellman abzuleiten: „Distance may or may not make the heart grow fonder, but translingualism is a distancing device with coronary consequences“ (Kellman [2014, 28]). Kellman meint hier individualpsychologische Konsequenzen von Translingualismus bzw. im gleichen Sinne Sprachwechsel für die Autor:innen, da damit eine Distanz zur Vergangenheit hergestellt werden kann. Mir geht es im Folgenden um die ‚coronary consequences‘, die diese Form der Distanz für die literarische Produktion der Autorinnen hat.

derung von traumatischen Erfahrungen²⁰⁴ noch die identitären Veränderungen von Vorpsi und Myftiu aufgrund ihrer Migration betrachtet werden; vielmehr gilt das Interesse ihrem literarischen Sprachwechsel und dessen produktivem Potenzial. Dieses erkennt der Schriftsteller Adrián Bravi im sich verändernden Blick auf die Vergangenheit, den eine neue Sprache herbeiführen kann: „Non so se una nuova lingua possa liberarci da qualcosa, credo però che possa darci uno sguardo diverso sul passato, rivisitarlo con un'altra lente“.²⁰⁵ Somit ermöglicht der literarische Sprachwechsel es, mit Hana Voisine-Jechova gesprochen, eine „barrière entre l'émotivité trop subjective, et par là même étouffante et gênante, de la langue maternelle, et l'acte créateur“²⁰⁶ zu errichten und erfüllt im literarischen Kontext nicht zwingend eine ‚befreiende‘, sondern vor allem eine produktive Funktion; er wird zum „*schöpferisch aktiven Akt*“.²⁰⁷

Für Ornela Vorpsi ist es nicht nur wichtig, ob bzw. dass eine Fremdsprache die notwendige Distanz zur albanischen Sprache und ihrer Kindheit und Jugend in Albanien herstellen kann, sondern welche Sprache diese Funktion erfüllt. Ihre Entscheidung für die italienische und gegen die französische versucht Vorpsi 2006 gegenüber Maria Cristina Mauceri damit zu begründen, dass sie das Italienische als ihr näher stehend empfand; vor allem, da sie es privat mit ihrem italienischen Mann spricht.²⁰⁸ Im Interview mit Sara Camaiora führt sie ihre Entscheidung darauf zurück, dass das Italienische die erste Fremdsprache war, die sie nach dem Verlassen Albaniens erlernte.²⁰⁹ Außerdem beschreibt Ornela Vorpsi das Französische als rigider und steifer als das Italienische und erklärt, dass sie damit weniger gut umgehen könne.²¹⁰ Es bleibt etwas unklar, ob sich die Argumente für die italienische Sprache ergänzen oder widersprechen. Wählt Vorpsi das Italienische, weil es affektiv behaftet ist, ist die Entscheidung pragmatisch auf den Zeitpunkt des Erlernens der Fremdsprache zurückzuführen oder führt letztlich das Zusammenspiel dieser Gründe zur Wahl des Italienischen?

204 Aus Vorpsis biografischer Notiz auf der Homepage der *Cité internationale des arts* in Paris – sie hatte dort vom 22. September 2022 bis zum 23. August 2023 eine Résidence – geht hervor, dass sie unter Kindheitstraumata litt bzw. leidet (Alliot [2021, s. p.]). Vorpsi teilte die Notiz in sozialen Medien, stimmt den Aussagen also offensichtlich zu.

205 Bravi (2017, 23).

206 Voisine-Jechova (1995, 9).

207 Jähnichen (1997, 29).

208 Cfr. Mauceri (2006, s. p.).

209 Cfr. Camaiora (2009, 183). Siehe auch Bond/Burns/Mauceri (2013, 203–204), wo Vorpsi dieselbe Begründung gibt.

210 Cfr. Camaiora (2009, 183). Vergleiche auch die oben aufgeführte Aussage, das Italienische sei flexibler als das Albanische und Französische.

Im Nachwort zur Neuauflage ihres Debütromans *Il paese dove non si muore mai* gibt Ornela Vorpsi nicht nur einen konkreten Grund für die Entscheidung gegen die albanische Sprache, sondern auch gegen die französische und somit für die italienische. Einerseits war ihr das Französische bei der Ankunft in Frankreich zu fremd („La lingua francese mi era estranea quanto i tetti di quella città“ [PMM, 116]) und andererseits ließ das Albanische sie an negative Erlebnisse in ihrem Herkunftsland zurückdenken: „L'albanese risvegliava i demoni“ (PMM, 116). Das Italienische war für sie deshalb die einzig mögliche Literatursprache (cfr. PMM, 116). Diese Argumente gegen das Französische stehen den eingangs wiedergegebenen Aussagen gegenüber, in denen Vorpsi mehrfach betont, dass die Wahl des Italienischen unbewusst sowie irrational war und sie sich ebenso für das Französische hätte entscheiden können. Es scheint, als würde Vorpsi ihre Wahl des Italienischen mit größerem Zeitabstand immer schlüssiger begründen und somit auch ihre früheren Aussagen revidieren. Möglicherweise ist es auch hier die Distanz, die zu einer rationaleren Bewertung ihres ersten Sprachwechsels führt. Zusätzlich könnte die wachsende Kohärenz der Aussagen auf die ständige Narrativierung ihrer Entscheidung zurückzuführen sein, zu der Vorpsi in Interviews immer wieder aufgefordert wird. Vorkommnisse im eigenen Leben „rückwirkend in einen erzählbaren respektive artikulierbaren Zusammenhang“²¹¹ zu bringen, so erklärt Manuela Kirberg in ihrem Artikel zum philosophischen Konzept des *homo narrans*, hilft dem Menschen dabei, Bedeutung zu konstituieren, da die Abfolge von Ereignissen rückblickend als logisch empfunden wird. Diese Narrativierung des Erlebten, durch die auch „diskordante Vorkommnisse“²¹² nachvollziehbar in diese Abfolge eingebettet werden, ist von Selektion, Abstraktion, Strukturierung, Organisation sowie von Reduzierung der Komplexität geprägt.²¹³ Einerseits verdeutlichen die vermeintlichen Widersprüche Vorpsis, dass Interviews nur schlecht als zuverlässige Quellen gelten können,²¹⁴ andererseits ist daran möglicherweise erkennbar, dass Vorpsi mit längerer Zeit, die sie in Frankreich lebt, ein größeres Bedürfnis verspürt, den Gebrauch des Italienischen zu rechtfertigen – vielleicht auch vor sich selbst. Denn obwohl sie das Italienische in ihrem Privatleben regelmäßig nutzt, thematisiert Ornela Vorpsi bereits 2006,

²¹¹ Kirberg (2014, 37).

²¹² Kirberg (2014, 37).

²¹³ Cfr. Kirberg (2014, 37–39). Kirberg konstatiert zusammenfassend: „Mithilfe von Erzählungen sucht der Mensch, sich selbst in einer einheitlichen Lebensgeschichte zu begreifen; man könnte sagen: in einer Aneinanderreihung einzelner Erzählungen, die auch wiederholt, revidiert oder neu interpretiert werden können, ist der Mensch bestrebt, einen kohärenten Lebensablauf zu konstituieren“ (Kirberg [2014, 41]).

²¹⁴ Sie sind, wie oben kurz erwähnt, Teil einer „posturale[n] Konstruktion“ (Meizoz [2005, 187]).

dass ihre Verbindung zur italienischen Sprache schwächer wird, da sie nicht mehr in Italien lebt. Sie bezeichnet das Italienische als „una lingua che appartiene al passato“.²¹⁵

1.2.3 „Scriverò in francese“ – Ornella Vorpsi doppelter Sprachwechsel

In einem ebenfalls 2006 von Silvia Camilotti durchgeführten Interview geht Ornella Vorpsi auf die Schwierigkeit der schwindenden Verbindung zum Italienischen ein: Sie sieht sich aufgrund ihres Wohnorts stark vom Französischen beeinflusst und fragt sich, wie lange es ihr noch möglich sein wird, in italienischer Sprache zu schreiben.²¹⁶ Sie betont dabei allerdings, dass sie dies noch weiterhin tun möchte.²¹⁷ Im Interview mit Pinzi, durchgeführt 2008, äußert Vorpsi, dass sie die französische Sprache nicht als notwendig für ihr literarisches Schaffen empfindet: „La mia scrittura, per il momento, non sente la necessità della lingua francese“.²¹⁸ Mit dem Einschub ‚per il momento‘ schließt Ornella Vorpsi jedoch eine Veränderung dieser Situation nicht aus. In diesem Interview gibt Vorpsi außerdem zu verstehen, dass sie das Leben zwischen den Sprachen nicht nur als schwierig und problematisch, sondern fast sogar als schmerzhaft empfindet.²¹⁹ Ein Jahr später wird sie während des Interviews mit Bond, Burns und Mauceri von einer Person aus dem Publikum gebeten, diesen Schmerz genauer zu erläutern. Sie erklärt, dass die Unsicherheit, nicht den richtigen Begriff oder die richtige Konnotation im Italienischen zu finden, Zweifel an grammatikalischer Korrektheit sowie die fehlende von ihr angestrebte Präzision das Schmerzhafte am Leben zwischen den Sprachen darstellen.²²⁰

Im gleichen Interview erklärt Vorpsi, dass sie schon häufig darüber nachgedacht hat, auf Französisch zu schreiben, vor allem, da sie das Französische in

²¹⁵ Vorpsi in Mauceri (2006, s. p.). Im Interview mit Pinzi bezeichnet sie auch das Albanische als „lingua del passato“ (Vorpsi in Pinzi [2010, 142]). Während es im Interview von 2006 um die zu dem Zeitpunkt aktuelle Dynamik zwischen dem Italienischen und dem Französischen ging, grenzt Vorpsi gegenüber Pinzi das Italienische vom Albanischen ab. Im ersten Fall beschreibt sie die Schwierigkeit, in italienischer Sprache zu schreiben, obwohl sie in Frankreich lebt, im zweiten Fall, warum für sie das Italienische als Literatursprache besser geeignet ist als das Albanische.

²¹⁶ Nachweis für das Zitat in der Kapitelüberschrift: Vorpsi in Mezzena Lona (2012, s. p.).

²¹⁷ Cfr. Camilotti (2010, 83–84). Auch im Interview mit Sara Camaiora, das 2009 veröffentlicht wurde, bringt Vorpsi diese Unsicherheit zum Ausdruck: „Non so in che lingua sarà il mio domani, visto che la mia vita (ampia) si svolge in francese“ (Vorpsi in Camaiora [2009, 183]).

²¹⁸ Vorpsi in Pinzi (2010, 140).

²¹⁹ Cfr. Pinzi (2010, 139). Vorher bezeichnete sie die Nutzung des Albanischen als schmerzhaft. Dies deutet möglicherweise schon auf den zweiten Sprachwechsel voraus.

²²⁰ Cfr. Bond/Burns/Mauceri (2013, 220).

ihrem Alltag umgibt und sie es am meisten gebraucht. Die französische Sprache erscheint ihr jedoch noch immer als weniger flexibel als die italienische und bedachtet auf eine präzise Form.²²¹ Nichtsdestotrotz geht Ornella Vorpsi davon aus, dass sie eines Tages auf Französisch schreiben wird: „Evidentemente, però, sì, penso che per forza un giorno mi metterò a scrivere in francese...“.²²² In dieser Aussage ist in besonderem Maße die Entwicklung der Einstellung Vorpsis zu ihrem zweiten Sprachwechsel zu erkennen. Ihr ist, wie dargelegt wurde, schon seit Anfang ihrer literarischen Karriere bewusst, dass sie möglicherweise nicht immer in italienischer Sprache schreiben wird. Anfangs stellt sie jedoch heraus, dass sie weiterhin das Italienische nutzen möchte. Während im Interview mit Anita Pinzi der Wechsel zum Französischen durch den Ausdruck ‚per il momento‘ als möglich, aber zeitlich unbestimmt beschrieben wird, scheint ein Jahr später jeglicher Zweifel verschwunden zu sein. Während ‚evidentemente‘ und ‚per forza‘ bekräftigen, dass Ornella Vorpsi nun fest davon ausgeht, einen zweiten Sprachwechsel zu vollziehen, lässt sie offen (‚un giorno‘), ob sie diesen Wechsel in naher oder ferner Zukunft sieht.

Es kann argumentiert werden, dass der zweite Sprachwechsel Vorpsis sich auch in ihren italienischsprachigen Werken andeutete, in denen Frankreich und die französische Sprache immer schon präsent sind: Es finden sich Verweise auf französische Autoren und Künstler,²²³ die Kurzgeschichte „Lumturi disparue“ aus *Bevete cacao Van Houten!* spielt zum Großteil in Paris und handelt von der Frankreichobsession einer Mutter (cfr. BCVH, 65–76)²²⁴ und gleich zu Beginn von *La mano che non mordi* findet sich ein Zitat in französischer Sprache, das sich über acht Zeilen erstreckt (cfr. MNM, 3–4).²²⁵ Dennoch betont Vorpsi Folgendes:

Se scrivo in italiano cerco di rimanere in quella lingua. Sono cosciente che la mia lingua non è ortodossa né una lingua pura. Mescolare anche altre lingue mi sembra eccessivo. Cerco di stare nell'italiano perché magari già lo deformato abbastanza e sarebbe troppo pittoresco usare altre lingue.²²⁶

²²¹ Cfr. Bond/Burns/Mauceri (2013, 203).

²²² Vorpsi in Bond/Burns/Mauceri (2013, 203).

²²³ Bspw. auf Maupassants *Bel Ami* (cfr. PMM, 44), Stendhal und sein *Le rouge et le noir* (cfr. PMM, 66) oder Flauberts *Madame Bovary* (cfr. BCVH, 65). Im Kapitel „Arance di Tirana“ aus *Il paese dove non si muore mai* spielt außerdem Delacroix' *La Liberté guidant le peuple* eine tragende Rolle (cfr. PMM, 67–69).

²²⁴ Siehe dazu auch Görtz (2025, 229–248).

²²⁵ Es handelt sich um einen Ausschnitt aus Georges Bernanos' *Journal d'un curé de campagne* (1936).

²²⁶ Vorpsi in Pinzi (2010, 145).

Vorpsi begründet die Entscheidung, das Zitat im französischen Original wiederzugeben, zwar damit, dass „un autore, un libro, debba essere riportato nella forma originale“,²²⁷ und verneint so die Frage nach einer „contaminazione linguistica“,²²⁸ doch vermittelt die Länge und die Positionierung auf der ersten Seite des Romans eine gewisse Zentralität des Französischen. Dies wird nicht zuletzt dadurch verstärkt, dass Frankreich im Roman eine mindestens ebenso große Rolle spielt wie Italien, da die Hauptfigur auch hier in Paris lebt.

Unabhängig davon, welche Funktion die verschiedenen Verweise auf Frankreich und die französische Sprache in den jeweiligen Texten erfüllen und ob Vorpsi diese auch integriert hätte, wenn sie nicht in Frankreich leben würde, ist das Französische für die Lesenden präsent, teilweise zentral, und kann als Voraussetzung auf den zweiten Sprachwechsel verstanden werden.

Im Gespräch mit Alessandro Mezzena Lona thematisiert Ornella Vorpsi kurz nach dem Erscheinen ihres letzten Romans in italienischer Sprache (*Fuorimondo*, 2012) erstmals diesen zweiten Sprachwechsel. Vorpsi erklärt: „Non riesco più ad avere confidenza con l'italiano. Mi manca la ricchezza delle parole“.²²⁹ Aufgrund der Distanz zu Italien scheint es ihr nunmehr unmöglich, ein literarisches Italienisch zu verwenden, sie beschreibt dies als „una sfida impossibile“.²³⁰ Vorpsi äußert außerdem, dass es von Anfang an eine große Herausforderung war, auf Italienisch zu schreiben, da sie bereits in Frankreich lebte. Mit ihrem zweiten Sprachwechsel nimmt Vorpsi sich nun einer Herausforderung an, da die französische Sprache weniger in ihr verankert ist.²³¹

Wie bereits deutlich wurde, beschreibt Ornella Vorpsi die italienische Sprache in den Interviews, die ihrem zweiten Sprachwechsel vorausgingen, stets als flexibel und formbar und grenzte sie so vom für sie rigiden und steifen Französisch ab. Nach der Publikation ihres ersten Romans in französischer Sprache (*Tu convoiteras*, 2014) bezeichnet sie im Interview mit Sabina Minardi nun sowohl das Italienische als auch das Französische als „malleabili“,²³² wohingegen sie das Albanische als hart beschreibt.²³³ Dies ist sicherlich auch darauf zurückzuführen, dass Vorpsi die französische Sprache zu diesem Zeitpunkt deutlich besser beherrscht und bereits ihre ersten schriftstellerischen Erfahrungen darin sammeln konnte. Die Abgrenzung der Sprachen wird nun also eher zwischen ihrer Mutter-

227 Vorpsi in Pinzi (2010, 145).

228 Vorpsi in Pinzi (2010, 145).

229 Vorpsi in Mezzena Lona (2012, s. p.).

230 Vorpsi in Mezzena Lona (2012, s. p.).

231 Cfr. Mezzena Lona (2012, s. p.).

232 Vorpsi in Minardi (2015, s. p.).

233 Cfr. Minardi (2015, s.p.).

sprache und den Fremdsprachen vollzogen. Möglicherweise grenzt Vorpsi auch Literatursprache(n) von Nicht-Literatursprache(n) ab.

Offensichtlich verändert sich Ornella Vorpsis Sprachwahrnehmung mit der Zeit. Die anfangs als steif und rigide erlebte französische Sprache wird ebenso formbar wie die italienische, von der Vorpsi sie vorher abgegrenzt hatte. Auch die Eigenschaften, die sie ihrer albanischen Muttersprache zuschreibt, könnten sich entsprechend in ihrer Wahrnehmung verändern, weswegen ich ihre Erklärungsversuche anhand der Spracheigenschaften für weniger schlüssige Argumente für oder gegen bestimmte Sprachen als Schreibsprache halte. Wichtiger erscheint mir, dass Vorpsi sich mit ihren Sprachwechseln von ihrer Vergangenheit distanziert, zu der auch ihre emotional aufgeladene Muttersprache zählt.

Im Kontext des doppelten literarischen Sprachwechsels von Ornella Vorpsi erweist es sich auch als interessant, die Publikations- und Übersetzungsgeschichte ihrer Werke näher zu betrachten. Vorpsis erster Roman *Il paese dove non si muore mai* wurde im Jahr 2004 zuerst in französischer Übersetzung (*Le pays où l'on ne meurt jamais*) bei Actes Sud veröffentlicht, bevor er 2005 in Italien bei Einaudi erschien. *Bevete cacao Van Houten!* wurde sogar erst fünf Jahre nach der Veröffentlichung in Frankreich (*Buvez du cacao Van Houten!*, 2005) – im Jahr 2010 – in Italien herausgegeben. In der Zwischenzeit waren bereits sowohl die italienischen Fassungen als auch die Übersetzungen von *Vetri Rosa* (2006) und *La mano che non mordi* (2007) erschienen.

Im Interview mit Maria Cristina Mauceri kommentiert Ornella Vorpsi die durchaus ungewöhnliche Publikationsgeschichte ihres Debütromans. Sie erklärt, dass sie an ihrem Werk zweifelte und sich deshalb nicht an italienische, sondern an die französischen Verlage Actes Sud, Gallimard und Grasset wandte, die regelmäßig fremdsprachige Autor:innen publizierten und Lektor:innen für das Italienische hatten. Nach der Unterzeichnung der Vertragsdokumente mit Actes Sud bot der französische Verlag das Erstlingswerk in Italien an, wobei so viele italienische Verlagshäuser interessiert waren, dass Vorpsi sich für Einaudi entscheiden konnte.²³⁴ Die Tatsache, dass Vorpsis Text im Original und in Übersetzung von großen Verlagen publiziert wird,²³⁵ unterscheidet sie nicht nur von Bessa Myftiu, deren Texte zwar bei französischen, aber eher kleinen Verlagshäusern erschie-

234 Cfr. Mauceri (2006, s. p.). Auch in Bezug auf die Publikation ihres ersten Romans widerspricht sich Vorpsi selbst. Gegenüber Silvia Camilotti erklärt sie, dass sie sich aufgrund fehlender Kontakte nach Italien nicht an italienische Verlage wandte: „[N]on avevo la minima intenzione di parlarlo in Italia“ (Vorpsi in Camilotti [2010, 79]).

235 Die französischsprachigen Romane *Tu convoiteras* und *L'été d'Olta* sind bei Gallimard verlegt, die Übersetzung des ersten französischsprachigen Romans ins Italienische bei Nottetempo (*Viaggio intorno alla madre*, 2015). *L'été d'Olta* ist bisher nicht übersetzt. Sara Camaïora weist da-

nen sind,²³⁶ sondern steht auch im Kontrast zu vielen insbesondere italo-, aber auch frankophonen transkulturellen Autor:innen.

Die teils deutliche spätere Publikation der italienischsprachigen Originaltexte wirft außerdem die Frage nach deren tatsächlicher Originalität auf. Es lässt sich unmöglich feststellen, ob Vorpsi zwischen der Publikation der französischen Übersetzungen und dem Erscheinen in Italien Änderungen daran vornahm. Es wäre möglich, dass die Arbeit mit den Übersetzungen zu Überarbeitungen der Originaltexte geführt hat, denn sie kontrollierte die Übersetzungen nach eigener Angabe.²³⁷ Da Vorpsi ihre Werke nicht selbst übersetzt – an der Übersetzung von *Il paese dove non si muore mai* war sie jedoch beteiligt²³⁸ – kann nicht automatisch von einer Wechselwirkung zwischen ‚Original‘ und ‚Übersetzung‘ bis hin zur Auflösung dieser beiden Begriffe gesprochen werden, wie sie Autor:innen wie Anne Weber²³⁹ und Vassilis Alexakis²⁴⁰ schildern, die ihre Texte selbst in eine zweite Sprache übertragen.²⁴¹ Im Interview mit Bond, Burns und Mauceri erklärt

rauf hin, dass mehr und mehr transkulturelle italoophone Autor:innen das Interesse der großen Verlage zu wecken scheinen (cfr. Camaïora [2009, 57–59]).

236 Myftiu hatte ihre Romane auch an schweizerische Verlage geschickt (cfr. Biamonte [2006, s. p.]).

237 Cfr. Pinzi (2010, 146).

238 Auf dem Cover der französischen Übersetzung, *Le pays où l'on ne meurt jamais* (2004), ist folgender Zusatz zu finden: „traduit de l'italien par Marguerite Pozzoli en collaboration avec l'auteur“ (Vorpsi 2004, Cover).

239 Anne Weber (*1964 in Offenbach am Main) schreibt auf Deutsch und Französisch. Sie wuchs in Deutschland auf und ging nach ihrem Schulabschluss nach Paris, wo sie französische Literatur und Komparatistik studierte. 1998 veröffentlichte sie ihre ersten Romane in französischer Sprache und übersetzte sie ins Deutsche. Mittlerweile verfasst sie zuerst die deutsche Version ihrer Werke.

240 Vassilis Alexakis (1943–2021) schrieb auf Französisch und Griechisch. Er wuchs in Griechenland auf und ging nach seinem Schulabschluss nach Lille, um Journalismus zu studieren. Während der griechischen Militärdiktatur 1967 bis 1974 blieb er in Frankreich und arbeitete in Paris als Journalist. Nach eigener Aussage fiel es ihm aus diesem Grund nicht schwer, seine ersten Romane in französischer Sprache zu verfassen. Es erschien ihm natürlich, die Sprache zu nutzen, die ihn im beruflichen Alltag und im Privatleben umgab. Nach Ende der Diktatur wird Alexakis bewusst, dass er seine griechische Muttersprache benötigte, um über seine Heimat, seine Vergangenheit und seine Erinnerungen sprechen und schreiben zu können. Im Jahr 1980 veröffentlichte er seinen ersten Roman auf Griechisch (Ταλγύ) und übersetzte diesen anschließend selbst ins Französische. Die Sprachwahl für seine Werke hing für ihn mit der Ortswahl zusammen: spielte die Handlung in Griechenland, so schrieb er auf Griechisch, spielte sie in Frankreich oder der frankophonen Welt, so schrieb er auf Französisch (cfr. Martin/Drevet [2009, 15–16]).

241 „J'écris une première version. Dès que le livre existe, mais qu'il n'est pas encore abouti dans la première langue, je prolonge le travail d'écriture en effectuant une révision de la première version à travers une nouvelle langue. Je récupère alors toutes les améliorations apportées par

Vorpsi, dass sie sich bei der Übersetzung ihrer Texte langweilen würde, da sie sich lieber neuen Projekten widmet.²⁴² Ähnliches äußert sie auch gegenüber Pinzi: „So che tradurre non è tempo perso, ma allo stesso tempo a me sembra un po' tempo perso, perché voglio sviluppare altre idee“.²⁴³ Dadurch, dass Vorpsi sich entscheidet, ihre Texte nicht selbst ins Französische bzw. Italienische zu übertragen, bleibt eine Distanz zwischen den Übersetzungen und dem Lesepublikum bestehen,²⁴⁴ die zwar bei übersetzten Texten der Norm entspricht, im Kontext von Vorpsis doppeltem Sprachwechsel jedoch hätte überbrückt werden können. Da Vorpsi sich bei der Selbstübersetzung noch weiter intensiv mit den entsprechenden Inhalten auseinandersetzen müsste, könnte auch hier das Bedürfnis nach Distanz zur in den Texten dargestellten albanischen Vergangenheit ein (unbewusster) Faktor in dieser Entscheidung gewesen sein.

1.3 Die *Paratopie der Migration*

Unabhängig davon, inwiefern die aufgeführten Selbstaussagen der Autorinnen als wahr angesehen werden können, kann an dieser Stelle die Schlussfolgerung gezogen werden, dass Vorpsi und Myftiu ein Bedürfnis nach Distanz zu ihrer Muttersprache verspüren, die es ihnen ermöglicht, sich weiter von ihrem Herkunftsland und den damit verbundenen Erinnerungen zu distanzieren. Obwohl beide versuchen, ihren Sprachwechsel logisch zu begründen, ist es Amati Mehler, Argentieri und Canestri zufolge

molto difficile distinguere quanto questa ‚emigrazione linguistica‘ sia stata occasionale, determinata da circostanze esteriori, oppure guidata da più profonde necessità inconscie: o – piuttosto – quante volte le circostanze esterne siano andate al servizio di necessità difensive interiori.²⁴⁵

cette fausse traduction pour corriger la première version. On pourrait dire qu'il n'y a pas de version originale. La version définitive du texte apparaît dans la seconde langue. Il s'établit ainsi avant la publication un dialogue entre les deux langues“ (Alexakis in Rontogianni/Spiropoulou [2012, 52]). Ähnlich verhält es sich bei Anne Weber, die seit einiger Zeit die deutsche Version ihrer Texte zuerst verfasst und dann nach der Übersetzung ins Französische ihren deutschen Originaltext überarbeitet und beim Übersetzen gefundene Schwächen ausbessert (cfr. Weber in Institut français de Leipzig [2021, s. p.]).

²⁴² Cfr. Bond/Burns/Mauceri (2013, 212).

²⁴³ Vorpsi in Pinzi (2010, 146).

²⁴⁴ Übersetzung könnte in diesem Zusammenhang als Strategie der narrativen Distanzierung angesehen werden.

²⁴⁵ Amati Mehler/Argentieri/Canestri (2003, 217).

Für meine Zwecke ist es besonders wichtig, diese ‚emigrazione linguistica‘ als literarische Emigration zu verstehen. Das – möglicherweise auch individualpsychologisch motivierte – Bedürfnis nach Distanz steht bei Vorpsi und Myftiu immer auch in enger Verbindung zu ihrem literarischen Schaffen. Der Sprachwechsel mag den beiden Autorinnen bei der privaten Verarbeitung von traumatischen Erlebnissen geholfen haben bzw. helfen, ermöglicht ihnen aber zusätzlich, ihre Erfahrungen und an Albanien gebundene traumatisierende Erlebnisse während des albanischen Kommunismus sowie unter dem Patriarchat in ihren Werken zu inszenieren, und bedingt die Darstellungsweisen mit. So, wie die geographische Distanz zu Albanien den beiden Autorinnen zu einem distanzierten und kritischen Blick auf ihre Kindheit und Jugend während der kommunistischen Diktatur verhilft, erfüllt auch der Sprachwechsel eine solche distanzierende Funktion.

Die oben erläuterte paratopische Position Ornella Vorpisis und Bessa Myftius wird somit durch die sprachliche Distanz zur albanischen Muttersprache noch verstärkt. Für Dominique Maingueneau besteht eine „paratopie *linguistique*“ dann, wenn die Sprache, die genutzt wird, nicht die eigene Muttersprache ist,²⁴⁶ unabhängig davon, ob dies im Zuge von Migration geschieht oder anderweitig bedingt ist. Einerseits stehen Vorpsi und Myftiu durch ihren Sprachwechsel in noch größerer Entfernung zu Albanien, andererseits werden sie auch im italienischen, schweizerischen und französischen Literaturbetrieb aufgrund ihrer sprachlichen Herkunft außerhalb des norm- und standardsprachlichen Zentrums positioniert.²⁴⁷ Es fällt demnach schwer, Vorpisis und Myftius Zugehörigkeiten klar festzulegen, denn eine Verbindung besteht sowohl zu Albanien als auch zu ihren neuen sprachlichen sowie räumlichen Heimaten, und gleichzeitig verhindert diese teilweise Zugehörigkeit zu einer Kultur die vollständige zur jeweils anderen. Aus diesem Grund ist es wichtig, daran zu erinnern, dass die eingangs erläuterte gleichzeitige Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit für Maingueneau alle Paratopie-Typen auszeichnet: „Toute paratopie, minimalement, dit l'appartenance *et* la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une ‚topie‘. [...] [E]lle écarte d'un groupe (paratopie *d'identité*), d'un lieu (paratopie *spatiale*) ou d'un moment (paratopie *temporelle*)“.²⁴⁸ Hinzu kommt die erwähnte „paratopie *linguistique*“, die Maingueneau für besonders „cruciale[...] en matière de création littéraire“²⁴⁹ hält.

246 Cfr. Maingueneau (2004, 87). „[L]a langue que je parle n'est pas ma langue“ (Maingueneau [2004, 87]).

247 Dies geschieht nicht zuletzt auch durch die in der Einleitung problematisierte Bezeichnung ihrer Texte als Migrations- oder postkoloniale Literatur, durch die eine Hierarchisierung und Abgrenzung von der Nationalliteratur vorgenommen werden.

248 Maingueneau (2016, 27).

249 Maingueneau (2016, 27).

Die genannten Entfernungen (*écarts*) charakterisieren nicht nur Vorpsi, Myftiu und andere Autor:innen, sondern viele Migrant:innen im Allgemeinen. Im Kontext des migrationsbedingten Orts- und Sprachwechsels der beiden Autorinnen und der damit einhergehenden Fragen nach Identität und Zugehörigkeit spreche ich deshalb von einer *Paratopie der Migration*,²⁵⁰ die alle genannten Paratopie-Typen einschließt. Maingueneau selbst weist zwar darauf hin, dass die verschiedenen „figures de la paratopie“ miteinander interferieren und sich ihre Auswirkungen vereinen können,²⁵¹ er bespricht diesen Konnex jedoch nicht separat. Der Begriff *Paratopie der Migration* erweist sich insbesondere als hilfreich, um das von Migration bedingte Zusammenspiel der Paratopie-Formen als Gesamtphänomen zu fassen und zu benennen: Das Spektrum der Paratopie der Identität umfasst Marginalisierung und Ausschluss, die spatiale Paratopie „est celle de tous les exils“²⁵² und eine sprachliche Paratopie liegt dann vor, wenn Autor:innen nicht in ihrer Muttersprache schreiben.²⁵³ Auch Maingueneaus Erklärungen zur temporellen Paratopie, Autor:innen schrieben aus einer ver-rückten Zeit, bspw. als „survivant d'un monde défunt“,²⁵⁴ treffen insofern auf Schriftsteller:innen mit Migrationserfahrungen zu, als sie oftmals Orte und Situationen rückblickend betrachten oder jene darstellen, die in der beschriebenen Form nicht mehr existieren.²⁵⁵ Obwohl Maingueneau sie separat benennt und erläutert, ist die Trennung der Typen im Kontext von Migration nicht nur schwierig, sondern auch nicht zielführend, da sie ohnehin ineinandergreifen und sich gegenseitig bedingen.²⁵⁶ Fragen nach

250 Anders als in Bezug auf die Bezeichnung der literarischen Texte (siehe S. 4–6 für die Gründe, diese nicht unter dem Begriff der ‚Migrationsliteratur‘, sondern unter dem der transkulturellen Literatur zu fassen), erweist sich ‚Migration‘ als Teil des Begriffs in diesem Kontext als geeignet, da er die tatsächliche außerliterarische Realität von Menschen beschreibt, die ihr Herkunftsland verlassen, weshalb hier nicht von einem reduzierenden Label gesprochen werden kann. Vielmehr kann der Begriff Paratopie der Migration sowohl im literarischen als auch im außerliterarischen Kontext Anwendung finden.

251 Cfr. Maingueneau (2016, 28).

252 Maingueneau (2016, 27).

253 Maingueneau (2016, 27).

254 Maingueneau (2016, 27).

255 Bspw. aufgrund von kriegszerstörung, aber auch durch identitäre Veränderungen, die dazu führen, dass Orte nicht mehr auf dieselbe Art wahrgenommen werden: „[G]eopolitical forces [make] them [=migrants] outsiders with respect to their original homes and render [...] them incapable of acting as citizens there. Even those who migrate more or less voluntarily and without concern for the ability to return find that both their homes [...] and they themselves are changed by migration in subtle – and not so subtle – ways“ (Staeheli/Nagel [2006, 11]). Siehe dazu auch Kapitel III.1.2 dieser Arbeit, das sich Myftius *Confessions des lieux disparus* widmet.

256 Sara De Balso bedient sich in ihrer Dissertation der verschiedenen Paratopie-Typen, um das translinguale Werk von Ágota Kristóf zu analysieren. Obwohl sie zeigt, dass Autorin und Werk

Identität und Zugehörigkeit treten aufgrund der räumlichen und zeitlichen Distanz zum Herkunftsland auf, können aber auch Auslöser einer Migration sein; ein Sprachwechsel, der meist auf den Ortswechsel folgt, wirkt sich ebenfalls auf Identität und Zugehörigkeit aus, kann aber gleichermaßen als Reaktion auf identitäre Fragen verstanden werden. Dank der Beschreibung der Position von Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu als *Paratopie der Migration* werden die verschiedenen Distanzen und deren Funktionen für die Autorinnen zusammen greifbar. Sowohl der Orts- als auch der Sprachwechsel tragen dazu bei, eine kritische und produktive Distanz zu Albanien herzustellen, wodurch ein veränderter Blick auf die Geschehnisse während der kommunistischen Diktatur entsteht. Dieser durch die *Paratopie der Migration* generierte Blick macht, wie aufgezeigt wurde, einerseits die literarische Auseinandersetzung mit diesen Themen erst möglich und wirkt sich andererseits auf die Art und Weise der Textgestaltung aus. Im Zuge der Analyse der literarischen Darstellungsweisen soll das Konzept der *Paratopie der Migration* außerdem dazu dienen, den Fokus dieser Dissertation deutlich zu machen: Die im dritten Teil analysierten Strategien der narrativen Distanzierung werden nicht als Folge einzelner Distanz-Aspekte wie bspw. des Sprachwechsels betrachtet, sondern als innerliterarische Fortsetzung der im Begriff der *Paratopie der Migration* zusammengefassten Verflechtung der verschiedenen Distanzen.

2 Die innerliterarische Weiterführung der Distanz

Während im vorigen Kapitel der Funktion von Distanz – insbesondere geographischer und sprachlicher – für Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu als Schriftstellerinnen nachgegangen wurde, stehen nun die Auswirkungen der Distanzposition auf die narrative Gestaltung ihrer Texte im Fokus. Die *Paratopie der Migration*, so meine These, wirkt sich in besonderem Maße auf die narrative Konstruktion der literarischen Texte der beiden Autorinnen aus. Sie bringt Strategien hervor, mithilfe derer sie das herausgearbeitete Bedürfnis nach Distanz in den literarischen Texten weiter realisieren,²⁵⁷ kurz: die Distanz wird auf Ebene des *discours* fortgesetzt. Die bewusst genutzten ästhetisch-narrativen Verfahren, die diese Distanz im Text generieren, bezeichne ich als ‚Strategien der narrativen Distanzierung‘.

sowohl von der sprachlichen als auch von der räumlichen und der identitären Paratopie charakterisiert sind, behält sie Maingueneaus Trennung bei (cfr. De Baisi [2019, 176]).

²⁵⁷ Hier sei nochmals betont, dass nicht die Frage, ob oder inwiefern eine solche distanzierte literarische Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit eine Form von Bewältigung darstellt, zentral ist; vielmehr charakterisiert die Distanz Vorpisis und Myftiuss Werke auf narrativ-ästhetischer Ebene und erfüllt somit eine innerliterarische Funktion.

Es handelt sich dabei nicht um neue, sondern bekannte narrative Verfahren, die bei Vorpsi und Myftiu jedoch auf innovative Weise verwendet werden und so „même s'ils sont utilisés ailleurs, acquièrent [...] une signification particulière“.²⁵⁸ Sie stehen in Verbindung mit der paratopischen Position der Autorinnen und erfüllen eine damit zusammenhängende distanzierende Funktion. So dienen Fragmentierung, Visualität, Intertextualität und Ironie der impliziten Darstellung von Geschehnissen und ermöglichen Vorpsi und Myftiu, die Distanz zu Albanien und den damit verbundenen Erfahrungen im Text weiterzuführen, schaffen aber zeitgleich eine Distanz zu den Lesenden. Obwohl manche dieser Strategien in der Sekundärliteratur punktuell genannt und analysiert wurden,²⁵⁹ gibt es bisher keine werkübergreifende und verschränkte Untersuchung der auf die Distanz zurückzuführenden Ästhetik bei Vorpsi und Myftiu. Im Folgenden gilt es, dieser ‚Ästhetik der Distanz‘ nachzugehen.

Indem die zentralen gestalterischen Mittel in Verbindung mit Distanz und der paratopischen Position der Autorinnen betrachtet und nicht auf einzelne Phänomene oder Tatsachen wie den Sprachwechsel oder ihre Identität als Migrantinnen zurückgeführt werden, wird mit dieser Arbeit das Betrachtungsfeld der Analyse transkultureller Literaturen in französischer und italienischer Sprache erweitert; es stehen nicht nur sprachliche Merkmale oder sozio-politische Inhalte im Vordergrund. In den 1990er Jahren, so haben bereits die Ausführungen in der Einleitung gezeigt, wurden insbesondere transkulturelle italophone Texte stark aus soziologisch-politischer Perspektive beleuchtet. Die Betrachtung der Werke als dokumentarische Zeug:innenberichte wandelt(e) sich jedoch nach und nach zu einem Interesse für die Diskursebene der Texte²⁶⁰ und mit der allmählichen

258 Voisine-Jechova (1995, 9).

259 So geht bspw. Mario Rossi auf die fragmentierte Struktur von *Il paese dove non si muore mai* ein (cfr. Rossi [2015, 181–184]), während Cornelia Anna Maul intertextuelle und intermediale Referenzen in *La mano che non mordi* herausarbeitet (cfr. Maul [2017, 270–281]). Sie setzen die narrativen Strategien jedoch nicht mit dem Begriff der Distanz in Verbindung.

Ausführungen zur Fragmentierung von Vorpisis *Il paese dove non si muore mai* finden sich in Kapitel III.1.1; der Verbindung von Intermedialität, Intertextualität und Distanz in *La mano che non mordi* geht Kapitel III.2.3.2 dieser Arbeit nach.

260 Christiane Kiemle fasst diese Entwicklung wie folgt zusammen: „Only recently [...] it can be observed that in some scholars this sociocritical perspective is slowly moving towards a rather analytical one which concentrates on literary factors, recognizing more and more the writers' texts as literary works and not primarily as autobiographical reports of migrant experiences. However, the predominant perspective in research so far has still been to read the texts behind the screen of their author's identity as migrants“ (Kiemle [2011, 32]). Auch Silvia Contarini spricht von einer „phase actuelle, où les auteurs revendiquent avant tout leur statut d'écrivains et où les critiques s'intéressent davantage aux aspects littéraires de leur production“ (Contarini [2014, 1]).

Einbeziehung gestalterischer Elemente kristallisiert(e) sich vor allem ein Fokus auf (fremd-)sprachliche Einflüsse auf die gewählten Schreibsprachen von Autor:innen heraus. Obwohl die bei einem Sprachwechsel gewählte Sprache, so Irmgard Ackermann, als „neues ästhetisches Medium“²⁶¹ zu verstehen ist und das Potenzial birgt, kreativ damit umzugehen,²⁶² beläuft sich die Auseinandersetzung mit transkulturellen Texten häufig auf das Herausstellen sprachlicher Besonderheiten.²⁶³ Es geht um die Einbindung von Elementen aus der Muttersprache, Abweichungen von der – in diesem Fall französischen oder italienischen – Sprachnorm²⁶⁴ sowie die dadurch entstehende sprachliche Hybridität, wobei diese insbesondere bei postkolonialen Autor:innen als subversive Strategie betrachtet wird.²⁶⁵ Albanische und andere fremdsprachliche Begriffe finden sich in den Werken Vorpis und Myftius jedoch eher selten.²⁶⁶

Ein Sprachwechsel oder die Muttersprache, so argumentieren Alfrun Kliems und Hans-Christian Trepte, können sich aber auch auf implizitere Weise auf literarische Texte auswirken. Es kann

²⁶¹ Ackermann (1997, 21).

²⁶² Cfr. Ackermann (1997, 26).

²⁶³ Ein derartiger Fokus auf sprachliche Aspekte findet sich im frankophonen Kontext, nicht zuletzt aufgrund der kolonialen Präsenz Frankreichs in allen Regionen der Welt, in unzähligen wissenschaftlichen Texten. Siehe bspw. Martine Fernandes' Monografie, in der der Sprachgebrauch maghrebinischer, subsaharischer und karibischer Autorinnen im Fokus steht: Fernandes, Martine. *Les écrivaines francophones en liberté: Farida Belghoul, Maryse Condé, Assia Djebar, Calixthe Beyala*. Paris: L'Harmattan 2007.

In Bezug auf italoophone Literatur siehe Kiemle, Christiane. *Ways out of Babel: linguistic and cultural diversity in contemporary literature in Italy: Exploring multilingualism in the works of immigrated writers*. Trier: WVT 2011; Menna, Luciana. „Il tallone di Achille, la leva di Archimede: la questione della lingua nei testi letterari della migrazione“. *La questione della lingua per gli immigrati stranieri. Insegnare, valutare e certificare l'italiano L2*. Hrsg. von Monica Barni und Andrea Villarini. Milano: Franco Angeli 2001, 209–231; Negro, Maria Grazia. „Un giorno sarai la nostra voce che racconta: la questione linguistica nelle letterature postcoloniale italiana“. *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*. Hrsg. von Franca Sinopoli. Aprilia: NovaLogos 2013, 55–75.

²⁶⁴ So zeigt Daniele Comberiati bspw., inwiefern der Anfang von Vorpis *La mano che non mordi* vom Standarditalienischen abweicht (Comberiati [2010a, 245–246]).

²⁶⁵ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin sprechen in Bezug auf die Aneignung und Anreicherung der Sprache der ehemaligen Kolonialmacht als Strategien des Wi(e)derschreibens von „Abrogation“ und „Appropriation“ (Ashcroft/Griffiths/Tiffin [2002, 37–76]).

²⁶⁶ Anilda Ibrahimli hingegen, so erklärt Franca Pellegrini, lässt in ihren Texten Wörter im Albanischen, um die „implicazioni socio-culturali che esso porta con sé“ (Pellegrini [2013, 162]) beizubehalten.

im spielerischen Umgang mit ästhetischen Kriterien zu ungewohnten Wortbildungen, zu Neologismen und neuen poetischen Formgebungen [kommen]. Die [...] eigenwilligen Wortschöpfungen und bisweilen befremdlichen Bilder, Metaphern und Symbole signalisier[...], die die Bruchstellen zwischen zwei Kulturen. Sprachliche Konventionen wie[er]den dabei immer wieder in Frage gestellt oder ad absurdum geführt, lexikalische Elemente auf provozierende Weise deformiert.²⁶⁷

Die hier genannten Auswirkungen sind jedoch ebenfalls fast ausschließlich linguistischer Natur. Auch Adrián Bravi bezieht sich bei seiner folgenden Erklärung größtenteils auf linguistische Einflüsse eines Sprachwechsels: „Quando si entra in una lingua non si sostituisce mai la propria; piuttosto è la lingua madre che si fa voce nell'altra, trasformando la sintassi, sconvolgendo la fonetica, oppure scombinando l'immaginario con storie nuove“.²⁶⁸

Mein Ziel ist es, über die Analyse solcher linguistischen Merkmale hinauszugehen, wobei ich dieser keinesfalls ihre Bedeutsamkeit absprechen möchte; vielmehr sollen tiefergehende Auswirkungen der in der *Paratopie der Migration* zusammengefassten Distanzen auf die ästhetisch-gestalterische Ebene von Vorpsi und Myftius Texten aufgedeckt werden. Demnach wird nicht nur der Sprachwechsel allein als „schöpferische[r] Akt“²⁶⁹ betrachtet, sondern das schöpferische Potenzial der Distanz zu Albanien, die auch, aber nicht nur, über den Sprachwechsel erreicht wird.

Bevor im nächsten Block die einzelnen Strategien der narrativen Distanzierung im Zentrum stehen, wird vorab noch zum einen der Begriff der ‚narrativen Distanzierung‘ geklärt und zum anderen Distanz im narratologischen und diskurtheoretischen, nun also im innerliterarischen, Kontext betrachtet. Außerdem erfolgt eine genaue Betrachtung der distanzierenden Funktion der Strategien im Allgemeinen. Mittels traumatheoretischer Erkenntnisse und unter Rückgriff auf das Konzept der Verfremdung bei Brecht und Šklovskij, den psychologischen Prozess der Affektregulation und die Iser'sche Leerstelle wird gezeigt, dass durch den Gebrauch der Strategien der narrativen Distanzierung zum einen der traumatische Charakter dargestellter Ereignisse deutlich wird, ohne dass eine Traumatisierung über literarische Verfahren an Lesende weitergegeben wird, und zum anderen eine affektive Distanz zwischen Lesenden und Textinhalten entsteht bzw. entstehen soll. Vorpsi und Myftiu versetzen Lesende auf diese Weise in eine

²⁶⁷ Kliems/Trepte (2004, 390). Die Funktion dieser stilistischen Besonderheiten sei es, „auf die Eigenheiten des jeweiligen Idioms und damit auf unbekannte, potenziell schöpferische Möglichkeiten von Sprache an sich aufmerksam [zu machen]“ (Kliems/Trepte [2004, 390]). Auf inhaltliche oder rezeptionsästhetische Funktionen gehen Kliems und Trepte nicht ein.

²⁶⁸ Bravi (2017, 101–102).

²⁶⁹ Jähnichen (1997, 29).

Distanzposition, die der *Paratopie der Migration* ähnlich ist, und befähigen sie dazu, ebenfalls einen kritischen Blick auf das Dargestellte, sprich die kommunistische Diktatur und das Patriarchat in Albanien sowie die Auswirkungen dieser Unterdrückungsmechanismen auf die Bevölkerung, zu entwickeln.

2.1 Begrifflichkeiten: Distanz und Distanzierung

Obwohl der Begriff ‚Distanz‘ sowohl in der Erzähltheorie als auch in Peter Kochs und Wulf Oesterreichers linguistischem Nähe-Distanz-Modell eine zentrale Rolle spielt, beziehe ich mich in erster Linie weder auf die Genette'sche Analysekategorie noch auf das Spektrum der konzeptionellen Mündlich- und Schriftlichkeit. Dennoch sollen beide Konzepte hier kurz Erwähnung finden, um die Unterschiede in der Herangehensweise deutlich zu machen, aber auch aufzuzeigen, inwiefern sie innerhalb der Textanalyse dennoch Anwendung finden könnten bzw. werden.

Mit ‚Distanz‘ beschreibt Gérard Genette innerhalb der Analysekategorie ‚Modus‘ den Grad der Mittelbarkeit des Erzählten. Sein Distanzbegriff meint die Distanz, die durch die Präsenz oder Absenz einer Erzählinstanz zwischen Lesenden und dem Erzählten entsteht: Umso stärker das Erzählte durch eine Erzählfigur vermittelt wird, desto größer ist die Distanz.²⁷⁰ Während narrative Texte grundsätzlich von einer hohen Distanz geprägt sind, weisen dramatische Texte (fast) keine Vermittlungsinstanzen auf und die Distanz ist entsprechend gering.²⁷¹ Obwohl ich Distanz in dieser Arbeit nicht im Kontext von Mittelbarkeit verstehe, wird in Bezug auf Dramatik und Theatralik in Bessa Myftius *Ma légende* u. a. auf diese Analysekategorie zurückgegriffen, um zu zeigen, inwiefern eine geringe Genette'sche Distanz dennoch distanzierend wirken kann.²⁷²

Koch und Oesterreicher nutzen die Begriffe Nähe und Distanz im Bereich der Soziolinguistik in Verbindung mit konzeptioneller Mündlich- und Schriftlichkeit. Konzeptionell schriftliche, also schriftsprachliche Kommunikation ist dabei durch eine Sprache der Distanz geprägt.²⁷³ Charakteristika dieser Sprache der Distanz sind u. a. ein hoher Grad an Informationsdichte, Kompaktheit, Integration, Kom-

270 Cfr. Genette (2007, 164). „[L]e récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte“ (Genette [2007, 164]).

271 Cfr. Genette (2007, 165). „[L]e ‚récit pur‘ sera tenu pour plus distant que l'imitation: il en dit moins, et de façon plus médiate“ (Genette [2007, 165]).

272 Siehe dazu Kapitel III.4.2.2.

273 Cfr. Koch/Oesterreicher (1985, 18–21).

plexität, Elaboriertheit und Planung sowie die Endgültigkeit der Äußerungsform. Umgekehrt zeichnet sich die Sprache der Nähe, die in konzeptionell mündlicher Kommunikation verwendet wird, durch Prozesshaftigkeit und Vorläufigkeit aus und ist weniger dicht, kompakt, komplex, elaboriert und geplant.²⁷⁴ Obwohl ‚Nähe‘ und ‚Distanz‘ als Begriffe nicht separat definiert werden und nicht expliziert wird, zwischen welchen Elementen Nähe oder Distanz besteht, kann abgeleitet werden, dass es sich um eine kommunikative Distanz²⁷⁵ zwischen den an einer Kommunikationssituation beteiligten Instanzen handelt, die unabhängig von deren tatsächlicher raumzeitlicher Entfernung zu verstehen ist. In diesem linguistischen Kontext sind literarische Texte als Kommunikationssituation bzw. Äußerungsform *per definitionem* distanzsprachlich. In den Literaturwissenschaften, so stellen Mathilde Hennig und Joachim Jacob heraus, findet das sprachwissenschaftliche Modell da Anwendung, wo inszenierter bzw. fingierter Mündlichkeit nachgegangen wird.²⁷⁶ Die bewusste Nutzung besonders distanzsprachlicher Mittel könnte zwar als Strategie der narrativen Distanzierung gelten, ist aber für Vorpsis und Myftius Texte nicht charakteristisch, weshalb der Distanzbegriff von Koch und Oesterreicher bei der Textanalyse keine Anwendung findet.

Für die vorliegende Arbeit ist jene Distanz relevant, die durch Strategien der narrativen Distanzierung sowohl zwischen den Autorinnen und den Themen als auch zwischen dem Text und den Rezipient:innen entsteht und als innertextuelle Fortsetzung der in der *Paratopie der Migration* zusammengefassten räumlichen, sprachlichen, identitären und zeitlichen Distanz der Autorinnen zu Albanien zu verstehen ist. Während ‚Distanz‘ das Resultat bezeichnet, rückt mit dem Begriff der ‚Distanzierung‘ die Entstehung dieser Distanz, also der Prozess, in den Fokus. Aus diesem Grund schlage ich für die in den folgenden Kapiteln analysierten distanzschaffenden Gestaltungsmittel, aus deren Verwendung die Ästhetik der Distanz entsteht, die Bezeichnung ‚Strategien der narrativen Distanzierung‘ vor.²⁷⁷ Mit Begriffen wie ‚Distanzstrategien‘ oder ‚Distanzierungsstrategien‘ kann

274 Cfr. Koch/Oesterreicher (1985, 23). Daraus ist bspw. abzuleiten, dass die meisten Chat-Nachrichten als konzeptionell mündlich gelten können, obwohl sie geschrieben werden, während Reden trotz mündlicher Darbietung eher als konzeptionell schriftlich einzustufen sind.

275 Verschiedene Parameter beeinflussen diese Distanz: „soziales Verhältnis, Anzahl, räumliche und zeitliche Situierung der Kommunikationspartner; Sprecherwechsel; Themafixierung; Öffentlichkeitsgrad; Spontaneität und Beteiligung; Rolle des sprachlichen, des situativen und des soziokulturellen Kontexts“ (cfr. Koch/Oesterreicher [1985, 19]).

276 Cfr. Hennig/Jacob (2016, 187–211).

277 In der Forschungsliteratur wird erst vereinzelt von ‚narrativer Distanzierung‘, ‚distanciation narrative‘, ‚distanziatione narrativa‘ oder ‚narrative distancing‘ gesprochen. So betrachtet bspw. Molly Abel Travis in ihrem Artikel „Beyond Empathy: Narrative Distancing and Ethics in Toni Morrison’s *Beloved* and J. M. Coetzee’s *Disgrace*“ die Fragmentierung in *Beloved* und die Ironie in

im Gegensatz dazu nicht ausgedrückt werden, dass es sich um narrative Distanzierung handelt. Es könnten nämlich auch die Sprachwechsel oder Migrationsbewegungen der Autorinnen als Distanzstrategien gelten, die Distanzierung findet jedoch in diesen Fällen auf außerliterarischer, nicht auf innerliterarischer Ebene statt, wird also nicht narrativ generiert.

2.2 Strategien der narrativen Distanzierung

Strategien der narrativen Distanzierung generieren einerseits Distanz zwischen den Autorinnen und den Inhalten ihrer Texte, andererseits zwischen diesen Inhalten und den Rezipient:innen. Die Strategien ermöglichen Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu, die notwendige Distanz zu Albanien auf Ebene der Textgestaltung weiterzuführen sowie Erinnerungen und Erfahrungen mit traumatischem Charakter zu inszenieren, ohne sie explizit benennen, also aussprechen bzw. -schreiben zu müssen. Während die *Paratopie der Migration* für Vorpsi und Myftiu die Voraussetzung dafür darstellt, überhaupt darüber schreiben zu können – dies wurde im vorherigen Kapitel gezeigt –, geben die Strategien der narrativen Distanzierung Auskunft über die Art und Weise der literarischen Gestaltung. Die Strategien erfüllen somit auf innerliterarischer Ebene dieselbe Funktion für die Autorinnen wie die *Paratopie der Migration* auf außerliterarischer. Dabei ist es irrelevant, ob es sich bei den dargestellten Geschehnissen tatsächlich um persönliche Erlebnisse oder Erinnerungen der Autorinnen handelt: Zum einen ist nicht auszuschließen, dass für die Übertragung solcher Ereignisse in die Literatur eine gewisse Distanz auch dann nötig ist, wenn die dargestellten Geschehnisse nicht selbst erlebt wurden. Zum anderen liegt mein Fokus nicht auf der möglichen individuellen Verarbeitung oder Überwindung von Traumata mithilfe literarischer Darstellung, sondern auf der ästhetischen Funktionsweise der Strategien der narrativen Distanzierung, die u. a. für die Darstellung traumatischer Erlebnisse wie bspw. physischer und psychischer Gewalt, Missbrauch und Verlust genutzt werden.²⁷⁸ Warum

Disgrace als „strategies that position the reader at the right distance from the narrative“ (Abel Travis [2010, 233]), spricht dabei aber nicht von Affektregulation. Für die Analyse von Fragmentierung und Ironie als Strategien der narrativen Distanzierung bei Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu siehe Kapitel III.1 und III.4.

Als Konzept wird ‚narrative Distanzierung‘ bisher jedoch nicht näher erläutert und die Bezeichnung ‚Strategien der narrativen Distanzierung‘ findet bislang keine Verwendung.

²⁷⁸ Dennoch ist es wichtig, im Gedächtnis zu behalten, dass diese Darstellung immer auch ein Be- und Verarbeitungsversuch seitens der Autorinnen sein kann (cfr. Vieth [2018, 111]). Darüber

ich sie dennoch nicht als für Traumaliteratur charakteristische Traumastrategien verstehe, geht aus dem folgenden Unterkapitel hervor: Mithilfe von Erkenntnissen aus den kultur- und literaturwissenschaftlichen Traumatheorien wird gezeigt, wo Gemeinsamkeiten vorhanden sind, vor allem aber, inwiefern die jeweiligen Strategien voneinander abzugrenzen sind. Hervorzuheben ist dabei, dass Strategien der narrativen Distanzierung im Gegensatz zu Traumastrategien traumatische Erlebnisse nicht erfahrbar machen, sondern vielmehr den traumatischen Charakter der dargestellten Geschehnisse implizit vermitteln und bei Lesenden weniger eine emotionale als eine kognitive Reaktion hervorrufen, die wiederum eine kritische Betrachtung des Dargestellten aus der Distanz ermöglicht.

2.2.1 Inszenierte Unsagbarkeit – ein Indiz für die Existenz des Traumatischen

Die frühe kulturwissenschaftliche Traumatheorie der 1990er Jahre²⁷⁹ ging von der Unsagbarkeit eines Traumas aus.²⁸⁰ Cathy Caruth, die mit ihrer einflussreichen Studie *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* (1996)²⁸¹ den Grundstein für eine psychoanalytische und poststrukturalistische Auseinandersetzung mit Traumata legte, beschreibt Traumata als „not locatable“, „not known“ und „not available to consciousness“,²⁸² als Erlebnisse, die „not precisely grasped“²⁸³ und somit auch (vorerst) nicht dargestellt werden können.²⁸⁴ Es ist Caruth zufolge unmöglich, ein traumatisches Erlebnis in dem Moment als solches zu erkennen, in dem es sich ereignet;²⁸⁵ vielmehr spricht sie in Anlehnung an Freud²⁸⁶ von einer Latenzzeit, nach der das Erlebnis bspw. in Träumen oder Flashbacks wiederkehrt und so seinen traumatischen Charakter offenbart:

hinaus können die literarischen Texte als Teil einer Bewältigung von kollektivem Trauma angesehen werden, „die für eine Gemeinschaft von Relevanz [ist]“ (Borst [2015, 42]; siehe dazu auch Fußnote 93 in Kapitel II.1.1.4.1).

279 Als die wichtigsten Vertreter:innen gelten Cathy Caruth, Shoshana Felman und Geoffrey Hartman (cfr. Craps/Buelens [2008, 1]).

280 Cfr. Balaev (2008, 151).

281 Caruth stützt ihre Ausführungen auf die psychoanalytischen Überlegungen Freuds, Adornos Aussagen zu Gedichten nach Auschwitz und Derridas Erklärungen zu Aporie. Für eine genaue Darstellung ihrer theoretischen Basis siehe Luckhurst (2013, 4–10).

282 Caruth (1996, 4).

283 Caruth (1996, 6).

284 Sie spricht außerdem von „inaccessibility“ und „resistance to [...] analysis and understanding“ (Caruth [1995, 10]).

285 Cfr. Caruth (1995, 7).

286 Sie bezieht sich auf seine Betrachtung der Geschichte des jüdischen Volks als Trauma in *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (cfr. Freud [1968]).

The historical power of the trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all. And it is this inherent latency of the event that paradoxically explains the peculiar, temporal structure, the belatedness, of historical experience: since the traumatic event is not experienced as it occurs, it is fully evident only in connection with another place, and in another time. [...] [T]he impact of the traumatic lies precisely in its belatedness, in its refusal to be simply located, in its insistent appearance outside the boundaries of any single place or time.²⁸⁷

Insbesondere die im Zitat erwähnte zeitliche Verschiebung in der Wahrnehmung bedingt die fehlende Greifbarkeit des Traumas. Es galt in Caruth' Trauma-Modell, so erklärt Nasrullah Mambrol, als Ereignis, das sich sprachlicher Darstellung entzieht.²⁸⁸ Auch in der Traumatheorie wird demnach auf den vor allem in der Shoah-Forschung verbreiteten Unsagbarkeitstopos²⁸⁹ rekurriert.²⁹⁰ Der Beginn der Debatte um die Darstellbarkeit der Shoah und die Angemessenheit dieser Darstellung wird für gewöhnlich auf Theodor W. Adornos Äußerung, „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“,²⁹¹ zurückgeführt. Und obwohl noch immer keine Einigkeit darüber zu bestehen scheint, ob es sich dabei um ein Verbot, ein Gebot oder eine Provokation handelt,²⁹² geht aus der Diskussion hervor, dass es eine Diskrepanz zwischen der traumatischen Erfahrung und dem sprachlichen Ausdruck dieser Erfahrung gibt. Diese Aporie findet Eingang in die Traumatheorie, wo die Unfähigkeit der Sprache, dem tatsächlichen Ereignis gerecht zu werden, nicht (nur) als sprachlich-kommunikatives Problem betrachtet, sondern im Kontext psychoanalytischer Erkenntnisse zur Entstehung kognitiver Leerstellen beleuchtet wird.

In aktuelleren traumatheoretischen Ansätzen wird insbesondere das dem Unsagbarkeitstopos zugrundeliegende Trauma-Modell kritisiert, in dem Trauma als

²⁸⁷ Caruth (1995, 8–9).

²⁸⁸ Cfr. Mambrol (2018, s. p.).

²⁸⁹ Siehe dazu bspw. das Kapitel „Der Unsagbarkeitstopos“ in Eva Mona Altmanns Dissertationschrift *Das Unsagbare verschweigen. Holocaust-Literatur aus Täterperspektive. Eine interdisziplinäre Textanalyse*, in dem sie die Entstehung und Entwicklung der Denkfigur nachzeichnet, ohne jedoch auf traumatheoretische Erkenntnisse einzugehen (cfr. Altmann [2021, 57–87]).

²⁹⁰ Zum Konnex von Shoah-Erfahrung, (kollektivem) Trauma und Literatur siehe bspw. Felman, Shoshana/Laub, Dori. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature Psychoanalysis and History*. London/New York: Routledge 1992.

²⁹¹ Adorno (1969, 31).

²⁹² Cfr. Altmann (2021, 59–60); cfr. Krankenhagen (2001, 1–19, 217–220). Stefan Krankenhagen erklärt, dass es sich keinesfalls um ein Darstellungsverbot handelt, sondern Adorno vielmehr versucht, die moralisch-ethischen Bedingungen und Konsequenzen einer solchen Darstellung zu greifen (cfr. Krankenhagen [2001, 218]).

„pre-linguistic event that universally causes dissociation“²⁹³ verstanden wird.²⁹⁴ Modelle, die auf einem anderen Verständnis von Trauma beruhen, bieten im Gegensatz dazu die Möglichkeit, es als darstellbar zu betrachten, und ergänzen bzw. erweitern den Blickwinkel der frühen Theoretiker:innen, stellen ihn aber auch in Frage.²⁹⁵ Damit ist in den kultur- und literaturwissenschaftlichen Traumatheorien insgesamt ein schwindender Fokus auf die Unsagbarkeit und Undarstellbarkeit von Trauma zu erkennen.²⁹⁶ Diese Abkehr ist nicht zuletzt damit zu begründen, dass eine Darstellung des vermeintlich Unsagbaren – unabhängig davon, ob auf theoretischer Ebene die Unsagbarkeit proklamiert wird – längst vielfach getätigt wurde.²⁹⁷ Ziel ist es also nicht mehr, die Möglichkeit der Darstellung zu ergründen, sondern der Art und Weise der Darstellung sowie der Funktion von Traumata und traumatischen Erfahrungen in der Literatur nachzugehen: „How and why [is] traumatic experience [...] represented in literature“?²⁹⁸ Es findet dem-

293 Balaev (2014, 2). Michelle Balaev erläutert, dass dieses Verständnis von Trauma auf Freud sowie Lacan zurückgeht und betont außerdem die Wichtigkeit verschiedener Traumamodelle, aufgrund derer sich die kulturwissenschaftliche Traumatheorie verändert und weiterentwickelt (cfr. Balaev [2014, 1–14]).

294 Cfr. Balaev (2014, 5–6).

295 Die Artikel in Michelle Balaevs Sammelband *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory* zeigen verschiedene Ansätze auf, die in ihrer Einleitung überblicksartig dargestellt werden (cfr. Balaev [2014, 3–5]). Eine weiterführende Zusammenstellung verschiedener Ansätze findet sich bei Stampfl, Barry. „Parsing the Unspeakable in the Context of Trauma“. *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*. Hrsg. von Michelle Balaev. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2014, 15–41, hier 23–24. Einige der neueren Ansätze vereinen Erkenntnisse aus der Traumaforschung und den Postkolonialen Studien, denn „the consensus in postcolonial literary studies has been that trauma theory has not entirely fulfilled its initial promise of offering insightful exegetical tools for the literary analysis of human functioning“ (Visser [2014, 107]). Stef Craps und Gert Buelens zeigen in einer Doppelausgabe der *Studies in the Novel* „how trauma studies can break with Eurocentrism“ (Craps/Buelens [2008, 2]) und auch Michael Rothberg stellt in seinem darin erschienenen Aufsatz die Frage, ob die bisherigen traumatheoretischen Erkenntnisse dem (Post-)Kolonialismus gerecht werden können und kritisiert damit den eurozentristischen Fokus (cfr. Rothberg [2008, 226–227]).

296 Cfr. Balaev (2014, 3).

297 Krankenhagen stellt heraus: „Nicht mehr *ob* eine Darstellung möglich ist, [...] muß den Fokus der Analyse bilden, sondern *daß* eine Darstellung von Auschwitz massenhaft vorhanden ist, muß Ausgangspunkt einer Beschäftigung mit gegenwärtigen Darstellungsformen von Auschwitz sein“ (Krankenhagen [2001, 6]). Ein solcher Ansatz ist in Michael Rothbergs und Dominick LaCapras jeweiligen Monografien bereits 2000 und 2001 zu finden: Rothberg, Michael. *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000; LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2001.

298 Balaev (2014, 3).

nach eine „Verschiebung und Spezifizierung des Diktums Adornos“²⁹⁹ statt, die Nicolas Berg, Jess Jochimsen und Bernd Stiegler in Bezug auf die Literatur der Shoah im folgenden Zitat zusammenfassen:

Die Infragestellung der Aussagbarkeit und Tradierbarkeit der Shoah wurde abgelöst durch eine Reflexion über die Darstellungsformen und ihre Voraussetzungen und Konsequenzen. An die Stelle der Problematisierung von Darstellbarkeit überhaupt trat eine Analyse der verschiedenen Formen des Ausgesagten und Dargestellten.³⁰⁰

Auch innerhalb anderer Bereiche der literaturwissenschaftlichen Traumaforschung werden nunmehr die ‚verschiedenen Formen des Ausgesagten und Dargestellten‘ analysiert. Diese Beschäftigung mit der Art und Weise der Darstellung hat gezeigt, dass Traumata in der Literatur typischerweise dargestellt werden, indem Eigenschaften eines realen Traumas auf narrativ-diskursiver Ebene nachgebildet werden: „In a variety of manners, trauma fiction mimics the structure of trauma“.³⁰¹ Dies hält auch Alexandra Müller³⁰² fest, die vier verschiedene Arten von Traumadarstellungen unterscheidet: Werke, „die erstens Traumata als eindimensionale Motive funktionalisieren, die zweitens einen persönlichen Heilungsprozess nachzeichnen, die drittens ein bestimmtes Trauma abbilden und viertens eine Traumatisierung imitieren wollen“.³⁰³ Texte der vierten Kategorie, die sich durch eine Manifestation des Traumas auf der Diskursebene³⁰⁴ auszeichnen, nennt Müller Traumatekste und definiert diese als

299 Altmann (2021, 60).

300 Berg/Jochimsen/Stiegler (1996, 7).

301 Nadal Blasco/Calvo (2014, 8). Ähnlich drückt es auch Laurie Vickroy in *Reading Trauma Narratives* aus: „[M]any narratives incorporate the gaps, uncertainties, dissociations, and visceral details of living through traumatic experiences as a way of immersing readers in the characters’ states of mind. [...] [Their] narrative styles reproduce aspects of that experience, including fragmentation of thoughts, a dissociative outlook, and decontextualized visualizations“ (Vickroy [2015, 3, 20]). Greg Forter geht mit seiner Aussage, dass Traumata nicht nur fiktional nachgeahmt, sondern auf diese Weise an Lesende weitergegeben werden, noch einen Schritt weiter: „[B]ecause trauma is best conveyed ‚directly‘ [...] then the best kind of text is one that actually induces trauma in its readers“ (Forter [2007, 262]).

302 Im Theoriekapitel ihrer Dissertation *Trauma und Intermedialität in zeitgenössischen Erzähltexten* gibt Müller einen präzisen und ausführlichen Überblick über die Verbindung von Trauma und Literatur sowie Formen und Funktionen von Traumastrategien, weshalb ihr Text hier als Basis dient. Sehr kondensiert finden sich Informationen zu Strategien der „rhetorics of pain“ (Hron [2009, 48]) auch bei Madelaine Hron (cfr. Hron [2009, 48–49]).

303 Müller (2017, 45).

304 Cfr. Müller (2017, 50).

Werke [...], die nicht allein über ein bestimmtes historisches oder persönliches Trauma referieren, sondern versuchen unter bestimmten rezeptionsästhetischen und narratologischen Prämissen eine Ästhetik des Traumas auch auf innovative Weise in die Ebene des *discours* einzuschreiben.³⁰⁵

Diese ‚Ästhetik des Traumas‘ entsteht durch die Nutzung von Strategien, die versuchen, Traumata nachzuahmen. Es handelt sich dabei um Techniken,

welche die lineare, sukzessive und geordnete Struktur von konventionellen Narrationen unterlaufen und die semantische Lücke, die gestörte zeitliche Struktur (Zeitsprünge, Wiederholungen, unterbrochene Chronologie) sowie den Orientierungs- und Wirklichkeitsverlust [...] imitieren.³⁰⁶

Darüber hinaus werden „[s]tilistische Mittel wie Multiperspektivität, Simultan-techniken, Fragmentarisierung oder Montage“³⁰⁷ genutzt und auch Ellipsen, Perspektiv- und Tempuswechsel, Flashbacks, syntaktische Normabweichungen – „Parataxe, Interjektionen, Ein-Wort-Sätze oder [...] endlose Sätze“³⁰⁸ – sowie emotionslose Darstellungen eignen sich dazu, die Unzulänglichkeit der Sprache, kognitive Überwältigung, fehlende Kausalzusammenhänge oder eine Dissoziation zu versinnbildlichen.³⁰⁹

Das Verfahren der Fragmentierung, dem im ersten Analysekapitel anhand von Ornela Vorpsis und Bessa Myftius Texten nachgegangen wird, ist im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht als Traumastrategie, sondern als Strategie der narrativen Distanzierung zu verstehen. Dies ist vor allem mit den unterschiedlichen Funktionen der Strategien zu begründen. So betont Müller, dass durch die Traumastrategien Traumata erfahrbar gemacht und die Erfahrungen an die Lesenden weitergegeben werden sollen:

Der Bewusstseinszustand, die veränderte Wahrnehmung und die affektiven Symptome einer traumatisierten Person sollen durch literarische Mittel nachgezeichnet und für den Leser nacherlebbar gemacht werden.³¹⁰

305 Müller (2017, 51). Im Zitat klingt bereits an, was Müller auch nochmals separat deutlich macht: „[Es] geht [...] dabei weniger um die Identifizierung eines realen Traumas als um die Darstellung einer Traumatisierung. [...] Die Erzählungen sind kein *working through*, sie stellen vielmehr das *acting out* des Traumas nach“ (Müller [2017, 50]).

306 Müller (2017, 50).

307 Müller (2017, 50).

308 Müller (2017, 50).

309 Cfr. Müller (2017, 50).

310 Müller (2017, 50).

Sie wirken also keinesfalls distanzierend; vielmehr werden die traumatischen Erfahrungen den Lesenden nähergebracht. Im Gegensatz dazu lässt bspw. der fragmentarische Charakter von Vorpis Debütroman *Il paese dove non si muore mai* kein empathisches Nachempfinden zu, sondern stellt die Lesenden vielmehr vor eine interpretatorische Herausforderung: Die verschiedenen Kapitel können sowohl als Bestandteile eines Romans als auch unabhängig voneinander gelesen werden, die jeweiligen Hauptfiguren ähneln sich zwar, tragen aber verschiedene Namen. Obwohl abgeleitet werden könnte, dass die Hauptfigur an einer dissoziativen Identitätsstörung leidet, ist dies weder offensichtlich noch abschließend zu bestätigen.³¹¹ Dadurch, dass die Rezipient:innen der vermeintlich traumatischen Erfahrung erst nachgehen, sie erst als solche erkennen müssen, wird kein Nachempfinden ermöglicht; die Fragmentierung generiert in diesem Fall Distanz.

Darüber hinaus ist die narrative Gestaltung von Vorpis und Myftius Texten nicht auf diejenigen Strategien beschränkt, die Müller als Bestandteile einer Ästhetik des Traumas bezeichnen würde; vielmehr sind ihre Werke von Verfahren charakterisiert, die nicht typischerweise mit Traumaliteratur assoziiert werden. So unterscheiden sich die Strategien, die im Anschluss an die Fragmentierung untersucht werden (Visualität, Intertextualität und Ironie), insofern von den oben dargestellten Traumastrategien, als sie nicht die Eigenschaften von Traumatisierungen in die Literatur übersetzen. Anders als Müller würden die Literaturwissenschaftler Stef Craps und Gert Buelens möglicherweise auch Visualität, Intertextualität und Ironie als mögliche Traumastrategien verstehen, denn sie kritisieren die u. a. von Müller vertretene enge Definition von Traumastrategien. Craps und Buelens monieren, dass „it has become all but axiomatic that traumatic experiences can only be adequately represented through the use of experimental, (post)modernist textual strategies“,³¹² da angeblich nur so die Eigenschaften von Traumatisierungen auf die Diskursebene übertragen werden könnten. Craps tritt dieser Vorstellung jedoch aufbauend auf Roger Luckhurst entgegen,³¹³ indem er dessen Aussage „if trauma is a crisis of representation, then this generates narrative *possibility* just as much as *impossibility*“³¹⁴ aufgreift und zusammenfasst, dass Texte, die in einem engen Verständnis von Traumaliteratur und Traumastrategien nicht mitberücksichtigt werden bzw. würden, Traumata dennoch auf inno-

311 Die genaue distanzierende Funktionsweise der Fragmentierung von *Il paese dove non si muore mai* wird zu Beginn des folgenden Großkapitels herausgearbeitet.

312 Craps/Buelens (2008, 5).

313 Cfr. Craps/Buelens (2008, 39). „[D]rawing on important work by [...] Roger Luckhurst [...], I will challenge the notion that traumatic experiences can only be adequately represented through the use of experimental, modernist textual strategies“ (Craps/Buelens [2008, 39]).

314 Luckhurst (2013, 83).

vative Weise zum Ausdruck bringen.³¹⁵ Dies zeigt Luckhurst, indem er in den Analysekapiteln seiner Monografie *The Trauma Question* nicht nur auf Werke eingeht, die Traumatisierung nachahmen, sondern auch auf solche, in denen andere narrative Verfahren, wie bspw. Intermedialität, genutzt werden,³¹⁶ denn „rather than privileging narrative rupture as the only proper mark of a trauma aesthetic, [...] the focus [should be] moved to consider narrative *possibility*“.³¹⁷

Dennoch spreche ich in Bezug auf Visualität, Intertextualität und Ironie von Strategien der narrativen Distanzierung. Die *Paratopie der Migration*, in der Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu sich befinden, dies hat das zweite Kapitel gezeigt, ist eine zentrale Bedingung für ihr literarisches Schaffen. Nicht die traumatischen Erfahrungen generieren die Strategien, sondern die Distanz. Es ist die paratopische Position, die dazu führt, dass Vorpsi und Myftiu die Distanz auch in ihren Texten weiterführen, was wiederum mit sich bringt, dass traumatische Erfahrungen mithilfe der entsprechenden Strategien dargestellt werden. Wie bereits oben in Bezug auf Vorpisis *Il paese dove non si muore mai* deutlich geworden ist, unterscheiden sich Traumastrategien und Strategien der narrativen Distanzierung auch in ihrer Funktion. Weder die Fragmentierung noch die Visualität, die Intertextualität oder die Ironie machen traumatische Erlebnisse über die Diskursebene für die Rezipient:innen erfahrbar. Das Traumatische ist aufgrund der impliziten Darstellung nicht unmittelbar als solches erkennbar und zugänglich, der traumatische Charakter des Dargestellten muss vielmehr erst durch aktive Lesende aufgedeckt werden. Weitergegeben wird also weder eine Traumatisierung noch der sich anschließende Versuch der Auf- oder Verarbeitung, sondern am ehesten die Aufgabe, die tiefer im Text angelegte traumatische Dimension der Geschehnisse überhaupt erst zum Vorschein zu bringen. Die Werkanalysen werden darüber hinaus zeigen, dass die Strategien der narrativen Distanzierung nicht nur für die Inszenierung traumatischer Erfahrungen genutzt werden, sondern Vorpisis und Myftius Texte grundsätzlich von einer Ästhetik der Distanz gekennzeichnet sind. Diese ermöglicht es den Autorinnen, implizit, aber dennoch wirkungsvoll, Kritik am albanischen Kommunismus und Patriarchat zu üben.

³¹⁵ Cfr. Craps (2013, 41).

³¹⁶ Cfr. Luckhurst (2013, 83). Zum Zusammenspiel von narrativer Distanzierung, Intermedialität und traumatischen Erfahrungen bei Vorpsi siehe Kapitel III.2.3.

³¹⁷ Luckhurst (2013, 89).

2.2.2 Rezipient:innen auf Distanz – Verfremdung, Affektregulation und Leerstellen

Die Strategien der narrativen Distanzierung, mit denen Vorpsi und Myftiu die außerliterarische Distanz innerliterarisch fortführen, erzeugen eine Distanz zwischen Textinhalten und Rezipient:innen. Im Folgenden soll das Wirkungspotenzial dieser Distanz eruiert werden, weshalb in einem ersten Schritt die Verbindung zu Viktor Šklovskijs und Bertolt Brechts Konzepten der Verfremdung hergestellt wird, deren Funktion jener der narrativen Distanzierung auf den ersten Blick zu ähneln scheint. Ein zentraler Unterschied liegt jedoch darin, dass Brecht und Šklovskij die Überbrückung der Distanz anstreben. In einem weiteren Schritt wird die affektregulierende Funktion von Distanz herausgestellt. Wie bereits dargelegt, wird über die Strategien der narrativen Distanzierung keine Traumatisierung nacherlebbar gemacht; vielmehr argumentiere ich, dass Vorpsi und Myftiu die für das Schreiben über bestimmte Themen und Geschehnisse notwendige Distanz an die Rezipient:innen weitergeben. Diese wirkt insofern affektregulierend, als sie die emotional-affektive Reaktion der Lesenden abzuschwächen vermag. Die impliziten und indirekten Darstellungen könnten außerdem als Leerstellen im Iser'schen Sinne verstanden werden. Es wird sich jedoch am Ende dieses Kapitels zeigen, dass die Strategien der narrativen Distanzierung in ihrer Funktionsweise darüber hinausgehen, da Lücken bzw. Bedeutungsebenen einerseits teils nicht während der Lektüre, sondern erst infolge zusätzlicher Auseinandersetzung mit dem Text gefüllt bzw. freigelegt werden können und andererseits stellenweise als solche bestehen bleiben sollen.

Verfremdung und Distanz werden oftmals miteinander in Verbindung gesetzt, da Verfremdungstechniken auf den ersten Blick distanzierend wirken. Gemeinhin wird Verfremdung als „Prozess des Fremdwerdens oder des Fremdmachens, im engeren Sinne durch künstlerische Verfahrensweisen“ verstanden, „die gewohnte Darstellungs- und Bedeutungszusammenhänge auflösen, neue Wahrnehmungen und Erkenntnismöglichkeiten eröffnen“.³¹⁸ Um das Verhältnis von Verfremdung und Distanz genauer beschreiben zu können, werden nachkommend Unterschiede zwischen dem Šklovskij'schen und dem Brecht'schen Verständnis von Verfremdung sowie den Strategien der narrativen Distanzierung herausgearbeitet. Zunächst ist es wichtig, zwischen Šklovskijs *Ostranenie*, das als ‚Verfremdung‘ ins Deutsche übersetzt wird, und Brechts Verfremdungseffekt zu unterscheiden, die trotz derselben Bezeichnung verschiedene Ziele verfolgen.

Viktor Šklovskij stellt in seinem erstmals 1916 veröffentlichten Aufsatz „Kunst als Verfahren“ Verfremdung als zentrales Verfahren der Kunst heraus. Kunst –

318 Primavesi (2014, 401).

und damit bezieht er sich auf bildende Kunst, Musik und Literatur – soll der automatisierten und habituellen Wahrnehmung des Alltags entgegenwirken:

Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der „Verfremdung“ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.³¹⁹

Mithilfe der hier beschriebenen Verfremdung soll erreicht werden, dass das Dargestellte als einzigartig und nicht als alltäglich wahrgenommen wird, auch Bekanntes soll fremd erscheinen,³²⁰ damit die Wahrnehmung bewusst erfolgt.³²¹ Die Funktion der Verfremdung, so legt Šklovskij im obigen Zitat dar, ist die Verstärkung des ästhetischen Erlebens, die Intensivierung der Wahrnehmung. Sie ist demnach nicht mit jener der Strategien der narrativen Distanzierung gleichzusetzen. Während Šklovskij von einer Verfremdung der außerfiktionalen Realität innerhalb von Literatur, also gewissermaßen einer Distanz zwischen dem realen Gegenstand und jenem in der Kunst repräsentierten, spricht, erzeugen die Strategien der narrativen Distanzierung eine Distanz zwischen dem Dargestellten und den Rezipient:innen. Durch Verfremdung in Šklovskijs Sinn soll der Gegenstand den Rezipient:innen hingegen nähergebracht werden.

Die Brecht'sche Verfremdung, die im Zusammenhang mit seinem epischen Theater betrachtet werden muss,³²² bezweckt zwar eine Distanz der Rezipient:innen zu den Figuren und Geschehnissen auf der Bühne, ist aber dennoch von der narrativen Distanzierung abzugrenzen. Unterschiede finden sich vor allem in der Wirkung der Distanz, die dem Brecht'schen Publikum ermöglicht, „den eigentlichen Sinn des Dargestellten zu begreifen“.³²³ Dabei sollen Identifikation und Einfühlung bei ihm genauso vermieden, wie sie bei Vorpsi und Myftiu durch die Strategien der narrativen

319 Šklovskij (1994, 15).

320 Das Ziel ist „die Herstellung einer besonderen Wahrnehmung des Gegenstandes, so daß er ‚gesehen‘ wird, und nicht ‚wiedererkannt‘“ (Šklovskij [1994, 25]).

321 Cfr. Šklovskij (1994, 11–15). Übliche und somit automatisierte Prozesse – er führt u. a. das Beispiel des Aufräumens an – werden Šklovskij zufolge nicht bewusst wahrgenommen, sondern unbewusst ausgeführt, sodass eine spätere Erinnerung an Einzelheiten unmöglich wird.

322 Brecht spricht anfangs nur von Ent-, dann auch von Verfremdung. Patrick Primavesi mutmaßt, dass er den Begriff von Šklovskij übernommen hat (cfr. Primavesi [2014, 402]). Er erklärt weiterhin, dass Brecht die Begriffe nicht synonym benutzt, sondern mit Verfremdung den ästhetischen Prozess und mit Entfremdung den zu erreichenden Zustand meint (cfr. Primavesi [2014, 402]).

323 Grimm (1961, 216).

Distanzierung unmöglich gemacht werden: „Die Schauspieler müssen dem Zuschauer Figuren und Vorgänge entfremden, so daß sie ihm auffallen. Der Zuschauer muß Partei ergreifen, statt sich zu identifizieren“,³²⁴ verlangt Brecht. Ähnlich wie bei Šklovskij soll Bekanntes dank der verfremdeten Darstellung anders wahrgenommen werden als zuvor; nicht jedoch, um das Erlebnis zu verstärken, sondern, um die Zuschauer:innen zu neuer Erkenntnis zu führen.³²⁵ Die dafür nötige „kritische Distanz“³²⁶ des Publikums wird durch sogenannte V-Effekte³²⁷ hervorgerufen. Obwohl sich Brecht'sche Verfremdungstechniken wie die „defamiliarization of the normal, the de-individualisation of character, [...] the episodic structures, the destruction of empathy and the provocation which makes the audience think and analyse“³²⁸ auch in den Texten Ornella Vorpsis und Bessa Myftius finden, verfolgen die Autorinnen ein anderes Ziel: Der ‚eigentliche Sinn‘ (s. o.), bspw. der traumatische Charakter des Dargestellten, wird nicht greifbar gemacht, sondern verdeckt im Text angelegt. Da, wo bei Brecht die „verfremdende Abbildung [...] den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt“,³²⁹ schaffen die Strategien der narrativen Distanzierung eine solche Distanz, dass der Gegenstand mitunter nicht mehr erkennbar ist. Wie Brechts Schüler Manfred Wekwerth erklärt, „[ist] ‚Verfremdung‘ [...] die Aufhebung der Distanz zwischen dem Dargestellten und dem Publikum auf höherer Ebene“.³³⁰ Reinhold Grimm erläutert diese Aussage näher: „Das Distanzieren selber bedeutet nur den ersten Schritt. Alle zunächst so nachdrücklich distanzierenden Mittel [...] zielen ausschließlich darauf ab, den Zuschauer zum Vollzug des zweiten Schrittes zu veranlassen – zur Aufhebung der Distanz“.³³¹ Während bei Brecht Distanz geschaffen wird, um sie zu überwinden, der Einbezug der Rezipient:innen in den Verständnis- und Erkenntnisprozess also obligatorisch zu sein scheint, ist die

324 Brecht (1997, 115).

325 Cfr. Primavesi (2014, 401). „Brechts Auffassung von V. [=Verfremdung] zielt jedoch über diese [=Šklovskijs] Wahrnehmungstheorie hinaus auf einen Erkenntnisprozess“ (Primavesi [2014, 401]). Jens Roselt spricht diesbezüglich von einer „grundlegende[n] Veränderung der Erkenntnisweise“ (Roselt [2008, 309]).

326 Grimm (1961, 216).

327 „Die ‚V-Effekte‘ sind die Mittel, mit denen Brecht ‚Verfremdung‘ in der Darstellung erzielt“ (Knopf [1986, 112]).

328 Tyson (2009, 501). Peter K. Tyson arbeitet diese Techniken in seiner Analyse von Fassbinders *Effi Briest*-Verfilmung heraus. Jan Knopf geht im Kapitel „Verfremdung“ seiner Monografie *Brechts Theorie des Theaters* darüber hinaus auf folgende V-Effekte ein: „Zitieren, Referieren“; „Überführung in die dritte Person“; „Überführung in die Vergangenheit“; „Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren“; „Fixieren des Nicht-Sondern“; „Lieder“; „Musik“; „Wendung zum Publikum“ (Knopf [1986, 112–118]).

329 Brecht (1967, 680).

330 Wekwerth (1960, 166).

331 Grimm (1963, 230).

Überwindung der Distanz bei Vorpsi und Myftiu nicht zwingend vorgesehen. Dies wird am Ende dieses Kapitels unter Rückgriff auf das Iser'sche Konzept der Leerstelle noch genauer erläutert.

Bei Šklovskij „zielt die Verfremdung [a]nders als bei Brecht [...] nicht darauf, einen kognitiven Prozess anzustoßen und eine analytische Distanz zum Gegenstand zu provozieren, sondern sie legt es auf eine umfassende Somatisierung des Rezeptionsprozesses an“.³³² Die Strategien der narrativen Distanzierung bewirken hingegen nicht die Intensitätssteigerung der Erfahrung. Sie können einen kritisch-distanzierten Blick generieren, der dem von Brecht angestrebten ähnlich ist – das Ziel ist dabei jedoch nicht die ‚Aufhebung der Distanz‘ (s. o.). Außerdem kann die Distanz zwischen Text und Rezipient:innen im Gegensatz zur Somatisierung bei Šklovskij der (emotionalen) Abschwächung dienen, ja affektregulierend wirken.

Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch beschreiben literarische Texte in ihrer Einleitung zum *Handbuch Literatur und Emotion* als „Spielformen, Laboratorien, Reflexionsmedien sprachlich vermittelter Emotionen“.³³³ Dabei beruht die „emotionale Wirkung der Literatur auf einer Interaktion zwischen Text und Leser“, für die „meist die Begriffe Empathie und Sympathie“ sowie „Identifikation“ und „Projektion“ stehen.³³⁴ Bei der Darstellung von Ereignissen, die negative Emotionen hervorrufen (können), wird jedoch mitunter eine „emotionale[...] Verneinung, Abwehr oder Gegenbesetzung“³³⁵ angestrebt. Johanna Schumm bezeichnet diesen Prozess, der „besonders in literarischen Werken anschaulich [wird]“,³³⁶ als Affektkontrolle.³³⁷ Literatur stellt somit sowohl einen Raum der Vermittlung von Emotionen als auch der Kontrolle dieser Vermittlung dar. Die Distanz, die die Strategien der narrativen Distanzierung in Vorpsi und Myftius Werken zwischen Text und Lesenden schaffen, kann die erwähnte Interaktion und somit ein empathisches Nachfühlen seitens der Lesenden verhindern. Da, wo Vorpsi und Myftiu traumatische Erlebnisse nicht direkt an die Lesenden weiterge-

³³² Gess (2016, 19).

³³³ Koppenfels/Zumbusch (2016, 17).

³³⁴ Koppenfels/Zumbusch (2016, 21–22).

³³⁵ Koppenfels/Zumbusch (2016, 22).

³³⁶ Schumm (2016, 531).

³³⁷ „Der deutsche Begriff *Affekt*“ bezeichnet „starke Regungen [...] und weist eine klare Bedeutungstendenz in Richtung des emotional Negativen auf“ (Koppenfels/Zumbusch [2016, 3]). Außerdem „meinen [Affekte] eher intensive Gefühlereignisse, die das Urteilsvermögen vorübergehend außer Kraft setzen“ (Zumbusch [2016a, 530]). Emotionen versteht Zumbusch hingegen synonym zu Gefühl als Überbegriff (cfr. Zumbusch [2016b, 538–539]).

ben, sondern mithilfe von Strategien der narrativen Distanzierung implizit im Text anlegen, erfüllen diese eine affektkontrollierende bzw. affektregulierende Funktion.³³⁸ Die Neurowissenschaftler K. Luan Phan und Chandra Sekhar Sripada definieren Affektregulation als „the processes by which emotional responses are interrupted and/or altered such that the experience and expression of emotional states are different from the case in which they are left unregulated“.³³⁹ Distanzierung gilt als eine der Strategien, durch die ein solcher Prozess in Gang gesetzt werden kann.³⁴⁰ Dabei nehmen Personen die Perspektive von unbeteiligten und distanzierten Beobachtenden ein, um den emotionalen Input zu verarbeiten.³⁴¹ Diese neurowissenschaftlichen Erkenntnisse können in zweifacher Hinsicht interessant für die Betrachtung von Affektregulation in der Literatur sein: Zum einen kann Affektregulation selbstverständlich, so wie oben beschrieben, von Lesenden selbst initiiert werden. Zum anderen kann sie vom Text ausgehen, wenn die Distanz nicht von den Rezipient:innen geschaffen wird bzw. werden muss, sondern bereits im Text angelegt ist. Mithilfe der Strategien der narrativen Distanzierung geben Vorpsi und Myftiu also in gewisser Weise jene „*distanza di sicurezza*“³⁴² an die Lesenden weiter, die für sie auf der Produktionsebene notwendig war, und steuern so die Affektregulation auf der Rezeptionsebene. Die emotional-affektive Erfahrung der Rezipient:innen kann durch die Distanz abgeschwächt werden. Es muss an dieser Stelle jedoch betont werden, dass Affekte nicht in allen Texten und in Bezug auf alle Inhalte reguliert werden. Es gibt durchaus Szenen, in denen

338 In der 16. Auflage des *Dorsch Lexikon der Psychologie* wird ‚Affektregulation‘ als Teil von Handlungskontrollmechanismen aufgeführt (cfr. Quirin/Kuhl/Lindemann [2013, 674–675]); der Begriff ‚Affektkontrolle‘ wird hingegen nicht aufgeführt. Ein Blick in wissenschaftliche Datenbanken zeigt, dass beide Begriffe in der psychologischen Forschung auch bedeutungsgleich oder zumindest ohne explizite Unterscheidung verwendet werden. Obwohl von Koppenfels und Zumbusch in ihrem Handbuch den Begriff ‚Affektkontrolle‘ nutzen, spreche ich im Folgenden von ‚Affektregulation‘. Zum einen wird so die psychologische Dimension des Prozesses in der Literatur deutlich, zum anderen scheint mir der Begriff auf ein Spektrum von schwacher bis starker Regulation hinzudeuten, während ‚Kontrolle‘ eher die Binarität des Erfolgs bzw. Misserfolgs impliziert. Mit dem Begriff der Affektregulation kann die mögliche Auswirkung auf Lesende weniger essentialistisch gegriffen werden.

339 Phan/Sripada (2013, 377).

340 Weitere Strategien sind bspw. die Ablenkung von oder die Neubewertung der jeweiligen Situation oder die Unterdrückung einer Reaktion darauf (cfr. Phan/Sripada [2013, 378–380]).

341 Cfr. Phan/Sripada (2013, 388).

342 Amati Mehler/Argentieri/Canestri (2003, 2). Siehe dazu S. 62 des vorherigen Kapitels.

die affektive Erfahrung nicht eingeschränkt wird, weil keine, oder sogar, obwohl eine der Strategien der narrativen Distanzierung Verwendung findet.³⁴³

Wenn Affekte reguliert werden, kann an die Stelle der emotionalen Auseinandersetzung mit dem Dargestellten eine intensivere kognitive Auseinandersetzung rücken. Es wurde bereits herausgearbeitet, dass eine solche im Kontext von Brechts epischem Theater vom Publikum gar verlangt wird. Versteht man die Distanz in Vorpis und Myftius Werken nun als zu füllende Leerstelle, könnte eine starke Einbindung der Lesenden erwartet werden. In diesem letzten Abschnitt des Kapitels wird aufgezeigt, inwiefern Wolfgang Iser's Konzept der Leerstelle nützlich sein kann, um die Strategien der narrativen Distanzierung und deren Funktion zu greifen, dass es aber auch zu kurz kommt: Einerseits bedarf es für die Sinnstiftung teils einer Beschäftigung mit dem Text, die über den Rezeptionsprozess hinaus geht, andererseits scheint die literarische Gestaltung gar nicht immer darauf abzuzielen, dass Lesende die Leerstellen füllen.

Vorpsi und Myftiu inszenieren Geschehnisse mithilfe von Fragmentierung, Visualität, Intertextualität und Ironie auf implizite Weise. Da, wo Bedeutung durch Autor:innen implizit angelegt wird, sind Leser:innen – mit Iser gesprochen – dazu aufgefordert, diese freizulegen: „[D]ie Sinnkonstitution des Textes [wird] zu einer unverkennbaren Aktivität des Lesers“. ³⁴⁴ Dieser Aktivität können Lesende immer dann nachgehen, wenn das Gemeinte nicht expliziert wird, sondern sich Leerstellen im Text finden. „Die Leerstellen des Textes sind die dem Leser angebotenen Denkpausen. Sie geben ihm die Chance, sich so auf das Geschehen einzulassen, daß er dessen Sinn zu konstituieren vermag“. ³⁴⁵ Die Lesenden können zwar nicht verpflichtet werden, diese ‚Chance‘ bzw. das „Beteiligungsangebot“ ³⁴⁶ wahrzunehmen, Iser sieht jedoch die Autor:innen in der Pflicht, die Aktivität der Lesenden mithilfe von Textstrategien zu veranlassen und zu steuern, ³⁴⁷ damit sie die Leerstellen füllen.

[I]ndem er [=der Leser] ausgesparte Beziehungen bilanziert, schafft er die Voraussetzung für die Sinnkonfiguration des Textes. Die Leerstellen erlauben ihm, wichtige Gelenke des

³⁴³ So inszeniert Vorpsi in *Vetri rosa* bspw. die Penetration mit einem Nagel (cfr. VR, 17) und bei Myftiu findet sich die Beschreibungen einer Vergewaltigung (cfr. ATC, 90). Für die jeweiligen Analysen siehe Kapitel III.2.3.1.1 und III.4.2.3.

³⁴⁴ Iser (1972, 7).

³⁴⁵ Iser (1972, 87).

³⁴⁶ Iser (1972, 59).

³⁴⁷ Cfr. Iser (1972, 67). Es handelt sich um ein Angebot, „das dem Leser gemacht werden muß“ (Iser [1972, 59]).

Geschehens selbst zu motivieren, und diese Motivationen sind die Bedingung dafür, daß der Leser das Geschehen überhaupt erfahren kann.³⁴⁸

Die von Iser beschriebenen Leerstellen, dies ist zu betonen, stellen keine spezifischen narrativen Strategien dar, sondern kennzeichnen den literarischen Text grundsätzlich: „Es charakterisiert diesen, daß er in der Regel seine Intention nicht ausformuliert. Das wichtigste seiner Elemente also bleibt ungesagt“.³⁴⁹ Obwohl auch bei Vorpsi und Myftiu vieles ungesagt bleibt, bezwecken die von ihnen genutzten Strategien der narrativen Distanzierung, wie oben bereits argumentiert, hingegen nicht die Erfahrbarmachung des Geschehens. Es wird keine Traumatisierung an die Lesenden weitergegeben, sondern vielmehr die Aufgabe, die Präsenz des Traumatischen und die Notwendigkeit von dessen Freilegung zu erkennen. Die Distanz verhindert die unmittelbare Erkenntnis, führt zu Irritation und vermag den Eindruck zu vermitteln, dass es weitere Bedeutungsebenen gibt. Im Gegensatz zur Iser'schen Leerstelle, die von den Lesenden gefüllt werden soll, „damit [...] [sie] das nachvollziehen lerne[n], wozu [...] [sie] der Roman anleiten möchte“, ³⁵⁰ ist es einerseits nicht nötig, die von Vorpsi und Myftiu geschaffene Distanz zu überbrücken, und andererseits nicht immer sogleich möglich. Insbesondere das Kapitel zur Intertextualität in Vorpisis *Tu convoiteras* wird zeigen, dass ‚angebotene Denkpausen‘ nicht ausreichen, um den tieferen Sinn zu erkennen, sondern es einer intensiven Recherche und Lektüre bedarf.³⁵¹ Die Sinnkonstitution kann demnach nicht während des Lesens stattfinden; vielmehr müsste sie sich – je nach Rezipient:in – der Lektüre anschließen oder der Rezeptionsprozess unterbrochen werden. Für Verständnis oder Lesegenuss ist dies jedoch nicht notwendig; der Roman kann auch auf einer darüberliegenden Ebene rezipiert, verstanden und geschätzt werden.

Die durch die Strategien der narrativen Distanzierung geschaffene Distanz kann demnach auch dann nicht als Leerstelle im Iser'schen Sinne gelten, wenn Lesende sich der Interpretationsaufgabe annehmen, da das Lückenfüllen eine aktivere Mitarbeit seitens des Lesepublikums fordert und somit über den von Iser beschriebenen Rezeptionsprozess hinausgeht. Außerdem verlieren die Strategien der narrativen Distanzierung auch bei Überbrückung der entstandenen Distanz nicht ihre affektregulierende Funktion, da mit der (möglicherweise affektiven)

³⁴⁸ Iser (1972, 71).

³⁴⁹ Iser (1975, 248).

³⁵⁰ Iser (1972, 59). Da die Bedeutung von Texten, so Iser, erst während des Rezeptionsprozesses generiert wird (cfr. Iser [1975, 229]), ist sie immer auch abhängig vom lesenden Individuum.

³⁵¹ Siehe Kapitel III.3.2.

Wahrnehmung ein kognitiver Verarbeitungsprozess einhergeht. Eine rein emotionale Reaktion wird dadurch verhindert, dass erst die kognitive Auseinandersetzung mit dem Text Verständnis für das tiefer darin angelegte Traumatische schaffen kann. Auch wenn ein traumatisches Ereignis für Lesende erkennbar wird, davon kann ausgegangen werden, sind sie emotional nicht so stark involviert, wie dies bei einer expliziten Beschreibung der Fall wäre,³⁵² denn es handelt sich trotz der kognitiven Erkenntnis um eine implizite Darstellung.

Die nachfolgend zu analysierenden Strategien der narrativen Distanzierung sind, so lässt sich zusammenfassend festhalten, weder mit Traumastrategien noch mit Verfremdungseffekten gleichzusetzen und die Distanz, die zwischen Text und Rezipient:innen entsteht, ist außerdem nicht als Iser'sche Leerstelle zu bezeichnen. Wie gezeigt wurde, imitieren die Strategien der narrativen Distanzierung keine Traumatisierung, sondern unterbinden vielmehr das empathische Nachempfinden. Vorpsi und Myftiu verwenden sie u. a., um die Aufgabe an Lesende weiterzugeben, sich auf kognitiver Ebene mit der traumatischen Dimension des Dargestellten auseinanderzusetzen, erschweren bzw. verwehren ihnen dabei aber auch bewusst die (vermeintliche) Erkenntnis, da bspw. dargestellte traumatische Ereignisse aufgrund der Distanz nicht (unmittelbar) als solche erkennbar sind. Fragmentierung, Visualität, Intertextualität und Ironie fungieren somit als implizite und distanzierende Gestaltungsmittel; die Autorinnen halten die Rezipient:innen in Bezug auf Textinhalte und Bedeutungsebenen auf Distanz. Diese tiefer in den Texten angelegten Bedeutungsebenen können zwar teilweise, müssen aber nicht, freigelegt bzw. entschleiert³⁵³ werden. Im Zentrum der folgenden Analysen steht die Funktionsweise der Strategien der narrativen Distanzierung, mithilfe derer Vorpsi und Myftiu die Distanz schaffen, deshalb zu-

352 Eine explizite und/oder grafische Darstellung von traumatischen Geschehnissen kann – insbesondere im Kontext von Bildmedien – für die Rezipient:innen traumatisierend wirken, denkt man bspw. an die Altersfreigabe bei Filmen. In der psychologischen Forschung wird in diesem Zusammenhang u. a. von ‚secondary trauma‘ oder ‚visual trauma‘ gesprochen. Siehe dazu: Motta, Robert W. „Secondary trauma“. *International Journal of Emergency Mental Health* 10, 4 (2008), 291–298; Young, Alison. „Images in the Aftermath of Trauma: Responding to September 11th“. *Crime, Media, Culture* 3, 1 (2007), 30–48; Verwoerd, Johan/Wessel, Ineke/Jong, Peter J. de/Nieuwenhuis, Maurice M. W. „Preferential processing of visual trauma-film reminders predicts subsequent intrusive memories“. *Cognition & Emotion* 23, 8 (2009), 1537–1551.

353 Zum Bild des Schleiers in der europäischen Literatur – von Dante über Goethe bis hin zu Proust und Claude Simon – siehe Patricia Oster-Stierles Habilitationsschrift *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*. München: Fink 2002.

nächst unabhängig davon, ob diese letztlich überbrückt wird oder werden kann. Die Strategien werden als essenzieller Bestandteil der Ästhetik der Texte betrachtet, die ich aus diesem Grund Ästhetik der Distanz nenne.

Nehmen sich Lesende der Aufgabe an, sich intensiver mit dem Text und seinen Bedeutungsebenen zu beschäftigen, können sie zwar in gewisser Weise die Distanz zwischen sich und den Textinhalten verringern, es bleibt aber stets bei einer Betrachtung aus dieser Distanz. Die Strategien der narrativen Distanzierung stehen also insofern mit dem Brecht'schen Verfremdungseffekt in Verbindung, als sie ebenfalls „kognitive[...] Prozess[e] an[...]stoßen und eine analytische Distanz zum Gegenstand“³⁵⁴ schaffen.³⁵⁵ Das Wirkungspotenzial der Strategien der narrativen Distanzierung geht aber noch darüber hinaus: Zum einen generieren sie auch eine emotional-affektive Distanz, erfüllen also, wie herausgearbeitet wurde, zusätzlich eine affektregulierende Funktion,³⁵⁶ und zum anderen stellen Verständnis und Erkenntnis für Vorpsi und Myftiu, anders als für Brecht, offenbar nicht das (primäre) Ziel dar. Indem sie zusätzliche Bedeutung implizieren, treffen die beiden Autorinnen nämlich auch dann eine Aussage über den albanischen Kommunismus und das Patriarchat, wenn diese für Lesende unerkannt bleibt. So weisen sie mithilfe der narrativen Distanz, Offenheit und Ambivalenz u. a. auf die Präsenz von etwas Unentdecktem hin, dem man nachgehen könnte, und bringen auf diese Weise bspw. die Notwendigkeit historisch-politischer Aufarbeitung zum Ausdruck. Distanz wird also nicht mit dem Ziel geschaffen, sie sogleich zu überbrücken. Vielmehr geben Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu diese über die Diskursebene an die Rezipient:innen weiter und ermöglichen ihnen somit einen Blick auf das innerliterarische Geschehen, der mit dem durch die *Paratopie der Migration* generierten kritisch-distanzierten Blick der Autorinnen auf ihr Herkunftsland zu vergleichen ist. Sie vermitteln ihre Distanzposition sowie

354 Gess (2016, 19).

355 So konstatiert auch Susan Sontag in Bezug auf visuelle Darstellungen wie Fotografien und Bilder: „[S]tanding back [...] frees us for observation and elective attention“ (Sontag [2003, 118]).

356 Diese kann wiederum eine tiefergehende kognitiven Auseinandersetzung mit den Textinhalten begünstigen: Molly Abel Travis erklärt in ihrer Analyse von Morrisons *Beloved* und Coetzees *Disgrace*, dass ‚narrative distancing‘, das Empathieempfinden der Rezipient:innen einschränkt oder unterbindet, wodurch die kritische Betrachtung ethischer Fragen ermöglicht wird: „By keeping readers at a distance and preventing too easy an empathy with their protagonists, [...] [the] novels pose searing ethical questions that convey the uncanny haunting of the real that marks the self's inability to arrest the meaning of the other“ (Abel Travis [2010, 231]). Sich auf Dorothy Hale beziehend versteht sie die Lesenden „not as a friend but as a judge“ (Hale zitiert in Abel Travis [2010, 232]).

ihren kritischen Blick narrativ, wodurch sie Lesenden ermöglichen, ihren Standpunkt und ihre Sichtweise nachzuvollziehen. So können für das Lesepublikum nicht nur einerseits die Gräueltaten des kommunistischen Regimes und die Lebensbedingungen unter dem albanischen Patriarchat sowie andererseits die fehlende Aufarbeitung der Ereignisse während des 20. Jahrhunderts erkennbar werden, sondern auch die – implizit im Text angelegte, aber dennoch präsente – Kritik der Autorinnen an diesen (Macht-)Mechanismen.

III Ornella Vorpsis und Bessa Myftius Ästhetik der Distanz

1 „Qualcosa si era rotto, certo, ma dove“ – Fragmentierung der Erzählung

Ob episodische Struktur, Exkurse und Einschübe, Perspektivwechsel oder elliptische Syntax – Ornella Vorpsis und Bessa Myftius Werke sind in vielerlei Hinsicht von Fragmentierung geprägt.¹ Versteht man ein Fragment basierend auf der Etymologie des Wortes als „Rest oder Teil eines ehemaligen Ganzen“,² so sind unter Fragmentierung all die Prozesse und Strategien zu verstehen, mit deren Hilfe dieses ‚Ganze‘ in einzelne Elemente zerteilt wird. Fragmentiert kann ein Text aber auch dann sein, wenn ein solches Ganzes nie bestand, denn „[d]as Fragment spielt“, so erklärt Christine Keidel in ihrer Dissertationsschrift zur *Ästhetik des Fragments*, „mit der Wirkung, etwas Vorläufiges und Unfertiges zu sein“.³ Diese Wirkung kann mithilfe von narrativen Verfahren erzielt werden, die den Eindruck von Unvollständigkeit oder Zusammenhanglosigkeit erwecken. Keidel fasst unter der „Fragmentierung einer Erzählung [...] Diskontinuität, achronologische Zeitgestaltung und Pluriperspektivismus“.⁴ Diesen und weiteren Formen der Fragmentierung, verstanden als Strategie der narrativen Distanzierung, gilt im ersten Analysekapitel die Aufmerksamkeit, da sie in den meisten der untersuchten Texte Verwendung findet. Darüber hinaus bleibt Fragmentierung auch in den nächsten Kapiteln zu Visualität und Intertextualität präsent,⁵ sodass die nun folgenden Betrachtungen, die sich insbesondere auf die Gestaltung der *discours-*

1 Nachweis für das Zitat in der Kapitelüberschrift: F, 5.

2 Keidel (2009, 26). Im literarischen Kontext bezieht sich der Fragment-Begriff zunächst auf unbeabsichtigte Reste oder Teile, sprich „nicht vollendete[...] oder verloren gegangene[...] literarische[...] Werk[e]“ (Keidel [2009, 211]).

3 Keidel (2009, 22). Keidel bezieht sich u. a. auf die Erklärungen von Eberhard Ostermann, der herausstellt, dass das Verständnis von ‚Fragment‘ sich insofern verändert hat, als bis ins 18. Jahrhundert von einem vorausgehenden Ganzen ausgegangen wurde, mit dem Begriff mittlerweile aber auch etwas bewusst als unvollständig Konstruiertes gemeint ist (cfr. Keidel [2009, 22–23, 212]).

4 Keidel (2009, 211). Keidel untersucht fragmentarisches Erzählen bei Jean-Philippe Toussaint und Jean Echenoz. Deren Ziel ist es ihr zufolge, „narrative Möglichkeiten des Gegenwartsromans aufzuzeigen“ (Keidel [2009, 211]).

5 In Kapitel III.2 stehen fragmentierte Körper(-bilder) im Vordergrund. In Bezug auf Intertextualität (Kapitel III.3) spielt Fragmentierung insofern eine Rolle, als die analysierten Referenzen als textuelle Fragmente betrachtet werden.

Ebene der einzelnen literarischen Texte konzentrieren,⁶ anschließend weitergeführt und spezifiziert werden können. Ziel dieses Kapitels ist es in erster Linie, aufzuzeigen, inwiefern Vorpsi und Myftiu durch die jeweilige Gestaltung ihrer Werke Distanz erzeugen. Darauf aufbauend werden die Funktionen erörtert, die diese Distanz erfüllen kann, wobei nicht zuletzt herausgestellt wird, dass Fragmentierung bei Vorpsi und Myftiu nicht dazu dient, Traumata explizit zu vermitteln, indem deren Charakteristika auf narrativ-diskursiver Ebene nachgebildet werden, sondern vielmehr eine Auseinandersetzung der Lesenden mit den Texten in Gang setzen kann, die statt zu einer affektiv-emotionalen zu einer kognitiven und kritischen Wahrnehmung und Betrachtung des Dargestellten führt. Sie können so bspw. dessen traumatischen Charakter, aber auch Kritik an den zugrundeliegenden Strukturen, die im Text jeweils auf implizite Weise zum Ausdruck gebracht werden, aus kritischer Distanz erkennen.

Zunächst steht die Erzählstruktur der verschiedenen Werke im Zentrum, wobei sowohl auf den generellen Aufbau als auch auf daraus resultierende Erzählperspektiven eingegangen wird. Nach dieser Betrachtung der Makroebene wird Fragmentierung auch auf syntaktischer und somit auf Mikroebene untersucht. Das Augenmerk liegt also auf der Funktionsweise und dem distanzierenden Potenzial von Fragmentierung auf Ebene der Textgestaltung. Dabei steht die Ebene des *discours* gegenüber jener der *histoire* auch deshalb im Vordergrund, da die Fragmentierung teilweise unabhängig von den jeweiligen Inhalten distanzierend wirkt. Das Kapitel schließt mit einer ausführlichen Betrachtung von Myftius Roman *Confessions des lieux disparus*, in dem Lesende aufgrund seiner raumorientierten Struktur und der damit einhergehenden Fragmentierung auf temporaler und figuraler Ebene zu Textinhalten wie bspw. dem gesellschaftlich verankerten sexistischen Umgang mit Frauen auf Distanz gehalten werden und Zusammenhänge zwischen einzelnen Episoden, ja Fragmenten erst (wieder-)herstellen müssen, um den systemischen Charakter der Diskriminierung zu erkennen.

1.1 Werkstruktur, Erzählperspektive, Schriftbild und Syntax

Ornela Vorpsis erstes literarisches Werk *Il paese dove non si muore mai* besteht aus fünfzehn Kapiteln, zwischen denen zwar inhaltliche Verbindungen bestehen, in denen jedoch keine linear fortlaufende Handlung zu erkennen ist. Dies hängt u. a. damit zusammen, dass die jeweiligen Hauptfiguren, wie im vorherigen Kapi-

⁶ Motive und Symbole, die Fragmentierung auf *histoire*-Ebene umsetzen, werden teils hier erwähnt, teils innerhalb der weiteren Analysekapitel besprochen.

tel bereits erwähnt, verschiedene Namen tragen und somit unklar ist, ob es sich um eine oder mehrere Geschichten handelt. Bevor näher auf Erzählstruktur und Erzählperspektiven in *Il paese dove non si muore mai* eingegangen wird, soll der Aufbau von Vorpsis und Myftius weiteren Werken nachgezeichnet werden. Auch Vorpsis Kurztext *Vetri rosa* besteht aus einzelnen Kapiteln, die zwar über eine gemeinsame Hauptfigur verbunden sind, aber dennoch nur lose zusammenhängende Episoden aus deren Leben darstellen. Hinzu kommt, dass auf die sechs Kapitel fünf Fotografien folgen, die in keiner offensichtlichen Verbindung zum Text stehen.⁷ In *Vetri rosa* wird Fragmentierung außerdem von der Erzählerin thematisiert sowie mithilfe verschiedener Motive auf Inhaltsebene umgesetzt bzw. weitergeführt. So durchziehen fragmentierende oder fragmentierte Objekte,⁸ wie ein Kaleidoskop, die (titelgebenden) Glasscherben eines Aschenbechers und einer Glasflasche sowie ein zerrissener Geldschein, den Text; auch Körper werden fragmentiert.⁹ Schon die knappe Betrachtung der Struktur von *Il paese dove non si muore mai* und *Vetri rosa* zeigt, dass die Texte in unterschiedlicher Weise als fragmentiert bezeichnet werden können: Zwar fehlt in beiden eine gewisse Kohärenz der Handlung zwischen den verschiedenen Kapiteln, doch wechselt in *Vetri rosa* die Hauptfigur nicht.

In Kapitel ist auch *L'été d'Olta*, Vorpsis jüngster Roman, unterteilt: Es finden sich insgesamt 29 Kapitel in vier – sehr unterschiedlich langen – Abschnitten.¹⁰ Dabei handelt es sich indes um eine weniger starke Form der Fragmentierung; vielmehr strukturieren die Abschnitte und Kapitel den Roman, der eine größere inhaltliche Kohärenz aufweist. Erwähnt wird der Text hier trotzdem, da auch einzelne Kapitel als Fragmente zu verstehen sind. Diametral gegenüber steht dieser Art der Fragmentierung auf Ebene der Werkstruktur Vorpsis *Bevete cacao Van Houten!*, denn es handelt sich um eine Sammlung von vierzehn Kurzgeschichten, die nur aufgrund von ähnlichen Themen und Motiven miteinander in Verbindung stehen, nicht aber explizit zusammenhängen.

7 Zur Verbindung von Text und Fotografie in *Vetri rosa* siehe Kapitel III.2.3.1.

8 Siehe dazu auch Rossi (2015).

9 Diese Motive sind mit der Thematik zersplitterter Identitäten in Verbindung zu setzen. Dieser Verbindung geht Kapitel III.2.3.1 im Zuge einer detaillierten Analyse des Kurztextes nach. Auch in Bezug auf andere der hier verhandelten Texte, wie *La mano che non mordi* oder *Tu convoiteras*, können die Fragmente – ob auf *discours*- oder *histoire*-Ebene – als Symbol für oder als Hinweis auf die Fragmentierung des Selbst gelten.

10 Der erste Abschnitt mit dem Titel ‚Toujours‘ umfasst ein Kapitel, der zweite, ‚Une disparition‘, neun Kapitel. ‚De la beauté‘, der dritte Abschnitt besteht aus dreizehn und der letzte, ‚La liberté‘, aus sechs Kapiteln.

Eine nochmals andere Werkstruktur findet sich in den drei in dieser Arbeit betrachteten Romanen von Bessa Myftiu: Sie bestehen alle aus Rahmen- und einer oder mehreren Binnenhandlungen. Die Haupthandlung(en) von *Ma légende* und *Amours aux temps du communisme* wird bzw. werden jeweils explizit von einem Prolog und einem Epilog gerahmt. So schildert die Hauptfigur Era im erstgenannten Roman rückblickend ihre Geschichte bzw. ihre Legende und im zweitgenannten vertreiben sich drei Freundinnen die Wartezeit am Flughafen, indem sie sich Liebesgeschichten erzählen. In *Confessions des lieux disparus* ist die Rahmenstruktur hingegen nicht unmittelbar ersichtlich. Die ersten zweieinhalb Seiten des Romans können dennoch, auch wenn sie nicht als solcher gekennzeichnet sind, als Prolog bezeichnet werden, da sie die weitere Erzählung einleiten. Im letzten Satz dieses uneigentlichen Prologs erwähnt Myftiu die „existence hors du commun“ (CLD, 9) des Kindheitshauses ihrer Hauptfigur, die sie dann im weiteren Verlauf des Romans nachzeichnet, bevor sie am Ende des Romans zum anfangs angedeuteten Schicksal des Hauses zurückkehrt.¹¹

Nicht zuletzt sollen an dieser Stelle Vorpsis *La mano che non mordi* und *Tu convoiteras* Erwähnung finden, die auf Ebene der Werkstruktur insofern fragmentiert sind, als die Haupthandlung kontinuierlich von Einschüben, Exkursen oder Erinnerungen unterbrochen wird. Eine derartige Fragmentierung hängt jedoch, ähnlich wie bei *Confessions des lieux disparus*, stärker mit den Textinhalten zusammen, was auch daran erkennbar ist, dass die Fragmentierung nicht bzw. weniger deutlich grafisch visualisiert wird. Da sie also nicht nur die Werkstruktur betrifft, wird sie zu einem späteren Zeitpunkt genauer betrachtet. An dieser Stelle soll zunächst das distanzierende Potenzial der sichtbaren Fragmentierung der Texte herausgestellt werden.

Unabhängig von der Ausprägung der Fragmentierung setzt sich das jeweilige Gesamtbild der Texte aus einzelnen Fragmenten zusammen, sodass die Wahrnehmung eines in sich geschlossenen Ganzen erschwert wird. Während die einzelnen Kapitel der stärker fragmentierten Werke, insbesondere *Il paese dove non si muore mai*, aber auch *Vetri rosa*, sogar unabhängig voneinander gelesen werden können, da sie in sich schlüssig und geschlossen sind, bringt die episodenhafte Struktur¹² in den weniger fragmentierten Texten zumindest Lücken zwischen

¹¹ Siehe dazu Görtz (2021, 113–134, insb. 129–130).

¹² Zum episodischen Erzählen siehe bspw. Kragl, Florian. „Episodisches Erzählen – Erzählen in Episoden. Medientheoretische Überlegungen zur Systematik, Typologie und Historisierung“. *DIEGESIS* 6, 2 (2017), 176–197. Kragl erstellt u. a. eine Typologie episodischen Erzählens, die von einem Spektrum „zwischen homogener Narration hier und separaten, nur lose zu einem Zyklus verflochtenen Erzählungen dort“ (Kragl [2017, 180]) ausgeht. Wenngleich der Begriff des episodischen Erzählens in Bezug auf manche der hier analysierten Werke Verwendung finden könnte,

den einzelnen Textteilen hervor. In jedem Fall entsteht der Eindruck von Unvollständigkeit und ein übergeordneter Textzusammenhang erschließt sich nicht unmittelbar, denn, so erklärt Ralph Heyndels in *La pensée fragmentée*, „le texte discontinue fissure [...] les assurances“¹³ und fragmentarische Strukturen erwecken, dies hält Anne-Rosine Delbart in Bezug auf Fragmentierung auf Ebene des *discours* fest, bei Lesenden den Eindruck „de cheminer interminablement dans un labyrinthe“.¹⁴ Die Suche nach dem richtigen Weg aus dem Labyrinth kann demnach mit dem Zusammensetzen der einzelnen Fragmente gleichgesetzt werden, wobei dies einen Aufwand verlangt, der über die reine Lektüre hinausgeht. So müssten bzw. können Verbindungen und Zusammenhänge von Lesenden aktiv hergestellt werden. Sie werden also durch die diskursive Gestaltung der Werke auf Distanz zu bestimmten Bedeutungsebenen gesetzt, wobei diese Distanz zwar teils überbrückt werden kann, aber nicht muss. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass eine solche Überbrückung zwar die Annäherung der Lesenden an den Text und damit in gewisser Weise die Auflösung der Distanz bedeuten mag, dass die vorausgegangene Distanzierung aber eine andersartige, nämlich eine kritische und weiterhin distanzierte Betrachtung in Gang setzt, die einem unmittelbaren Textverständnis gegenübersteht. Um diesen Effekt der Distanzierung und Fragmentierung auf Ebene der Werkstruktur zu illustrieren und gleichzeitig nochmals den Unterschied zwischen Strategien der narrativen Distanzierung und Traumastrategien zu demonstrieren, soll einer der implizit und tiefer im Text angelegten Bedeutungsebenen in Verbindung mit einer weiteren Form der Fragmentierung, dem Wechsel von Erzählperspektiven, genauer nachgegangen werden. Ein solcher Wechsel geht in den meisten Fällen mit der fragmentarischen Struktur der Texte einher, wobei dies in *Il paese dove non si muore mai* besonders ausgeprägt ist. Obwohl die darin verwendeten Erzählperspektiven in der Forschungsliteratur bereits thematisiert wurden, sollen sie hier nochmals ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden, um einerseits die sich (teils stark) widersprechenden Interpretationen zu kontrastieren und andererseits aufzuzeigen, wie die Variation der Erzählperspektiven mit narrativer Distanzierung zusammenhängt.

Die fünfzehn Kapitel von Ornela Vorpsis erstem literarischen Text werden aus unterschiedlichen Perspektiven erzählt. Nur in sechs Kapiteln erfahren Lesende den Namen der jeweiligen Hauptfigur. In vier dieser sechs Kapitel handelt es

arbeite ich mit dem Begriff der Fragmentierung, da nach Kragls Typologie nicht alle Texte als episodisch zu beschreiben sind. So würde ihm bspw. bei *Bevete cacao Van Houten!* ein „übergreifende[r] narrative[r] Bogen“ (Kragl [2017, 181]) fehlen.

¹³ Heyndels (1989, 14).

¹⁴ Delbart (2005, 204).

sich zudem um eine autodiegetische Erzählinstanz: Im dritten Kapitel spricht Ormira, im siebten und zehnten Ornella und im zwölften Kapitel Ina (cfr. PMM, 21, 51, 63, 79). Im vierten und im letzten Kapitel liegt jeweils eine heterodiegetische Erzählperspektive vor, die im ersten Fall von Elona, im zweiten Fall von Eva berichtet. In den verbleibenden neun Kapiteln findet sich eine autodiegetische Erzählstimme, die namenlos bleibt.¹⁵ Es wäre zwar denkbar, dass sich, wenn der Name nicht nochmals genannt wird, jeweils die vorherige Erzählstimme fortsetzt, doch kann die geringe inhaltliche Kohärenz zwischen den Kapiteln gleichermaßen als Gegenargument angeführt werden. Auch ist teilweise nicht sofort ersichtlich, dass es sich nach dem Kapitelwechsel überhaupt weiterhin um eine autodiegetische Erzählinstanz handelt. So setzt sich deren ständige explizite Markierung durch Verbformen sowie Reflexiv-, Possessiv- und Objektpronomina im Kapitel „Il dervish delle meraviglie“ im darauffolgenden Kapitel („Sangue rosso sulla neve bianca“) nicht fort, sondern findet sich erst nach einigen Absätzen:

Il dervish delle meraviglie

[...]

Mi giro dall'altra parte del letto. Ho bisogno di un filo di luce. [...]

Se trovo quel raggio respirerò, se non lo trovo soffocherò.

L'ho trovato, uno piccolo, proprio piccolo e debole, color argento, qui vicino ai miei occhi.

Respiro.

Amo già questa tiepida luce che mi dà speranza e protezione contro il tetro di stasera.

Allungo la mano per vedere cos'è che brilla. Tocco qualcosa di freddo, metallo a forma di tubo. Per il momento non capisco, lascio scivolare la mano, a un certo punto tocco il legno.

È il fucile.

Sangue rosso sulla neve bianca

Nurija vive con suo marito e suo figlio in una piccola stanza che i suoceri hanno liberato per il figlio quando si è sposato. [...]

Il bambino l'ha avuto subito, come normalmente fa una coppia in Albania [...].

Non si era ancora consumato il profumo che qualcuno gli aveva regalato per le nozze. Profumo di contrabbando: i camionisti di import-export lo compravano nelle bancarelle e lo rivendevano a prezzo salato in Albania.

L'odore è fortissimo, il mal di testa assicurato, ma *io ho* un buon motivo per sopportare tutto ciò, secondo *me* ne vale la pena (PMM, 77–89; meine Kursivsetzung, J.G., Fettdruck im Original).

¹⁵ Es handelt sich dabei um das erste, das zweite, das fünfte, das sechste, das achte, das neunte, das elfte, das dreizehnte und das vierzehnte Kapitel. Beim elften Kapitel ist zusätzlich auf die Besonderheit hinzuweisen, dass es sich um eine autodiegetische Erzählstimme in der ersten Person Plural handelt.

Es kann also auch aufgrund der so unterschiedlichen Markierung der Erzählinstanz nicht unmittelbar erkannt und somit davon ausgegangen werden, dass diese gleichbleibt.

Aufgrund der verschiedenartigen Fragmentierung, so ist festzuhalten, erscheint *Il paese dove non si muore mai* nicht als zusammenhängender Roman; es variieren nicht nur die Hauptfiguren, sondern zudem wechseln sich auto- und heterodiegetische Erzählinstanzen ab.¹⁶ Dennoch legen verschiedene inhaltliche Aspekte, wie bspw. die wiederholte Abwesenheit der Vaterfiguren (cfr. PMM, 11, 21, 35, 85), nahe, es könnte sich trotz der unterschiedlichen Namen um dieselbe Hauptfigur handeln. Die Fragmentierung von *Il paese dove non si muore mai* kann demzufolge insofern als distanzschaffend bezeichnet werden, als sie zum einen derartige Uneindeutigkeiten hervorbringt, ohne sie aufzulösen, und zum anderen weitere Verbindungen zwischen den Kapiteln nicht unmittelbar ersichtlich macht. Wenn Cecilia Gibellini den Text als „romanzo-puzzle“¹⁷ bezeichnet, hebt sie sowohl dessen fragmentarischen Charakter hervor als auch die Aufgabe, die Vorpsi an ihre Lesenden weitergibt, die Teile zusammenzusetzen.

In der Forschungsliteratur wird die Fragmentierung von *Il paese dove non si muore mai* unterschiedlich gedeutet, doch die meisten Autor:innen kommen zu dem Schluss, dass alle Kapitel um die gleiche Figur kreisen. So hält Silvia Camilotti fest, dass sich nur die Namen der jeweiligen Hauptfiguren unterscheiden und diese abgesehen davon dieselben Eigenschaften aufweisen.¹⁸ Auch Giorgia Alù und Anita Pinzi erkennen in den Hauptfiguren aller Kapitel dieselbe Figur: „[T]he main protagonist is a young girl whose name changes continually throughout the story: she is called Elona, Ormira, Ornela, Ina and Eva“.¹⁹ Diese Namenswechsel „do[...] not undermine the identity of the voice throughout the narration, and the reader clearly sees the same female character behind the different names and changes of age“.²⁰ Zurückzuführen sind diese Interpretationen u. a. darauf, dass es sich bei den Namen ‚Ormira‘, ‚Elona‘ und ‚Ina‘ um Variationen des Na-

16 Wie Mario Rossi festhält, „mancono tanto una vicenda che chiaramente si snodi tra peripezie a partire da una situazione di equilibrio infranto per giungere a un ristabilimento dell’equilibrio, quanto una figura che in diverse forme sia presente lungo tutta la narrazione“ (Rossi [2015, 181]).

17 Gibellini (2013, 167).

18 „I personaggi cambiano, ma hanno tutti gli stessi tratti, tanto che la distinzione, se non è dichiarata attraverso il nome [...] è quasi impercettibile“ (Camilotti [2008, 72]).

19 Alù (2014, 10).

20 Pinzi (2015, 29). Interessanterweise geht Pinzi nur auf drei der fünf verschiedenen Namen ein. ‚Elona‘ und ‚Ormira‘ lässt sie außen vor. Zudem spricht sie von Namenswechseln von ‚Ina‘ zu ‚Ornela‘ zu ‚Eva‘, obwohl das ‚Ina‘-Kapitel auf die ‚Ornela‘-Kapitel folgt und sich auch innerhalb der Kapitel keine Hinweise darauf finden, dass sich die Geschehnisse des zwölften Kapitels vor jenen der anderen beiden zutragen.

mens ‚Ornela‘ handelt,²¹ weshalb auch autobiografische Lesarten entstehen. So versteht Pinzi die Verwendung des Namens ‚Ornela‘ als unmissverständliches Indiz für die Entsprechung von Autorin und Figur(en).²² Diese Gleichsetzung ist ebenfalls bei Comberiati und Alù erkennbar: Für beide spiegelt die Vielfalt an Erzählperspektiven Ornella Vorpsi identitäre Zerrissenheit wider.²³ Zwar geht auch Paolo Vacca vom Einfluss persönlicher Erfahrungen der Autorin aus, doch seine Interpretation geht noch darüber hinaus: „[T]he author transposes her own experience into different version [sic] of herself but in doing so, she steps aside, reproducing an extracorporeal experience. [...] [S]he is detached from them [=her characters]“.²⁴ Er sieht in der fragmentarischen Erzählweise nicht nur ein Abbild von Vorpsi (unterstellter) Identitätsproblematik, sondern auch eine Möglichkeit für sie, sich sowohl davon als auch von den über die verschiedenen Erzählfiguren vermittelten (traumatischen) Erfahrungen zu distanzieren.²⁵ Obwohl Vorpsi derartige autobiografische Lesarten in gewisser Weise suggeriert, wird *Il paese dove non si muore mai* in der bisher besprochenen Forschungsliteratur zu Unrecht auf diese reduziert. So wird nämlich ausgeblendet, dass sie sich (auch) auf überindividueller Ebene mit fragmentierter Identität und den u. a. im albanischen Kommunismus und Patriarchat zu findenden Gründen dafür auseinandersetzt.²⁶ Sara Lorenzetti ist eine der wenigen Literaturwissenschaftlerinnen, die ungeachtet von möglichen autobiografischen Zusammenhängen auf die Funktion der fragmentierten Erzählung eingeht. Die Tatsache, dass „il narratore subisce un pro-

21 Cfr. Comberiati (2010a, 230).

22 Cfr. Pinzi (2015, 29).

23 Cfr. Comberiati (2010a, 230); cfr. Alù (2014, 10–11).

24 Vacca (2016, 20).

25 Cfr. Vacca (2016, 21). Vacca beschreibt hier die Distanz zwischen der Autorin und ihren Erlebnissen, geht also wie ich (siehe Kapitel II.2) davon aus, dass Fragmentierung (als Strategie der narrativen Distanzierung) Vorpsi dabei hilft, die Distanz zu Albanien innerliterarisch weiterzuführen.

26 Zum einen sind die albanischen Figuren aufgrund des diktatorischen Regimes verschiedenen traumatischen Erlebnissen, wie dem Verlust von Angehörigen (cfr. PMM, 75–76; siehe zu abwesenden Vaterfiguren auch Fußnote 168 dieses Großkapitels) oder arbiträrer Staatsgewalt (cfr. PMM, 35) ausgesetzt. Zum anderen leiden insbesondere Frauen- und Mädchenfiguren zusätzlich unter den sexistischen Strukturen, die ebenfalls zu traumatischen Erfahrungen führen können. Erwähnt seien hier sexuelle Übergriffe eines alten Mannes auf eine der Hauptfiguren und ihre Freundinnen (cfr. PMM, 29–31; für eine genauere Analyse dieser Episode siehe Kapitel III.3.1) sowie schmerzhaftes Abtreiben (cfr. PMM, 60). Indem Vorpsi fragmentierte Identität(en) inszeniert, macht sie u. a. auf die Existenz derartiger traumatischer Erlebnisse aufmerksam. Zudem thematisiert sie im letzten Kapitel Identität im Kontext von Migration (cfr. PMM, 105–109; siehe dazu auch Kapitel III.4.1).

cesso di diffrazione che lo moltiplica in diverse figure“,²⁷ zielt ihr zufolge darauf ab, einheitliche Identitätskonzepte zu dekonstruieren und vielmehr „un io plurale ed in divenire“²⁸ ins Zentrum zu rücken. Dieser Aspekt spielt auch für Pinzis Betrachtungen eine Rolle. Die Namenswechsel symbolisieren, so erklärt sie, die Entwicklung bzw. die Transformation der Figur.²⁹ Sie legt darüber hinaus einen weiteren Interpretationsansatz dar, mit dem sie sich zwar nicht gänzlich von ihrer autobiografischen Lesart entfernt, diese aber erweitert: Die Präsenz verschiedener Namen lässt Pinzi auf die Übertragbarkeit der dargestellten Erfahrungen auf andere Frauenfiguren schließen, denn „[the] women in the text constitute different refractions of the same female universe that Vorpsi's work brings to life, and of which the main character is a fragment“.³⁰ Dies führt sie dazu, *Il paese dove non si muore mai* als „collective autobiography“³¹ zu bezeichnen. Da in diesen Ansatz auch Überlegungen zu den beiden aus heterodiegetischer Perspektive erzählten Kapiteln – sie stellen Comberiatì zufolge „piccoli quadri, stralci di vita“³² dar und ermöglichen Lesenden Einblicke in das Leben und Leiden albanischer Frauen und Mädchen – integriert werden können, ist es bedauerlich, dass Pinzi diesen Überlegungen nur ein paar Zeilen widmet und die autobiografische Lektüre zu privilegieren scheint.

Dem bisher dargelegten und vorherrschenden Verständnis, Vorpisis *Il paese dove non si muore mai* sei trotz der Namens- und Perspektivwechsel als zusammenhängender Text anzusehen, steht bspw. Anna Federici gegenüber, die den Text als „recueil de récits“³³ bezeichnet und sich somit stärker auf die trennenden als die verbindenden Momente fokussiert. Giulia Da Lio positioniert sich hingegen zunächst nicht: Sie vermeidet bewusst den Begriff ‚Kapitel‘ – stattdessen spricht sie von einem Kurzroman, der aus fünfzehn Sektionen besteht³⁴ –, um festzuhalten, dass diese, „infatti, possono essere considerate sia come i capitoli di un'unica narrazione che come narrazioni indipendenti“.³⁵ Auch Goffredo Polizzi legt sich nicht auf eine Lesart fest. Er betrachtet die verschiedenen Erzählperspektiven im Kontext unzuverlässigen Erzählens und unterstreicht, dass die

27 Lorenzetti (2016, 72).

28 Lorenzetti (2016, 73).

29 Cfr. Pinzi (2015, 29).

30 Pinzi (2015, 30).

31 Pinzi (2015, 30).

32 Comberiatì (2010a, 229). Das Zeichnen dieser ‚Gemälde‘ ist u. a. mit Vorpisis Tätigkeit als Künstlerin zusammenzudenken. Im folgenden Kapitel wird die Wechselwirkung zwischen Kunst und Literatur genauer betrachtet.

33 Federici (2016, 129).

34 Cfr. Da Lio (2013, s. p.).

35 Da Lio (2013, s. p.).

Schlussfolgerung, es könne sich aufgrund des Namens ‚Ornela‘ um einen autobiografischen Text handeln, durch die Präsenz anderer Namen untergraben wird.³⁶ Anders als Da Lio weist Polizzi jedoch nicht nur auf die Offenheit des Textes hin, sondern stellt die daraus entstehende Ambivalenz als Besonderheit heraus: „Vorpsi’s text programmatically decides to pose these questions without offering any final answer“.³⁷

Wenngleich die verschiedenen dargestellten Lesarten und Interpretationen in den entsprechenden Abhandlungen begründet sowie nachvollziehbar sind und dementsprechend verständlich ist, dass die Forscher:innen gegenläufige Ansätze verwerfen, gibt der Text, wie Polizzi festhält, keine verbindlichen und abschließenden Antworten; eine Mehrzahl von Deutungsmöglichkeiten steht aufgrund der Fragmentierung des Textes nebeneinander, die Uneindeutigkeit geht aus den multiplen Erzählperspektiven und Erzählfiguren hervor. Die Fragmentierung fungiert hier also insofern als Strategie der narrativen Distanzierung, als sie eindeutiges Textverständnis beeinträchtigt bzw. unterbindet. Denn, wie Mario Rossi herausstellt, erschließt sich bspw. die Ähnlichkeit der Namen einem italienischsprachigen Publikum nicht.³⁸ Obwohl sie als Hinweis auf eine spezifische Interpretationslinie verstanden werden kann, enthält Vorpsi diesen also zumindest einem Großteil ihres Lesepublikums bewusst vor.

Da es für den Versuch, die darin angelegte Ambivalenz aufzulösen, einer aktiven kognitiven Auseinandersetzung mit dem Text und seiner Gestaltung bedarf, die über den reinen Leseprozess hinausgeht, bleibt die Distanz für viele Lesende bestehen. Für diejenigen, die sich noch weiter mit dem Text befassen, wird eine solche kognitive Beschäftigung dadurch begünstigt, dass durch die Fragmentierung auf Ebene der Erzählperspektiven auch eine emotional-affektive Distanzierung stattfindet: Der ständige Wechsel und die damit einhergehende Unsicherheit, ob es sich um eine oder mehrere Figuren, um eine oder mehrere Geschichten handelt, vermögen die (anhaltende) Identifikation mit einer Figur bzw. den verschiedenen Hauptfiguren und so auch empathisches Mitgefühl zu erschweren.³⁹ Eine sich fort-

³⁶ Cfr. Polizzi (2018, 105).

³⁷ Polizzi (2018, 105).

³⁸ Cfr. Rossi (2015, 181).

³⁹ Cfr. Propszt (2015, 180). Eszter Propszt beschäftigt sich im Hinblick auf Terézia Moras *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (2009) mit dem Wechsel der dominanten heterodiegetischen Erzählperspektive zu verschiedenen autodiegetischen Erzählstimmen und dessen Auswirkungen auf das Identifikationspotenzial für Lesende. Sie stellt diesbezüglich folgendes heraus: „Die Identifikationen und Nicht-Identifikationen der Erzählinstanz steuern auch die leserische Identifikation und konstruieren die Leserperspektive. Dadurch, dass sie ihre Beziehung zu ihrem Erzählobjekt und somit ihr Erzählobjekt selbst permanent ändert [...] und dadurch, dass sie den Identifikationspunkt innerhalb der vernetzten Kommunikation stets in Bewegung hält, überfordert die Er-

setzende emotional-affektive Bindung wird auf diese Weise eingeschränkt, eine kognitive Betrachtung des Dargestellten und der Art der Darstellung hingegen möglich(er). Diese reflektierte Betrachtung kann die Erkenntnis eröffnen, dass die Ambivalenz in *Il paese dove non si muore mai* gar nicht aufgelöst werden soll, dass verschiedene Lesarten als gleichermaßen und gleichzeitig zutreffend zu verstehen sind, denn die Uneindeutigkeit des Textes verdeutlicht die Auswirkungen von traumatischen Erfahrungen auf die Identität von (jungen) Frauen in Albanien; und das auf einer zusätzlichen Ebene, der Ebene des *discours*. Betrachtet man die verschiedenen Interpretationen gemeinsam – es könnte sich entweder um verschiedene Figuren handeln, Vorpsi zeichnet also ein Bild des kollektiven weiblichen Leidens, oder aber um ein und dieselbe Figur, deren Identität fragmentiert ist –, so ist zu erkennen, dass Vorpsi sowohl eindrücklich aufzeigt, dass Frauen nicht als Individuen, sondern als Kollektiv unter der systemischen Unterdrückung durch die kommunistische Diktatur und das Patriarchat leiden, als auch die Schwere dieses Leidens betont, indem sie die Fragmentierung von Identitäten inszeniert, welche als Folge traumatischer Erfahrungen gelten kann.⁴⁰ Der traumatische Charakter der dargestellten Ereignisse wird jedoch nicht explizit vermittelt bzw. an Lesende weitergegeben; vielmehr werden sie durch die Fragmentierung des Textes und die bewusst angelegte Ambivalenz auf Distanz gesetzt und können das Traumatische aus distanzierter Perspektive erfassen. Die Präsenz des Traumatischen kann Lesenden auf andere Art und Weise bewusst werden als dies im Kontext von Traumastrategien der Fall ist dies: Während Traumastrategien darauf abzielen, Lesende die Erfahrung nachempfinden zu lassen,⁴¹ ruft narrative Distanzierung einen kritischen Blick hervor. Die Fragmentierung der Erzählperspektiven in *Il paese dove non si muore mai* ist demnach, insbesondere im Kontext der generellen Fragmentierung des Textes, nicht als Traumastrategie, sondern als Strategie der narrativen Distanzierung zu bezeichnen.

Während die Erzählinstanzen in *Il paese dove non si muore mai* von Kapitel zu Kapitel wechseln, finden sich in anderen Texten Vorpisis auch Momente, in denen sich die Perspektive von einem Abschnitt oder gar von einem Satz zum an-

zählinstanz die Empathie- und die Identifikationskapazität bzw. -bereitschaft des Lesers“ (Propst [2015, 180]). Zwar gehen die Erzählinstanzen bei Vorpsi nicht unmittelbar ineinander über, sondern wechseln von Kapitel zu Kapitel, doch findet sich dadurch auch bei ihr kein fester Identifikationspunkt.

⁴⁰ Siehe dazu bspw. Huber, Michaela/Becker, Thorsten/Kernen, Elisabeth. *Aus vielen Ichs ein Selbst? Trauma, Dissoziation und Identität*. Paderborn: Junfermann 2019.

Multiperspektivität kann, wie Alexandra Müller erklärt, eine Dissoziation versinnbildlichen (cfr. Müller [2017, 50]).

⁴¹ Cfr. Müller (2017, 50). Siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel II.2.2.1 dieser Arbeit.

deren verändert. Auch diese Wechsel wirken distanzierend, wobei insbesondere im zweiten Fall aufgrund der Abruptheit größere Irritation entstehen kann als bei einem über Seitenumbrüche oder Leerzeilen markierten Wechsel. Im Roman *La mano che non mordi*, der vom Besuch der albanischstämmigen und in Paris lebenden Hauptfigur bei einem kranken Freund in Sarajevo handelt, geht die Variation der Erzählperspektiven mit Abschnittswechseln einher. Die Haupthandlung des Romans wird von Einschüben in Form von Exkursen, Erinnerungen und Anekdoten unterbrochen, die meist aus der dominanten homodiegetischen, stellenweise aus heterodiegetischer Perspektive erzählt werden (cfr. MNM, 16–17, 28, 30–31, 35–36, 38–40, 67–69, 83–85), sodass je nach Einschub auch verschiedene Hauptfiguren auszumachen sind. Das Zusammenspiel von fragmentarischer Erzählung und fragmentierter Erzählperspektive lenkt einerseits von der Haupthandlung ab und erschwert andererseits die Identifikation sowie Empathie mit der Hauptfigur, ja schafft Distanz zwischen ihnen und den Lesenden. Dies geschieht nicht zuletzt aus dem Grund, dass die Einschübe etwa die Hälfte des Romans ausmachen und in keinem offensichtlichen Verhältnis zur Haupthandlung stehen.⁴² Die derartige Fragmentierung eines literarischen Textes irritiert und „[erschwert] die Rekonstruktion der Handlung“,⁴³ denn Vorpsi gibt in *La mano che non mordi* keine Hinweise auf den Sinn der Einschübe und fordert ihre Lesenden demnach zur aktiven Mitarbeit an der Sinnkonstitution auf. Sie werden auf diese Weise – und zusätzlich aufgrund des eingeschränkten Identifikationspotenzials mit der Hauptfigur – auf kognitiver, nicht auf affektiver Ebene involviert. Die tiefergehende Auseinandersetzung mit dem Text kann erneut zu Erkenntnissen führen, die über das hinausgehen, was auf inhaltlicher Ebene explizit vermittelt wird. So verhandelt Vorpsi innerhalb der Haupthandlung des Romans u. a. Fragen nach Heimat, Identität und Zugehörigkeit⁴⁴ und gibt zudem mittels der diskursiven Gestaltung die Aufgabe an ihre Lesenden weiter, der Kohärenz sowie der Zu(sammen)gehörigkeit und Vereinbarkeit der verschiedenen Textteile nachzugehen, sich also über den Romaninhalt hinaus mit der Thematik zu befassen. Sie vermittelt auch hier die Identitätsproblematik⁴⁵ nicht (nur) explizit und di-

42 Sie sind, ähnlich wie die aus heterodiegetischer Perspektive erzählten Kapitel in *Il paese dove non si muore mai*, als „piccoli quadri, stralci di vita“ (Comberiati [2010a, 229]) zu verstehen.

43 Keidel (2009, 131).

44 Siehe dazu sowohl die Kapitel III.2.1, III.2.2.3 und III.2.3.2 dieser Arbeit als auch Bond (2010, 411–425) sowie Maul (2017, 267–292).

45 Cornelia Anna Maul hält in Bezug auf *La mano che non mordi* fest, dass derartige Perspektivwechsel, bspw. „von der Innen- zur Außenperspektive, der Vogel- zur Nahperspektive oder von der homo- zur heterodiegetischen Erzählweise [...] eine Annäherung an die widersprüchlichen Wahrheiten ermöglich[en], die die identitäre Situation der Grenzgängerin hervorbringt“ (Maul [2017, 269]).

rekt, sondern (auch) implizit und indirekt, nutzt Fragmentierung also als Strategie der narrativen Distanzierung.

In Vorpis erstem in französischer Sprache verfassten Roman *Tu convoiteras*, der überwiegend aus heterodiegetischer Perspektive erzählt wird, wechselt die Erzählperspektive sehr viel abrupter als in *La mano che non mordi* oder *Il paese dove non si muore mai*. So werden Selbstgespräche der Hauptfigur Katarina und Aussagen, die sie an ihren zweijährigen Sohn richtet, aus autodiegetischer Perspektive wiedergegeben und beginnen ohne grafische Markierung:

Les faibles gémissements de son fils ramènent Katarina à son présent.

La nuit avance sans sommeil, il faut dormir, être belle et plus encore, reposée et plus encore. Ce petit être de deux ans en a décidé autrement, il est tombé malade, sa mère doit choisir entre lui et l'autre. L'enfant le fait exprès. Que ressent-il? Que maman va voir un jeune homme? Plus jeune qu'elle, plus beau? Mon cœur, tu sais, tu dois bien te tenir aujourd'hui à la crèche (TC, 26).⁴⁶

Der unmarkierte Wechsel der Erzählperspektive und der grammatischen Person zwischen dem vorletzten und dem letzten Satz des Zitats führt zu Irritation, da Lesende nicht auf ihn vorbereitet werden;⁴⁷ es gibt weder einen Absatz noch Anführungszeichen, weshalb im ersten Moment unklar ist, ob es sich um Erzählrede, erlebte Rede oder figurale Kommunikation handelt. Lesende müssen, ob der Uneindeutigkeit, zunächst überlegen und sich orientieren, um zu erkennen, dass Katarina mit ihrem Sohn spricht.⁴⁸ Die Irritation und ihre eventuelle Auflösung schaffen dabei eine Distanz zwischen ihnen und den Textinhalten. Und dies, obwohl sich beim Übergang von Erzähl- zu Figurenreden die Distanz im Sinne

46 Der Wechsel setzt sich auf den folgenden Seiten fort.

Für Katarinas Selbstgespräche siehe bspw. TC, 11–13. Auf diese wird auch in Kapitel III.3.2.1 im Kontext der verschiedenen Rollen, die Katarina einnimmt – sie ist zwischen ihrem Dasein als (Ehe-)Frau, Mutter und Liebhaberin hin- und hergerissen – eingegangen. Auch in Vorpis Roman *Fuorimondo* führt die Hauptfigur plötzlich Selbstgespräche. Tamar erzählt ihre Geschichte aus autodiegetischer Perspektive und spricht grundsätzlich von sich – dabei verwendet sie stets die Formel „io Tamar“ (F, 5) –, nicht aber mit sich. Als jedoch eine Bekannte stirbt und Tamar über Tod und Suizid nachdenkt, wendet sie sich an sich selbst, nutzt also nicht mehr die erste, sondern die zweite Person: „Manuela era frangibile ma anche più forte di me, io non riuscirei a suicidarmi. Quanto hai speculato sulla tua morte, Muoio oggi muoio domani. Ti ricordi che volevi morire già a sei anni? Ti sentivi sola a scuola, sola soprattutto con gli altri. Abbandonata quando Esmé se ne andava“ (F, 85). Wie in *Tu convoiteras*, wirkt der plötzliche Wechsel der Erzählperspektive und Personalpronomen irritierend. Siehe in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen zur identitären Unsicherheit von Tamar in Kapitel III.2.2.3.

47 Lediglich der Teilsatz „il faut dormir, être belle et plus encore, reposée et plus encore“ markiert möglicherweise einen Übergang, da es sich um erlebte Rede handeln könnte.

48 An anderer Stelle wird direkte Rede markiert (cfr. TC, 21, 34, 39, 43, etc.).

Gérard Genettes⁴⁹ verringert. Ähnlich wie in *La mano che non mordi* wirken in *Tu convoiteras* zudem Einschübe, hier in Form von Erinnerungen, in Bezug auf die Haupthandlung distanzierend. Die Geschehnisse der erzählten Gegenwart – Katarina bringt ihren kranken Sohn nach der im Zitat erwähnten schlaflosen Nacht in die Krippe, trifft sich mit ihrem Geliebten, holt den Sohn wieder ab und kehrt in ihre Wohnung zurück – tragen sich innerhalb von 24 Stunden zu, werden aber von Erinnerungen an ihre Kindheit, ihre Mutter und ihren Vater unterbrochen, sodass dieser Haupterzählstrang fragmentiert und dadurch weniger zugänglich wird sowie in den Hintergrund rückt. Ornela Vorpsi hält ihre Lesenden also auch in diesem Roman mithilfe von wechselnden Erzählperspektiven und Fragmentierung der Erzählung auf Distanz zu Handlung und Figuren.⁵⁰

In *L'été d'Olta* variiert Vorpsi ebenfalls Erzählperspektiven. Der Roman ist größtenteils aus autodiegetischer Perspektive erzählt, wechselt dann aber in eine heterodiegetische: „[J]’en étais sûre, il allait ouvrir en grand la porte cochère, m’apportant comme cadeau un animal, Olta, viens vite! Viens voir ce que je t’ai amené! Olta accourt, papa vient à peine de passer la porte“ (EO, 54). Erst im nächsten Kapitel übernimmt die Hauptfigur Olta wieder die Erzählung. Der Perspektivwechsel wirkt hier, wie in *Tu convoiteras*, aufgrund seiner Abruptheit distanzierend. Zudem wird eine affektiv-emotionale Distanz geschaffen, da die heterodiegetische Erzählinstanz die im Kapitel beschriebenen Geschehnisse indirekter zu vermitteln vermag. So wird der schmerzhafteste Verlust zweier Haustiere (cfr. EO, 55–58) von einer außenstehenden Erzählfigur zum Ausdruck gebracht. Der Wechsel der Erzählperspektive erfüllt demnach auch eine affektregulierende Funktion. Da nicht Olta selbst ihre Gefühle darlegt, wird die emotional-affektive Involviertheit und das Mitgefühl der Lesenden abgeschwächt. Die geschaffene Distanz begünstigt wiederum eine kritisch-kognitive Betrachtung des Kapitels, die, wenn der Perspektivwechsel hinterfragt wird, erkennbar werden lässt, wie schlimm der Verlust für Olta sein muss, suggeriert Vorpsi damit doch, dass sie ihn selbst nicht artikulieren kann. Die Auswirkungen dieser traumatischen Erlebnisse⁵¹ auf die junge Olta werden mithilfe von Fragmentierung als Strategie der narrativen Distanzierung und nicht mithilfe von Traumastrategien ausgedrückt, welche Lesende hingegen auf emotional-

⁴⁹ Siehe dazu die Ausführungen in Kapitel II.2.1.

⁵⁰ In Kapitel III.3.2 erfolgt eine detaillierte Analyse von *Tu convoiteras*, im Zuge derer auch genauer auf das geringe Identifikationspotenzial der Figuren eingegangen wird.

⁵¹ Olivia K. Brown und Douglas K. Symons erklären unter Rückbezug auf John Archer und Gillian Winchester, dass „there can be a negative impact of the pet passing indicated by complicated grief, depression and trauma“ (Brown/Symons [2016, 248]).

affektiver Ebene ansprechen würden und beabsichtigen, sie den Verlust nachempfinden zu lassen.⁵²

Nachdem bisher die äußere Struktur der literarischen Werke und sowie die Erzählperspektive im Fokus standen, sollen im Folgenden das Schriftbild und die syntaktische Ebene betrachtet werden. Anhand ausgewählter Beispiele wird gezeigt, wie Ornella Vorpsi mithilfe von Kursivierungen, Großschreibung sowie Ellipsen den Lesefluss unterbricht und einzelne Satzbestandteile wie Fragmente wirken lässt. Abschließend gilt das Interesse Bessa Myftius Roman *Confessions des lieux disparus*, in dem sich ebenfalls fragmentierte Sätze finden. Die Fragmentierung des Schriftbilds und der Satzstruktur wird als Strategie der narrativen Distanzierung aufgefasst, da sie das Verständnis erschweren und Textinhalte nicht unmittelbar zugänglich machen kann. Die Aufmerksamkeit von Lesenden liegt zunächst auf der *discours*-, nicht der *histoire*-Ebene. Wird sie dann auf das Dargestellte gerichtet, kann die Betrachtung aus der geschaffenen Distanz erfolgen.

Vorpsi macht in ihren Texten intensiv Gebrauch von Kursivierungen. Diese grafisch-stilistische Wahl kann insofern als Fragmentierung verstanden werden, als auf diese Weise mit der gängigen und dominanten Form des Schriftschnitts gebrochen wird; einzelne Bestandteile des Satzes werden herausgestellt, das Augenmerk auf sie gelenkt. Dementsprechend gilt die Aufmerksamkeit beim Lesen zunächst eher der Gestaltung und dann dem semantischen Gehalt von Wörtern, Wortgruppen oder Sätzen. Dies hebt Nicolas Cavaillès in Bezug auf den Gebrauch von Kursivierung bei Emil Cioran hervor, „qui [...] souligne beaucoup de mots, même français: l’italique met à distance le mot, comme pour mieux en souligner tout le poids sémantique et esthétique, toute la particularité, toute l’étrangeté“.⁵³ Auffällig ist der Gebrauch der Kursivschrift in Vorpisis *La mano che non morì*, da sie damit an manchen Stellen Satzteile hervorhebt, und an anderen, wie auch in wissenschaftlichen Texten üblich, Werktitel (cfr. MNM, 3, 25, 34, 50) und fremdsprachliche Begriffe (cfr. MNM, 68, 76, 78–79)⁵⁴ markiert, sodass sie die Aufmerksamkeit von Lesenden insbesondere da auf die Kursivierung lenkt, wo sie weniger erwartbar ist. Auf diese

⁵² Cfr. Müller (2017, 50).

⁵³ Cavaillès (2012, 152).

⁵⁴ Zu beachten ist, dass Vorpsi jedoch weitere fremdsprachliche Ausdrücke, wie bspw. „salep“ (MNM, 25) und „byrek“ (MNM, 78) nicht kursiv setzt. Es soll auch nochmals betont werden, dass sich in Vorpisis Texten insgesamt eher wenige fremdsprachliche Begriffe finden. Wie Anna Proto Pisani aufzeigt, ist die Präsenz anderer Sprachen sehr implizit: „Le plurilinguisme de Vorpsi ne se joue pas dans l’hybridation linguistique, mais de manière dissimulée“ (Proto Pisani [2014, 101]). Vorpsi überträgt Ausdrücke und Redewendungen wörtlich ins Italienische, wobei der fremdsprachliche Anteil in diesen Lehnübersetzungen vielfach unerkant bleibt (cfr. Proto Pisani [2014, 97–107]).

Weise verdeutlicht sie bspw. Aussagen („Viaggiando, ho capito *profondamente* di non essere un viaggiatore“ [MNM, 3]) oder suggeriert die Intonation: „Perché *noi* abbiamo delle verità ben diverse dalle loro“ (MNM, 5). Vielmehr als eine distanzierende hat die Kursivschrift in diesen Fällen eine unterstützende Wirkung.

Anders verhält es sich jedoch, wenn der Gebrauch von Kursivierung zunächst eindeutig erscheint, dieser Eindruck dann aber hinterfragt werden muss, die Funktion sich also nicht unmittelbar erschließt. So stehen im folgenden Zitat das wiederholt vorkommende Fremdwort ‚sehir‘ sowie der englische Ausdruck ‚Big brother‘ in Kursivschrift:

„[...] Il quartiere si era fermato sulla soglia e faceva *sehir*“.

Sehir vuol dire guardare, o meglio significa guardare gli altri, godere nel guardare gli altri, vivere nel guardare gli altri. Voluttuosità del guardare. *Big brother*. *Sehir* è di eredità turca. [...]

Mia madre, bambina, stava sulla soglia con gli altri a fare *sehir*. La donna non era disturbata dal *sehir* del vicinato e degli sconosciuti. Lei era col suo dolore, loro erano nel loro *sehir* (MNM, 29).

Etwa zehn Seiten später wird dann auch das italienische Verb ‚vedere‘ [sehen] auf die gleiche Weise markiert: „Poi entra per *vedere* meglio“ (MNM, 40). Obwohl die Funktion der Kursivierung im ersten Textausschnitt die Markierung der fremdsprachlichen Elemente zu sein scheint, zeigt das zweite Zitat, dass Vorpsi vielmehr Blickverben bzw. Wörter, die mit dem Sehvorgang in Verbindung stehen, betont.⁵⁵ Da sie jedoch ‚guardare‘ [gucken/schauen] im Zitat oben in normaler Schriftlage belässt, erschließt sich dies nicht umgehend. Die Kursivierung kann erst rückwirkend, infolge der Irritation über die Kursivierung eines italienischen Wortes und deren Hinterfragung, als Hinweis auf die Zentralität von Blicken und Wahrnehmungsprozessen im Roman verstanden werden, die Vorpsi somit indirekt vermittelt bzw. betont.

Auf andere Art und Weise wird der Lesefluss durch die unübliche Verwendung von Großbuchstaben unterbrochen. Zwar werden Sätze dadurch nicht in einzelne Bestandteile zerteilt, doch wird die Aufmerksamkeit, wie auch bei der Kursivierung, mithilfe dieses typografischen Verfahrens auf bestimmte Elemente gelenkt. Obwohl es sich also weniger um eine Form von Fragmentierung handelt als bspw. bei der zu Beginn betrachteten Werkstruktur, wird hier auf Großschreibung als Strategie der narrativen Distanzierung eingegangen,⁵⁶ um deren distanzierende Funktion aufzuzeigen.

⁵⁵ Dieses Verfahren findet sich noch an weiteren Stellen im Text (cfr MNM, 52, 57).

⁵⁶ Neben der hier betrachteten Kurzgeschichte findet sich dieses Vorgehen bspw. in *Fuori-mondo*: „Ma non è finita, tutti gli organi sobbalzano, dicendoti che hai Trovato, Incontrato, che Qualcosa è successo“ (F, 16).

In der Kurzgeschichte „Giorno“, in der eine junge Frau, Sabrina, von einer Welle verschluckt wird und ihr Partner seine Reaktion auf ihr Verschwinden schildert, schreibt Vorpsi das Wort ‚Welle‘ wie im folgenden Beispiel immer wieder groß: „Ed è arrivata l'Onda“ (BCVH, 37). Durch diese Abweichung von der sprachlichen Norm gibt sie dem Begriff nicht nur auf implizite Weise eine zusätzliche Bedeutung, sondern fordert Lesende außerdem dazu auf, ihre Aufmerksamkeit darauf zu richten und die Großschreibung zu hinterfragen, denn, so hält Erica McAteer fest, „[t]he *physical* salience of a word signals its *informational* salience, indicating that there is something **else** to the word than what it would mean, in that context in plain case. In other words, typeface change can signal: ‚don't run a default reading here“.⁵⁷ Lesende werden also zu einer aktiven Auseinandersetzung mit dem Text angeregt, wobei sie sich von der ‚default‘ Lektüre entfernen. Als Strategie der narrativen Distanzierung kann die Großschreibung aber vor allem insofern verstanden werden, als Vorpsi zwar zusätzliche Bedeutung impliziert, dann aber keine weiteren Hinweise darauf gibt: Sie setzt Lesende auf Distanz zur Textbedeutung und lässt diese durch die Offenheit und Ausschnitthaftigkeit der Kurzgeschichte bestehen bleiben. Die Geschichte geht weder über die unmittelbare Reaktion des Freundes hinaus, bietet also keinen Kontext, noch gibt sie Antworten auf aufgeworfene Fragen nach den genauen Umständen von oder möglichen Gründen für Sabrinas Verschwinden.

Zum einen wäre es also möglich, die Großschreibung von ‚Onda‘ als Hinweis auf die Größe der Welle zu verstehen, da an anderer Stelle auch das entsprechende Adjektiv großgeschrieben wird.⁵⁸ Da es keine logische Erklärung für die Größe der Welle gibt – alle vorherigen reichten dem Paar nicht einmal bis zu den Füßen (cfr. BCVH, 37) – deutet die Hervorhebung zum anderen auf eine tiefergehende, ja metaphorische Bedeutung des ‚Verschlucktwerdens‘ hin. Sabrinas Verschwinden kann sowohl als Suizid als auch als Allegorie für die Beseitigung von Volksfeinden im kommunistischen Albanien gelesen werden. So fragt sich ihr Freund, ob sie eine Vorahnung hatte oder gar sterben wollte: „Forse invece Sabrina desiderava morire, non lo so, a essere sincero non gliel'ho mai chiesto“ (BCVH, 40). Obwohl das ‚Verschlucktwerden‘ zunächst als unerklärlicher Unfall beschrieben wird, den die Welle verursacht – als Agens wird ihr auch sprachlich die Handlungsmacht zugeschrieben: „Quell'Onda l'ha inghiottita“ (BCVH, 38) –, eröffnet der Freund mit seinen Überlegungen die Betrachtungsweise des Verschwindens als Suizid. Versteht man die Großschreibung von ‚Onda‘ als Offenbarung einer tieferen Bedeutung, wäre abzuleiten, dass die Welle bzw. das Wasser

57 McAteer (1992, 348).

58 „Un'onda, una Grande Onda che si sveglia dal torpore per inghiottire“ (BCVH, 40).

den Tod Sabrinas zwar verursacht, sie aber, anders als in der Kurzgeschichte dargestellt, nicht bewusst auswählt und mitnimmt (cfr. BC VH, 40).⁵⁹ Die Inszenierung der Welle als aktiv und jener Sabrinas als passiv ist ohnehin zu hinterfragen: Einerseits ist es auffällig, dass die Welle nur sie mitreißt, obwohl ihr Freund direkt neben ihr steht,⁶⁰ und andererseits befindet sich das Paar offenbar in einer gewissen Höhe,⁶¹ weshalb ein Sprung als wahrscheinlicher anzusehen ist als eine einzige ausreichend hohe Welle. Ferner ist der Suizid durch Ertrinken in Vorpsis Texten ein rekurrerendes Motiv: Das neunte Kapitel von *Il paese dove non si muore mai*, „Acque“, handelt von einem See, in dem albanische Frauen sich das Leben nehmen, um – in Anbetracht des während des Kommunismus geltenden Abtreibungsverbots – ihre Schwangerschaft zu beenden und sich auf diese Weise sowohl dem gesellschaftlichen Stigma zu entziehen, das auf jungen und/oder unverheirateten Müttern lastet, als auch schmerzhaften Verfahren der illegalen Abtreibung, die ebenfalls häufig zum Tod führen (cfr. PMM, 59–62).⁶² In der Kurzgeschichte „Piccola vita d'uomo“, die wie „Giorno“ Teil von *Bevete cacao Van Houten!* ist, verschwindet die Hauptfigur Gazi während der Überfahrt von Albanien nach Italien. Die genauen Umstände des Verschwindens bleiben zwar unklar, es wird aber u. a. gemutmaßt, dass er aufgrund von Trostlosigkeit und Verzweiflung Selbstmord begeht,⁶³ wobei seine Verfassung im Kontext der in der Kurzgeschichte verhandelten migrationsbedingten Zugehörigkeits- und Identitätsproblematik zu betrachten ist.⁶⁴ In beiden Fällen wird der Tod bzw. das Verschwinden im Wasser als Reaktion auf psychisches Leiden dargestellt, das auf un-

59 „Perché Quell'Onda non prese me? [...] Dove sta la scelta?“ (BC VH, 40).

60 „Sabrina era inghiottita, senza che io nemmeno me ne rendessi conto. Un attimo prima era accanto a me con me, poi non c'era più“ (BC VH, 38).

61 Sabrinas Freund muss sich nach vorn lehnen, um nach unten schauen zu können (cfr. BC VH, 38).

62 „Misteri e dolori giacciono nel suo fango [=del lago] che non perdona. Delle ragazze giovani sono andate ad abbracciare le sue tenebre, mettendo fine alle sofferenze e a volte alla vergogna. [...] Nel lago ci si va a morire per le storie d'amore disperate, per poter naufragare insieme al dolore. Ci si va anche quando si rimane incinte, per scomparire in due“ (PMM, 60). Für eine Analyse des Kapitels siehe bspw. Bond (2018, 139).

63 „Come si fa a sparire su una nave? Qualcuno l'aveva gettato in acque profonde dopo averlo derubato? O forse Gazi, in una crisi di sconforto (i suoi sconforti si erano moltiplicati per diventare disperazione), si era buttato in mare aperto?“ (BC VH, 33).

64 Gazi träumt von einem Leben in Italien, kann sich seinen Wunsch schließlich erfüllen, leidet aber unter dem Gefühl von Heimatlosigkeit, da er fortan zwischen Albanien und Italien hin- und hergerissen ist (cfr. BC VH, 27–35). Siehe dazu Bond (2018, 184–186), die auch die Beschreibungen seines Körpers mit seinem psychischen Befinden in Verbindung setzt: „[H]is migration seems to have led to him physically wasting away. [...] [T]he negative transformation he undergoes evokes some consideration of the hardships of migration, the dangers in crossing borders, that are inherently contained in such a personal morphology“ (Bond [2018, 185]).

terschiedliche Weise auf gesellschaftliche Missstände im kommunistischen Albanien zurückgeführt werden kann. Betrachtet man das Wasser-Motiv also werkübergreifend, kann auch Sabrinas Verschlucktwerden in „Giorno“ im Kontext entsprechender Missstände verstanden werden. Eine solche Lesart ergibt sich jedoch nicht aus der Lektüre der Kurzgeschichte, sondern erst, wenn weitere literarische Texte Vorpsis hinzugezogen werden.

Auch Emma Bond betrachtet Sabrinas mysteriöses Verschwinden in Verbindung mit den Lebensbedingungen in Albanien, indem sie es als Allegorie für die Beseitigung von Regimegegnern während der kommunistischen Diktatur liest: „This surreal set of circumstances might well recall the sort of sudden, absurd disappearances of regime dissidents and other prisoners during the rule of Hoxha's Communist regime in Albania“. ⁶⁵ Die Surrealität des Ereignisses hebt Sabrinas Freund sogar besonders hervor, wenn er es mit einem Zaubertrick, einer Vision oder einem Traum vergleicht:

Un attimo prima era accanto a me con me, poi non c'era più. Avete mai visto quelle banali magie in televisione, prima c'è un cappello o un fiore e poi qualcuno svolazza una sorta di fazzoletto che fa scomparire gli oggetti? Ecco. [...]

Poi ho pensato che magari si trattava di una visione, di un sogno, qualcosa che aveva prodotto il mio cervello (BCVH, 38–39).

Obwohl die oben wiedergegebene Darstellung der Welle als aktiv im Kontext von Bonds Deutung die Handlungsmacht der dadurch versinnbildlichten Geheimpolizei Sigurimi und weiteren ausführenden Staatsorganen unterstreicht, bleibt das Agens selbst in der Kurzgeschichte ebenso abstrakt, ungreifbar, ja unwirklich wie die Umstände des Verschwindens. Auf diese Weise macht Vorpsi die von Bond erwähnte Plötzlichkeit und Absurdität des Vorgehens gegen (vermeintliche) Volksfeinde zusätzlich greifbar.

Vorpsis Kurzgeschichte lässt mehrere Interpretationen ⁶⁶ zu, da sie, ähnlich wie *Il paese dove non si muore mai* hinsichtlich der Frage nach der Identität der Hauptfigur(en), weder eindeutige Hinweise auf die Bedeutung der Welle noch abschließende Antworten gibt. Lesende werden durch die gezielte Großschreibung von ‚Onda‘ zwar dazu aufgefordert, der Bedeutung nachzugehen, die Sinnsuche wird jedoch erschwert, da Anhaltspunkte für Deutungsmöglichkeiten sich nicht in der Kurzgeschichte selbst finden, sondern werkübergreifendes Textwissen und/oder historisches und sozio-politisches Kontextwissen vorausgesetzt wird. Vorpsi schafft auf diese Weise eine Distanz zwischen Lesenden und Bedeutungs-

⁶⁵ Bond (2018, 48).

⁶⁶ Zusätzlich zu den hier erläuterten Ansätzen wäre auch eine gemeinsame Betrachtung mit Calvino's „Lettura di un'onda“ aus *Palomar* denkbar (cfr. Calvino [1994, 5–9]).

ebenen der Kurzgeschichte und verlangt von ersteren eine Auseinandersetzung, die über die reine Lektüre hinausgeht. Zudem kann die Sinnsuche aufgrund der Offenheit und Ambivalenz der Kurzgeschichte auch dann nicht abgeschlossen werden, wenn eine Verbindung zu anderen Werken und Lebensumständen während des Kommunismus hergestellt wird, sodass eine gewisse Distanz zum Text bestehen bleibt. Ziel der narrativen Distanzierung scheint es, im Gegensatz zur Brecht'schen Verfremdung,⁶⁷ nicht zu sein, Lesende aus der Distanz die tatsächliche Bedeutung der Welle, sondern vielmehr die Uneindeutigkeit der Kurzgeschichte als bewusst und beabsichtigt erkennen zu lassen. Eine Auflösung der Ambivalenz wird nicht angestrebt, gibt es doch für beide dargelegten Deutungsmöglichkeiten im Text sowohl Indizien als auch Gegenargumente. Zudem ist eine solche Auflösung letztendlich nicht nötig, um die Kritik am kommunistischen Regime zu verstehen, die beiden Interpretationen zu entnehmen ist. Mit der Großschreibung von ‚Onda‘ vermittelt Vorpsi schließlich die Notwendigkeit, das Dargestellte genauer und kritisch-distanziert zu betrachten. Sie gibt zwar, um abschließend auf Erica McAteer zurückzukommen, keine Hinweise auf die „informational salience“⁶⁸ des Wortes, vermag es aber, Lesende zu einer Lektüre zu bewegen, die über das „default reading“⁶⁹ hinausgeht und versetzt sie so in eine Position, die Ornella Vorpsi (und Bessa Myftius) Distanzposition, der *Paratopie der Migration*, ähnlich ist.

Während hinsichtlich des Schriftbilds insofern von Fragmentierung gesprochen wurde, als die jeweiligen Hervorhebungen mit dem Satzganzen brechen und die Aufmerksamkeit auf einzelne Bestandteile, sprich Fragmente, lenken, steht in Bezug auf die syntaktische Ebene der Aspekt der Unvollständigkeit (wieder) stärker im Vordergrund. Inwiefern unvollständige Sätze eine distanzierende Wirkung erzielen können, soll zunächst anhand einiger weniger Beispiele aus *Vetri rosa* gezeigt werden. Vorpsi verwendet Ellipsen mehrfach (fast) direkt zu Beginn von Kapiteln:

Giochi

C'erano Bianca e Blerinda, poi. I nostri giochi segreti. Anche con Albana (VR, 11).

Il colore blu

Primo settembre. Mi fecero indossare una vestaglia nera che scendeva fino alle ginocchia (VR, 20).

⁶⁷ Siehe dazu die Ausführungen in Kapitel II.2.2.2.

⁶⁸ McAteer (1992, 348).

⁶⁹ McAteer (1992, 348).

Vasco

Lo vidi in un autobus. Di profilo. Aveva occhi neri che scendevano. Belli da far paura. E ne fui spaventata (VR, 27).

Arta

Sorella di Vasco. La incontrai andando al corso di danza (VR, 32).

Die Ellipsen – es fehlen insbesondere die Verben – stehen jeweils in Verbindung mit dem Titel oder dem vorausgehenden bzw. nachfolgenden Satz und geben zusätzliche Informationen. Da sie mühelos in die Sätze integriert werden könnten,⁷⁰ ist davon auszugehen, dass Vorpsi sich bewusst für eine derartige Fragmentierung entscheidet. Statt den Lesefluss zu unterbrechen, lässt sie ihn auf diese Weise gar nicht erst entstehen; sie unterbindet ihn mithilfe des abgehackten Stils⁷¹ von Anfang an. Bedenkt man, dass Punkte abgeschlossene Sinneinheiten markieren,⁷² so hebt Vorpsi zudem jede vermittelte Information einzeln hervor, gibt also kaum Hinweise auf größere oder geringere Wichtigkeit. Lesende werden demnach insofern auf Distanz zur *histoire*-Ebene des Textes gehalten, als zum einen die Ellipsen den Lesefluss verhindern und die Sätze zum anderen erst einmal vervollständigt und miteinander in Verbindung gesetzt werden müssen. Vorpsi regt Lesende mithilfe der Fragmentierung und Distanzierung zur Interaktion an, denn sie müssen den Sinnzusammenhang erst aktiv herstellen. Fragmentierung findet sich in ihrem Kurztext *Vetri rosa* somit auf allen Ebenen und in unterschiedlicher Weise: Er ist nicht nur in episodenhafte Kapitel unterteilt, sondern auch die unvollständigen Sätze können als Bruchstücke gelten. Wie zu Beginn dieses Kapitels angemerkt, wird die Fragmentierung auf Handlungsebene in Verbindung mit der Inszenierung fragmentierter Körper im folgenden Kapitel in Bezug auf Visualität und Intermedialität genauer analysiert. Zuvor gilt die Aufmerksamkeit Bessa Myftius Roman *Confessions des lieux disparus*, in dem die Autorin Sätze zerteilt, um von einem Kapitel ins nächste überzuleiten.

⁷⁰ Denkbar wären bspw. die Sätze: ‚Il primo settembre mi fecero indossare una vestaglia nera che scendeva fino alle ginocchia‘ oder: ‚Incontrai Arta, la sorella di Vasco, andando al corso di danza‘.

⁷¹ Kurze Parataxen, von denen der Text geprägt ist, unterstützen diesen Eindruck noch zusätzlich.

⁷² Stang/Steinhauer (2018, 11).

1.2 Fragmentierung in *Confessions des lieux disparus* – fragmentierte Sätze, Raumorientierung, temporale und figurale Distanz

In *Confessions des lieux disparus* finden sich Sätze, die zwar fragmentiert, anders als bei Vorpsi jedoch nicht unvollständig sind, sondern sich nach dem Kapitelwechsel fortsetzen. Dabei sind die Überschriften jeweils Teil des Satzes. Der erste Satz des Romans beginnt demnach mit der ersten Kapitelüberschrift („**La Maison de Mon Enfance**|a opté pour le suicide“ [CLD, 7]⁷³) und ab dem zweiten Kapitel ist die Überschrift in einen Satz integriert, der im vorherigen Kapitel beginnt: „Mon cœur habite|**À gauche de la Maison**|près du grand oranger“ (CLD, 30–31). Es könnte argumentiert werden, dass Myftiu auf diese Weise zwar die Syntax fragmentiert, die einzelnen Kapitel jedoch, ganz im Gegenteil, miteinander verbindet. Um zu zeigen, dass es sich bei den Kapiteln trotz dieser Überleitungen um Fragmente handelt und der Roman generell von Fragmentierung geprägt ist, muss der Blick auf die Handlungsebene ausgeweitet werden. Als übergeordnetes Thema von *Confessions des lieux disparus* ist die Erinnerung an das kommunistische Albanien herauszustellen. Wie bei der Skizzierung der Werkstruktur bereits anklung, erzählt der Roman die Geschichte des Hauses, in dem die autodiegetische Erzählerin ihre Kindheit verbrachte und das zur eigentlichen Hauptfigur des Romans wird.⁷⁴ Anhand weiterer Orte⁷⁵ zeichnet Myftiu nach, wie und warum das Haus von einem „freudestrahlenden“, „standhaften“ und „optimistischen“ (CLD, 7; meine Übersetzungen, J.G.) Zuhause zu einem Gebäude wird, das kurz vor dem Einsturz steht (cfr. CLD, 7–9, 222), wobei sich jedes Kapitel einem anderen mit ihm in Verbindung stehenden Ort, also einem Erinnerungsfragment, widmet. Die jeweiligen Ortsbezeichnungen werden nicht nur, wie in den oben aufgeführten Beispielen, innerhalb der Kapitelüberschriften, sondern auch im Fließtext großgeschrieben. Ähnlich wie anhand von Vorpsi's Kurzgeschichte „Giorno“ gezeigt, kann eine solche typografische Entscheidung auf eine zusätzliche Bedeutung hinweisen. In diesem Fall vermittelt bzw. unterstreicht sie die Zentralität der Orte, werden die Bezeichnungen so doch mit Eigen-, ja Figurennamen gleichgesetzt.⁷⁶

73 Der senkrechte Strich markiert hier und im Folgenden den Zeilenumbruch.

74 Das Haus ist nicht nur aufgrund seiner Zentralität für die Romanhandlung als Hauptfigur zu bezeichnen, sondern auch, da Myftiu es mithilfe von Verben und Partizipien, die Handlungsfähigkeit vermitteln, und Gefühlsausdrücken personifiziert (cfr. CLD, 7–8; siehe dazu auch Görtz [2021, 122–123]).

75 Im Folgenden werden Orte in Anlehnung an Aleida Assmanns Ausführungen als spezifisch und an Geschichte sowie Erinnerung gebunden verstanden, Raum hingegen als abstraktere Kategorie (cfr. Assmann [2009, 154–155]; siehe auch die Ausführungen in Görtz [2021, 129]).

76 Cfr. Görtz (2021, 124).

Myftiu (re-)konstruiert⁷⁷ im Roman Orte, die für die Erzählerin,⁷⁸ aber auch für sie selbst und migrierte Albaner:innen im Allgemeinen in mehrfacher Hinsicht nicht mehr zugänglich sind. Einerseits sind diese Orte dem historischen und (sozio-)politischen Wandel unterworfen und andererseits wird die Raumerfahrung von migrationsbedingten identitären Prozessen beeinflusst, sodass Orte nicht mehr auf die gleiche Art wahrgenommen werden (können).⁷⁹ Mit *Confessions des lieux disparus* wirkt Myftiu also dem endgültigen im Titel angedeuteten Verschwinden der Orte, ja dem Vergessen entgegen.⁸⁰ Dabei bilden die verschiedenen Orte „ein literarisch-räumliches Netz aus Erinnerungen“, ⁸¹ in dem die Kapitel die Knotenpunkte und die fragmentierten Sätze die Verbindungen darstellen. Trotz ihres größeren Zusammenhangs werden die Orte einzeln in den Blick genommen, weshalb sie als Fragmente zu verstehen sind. Die raumorientierte Romanstruktur sorgt zudem für weitere Brüche. Da jedes Kapitel einen anderen Ort ins Zentrum stellt und die Erzählung an diese Orte gebunden ist, wird die Handlung beim Übergang zwischen Kapiteln fragmentiert. Die Geschehnisse und Figu-

77 „Poetische Erinnerung“, so erklärt Jens Oliver Müller im Kontext seiner theoretischen Vorüberlegungen zum mnemonischen Schreiben, „ist nicht *Rekonstruktion*, sondern *Konstruktion* von etwas Neuem, das das Vergangene ersetzt“ (Müller [2004, 113]).

78 Obwohl Myftiu die Frage nach autobiografischen Elementen verneint (cfr. Yotova [2007, s.p.]), sind solche im Text zu finden: Wie Myftiu selbst, ist die Erzählfigur nicht nur in die Schweiz migriert, sondern geht dort außerdem einer Karriere als Schriftstellerin nach (cfr. CLD, 144, 194–196). Auch der Vater der Erzählerin hat große Ähnlichkeit mit Myftius Vater (cfr. Görtz [2021, 121–122]).

79 Siehe dazu Görtz (2021, 115–121). In diesem Teil des Artikels wird u. a. der Zusammenhang von Migration, Raum, Raumerfahrung und Erinnerung erörtert.

80 Cfr. Görtz (2021, 115–121). Das zentrale Anliegen meines Artikels ist es, herauszustellen, wie Myftiu Albanien und insbesondere das Kindheitshaus der Erzählerin als literarischen *lieu de souvenir* im Sinne Aleida Assmanns (cfr. Assmann [2009, 158]) konstruiert. Unter Rückgriff auf das *imagines-loci*-Modell der antiken Gedächtniskunst wird gezeigt, dass Myftiu reale Orte in die Fiktion überführt und so die daran gebundenen (individuellen) Erinnerungen festhält, damit sie unabhängig vom realen Verschwinden der Orte beim (Wieder-)Betreten ihrer fiktionalen Nachbildungen abgerufen werden können.

81 Görtz (2021, 131). Myftius narratives Vorgehen kann im Sinne Jens Oliver Müllers als mnemonisches Schreiben bezeichnet werden. Um dies zu definieren, stellt Müller Ähnlichkeiten zwischen raumorientierter Mnemotechnik und dem Verfassen von Erinnerungstexten (cfr. Müller [2004, 134–135]) heraus: „[L]iterarische Texte, die Memoria narrativ konstruieren, richten ihre Makrostruktur an dieser mnemotechnischen Architektur aus [...]. Dichten wird damit zu einem mnemonischen Akt. ‚Mnemonisches Schreiben‘ meint in diesem Sinn also das Schreiben in einer durch *loci* und *imagines agentes* geprägten imaginierten Gedächtnisarchitektur“ (Müller [2004, 135]). Myftiu geht in *Confessions des lieux disparus* aber sogar noch weiter, da ihr Roman nicht nur zum metaphorischen Textraum wird, sondern sie darin die räumliche Struktur der Gedächtniskunst nachbildet.

ren stehen zwar in enger Verbindung zu den Orten,⁸² zum einen bedingt das Strukturprinzip jedoch die Abweichung von linearer Chronologie und zum anderen werden Geschichten einzelner Figuren aufgrund der Ortswechsel unterbrochen; der Roman ist weder zeit- noch figurengebunden. Auch weitere Themen, wie bspw. die Lebensbedingungen von Frauen im kommunistischen Albanien, sind fragmentartig auf die verschiedenen Kapitel verteilt.

Während die Handlung innerhalb der einzelnen Kapitel (größtenteils) chronologisch verläuft, markieren die Ortswechsel meist Brüche mit zeitlicher Linearität. So werden zu Beginn der Kapitel, um die jeweiligen Orte, teils auch Figuren, einzuführen und zu charakterisieren, Ereignisse oder Gegebenheiten beschrieben, die in enger Verbindung mit diesen stehen, aber weiter zurückliegen als die Geschehnisse des vorherigen Kapitels. Erst danach setzt sich die Handlung fort. Im Kapitel „La Rue“ schildert die Erzählerin zunächst, von wem die Straße „[a]utrefois“ (CLD, 45) bewohnt war, bevor sie nach einigen Seiten in die erzählte Gegenwart zurückkehrt (cfr. CLD, 45–49).⁸³ Aufgrund der Raumgebundenheit des Romans wird die zeitliche Kontinuität durchbrochen, sodass Lesende die chronologische Abfolge von Handlungselementen eigenständig rekonstruieren müssen, wofür ihnen eine aufmerksame und aktive Lektüre abverlangt wird. Wenngleich die diskursive Gestaltung von *Confessions des lieux disparus* insofern unterstützend wirkt, als sie die Raumbezogenheit von Erinnerung zu verdeutlichen vermag, ist die Wirkung der Fragmentierung hinsichtlich des zeitlichen Verständnisses des Handlungsablaufs als distanzierend zu bezeichnen. Lesende können diesem nicht mühelos folgen, werden also auf zeitlicher Ebene nicht von Myftiu geleitet, sondern sind vielmehr dazu angehalten, sich selbst zu orientieren. Diese Orientierung wird zusätzlich dadurch erschwert, dass der Roman neben den bisher angesprochenen Zeitebenen noch eine weitere aufweist: die Ebene der Erzählgegenwart. Aus diesem Grund ist nicht immer unmittelbar erkennbar, auf welche Zeitebene sich bspw. das grammatikalische Präsens bezieht. Obwohl der Roman grundsätzlich in der Vergangenheit erzählt wird, ist die Rückkehr in die

⁸² Es sind mitunter auch Korrelationen zwischen den Orten und der Thematisierung von Gedanken und Gefühlen zu erkennen: Während die Erzählerin im zweiten und vierten Kapitel, in denen es um Räume geht, die sich neben ihrem Kindheitshaus befinden (cfr. CLD, 31, 60), freundschaftliche Beziehungen beschreibt, geht sie in den Kapiteln, in denen der Fokus auf Innenräumen liegt – „La Chambre des Parents“ (CLD, 77) und „La Petite Chambre“ (CLD, 95) –, auch auf emotionalere Erfahrungen und innere Prozesse ein.

⁸³ Im folgenden Beispiel umfasst der Rückblick hingegen nur einen kurzen Satz: „De haut, je contemplais l'agitation médiocre des gens et m'évadais dans | **La Petite Chambre** | pour atteindre d'autres sphères de la pensée. Jadis, grand-père Halim s'y était réfugié, quand les esprits avaient pris possession de lui. Je sentais encore leur présence“ (CLD, 94–95).

Gegenwart der Handlung nach der Analepse im oben angesprochenen Beispiel durch eine Leerzeile und den Wechsel ins Präsens markiert:

Je pensais qu'elle avait beaucoup de chance, mais le quartier, lui, prétendait que son mari était homosexuel...

Mon quartier a beaucoup de respect pour le malheur, et repère toujours un vice chez les heureux (CLD, 49).

Da die Erzählerin die Geschehnisse des Romans rückblickend erzählt – erzählte Gegenwart und Erzählgegenwart stimmen also nicht überein –, verwendet sie das Präsens aber auch dort, wo sie ihre Erzählgegenwart kenntlich macht: „La radio diffusait de la musique classique. Aujourd'hui le Club des Acteurs n'existe plus; l'immense salle a été vendue à une compagnie quelconque. Une petite baraque a surgi dans la cour du théâtre. [...] On n'y prépare que du café express“ (CLD, 116).⁸⁴ Das Temporaladverb ‚heute‘ fungiert hier zwar als zusätzlicher Anhaltspunkt dafür, dass die Erzählerin von der Erzählgegenwart spricht, Lesende stehen im Roman aber dennoch stets vor der Aufgabe, von den genutzten Zeitformen auf die jeweils gemeinte Zeitebene zu schließen.

Die Geschichten einzelner Figuren, so ist in Bezug auf die Handlungs- und Figurenebene festzuhalten, werden aufgrund der Raumgebundenheit von *Confessions des lieux disparus* erst dann wieder aufgenommen, wenn ein dafür relevanter Ort im Zentrum steht. So wird von Anita, einer Kindheitsfreundin der Erzählerin, innerhalb verschiedener Kapitel erzählt, ihre Geschichte setzt sich also aus mehreren Fragmenten zusammen, die von den Lesenden zu einem Ganzen zusammengesetzt werden müssen. Nachdem es im vierten Kapitel vorrangig um Anita, ihre Freundschaft zur Erzählerin und einen Jungen geht, in den beide verliebt sind (cfr. CLD, 59–75), spielt sie in den folgenden fünf Kapiteln keine Rolle mehr, bis sie am Ende des letzten Kapitels wieder auftaucht (cfr. CLD, 220–222). Dort erfahren Lesende von der über die erzählte Zeit hinweg andauernden Freundschaft der beiden Frauen; Anita verschwindet zwar aufgrund des räumlichen Strukturprinzips aus dem Roman – und mag für Lesende sogar in Vergessenheit geraten –, nicht aber aus dem Leben der Erzählerin. Dennoch lässt Anitas auf die Fragmentierung des Romans zurückzuführende textuelle Abwesenheit eine Distanz zu ihr als Figur entstehen, denn vorherige Informationen über sie liegen so weit zurück, dass sie Lesenden mitunter nicht mehr präsent sind bzw. sein könnten.

⁸⁴ Ein ähnliches Beispiel findet sich, wenn die Erzählerin sich fragt, ob die Bäume und Blumen vor ihrem Bürofenster noch existieren: „En l'espace d'une semaine j'ai commencé à travailler dans un bureau au rez-de-chaussée du ministère, à côté de l'unique fenêtre qui donnait sur une cour intérieure, pleine d'arbres et de fleurs. Existents-ils encore?“ (CLD, 144).

Anita findet erneut Erwähnung, da sie wegen ihrer Flucht nach Italien auch mit dem Ort in Verbindung steht, dem sich das letzte Kapitel widmet: dem Strand. Dieser wird zu Beginn des Kapitels als Sehnsuchtsort der jugendlichen Erzählerin und ihrer Freund:innen beschrieben; ein Ausflug zum Strand „constituait un voyage au-delà des frontières de l’Albanie, puisque depuis sa rive on pouvait virtuellement contempler l’Italie. Le monde commençait au bord de la mer pour s’étendre jusqu’à l’infini“ (CLD, 202). Abschließend wird sein Wandel zum „terrain bizarre d’adieux“ (CLD, 221) thematisiert, von dem aus Albaner:innen nach dem Ende der kommunistischen Diktatur ins von dort ersehnte Ausland fliehen:

[Q]uelques mois plus tard, le régime communiste s’est écroulé et Anita a quitté notre Rue pour s’enfuir en Italie [...]. Les frontières infranchissables du pays appartenaient déjà au passé! Mus par les plus fous des rêves, les Albanais ont rempli les ambassades européennes et se sont cramponnés aux bateaux pour atteindre le pays en face. La Plage s’est transformée en terrain bizarre d’adieux: sur la rive pleuraient ceux qui n’avaient pas le courage de partir, et sur les navires chantaient les intrépides, les amoureux de la mer et de la liberté. [...] Jamais des bateaux aussi remplis n’avaient traversé l’Adriatique, même en cas de guerre et de famine. Seuls les Albanais de l’époque communiste pouvaient risquer ainsi leur vie pour un songe trouble et incertain. Plusieurs sont morts durant le voyage.

Parmi les survivants, Anita a abordé au pays de Dante et de Michel-Ange, pleine d’espoir et de confiance (CLD, 221).

Da Anita nach dem Kapitel- und Ortswechsel von der Straße zum Zimmer der Eltern (cfr. CLD, 76–77) zunächst nicht mehr vorkommt, bleibt ihre Geschichte vorerst unabgeschlossen. In der oben zitierten Passage wird sie schließlich zu Ende geführt. Als fragmentiert ist Anitas Geschichte aber dennoch zu bezeichnen, da sie zwar beendet, nicht aber vervollständigt wird. Lesende erfahren aufgrund des raumabhängigen Fortgangs des Romans nichts über das, was zwischen Anitas Kindheit und ihrer Flucht geschieht. Myftiu kommt meines Erachtens nicht nur auf Anita zurück, um ihre Geschichte abzuschließen, sondern nutzt die Figur außerdem, um die albanische Massenmigration in den 1990er Jahren anzusprechen. Das Thema ist jedoch in mehrfacher Hinsicht untergeordnet, denn es ist an Anita gebunden, deren Geschichte wiederum an den Strand, den zentralen Ort des Kapitels, gebunden ist. Zudem lässt die Kürze des Passus die Thematik wenig zentral erscheinen. Nicht zuletzt wird die Passage zu den Risiken der Massenmigration von Anitas erfolgreicher Flucht gerahmt, wodurch die Wirkung abgeschwächt wird. Obwohl im Zitat die Verzweiflung der albanischen Bevölkerung anklingt und Myftiu sowohl die Ungewissheit als auch die Gefahren, u. a. die Lebensgefahr, anspricht, die eine solche Flucht mit sich bringen, kann diese Rahmung insofern affektregulierend wirken, als Anitas Ankunft, ihre Hoffnung und ihr Vertrauen sowie die beschönigende Umschreibung Italiens die zuvor beschriebenen

negativen Aspekte nicht nur in gewisser Weise aufwiegen, sondern Lesenden als Abschluss des Themas eher im Gedächtnis bleiben.

Wie anhand der Figur Anita und in diesem Zusammenhang auch der Migrationsthematik gezeigt wurde, bewirkt die räumliche Strukturierung von *Confessions des lieux disparus* und die Zentralität der Orte eine Hierarchisierung von Inhalten: Geschichten von Figuren bleiben unvollständig oder müssen aus Fragmenten zusammengesetzt werden und bestimmte Themen können trotz expliziter Erwähnung als wenig(er) bedeutsam wahrgenommen werden. Da, wo die Orte in den Vordergrund gerückt werden, entsteht eine Distanz zwischen Lesenden auf der einen Seite und temporalen, figuralen und handlungsbezogenen Aspekten auf der anderen. So erscheinen auch Handlungselemente, die die Lebensbedingungen von Frauen in Albanien betreffen, zunächst nicht als eines der zentralen Themen des Romans. Sie sind Teil der spezifischen Geschichte von Orten bzw. damit in Verbindung stehenden Figuren, ja sie werden teilweise fast beiläufig erwähnt. Dabei erschließt sich trotz der Häufung – in dieser Hinsicht sind Migrations- und Genderthematik voneinander abzugrenzen – nicht unmittelbar ein übergeordneter Zusammenhang; es scheint sich um vereinzelte, isolierte, Individuen betreffende Vorkommnisse zu handeln. Diese sind jedoch, dies zeigen die folgenden Ausführungen, als Bestandteile bzw. Fragmente eines größeren Ganzen zu verstehen, das von Lesenden zusammengesetzt werden muss, da Myftiu selbst in *Confessions des lieux disparus* mithilfe des Strukturprinzips zwar Orte miteinander verbindet, auf weiteren Ebenen aber keine derart expliziten Verknüpfungen herstellt. So finden sich bis auf die Bezeichnung „condition féminine“ (CLD, 135) nur implizite Hinweise auf eine kollektive Ebene weiblicher Erfahrungen während der kommunistischen Diktatur, wobei zusätzlich anzumerken ist, dass die Erzählerin auch im unmittelbaren Textzusammenhang dieses Ausdrucks lediglich auf die Wichtigkeit und Übermacht weiblicher Schönheit in Albanien⁸⁵ anspielt, nicht aber auf Patriarchat oder Sexismus als Unterdrück-

85 Dieses Thema verhandeln sowohl Bessa Myftiu als auch Ornela Vorpsi in ihren Werken. Myftiu beschreibt die Auswirkungen des Schönheitswahns auf die junge Hauptfigur, „[qui a] affronté plusieurs fois par jour l'angoisse de ne pas être belle“ (CLD, 52), bezeichnet ihn gar als „maladie nationale“ (CLD, 55) und macht ihre Kritik daran deutlich, indem sie die damit einhergehende Verklärung der Albaner:innen herausstellt: „Ils disent qu'Enver Hodja était un dictateur, un tyran, un despote, un oppresseur, un dégénéré, un fou, un paranoïaque, un démon, une brute, et ils concluent toujours par la même phrase: mais qu'il était beau!“ (CLD, 55). In ihrem Aufsatz geht Camelia Manolescu auf das Schönheitsmotiv in Myftius Roman zwar ein, bleibt dabei aber rein deskriptiv (cfr. Manolescu [2020a, 414–416]).

In Vorpsi *Il paese dove non si muore mai* geht es nicht nur um die große Rolle, die Schönheit in der albanischen Gesellschaft spielt, sondern auch darum, wie sie Frauen zugleich zum Verhängnis wird, denn „una ragazza bella è troia“ (PMM, 9). Schöne Frauen werden in den einzelnen

ungsmechanismen. Zwar wird stellenweise auf gesellschaftlich tradierte Werte und Normen hingewiesen – „la mentalité dominante“ (CLD, 75) oder „[l]a morale traditionnelle“ (CLD, 209) –, sie werden aber ebenfalls nicht explizit mit dem albanischen Patriarchat in Verbindung gesetzt. Der systemische Charakter der Verhaltensweisen gegenüber Frauen offenbart sich, wenn die Vielzahl an einzelnen Ausschnitten gemeinsam betrachtet und zu dem Bild zusammengefügt wird, das Myftiu über den Roman hinweg bewusst zeichnet. Sie schildert verschiedenste Diskriminierungs- und Gewaltformen, die zudem von diversen Männerfiguren ausgehen, und verweist, wie gezeigt wurde, indirekt auf die gesellschaftliche Verankerung patriarchalischer und sexistischer Verhaltensweisen. Sie ist sich, davon ist auszugehen, des kollektiven Aspekts des weiblichen Leidens bewusst. Myftiu bettet die verschiedenen Episoden, ähnlich wie die Migrationsthematik, jedoch in übergeordnete Erzählungen ein, wodurch sie nebensächlich, ja geradezu normalisiert erscheinen können. Trotz expliziter Beschreibungen werden Lesende so auf Distanz zu diesen Textinhalten und insbesondere deren systematischem Vorkommen gesetzt. In *Confessions des lieux disparus* ist sowohl die Rede von Gewalt gegen Kinder und Frauen als auch von deren Sexualisierung und Objektifizierung sowie weiteren auf patriarchalische Normen zurückgehenden Formen der Diskriminierung. Indem Myftiu diese nicht nur anhand von Individuen schildert, sondern zudem über den Roman verteilt, überträgt sie ihren Lesenden die Aufgabe des Zusammensetzens und lässt sie auf diese Weise den systemischen Charakter erkennen. Die Fragmentierung der Thematik kann demnach insofern als Strategie der narrativen Distanzierung bezeichnet werden, als Myftiu diesen Aspekt implizit vermittelt. Die Beiläufigkeit und Objektivität, mit der sie von Gewalt gegen Frauen erzählt, kann noch zusätzlich distanzierend wirken, da dies, als Banalisierung bzw. Normalisierung wahrgenommen, zu irritieren vermag. Myftiu zeigt so jedoch die Verbreitung und Verankerung patriarchalischen und sexistischen Gedankenguts in der albanischen Gesellschaft besonders deutlich auf. Anhand einiger ausgewählter Beispiele wird nun zum einen diese gesellschaftliche Verankerung und zum anderen die spezifische Funktionsweise der Distanzierung herausgearbeitet.

Kapiteln folglich vorverurteilt, objektifiziert und sexualisiert (cfr. PMM, 10, 21, 53–54). Siehe zu Vorpsis Kritik an einer solchen Sexualisierung Kapitel III.2.2. Zum Schönheitsmotiv in ihren Texten siehe Meschini, Michela. „Il controcanto delle scrittrici migranti: Ornella Vorpsi e le radici leggere della bellezza“. *Tra innovazione e tradizione: un itinerario possibile. Esperienze e proposte in ambito linguistico-letterario e storico-culturale per la didattica dell'italiano oltre frontiera*. Hrsg. von Maria Luisa Caldognetto und Laura Campanale. Luxembourg: Convivium 2014, 299–314, insb. 303–309.

Der Nachbar der Erzählerin schlägt seine Töchter, da er befürchtet, sie könnten sich mit Jungen getroffen haben: „Dans la cour, Néri frappe ses filles avec une ceinture pour des fautes imaginaires. Il paraît qu’elles sont rentrées de l’école une demi-heure plus tard que prévu [...]. Il a peur qu’elles aient rencontré des garçons. Alors il les frappe et hurle“ (CLD, 31). Was wie eine persönliche – und vor allem exzessive – Erziehungsmaßnahme wirkt, hängt mit gesellschaftlichen Normen zusammen, denn Nérís Angst ist auf die Wichtigkeit zurückzuführen, die er der Ehre seiner Töchter beimisst; „il veut les amener vierges au mariage“ (CLD, 31).⁸⁶ Dieser gesellschaftliche Aspekt wird jedoch nicht explizit thematisiert, sodass bei passiver Lektüre vor allem ein schlechter Eindruck von Néri als Individuum entsteht. Myftiu bzw. ihre Erzählerin lässt außerdem keine Wertung erkennen und integriert das Verhalten des Vaters in seine weitere Charakterisierung: „Il ne tape jamais avec les mains, qui sont d’ailleurs très délicates: Néri est le couturier le plus connu de la ville. Ses mains sont faites pour tenir l’aiguille“ (CLD, 31). Der nahtlose Übergang zu Nérís Beruf kann ebenso befremdlich wirken wie die Überleitung zur Beschreibung des Hauses kurz darauf: „Leurs larmes [=des filles] séchent à l’instant et elles se mettent à nettoyer la cour. Leur habitation sent la propreté et l’ail“ (CLD, 31). So schnell, wie die Tränen der Mädchen trocknen, ist auch das Thema der häuslichen Gewalt abgeschlossen. Wenngleich die Gewalt gegen Frauen also zunächst nebensächlich erscheinen mag, involviert Myftiu mit dieser Art der Inszenierung Lesende in den Deutungs- und Erkenntnisprozess, statt sie Inhalte nur passiv aufnehmen zu lassen. Sie selbst sind angehalten, die Objektivität der Erzählerin und die vermeintliche Normalisierung der Gewalt zu hinterfragen und deren mögliche Bedeutung zu erfassen. So scheint Nérís Verhalten für die Erzählerin genauso Teil der Figur zu sein, wie sein Beruf oder der Zustand des Grundstücks, wodurch Myftiu auf implizite Weise die Regelmäßigkeit zu erkennen gibt, mit der die Erzählerin derartige Gewalt wahrgenommen haben muss.⁸⁷

Die Alltäglichkeit von Sexismus und Gewalt gegen Frauen in Albanien zeigt Myftiu außerdem, indem sie verschiedene Formen der Diskriminierung in ihren Roman integriert, die zudem von unterschiedlichen Männerfiguren ausgehen. Be-

⁸⁶ Die Jungfräulichkeit vor der Ehe gilt als ungeschriebenes Gesetz, aufgrund dessen Frauen sogar operative Eingriffe in Kauf nehmen (müssen): „[L]es filles ayant transgressé cette loi non écrite se faisaient souvent recoudre l’hymen afin de paraître vierges devant leur mari“ (CLD, 209).

⁸⁷ Zusätzlich könnte die Erzählweise mit der zeitlichen und räumlichen Distanz zusammenhängen, die zwischen der Hauptfigur und den Ereignissen liegt. Da sie rückblickend und von außen von ihrer Kindheit in Albanien erzählt, kann ihre Position, wie auch Myftius, als Paratopie bezeichnet werden.

sonders extrem ist dabei die häusliche Gewalt in Bezug auf Ehefrauen, da in diesem Kontext sogar Femizide als wahrscheinlich dargestellt werden. So sind die Ehemänner mehrerer Frauenfiguren dermaßen gewalttätig, dass sie bzw. Angehörige ihren Tod fürchten:

Seule Nahijé [...] avait un [mari], mais il la battait; toutes les semaines, elle allait le dénoncer à la police et essayait de nous prendre pour témoins. Je l'ai accompagnée une fois au poste, après l'avoir trouvée pleurant dans la Rue. Elle m'a dit que son mari lui avait jeté de l'huile d'une poêle à la figure; j'en ai vu les marques. [...] Nahijé voulait divorcer, mais elle avait peur que son mari la tue (CLD, 45).⁸⁸

In diesem Fall ist zum einen die Regelmäßigkeit der Gewalt deutlicher zu erkennen (*toutes les semaines*) und zum anderen hat der Gewaltakt, einer Frau heißes Öl ins Gesicht zu gießen, eine gesellschaftliche Tragweite, zielt er doch darauf ab, ihre Schönheit zu zerstören. Dennoch wird die Gewalt auch hier nicht als kollektives, sondern erneut als individuelles Phänomen dargestellt, dass die spezifische Figur Nahijé betrifft. Einzeln betrachtet gehen aus den Textausschnitten keine Hinweise auf den systemischen Charakter der Gewalt gegen Frauen hervor.

Um eine indirektere Form der Gewalt handelt es sich, wenn Frauen von ihren Ehemännern oder Vätern zu lebensgefährlichen Abtreibungen gezwungen werden sollen. Dies versucht u. a. der Großvater eines Mädchens, das die Erzählerin im Studium kennenlernt, als seine Tochter schwanger und er nicht mit dem Vater des Kindes einverstanden ist: „[C]e jeune enseignant de province ne lui sembla pas digne de devenir son gendre. [...] [S]on père [...] lui a proposé la seule solution à cette situation sans issue: un avortement en toute discrétion“ (CLD, 128). Anhand dieses Beispiels kann einerseits gezeigt werden, wie Männer auch über die direkte Gewaltausübung hinaus ihre Macht über Frauen(-körper) ausüben. Andererseits verdeutlicht das Abtreibungsthema, inwiefern Myftiu Informationen in Form von Fragmenten über den Roman verteilt. So wird im Kontext der oben angesprochenen ‚diskreten‘ Abtreibung die Gefahr, die diese mit sich bringt, nicht thematisiert; sie geht vielmehr aus anderen Textstellen hervor, in denen u. a. erklärt wird, dass Frauen aufgrund des Abtreibungsverbots in Albanien auf die heimliche Hilfe schlecht oder nicht entsprechend ausgebildeter Hebammen angewiesen sind:

⁸⁸ Auf ähnliche Weise beschreibt Helena, eine Studienfreundin der Erzählerin ihren Stiefvater und sein Verhalten gegenüber ihrer Mutter: „– Et ton autre père, tu l'aimais? – Oui, je l'aimais. Il buvait, il frappait maman, mais je l'aimais. [...] – Elle a divorcé quand? – Quand j'avais treize ans. J'ai sauté par la fenêtre, pieds nus, pour aller à la police dénoncer papa; j'avais tellement peur qu'il tue ma mère, il avait bu, il hurlait“ (CLD, 126).

[L]’avortement étant sévèrement puni par l’État, il ne restait pour se débarrasser d’une grossesse involontaire que les tortures illégales pratiquées par des sages-femmes [sic] incultes, abondamment „arrosées“. Combien de mères de familles et de filles amoureuses ont laissé leur peau dans des chambres mal aérées, en mordant un drap afin que les voisins n’entendent pas leur cris? (CLD, 209).

Das Verbot wird jedoch erst gegen Ende des Romans erwähnt, sodass Lesende, die kein Wissen über die Lebensbedingungen von Frauen während der kommunistischen Diktatur in Albanien⁸⁹ haben, erst im Nachhinein über die Gefahren informiert werden bzw. eine Erklärung für die im zweiten Kapitel beschriebenen riskanten Versuche von Nérís Ehefrau erhalten, ihre Schwangerschaft zu beenden:

Quand sa mère [=d’une enfant voisine] est tombée à nouveau enceinte, Néri a proclamé avoir déjà bien assez de filles. Afin d’avorter, la maman de Rakié a fait tout ce que les femmes du quartier lui ont conseillé: elle s’est mis un fer à repasser sur le ventre, s’est plongée dans de l’eau bouillante, s’est introduit un petit tube plastique dans la matrice et a bu du poison (CLD, 32).

Erst die gemeinsame Betrachtung der drei über den Roman verteilten Ausschnitte lässt ein umfassendes Bild von Abtreibung im kommunistischen Albanien entstehen:⁹⁰ Die von Nérís Frau durchgeführten Verfahren vermitteln und verstärken den Eindruck von Gewalt wirkungsvoll und konkretisieren so die oben bereits erwähnte Folter, zu der unzählige Frauen – dies geht aus der anklagenden Frage am Ende der zitierten Passage hervor – von (ihren) Männern trotz ihres Wissens um Verbot und Gefahren gedrängt werden. Bevor weitere Formen der Diskriminierung in den Blick genommen werden, die nicht nur von Männern aus dem familiären Umfeld ausgehen, sei kurz darauf hingewiesen, dass Myftiu auch die Beteiligung von Brüdern thematisiert und so das Bild systemischer Unterdrückung weiter vervollständigt: Die Brüder der Nachbarin Aïsha verstoßen sie wegen ihrer vermeintlichen „mauvaise conduite“ (CLD, 47), womit darauf angespielt wird, dass sie sich schminkt und Nagellack aufträgt, was sie in den Augen ihrer Brüder zur „pute“ (CLD, 47)⁹¹ macht.

⁸⁹ Siehe dazu Kapitel II.1.1.4.

⁹⁰ Auch dieses Thema findet sich u. a. in Ornela Vorpsi *Il paese dove non si muore mai*. Darin geht Vorpsi sowohl auf das Verbot als auch auf die gefährlichen Praktiken ein, auf die Frauen zurückgreifen (müssen), um es zu umgehen (cfr. PMM, 60).

⁹¹ Die Erzählerin fasst die Einteilung von Frauen in zwei Kategorien wie folgt zusammen: „les putes – maquillées, belles souriantes, énigmatiques, et les mères – toujours en train de faire la vaisselle, de frire du poisson, de nourrir des bébés, nerveuses, fatiguées“ (CLD, 47). In Vorpsi *Il paese dove non si muore mai* wird eine ganz ähnliche Unterscheidung vorgenommen: „[U]na ra-

Neben physischer Gewalt und der Diskriminierung aufgrund von Äußerlichkeiten thematisiert Myftiu in ihrem Roman auch die Sexualisierung von Frauen und Mädchen. Hatibé, Anitas Großmutter, adoptiert, nachdem sie ihren zweiten Ehemann verloren hat, ein Kind, wird also zur alleinerziehenden Mutter. Um ihre Tochter vor dem Schicksal zu bewahren, wie ihre biologische Mutter außer-eheliche Kinder zu bekommen, willigt Hatibé in ihre Heirat ein, als die Tochter erst 16 Jahre alt ist, ja lässt dafür sogar ihren Pass fälschen: „Hatibé a confec-tionné avec l'aide du notaire un faux passeport sur lequel l'adolescente figurait trois ans plus âgée, donc en droit de se marier“ (CLD, 62). Was im Romankontext eine zu problematisierende individuelle Entscheidung einer mutmaßlich besorgten und wohlwollenden Mutter zu sein scheint, offenbart bei genauerer Betrachtung zum einen die Sexualisierung von Mädchen in der albanischen Gesellschaft, denn aufgrund ihrer Schönheit wurde bereits seit ihrem zwölften Lebensjahr um die Hand von Hatibés Tochter angehalten und auch Anita selbst ist wegen des frühzeitigen Einsetzens der Pubertät und des Brustwachstums schon im Alter von acht Jahren den sexualisierenden Blicken und Kommentaren von Jungen und Männern ausgesetzt (cfr. CLD, 60–62). Zum anderen können aus Hatibés Entscheidung Rückschlüsse auf den gesellschaftlichen Umgang mit alleinstehenden Frauen gezogen werden, erachtet sie doch die Ehe als Minderjährige als weniger schlimm als die Diskriminierung, die ihrer Tochter ohne Ehemann bevorstehen könnte.

Die Objektifizierung von Frauen wird im nächsten Zitat auch anhand der in Albanien geltenden Schönheitsideale und daraus resultierenden Ansprüche deutlich. Besonders eindrücklich ist dabei, dass Untreue als gerechtfertigtes und von der Frau verschuldetes Verhalten des Mannes auf die Nichterfüllung der Erwartungen gilt:

Même les unions entre des personnes du même âge sont mal vues dans mon pays; alors le fait qu'une femme soit plus âgée que son partenaire constitue une ignominie, un scandale. Il faut que la femme soit belle – donc jeune, du moins plus jeune que son mari –; autrement il la trompera et il aura raison, selon la mentalité dominante (CLD, 75).

An dieser Stelle ist zudem der Textzusammenhang zu betrachten, da die Aussage dadurch in gewisser Weise abgeschwächt wird. Die Erzählerin gibt die Norm, nach der Frauen in Beziehungen jünger sein müssen als Männer, wieder, da sie sich auf die Frage eines zehnjährigen Jungens nach ihrer Schulklasse hin mit

gazza bella è troia, e una brutta – poverina! – non lo è“ (PMM, 9); „[u]na donna così bella non può fare i mestieri di casa“ (PMM, 21).

ihren zwölf Jahren zu alt fühlt. Diese Reaktion – sie bricht zudem in Tränen aus – wirkt aufgrund ihres Alters übertrieben, gar lächerlich:

- Pourquoi pleures-tu? m'a demandé ma mère, inquiète.
- Parce que je suis vieille.
- Comment peut-on être vieille à douze ans? (CLD, 75).

Die Überzeichnung vermag in diesem Zusammenhang, die Brisanz der patriarchalischen Norm zu verringern und zu veranlassen, dass sie vorrangig in Bezug auf die Verliebtheit zweier Kinder wahrgenommen wird. Aussagen über das Patriarchat werden also auch hier beiläufig in die Geschichten von Figuren eingestreut und können dadurch weniger bedeutsam wirken. Ein genauerer Blick auf die Erwähnung der patriarchalischen Norm lässt hingegen auf deren tiefe gesellschaftliche Verankerung schließen, hat sie doch sogar die junge Erzählerin internalisiert.

Die vorangehenden Ausführungen haben gezeigt, dass Myftiu genderbasierte Diskriminierung in *Confessions des lieux disparus* immer wieder thematisiert. Dabei schildert sie nicht nur verschiedene Formen physischer und psychischer Gewalt,⁹² sondern inszeniert auch unterschiedliche Männerfiguren (Ehemänner, Väter, Brüder, Unbekannte) als Täter. Obwohl sie keinen expliziten Zusammenhang zwischen diesen Episoden herstellt, die in verschiedene Kapitel und Geschichten von Figuren integriert sind, zeichnet Myftiu im Roman das Portrait einer patriarchalisch und sexistisch geprägten albanischen Gesellschaft. Während Gewalt und Diskriminierung explizit beschrieben werden, vermittelt sie deren kollektiven und systemischen Charakter nur indirekt. Das Gesamtbild muss zunächst auf Basis einer übergreifenden Betrachtung der Fragmente zusammengesetzt werden, kann bei passiver Lektüre also durchaus unerkant bleiben. In dieser Hinsicht ist die Fragmentierung der Thematik als distanzierend zu bezeichnen, denn Myftiu lässt so eine Distanz zwischen Lesenden und Textinhalten sowie Bedeutungsebenen entstehen. Dafür nutzt sie teilweise, dies wurde ebenfalls herausgestellt, objektive Beschreibungen oder erwähnt Gewaltepisoden im Kontext anderer Beschreibungen beiläufig. Dies sowie die thematische Fragmentierung im Allgemeinen ist auch auf das zu Beginn des Unterkapitels erläuterte raumorientierte Strukturprinzip von *Confessions des lieux disparus* zurückzuführen, da Myftiu die zentralen Orte miteinander verknüpft, derartige Verbindungen auf temporaler, figuraler oder thematischer Ebene jedoch nicht bzw. kaum zu finden sind. Sie überlässt Lesenden die Auf-

⁹² Da für die Analyse eine Auswahl getroffen werden musste, konnten weitere Aspekte, wie übergreifendes Verhalten von Männerfiguren in der Öffentlichkeit (cfr. CLD, 131, 200) oder der Machtmissbrauch vonseiten eines Lehrers, auf dessen Avancen die Erzählerin nicht eingeht (cfr. CLD, 130), nicht im Detail betrachtet werden.

gabe, diese herzustellen. Die dafür notwendige aktive und kognitive Auseinandersetzung mit dem Text, mit der auch eine Distanznahme einhergeht, ermöglicht es dem entsprechenden Lesepublikum, selbst auf mögliche Bedeutung(sebenen) zu schließen. Ihm wird so ermöglicht, über eine Perspektivübernahme hinauszugehen und einen eigenen (kritischen) Blick auf die dargestellten Geschehnisse und Strukturen zu entwickeln.

Das übergeordnete Thema von *Confessions des lieux disparus* ist, wie anfangs erwähnt, die mit ihrem Elternhaus zusammenhängende Erinnerung der Erzählerin an das Albanien ihrer Kindheit, wobei die im Titel anklingende Raumgebundenheit von Erinnerung(sprozessen) u. a. durch die Romanstruktur eindrücklich vermittelt wird. Zusätzlich dazu bildet Bessa Myftiu in ihrem Roman mithilfe des ebenso zentralen Gestaltungsmittels der Fragmentierung – diese findet sich, wie gezeigt wurde, nicht nur auf räumlicher, sondern auch auf syntaktischer, temporaler, figural-handlungsbezogener und thematischer Ebene – den fragmentarischen Charakter von Erinnerung ab.⁹³ Erkennbar ist dieser u. a. an den Brüchen mit zeitlicher Linearität, den Sprüngen von Ort zu Ort und der breiten Streuung thematisch zusammenhängender Aspekte. Durch das Zusammensetzen der einzelnen Fragmente kann sich aktiven Lesenden zum einen das Portrait offenbaren, das Myftiu von der albanischen Gesellschaft während der kommunistischen Diktatur zeichnet, und zum anderen wird für sie der Erinnerungs- und Rekonstruktionsprozess erfahrbar. Und obwohl im Roman die persönlichen Erinnerungen eines Individuums im Zentrum stehen, können, wie die Analyse gezeigt hat, Rückschlüsse auf die kollektive Ebene gezogen werden, sodass die Inszenierung fragmentierter und somit unvollständiger Erinnerung auch als Kommentar bzw. Fingerzeig auf die lückenhafte und unzureichende Aufarbeitung des albanischen Kommunismus zu lesen wäre.⁹⁴ Gleichzeitig wird anhand von Myftius Roman die Wichtigkeit des literarischen Diskurses erkennbar, der dem historisch-politischen Diskurs kritisch gegenübersteht und ihn so ergänzt und erweitert.

Das erste Analysekapitel hat in vielerlei Hinsicht die Verbindung von Fragmentierung, insbesondere auf Ebene des *discours*, und Distanzierung aufgezeigt. Betrachtet wurden die sichtbare Fragmentierung von Vorpsis und Myftius Texten auf

⁹³ Dies stellt Jens Oliver Müller in Bezug auf Erinnerungstexte im Allgemeinen heraus: Sie werden „zum Ort fragmentarischer Augenblicke des Erinnerns, die ein Textgedächtnis ergeben, welches sich nicht zu einem einheitlichen und festen Bild von Erinnertem und Erinnerndem zusammenfügen lässt“ (Müller [2004, 116]).

⁹⁴ Siehe in diesem Zusammenhang auch die knappen Ausführungen zur allegorischen Bedeutung von Einsturz, Abriss und Wiederaufbau der im Roman thematisierten Gebäude in meinem Aufsatz (cfr. Görtz [2021, 130–131]).

Ebene der Werkstruktur, der (teilweise) damit einhergehende Wechsel von Erzählfiguren und -perspektiven, die Fragmentierung auf Ebene des Schriftbilds sowie der Syntax. In jedem Fall erfüllen die verschiedenen Formen der Fragmentierung auf ihre spezifische Art und Weise eine distanzierende Funktion, da Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu sie nutzen, um Textinhalte indirekt und implizit zu vermitteln, anstatt sie unmittelbar preiszugeben. So entsteht eine Distanz zwischen den Lesenden und diesen Bedeutungen bzw. Bedeutungsebenen. Zudem wurde herausgestellt, dass Lesende auch insofern auf Distanz gesetzt werden, als Fragmentierung – ob Zusammenhanglosigkeit, Unvollständigkeit oder Brüche mit Linearität – sie irritieren und in ihrer passiven Lektüre unterbrechen kann. Sie werden zu einer aktiven und kognitiven Beschäftigung mit dem Text angeregt, die eine Betrachtung aus kritisch-distanzierter Perspektive ermöglicht. Diese wird auch dadurch begünstigt, dass die Fragmentierung eine affektiv-emotionale Lektüre, also bspw. die empathische Identifikation mit den Figuren in *Il paese dove non si muore mai* und *La mano che non mordi*, unterbindet bzw. einschränkt. Einer solchen affektregulierenden Wirkung der Fragmentierung bedienen sich Vorpsi und Myftiu, um Lesende den traumatischen Charakter dargestellter Ereignisse oder die traumatisierenden Auswirkungen oppressiver Strukturen aus der Distanz erkennen zu lassen, anstatt diese mithilfe narrativer Traumastrategien nachzuahmen und so unvermittelt an Lesende weiterzugeben. Eine gewisse Distanz zum Text bleibt also auch dann bestehen, wenn Lesende sich aktiv mit ihm auseinandersetzen und Bedeutungsebenen freilegen (können). Vorpsi strebt, wie die Ausführungen ebenso gezeigt haben, teilweise sogar an, Lesende auf Distanz zu (eindeutiger) Bedeutung zu halten. Sie legt mithilfe von Fragmentierung in ihren Werken Ambivalenzen an, gibt aber keine Hinweise, die zu deren abschließender Auflösung beitragen könnten. In diesen Fällen ist besonders deutlich zu erkennen, dass Fragmentierung bei Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu eine distanzierende Funktion erfüllt.

Eine Rolle spielen wird Fragmentierung auch im folgenden Kapitel, in dem es um Visualität als Strategie der narrativen Distanzierung in den Texten Ornela Vorpisis geht. Vorpisis Nutzung von Bildlichkeit sowie Nachahmung und Thematisierung von Sehprozessen und Blickstrukturen wird anhand ihrer Körperdarstellungen untersucht. Häufig fokussiert sie einzelne Körperteile, sodass fragmentierte Körperbilder entstehen. Auch das Analysekapitel zur Intertextualität bei Vorpsi und Myftiu knüpft in gewisser Weise an dieses erste an, da intertextuelle Verweise, insbesondere wenn man an Julia Kristevas Verständnis eines jeden Textes als „Mosaik von Zitaten“⁹⁵ denkt, als Fragmente gelten können, aus denen sich Texte zusammensetzen.

95 Kristeva (1972, 348).

2 Visualität: Fragmentierte und intermediale Körperbilder

Ziel dieses zweiten Analysekapitels ist es, die distanzierende Funktion verschiedener Formen von Visualität in Ornela Vorpsis Werken⁹⁶ herauszustellen und aufzuzeigen, inwiefern die Autorin diese nutzt, um die traumatische Natur dargestellter Ereignisse zu vermitteln und Lesenden einen kritisch-distanzierten Blick darauf zu ermöglichen. Der Fokus liegt dabei auf Körperbildern, da diese ihre Texte in besonderem Maße prägen. Auf weitere visuelle Aspekte wird aber ebenso eingegangen und verwiesen.

Zu Beginn soll das hier zugrunde liegende Verständnis von Visualität, auch in Abgrenzung zum Begriff der Bildlichkeit, erläutert werden. Anhand dessen erfolgen anschließend erste Ausführungen zur Beziehung von Visualität und Distanz, bevor im nächsten Schritt die Zentralität von Körperbildern in Vorpsis Texten aufgezeigt wird. Die darauffolgende Analyse teilt sich in drei Unterkapitel: Zunächst stehen konkrete sprachliche Körperbilder im Vordergrund, mithilfe derer Vorpsi abstrakte Seelenzustände zum Ausdruck bringt. Es folgt die Untersuchung der fragmentierten Darstellung von Frauen- und Männerkörpern, aus der hervorgeht, dass Vorpsi sexualisierende und objektifizierende Blicke auf Frauen(-körper) nicht nur anprangert, sondern auch subvertiert, um auf fiktionaler Ebene Rache am albanischen Patriarchat zu üben. Im dritten Unterkapitel rücken intermediale Beziehungen ins Zentrum; demnach geht der Blick abschließend über rein sprachliche Bilder hinaus. Dabei wird sowohl das bedeutungserweiternde Zusammenspiel aus Text und Fotografien betrachtet als auch auf intermediale Bezüge zu Kunst(-werken) eingegangen.

Das Phänomen der ‚Visualität‘ vermag die verschiedenen in diesem Kapitel zu untersuchenden Aspekte besser zusammenzubringen als jenes der ‚Bildlichkeit‘, da es – dies wird im Folgenden gezeigt – noch über letzteres hinausgeht. Da Visualität im Umkehrschluss aber auch Aspekte der Bildlichkeit einschließt und es in der Analyse vorrangig um Körperbilder geht, wird auch auf theoretische Zugänge zurückgegriffen, die mit dem Begriff ‚Bildlichkeit‘ arbeiten. Das vorliegende Kapitel geht von einem weiten Bild-Verständnis aus: Im Zentrum stehen einerseits mentale Bilder, die (nur) sprachlich erzeugt werden, andererseits werden konkrete Bilder wie bspw. die Buchcover thematisiert. Bildlichkeit wird in Anlehnung

⁹⁶ Wie bereits in der Einleitung erläutert, sind Bessa Myftius Werke in diesem Kapitel nicht Gegenstand der Analyse. Zwar könnten einzelne Aspekte im Kontext von Visualität untersucht werden, doch zeichnen sich Myftius Texte, im Gegensatz zu denen von Vorpsi, zum einen nicht durch die Nutzung von Visualität aus und zum anderen erfüllen die visuellen Elemente bei ihr keine distanzierende Funktion.

an Christoph Asmuth u. a. als „gedanklicher Akt“⁹⁷ verstanden, denn es ist dieser gedankliche Akt, der die in den ersten beiden Unterkapiteln untersuchten Bilder entstehen lässt. Sie liegen im Gegensatz zu den später analysierten Fotografien nicht in materieller Form vor, sondern bilden sich während des Rezeptionsprozesses vor dem inneren Auge heraus, werden imaginiert. Zentral für die Analyse sind – unabhängig davon, ob es sich um mentale oder konkrete Bilder handelt – demnach die Bildinhalte; das „Bild als Gegenstand, de[r] Bildträger“⁹⁸ spielt keine bzw. kaum eine Rolle.

Während Fotografien und Gemälde eindeutig als bildlich zu bezeichnen sind, bedarf es in Bezug auf literarische, sprachlich generierte Bildlichkeit weiterer Ausführungen. In ihrem Artikel zu literarischer Bildlichkeit erklärt Frauke Berndt, dass ein

literarischer Text, der sich sprachlicher Zeichen bedient, [insofern] bildlich sein [kann, als] [...] er etwas zu leisten im Stande ist, das sich am Funktions- und Leistungsprofil des Bildes bemisst, sodass das Bild zu seinem Referenzmedium wird. [...] Die Eigenschaft der Bildlichkeit kann Gegenständen nämlich dann zugeschrieben werden, wenn sie eine bestimmte kognitive Wirkung haben – die Wirkung, anschauliche Vorstellungen zu erzeugen.⁹⁹

Unter ‚Sprachbildlichkeit‘ versteht Berndt demnach „die Eigenschaft der Sprache, anschauliche Vorstellungen zu erzeugen“.¹⁰⁰ Die Erzeugung von Anschaulichkeit ist auch für Sandra Poppe, die in ihrer Dissertationsschrift jedoch nicht von ‚literarischer Bildlichkeit‘, sondern von ‚literarischer Visalität‘ spricht, von zentraler Bedeutung: „Das Phänomen der Visalität schließt [...] das der Anschaulichkeit und der Bildlichkeit, die in der Literaturwissenschaft häufig verhandelt wurden, mit ein und geht gleichzeitig über sie hinaus“.¹⁰¹ Poppe legt dar, dass der Begriff ‚Visalität‘ sich besser für ihre Untersuchung eignet, da er ihr erlaubt, Aspekte visueller Wahrnehmung einzubeziehen.¹⁰² So umfasst „[l]iterarische Visalität [...] auch die Beschreibung und Erwähnung des optischen Perzeptionsvorgangs,

⁹⁷ Asmuth (2011, 13).

⁹⁸ Asmuth (2011, 104).

⁹⁹ Berndt (2014, 48). Der Rückgriff auf ein Zeichensystem dient dem besseren Verständnis des anderen. In diesem Fall werden Elemente des sprachlichen Zeichensystems mit Elementen aus dem bildlichen in Verbindung gesetzt. Dass es sich dabei jedoch nicht um eine einseitige, sondern eine wechselseitige Beziehung handelt, zeigen bspw. der ‚pictorial‘ oder ‚visual turn‘ in den Literatur- und Kulturwissenschaften (cfr. Poppe [2007, 13]) sowie der ‚linguistic turn‘ in den Bildwissenschaften (cfr. Asmuth [2011, 20]).

¹⁰⁰ Berndt (2014, 48).

¹⁰¹ Poppe (2007, 32).

¹⁰² Cfr. Poppe (2007, 32–33). Stefan Horlacher geht in seiner Studie zur Visalität bei John Fowles u. a. auf die „immense Bedeutung, die der Visalität für die Gesellschaft des 20. Jahrhunderts zukommt“ (Horlacher [1998, 13]), ein (cfr. Horlacher [1998, 6–13]).

der Wahrnehmungsbedingungen sowie die Einbindung optischer Geräte in die Handlung“.¹⁰³ Stefan Horlacher verbindet in seiner Analyse der Visualität bei John Fowles beide Aspekte, indem er auf den metaphorischen Gebrauch von Verben des Sehens und des Auges hinweist.¹⁰⁴ Poppe geht es außerdem vornehmlich um die „semantische[...] Funktion der visuellen Darstellung“,¹⁰⁵ die auch unabhängig von einem Bezug auf die außerfiktionale Realität vorhanden ist. Auch ich spreche im Rahmen der folgenden Analyse von Visualität, da Vorpsis Ästhetik ebenso von visueller Wahrnehmung – insbesondere Blickverben, Blicken und Fotografie – charakterisiert ist wie von sprachlichen Bildern. Hinzu kommt, dass beide Aspekte mit dem für diese Arbeit zentralen Konzept der Distanz in Verbindung zu setzen sind: Als sprachliche Bilder bzw. visuelle Figuren¹⁰⁶ gelten bei Poppe die Stilfiguren Metapher, Metonymie, Symbol und bildlicher Vergleich. Diese sind „Formen des indirekten sprachlichen Ausdrucks“,¹⁰⁷ da eine Distanz zwischen der wörtlichen Bedeutung und der figurativen Äußerung besteht. Indem Vorpsi sich dieser Figuren bedient, vermittelt sie Textinhalte implizit und bezieht Lesende insofern in den Prozess der Sinnkonstitution ein, als die Bedeutung erst noch erschlossen werden muss. Renate Brosch erklärt in diesem Zusammenhang, dass literarische Visualität erst aus der Beteiligung der Lesenden hervorgeht:

Literarische Visualität entsteht aus einer komplexen Interaktion, an der die Imagination der Autorinnen und Autoren, die spezifischen literarischen Darstellungsverfahren, die mentale Partizipation der Lesenden sowie die sowohl für Autor/innen wie Leser/innen als Rahmenreferenz zur Verfügung stehende visuelle Kultur beteiligt sind.¹⁰⁸

Die Aspekte visueller Wahrnehmung sind hingegen insofern mit Distanz zusammenzubringen, als Blicke und Fotografie eine Distanz zwischen der betrachtenden bzw. fotografierenden Person und dem Blickobjekt implizieren und voraussetzen. Darüber hinaus ermöglicht die „Thematisierung und Beschreibung visueller Wahrnehmung und optischer Medien“ Poppe zufolge eine epistemologische sowie poetologische Reflexion und wird genutzt, um „versteckte Lektürehinweise“¹⁰⁹ im Text anzulegen. Ebenso wichtig wie die Distanzen zwischen Gemeintem und Gesagtem

103 Poppe (2007, 54).

104 Horlacher (1998, 28).

105 Poppe (2007, 32). Als weitere Funktionen nennt sie Anschaulichkeit und Strukturbildung (cfr. Poppe [2007, 12]).

106 Cfr. Poppe (2007, 51, 52). Zur genauen Unterscheidung der Figuren siehe Poppe (2007, 51–53).

107 Poppe (2007, 53).

108 Brosch (2014, 104).

109 Poppe (2007, 65).

einerseits und zwischen Blickträger:in und Blickobjekt andererseits erscheint mir die Distanzierung der Rezipient:innen: Visalität wird als Strategie der narrativen Distanzierung verstanden, da sie genutzt wird, um Inhalte im Text zu implizieren, anstatt sie explizit deutlich zu machen. Auf diese Weise schafft Vorpsi eine Distanz zwischen ihren Texten bzw. verschiedenen Bedeutungsebenen und ihren Lesenden. Die konkrete distanzierende Funktion der einzelnen visuellen Merkmale wird innerhalb der Analyse herausgestellt, da sie stark kontextabhängig ist. Es sei aber bereits an dieser Stelle vorweggenommen, dass visuelle Merkmale wie sprachliche Bilder bei Vorpsi nicht zwingend zu Anschaulichkeit führen, sondern das (Text-)Verständnis auch erschweren können, obwohl laut Poppe „Visalität in Text und Film [...] vor allem auch der Bedeutungserzeugung und Sinnvermittlung [dient]“.¹¹⁰

Wie zu Beginn erwähnt, geht es im Folgenden insbesondere um einen spezifischen Aspekt von Visalität: Körperbilder. Damit sind sprachliche Bilder, die auf körperliche Aspekte rekurrieren, die innerfiktionale Inszenierung von Körpern sowie in die Texte integrierte und die Buchcover zierende Fotografien von Frauenkörpern gemeint. Zum einen tun sich Körperbilder in Vorpisis Texten in besonderem Maße hervor, zum anderen erweist sich die Analyse von Körpern und deren Darstellung als äußerst ergiebig, da sie sowohl innere Prozesse als auch sozio-politische (Macht-)Strukturen offenbaren können. Pierre Bourdieu erörtert diese enge Verbindung zwischen dem Körper und gesellschaftlichen Strukturen in seinem Hauptwerk *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Darin erklärt er, dass „[d]er Körper, gesellschaftlich produzierte und einzige sinnliche Manifestation der ‚Person‘, [...] gemeinhin als natürlichster Ausdruck der innersten Natur [gilt]“,¹¹¹ fügt aber sogleich hinzu, dass dieser Ausdruck letztlich auf Kultur und Gesellschaft zurückzuführen ist. So wird der Körper zum Ort „inkorporierte[r] soziale[r] Strukturen“.¹¹² Auf ähnliche Weise, so Michel Foucault, wirkt sich auch Macht auf Körper aus: „[L]es rapports de pouvoir peuvent passer matériellement dans l'épaisseur même des corps“.¹¹³ Gewinnbringend für die literarische Analyse von Körperbildern bei Ornela Vorpsi ist vor allem das in Bourdieus Ausführungen enthaltene Verständnis des Körpers als ‚Ausdruck‘, als „Träger [...] von Zeichen“,¹¹⁴ auf das auch Judith Butler in *Hafß spricht. Zur Politik des Performativen* eingeht:

¹¹⁰ Poppe (2007, 12).

¹¹¹ Bourdieu (2016, 310).

¹¹² Bourdieu (2016, *passim*, insb. 729–734).

¹¹³ Foucault (1994, 231).

¹¹⁴ Bourdieu (2016, 310).

Bourdieu [betont] den Ort des Körpers [...] als Schauplatz, an dem sich ein praktischer Sinn immer wieder herstellt, ohne den gesellschaftliche Realität als solche nicht bestehen würde. Träger dieses praktischen Sinns ist der Körper, der aber nicht nur ein bloßes positives Datum ist, sondern Ort oder Speicher einer verkörperten Geschichte.¹¹⁵

Die literarisch inszenierten Körper(-bilder) lassen demnach Rückschlüsse auf die dargestellte ‚gesellschaftliche Realität‘ zu, Machtstrukturen sind ablesbar. Dies zeigt Anita Pinzi anhand von Vorpsis Werk *Il paese dove non si muore mai*, in dem Frauenkörper der Reflexion der zentralen Themen Patriarchat, Kommunismus und Migration dienen:

Il corpo femminile emerge come elemento centrale della narrazione, diventando lo spazio privilegiato di una riflessione su come il soggetto prenda vita, prima informato da dinamiche di genere discriminanti in una società patriarcale, in seguito marchiato dalla disciplina delle norme politiche comuniste, e infine ricodificato e riletto nel transito tra sistemi economici e culturali diversi.¹¹⁶

Pinzi versteht den Körper unter Rückgriff auf Elisabeth Grosz' Konzeptualisierungen als Zeichensystem, als Text, das bzw. der das Innere – als ‚lived body‘ – und das Überindividuelle, so z. B. systemische Gewalt, – als ‚inscriptive body‘ – am Individuum zeigt.¹¹⁷ Darauf aufbauend bezeichnet Pinzi den Frauenkörper bei Vorpsi als „cerniera [Scharnier], una soglia osmotica posta tra un livello psichico di interiorità vissuta e una esteriorità socio-politica“.¹¹⁸ Wenngleich Pinzis methodischer Zugang und ihre Analyse zeigen, wie lohnend die Betrachtung der Körper(-bilder) bei Vorpsi ist, muss betont werden, dass sie sich auf die inszenierten Körper der Figuren beschränkt und erörtert, inwiefern an diesen die Lebensbedingungen im kommunistischen Albanien abgelesen werden können. Es geht um die innerfiktional existierenden Körper, sodass die *histoire*-Ebene im Vordergrund steht und diskursive Aspekte, die Körperlichkeit evozieren (bspw. körperbezogene Sprachbilder) außen vor bleiben.¹¹⁹ In meine Analyse fließen diese hingegen explizit mit ein. Die gestalterischen Aspekte rücken dadurch, dass ich im vorlie-

115 Butler (2006, 238).

116 Pinzi (2013, 167).

117 Cfr. Pinzi (2013, 167–169). Grosz erklärt, dass „[t]he body becomes a text, a system of signs to be deciphered, read, and read into. [...] [B]odies are textualized, ‚read‘ by others as *expressive* of a subject's psychic interior“ (Grosz [1994, 30] zitiert in Pinzi [2013, 169]). Hinzu kommt, dass der Körper als „surface on which social law, morality and values are inscribed“ fungiert (Grosz [1994, 33] zitiert in Pinzi [2013, 168]).

118 Pinzi (2013, 168).

119 Auch Emma Bond geht in ihrem Artikel „Il corpo come racconto: arte e mestiere nell'Educazione siberiana di Nicolai Lilin e Beveti cacao Van Houten! di Ornela Vorpsi“ nur auf die Körper der Figuren ein (Bond [2013, 309–322]).

genden Kapitel von Körperbildern ausgehe, sogar ins Zentrum der Betrachtung. In thematisch geleiteten Analysen wurden einzelne Körperbilder bereits auf ihr Potenzial hin untersucht, spezifische Themen und Aspekte, bspw. Heimatverlust und Entwurzelung, zu veranschaulichen,¹²⁰ der Fokus lag dabei aber nicht primär auf ihnen und ihrem Potenzial als Körperbilder. Von den bisherigen Betrachtungen der Körper in Vorpiss Texten unterscheidet sich meine Untersuchung außerdem, da die Aufmerksamkeit auf fragmentierte und intermediale Körperbilder gerichtet wird, an denen sich das Potenzial der narrativen Distanzierung eindrücklich aufzeigen lässt. Distanz ist beiden Aspekten inhärent: Dass Fragmentierung distanzierend wirkt, da die Wahrnehmung eines in sich geschlossenen Ganzen erschwert wird, wurde bereits im vorherigen Analysekapitel erläutert, an das das vorliegende somit anknüpft. Intermediale Spielformen sind insofern von (medialer) Distanz gekennzeichnet, als Bedeutung – ähnlich wie bei sprachlichen Bildern – implizit und mithilfe fremdmedialer Mittel im Text angelegt wird. Dies gilt insbesondere für intermediale Bezüge,¹²¹ die ein Medium evozieren, das im Text nicht selbst präsent ist. Irina Rajewsky spricht in diesem Kontext von einer „intermedial gap“.¹²² Eine solche Lücke entsteht Mary Simonson zufolge auch dann, wenn beim Transfer eines Mediums in ein anderes Bedeutung verloren geht oder nicht unmittelbar zugänglich ist,¹²³ wobei dies unbeabsichtigt sein oder bewusst geschehen kann. Anhand des Theaterstücks *Club Diamond* zeigt Simonson, dass „intermedial layers and combinations [are used] to purposefully ‚other‘ the audience, confronting them with the unfamiliar (and at times, that which seems unintelligible) narratively, medially, and structurally“.¹²⁴ Auf diese Weise entsteht

120 Verwiesen sei hier auf Václav Marek, der in seinem Artikel bspw. von „metafore di sradicamento“ (Marek [2014, 197]) spricht und u. a. *La mano che non mordi* analysiert, in diesem Zusammenhang aber auch auf die lusophonen Autoren António Agostinho Neto und António Lobo Antunes eingeht.

121 Irina Rajewsky unterscheidet drei verschiedene Bereiche von Intermedialität: die Medienkombination (bspw. Film oder Fotoroman), Medienwechsel (bspw. Literaturverfilmung oder Adaptationen) und intermediale Bezüge (Thematisierung, Simulation oder Reproduktion bestimmter fremdmedialer Elemente und Strukturen, bspw. filmische Schreibweise oder Ekphrasis) (cfr. Rajewsky [2002, 15–18]).

122 Rajewsky (2002, 70). „Da sich nun im Gegensatz zur intramedialen Systemreferenz bei der **intermedialen** Variante des Verfahrens stets eine unüberbrückbare mediale Differenz – ein ‚intermedial gap‘ – zwischen kontaktnehmendem und kontaktgebendem Medium manifestiert, ergibt sich nicht die Möglichkeit, das andere System in genuiner Weise zu verwenden“ (Rajewsky [2002, 70–71]).

123 Simonson (2021, 4–5). Simonson untersucht in ihrem Artikel Stummfilme über einen Bauchredner oder eine Opernsängerin sowie im Radio übertragene Stummfilme, aber auch das intermedial geprägte Theaterstück *Club Diamond*.

124 Simonson (2021, 18).

eine Distanz zwischen dem Dargestellten und den Zuschauer:innen bzw., auf den literarischen Text übertragen, den Leser:innen. Lücken, also u. a. die ‚intermedial gaps‘ bei Vorpsi, können zwar gefüllt werden, müssen bzw. sollen es aber nicht zwingend.¹²⁵ Unabhängig davon begünstigt die Distanz, dies wird die Analyse der Körperbilder zeigen, zudem einen kritisch-distanzierten Blick auf das Dargestellte.

Ziel dieses Kapitels ist es, herauszustellen, dass Visualität im Allgemeinen und fragmentierte und intermediale Körperbilder im Spezifischen bei Ornela Vorpsi als Strategien der narrativen Distanzierung zu verstehen sind. Sie erfüllen, wie in Kapitel II.2.2 dargelegt, verschiedene Funktionen: Sie vermitteln den traumatischen Charakter dargestellter Ereignisse implizit, wirken affektregulierend und/oder ermöglichen die kritisch-distanzierte Betrachtung der innerfiktionalen Geschehnisse.

Nachfolgend geht es zunächst um sprachliche Körperbilder und fragmentierte Körper in Vorpisis Texten, bevor anschließend die intermedialen Körperbilder ins Zentrum rücken. Das erste Unterkapitel zeigt, dass Vorpsi konkrete Körperbilder, wie Metaphern und Vergleiche, nutzt, um abstrakte Seelenzustände von Figuren zum Ausdruck zu bringen, dabei aber keine Nähe zu diesen Figuren entsteht, da es sich (teils) um explizite und extreme Beschreibungen von Verletzungen handelt. Im zweiten Unterkapitel liegt der Fokus vorerst auf der sexualisierenden Fragmentierung von Frauenkörpern durch männliche Blicke. Davon ausgehend wird herausgestellt, dass Vorpsi diese sexistischen Machtstrukturen kritisiert und subvertiert, indem sie auch Männerkörper sexualisiert und fragmentiert darstellt. Dabei nutzt sie stellenweise eine fotografisch-filmische Schreibweise, weshalb in diesem Kontext bereits auf intermediale Bezüge eingegangen wird. Das dritte Unterkapitel, zu intermedialen Körperbildern, ist nochmals unterteilt. Als erstes wird dem Zusammenspiel von Text und Fotografie bei Vorpsi, insbesondere im Kurztext *Vetri rosa*, nachgegangen. Dies offenbart ihre Kritik an Patriarchat und Sexismus. Anschließend werden zentrale intermediale Bezüge zu Kunst und Malerei untersucht. Das Kapitel schließt mit der Analyse der Bedeutung von Oscar Wildes *Bildnis des Dorian Gray* für die Figuren in Vorpisis *La mano che non mordi*. Sie bildet zugleich den Übergang zum nächsten Großkapitel, das sich der Intertextualität widmet, da intermediale und intertextuelle Phänomene darin gemeinsam betrachtet werden.

¹²⁵ Siehe dazu die Ausführungen in Kapitel II.2.2.2.

2.1 Der Blick ins Innere – konkrete Körperbilder und abstrakte Seelenzustände

In ihren Texten bedient sich Ornela Vorpsi konkreter Körperbilder, um damit abstrakte psychische Zustände zum Ausdruck zu bringen. Die Veranschaulichung dieser Zustände mithilfe von visuellen Figuren wie Metaphern und Vergleichen macht das innere Leiden der Figuren wahrnehmbar.¹²⁶ Ziel dieses Unterkapitels ist es zum einen, diese Funktionsweise der Körperbilder herauszustellen, und zum anderen, davon ausgehend aufzuzeigen, warum sie als Strategie der narrativen Distanzierung zu verstehen sind. Da es sich bei den Stilmitteln, mithilfe derer die Körperbilder erzeugt werden, um „Formen des indirekten sprachlichen Ausdrucks“¹²⁷ handelt, liegt auf narrativer Ebene Distanz vor, auch wenn die Empfindungen der Figuren den Lesenden teilweise nähergebracht werden. Das tatsächliche Befinden wird nur umschrieben, nicht exakt bezeichnet, die sprachlichen Bilder stehen anstelle der expliziten Benennung. Zudem – und dies zeichnet Vorpsis Körperbilder in besonderem Maße aus – stellt sich eine Distanz zwischen Figuren und Lesenden ein, obwohl die visuelle Sprache auf den ersten Blick Nähe zur Gefühlswelt der entsprechenden Figuren zu schaffen scheint: Die Extremisierung von Körperbildern, dies zeigt die Analyse, lässt keine Empathie oder Identifikation zu.

Einige der Körperbilder, die Seelenzustände von Figuren sichtbar machen, wurden in der Forschungsliteratur bereits thematisiert, jedoch bisher nicht mit dem Konzept der Distanz in Verbindung gebracht; die Analyse erfolgte in anderen (thematischen) Kontexten. Im vorliegenden Kapitel wird dennoch keine erschöpfende Darstellung angestrebt. Vielmehr wurden besonders aussagekräftige Körperbilder ausgewählt, die entweder bislang nicht beleuchtet wurden oder aufgrund des andersartigen Zugangs zu neuen Erkenntnissen führen. Verweise auf die entsprechende Forschungsliteratur ergänzen die Betrachtungen. Da Vorpsi auch jenseits von Körperbildern konkrete sprachliche Bilder nutzt, um Abstraktes darzustellen, werden auch diese stellenweise angeführt, der Fokus liegt aber aus den einführend dargelegten Gründen auf den Körperbildern.

Die explizite Benennung und Beschreibung von physischen Schmerzen, Verletzungen und Krankheiten dient in Vorpsis Texten dem Ausdruck des psychischen Leidens von Figuren. So verspürt die Erzählerin des Kapitels „Il colore blu“ aus *Vetri rosa*, als ihre Mutter sie an ihrem ersten Schultag allein lässt, eine hef-

126 „Als Übersetzungen (*translationes*) dienen die Metapher und sämtliche ihr neben- oder untergeordneten Tropen der Bedeutungsverschiebung (*synecdoche*) und Umbenennung (*metonymia*) stets der Ersetzung von Abstrakta durch Konkreta, damit die Anschaulichkeit des literarischen Textes zunimmt“ (Berndt [2014, 53]).

127 Poppe (2007, 53).

tige Einsamkeit, die sie als „aguzza“ [scharf/spitz] und „spietata“ [gnadenlos] beschreibt, ja als „[solitudine] che ti getta contro un muro di cemento armato per poi farti giacere a terra dolore e sangue“ (VR, 21).¹²⁸ Durch die Personifikation der Einsamkeit – sie wirft die Figur gegen die Wand – wird deren passiv-leidende Position deutlich. Obwohl das schmerzhaftes Gefühl von Einsamkeit durch die raffinierte Verflechtung von Konkretum und Abstraktum nachvollziehbarer wird, entsteht zeitgleich eine Distanz zur Figur, da sie hinter dem sprachlichen Bild verschwindet. Dies evoziert aufgrund seiner Konkretheit eher die Vorstellung, dass die Erzählerin tatsächlich blutgebadet am Boden liegt, als, dass sie einsam auf dem Schulhof steht. Das sprachliche Körperbild überlagert¹²⁹ die innerfiktionalen Geschehnisse, wodurch eine einheitliche Wahrnehmung von Handlung und Figur verhindert wird. Auch in ihrer Selbstwahrnehmung verschwimmen die Grenzen zwischen dieser Außen- und Innenwelt. Die Hauptfigur ist erschüttert darüber, dass ihre Mutter sie nicht leiden sieht: „Non capiva che ero straziata e per terra? Non lo vedeva?“ (VR, 21). Der innere Schmerz der Figur lässt sie ihren physischen, nach außen sichtbaren Körper vergessen, denn „Schmerz fragmentiert“, so erklärt Franziska Frei Gerlach in ihrem Aufsatz zum Schmerzgedächtnis des Körpers, „unsere leibliche Selbstwahrnehmung: Er hebt bestimmte Körperregionen hervor und lässt andere verschwinden“.¹³⁰ Diese fragmentierte Wahrnehmung überträgt Vorpsi mittels der visuellen Darstellung auch auf die Lesenden: Die Figur rückt in den Hintergrund, obwohl ihr Leiden deutlich wird. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass visuelle Stilfiguren „einige Details [unterdrücken] und [...] andere [betonen] – kurz gesagt, sie organisier[en] unsere Ansicht“,¹³¹ da nur ausgewählte, im sprachlichen Ausdruck beinhaltete Merkmale aufgerufen werden. Da Schmerz und Verletzung in der zitierten Passage betont werden, um die psychische Befindlichkeit der Figur zu visualisieren, ist die tatsächliche physische Befindlichkeit weniger präsent.

128 Der gleiche sprachliche Ausdruck findet sich in *Tu convoiteras*: „Katarina ne veut plus aimer. Elle ne veut plus être blessée. Avec ce jeune amant elle est sur le point de se jeter contre un mur. Il faut qu'elle parte avant d'être écrasée et de tomber morte vidée de son sang et de sa vie“ (TC, 40–41).

129 Nicht gemeint ist hier die Überlagerung von figurativem Bildgehalt und gemeinter Aussage. Vielmehr legt sich das sprachliche Körperbild über den Körper der Figur.

130 Frei Gerlach (2003, 92).

131 Black (1983a, 72). Max Black spricht im Zitat über Metaphern und bezeichnet sie in diesem Zusammenhang auch als Filter (cfr. Black [1983a, 72]). Wird der Mensch bspw. als Wolf bezeichnet, so liegt der Fokus nur auf den Eigenschaften, die Wolf und Mensch gemein haben (können).

Max Silverman beschreibt Metaphern ganz ähnlich: „Metaphor is a creative and transformative process in that it unsettles or defamiliarizes habitual meanings, connects the most unlikely elements and reshapes our perceptions“ (Silverman [2013, 23]).

Die fragmentierte Selbstwahrnehmung wird durch das darauffolgende Körperbild noch expliziter gemacht. Die Erzählerin fleht ihre Mutter an, für einen Abschiedskuss zurückzukommen, die Einsamkeit setzt aber erneut ein, als sie endgültig aufbricht: „Di nuovo colavo sangue e le mie ossa frantumavano“ (VR, 21). Die zerbrechenden Knochen symbolisieren das innere Zerbrechen, das Blut betont die schmerzende Verletzung; erneut vermitteln also konkrete Körperelemente den psychischen Zustand.¹³²

Auch im Roman *Fuorimondo* wird psychische Fragilität über Körperbilder ausgedrückt: Tamar, die Hauptfigur, fühlt sich leer, als ob sie keine inneren Organe hätte, die ihrem Körper Halt geben, als ob ihr Körper nur aus Salzwasser bestünde, das bei der geringsten Berührung Gefahr läuft, auszutreten: „Era successo anche a me due o tre volte nella vita, i miei organi partivano in pellegrinaggio, lo spazio interno del corpo si riempiva d'acqua salata, mi muovevo a stento e con cautela perché il minimo sfiorare della pelle faceva uscire gocce corrosive dagli occhi“ (F, 23). Im Textausschnitt finden sich jedoch keine Als-Ob-Konstruktionen oder Konjunktiv-Formen; es wird sprachlich nicht markiert, dass die Körperbilder im übertragenen Sinn zu verstehen sind. Stattdessen liest sich der Satz – nicht zuletzt aufgrund des konstanten Gebrauchs des Imperfekts – wie ein Tatsachen- bzw. Erfahrungsbericht. Obwohl eindeutig ist, dass es sich dennoch um metaphorische Ausdrücke handelt, ist diese Erkenntnis zunächst zweitrangig, da beim Lesen das sprachlich erzeugte Körperbild imaginiert wird.¹³³ Die Grenze zwischen Innen- und Außenwelt der Figur ist aufgrund der nahtlosen Integration des metaphorischen Ausdrucks in den

132 Die Einsamkeit der Hauptfigur wird im Kapitel nicht nur mithilfe von Körperbildern, sondern auch unter Rückgriff auf die titelgebende Farbe Blau visualisiert. Über die Farbe der Tinte wird verdeutlicht, dass die Erzählerin Schule mit Einsamkeit verbindet: „Là sostava fedele e muta la boccetta di plastica che conteneva il colore blu dove inzuppare la penna e scrivere. L'odore dell'inchiostro era la scuola. Le mie dita nello stringere la penna erano sempre macchiate di blu. [...] La solitudine, la grande, a cui mia madre mi affidava, aveva la forma delle mie dita macchiate del blu dell'inchiostro. Aveva anche lo stesso odore“ (VR, 22). Ihre Traurigkeit wird also anhand der blau verfärbten Finger gezeigt, ja nach außen sichtbar gemacht.

Farben symbolisieren auch im Kapitel „Macchie“ in *Il paese dove non si muore mai* sowie in *La mano che non mordi* das Leiden der jeweiligen Figuren. Während ein roter Fleck auf einer Bodenfliese in „Macchie“ auf häusliche Gewalt hindeutet (cfr. PMM, 15–19), versinnbildlicht krankhaftes Grün (cfr. MNM, 48, 51) in *La mano che non mordi* die Heimatlosigkeit der Hauptfigur.

133 Max Black erläutert, dass „[d]as Erkennen einer metaphorischen Aussage [...] im wesentlichen [sic] von zwei Dingen abhängig [ist]: zu wissen, was eine metaphorische Aussage ist, und beurteilen zu können, daß die metaphorische Lesart einer gegebenen Aussage der wörtlichen vorzuziehen ist“ (Black [1983b, 403]). Dennoch drängt sich das metaphorische Körperbild in der Vorstellung auf.

Text nicht erkennbar. Das evozierte Körperbild legt sich dank seiner Eindringlichkeit über die Vorstellung von Tamar, über ihr tatsächliches physisches Befinden.

Auch weitere konkrete Körperbilder bringen in *Fuorimondo* das titelgebende Gefühl von ‚Außerweltlichkeit‘ der Hauptfigur zum Ausdruck und symbolisieren so ihre psychische Versehrtheit. Als „andare fuorimondo“ (F, 5) bezeichnet Tamar den immer wieder auftretenden Prozess der Selbstentfremdung: Sie fühlt sich in diesen Momenten nicht mehr als Teil der Welt (cfr. F, 5). Tamar versucht, einen Riss in ihrem Gehirn auszumachen, den sie für die Selbstentfremdung verantwortlich macht: „Mi sedevo, sforzandomi di immaginare l'interno del mio cervello per individuare la crepa, lo spacco, lo squarcio“ (F, 5). Eine Spaltung des Ichs wird hier jedoch nicht nur über das Körperbild insinuiert, sondern auch durch einen Riss in der Hauswand und Ländergrenzen verdeutlicht, in denen Tamar den Riss im Gehirn zu erkennen glaubt:

[O]gni volta la [=la crepa] vedevo materializzarsi nell'incrinatura che percorre il muro a casa di mia nonna a partire da un giorno d'estate, quando un terremoto tracciò una linea fine, ma quanto acuta e profonda, spezzandolo a vita. Linea coerente, dal suolo al soffitto. Come i confini sulla carta geografica. C'era una profezia in quel disegno, mostrava la carta geografica del mio cervello (F, 5–6).¹³⁴

Obwohl mit dem Hirnriss die Verletzung eines spezifischen Körperteils beschrieben wird, ist das Körperbild für Vorpsi möglicherweise nicht konkret genug, verstärkt sie es doch durch die Bilder von einer rissigen Hauswand und Grenzlínen noch. Dies lässt sich damit erklären, dass es sich beim Gehirn um ein inneres Organ handelt, dessen Verletzungen Lesende sich einerseits, ob ihrer Unsichtbarkeit, schwieriger bildlich vorstellen und andererseits im Vergleich zu gängigen Schmerzerfahrungen weniger gut nachempfinden können. Wie Ljubinka Petrović-Ziemer erklärt, wird „insbesondere bei der Literarisierung leiblicher Empfindungen [...] häufig betont, dass beispielsweise intensive Schmerzempfindungen zwar Ausdruck in Metaphern finden, [...] der Schmerz [jedoch] nicht von der Sprache ‚hergestellt‘, sondern ‚geformt‘“¹³⁵ wird. Während bekannter Schmerz demnach sprachlich aufgerufen und ‚geformt‘ werden kann, ist es unmöglich un-

¹³⁴ In Bessa Myftius Roman *Confessions des lieux disparus* wird das Kindheitshaus der Hauptfigur personifiziert. Als die Familie beginnt, das zu Hause, insbesondere den Garten, umzugestalten, drückt das Haus über Risse in der Hauswand seine Missbilligung aus: „Et quand mon frère a taillé le p  cher en pleine floraison [...], des fissures sont apparues brusquement sur les murs de la salle de bains; la Maison avait choisi l'endroit le plus intime pour cracher sans retenue son aversion“ (CLD, 7). Die Risse symbolisieren in diesem Fall den durch die Veränderung und Modernisierung einsetzenden Heimatverlust der Familie. Zudem handelt es sich hier nicht um ein Körperbild.

¹³⁵ Petrović-Ziemer (2011, 171).

bekannten Schmerz zu erzeugen. Die zitierte Passage aus *Fuorimondo* zeigt also, dass die Visalität des Textes – und damit auch die distanzierende Wirkung der Körperbilder – nicht nur von den (extremen) Beschreibungen oder der Einbettung der visuellen Stilfiguren in den Text abhängt, sondern auch von der Sicht- und Vorstellbarkeit der beschriebenen Objekte oder Prozesse. Das Symbol des Risses rückt in diesem Fall dem konkreten Körperbild des verletzten Gehirns gegenüber stärker in den Vordergrund. So auch im folgenden Zitat, indem Tamar ihrer Mutter erklärt, dass ihre Verletzung nicht sichtbar ist:

Dove ti sei ferita Tamar? Mi fai vedere?

Vorrei mamma, ma non so dove, so solo che sono ferita, perché ho male. [...]

La piaga si nascondeva maliziosa da qualche parte, forse nei corridoi del cervello dove i miei pensieri vivevano di vita propria, senza freni. Stava lì in mezzo a quella confusione ed era grande aperta come un fiore carnivoro (F, 109–110).¹³⁶

Indem sie die Verletzung mit einer geöffneten fleischfressenden Pflanze vergleicht, evoziert Tamar zum einen das Bild einer klaffenden Wunde und betont zum anderen deren gewaltsames Potenzial, wodurch wiederum ihre eigene Position als Leidende hervorgehoben wird. Auch dieses Bild ist zwar explizit, aber dennoch abstrakter als die eingangs analysierten Körperbilder. So tritt der übertragene Sinn deutlicher zum Vorschein, da zum einen die beschriebene Verletzung weniger nachvollziehbar ist und zum anderen der Vergleich explizit durch den Marker ‚come‘ eingeleitet wird. Auf narrativer Ebene bleibt eine Distanz aufgrund des figurativen Sprachgebrauchs zwar bestehen, die Distanz, die über die Extremisierung von Körperbildern erreicht werden kann, stellt sich hier jedoch nicht im gleichen Ausmaß ein. Diese Wirkung wird, wie die ersten Analysen gezeigt haben, vor allem erzielt, wenn Wunden bzw. Verletzungen beschrieben werden, die vorstellbar sind, deren Schmerz abruf- und formbar ist.¹³⁷ Da Tamar außerdem selbst von einer inneren Wunde spricht, ist die Überlagerung von Innen- und Außenbild in der Vorstellung von Lesenden weniger wahrscheinlich.

Obwohl Vorpsi im folgenden Zitat aus *L'été d'Olta* noch klarer herausstellt, dass es sich bei dem Körperbild um ein imaginiertes handelt, schafft dieses eine Distanz zur Hauptfigur Olta, da diese die tote Metapher ‚nerfs cassés‘ belebt, indem sie sich zerrissene Nerven bildlich vorstellt. Das entstehende ‚Blutbad‘

¹³⁶ Der Vergleich mit der fleischfressenden Pflanze wird anschließend noch weitergeführt: „Tardi ho scoperto di aver dato vita a un fiore carnivoro dai petali polposi, turgidi, che cominciava a nutrirsi di me, rosicchiandomi paziente, e forse quella pianta che si nutriva della mia pienezza ha creato gli abissi della mancanza“ (F, 110).

¹³⁷ Dies erklärt auch Max Black in seiner Abhandlung zur Metapher. Sie kann ihre Wirkung nur dann entfalten, wenn der Gegenstand bekannt ist (cfr. Black [1983a, 70–71]).

überschattet den bevorstehenden Nervenzusammenbruch, das gedankliche Körperbild überlagert jenes der nach außen unversehrten Oltà:

[À] force d'usure mes nerfs risquent de se de briser comme ceux de ma mère. Prise de peur, je cherche à me calmer, la perspective de mes nerfs cassés me terrifie – mon imagination m'en présente aussitôt l'image: une multitude de capillaires minutieusement hachés, flottant dans un bain de sang (EO, 153).¹³⁸

Es ist diese explizite Beschreibung von physischen Verletzungen und Schmerz, ja die Extremisierung, die dazu führt, dass der seelische Zustand der jeweiligen Figur nebensächlich bleibt; Lesende sind vielmehr dazu gezwungen, Abstand zu nehmen. Eine solche Distanzierung kann verhindern, dass bei der Rezeption von Schmerzwörtern schmerzverarbeitende Hirnareale aktiviert werden,¹³⁹ und kann somit affektregulierend wirken.¹⁴⁰ Zudem wird durch die Distanzierung das Empathieempfinden und die Identifikation mit der Figur erschwert. Ein Fokus auf Oltas mentalen Zustand wird trotz der Deutlichkeit des Körperbildes geradezu unmöglich. Die Visualität macht die Texte, wie eingangs erläutert wurde, demnach zwar anschaulicher, schafft dadurch aber keine Nähe zu den Figuren. Sie werden mit ihren explizit beschriebenen Verletzungen, mit denen sie teilweise lebensunfähig wären, wahrgenommen und lassen geradezu an Opfer aus Horrorfilmen denken. Die Identifikation mit der Figur bzw. den Figuren wird auch dadurch erschwert, dass Umstände oder die konkreten Auslöser der psychischen Zustände oftmals nicht oder zumindest weniger im Fokus stehen als das Leiden selbst. So wird – um nochmals auf die Einsamkeit der Hauptfigur in „Il colore blu“ zurückzukommen – bspw. keine enge Mutter-Tochter-Beziehung beschrieben, die Lesende nachvollziehen lassen könnte, warum es für die Tochter so

¹³⁸ Ein ähnliches Vorgehen ist im folgenden Zitat zu erkennen: „La realtà cominciò a scivolare; case, strade, alberi correvano, fuggivano da noi“ (VR, 35). Durch die Erweiterung um weglaufernde und fliehende Häuser, Straßen und Bäume wird der wörtliche Sinn der metaphorischen Redewendung ‚la realtà scivola‘ gegenüber dem übertragenen betont.

¹³⁹ Cfr. Richter/Eck/Straube/Miltner/Weiss (2010, 204). Die Jenaer Wissenschaftler:innen Maria Richter, Judith Eck, Thomas Straube, Wolfgang Miltner und Thomas Weiss konnten in ihrer MRT-Studie bestätigen, dass „the processing of pain-related words leads to activations within regions of the pain matrix“ (Richter/Eck/Straube/Miltner/Weiss [2010, 204]). In der um Handlungsempfehlungen ergänzten deutschen Kurzversion des Artikels empfehlen die Autor:innen, den Gebrauch von Schmerzwörtern in Gesprächen mit Patient:innen zu überdenken, da diese sich auf ihr Schmerzerleben auswirken (cfr. Richter/Miltner/Weiss [2011, 224]). Auf ähnliche Weise kann das Schmerzerleben von Rezipient:innen durch Schmerzwörter in literarischen Texten beeinflusst werden.

¹⁴⁰ Affektregulierende Verfahren gehen, anders als im dritten Kapitel erläutert, in diesem Fall jedoch nicht vom Text aus, sondern müssen von den Lesenden selbst genutzt werden.

schlimm ist, sich von ihrer Mutter zu trennen. Jegliche Kontextualisierung des Leidens fehlt (cfr. VR, 20–21), die Mutter wird in den vorherigen Kapiteln überhaupt nur einmal und zudem als Teil einer Gruppe von Müttern erwähnt (cfr. VR, 16).

Vorpsi nutzt konkrete Körperbilder, dies haben die bisherigen Ausführungen gezeigt, um die abstrakten psychischen Zustände ihrer Figuren zu veranschaulichen. Diese Veranschaulichung macht das psychische Leiden zwar erkennbar, schafft aber keine Nähe zu den Figuren. Insbesondere die Extremisierung der Körperbilder hält Lesende auf Abstand, da das sprachlich erzeugte Bild jenes der Figur innerhalb der Handlung überlagert. Diese Überlagerung tritt vor allem dann auf, wenn die visuellen Stilfiguren, also bspw. Metaphern, nicht (sofort) als solche zu erkennen sind und es sich um bekannte und demnach vorstellbare Bilder handelt. Bei Vorpsi sind Visualitätsmarker wie detaillierte Beschreibungen somit kein Garant für Anschaulichkeit und Nachvollziehbarkeit. Im nächsten Unterkapitel wird ergänzend gezeigt, dass die hypergenaue Beschreibung der Knochen eines Onkels in *Il paese dove non si muore mai* sogar dazu führt, dass sie nicht als solche erkannt werden, und so Distanz zum Gegenstand generiert.¹⁴¹

Zuvor soll nun noch ein Blick auf einige der Bilder geworfen werden, die in Verbindung mit Migration, Zugehörigkeit und Heimat stehende Seelenzustände zum Ausdruck bringen, um auch in diesem für Vorpsi besonders relevanten thematischen Kontext dem distanzierenden Potenzial der Körperbilder nachzugehen.

In *La mano che non mordi* wird die Heimatlosigkeit und der Verlust von Zugehörigkeit der beiden Hauptfiguren, die sich aufgrund von Migrationserfahrungen sowohl in ihren Herkunftsländern als auch in ihren Wahlheimaten fremd fühlen, mithilfe verschiedener Metaphern und Vergleiche dargestellt. Das Gefühl der Fremdheit drückt Vorpsi u. a. mithilfe von Krankheitsmetaphorik¹⁴² aus. So wird die in Paris lebende Hauptfigur bspw. als „[v]erde di migrazione“ (MNM, 51) bezeichnet, wobei das kränkliche Grün ihr Unwohlsein während ihres Aufenthalts in Bosnien-Herzegowina verdeutlicht, wo sie an ihr Herkunftsland Albanien

¹⁴¹ Siehe S. 170–171.

¹⁴² Auch Bessa Myftiu nutzt in *Vers l'impossible* Krankheitsmetaphorik. Anders als Vorpsi beschreibt sie damit jedoch den Prozess des Sprachwechsels, die Schwierigkeit, sich in einer neuen Sprache eloquent auszudrücken: „De haut, je considère mes énoncés toujours imparfaits, toujours souffrants de quelque malformation et chaque francophone rencontré devient le médecin possible; mais elles ne guérissent pas, mes phrases, elles s'appauvrissent, se lissent, s'enlaidissent... Elles renferment une maladie inconnue dans ces contrées: la tentation de l'impossible. Et je ne les soigne pas, je les garde infirmes, à la recherche d'un guérisseur qui pourrait les remettre sur pied, dansantes...“ (VI, 33–34).

erinnert wird, aber dennoch als Fremde gilt.¹⁴³ Die idealisierenden Träume von einem besseren Leben in Westeuropa, die sich als falsche Hoffnungen erweisen und in Desillusionierung münden, werden mit Krebserkrankungen in Verbindung gebracht: „Inutile spiegare cosa possono essere Parigi e Milano, vano descrivere come possono divorarti. Come fai a bombardare un sogno? Come fare a estirpare questi sogni che fanno solo del male? Che invadono il corpo con metastasi di false speranze“ (MNM, 47). Die metaphorisch genutzten Verben ‚divorare‘ und ‚bombardare‘, in denen Gewalttätigkeit zum Ausdruck kommt, verdeutlichen zusätzlich, wie einnehmend das Leben in einer fremden Großstadt sein kann und wie schwer es dennoch ist, sich gegen das aufkommende Fernweh zu wehren.

Besonders eindrücklich sind die körperbezogenen Bilder, derer sich die männliche Hauptfigur Mirsad bedient, um seiner Freundin den Moment zu schildern, indem ihm seine migrationsbedingte Selbstentfremdung erstmals bewusst wird. Er fühlt sich dem Tod nah, spürt seinen Körper nicht mehr: „Poi a un tratto mi sono sentito morire. [...] D'improvviso, non ho sentito più il mio corpo: come posso spiegarti, era come se fossi diventato schiuma“ (MNM, 51). Dass nun nicht mehr von (heilbaren) Krankheiten, sondern vom Tod gesprochen wird, unterstreicht zwar die Ernsthaftigkeit der Situation, das (Körper-)Bild ‚come diventare schiuma‘ [zu Schaum werden] bleibt aber, insbesondere im Vergleich zu den bisher analysierten, recht abstrakt. In *Fuorimondo* wird Tamars Selbstentfremdung ebenfalls mithilfe dieses Motivs zum Ausdruck gebracht. Die Textstellen ähneln sich in mehrfacher Hinsicht, obwohl es im fünf Jahre später erschienenen Roman anders als in *La mano che non mordi* nicht um Migration geht: Auch Tamar verliert ihr Körpergefühl und fühlt sich, als würde sie sterben:

Fuorimondo non ci sono esseri umani, nemmeno animali, alberi, casa, sedie, sole. Come dirti, mamma, è un vuoto riempito di ignoto terrore.

Poi, il giorno in cui quel contrasto mi aveva squagliato per l'ennesima volta il corpo, ero diventata schiuma bianca, nulla ero diventata, mi potevo pizzicare fino al sangue, mi potevano accoltellare e non provavo più niente. [...]

Il mio corpo è diventato schiuma. Non lo sento più, sto morendo (F, 39–40).

Tamars Apathie wird noch zusätzlich dadurch hervorgehoben, dass Vorpsi zwei Beispiele für Verletzungen nennt, die ihr nichts mehr ausmachen. Sie spürt weder bis aufs Blut gekniffen noch niedergestochen zu werden. Hier ist erneut der Gebrauch des Imperfekts auffällig, denn die Zeitform im Indikativ vermittelt – im Gegensatz zum eigentlich üblichen *condizionale passato* („mi avrebbero potuto

¹⁴³ Für eine umfassende Analyse dieses Krankheitsbildes als Ausdruck von Entfremdung siehe Bond (2010, 411–425). Zur Rolle von Krankheitsmetaphorik in weiteren Texten von Vorpsi und einem Roman von Giorgio Saponaro zur albanischen Migration siehe Görtz (2025, 240–242).

accoltellare¹⁴⁵) – den Eindruck, dass sie tatsächlich niedergestochen wurde. Indem Vorpsi das Schaum-Motiv wieder aufgreift, ruft sie einigen Leser:innen das Wissen um die in *La mano che non mordi* verhandelte Zugehörigkeitsproblematik ins Gedächtnis und vermag so Tamars Nicht-Zugehörigkeit sowie Selbstentfremdung zu verdeutlichen. Das indirekte Selbstzitat zeigt außerdem, dass sich Themen und Motive durch verschiedene Texte Vorpsis hindurch ziehen.¹⁴⁴

Im Kontext von Zugehörigkeit und Identität soll noch ein letztes Körperbild betrachtet werden, das ähnlich konkret und eindringlich erscheint wie die zu Beginn des Kapitels aufgeführten. Mirsad bringt das Gefühl, seiner Umgebung schutzlos ausgeliefert zu sein, zum Ausdruck, indem er sich als gehäutet beschreibt und macht Mailand, die Stadt, in der er einige Zeit gelebt hat, für das Häuten (*scuoicare*) verantwortlich.

Ho preso troppa coscienza della vita. [...] Adesso sono un individuo che va avanti con il corpo messo a nudo, intendo senza pelle, mica nudo così! Nudo così è niente! I miei organi sono a vista d'occhio, fuori, come esposti a una mostra, tutti li possono toccare, curiosare, osservare, spostare, pizzicare. Tutti possono spappolarmi il fegato. E lo fanno. Non ho più nessuna difesa. Te ne rendi conto, n-e-s-s-u-n-a!

– Il male è cominciato quando sono andato a vivere a Milano. Senza capire che la città grigia mi stava scuoiando (MNM, 51–52).

Cornelia Anna Maul sieht in der Häutung die Abspaltung eines „Doppelgänger-Ich“,¹⁴⁵ die – so erklärt sie mit Rückbezug auf Julia Kristeva – ein Bedürfnis nach Sicherheit befriedigen kann, da negative Empfindungen ausgelagert werden.¹⁴⁶ Für Emma Bond hingegen symbolisiert die Häutung den Verlust einer Schutzschicht.¹⁴⁷ Versteht man die Haut mit Sara Ahmed als Symbol für das eigene zu Hause, für Heimat („home as skin“¹⁴⁸), drückt dieser Verlust außerdem Mirsads Heimatverlust aus, der auf seine Migrationserfahrung in Italien und seine Rückkehr nach Bosnien-Herzegowina zurückzuführen ist. Es ist ihm nunmehr unmöglich, so hält auch Silvia Cardini fest, sich eindeutig zugehörig zu fühlen: „Non è, dunque, la collocazione in uno o nell'altro mondo a garantire la salute, ma è la dimidiazione che fa ammalare, ovvero l'impossibilità di essere in un luogo che unisca le caratteristiche e le funzioni dei due mondi procura sofferenza“.¹⁴⁹ Die Ablösung von Mirsads Haut stellt für Bond den Ausdruck dieser identitären Spal-

¹⁴⁴ Für weitere Beispiele siehe Kapitel III.3.1.

¹⁴⁵ Maul (2017, 279). Das Motiv wird im Unterkapitel zu intermedialen Bezügen auf Kunst und Malerei erneut aufgegriffen.

¹⁴⁶ Cfr. Maul (2017, 279–280).

¹⁴⁷ Cfr. Bond (2018, 43).

¹⁴⁸ Ahmed (2000, 89).

¹⁴⁹ Cardini (2015, 404).

tung („dimidiazione“) dar, die die Migrationserfahrung mit sich bringt.¹⁵⁰ Sie weist zudem darauf hin, dass eine solche Zerrissenheit durch die Trennung von „n-e-s-u-n-a“ sogar grafisch realisiert wird: „Once the skin ego has suffered a failure in its containing function, it becomes like a colander, through which the interior empties itself, something that is echoed in Vorpsi’s narrative in the letters of „nessuna“ [none] seeping out of their natural boundary“.¹⁵¹ Resümierend lässt sich die folgende Aussage, die Ahmed in Bezug auf einen Text von Aameena Meer trifft, auf Vorpsi’s Werk übertragen: „[T]he trauma and pain of not being fully at home is narrated through skin sensations. [...] Migration stories are *skin memories*“.¹⁵²

Obwohl es sich beim Verb ‚häuten‘ um ein ähnlich konkretes und vorstellbares Körperbild handelt wie bei den zu Beginn des Unterkapitels aufgeführten Blutbädern oder den fehlenden inneren Organen, fällt die Extremisierung in diesem Zusammenhang geringer aus. Zurückzuführen ist dies u. a. auf die Tatsache, dass es nur eines von vielen Bildern ist, die fehlende Zugehörigkeit oder identitäre Spaltung veranschaulichen – erwähnt sei hier noch das Motiv der „radici in aria“ (MNM, 51), das die Wurzellosigkeit der weiblichen Hauptfigur zum Ausdruck bringt. Da *La mano che non mordi* um diese spezifischen Seelenzustände kreist, sticht das Bild, gehäutet zu werden bzw. zu sein, weniger deutlich heraus als andere, punktuell genutzte Körperbilder, die die einzigen Beschreibungen der jeweiligen Figuren bzw. ihres Befindens darstellen. Hinzu kommt, dass das Verb allein zwar eine gewisse bildliche Vorstellung hervorrufen kann, eine detaillierte und wirklichkeitsnahe Beschreibung der physischen Konsequenzen einer Häutung jedoch fehlt; die zuvor analysierten Beschreibungen sind in dieser Hinsicht umfangreicher und ausführlicher. Auch dies verhindert, dass Lesende Mirsad als tatsächlich gehäutet imaginieren. Die visuelle Stilfigur wird als solche wahrgenommen, eine Überlagerung von Außen- und Innenwelt findet nicht statt.

Durch das Zusammenspiel der verschiedenen (Körper-)Bilder visualisiert Ornella Vorpsi in *La mano che non mordi* nicht nur Abstraktes durch Konkretes, sondern schafft im Kontext von Migration, Identität und Zugehörigkeit, einem der großen Themenkomplexe, die sich durch ihre Texte ziehen, ein Verständnis für die Befindlichkeiten der Figuren: Sie bringt ihren Leser:innen die Gefühle von Heimatverlust und identitärer Zerrissenheit auf vielfältige Art und Weise näher, weshalb auch insbesondere zur Figur Mirsad eine gewisse Nähe entsteht. Die von Extremisierung gekennzeichneten Körperbilder und die auffällig explizite Beschreibung von Verletzungen und Schmerz in den anderen Werken erfüllen hin-

¹⁵⁰ Cfr. Bond (2010, 418).

¹⁵¹ Bond (2018, 43).

¹⁵² Ahmed (2000, 92).

gegen eine andere Funktion, da sie, wie gezeigt wurde, (fast) keine Nähe zu Figuren oder deren Empfindungen zulassen.

Man könnte argumentieren, dass Vorpsi traumatische Erlebnisse, ja das vermeintlich Unsagbare¹⁵³ sagbar macht bzw. den unsichtbaren Schmerz sichtbar macht, indem sie ihn mithilfe visueller Mittel von der psychischen auf die physische Ebene überträgt. Diese Argumentationslinie erscheint mir jedoch nicht ausreichend überzeugend, da auch weniger extreme Bilder abstrakte Empfindungen ausdrücken und den Lesenden möglicherweise sogar effektiver vermitteln könnten, wenn dadurch eine geringere Distanz zwischen ihnen und den Figuren herrscht. Die Distanz, die die Extremisierung zu letzteren schafft, verhindert hingegen Empathie und Identifikation bzw. schränkt sie – auch je nach Rezipient:in – ein, denn die Aufmerksamkeit wird weniger auf das psychische Befinden der Figuren gerichtet als auf die Beschreibung von Blut und Verletzungen. Obwohl sich innerhalb dieser keine Verweise auf die kommunistische Diktatur oder das Patriarchat in Albanien finden, halte ich es für gewinnbringend, Vorpisis Gebrauch der extremen Körperbilder damit in Verbindung zu setzen. So ließe sich zum einen mutmaßen, dass sie Eindrücke reproduziert, die mit eigenen Erfahrungen mit der Gewaltsamkeit des diktatorischen Regimes oder mit sexistischer Gewalt zusammenhängen. Zum anderen – und dies ist im Rahmen dieser literaturwissenschaftlichen Arbeit relevanter als eine solche autobiografische bzw. autofiktionale Lektüre – suggeriert Vorpsi, dass die beschriebenen Schmerzerfahrungen der (weiblichen) albanischen Bevölkerung bekannt und die entsprechenden Körperbilder somit vorstellbar und nachvollziehbar waren. Indem Vorpsi also den Körper zum Ort „inkorporierte[r] soziale[r] Strukturen“¹⁵⁴ macht, verweist sie auf die Brutalität des Regimes. Dies geschieht jedoch nur sehr implizit, da die Verbindung zu diesen sozialen Strukturen und dem politischen Kontext nicht im unmittelbaren Textzusammenhang angelegt ist. Lesende müssten diese erst aktiv herstellen und dafür nicht nur von den beschriebenen physischen Schmerzen auf psychisches Leiden, sondern auch auf politische und strukturelle Gewalt schließen. Auf den Gewaltaspekt können Lesende ihre Aufmerksamkeit aufgrund der distanzierenden Wirkung der Körperbilder richten, denn die Verletzungen und Schmerzen bleiben dadurch im Fokus, dass die Extremisierung dieser Bilder die Nähe zu den Figuren unterbindet: Die Körperbilder werden nicht nur als sprachlicher Ausdruck für psychisches Leiden, sondern auch in ihrer Körperlichkeit wahrgenommen. Obwohl also die Körperbilder selbst explizit sind, ist die Verbindung zu gesellschaftlichen Machtstrukturen in den Texten nur implizit. Wie das nächste Unterkapitel zu frag-

153 Siehe dazu Kapitel II.2.2.1.

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

mentierten Körperbildern und fragmentierenden Blicken zeigt, stellt Vorpsi diese jedoch auch explizit dar, um sie zu verkehren und auf diese Weise Kritik daran zu üben.

2.2 Blickdispositive, Macht und Gewalt im Kontext fragmentierter Körper(-bilder)

Neben den im ersten Analysekapitel betrachteten Formen der Fragmentierung von Vorpsi Texten auf Diskursebene finden sich darin zahlreiche fragmentierte Körper. Im Folgenden werden die verschiedenen Funktionen der Inszenierung fragmentierter Frauen- und Männerkörper näher betrachtet. Die Fragmentierung wirkt dabei distanzierend, da Figuren für Lesende aufgrund der Fokussierung einzelner Körperteile nicht im Ganzen sicht- und greifbar sind. Nachdem im vorigen Unterkapitel herausgestellt wurde, dass Vorpsi Körperbilder auch dazu dienen, Seelenzustände, ja psychisches Leiden zu veranschaulichen, steht nun explizit Vorpsi Nutzung fragmentierter Körperbilder für die Kritik am albanischen Patriarchat und an der kommunistischen Diktatur im Vordergrund. Zunächst wird herausgestellt, dass Vorpsi Blick- und somit Machtstrukturen zwar auf literarischer Ebene reproduziert, sie dabei jedoch variiert oder überspitzt und so denunziert. Anschließend gilt es aufzuzeigen, inwiefern sie ihre Kritik verstärkt, indem sie die Machtstrukturen subvertiert.¹⁵⁵ So eignen sich Frauenfiguren in Vorpsi Texten die von Patriarchat und Kommunismus ausgehende Blickmacht an und die Sexualisierung von Frauenkörpern wird verkehrt: Auch Männerkörper werden objektifiziert und fragmentiert (dargestellt). In diesem Zusammenhang lässt Vorpsi außerdem die psychische Gewalt, die mit sexualisierenden Blicken einhergeht, zu physischer Gewalt werden und macht Männerfiguren zu deren Opfern. Um dem Zusammenspiel von fragmentierten Körperbildern und (der Verkehrung von) Blickdispositiven nachzugehen, wird u. a. Laura Mulveys filmtheoretisches Konzept des *male gaze* für die literaturwissenschaftliche Analyse fruchtbar gemacht.

In ihrem Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ arbeitet Mulvey heraus, dass Frauen im Hollywood-Kino der 1930er bis 1950er Jahre in dreifacher Hinsicht zum angeblickten Objekt werden: Durch den Blick der „camera as it records the profilmic event, that of the audience as it watches the final product,

¹⁵⁵ Obwohl in der Forschungsliteratur bereits angemerkt wird, dass Vorpsi den sexualisierenden, ja geradezu gewalttätigen Blick auf Frauen anprangert (cfr. Alù [2015, 257–258]), wurde der Verkehrung dieses Blicks bisher nicht nachgegangen.

and that of the characters at each other“.¹⁵⁶ Obwohl diese Ebenen nicht in gleicher Weise in literarischen Texten vorhanden sind, kann das Konzept dennoch für die Analyse von Vorpsi Texten genutzt werden. Als Autorin (äquivalent zu Regisseur:innen und dem Blick der Kamera) kritisiert und subvertiert sie den *male gaze* auf Produktionsebene insofern, als sie die Blickweise des Publikums durch die innerliterarische Inszenierung von Blicken lenkt. Zum einen denunziert sie den objektifizierenden Blick auf Frauenkörper mithilfe expliziter, teils übertriebener Darstellung, zum anderen verkehrt sie ihn, indem sie den *male gaze* auf Männerkörper überträgt. Anders als bei Joey Soloways Konzept des *female gaze*¹⁵⁷ handelt es sich bei dieser Umkehr von Blickstrukturen keinesfalls um ein Alternativangebot, da Vorpsi lediglich Agens und Patiens vertauscht, die Art des Blicks aber prinzipiell gleichbleibt. So geht der Blick zwar nach der Verkehrung nicht mehr von Männer(figure)n aus, die ‚männliche‘, sprich fragmentierende, objektifizierende und/oder sexualisierende, Blickweise bleibt jedoch bestehen. Für die literarische Verkehrung dieser Blickweise nutzt Vorpsi narrative Verfahren, die jenen filmästhetischen Mitteln ähnlich sind, anhand derer Mulvey zufolge ein *male gaze* erkennbar ist – Detailaufnahmen, Zoom – und mithilfe derer (Frauen-)Körper objektifiziert, sexualisiert und fetischisiert sowie fragmentiert werden. Anja Michaelsen fasst die Verflechtung dieser Prozesse treffend zusammen: „Der fragmentierende Blick ersetzt im *Pars pro Toto* der Fetischisierung ein Subjekt durch ein ‚Ding‘“.¹⁵⁸ Bei der Fragmentierung von Männerkörpern geht Vorpsi sogar noch weiter, denn diese werden nicht nur fragmentiert dargestellt, sondern auch wortwörtlich fragmentiert: Männerfiguren verlieren ihre Zähne, leiden an Haarausfall oder nur ihre Überreste spielen im Text eine Rolle.

Über die Körperbilder vermittelt Vorpsi zum einen implizit die (psychische und physische) Gewalt, die von den Machtinstanzen im kommunistischen Albanien ausging und unter der Frauen, wie in Kapitel II.1.1.4 gezeigt wurde, doppelt litten, und nutzt sie zum anderen für ihre Kritik an und für die Subversion der patriarchalischen und kommunistischen Macht.

¹⁵⁶ Mulvey (2006, 352).

¹⁵⁷ Für Überlegungen zum *female gaze* siehe Soloway, Joey. „The Female Gaze. Master Class“. *Toronto International Film Festival* 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I>> [14.07.2025] oder Brey, Iris. *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. Paris: Éditions de l'Olivier 2020.

¹⁵⁸ Michaelsen (2006, 252).

2.2.1 Der sexistische Blick auf Frauenkörper

Vorpsi nutzt (fragmentierte) Körperbilder als narratives Verfahren, um Kritik am misogynen Umgang mit Frauen implizit zu äußern, statt sie explizit zu machen. So reproduziert sie in ihren Texten über die sexualisierende Beschreibung von Frauenkörpern zwar einen männlichen Blick, denunziert diesen aber zeitgleich, da sie ihn einerseits nicht von männlichen Figuren ausgehen lässt und andererseits überspitzt. Das Adjektiv ‚männlich‘ bezeichnet dementsprechend nicht das Gender der Personen oder Figuren, von denen der Blick ausgeht, sondern die Art und Weise des Blicks. In einem ersten Schritt vermag Vorpsis bewusste Inszenierung eines *male gaze* Lesenden sexistische (Blick-)Strukturen vor Augen zu führen. Lässt Vorpsi nun Frauen- oder gar Kinderfiguren auf diese Art und Weise auf Frauenkörper schauen, so kann daran in einem zweiten Schritt entweder eine Internalisierung sexistischer Strukturen abgelesen oder aber eine satirische Verkehrung der Strukturen erkannt werden.

Im folgenden Ausschnitt beschreibt die junge, namenlose Erzählerin des Kapitels „Bel ami“ aus *Il paese dove non si muore mai* einzelne Körperteile – die Brüste, Haare, Lippen, Haut und den Hals – einer Nachbarin:

La gonna va stretta a Ganimete, i suoi seni negano con fierezza la gravità della terra, i capelli godono una libertà selvaggia, le sue labbra sono rosa, la pelle è trasparente; una volta, guardandola da vicino, scorsi delle piccole venature azzurrine che scendevano lungo il suo collo delicato (PMM, 44).

Die Körperbilder sind poetisch, ja überzeichnet. Die Erzählerin spricht von ‚Schwerkraft negierendem Busen‘ und ‚wilde Freiheit genießendem Haar‘. Zudem betont die metaphorische Transparenz Ganimetes Fragilität. Schon die Beschreibung wirkt demnach überzogen. Sie steht darüber hinaus in Kontrast zum kindlichen Blick, sodass die Diskrepanz zwischen der Art des Blicks und der blickenden Figur besonders deutlich wird. Beide Verfahren, die Überzeichnung und die Übertragung der Blickmacht auf eine Kinderfigur, zeigen, dass Vorpsi die Sexualisierung von Frauenkörpern in Albanien nicht nur literarisch nachahmt, sondern kritisiert. Auch in der geradezu petrarkistischen Beschreibung Denatas durch Ornela, die ebenso junge Erzählerin des folgenden Kapitels, und der anschließenden Fokussierung von Körperteilen wie Fingern und Fingernägeln ist dieses Vorgehen zu erkennen:

Denata è alta, sinuosa, la sua chioma è dorata e ondulata, talmente pura e fluente che ti viene voglia di metterle le dita fra i capelli per poi renderti conto che la stai accarezzando. [...] Le sue dita sono affusolate. Le unghie racchiudono nel loro rosa-malva delle macchioline curiose, anch'esse graziosissime (PMM, 54).

Denatas Haar wird in übertriebener Weise beschrieben. Es ist golden, wellig, rein und wallend. Auch der Übergang vom Haar-Topos zu Fingernägeln und die Bezeichnung der Flecken darauf als besonders *graziös* zeigt, dass Vorpsi den fragmentierenden Blick auf Frauenkörper überspitzt, *ad absurdum* führt und auf diese Weise anprangert. Neben Vorpsis Kritik geht aus dem Zitat hervor, dass die (passive) Wahrnehmung der Schönheit den Wunsch (aktiven) Berührens hervorruft: Die Erzählerin verspürt die Lust, Denatas ‚chioma dorata‘ anzufassen und sie zu streicheln. Ähnlich verhält es sich, als die Hauptfigur Tamar in *Fuorimondo* mit ihrer Tante Lali über deren Brüste spricht und sie danach bittet, sie berühren zu dürfen. Die Körperbeschreibungen gehen auch hier über visuelle Sinneseindrücke hinaus. Vorpsi zeigt nicht nur den *male gaze* an sich, sondern inszeniert auch Handlungsintentionen bzw. Handlungen, die auf die Sexualisierung von Frauenkörpern folgen können. Wenngleich diese in den zitierten Passagen nicht als übergriffig empfunden werden, bildet Vorpsi tatsächliches übergriffiges Verhalten nach.

Amava sdraiarsi nuda nel suo letto, guardavo il corpo bianchissimo di pelle morbida, i seni le stavano su dritti, Li ho rifatti più volte, aveva confessato, ma il peccato è che non senti più niente, io che adoravo quando mi succhiavano e mi mangiucchiavano i capezzoli, sono belli vero? [...]

Li posso accarezzare zia?

Certo che puoi.

Erano duri e belli. Oh la vita snella di Lali, il suo sedere maestoso, le sue gambe lunghe lisce, i capelli neri, folti, quell'aria di disdegno, quella schiena sempre dritta e di nuovo quel magnifico raro sedere bombato (F, 56).

Zusätzlich wird der *male gaze* in diesem Textausschnitt besonders explizit in Szene gesetzt, da Vorpsi hier filmästhetische Mittel in die Literatur überträgt.¹⁵⁹ Lesende folgen Tamars Blick wie einer Kamera beim Schwenk: Tamars anfängliche Schilderung im Imperfekt („guardavo il corpo“) geht in erlebte Rede über, so dass sie ihre Wahrnehmung nicht mehr vermittelt, sondern das Lesepublikum Lalis Körper(-teile) gemeinsam mit ihr ansieht. Die verblosen Ausrufe („Oh la vita snella“, „quella schiena“, „quel magnifico raro sedere“) markieren dabei das Voranschreiten des Blicks auf die Weise, wie Kamerabewegungen dies im Film vorgehen würden.

Indem sie die Blicke, Beschreibungen und Berührungen in den bisher betrachteten Textstellen von Mädchen bzw. jungen Frauen anstatt von Männerfiguren ausgehen lässt und dabei das Missverhältnis von Blick und Blickträgerinnen

159 Nach Irina Rajewskys Typologie ist eine solche filmische Schreibweise als intermedialer Bezug zu bezeichnen (cfr. Rajewsky [2002, 15–18]).

akzentuiert, gibt Vorpsi zu verstehen, dass sie den sexualisierenden *male gaze* nicht nur bewusst reproduziert, sondern zeitgleich kritisiert. Diese Kritik vermittelt sie jedoch ausschließlich indirekt und mithilfe von Visualität, insbesondere mithilfe sprachlicher Körperbilder und der Inszenierung von Blickdispositiven, spricht bzw. schreibt sie also nicht explizit aus. Da Vorpsi Visualität nutzt, um ihre Einstellung zu patriarchalischen (Blick-)Strukturen aber dennoch, und zwar implizit, im Text anzulegen, ist sie in diesem Zusammenhang als Strategie der narrativen Distanzierung zu bezeichnen. Lesende müssen Vorpsis kritische Haltung erst aktiv aus ihren narrativ erzeugten Körperbildern herauslesen. Die Blick- und Machtstrukturen zeichnet Vorpsi zudem nach, ohne die dabei von Männer(*figure*)n ausgehende Gewalt zu zeigen. Dem Verfahren kann also auch eine gewisse affektregulierende Wirkung zugeschrieben werden, vermittelt sie die Funktionsweise von Sexualisierung doch, ohne Lesende dabei der damit einhergehenden Gewalt auszusetzen. Nicht zuletzt impliziert Vorpsi, dass auch Frauen und Mädchen sexistisches Gedankengut internalisiert haben¹⁶⁰ und unterstreicht so dessen tiefe gesellschaftliche Verankerung.

Anhand eines Ausschnittes aus dem Kurztext *Vetri rosa* soll deutlich gemacht werden, dass die Inszenierung fragmentierter weiblicher Körper nicht nur dazu dient, die Sexualisierung von Frauen anzuprangern, sondern auch die mit der Fragmentierung des Körpers einhergehende Objektifizierung. Diese zeigt Vorpsi losgelöst von der Sexualisierung des Frauenkörpers; die Frau wird nicht zum Sexobjekt. Stattdessen führt die Fragmentierung der Figur Arta zu einer Dehumanisierung, sodass sie nicht mehr als Frau bzw. Mensch wahrgenommen wird, son-

160 Diese internalisierte Misogynie zeigt Vorpsi insbesondere anhand der Figur Dhoksi, einer dem Kommunismus verpflichteten Hauswirtschaftslehrerin aus *Il paese dove non si muore mai*. Sie interessiert sich für die Mutter der Hauptfigur Ormira und äußert dabei die patriarchalisch-sexistischen Überzeugungen, Frauen seien entweder die schöne *femme fatale* oder die devote Hausfrau und Mutter: „[Dhoksi] voleva sapere se mia madre si dedicava alle faccende domestiche. [...] Una donna così bella non può fare i mestieri di casa (si sa che i lavori domestici rovinano la bellezza dentro e fuori). [...] ,Dimmi un po', mi chiedeva in un respiro bollente che mi bruciava il padiglione auricolare, ,tua mamma lava i piatti e il pavimento? Le garze sporche di mestruazioni? Chi si occupa di tutto questo, eh? Non penso che sia lei, ho ragione, no? [...]“ (PMM, 21). In den kritischen Nachfragen der Lehrerin „con le gambe storte“ (PMM, 21) schwingt außerdem ihr Neid mit.

Die Verflechtung von Sexismus und kommunistischem Gedankengut bringt Vorpsi am Kapitelende zum Ausdruck, als Dhoksi Ormira dafür bestraft, italienische Postkarten in die Schule mitgebracht zu haben: „Dhoksi non può smettere. La sua mano vola, come in un ballo sognato da lungo tempo. Dai Dhoksi, insegnami il Partito, perché se no divento puttana. Salvami Dhoksi, con le tue gambe storte e oneste. Tu sei già salva, perché nessuno vuole scoparti“ (PMM, 24). Nur das Bild der unattraktiven Hausfrau scheint dem kommunistischen Ideal zu entsprechen. Das Zitat zeigt darüber hinaus, dass die kommunistische Macht auch von Frauen ausgeübt wird.

dern als Tier und Objekt. Zudem handelt es sich nicht um eine metaphorische Fragmentierung, bei der die Aufmerksamkeit auf einzelne Körperteile gerichtet wird, sondern um eine wortwörtliche: Artas Körper wird tatsächlich fragmentiert. Auch die Objektifizierung von Frauen zieht Vorpsi also bis ins Extreme.

Als die erzählende Hauptfigur versucht, der unterkühlten Arta mit Kleidung zu helfen und sich anschließend der Interaktion entziehen möchte, beginnt Arta, eines ihrer Augen zu entfernen, und wird dabei gewalttätig: „Allora vidi una cosa che mi fece orrore; lei piantò a un tratto un dito nel suo bell’occhio nero e cercò di farlo uscire dall’orbita. Con l’altra mano teneva fermo il piede piantandomi le unghie nella pelle“ (VR, 34). Sie entfernt ihr Auge – „senza nessun grido di dolore e con una calma sconcertante“ (VR, 35) – und möchte es der Erzählerin schenken. Mit dieser Geste, also im Zuge der Fragmentierung, verliert Arta für sie jegliche Menschlichkeit: „[U]n animale si muoveva di fronte a me e mi voleva offrire un globo insanguinato. Ecco!, sentii la cosa chiamata Arta, ti do il mio occhio“ (VR, 35). Indem Vorpsi den Prozess der Fragmentierung überspitzt, Arta also tatsächlich einen Bestandteil ihres Körpers entfernen und sie dabei zu einem ‚Ding‘ werden lässt, zeigt sie nicht nur, dass die Fragmentierung von weiblichen Körpern Frauen ihre Menschlichkeit nimmt, sondern prangert diese Entmenslichung¹⁶¹ zeitgleich an.

In ihren Texten reproduziert Ornella Vorpsi, wie gezeigt wurde, die fragmentierende Sexualisierung sowie Objektifizierung von Frauenkörpern und vermittelt Lesenden so auf literarischer Ebene die Existenz und Funktionsweise sexistischer (Blick-)Strukturen. Aus den bisherigen Analysen ging hervor, dass Vorpsi diese Strukturen dabei immer auch implizit kritisiert, indem sie sie überspitzt und *ad absurdum* führt oder die Blicke von Frauen- und Kinderfiguren ausgehen lässt. Es finden sich jedoch auch Passagen, mithilfe derer Vorpsi die Gewaltsamkeit und die psychischen Auswirkungen eines *male gaze* verdeutlicht, ohne die Blickdispositive zu variieren oder zu überzeichnen. So stellt sie den männlichen Blick im Folgenden eindeutig als Gewaltakt dar: „Quando passi per la strada, i loro sguardi t’incrociano penetrandoti fino al midollo, così a fondo che il tuo essere diventa trasparente. Una volta dentro di te, questo sbirciare diventa un’arte meticolosa“ (PMM, 10). Während die Transparenz von Ganimetes Haut in der weiter oben aufgeführten Passage ihre Zerbrechlichkeit symbolisierte, wird damit hier ausgedrückt, dass Frauen und ihre Körper dem *male gaze* ausgesetzt sind. Über die Ausdrücke ‚penetrando‘ und ‚dentro di te‘ wird zudem eine Verbindung zwischen Blicken und dem körperlichen Akt des (unfreiwilligen) Geschlechtsver-

¹⁶¹ Auch die Hauptfigur fühlt sich unmenschlich, wie tot: „Non vivevo più, non ero più un essere umano“ (VR, 35).

kehrt hergestellt, wodurch die tiefen psychischen Auswirkungen – ‚bis aufs Knochenmark‘ – sexualisierender Blicke erkennbar werden. Vorpsi bedient sich hier einmal mehr expliziter Körperbilder, um innere Prozesse zu veranschaulichen. Mittels der metaphorischen Verwendung des Verbs ‚incenerire‘ [verbrennen, einäschern] macht sie die verletzenden Auswirkungen von Blicken noch deutlicher: „[I]l suo sguardo m’incenerì“ (PMM, 14). Sexualisierende Blicke löschen Frauen demnach geradezu aus.

Die Gewaltsamkeit von Blicken unterstreicht Vorpsi außerdem mithilfe von Verben des Einverleibens, die aufgrund ihrer Körperlichkeit in direkter Verbindung zu den Körperbildern stehen. Sowohl bei den Frauen als auch bei den Männern, die Diella, die Mutter der Erzählerin des ersten Kapitels von *Il paese dove non si muore mai*, betrachten, wird das Bedürfnis hervorgerufen, sie zu zerfleischen, zu fressen, zu verschlingen:

Lei passava sotto gli sguardi ammirati degli uomini e quelli invidiosi delle donne. La mostruosa invidia delle donne l’ho vista in concreto dietro di lei. Sarebbe bastato uno sguardo fatto d’amaro – di quell’acido che corrode le vene e lo stomaco – a far bruciare castelli e paesi interi. L’avrebbero spolpata o mangiata viva, l’avrebbero gettata in pasto ai cani. [...]

Era questa la visita alla nonna, farsi vedere e desiderare. Gli uomini le sussurravano: „Come sei bella Diella, vorrei mangiarti tutta intera! [...]“ (PMM, 17).

Die Verben des Einverleibens drücken einerseits den Neid der Frauen und ihre Abneigung gegenüber Diella aus – sie wünschen sich ihren Tod –, andererseits handelt es sich in Bezug auf die Männer um eine Abwandlung der grundsätzlich positiv konnotierten Redensart ‚jemanden zum Fressen gern haben‘,¹⁶² anhand derer erneut die Gewalt verdeutlicht wird, die mit Sexualisierung einhergeht. Auf diese enge Verbindung von Sexualität und Nahrungsaufnahme weist Sigmund Freud hin, wenn er erklärt, dass die beiden Prozesse für Säuglinge während der oralen Phase noch nicht trennbar sind: „Das Objekt der einen Tätigkeit ist auch das der anderen, das Sexualziel besteht in der *Einverleibung* des Objektes“.¹⁶³ Außerdem stehen Einverleiben und Inkorporation immer auch in Verbindung mit Aneignung und Besitz,¹⁶⁴ sodass nochmals die Macht der Blickträger be-

¹⁶² Sie ist als sprachlicher Ausdruck des in der Psychologie als „cute aggression“ (Stavropoulos/Alba [2018, 2]) bekannten Phänomens zu verstehen. ‚Cute aggression‘ beschreibt das Verlangen, etwas Schönes oder Niedliches zu kneifen oder zu beißen, ohne jedoch tatsächlich Gewalt ausüben zu wollen (cfr. Stavropoulos/Alba [2018, 2]).

¹⁶³ Freud (2009 [1905], 99).

¹⁶⁴ Melanie Strasser hebt dies in ihrer Dissertationsschrift zu kulturellem Kannibalismus treffend hervor: „Im Verschlingen des anderen Körpers, im Begehren, sich des Anderen zu bemächtigen, sich ihn anzueignen, zu eigen zu machen, überschreitet der Kannibale jegliche Grenze“ (Strasser [2023, 19]).

tont wird. Auch Giorgia Alù arbeitet heraus, dass die entsprechenden Verben „bodily possession and violation“¹⁶⁵ implizieren.¹⁶⁶

Obwohl keine ausdrückliche Kritik an diesen Blick-, Macht- und Gewaltstrukturen zu erkennen ist, handelt es sich, davon ist auszugehen, nicht um perpetuierende, sondern um anprangernde Darstellungen. Vorpsi zeigt die Funktionsweise und die Auswirkungen eines *male gaze* explizit auf. In diesem Kontext kann also nicht mehr in gleichem Maße von einer affektregulierenden Wirkung der literarischen Inszenierung gesprochen werden; Gewalt wird thematisiert. Dennoch vermittelt Vorpsi die Gewaltsamkeit von Blicken auf implizite Art und Weise, indem sie sie mithilfe visueller sprachlicher Mittel zum Ausdruck bringt, anstatt auch die psychischen Auswirkungen von Sexualisierung und Objektifizierung explizit zu beschreiben. In gewisser Weise wird Visalität hier aber dennoch als Strategie der narrativen Distanzierung genutzt – wenn auch in abgeschwächter Form –, denn Vorpsi legt die Gewalt in den sprachlich generierten Körperbildern an und vermittelt sie somit nur indirekt. Lesende müssen die Verbindung zwischen den gewaltvollen mentalen Bildern und tatsächlicher (psychischer) Gewalt erst herstellen.

Ornela Vorpsi bildet den sexualisierenden *male gaze* literarisch nach und denunziert ihn; darüber hinaus verkehrt sie ihn und nutzt zudem Verben des Einverleibens subversiv,¹⁶⁷ um männliche Figuren den sexualisierenden, objektifi-

165 Alù (2014, 7).

166 Vorpsi inszeniert sowohl verschlingende Blicke als auch „denti [...] che [...] stanno spiando“ (PMM, 52). Zu dieser Wechselwirkung und der Triebkraft des Auges in Verbindung mit der des Mundes siehe auch: Ruhs, August. „Gier des Mundes – Gier des Auges“. *Verschlingen. Alles. Oralität und ihre theoretischen, klinischen und kulturellen Manifestationen*. Hrsg. von Elisabeth Skale, Sabine Schlüter und Ulrike Kadi. *Lust*. Wien: Mandelbaum Verlag 2016, 38–53.

167 Subversiv wird das Motiv des Einverleibens bspw. im Kontext des postkolonialen Wi(e)derschreibens (*writing back*) genutzt. In den 1990er Jahren ist in Lateinamerika, insbesondere in Brasilien, die Tendenz zu beobachten, den dominanten Diskurs innerhalb von Übersetzungen zu ‚verschlingen‘. So findet u. a. auch eine Wiederaneignung des exotisierenden und dehumanisierenden Kannibalismus-Diskurses statt. Siehe dazu bspw.: Schumm, Petra. „Götterboten im Land der Anthropophagen? Neueres Übersetzungsdenken in Brasilien“. *Übersetzen in Lateinamerika*. Hrsg. von Birgit Scharlau. Tübingen: Narr 2002, 177–202, aber auch Ruhe, Cornelia. „El pirata devorado. Pirateria literaria en la novela de Carmen Boullosa *Son vacas, somos puercos*“. *Iberoromania* 66 (2007), 61–79, die in ihrer Analyse erklärt, dass „la ‚alimentación‘ de la literatura postcolonial solamente funciona devorando a los predecesores“ (Ruhe [2007, 63]). Melanie Strasser geht in der Einleitung ihrer Monografie *Kultureller Kannibalismus. Übersetzungen der Anthropophagie* u. a. auf die *Antropofagia*-Bewegung in Brasilien ein (cfr. Strasser [2023, 23–28]): „Anthropophagie [...] konstruiert, kreiert. Sie verschlingt den Diskurs des Anderen, verleiht ihm dabei eine gegenläufige Bedeutung und wandelt ihn in ein Eigenes“ (Strasser [2023, 25]). Obwohl es sich um einen völlig anderen historischen und sozio-kulturellen Kontext handelt, wird deut-

zierenden und fragmentierenden Blicken sowie (sprachlicher) Gewalt auszu-
setzen.

2.2.2 Vorpsis Rache – Sexualisierung und Fragmentierung von Männerkörpern

Obwohl Männerfiguren in Vorpsis Texten vorkommen, stehen diese weniger im Vordergrund als Frauenfiguren. Häufig werden sie zwar erwähnt, sind aber kaum aktiv an der Handlung beteiligt.¹⁶⁸ Der Fokus auf einzelne Körperdetails bei Beschreibungen ähnelt der sexualisierenden Fragmentierung von Frauenkörpern durch den *male gaze*, macht Männerfiguren zu Blickobjekten und unterstreicht zudem diese Passivität. Um Vorpsis verschiedenartig umgesetzter Verkehrung des männlichen Blicks nachzugehen, wird zunächst gezeigt, dass bei der Beschreibung von Männerfiguren einzelne Körperdetails im Zentrum stehen, diese also fragmentiert dargestellt werden. Anschließend wird herausgestellt, dass diese Fragmentierung um Sexualisierung und Fetischisierung erweitert wird. Indem Vorpsi Blicke auf die Männerkörper von weiblichen Figuren ausgehen lässt, verkehrt sie das Blickdispositiv und setzt die Männerfiguren der damit einhergehenden Gewalt aus. Diese lässt sie erneut mithilfe von Verben des Einverleibens anklingen und überspitzt sie noch zusätzlich, indem sie Frauenfiguren tatsächlich gewalttätig werden lässt. Eine etwas andersartige Subversion des *male gaze* findet sich, wenn Vorpsi nicht nur die Blickrichtung, sondern auch die Funktion und Wirkung des fragmentierenden Blicks verkehrt. So dient die Fragmentierung von Männerkörpern auch der Ridikülisierung. Auf diese Weise hebt Vorpsi die von Männerfiguren ausgehende Macht auf der Darstellungsebene aus. Abschließend werden die Textpassagen betrachtet, in denen Männerfiguren ihre Macht insofern genommen wird, als sie durch die fragmentarische Darstellung bzw. tatsächliche Fragmentierung der Körper ihre Potenz und ihre körperlichen Waffen – so bspw. ihre Zähne – verlieren. Vorpsi kehrt Machtmechanismen also nicht nur um – anstelle von Frauenkörpern werden Männerkörper fragmentiert –, sondern verstärkt die Fragmentierung wie auch die Gewalt, lässt sie innerfiktional real werden. Während Kritik an Sexismus und Patriarchat bereits aus der zuvor untersuchten anprangernden Reproduktion des *male gaze* hervorgeht, ist die Subversion und Übertragung auf Männerkörper auch als eine Form von Racheausübung zu verstehen.

lich, dass das Motiv des Einverleibens als Mittel zur Machtsubversion genutzt wird. Dieser Aspekt lässt sich auf Vorpsis Verkehrung patriarchalischer Machtstrukturen übertragen.

¹⁶⁸ Insbesondere die Vaterfiguren in *Il paese dove non si muore mai*, *Tu convoiteras* und *L'été d'Olta* sind entweder abwesend, da sie Mutter und Kind verlassen haben, oder, da sie eine Haftstrafe absitzen (cfr. PMM, 21, 38, 85; cfr. TC, 51; cfr. EO, 100).

Die Beschreibung von Rudolf, einer zentralen Figur in *Fuorimondo*, liest sich wie eine sexualisierende Darstellung eines Frauenkörpers:

Ha la pelle scura, capelli lunghi neri che ondeggiano e occhi verdi chiari, porta i jeans, il suo corpo è snello di gioventù, la pelle tesa alla perfezione lungo le braccia, le mani, il petto, le gambe, i piedi. I piedi di Rudolf sono l'essenza dell'uomo, hanno la forza e la mascolinità che mancano al suo viso languido, aggraziato fino all'incredibile (F, 15–16).

Die Figur erscheint nicht als Ganzes, sondern wird auf einzelne Körperteile reduziert. Dabei rücken nicht nur typische Merkmale in den Fokus. So erwähnt die Erzählfigur zwar zunächst Rudolfs Haarfarbe, Frisur, Augenfarbe und Kleidung, widmet sich dann aber seiner straffen Haut und der Männlichkeit seiner Füße. Diese Beschreibungen markieren den ironischen Bruch mit normativen Männlich- und Weiblichkeitsdiskursen, handelt es sich doch insbesondere bei straffer Haut um ein gesellschaftlich verankertes weibliches Schönheitsideal. In diesem Zusammenhang ist auch die Beschreibung Stefans, einer weiteren männlichen Figur in *Fuorimondo*, interessant, in der ihm sein Wert abgesprochen wird, da er dem Schönheitsideal nicht entspricht:

Portava sempre una barba leggera e quando ha parlato ho notato i denti rigati di tozze, sgraziate, mi ero detta che non c'era niente da fare, non esisteva parrucchiere o dottore che potesse salvarlo da quelle braccia corte e da quelle dita tozze. Gliel'ho addirittura voluto dire, Che orribili mani, che strane queste braccia amputate. Deve essere così anche la tua anima. Le unghie già strette, corte di natura, erano mordicchiate fino ai polpastrelli indifesi (F, 149).

Zur Fragmentierung der Figur kommt die Negativbewertung seines Äußeren hinzu, auf das Stefan reduziert wird und von dem die Hauptfigur Tamar außerdem auf sein Inneres schließt. Obwohl die Männer(-körper) hier nicht explizit sexualisiert werden, ist eine Übertragung von Strategien des *male gaze* erkennbar. Vorpsi eignet sich die Blickmacht an und betrachtet die Männerkörper so, wie männliche Figuren innerliterarisch, aber auch von patriarchalischen Strukturen geprägte albanische Männer außerliterarisch, Frauen(-figuren) ansehen. Lesende folgen dabei ihrem bzw. dem Blick der Erzählinstanz wie im Film der Kamera. Die Betrachtung von Männerkörpern wird jedoch nicht nur über deren Beschreibung imitiert, sondern auch mithilfe von Blickverben inszeniert. So werden verschiedene Figuren explizit zu Blickträgerinnen, deren Blicken Lesende abermals folgen können. Die drei von Mulvey beschriebenen Blickebenen finden sich also auch in Vorpisis literarischen Texten wieder.

In *Fuorimondo* wird der aktive Blick der Hauptfigur auf Rudolfs Zähne und Augen beschrieben: „Prima non avevo mai visto da vicino i suoi denti perfetti, i suoi occhi stupore, non conoscevo la sua bellezza che mi avrebbe assorbita per

pomeriggi interi salvandomi da non so cosa“ (F, 71–72).¹⁶⁹ Indem Vorpsi in ihren Texten Männer(-körper) dem aktiven Blick von Frauenfiguren aussetzt, verkehrt sie das patriarchalische Blickdispositiv. Dies zeigt sich auch, wenn Katarina, die Hauptfigur aus *Tu convoiteras*, ihren Geliebten beobachtet, der dementsprechend zum Blickobjekt wird:

Quand elle observe le corps de l'étranger elle note que l'histoire, même la petite histoire, celle de sa propre vie, n'a laissé aucune trace sur sa peau. Katarina se perd dans cette perfection où le tourment n'a pas de prise. [...] Katarina a souvent oublié son corps. [...] Ce corps aujourd'hui la menace avec ses cicatrices. Sa parole devient plus blessante face à l'autre corps. Face à ses cheveux, dont l'étranger prend tant de soin, à ses dents blanches d'enfant, parfaites, dont lui-même assure qu'elles sont irréprochables de santé (TC, 69–70).

Der Fokus auf die Schönheit des Geliebten und einzelne Körperteile – die ‚perfection‘, sein gepflegtes Haar und seine perfekten Zähne – wirkt sexualisierend und fetischisierend. Diese Prozesse illustriert Vorpsis in ihren Texten insbesondere anhand von Füßen. In der folgenden Passage stechen zunächst die Beschreibung von Körperfragmenten und die Verwendung von Blickverben (‚spiare‘, ‚esaminare‘) hervor, die nochmals die Umkehrung des *male gaze* verdeutlichen. Majlinda, die Hauptfigur eines der vielen in *La mano che non mordi* vorkommenden Exkurses,¹⁷⁰ nimmt den Körper ihres Partners in ähnlicher Weise in den Blick wie eine Kamera jenen der Frau über Kamerabewegungen, von oben nach unten. Sie betrachtet erst das Haar, die Augen sowie seine Haut, sieht sich dann nach und nach seinen ganzen Körper an, bevor ihr Blick schließlich bei den Füßen des Mannes verharret:

I capelli del suo olandese sono quasi bianchi tanto sono chiari, i suoi occhi sono blu, la pelle anche ha una forte tendenza verso il blu. È molto ma molto grazioso. Majlinda di notte lo spia. Lui dorme e lei esamina ogni centimetro del suo corpo; *è il corpo di uno straniero. Ecco com'è fatto... uno straniero!*

La cosa che la fa più commuovere, quella che le fa amare oltre misura quest'uomo, sono i suoi piedi; lei ha un'adorazione per i suoi piedi, più precisamente per la loro pianta.

È una pianta intatta. Sembra che lui non abbia mai messo piede sulla terra per camminare. Qualcosa d'infantile e di candido è rimasto sotto ai suoi piedi. E se ha questo candore sotto i piedi, di sicuro ce l'avrà nell'anima.

Questi piedi sono lisci, morbidi, qualcosa che ha a che fare con il burro bianco. Lei non possiede più questa perfezione. I suoi piedi sono rovinati da cattive scarpe, cattive strade e soprattutto cattivi pensieri. Il piede di lui ha sempre riposato su suole morbide, strade pulite, i pensieri non sono stati mai così devastatori. Lei si vergogna di aver perso quella purezza, i piedi che ha adesso non le appartengono, così cerca di nasconderli a lui (MNM, 83–84).

169 Zur Bedeutung der ‚occhi stupore‘ siehe Rocchi (2019).

170 Zur Fragmentierung des Romans siehe Kapitel III.1.1.

Eine Sexualisierung und Fetischisierung der Füße wird anhand der Ausdrücke ‚amare oltre misura‘, ‚adorazione‘, ‚perfezione‘ und ‚purezza‘ sowie der neunfachen Wiederholung des Wortes ‚piedi‘ erkennbar. Zusätzlich werden die Füße im Ausschnitt geradezu exotisiert, denn sie fungieren als Unterscheidungsmerkmal zwischen Eigenem und Fremdem. Indem Vorpsi nicht die osteuropäische Majlinda, sondern den Niederländer als ‚straniero‘ bezeichnet,¹⁷¹ bricht sie zwar in Ansätzen mit der dominanten westeuropäischen Perspektive, das Bild der Füße visualisiert jedoch trotzdem die Diskrepanz zwischen den Lebensbedingungen und -standards in West- und Osteuropa: ‚Schlechte Schuhe‘ und ‚schlechte Straßen‘ stehen für finanzielle Notlagen auf individueller und staatlich-gesellschaftlicher Ebene.¹⁷²

Ornela Vorpsi verkehrt, wie eingangs angedeutet, in ihren Darstellungen nicht nur den sexualisierenden *male gaze*, sondern überträgt zusätzlich auch die damit

171 In der Passage aus *Tu convoiteras* weiter oben ist es ein Franzose, der als ‚étranger‘ gilt.

172 Schuhe spiegeln den Reichtum oder die Armut ihrer Besitzenden wider. So sind stinkende Füße in *La mano che non mordi* ein Indiz dafür, dass sich die jeweilige Person kein weiteres Paar Schuhe leisten kann: „C’è un odore forte in aereo. È l’odore di piedi dei Balcani. Frutto delle scarpe uniche, quelle che non si cambiano. L’odore di chi non ha due paia di scarpe“ (MNM, 85). Vorpsi setzt Füße bzw. Schuhe über diese Inszenierungen mit (fehlender) Zugehörigkeit in Verbindung. Während die Füße von Katarinas Geliebtem – und damit auch er selbst – „bien ancrés au sol“ (TC, 70) sind, werden Schuhe in der Kurzgeschichte „Storia di scarpe“ aus *Bevete cacao Van Houten!* als „profondamente straniere“ (BCVH, 127) beschrieben, denn sie scheinen zusätzlich zur praktischen Funktion eine ästhetische zu erfüllen. Es handelt sich weder um „scarpe colte“ (BCVH, 128) noch um die „scarpe tristi in finto cuoio, abbinate a certe suole di gomma che provocavano la comparsa di vesciche piene di siero“ (BCVH, 128), die die Hauptfigur aus ihrer Heimat kennt. Da sie die Schuhe nicht zuordnen kann, fühlt sich die Hauptfigur unsicher und ängstlich. Mithilfe des Schuhsymbols verdeutlicht Vorpsi die Angst vor fehlender Zugehörigkeit. Das Bild der „radici in aria“ (MNM, 51) veranschaulicht den Verlust eines Zugehörigkeitsgefühls auf ähnliche Weise, fehlt doch die Verbindung zum Boden. In *Il paese dove non si muore mai* hält eine Mutter genau diese direkte Verbindung des Körpers zum Boden für notwendig, damit ihrem Sohn, der aufs Dach klettert, um die Fernsehantenne auszurichten, nichts geschieht: „Se Luli sale le scale con i piedi fatti da Dio non potrà mai cadere“ (PMM, 27).

Auch in *Fuorimondo* spielen Schuhe in mehrfacher Hinsicht eine Rolle. So ist eine zentrale Figur Schuster. Seine Angst, bald keine Arbeit mehr zu haben, da die Menschen ihre Schuhe nicht mehr reparieren lassen, sondern neue kaufen (cfr. F, 28–29), zeigt den gesellschaftlichen Wandel in Albanien. In diesem Roman symbolisieren Schuhe Zugehörigkeit zudem auf andere und subtilere Weise, denn die Hauptfigur Tamar übernimmt die Identität einer verstorbenen Figur, indem sie ihre Schuhe trägt, sich diese aneignet: „[A]ppena ho detto *miei* quei sandali mi sono appartenuti interamente. Sono diventati un organo del mio corpo. [...] [S]e mi avessero fatto le analisi del sangue, dopo quella giovane morte, avrebbero visto come i globuli rossi avevano cambiato colore, come le molecole del mio corpo si erano incupite e di sicura gustate“ (F, 105–106).

einhergehende (psychische) Gewalt auf Männerfiguren und lässt sie in einem weiteren Schritt zu physischer Gewalt werden. Im folgenden Ausschnitt wird durch die Aufzählung und semantische Variation der Blickverben zum einen die Penetranz des Blicks betont, zum anderen wird die Verbindung zur Gewalt über ein Verb des Einverleibens, ‚divorare‘, hergestellt, das die Aufzählung abschließt:

Guardavo con attenzione il suo viso, „guardavo“ è dire poco, lo devo ammettere; l'ho sbirciato, osservato, letto, spiato, contemplato, ammirato, fissato, sgranato, divorato: pelle bianca, capelli castani, occhi scuri e assenti, naso dritto e finemente disegnato, naso elegante per profumi sottili, labbra da mordere (MNM, 21–22).¹⁷³

Die Wendung ‚da mordere‘ ist, wie auch die Redewendung, jemanden zum Fressen gern zu haben, ein sprachlicher Ausdruck eines Phänomens, das in der Psychologie als „cute aggression“¹⁷⁴ bekannt ist. Es bezeichnet den Drang, jemanden oder etwas aufgrund von Überwältigung durch positive Gefühle bspw. zu kneifen oder zu beißen, wobei eine solche gegenläufige Empfindung die Überwältigung auszugleichen vermag.¹⁷⁵ Eine Intention, tatsächlich Gewalt auszuüben, besteht dabei nicht.¹⁷⁶ Dennoch ist im sprachlichen Ausdruck der Gewaltakt enthalten. Ein ähnliches Gewaltpotenzial seitens einer weiblichen Figur wird auch in der folgenden Passage angedeutet, in der Lali, Tamars Tante in *Fuorimondo*, zunächst auf typische *male gaze*-Art beschrieben wird. Sie tritt anschließend zwar auf der Handlungsebene nicht aus ihrer passiven Rolle als angeblicktes Objekt heraus, indem Vorpsi sie aber als Raubtier beschreibt, verkehrt sie die Opfer-Täter-Dynamik sprachlich:

I capelli li teneva lisci, ornava le ciglia lunghe con il rimmel nero e i suoi occhi diventavano ancora più azzurri. Rideva forte, e i denti di ceramica smagliante si facevano larghi e aggressivi, non avevi scampo, quella bocca ti avrebbe sbranato, bastava che lo desiderasse, bastava che avesse deciso che la preda eri tu. Con quei denti il sorriso di Lali era forte da temere [...], ti spezzano perché non hanno nervi Tamar, non sentono il male, non sentono ostacoli, nemmeno il caldo o il freddo, sono denti morti (F, 55–56).

Lalis Zähne, vor denen es ‚kein Entkommen‘ gibt, sind ‚aggressiv‘ und in der Lage, ihre ‚Beute‘ zu ‚zerfleischen‘ und zu ‚zerbrechen‘. Wenngleich es hier ebenfalls nicht zum Gewaltakt kommt, werden die weißen Zähne, zumindest auf sprachlicher Ebene, vom Schönheitsmerkmal zur Waffe.

¹⁷³ Das Repertoire der Blickverben wird kurz darauf noch um ‚adocchiare‘ erweitert (cfr. MNM, 22).

¹⁷⁴ Stavropoulos/Alba (2018, 2).

¹⁷⁵ Cfr. Stavropoulos/Alba (2018, 2).

¹⁷⁶ Cfr. Stavropoulos/Alba (2018, 2).

In verschiedenen Kurzgeschichten aus *Bevete cacao Van Houten!* kommt es dann sogar explizit zur Gewalt. Die Schönheit von Edgars anfangs beschriebenen Körperteilen bewegt seine Freundin in „Della bellezza“ dazu, seine Menschlichkeit zu überprüfen. Dazu verletzt sie ihn bewusst mit einem Messer:

Quando parlavo con Edgar il piú delle volte non lo ascoltavo, perché ero perso ad analizzare il suo viso, gli occhi che andavano all'insú come due pesci lucidi e trasparenti.

Gli occhi con cui lui guardava questo mondo erano azzurrogrigi di ghiaccio e di metallo. [...] La sua pelle era pallida. Una volta (lo feci apposta e non glielo dissi mai), una volta lo ferii con un coltello affilato facendo finta di non aver visto il suo braccio posato là accanto. Uscí del sangue, una striscia inarrestabile di sangue rosso vivace, quasi arancio. È fatto di sangue, mi sono rassicurata, e mentre mi scusavo mi sono sentita allegra, tanto allegra: mi era piaciuto fargli del male. [...]

Voglio anche parlare dei denti di Edgar, mai ho visto denti tanto capricciosi, beffardi, bianchi, affilati. [...]

Gli chiedevo di farmeli vedere perché glieli volevo baciare. Ridendo apriva la bocca con un'obbedienza maliziosa. In un batter d'occhio vedevo la perfezione di perla bianca, leccavo gli incisivi, li mordevo scontrando gli smalti per fare rumore, continuavo finché si lamentava: „Ahi, mi fai male!“ (BCVH, 58–61).

Auch die Bewunderung der perfekten Zähne Edgars und der Wunsch, sie zu küssen, schlägt in Gewalt um: Die Hauptfigur beißt ihn so lange, bis er sich über den Schmerz beschwert. Während Vorpis in den im vorherigen Kapitel betrachteten Passagen zeigt, dass aus der Sexualisierung des Gegenübers der Wunsch entstehen kann, es zu berühren, inszeniert sie hier nun nicht nur derartige Handlungen, sondern gar intendierte physische Gewalt. Sie spitzt die Auswirkungen eines sexistischen *male gaze* demnach erst nach der Umkehr des Blickdispositivs zu – in den zuvor erwähnten Passagen waren Frauenfiguren die Blickobjekte – und lässt auf diese Weise nur Männerfiguren zu Opfern physischer Gewalt werden. Dies verdeutlicht nicht nur Vorpis Kritik an patriarchalischen und sexistischen Strukturen, sondern auch ihr Bedürfnis, das Leiden von Frauen auf literarischer Ebene zu vergelten.

Auch in der Kurzgeschichte „Lui e i miei capelli biondi“ verspürt die Hauptfigur in Anbetracht des Körpers ihres Freundes den Drang, ihn zu beißen, ihm Gewalt anzutun (cfr. BCVH, 102–103). Der Mund und der Blick des Freundes werden zunächst mit Adjektiven beschrieben, die ein stereotypes Bild von hegemonialer Männlichkeit zeichnen: „Lui ha la bocca grande, carnosa, avvolgente, pura. Bocca potente, forte. [...] Le palpebre superiori sono infossate in modo da disegnargli uno sguardo penetrante, dispotico, esperto“ (BCVH, 102). Der Mund ist ‚groß‘, ‚mächtig‘ und ‚stark‘, sein Blick sogar ‚despotisch‘. Die sich anschließende Beschreibung ist dann aber geradezu gegenteilig: „Il suo corpo era fragile e caldo. Suscitava uno strano desiderio di romperlo, di strozzarlo. [...] I suoi sguardi erano

aguzzi. I capelli deboli. Le mani nevrotiche e attorcigliate. Tutto in lui raccontava la fisionomia contorta dell'ansia“ (BCVH, 103). Bei den nun erwähnten Attributen (‚fragil‘, ‚schwach‘, ‚neurotisch‘ und ‚Sorge‘) handelt es sich eher um weiblich konnotierte Zuschreibungen; es ist die Schwäche des Körpers bzw. seine scheinbare Weiblichkeit, die die Gewalt der Freundin hervorruft. Indem Vorpsi trotz der Verkehrung der Macht- und Gewaltstrukturen eine implizite Verbindung zwischen dem Erleiden von Gewalt und Weiblichkeit herstellt, macht sie deutlich, dass ihre subversive Inszenierung sich aus ebendiesen Strukturen speist.

Die Hauptfigur äußert zudem das Verlangen, ihren Freund zu verschlingen: „Gli volevo mangiare la carne, la morbida, torbida carne che lo avvolgeva. Gli avrei succhiato il midollo: averlo tutto intero, inglobarlo nel mio corpo“ (BCVH, 103).¹⁷⁷ Dieses Verlangen kann jedoch nicht mehr als Ausdruck des oben erläuterten Phänomens der ‚cute aggression‘ verstanden werden, da Vorpsi hier ein konkrete(re)s Körperbild zeichnet, indem sie den Prozess des Einverleibens detailliert und spezifiziert. So will die Freundin sein zartes Fleisch verspeisen, sein Knochenmark lutschen und ihn im Ganzen in sich aufnehmen. Diese anschauliche Beschreibung geht über Wendungen, die ‚cute aggression‘ sprachlich ausdrücken, hinaus. Vielmehr verkehrt Vorpsi hier nun auch die metaphorische Einverleibung durch den *male gaze* und vergilt diese demnach in gewisser Weise nach dem Talionsprinzip. Die Vergeltung wird aber zeitgleich verstärkt, da mit dem Wechsel des Sinnesorgans die Aufhebung der „Metapher vom ‚gefräßigen Auge‘“¹⁷⁸ erfolgt. Die metaphorische Gewalt wird mit (dem Verlangen nach) physischer Gewalt gekontert. So zeigt es auch Gabriele Jutz in ihrem Aufsatz zum Kurzfilm *The Big Swallow*: Der einverleibende Blick der Kamera wird vom Blickobjekt vergolten, indem es den Kameramann verschlingt. Dabei „[motiviert n]icht gefräßige Gier [...] sein Tun, sondern eher der Wunsch, Gleiches mit Gleichem zu vergelten, d. h. die Aggression der Kamera mit der Einverleibung und somit Vernichtung des Störenfrieds zu beantworten.“¹⁷⁹ An diese Argumentation anknüpfend, sind die Handlungen der beiden Frauenfiguren in den betrachteten Kurzgeschichten als Vorpisis subversive Antwort auf den gewaltvollen *male gaze* zu verstehen. Vorpsi verkehrt bestehende Machtrelationen, da sie sowohl den Blick als auch die Gewalt von Frauenfiguren ausgehen

¹⁷⁷ Ein solches Verlangen nach Gewalt zeigt sich erneut, als die Hauptfigur eine Haarkur mit (Pferde-)Mark benutzen soll, um ihre Haare zu pflegen, und dabei ans Knochenmark ihres Freundes denkt: „Sono andata a comprare il midollo, quello profumato, per capelli molto sofferti, ma continuavo a pensare al suo di midollo, dovevo avere il suo: per i miei capelli, per il mio cuore. Dovevo disfargli la carne, le ossa“ (BCVH, 105).

¹⁷⁸ Jutz (2016, 183).

¹⁷⁹ Jutz (2016, 184).

lässt. Vorpsi nimmt den Männern in ihren literarischen Texten außerdem ihre Macht, indem sie sie mithilfe von (fragmentierten) Körperbildern ridiculisiert.

Zähne erweisen sich in Vorpisis Texten als eines der am häufigsten fokussierten Körperdetails. Sie können, dies haben die bisherigen Analysen gezeigt, sowohl Schönheitsmerkmal sein als auch als Waffe genutzt werden. Auch Rudolf (ebenefalls Dolfi genannt) wird in *Fuorimondo* auf seine Zähne reduziert. In diesem Fall geht von den Zähnen jedoch keine physische Gefahr aus; vielmehr wirkt die Beschreibung dieser Körperfragmente unverhältnismäßig und übertrieben:

Dolfi sorride e una striscia gloriosa di denti bianchi ti spezza e ti fa sentire vinto. [...]

[N]on c'è via di salvezza, giacché la striscia forte e gloriosa dei denti di Dolfi ti fa ringraziare, ringraziare chi?

Ho sempre cercato qualcosa da ringraziare per quei denti vittoriosi, quei denti così bianchi, nati dalle gengive per farsi ammirare. [...] Sono un organo che ha una precisa funzione, i denti, Tamar. Guarda come quelli di Dolfi negano questo ruolo primordiale. Erompono solo per essere leggiadri e tormentare, c'è dell'eroico in tutto ciò (F, 17).¹⁸⁰

Die Zähne sind nicht nur besonders weiß, sondern werden darüber hinaus als ‚glorreich‘, ‚siegreich‘ und ‚heroisch‘ bezeichnet, womit ein (vermeintlicher) Verdienst impliziert wird. Es wird außerdem betont, dass Rudolfs Zähne sich ihrer ursprünglichen Funktion – der Nahrungsaufnahme und Kommunikation – entziehen und lediglich ihre Wirkung auf andere zentral ist. Womöglich zielt Vorpsi mit dieser Körperbeschreibung auf einen Vergleich zur Sexualisierung von Brüsten ab, deren biologische Funktion der Ernährung eines Säuglings in den Hintergrund rückt, wenn sie (ausschließlich) als Sexualorgan wahrgenommen werden. Der obsessive Fokus auf die Zähne Dolfis und deren überzogene, ins Lächerliche kippende, Positivkonnotation offenbart die Kritik an einer solchen Sexualisierung, da Vorpsi diesen Prozess in mehrfacher Hinsicht verkehrt: Sie beschreibt weder eine Frau noch ein typischerweise mit Sexualisierung in Verbindung stehendes Körperteil.

Die fragmentierende Fokussierung eines männlichen Körperteils ist auch im folgenden Ausschnitt aus *Tu convoiteras* so übertrieben, dass sie nicht mehr der Sexualisierung und Objektifizierung, sondern der Ridikülisierung dient. Vorpsi greift das Männlichkeitsideal eines großen Penis auf und führt es *ad absurdum*:

Lazare [...] apparaît devant ses yeux avec son sexe immense qui lui descend jusqu'aux chevilles, l'organe se balance contre ses jambes tandis qu'il monte les escaliers. Est-ce pour

180 Auch die sich anschließende Beschreibung verdeutlicht die angebliche Macht der schönen Zähne: „Ecco Tamar, nota la perfezione che uccide. Tu puoi morire per quei denti. [...] [S]ono invincibili Tamar, sono la bellezza che non puoi afferrare, mai. Dolfi non si accorgeva che alla vista di quei denti tanta gente era diventata sua schiava“ (F, 18).

cette raison que cet homme habite seul dans une chambre au dernier étage? [...] Il fallait cacher ce sexe immense (TC, 40).¹⁸¹

Lazares Penis wird als dermaßen groß beschrieben, dass er ihm bis zu den Knöcheln reicht und beim Treppenlaufen in eine Schwingbewegung gerät. Die Männerfigur wird hier zwar auf ihr Sexualorgan reduziert, dabei aber nicht sexualisiert, sondern – aufgrund der übertriebenen Darstellung – lächerlich gemacht. Vorpsi nimmt dem Mann auf diese Weise, zumindest auf literarischer Ebene, die durch den Penis symbolisierte sexuelle Macht.¹⁸² Hinzu kommt, dass Lazare allein in der obersten Etage lebt, also anscheinend ähnlich wie Bertha Mason, die ‚Madwoman in the Attic‘ aus Charlotte Brontës *Jane Eyre*,¹⁸³ versteckt werden muss. Es findet demnach zusätzlich zur Verkehrung von sexualisierenden Körperbeschreibungen – hier wird ein Mann auf sein Sexualorgan reduziert – auch eine Verkehrung dieses auf sexistische Strukturen zurückgehenden Topos statt.

Während bisher die fragmentierenden Beschreibungen und fragmentierten Betrachtungen von Männerkörpern als Form der Subversion männlich-patriarchalischer Blickmacht im Fokus standen, wird die Analyse abschließend auf Ausschnitte ausgeweitet, in denen einzelne (Körper-)Teile u. a. nicht mehr Teil des Ganzen sind. Männerfiguren verlieren bspw. ihre Zähne. Vorpsi kehrt sexistische Dynamiken also nicht nur um, indem sie Männerkörper auf gleiche Weise fragmentiert, wie der *male gaze* Frauenkörper, sondern steigert und verstärkt diese Fragmentierung noch.

Im Kapitel „Albania la sensuale“ aus *Il paese dove non si muore mai* findet die Hauptfigur die ausgefallenen Zähne ihres im Gefängnis sitzenden Vaters in einem Säckchen: „A casa, curiosando in un sacchettino che la mamma aveva portato dalla visita, trovai dei denti, dei denti veri, e dei denti d’oro svuotato dentro. Ecco cosa mancava al viso di mio padre“ (PMM, 41). Der Vater wird, wie die bisher betrachteten Männerfiguren, auf einzelne Körperteile reduziert, diese sind jedoch nicht mehr Teil seines Körpers. Die Zähne stehen synekdochisch für den Männerkörper und ersetzen den Vater gänzlich.¹⁸⁴ Auch in „Il coro a due voci“ fällt der

¹⁸¹ Siehe auch: „Katarina pense qu’il se cache à cause de son immense sexe, et quand il est absent elle l’imagine au lit avec d’autres femmes, là-haut, dans cette chambre éloignée du reste de la maison et où elle a peur d’entrer“ (TC, 46).

¹⁸² Diese Macht zeigt sich bspw. im folgenden Zitat, in dem Lazare mit seinem Penis gleichgesetzt wird: „[C]e père n’était plus rien qu’un énorme phallus qui n’avait fait que pénétrer toutes les femmes de Tirana“ (TC, 103).

¹⁸³ Siehe dazu bspw. Gilbert, Sandra M./Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press 2020.

¹⁸⁴ Die Zähne gehen schließlich verloren: „Prima i denti viaggiarono per la casa custoditi nel sacchetto d’origine, poi sciolti e mischiati a varie cose nei cassetti [...]. Dopo svariati pellegrinaggi

Blick der Hauptfigur, als sie auf ihren Vater trifft, der kurz zuvor aus dem Gefängnis entlassen wurde, sofort auf seine weißen Haare und seine fehlenden Zähne: „Ha i capelli completamente bianchi, i denti gli mancano“ (PMM, 96). Beim erneuten Aufeinandertreffen von Tochter und Vater am nächsten Tag sind die Haare gefärbt:

Una volta chiusa la porta dietro di me, vidi la sua figura che mi stava già aspettando sul marciapiede di fronte a casa della nonna.

Oggi i suoi capelli sono nerissimo. Mi avvicino e ci diciamo il buongiorno, ci abbracciamo. Le sue mani, le sue dita sono coperte di macchie nere. Di sicuro si è lavato le mani prima di venire, ma le macchie non sono andate via (PMM, 97).

Die gefärbten Haare des Vaters, die am Vortag noch weiß waren, sowie die schwarzen Flecken auf Händen und Fingern zeugen von seinem (gescheiterten) Versuch, jung zu wirken. Die Erzählinstanz hebt die einzelnen Körperteile hervor, beschreibt den Vater in dieser Passage also, ähnlich wie dies in Bezug auf andere Männerfiguren herausgearbeitet wurde, nicht im Ganzen, sondern fragmentiert ihn mit ihrem Blick. Der *male gaze* wird noch zusätzlich durch die Nachahmung filmästhetischer Mittel¹⁸⁵ auf den Männerkörper übertragen. Wie mit einer schwenkenden Kamera geht der Blick der Tochter von der gesamten ‚figura‘ zu den Haaren, den Händen, den Fingern, wobei die abnehmende Größe der fokussierten Körperteile einem Zoom ähnelt. Dieser Zoom wird über den Wechsel der Zeitformen sowie die physische Annäherung der Hauptfigur an ihren Vater unterstrichen: Der erste Blick auf den Vater wird mithilfe des *passato remoto* und des *imperfetto* inszeniert. Der Wechsel ins Präsens vollzieht sich, als die Erzählerin sich auf ihren Vater zubewegt („mi avvicino“). Obwohl er einem fragmentierenden Blick ausgesetzt ist, wird der Vater, wie Lazare oben, durch diese Fragmentierung nicht sexualisiert. Im Textausschnitt werden nicht einmal mit Schönheit oder Sexualität assoziierte Körperteile, sondern Alterserscheinungen hervorgehoben. Auf diese Weise betont Vorpsi Machtlosigkeit und Impotenz, denn „[z]ur symboli-

annuali nei cassetti pieni di chincaglierie, pian pianino si persero“ (PMM, 41). Der (Bedeutungs-)Verlust der Zähne lässt auf jenen des Vaters schließen und kann sowohl als allmähliche Befreiung vom patriarchalischen Familienoberhaupt gelesen als auch als Kritik am kommunistischen Regime verstanden werden, unter dem unzählige Albaner:innen in Gefangenenlagern in Vergessenheit gerieten.

185 Stefanie Harris erklärt, dass „filmanaloge Effekte [...] durch die Verwendung von Dialog oder einer Erzählerstimme erzielt [werden] oder durch den narrativen Einsatz einer quasifilmischen Syntax aus ‚Parallelmontagen‘ und *jump cuts*, ‚Nahaufnahmen‘ und ‚Kamera-schwenks‘“ (Harris [2014, 447]). Diese und ähnliche „visuelle und filmische Schreibmodi [...] (*zoom shots*, *montage editing*)“ (Rippl [2014, 144]) sind Beispiele für intermediale Bezüge (cfr. Rажewsky [2002, 16–17]). Intermedialität steht im nächsten Unterkapitel im Zentrum.

schen Darstellung der Kastration dient [...] die Kahlheit, das Haarschneiden, der Zahnausfall und das Köpfen“.¹⁸⁶ Sie dekonstruiert und entmystifiziert sowohl den *male gaze* als auch das hegemoniale Männlichkeitsbild an sich. Die symbolische Kastration kann außerdem als weitere Form der impliziten Gewalt am Männerkörper und somit als Racheakt verstanden werden. Vorpsi bringt mithilfe der Körperbilder, ob es sich dabei nun um fragmentiert dargestellte oder tatsächlich fragmentierte Körper handelt, ihre Entrüstung über die gesellschaftlichen Strukturen zum Ausdruck, die einer solchen Vergeltung auf literarischer Ebene vorausgehen: patriarchalische, sexualisierende, objektifizierende Blickdispositive. Erneut macht sie ihre Kritik an diesen Strukturen aber in keinerlei Hinsicht explizit, sondern legt sie implizit im Text an. Sie gibt Lesenden keine Hinweise auf den Zusammenhang zwischen der Fragmentierung von Frauen- und Männerkörpern, ja lässt diesen nur aus den Körperbildern hervorgehen und hält ihr Lesepublikum so zu den hier herausgearbeiteten Bedeutungsebenen auf Distanz.

Im Kapitel „Giardino d’infanzia“ geht die fragmentarische Darstellung eines Männerkörpers sogar noch weiter, denn der Onkel der Hauptfiguren tritt nur in Form seiner Knochen in Erscheinung. Diese Fragmentierung hängt mit den Machtmechanismen der kommunistischen Diktatur zusammen. So wurde der Onkel bei seinem Fluchtversuch aus Albanien erschossen, hatte aber daraufhin kein Anrecht auf ein Begräbnis, da er als politischer Gegner galt. Aus diesem Grund bewahrte seine Mutter die Überreste in einer Amphore¹⁸⁷ auf, in der die Hauptfiguren sie beim Spielen finden (cfr. PMM, 76). Obwohl die Zersetzung des Körpers demnach weder in Verbindung mit patriarchalischen Blickdispositiven noch mit deren Verkehrung steht, ist an dieser Stelle festzuhalten, dass Vorpsi in all ihren Texten nur Männerkörper auf diese Weise fragmentiert. Sie inszeniert zwar auch physisches Leiden von Frauenfiguren, nimmt aber keine tatsächliche Fragmentierung von deren Körpern vor.

Hier stehen nun aber andere Machtstrukturen im Vordergrund: Indem das kommunistische Regime politischen Gegner:innen ein Begräbnis verwehrt, nimmt es ihnen ihre Menschlichkeit und markiert sie in mehrfacher Hinsicht als

¹⁸⁶ Freud (1950 [1899], 244).

¹⁸⁷ Die Amphore steht im Zentrum von Mario Rossis ausführlicher Analyse dieses Kapitels (cfr. Rossi [2015, 174–188]). Er setzt dessen Handlung mit dem Antigone-Mythos, insbesondere mit der Tragödie des Sophokles, in Verbindung und arbeitet überzeugend die Parallelen hinsichtlich der Verweigerung der Bestattung heraus. Der Beschreibung der Knochen, sprich den Körperbildern schenkt er aufgrund der anderen Schwerpunktsetzung im Kontext seiner Untersuchung keine Aufmerksamkeit.

„ungrievable“.¹⁸⁸ Da es den „fucilati politici“ (PMM, 76) aus Sicht der Regierung nicht zusteht, betrauert zu werden, wird Angehörigen, in diesem Fall der Familie des erschossenen Onkels, die Möglichkeit öffentlicher Trauer genommen. Stattdessen ist es der Verwesungsprozess, der zur Abschreckung öffentlich zur Schau gestellt wird (cfr. PMM, 76). Der Prozess der Dehumanisierung (durch Fragmentierung)¹⁸⁹ wird auf diese Weise sichtbar gemacht. Die Beschreibung der Knochen verdeutlicht ihn noch zusätzlich, denn die verbleibenden Körperfragmente sind nicht als solche erkennbar; auch sie werden geradezu entmenslicht. Als die spielenden Mädchen Objekte in einer Amphore finden, wissen weder die beiden noch die Lesenden, dass es sich dabei um Knochen handelt. Sie werden so minutiös beschrieben, dass kein Bild vor Augen entsteht bzw. entstehen kann:

Mia cugina tira fuori degli oggetti bianchi, lisci e lunghi. Selezioniamo i più lunghi, più sono lunghi più si avvicinano alle spade – migliore sarà il duello. Ci sono altri oggetti simili ma più corti, a volte sfatti e a pezzetti. Ancora più in fondo nel ventre dell'anfora brilla pallidamente un coso bianco rotondo con dei curiosi buchi scuri, ma quello non ci interessa.

Prendiamo questi due, sono i più lunghi. La nostra spada si gonfia un po' all'estremità, arrotondandosi in due teste piccole che si perdono in una conca dolce l'una verso l'altra. Lungo il suo corpo quest'oggetto è più snello, proprio come la vita di una donna. Sembra molto resistente. Certe parti sono ruvide come il gesso che la maestra utilizza sulla lavagna. Certe altre sono lisce, di un colore delicato che va dall'azzurro pallido di madreperla a un giallo ocra slavato (PMM, 73).

Farben und Formen der Objekte werden genauestens benannt und beschrieben. Manche sind ‚weiß, glatt und lang‘, andere ‚zerstückelt‘. Die Mädchen finden auch etwas Weißes und Rundes mit dunklen Löchern. Als Schwerter nutzen sie schließlich die stellenweise perlmuttfarbenen, stellenweise gelblichen Oberschenkelknochen des Onkels, deren Rundungen ebenfalls genau nachgezeichnet werden. Mit der visuellen Beschreibung der Knochen schafft Ornella Vorpsi bewusst Distanz zum Gegenstand; sie können nicht als solche identifiziert werden. Vorpsi nutzt Visalität demnach als Strategie der narrativen Distanzierung. Die sachliche Beschreibung wirkt zudem affektregulierend, da ohne die Erkenntnis, dass es sich

188 Butler (2009, 22). Judith Butler arbeitet in den in *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence* (2004) und *Frames of War. When is Life Grievable?* (2009) enthaltenen Essays heraus, dass im öffentlichen Diskurs, insbesondere im Kontext von Kriegen, Konflikten und (struktureller) Gewalt eine Unterscheidung in „lives worth living and lives worth destroying“ (Butler [2009, 22]), in „valuable and grievable lives on the one hand, and devalued and ungrievable lives on the other“ (Butler [2009, 22]) vorgenommen wird. Die Betrauerbarkeit von Menschen hängt von der Wichtigkeit ab, die ihrem Leben zugeschrieben wird (cfr. Butler [2009, 14]).

189 Mario Rossi stellt in diesem Kontext heraus, dass „[l]o spazio riservato dallo Stato all'autonomia individuale è tale da ridurlo al vano di un'urna [...]. [L]a frantumazione dei soggetti [...] porta a una disgregazione del mondo degli oggetti“ (Rossi [2015, 179–180]).

um Knochen handelt, keine Assoziationen zu Tod und Gewalt ausgelöst werden. Visualität, dies lässt sich auch in Anknüpfung an Kapitel III.2.1 festhalten, stellt nicht per se Nähe zum beschriebenen Gegenstand her, ist kein Garant für Anschaulichkeit, sondern wirkt, so, wie Vorpsi das narrative Verfahren verwendet, distanzierend. In diesem Fall zielt die narrative Distanzierung darauf ab, die Wirkung der Enthüllung, die wenige Seiten später folgt, zu verstärken: „Ormai grandi, venimmo a sapere che avevamo giocato coi femori dello zio“ (PMM, 75–76). Indem Vorpsi zunächst verschleierte, mit welcher Art von Objekten die Mädchen spielen, macht sie die Auflösung umso überraschender und schockierender. So verstärkt sie auch ihre Denunziation der oppressiven Machtstrukturen während des Kommunismus, die anhand der schließlich expliziten Darlegung der Todesumstände erkennbar wird.

Die fragmentarische Darstellung bzw. die Fragmentierung von Männerkörpern dient, so haben die Ausführungen in diesem Unterkapitel gezeigt, der Anprangerung und Subversion männlich-patriarchalischer Blick- und Machtstrukturen, wurde in der zuletzt betrachteten Passage aber auch genutzt, um Lesenden politische Machtmechanismen vor Augen zu führen. Im folgenden Unterkapitel wird herausgearbeitet, dass Vorpsi einerseits derartige Mechanismen auch mithilfe von Blickdispositiven verdeutlicht und inwiefern andererseits die Inszenierung von Blicken, auch über die Verkehrung des sexualisierenden und objektifizierenden *male gaze* hinaus, generell als Aneignung der Blickmacht verstanden werden kann.

2.2.3 Blicke – Machtmechanismen, Aneignung und Distanz

Ausgehend von der Darstellung politischer, vom albanischen Kommunismus ausgehender Blickmacht wird der generellen Präsenz von Blicken (aus der Distanz) und deren mal positiver, mal negativer Konnotation in Ornela Vorpsis Texten nachgegangen, um herauszustellen, dass sie zwar nicht all ihre blickenden Figuren oppressive Blicke erwidern lässt, Blickträger:innen jedoch im Allgemeinen eine gewisse (Blick-)Macht erhalten.

Macht- und Kontrollmechanismen des kommunistischen Regimes illustriert Vorpsi bspw. in *La mano che non mordi*, wenn sie aufzeigt, dass Albaner:innen ständig unter Beobachtung stehen:

„[...] Una quarantina di persone che si spingevano a vicenda per poter vedere meglio. La donna piangeva come una prefica. Il quartiere si era fermato sulla soglia e faceva *sehür*“.

Sehir vuol dire guardare, o meglio significa guardare gli altri, godere nel guardare gli altri, vivere nel guardare gli altri. Voluttuosità del guardare. *Big brother*. [...]

Mia madre, bambina, stava sulla soglia con gli altri a fare *sehir*. La donna non era disturbata dal *sehir* del vicinato o degli sconosciuti. Lei era col suo dolore, loro erano nel loro *sehir* (MNM, 29).¹⁹⁰

Durch die hohe Dichte an Wörtern aus dem semantischen Feld des Sehens wird nicht nur die Wichtigkeit, sondern vor allem die Omnipräsenz des fremden Blicks betont. Obwohl im Zitat nur von den Blicken der Nachbar:innen gesprochen wird und die beobachtete Frau sich nicht an diesen stört, wird die Aufmerksamkeit über den Verweis auf George Orwells *1984* auch auf staatliche Kontrollinstanzen wie die albanische Geheimpolizei Sigurimi gelenkt, von der eine ähnliche, dauerhafte Überwachung ausgeht wie von Orwells Großem Bruder.¹⁹¹ Dieser institutionalisierte Blick wird in *L'été d'Olta* sogar gemeinsam mit dem sexistischen *male gaze* inszeniert, wodurch die doppelte Unterdrückung der Frau in Albanien¹⁹² besonders deutlich wird. Als ihr Ehemann spurlos verschwindet, begibt sich Veronika, die Mutter der Hauptfigur Olta, ins Kommissariat, um dort um Hilfe zu bitten. Die Polizisten monieren jedoch, dass sie erst nach einer Woche vorstellig wird, behandeln sie wie eine Verdächtige und verhören sie geradezu (cfr. EO, 87–92). Einer der Polizisten reduziert sie zudem permanent auf ihr Äußeres: „belle comme tu es“ (EO, 92), „j'ai admiré ta beauté“ (EO, 93), „[t]u es une femme irrésistible“ (EO, 93). Die damit einhergehende Sexualisierung zeigt sich im folgenden Zitat: „Le policier ne cessait de la dévêtir avec les yeux. Il la dévorait, la baisait des yeux“ (EO, 93). Die Dauer, Penetranz und Übergriffigkeit des Blicks, der hier von einem Mann in einer politischen Machtposition ausgeht, drückt Vorpsi mithilfe von sich steigernden (Gewalt-)Metaphern aus, die die Körperlichkeit des physischen Geschlechtsakts auf den abstrakten Prozess des Ansehens projizieren. So zieht der Polizist Veronika mit den Augen aus und ‚fickt‘ sie anschließend weiterhin mit den Augen. Der Akt wird zwar demnach nur auf sprachlich-metaphorischer Ebene vollzogen, die visuelle Stilfigur erzeugt aber dennoch das mentale Bild einer Vergewaltigung. Der derbe und vulgäre Ausdruck ‚baiser‘ verstärkt die Wirkung der Metaphern noch zusätzlich und auch das Verb des Einver-

190 Zur Bedeutung der Kursivierung siehe Kapitel III.1.1.

191 „On each landing, opposite the lift shaft, the poster with the enormous face gazed from the wall. It was one of those pictures which are so contrived that the eyes follow you about when you move. BIG BROTHER IS WATCHING YOU, the caption beneath it ran. [...] [A] telescreen received and transmitted simultaneously. Any sound that Winston made, above the level of a very slow whisper, would be picked up by it; moreover, so long as he remained within the field of vision which the metal plaque commanded, he could be seen as well as heard“ (Orwell [1977, 1–3]).

192 Siehe Kapitel II.1.1.4.

leibens,¹⁹³ ‚dévorer‘, betont sowohl die Gewaltsamkeit des Blicks als auch die Macht, die der Polizist als Mann und staatlich Bediensteter in doppelter Hinsicht über Veronika hat.

Ornella Vorpsi inszeniert jedoch nicht nur Blicke, die von Machtinstanzen ausgehen oder sich diesen, wie der verkehrte *male gaze*, widersetzen. Auch lässt sie Figuren von außen auf die Geschehnisse blicken und versetzt diese so in eine Distanzposition, die ihrer paratopischen Position als Autorin und migrierte Albanerin¹⁹⁴ ähnlich ist, überführt also ihr außerliterarisches Bedürfnis nach Distanz auch auf diese Weise in ihre Werke. So erzählt die tote Hauptfigur aus dem Kurztext *Vetri rosa* ihr Leben aus dem Jenseits und betont dabei, dass der distanzierte Blick ihr eine objektive Betrachtung der Geschehnisse ermöglicht:

Da morti non si ha più paura di dire quello che si pensa. Il pensiero è oggettivo perché si è distaccati dal terrestre. Sono un perfetto spettatore. Niente fa male, contemplo solo come da bambini si contemplano i disegni luminosi e geometrici che crea il movimento del caleidoscopio nelle mani. Così faccio ruotare pianino i vetri colorati della mia esistenza. [...] Ho l'eternità per scrutare, è vero, stato che non mi annoia perché è uno spettacolo che cambia di continuo (VR, 6–7).

Wie Daniele Comberiati erklärt, erlaubt „la morte della giovane ragazza [...] un'osservazione lucida e impietosa sulle situazioni descritte; l'assenza di coinvolgimento emotivo consente una maggiore obiettività“.¹⁹⁵ Ähnliches wurde im zweiten Kapitel in Bezug auf Ornella Vorpsi und Bessa Myftiu herausgearbeitet: Migration und Sprachwechsel ermöglichen es ihnen einerseits, sich von Albanien und mit Kommunismus und Patriarchat zusammenhängenden traumatischen Erfahrungen zu distanzieren und andererseits aus dieser Distanzposition, der *Paratopie der Migration*, kritisch darauf zurückzuschauen.¹⁹⁶ So, wie Vorpsi und Myftiu sich von Erfahrungen und Erlebnissen während der kommunistischen Diktatur entfernen und befreien, ‚entkommt‘ auch die Erzählerin in *Vetri rosa* aufgrund ihrer Distanzposition, sprich aufgrund ihres Todes, der Gefahr, der arbiträren Justiz des albanischen Regimes zum Opfer zu fallen. Banal erscheinende Aussagen, ‚quello che si pensa‘, werden nämlich, wie auch Comberiati herausstellt,¹⁹⁷ nach Bedarf fehlinterpretiert, um Individuen als Staatsfeinde zu brandmarken. So werden bspw. die Vaterfiguren in *Il paese dove non si muore mai* und *L'été d'Olta* wegen der Aussage verhaftet, es gebe

¹⁹³ Siehe dazu die Ausführungen im vorherigen Kapitel.

¹⁹⁴ Siehe Kapitel II.1.

¹⁹⁵ Comberiati (2010a, 238).

¹⁹⁶ Siehe dazu Kapitel II.1.

¹⁹⁷ Cfr. Comberiati (2010a, 242).

keine Kartoffeln auf dem Markt.¹⁹⁸ Die tote Erzählerin empfindet also sowohl ihre Distanzposition als auch die Möglichkeit, aus der Ferne auf ihr Leben und die Menschen darin (zurück) zu schauen, als positiv.

Das im Textausschnitt erwähnte Kaleidoskop fungiert für die Erzählerin noch zusätzlich als distanzschaffendes Instrument, da es zwischen ihr und dem Betrachteten steht und dies außerdem mehrfach gespiegelt abbildet. Im Roman *Fuorimondo* fertigt die Hauptfigur Tamar einem jungen Mädchen eine Brille an, die wie das Kaleidoskop funktioniert: „Voglio degli occhiali, mi ha detto, degli occhiali che appannano le forme, vorrei vedere solo chiazze di colore. [...] Vedrò il mondo da un caleidoscopio“ (F, 67–68). Das Mädchen begründet die Notwendigkeit einer solchen Brille damit, dass es zu gut sieht und sich deshalb einen getrübten Blick wünscht: „[V]edo troppo bene, vedo anche quello che non voglio vedere“ (F, 67). Auch hier sorgt der Blick durch ein optisches Gerät für die notwendige Distanz.¹⁹⁹ Der intertextuelle Verweis wirft zwar die Frage auf, ob es sich bei Tamars Kundin um die Hauptfigur aus *Vetri rosa* handelt,²⁰⁰ andere Parallelen zwischen beiden Texten²⁰¹ lassen hingegen vermuten, dass Tamar und die namenlose Hauptfigur

198 1. „Era prigioniero politico. [...] Pare che avesse detto che stava per bussare l'anno nuovo e non si trovavano le patate al mercato. [...] Sostenere che non si trovino patate al mercato vuol dire seminare il panico nel popolo“ (PMM, 35). 2. „Qu'a-t-il fait pour qu'on l'envoie en prison pour sept ans? [...] Qu'a-t-il dit? Qu'il n'y avait pas de pommes de terre sur le marché? C'est cela faire de la politique? Oui, m'ont-ils répondu, c'est semer la terreur dans les rangs du peuple“ (EO, 107).

Es handelt sich hier, dies sei angemerkt, nicht nur um zwei sehr ähnliche Szenen, sondern geradezu um wörtliche Übersetzungen. Vorpsi überträgt einige Motive aus ihren frühen (italienischsprachigen) Texten in spätere (französischsprachige). Siehe dazu auch Kapitel III.3.1.

199 Das Kaleidoskop und die Brille stellen dabei, dies betont Giorgia Alù, für die jeweiligen Figuren ein solches Mittel zur Distanzierung dar, wie es für Vorpsi als Fotografin ihre Kamera ist (cfr. Alù [2014, 14]). Das intermediale Zusammenspiel von literarischem Text und Fotografien steht in Kapitel III.2.3.1 im Zentrum.

200 Eine weitere Verbindung zwischen der Hauptfigur aus *Vetri rosa* und dem Mädchen, das die Brille bei Tamar kauft, entsteht, als Tamar überlegt, wie ihr Bruder Rafi sich zu dieser Begegnung äußern würde: „È una ragazza malata di sensibilità, avrebbe detto Rafi, non vuole vedere, non può vedere, vuole solo chiazze scelte da lei, forse l'infanzia, certi pomeriggi“ (F, 68). Während bereits ‚l'infanzia‘ als indirekter Verweis auf *Vetri rosa* zu verstehen ist, da es im Kurztext um die Kindheit der Hauptfigur in Albanien geht, stellt ‚pomeriggi‘ einen expliziten Verweis dar, denn die Fotografien, die sich am Ende von *Vetri rosa* befinden, tragen den Titel „Pomeriggi“.

201 Parallelen zwischen Tamar und der Erzählerin aus *Vetri rosa* sind insbesondere erkennbar, da in beiden Texten die Großmutter stirbt, als die Hauptfigur circa sechs Jahre alt ist (cfr. VR, 24–25; cfr. F, 40). Während die Familie jeweils beim gemeinsamen Abendessen sitzt, fällt die Großmutter plötzlich zu Boden und stirbt. Dieser Verlust wird jeweils als die erste Begegnung der Figuren mit dem Tod beschrieben. Zusätzlich zu diesen inhaltlichen Parallelen weisen auch die knappen Beschreibungen des Todes strukturelle Ähnlichkeiten auf: „[A] un tratto la nonna cadde dalla sua sedia e morì. Oh! brusio, oh!“ (VR, 24). Der doppelte Ausspruch ‚Oh!‘ wird in *Fuo-*

ein und dieselbe Figur sind. Eine eindeutige Antwort gibt Vorpsi nicht.²⁰² Erkennbar ist vielmehr, dass sie sich in ihrem literarischen Schaffen immer wieder ähnlicher Motive, wie dem Blick aus der Distanz, bedient.

Wie in *Vetri rosa* wird der Blick der Figuren aus der Distanz in *Fuorimondo* mit einer außerweltlichen Erfahrung in Verbindung gebracht, die jedoch deutlich weniger positiv konnotiert ist. Auch Tamar bezeichnet sich als Beobachterin: „[I]o Tamar sarei stata sempre una spettatrice e ogni tanto avrei sentito quel brivido strano che mi percorre il cranio e mi allontana da tutto“ (F, 20), „ho capito di essere una spettatrice, Questo è il mio ruolo, mi sono detta“ (F, 36). Die Distanz zu ihrer Umgebung wird ihr jedoch zu groß, sie hat den Eindruck, nicht mehr gesehen zu werden (cfr. F, 21), und entfernt sich von sich selbst:

Ragazzina ho sentito il brivido dello spavento percorrermi il cranio. [...] Ero sospesa con ferocia nella paura, sotto il suo dominio.

È stato così che io Tamar ho cominciato ad andare fuorimondo, lontano da tutte le cose che conoscevo, madre, padre, alberi, sedie, casa, sole. Io non volevo diventare estranea ma succedeva, malgrado me, il brivido decideva secondo i suoi capricci. D'un tratto, tutto quello che conoscevo erano e non erano più le stesse cose, le stesse persone, gli stessi madre e padre, alberi sedie casa e sole. Tutto assumeva un'ombra più scura e inquietante (F, 5).

Die Negativkonnotation der Distanz ist anhand der starken semantischen Präsenz der Angst erkennbar („brivido“, „spavento“, „paura“, „inquietante“) und auch die Selbstbezeichnung „io Tamar“, die an einen dissoziativen Zustand denken lässt, verdeutlicht das Fremdheitsgefühl der Hauptfigur. Sie nimmt ihre Umgebung – dies verdeutlichen die fehlenden Kommata in der zweiten Aufzählung – nicht mehr distinktiv wahr. Ohne es als solche zu benennen, beschreibt auch die Hauptfigur in *L'été d'Olta* eine solche „*Fuorimondo*-Erfahrung“:

Par moments, ce monde, je ne le connaissais plus. J'avais dit à ma mère un jour, tremblante de terreur, en me collant contre son corps: Je ne reconnais plus les choses, c'est comme si je voyais tout pour la première fois. Toi aussi tu me parais bizarre, moi-même aussi je me semble bizarre. [...]

Maman, j'ai peur, j'ai trop peur. Depuis quelque temps il m'arrive une chose bizarre. C'est comme si je ne connaissais plus les choses. Elles me deviennent étrangères. Par exemple, je te reconnais, je sais que tu es ma maman, je reconnais tout ce que je vois, mais

rimondo mehrfach wiederholt: „[M]ia nonna sorridendo aveva emesso un oh timido, un oh che non faceva temere niente, un gemito di bambina, e però, quell'oh timido, l'ha accasciata a terra senza fiato“ (F, 40).

²⁰² Ähnlich wie in *Il paese dove non si muore mai* und in der Kurzgeschichte „Giorno“ (siehe dazu Kapitel III.1.1.) löst Vorpsi auch hier die Ambivalenzen nicht auf.

en même temps tout m'est devenu étranger. Comme s'il y avait une distance entre moi et le monde. Je n'arrive plus à en faire partie. J'ai peur (EO, 105).²⁰³

Erneut fällt das semantische Feld der Angst ins Auge (*tremblante de terreur* sowie die mehrfache Wiederholung von *„j'ai peur“*) und auch Olta (er-)kennt ihre Umgebung nicht mehr, sie wird ihr fremd. Auch in diesem Fall ist die Distanz, die zwischen Olta und der Welt entsteht, negativ aufgeladen. Vorpsi inszeniert den Blick aus der Distanz, die für sie notwendig war bzw. ist, um sich von ihrer Zeit in Albanien zu befreien und diese literarisch darstellen zu können, in ihren Texten also nicht nur als positiv; vielmehr hebt sie den doppelten Exklusionsmechanismus der *Paratopie der Migration* hervor,²⁰⁴ akzentuiert also die zeitgleiche Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit von Figuren zu verschiedenen Sphären.

In *La mano che non mordi* wird besonders deutlich, dass dies (auch) auf den Migrationskontext zu beziehen ist: Als die aus Albanien stammende und in Frankreich lebende Hauptfigur ihren Freund Mirsad in Sarajevo besucht und somit zwar nicht in ihr Herkunftsland, aber in die unmittelbare Nähe reist,²⁰⁵ gilt sie dort in doppelter Weise als Fremde: Zum einen stammt sie zwar aus der Region, nicht aber aus Bosnien-Herzegowina selbst, zum anderen hat sie den Balkan verlassen, um nach Paris zu ziehen, und wird deshalb als Schuldige und Verräterin bezeichnet.²⁰⁶ Dennoch kann sie Gesprächen folgen und fühlt sich von Gerüchen und Geschmücken an ihre Kindheit in Albanien erinnert (cfr. MNM, 25, 78–79, 85–86).²⁰⁷ In der folgenden Passage drückt Vorpsi diese ambivalente Beziehung

203 Immer wieder finden sich auch in diesem Roman Aussagen wie „Je deviens une sorte de rien“ (EO, 154) und „[J]e suis une spectatrice au fond de la salle“ (EO, 158).

204 Ornella Vorpsi und Bessa Myftiu sind, Dominique Maingueneaus Ausführungen zum Paratopie-Konzept folgend (cfr. Maingueneau [2004, 52–53]), weder als Autorinnen noch als Migrantinnen gänzlich Teil der Gesellschaft, über die sie schreiben und in der sie leben. Siehe dazu die Erklärungen am Ende von Kapitel II.1.1.4.2.

205 Im Interview mit Anna Belozorovich spricht die rumänischstämmige Autorin Irina Țurcanu in Bezug auf einen ihrer Romane, der in Moldau spielt, von einer minimalen Entfernung, die es ihr ermöglicht, sich über Rumänien zu äußern, ohne die Handlung dort ansiedeln zu müssen (cfr. Belozorovich [2019, 27–28]).

206 Sie wird dafür verurteilt, Albanien bzw. den Balkan verlassen zu haben: „Quando dico che vivo a Parigi, Parigi confonde tutto, fa alzare dal petto un soffio d'ammirazione, un Ah! di dolore che per me vuol dire *è finita*, sono colpevole! Sto troppo bene“ (MNM, 47). Von Mirsads Tante Milica, die sich um ihre Reise nach Sarajevo kümmert, wird die Hauptfigur sogar „Signora Toptani“ (MNM, 7) genannt. Dabei handelt es sich um einen Verweis auf den albanischen Politiker Essad Pascha Toptani, der in Albanien aufgrund seiner Kooperation mit dem Osmanischen Reich, Montenegro und Serbien als Verräter gilt. Er wurde im Exil in Paris – wo auch die Hauptfigur des Romans lebt – von Avni Rustemi ermordet (cfr. Bartl [1981a, 340–342]).

207 Das Heißgetränk ‚salep‘ und das Teiggericht ‚byrek‘ übernehmen für die Hauptfigur die Funktion von Prousts Madeleine.

zur Heimat(-region) mithilfe von Blickdispositiven, Raumsemantik (innen vs. außen) und des Symbols der Schwelle aus:

Ormai sono una perfetta straniera. Quando si è *così stranieri*, si guarda *il tutto* in modo diverso da uno che fa parte del *dentro*. A volte, essere *condannati* a guardare dal di fuori suscita una grande melanconia. È come recarsi a una cena di famiglia e non poter partecipare; si frappone una gelida finestra. Di un vetro bello spesso, antiproiettile, anti-incontro: loro ti scrutano, ti riconoscono, ti fanno dei segni perché tu entri e li raggiunga, pure tu li vedi e rispondi con gli stessi gesti, ma la cena si consuma qui, si consuma così. [...] Le loro parole sono inudibili. Il loro calore lontano. Tu rimani spettatore (MNM, 19–20).²⁰⁸

Die Hauptfigur fühlt sich aufgrund ihrer Fremdheit im Außen positioniert. Sie möchte dazugehören, am hier als Vergleich genutzten Familienessen teilhaben, nicht nur von außen zusehen, doch es gelingt ihr nicht. Ein vereistes Fenster aus dickem Sicherheitsglas dient als (Schwellen-)Symbol für den Exklusionsmechanismus. Dies bebildert die paratopische Position besonders treffend, da das Glas transparent genug ist, um hindurchzuschauen, also das Geschehen im Inneren zu betrachten und mitzuverfolgen, die Schwelle aber nicht überschritten werden kann. Die Hauptfigur ist in gewisser Weise Teil des Abendessens bzw. der Gesellschaft, aber zeitgleich dazu ‚verdammte‘, als Beobachterin in ihrer Distanzposition zu verharren. Die Kursivierungen heben das Fremdheitsgefühl und die fehlende Zugehörigkeit noch zusätzlich hervor und mit dem Passivpartizip ‚condannati‘ wird außerdem die Machtlosigkeit der Hauptfigur betont.

In Ornella Vorpsis Texten finden sich, so lässt sich festhalten, sowohl positive als auch negative Konnotationen der Distanz (zum eigenen Herkunftsland) und des damit einhergehenden bzw. daraus entstehenden distanzierten Blicks. Sie inszeniert eine doppelte Zugehörigkeit im Gegensatz zu anderen transkulturellen italophonen Autor:innen wie Igiaba Scego und Ubah Cristina Ali Farah nicht als bereicherndes ‚Sowohl-Als-Auch‘,²⁰⁹ sondern als ‚Weder-Noch‘. Vorpsi nutzt das

208 Der Freund Mirsad beschreibt im Gegensatz dazu, dass er in der Ferne, nicht in der Heimat, außen vor blieb: „Hai visto i draghi di legno che vegliano sugli anelli delle porte mantenendo la serratura chiusa? Tu stai fuori, tu sei fuori“ (MNM, 53).

Für die Analyse der Zugehörigkeitsproblematik in *La mano che non mordi* siehe auch Kapitel III.2.1. Für einen Fokus auf das Thema der Rückkehr in die (vermeintliche) Heimat siehe Görtz (2025, 229–248).

209 Siehe dazu bspw. Barbara Kuhns Aufsatz „La nostra casa la portiamo con noi“: zum Widerstreit von Diaspora und Heterotopie in *Madre piccola* von Cristina Ali Farah und *La mia casa è dove sono* von Igiaba Scego, in dem sie zeigt, dass Heimat von den Autorinnen nicht als an einen bestimmten Ort gebunden dargestellt wird, sondern die jeweiligen Hauptfiguren ihr Heimatgefühl in sich selbst tragen (cfr. Kuhn [2019, 51–81]). Sara Ahmed beschreibt diese Form von Zugehörigkeit wie folgt: „The challenge to the very physical confinement of home leads to a home that

Motiv dieser Nicht-Zugehörigkeit aber auch, um ihre Figuren aus einer Position auf die innerliterarischen Geschehnisse blicken zu lassen, die der *Paratopie der Migration*, in der sie (und Bessa Myftiu) sich befinden, sehr ähnlich ist. Auf diese Weise verkehrt sie den eingangs aufgezeigten von Albanien ausgehenden panoptischen und oppressiven Blick, da die Figuren nicht nur unter diesem leiden, sondern Blicke auch aktiv von ihnen ausgehen.

Die Verkehrung oppressiver Blicke in Vorpsis Texten erkennt auch Giorgia Alù. Sie bringt Vorpsis Tätigkeit als Schriftstellerin und Fotografin²¹⁰ zusammen und bezeichnet ihre Ästhetik als „distancing visual narrative“.²¹¹ Vorpsi drücke mithilfe einer „photographic aesthetic“,²¹² so zeigt Alù in ihrer Analyse, ihren persönlichen Widerstand gegen das albanische System aus. Als ‚fotografische‘ Verfahren versteht sie dabei u. a., dass Figuren und Ereignisse ähnlich inszeniert werden wie auf Fotos, also bspw. fokussiert, gerahmt oder unscharf sind.²¹³ Sie zählt aber auch bildliche Sprache im Allgemeinen zu dieser Ästhetik; Metaphern oder Vergleiche wirken für sie wie Close-Ups.²¹⁴ Alù sieht die Verkehrung des von Albanien ausgehenden oppressiven Blicks in einer solchen fotografischen Rahmung, denn „in looking back and ‚freezing‘ the Other as from behind a camera [...] she [=Vorpsi] turns Albania into the object of her own control, power, and knowledge“.²¹⁵ Obwohl sie schlüssig erklärt, dass die Verkehrung des Blicks eine Form von Widerstand darstellt, verharnt Alù dabei etwas zu sehr in einer biografischen und autorinnenzentrierten Lesart, da sie der Funktion der ‚distancing visual narrative‘ für Vorpsi als „woman, Albanian and expatriate“²¹⁶ nachgeht,²¹⁷ dabei aber das literarische Wirkungspotenzial dieser Ästhetik eher außen vor lässt. Sicherlich stellt die Tatsache, selbst über die Blick- und Darstellungsmacht

travels with the subject that travels [...]. The internal home that moves with the subject who moves allows the world to become home“ (Ahmed [2000, 86]).

210 Alù erklärt, dass Vorpsi als Fotografin aus der Distanz agiert: „[T]he viewer-photographer [=Vorpsi] [...] is simultaneously inside and outside the portrayed object and recreates visions and projections of a world that does not physically exist in her time and space“ (Alù [2014, 3]). Fotograf:innen befinden sich dieser Erklärung nach ebenso wie Schriftstellende in einer paratopischen Position (siehe dazu auch Kapitel II.1).

211 Alù (2014, 1).

212 Alù (2014, 2).

213 Cfr. Alù (2014, 9–11). Für sie zählt auch die im vorherigen Kapitel analysierte Fragmentierung der Texte zum fotografischen Erzählstil (cfr. Alù [2014, 9–11]).

214 Cfr. Alù (2014, 8).

215 Alù (2015, 257).

216 Alù (2014, 14).

217 „Vorpsi is simultaneously the maker and the viewer of her works. These photographs mirror her image back to her and become a prosthetic extension of her Self; they allow her as an individual to reconfigure her identity“ (Alù [2015, 268]).

zu verfügen, für Vorpsi eine Art Selbstermächtigung und ein Wiedererlangen von *Agency* dar; die inszenierten Blicke und Rahmungen erfüllen jedoch nicht nur eine Funktion für Vorpsi als Individuum, sondern wirken sich darüber hinaus auf die Lesenden aus.

So hebt Vorpsi damit u. a. bestimmte Figuren und Geschehnisse hervor, um die Aufmerksamkeit auf gesellschaftliche Missstände zu lenken und so ihre Kritik daran zu vermitteln. Da Vorpsi mithilfe von Fragmentierung sowie visuellen Stilfiguren eine solche Kritik implizit im Text anlegt, gelten die Verfahren, die Alù als Elemente der fotografischen Ästhetik ansieht, für mich als Strategien der narrativen Distanzierung. Alù versucht meines Erachtens, eine (zu) große Bandbreite an narrativen Verfahren mit Fotografie in Verbindung zu setzen, weshalb ihr Konzept der fotografischen Ästhetik zu ungenau bleibt.²¹⁸ Es scheint, als bezeichne Alù die narrativen Verfahren nur als fotografisch, weil Vorpsi Fotografin ist. So stehen Leerstellen keinesfalls immer mit Fotografie in Verbindung, nur weil sowohl Fotografien als auch Auslassungen nicht das ganze Bild zeigen.²¹⁹ Gleiches gilt für Vorpisis visuelle Sprache: Alù bezeichnet Metaphern als Close-Ups, um *par force* ein literarisches Äquivalent für die fotografische Strategie zu finden. Während Alù versucht, Vorpisis narrative Strategien auf ihr Dasein als Fotografin und Künstlerin zurückzuführen, argumentiere ich, dass das distanzierende Potenzial der Visualität (stärker) mit ihrer paratopischen Position zusammenhängt – ohne dabei jedoch die wechselseitige Beeinflussung von literarischem und artistischem Schaffen verneinen zu wollen. Möglicherweise wurde bzw. wird Vorpisis künstlerische und fotografische Aktivität aber auch auf ähnliche Weise von ihrem Bedürfnis nach Distanz beeinflusst wie ihre Texte.

Trotz alledem stellt Giorgia Alù heraus, dass Vorpsi mithilfe von Blickdispositiven Kritik an und Widerstand gegenüber den kommunistischen Machtstrukturen äußert. Sie eignet sich die (Blick-)Macht an, erwidert und verkehrt somit den Blick. Wie das vorherige Unterkapitel gezeigt hat, subvertiert sie so auch den sexualisierenden Blick auf Frauenkörper, kehrt also sowohl patriarchalische als auch politische Machtverhältnisse um.

Ornela Vorpsi stellt diese Machtverhältnisse, so ist in Bezug auf Blickdispositive, Macht und Gewalt im Kontext fragmentierter Körper(-bilder) zusammenfassend festzuhalten, in ihren Texten aber auch explizit dar und veranschaulicht die Wirkung oppressiver, fragmentierender, sexualisierender und objektifizierender Blicke mithilfe von visuellen Stilfiguren und sprachlichen Körperbildern. Die de-

²¹⁸ In ihren Ausführungen fehlen u. a. Beispiele und exemplarische Analysen, die das Fotografische genauer herausstellen.

²¹⁹ Alù [2015, 263–264].

nunziatorische Reproduktion von Macht- und Blickstrukturen vermag die Wirkung der Subversion ebendieser Strukturen zu verstärken, da Lesenden so der Ausgangspunkt der Verkehrung vor Augen geführt wird. Die Sexualisierung, Objektifizierung und (nicht nur metaphorische) Fragmentierung von Männerkörpern sowie die Gewalttätigkeit ihnen gegenüber offenbaren sich demnach als Antwort auf die (doppelte) Unterdrückung der Frau. Indem sie auch Männerfiguren unter dem *male gaze* und damit einhergehender psychischer Gewalt leiden lässt, vergilt Vorpsi in gewisser Weise Gleiches mit Gleichem, folgt also dem Talionsprinzip. Sie spinnt den Faden, dies haben die Analysen gezeigt, aber auch noch weiter, indem sie psychische Gewalt in physische Gewalt umwandelt, also bspw. Männer(-körper) zerstückelt, und ihnen so ihre Waffen nimmt. Sie lässt sie nicht nur die Gewalt erfahren, die grundsätzlich von ihnen ausgeht, sondern überspitzt diese einerseits und setzt die Männerfiguren andererseits außer Gefecht, ja macht sie wortwörtlich impotent. Ornela Vorpsi prangert in ihren Texten die Objektifizierung und Sexualisierung von Frauenkörpern in Albanien nicht nur an, sondern vergilt auch die damit einhergehende Gewalt. Die Umkehr der unterdrückenden Prozesse dient demnach dazu, die zugrundeliegenden Machtstrukturen zu verdeutlichen, da die Vergeltung Hinweise auf ihr vorausgehende Taten bzw. Geschehnisse gibt, kann aber auch als Vorpsis literarische Rache verstanden werden.²²⁰

All dies geschieht jedoch auf implizite Weise. Vorpsi nutzt sowohl für die anprangernde Reproduktion als auch für ihre ‚Rache‘ Körperbilder, äußert ihre Kritik also mithilfe von „Formen des indirekten sprachlichen Ausdrucks“,²²¹ anstatt sie explizit darzulegen. Sie kann daher auch unbemerkt bleiben. Lesende müssen bspw. die Überzeichnungen im Kontext des sexualisierenden Blicks auf Frauenkörper erkennen, damit ihnen Vorpsis subversiver Gestus bewusst werden kann. Auch geht an keiner Stelle explizit aus den Texten hervor, dass es sich bei der fragmentierenden, mal sexualisierenden, mal objektifizierenden Darstellung und Betrachtung von Männerkörpern um einen Racheakt handelt bzw. handeln könnte. Indem Vorpsi die Körperbilder jedoch ähnlich und analog gestaltet, also u. a. stets einzelne Körperfragmente fokussiert und sich Verben des Einverleibens oder anderer sprachlicher Ausdrücke bedient, die Vorstellungen, ja mentale Bilder von Gewalt hervorrufen, fordert sie ihre Lesenden dazu auf, die Verbindung zwischen den Betrachtungsweisen von Frauen- und Männerkörpern herzustellen. Mithilfe von (fragmentierten) Körperbildern bettet Vorpsi, diese Bedeutungs-

²²⁰ Hierbei handelt es sich jedoch nicht zwingend um eine persönliche Rache. Vorpsi vergilt nicht unbedingt bzw. nicht nur Gewalt, die ihr persönlich widerfahren ist, sondern Gewalt auf struktureller Ebene.

²²¹ Poppe (2007, 53).

ebene in den Text ein, ohne explizit auf sie hinzuweisen, und schafft so eine Distanz zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten, dem Text und den Lesenden. Letztere sind dazu angehalten, sich derartiger, tiefer im Text angelegter, Bedeutungsebenen aktiv und aus der Distanz zu nähern.

Bevor es im nächsten Unterkapitel um intermediale Körperbilder geht, soll abschließend argumentiert werden, dass die Kritik, die Vorpsi mithilfe fragmentierter Körperbilder an spezifischen Machtstrukturen übt, gleichzeitig als Kritik an Machtbeziehungen im Allgemeinen zu verstehen ist. Im vorliegenden Kapitel wurde gezeigt, inwiefern sie insbesondere patriarchalische und sexistische Verhältnisse, aber auch Beziehungen zwischen Staat und Bevölkerung anprangert und subvertiert. Ein ähnliches Machtverhältnis herrscht in Vorpsi Texten jedoch auch zwischen Eltern und Kindern: Kinder leiden unter der Macht ihrer Eltern häufig so, wie Frauenfiguren unter dem Patriarchat und Albaner:innen unter der kommunistischen Diktatur. Die Machtstrukturen werden zudem analog inszeniert. So wird die junge Olta in *L'été d'Olta* von ihrer Mutter auf die gleiche Art angesehen wie Diella in *Il paese dove non si muore mai* von Männern:²²² „[M]aman a le droit d'exercer sur moi sa passion féroce – m'épier jusqu'à la moelle de mes os“ (EO, 159). Die metaphorische Gewalt des Blicks wird im folgenden Zitat sogar noch verstärkt: „Si elle avait pu, Veronika m'aurait décortiquée jusqu'à la moelle de mes os“ (EO, 119). Der hypothetische Satz drückt zwar keine tatsächliche Handlung, sondern vielmehr deren Ausbleiben aus, Gewaltsamkeit wird mithilfe des sprachlich generierten Körperbilds aber dennoch vermittelt.

Die Ähnlichkeiten dieser beiden Beschreibungen der Mutter-Tochter-Beziehung zu den Darstellungen patriarchalischer und politischer Macht und Gewalt lassen darauf schließen, dass Vorpsi nicht (nur) konkrete hierarchische Machtstrukturen, sondern jegliche Machtbeziehungen kritisiert. Aus diesem Grund ist Vorpsi Kritik an spezifischen Strukturen immer auch als Kritik an Machtstrukturen im Allgemeinen zu verstehen. Dies macht sie jedoch nicht explizit deutlich, sondern legt ihre Kritik implizit in Form von Analogien in den Texten an. Aus diesem Grund könnte auch die Verwendung von Analogien als Strategie der narrativen Distanzierung gelten. Sie ermöglicht es Vorpsi bspw., Aussagen über die kommunistische Diktatur zu treffen, ohne diese explizit zu thematisieren. Von den mentalen, sprachlich erzeugten Bildern von Gewalt könnte in diesem Zusammenhang demnach stets auf gesellschaftliche (Macht-)Strukturen und institutionalisierte Gewalt rückgeschlossen werden, die Vorpsi in die Körper ihrer Figuren einschreibt.

²²² „Quando passi per la strada, i loro sguardi t'incrociano penetrandoti fino al midollo“ (PMM, 10). Siehe dazu auch S. 157–158.

2.3 Intermediale Körperbilder

Neben fragmentierten Körperbildern finden sich in Ornella Vorpsi's Werken intermediale Körperbilder: Fotografien der Künstlerin von Frauenkörpern zieren die Cover der bei Einaudi erschienenen Ausgaben und zum Kurztext *Vetri rosa* gehören fünf schwarz-weiß Fotografien von Frauenkörpern. Darüber hinaus thematisiert Vorpsi Fotografie und Kunst im Kontext von Körperdarstellungen. Die Nutzung der verschiedenen intermedialen Verfahren – nach Irina Rajewsky's Typologie handelt es sich um Medienkombinationen sowie intermediale Bezüge²²³ – ist u. a. auf Vorpsi's Tätigkeit als Fotografin und Künstlerin zurückzuführen.²²⁴ Nachdem bereits stellenweise darauf eingegangen wurde, dass Vorpsi sich für die fragmentarische Inszenierung von Körpern einer filmischen Schreibweise²²⁵ bedient, widmet sich das vorliegende Unterkapitel nun dem Mehrwert und dem distanzierenden Potenzial intermedialer Körperbilder.

Das Interesse der folgenden Analysen gilt dem „Neuen“, das sich im Zwischenbereich der interagierenden Medien entwickelt, [...] denn hier konstituiert sich [...] *neue Bedeutung*“.²²⁶ Diese Bedeutung erschließt sich bei einer passiven Lektüre jedoch (eher) nicht automatisch, ist Lesenden also nicht unmittelbar zugänglich. Eine „intermedial gap“ im Sinne Mary Simonson's²²⁷ hält Lesende auf Distanz zu tieferen Bedeutungsebenen, die erst aktiv freigelegt werden müssen, damit das intermediale Zusammenspiel seine Wirkung entfalten kann. Bei einer weniger engagierten Lektüre bleiben sie verborgen. Als Strategie der narrativen Distanzierung sind die intermedialen Verfahren bei Ornella Vorpsi also insofern zu verstehen, als sie auf diese Weise (zusätzliche) Bedeutung implizit im Text anlegt. Intermedialität funktioniert dabei ähnlich wie die bisher betrachteten sprachlichen Körperbilder als implizites Gestaltungsmittel, da die fremdmedialen Inhalte anstelle eines expliziten sprachlichen Ausdrucks stehen. Im Kontext inter-

223 Cfr. Rajewsky (2002, 15–18). Als dritten Typ von Intermedialität nennt Rajewsky den Medienwechsel, der bspw. bei einer Literaturverfilmung vorliegt.

224 Vorpsi studierte von 1991 bis 1997 an der Accademia di Belle Arti di Brera in Mailand. Im Jahr 2001, drei Jahre vor der Veröffentlichung ihres ersten literarischen Werks, erschien ihr Fotoband *Nothing Obvious*. Vorpsi ist auch weiterhin neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit als Künstlerin aktiv.

225 Eine solche Imitation der Gestaltungsweise eines Fremdmediums gilt ebenfalls als intermedialer Bezug. Die filmische Schreibweise wurde im vorherigen Kapitel analysiert, da der Aspekt der fragmentierten Körper jenem der Intermedialität gegenüber im Vordergrund stand.

226 Leitzke-Ungerer (2013, 11).

227 Während Rajewsky mit dem Begriff ‚intermedial gap‘ die Differenz zwischen medialen Systemen meint, (cfr. Rajekwsky [2002, 70–71]), bezeichnet Simonson damit auch entstehende Bedeutungslücken (cfr. Simonson [2021, 4–5]).

medialer Bezüge kommt eine weitere Distanz hinzu, da das Fremdmedium nicht im Text präsent ist und somit von einer „mediale[n] Differenz zwischen den Systemen“ zu sprechen ist, „die mit den Mitteln des kontaktnehmenden Mediums immer nur in der scheinhaften Form des ‚Als ob‘ überwunden werden kann und eine genuine Reproduktion der betreffenden Komponenten vereitelt“.²²⁸ Es handelt sich hierbei nicht um die Differenz zwischen verschiedenen gemeinsam präsenten Medien, also bspw. zwischen Text und Fotografien, sondern um jene zwischen dem Medium, auf das Bezug genommen wird, und seiner Nachbildung in einem anderen Medium.

Im Folgenden steht zunächst die Medienkombination von Text und Fotografien in *Vetri rosa* im Vordergrund. Diesem intermedialen Zusammenspiel wurde bisher nicht ausreichend nachgegangen, obwohl u. a. Giorgia Alù betont: „We need to perceive Vorpsi’s language and photographic images as correlative to and communicating with one another“.²²⁹ Die Analyse der Körperbilder und die gemeinsame Betrachtung von Wort und Bild werden zeigen, dass die Fotografien als Lektüreschlüssel dienen (können), da sie (implizit) Antworten auf Fragen geben, die der Text aufwirft. So offenbart insbesondere das Zusammendenken beider Elemente eine deutliche, wenn auch implizit vermittelte Kritik am albanischen Patriarchat und dem sexualisierenden Blick auf Frauen(-körper). Im zweiten Teil des Kapitels liegt der Fokus auf intermedialen Bezügen auf die bildenden Künste in *Il paese dove non si muore mai*, *Bevete cacao Van Houten!* und *La mano che non mordi* sowie deren bedeutungskonstituierendem und distanzierendem Potenzial.

2.3.1 Text-Bild-Relationen in *Vetri rosa*

Um die Wechselwirkungen zwischen Text und Fotografien in *Vetri rosa* herauszustellen, wird in einem ersten Schritt auf die Handlung sowie sprachliche (Körper-)

²²⁸ Rajewsky (2002, 84).

²²⁹ Alù (2015, 276). Giorgia Alù betrachtet Text und Fotografien fast ausschließlich in Bezug auf die oben dargelegte (Wieder-)Aneignung von Macht durch Ornela Vorpsi (cfr. Alù [2014, 13–14]). Sie geht auf die Fotografien ein, analysiert sie aber separat vom Text und stellt lediglich Ähnlichkeiten heraus (cfr. Alù [2015, 268–275]). Mario Rossi beschreibt in seiner Monografie zwar die Fotografien (cfr. Rossi [2015, 139–140]), analysiert aber nicht die intermediale Wechselwirkung zwischen Text und Bild. In einem Artikel erklärt er dann sogar, es gebe kaum eine Verbindung zwischen den beiden Medien. Er spricht von einem „utilizzo piuttosto libero di materiale di soglia diverso con scarsa relazione col contenuto: il meccanismo della soglia appare quindi obbedire più all’esibizione di contenuti iconici debolmente legati al testo“ (Rossi [2017, 106]).

Intermediale Bezüge benennt Rossi ebenfalls, ohne jedoch der Bedeutung für den Text nachzugehen (cfr. Rossi [2015, 171–173]).

Bilder und Blickdispositive im Text eingegangen, die im vorherigen Unterkapitel bewusst noch nicht analysiert wurden. Eine separate Betrachtung der beiden Medien wäre nicht zielführend, liegt der Fokus doch auf jener Bedeutung, die aus deren Zusammenspiel hervorgeht. Es wird nun also die Grundlage für die vergleichende Analyse der Körperbilder in Text und Fotografien geschaffen, aber auch das affektregulierende Potenzial einzelner Körperbeschreibungen herausgestellt. In einem zweiten Schritt wird der Blick auf die Fotografien ausgeweitet, um aufzuzeigen, inwiefern diese die Textinhalte nicht nur unterstützen, sondern auch erweitern.

2.3.1.1 Farben, Körperbilder und Blicke

In *Vetri rosa* erzählt eine tote und namenlose Hauptfigur in sieben kurzen Kapiteln ausschnitthaft von ihrem Leben.²³⁰ Sie blickt, wie durch ein Kaleidoskop (cfr. VR, 7), auf hauptsächlich negative Erlebnisse in ihrer Kindheit zurück, die den Übergang ins Jugendalter markieren. Sie fokussiert dabei verschiedene zwischenmenschliche Beziehungen: Es geht um die ersten (enttäuschenden) Erfahrungen des Verliebtseins, Kindheitsfreundinnen und gemeinsame Spiele, die teils schwierige Beziehung zu den Eltern sowie erste Verluste, bspw. den Tod der Großmutter und das fortschreitende Auseinanderleben der Freundinnen. In vielen der Kapitel spielen Sexualität und patriarchalische Strukturen eine zentrale Rolle. Bspw. erproben die Erzählerin und ihre Freundinnen im Kontext von Rollenspielen ihre Sexualität und reproduzieren dabei gesellschaftliche Machtstrukturen. Auch thematisiert die Erzählerin den von Männerfiguren ausgehenden sexualisierenden Blick auf Mädchen und Frauen.

Die Auswirkungen der im Text dargestellten Erfahrungen auf die Erzählerin werden auf verschiedene Weise vermittelt. Zum einen äußert sie sich selbst dazu, indem sie die Vorzüge des Todes gegenüber ihrem Leben hervorhebt und dabei insbesondere die Distanz zu den Geschehnissen als positiv beschreibt (cfr. VR, 6–7).²³¹ Zum anderen können die Thematisierung von Fragmentierung und die Fragmentierung des Textes als implizite Hinweise auf den traumatischen Charakter der Erlebnisse verstanden werden: Die fragmentarische Struktur von *Vetri rosa* verdeutlicht die bruchstückhafte Erinnerung der Hauptfigur, die wiederum ein Anzeichen für eine Traumatisierung sein kann.²³² So handelt es sich bei den einzelnen Kapiteln bzw. Episoden aus dem Leben der Erzählerin um Fragmente, die teils nur lose, teils gar nicht zusammenhängen. Der fragmentarische Charak-

²³⁰ Für ein *Close Reading* des Kurztextes siehe Rossi (2013, 271–290).

²³¹ Siehe dazu auch Kapitel III.2.2.3.

²³² Cfr. Maercker (2013, 44).

ter ihrer Erinnerungen wird zusätzlich mithilfe des Kaleidoskop-Motivs hervorgehoben: Sie sieht ihr Leben wie durch ein Kaleidoskop, nimmt es also nur zersplittert wahr. Einzelne Splitter bzw. Fragmente sind, gemäß der Funktionsweise eines Kaleidoskops, verschiedenen Farben zugeordnet. Für Lesende wirken die Episoden aus dem Leben der Hauptfigur demnach ebenso kaleidoskopartig.

Da *Vetri rosa* sich einerseits durch die Präsenz von Farben auszeichnet, die zudem in enger Verbindung zur fragmentarischen Struktur des Textes stehen, und Farbsymbolik andererseits als Verfahren literarischer Visualität aufzufassen ist, soll kurz genauer auf die Zentralität und Bedeutung der Farben eingegangen werden.²³³ Als am wichtigsten erweist sich die Farbe Rosa, die sich auch im Titel des Kurztextes findet, denn die Erzählerin verweilt insbesondere bei den rosafarbenen Fragmenten: „Preferisco quando la geometria dei disegni è bagnata dal colore rosa. Dai vetri rosa. In questo punto mi fermo sempre un po' più a lungo“ (VR, 7). Die ‚vetri rosa‘ sind jedoch nicht nur eine abstrakte Bezeichnung für einzelne Ausschnitte aus ihrem Leben, sondern existieren im Text auch als konkrete Objekte. Sie werden im Kontext von Sexualität erwähnt und damit in Verbindung gesetzt, denn die Hauptfigur findet die rosafarbenen Scherben zu der Zeit, zu der sie und ihre Freundinnen beginnen, ihre Sexualität zu entdecken (cfr. VR, 11–12). So gedeutet, hebt der Titel Sexualität demnach bereits als eines der zentralen Themen in *Vetri rosa* hervor.

Neben der Farbe Rosa sind im Text vor allem Weiß und Blau von Bedeutung. Während blaue Tinte im Kapitel „Il colore blu“ die Traurigkeit und Einsamkeit der Hauptfigur versinnbildlicht und nach außen hin sichtbar macht (cfr. VR, 21–22),²³⁴ wird auch die Farbe Weiß genutzt, um implizit die Bedeutung von Se-

²³³ Siehe dazu auch Rossi (2013, 271–290, insb. 278). Vorpsi greift, darauf sei an dieser Stelle hingewiesen, auch in anderen Texten auf Farbsymbolik zurück. Man denke an die Farbe Grün, die in *La mano che non mordi* das Fremdheitsgefühl der Hauptfigur zum Ausdruck bringt (siehe dazu S. 147–148), sowie die Kapitelüberschriften in *Il paese dove non si muore mai*, die Farben oder aber Begriffe enthalten, die mit Farben assoziiert sind: „Tuorli d'uovo“, „Acque“, „Arance di Tirana“, „Sangue rosso sulla neve bianca“.

²³⁴ Die Erzählerin fühlt sich insbesondere am ersten Schultag, aber allgemein aufgrund des Schuleintritts allein. Sie ‚verliert‘ sowohl ihre Mutter, die nicht bei ihr bleiben kann, als auch ihre Freundinnen, die sich mit anderen Kindern anfreunden. Ihre Befindlichkeit wird u. a. mithilfe von Farbsymbolik zum Ausdruck gebracht: Über die blaue Tinte, die die Erzählerin in der Schule benutzen muss, wird eine Verbindung zwischen der Farbe Blau und der Schule hergestellt. Die Einsamkeit und Traurigkeit lässt sich demnach an den tintengefärbten Händen der Erzählerin ablesen: „L'odore dell'inchiostro era la scuola. Le mie dita nello stringere la penna erano sempre macchiate di blu. [...] La solitudine [...] aveva la forma delle mie dita macchiate del blu dell'inchiostro. Aveva anche lo stesso odore“ (VR, 22). Für weitere Ausführungen zu „Il colore blu“ siehe auch Kapitel III.2.1.

xualität in *Vetri rosa* zu betonen. Sie symbolisiert Unschuld und Reinheit,²³⁵ wird aber auch genutzt, um den Bruch damit anzuzeigen. Zwei Freundinnen der Hauptfigur tragen die Unschuld und Reinheit gar im Namen: Bianca und Albana. Beide Namen sind etymologisch auf das Farbadjektiv Weiß zurückzuführen.²³⁶ Die Tatsache, dass die Hauptfigur mit diesen Freundinnen ihre Sexualität erprobt, markiert den Bruch mit der Unschuld und das Ende der Kindheit (cfr. VR, 11–17). Dieser Bruch wird im selben Kapitel nochmal anders, aber erneut mithilfe von Farbsymbolik dargestellt. So soll die Hauptfigur Milch kaufen, doch das Geschäft ist geschlossen. Sie zerschlägt daraufhin die Flasche, die der Vater ihr dafür mitgegeben hatte: „[P]rendo la bottiglia, la spacco martellandola contro il muro del negozio del latte. Si frantuma subito in mille pezzi“ (VR, 18). Zudem zerreißt sie den Geldschein, mit dem sie die Milch bezahlen sollte. Als ihr Vater sich nach dem Verbleib der beiden Objekte erkundigt, erklärt sie vehement: „L’ho rotta pa’, a cosa serve adesso? I soldi li ho spezzettati. [...] [Q]uei soldi non servono più, e neanche la bottiglia, il negozio era chiuso, capisci? chiuso!“ (VR, 19). Versteht man auch hier die Farbe Weiß, also die Milch, als Sinnbild für Unschuld und Reinheit, wird deutlich, dass die Hauptfigur keinen Zugang mehr dazu hat. Die Tür zu ihrer Kindheit ist wie jene des Geschäfts verschlossen; außerdem zerbricht sie das Behältnis.

Chromatik und Fragmentierung sind, dies haben die bisherigen Ausführungen gezeigt, zentrale Gestaltungsmerkmale von *Vetri rosa*. Auch die fünf schwarz-weißen Fotografien, die sich im Anschluss an die sieben kurzen Kapitel befinden, sind als Fragmente zu bezeichnen. Sie stehen in keiner expliziten Verbindung zum Text, illustrieren ihn nicht. Ein Zusammenhang ist aber insofern herzustellen, als auf den Fotografien nackte und fragmentierte Frauenkörper abgebildet sind, Sexualität also auch hier eine Rolle spielt. Es werden patriarchalische Macht- und Blickstrukturen inszeniert und reflektiert. Bevor das intermediale Zusammenspiel aus Text und Fotografien *en détail* analysiert wird, gilt es, knapp den Körperbildern und Blickstrukturen im Text nachzugehen: Zum einen dienen Körperbilder, in diesem Fall die Beschreibung von Zähnen und Augen, als Hinweise auf übergriffiges Verhalten. Zum anderen inszeniert Vorpsi im Kontext der erwähnten kindlichen Rollenspiele sexualisierende Blicke auf junge Mädchen und prangert auf diese Weise indirekt die tiefe gesellschaftliche Verankerung patriarchalischer Blick- und Machtstrukturen an.

²³⁵ Cfr. Welsch/Liebmann (2003, 103).

²³⁶ Während ‚Bianca‘ auf das germanische ‚blank‘ zurückgeht („Bianco“. *Treccani Vocabolario* [2003, s. p.]), entstand der Name ‚Albana‘ aus dem lateinischen ‚albus‘, ‚weiß‘ („Albana“. *Treccani Vocabolario* [2003, s. p.]).

Im Kontext zweier Begegnungen mit Männern nimmt die Hauptfigur als junges Mädchen einzelne Körperteile als positiv hervorstechende Merkmale wahr, diese können aber, nimmt man auch den jeweiligen Ausgang der Interaktionen in den Blick, als Vorzeichen für übergriffiges Verhalten verstanden werden: Als sich die erzählende Hauptfigur mit sechs Jahren zum ersten Mal verliebt – in den erwachsenen Nardi –, empfindet sie den Anblick seiner Zähne als beruhigend: „[L]a sua presenza mi faceva del bene [...]. Anzi, per essere più precisa, a calmarmi erano i bianchi denti di Nardi, quelli che vedevo mentre lui sorrideva“ (VR, 9). Sie spricht zwar auch über sein Lächeln, hebt aber explizit die Zähne hervor. Als die Erzählerin Nardi nach zehn Jahren wiedersieht, erkennt sie ihn und wünscht sich, ebenfalls erkannt zu werden. Er sieht in ihr jedoch nur eine beliebige junge Frau und stellt ihr nach: „Nardi rallentò e sollecitato dal mio sguardo cominciò a seguirmi. Faceva quello che fanno gli uomini quando vogliono fermare una donna per strada e chiedere un po' di sesso“ (VR, 11). Die Hauptfigur wird zur Beute.

Betrachtet man Nardis Zähnezeigen nun in diesem Zusammenhang, ist darin bereits eine Drohgebärde zu erkennen, die wiederum insinuiieren könnte, dass sein Verhalten schon zuvor problematisch und übergriffig war. Zwar finden sich im Text keine expliziten Hinweise darauf und die Hauptfigur erklärt zudem, in Nardi verliebt gewesen zu sein (cfr. VR, 7–9), doch gibt das Körperbild Anlass, die ‚Beziehung‘ zwischen diesem dreißigjährigen Mann und einem sechsjährigen Mädchen infrage zu stellen. Der Text trifft nämlich ebenso wenig eine Aussage über Nardis Reaktion auf das Verhalten der Hauptfigur: „Stringevo la sua mano, facevo di tutto per toccarlo. Anche a lui piaceva stare con me“ (VR, 10). Die Erzählerin spezifiziert weder die Berührungen und das Zusammensein noch, woran sie festmacht, dass Nardi gern mit ihr zusammen war. Aufgrund dieser Offenheit sowie der Verbindung zwischen der Beschreibung der Zähne – eines Körperteils, das Vorpsi, wie im vorherigen Kapitel gezeigt wurde, u. a. als Waffe inszeniert²³⁷ – und Nardis Übergriffigkeit am Ende des Kapitels erscheint die Schlussfolgerung, dass Vorpsi auf diese Weise sexualisierte Gewalt impliziert, durchaus haltbar.

Ähnlich ambivalent sind die Körperbilder im Kontext der „storia d'amore fatta di sguardi“ (VR, 31) zwischen der Figur Vasco und der Erzählerin. Die Beschreibungen von Vascos Augen sollen zwar zum einen deren Schönheit und zum anderen die Intensität des Verliebtseins zum Ausdruck zu bringen, die Erzählerin nutzt dafür aber sprachliche Bilder, die den Eindruck von Gewalt und physischem Schmerz evozieren. Aus diesem Grund können die Körperbilder auch hier

237 Siehe dazu die Ausführungen in Kapitel III.2.2.2.

als implizite Hinweise auf tatsächliche, psychische oder physische, Gewalt verstanden werden. Die Hauptfigur beschreibt Vascos Augen wie folgt:

Aveva occhi neri che scendevano. Belli da far paura. E ne fui spaventata. La bellezza è una potenza cieca, ti prende, ti toglie il fiato, ti scava gli occhi perché devono appartenere solo a lei, deve essere sbirciata solo lei, ti getta via nel dolore, ti riprende di nuovo, taglia la lingua, spezza le gambe, ti fa schiavo (VR, 27).

Die Augen sind so schön, dass sie der autodiegetischen Erzählerin Angst machen. Zudem bringt sie die Macht von Schönheit – im Allgemeinen, aber übertragbar auf die Schönheit der Augen – mithilfe von Gewaltmetaphern und Personifikationen zum Ausdruck. Während es sich bei der Wendung ‚sie raubt dir den Atem‘ um eine im Sprachgebrauch übliche tote Metapher handelt, die ursprüngliche Bedeutung, sprich der Gewaltaspekt, demnach nicht (mehr) im Vordergrund steht, erzeugen die weiteren Beschreibungen mentale Bilder von Foltermethoden. So sticht Schönheit Augen aus, durchschneidet die Zunge oder bricht Beine und erscheint aufgrund dieser extremen Körperbilder keineswegs positiv, wenngleich die Hauptfigur die Schönheit von Vascos Augen als etwas überaus Positives wahrnimmt; sie verdeutlicht ein Extrem mithilfe des anderen. Vascos Augen ziehen sie infolge des ersten Anblicks in ihren Bann:

Il mondo era ridotto a quello [= l'occhio], non c'erano più passato presente futuro. Era uno stato senza tempo sospeso nel nulla. [...]

Ci guardammo. Occhi mangiarono occhi, lui sorrise. Non pensai più che a questo; al sorriso senza inizio né fine, all'occhio che scendeva, alla maglietta blu, ancora all'occhio di profilo, ai suoi denti e l'occhio, e l'occhio (VR, 27–28).

Es gibt für sie nur noch seine Augen, sie kann an nichts Anderes mehr denken. Der ‚zeitlose Schwebezustand‘, in den Vascos Augen die Erzählerin versetzen, wird durch die fehlenden Kommata zwischen den Begriffen ‚Vergangenheit‘, ‚Gegenwart‘ und ‚Zukunft‘ auch grafisch veranschaulicht. Zudem vermittelt die fünf-fache Wiederholung des Wortes ‚occhio‘ ihre Verliebtheit,²³⁸ vielleicht sogar Bessenseheit. Obwohl dies auf Gegenseitigkeit zu beruhen scheint – Vasco erwidert ihren Blick in der oben zitierten Passage und die aus Blicken bestehende ‚Beziehung‘ setzt sich über mindestens ein Jahr fort (cfr. VR, 30) –, implizieren die Körperbilder, sowohl das Verb des Einverleibens als auch die Beschreibung der Augen als vereinnahmend,²³⁹ eine gewisse Besitzergreifung. Der Kontrast zwi-

²³⁸ Sie ist „tanto innamorata“ (VR, 30).

²³⁹ Diese Vereinnahmung durch Vascos Augen vermittelt Vorpsi auch darüber, dass die Beschreibungen der Augen insgesamt fast die Hälfte des fünfseitigen Kapitels einnehmen.

schen der Handlungs- und der Darstellungsebene, Schönheit/Liebe versus Gewalt, wird weiter verstärkt.

Nach einem enttäuschenden Kuss verändern sich Vascos Augen dann: „Il bianco dei suoi occhi era percorso da capillari rossi. Carta insanguinata. Geografia della gioventù crudele“ (VR, 31). Der Kontrast wird aufgelöst, denn die Beschreibungen lassen nur noch an Gewalt denken, veranschaulichen keine positiven Empfindungen mehr. Die Hauptfigur erkennt in den roten Äderchen eine ‚blutige Landkarte der Grausamkeit‘, nimmt die Augen also anscheinend als Gewalt- und Machtinstrument wahr. Wie schon im Kontext der Begegnung mit Nardi, gibt der ausschließliche Fokus auf Gewalt²⁴⁰ am Ende des Kapitels auch hier Anlass, die gewaltsamen Ausdrücke als Indizien für tatsächliche Gewalt zu verstehen und die ‚storia d’amore‘ zwischen Vasco und der Erzählerin zu hinterfragen. Dies ermöglicht Vorpsi ihren Lesenden mithilfe der verwendeten Körperbilder, da diese, wie im ersten Unterkapitel erarbeitet wurde, eine Distanz zu den Figuren schaffen (können). Die auf Handlungsebene proklamierte Liebe bleibt hinter den sprachlich erzeugten Bildern von Gewalt zurück. Lassen Lesende die Liebe jedoch außer Acht und betrachten die Geschehnisse kritisch, ist es ihnen möglich, auf den besonders implizit vermittelten Altersunterschied zwischen der Hauptfigur und Vasco aufmerksam zu werden. So ist Vasco während der ‚Beziehung‘ siebzehn Jahre alt (cfr. VR, 30), die Hauptfigur stirbt mit ebenfalls siebzehn Jahren (cfr. VR, 31) und zwischen der Beziehung und dem Tod der Hauptfigur müssen mehrere Jahre vergehen: „Baciai Vasco per la prima volta anni dopo la nostra storia d’amore“ (VR, 31). Zu diesem Zeitpunkt ist sie dementsprechend noch minderjährig, Vasco indes bereits volljährig. Wie groß der Altersunterschied genau ist, geht nicht aus dem Text hervor, sodass unklar bleibt, ob es sich bei dem Kuss, als sexuelle Handlung verstanden, gar um eine Straftat²⁴¹ handelt, die auf jahrelange Verfolgungen²⁴² und intensive, vereinnahmende, möglicherweise sexualisierende und objektifizierende, Blicke folgt.

In beiden betrachteten Fällen sind es die sprachlichen Körperbilder, die als implizite Hinweise auf übergriffiges Verhalten und patriarchalische Macht- und Blickstrukturen dienen. Vorpsi nutzt Visualität also, um diese Bedeutungsebenen des Textes nicht unmittelbar zugänglich zu machen.

²⁴⁰ Gewaltvoll wirkt im Zitat auch die Aneinanderreihung der verblosen Ellipsen.

²⁴¹ Nach aktuellem albanischem Strafrecht sind sexuelle Handlungen ohne Geschlechtsverkehr, bezeichnet als „immoral acts“ (Criminal Code of the Republic of Albania [2017, Art. 108]), bspw. Küsse, gegenüber Minderjährigen unter vierzehn Jahren strafbar: „Commitment of immoral acts with minors under the age of fourteen are punishable by imprisonment of from three to seven years“ (Criminal Code of the Republic of Albania [2017, Art. 108]).

²⁴² „Era un anno che Vasco mi seguiva“ (VR, 30).

Indem sie einen *male gaze* auf den weiblichen Körper inszeniert, zeigt Vorpri in *Vetri rosa* auch die tiefe Verankerung und Internalisierung von sexistischen Strukturen, die einer solchen Blickweise zugrunde liegen: So reproduzieren die Erzählerin und ihre Freundinnen Bianca, Blerinda und Albana beim gemeinsamen (Rollen-)Spiel – sie nehmen zunächst die Rolle eines beliebigen Mannes ein und werden später auch zu Schmuckverkäufern, Krankenpflegern und Ärzten (cfr. VR, 11–17) – patriarchalische Machtstrukturen. Gemeinsam spielen die Mädchen Spiele, „che non si potevano fare con tutte le bambine“ (VR, 11) und erproben so ihre Sexualität. Diese Körpererkundungen²⁴³ werden mit Lust²⁴⁴ und Schmerzempfinden in Verbindung gesetzt, gehen also über jene hinaus, die in der (sexual-)pädagogischen Forschung als Bestandteil der kindlichen Entwicklung ohne bewusstes sexuelles Handeln gelten.²⁴⁵ Die Mädchen nutzen Gegenstände, die auf eine schmerzvolle Erfahrung schließen lassen, wenngleich der Schmerz im Text nicht erwähnt wird. Blerinda benutzt während der Spiele bspw. einen Nagel: „Blerinda va a trovare Albana con un grande chiodo. Nello scenario il chiodo è uno strumento chirurgico. Apre le labbra di quello che sarebbe diventato il sesso d'Albana“ (VR, 17). Obwohl die beschriebene Penetration mit einem Nagel ein schmerzvolles Bild im Kopf von Lesenden hervorrufen kann, die Darstellung also eher nicht affektregulierend wirkt, entsteht durch die objektiv-emotionslose Beschreibung und die fehlende Thematisierung des Schmerzes eine Distanz; die Empfindung wird Rezipient:innen nicht vermittelt. Die Darstellung unterscheidet sich aus diesem Grund stark von den sprachlichen Körperbildern, die im ersten Unterkapitel analysiert wurden, steht ihnen geradezu diametral gegenüber: Wäh-

²⁴³ Körpererkundungen, wie bspw. Doktorspiele sind „eine Art der kindlichen Aneignung von körperlich-sinnlichem Erleben [...]“. Durch die sogenannten Doktorspiele eignen sich Kinder ihren Körper an. Sie sind Grundlage und Bestandteil der kindlichen Sexualität“ (Bienia/Kägi [2021, 65]).

²⁴⁴ „Se quello che Bianca mi faceva suscitava un tale bene era perché ero ammalata e per guarire ne avevo bisogno. Era un piacere che si espandeva nel corpo come qualcosa che non vuoi“ (VR, 15). Die Erregung der Mädchen geht so weit, dass sie glauben, die verspürte Lust könne nur von einem Mann erfüllt werden (cfr. VR, 16). Eine solche Erregung bzw. ein solches Empfinden ist Jörg Maywald zufolge für gewöhnlich nicht Teil von kindlichen Körpererkundungen. Während das Verlangen nach Erregung und Befriedigung Erwachsenensexualität kennzeichnet, steht für Kinder der Wunsch nach Nähe und Geborgenheit im Vordergrund (cfr. Maywald [2013, 18]). „Kinder selbst ordnen ihr Handeln [...] noch nicht als ‚sexuell‘ ein“ (Maywald [2013, 18]).

²⁴⁵ Da Körpererkundungsspiele laut Maywald mit dem Schuleintritt abnehmen (cfr. Maywald [2013, 99]), findet sich hier möglicherweise ein Hinweis auf das Alter der Mädchen: Sie könnten der Normvorstellung nach bereits alt genug sein, um sexuelle Lust zu empfinden. Da dies im Text jedoch nicht bestätigt wird, wäre es ebenso möglich, dass Vorpri auch hier implizit Kritik anlegt, indem sie die verfrühte Begegnung von Kindern mit Erwachsenensexualität in Szene setzt.

rend zuvor gezeigt wurde, dass extreme Körperbeschreibungen von Verletzungen und Schmerz eine Distanz zwischen Lesenden und Figuren erzeugen, entsteht die Distanz hier aufgrund der emotionslosen Darstellung.

Wenngleich die in *Vetri rosa* nachgespielten Interaktionen typische Szenarien von Körpererkundungen sind,²⁴⁶ bricht Vorpsi insofern erneut mit der Normvorstellung von der kindlichen Erprobung der Sexualität, als sie die Mädchen dabei patriarchalisch-sexistische Strukturen reproduzieren lässt.

La mano di Bianca s'infilò d'improvviso sotto le mie mutande accarezzandomi piano. [...] Bianca era diventata un uomo. Così disse. Non girare la testa, sussurrò, guarda i tuoi vetri rosa, io sono un uomo che passa di qua, sono un passante, ti ho vista, mi sei piaciuta ma non ho visto il tuo viso e non lo voglio vedere. Voglio solo toccarti sotto le mutande (VR, 12).

Bianca schlüpft in die Rolle eines Mannes, der Gefallen an der äußeren Erscheinung der Hauptfigur findet und sie deshalb sexuell berühren, dabei aber nicht ihr Gesicht sehen möchte. Die Mädchen ahmen hier den gesellschaftlich verankerten – und in Kapitel III.2.2 analysierten – sexualisierenden Blick auf Frauen und Mädchen nach. Durch die Aufforderung Biancas, ihren Blick nicht zu erwidern, so Anna Belozorovich, wird der Frauenkörper zum Objekt für den (imitierten) *male gaze*.²⁴⁷ Jegliche *Agency* liegt beim Mann: Er kann der Frau Verhaltensvorschriften machen und hat die Blickmacht über ihren Körper. Belozorovich erklärt weiter, dass das Gesicht nicht vereinnahmt wird, da das Erwidern des Blicks Reziprozität bedeuten würde.²⁴⁸ Für sie wird in der Szene „non la relazione tra due adulti ma il possesso del corpo di un essere umano da parte di un altro“²⁴⁹ dargestellt. Obwohl Belozorovich anschließend das folgende Zitat anführt, mit dem sie anhand des Verbs ‚avere‘ diese Inbesitznahme verdeutlichen möchte – „Diventai anch'io uomo a volte ed ebbi Blerinda e Albana“ (VR, 15) –, geht sie mir in ihrer Schlussfolgerung nicht weit genug: Aus der Textstelle geht klar hervor, dass es sich nicht um zwei beliebige Menschen, ‚esseri umani‘, handelt, sondern einen Mann und eine Frau, und somit spezifische (in der albanischen Gesellschaft vorherrschende) Geschlechter- und Machtverhältnisse inszeniert werden. Die autodiegetische Erzählerin muss zum Mann werden, um die Freundinnen besitzen zu können. Zwar stellt Belozorovich in ihrer Analyse heraus, dass die Blickrichtung der Figuren Machthierarchien symbolisiert und die

246 Bienia und Kägi erklären, dass Kinder bspw. in die Rollen von Ärzt:innen und Patient:innen schlüpfen, aber auch andere Konstellationen – so zum Beispiel das ‚Vater-Mutter-Kind-Spiel‘ – vorkommen können (Bienia/Kägi [2021, 77–78]).

247 Cfr. Belozorovich (2020, 149).

248 Cfr. Belozorovich (2020, 149).

249 Belozorovich (2020, 149–150).

weiblichen Körper als passive Objekte inszeniert werden, sie weitet diesen Ansatz aber leider anschließend nicht auf die zu *Vetri rosa* gehörenden Fotografien aus.

Zusätzlich zur Imitation des *male gaze* geben die Hauptfigur und ihre Freundinnen auch rechtfertigende und verharmlosende Vergewaltigungsmythen wieder:

Adesso fai finta che non vuoi [...]. Signore, la smetta, mormoravo tremante. Ma no, protestava Bianca-uomo, è per questo che tu sei seduta così, in questa posizione dove si vedono le tue mutandine, perché volevi che io ci infilassi dentro le dita. [...] Ti piace, eh? (VR, 13).²⁵⁰

Bianca unterstellt der Hauptfigur, die Berührungen des ‚Mannes‘ insgeheim zu wollen und deshalb eine bestimmte Position eingenommen zu haben. Auch in einer weiteren Passage beschuldigt sie sie mit Blick auf ihre Kleidung der Provokation: „La signorina non ha le mutande! Che cattiva signorina che sei! È così che si va in giro? [...] Perché i signori ti mettano subito le mani dentro“ (VR, 15). In der Forschungsliteratur wurden diese Szenen bisher nicht kritisch betrachtet. Anna Federici ist der Überzeugung, dass die Tatsache, dass es sich um junge Mädchen handelt, „enlève toute violence réelle à cette scène“,²⁵¹ Mario Rossi spricht von einer „educazione sentimentale mossa da amori ciechi ma fallita per via di tradimenti [...] o di false aspettative“²⁵² und auch Daniele Comberiati macht in Voripsis Text eine „distinzione netta fra due tipi di sessualità“ aus: „una più innocente, costituita dai giochi fra bambine e dall’eccitazione per la novità delle sensazioni corporee; un’altra più brutale, dove gli adulti diventano i protagonisti e i bambini ne subiscono la violenza“.²⁵³ Obwohl die Körpererkundungen tatsächlich in einer Art kindlichem und weiblichem *safe space* stattfinden, der „un’intimità ancora più intensa fra le ragazze“²⁵⁴ schaffen kann, erweist sich eine klare Grenzziehung zwischen den von Comberiati genannten Sphären als unmöglich, denn Brutalität und Gewalt sowie die Perspektive der Erwachsenen finden, wie gezeigt wurde, Eingang in das Spiel der Mädchen – wenn auch in Form von Nachahmung. Sara Camaiora spricht in diesem Zusammenhang von einer „assenza presente“²⁵⁵ der Männerfiguren. Da im Kontext von Körpererkundungen „die körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten an die gesellschaftlichen Konventionen gebunden“²⁵⁶ sind, kann abgeleitet

²⁵⁰ Für weitere Ausführungen siehe Belozorovich (2020, 141–153).

²⁵¹ Federici (2016, 217).

²⁵² Rossi (2013, 276–277).

²⁵³ Comberiati (2010a, 243).

²⁵⁴ Comberiati (2010a, 243).

²⁵⁵ Camaiora (2009, 104).

²⁵⁶ Kägi/Bienia (2017, 2). Kägi und Bienia führen als Beispiel das sich entwickelnde Schamgefühl bei Kindern an, denn „Sexualität [unterliegt] den Werten und Normen des Soziokulturellen“ (Kägi/Bienia [2017, 2]).

werden, dass die Mädchen das patriarchalisch-sexistische Gedankengut so sehr internalisiert²⁵⁷ haben, dass es bis in den vermeintlich geschützten und intimen Raum der geheimen Spiele²⁵⁸ vordringt. Obwohl nicht physisch anwesend, sind die Männerfiguren somit auf mentaler Ebene präsent.

Auch Anna Belozorovich greift mit ihrer Interpretation der Spiele zu kurz: Sie erklärt, dass „[a]ttraverso il gioco dei corpi le due bambine non soltanto sperimentano la sessualità di coppia ancora distante, ma mettono in scena equilibri di vita sociale“.²⁵⁹ Obgleich sie die Körpererkundungen neutraler bewertet als Rossi und Comberinati, würde ich in Anbetracht der Machthierarchien stattdessen von ‚squilibri‘ [Ungleichgewichten] sprechen, die Vorpsi bewusst in Szene setzt. Diese *Mise en Scène* birgt eine Kritik am patriarchalischen System in Albanien, über die in der Forschungsliteratur offensichtlich aufgrund der Kinderperspektive und der fehlenden explizit beschriebenen Gewalt hinweggesehen wird. Die etwas unkritischen und problematischen Interpretationen können mithilfe der affektregulierenden Wirkung der Strategien der narrativen Distanzierung erklärt werden: Unwohlsein und Schmerzempfinden werden weder genannt noch narrativ erfahrbar gemacht, sodass die Darstellung den Spiel-‚Raum‘ wie einen „*locus amoenus*“, ²⁶⁰ so bezeichnet Comberinati ihn, erscheinen lassen mag. Das (Körper-)Bild der Nagel-Penetration beinhaltet den Gewaltaspekt jedoch.²⁶¹ Auch die Wahrnehmung der Übersexualisierung der Mädchen und des Spiels mag aufgrund der kindlich-weiblichen Gemeinschaft im geschützten Raum eingeschränkt werden, kommt jedoch deutlich zum Vorschein, wenn der Einfluss der – Camaiora folgend – ‚abwesend-anwesenden‘ Männerfiguren und patriarchalischen Vorstellungen beachtet wird. Auch das beschriebene Lustempfinden der Mädchen könnte,

257 Zusätzlich haben sie heteronormative Vorstellungen verinnerlicht. Die Erzählerin und ihre Freundinnen verspüren während ihrer Spiele das Verlangen nach etwas ihnen bisher Unbekanntem: „Quella cosa senza nome, quel desiderio che intuivamo ci potesse colmare, riempire fino al dolore a noi ancora ignoto era l'uomo, la potenza dell'uomo, il suo penetrare le nostre anime, i nostri corpi“ (VR, 16). Obwohl mit Lustempfinden in Verbindung gebracht, findet hier zum ersten Mal das Wort ‚Schmerz‘ Erwähnung. Auffällig ist außerdem, dass zuerst die Seelen, dann die Körper genannt bzw. penetriert werden. Die vom Mann ausgehende physische und psychische Macht bzw. Gewalt wird dadurch besonders deutlich.

258 Die jungen Mädchen sind sich einer gewissen ‚Unangemessenheit‘ bzw. geringen gesellschaftlichen Akzeptanz der Art ihrer Spiele bewusst. Ihre Scham wird auf sprachlicher Ebene ausgedrückt – „Provavamo un po' di vergogna“ (VR, 11), „[m]orivo di vergogna“ (VR, 12) – und durch die mehrfache Bezeichnung der Spiele als „segreti“ (VR, 11) und „vietati“ (VR, 17) verstärkt.

259 Belozorovich (2020, 145).

260 Comberinati (2010a, 243).

261 Ein Nagel spielt auch in „Storia di una pensione“ eine Rolle, wo er eine ähnliche Symbolfunktion erfüllt. Siehe dazu Kapitel III.2.3.2.

da Lesende ihr Alter nicht erfahren, im Kontext von Körpererkundungen als ungewöhnlich gelten²⁶² und ließe auf frühzeitige bzw. zu frühe Begegnungen mit Erwachsenensexualität schließen. Die spielerisch-unschuldige Kinderperspektive der Freundinnen scheint eine abschwächende und verharmlosende Wirkung zu haben, sodass die Kritik, die Vorpsi auf implizite Weise an den patriarchalischen Strukturen übt, nicht unmittelbar erkennbar wird. Eine kritische Lektüre zeigt hingegen: Es muss kein tatsächlicher Gewaltakt, keine tatsächliche Vergewaltigung dargestellt sein, um auf die Alltäglichkeit solcher Straftaten schließen zu können. Nicht nur obwohl, sondern gerade weil diese Strukturen anhand von minderjährigen Stellvertreterinnen gezeigt werden, wird Vorpsis Denunziation deshalb besonders deutlich, denn die Freundinnen wissen von sexualisierter Gewalt oder haben sie möglicherweise bereits am eigenen Körper erfahren.

Vorpsi nutzt die Darstellung der spielerischen Körpererkundungen als Strategie der narrativen Distanzierung, um ihre Kritik indirekt im Text anzulegen: Die Distanz wird dadurch geschaffen, dass die eigentlichen Gewalttaten ungesagt bleiben bzw. nicht thematisiert werden. Es bedarf der aktiven Mitarbeit von Rezipient:innen, um die patriarchalischen Strukturen zu erkennen, das vermeintlich harmlose Spiel der Mädchen zu hinterfragen und darauf schließen zu können, dass Vorpsi ebendiese Strukturen anprangert. Federici, Rossi, Comberiati und Belozorovich erbringen mit ihren Ausführungen gar den Beweis für die Wirkung der Strategien und zeigen, dass diese Lesart ohne eine aktive Auseinandersetzung mit der Art der Darstellung unzugänglich bleibt. Meine Erläuterungen verdeutlichen, dass erst eine genauere Betrachtung und Untersuchung der Distanz in Vorpsis Ästhetik ihre implizit angelegte Kritik am albanischen Patriarchat freilegen kann. Die zusätzliche Analyse der Körperdarstellungen und Inszenierung von Blickdispositiven auf den Fotografien verdeutlicht und erweitert diese sogar noch.

2.3.1.2 Purgatorio und Pomeriggi – das Zusammenspiel aus Text und Fotografien

Die fünf schwarz-weißen Fotografien von nackten und fragmentierten Frauenkörpern sind im Anschluss an den Text von *Vetri rosa* unter dem Titel „Pomeriggi. Fotografie di Ornella Vorpsi“ zusammengefasst.²⁶³ Auf dem ersten Bild (Pomeriggio 4) ist der Oberkörper einer Frau zu sehen, die nackt und etwas zur Seite gedreht im Stroh liegt. Das Motiv befindet sich in der unteren rechten Ecke, das Stroh nimmt den Rest des Bildes ein. Der rechte Arm der Frau, im 90°-Winkel ge-

²⁶² Cfr. Maywald (2013, 18, 99).

²⁶³ *Vetri rosa* ist samt den Fotografien in Andrea Cortellessas *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999–2014)*. Roma: L'orma editore 2014, 523–536 abgedruckt.

beugt, ist neben ihr zu sehen, der Oberarm ist jedoch von Stroh bedeckt, sodass Unterarm und Hand wie abgetrennt vom Körper wirken. Das Gesicht der Frau ist von langem Haar bedeckt. Die zweite Fotografie (Pomeriggio 10) zeigt ebenfalls eine nackte Frau; sie liegt seitlich in einer hölzernen Kiste ohne Deckel. Die Kiste und der Frauenkörper sind nur in Teilen abgebildet. Die Hände, Beine und Füße sind vom Rand der Fotografie abgetrennt und das Gesicht ist nicht zu erkennen, da es sowohl durch ihre Seitenlage als auch von ihrem linken Arm verdeckt wird. Im Hintergrund sind gestapelte und eine aufrechtstehende Palette zu sehen. Eine Frau, die in Embryonalstellung in einer Kiste liegt, ist auch auf dem dritten Bild (Pomeriggio 3) zu erkennen. Die Kiste steht inmitten eines großen, leeren Raumes, in den durch ein Fenster, das jedoch nur in Teilen abgebildet ist, Licht einfällt. Wieder sind weder das Gesicht noch die Hände, Beine oder Füße der Frau zu sehen. Auf dem vierten Foto (Pomeriggio 11) ist eine Frau abgebildet, die mit dem Rücken zur Kamera in einem Raum schräg vor einem Fenster steht. Details ihres nackten Körpers sind nicht auszumachen, da sie aufgrund des Gegenlichts nur als dunkle Silhouette erkennbar ist. Das Fenster ist nicht als solches (mit Glasscheibe, etc.) zu erkennen, sondern nur eine Lichtquelle. Auf dem Boden – neben der Frau und vor dem Fenster – liegt ein Fensterladen aus Holz. Das fünfte und letzte Bild (Pomeriggio 8) zeigt wieder eine Frau vor einem Fenster, deren Körperdetails in diesem Fall nicht zu erkennen sind, da der Raum so stark ausgeleuchtet ist, dass die Frau aufgrund der Überbelichtung wie eine Silhouette wirkt. Die Frau steht schräg und leicht gebeugt, ihre verschränkten Arme verdecken den Intimbereich und ihre Haare hängen aufgrund einer ebenfalls gebeugten Kopfhaltung vor ihrem Gesicht.

Die nackten Frauen wirken aufgrund der Kontraste, der Belichtung und der Positionierung bzw. Haltung teils gespenstisch, fast wie tot.²⁶⁴ Nie ist ihr Gesicht, selten ihr ganzer Körper zu erkennen. Sie sind ähnlich fragmentiert wie Mädchen- und Frauenkörper in Ornela Vorpsis Texten. Für Fabio Rocchi gibt die Inszenierung der Körper deren Leiden zu erkennen und die Umgebung erzeugt für ihn ein Gefühl von Verwüstung:

Si direbbe, anche attraverso l'uso che è stato fatto della luce, un corpo esposto, che ha sofferto. Non è mai in primo piano. Subisce un degrado – i contesti sono poveri, squallidi, con pochi oggetti defunzionalizzati – e trasferisce all'esterno un senso di devastazione. Non sembra privo di vita, ma in condizione di sospensione.²⁶⁵

264 Die Fotografien vereinen also in gewisser Weise Eros und Thanatos.

265 Rocchi (2019, 60–61).

Er bezeichnet die Körper zwar nicht als leblos, sie befinden sich jedoch seinem Eindruck nach in einem Schwebestand. Daniele Comberiati erklärt, dass die Lichtverhältnisse die Einsamkeit der Frauen untermalen, und sieht in den abgebildeten Innenräumen außerdem ein Symbol für deren Beziehung zur (männlichen) Außenwelt.²⁶⁶ Auch Mario Rossi weist auf die „minacce materializzate nella costruzione esercitata da alcuni oggetti e dalla chiusura di spazi“ hin, „che sembrano non lasciare via d'uscita“.²⁶⁷ Die Frauen werden in doppelter Hinsicht zu Objekten: Sie sind einerseits Blickobjekt der Kamera und der Betrachtenden, andererseits werden sie teils wie Ware in Kisten abgebildet, was die Objektifizierung verstärkt.

Obwohl die Fotografien den Text, wie auch Alù herausstellt, nicht illustrieren und keine eindeutige Verbindung zwischen ihnen besteht, sie also wie die einzelnen Kapitel als Fragmente zu bezeichnen sind,²⁶⁸ stützen und verstärken die Fotografien dennoch Aussagen des Textes. Die Zentralität von Fragmentierung wird noch zusätzlich dadurch verdeutlicht, dass die Fotografien zwar nummeriert,²⁶⁹ jedoch nicht aufsteigend angeordnet sind. Das intermediale Zusammenspiel von Text und Bild wirkt außerdem bedeutungserweiternd: Zwischen dem Text und den Fotografien entsteht ein Kontrast, da die Fotografien in schwarz-weiß gehalten sind, während, wie oben erläutert, im Text das chromatische Spektrum von besonderer Bedeutung ist. Dieser Wechsel markiert den Übergang vom Jugend- zum Erwachsenenalter so, wie die Abkehr von der Farbe Weiß im Text den Bruch mit der unschuldigen und reinen Kindheit symbolisiert. Vorpsi unterstreicht mit den Fotografien von erwachsenen Frauen demnach nicht nur die Textinhalte, indem sie die darin beschriebenen sexistischen Macht- und Blickstrukturen nochmals inszeniert, sondern macht zusätzlich deutlich, dass sich das Leiden darunter im Erwachsenenalter fortsetzt. Dieses wird im Text nicht explizit thematisiert, da die Hauptfigur und Erzählerin im Alter von siebzehn Jahren,²⁷⁰ kurz vor der Voll-

²⁶⁶ Cfr. Comberiati (2010a, 236).

²⁶⁷ Rossi (2015, 140).

²⁶⁸ Cfr. Alù (2014, 14).

²⁶⁹ Dies lässt auf eine bestehende, bereits nummerierte bzw. betitelte Fotoreihe schließen.

²⁷⁰ Umstände oder Gründe werden nicht thematisiert, weswegen unklar ist, ob es sich um einen natürlichen Tod oder um einen Selbstmord handelt. Erfahrungen mit dem Tod, und zwar der Verlust der Großmutter sowie der sich anschließende Suizidversuch im Alter von sechs Jahren (cfr. VR, 25–26), suggerieren, dass es sich um einen Suizid handeln könnte. Die Erzählerin selbst erklärt im ersten Satz von *Vetri rosa*: „Sono morta per caso“ (VR, 5). Diesen zufälligen Tod versteht Comberiati als Ausdruck der Absurdität und Arbitrarität des kommunistischen Regimes in Albanien (cfr. Comberiati [2010a, 242]).

Auch wird nicht spezifiziert, wie viel Zeit genau zwischen dem Tod der Hauptfigur und der Erzählgegenwart vergangen ist. Eine ungefähre Zeitangabe ist möglich, da Lesende erfahren,

jährigkeit, stirbt und somit im Jugendalter verharret. Erst die Fotografien geben Hinweise darauf, dass auch der Text implizit Aussagen über das Erwachsenenalter trifft bzw. treffen könnte. So ist in der Inszenierung der Frauenkörper eine Verbindung von Erwachsenenalter und Tod zu erkennen, die wiederum die Frage aufwirft, ob auch der Tod der Hauptfigur mit siebzehn Jahren suggeriert, dass für Vorpsi Volljährigkeit bzw. das Erwachsensein in Albanien mit dem Tod gleichzusetzen sind. Lesende werden zu dieser Betrachtungsweise jedoch auf Distanz gehalten, da sie im Text nicht explizit angesprochen wird und sich insbesondere aus dem intermedialen Zusammenspiel zwischen Text und Bild ergibt.

Zusätzlich zur Intermedialität geben intertextuelle Verweise, die ebenfalls als Verfahren zu bezeichnen sind, mit dem Vorpsi implizit Bedeutung in ihren Texten anlegt, Aufschluss über diese Frage. Sie verweist auf die drei Jenseitsreiche in Dantes *Commedia*.²⁷¹ So trägt das erste Kapitel von *Vetri rosa* die Überschrift ‚Purgatorio‘. Darin beschreibt die Hauptfigur mit diesem Begriff ihr Leben: „[I]l conte Ugolino rimane all’inferno, io [...] in purgatorio. A metà strada. [...] Non so se dovevo scegliere, ma mi andava bene così, un po’ d’inferno e un po’ di paradiso“ (VR, 10). Während sie selbst ihr Leben als Mittelweg zwischen Paradies und Hölle bezeichnet, erklärt Daniele Comberiati hingegen, dass sich die tote Erzählerin in Vorpsis *Vetri rosa* wie auch jene in Igiaba Scegos *Rhoda* (2004) nach ihrem Tod in einem purgatorischen Zwischenraum befinden: „Identico è il limbo in cui entrambe le ragazze sono confinate: né in *Rhoda* né in *Vetri rosa*, infatti, la morte porta un senso di liberazione o di termine ultimo. Le due sono ancora a metà fra l’aldilà e la vita terrena“.²⁷² Die Kapitelüberschrift ‚Purgatorio‘ bezeichnet für ihn also eindeutig die Position, in der sich die Erzählerin während des Erzählens befindet, nicht ihr Leben bzw. ihre Kindheit und Jugend.²⁷³ Obwohl er ihre Position

dass der einige wenige Jahre ältere Vasco zum Zeitpunkt des Erzählens zweiundsechzig Jahre alt ist (cfr. VR, 30–31). Es besteht also eine gewisse Distanz zwischen der Erzählgegenwart und der erzählten Gegenwart.

271 Obwohl es sich hier um einen intertextuellen Verweis handelt, wird dieser nicht separat analysiert, sondern hier mitbedacht, da er in enger Verbindung zur intermedialen Bedeutungserweiterung steht. Für eine genaue Analyse von *Vetri rosa* mit Bezug auf den dantesken Intertext siehe Rossi (2013, 273–274).

272 Comberiati (2010a, 240). Zu spektralen Figuren – dazu zähle ich bspw. tote Erzählfiguren wie in *Vetri rosa*, *Rhoda* oder Vorpsis Kurzgeschichte „Io abito al quinto piano“ aus *Bevete cacao Van Houten!*, aber auch Figuren mit ‚gespenstischen‘ Eigenschaften wie der Protagonist der Netflix-Serie ZERO, der unsichtbar werden kann – sowie zu deren Verbindung zu Fragen nach Zugehörigkeit und identitärer Hybridität ist ein separater Artikel in Vorbereitung.

273 Cfr. Comberiati (2010a, 240).

als ‚Limbo‘ versteht, hält er den Tod der Hauptfigur für ein Privileg, denn: „[N]on ha avuto il tempo di passare attraverso la porta del mondo degli adulti“.²⁷⁴ Auch sie ist mit ihrem Tod und der damit einhergehenden Distanz zufrieden, beschreibt beides als positiv: „Adesso che conosco la morte sono molto più tranquilla di quanto fossi in vita. La morte è pacifica, ti lascia l’animo in quiete e, se vuoi, puoi essere un ottimo osservatore“ (VR, 6). Der Tod ist somit in jedem Fall positiver konnotiert als die Kindheit und Jugend der Erzählerin, weshalb am im Text suggerierten Verständnis des Lebens als *Purgatorio* festgehalten werden sollte. Wenngleich es zu weit gehen würde, den Tod nun mit dem Paradies gleichzusetzen, ist zu konstatieren, dass die Ruhe, Friedlichkeit und Stille in der oben zitierten Passage durchaus an paradiesische Zustände denken lassen. Wenn sich die Hauptfigur nach ihrem Tod also in einer Art Paradies befindet und ihre Kindheit und Jugend als *Purgatorio* bezeichnet werden, dann erscheint die Interpretation des Erwachsenenalters als Hölle durchaus schlüssig.

Auf den Fotografien sind die Körper der erwachsenen Frauen betrachtenden Blicken ausgesetzt, die sie ähnlich wie die Hauptfigur während der Rollenspiele im Text nicht erwidern können. Sie erscheinen leblos, wenn auch nicht tot, wobei dieser Eindruck durch die Fragmentierung und die Lichtverhältnisse noch unterstrichen wird. Die Frauen befinden sich somit in einem Dazwischen, das für Rossi auch durch die Wahl der Requisiten verdeutlicht wird, die ihn an Umzüge denken lassen: „[C]lasse e bancali, unitamente a spazi vuoti e aperture, fanno pensare a trasferimenti“.²⁷⁵ Auch der Titel ‚Pomeriggi‘ ist als Hinweis auf einen Zwischenstatus zu verstehen, ist doch der Nachmittag in ähnlicher Weise zwischen Morgen und Abend zu verorten wie das *Purgatorio* zwischen Paradies und Hölle. Obwohl demnach die These, das Erwachsenenalter sei die ‚Hölle auf Erden‘, verworfen werden müsste, werden die Zustände während der Kindheit und Jugend, dies ist an dieser Stelle festzuhalten, verschlimmert und überspitzt auf erwachsene Frauen übertragen. Der tatsächliche Tod (der Hauptfigur) wird als wünschenswerter inszeniert als das purgatorische *in-between* zu Lebzeiten.²⁷⁶

Der Einbezug der Fotografien ermöglicht außerdem eine Erweiterung der Interpretation des Textes um eine kollektiv-weibliche Erfahrungsebene. Die Fotografien sind aufgrund ihrer Postposition weder bestimmten Figuren noch Szenen des Textes direkt zugeordnet und die fotografierten Frauen sind aufgrund der

274 Comberiati (2010a, 243).

275 Rossi (2015, 140).

276 Erinnert sei an dieser Stelle daran, dass ein migrationsbedingtes Dazwischen bei Vorpasi eher negativ konnotiert ist. Sie betont in ihren Darstellung das „Weder-Noch“ der Zugehörigkeit, während andere transkulturelle Autor:innen ein „Sowohl-als-Auch“ hervorheben (siehe dazu die Ausführungen in Kapitel III.2.2.3 dieser Arbeit).

nicht erkennbaren Gesichter nicht eindeutig zu identifizieren. Die Fotografien zeigen demnach zwar spezifische Frauen, bieten aber gleichzeitig die Möglichkeit, darin eine allgemeine Darstellung von Frauen(-körpern) und Weiblichkeit zu erkennen. Ausgehend davon argumentiere ich, dass Vorpsi auch im Text nicht nur die Kindheit und Jugend ihrer Hauptfigur inszeniert, sondern diese vielmehr für eine kollektive weibliche Erfahrung von Mädchen und Frauen in Albanien steht. Darauf deutet schon die Namenlosigkeit der toten Hauptfigur hin, die zwar Adam Carter zufolge auch Marginalisierung und/oder Identitäts- und Machtlosigkeit symbolisieren kann,²⁷⁷ mir aber in *Vetri rosa* auch die Übertragbarkeit und Allgemein Gültigkeit der Erfahrungen zu betonen scheint: Sowohl die Hauptfigur als auch die fotografierten Frauen(-körper) werden zu Schablonen.²⁷⁸ Vorpsi prangert somit nicht nur das Leiden spezifischer Frauen und Mädchen an, sondern all jener, die dem (albanischen) Patriarchat und Sexismus ausgesetzt waren bzw. sind.

Die Gesichtslosigkeit der Frauen wird darüber hinaus als Ausdruck von (fehlender) Handlungsmacht verstanden. So erkennt Giorgia Alù darin ein entscheidendes Zeichen für die Subversion des oppressiven sexistisch-patriarchalischen Blicks auf Frauen(-körper), „for if the face appears, the photograph becomes a portrait and invites viewers to capture the represented subject. Hiding the face [...] accentuates a sense of intangibility and suspension“.²⁷⁹ Die so entstehende geringe Greifbarkeit der Frauen(-körper) führt ihr zufolge dazu, dass sie niemandem mehr zur Verfügung stehen, von niemandem in Besitz genommen werden können. Vielmehr, so Alù weiter, nimmt sich Vorpsi auf diese Weise als Fotografin Macht und Kontrolle zurück.²⁸⁰ Dies steht den Überlegungen von Anna Belozorovich gegenüber, für die das subversive Potenzial in der Erwidern von Blicken liegt.²⁸¹ Während es für Alù auszureichen scheint, die Blickinstanz, die sich eines *male gaze* bedient, durch eine weibliche Fotografin zu ersetzen, stellt für Belozorovich die Subjektwerdung des angeblickten Objekts die Voraussetzung dafür dar, der männlichen Blick- und Betrachtungsweise entgegenzutreten.²⁸²

²⁷⁷ Cfr. Carter (2003, 8).

²⁷⁸ Auf ähnliche Weise interpretiert Anita Pinzi die Namenswechsel bzw. die verschiedenen Namen der Hauptfiguren in den einzelnen Kapiteln von *Il paese dove non si muore mai* (cfr. Pinzi [2015, 30]; siehe dazu auch Kapitel III.1.1). In Verbindung zu setzen sind beide diese Vorgehensweisen mit dem „cambia[re] di continuo“ (VR, 7) der Farben des Kaleidoskops in *Vetri rosa*.

²⁷⁹ Alù (2015, 275).

²⁸⁰ „The direct control of the photographic process and its product allows the photographer-viewer to regain power over spaces and forms“ (Alù [2015, 272]).

²⁸¹ Cfr. Belozorovich (2020, 149–150).

²⁸² Obwohl Belozorovich sich mit diesen Erklärungen in ihrer Analyse von *Vetri rosa* nicht auf die Fotografien bezieht, können sie darauf übertragen werden.

Auf den Fotografien, so ist jedoch festzuhalten, verändert sich lediglich eine der drei von Laura Mulvey beschriebenen Blickinstanzen des *male gaze*.²⁸³ So geht der Blick zwar von einer Frau aus, die fotografierten Frauen werden aber weiterhin als (erotisches) „object for the spectator“²⁸⁴ inszeniert, sodass die Blickweise männlich bleibt. Obwohl diese nachahmende Darstellung auf ein Anprangern des dominanten *male gaze* abzielen kann, wird dieser keinesfalls subvertiert. Alù ist zwar insofern zuzustimmen, als die Tatsache, dass Vorpsi selbst die Kontrolle über die Fotografien und somit die abgebildeten Frauen(-körper) hat, als Selbstermächtigung²⁸⁵ verstanden werden kann, es ist aber weder von Subversion noch von sichtbarem Widerstand zu sprechen,²⁸⁶ da Vorpsi als Fotografin für die Betrachter:innen der Fotografien unsichtbar oder zumindest hinter den Bildinhalten zurückbleibt.²⁸⁷ Unabhängig davon, wer auf die Frauen(-körper) blickt, wird ein sexualisierender und objektifizierender (*male gaze*) reproduziert:

²⁸³ Cfr. Mulvey (2006, 352). Siehe dazu auch Kapitel III.2.2.

²⁸⁴ Mulvey (2006, 347).

²⁸⁵ Eine solche Selbstermächtigung ist außerdem auf dem Cover von *Bevete cacao Van Houten!* zu erkennen. Während die Coverfotografien von *Il paese dove non si muore mai*, *La mano che non mordi* und *Fuorimondo* Frauen zeigen, die entweder nicht in die Kamera schauen oder deren Gesichter nicht sichtbar sind (für eine genaue Beschreibung der Fotografien siehe Rossi [2015, 138–139]), setzt sich Vorpsi auf dem Cover von *Bevete cacao Van Houten!* selbst in Szene, schaut direkt in die Kamera und erwidert den Blick der Betrachtenden. Sie ist kein beobachtetes Objekt, sondern wird zum blickenden Subjekt. Diese Umkehr der Blicke kann hier tatsächlich als Wiedererlangung von körperlicher Autonomie verstanden werden. Sie wird aber, anders als bei den Fotografien in *Vetri rosa*, nicht nur auf Produktionsebene geleistet, sondern ist auf dem Produkt zu sehen. In diesem Zusammenhang ist Alùs Interpretation zuzustimmen. Die anderen Buchcover können hingegen ähnlich wie die Fotografien im Anschluss an *Vetri rosa* als Hinweis auf kollektive Weiblichkeitserfahrungen verstanden werden. Dass die Fotografien auf andere Kontexte übertragen werden können, in denen weiterhin die Unterdrückung der Frau im Vordergrund steht, zeigt ein Gedicht, das Carlo Molinaro 2007, inspiriert vom Foto auf dem Cover von *La mano che non mordi*, verfasste. Er gibt der abgebildeten Frau, auf deren Rücken blutrote Flügel gemalt sind, eine Geschichte, indem er ihren Widerstand gegen männliche Gewalt als befreienden Flügelschlag inszeniert, bezieht sich dabei aber nicht auf Vorpisis Roman (cfr. Molinaro [2007, 15–16]; das Gedicht war noch bis 2021 im Archiv des persönlichen Blogs von Molinaro zu finden, ist darüber aber mittlerweile nicht mehr zugänglich, das Archiv kann jedoch unter <https://www.yumpu.com/it/document/read/15130103/qui-carlo-molinaro> eingesehen werden).

²⁸⁶ Vorpisis Fotografien sind dennoch insofern transgressiv, als sie nackte Frauen darstellen. Derartige Darstellungen waren während der kommunistischen Diktatur in Albanien verboten: „[M]ai dei nudi, oh no: Il nudo era vietato, era la prigioniera“ (Vorpsi im Interview mit Brigitte Oliere, zitiert in Rossi [2015, 135]).

²⁸⁷ In Alùs Erklärungen zeigt sich – wie in Bezug auf Vorpisis ‚fotografische‘ Schreibweise herausgestellt – ein zu starker Fokus auf Vorpsi als Person und auf die Frage nach möglicher Bewältigung. Sie geht nicht ausreichend auf das Wirkungspotenzial der Fotografien ein.

Die Frauen sind fragmentiert und (halb-)nackt, passiv und teilweise als Ware in Kisten dargestellt. Diese Reproduktion als anprangernde Darstellung zu verstehen, erweist sich als schwierig, da Vorpsi hier, anders als in ihren Texten, nicht mit Variationen und Überzeichnungen arbeitet,²⁸⁸ sondern den dominanten Diskurs (zu stark) perpetuiert, weswegen die Darstellung der Frauen(-körper) zu problematisieren ist.

De facto suggerieren die nackten Frauenkörper, die dem aktiven Kameraauge als passive Objekte dienen, einen erotischen, ja geradezu softpornografischen Diskurs. Die Fotografien erinnern beispielweise an David Hamiltons Aktaufnahmen von Mädchen und jungen Frauen.²⁸⁹ Vorpsis Fotografien ähneln den seinen sowohl auf Darstellungs- als auch auf technischer Ebene, denn beide nutzen das Weichzeichnen als Gestaltungsmittel. Diese Technik charakterisiert auch Vorpsis Bildband *Nothing Obvious* (2001), der aus 70 Fotografien von fragmentierten Frauenkörpern besteht. Das Gesicht wird auch hier bei über 60 Bildern entweder nicht bzw. nur in Teilen gezeigt oder ist – auch aufgrund des Weichzeichnens – nicht genau zu erkennen. Ein direkter Blick in die Kamera findet sich selbst auf den Fotografien kaum, auf denen Gesichter abgebildet sind. Sie werden (fast) ausschließlich vermittelt gezeigt, schauen durch Spiegel, Fenster oder Glasscheiben. Auf diese Weise wird erneut der Status der Frauen als Blickobjekte betont, werden sie doch in doppelter Weise gerahmt – durch die Fotografie sowie die gläsernen „Medien der Durchsicht und Reflexion“²⁹⁰ – und somit in zweifacher Hinsicht zum Abbild, das angesehen wird. Die verschiedenen Scheiben verhindern außerdem die direkte Erwidern des Blicks seitens der Frauen.

Hamiltons und Vorpsis fotografische Ästhetik ließe sich auch mit den „tendres couleurs des chairs nues adolescentes“²⁹¹ in Alain Robbe-Grillet's späteren Texten in Verbindung setzen.²⁹² Nicht zuletzt durch den Titel, das Coverfoto – eine Perlenkette – und den Klappentext, der „[a]mours troublantes et adolescentes,

²⁸⁸ Siehe Kapitel III.2.2.1.

²⁸⁹ Siehe dafür bspw. seinen Band *The Age of Innocence* (1995).

²⁹⁰ Göttel/Krautkrämer (2017a, Cover). In ihrer Einleitung schreiben Dennis Göttel und Florian Krautkrämer, dass „Glasscheiben [...] ein Relais zwischen Raum und Bild [sind]. Als architektonisches Element geben Scheiben Sicht auf etwas frei, das durch die Rahmung quasi-bildlich wird. Aufgespannt zwischen räumlicher Tiefe und bildlicher Fläche konstelliert sich in der Scheibe ein Spannungsverhältnis“ (Göttel/Krautkrämer [2017b, 7]).

²⁹¹ Robbe-Grillet (2007, Klappentext).

²⁹² Die Verbindung von Hamilton und Robbe-Grillet kommt nicht von ungefähr: *Les demoiselles d'Hamilton* (1972) ist ein Bildband, der aus Fotografien des britischen Fotografen und kurzen Texten von Robbe-Grillet besteht. (Soft-)pornografische Inhalte und den Fotografien ähnliche Beschreibungen von weiblichen Körpern finden sich bspw. in *La Reprise* (2001) oder *Un roman sentimental* (2007).

douceur des corps et morsures du cœur, émotion et extase des premiers sentiments“ sowie „les saveurs fugitives de l'interdit“ (TR, Klappentext) verspricht, wird die französische Ausgabe von *Vetri rosa* (*Tessons roses*) in die Nähe derartiger erotischer Literatur der *Bibliothèque rose* (frz. für erotische Literatur) gerückt. Diese Art der Vermarktung des Textes in Frankreich ist kritisch zu sehen,²⁹³ da der Text selbst trotz der oben erläuterten Szenen, die in Verbindung mit kindlicher Sexualität stehen, keinesfalls als pornografisch zu bezeichnen ist. Vorpsi kritisiert damit, wie gezeigt wurde, vielmehr patriarchalische und sexistische Strukturen, die in Albanien so weit verbreitet und internalisiert sind, dass sie sich sogar auf die Körpererkundungen von jungen Mädchen auswirken.

Wenngleich die Fotografien in *Vetri rosa* separat betrachtet nicht gänzlich unproblematisch sind, werden sie durch den Text kontextualisiert: Ihre Bedeutung eröffnet sich im intermedialen Zusammenspiel. Sie ergänzen und erweitern den literarischen Text und stützen Interpretationsansätze. Zum einen legt die gemeinsame Betrachtung von Text und Fotografien nahe, dass Vorpsi den Tod als wünschenswerter darstellt als das Aufwachsen und Erwachsensein in Albanien, zum anderen lässt sich aufgrund der abgebildeten gesichtslosen und somit nicht identifizierbaren Frauen darauf schließen, dass Vorpsi anhand einer spezifischen Hauptfigur kollektive Weiblichkeitserfahrungen inszeniert. Diese Deutungen drängen sich jedoch wegen der fehlenden Markierung einer intermedialen Verbindung nicht auf. Die Fotografien sind nicht als Illustrationen oder fester Bestandteil in den Text integriert, durch den separaten Titel abgetrennt und letztlich zu leicht zu übersehen bzw. zu missachten. An keiner Stelle wird explizit deutlich, dass sie für das Textverständnis relevant sind, sein können oder sollen. Somit bleibt eine Distanz zwischen Text und Fotografien, die sich insofern auf die Rezipient:innen überträgt, als diese auf Distanz zu weiteren Bedeutungsebenen gehalten werden. Diese Distanz kann zwar von aktiven Lesenden überbrückt werden, ein exkursartiger und zeitgleich abschließender Blick auf die limitierte Erstausgabe von *Vetri rosa* und die französische Übersetzung *Tessons roses* wird jedoch zeigen, dass Vorpsi eine solche Überwindung der Distanz nicht immer möglich macht, sie also nicht anzustreben scheint. Das intermediale Zusammenspiel wird zu einer endlosen intermedialen Sinnsuche, denn in beiden Versionen finden sich ebenfalls Fotografien, jedoch nicht die gleichen wie in der bisher betrachteten Nottetempoausgabe. Obwohl die Analyse der intermedialen Wechselwirkungen mitunter zu anderen als den bisher dargelegten Erkenntnissen führen und diese möglicherweise

293 In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach dem Ziel bzw. der Zielgruppe einer solchen Vermarktung: Wurde der Text tatsächlich als erotische Literatur wahrgenommen oder handelt es sich gar um eine bewusste Verzerrung, um ein spezifisches Genre-Publikum anzusprechen?

infrage stellen mag, zielen die folgenden Ausführungen nicht vorrangig auf eine Gegenüberstellung der Erkenntnisse ab, sondern sollen vielmehr deutlich machen, dass Vorpsi Spuren legt, die ins Leere führen, da Ambivalenzen und Ambiguitäten nicht (abschließend) auflösbar sind.

Erstmals erschien *Vetri rosa* in einer hochwertigen, auf 50 Exemplare limitierten Sammler:innen-Ausgabe, die aus einer mit Kristallen besetzten Holzbox besteht,²⁹⁴ in der sich Vorpsi Text auf einzelnen Kartonseiten und von Mat Collishaw angefertigte auf den Text abgestimmte Fotografien finden, die den Text illustrieren und interpretieren.²⁹⁵ Da es sich dabei um die Interpretation einer außenstehenden Person handelt, werden die Fotografien hier nicht genauer beschrieben und analysiert: Die Betrachtung der Wechselwirkung von Text und Bild erscheint mir da besonders ergiebig, wo Fotograf:in und Autor:in zusammenfallen, da in diesem Fall eine bewusste Interpretation des eigenen Textes erfolgt. Obwohl nur spekuliert werden kann, aus welchen – möglicherweise rechtlichen – Gründen Collishaws Fotografien in der für ein breiteres Publikum zugänglichen Nottetempo-Ausgabe nicht weiterverwendet wurden, ist unwahrscheinlich, dass sie durch beliebige Fotografien ersetzt wurden; vielmehr ist von einer bewussten Entscheidung auszugehen, die somit eine Betrachtung des intermedialen Zusammenspiels nahelegt.

Die limitierte Ausgabe war im italienischen Original und in französischer sowie englischer Übersetzung erhältlich. Auch die französische Ausgabe von *Vetri rosa*, von Yann Appery als *Tessons roses* übersetzt,²⁹⁶ wurde mit der erneuten Publikation bei Actes Sud dem breiten Publikum zugänglich gemacht. Die Fotografien Collishaws wurden wie in der italienischen Nottetempo-Ausgabe durch Fotografien von Ornella Vorpsi ersetzt, es handelt sich dabei jedoch weder um die

²⁹⁴ Für eine genauere Beschreibung der Ausgabe siehe Rossi (2017, 102–106).

Das Zusammenspiel aus Holz und Kristallen soll laut Website die „evolution of a human being, from innocent child to polished adult“ (Éditions Take5 [2025, s. p.]) symbolisieren. Wie gezeigt wurde, erreicht die Hauptfigur jedoch weder das Alter noch den Status einer ‚geschliffenen, formvollendeten‘ Erwachsenen.

Es sei an dieser Stelle auch darauf hingewiesen, dass die Textinhalte stark beschönigt werden: „[S]he [=Vorpsi] captures and describes moments of familial intimacy, love, and friendship. Very early in life these moments make their mark on our consciousness, and evoke the loss of a certain innocence. *Vetri Rosa* explores the ‚beautiful and poetic childhood wandering, the evil and violence of everyday life“ (Éditions Take5 [2025, s. p.]; für das Zitat wird keine Quelle angegeben). Hier sind möglicherweise verkaufsstrategische Tendenzen zu erkennen.

²⁹⁵ „Les photos ont été spécialement réalisées pour le livre par Mat Collishaw, après lecture du texte“ (Vorpsi/Collishaw [2006, s. p.]) Sie sind unter <http://www.take5editions.com/int/en/published-books/vetri-rosa.html> zu finden.

²⁹⁶ Cfr. Éditions Take5 (2025, s. p.).

gleichen Fotografien wie in *Vetri rosa* noch befinden sie sich am Ende des Textes. In *Tessons roses* sind zehn, also doppelt so viele, schwarz-weiß Fotografien jeweils vor und nach den kurzen Kapiteln abgedruckt, von denen nur eine sich auch in der italienischen Ausgabe findet. In der französischen Version sind die Bilder ebenfalls mit ‚Nachmittag‘ (frz. *Après-midi*) untertitelt, eine trennende Überschrift wie in *Vetri rosa* findet sich jedoch aufgrund der Positionierung der Fotografien zwischen den Textteilen nicht. Es scheint zwar auf den ersten Blick, als hätte Vorpsi schlicht die Chance genutzt, weitere ihrer Werke zu veröffentlichen, die Auswahl, Benennung und Positionierung lassen jedoch auf komplexere Beweggründe schließen: Auch in der französischen Version sind die Fotografien nummeriert, aber nicht aufsteigend angeordnet. Auffällig ist dabei jedoch, dass die Fotografie, die in beiden Ausgaben vorkommt, im Französischen nicht die gleiche Nummer trägt. Das Foto, das im italienischen Original den Untertitel „Pomeriggio 3“ trägt, ist im französischen *Tessons roses* mit „Après-midi 6“ beschrieben.²⁹⁷ Nur anhand dieser *Mise en Scène* derselben Fotografie mit verschiedenen Titeln, die meines Erachtens bewusst geschah,²⁹⁸ kann erkannt werden, dass die Fotografien keiner Fotoreihe mit feststehenden Titeln entstammen. So wird zum einen die Bedeutung des – demnach ebenso bewusst gewählten – Titels ‚Nachmittage‘ verdeutlicht und zum anderen die Wichtigkeit der Fotografien für das Textverständnis hervorgehoben. Bezöge man nun auch die französische Ausgabe in die Analyse ein, so müssten die oben dargelegten Schlussfolgerung (teilweise) hinterfragt werden: Stehen sich wirklich Kindes- und Jugendalter im Text sowie Erwachsenenalter auf den Fotografien gegenüber, wenn doch, wie Rossi feststellt, in *Tessons roses* auch junge Mädchen abgebildet sind?²⁹⁹ Kann es sich trotz der Zuordenbarkeit der Fotografien zu einzelnen Kapiteln um eine kollektive Erfahrung handeln? Oder stützen die zusätzlichen Fotografien sogar die These der Austauschbarkeit der Frauen? Anstatt nun jedoch bisherige Erkenntnisse zu revidieren, plädiere ich dafür, das intermediale und translinguale Zusammen- bzw. Versteckspiel als Teil von Vorpisis Ästhetik der Distanz anzusehen. Rezipient:innen können sich zwar auf die Sinnsuche begeben, werden jedoch nicht fündig. Es gibt weder eindeutige Antworten auf die formulierten Fragen noch werden Le-

²⁹⁷ Darüber hinaus tragen drei Fotografien der französischen Ausgabe die gleiche Nummer wie Fotografien in *Vetri rosa*, obwohl es sich nicht um die gleichen handelt. Pomeriggio 3, Pomeriggio 4 und Pomeriggio 8 stimmen nicht mit *Après-midi* 3, *Après-midi* 4 und *Après-midi* 8 überein.

²⁹⁸ Eindeutige Indizien dafür gibt es jedoch nicht. Es bleibt unüberprüfbar, wer die Änderungen am italienischen Original vorgenommen hat, ob Vorpsi die Anordnung der Fotografien abgesegnet hat, ob es sich bei der Untertitelung tatsächlich um eine bewusste Entscheidung handelt.

²⁹⁹ Cfr. Rossi (2015, 139–140). Mario Rossi fällt jedoch entweder nicht auf, dass in beiden Versionen dasselbe Foto mit verschiedenen Titeln verwendet wird oder er kommentiert dies nicht.

sende durch Markierungen oder Kommentare gelenkt. Es gibt keine Hinweise darauf, dass die französische Version anders gestaltet ist und deren Betrachtung zu neuen Erkenntnissen führen könnte. Die Ambiguitäten eröffnen sich demnach nur denjenigen, die (bewusst) beide Versionen rezipieren – also wahrscheinlich einer recht kleinen, größtenteils aus Literaturwissenschaftler:innen bestehenden Gruppe. Und dennoch führt die Sinnsuche auch diese kleine Personengruppe nicht zur Erkenntnis, bspw. einer versteckten Botschaft im Text, die nur mithilfe beider Versionen entschlüsselt werden kann, sondern ins Leere.

Möglich wäre, dass Vorpsi auf diese Weise die fehlende bzw. unzureichende Aufarbeitung der albanischen Zeitgeschichte literarisch nachbildet. Sie schickt Lesende auf eine end- und ergebnislose Sinnsuche, um sie die Schwierigkeit von Gedächtnis- und Erinnerungsarbeit³⁰⁰ selbst erkennen zu lassen. Die Endlosigkeit des Verständnisprozesses – bzw. eines solchen Aufarbeitungsprozesses – wird in der Erstausgabe von *Vetri rosa* sogar auf Ebene des *discours* umgesetzt; der Text weist eine zirkuläre Struktur auf: Er beginnt, wie Mario Rossi herausarbeitet, mit einem vermeintlichen Motto, das sich jedoch nach Abschluss der Lektüre als das Ende entpuppt:

La sospensione dell'ultima frase del testo conferma il coinvolgimento del lettore, che, dopo un attimo di perplessità, guidato dalla dimensione del carattere, scopre che il motto iniziale è in realtà la fine del racconto; ritornato alla prima cartella si sente invitato a ripetere la lettura.³⁰¹

Vorpsi bindet Lesende auf diese Weise in den Prozess der Sinnkonstitution ein und hält sie an, Darstellungsweisen, also bspw. die zirkuläre Struktur, aber auch die Einbindung der Fotografien, zu hinterfragen, zu reflektieren und kritisch zu betrachten, dies geschieht jedoch nur implizit: Sie gibt keine expliziten Hinweise auf die mögliche Bedeutung dieser Gestaltungselemente. Zudem können die fehlende Lenkung der Aufmerksamkeit auf die Fotografien und deren Platzierung dazu führen, dass Lesende die Fotografien nicht ansehen oder keine Verbindung zum Text herstellen, Bedeutungsebenen für sie also (zunächst) im Verborgenen bleiben und sie die ‚intermediale Lücke‘ nicht schließen können. Vorpsi schafft also nicht nur eine Distanz zwischen dem Text und den Fotografien, sondern hält auch die Lesenden auf Distanz zu weiteren Bedeutungsebenen, weshalb das inter-

300 Es sei daran erinnert, dass ein Großteil der Archive noch immer unzugänglich ist (siehe Fußnote 78 in Großkapitel II.).

301 Rossi (2013, 279).

mediale Zusammenspiel als Strategie der narrativen Distanzierung³⁰² zu verstehen ist.

Auch mithilfe von intermedialen Bezügen legt Vorpsi in ihren Texten zusätzliche Bedeutungsebenen an. Die Bezüge können, wie im Folgenden zu zeigen ist, als Lektürehinweise dienen, müssen aber zunächst als solche erkannt werden. Erst dann können Lesende ihrer Bedeutung aktiv nachgehen. Intermedialität erfüllt, so ist zu zeigen, auch in diesem Kontext eine distanzierende Funktion.

2.3.2 „un dipinto di composizione perfetta“ – intermediale Bezüge auf Kunst und Malerei

In Ornella Vorpiss Werken findet sich eine Vielzahl an intermedialen Bezügen, die unterschiedliche Funktionen erfüllen.³⁰³ Die folgenden Analysen konzentrieren sich auf ausgewählte Bezüge, die im Kontext von Körperbildern stehen, da die Inszenierung von Körpern in besonderem Maße Aufschluss über gesellschaftliche (Macht-)Mechanismen geben kann. Anhand zweier kurzer Passagen wird zunächst aufgezeigt, inwiefern intermediale Bezüge mal unterstützend, mal distanzierend wirken. Im Anschluss erfolgt die ausführliche Betrachtung zweier weiterer intermedialer Bezüge und ihres distanzierenden Potenzials.

In *Il paese dove non si muore mai* setzt Vorpsi die Angst vor einer ungewollten Schwangerschaft mit den Gemälden von Hieronymus Bosch, insbesondere seinen Höllendarstellungen, in Verbindung: „Il ventre riempito era la visione più terrificante. Avete mai visto i quadri di Bosch? Quell'ansia carica di follia e le masse di gente schiacciata come anime all'inferno? [...] [T]utto marrone e rosso scuro, pieno di piccole e affollate sporchie viventi di cui io ero la dimora“ (PMM, 11). Die Analogie zwischen Hölle und (den Konsequenzen einer solchen) Schwangerschaft wird unabhängig davon, ob die Gemälde den Lesenden bekannt sind, deutlich. Ein Blick auf die entsprechenden Kunstwerke veranschaulicht jedoch eindrucksvoll die ‚visione terrificante‘ der Erzählerin und verstärkt somit die Wirkung der durch die Beschreibung sprachlich erzeugten (Körper-)Bilder. Indem Vorpsi den Namen des niederländischen Malers nennt, gibt sie auch den Lesenden, die die Gemälde nicht kennen, die Möglichkeit, sich diese anzusehen.

³⁰² Nicht zuletzt hat die knappe vergleichende Betrachtung des italienischen Originals und der französischen Übersetzung gezeigt, dass sich ein komparatistischer Ansatz in Bezug auf Vorpiss italienisch- und französischsprachige Texte und die jeweiligen Übersetzungen als fruchtbar erweist, um das distanzierende Potenzial von (Selbst-)Übersetzung herauszuarbeiten. Mario Rossi liefert dahingehend in seinem einschlägigen Artikel „Gli oggetti di una voce femminile al vaglio dell'etica dell'auto-traduzione“ erste Erkenntnisse. Er vergleicht die italienische und französische Version von *Il paese dove non si muore mai* (cfr. Rossi [2018, 159–189]).

³⁰³ Nachweis für das Zitat in der Kapitelüberschrift: MNM, 37.

Intermedialität wird in diesem Fall nicht als Strategie der narrativen Distanzierung genutzt, da Inhalte nicht implizit vermittelt werden, das intermediale Zusammenspiel keine zusätzliche Ebene der Bedeutung eröffnet und Lesende somit nicht auf Distanz zum Text gesetzt werden. Vielmehr bringt der intermediale Verweis ihnen die Angst der Hauptfigur näher und verdeutlicht die Gefahr, der Mädchen und Frauen in Albanien bei außerehelichen Schwangerschaften im kommunistischen Albanien ausgesetzt waren: Sie werden von ihren Familien verachtet (cfr. PMM, 11–14), zu illegalen und teils lebensgefährlichen Abtreibungen gezwungen oder nehmen sich, um dem zu entgehen, das Leben (cfr. PMM, 59–62).³⁰⁴

Anders verhält es sich im folgenden Textausschnitt, in dem der Anblick häuslicher Gewalt der Hauptfigur aus *La mano che non mordi* wie ein Gemälde erscheint:

Il padre di Aurel se l'è presa con sua moglie. [...] Se l'è presa veramente. Aurel cerca con rabbia di sottrarre sua madre alle sberle violente del padre. L'uomo tiene una forbice aperta e la punta alla gola della donna. La scena sospesa; un dipinto di composizione perfetta. Se uno dei personaggi si muove, la pittura ridiventa vita e la forbice taglia la gola (MNM, 37).

Aurels Vater ohrfeigt seine Ehefrau und bedroht sie mit einer Schere, hält dann aber inne, als die Hauptfigur den Raum betritt; die Interaktion wird in ihren Augen zum Standbild. Die Unterbrechung der Handlung und die Bezeichnung als Szene sowie Gemälde nehmen dem Vorfall die Drastik, ja lassen ihn gespielt und künstlich wirken. Der Fokus liegt nicht (mehr) auf der Gewalt gegen die Frau, sondern auf der ‚perfekten‘ Anordnung der Figuren im Bild. Diese werden auch im Text selbst Figuren (‚personaggi‘ und nicht ‚persone‘) genannt, wodurch die Geschehnisse noch artifizieller wirken. Erst die Bewegung einer der beteiligten Figuren kann das Gemälde wieder lebendig werden lassen. Anders als im ersten Beispiel bezieht Vorpsi sich hier nicht auf konkrete Gemälde oder Künstler:innen, sondern lässt die Geschehnisse zu einem Kunstwerk oder auch einem Theaterstück werden. Diese metaphorische Gleichsetzung erzielt eine affektregulierende Wirkung, denn die Gewalt, die eigentliche Handlung, wird zweitrangig, tritt hinter dem intermedialen Verweis zurück. Lesende können sie dementsprechend aus einer gewissen Distanz wahrnehmen, ohne emotional-affektiv involviert zu sein. Sie werden auf ähnliche Weise zu distanzierten Beobachtenden wie die Hauptfigur: „Io sono una spettatrice, ma anch'io non mi devo muovere“ (MNM, 37).

Zwei weitere intermediale Bezüge werden im Folgenden ausführlicher betrachtet, um herauszustellen, dass Vorpsi mit ihrer Hilfe zusätzliche Bedeutungsebenen im

304 Siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel III.1.

Text anlegt, sie ihren Lesenden aber nicht explizit zugänglich macht. Als erstes steht die Kurzgeschichte „Storia di una pensione“ aus *Bevete cacao Van Houten!* im Fokus. Mithilfe von Bezügen zur Malerei weist Vorpsi darin nicht nur implizit auf den Tod der Hauptfigur Petraq voraus, sondern suggeriert außerdem, dass das kommunistische Regime für diesen verantwortlich ist. Anschließend wird erläutert, dass der Verweis auf Dorian Gray und sein Portrait in *La mano che non mordi* Hinweise auf Analogien zwischen Figuren und Handlungen gibt. Auch wenn Intertextualität als Strategie der narrativen Distanzierung erst im nächsten Kapitel im Fokus steht, kann hier weder über die Ähnlichkeit des Namens ‚Petraq‘ zu Petrarca hinweggesehen noch eine strikte Trennung von intertextuellem und intermedialem Bezug in Bezug auf Oscar Wildes *Bildnis des Dorian Gray* vollzogen werden. Intermedialität und Intertextualität werden also gemeinsam betrachtet.

In „Storia di una pensione“ geht es um den Künstler Petraq, der eines morgens tot aufgefunden wird. Er lebte zuvor sozial isoliert und verbrachte seine Zeit mit dem Malen. Wenn er das Haus verließ, wurde er stets von Kindern mit Steinen beworfen (cfr. BCVH, 18). Obwohl diese damit anscheinend aufgehört hatten (cfr. BCVH, 24–25), wird davon ausgegangen, dass die Kinder für Petraqs Tod verantwortlich sind, da er mit einem Backstein erschlagen wurde:

[L]a parte posteriore del cranio di Petraq era diventata poltiglia. Il sangue si era coagulato creando una massa strana, densa, una sorta di gelatina scura. [...]

Il mattone con cui gli avevano sfasciato il cranio giaceva accanto alle sue gambe. Era tutto rosso e persino crepato (BCVH, 24).

Auch wenn das Verbrechen in der Kurzgeschichte nicht aufgeklärt wird, gibt es neben den Kindern keine weiteren Verdächtigen, sodass die Lösung des Mordfalls simpel erscheint, wenn nur die Ebene der *histoire* betrachtet wird. Vorpsi legt jedoch auf implizite Weise eine andere Schlussfolgerung nahe: Es ist der albanische Kommunismus, der Petraqs Tod verschuldet. Diese Schlussfolgerung ergibt sich jedoch nur, wenn auch die intermedialen Bezüge, sprich das bedeutungserweiternde Zusammenspiel aus dem Text und der Thematisierung von Malerei be(tr)achtet wird. Indem Vorpsi Hinweise auf tiefere Bedeutungsebenen implizit im Text anlegt, Lesenden also die Aufgabe überträgt, diesen aktiv nachzugehen, erzeugt sie eine Distanz zwischen ihnen und dem Text. Sie nutzt Intermedialität als Strategie der narrativen Distanzierung.

Vor seinem Tod zeichnet Petraq immer dasselbe Motiv; eine übergroße Frau in Schwarz-Weiß mit vereinzelt Details in Rot: „I quadri di Petraq erano in bianco e nero. L'unico colore che aggiungeva a quei contrasti erano piccolissime quantità di rosso. Il tema era ricorrente, LEI, grande quanto la tela“ (BCVH, 20). Eine Verbindung zwischen der Frau und Albanien wird zum einen über die

Farbe des Kommunismus³⁰⁵ hergestellt, zum anderen bezeichnet ‚LEI‘ zunächst die gezeichnete Frau, im folgenden Ausschnitt, in dem Petraq erklärt, dass sich ihm die Farbe Rot beim Kolorieren von Landkarten für Albanien geradezu aufdrängte, dann aber auch den Staat:

Ho utilizzato il rosso solo quando ho dovuto dipingere l'Albania nelle varie cartine del mondo, – mi confessò Petraq, – altrimenti mai: questo colore è stato creato per LEI. In quel caso non avevo scelta, – continuava, – era il mio lavoro, avevo buon gusto per i colori e per questa ragione mi misero a disegnare le carte geografiche. [...] Avevo diritto di colorare gli stati di tutti i colori che volevo, rosa, viola, verdi, grigi, ed ero contento. [...] L'Albania la tenevo per ultima. Quando la cartina era del tutto finita, l'Albania era ancora bianca. E perché, mi chiederai. Perché dovevo riempirla per forza di rosso (BCVH, 21–22).

Die übergroße Frau wird, wie Emma Bond bemerkt, zu einer Art „gigantic symbol of the mother-party“,³⁰⁶ wobei die Macht des Kommunismus bzw. der Partei anhand der Größe der Frau auf Petraqs Kunstwerken und die Großschreibung von ‚LEI‘ und „DONNA“ (BCVH, 20) veranschaulicht wird. Weitere Parallelen zwischen den Bildinhalten und der innerfiktionalen Welt geben Aufschluss über die Umstände von Petraqs Tod. So wird nicht nur Albanien bzw. die kommunistische Diktatur in Form der gemalten Frau in die Kunstwerke übertragen, sondern auch Petraq selbst:

Petraq era di statura minuta. La natura aveva risparmiato sulla carne e sulle ossa accordandogli il minimo di ciò che compone un corpo umano. Non solo: sembrava che con il passare del tempo la stessa grandiosa natura si fosse pentita d'averlo messo al mondo, e dunque toglieva ogni giorno a Petraq più ossa e ancora più carne, riducendolo a vista d'occhio. Le braccia e le gambe erano ogni mattina più corte, il cranio risucchiava se stesso (BCVH, 17).

Er wird nicht nur als klein und schwach beschrieben, sondern wirkt schon zu Lebzeiten wie ein Skelett. Außerdem fehlt ihm jegliche Kontrolle über seinen Körper: Es ist die Natur, die ihm ein Minimum an Haut und Knochen zugesteht, ihm diese jedoch auch wieder nimmt. Er wird immer kleiner und damit – analog zur FRAU – unbedeutender. Wenn Petraq sich zeichnet, stellt er dieses Körperbild nach: „[S]i dipingeva solo la testa. Per lasciare spazio a LEI, si rattrappiva sempre più piccino sempre più umile“ (BCVH, 20). SIE ist im Gegensatz dazu

³⁰⁵ Gerd Koenen geht in seiner Monografie *Die Farbe Rot: Ursprünge und Geschichte des Kommunismus* den Bedeutungen der Farbe Rot für den Kommunismus nach und zeigt u. a. auf, wie „das kommunistische Rot durch seine fanatische Intensität das sozialdemokratische Rot langsam zum Verblässen [brachte]“ (Koenen [2017, 23]).

³⁰⁶ Bond (2018, 49).

onnipotente [e] aveva gambe robuste e immobili come tronchi d'albero [...].

In ogni dipinto, sulla spalla destra LEI reggeva una giara da cui scorreva dell'acqua. La testa di Petraq le gironzolava attorno con l'importanza di una pera caduta per caso (BCVH, 21).

Die Frau wird als allmächtig beschrieben, ihre Beine sind robust wie Baumstämme. Durch den Baumvergleich wird zum einen ihre deutlich höhere Stellung veranschaulicht – Petraqs Kopf wird hingegen mit Fallobst gleichgesetzt – und zum anderen eine Verbindung zwischen der Frau und der Natur hergestellt, wodurch suggeriert wird, dass die Kontrolle über Petraqs Körper und somit über sein Leben und seinen Tod von ihr ausgeht. Auch darüber hinaus finden sich in den Kunstwerken Vorausdeutungen auf Petraqs Tod. So wird in der Passage oben angedeutet, dass er durch das Wasser aus der Karaffe ertrinkt, an anderer Stelle durchbohrt ein Nagel seinen Kopf: „In una delle tele, il chiodo si era fermato sull'occhio di Petraq“ (BCVH, 21). Während Petraq in der Kurzgeschichte kleiner wird, wird die gemalte Frau größer, was nochmals die wachsende Macht des kommunistischen Regimes zeigt.

Malgrado lui ingrandisse di continuo le dimensioni del quadro per accoglierla, la DONNA trovava sempre un modo per strariparne. „Non so come fare, – mi confessò Petraq. – È un mistero... Mi sembra che tutto accada di notte, come se crescesse. Quando mi sveglio è fuori tela. [...]“ (BCVH, 20).

Dass die Macht des kommunistischen Regimes über die Gleichsetzung mit einer Frau dargestellt wird, wirkt im Kontext von Vorpsis Werk zunächst befremdlich, da das Leiden der albanischen Frauen unter dem Kommunismus und ihre Machtlosigkeit zentrale Bestandteile ihrer Werke sind. Auch wenn die Schönheit der DONNA nicht explizit zur Sprache kommt, lässt die Beschreibung auf eine ästhetische Darstellung schließen (cfr. BCVH, 20–22), weswegen sich die Frage stellen könnte, ob es sich hier um eine Idealisierung des Kommunismus handelt. Um diese zu beantworten, soll aufgrund der grafischen Ähnlichkeit des Namens Petraq³⁰⁷ zu Petrarca in diesem Zusammenhang eine Parallele zwischen den jeweiligen Frauendarstellungen gezogen werden: Petrarcas Laura wird in den *Rerum vulgarium fragmenta* „per lo più per parti metonimiche [...] che [...] sono quasi esclusivamente raccontate per frammenti“³⁰⁸ beschrieben. Ihr Körper besteht aus

³⁰⁷ Im Albanischen wird der Name [ˈpe:ɾɬatʃ] ausgesprochen. Für das italienischsprachige Lesepublikum entsteht dennoch eine lautliche Ähnlichkeit, da es keine Hinweise auf die albanische Aussprache gibt und der Name somit intuitiv eher [ˈpe:ɾɬak] ausgesprochen wird. Diese Aussprache lässt auch an den Beinamen ‚Petracco‘ denken, den Petrarcas Vater Pietro di Parenzo trug.

³⁰⁸ Rigo (2017, 88).

„parts of a woman“,³⁰⁹ ist niemals im Ganzen zu sehen.³¹⁰ Auch Petraqs DONNA ist nie im Ganzen zu erkennen, da ihr Körper über die Grenzen der Leinwand hinausreicht: „[S]pesso la tela non riusciva a contenerla e quindi la testa rimaneva tagliata fuori dai margini, a volte restava fuori un braccio o un dito“ (BCVH, 20). Die Petrarca attestierte „obsessive insistence on the particular“³¹¹ trifft, wie anhand der Farbgestaltung und der Konzentration auf Körperdetails gezeigt wurde, auch auf Petraqs künstlerisches Schaffen zu und auch seine Unterordnung erinnert an die Unterordnung des Mannes bei Petrarca. Wenngleich also eine gewisse petrarkistische Form zu erkennen ist, so kommt es dennoch zu einem inhaltlichen Bruch: Das bei Petrarca zentrale Thema der (unerwiderten) Liebe spielt in Vorpsi Kurzgeschichte keine Rolle. Ebenso wenig wird das Bild einer engelsgleichen Frau gezeichnet. Außerdem ist Petraqs Unterordnung im Gegensatz zu jener Petrarcas mit seiner Angst vor der Macht der Frau zu erklären. Vorpsi ruft, so ist festzuhalten, zwar die petrarkistische Frauenbeschreibung auf, verkehrt sie aber sogleich.

Die Gleichsetzung von Frau und Kommunismus kann in gleicher Weise als Verkehrung und inhaltlicher Bruch verstanden werden. Es handelt sich trotz des Vergleiches nicht um eine Idealisierung, sondern um eine unterschwellige Kritik an der vom System ausgehenden Indoktrination. Vorpsi nutzt das sexistische Stereotyp der verführerischen *femme fatale* – u. a. erkennbar an ihren roten Fingernägeln (cfr. BCVH, 21) –, um zu zeigen, dass das kommunistische Regime die gleiche Macht über die Bevölkerung hat, die im Auge des Patriarchats von der weiblichen Schönheit ausgeht. Möglicherweise impliziert die Fragmentierung dieses Frauenkörpers sogar eine symbolische Entmachtung, denn ihm fehlen (einige der) Körperteile, von denen Macht und Gewalt ausgehen können: Kopf, Arme und Finger (cfr. BCVH, 20).³¹² Vorpsi trennt dem Regime durch die literarische Gleichsetzung also das Gehirn ab und nimmt ihm zudem Körperteile, die für eine wortwörtliche (Besitz- oder Macht-)Ergreifung notwendig sind. Obwohl Stärke und Macht der Frau betont werden, bleibt das Bild eines fragmentierten Frauenkörpers präsent.

Nicht zuletzt bricht auch der Backstein, der den albanischen Kommunismus symbolisiert und mit dem Petraq getötet wird, entzwei: „Testa dura, eh Petraq?

309 Vickers (1981, 266).

310 Cfr. Vickers (1981, 266). „We never see [...] a complete picture of Laura“ (Vickers [1981, 266]) Dies zeigt sich bspw. in *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*. Die verschiedenen Körperteile werden nacheinander aufgeführt und vom lyrischen Ich betrachtet (cfr. Petrarca [1996, 441; RVF 90]). In Anknüpfung an die Ausführungen in Kapitel III.2.2 wäre Petrarca gar ein *male gaze* vorzuwerfen: Er macht seine Laura zum passiven Blickobjekt und stellt sie in Fragmenten dar.

311 Vickers (1981, 266).

312 Siehe oben für das direkte Zitat.

Hai spaccato in due il mattone!“ (BCVH, 24). Dieser Art des literarischen Widerstands steht dennoch weiterhin die (wachsende) Macht des Kommunismus gegenüber. Sie wird in der Kurzgeschichte dadurch veranschaulicht, dass die Frau auf Petraqs Bildern nachts größer wird. Das sich verändernde Gemälde lässt auch an Oscar Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* (1891) denken, in dem das Portrait der Hauptfigur auf seinen Wunsch hin altert, während er selbst jung und schön bleibt.³¹³ Obwohl es sich hierbei in erster Linie um einen intertextuellen Verweis handelt, steht auch in Wildes Werk ein Gemälde im Zentrum, weswegen der Verbindung zwischen den Texten an dieser Stelle nachgegangen wird. Das Verhältnis der Figuren zu den Gemälden funktioniert zwar nicht exakt analog, es lassen sich jedoch trotzdem Parallelen erkennen, die als Vorausweisung auf Petraqs Tod verstanden werden können. In „Storia di una pensione“ erwacht anstelle des Abbildes der Hauptfigur die FRAU zum Leben, wird aber größer statt älter und hässlicher. Gemeinsam haben beide Texte, dass die jeweiligen Figuren zunächst unter den Gemälden leiden³¹⁴ und schließlich sterben, während die Kunst überdauert. In gewisser Weise geht der Tod vom Bild aus: Indem Dorian Gray sein Selbstportrait aufschlitzt, begeht er unwissentlich Selbstmord, da sich seine Tat auf ihn selbst auswirkt,³¹⁵ „das Erscheinungsbild von Bild und Körper wird wieder vertauscht“.³¹⁶ In Vorpsis Kurzgeschichte wird Petraqs Gemälde zwar nicht zum „Spiegel seiner Seele“,³¹⁷ es fungiert jedoch als Spiegel der innerfiktionalen Geschehnisse. So kann auch über den intertextuellen und intermedialen Bezug auf Wildes *Bildnis des Dorian Gray* der Schluss gezogen werden, dass Petraq ähnlich wie Dorian Gray durch die ‚Macht des Bildes‘, in diesem Fall den durch die FRAU symbolisierten Kommunismus zu Tode kommt. Darauf deutet

313 Cfr. Wilde (2001, 24).

314 In Vorpsis Kurzgeschichte leidet Petraqs Abbild unter der FRAU. Sie drängt ihn immer weiter in die Ecke: „[L]a figura debordante della DONNA non lasciava nemmeno intravedere l'autoritratto, chiuso in un angolo spento del quadro“ (BCVH, 20–21). In Wildes Roman gibt Dorian Gray seinem Portrait die Schuld dafür, ihm die moralische Verwerflichkeit seiner Handlungen vor Augen zu führen: „It was the living death of his own soul that troubled him. Basil had painted the portrait that had marred his life. He could not forgive him that. It was the portrait that had done everything“ (Wilde [2001, 175]).

315 „He would destroy it [= the picture]. He looked round, and saw the knife [...]. [I]t would kill the painter's work, and all that that meant. It would kill the past, and when that was dead, he would be free. It would kill this monstrous soul-life, and without its hideous warnings, he would be at peace. He seized the thing, and stabbed the picture with it. There was a cry heard, and a crash. [...] When they entered, they found hanging upon the wall a splendid portrait of their master [...]. Lying on the floor was a dead man [...] with a knife in his heart“ (Wilde [2001, 176–177]).

316 Kampmann (2010, 29). Während das Gemälde Dorian Gray nun so zeigt, wie er aussah, ist die Leiche entstellt: „He was withered, wrinkled and loathsome of visage“ (Wilde [2001, 177]).

317 Kampmann (2010, 28).

nicht zuletzt das kommunistische Rot hin, das zentrales Element der Beschreibung von Petraqs Tod ist: „Il sangue si era coagulato creando una massa strana, densa, una sorta di gelatina scura. [...] Il mattone con cui gli avevano sfasciato il cranio giaceva accanto alle sue gambe. Era tutto rosso e persino crepato“ (BCVH, 24). Die Farbe nimmt im Vergleich zum Gemälde sogar Überhand, breitet sich so aus wie die Frau im Bild, denn während Petraq nur ‚piccolissime quantità‘ nutzt, ist bei seinem Tod ‚tutto rosso‘. Der Backstein zertrümmert außerdem just Petraqs Kopf, das einzige Körperteil, das er als Selbstportrait in seine Gemälde integriert.

Indem Vorpsi den albanischen Kommunismus für Petraqs Tod verantwortlich macht, prangert sie die Brutalität des Systems an. Die Kritik ist jedoch implizit im Text angelegt, denn erst die Analyse der intermedialen Bezüge zur Kunst liefert, wie gezeigt wurde, diese Spur zur Aufklärung des Mordes. Da Vorpsi auf diese Weise die für einen kritisch-distanzierten Blick nötige Distanz in den literarischen Text überträgt, kann das intermediale Verfahren als Strategie der narrativen Distanzierung angesehen werden.

Ähnliches gilt für den expliziten Bezug auf *Das Bildnis des Dorian Gray* in Vorpsi *La mano che non mordi*: Nachdem die Hauptfigur nach Sarajevo reist, um ihren kranken Freund Mirsad zu besuchen, erzählt dieser ihr, dass es ihm seit der Lektüre von Wildes Roman schlecht geht. Er wirft das Buch aus dem Zugfenster, ohne es zu beenden: „Leggevo il *Ritratto di Dorian Gray*, ero molto preso dal libro che aveva suscitato in me una certa ansia, adesso che ci penso. [...] [N]on ce l’ho fatta a finirlo, l’ho buttato dal finestrino. Non so come va a finire la storia, mi rimangono ancora sei pagine“ (MNM, 50). Der Roman, insbesondere die letzten sechs Seiten, auf die explizit verwiesen wird, obwohl die Figur sie nicht liest, sind insofern als implizite Lektürehinweis für *La mano che non mordi* zu betrachten, als sie ähnlich wie die intermedialen Bezüge in „Storia di una pensione“ Antworten auf die offene Frage nach Mirsads Verbleib geben können, der spurlos verschwindet. Der Verweis auf Wildes Roman und das Portrait Dorian Grays deutet auf einen Suizid hin, der in Zusammenhang mit den in *La mano che non mordi* verhandelten (migrationsbedingten) identitären Prozessen steht.³¹⁸ So lebt Mirsad für kurze Zeit in Mailand, fühlt sich dort aber sehr unwohl und kehrt schließlich nach Sarajevo zurück, wo ihm sein Heimat- und Identitätsverlust erst wirklich bewusst wird, da er sich nun an keinem der beiden Orte vollkommen zugehörig fühlt (cfr. MNM, 52). Indem Vorpsi mithilfe des intertextuellen und intermedialen Verweises einen Suizid andeutet, macht sie implizit auf die negativen Auswirkungen von Migrationserfahrungen aufmerksam und fordert Lesende dazu auf, dies zu erkennen.

318 Siehe dazu Kapitel III.2.1 und III.2.2.3.

Wie Emma Bond herausarbeitet, wird Mirsad auf ähnliche Weise von einem Buch vergiftet wie Dorian Gray in Oscar Wildes Roman, da sich beide Figuren jeweils in der Hauptfigur des gelesenen Werkes wiedererkennen.³¹⁹ Während Gray sich in Jean Floressas Des Esseintes aus Joris-Karl Huysmans *À Rebours* (1884) erkennt,³²⁰ findet sich Mirsad in Gray wieder und wird sich dessen insbesondere in dem Moment bewusst, in dem er Dorian Grays Vorwurf gegenüber Lord Henry Wotton liest, der sich circa sechs Seiten vor Ende des *Bildnis des Dorian Gray* findet: „[Y]ou poisoned me with a book once“.³²¹ Vorpsi verdoppelt Grays Begegnung mit seinem „doppio romanzesco“³²² somit nochmals und macht auf diese Weise Parallelen zwischen Dorian Gray und Mirsad deutlich. Mirsad wird, so Bond, im Kontext seiner Migrationserfahrungen – ähnlich wie Gray durch die Auslagerung eines Teils seiner selbst in sein künstlerisches Abbild – „ridotto ad una sorta di ‚sospia debole‘ del suo io precedente, premigrazione“.³²³ Auch Cornelia Anna Maul weist darauf hin, dass die „wechselseitige Beziehung zwischen Kunst und Lebenswirklichkeit“³²⁴ in Wildes Roman sich auf *La mano che non mordi* auswirkt. Sie sieht Dorian Grays Identitätskrise insofern in Mirsad gespiegelt, als beide eine „Art Doppelgänger-Ich von sich ab[spalten]“,³²⁵ und betont dabei ebenfalls, dass diese Identitätsspaltung bei Mirsad migrationsbedingt ist.³²⁶

Auch in der Hauptfigur erkennt Maul eine Doppelgängerin Mirsads, da beide ähnlich auf den jeweiligen Verlust des Zugehörigkeitsgefühls reagieren, ja vergleichbare Symptome aufweisen.³²⁷ Darüber hinaus beschreibt die Hauptfigur sich und Mirsad auf ähnliche Weise als Außenstehende: „A volte, essere *condannati* a guardare dal di fuori suscita una grande melanconia. È come recarsi a una cena di famiglia e non poter partecipare; si frappone una gelida finestra“ (MNM, 19). Während die Hauptfigur das Gefühl hat, durch eine Fensterscheibe von ihrem Umfeld getrennt zu sein, spricht sie in Bezug auf Mirsad von Türen, die ihm verschlossen bleiben: „Hai visto i draghi di legno che vegliano sugli anelli delle porte mantenendo la serratura chiusa? Tu stai fuori, tu sei fuori“ (MNM, 53). Diese Doppelgänger:innen-Motivik vermag Aufschlüsse über den Ausgang von Mirsads Geschichte zu geben und so implizit Aussagen über die psychischen Kon-

319 Cfr. Bond (2010, 416).

320 Cfr. Drew (2001, XXII).

321 Wilde (2001, 172).

322 Bond (2010, 416).

323 Bond (2010, 421).

324 Maul (2017, 277).

325 Maul (2017, 279).

326 Cfr. Maul (2017, 279).

327 Cfr. Maul (2017, 278–280). Siehe dazu auch Kapitel III.2.1.

sequenzen transkultureller Migrationserfahrungen zu vermitteln, denn obwohl im Roman offen bleibt, was mit Mirsad geschieht – er verschwindet ohne Erklärung –, deuten die Parallelen zwischen ihm und Dorian Gray sowie der Hauptfigur auf einen Selbstmord hin.³²⁸

Zwar scheinen Mirsads Familie und Freund:innen überzeugt von seiner Rückkehr nach Mailand zu sein, doch die ‚bleierne Stille‘ und das ‚drückende Schweigen‘ über ihn und seinen Verbleib lassen Zweifel an dieser Erklärung aufkommen:

Mirsad non ha più dato notizie di sé. Nessuno parla di lui, o nessuno ha voglia di parlare di lui. Sono convinti che sia andato all'estero. Non appena in una conversazione si pronuncia il suo nome, piomba un silenzio pesante e si cambia discorso. È andato a Milano e sta bene, dicono. *Lo sanno* (MNM, 76).

Auch die Hervorhebung des ‚Lo sanno‘ durch Kursivierung schränkt dieses vermeintliche Wissen ein und nicht zuletzt ist die Erklärung auch deswegen wenig plausibel, da Mirsad Mailand als Ursprung seines Unwohlseins beschreibt und die traumatischen Auswirkungen seiner dortigen Erfahrungen hervorhebt: „Il male è cominciato quando sono andato a vivere a Milano. Senza capire che la città grigia mi stava scuoiando. [...] Non mi sono reso conto di niente. Non mi ero reso conto che stavo morendo“ (MNM, 52).³²⁹ Schlüssiger scheint sein Suizid.

In Wildes Roman kommt Dorian Gray zur Erkenntnis, sein Portrait zerstören zu müssen, als er ihm ein letztes Mal gegenübersteht: „For curiosity's sake he had tried the denial of self. He recognised that now. [...] It [=the picture] had been like conscience to him. Yes, it had been conscience. He would destroy it“.³³⁰ Der Besuch der Hauptfigur aus *La mano che non mordi* bei Mirsad stellt ein ähnliches Aufeinandertreffen dar, denn Mirsad erkennt sich in seiner Freundin wieder (cfr. MNM, 51). Sie wird, wie Dorian Grays Portrait für ihn, zum „Spiegel seiner Seele“.³³¹ Dies arbeitet auch Cornelia Anna Maul heraus:

Sowohl das Simulieren im Exil als auch das Unheimlichwerden der Heimat nach der Rückkehr führen dazu, dass ihm das Offensichtliche der Beziehung zwischen sich und der Welt abhanden gekommen ist. Eine Befreiung aus seinem Ich-Verlust erhofft er sich von der di-

³²⁸ Zu diesem Schluss kommt auch Barbara Kuhn. Sie setzt seinen „wahrscheinliche[n] Tod“ (Kuhn [2023, 215]) jedoch nicht mit Oscar Wildes Roman in Verbindung, sondern erkennt die Hinweise auf seinen Suizid in der Beschreibung der ausgehungerten Hunde und geht dementsprechend davon aus, dass Mirsad sich von diesen hat fressen lassen (cfr. Kuhn [2023, 215]).

³²⁹ Siehe für die Erläuterungen zu diesem Zitat S. 149–150 dieser Arbeit.

³³⁰ Wilde (2001, 176).

³³¹ Kampmann (2010, 28).

rekten Begegnung mit der Protagonistin. Sie, die selbst die Migrationserfahrung gemacht hat, kann ihm als Spiegel dienen.³³²

Sie erklärt, dass Mirsad hofft, durch das Treffen und Gespräch mit seiner Freundin von seiner Selbstentfremdung befreit zu werden, und geht davon aus, dass dies geschieht und er seine ‚Transdifferenz‘ akzeptiert:

Durch den unmittelbaren Kontakt zur Ich-Figur kann er erkennen, dass es unmöglich ist, die einzelnen Schichten des Selbst durch Rückkehr in die alte Heimat wieder zusammenzusetzen. Die Lösung liegt stattdessen in einer anderen Sichtweise, einem anderen Umgang mit den Differenzen. [...] Die schwierige Aufgabe besteht darin, sich nicht in den diversen Prägungen zu verlieren, sondern diese in eine erträgliche Erfahrung der Transdifferenz zu verwandeln.³³³

Das spurlose Verschwinden der Figur im Anschluss an den Besuch der Hauptfigur thematisiert Maul nicht. Vielmehr scheint Mirsads Handlungsstrang für sie nach dem Gespräch zwischen den beiden abgeschlossen zu sein. In meinen Augen ist es jedoch just sein Verschwinden, das das Scheitern der erhofften Befreiung zeigt. Die Parallelen zu Oscar Wildes Roman legen in diesem Zusammenhang demnach viel eher nahe, dass Mirsad sich im Zuge der Spiegelung der Unerträglichkeit seiner Situation bewusst wird und einen ähnlichen Entschluss fasst wie Dorian Gray in der oben zitierten Passage. Anders als Gray scheint sein Bewusstsein ihn jedoch nicht dazu zu führen, sein Spiegelbild bzw. seine Doppelgängerin ‚zerstören‘ zu wollen. Stattdessen kann auf einen Suizid geschlossen werden.

Nach Tagen ohne ein Zeichen von ihm werden in Mirsads Wohnung zudem nur seine Hunde gefunden: „[I] cani di Mirsad avevano abbaiato per tutto il giorno. Pure la notte, era da due notti che abbaiavano senza sosta. [...] Aprendo la porta hanno trovato i suoi tre dobermann scatenati. I cani si sono lanciati fuori feroci. – Abbiamo dovuto sparargli se no ci avrebbero divorato“ (MNM, 71–72). Sie bleiben wie der Körper der Hauptfigur im *Bildnis des Dorian Gray* zurück und können auf ähnliche Weise als Sinnbilder für das (monströs-bestialische) Leiden Mirsads verstanden werden wie die gealterte, abscheuliche und entstellte Leiche Dorian Grays³³⁴ für seine moralische Verwerflichkeit. Der intertextuelle und in-

332 Maul (2017, 280).

333 Maul (2017, 280). „[D]er Transdifferenzansatz [...] versucht [...] nicht, Differenzen vollständig aufzulösen, sondern betont ihr Fortbestehen“ (Maul [2017, 27]). Er erweist sich, so erklärt Maul weiter, für die Analyse ihres Korpus als nützlich, da bei Figuren wie Mirsad, die ihre „Mehrfachzugehörigkeiten und Zwischenbefindlichkeiten mitunter als äußerst dissonant empf[i]nden“ (Maul [2017, 30]), ein solches Fortbestehen von Differenzen festgestellt werden kann.

334 Cfr. Wilde (2001, 177). „He was withered, wrinkled and loathsome of visage. It was not till they had examined the rings that they recognised who it was“ (Wilde [2001, 177]).

termediale Bezug zu Wildes Roman und dem Portrait eröffnet demnach nicht nur die Interpretation von Mirsads Verschwinden als Suizid, sondern verstärkt zudem die Aussagen über migrationsbedingte traumatische Erfahrungen, scheint sein Leiden darunter doch größer und unerträglicher zu sein als Vorpsi es in ihrem Roman explizit darstellt.

Die verschiedenen Spielformen der intermedialen Körperdarstellungen sind, so ist zusammenfassend festzuhalten, als Strategien der narrativen Distanzierung zu verstehen, da sie u. a. implizit Ornela Vorpsis Einstellungen zu Identität und Zugehörigkeit im Kontext von Migration sowie ihre Kritik an der kommunistischen Diktatur und dem albanischen Patriarchat vermitteln. Vorpsi legt mithilfe von intermedialen Bezügen zusätzliche Bedeutung tiefer im Text an, ohne sie explizit zu machen, und führt auf diese Weise die für sie auf außerliterarischer Ebene notwendige Distanz zu Albanien und mit der Diktatur oder dem Patriarchat zusammenhängenden Erfahrungen auf narrativer Ebene weiter. Die Bezüge fungieren als Lektürehinweise, denen für ein allgemeines Textverständnis nicht nachgegangen werden muss, die aber weitere Bedeutungsebenen des Textes sichtbar machen können, da sie Textinhalte verstärken, erweitern oder kontrastieren. Erst das Zusammenspiel der verschiedenen Texte und Medien offenbart Vorpsis im Rahmen dieses Kapitels herausgearbeitete Einstellungen und Kritik.

Indem sie Lesende auf die intermediale Sinnsuche schickt, fordert sie sie, wie in Kapitel II.2.2 herausgearbeitet wurde, auf, sich kognitiv mit dem Text, seinen Inhalten und seiner Gestaltung, auseinanderzusetzen. Sie werden demnach zum einen auf Distanz zu bestimmten Bedeutungsebenen gesetzt, Intermedialität kann aber zum anderen insofern distanzierend wirken, als affektiv-emotionale Reaktionen auf das Dargestellte aufgrund der kognitiven Beschäftigung eingeschränkt werden. Obwohl infolgedessen auf traumatische Erfahrungen geschlossen werden kann, ahmt Vorpsi in ihren Texten nicht die Traumatisierung selbst literarisch nach, sondern vielmehr die Enthüllung der traumatischen Dimension von Geschehnissen. Sie überträgt Lesenden die Aufgabe, die Präsenz des Traumatischen sowie die Notwendigkeit von Aufarbeitung zu erkennen.

Auch mithilfe der anderen Verfahren, die in diesem Kapitel in Verbindung mit Visualität und Körperbildern betrachtet wurden, vermittelt Vorpsi (zusätzliche) Bedeutung implizit, spricht bzw. schreibt Aspekte, die mit traumatischen Erfahrungen in Verbindung stehen, nicht explizit aus. So dienen extreme Körperbilder, die sprachlich Vorstellungen von Schmerz und Gewalt erzeugen, zum einen der Veranschaulichung abstrakter Seelenzustände, schaffen aber zeitgleich eine Distanz zu den Figuren, da diese hinter den mentalen Bildern von Verletzungen zurückbleiben. Eine kritische Betrachtung der Gestaltungsweise aus dieser Distanz ermöglicht es Lesenden, Rückschlüsse auf die Grausamkeit der Lebensum-

stände im kommunistischen Albanien zu ziehen. Indem sie patriarchalische und politische Macht- und Blickstrukturen auf überzogene Weise reproduziert, verkehrt und verstärkt, bringt sie außerdem indirekt ihre Entrüstung gegenüber diesen Strukturen zum Ausdruck, ja rächt sich gar auf literarischer Ebene dafür. Visualität dient ihr dabei insofern als Strategie der narrativen Distanzierung, als sie einerseits die Distanz zwischen sich und dem jeweiligen Gegenstand im Text weiterführen kann und andererseits an Lesende weitergibt, die den implizit vermittelten Inhalten erst nachgehen müssen und sich auf diese Weise dem Text mit einer kritisch-distanzierten Perspektive nähern.

Das folgende Analysekapitel, welches sich Intertextualität als Strategie der narrativen Distanzierung widmet, knüpft in gewisser Weise an das Unterkapitel zu intermedialen Körperbildern an, in dem bereits auf Verweise auf Petrarca und Oscar Wildes *Bildnis des Dorian Gray* eingegangen wurde. Der Fokus verschiebt sich dabei leicht, da insbesondere anhand von Vorpsis Roman *Tu convoiteras* herausgearbeitet wird, dass neue Bedeutung nicht durch den intertextuellen Verweis an sich, sondern aufgrund der Transformation von Referenztexten entsteht.

3 „Io prendo il libro, e il libro prende me“ – Intertextualität und Distanz

Nachdem im vorherigen Kapitel bereits auf einzelne intertextuelle Bezüge eingegangen wurde, steht im vorliegenden Kapitel Intertextualität als Strategie der narrativen Distanzierung im Zentrum.³³⁵ Anhand ausgewählter Beispiele werden die Zentralität der Intertextualität und ihre Formen und Funktionen in Bessa Myftius und Ornela Vorpsis Texten herausgearbeitet, bevor anschließend eine detaillierte Analyse von Vorpsis Roman *Tu convoiteras* erfolgt, der in besonderer Weise von Intertextualität geprägt ist. Ziel ist es, aufzuzeigen, dass beide Autorinnen mithilfe intertextueller Verweise tiefere Bedeutungsebenen in ihren Werken anlegen und auf unterschiedliche Weise Distanz erzeugen. So gelingt es Vorpsi in ihrem ersten französischsprachigen Text, durch die Transformation und Überlagerung ihrer Referenztexte ein Palimpsest zu erschaffen, dessen Schichten erst von den Lesenden freigelegt werden müssen. Bevor auf dieses intertextuelle Zusammenspiel eingegangen werden kann, wird zunächst geklärt, welches Verständnis von Intertextualität der folgenden Analyse zu Grunde liegt, und davon ausgehend erläutert, inwiefern Intertextualität im Rahmen dieser Untersuchung als Strategie der narrativen Distanzierung gelten kann.

335 Nachweis für das Zitat in der Kapitelüberschrift: PMM, 93.

Literatur wird im Kontext von Intertextualität als „Netzwerk [verstanden], in dem die Texte miteinander in Kontakt treten und sich aufeinander beziehen“.³³⁶ Die nachstehende Analyse folgt den Ansätzen derjenigen Intertextualitätstheorien,³³⁷ welche die „Ambivalenz, Polyvalenz, Doppeldeutigkeit und Überdeterminierung“³³⁸ von Texten betonen, die aus einem solchen Kontakt entstehen, denn Myftius und Vorpsis Werke sind auch dann verständlich, wenn intertextuelle Bezüge nicht erkannt werden oder die Texte, auf die sie sich beziehen, den Rezipient:innen nicht bekannt sind. Die Bezüge eröffnen vielmehr zusätzliche Bedeutungsebenen, da die verschiedenen Texte miteinander interagieren. Wie sich diese Interaktion gestaltet, hängt von der Art des intertextuellen Bezugs ab, wobei zu betonen ist, dass „[d]ie Relation eines Textes zu anderen (früheren) Texten [...] immer schon ein transformatives Element [impliziert]“.³³⁹ In diesem Zusammenhang weist Renate Lachmann auf die Polyfunktionalität von Intertexten³⁴⁰ hin: „Verbergen, Verstellen, Verschieben und Bewahren von Sinn (oder dessen Tilgung)“.³⁴¹ Um die vielfachen Funktionen und Arten intertextueller Bezüge typologisch zu greifen, unterscheidet sie drei Modelle der Intertextualität: Partizipation, Tropik und Transformation. Unter Partizipation versteht Lachmann die Wiederholung und Nachahmung bekannter Texte, sodass eine „dialogische Teilhabe“³⁴² entsteht. Tropik hingegen meint keine Hin-, sondern eine Abwendung vom Referenztext³⁴³ und beschreibt den „Versuch der Überbietung, Abwehr

336 Schahadat (1995, 366).

337 Siehe dazu Schahadat (1995, 366–377), aber auch den Eintrag zu Intertextualität und Intertextualitätstheorien im Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Aczel, Richard. „Intertextualität und Intertextualitätstheorien“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, 349–351. Noch ausführlichere Darstellungen finden sich bspw. in Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily. *Intertextualität. Eine Einführung* (=Grundlagen der Germanistik 53). Berlin: Erich Schmidt Verlag 2013 oder Pfister, Manfred. „Konzepte der Intertextualität“. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer 1985, 1–30.

338 Schahadat (1995, 367). Andere Ansätze verfolgen die Absicht, den einen einzigen und eindeutigen Sinn eines Textes auszumachen (cfr. Schahadat [1995, 367]).

339 Schahadat (1995, 374).

340 Mit dem Begriff ‚Intertext‘ bezeichnet Lachmann den Text, der Bezug nimmt; als Bezeichnung für den Text, auf den sich der Intertext bezieht, finden sich sowohl ‚Referenztext‘ als auch ‚Prätext‘ (cfr. Lachmann [1990, 37]). In dieser Arbeit werden die *termini* ‚Intertext‘ und ‚Referenztext‘ verwendet.

341 Lachmann (1990, 37).

342 Lachmann (1990, 38).

343 Der Begriff ‚Referenztext‘ bezeichnet den Text, auf den sich der Intertext bezieht (cfr. Lachmann [1990, 37]).

und Löschung der Spuren des Vorläufertextes“.³⁴⁴ Transformation beinhaltet schließlich eine intensive Auseinandersetzung mit dem Referenztext und eine subversive Aneignung, die „diesen [=den Referenztext] verbirgt, verschleiert, mit ihm spielt, durch komplizierte Verfahren unkenntlich macht, respektlos umpolt, viele Texte mischt“.³⁴⁵ Die Modelle, dies betont Lachmann, sind nicht eindeutig trennbar, alle intertextuellen Wechselbeziehungen sind von verschiedenen dieser Aspekte charakterisiert.³⁴⁶ Um den Spuren nachzugehen, den Schleier zu heben, zum verborgenen Kern vorzudringen, um die „Kryptogramme“³⁴⁷ zu lösen, bedarf es der Dechiffrierung. Die Eigenheiten dieses Prozesses, so Lachmann, „[s]cheint die Metapher des Palimpsests [...] zu beschreiben“,³⁴⁸ die auch für die folgende Analyse zentral ist. Der Terminus ‚Palimpsest‘ ist ein

Begriff aus der Handschriftenkunde zur Bezeichnung der Wiederbeschreibung bzw. Überschrift eines Pergaments, wobei mit Hilfe verschiedener technischer Verfahren ein vorangehender, urspr. Text weitgehend getilgt und nur noch in Fragmenten ‚zwischen‘ dem neuen Überschreibungstext sichtbar ist.³⁴⁹

Definitionen des Palimpsest-Begriffs divergieren im Allgemeinen wenig, die (Un-)Sichtbarkeit des ursprünglichen Textes scheint jedoch ein zentrales Unterscheidungsmerkmal zu sein. Da Lachmann in Bezug auf das für die folgende Analyse relevante Modell der Tropik auch explizit von ‚Löschung der Spuren‘ spricht, sei hier nun zusätzlich Cornelia Ruhes Verständnis angeführt, das eine widerspruchsfreie Weiterarbeit mit dem Begriff erlaubt: „[U]n palimpseste – la traduction littérale est ‚gratté de nouveau‘ – est un parchemin duquel une inscription originale a été effacé à l’aide d’un couteau ou d’une pierre ponce, pour que le matériel coûteux puisse ensuite être réutilisé“.³⁵⁰

Innerhalb der Intertextualitätsforschung ist der Palimpsest-Begriff vor allem mit Gérard Genettes einflussreichem Werk *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) prominent geworden, in dem er fünf verschiedenen Typen von Transtextualität, insbesondere der Hypertextualität, nachgeht. Sein Interesse gilt der Beziehung zwischen Hypo- und Hypertext: Der Hypertext entsteht durch Transformation oder Imitation eines anderen Textes, des Hypotextes. Die ver-

³⁴⁴ Lachmann (1990, 39).

³⁴⁵ Lachmann (1990, 39).

³⁴⁶ Cfr. Lachmann (1990, 39).

³⁴⁷ Lachmann (1990, 48).

³⁴⁸ Lachmann (1990, 49).

³⁴⁹ Winkgens (2013, 581–582). In diesem Zitat wird ersichtlich, dass Intertextualität als Strategie auch mit Fragmentierung zusammenhängt.

³⁵⁰ Ruhe (2020, 17).

schiedenen Formen der Bezugnahme eines Hypertexts auf einen Hypotext – Parodie, Travestie, Persiflage und Pastiche – erfüllen jeweils unterschiedliche Funktionen, die aus der Art der Überlagerung der Texte hervorgehen. Dies beschreibt Genette mit dem Begriff des Palimpsests:

[U]ne fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble. [...] Cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du *palimpseste*.³⁵¹

Der Palimpsest-Begriff wird jedoch nicht nur innerhalb der Intertextualitätsforschung gebraucht, sondern findet auch im Kontext von Erinnerungs- und Gedächtnistheorien Verwendung. So nutzt Max Silverman ihn in seiner Monografie *Palimpsestic Memory: The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*, um die Überlagerung und Interaktion von Gegenwart und Vergangenheit zu beschreiben: „The relationship between present and past therefore takes the form of a superimposition and interaction of different temporal traces to constitute a sort of composite structure, like a palimpsest, so that one layer of traces can be seen through, and is transformed by, another“.³⁵² Silverman argumentiert, dass Ereignisse im individuellen und kulturellen Gedächtnis nicht separat verankert sind und Erinnerung kein linearer Prozess, sondern von Überschneidungen und Interferenzen geprägt ist, und bezeichnet Gedächtnis und Erinnerung³⁵³ deshalb als Palimpsest.³⁵⁴

Für die literatur- und kulturwissenschaftliche Analyse von Intertextualität erweist sich der Rückgriff auf Silvermans Konzept der ‚palimpsestic memory‘ als äußerst lohnend, wenn man der Auffassung Lachmanns folgt, dass das „Kontinuum der Texte [...] einen Gedächtnisraum [bildet], in dem die Texte Fixpunkte des Gedächtnisses, der erinnerbaren Kultur sind“,³⁵⁵ sodass Intertextualität und kollektives Gedächtnis sich wechselwirkend beeinflussen. In diesem Zusammen-

351 Genette (1982, 451).

352 Silverman (2013, 3).

353 Der englische Begriff ‚memory‘ – „Memory as Palimpsest“ (Silverman [2013, 1]) – hat im deutschen keine Eins-zu-eins-Entsprechung und meint sowohl Gedächtnis als auch Erinnerung.

354 Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Michael Rothberg in *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press 2009.

355 Schahadat (1995, 371), die sich hier vor allem auf Lachmann bezieht. Siehe Lachmann (1990), insbesondere die Kapitel „Mnemotechnik und Simulakrum“ (13–50) sowie „Gedächtnis und Imitatio“ (280–403). Lachmann erklärt, dass „Texte selbst einen Gedächtnisraum [entwerfen] und in einen sich zwischen den Texten erstreckenden Gedächtnisraum ein[treten] [...]“. Der Gedächtnisraum ist auf dieselbe Weise in den Text eingeschrieben, wie sich dieser in den Gedächtnisraum einschreibt. Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität“ (Lachmann [1990, 35]).

hang eignet sich Intertextualität als ästhetisches Verfahren, darauf weist Ruhe hin,³⁵⁶ in besonderem Maße dazu, die Palimpsesthaftigkeit von Erinnerung und Gedächtnis auf *discours*-Ebene literarischer Texte auszudrücken. Die Analyse von Ornela Vorpsis Roman *Tu convoiteras* wird zeigen, dass die intertextuellen Bezüge, insbesondere das Zusammenspiel zweier Referenztexte, auf verborgene bzw. verdrängte Erinnerungen und traumatische Erfahrungen der Hauptfigur hindeuten. Da diese Aspekte sowohl für den Text als auch für die Untersuchung eine zentrale Rolle spielen, soll im Rahmen von Verdrängung und Trauma nochmals auf die Entstehung von Palimpsesten eingegangen werden: Während sowohl Lachmann als auch Silverman das Durchscheinen des ursprünglichen Texts betonen,³⁵⁷ stellt Cornelia Ruhe heraus, dass „[l]e but du procédé était l'effacement complet du texte original pour créer un parchemin vierge“,³⁵⁸ weshalb „le palimpseste comporte toujours un élément de violence“.³⁵⁹ Obwohl es sich demnach bei der Auslöschung des Originals um einen bewussten, gewaltvollen Prozess handelt, der Machtrelationen impliziert – Ruhe führt in diesem Zusammenhang die Neu- bzw. Umschreibung der französischen Kolonialgeschichte und jener des Algerienkriegs an, die zu einem Positivbild von Frankreich im kollektiven Gedächtnis führte³⁶⁰ –, kann das ‚élément de violence‘ im Kontext von verdrängten Erinnerungen ebenso im traumatischen Erlebnis gesehen werden, das die ungewollte und unbewusste Auslöschung und Überschreibung verursacht. Im Zuge der intertextuellen Analyse soll unter Rückgriff auf Lachmanns Modell der Tropik, in dem sich das ‚Element der Gewalt‘ ebenfalls finden lässt – sie versteht Tropik als „Kampf“³⁶¹ und betont die Löschung von Spuren – das Traumatische in *Tu convoiteras* mit einem Blick unter die (textuelle) Oberfläche freigelegt werden.

So verstanden kann Intertextualität in doppelter Hinsicht als Strategie der narrativen Distanzierung fungieren: Voraussetzung für die Freilegung, für das Erkennen und Verstehen der intertextuellen Bezüge im Leseprozess sind die aktive Mitarbeit der Lesenden und spezifisches (Text-)Wissen, ohne die tiefere Bedeutungsebenen verborgen bleiben. Auf Produktionsebene kann dies durch die Markierung der Bezüge erleichtert werden.³⁶² Wenn bestimmte Bedeutungsaspekte

356 Ruhe (2020, 19).

357 Cfr. Lachmann (1990, 49).

358 Ruhe (2020, 18).

359 Ruhe (2020, 17).

360 Cfr. Ruhe (2020, 18).

361 Lachmann (1990, 39).

362 Für eine Übersicht über verschiedene Formen der Markierung siehe Broich, Ulrich. „Formen der Markierung von Intertextualität“. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer 1985, 31–47 sowie Helbig, Jörg. *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signali-*

nicht bzw. nicht explizit zugänglich gemacht werden, schafft Intertextualität demnach zum einen immer eine gewisse Distanz zwischen den Lesenden und weiteren Bedeutungsebenen, die bei weniger aktiver Lektüre bestehen bleibt, aber auch überwunden werden kann. Diese Form der Distanz wäre als grundlegende Eigenschaft von Intertextualität zu bezeichnen. Zum anderen kann Intertextualität noch zusätzlich distanzierend wirken, da die aktive kognitive Auseinandersetzung mit den Referenztexten und den intertextuellen Beziehungen, die für die tiefergehende Sinnkonstitution notwendig ist, Affekte regulieren und so zu einer distanziert-kritischen Perspektive auf die freigelegten Bedeutungsebenen führen kann. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um eine Wirkung, die sämtliche intertextuelle Verweise erzielen. Verwiesen sei an dieser Stelle auf intertextuelle Bezüge, die mitunter nächeschaffend wirken können, bspw. in Primo Levis *Se questo è un uomo*: Wenn Levi im elften Kapitel („Il canto di Ulisse“) Verse aus Dantes *Inferno* zitiert, um dem jungen Jean Italienisch beizubringen, so stellt er eine Verbindung zu seinen (zunächst vornehmlich italienischen) Lesenden her, die sich nicht nur mit einem der bedeutendsten Werke der (italienischen) Literatur identifizieren, sondern sich auch in Levi hineinversetzen können, der versucht, sich an die Verse zu erinnern.³⁶³

Indem Vorpsi in *Tu convoiteras* traumatische Erlebnisse nicht explizit benennt und beschreibt, sondern mithilfe der intertextuellen Bezüge implizit im Text anlegt, schränkt sie eine derartige affektiv-emotionale Reaktion ein: Sie gibt nicht die Traumatisierung, also die Empfindung an sich, weiter, sondern betraut ihr Lesepublikum vielmehr mit der kognitiven Aufgabe der Ausgrabung und Aufarbeitung. Da im Roman verschiedene traumatische Erfahrungen verhandelt werden, gestaltet sich die Dechiffrierung der Intertextualität in *Tu convoiteras* komplexer als in anderen Texten Vorpsis und Myftius: Mithilfe transformativer Verfahren, wie der Verflechtung von Referenztexten oder der unmarkierten Abwandlung von Zitaten, verwischt Vorpsi Spuren effizient, um eine traumatische Verdrängung diskursiv umzusetzen. Das intertextuelle Spiel zeigt dabei nicht zuletzt die Schwierigkeit und das (zeitweise) Scheitern der Spurensuche sowie der Sinnkonstitution und damit der Aufarbeitung traumatischer Erlebnisse. Wie Lachmann zusammenfasst:

Es ist kein Gewinnspiel, denn der Textsinn, der sich aus dem manifesten Zeichenensemble und seiner Syntax ergibt, entzieht sich im Lektüreakt, indem er auf die Sinnpositionen dar-

sierung von *Intertextualität*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1996. Lachmann nutzt den Begriff ‚Referenzsignal‘ (cfr. Lachmann [1990, 60]).

363 Cfr. Levi (1987, 138–145). In diesem Zusammenhang kann die Intertextualität auch der Affektregulierung dienen.

unterliegenden Textfolien zurückzuweichen scheint, ohne daß diese je preisgegeben würden.³⁶⁴

Um die unterschiedlichen Wirkweisen von Intertextualität in Vorpsi und Myftius Werken herauszustellen, erfolgt im ersten Unterkapitel zunächst eine überblicksartige Analyse einzelner intertextueller Bezüge. Diese zeigt einerseits die Zentralität von Intertextualität bei beiden Autorinnen und ermöglicht andererseits, verschiedene Funktionen der Bezüge nachzuvollziehen. Das zweite Unterkapitel nimmt anschließend Vorpsi's *Tu convoiteras* in den Blick, da dieser Roman aufgrund der Vielzahl an und dem Spiel mit Referenztexten besonders hervorsticht, und geht der Intertextualität anhand des zentralen Themas der Mutterschaft (III.3.2.1) und weiterer interpersonaler (Macht-)Beziehungen (III.3.2.2) nach. Darunter fallen sowohl die Eltern-Kind-, insbesondere die Vater-Tochter-Beziehung, als auch Paar- und Liebesbeziehungen. Mutterschaft wird im Roman unter Rückgriff auf den Medea- und den Ganesha-Mythos verhandelt. Durch den Rekurs auf die Kindsmörderin und die Streichung des Vaters aus dem Ganesha-Mythos bricht Vorpsi mit normativen Mutterbildern. Neben den Bezügen auf Mythen stehen zwei Einzeltextreferenzen im Fokus, die den Romantext – mal explizit markiert, mal impliziter – durchziehen: Iwan Turgenjews *Erste Liebe* (1860) und Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* (1870). Die Machtbeziehungen, die Vorpsi in *Tu convoiteras* inszeniert, indem sie *Erste Liebe* vor der Folie von Sacher-Masochs liest, und Vergleiche zwischen Figuren stellen Lektürehinweise dar, die auf den Missbrauch der Hauptfigur Katarina durch ihren Vater hindeuten.

3.1 Intertextuelle Verweise bei Vorpsi und Myftiu

„[J]eder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes“,³⁶⁵ so Julia Kristeva. Es ist demnach kaum überraschend, dass auch die Werke von Bessa Myftiu und Ornela Vorpsi von Intertextualität geprägt sind. Ziel dieses Kapitels kann und soll es jedoch nicht sein, die intertextuellen Bezüge in ihrer Gesamtheit aufzuzählen und zu analysieren, sondern vielmehr herauszustellen, inwiefern die Interaktion der Texte zu neuer oder zusätzlicher Bedeutung führt und inwiefern Intertextualität als Strategie der narrativen Distanzierung funktioniert und genutzt wird. Bevor dies anhand von Vorpsi's Roman *Tu convoiteras* ausführlich geschieht, wird zunächst auf ausgewählte Referenzen eingegangen, um deren distanzierendes Potenzial her-

³⁶⁴ Lachmann (1990, 50).

³⁶⁵ Kristeva (1972, 348).

auszuarbeiten, aber auch aufzuzeigen, dass nicht jeder intertextuelle Verweis gleichermaßen distanzierend wirkt, denn Intertextualität ist nicht *per se* eine Strategie der narrativen Distanzierung, sondern wird bewusst als solche eingesetzt.

In einem ersten Schritt werden die intertextuellen Referenzen betrachtet, die sich in den Titeln der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Texte finden, denn ein Großteil verweist bereits darin auf andere (literarische) Werke. So ist in Bessa Myftius *Confessions des lieux disparus* sowohl eine Referenz auf Augustinus' *Confessiones* und Rousseaus *Confessions* als auch auf Prousts *À la recherche du temps perdu*, insbesondere *Albertine disparue*, zu erkennen.³⁶⁶ Die Titel von Myftius beiden darauffolgenden Werken, *Amours au temps du communisme* und *Dix-sept ans de mensonge*, variieren Gabriel García Márquez' *El amor en los tiempos del cólera* sowie *Cien años de soledad*.

Zwischen *Dix-sept ans de mensonge* und *Cien años de soledad* bestehen keine offensichtlichen inhaltlichen Parallelen. Zwar weisen intertextuelle Bezüge nicht selten auf Analogien hin, doch scheint die Referenz hier andere Funktionen zu erfüllen. Der Rückgriff auf den überaus bekannten Roman ermöglicht es Myftiu bspw., die titelgebende Lüge und die Dauer besonders hervorzuheben. Außerdem verleiht sie ihrem Werk auf diese Weise einen Wiedererkennungswert und die Referenz stellt ein verbindendes Element zwischen ihren Texten dar. Bei *Amours au temps du communisme* handelt es sich hingegen um einen intertextuellen Verweis, der mit Lachmann als partizipativ bezeichnet werden kann, denn die Ähnlichkeit der Titel gibt die bzw. eine gewisse Ähnlichkeit der Textinhalte zu verstehen: Die Liebesthematik verbindet *El amor en los tiempos del cólera* und Myftius Roman. Auch strukturell lehnt sich Myftiu an García Márquez' Roman an, indem sie ihrem Werk eine Rahmenhandlung gibt, aus der heraus, wie bei García Márquez, die Liebesgeschichten erzählt werden. Auf diese Weise schreibt sich Myftiu zeitgleich in die Tradition weiterer Sammlungen von Erzählungen mit Rahmen- und Binnenhandlung ein; *Tausendundeine Nacht* wird sogar explizit im Text erwähnt, da der Wein, den die drei Hauptfiguren beim Erzählen trinken, diesen Namen trägt (cfr. ATC, 10).³⁶⁷ Auch an Giovanni Boccaccios *Decameron* ist zu denken, da sich die drei Frauen, am Flughafen in Rom gestrandet, Liebesgeschichten erzählen, um sich die Zeit zu vertreiben. Die Verbindung zwischen den beiden Referenztexten ist auch über die jeweils zentrale Krankheit – die Pest bei Boccaccio, Cholera bei García Márquez – herzustellen. Indem Myftiu ‚cólera‘ durch ‚com-

³⁶⁶ Für eine detaillierte Analyse der intertextuellen Verweise im Romantitel siehe Görtz (2021, 113–134).

³⁶⁷ Es handelt sich um den italienischen Namen *Mille e una notte*.

munisme‘ ersetzt, passt sie nicht nur den historischen Kontext an die Liebesgeschichten an, sondern setzt den albanischen Kommunismus außerdem mit einer Krankheit gleich.³⁶⁸ So legt sie eine gewisse Kritik am politischen System implizit im Romantitel an.

Diese Formen der Intertextualität können zwar insofern als distanzierend bezeichnet werden, als es sich um implizite Verfahren der Bedeutungsvermittlung handelt, sie wirken jedoch eher nicht affektregulierend und erschaffen auch keine Distanz, die einen kritischen Blick ermöglicht. Diese zweite Form findet sich verstärkt bei Ornela Vorpsi, weswegen ihr im weiteren Verlauf des Kapitels größere Beachtung zukommt.

Auch die Titel von Vorpsis Texten verweisen auf andere Texte. So handelt es sich bei *Tu convoiteras* um eine Transformation des zehnten Gebots,³⁶⁹ bei *Bevete cacao Van Houten!*³⁷⁰ um ein Zitat aus Wladimir Wladimirowitsch Majakowskis Gedicht „Wolke in Hosen“³⁷¹ und bei *La mano che non mordi* um den ersten Teil eines Sprichworts.³⁷² Vorpsi schreibt zwar, dies sei chinesisch (cfr. MNM, 70), Anna Proto Pisani stellt jedoch heraus, dass es im Albanischen als Sprichwort türkischen Ursprungs belegt ist. Sie mutmaßt, dass Vorpsi hier bewusst Spuren verwischt: „[P]eut-être, sommes-nous confrontés là encore à la stratégie littéraire de cette auteure qui brouille les pistes, qui dissimule son appartenance balkanique, en cachant sa langue albanaise sous la langue italienne, au point de mentir sur l’origine des proverbes qu’elle cite“.³⁷³ Auch weitere (albanische) Sprichwörter werden wörtlich ins Italienische übersetzt, sodass keine Rückschlüsse auf ihren Ursprung gezogen werden können. Proto Pisani stellt fest, dass die albanische

368 Das Wort ‚cóléra‘ meint im Spanischen jedoch nicht nur die in der deutschen Übersetzung gewählte Krankheit Cholera, sondern bedeutet ebenfalls Wut oder Zorn bzw. im kolumbianischen Spanisch auch Glut, Hitze oder Leidenschaft und spielt somit ebenfalls auf die Liebesthematik an. Diese Zweideutigkeit geht durch Myftiūs Änderung verloren.

369 Auf den Titel wird im Kontext der folgenden Analyse genauer eingegangen. Siehe dazu auch Kleinhans (2017, 97).

370 Auch einzelne Kapitelüberschriften enthalten intertextuelle Referenzen. Mit „Lumturi dispare“ spielt Vorpsi bspw. auf Prousts *Albertine* an. Siehe dazu Görtz (2025, 230–231).

371 Majakowski (1969, 19). Majakowski wird auch in einer weiteren Kurzgeschichte aus *Bevete cacao Van Houten!* und in *L’été d’Olta* namentlich erwähnt (cfr. BC VH, 60; cfr. EO, 25). Sowohl bei Vorpsi als auch bei Myftiu ist allgemein eine große Präsenz russischer Autoren zu konstatieren. Beide nennen Dostojewski, Jessenin, Tschchow und Turgenjew, bei Vorpsi finden sich zusätzlich Verweise auf Kuprin, Lermontow und Tolstoi, bei Myftiu auf Gogol’ und Puschkin. Dies ist u. a. damit zu erklären, dass Werke dieser Autoren während des Kommunismus in Albanien publiziert wurden bzw. werden durften und somit bekannt waren (cfr. Prifti [1978, 133–134]).

372 Das ganze Sprichwort findet sich im Text: „[L]a mano che non si può mordere si bacia“ (MNM, 70).

373 Proto Pisani (2014, 107).

Sprache dadurch in Vorpsis Texten sehr präsent bleibt, obwohl sie kaum albanische Begriffe verwendet. Während Fremdwörter im Text eine erkennbare Distanz erzeugen, da Lesenden dadurch sprachliche und kulturelle Differenzen vor Augen geführt werden, wirkt dieses Vorgehen Ornela Vorpsis auf eine weniger explizite und ersichtliche Weise distanzierend: Fremdwörter fallen auf, können nicht übersehen werden; die tatsächliche Herkunft von Sprichwörtern hingegen können nur diejenigen aufdecken, die das Sprichwort erkennen oder sich im Detail mit dem Text auseinandersetzen.

Vorpsis Verweise, dies zeigt der Vergleich der bisher betrachteten Titel, sind schwieriger als solche zu identifizieren als jene bei Myftiu, da sie in veränderter Form auftreten oder aber die Referenztexte sehr viel unbekannter sind als z. B. die Werke von García Márquez. So verweist der Titel von Vorpsis literarischem Debüt *Il paese dove non si muore mai* auf Italo Calvinos gleichnamiges Märchen,³⁷⁴ ließe aber auch an Märchen im Allgemeinen denken, wenn es keinen spezifischen Referenztext gäbe. Dem intertextuellen Spiel mit diesem Genre soll etwas ausführlicher nachgegangen werden, um sein distanzierendes Potenzial herauszustellen. Anschließend wird der Blick kurz auf Fabeln und Mythen ausgeweitet; letztere stehen dann im ersten Unterkapitel zu *Tu convoiteras* explizit im Zentrum.

Indem Vorpsi Albanien nicht nur im Titel, sondern auch zu Beginn des Werks als den in Calvinos Märchen gesuchten Ort der Unsterblichkeit bezeichnet – „È il paese dove non si muore mai. [...] [Q]ui i corpi raggiungono una robustezza che sfida tutte le prove“ (PMM, 7) –, hebt sie einerseits die (vermeintliche) Standhaftigkeit von Albaner:innen³⁷⁵ hervor und enttarnt sie zeitgleich als märchenhaften Hochmut. Märchen sind in *Il paese dove non si muore mai* auch über den Titel und den Anfang hinaus sehr präsent: Die Mutter der Hauptfigur aus dem Kapitel „Albania la sensuale“ erzählt ihr die Geschichte von Rotkäppchen (cfr. PMM, 32), in „Arance di Tirana“ sucht Ornela den Schatz Ali Babas im Garten der Familie (cfr. PMM, 63–71) und die Kapitelüberschrift „Sangue rosso sulla neve bianca“ (PMM, 88) verweist auf Schneewittchen. Auch innerhalb dieses Kapitels lässt die

³⁷⁴ Das Märchen ist Teil der 1956 erstmals publizierten *Fiabe italiane*. Es geht um einen jungen Mann, der sich auf die Suche nach einem Ort macht, an dem man niemals stirbt. Auf seinem Weg werden ihm 100, 200, dann 300 Jahre Unsterblichkeit versprochen, doch er zieht weiter, bis er einen Palast findet, in dem ihm versichert wird, man sterbe nie. Als der Mann nach hunderten von Jahren mit einem Pferd, von dem er nicht absteigen darf, die Reise zu seinen Nachfahren antritt, gelingt es dem Tod schließlich, seine Unsterblichkeit zu beenden (cfr. Calvino [1991, 92–94]). Für eine genauere Betrachtung des intertextuellen Verweises siehe Kuhn (2023, 232).

³⁷⁵ Die Erzählerin grenzt sich, obwohl auch sie Albanerin ist, von diesen ab, indem sie sie als „loro“ (PMM, 8) bezeichnet und in der dritten Person Plural über sie spricht, während sie sich an anderer Stelle einschließt: „nostro caro paese“ (PMM, 13).

Beschreibung von Nurija, einer Frau, die der Hauptfigur heimlich Märchenbücher von der Arbeit mitbringt, aufgrund der Farbadjektive an Schneewittchen denken: „Al posto delle sopracciglia, due righe nere di matita kohl soggiornano sovrane [...], il labbro [...] è sempre accuratamente rossissimo“ (PMM, 88). Bekannte Märchen, insbesondere jene der Gebrüder Grimm, dienen in diesem Kapitel als Kontrast zu albanischen, da während der kommunistischen Diktatur nur jene Fiktion zugelassen und geduldet war, die mit belehrendem Duktus das als richtig erachtete politische Verhalten vermittelt:

[L]e favole del mio paese sono tutte piene di partigiani che quando vengono catturati da nazisti mangiano la lettera del Partito (il trattato che devono diffondere), perché il segreto non cada nelle mani del nemico. Quando ha inghiottito l'intera lettera e viene torturato, il partigiano non rivela dove sono i suoi compagni-amici degli ideali e muore, mentre la neve bianca si arrossa del suo sangue rossissimo. [...]

Quando le fiabe parlano di animali, il leone è il partigiano, il lupo e lo sciacallo sono il fascista italiano o il nazista tedesco e la fiaba finisce sempre con il leone che divora il lupo o lo sciacallo (PMM, 91–92).

So ist die Moral albanischer Märchen bzw. Fabeln bspw., dass Staatsgeheimnisse unter keinen Umständen preisgegeben werden dürfen, ja Folter und Tod dem Verrat vorzuziehen sind. In diesem Kontext erweisen sich die Grimm'schen Märchen also insofern als subversive Literatur, als sie nicht die vorgesehenen ideologischen Botschaften transportieren. Indem Vorpsi sich in *Il paese dove non si muore mai* dennoch immer wieder auf diese und weitere Märchen bezieht, wenn sie das Leben und den Alltag während der Diktatur schildert, entlarvt sie den albanischen Kommunismus und das nationale Selbstbild, dies haben bereits die ersten Sätze des Texts oben gezeigt, gleichzeitig als märchenhafte Wunschvorstellung, als Illusion und übt auf diese Weise Kritik daran. Zusätzlich spielt sie mit den Erwartungen an den Wahrheitsgehalt ihrer Darstellungen, wodurch diese – vor allem aber die zugrundeliegenden Lebensrealitäten – weniger drastisch wirken;³⁷⁶ sie werden durch die Märchen-Ästhetik abgeschwächt. Eine solche Abschwächung kann als affektregulierende Distanzierung verstanden werden. Distanzierend wirkt der Rekurs auf bestimmte Strukturmerkmale von Märchen in *Il paese dove non si muore mai* auch insbesondere da, wo auf diese Weise der Versuch eines sexuellen Übergriffs an der jungen Elona verschleiert bzw. verharmlost wird.

376 Auf diese Weise führt sie ihrem italienischsprachigen Publikum außerdem die verklärende Perspektive der kommunistischen Regierung vor Augen.

Babako, der Urgroßvater³⁷⁷ von Rudina, einer Freundin der Hauptfigur Elona, fordert letztere im Kapitel „Corona di Cristo“ auf, ihm ihr Geschlechtsorgan zu zeigen. Dies wird jedoch nicht explizit ausgesprochen; vielmehr nutzt Babako den verschleiernenden und euphemisierenden Ausdruck ‚farfallina‘ [Diminutiv von Schmetterling]:

„Vieni Elona, ma vieni dentro. [...] Che bella coscetta che hai! Ti dice il tuo papà che hai proprio una bella coscetta? Mostra un po' a Babako la tua gambettina deliziosa! Dai, piccola! Fai vedere a Babako com'è fatta la tua farfallina... La lavi da sola o è il papà che te la lava? Fammela vedere che il povero Babako è tanto malato. Ti do duecento lek se me la fai vedere“.

Sono tanti, duecento.

Solo per vederla un pochino.

Non te la tocco mica, fammela soltanto vedere.

Duecento (PMM, 30–31).

Indem der Urgroßvater – auch für andere Körperteile wie den Schenkel oder das Bein – das Diminutiv nutzt und von sich in der dritten Person spricht, passt er seine Sprache seinem jungen Gegenüber an. Beide sprachlichen Strategien führen jedoch auch zu einer Abschwächung, Verharmlosung und Distanzierung: Zum einen wird durch die Bezeichnung der Körperteile als ‚Kleinigkeiten‘ suggeriert, dass auch die Forderung, sie Babako zu zeigen, eine solche sei. Zum anderen weist der Urgroßvater durch die Nutzung der dritten Person Verantwortung und Schuld von sich. Auch versucht er, Elona mit Süßigkeiten, dann mit Geld zu bestechen (cfr. PMM, 30–31). Über die Süßigkeiten wird zu Beginn der Szene die Verbindung zu Märchen hergestellt: „La stanzetta dove viveva Babako è come quella che devono avere i nani. Coloratissima, piccolissima. C'era solo il letto di Babako e il suo magico comodino che mostrava e nascondeva i lokum“ (PMM, 29). Das kleine Zwergen-Zimmer lässt an Schneewittchen und die sieben Zwerge denken,³⁷⁸ während die Süßigkeiten, mit denen Babako die Mädchen zu sich lockt, an das Lebkuchenhaus der Hexe in Hänsel und Gretel erinnern. Bereits hier werden verharmlosende Diminutiv-Formen verwendet. Eine derartige abschwächende Darstellung, ja Rahmung, vor allem über die magisch-märchenhaften Elemente, steht einer objektiven und expliziten Beschreibung gegenüber und hält Lesende

³⁷⁷ Sein Alter wird besonders hervorgehoben: „Con la sua vecchiaia apparteneva già ai morti. Era una reliquia del passato“ (PMM, 29). Als ‚Reliquie der Vergangenheit‘ symbolisiert Babako das über Generationen andauernde und fortbestehende albanische Patriarchat.

³⁷⁸ Kurz darauf findet sich ein erneuter Verweis: „La porta della casetta dei nani“ (PMM, 30).

auf Distanz zum Geschehen.³⁷⁹ Auch die Auswirkungen auf die junge Elona werden nur implizit vermittelt: Nach der direkten Rede Babakos in der oben zitierten Passage folgen vier weitere Sätze, die seinen Diskurs fortführen, jedoch nicht mehr innerhalb der Anführungszeichen stehen. Sie sind demnach der autodiegetischen Erzählerin Elona zuzuordnen und zeigen, dass Babakos Forderungen sich – auf traumatische Weise – in ihr Gedächtnis eingebrannt haben. Dass die analysierte Szene für Elona ein traumatisierendes Ereignis darstellt, wird einerseits durch die Märchen-Ästhetik und andererseits durch die leicht übersehbare Position der Anführungszeichen verschleiert. Vorpsi vermittelt das Traumatische also nicht explizit, sondern legt implizit Spuren, ja hinterlässt wie Hänsel und Gretel Brotkrumen, denen Lesende folgen können, um es selbst aufzudecken.

Auch in Vorpsis jüngstem Roman *L'été d'Olta* findet sich die Babako-Episode in ausgeweiteter Form. Babako wohnt auch in diesem Text in einem kleinen Häuschen, „au milieu des figuiers et des grenadiers“ (EO, 191).³⁸⁰ Es wird als Puppenhaus bezeichnet, in dem die jungen Mädchen mit Süßigkeiten, Nagellack und Prinzessinnenkleidern beschenkt werden (cfr. EO, 192). Bei ihrem ersten Besuch konstatiert Olta: „Tout est petit comme dans les contes de fées“ (EO, 194). Um wie ihre Freundinnen Geschenke zu erhalten, besucht Olta Babako allein, wird aber für ein anderes Mädchen, Elma, gehalten. Babako spricht mit Olta über vergangene Besuche und offenbart ihr auf diese Weise, dass es, anders als in *Il paese dove non si muore mai*, nicht beim versicherten „soltanto vedere“³⁸¹ bleibt:

– Viens Elma, répète-t-il, tu sais que pauvre Babako est malade, très malade. Oh le pauvre Babako est si malade! Plus près de moi comme l'autre fois! [...]

– Elma approche, répète-t-il, pauvre Babako est si malade. Viens que je caresse ta petite zézette comme l'autre fois. Comme c'était bon. Pauvre Babako aime tellement ça. Allez! sous les couvertures avec moi. Je te jure que je ne ferai que t'effleurer (EO, 207).

Obwohl sich Vorpsi derselben Märchen-Ästhetik bedient und auf die gleichen sprachlichen Mittel zurückgreift, wird sie hier expliziter. Nicht nur bezeichnet ‚zézette‘ eindeutig das weibliche Geschlechtsorgan, auch wird klar herausgestellt, dass es sich nicht (nur) um Babakos Wunschvorstellungen handelt, sondern er sich bereits – ‚comme l'autre fois‘ – an (einem) jungen Mädchen vergriffen hat. Betrachtet man beide Texte gemeinsam, so erlaubt die Darstellung in *L'été d'Olta*

³⁷⁹ Gleichzeitig kann vermutet werden, dass Vorpsi sich der Märchen-Ästhetik bedient, um diskursiv zu inszenieren und anzuprangern, dass Opfern von sexualisierter Gewalt nicht geglaubt wird, dass ihre Berichte als Märchen bzw. Lügen abgetan werden.

³⁸⁰ Womöglich weisen die Obstbäume aufgrund ihrer sexuellen Symbolik bereits auf Babakos Taten voraus.

³⁸¹ Siehe das Blockzitat weiter oben.

Rückschlüsse auf die Szene in *Il paese dove non si muore mai*. An dieser Stelle wird deutlich, dass Vorpsi über den Verweis auf Märchen hinaus eine weitere Form der Intertextualität nutzt: das Selbstzitat. Obwohl in ihrem französischen Roman eine traumatische Erfahrung explizit benannt wird, keine Distanz zum Geschehen besteht und somit auch die Distanz in *Il paese dove non si muore mai* überbrückt werden könnte, ist dieser Lektüreschlüssel nur den Lesenden von Nutzen, die beide Texte rezipieren und die entsprechende Verbindung herstellen. Analogien, die Vorpsi mithilfe von Selbstzitaten anlegt, sind nicht unmittelbar zugänglich.

Vorpsi greift in ihren literarischen Werken immer wieder Motive³⁸² aus vorherigen auf und zitiert sich auf diese Weise selbst. Auch intertextuelle Verweise verwendet sie mehrfach: Iwan Turgenjews *Erste Liebe* und der Ganesha-Mythos – beide Referenztexte stehen in den folgenden Unterkapiteln im Vordergrund, da sie in *Tu convoiteras* von zentraler Bedeutung sind – werden bereits in *Il paese dove non si muore mai* (cfr. PMM, 36–37)³⁸³ bzw. in *Fuorimondo* (cfr. F, 121) erwähnt. Diesem Roman wird außerdem ein Zitat aus dem Buch Hiobs als Motto vorangestellt, das Vorpsi ebenfalls in *Tu convoiteras* wieder aufgreift (cfr. F, 3).³⁸⁴ Auf diese Weise knüpft Vorpsi nicht nur ein Netz aus verschiedenen Texten, sondern setzt insbesondere auch (all) ihre Werke miteinander in Verbindung; die verschiedenen Referenztexte offenbaren zentrale und wiederkehrende Themen. So wird bspw. Äsops Fabel vom Wanderer und der Schlange sowohl in *Il paese dove non si muore mai* als auch in *L'été d'Olta* genutzt, um die (vermeintliche) Undankbarkeit von Töchtern gegenüber ihren Müttern zum Ausdruck zu bringen: Bei Äsop findet ein Wanderer im Winter eine Schlange und rettet sie mit seiner Körperwärme vor dem Tod. Zwar beißt die Schlange ihn, anstatt ihm zu danken, der Wanderer kann die Reaktion des Raubtiers jedoch nachvollziehen.³⁸⁵ Indem die jeweiligen Mütter die Fabel auf ihre Beziehung zu ihren Töchtern übertragen, heben sie nicht nur die Undankbarkeit der Schlange, sprich ihrer Töchter, für die (mütterliche) Fürsorge hervor, sondern werfen ihnen zudem (indirekt) vor, giftige und heimtückische Raubtiere zu sein, vernachlässigen aber gleichzeitig Fragen nach der Pflicht elterlicher Personensorge (cfr. PMM, 82–83; cfr. EO, 116–117).

³⁸² Zusätzlich zu den Babako-Szenen sind hier bspw. jene zu nennen, in denen die jeweiligen Hauptfiguren in *Tu convoiteras* und *L'été d'Olta* versuchen, sich mithilfe einer rohen Kartoffel das Leben zu nehmen (cfr. TC, 64–67; cfr. EO, 21–29). Zu weiteren wiederkehrenden Motiven siehe auch die Ausführungen zum Schaum-Motiv und zur ‚*Fuorimondo*-Erfahrung‘ in Kapitel III.2.1 und III.2.2.3 sowie Kuhn (2023, 234).

³⁸³ Schon hier werden Kernaspekte des Referenztextes angesprochen, die für Vorpsis ersten französischsprachigen Roman relevant sind.

³⁸⁴ Siehe dazu Fußnote 439 im nächsten Unterkapitel.

³⁸⁵ Cfr. Aesopus (2021, 351–352).

Dieser intertextuelle Verweis betont also das bei Vorpsi rekurrente Thema ambivalenter und komplexer Mutterschaft sowie Mutter-Tochter-Beziehungen.

Märchen, Fabeln und Mythen, dies kann festgehalten werden, spielen bei Ornella Vorpsi eine wichtige Rolle. In ihrem jüngsten Roman *L'été d'Olta* ist der Circe-Mythos zentral. Auf diesen soll abschließend eingegangen werden, bevor es im nächsten Kapitel ausführlicher um die Mythen in *Tu convoiteras* geht. Mit Circe wählt Vorpsi eine Mythenfigur, mithilfe derer sie den männlichen Blick auf albanische Frauen zum einen darstellen und zum anderen anprangern kann.³⁸⁶ Veronika, die Mutter der Hauptfigur Olta, wird im Roman vielfach Circé genannt, da ihre Schönheit so groß ist, dass sie Männer in ihren Bann zieht: „Quel pouvoir, la beauté! Circé, commence-t-on à l'appeler, ce sont les hommes eux-mêmes qui la baptisent ainsi“ (EO, 110). Ihr wird dabei auch hexerische Macht und hochmütiges sowie herablassendes Verhalten zugeschrieben (cfr. EO, 110–111) und sie wird für ihre Wirkung auf Männer bzw. deren Wahrnehmung ihrer Schönheit verurteilt: „Ta mère, oh ta mère elle laisse les hommes sans sommeil. Qui la voit est damné! C'est une Circé“ (EO, 175). Vorpsi bindet somit die traditionelle Deutung der Circe in ihren Roman ein, nach der sie als Hexe gilt und „negativ als grausame Herrin der von ihr in Tiere Verwandelten präsentiert“³⁸⁷ wird. Sie bricht jedoch auch mit dieser Lesart, indem sie deutlich macht, dass die Männer in *L'été d'Olta* bereits vor einer etwaigen Verwandlung Schweine sind: „Rien à faire les filles, les hommes ce ne sont que des porcs. Ma maman est une Circé, elle sait quoi faire avec les porcs“ (EO, 156). Mit der Transformation des Mythos richtet Vorpsi den Fokus auf den sexistischen und sexualisierenden Blick der Männer und verurteilt vielmehr diesen als Veronika bzw. Circé.³⁸⁸ Fabio Rocchi erklärt in diesem Zusammenhang: „Come la maga dell'*Odissea* trasformava gli uomini in maiali così Veronika demistifica la predominanza maschile e assegna all'uomo un posto di infimo livello“.³⁸⁹ Patriarchalische Strukturen und normative Vorstellungen von Mutterschaft kritisiert Vorpsi auch in *Tu convoiteras*, indem sie den Ganesha- und den Medea-Mythos nutzt und transformiert.

³⁸⁶ Siehe in diesem Zusammenhang auch Kapitel III.2.2.

³⁸⁷ Kuhn (2008, 396).

³⁸⁸ In ihrem Roman *Circe*, wie *L'été d'Olta* 2018 erschienen, schreibt Madeline Miller den Circe-Mythos aus feministischer Perspektive neu. Auch darin wird deutlich, dass die Verwandlung der Männer in Schweine lediglich eine Veräußerlichung ihres Inneren darstellt (cfr. Miller [2018, 161–171]).

³⁸⁹ Rocchi (2019, 58).

3.2 *Tu convoiteras* als intertextuelles Palimpsest

Für die Analyse von Intertextualität als Strategie der narrativen Distanzierung eignet sich Ornela Vorpsis Roman *Tu convoiteras* in besonderem Maße, da er nicht nur aufgrund der hohen Anzahl an intertextuellen Verweisen (auf Mythen, einzelne literarische Texte, verschiedene Autor:innen, die Bibel, etc.) hervorsticht,³⁹⁰ sondern sich insbesondere dadurch auszeichnet, dass Vorpsi verschiedene Referenztexte transformiert, miteinander verflacht und überlagert. Ihr erster französischsprachiger Text wird demnach im vorliegenden Kapitel als Palimpsest verstanden. Bevor auf Vorpsis Verwendung von (Mutter-)Mythen eingegangen und das intertextuelle Zusammenspiel von Iwan Turgenjews *Erste Liebe*, Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* und *Tu convoiteras* analysiert wird, erfolgt eine knappe Zusammenfassung des Werks.

Die Handlung von *Tu convoiteras* trägt sich innerhalb von 24 Stunden zu. Die Hauptfigur Katarina bemerkt nachts, dass ihr Sohn hohes Fieber hat. Dies kommt ihr ungelegen, da sie am folgenden Tag mit ihrem Geliebten verabredet ist. Sie überlegt, ob sie ihr Kind trotz Fieber in der Krippe abgeben oder das Treffen absagen sollte. Die Überlegungen werden von Erinnerungen an ihre Mutter Natasha und ihren Vater Lazare, der Mutter und Tochter verlassen hat, begleitet und unterbrochen. Katarina entscheidet sich schließlich dazu, ihrem Sohn ein fiebersenkendes Schmerzmittel und ein Schlafmittel zu geben, ihn in die Krippe zu bringen und ihr Treffen wahrzunehmen. Sie berichtet ihrem Geliebten von ihrem Sohn, woraufhin dieser sie auffordert, ihn aus der Krippe abzuholen. Sie begibt sich zur Krippe, deren Mitarbeiterinnen bereits mehrfach versucht hatten, Katarina zu erreichen, und kehrt mit ihrem Sohn nach Hause zurück.

Schon der Romantitel erweist sich als intertextuelle Referenz. Das zehnte Gebot, „*Tu ne convoiteras pas la maison de ton prochain, tu ne convoiteras ni sa femme, ni son serviteur, ni sa servante, ni son bœuf, ni son âne, ni rien qui lui appartienne*“,³⁹¹ wird hier bejaht. Diese Veränderung ist richtungsweisend, da sie einerseits auf Tabubrüche vorausweist und andererseits – durch das Weglassen der Objekte – die sexuelle Konnotation der *convoitise*, des Begehrens, hervorhebt.

³⁹⁰ Auf viele dieser Referenztexte verweist Martha Kleinhans erstmals in ihrem Beitrag „*Cerchio e freccia: figure ambivalenti del desiderio nella scrittura transnazionale di Ornela Vorpsi*“ (cfr. Kleinhans [2017, 94–107]). Im Folgenden werden sie tiefergehend und mit einem anders gelagerten Zugang analysiert.

³⁹¹ Ex 20, 17. Dt.: „Du sollst nicht begehren deines Nächsten Haus. Du sollst nicht begehren deines Nächsten Frau, Knecht, Magd, Rind, Esel noch alles, was dein Nächster hat“.

3.2.1 Arbeit am Mutter-Mythos: Medea und Ganesha

Da Vorpsi in *Tu convoiteras* u. a. auf Mythen rekurriert, in deren Zentrum Mutterfiguren stehen, bildet das Zusammenspiel dieser mythologischen Referenztexte mit ihren Darstellungen von Mutterschaft den Kern dieses Unterkapitels. Vorpsi betont die Zentralität von Mythos und Mutterschaft für den Roman, indem sie ihm ein entsprechendes Motto vorausschickt: „Dieu Ganesh, montre-nous combien le monde est grand. Dieu Ganesh se lève, marche doucement et fait un cercle autour de sa mère. Le cercle fermé, il dit: Voilà combien le monde est grand“ (TC, 9).³⁹² Es handelt sich hierbei jedoch nicht um die gängige Fassung dieser Episode des Ganesha-Mythos, in der der Elefantengott einen Kreis um seine Eltern, Mutter und Vater, läuft, um ein Wettrennen gegen seinen Bruder zu gewinnen.³⁹³ Vorpisis Transformation – auch im Sinne Lachmanns³⁹⁴ – des Mythos rückt klar die Mutterfigur ins Zentrum.³⁹⁵ Versteht man Mythen mit Hans Blumenberg als „Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit“,³⁹⁶ so stellt sich die Frage, ob der Kern hier noch beständig ist, wird doch für gewöhnlich der Preis für den Sieg, nicht aber die Figurenkonstellation variiert.³⁹⁷ Vorpsi wandelt das ohnehin schon veränderte Motto im Verlauf des Romans noch mehrfach ab. Sie dekonstruiert so Teile des Ganesha-Mythos, nutzt die Verweise aber insbesondere, um normative Mutterschaftsdiskurse, ja Mutter-Mythen, zu dekonstruieren. Dazu bedient sie

392 In der italienischen Übersetzung des Romans wird das Motto sogar zum Titel, denn Ginevra Bompiani und Benedetta Torrani übersetzen *Tu convoiteras* als *Viaggio intorno alla madre*. Kleinhans geht in ihrem Artikel u. a. auch dem transnationalen Zusammenspiel des französischen Originals mit seiner Übersetzung nach, indem sie bspw. das Cover der italienischen Ausgabe analysiert (cfr. Kleinhans [2017, 96, 102–103]).

393 Cfr. Brown (1991, 4). Die Brüder Ganesha und Kartikeya sollen die Welt umrunden, um einen Preis zu erhalten. Ganesha umrundet seine Eltern und erklärt, dass diese für ihn ‚die Welt‘ seien.

394 Cfr. Lachmann (1990, 39). Siehe dazu auch die Ausführungen zu Beginn dieses Großkapitels.

395 Die transformierte Fassung der Ganesha-Episode findet sich bereits in Vorpisis zuvor erschienenem Roman *Fuorimondo*: „Sai Manuela cosa ha fatto il dio Ganesh quando gli hanno chiesto quanto è grande il mondo? L’elefante divino ha camminato attorno a sua madre chiudendola in un cerchio e poi ha detto, Ecco quanto è grande il mondo. Poi è arrivato un bellissimo Rafael“ (F, 121). Einerseits wird auch hier die Mutterfigur ins Zentrum gerückt, andererseits erfüllt der intertextuelle Verweis die Funktion, Tamars Neid auf die Aufmerksamkeit, die sie ihrem kleinen Bruder Rafael schenkt, zum Ausdruck zu bringen.

396 Blumenberg (1979, 40). „Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung“ (Blumenberg [1979, 40]).

397 Cfr. Brown (1991, 4).

sich außerdem des Medea-Mythos, den sie zunächst implizit – die Hauptfigur Katarina berichtet von der Überlegung, Kindsmord zu begehen (cfr. TC, 29) –, später im Text dann auch explizit (cfr. TC, 106) aufruft. Hinzu kommt, dass sich die Mutter-Tochter-Beziehung zwischen Natasha und Katarina wie eine Fiktionalisierung von Fritz Wittels' Ausführungen zum Medea-Komplex liest: „There is the mother who is not aware that she hates her rapidly maturing daughter as a potential rival who represents the waning of her own attractiveness, and this hatred eventually manifests itself in some form of cruelty“.³⁹⁸ Wie Andreas Marneros überzeugend herausarbeitet, ist „[e]ine irgendwie geartete Beziehung zwischen Wittels psychoanalytischer Schöpfung und Euripides Tragödie oder dem Medea-Mythos insgesamt [...] keineswegs erkennbar“,³⁹⁹ denn Medea hatte weder eine Tochter noch tötete sie ihre Söhne aus Bitterkeit und Hass, sondern aus Rache an Jason, der sie für Kreusa, die Tochter Kreons, verlässt.⁴⁰⁰ Dennoch soll der Mutter-Tochter-Rivalität in *Tu convoiteras* aufgrund der Ähnlichkeiten u. a. mit Rückgriff auf Wittels' Darstellung nachgegangen werden, um aufzuzeigen, dass Vorpsi auch mithilfe der (literarischen und psychoanalytischen) Medea-Figur gesellschaftlich verankerte Mutter-Mythen dekonstruiert. Sie geht insbesondere in diesem Roman über das hinaus, was bisher in der Forschungsliteratur herausgestellt wurde: Vorpsi stellt nicht nur ambivalente Mutterfiguren ins Zentrum, sondern Mutterschaft als ambivalente Erfahrung.

Den Mutter-Mythos definiert die Psychologin Gaby Gschwend als „extrem überhöhte, idealisierte, romantisierte Vorstellungen von der Mutter, ihrer Bedeutung für das Kind und vom Wesen der Mutter-Kind-Beziehung“.⁴⁰¹ Georgia Constantinou, Sharon Varela und Beryl Buckby fassen darunter die „unrealistically

³⁹⁸ Wittels (1944, 372).

³⁹⁹ Marneros (2018, 146). Marneros geht anschließend den von Edward S. Stern und Rita El Khayat ebenfalls als Medea-Komplex bezeichneten Pathologien nach und kommt dabei zu dem Schluss, dass El Khayats Auffassung, die symbolische oder tatsächliche Tötung der Kinder sei ein Racheakt, um die Bindung zwischen den Partnern zu zerstören, dem Medea-Mythos am ähnlichsten sei (cfr. Marneros (2018, 147–155)). Das, was Wittels beschreibt, wird in der psychologischen Forschung bisweilen „mütterliche Feindseligkeit“ bzw. „maternal hostility“ genannt. Siehe dazu bspw. Szewczyk Sokolowski, Margaret/Hans, Sydney L./Bernstein, Victor J./Cox, Suzanne M. „Mothers' representations of their infants and parenting behavior: Associations with personal and social-contextual variables in a high-risk sample“. *Infant Mental Health Journal* 28, 3 (2007), 344–365.

⁴⁰⁰ Cfr. Marneros (2018, 137, 146–147). Für weitere Informationen zum Medea-Mythos siehe Matuschek, Stefan. „Medea“. *Handbuch der Mythologie*. Hrsg. von Christoph Jamme und Stefan Matuschek. Darmstadt: Philipp von Zabern 2014, 103–105 oder Corbineau-Hoffmann, Angelika. „Medea“. *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Maria Moog-Grünewald. Stuttgart: J.B. Metzler 2008, 418–428.

⁴⁰¹ Gschwend (2009, 9).

high societal expectations of motherhood“.⁴⁰² Da „[i]mages of children, child rearing, and motherhood“, wie Sharon Hays betont, von „variance across persons and places but also by their everchanging character“⁴⁰³ geprägt sind und sich darüber hinaus „both historically and cross-culturally“⁴⁰⁴ unterscheiden, müsste grundsätzlich von Mutter-Mythen im Plural gesprochen werden. Da, wo es im Folgenden um das hegemoniale Bild von Mutterschaft in einem ‚westlichen‘ Kontext geht, wird dennoch der Singular verwendet, da es einen (relativ) beständigen Kern aufweist.⁴⁰⁵ Diese Beständigkeit und die oben erwähnte gleichzeitige Variationsfähigkeit der Vorstellungen vom Muttersein zeigen, dass auch Mutterschaft als Mythos in Hans Blumenbergs Sinn verstanden werden kann: Verschiedene Diskurse konstruieren, konstituieren und variieren den Mythos.

Hays selbst spricht in ihrem einflussreichen Werk *The Cultural Contradictions of Motherhood* nicht von Mutter-Mythos bzw. Mutter-Mythen, sondern von Ideologien. Mithilfe des Begriffs „intensive mothering“ zeichnet sie die in den USA – und laut Elisabeth Badinter auch in Großbritannien und Australien⁴⁰⁶ – vorherrschende normative Vorstellung von ‚guter‘ Mutterschaft nach:

The model of intensive mothering tells us that children are innocent and priceless, that their rearing should be carried out primarily by individual mothers and that it should be centered on children's needs, with methods that are informed by experts, laborintensive, and costly.⁴⁰⁷

Dabei wird zusätzlich erwartet, dass Mütter ganz und gar selbstlos jegliche Bedürfnisse des Kindes über die eigenen stellen.⁴⁰⁸ Ergänzt werden können die von Hays dargestellten Bestandteile dieses auch in Westeuropa verbreiteten Mutter-Mythos um die Postulate, die Wendi Hadd in ihrer Dissertation zur sozialen Konstruktion von Mutterschaft aufführt, sowie die bei Gschwend verzeichneten „unhinterfragten Annahmen des Muttermythos“.⁴⁰⁹ Während Hadd erklärt, dass normative Vorstellungen von Mutterschaft auf den Prämissen beruhen, es bestehe

402 Constantinou/Varela/Buckby (2021, 853).

403 Hays (1996, 19).

404 Hays (1996, 4).

405 Darauf weist Nicole Moulding hin: „[I]t remains a relatively simple exercise to identify the core components as they currently stand. This is not to suggest, though, that there is one single universal version of ideal motherhood; expectations of mothers vary from culture-to-culture, country-to-country and [...] over time, although there are some remarkably similar and persistent features“ (Moulding [2020, 172]).

406 Cfr. Badinter (2010, 142).

407 Hays (1996, 21).

408 Cfr. Hays (1996, 3, 8).

409 Gschwend (2009, 34).

ein „heiliger Bund“⁴¹⁰ zwischen Mutter und Kind, Mutterschaft sei eine erfüllende Erfahrung für jede Frau, die mütterliche Zuneigung für Kinder unabdingbar und Mutterliebe natürlich und angeboren,⁴¹¹ stellt Gschwend noch zusätzlich die Auffassungen heraus, dass Mutterliebe selbstlos, rein, ungetrübt sowie bei allen Müttern von Natur aus gleich stark ausgeprägt sei.⁴¹²

Andrea O'Reilly fasst diese verschiedenen Aspekte in ihrem Artikel „Out of bounds“. Maternal regret and the reframing of normative motherhood“ unter den drei Stichpunkten Essentialisierung, Naturalisierung und Idealisierung zusammen.⁴¹³ Diese stellen nicht nur den Kern des hegemonialen Mutter-Mythos, sondern auch die Basis für die sozialen Konstrukte der ‚guten‘ oder ‚schlechten‘ Mutter dar.⁴¹⁴ Wer anders handelt als es die aus dem Mythos hervorgegangene gesellschaftliche Norm vorgibt, gilt als ‚schlechte‘ Mutter. „Etwas, das zwischen diesen beiden Persönlichkeitstypen läge“, so erklärt Badinter, „ist nicht denkbar“.⁴¹⁵ Aufgebrochen wird die Dichotomie u. a. von den Autorinnen der bisher zitierten Texte, die die aufgeführten Annahmen hinterfragen und als falsch entlarven. Qualitative Auswertungen von Tiefeninterviews mit Frauen und Müttern zeigen, dass Zwischenformen immer schon bestehen, und decken so die Diskrepanzen zwischen den essentialisierenden, naturalisierenden sowie idealisierenden Annahmen und den vielfältigen Lebensrealitäten von Müttern auf.⁴¹⁶ Auch Badinter widerlegt in ihrem Werk diese Annahmen, indem sie u. a. herausstellt, dass Mutterliebe und -instinkt keinesfalls natürliche und angeborene Eigenschaften jeder Frau, sondern vielmehr auf gesellschaftliche Veränderungen zurückzuführen sind. Während bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber den eigenen Kindern vorherrschte, die für gewöhnlich an Ammen, in Pflegefamilien oder an Institutionen wie Internate oder Klöster abge-

410 Hadd (1990, 5).

411 Cfr. Hadd (1990, 5).

412 Cfr. Gschwend (2009, 34).

413 Cfr. O'Reilly (2020, 15). Der Artikel ist Teil des von Carole Zufferey und Fiona Buchanan herausgegebenen Sammelbands *Intersections of Mothering. Feminist Accounts*, in dem verschiedene Formen normabweichender Mutterschaft verhandelt werden.

414 Der Psychoanalytiker Donald Woods Winnicott spricht in diesem Zusammenhang von der „good-enough mother“ (Winnicott [1989, 10]), die sich den Bedürfnissen eines Kindes zunächst aktiv und vollkommen anpasst, diese Anpassung dann aber nach und nach reduziert, da das Kind – so erklärt er – die Fähigkeit entwickelt, mit dem „Versagen“ (Winnicott [1989, 10]) der Mutter und der eigenen Frustration darüber umzugehen (cfr. Winnicott [1989, 10]).

415 Badinter (1989, 218).

416 Siehe bspw. Kapitel 4, 5 und 6 in Hays (1996) oder Donath, Orna. *Regretting Motherhood. A Study*. Berkeley: North Atlantic Books 2017.

geben wurden,⁴¹⁷ ist ab circa 1760 ein Wandel hin zu mütterlicher Fürsorge festzumachen: „Die Frau wird [...] verpflichtet, vor allem Mutter zu sein, und es entsteht ein Mythos, der auch zweihundert Jahre später noch immer sehr lebendig ist: der Mythos vom Mutterinstinkt oder von der spontanen Liebe einer jeden Mutter zu ihrem Kind“.⁴¹⁸

Diesen Mutter-Mythos dekonstruiert Vorpsi in ihrem Roman *Tu convoiteras* nicht auf soziologisch-philosophischer, sondern auf literarischer Ebene. Sie inszeniert Mutterfiguren, die aus normativer Perspektive als ‚schlechte‘ Mütter gelten würden, Mütter, die mithilfe von Gschwends „Typen problematischer oder destruktiver Mutter-Kind-Beziehungen“⁴¹⁹ als „ablehnend-distanziert“, „seelisch ausbeutend“ und „aktiv Gewalt ausübend“⁴²⁰ bezeichnet werden könnten. Vorpsi prangert dabei, dies soll das vorliegende Kapitel zeigen, nicht (vorrangig) das Verhalten der Individuen, sondern die darüberliegende gesellschaftliche Norm an. Der Tabubruch, von der gesellschaftlichen Norm abweichende Mutterschaft darzustellen, bewirkt in Verbindung mit der Variation und Transformation der mythologischen Muttertexte die Dekonstruktion des bzw. den Bruch mit dem Mutter-Mythos.

Die Beziehung zwischen der Hauptfigur Katarina und ihrer Mutter Natasha kann, wie oben angedeutet, im Sinne Wittels‘ als Mutter-Tochter-Rivalität bezeichnet werden. An den Neid ihrer Mutter erinnert sich Katarina, während sie nachts überlegt, ob sie ihr krankes Kind am nächsten Tag in die Krippe bringen soll:

Katarina lui avait volé les regards des hommes, ces regards qui ne devaient être destinés qu'à sa mère, qui étaient même sa propriété, d'ailleurs elle l'avait avertie dans la rue où elles cheminaient ensemble: „Ne crois pas qu'on te regarde parce que tu es belle, on te regarde seulement parce que tu es de la chair fraîche.“ Si sa mère l'aimait? Elle en avait la certitude, mais ces paroles, elle ne les oublierait jamais, elles avaient [...] quelque chose d'assassin, elles étaient nées d'une haine sans bornes qui réclamait son anéantissement (TC, 62).

In Natashas Aussage, Katarina ziehe die Blicke nur auf sich, da sie jung sei, ist nicht nur ihr Neid auf deren Jugend und Schönheit sowie die Blicke der Männer zu erkennen, sondern auch die Verbitterung über ihr eigenes Altern. Die wörtliche Rede zeigt, dass die Worte ihrer Mutter Katarina unauslöschlich im Gedächtnis

⁴¹⁷ Cfr. Badinter (1989, 61–69, 91–102).

⁴¹⁸ Badinter (1989, 113). Zur vertiefenden Lektüre siehe die Kapitel I, 3 (Die Gleichgültigkeit der Mütter, 61–112) und II (Ein neuer Wert: die Mutterliebe, 113–181) in Badinters Werk.

⁴¹⁹ Gschwend (2009, 47).

⁴²⁰ Gschwend (2009, 6–7). Sie betont einerseits, dass diese Typen sich überschneiden, vermischen und ineinander übergehen können, und andererseits, dass es sich bei ihren Beschreibungen nicht um Extremfälle, sondern „ganz normale“ (Gschwend [2009, 48]) Mütter handelt (cfr. Gschwend [2009, 47–48]).

nis bleiben, denn Natasha kommt hier nicht wirklich zu Wort; Katarina reproduziert die Aussage ihrer Mutter⁴²¹ lediglich. Darüber hinaus offenbart sich die Wirkung der Äußerung auf Katarina in deren Beschreibung: Sie hat etwas ‚Mörderisches‘ und lässt Katarina ‚grenzenlosen Hass‘ sowie den Wunsch ihrer ‚Vernichtung‘ spüren. Dass Hass mit Neid und Verbitterung einhergeht, ist auch am folgenden Zitat zu erkennen: „Natasha bouillonne de haine, d’envie, d’amertume“ (TC, 39). Noch zusätzlich wird sie ihrer Tochter gegenüber gewalttätig: „[E]lle l’humiliait de ses gifles brûlantes devant ses maîtresses et ses compagnes d’école“ (TC, 34). Da „sich der Hass schließlich in einer Form von Grausamkeit manifestiert“, ⁴²² würde Fritz Wittels Natasha sicher einen Medea-Komplex attestieren. Hinzu kommt, dass Katarina kindsmörderische Tendenzen zumindest wahrnimmt, unabhängig davon, ob ihre Mutter Natasha diese tatsächlich hat.

Der von Natasha ausgehende Hass scheint der Liebe gegenüberzustehen, die Katarina ihrer Mutter entgegenbringt, denn „Katarina [l]’a parée d’éternité et aimée comme personne d’autre au monde“ (TC, 34). Sie sucht ihre Nähe, versichert ihr, bei ihr zu sein, sie zu lieben (cfr. TC, 57).⁴²³ Diese Liebe bleibt, in Katarinas Wahrnehmung, jedoch unerwidert. Eine andere Perspektive lässt die Erzählsituation im Roman indes auch nicht bzw. kaum zu, da es sich zum einen (vorwiegend) um eine heterodiegetische Erzählinstanz mit fester interner Fokalisierung handelt⁴²⁴ und Katarinas Mutter zum anderen nur in ihrer Erinnerung auftritt. Lediglich Katarinas Geliebter kommt im Text tatsächlich, nämlich während des Treffens, zu Wort. Dies gerät zwar, u. a. aufgrund der wörtlichen Rede, die Katarinas nächtliche Überlegungen durchzieht, geradezu in Vergessenheit, doch letztlich haben die Leser:innen nur Zugang zu Katarinas Sicht und Gefühlen,⁴²⁵ wodurch eine größere

⁴²¹ Die Aussage der Mutter findet sich bereits einige Seiten zuvor: „Ne te crois pas belle parce que les hommes te regardent, lui dit Natasha, amère, haineuse, méprisantes. Ils te regardent seulement parce que tu es jeune. Ça ne tient qu’à ça. Tu n’es que de la chair fraîche. Les hommes aiment la chair fraîche“ (TC, 56). Die minimalen Unterschiede in der Äußerung zeigen zwar, dass Katarina sich nicht den genauen Wortlaut erinnert, sich aber der Sinn der Aussage eingebrannt hat. Dies unterstreicht auch die Wiederholung.

⁴²² Wittels (1944, 372; meine Übersetzung, J.G.): „[T]his hatred eventually manifests itself in some form of cruelty“.

⁴²³ „Maman. Katarina se presse contre sa robe, mais maman chérie, moi je suis avec toi. Je t’aime“ (TC, 57).

⁴²⁴ Stellenweise scheint sogar eine autodiegetische Erzählstimme durch, wenn Katarina Selbstgespräche führt oder sich an ihren Sohn wendet (cfr. TC, 11–13, 26–28, 35–36). Den Übergang schafft Vorpsis mithilfe erlebter Rede.

⁴²⁵ Eine mögliche Unzuverlässigkeit der Figur ist aus ebendiesen Gründen nicht zu überprüfen. Da Mutter und Vater nur in Katarinas Erinnerungen vorkommen, können sie ihre Perspektive nicht relativieren.

Empathie für sie und somit eine gewisse Voreingenommenheit gegenüber Natasha entsteht. Als Beispiel sei ein Zitat angeführt, das auf den ersten Blick Natashas Sicht auf ihre Tochter zu vermitteln scheint: „Natasha appelle Katarina plusieurs fois par jour, elle a ce droit. Katarina n'est-elle pas sa fille? Sa propriété?“ (TC, 38). Obwohl im zweiten Teil der zitierten Passage die Erzählstimme und die Figurenstimme Natashas in Form von erlebter Rede zu verschmelzen scheinen, kann es sich hier nicht um Natashas Meinung handeln, da im Roman aufgrund der kontinuierlichen internen Fokalisierung nur Katarinas Perspektive zum Ausdruck kommt; vielmehr ist zu erkennen, dass Katarina ihrer Mutter das Recht zugesteht, sie anzurufen und sie wie ihr Eigentum zu behandeln. Es zeigt sich hier eher Katarinas (problematisches) Verständnis von Mutterschaft als Anzeichen für psychischen und emotionalen Missbrauch vonseiten Natashas.

Deren Gefühle für ihre Tochter und die Gründe für ihr Verhalten werden in *Tu convoiteras* von Katarinas Perspektive verdeckt, schimmern nur stellenweise durch. So liegt im folgenden Ausschnitt der Fokus darauf, dass Katarina unter ihrer abweisenden Mutter leidet und selbst keine Schuld trägt, während Natashas Zustand nebensächlich zu sein scheint:

Natasha va et vient, haineuse, elle ne lui parle pas pendant une semaine, deux semaines, plus longtemps encore. Entre ses doigts brille le petit flacon de Valium. Elle compte les gouttes en l'observant du coin d'œil. C'est à cause de Katarina qu'elle prend ces gouttes. Katarina n'a rien fait, pourtant (TC, 57).

Dennoch wird deutlich, dass es Natasha so schlecht geht, dass sie Beruhigungsmittel einnimmt. Auch weitere Textstellen deuten auf eine Depression hin, die mit ihrem Muttersein zusammenhängt. So waren Suizidgedanken ihrer Mutter Teil von Katarinas Kindheit: „Natasha [...] l'a menacée de se donner la mort durant toute son enfance. Katarina je suis malade, Katarina je vais me jeter par la fenêtre, Katarina tu es mon malheur ma disgrâce, sans toi je me serais mariée“ (TC, 33). Diese Art von Hilfeschrei kann von der jungen Katarina u. a. aufgrund ihres Alters, der gleichzeitig geäußerten Vorwürfe und der Abhängigkeitsbeziehung zwischen Mutter und Tochter jedoch weder richtig eingeordnet noch beantwortet werden.⁴²⁶ Nicht zuletzt wäre es ihr, wie Natasha ihr ebenfalls vorwirft, unmöglich, die Gründe nachzuvollziehen: „Tu ne comprends pas ma souffrance, tu ne comprends pas mes sacrifices, car tu n'es pas mère!“ (TC, 33–34).

⁴²⁶ Auch in *Fuorimondo* droht die Mutter ihrer Tochter Tamar an, sich das Leben zu nehmen, und gibt ihr im Vorhinein die Schuld daran (cfr. F, 46–47, 69, 82). Ähnlich wie in *Tu convoiteras* liegt der Fokus weniger auf den Gründen der Mutter als auf den psychischen Auswirkungen der wiederholten Drohungen auf Tamar. Diese suchen die junge Hauptfigur im Laufe des Romans auf ähnliche Weise heim, wie ihr jung verstorbener Bruder Rafael.

Während Katarina die Mutter-Tochter-Beziehung als eine solche Rivalität wahrnimmt, wie sie Wittels mit seinem Medea-Komplex beschreibt, ist – zwar weniger explizit, aber dennoch – erkennbar, dass Natasha vielmehr mit ihrem Muttersein (bzw. den gesellschaftlichen Anforderungen daran) überfordert ist. Ihre Aussagen sind mit denen in Verbindung zu setzen, die Orna Donath in ihrer Studie *Regretting Motherhood* zusammenträgt.⁴²⁷ Um das tabuisierte Gefühl von Reue bei Müttern im öffentlichen Diskurs sichtbar zu machen, spricht die israelische Soziologin zwischen 2008 und 2013 mit 23 Frauen und stellt – anhand der Gespräche und auf Basis theoretischer Ausführungen – heraus, dass ‚maternal regret‘ nicht nur verbreitet, sondern keinesfalls verwerflich ist. Ihre Ausführungen zeigen zum einen, dass das dichotomische Modell von ‚guter‘ und ‚schlechter‘ Mutterschaft nicht haltbar ist, da sich die Reue nicht automatisch in Form von fehlender Fürsorge äußert. Zum anderen geht daraus hervor, dass es sich bei ‚regretting motherhood‘ nicht um ein individuelles Phänomen, sondern ein strukturelles und gesellschaftliches Problem handelt:

[I]f we personalize regret as a failure of some women to adapt to motherhood [...], then we stay oblivious to the way numerous Western societies vehemently push women not only into motherhood but into the subsequent loneliness of dealing with the consequences of this persuasion. [...] [R]egret is an alarm bell that not only should alert societies that we need to make it easier for mothers to be mothers, but that invites us to rethink the politics of reproduction and the very obligation to become mothers at all.⁴²⁸

Es ist die gesellschaftliche Nichtbeachtung der Lebensrealitäten von (bereuenden) Müttern, nicht die Haltung der Mütter selbst, die zu den Konflikten führt, für die letztere gemeinhin verantwortlich gemacht werden.

Natashas Reue wird im Roman zwar nicht explizit zum Ausdruck gebracht, es sind aber Parallelen zwischen ihr und bereuenden Müttern erkennbar. Obwohl Vorpsi ihren Lesenden also indirekt eine Erklärung für Natashas Verhalten bietet, ist dessen Wirkung auf Katarina, dies muss betont werden, dennoch nicht zu vernachlässigen. Hinzu kommt, dass Vorpsi Katarinas Wahrnehmung mithilfe interner Fokalisierung in den Vordergrund stellt und Natashas ‚maladie‘⁴²⁹ so we-

⁴²⁷ Eine Verbindung zu Donaths Studie stellt schon Martha Kleinhans her: „*Tu convoiteras sembra appartenere a una corrente di pensiero che, rifacendosi agli studi della sociologa israeliana Orna Donath, viene chiamata Regretting motherhood*“ (Kleinhans [2017, 96]). Sie geht dem zwar nicht *en détail* und insbesondere nicht in Bezug auf Natasha nach, betont aber, dass Vorpsi auch in ihren vorherigen Texten schon „personaggi e ambienti ambivalenti ed enigmatici“ (Kleinhans [2017, 96]) entwirft.

⁴²⁸ Donath (2017, XVII).

⁴²⁹ Die Krankheit – „Katarina je suis malade“ (TC, 33; siehe auch etwas weiter oben) – steht in direkter Verbindung zu Natashas Suizidgedanken.

niger direkt zugänglich macht. Konzentriert man sich jedoch auf die impliziten Hinweise auf Natashas Befindlichkeit, sprich eine mögliche Depression, und damit zusammenhängende Handlungsgründe, kann das Bild, das Katarina von ihr zeichnet, relativiert werden: So mag sie weniger als schlechte und bösertige, sondern als ambivalente, ja sogar bedauernswürdige Mutterfigur erscheinen. Es gelingt Vorpsi, implizite Kritik am Mutter-Mythos zu üben, da sie Natashas schlechtes Verhalten mit den normativen gesellschaftlichen Anforderungen an Mütter zusammenbringt und eine Mutterfigur inszeniert, die nicht ins dichotomische Mutterbild passt. Die Dekonstruktion des gängigen Mutter-Mythos funktioniert jedoch nur, wenn Lesende Natashas Befindlichkeit, die hinter Katarinas dominanter Perspektive zurückbleibt, überhaupt beachten. Die Ambivalenzen in Mutterschaftsdiskursen, die auf diese Weise zutage treten, zeigen auch, inwiefern sich Wittels' Medea-Komplex nicht als sinnvoll für eine Diagnose erweist, sondern vielmehr die einseitige Betrachtung von vermeintlichen Komplexen und Syndromen offenbart: Die Frage nach den Gründen und emotionalen Befindlichkeiten der Mütter wird, anders als bei Donath, nicht gestellt.

Die Mutter-Kind-Beziehung in *Tu convoiteras* unterscheidet sich auch insofern vom Medea-Mythos, als Natasha zwar Reue spüren mag, die sich in Verachtung und Hass zeigt, den Kindsmord aber – anders als in Katarinas Wahrnehmung (cfr. TC, 62) – nicht in Betracht zu ziehen scheint,⁴³⁰ sondern an Suizid denkt. Dabei würde es sich nicht um einen Racheakt handeln, sondern eine Verzweiflungstat, um sich aus ihrem Dasein als Mutter zu befreien. Natasha will Lazare, der sie verlassen hat wie Jason Medea, weder schaden („Dir weh zu tun!“⁴³¹) noch zurückgewinnen, denn er lässt Natasha als alleinerziehende Mutter zurück.

Katarina, die unter den geäußerten Suizidgedanken ihrer Mutter leidet und die Schuld bei sich sucht, verstärkt unbewusst Natashas ablehnende Haltung, denn mit ihrer Reaktion darauf verfestigt sie einen Teufelskreis: Indem sie Natasha ihre Zuneigung und Liebe deutlicher zeigt, versucht sie die Mutter-Tochter-Beziehung zu stärken, in der sich Natasha wiederum eingeengt fühlt und aus der sie sich befreien möchte. Natasha fühlt sich durch die Liebesbeweise in die normative Mutterrolle gedrängt und lässt ihren Groll, wie oben dargelegt, an Katarina aus. Sowohl der Teufelskreis als auch die Einengung Natashas werden mithilfe des Ganesha-Mythos verdeutlicht, auf den die siebenjährige Katarina sich bezieht, um ihre Mutter zu trösten, nachdem sie von Lazare verlassen wurde:

Pauvre maman. Ma chère maman. Dieu Ganesh, montre-moi combien le monde est grand!
Katarina voit Dieu Ganesh qui se lève, l'éléphant marche doucement, il fait le tour de

⁴³⁰ Zumindest liefern die Erinnerungen Katarinas darauf keinen konkreten Hinweis.

⁴³¹ Euripides (2022, 107; Vers 1398).

sa mère. Revenu au point de départ, cercle fermé, le dieu de l'innocence dit: Katarina, voilà combien le monde est grand.

Chère maman abandonnée par papa. Katarina faisait un cercle de pas autour de Natasha et murmurait: Voilà comment le monde est grand. Papa n'est pas le monde. On ne peut pas faire un cercle de pas autour et dire voilà comment le monde est grand (TC, 51).⁴³²

Zunächst fordert Katarina Ganesha auf, ihr zu zeigen, wie groß die Welt ist, beobachtet die Umrundung seiner Mutter und tut es ihm dann gleich, um ihre Liebe und Wertschätzung für Natasha auszudrücken. Fabio Rocchi stellt in seinem Aufsatz ebenfalls heraus, dass „[l]a madre in questa ottica viene posta al centro del mondo“,⁴³³ nimmt das Zitat jedoch lediglich zum Ausgangspunkt, um die Zentralität der Mutterfigur und ihre ambivalente Darstellung in Vorpsis Texten zu betonen. Inwiefern nicht nur die Mutterfiguren, sondern vor allem Mutterschaft an sich als ambivalente Erfahrung inszeniert wird, spielt in der Forschungsliteratur bisher keine Rolle. So ist Katarinas Fokus auf Natasha zwar gut gemeint, doch macht die Transformation des Mythos das Alleinsein der Mutter deutlich, denn die ursprüngliche Ganesha-Geschichte veranschaulicht nicht nur die Wertschätzung der Eltern, sondern mithilfe des Kreises als Symbol⁴³⁴ der Einheit ebenso deren innige Verbundenheit. Natasha hingegen bleibt, dies führt ihr Katarinas Geste vor Augen, als alleinerziehende Mutter zurück. Die Mutterschaft, in Form des gezogenen Kreises, wird für sie zum einengenden Käfig, aus dem sie nicht ausbrechen kann, in dem sie in ihrer Rolle als Mutter gefangen ist. Dies ist an einer weiteren Variation der Ganesha-Episode noch deutlicher zu erkennen, die Katarina erzählt, um ihrer Geste Nachdruck zu verleihen. Dafür bindet sie Natasha stärker in ihre Erzählung ein und will sich überzeugen, dass ihre Mutter ihr tatsächlich zuhört:

Maman, le sais-tu? On a demandé au Dieu Ganesh combien le monde est grand. Sais-tu ce qu'il a répondu? Il s'est levé, il a marché doucement autour de sa mère, il l'a enfermée dans le cercle de ses pas. Le cercle bouclé il a levé les yeux et il a dit: „Voilà comment le monde est grand!“ Entends-tu, maman? Le monde est grand comme le tour de toi (TC, 57).

Hier wird nun der ‚cercle fermé‘ aus der weiter oben zitierten Passage zu ‚enfermée dans le cercle‘, die Einengung bzw. Gefangenschaft also explizit. Und auch

⁴³² Als Gott der Unschuld wird Ganesha für gewöhnlich nicht bezeichnet; vielmehr finden sich als Attribute Weisheit oder List, teils heißt es, Ganesha sei der Gott der Hindernisse (cfr. Dhavalikar [1991, 49]). Die Unschuld bezieht sich im Zitat eher auf bzw. betont die vermeintlich unschuldige Geste der jungen Katarina.

⁴³³ Rocchi (2019, 56).

⁴³⁴ Kleinhans verfolgt in ihrem Aufsatz einen semiotischen Ansatz und geht in diesem Kontext u. a. der Kreis- und der Pfeilfigur nach (cfr. Kleinhans [2017, 96–105]).

die Nachfragen (Maman, le sais-tu?, „Entends-tu, maman?“), die aus Katarinas Perspektive wie die verzweifelten Bemühungen um die Aufmerksamkeit der abwesenden Mutter wirken mögen, veranschaulichen das unentwegte Drängen in die Mutterrolle.

Insbesondere diese zweite Veränderung bewirkt bzw. verdeutlicht die Umkodierung des Ganesha-Mythos. Während die Fokusverschiebung auf die Mutter den Blumenberg'schen Kern des Mythos noch nicht zwingend angreift – die Geschichte könnte ohne Vater auf die gleiche Weise funktionieren, auch wenn sie dem traditionellen Familienbild nicht mehr entspräche –, modifiziert Vorpsi nun die Funktion und Wirkung der Umrundung der Eltern bzw. der Mutter. Da, wo Ganeshas Eltern aufgrund seiner List (und dem gleichzeitig erbrachten Liebesbeweis) Stolz und Wertschätzung spüren und ihn zum Sieger erklären, wirkt sich die Kreisziehung weder auf Natasha noch auf Katarina positiv aus; vielmehr illustriert sie die Schwierigkeit, aus der gesellschaftlich konstruierten Mutterrolle auszubrechen. Da Vorpsi den Ganesha-Mythos zwar aufruft, sich jedoch keineswegs in dessen Bedeutungskontexte einschreibt, sondern sich vielmehr von seinem Kern abwendet und ihn dekonstruiert, kann ihre Arbeit am bzw. das Spiel mit dem Mythos mithilfe von Lachmanns Modellen der Intertextualität als Mischform zwischen Tropik und Transformation bezeichnet werden. Vorpsi variiert und transformiert ihn nicht nur, sondern löscht und verschleiert Spuren, indem sie bspw. bereits für das Motto die gängige Fassung umformt. So bricht sie, erkennbar für diejenigen Leser:innen, die die Veränderung bemerken, mit der Tradition, literarischen Texten unveränderte Zitate voranzustellen, während diejenigen, die den Ganesha-Mythos nicht kennen, im Glauben bleiben, es handele sich hier um die tradierte Version. Distanzierend wirkt das intertextuelle Spiel in beiden Fällen: Wird der Unterschied bemerkt, führt dies zu kognitiven Dissonanzen, die eine affektive Nähe zum Dargestellten verhindern. Für andere Leser:innen bleibt vielmehr eine Distanz zum Text(-sinn) bestehen, da auch weitere Änderungen nicht zwingend bemerkt oder hinterfragt werden – nicht zuletzt, weil es sich um geringfügige Änderungen (bspw. vom ‚cercle fermé‘ zu ‚enfermée dans le cercle‘) handelt, die zwar eine Bedeutungsverschiebung mit sich bringen, jedoch auch übersehen werden können.

Im Motto, in dem durch die Veränderung des Mythos die Mutter ins Zentrum gerückt wird, ist eine weitere solcher Verschiebungen zu finden: Vom Vater ist keine Rede (mehr) und doch findet sich in der Aufforderung an Ganesha eine Verbform in der ersten Person Plural: „montre-nous combien le monde est grand“ (TC, 9). Auszuschließen ist, dass hier beide Elternteile impliziert sind und Ganesha sich bewusst dafür entscheidet, nur seine Mutter zu umrunden. Vielmehr scheint mit dem ‚nous‘ ein allgemeines, gesellschaftliches Wir gemeint zu sein, woran zu erkennen ist, dass Ganesha mit seinem Kreis das Mutterbild zeich-

net, das den gesellschaftlichen Normen und Erwartungen entspricht, welche Frauen in diese Rolle drängen. Das unpersönliche ‚man‘ im zweiten Ganesha-Zitat („On a demandé au Dieu Ganesh“ [TC, 57]) lässt sich als weiteres Argument für diese These anführen. Auch über kleine Abwandlungen auf Ebene der Personal- und Objektpronomina fügt Vorpsi somit neue Bedeutungsebenen hinzu. Da diese Veränderungen jedoch leicht zu übersehen sind, ist zu mutmaßen, dass für viele Lesende auch die zusätzliche Bedeutung verborgen bleibt. Werden sie hingegen bemerkt, kann eine Reflexion über den Grund der Änderungen zur Erkenntnis führen, dass Vorpsi mithilfe des Ganesha-Mythos gesellschaftlich verankerte und normative Mutterbilder anprangert. Kritik daran äußert sie auch, indem sie die negativen Konsequenzen von Natashas Handlungen für Katarinas Persönlichkeitsbildung und ihr eigenes Muttersein darstellt: Physische und psychische Gewalt sowie die Vernachlässigung wirken sich auf sie und ihr Handeln aus.⁴³⁵ Vorpsi inszeniert auf diese Weise jedoch nicht nur die individuelle Weitergabe von Verhaltensmustern, sondern vermittelt, dass diese eine der Folgen des Tabus sein kann, über Schwierigkeiten mit dem Muttersein und über ambivalente Einstellung zum Muttersein zu sprechen.

Um Natashas Verhaltensmuster nicht zu reproduzieren, verspricht sich Katarina, niemals selbst Mutter zu werden: „[E]lle s'est fait une promesse: ne jamais avoir d'enfants“ (TC, 67).⁴³⁶ Sie bricht das Versprechen jedoch, beschreibt ihr Mutterwerden sogar als Verrat an Natasha und ruft dabei den Kreis aus dem Ga-

⁴³⁵ Wolfgang Wöller geht in seiner Monografie *Trauma und Persönlichkeitsstörungen* von der durch Studien belegten Erkenntnis aus, dass „Patienten mit der Diagnose einer Persönlichkeitsstörung in erhöhtem Maße in ihrer Kindheit und Jugend Misshandlungs- und Missbrauchserfahrungen ausgesetzt waren“ (Wöller [2013, 7]). Diese Erfahrungen können zudem in ähnlich funktionierenden Beziehungen reproduziert und somit weitergegeben werden (cfr. Wöller [2013, 32]).

Natashas Handlungen können unter Rückgriff auf die darin vorgeschlagene Terminologie als körperliche Misshandlung (die Ohrfeigen), emotionale Traumatisierung, emotionale Vernachlässigung sowie Bindungs- und Beziehungstraumatisierung bezeichnet werden (cfr. Wöller [2013, 7, 27]). Für weiterführende Literatur, insbesondere zu emotionaler Misshandlung, siehe Iwaniec, Dorota. „Introduction to emotional abuse and neglect“. *The Emotionally Abused and Neglected Child. Identification, Assessment and Intervention. A Practice Handbook*. Hrsg. von Dorota Iwaniec. Hoboken: Wiley & Sons 2006, 3–22. Eine Übersicht über die psychopathologischen Konsequenzen von Kindesmisshandlung und -vernachlässigung findet sich in Muela, Alexander/López de Arana, Elena/Barandiaran, Alexander/Larrea, Iñaki/Vitoria, José Ramón. „Definition, Incidence and Psychopathological Consequences of Child Abuse and Neglect“. *Child Abuse and Neglect. A Multidimensional Approach*. Hrsg. von Alexander Muela. Rijeka: InTech 2012, 1–18.

⁴³⁶ Dieses Versprechen folgt auf einen gescheiterten Suizidversuch Katarinas während ihrer Schulzeit. Sie redet sich ein, sich auszulöschen („se supprime[r]“ [TC, 64]), würde dem Willen ihrer Mutter entsprechen und ihr Leben einfacher machen, sodass sie auf Anraten einer Freundin eine rohe Kartoffel isst (cfr. TC, 64–67). Ob aufgrund des Versprechens an sich selbst oder un-

nesha-Mythos erneut auf: „Katarina était devenue mère, la trahison était irréparable, elle rompait le cercle fermé mère-fille, ce lien que sa mère portait si haut et dont elle avait fait une menace. Katarina sortait du cercle de pas autour de sa mère“ (TC, 62). Indem sie selbst Mutter wird, bricht sie die Mutter-Tochter-Beziehung auf und verlässt den Kreis. Von einem Verrat an Natasha kann hier jedoch kaum gesprochen werden, da es, wie oben bereits gezeigt wurde, Katarina ist, die als Reaktion auf Abweisung, Vernachlässigung und Vorwürfe die enge (und größtenteils einseitige) Bindung zu ihrer Mutter als eine Art Schutzkokon erst kreiert. Innerhalb dessen erschafft sie ein ihren Wünschen entsprechendes Bild ihrer Mutter: „Natasha aurait répondu sans battre des cils: On ne peut remettre son amour qu'à sa mère. La mère est tout. C'est le vrai amour, celui qui ne s'en va pas“ (TC, 43). Das Verb im *conditionnel passé* zeigt, dass es sich hierbei jedoch nur um Spekulation bzw. Katarinas Wunsch handelt. Auf diese Spekulation bezieht sich sodann auch die (vermeintliche) Erkenntnis, ihre Mutter verraten zu haben, denn sie geht eine eigene Mutter-Kind-Beziehung ein, zieht einen eigenen Kreis um sich und ihren Sohn, die bzw. der in ihren Augen keinen Platz mehr für die Beziehung zu ‚ihrer Natasha‘ lässt: „Comment allait-elle gérer la honte, vis-à-vis de sa Natasha, d'avoir eu cet enfant? [...] Katarina trahit sa mère“ (TC, 61–62).

Gleichzeitig scheint sie den Verrat, ihr Mutterwerden, als Befreiung aus Natashas Fängen wahrzunehmen. Sie durchbricht den Kreis nicht nur – „rompait le cercle“⁴³⁷ –, sie bricht daraus aus. Es zeigt sich jedoch, dass Katarina sich vielmehr ihren eigenen Käfig erschafft, da sie die Rolle, die sie ihrer Mutter zugewiesen hat, nun selbst einnimmt und sich letztlich, wie Natasha zuvor, in der Zweierbeziehung gefangen sieht.⁴³⁸ Zunächst ist sich Katarina dessen nicht bewusst – „Ka-

abhängig davon, entwickelt Katarina eine Abneigung gegen Kinder: „[E]lle n'avait jamais eu le désir d'en avoir. Elle les fuyait. [...] [E]lle en concevait un violent rejet“ (TC, 27).

Das Kartoffel-Motiv findet sich auch in *L'été d'Olta* (cfr. EO, 21–29) und steht dort ebenso in Verbindung mit der Eltern-Kind-Beziehung: Nachdem die Hauptfigur Olta ihre Eltern fragt, was sie in ihrem Leben erreicht haben, und diese ihre Aufopferung für ihre Tochter betonen, kann das junge Mädchen mit dem Druck der gebührenden Dankbarkeit nicht umgehen, sodass ihr der eigene Tod ein angemessenes Opfer scheint: „Le sacrifice de mes parents exige ma vie en retour“ (EO, 23).

⁴³⁷ Siehe das Zitat oben, in dem sie den Ganesha-Mythos aufruft.

⁴³⁸ Hinzu kommt, dass ihr auch die Befreiung von ihrer Mutter nicht vollends zu gelingen scheint. Sie wendet sich zwar von ihr ab und hin zu ihrem Sohn, reproduziert aber u. a. in der Beziehung zu ihrem Geliebten das Abhängigkeitsverhältnis, in dem sie sich gefangen sah. So fordert sie bspw. Zuneigungs- und Liebesbekundungen ein: „Katarina lui a-t-elle manqué tout ce temps? A-t-il pensé à elle, parfois? [...] Les questions sont plus bavardes que les réponses, elles sont plus sottes aussi car elles dévoilent plus“ (TC, 103). Sie erklärt außerdem: „Je meurs pour

tarina ne savait pas ce que voulait dire être mère“ (TC, 34) –, versteht aber nach und nach, welche Zwänge und Grenzen die normativen Anforderungen an Mütter mit sich bringen: „Katarina commence à comprendre ce qu’est être mère, cette fois du dedans. [...] Aujourd’hui, la Mère lui fait peur, elle comprend qu’une mère peut être parfaitement dans l’erreur“ (TC, 33–34). Der Ausdruck ‚du dedans‘ verdeutlicht dabei, dass sie nun selbst im Kreis gefangen ist. Auffällig ist außerdem die Großschreibung von ‚Mère‘, die darauf hindeuten kann, dass es hier nicht um Katarinas Mutter, sondern vielmehr um Mutterschaft als Konzept geht, dies aber nicht explizit mit dem Begriff ‚maternité‘ markiert wird.⁴³⁹ Demnach wäre es nun das Muttersein, das Katarina Angst macht, da sie ein Verständnis für die Fehlbarkeit von Müttern, insbesondere ihrer eigenen Mutter, und für den gesellschaftlichen und konstruierten Mutter-Mythos entwickelt. Wie auch Elisabeth Badinter herausstellt, „[ist die] Frau [...] in die Mutterrolle eingesperrt und kann sich ihr nur bei Strafe moralischer Verurteilung entziehen“.⁴⁴⁰ Dies zeigt Vorpsi in *Tu convoiteras*, indem sie ‚mütterliche Fehler‘ auch anhand von Katarina inszeniert, die entgegen ihrem Versprechen an sich selbst vom leidenden und vernachlässigten Kind zur Leid zufügenden und vernachlässigenden Mutter wird: Das Machtverhältnis kehrt sich um bzw. wird in einer erneuten Kreisbewegung reproduziert.

l’autre, je voudrais qu’il meure pour moi. [...] Je ne suis pas autosuffisante. Pas maintenant, Pas encore. J’ai besoin de l’autre“ (TC, 35). Aus Angst, verlassen zu werden, will sie dabei immer die Kontrolle behalten: Sie ist es, die ihre Geliebten verlässt (cfr. TC, 20).

439 Es wäre darüber hinaus möglich, die Großschreibung des Begriffs ‚Mère‘ als Gleichsetzung der Mutter mit einer Gottesfigur zu verstehen. Ohne an dieser Stelle in die Tiefe gehen zu können, ist festzuhalten, dass Katarina ihre Mutter schon mit den Worten „La mère est tout“ (TC, 43) geradezu als übermächtig beschreibt und ihren Worten außerdem die „force de la parole de Dieu“ (TC, 42) zuschreibt. Hinzu kommt, dass Natasha durch einen Vergleich mit Maria zur heiligen Mutter stilisiert wird (cfr. TC, 59, 62).

Wenn Vorpsi im Roman mehrfach Hiobs Aussage „*Sachez alors que c’est Dieu qui me poursuit, Et qui m’enveloppe de son filet*“ (TC, 19) zitiert, bringt sie damit Katarinas Abhängigkeit von ihrer Mutter Natasha zum Ausdruck, betont also auch mithilfe dieses intertextuellen Verweises das Machtgefälle zwischen Mutter und Tochter. Dies geschieht bereits in Vorpsis vorherigem Roman *Fuorimondo*, dem das Zitat als Motto voransteht: „*Sapete, è Dio che mi opprime e che mi avvluppa nella sua rete*“ (F, 3). Auch in diesem Text geht es u. a. um eine Abhängigkeitsbeziehung zwischen einer Mutter und ihrer Tochter, die betont wird, indem die Mutterfigur auch hier mit einer Gottheit in Verbindung gebracht wird: „*[S]ono e sarò per sempre una figlia, mai una madre, Esmè è eterna*“ (F, 42).

In *Tu convoiteras* wäre Katarinas Ausbrechen aus Ganeshas Kreis somit gleichzeitig als eine Befreiung aus dem Netz Gottes bzw. dem Netz ihrer Mutter zu verstehen.

440 Badinter (1989, 189).

Dies kann einerseits auf die Herausforderungen des Mutterseins und andererseits auf die Behandlung durch ihre Mutter Natasha zurückgeführt werden.⁴⁴¹ Katarina reproduziert sowohl deren Verhalten als auch jenes, das sie als leidende Tochter von ihr einfordern wollte. So legt sie bspw. ihren im Kindesalter etablierten Maßstab von ‚guten‘ und ‚schlechten‘ Müttern an und reproduziert so die gesellschaftlichen Mutter(schafts)diskurse: „Pauvre enfant, si tu savais la mère qui t’est échue. Je vais essayer d’être bonne, mais je ne suis pas quelqu’un de bon, je crois“ (TC, 34).⁴⁴² Ihr fehlt das Bewusstsein, die auf patriarchalische Normen zurückzuführenden Mechanismen zu erkennen und zu überwinden. Stattdessen sucht sie den Fehler bei sich selbst und behält das internalisierte und einengende Mutterbild bei. Dieses Dilemma beschreibt auch Wendi Hadd unter Rückbezug auf Shirley Radl:

[I]dealized motherhood [...] sets women up to fail and when they do they „look inside themselves for the answers on the assumption that they lack something instead of questioning the idealized image of motherhood and getting a truer sense of the burdens involved“ (Radl, 1973: 19).⁴⁴³

Da sie versucht, den normativen Vorstellungen zu entsprechen, hat Katarina außerdem Schwierigkeiten, ihre davon abweichenden Bedürfnisse und Wünsche einzuordnen und Rollen in sich zu vereinen, die sich in ihren Augen widersprechen. Vorpsi dekonstruiert in *Tu convoiteras* Mutter-Mythen, dies wird im Folgenden gezeigt, auch dadurch, dass sie sowohl Katarinas Überforderung mit dem Muttersein als auch ihre Schwierigkeiten, darüber hinaus Ehefrau, Geliebte und Tochter zu sein, darstellt und somit soziale und sozial vermittelte Strukturen anprangert und kritisiert.

Der Roman beginnt mit der Gegenüberstellung zweier vermeintlich unvereinbarer Rollen: Katarina überlegt, ob sie sich entweder um ihren kranken Sohn

⁴⁴¹ Ein „Aspekt intergenerationaler Tradierung von Traumatisierungen besteht darin, dass traumatisierte Eltern ihre Kinder aktiv misshandeln und missbrauchen und so zur Aufrechterhaltung intrafamiliärer Gewalt beitragen“ (Wöller [2013, 32]). Dies geschieht jedoch nicht systematisch: Alexander Muela, Elena López de Arana, Alexander Barandiaran, Iñaki Larrea und José Ramón Vitoria erklären, dass „[t]he current accepted rate of intergenerational transmission of child abuse and neglect among researchers is around 25% (+/- 5) of the cases“ (Muela/López de Arana/Barandiaran/Larrea/Vitoria [2012, 8]).

⁴⁴² Sie möchte anders als ihre eigene Mutter sein: „Chaque soir j’éprouve le besoin profond de te murmurer les mots que ma mère ne m’a jamais dits, ces petits mots qui changent le monde: Tu peux compter sur moi, mon enfant“ (TC, 31).

⁴⁴³ Hadd (1990, 5–6).

kümmern oder ihren Geliebten treffen sollte.⁴⁴⁴ Den Gedanken, das Kind medikamentiert in der Krippe abzugeben, versucht sie dabei zu rechtfertigen, indem sie eine zweite Katarina dafür verantwortlich macht:

Elle donnera à son enfant une dose supplémentaire de Doliprane. Cette pensée lui parvient depuis un coin reculé de son corps. Avec un petit Lexomil. [...]

L'idée la gêne, elle se sent criminelle, mais une Katarina cachée, tapie dans les profondeurs, cherche à la rassurer. [...] Il n'aura pas de fièvre à la crèche, il [...] dormira un peu plus longtemps, juste le temps de ton rendez-vous (TC, 11).⁴⁴⁵

Die ‚Katarina cachée‘⁴⁴⁶ nimmt dabei die Rolle der Geliebten ein, die gegen Katarina als Mutter argumentiert. Sie versucht auf über zwei Seiten, sie bzw. sich selbst davon zu überzeugen, dass dem Sohn sicher nichts passieren wird (cfr. TC, 11–13). Die Erschaffung eines zweiten Ichs bringt Katarinas inneren Konflikt und die Schwierigkeiten zum Ausdruck, mehr als nur Mutter zu sein. Sie zeigt, dass Katarina sich einerseits nicht eingesteht, selbst diese Überlegungen angestellt zu haben, und andererseits im Glauben ist, ihre sexuellen Bedürfnisse nicht mit ihrer Mutterrolle vereinbaren zu können. Somit verharret sie in dem Gesellschaftsbild, das nicht mehrere Rollen zulässt.⁴⁴⁷

Gleichzeitig kann bereits über den Romananfang eine Verbindung zum Medea-Mythos und zum Medea-Komplex hergestellt werden, denn, obwohl hier noch nicht die Rede von Verletzung oder gar Mord ist, wird der Fokus auf Katarinas fahrlässiges Verhalten gegenüber ihrem Kind gelegt. Anders als Natasha rich-

444 Katarinas Ehemann kommt im Roman kaum vor und spielt keine tragende Rolle. Wenn er erwähnt wird, schläft er (cfr. TC, 18, 21, 37, 112) oder reagiert in beherrschter, phlegmatischer Manier auf Katarinas Fragen und Provokationen (cfr. TC, 21–23). Obwohl sie zunächst beteuert, ihn zu lieben (cfr. TC, 22, 36), wird ihr bewusst, dass „[e]lle aime le mariage, peut-être n'aime-t-elle qu'être mariée avec son mari“ (TC, 37). Vielmehr als eine vollwertige Figur zu sein, fungiert Katarinas Ehemann als Symbol für das traditionelle Familienbild, in das sie sich gedrängt hat. Seine Passivität verdeutlicht die Last, die auch dann auf Frauen liegt, wenn ihre Männer präsent sind.

445 Bei ‚Doliprane‘ handelt es sich um ein fiebersenkendes Schmerzmittel auf Paracetamol-Basis, das prinzipiell auch Kindern und Säuglingen verabreicht werden kann. ‚Lexomil‘ hingegen ist ein Beruhigungs- bzw. Schlafmittel mit dem Wirkstoff Bromazepam, dessen Verabreichung bei Kindern und Jugendlichen Abhängigkeitsrisiken birgt. Weiterhin wird davon abgeraten, Bromazepam während der Schwangerschaft oder der Stillzeit einzunehmen, um Vergiftungen zu vermeiden.

446 Aus Perspektive der Psychoanalyse betrachtet, wäre es möglich, hier eine Manifestation des Freud'schen Es zu erkennen.

447 Darüber hinaus deutet das seitenlange Selbstgespräch möglicherweise auch auf eine dissoziative Persönlichkeits- bzw. Identitätsstörung Katarinas hin. Wolfgang Wöller hält in seinem Kapitel zur strukturellen Dissoziation der Persönlichkeit fest, dass „hinreichend belegt worden [ist], dass besonders solche Menschen dissoziative Symptome entwickeln, die in der Kindheit traumatisiert wurden“ (Wöller [2013, 114]).

tet sie die Gedanken und Taten, die auf Überforderung und Reue folgen, nicht gegen sich selbst, sondern gegen ihren Sohn. Dies zeigt sich auch daran, dass sie den Kindsmord zu einem anderen Zeitpunkt in Betracht zieht:

As-tu senti quand je voulais te jeter dans les eaux noires de Venise? Je me serais jetée tout de suite après toi. En aurais-je trouvé le courage? Tu m'avais tenue éveillée toute la nuit, comme aujourd'hui. As-tu senti cela? Je te voyais sombrer dans les eaux au pied de l'hôtel, à Venise (TC, 29).

Katarina erklärt, dass sie während bzw. aufgrund einer von ihm verursachten schlaflosen Nacht darüber nachgedacht hat, ihren Sohn in Venedig in einen Kanal zu werfen, sich aber direkt nach ihm ebenfalls ins Wasser geworfen hätte, und fragt sich, ob sie den Mut dazu gefunden hätte. Unklar bleibt jedoch, ob Katarina aus Reue ins Wasser gesprungen wäre, um das Kind zu retten, oder ob hier ein erweiterter Suizid angedeutet wird. Auch geht aus der Passage nicht eindeutig hervor, ob sie den Mut für den Kindsmord, den (möglichen) Suizid oder die Rettung gebraucht hätte. An anderer Stelle wird jedoch deutlich, dass der Suizid für sie – nicht zuletzt aufgrund ihres Leidens unter den Drohungen ihrer Mutter – keine Option darstellt; Katarina fühlt sich verpflichtet, für ihren Sohn am Leben zu bleiben (cfr. TC, 26).⁴⁴⁸ Diese Art der (Selbst-)Einengung führt wiederum zu Gedanken an Kindsmord, den Kern des Medea-Mythos. Katarina steht darüber hinaus jedoch in keiner direkten Verbindung zu Medea. Weitere Aspekte des Mythos finden sich in *Tu convoiteras* dennoch, werden aber auf verschiedene Figuren verteilt und teils variiert; Vorpsi dekonstruiert also auch diesen Referenztext: So wird Natasha, wie Medea, für eine jüngere Frau bzw. jüngere Frauen verlassen (cfr. TC, 51), will aber nicht, um ihrem Mann zu schaden, ihre Tochter töten, sondern, wie oben gezeigt, am ehesten sich selbst.⁴⁴⁹ Auch Fremdheit spielt im Roman eine Rolle, denn Katarina nennt ihren Geliebten „[l']étranger“ (TC, 24)

⁴⁴⁸ „[P]our toi, malheur-bonheur, pour toi elle doit rester en vie, rien que pour toi elle n'a pas le droit de mourir“ (TC, 26).

⁴⁴⁹ Neben dem Kinds- und dem Selbstmord wird auch das Motiv des Muttermords kurz aufgerufen: „Katarina a envie que sa mère meure. Cette femme toute blanche, à la peau transparente, pense Katarina, cette femme n'est que foudres. Katarina voit la vive lueur de la décharge électrique entre ses mains, dans ses yeux“ (TC, 56). Über die ‚Blitze‘ und die ‚elektrische Entladung‘ wird hier sogar eine Verbindung zum Elektra-Mythos hergestellt. Zum Muttermord durch ihren Bruder Orestes als Rache für den Mord am Vater Agamemnon siehe bspw. Göbel, Johannes. „Elektra“. *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Maria Moog-Grünewald. Stuttgart: J.B. Metzler 2008, 247–252.

Auch der Liedtext im vorletzten Kapitel (cfr. TC, 109–110) spielt auf einen Muttermord an. Kleinhans (2017, 104–105) geht diesem intertextuellen und intermedialen Zusammenspiel genauer nach.

und drückt damit aus, dass er ihr fremd ist, da sie nicht ursprünglich aus Frankreich kommt (cfr. TC, 25).⁴⁵⁰ Durch die Bezeichnung eines Franzosen in Frankreich als ‚der Fremde‘ verkehrt Vorpsi hier den Fremdheitsdiskurs des Medea-Mythos, auch wenn Katarina selbst letztendlich die Fremde bleibt.⁴⁵¹ Die Dekonstruktion dieses Mythos deutet nicht zuletzt die notwendige Dekonstruktion von Mutter-Mythen an. Anders als in Bezug auf Natasha, wo Mutterschaft aufgrund der dominanten Perspektive Katarinas noch mit dem von Wittels beschriebenen Medea-Komplex in Verbindung gebracht werden kann, stellt Vorpsi in Bezug auf Katarina die Überforderung mit dem Muttersein, die im Kontext von Donaths *Regretting motherhood* verstanden werden muss, deutlicher heraus. Diese Überforderung führt zu den Gedanken an Kindsmord, womit Katarina zwar in gewisser Nähe zu Medea steht, die Ähnlichkeit der Figuren aber aufgrund der unterschiedlichen Gründe für die (mögliche) Tat sogleich einzuschränken ist.

Das ambivalente Verhältnis einer Frau zu ihrer Mutterschaft und -rolle sowie zu ihrem Kind drückt Vorpsi im Roman nicht zuletzt sprachlich-diskursiv aus. So geht aus verschiedenen Textstellen hervor, dass Katarina ihren Sohn liebt, doch zeugen diese gleichzeitig von ihrem Ressentiment, denn die Liebesbekundungen werden konzessiv eingeschränkt:

1. Tu aimes ton enfant, il t'aime, mais malgré votre amour tu as toujours autant de mal à te réveiller (TC, 12).
2. L'amour est là, mais il ne fait pas tout. Il faut s'y préparer, on va s'aimer avec du noir dedans (TC, 29).
3. Sens-tu que parfois je ne te trouve pas assez gracieux? Bien que je t'aime (TC, 29).

Auch die Aussagen Katarinas bei der Geburt ihres Sohnes zeigen ihre Überforderung und Haltung zu ihm, da sie ihn nicht unmittelbar sehen möchte und darüber hinaus als Ding bzw. Sache bezeichnet: „Ne me l'amenez pas, priait-elle. Attendez encore un peu. Qu'allait-elle faire à présent de cette chose? De cet enfant?“ (TC, 61). Die Beschreibung des Kindes als Objekt findet sich im Text mehrfach. Es wird bspw. geparkt wie ein Auto: „[I]l ira à la crèche. Mais l'expression qui lui traverse

450 „[E]lle vit désormais hors de son pays, [...] c'est elle, désormais, l'étrangère“ (TC, 25). Nicht zuletzt über die Namen der beiden weiblichen Hauptfiguren – Katarina und Natasha – wird eine osteuropäische Herkunft suggeriert. Siehe dazu Kuhn (2023, 218). Kuhn geht in ihrem Aufsatz nicht nur auf die Bezeichnung des Franzosen als ‚étranger‘ ein, sondern untersucht das Fremde als Konstante in Vorpsis Werken allgemein.

451 Gleichzeitig wäre diese Bezeichnung mit Vorpsis literarischen Aushandlungen von Identität und Zugehörigkeit im Kontext von Migration zu betrachten, was jedoch über den Fokus dieses Kapitels hinausgehen würde.

l'esprit est plus précisément, je vais le garer à la crèche, je vais le ranger à la crèche. Le ranger, le ranger, le ranger, le garer. Le garer, comme une voiture“ (TC, 27–28). Die geradezu obsessive Wiederholung der Verben ‚wegräumen‘ und ‚parken‘ unterstreicht die Objektifizierung des Sohnes.⁴⁵²

Selbst Ausdrücke, die einzeln betrachtet positiv konnotiert sind, drücken Katarinas *mépris* aus: So nehmen Kosenamen wie ‚petit être chéri‘ oder „cher enfant“ (TC, 13),⁴⁵³ die gewöhnlicherweise Zuneigung ausdrücken, im textuellen Zusammenhang eine ironische Bedeutung an:

Katarina se retourne vers son fils, son choix est fait. La Katarina des profondeurs a gagné. Le petit être chéri ne va pas lui gâcher cette journée prévue de longue date, hors de question qu'il soit fiévreux ce mercredi, point. Ce cher enfant, quelle idée lui est donc venue, avoir de la fièvre le jour tant attendu. Il ne doit pas être malade, quel qu'en soit le prix (TC, 13).

Sie stehen Katarinas Entrüstung („ne va pas lui gâcher“, ‚quelle idée lui est donc venue‘) gegenüber und bringen in diesem Kontext vielmehr die Hilflosigkeit, Abhängigkeit und Unterlegenheit des Sohnes zum Ausdruck, der – so entscheidet die zweite Katarina – um keinen Preis krank sein darf. Auch die Bezeichnung ihres Sohnes als „petite douleur“ (TC, 26) spiegelt Katarinas inneren Konflikt und ihre ambivalente Haltung wider, denn der Ausdruck wirkt aufgrund der ähnlichen Konstruktion – Adjektiv ‚petit‘ und Substantiv – wie ein weiterer Kosenamen, erhält jedoch durch das Wort ‚Schmerz‘ eine starke Negativkomponente.

Auf diese Weise zeigt bzw. verdeutlicht Vorpsi auf sprachlicher Ebene das für Katarina bestehende Spannungsverhältnis zwischen selbstloser Mutterliebe und dem Wunsch nach Selbstbestimmung, das ent- und fortbesteht, da sie sich aufgrund ihres internalisierten und einengenden Mutterbildes nicht gestattet, beides zu empfinden und somit nicht aus dem Kreis (Ganeshas) ausbrechen kann, den sie und die gesellschaftliche Norm um sie gezogen haben. Und doch finden sich im Roman Momente, in denen Katarina das normative Mutterbild hinterfragt. So spricht sie sich bspw. dafür aus, sich selbst nicht zu vergessen, als sie anderen Müttern begegnet, die dies in ihren Augen tun:

Il m'est arrivé de rencontrer des mères émerveillées [...]. Tu m'as vue les regarder et leur parler. [...] Rien ne comptait que leur enfant. Pour moi aussi, comparé à toi, rien n'a d'importance, mais, pour ces mères-là c'était différent, tu es d'accord, n'est-ce pas? Elles ne vi-

452 Diese Objektifizierung erinnert daran, dass Katarina es, wie oben gezeigt wurde, für akzeptabel hält, von Natasha als ihr Eigentum betrachtet zu werden. Hier setzt sie nun ihr eigenes Kind mit einem Gegenstand gleich.

453 Hingewiesen sei an dieser Stelle auch darauf, dass Katarina ihre Mutter zuvor „maman chérie“ (TC, 57) nennt. Auch anhand dieser Bezeichnung ist möglicherweise zu erkennen, dass sie nun versucht, ihr in der Kindheit kreierte Mutterideal – dem Natasha nicht entsprach – zu erfüllen.

vent que pour leur enfant, à travers leur enfant. Il devient leur raison de vivre. C'est charger ses épaules d'un poids trop lourd [...]. Ce n'est pas beau. C'est manquer de respect à la vie, car on s'oublie soi-même (TC, 30).

Das binäre Modell von ‚guter‘ oder ‚schlechter‘ Mutterschaft überwindet Katarina trotzdem nicht: Sie vergisst sich zwar nicht selbst, doch der ‚manque de respect‘ verschiebt sich in diesen Momenten auf ihren Sohn; Katarina kann, so wird es im Roman dargestellt, nur entweder an sich oder an ihn denken. Dies zeigt sich insbesondere während des Treffens mit ihrem Geliebten, der für sie eine Art Ausweg aus dem Käfig darstellt, doch kein endgültiges Entkommen ermöglicht, da sie die Binarität nicht überwindet. Sie wählt die Rolle der Geliebten, indem sie ihren Sohn krank und medikamentiert in der Krippe abgibt, und berichtet ihrem Geliebten geradezu stolz und provokativ davon. Er fordert sie jedoch in vorwurfsvollem Ton auf, nach entgangenen Anrufen der Krippe zu sehen:

„Tu sais, aujourd’hui j’ai envoyé à la crèche mon enfant malade.

– Ah oui?

– Oui, il a eu de la fièvre toute la nuit mais je l’ai envoyé quand même. Il était vraiment malade. Et je pense qu’il doit l’être encore. Il fallait qu’on se voie.“ L’étranger garde le silence.

„On t’a appelée de la crèche? Regarde ton téléphone!

– Je l’ai éteint, dit Katarina.

– Allume-le“, ordonne l’étranger sur un ton de reproche (TC, 100).

Daraufhin beschließt sie zwar zu gehen, aber nicht primär mit dem Gedanken, nach ihrem Sohn zu sehen, sondern um sich der Situation zu entziehen; Katarina handelt nicht für ihren Sohn, sondern in erster Linie gegen ihren Geliebten. Erst nachdem sie sich gegen ihre Rolle als Geliebte entschieden hat, wird sie wieder zur Mutter und hat plötzlich ein schlechtes Gewissen (cfr. TC, 100–106). Dabei denkt sie an Medea:

Son pauvre enfant chéri. Sa petite chair tant aimée. Comment a-t-elle pu le garer malade à la crèche? À la fin ce n’est pas si grave. Pourquoi le nom de Médée lui vient-il à l’esprit? Quelle idée de penser à Médée aujourd’hui. Elle avait même oublié l’existence de cette femme. Elle ne va pas se mesurer à des femmes qui tuent leurs enfants (TC, 106).

Da die Verbindung in dem Moment hergestellt wird, in dem Katarina die Konsequenzen ihrer Entscheidung minimisiert, kann der (Gedanke an den) Medea-Mythos in diesem Zusammenhang als eine Art Regulativ⁴⁵⁴ verstanden werden, das Katarinas Versuch der Reinwaschung entgegenwirkt und die Verwerflichkeit

⁴⁵⁴ Während der Satz „À la fin ce n’est pas si grave“ möglicherweise der „Katarina cachée“ (TC, 11; siehe dazu S. 250) zuzuschreiben wäre, die mit dem Freud’schen Es in Verbindung gebracht werden könnte, könnte das Regulativ hingegen seinem Über-Ich entsprechen.

ihrer Handlungen hervorhebt. Zusätzlich bringen die mehrfach geäußerte Verwunderung („Pourquoi...“, „Quelle idée...“) und die Beteuerung, Medeas Existenz vergessen zu haben, Katarinas Scheinheiligkeit zum Ausdruck, wodurch die Angemessenheit des Vergleichs mit Medea betont wird. Zwar begeht Katarina keinen Kindsmord, sie nimmt die Risiken, die die Medikamente für ihren Sohn darstellen, jedoch bewusst in Kauf und überlässt ihn seinem Schicksal. Außerdem zieht sie, wie oben gezeigt wurde, den Mord an anderer Stelle in Betracht. In erster Linie erfüllen die Bezüge auf die Medea-Figur also eine unterstützende Funktion, sie verdeutlichen Katarinas Verhalten. Anders als beim Ganesha-Mythos handelt es sich demnach, mit Lachmanns Begriffen, um eine partizipative Nutzung des Referenztextes. Gleichzeitig hilft die „dialogische Teilhabe“⁴⁵⁵ des Medea-Mythos Vorpsi dabei, Mutter-Mythen zu unterlaufen, da sie Ambivalenzerfahrungen in der Mutterschaft inszeniert und so zeigt, dass es keine dichotomische Einteilung in ‚gute‘ und ‚schlechte‘ Mütter, sondern vielmehr ein breites Spektrum von Mutterschaft gibt.⁴⁵⁶

Die Problematik der binären Vorstellungen von Mutterschaft zeigt Vorpsi in *Tu convoiteras* nicht nur anhand von Katarinas unverantwortlichem Verhalten gegenüber ihrem Sohn, das u. a. aus ihrer Unzufriedenheit mit der Beschränkung auf eine Rolle resultiert. Sie stellt darüber hinaus dar, dass Katarina verschiedene Liebesdiskurse⁴⁵⁷ mischt. Diese Vermischung kann auf ihren Versuch zurückgeführt werden, sich dem normativen Mutterbild anzupassen, indem sie sich zwingt, nur eine Art von Liebe, demnach Mutterliebe, zu empfinden. Eltern- bzw. Mutterliebe steht dabei jener Liebessemantik gegenüber, die die außerfamiliäre und außereheliche Paarbeziehung zwischen Katarina und ihrem Geliebten charakterisiert. Indem Vorpsi herausstellt, dass sich Katarinas Empfindungen für ihren Sohn und ihren Geliebten ähneln, zeigt sie, dass Katarina beide Codes vermischt. Dabei liegt der Fokus zunächst auf den Merkmalen, die die beiden Liebessemantiken typischerweise tatsächlich vereinen, beschränkt sich jedoch nicht darauf; auch zwischen unvereinbaren Aspekten wie bspw. Kinder- und Sexspielzeug werden Verbindungen hergestellt, so dass die Problematik von Katarinas Versuch, unterschiedliche Arten von Liebe zusammenzubringen, deutlich wird. Bevor es um diese fragwürdigen Berührungs-

⁴⁵⁵ Lachmann (1990, 38).

⁴⁵⁶ Auch Andreas Marneros stellt in seinem Artikel heraus, dass El Khayat zufolge alle Mütter vom Medea-Komplex betroffen seien, ihre Gedanken und Vorstellungen der Kindstötung jedoch – im Gegensatz zu denjenigen, die am Medea-Syndrom leiden – nicht in die Tat umsetzen (cfr. Marneros [2018, 153]).

⁴⁵⁷ In diesem Kontext soll Liebe mit Niklas Luhmann nicht „als Gefühl behandelt, sondern als symbolischer Code“ (Luhmann [1999, 9]) verstanden werden, „ein Kommunikationscode, nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken [...] kann“ (Luhmann [1999, 23]).

punkte geht, wird auf die gesellschaftlich (eher) akzeptierten Gemeinsamkeiten eingegangen. Katarina fragt sich, ob die Geburt ihres Sohnes in ihr ähnliche Gefühle hervorrufen kann wie der Beginn einer romantischen Beziehung:

Une naissance peut-elle détrôner les passions amoureuses? Katarina connaît des femmes pour lesquelles l'arrivée d'un enfant a aboli tout autre désir. Va-t-elle retrouver l'enthousiasme qui l'a quittée? [...] Son corps se lèvera-t-il du lit, vigoureux, impatient, gardera-t-elle sa petite main dans la sienne et la terre s'enchantera-t-elle de nouveau comme lorsque les foudres de Cupidon perçaient sa chair?

Peut-être.

Quelle étonnante combinaison que ce peut-être (TC, 23).

Die Gleichsetzung der beiden Liebescodes ist insbesondere anhand der Formulierung ‚l'arrivée d'un enfant a aboli tout autre désir‘ erkennbar, da das Verlangen auf diese Weise nicht auf den romantisch-erotischen Liebesdiskurs beschränkt wird, sondern auch Teil der Eltern- bzw. Mutterliebe zu sein scheint. Darüber hinaus werden die verschiedenen Objekte der Liebe mit den gleichen Begriffen beschrieben. So bezeichnen die Kosenamen „petit être chéri“ (TC, 13) oder „petit cœur chéri“ (TC, 108) Katarinas Sohn, eine andere Figur nutzt ‚petit chéri‘ im Roman aber ebenfalls als Anrede für einen ihrer Verehrer: „Petit chéri, je vous ai fait mal? Petit chéri, petit chéri, n'est-ce pas que je vous ai fait mal?“ (TC, 15). Ähnlich verhält sich mit der Bezeichnung ‚étranger‘. Nicht nur Katarinas Geliebter, der im Roman namenlos bleibt, wird „[l]’étranger“ (TC, 24) genannt, auch von ihrem Sohn spricht Katarina als solchem: „[T]u es un étranger toi aussi“ (TC, 28). „Tu crois que c'est beau, cela, toi mon petit étranger, qui as habité mon ventre?“ (TC, 30). Der Fokus scheint in diesen Fällen auf dem *tertium comparationis* der verschiedenen Diskurse, Liebe und Zuneigung, zu liegen, die beide Beziehungen charakterisieren.

Indem Vorpsi bestimmte Begriffe sowohl im Kontext der Mutter-Kind-Beziehung als auch jener romantisch-erotischen zwischen Katarina und ihrem Geliebten nutzt, weitet sie den Vergleich bzw. die Gleichsetzung aus und bringt auch entgegengesetzte Aspekte – die sexuelle Komponente mit der Mutterliebe – in Verbindung. Bspw. wird ‚Fieber‘ in seiner wörtlichen und seiner übertragenen Bedeutung verwendet und beschreibt zum einen eines der Symptome von Katarinas Sohn (cfr. TC, 11) und zum anderen die Leidenschaft zu Beginn einer Liebesbeziehung: „Ça ne te manque pas, la fièvre d'un début de rencontre [...], l'ivresse de la passion amoureuse?“ (TC, 23). Auch die Mehrdeutigkeit des semantischen Felds des Spiels wird genutzt, um herauszustellen, dass Katarina die Diskurse vermischt: „Katarina court à la poste; maman Katarina va prendre de fins vêtements, une combinaison fendue au niveau du sexe, là d'où tu es sorti. Il y aura aussi des jouets que maman va utiliser avec le jeune homme qui vient la voir. [...] Eh oui,

on continue à jouer, mon fils“ (TC, 81). Sie wird in ihrer Rolle als Mutter („maman Katarina“) dargestellt, holt aber, nachdem sie ihren Sohn in der Krippe abgegeben hat, bei der Post ein Paket mit Sexspielzeug für sich und ihren Geliebten ab. Katarinas fehlende Differenzierung wird im Zitat auch dadurch verdeutlicht, dass sie eine Kontinuität zwischen dem kindlichen und dem sexuellen Spiel herstellt („on continue à jouer“). Diese Verknüpfung zeigt sich ebenfalls als Katarina ihren Sohn später (wieder) im Arm hält und ihre Gedanken dabei zu ihrem Sexspielzeug wandern: „Mon petit cœur chéri, dit Katarina à son enfant, mon amour à moi. Ta maman est là. Ton idiote de maman. Pourquoi la combinaison fendue et le gode-miché font-ils irruption maintenant qu’elle serre et aime son fils?“ (TC, 108). Obwohl eine derartige Verbindung der Liebesdiskurse ausgesprochen problematisch wirken mag, da sie nicht zuletzt pädophile Tendenzen insinuiert, muss an dieser Stelle betont werden, dass Katarina sich einerseits zu keinem Moment an ihrem Sohn vergreift, sodass jegliche Form der Gleichsetzung rein gedanklich bleibt, und es sich andererseits um eine fiktionale Darstellung handelt, die auf das Mittel der Überzeichnung zurückgreift, um Katarinas Gedanken besonders eindringlich zu vermitteln. Auch sind die Gedanken Katarinas an sich nicht der Kern der Angelegenheit; vielmehr kritisiert Vorpsi, dass die Gesellschaft Mütter nicht auch als Geliebte sehen will, indem sie die Gedanken als mögliche Konsequenz des normativen und einengenden Mutter-Mythos inszeniert. Die überspitzte literarische Darstellung vermag es, dessen Auswirkungen besonders deutlich zu machen. Katarinas Versuch, dem vorgezeichneten Mutter-Bild zu entsprechen, führt dazu, dass die Liebescodes für sie kaum noch trennbar sind. Dies ist auch daran erkennbar, dass sie für ihren Geliebten geradezu zur Mutter wird: „Le fait qu’il [=l’étranger] soit jeune la fait se sentir mère et pute en même temps. Elle aime qu’il soit jeune. Qui prétend qu’il n’y a que les hommes pour aimer les jeunes? L’étranger vide ses seins remplis de lait“ (TC, 74).

Wenn, mit Niklas Luhmann gesprochen, „Darstellungen der Liebe ihre Themen und Leitgedanken nicht zufällig wählen, sondern [...] damit auf ihre jeweilige Gesellschaft reagieren“ und „[d]ie jeweilige Semantik der Liebe [...] uns daher einen Zugang eröffnen [kann] zum Verständnis des Verhältnisses von Kommunikationsmedium und Gesellschaftsstruktur“,⁴⁵⁸ so handelt es sich bei Vorpisis Darstellungen nicht bzw. weniger um eine Kritik an Katarina als Individuum, sondern an den gesellschaftlichen Strukturen, die zu ihrem individuellen Verhalten führen.

458 Luhmann (1999, 24).

Hinzu kommt außerdem, dass die angedeuteten pädophilen Tendenzen als Indiz für sexuellen Missbrauch an Katarina im Kindesalter gelten können.⁴⁵⁹ Diesem Interpretationsansatz wird im folgenden Unterkapitel unter Einbezug der Referenztexte von Iwan Turgenev und Leopold von Sacher-Masoch nachgegangen. Zuvor soll aber abschließend ein letzter Verweis auf den Ganesha-Mythos betrachtet werden, der ebenfalls aus dem Kontext der Mutterliebe herausgelöst und in den Bereich der Sexualität übertragen wird. Katarina denkt an eine lesbische Erfahrung zurück und beschreibt den Körper ihrer Sexualpartnerin Oxana:

Le corps d'Oxana si transparent avait juste une tache, la rousseur de sa chatte naïve, semblable à la bouche d'un enfant. Une chatte éduquée, aurait dit Katarina. Petite, inoffensive, bien fermée et dessinée, ornée du rose et de l'orange de ses poils. [...]

Dieu Ganesh, et la chatte éduquée d'Oxana, qu'en dis-tu? Peut-on en faire le tour? Qu'en penses-tu? Dieu Ganesh regarde Katarina droit dans les yeux, il a l'air triste d'innocence. L'éléphant divin s'éloigne doucement (TC, 83).

Über den Vergleich von Oxanas Vagina mit dem Mund eines Kindes wird auch hier eine Verbindung zwischen Elternliebe und erotischer Liebe hergestellt. Die teils etwas befremdliche Wortwahl für die weitere Beschreibung des Sexualorgans (naiv, erzogen, klein, inoffensiv) unterstreicht dies zusätzlich, da sich die Adjektive eher für die Charakterisierung von Kindern eignen. Die erneute Vermischung von Liebesdiskursen erklärt womöglich auch Katarinas Gedanke an Ganesha. Sie fragt sich bzw. ihn, ob man – anstatt der Mutter – auch die Vagina Oxanas umrunden kann. Der Mythos wird auf diese Weise noch weiter dekonstruiert als bereits durch die Auslassung des Vaters und die Übertragung in den Kontext von normativen Mutterbildern, da die ursprünglich listige, aber dennoch kindlich-unschuldige Geste des Elefantengottes in Zusammenhang mit Homosexualität gebracht wird und so zum einen jegliche Unschuld verliert und zum anderen auf diese Weise in keinem Verhältnis mehr zu irgendeiner Genealogie steht. Statt seinen Kreis zu ziehen, entfernt Ganesha sich. Wenngleich es laut Blumenberg „kein Ende des Mythos [gibt]“, ⁴⁶⁰ bringt Vorpsi den Ganesha-Mythos mit dieser Deformierung „ans Ende“, „[wagt] die äußerste Verformung [...], die die genuine Figur gerade noch oder fast

⁴⁵⁹ Es wurde bereits auf Befunde dafür hingewiesen, dass Kinder, die Missbrauch erleiden, dazu neigen, ähnlich mit ihren eigenen Kindern umzugehen: Eltern, die ihre Kinder misshandeln, haben „häufig[...] eigene[...] Misshandlungserfahrung[en]“ (Wöller [2013, 30]) gemacht. Siehe dazu auch Fußnote 441.

⁴⁶⁰ Blumenberg (1979, 685). „Es gibt kein Ende des Mythos, obwohl es die ästhetischen Kraftakte des Zuendebringens immer wieder gibt“ (Blumenberg [1979, 685]).

nicht mehr erkennen läßt“.⁴⁶¹ Mit Lachmanns Worten wäre dieser letzte Rekurs auf Ganesha vielleicht sogar als respektlose Umpolung⁴⁶² zu bezeichnen. Diese erfüllt jedoch keinen Selbstzweck, sondern dient vor allem der Kritik am dominanten Mutter-Mythos. Vorpsi bricht mithilfe des transformativen intertextuellen Bezugs in einem ersten Schritt mit dem traditionellen Familienbild, semantisiert anschließend den Kreis, den Ganesha zieht, vom Symbol der elterlichen Verbundenheit zum einengenden Käfig bzw. Gefängnis der Mutter um und überträgt den Mythos letztlich aus der familiären in die sexuelle Sphäre, wodurch dem Primat der Familie ein alternatives Beziehungsmodell gegenübergestellt wird. Auch mit dem Medea-Mythos, der in *Tu convoiteras* unverändert aufgerufen wird, setzt Vorpsi, daran sei hier nochmals erinnert, dem Idealbild der bedingungslos liebenden Mutter seine negative Entsprechung entgegen, was als Plädoyer gegen die gesellschaftlichen Anforderungen an Mütter und die normativen sowie binären Vorstellungen von ‚guter‘ und ‚schlechter‘ Mutterschaft zu verstehen ist. Weder Natasha (die depressive Alleinerziehende) noch Katarina (die unverantwortliche *femme fatale*) entsprechen, unabhängig davon, ob sie sich ihm fügen wollen, dem Gesellschaftsbild der (Frau als) Mutter, insbesondere nicht dem albanischen. Wenngleich es im Roman nicht (explizit) um Albanien geht,⁴⁶³ kann der Fremdeitsdiskurs, der oben angerissen wurde, an dieser Stelle nicht ganz außen vorgelassen werden. In Anbetracht der Tatsache, dass immer wieder auf Katarinas Befremdung über die *étrangéité* ihres Geliebten und somit ihre eigene Fremdheit in Frankreich hingewiesen wird,⁴⁶⁴ könnte Vorpisis intertextuelles Spiel nicht nur als Kritik an patriarchalischen Frauen- und Mutterbildern allgemein, sondern auch spezifisch an jenem albanischen verstanden werden. Diese Schlussfolgerung geht zwar nicht explizit aus *Tu convoiteras* hervor, die ähnlichen Themen, Motive und Verweise sowie die zu Beginn des Kapitels angesprochenen Selbstzitate suggerieren jedoch eine gewisse Verbundenheit von Ornella Vorpisis Texten.

So überzeugend die dargelegten Interpretationen und Schlussfolgerungen auch sein mögen, offenbaren sie sich den Rezipient:innen von Vorpisis Roman nur, wenn

⁴⁶¹ Blumenberg (1979, 294–295).

⁴⁶² Cfr. Lachmann (1990, 39).

⁴⁶³ Auf diese Weise kann Vorpsi in *Tu convoiteras* das in anderen Texten präsenste Thema der Auswirkungen eines aus politischen Gründen abwesenden Vaters auf Mutter und Tochter variieren und den Fokus so noch stärker auf die Frauen- und Mutterfiguren lenken. In *Il paese dove non si muore mai* und *L'été d'Olta*, aber auch in Bessa Myftius *Confessions des lieux disparus* müssen die Vaterfiguren Gefängnisstrafen verbüßen, da sie in Albanien als Regimegegner gelten (cfr. PMM, 21, 38, 85; cfr. EO, 100; cfr. CLD, 17–18).

⁴⁶⁴ Siehe dazu Kleinhans (2017, 100).

die Mythen ihnen bekannt sind und sie dem intertextuellen Zusammenspiel und dessen Bedeutung aktiv nachgehen. Der Text ist selbstredend auch ohne eine solche Auseinandersetzung verständlich, bestimmte Bedeutungsebenen bleiben jedoch im Verborgenen. So kommen weniger aktive Leser:innen vermutlich zum Schluss, dass Vorpsi anhand von Natasha und Katarina das ambivalente und bisweilen problematische Verhältnis zweier Individuen zu ihren Kindern und ihrem Muttersein aufzeigt. *Tu convoiteras* ist und bleibt also ein Roman über Mutterschaft, Vorpsis Systemkritik ist jedoch nicht für alle Lesenden erkennbar. Auch und insbesondere das Romanende ist in dieser Hinsicht mehrdeutig: Katarina scheint sich gegen ihren Geliebten, für ihren Sohn – und damit auch für das Familienleben mit ihrem Ehemann – zu entscheiden, denkt dann aber doch an den Geliebten.

Son enfant dort. C'en est fini avec lui [=l'amant], lui souffle Katarina dans un léger baiser, je rentre chez moi une fois de plus. Toi seul tu le sais. Quelle bonne odeur que celle de son mari. Quel merveilleux creux que celui de sa nuque. Quelles épaules larges, pas comme l'étranger et ses épaules étroites, son front radin reflétant une âme sans grandeur. Machinalement, Katarina regarde le téléphone. Pas de message. Il est une heure moins vingt. Mais pourquoi l'étranger ne lui écrit-il pas? (TC, 112).

Der Vergleich der beiden Männer, bei dem Katarina die körperlichen Vorzüge ihres Mannes hervorhebt, um sich – so scheint es – von der Richtigkeit ihrer Entscheidung zu überzeugen,⁴⁶⁵ schlägt um in die Hoffnung auf eine Nachricht ihres Geliebten. Zum einen geht daraus hervor, dass die zweite Katarina ihren Sohn womöglich auch weiterhin vernachlässigen und ihren Mann betrügen wird. Im Kontext der tiefergehenden Lektüre zeigen Katarinas Gedanken an die Person, bei der sie (kurzzeitig) aus ihrer Mutterrolle ausbrechen und ihren eigenen Bedürfnissen nachgehen konnte, zum anderen, dass das traditionelle Mutter- bzw. Familienbild den verschiedenen Lebensrealitäten von Frauen nicht gerecht wird. Vorpsi weist nicht zuletzt mit dem offenen Ende – durch das abschließende Fragezeichen auch grafisch realisiert – auf die Notwendigkeit hin, gesellschaftlich-normative und patriarchalische Strukturen aufzubrechen.

Als Strategie der narrativen Distanzierung kann Vorpsis intertextuelle Arbeit am Mutter-Mythos schon insofern bezeichnet werden, als die in diesem Unterkapitel freigelegte Bedeutungsebene nicht für alle Rezipient:innen zugänglich ist und insbesondere dann verborgen bleibt, wenn die Referenztexte (und deren Transformation) nicht bekannt sind bzw. erkannt werden. Distanzierend wirkt das intertextuelle Spiel jedoch auch darüber hinaus: Für die Freilegung bedarf es einer aktiven und kognitiven Auseinandersetzung mit dem Text bzw. den Texten, sodass die affektiv-emotionale Wahrnehmung (des Leidens der jungen Katarina

⁴⁶⁵ Zuvor betont Katarina hingegen die „beauté de son amant“ (TC, 77).

und ihres Sohnes) und Reaktion (bspw. Wut auf Natasha und Katarina) in den Hintergrund rücken. Diese Form der affektregulierenden Distanzierung macht Vorpsis implizit platzierte Kritik an Makrostrukturen zugänglich, da emotionale Aspekte den Blick nicht trüben.

Das folgende Unterkapitel zeigt, dass Vorpsi mithilfe weiterer intertextueller Verweise und der Verflechtung der entsprechenden Referenztexte den sexuellen Missbrauch Katarinas durch ihren Vater Lazare suggeriert, wobei die Intertextualität dabei ebenfalls u. a. eine affektregulierende Funktion erfüllt, sodass nicht die traumatische Erfahrung an sich sprachlich-narrativ nachgeahmt und so an Lesende weitergegeben wird, sondern erneut die Kritik Vorpsis an hierarchischen Machtstrukturen und daraus resultierendem (Macht-)Missbrauch zutage tritt.

3.2.2 ‚Erste Liebe im Pelz‘ – Interpersonale und intertextuelle (Macht-)Beziehungen

Die zwei Referenztexte, die für dieses zweite Unterkapitel zentral sind, stehen in einer anderen Verbindung zu Vorpsis Roman als die bisher betrachteten Mythen. Iwan Turgenjews *Erste Liebe* (1860) und Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* (1870) gestalten *Tu convoiteras* palimpsestartig mit. Zahlreiche explizite und implizite Verweise auf Turgenjews Novelle ziehen sich durch den gesamten Text: So wird auf die Handlung der Novelle angespielt, die Namen der Figuren werden genannt und Parallelen zwischen ihnen und den Figuren in Vorpsis Roman gezogen. Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* wird in *Tu convoiteras* zwar nur zwei Mal explizit genannt, einmal zu Beginn, das zweite Mal am Ende des Romans,⁴⁶⁶ wirkt sich aber ähnlich stark aus wie *Erste Liebe*, denn einerseits liest Vorpsi Turgenjews Text vor der Folie der sadomasochistischen Darstellungen des österreichischen Schriftstellers von Sacher-Masoch – transformiert also einen der Referenztexte mithilfe des anderen – und andererseits bildet die Novelle aufgrund der Position der Verweise eine Art Rahmen für ihren Roman. Die Inhalte der Referenztexte werden mit der Handlung und den Figuren in *Tu convoiteras* verflochten, sodass die verschiedenen Textebenen teils nicht mehr eindeutig auszumachen sind.⁴⁶⁷ Während die inter-

466 1. „L'étranger a offert à Katarina *La Vénus à la fourrure*. Depuis, quand elle cherche un titre dans sa bibliothèque, elle tombe souvent sur cet ouvrage“ (TC, 24–25).

2. „Avant d'éteindre la lumière son regard tombe sur le livre, *La Vénus à la fourrure*. Ce livre, pense-t-elle, est là pour me rappeler que désormais ma vie se joue dans le pays des mots“ (TC, 112).

Interessanterweise wird der Titel von Turgenjews Novelle im Roman nicht genannt.

467 Katarina scheint in die Handlung von Turgenjews Novelle einzutauchen und auf der gleichen Ebene wie die Figuren zu stehen, was bspw. im folgenden Ausschnitt erkennbar ist: „Ensemble, Katarina et Vladimir épient Piotr et Zénaïde Alexandrovna“ (TC, 16). Sie befindet sich „dans le pays des mots“ (TC, 112).

textuellen Referenzen auf *Erste Liebe* für das Lesepublikum deutlich erkennbar sind, da sie markiert werden, bleiben die impliziten Verweise auf *Venus im Pelz* denjenigen, die die Novelle nicht kennen, höchstwahrscheinlich verborgen. Diese Lesenden können demnach auch keine Erklärung für die Transformation von Turgenjews Text finden. Letztere fällt wiederum nur jenen Lesenden auf, die die russische Erzählung kennen. Dies beweist Anna Federici in ihrer Dissertation exemplarisch: Sie bemerkt Ungereimtheiten innerhalb von Vorpsis „Wiedergabe“ der russischen Novelle,⁴⁶⁸ misst diesem vermeintlichen Fehler jedoch keine Bedeutung bei, sodass die Tatsache, dass es sich um eine bewusste Transformation handeln könnte, an ihr vorbeigeht. Den Einfluss von *Venus im Pelz* bemerkt sie nicht. Die folgende Analyse des intertextuellen Zusammenspiels soll deshalb u. a. zeigen, dass Vorpsi in *Tu convoiteras* zusätzlich zu den oben freigelegten weitere (und je nach Wissen der Lesenden unterschiedliche) Bedeutungsebenen anlegt.

In beiden Referenztexten geht es um Liebesbeziehungen: Turgenjews *Erste Liebe* handelt von Vladimir, der von seiner unerwiderten Liebe zur jungen Zénaïde berichtet. Diese hat jedoch noch weitere Verehrer und möchte sich nicht entscheiden. Vladimir findet heraus, dass Zénaïde heimlich eine Beziehung zu seinem Vater Piotr eingegangen ist. Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* erzählt hingegen von Severin, der sich in die junge Witwe Wanda verliebt. Da sie jedoch seine Liebe nach eigenen Aussagen nicht für lange Zeit erwidern (können) wird, willigt er ein, Wandas Sklave zu werden, um ihr dennoch nah zu sein. Beide Beziehungen sind, dies zeigen bereits die Kurzzusammenfassungen, nicht nur als Liebes-, sondern auch als Machtbeziehungen zu bezeichnen. Eben solche inszeniert Vorpsi anhand der Eltern-Kind-Beziehungen in *Tu convoiteras*. Obwohl der Machtaspekt, wie gezeigt wurde, für das Verhältnis der jeweiligen Mütter zu ihren Kindern eine große Rolle spielt, steht im Folgenden die Vater-Tochter-Beziehung⁴⁶⁹ im Vordergrund, da diesbezüglich Parallelen zwischen den drei Tex-

468 Cfr. Federici (2016, 267). In einer Fußnote weist sie darauf hin, dass Vorpsi das Alter von Piotr einmal mit 46 und einmal mit 47 angibt. Obwohl Vorpsi hier nur eine geringfügige Änderung vornimmt, sind es kleine Aspekte wie dieser, die den Zugang zu tieferen Bedeutungsebenen eröffnen (können).

Anna Federicis knappe Analyse der erotischen Szenen in *Tu convoiteras* ist – unabhängig davon, dass sie das intertextuelle Zusammenspiel nicht erkennt – interessant, da sie sie mit der Ästhetik des Gotischen Romans zusammenbringt (cfr. Federici [2016, 266–268]).

469 Lazare verlässt seine Frau Natasha in *Tu convoiteras* zwar, anders als in den meisten von Vorpsis Werken tritt die Vaterfigur jedoch mehrfach und in längeren Szenen in Erscheinung. In den vorherigen italienischsprachigen Texten, aber auch im nach *Tu convoiteras* erschienenen Roman *L'été d'Olta* (2018) wird vor allem die Abwesenheit der Väter betont. Und obwohl die Vaterfigur in *Tu convoiteras* mehr Raum erhält, stellt Katarina bzw. Vorpsi einmal mehr fest: „Qu'est-ce qu'un père? Katarina répond: l'absence, le départ“ (TC, 53).

ten zu erkennen sind. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass in *Erste Liebe* und *Venus im Pelz* Verhältnisse zwischen Männern und Frauen dargestellt werden. Die intertextuellen Wechselwirkungen zeigen, so meine These, dass Vorpsi in ihrem Roman implizit den sexuellen Missbrauch der jungen Katarina durch ihren Vater Lazare verhandelt.⁴⁷⁰ Die ausführlichere Thematisierung von physischer Gewalt sowie die Betonung von Altersunterschieden im Kontext der beiden Novellen verstärken die im Roman vorhandenen Anspielungen, weshalb das intertextuelle Zusammenspiel dazu dient, die vorerst offenbleibende Frage, ob es sich tatsächlich um Kindesmissbrauch handelt, (sicherer) zu beantworten. Zusätzlich kann diese Erkenntnis Verständnis dafür schaffen, dass Katarina – aufgrund des traumatischen Erlebnisses – ähnliche Machtstrukturen reproduziert.

Im Folgenden wird herausgearbeitet, inwiefern der sexuelle Missbrauch Katarinas in *Tu convoiteras* angedeutet wird. Ein Gewaltakt zwischen Lazare und Katarina wird zwar nicht beschrieben, die Gewalt findet jedoch über die sadomasochistische Auslegung von Turgenjews *Erste Liebe* Eingang in Vorpisis Roman. Mithilfe der Parallelen zwischen den beiden Novellen und *Tu convoiteras* wird der Kindesmissbrauch nahegelegt. Auf Basis dieser Erkenntnisse wird herausgestellt, dass auch – auf den ersten Blick problematisch erscheinende – Äußerungen und Gedanken Katarinas ein Indiz für die sexualisierte Gewalt sein können, die sie im Kindesalter erlitten hat.

Vorpsi macht den Kindesmissbrauch in ihrem Roman nicht explizit, deutet ihn aber mithilfe verschiedener Symbole und Bilder an. So treffen sich Vater und Tochter bspw. unter einem Feigenbaum:

Le père et sa fille s'étaient retrouvés dans un parc, ils étaient couchés sous un figuier. Les feuilles du figuier découpèrent des figures sinueuses sur le ciel.

Les feuilles du figuier pour couvrir l'immense sexe de mon papa. Rien n'est dû au hasard en ce monde. Les feuilles du figuier sur le sexe de mon père (TC, 49).

Die Nacktheit des Vaters im Beisein seiner Tochter wird zwar impliziert, durch den Absatzwechsel und den Wechsel von der dritten zur ersten Person bleibt jedoch unklar, ob der zweite Teil des Zitats noch zur (objektiven) Beschreibung der Szene gehört oder ob es sich nun um die subjektive – und womöglich unvollständige – Wahrnehmung bzw. Erinnerung Katarinas handelt,⁴⁷¹ worauf u. a. die el-

⁴⁷⁰ Auch Martha Kleinhans stellt die These eines möglichen sexuellen Missbrauchs auf, untersucht diese jedoch nicht in Verbindung mit diesen intertextuellen Referenzen, sondern in Bezug auf biblische Verweise (cfr. Kleinhans [2017, 99]).

⁴⁷¹ Tatsächlich bleibt während des Treffens zwischen Vater und Tochter (cfr. TC, 42–50) teilweise unklar, was als Erinnerung wiedergegeben wird, wo Katarina von dabei aufkommenden Gedanken abgelenkt wird oder inwiefern sie die Erinnerung in der innerfiktionalen Gegenwart kommentiert.

liptischen Sätze hindeuten. Durch das biblische Motiv des Feigenbaums verhärtet sich die Vermutung, dass Lazare, wie Adam und Eva, beim Treffen mit Katarina tatsächlich nackt war.⁴⁷² Verstärkt wird dies möglicherweise noch, wenn man die Aussage, nichts geschehe zufällig, als Metakommentar versteht: Auch die Wahl des Feigenbaums ist kein Zufall.⁴⁷³ Der intertextuelle Verweis auf die Bibel suggeriert und verschleiert zugleich, dass bzw. ob es sich bei dem Treffen zwischen Vater und Tochter um ein harmloses Beisammensein im Park oder um ein traumatisches Erlebnis für Katarina handelt.

Auch in den Beschreibungen Katarinas durch ihren Vater Lazare ist eine Anspielung auf pädophile Tendenzen erkennbar. Die Grenzen zwischen Vaterliebe und sexueller Betrachtung verschwimmen, da Lazare seine vierjährige Tochter als Erwachsene wahrnimmt und sie mit seiner Frau vergleicht:

C'est rassurant de sentir le corps de son propre enfant. Comme tu sens bon, ma fille. Quand tu étais petite je me couchais avec toi, contre toi. Tes fins cheveux, Katarina. Ton odeur. La merveille de tes petits pieds. Je te regardais pendant des heures, j'épiais ton sommeil, ton souffle. [...] Quand je te voyais; mieux, quand je t'observais, à quatre ans, tu me paraissais grande, tu étais une enfant, bien sûr, une toute jeune enfant, mais sur tes jambes se dessinait déjà la femme. [...]

Je vous regardais toutes les deux, maman et toi, et je ne pouvais pas ne pas faire de comparaisons. Je changeais tes couches, il n'y avait rien de plus éblouissant que ton sexe souriant, inoffensif, quelle merveille (TC, 47–48).

Sowohl die Blickverben (*regardais*, *épiais*, *voyais*, *observais*) als auch die fragmentierende Körperbeschreibung (*cheveux*, *pieds*, *jambes*) sind Anzeichen für einen sexualisierenden *male gaze*, wie er in Kapitel III.2.2 thematisiert und analysiert wurde. Hinzu kommt die überschwängliche Beschreibung von Katarinas Geschlechtsorgan als ‚faszinierend‘, ‚lächelnd‘, ‚inoffensiv‘⁴⁷⁴ und ‚Wunder‘, wobei

472 „Da gingen beiden die Augen auf und sie erkannten, dass sie nackt waren. Sie hefteten Feigenblätter zusammen und machten sich einen Schurz“ (Gen 3, 7).

Siehe für eine weiterführende Analyse der Szene Kleinhans (2017, 99). Sie spricht von einer „allusione sessuale della scena padre-figlia“ (Kleinhans [2017, 99]).

473 Das Treffen unter dem Feigenbaum wird durch eine andere Geschichte von einem Feigenbaum ergänzt: Ein Nachbar, dick, hässlich und alt, fällt beim Versuch, Feigen zu pflücken, vom Baum (cfr. TC, 49–50). Wenngleich es sich nicht um einen Apfel handelt, kann auch diese Episode als biblischer Verweis, nämlich auf die Frucht der Versuchung und die anschließende Bestrafung, verstanden werden.

474 Als inoffensiv bezeichnet auch Katarina das Geschlechtsorgan ihrer Sexualpartnerin Oxana (cfr. TC, 83; siehe S. 258 für die Analyse des Zitats), wodurch eine weitere implizite Verbindung zu sexuellen Handlungen hergestellt wird.

insbesondere der (zweifach vorkommende) Ausruf ‚quelle merveille‘ Lazares Enthusiasmus und Verückung zum Ausdruck bringt. Nicht zuletzt wird durch die Betonung des Körperkontakts in der klimaktischen Aussage „je me couchais avec toi, contre toi“⁴⁷⁵ erneut eine sexuelle Handlung bzw. der Wunsch danach angedeutet. Obwohl eine Misshandlung zu keinem Moment explizit gemacht wird, sind die Gedanken und insbesondere die Tatsache, dass Lazare sie mit seiner Tochter teilt, als problematisch einzustufen. Katrinas Vater behauptet zwar anschließend, ihr gegenüber kein Verlangen verspürt zu haben, beschreibt ihre Unbedarftheit (frz. *candeur*) jedoch gleichzeitig als etwas Perverses (cfr. TC, 48–49). Er widerspricht sich des Weiteren selbst, indem er einer „chose rouge et mauvaise“ (TC, 49) die Schuld für seine Gedanken gibt und auf diese Weise die Präsenz dieser Gedanken bestätigt, also eine gewisse Schuld einräumt. Obwohl, wie gesagt, ein Übergriff nicht ausdrücklich erwähnt wird, spielt Vorpsi sowohl über den Feigenbaum als auch die sexualisierenden Gedanken Lazares auf den Missbrauch an Katarina an. Bevor gezeigt wird, dass und inwiefern auch das intertextuelle Zusammenspiel dies nahelegt, soll kurz näher auf die ‚rote Sache‘ eingegangen werden, die im Roman ebenfalls als Tier und Monster bezeichnet wird (cfr. TC, 48, 49)⁴⁷⁶ und als weiterer Hinweis auf den Missbrauch verstanden werden kann.

Lazare wird im Text zunächst durch Fremdzuschreibungen vonseiten Nataschas und Katarinas als Monster dargestellt. Die Geschichten ihrer Mutter lassen Katarina zum Schluss kommen, dass „[s]on père est un monstre“ (TC, 44).⁴⁷⁷ Darüber hinaus finden sich in den von Katarina erinnerten Aussagen ihres Vaters Selbstbezeichnungen als ‚animal‘ und ‚monstre‘ ständig (cfr. TC, 43–50). Und obwohl beachtet werden muss, dass diese Selbstzuschreibungen Lazares durch Katarinas Erinnerung vermittelt sind und Katarina in Bezug auf diese, wie oben herausgearbeitet, als unzuverlässige Erzählerin gelten sollte,⁴⁷⁸ ist die häufige Wiederholung der Begriffe auffällig. So wird dadurch entweder ausgedrückt, dass sich Katarina richtig erinnert, oder betont, wie stark sich ihr das Bild ihres Vaters als Monster eingeprägt hat, weshalb die Wiederholung in beiden Fällen eine Art Warnfunktion erfüllt. Es handelt sich um eine Warnung vor Lazares Sexualität,

475 Wörtlich wäre dies als „ich legte mich mit dir hin, gegen dich“ zu übersetzen, freier jedoch eher als „ich legte mich mit dir hin, ich schmiegte mich an dich“.

476 Zusätzlich findet sich die Bezeichnung als „être horrible“ (TC, 47).

477 In diesem Zusammenhang ist auch das folgende Zitat relevant, an dem zu erkennen ist, dass Natasha geradezu ein Bild von Lazare zeichnet: „[E]n jaillissant de la bouche de sa mère, l'image s'est plantée dans sa tête profondément“ (TC, 41).

478 Siehe dazu S. 240–241. Die wörtliche Rede entspricht wahrscheinlich ähnlich wie in Bezug auf Natasha keiner genauen Erinnerung.

denn das Animalische bzw. Monströse kann als Metapher dafür verstanden werden, wenn man bedenkt, dass er es im Alter von elf Jahren entdeckt (cfr. TC, 45). Lazare hofft, dass sich das mit der Pubertät auftretende Übel, das Monster, bei Katarinas Geburt beruhigt, und beschuldigt, da dem nicht so ist, nun also seine Sexualität, ihm den väterlichen Blick auf seine Tochter verwehrt bzw. genommen zu haben (cfr. TC, 49).⁴⁷⁹

Die Monster-Metapher verstärkt also nicht zuletzt den schon anhand des obenstehenden Zitats aufgezeigten sexualisierenden Blick Lazares auf seine Tochter Katarina. Missbrauch und Gewalt werden zwar innerhalb der bisher analysierten Textstellen nicht explizit gemacht, letztere spielt aber für das intertextuelle Zusammenspiel eine wichtige Rolle: Die Verflechtung der Referenztexte mit *Tu convoiteras* erlaubt es Vorpsi, die explizite Gewalt aus dem Haupttext, der Haupthandlung ihres Romans, auszulagern.

Im Zuge des ersten Verweises auf Turgenjews Novelle *Erste Liebe* wird – insbesondere für die Lesenden, die den Text nicht kennen – das Bild einer romantischen Liebesgeschichte gezeichnet, die die junge Katarina so sehr in ihren Bann zieht, dass sie sich mit der Hauptfigur Zénaïde identifiziert, ja metaphorisch zu ihr wird: „Elle [=Katarina] devenait Zénaïde Alexandrovna. [...] Elle ne pouvait répondre qu’au prénom de Zénaïde Alexandrovna, et elle était éperdument amoureuse de Piotr“ (TC, 14). Mit diesem Bild wird jedoch sogleich gebrochen, wenn Katarina erklärt, in welcher Beziehung Zénaïde und Piotr zueinanderstehen:

La vie lui [=Zénaïde] appartenait, la magnanime et vaste vie gisait à ses pieds. Elle l’écrasait, insouciant, avec ses petites bottines rouges. [...]

Jusqu’à l’arrivée de Piotr, qui allait fouetter la chair blanche de Zénaïde Alexandrovna. C’est le souvenir que Katarina gardait de cette nouvelle. Le jardin, la rencontre en cachette, cet homme marié, père d’un garçon de seize ans, Vladimir. Piotr avait quarante-six ans. Ce n’était pas un détail sans importance. Zénaïde Alexandrovna avait vingt et un ans. Ce n’est pas un détail sans importance non plus, se disait Katarina, amère et meurtrie (TC, 15).

Zum einen wird der Liebesgeschichte eine Gewaltkomponente hinzugefügt (fouetter), zum anderen wird der Altersunterschied zwischen den ‚Liebenden‘ betont. Schon in dieser Passage wird deutlich, dass Katarinas Erinnerung an die Novelle den Tatsachen nicht gänzlich entspricht, denn einerseits werden rote Stiefeletten bei Turgenjew nicht erwähnt und andererseits löst Katarina den Akt der Gewalt gegenüber Zénaïde aus seinem ursprünglichen Kontext. Am Ende von *Erste Liebe* trifft Piotr während eines Ausritts mit seinem Sohn heimlich Zénaïde und Vladi-

⁴⁷⁹ Siehe in diesem Kontext auch folgendes Zitat: „Mais, même alors, l’animal rouge m’enlevait de toi“ (TC, 48).

mir beobachtet durch ein offenes Fenster, wie sein Vater sie mit einer Reitgerte schlägt und anschließend davonstürmt.⁴⁸⁰ Katarina überträgt den Schlag in ihrer Erinnerung auf eine andere Szene, schmückt diese aus und verleiht ihr außerdem eine sexuelle, sadomasochistische Komponente:

Piotr joue avec un fouet qu'il caresse de temps en temps entre ses doigts, ou bien c'est la ceinture de son pantalon qu'il a enlevée. Oui, il a ôté la ceinture de son pantalon, c'est plus exquis, décide Katarina. Il fouette Zénaïde Alexandrovna. Très fort, très très fort. La fière et envoûtante Zénaïde Alexandrovna est à sa merci. [...] Son souvenir se perd, Katarina poursuit la scène au gré de sa propre imagination. Zénaïde Alexandrovna donne son dos à Piotr. [...] Ensemble, Katarina et Vladimir épient Piotr et Zénaïde Alexandrovna.

La jupe de Zénaïde Alexandrovna est tombée au sol et cerne ses chevilles. Un bout de tissu dentelé, le soutien-gorge sans doute, pend sur son bras. Elle porte ses bottines rouges aux petits talons pointus. [...]

Zénaïde Alexandrovna se tient toujours nue face contre mur, elle ne bouge pas. Katarina ne connaît pas le visage de Zénaïde Alexandrovna. Les longs cheveux viennent toucher les premières traces de fouet. Les côtes de Zénaïde Alexandrovna sont zébrées. La ceinture dessine des stries rouges sur le dos de Zénaïde Alexandrovna, coup après coup. Son corps frêle chancelle. Piotr reste habillé. Il la frappe encore, et encore, et encore. Il la frappe violemment. [...] Il fustige les cuisses, les bras, les mollets. Il ne lui épargne rien. La peau de Zénaïde Alexandrovna est lacérée, des marques bleues s'entrecroisent avec les stries violettes et rouges, elles se mêlent aux gouttelettes de sang (TC, 15–17).

In Turgenjews Novelle schleicht sich Vladimir nachts aus dem Haus, um herauszufinden, mit wem sich Zénaïde trifft, und beobachtet heimlich, wie sein Vater den Garten durchquert.⁴⁸¹ Zénaïde selbst sieht er jedoch nicht. Katarina verlegt die gewaltvolle Interaktion zwischen ihr und Piotr am Ende der Novelle in den Garten und behält aus dem Original lediglich Vladimir als heimlichen Beobachter bei. Sie stellt sich vor – ‚au gré de sa propre imagination‘ –, was abseits von Vladimirs Blick zwischen Piotr und Zénaïde geschieht, füllt die Leerstellen, die Turgenjew lässt, und verändert Details bewusst. So entscheidet sie, dass es ‚reizender‘ (plus exquis) ist, wenn Piotr Zénaïde mit seinem Gürtel statt einer Peitsche (oder der ursprünglichen Reitgerte) schlägt. Die Veränderungen und Ergänzungen, die Vorpsi Katarina vornehmen lässt, sind inhaltlich und stilistisch unvereinbar mit Turgenjews *Erste Liebe*, da der Text weder in Bezug auf sexuelle Handlungen oder Nacktheit noch auf Gewalt dermaßen explizit ist. Vielmehr ist hier der Einfluss von Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* zu erkennen.⁴⁸² Die detail-

⁴⁸⁰ Cfr. Turgenjew (1996, 76).

⁴⁸¹ Cfr. Turgenjew (1996, 66).

⁴⁸² Siehe dazu auch Kleinhans (2017, 100–102). Das Zitat, in dem Piotr die junge Zénaïde mit seinem Gürtel schlägt, erinnert auch an Texte von Alain Robbe-Grillet, bspw. an die ausgepeitschten Mädchen in *La maison de rendez-vous* (1965), die sado-erotischen Szenen in *Projet pour une révo-*

lierte Beschreibung der Gewalt weist starke Ähnlichkeiten zu Szenen der Novelle auf, in denen Wanda Severin auspeitscht:

Sie [=Wanda] schürzte hierauf mit wilder Grazie den pelzbesetzten Ärmel auf und hieb mich über den Rücken. Ich zuckte zusammen, die Peitsche schnitt wie ein Messer in mein Fleisch. „Nun, wie gefällt dir das?“ rief sie. Ich schwieg. „Wart‘ nur, du sollst mir noch wie ein Hund wimmern unter der Peitsche“, drohte sie und begann mich zugleich zu peitschen. Die Hiebe fielen rasch und dicht, mit entsetzlicher Gewalt auf meinen Rücken, meine Arme, meinen Nacken, ich biß die Zähne zusammen, um nicht aufzuschreien. Jetzt traf sie mich ins Gesicht, das warme Blut rann mir herab, sie aber lachte und peitschte fort.⁴⁸³

Diese Ähnlichkeiten sind dabei nicht nur auf der Handlungs-, sondern auch auf der Diskursebene zu erkennen. So werden in beiden Textstellen die verschiedenen ausgepeitschten Körperteile in Form eines Trikolons genannt (les cuisses, les bras, les mollets‘ sowie ‚meinen Rücken, meine Arme, meinen Nacken‘) und das Ausmaß der Gewalt wird sowohl sprachlich (‚violemment‘ bzw. ‚mit entsetzlicher Gewalt‘) als auch motivisch über das austretende Blut betont.

Vorpsis bzw. Katarinas Ausgestaltung der Szene im Garten unterscheidet sich aber auch von den Darstellungen in *Venus im Pelz*. So wird in *Tu convoiteras* zum einen die Zerbrechlichkeit und das Ausgesetztsein von Zénaïde mithilfe der Beschreibung der Auswirkungen auf ihren Körper hervorgehoben: Er ist zierlich und schwach (frêle), die Haut zerrissen (lacéré) und die Peitschenhiebe hinterlassen rote und violette Streifen sowie blaue Flecken. Zum anderen spielt die sexuelle Komponente eine größere Rolle, da der Fokus auch auf Zénaïdes Nacktheit und Weiblichkeit gelegt wird. So trägt sie einen Rock, einen Spitzen-BH, die roten Stiefeletten und ihr langes Haar offen. Beide Aspekte verdeutlichen, dass die Zénaïde, die Katarina in ihrer Erinnerung bzw. Vorpsi durch ihre transformative Nutzung der Referenztexte kreiert, Piotr ausgeliefert (à sa merci) und untergeordnet ist, letzterer also die Machtposition innehat.⁴⁸⁴ Hervorgehoben wird somit insbesondere die Asymmetrie der Machtbeziehung.

lution à New York (1970), an *La reprise* (2001) oder den als Märchen für Erwachsene vermarkten *Un roman sentimental* (2007), der nicht nur sadomasochistische, sondern auch pädophile und inzestuöse Tendenzen aufweist. Eine explizite Verbindung zu diesen Werken wird in *Tu convoiteras* jedoch – im Gegensatz zu *Venus im Pelz* – nicht hergestellt, weswegen ich den inhaltlichen Parallelen in diesem Kontext nicht nachgehe. Robbe-Grillet's Darstellungen unterscheiden sich auch insofern von Vorpsis Roman, als dort die Perspektive der Männer im Zentrum steht.

⁴⁸³ Sacher-Masoch (1955, 148).

⁴⁸⁴ Auch in *Venus im Pelz* hat zwar die peitschende Wanda die Machtposition inne, sie und Severin entscheiden aber gemeinsam über diese Position, indem sie einen Vertrag unterzeichnen (cfr. Sacher-Masoch [1955, 97–99, 142–145]).

Indem Vorpsi die Beziehung zwischen Piotr und Zénaïde vor der Folie der sadomasochistischen Machtbeziehung in von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* liest, fügt sie Gewalt explizit in ihren Roman ein. Dieser Aspekt rückt jedoch nicht nur ins Zentrum von *Tu convoiteras*, sondern insbesondere auch ins Zentrum der Beziehung zwischen einem älteren Mann (Piotr) und einer jungen Frau (Zénaïde). An dieser Stelle wird die Funktion des doppelten intertextuellen Zusammenspiels erkennbar: Vorpsi verknüpft zwei verschiedene Referenztexte miteinander, in denen jeweils einzelne Aspekte – Altersunterschied bzw. Gewalt – vorhanden sind, und bindet das Resultat wiederum in ihren Roman ein. *Tu convoiteras* ist also zunächst insofern als Palimpsest zu bezeichnen, als im Text weitere Texte präsent sind. Noch wichtiger ist jedoch, dass Turgenjews *Erste Liebe* geradezu überschrieben, ja stellenweise ausgelöscht wird. Die Lachmann'schen Verfahren der Tropik und der Transformation sind in diesem Fall kaum mehr zu unterscheiden, da sowohl „Spuren des Vorläufertextes“ verwischt werden als auch eine subversive Aneignung stattfindet, die „diesen verbirgt, verschleierte, mit ihm spielt, durch komplizierte Verfahren unkenntlich macht, respektlos umpolt, viele Texte mischt“.⁴⁸⁵ Greift man an dieser Stelle das bereits eingangs zitierte „*élément de violence*“⁴⁸⁶ auf, das Cornelia Ruhe zufolge ein jedes Palimpsest aufweist, so kann festgehalten werden, dass Vorpsi Gewalt sowohl auf Inhaltsebene als auch diskursiv integriert, indem sie bei der Verfremdung von Turgenjews Novelle gewaltvoll vorgeht, Gewalt gegen den Text anwendet.

Das palimpsestartige Zusammenspiel der verschiedenen literarischen Texte veranschaulicht somit nicht nur die Palimpsesthaftigkeit von Erinnerung und Gedächtnis, sondern macht auch deutlich, mit welcher Wucht Erinnerungen aufgrund von traumatischen Erfahrungen einerseits ausgelöscht werden und andererseits (schlagartig) zutage treten können. So wird Katarinas Erinnerung an *Erste Liebe* meines Erachtens von einem Ereignis, nämlich dem Missbrauch durch den Vater, überlagert, das die Szene im Garten entsprechend verändert. Diese *Palimpsestic Memory*, dieses Eindringen der verdrängten und traumatischen Vergangenheit in die Gegenwart, setzt Vorpsi mithilfe der beiden Referenztexte um: Durch das entstehende Bild einer gewaltvollen und sexuellen Beziehung zwischen einem über vierzigjährigen Mann und einer halb so alten jungen Frau wird suggeriert, dass diese Aspekte auch Lazares und Katarinas Vater-Tochter-Beziehung charakterisieren, was auf den sexuellen Kindesmissbrauch hindeutet.

⁴⁸⁵ Lachmann (1990, 39).

⁴⁸⁶ Ruhe (2020, 17).

Die Betonung des Altersunterschieds zwischen Piotr und Zénaïde stellt eine Parallele zu Lazare und Katarina dar. Obwohl Vorpsi eine Änderung vornimmt – sie macht Piotr vier bis fünf Jahre älter –, ist dies weniger mit Lachmanns Begriff der Transformation zu bezeichnen, versucht sie doch auf diese Weise, den Altersunterschied und somit die ungleiche Machtverteilung innerhalb der Beziehung deutlicher hervorzuheben, wodurch wiederum die Ähnlichkeit zur Vater-Tochter-Beziehung in *Tu convoiteras* aufgezeigt wird. Während das Alter von Zénaïde und Piotr in Vorpsis Roman deutlich herausgestellt und als wichtig bezeichnet wird,⁴⁸⁷ erfahren Lesende Piotrs genaues Alter in *Erste Liebe* nur nebenbei. Er stirbt im Alter von 42 Jahren, wenige Monate nach den Ereignissen der Novelle,⁴⁸⁸ sodass abgeleitet werden kann, dass er währenddessen entweder bereits 42 oder noch 41 Jahre alt war. Durch die Veränderung des Referenztexts wird das Alter⁴⁸⁹ noch stärker betont. Zusätzlich wird explizit darauf hingewiesen, dass der Altersunterschied so groß ist, dass Zénaïde Piotrs Tochter sein könnte: „Zénaïde Alexandrovna se trouvait dans le monde elle aussi, avant moi. Visage contre mur, dos frêle et blanc. Un homme de quarante-six ans va faire apparition. Zénaïde Alexandrovna pourrait être sa fille. Il la frappe“ (TC, 28). Die syntaktische Nähe der Gewalt zur Tochter lenkt die Aufmerksamkeit erneut auf die Vater-Tochter-Beziehung in *Tu convoiteras*.

Hinzu kommt außerdem, dass der Garten, in dem Zénaïde und Piotr aufeinandertreffen, als göttlicher Garten bezeichnet wird: „Le jardin qui les entoure est le divin“ (TC, 17). Über diese Bibelreferenz wird eine Verbindung zum oben betrachteten Treffen von Katarina und Lazare unter einem Feigenbaum hergestellt. Vorpsi zeigt somit über einen weiteren intertextuellen Verweis eine Parallele auf, die es erlaubt, Analogieschlüsse zu ziehen, denen zufolge sich ein ähnlicher Gewaltakt zwischen Katarina und ihrem Vater zugetragen hat bzw. haben könnte.

Nicht zuletzt wird die Übertragbarkeit der gewaltvollen Handlungen Piotrs gegenüber Zénaïde auf diese Vater-Tochter-Beziehung nahegelegt, indem Katarina und Lazare explizit mit den Figuren aus Turgenjews *Erste Liebe* gleichgesetzt oder verglichen werden; Katarina wird zu Zénaïde, Lazare handelt wie Piotr:

Elle [=Katarina] devenait Zénaïde Alexandrovna. [...] Elle ne pouvait répondre qu'au prénom de Zénaïde Alexandrovna, et elle était éperdument amoureuse de Piotr (TC, 14).

⁴⁸⁷ Zénaïde ist 21, Piotr 46 Jahre alt (cfr. TC, 15). „Ce n'est pas un détail sans importance“ (TC, 15).

⁴⁸⁸ Cfr. Turgenjew (1996, 34).

⁴⁸⁹ Zusätzlich zur expliziten Nennung des Alters der Figuren wird in Vorpsis Roman auch das Älterwerden betont: „Piotr a quarante-sept ans, Zénaïde Alexandrovna vingt-deux“ (TC, 44). Das Älterwerden in *Tu convoiteras* lässt die Figuren der Novelle lebendig werden, nicht im Referenztext gefangen bleiben. Sie werden als tatsächliche Figuren aus der Novelle in den Roman transponiert.

Il [=Lazare] condamne sa femme par son oubli et sa négligence. Comme Piotr (TC, 45).⁴⁹⁰

Auch durch zusätzliche Parallelen zwischen den verschiedenen Texten wird diese Übertragbarkeit von Geschehnissen weiter legitimiert. So sind innerhalb der verschiedenen Liebes- und Eltern-Kind-Beziehungen ähnliche Abhängigkeitsverhältnisse zwischen den jeweiligen Figuren zu erkennen. In Turgenjews *Erste Liebe* macht sich Vladimir von Zénaïde abhängig. Er verliebt sich unsterblich in sie, versucht immer wieder, sie von seiner Liebe zu überzeugen, würde nach eigener Aussage sein Leben für sie geben und möchte sie dazu bringen, sich für ihn zu entscheiden. Zénaïde lässt ihn jedoch im Ungewissen und bindet ihn somit an sich; auch, indem sie ihn letztlich zu ihrem Pagen macht.⁴⁹¹ Auch Severin macht sich in *Venus im Pelz* nur deshalb vertraglich als Sklave von Wanda abhängig, da die Abhängigkeit aufgrund seiner Gefühle für sie bereits zuvor besteht. Er stimmt zu, ihr Sklave zu werden, um weiterhin in ihrer Nähe sein zu können und reagiert wütend und eifersüchtig, als Wanda schließlich Gefühle für einen anderen Mann entwickelt.⁴⁹² Inwiefern die Kinder in *Tu convoiteras* von ihren Müttern abhängen – Katarina von Natasha, Katarinas Sohn von ihr –, wurde im vorherigen Unterkapitel eingehend gezeigt. Mit der Abhängigkeit geht die jeweilige Macht Zénaïdes, Wandas und der Mutterfiguren einher. Vorpsi integriert die Referenztexte jedoch nicht nur, um die bestehenden Abhängigkeits- und Machtrelationen zu betonen, sondern impliziert mittels der Parallelen und Ähnlichkeiten zwischen den Figuren nicht zuletzt eine gewisse Austauschbarkeit der Figuren innerhalb derartiger Strukturen. Daraus abzuleiten wäre, dass sie auf diese Weise implizit auch die noch darüber hinausgehende, generelle Übertragbarkeit bzw. Austauschbarkeit von Geschehnissen und Figuren *per analogiam* suggeriert.

Parallelen zwischen Figuren legt Vorpsi in *Tu convoiteras* auch auf Diskursebene an, z. B. zu *Venus im Pelz*: So bezieht sie sich, wie auch Leopold von Sacher-Masoch, auf griechische Mythen. Während sich in der Novelle zahlreiche Verweise auf die titelgebende Göttin der Liebe und Schönheit sowie einige auf Dionysos finden,⁴⁹³ greift Vorpsi in ihrem Roman neben Medea auch Herakles und Antaios (cfr. TC, 12–13)⁴⁹⁴ auf. Hinsichtlich der Namensgebung ist festzuhalten, dass Vorpsi mit Katarina einen Namen für ihre Hauptfigur wählt, der auch bei Leopold von Sacher-

⁴⁹⁰ Für weitere Textstellen cfr. TC, 28, 43.

⁴⁹¹ Cfr. Turgenjew (1996, 35–36, 38, 40–42, 48–51, 56–57).

⁴⁹² Cfr. Sacher-Masoch (1955, 95–97, 114–116, 214–219).

⁴⁹³ Cfr. Sacher-Masoch (1955, 5–40, 65, 76, 97, 104, 127–128, 140, 164–183, 202, 227–237).

⁴⁹⁴ Der Kampf der beiden wird mit Katarinas Kampf gegen ihr Älterwerden verglichen. Siehe Kleinhaus (2017, 98) für eine genauere Betrachtung.

Masoch eine zentrale Rolle spielt.⁴⁹⁵ So wird die Hauptfigur Wanda mehrfach mit Katharina der Großen verglichen,⁴⁹⁶ die viele Geliebte hatte,⁴⁹⁷ weshalb noch immer unbelegte Gerüchte über ihre vermeintlich stark ausgeprägte Sexualität kursieren. Der Vergleich Wandas mit Katharina der Großen greift dieses Bild der lüsternen Despotin auf. Indem Ornela Vorpsi ihre Hauptfigur Katarina nennt, stellt sie einerseits eine weitere Verbindung zwischen *Tu convoiteras* und *Venus im Pelz* her und deutet andererseits die Übertragbarkeit der erwähnten Eigenschaften auf ihre Hauptfigur an.

Es kann festgehalten werden, dass Vorpsi mit verschiedenen Mitteln Ähnlichkeiten zwischen der Handlung und den Figuren in *Tu convoiteras*, *Erste Liebe* und *Venus im Pelz* hervorhebt. Diese ermöglichen es, eine asymmetrische und von sexualisierter Gewalt geprägte Machtbeziehung, wie sie aufgrund des intertextuellen Palimpsests im Roman präsent ist, auch zwischen Katarina und ihrem Vater Lazare zu erkennen. Diese Interpretationsansätze kommen jedoch nur zum Vorschein, wenn die intertextuellen und palimpsestischen Bedeutungsebenen freigelegt werden, wobei das entsprechende Vorgehen dabei geradezu einer archäologischen Spurensuche nach Hinweisen auf und Beweisen für den Missbrauch an Katarina gleicht. Die kognitiv-intellektuelle Auseinandersetzung mit den Referenztexten und den intertextuellen Wechselwirkungen vermag, je nach Lesenden, eine affektiv-emotionale Reaktion auf das Geschehen zu unterbinden, wie sie bspw. zu erwarten wäre, wenn der Missbrauch weniger implizit und verschleiert im Text angelegt wäre.

Auffällig ist, dass die herausgearbeitete Gleichsetzung der Figuren mit denen aus Turgenjews *Erste Liebe* im Laufe von Vorpsis Roman verkehrt wird. Katarina ist nicht mehr Zénaïde, sondern fragt sich: „Suis-je en train de devenir Piotr?“ (TC, 28).⁴⁹⁸ Wie im vorherigen Unterkapitel gezeigt wurde, handelt Katarina ihrem Sohn gegenüber zwar nicht explizit gewalttätig, jedoch durchaus fahrlässig, und die Vermischung von verschiedenen Liebesdiskursen bringt zumindest pädophil anmutende Gedanken und Aussagen hervor; eine gewisse Umkehr der Gewalt- und Machtstrukturen kann also festgemacht werden. Ein Bedürfnis, Gewalt auszuüben, äußert Katarina darüber hinaus in Bezug auf ihren Geliebten:

⁴⁹⁵ Cfr. Kleinhans (2017, 96–97).

⁴⁹⁶ Cfr. Sacher-Masoch (1955, 116, 132–133, 139, 162, 188–190).

⁴⁹⁷ Aretz (2012, 43).

⁴⁹⁸ Darauf weist auch Martha Kleinhans hin (cfr. Kleinhans [2017, 101–102]). Außerdem könnte argumentiert werden, dass Katarina sich in ihre Mutter verwandelt, die junge Frauen um ihre Schönheit beneidet: „Zénaïde Alexandrovna pourrait lui prendre son amant. Elle est plus jeune que Katarina. Plus belle aussi“ (TC, 86).

Il lui semblait si vierge, cet étranger, si jeune fille parfois, qu'immanquablement Katarina se sentait comme Piotr Petrovitch dans la nouvelle de Tourgueniev. Il lui fallait casser ce jeune homme. Le briser d'amour, le rompre à jamais. [...]

Katarina a su être forte avec lui, elle est devenue Piotr, elle frappe. Elle fait l'amour comme si elle voulait frapper à mort ce jeune homme. [...] Elle a l'étrange envie de le violer, de l'étrangler, de lacérer sa peau, de l'abîmer. Elle voudrait le voir souffrir (TC, 75–76).

Dieses Bedürfnis wird mithilfe einer Vielzahl von Gewalt implizierenden Verben ausgedrückt. Während die Verben zu Beginn der zitierten Passage (*casser*, *briser* und *rompre*) auch in Verbindung mit Objekten genutzt werden und im auf Menschen übertragenen Sinne eher psychische Schäden implizieren, evozieren die späteren (*frapper à mort*, *violer*, *étrangler*, *lacérer* und *abîmer*) eindeutig physische Gewalt, die teilweise den Tod zur Folge hat.⁴⁹⁹ Auch hier wird eine Verbindung zwischen Gewalt und Sexualität hergestellt, da Katarina die gewalttätigen Handlungen zwar nicht ausführt, die Gewalt bzw. ihre Gedanken daran aber dennoch über den Geschlechtsakt zum Ausdruck bringt. Dabei fühlt sie sich zunächst wie Piotr und wird anschließend zu ihm (*elle est devenue Piotr*). Dies geht einher mit der Bezeichnung des Geliebten als Jungfrau und junges Mädchen; er nimmt die Rolle Zénaïdes ein, was etwas später im Text nochmals explizit herausgestellt wird: „Ce jeune est Zénaïde Alexandrovna. Tu [=Katarina] es Piotr“ (TC, 103).

Da Vorpsi jedoch zuvor die Ähnlich- und Austauschbarkeit von Piotr und Lazare herausgestellt hatte, wird Katarina hier in gewisser Weise nicht nur zu Piotr, sondern auch zu ihrem Vater.⁵⁰⁰ Durch diesen Rollentausch bzw. Positionswechsel werden zwar damit zusammenhängende problematische Tendenzen Katarinas inszeniert, er muss aber insbesondere im Zusammenhang mit dem implizierten sexuellen Missbrauch betrachtet werden, denn die Entstehung einer solchen Gewaltspirale ist, wie bereits im vorherigen Kapitel dargelegt, eine verbreitete Folge von Kindesmissbrauch.⁵⁰¹ Indem Vorpsi (sexualisierte) Gewalt bzw. die Gedanken daran von Katarina ausgehen lässt, deutet sie erneut an, dass sie tatsächlich misshandelt wurde.

Zusätzlich wird hier eine neue Analogiestruktur geschaffen, die ermöglicht, nicht nur von Piotr, sondern ebenso von Katarina ausgehend Aussagen über Lazare zu treffen. Es wäre also zu argumentieren, dass es sich bei Katarinas Bedürfnis (*Il lui fallait*) und Lust (*l'étrange envie*) vielmehr um unbewusste Erinnerungen an traumatische Missbrauchserfahrungen handelt, die sich in dem Moment –

⁴⁹⁹ Diese Gelüste finden sich in sehr ähnlicher Weise nochmals auf S. 98–99 des Romans.

⁵⁰⁰ Darauf wird bereits vorausgedeutet, als Katarina äußert, Lazares Monster sei auch in ihr (cfr. TC, 47; siehe dazu auch die Ausführungen oben).

⁵⁰¹ Cfr. Wöller (2013, 32).

ganz im Sinne von Silvermans *Palimpsestic Memory* – mit der Gegenwart überlagern, in dem die jeweiligen Situationen sich ähneln, sprich während der sexuellen Interaktion. Im Zentrum steht also nicht die Kritik an Katarinas Gedanken, sondern die Tatsache, dass sie eigene Erfahrungen und mögliche Gedanken ihres Vaters auf ihren Geliebten projiziert.

Während im oben zitierten Ausschnitt die Gewalt mehr Raum einnimmt als die Beschreibung des Geliebten als junges und jungfräuliches Mädchen, wird der Altersunterschied zwischen Katarina und ihm an anderer Stelle explizit thematisiert: „Chaque fois qu'ils font l'amour Katarina se souvient qu'il est plus jeune. Il lui semble avoir son enfant sur elle, sous elle. Comme c'est bon de baiser avec un enfant“ (TC, 99). Der letzte Satz dieser Textstelle wirkt dabei besonders problematisch, ist aber einerseits nur insofern als Ausdruck von pädophilen Tendenzen zu verstehen, als dadurch gezeigt wird, dass Katarina selbst als Kind sexualisierte Gewalt durch ihren Vater erfahren hat und andererseits eine überspitzte Formulierung, die es Vorpsi ermöglicht, diese zu kritisieren. Die Missbrauchserfahrung beeinflusst Katarina in dem Maße, dass sie sich auf den Altersunterschied in ihrer Liebesbeziehung fixiert, da dieser auch die Vater-Tochter-Beziehung charakterisiert. Durch die erlebte Rede, dies muss angemerkt werden, wird außerdem verschleiert, wem der letzte Satz zuzuschreiben ist. Es handelt sich weder um wörtliche Rede noch wird anderweitig deutlich gemacht, dass es sich hier um Katarinas Gedanken handelt. Indiz dafür ist lediglich die Nähe zu den vorherigen Sätzen, in denen es um Katarinas Erinnerung und Wahrnehmung geht.

Ähnlich verhält es sich auch im folgenden Zitat, in dem zwei Vorstellungen Katarinas wiedergegeben werden, die sexuelle Fantasien zu sein scheinen. Da sie sich darin jedoch einerseits als junges Mädchen sieht, das von einem älteren Mann anal vergewaltigt wird, und andererseits gleich im Anschluss als 47-jährige Frau – „Ce n'est pas un détail sans importance“ (TC, 15) –, die mit einem Minderjährigen Geschlechtsverkehr hat, sind diese Vorstellungen analog zum Bedürfnis und der Lust oben als Erinnerung an traumatische Erfahrungen und deren Projektion zu verstehen:

Elle a besoin de se coucher juste un moment et de se toucher seule, l'excitation et l'envie la font courir au lit, elle aime bien le confort. [...]

Le temps presse et elle n'est pas encore douchée; Katarina a douze ans, peut-être ne les a-t-elle même pas, un homme vieux avec un gros ventre la touche avec son gros gland en lui caressant le cul. Il pince fort ses grands seins, il ne lui touche pas la chatte. Il l'ignore. Katarina dégouline, le vieux lui fourre une glace dans la bouche. La queue du vieillard entre en entier dans le cul de Katarina, une grosse queue qui la remplit et explose à l'intérieur. La glace coule sur ses tétons, son ventre, dans sa chatte, et colle partout.

Katarina a quarante-sept ans; un copain de sa fille entre dans la maison. Le garçon a seize ans. Il vient pour sa fille. Sa fille doit lui plaire. Il l'attend avec Katarina. Katarina pen-

che à la fenêtre. Sa fille arrive-t-elle? Quand elle se retourne le jeune homme a baissé son pantalon, il reste devant elle, souffrant de timidité. Sa queue dure pend. Un animal mythologique. Katarina pense à son père et, avide, engloutit le jeune homme jusqu'à la douleur, jusqu'au sang (TC, 86–87).

Aus der Passage geht zwar nicht explizit hervor, um wen es sich bei dem alten Mann handelt, doch lässt dessen Beschreibung an Katarinas Vater Lazare denken. Im Roman wird seine Penisgröße mehrfach hervorgehoben (cfr. TC, 39–42), weshalb durch die Betonung hier eine Verbindung zu ihm hergestellt wird. Ähnlich verhält es sich mit dem Analverkehr, der bereits zuvor erwähnt wird: „Lazare avait cherché à la [=Natasha] sodomiser avec cette immense queue alors qu'elle était encore vierge“ (TC, 39).⁵⁰² Obwohl die Heftigkeit der ausgemalten Vergewaltigungsszene möglicherweise dadurch etwas abgeschwächt wird, dass Katarina beim Gedanken daran Erregung verspürt, findet sich die Gewalt eindeutig auf Ebene der Wortwahl. ‚Pincer‘, ‚fourrer‘ und nicht zuletzt die ‚Explosion‘ vermitteln den Schmerz, der mit dem beschriebenen Kindesmissbrauch einhergeht. Auch über das Eis wird die Gewaltsamkeit betont: Zum einen erfolgt damit eine weitere Penetration und zum anderen wird durch die Diskrepanz zwischen der sexuellen und der kindlichen Sphäre – Eis und Kindheit stehen in einem assoziativen Zusammenhang – nicht nur der Altersunterschied zwischen dem Mädchen und dem Mann hervorgehoben, sondern auch indirekt die Verwerflichkeit und absolute Inakzeptabilität des imaginierten Vergehens unterstrichen.

Im zweiten Teil des zitierten Ausschnitts nimmt Katarina selbst die Rolle der älteren Frau ein. Wenngleich erneut der Geschlechtsakt mit einer minderjährigen Person beschrieben wird, so wird zumindest eine gewisse Freiwilligkeit des jungen Mannes impliziert, da er es ist, der sich entblößt. Auch darüber hinaus scheint Katarina – trotz des höheren Alters anders als Lazare und Piotr – nicht die Machtposition innezuhaben. Der Penis des jungen Mannes, das ‚animal mythologique‘, lässt sie an ihren Vater denken und es ist abermals Katarina, die Schmerz verspürt, der durch den Parallelismus ‚jusqu'à la douleur, jusqu'au sang‘ noch akzentuiert wird. Der Versuch, in ihrer Fantasie die (implizierte) traumatische Missbrauchserfahrung zu verkehren, um sich selbst zu ermächtigen – und sie so möglicherweise verarbeiten zu können? –, scheitert und Katarina leidet auch weiterhin.

Obwohl es durchaus befremdlich ist, dass diese Gedanken als Fantasien geäußert werden, handelt es sich, wie bereits angedeutet, nicht (primär) um pädophile Tendenzen Katarinas; vielmehr sind darin ihre (unbewussten) Erinnerungen an den Missbrauch durch ihren Vater Lazare zu erkennen, wodurch wiederum suggeriert wird, dass dieser tatsächlich stattgefunden hat. Vorpsi bedient

502 Eine Wiederholung dieser Aussage findet sich auch auf S. 45 des Romans.

sich innerhalb der Fiktion übersteigter Darstellungen wie dieser, um starke Reaktionen hervorzurufen, die der distanzierenden und affektregulierenden Wirkung der Intertextualität entgegenstehen. Zwar finden Turgenjews *Erste Liebe* und Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* in den vorangehend analysierten Textstellen kaum mehr Erwähnung, sie sind es jedoch, die die dargelegten Analogieschüsse ermöglichen. Die expliziten und impliziten Vergleiche der Figuren aus den verschiedenen Texten und die (intertextuelle) Verflechtung der Eigenschaften können als Startpunkt für die weiterführenden Vergleiche und Parallelen gelten. Wird diesen nicht ausreichend Beachtung geschenkt, bleibt die ambivalente Bedeutung der problematisch wirkenden Szenen und Aussagen verborgen.

Zum Abschluss des Kapitels sollen nun noch die jeweils letzten Verweise auf die beiden Novellen betrachtet werden. Als Katarina nach dem Treffen mit ihrem Geliebten und, nachdem sie ihren kranken Sohn aus der Krippe abgeholt hat, am Abend – nur wenige Seiten vor Schluss – zu Hause ankommt, schließt sie nicht nur die Haustür hinter sich: „Enfin chez elle. Elle ferme la porte du jardin de Zénaïde Alexandrovna“ (TC, 109). Sie schließt also womöglich mit ihrer nicht zuletzt über diesen Referenztext verhandelten Vergangenheit, vielleicht aber auch mit ihrem Geliebten ab und entscheidet sich für ihre Familie. Diese implizit angelegte Entscheidung wird jedoch auf der letzten Seite des Romans infrage gestellt, denn „[a]vant d’éteindre la lumière son [=Katarina] regard tombe sur le livre, *La Vénus à la fourrure*“ (TC, 112).⁵⁰³ Katarina kann, wenn man bedenkt, dass beide Texte, *Erste Liebe* und *Venus im Pelz*, im Roman geradezu untrennbar verknüpft sind, nur einen Teil der Geschichte hinter sich lassen. Oder aber es wird nun am Romanende die Trennung der beiden Texte vorgenommen, womit die sexuelle und sadomasochistische Machtbeziehung bei von Sacher-Masoch die Liebesgeschichte Turgenjews verdrängt. Das Romanende lässt also mehrere Deutungsmöglichkeiten zu. Diese Offenheit wird nicht zuletzt dadurch erkennbar, dass *Tu convoiteras* mit einem Fragezeichen endet.

Uneindeutigkeit bzw. Mehrdeutigkeit charakterisieren nicht nur das Ende, sondern, wie herausgestellt wurde, den gesamten Text. Die Analyse der Intertextualität in *Tu convoiteras* hat gezeigt, dass ein Verständnis der Verweise zwar nicht notwendig ist, jedoch zusätzliche Deutungsmöglichkeiten eröffnet, die tiefer im Text und somit auf größerer Distanz zum Lesepublikum angelegt sind. Evident geworden ist aber vor allem, dass das distanzierende Potenzial des intertextuel-

⁵⁰³ Martha Kleinhans versteht den Verweis im Kontext der Fremdheits- und Zugehörigkeitsproblematik. Mithilfe des folgenden Satzes („Ce livre, pense-t-elle, est là pour me rappeler que désormais ma vie se joue dans le pays des mots“ [TC, 112]) argumentiert sie, dass *Venus im Pelz* Katarinas fortschreitende Entfremdung von ihrem Herkunftsland und Anpassung ans ‚okzidentale‘ Frankreich symbolisiert (cfr. Kleinhans [2017, 105]).

len Zusammenspiels von mythologischen und Einzeltextreferenzen mit dem Roman noch darüber hinausgeht. In dem Moment, in dem eine kognitive Auseinandersetzung mit den Referenztexten erfolgt, entfaltet die Intertextualität bei Vorpsi als Strategie der narrativen Distanzierung ihre affektregulierende und emotional-distanzierende Wirkung. Während die weniger aktive Lektüre Reaktionen wie Entsetzen, Empörung, Unverständnis, aber auch Wut oder Resignation hervorrufen kann, ermöglicht die kognitive Beschäftigung mit den dargestellten Inhalten und der Art der Darstellung, diese Reaktionen zu hinterfragen und einzuordnen: So könnte man die Mutterfiguren in Vorpsis Roman zwar auch dann noch als problematisch bezeichnen, wenn man die Hintergründe ihrer Verhaltensmuster beleuchtet. Vorpsis Rekurs auf Mythen, in denen Mutterfiguren im Zentrum stehen, und deren Transformation und Dekonstruktion macht aber deutlich, dass sie mit ihrer überspitzten Inszenierung der beiden Frauen die gesellschaftlich verankerten Vorstellungen von sowie Erwartungen an Mutterschaft vorführt, kritisiert und nicht zuletzt mit ihnen bricht. Auf ähnliche Weise führt die bewusste Suche nach Verbindungen, Parallelen und Unterschieden zwischen *Tu convoiteras*, *Erste Liebe* und *Venus im Pelz* dazu, die im Roman vorhandenen sadomasochistischen oder inzestuös anmutenden Szenen nicht als pornografische und teilweise zu verurteilende Inhalte wahrzunehmen, sondern sie im Kontext von Macht- und Kindesmissbrauch zu betrachten. Mit Silverman gesprochen ist Katarinas Gegenwart „shown to be shadowed or haunted by a past which is not immediately visible but [...] progressively brought into view“,⁵⁰⁴ wobei die Aufgabe der Sichtbarmachung – mithilfe der Lektürehinweise, die die intertextuellen Bezüge geben – den Lesenden zukommt. Nicht die Traumatisierung Katarinas wird auf das Lesepublikum übertragen, sondern ein kognitives Bewusstsein für das Vorhandensein einer traumatischen Erfahrung geweckt, welches nicht zuletzt aus dem intertextuellen Zusammenspiel entsteht. Die Auseinandersetzung mit dem intertextuellen Palimpsest in *Tu convoiteras* offenbart, dass auch „[t]he relationship between present and past [...] takes the form of a superimposition and interaction of different temporal traces to constitute a sort of composite structure, like a palimpsest“.⁵⁰⁵ In Bezug auf den Mutterschaftsdiskurs ermöglicht die distanzierte Betrachtung einen kritischen Blick auf die dargestellten Problematiken und Ambivalenzen des Mutterseins. Katarina und Natasha erscheinen dann als Teil eines gesellschaftlichen und normierenden Diskurses, wohingegen eine emotionale Lesart die beiden Mütter als Individuen in den Fokus nimmt. Vorpsi zeigt anhand zweier Frauen- und Mutterfiguren bzw. der dysfunktionalen Mutter-Kind-

504 Silverman (2013, 3).

505 Silverman (2013, 3).

Beziehungen die Konsequenzen der An- und Abwesenheit von Männern bzw. Vätern und der gesellschaftliche Anforderungen an Frauen, die dem ausgesetzt sind.

Obwohl in beiden Unterkapiteln verschiedene (intertextuelle) Aspekte im Vordergrund standen, soll abschließend nochmals auf Machtbeziehungen eingegangen werden, die jeweils zentral waren. Sowohl die Mutter-Kind- als auch die Vater-Kind-Beziehungen sind als asymmetrische Machtbeziehungen zu beschreiben. Während die Beziehung zwischen Natasha und Katarina von psychischer Gewalt geprägt ist, finden sich in der Beziehung zwischen Katarina und ihrem Sohn sowie zwischen Lazare und Katarina Hinweise auf physische Gewalt. Asymmetrische Machtrelationen sind eines der Themen, die Ornela Vorpsi anhand verschiedener Akteur:innen in all ihren Werken inszeniert, verhandelt und (mithilfe unterschiedlicher narrativer Strategien) kritisiert. In *Tu convoiteras* stehen Kinder im Vordergrund, die unter ihren Eltern leiden; in anderen Texten liegt der Fokus stattdessen bzw. zusätzlich auf dem Leiden von Frauen unter dem Patriarchat sowie dem Leiden der albanischen Zivilbevölkerung unter der kommunistischen Diktatur.

Insbesondere im zweiten Unterkapitel wurde gezeigt, dass Vorpsi Parallelen und Analogierelationen in ihren Texten anlegt und so die Übertragbarkeit verschiedener Aspekte suggeriert. So, wie Eigenschaften und Verhaltensmuster von Piotr auf Lazare zu übertragen sind, so können ebenfalls Verbindungen zwischen den darüberliegenden Machtbeziehungen hergestellt werden. Indem Vorpsi die Macht und insbesondere den (Macht-)Missbrauch von Eltern gegenüber ihren Kindern über diese Art und Weise literarischer Darstellung anprangert, kritisiert sie gleichzeitig die patriarchalischen und politischen Machtstrukturen. Nahegelegt wird die Ähnlichkeit dieser Strukturen nicht zuletzt dadurch, dass die Mutterfigur bei Vorpsi auch in Bezug auf den albanischen Kommunismus Verwendung findet: Die Kommunistische Partei Albaniens wird als „madre-partito“ (PMM, 35) bezeichnet. *Tu convoiteras* ist demnach auch als Parabel auf den albanischen Kommunismus zu lesen, obwohl im Gegensatz zu allen anderen Werken Vorpsi an keiner Stelle explizit ersichtlich wird, dass Albanien eine Rolle spielen könnte.

4 „Siamo in Albania, qui non si scherza“ – Ironie bei Vorpsi und Myftiu

Sowohl Orneta Vorpesis als auch Bessa Myftiuses Texte sind geprägt von Ironie.⁵⁰⁶ Während dies in der Forschungsliteratur zu Vorpsi bereits stellenweise thematisiert wurde, stand Ironie in den Betrachtungen von Myftiuses Texten bisher nicht im Zentrum. Die Autorinnen verhandeln zwar ähnliche Themen und prangern die Funktionsweisen des albanischen Kommunismus und Patriarchats an, nutzen Ironie jedoch auf unterschiedliche Weise. So findet sich bei Vorpsi verbale und dramatische Ironie, während Myftiu Kitsch-Ästhetik ironisiert. Im vorliegenden Kapitel werden die verschiedenen Formen und Funktionen des jeweiligen Ironiegebrauchs herausgestellt, um schließlich aufzeigen zu können, inwiefern Ironie bei beiden Autorinnen als Strategie der narrativen Distanzierung fungiert: Da jeweils die tatsächliche Einstellung zu den beschriebenen Geschehnissen verschleiert wird, erlaubt dies Vorpsi und Myftiu zum einen, Kritik daran zu üben, und dient zum anderen der Affektregulation.

Um dies herausarbeiten zu können, soll Ironie zunächst auf theoretischer Ebene umrissen und ihre distanzierende, aber ebenso ihre subversive Funktion aufgezeigt werden. Im ersten Unterkapitel geht es dann um die ironischen Elemente in Vorpisis Texten, insbesondere in *Il paese dove non si muore mai* und *L'été d'Olta*: Mithilfe verbaler und dramatischer Ironie führt sie u. a. die Widersprüchlichkeit der kommunistischen Ideologie vor und verspottet auf diese Weise das politische System. Anschließend steht im zweiten Unterkapitel Myftiuses Ironiegebrauch im Fokus. In ihren (Liebes-)Romanen *Ma légende* und *Amours au temps du communisme* verwendet sie Kitsch auf ironische Weise und äußert so implizit Kritik an hierarchischen und patriarchalisch geprägten Liebesbeziehungen sowie Machtrelationen im Allgemeinen.

Trotz unterschiedlicher Definitionen in der Forschungsliteratur – auch je nach Disziplin – und des Hinweises, dass der Definitionsversuch einigen Wissenschaftler:innen als unmöglich gilt,⁵⁰⁷ herrscht Konsens darüber, dass es sich bei Ironie um eine Form der uneigentlichen Rede handelt. So nennt Herbert L. Colston „opposition, contradiction, contraindicatedness, contrast, bi-coherence, and related notions of juxtaposed incompatibilities“⁵⁰⁸ als grundlegende Charakteristika und auch Rudolf Lütke bezeichnet Ironie als „rhetorische Figur, bei der in offensichtlicher Weise die wirkliche Meinung eines Sprechers über das Besprochene nicht mit seiner geäu-

⁵⁰⁶ Nachweis für das Zitat in der Kapitelüberschrift: PMM, 7.

⁵⁰⁷ Cfr. Colston (2017, 234).

⁵⁰⁸ Colston (2017, 234).

ßerten Ansicht über dieses übereinstimmt“.⁵⁰⁹ Auch innerhalb der Sprechakttheorie werden ironische Äußerungen als „indirekte Sprechakte“⁵¹⁰ bezeichnet, denn die Aussagen sind, „if taken literally, obviously inappropriate to the situation“.⁵¹¹ Ironie entsteht demnach aus Oppositionen, Diskrepanzen sowie Inkongruenzen⁵¹² und kann insofern als distanzschaffend bezeichnet werden, als eine Distanz zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten besteht, da das Gemeinte nicht explizit ausgedrückt wird. Lütke beschreibt Ironie in diesem Zusammenhang als „Form der Distanzierung von der eigenen Äußerung, die dazu dienen kann, Kritik und Ablehnung in der angenehmeren Gestalt scheinbarer Zustimmung und heftige positive Gefühle in der unproblematischeren Form formaler Distanz zu präsentieren“.⁵¹³ Hier wird auch bereits der enge Zusammenhang von Ironie, Distanz und Subversion erkennbar, da die erwähnte Kritik auf unterschwellige Art und Weise zum Ausdruck gebracht wird. Darauf weist auch Norbert Bachleitner hin: „Ironie [...], definiert als Differenz zwischen Meinen und Sagen, ist per Definition ein Weg zur Subversion, bedeutet sie doch Verstellung des Sprechers bzw. der Sprecherin“.⁵¹⁴ In ihrem Artikel „Masking one's themes. Irony and the politics of indirectness“ geht Rachel Giora dem Zusammenspiel von Distanz und Subversion in ironischen Äußerungen⁵¹⁵ genauer nach und unterstreicht, dass sich Ironie als besonders wertvolle Ausdrucksform für marginalisierte Gruppen erweist:

Speakers wishing to transmit radical ideas may find the illusory meaning of irony rather appealing. Due to its surface (usually) affirmative (and at times normative/consensual) meaning, irony can mask the negatively intended nonconformist message, thereby enabling the

509 Lütke (2008a, 281).

510 Searle (1979, 112; meine Übersetzung, J.G.).

511 Searle (1979, 113).

512 Aufgrund der in der Komikforschung weitgehend anerkannten Inkongruenztheorie wird Ironie mit Komik in Verbindung gesetzt. Sie geht davon aus, dass „sich Komik [...] unter Einbeziehung der Wahrnehmung eines Missverhältnisses verstehen lässt“ (Kindt [2011, 41]). Laut Tom Kindt besteht gar die „[o]pinio communis [...] in der Forschung offenkundig [darin], dass das Ironische stets mit dem Komischen einher geht“ (Kindt [2011, 156]). In seinem interdisziplinären Handbuch zur Komik verhandelt Uwe Wirth unter Grundbegriffen des Komischen u. a. Ironie. Zusätzlich finden sich folgende Aspekte: Humor, Witz, Satire, Parodie, Komödie/Tragikomödie, das Groteskkomische, Spaßmacher, Lachen, Dummheit, Wortspiel und Sarkasmus (cfr. Wirth [2017, V]).

513 Lütke (2008a, 281).

514 Bachleitner (2020, 164).

515 „[T]he subversiveness of the ironical criticism is implicit and less straightforward than when the negation or condemnation is overt“ (Giora [2002, 285]).

speaker to shun punishment. At the same time, however, irony helps smuggle rebellious and dissident ideas in a manner that does not allow them to be easily countered.⁵¹⁶

Wenngleich Vorpsi und Myftiu weder Bestrafung noch Zensur befürchten müssen, nutzen sie Ironie, um die Ideologien und Machtstrukturen der Hoxha-Diktatur implizit zu kritisieren. Sie verdeutlichen so u. a. die marginalisierte Position ihrer Stimmen im kommunistischen und patriarchalischen Albanien. Indem die Autorinnen etwas Anderes sagen als sie meinen, Bedeutung also auf indirekte Weise im Text anlegen, führen sie zudem ihre außerliterarische Distanz innerliterarisch weiter. Vorpsi und Myftiu nutzen sowohl das distanzierende als auch das subversive Potenzial von Ironie.

Da Ornella Vorpisis Ton in der Forschungsliteratur nicht nur als ironisch, sondern mitunter auch als sarkastisch bezeichnet wird, soll zusätzlich kurz auf Sarkasmus eingegangen werden: Sarkasmus gilt gemeinhin als Subtyp von Ironie und wird als höhnische, böswillige, ja negativere Form beschrieben.⁵¹⁷ Obwohl Sabina Tabacaru darauf hinweist, dass Ironie stellenweise gar als Unterkategorie von Sarkasmus verstanden wird oder beide Begriffe austauschbar verwendet werden,⁵¹⁸ bezieht auch sie sich bei der Beschreibung von Sarkasmus durchweg auf Ironie als Vergleichswert: „[S]arcasm has a more negative connotation compared to irony, [...] is more personal than irony, and [...] is more critical“.⁵¹⁹ Zwar wäre eine noch genauere Definition und Abgrenzung wünschenswert, doch sind für die Weiterarbeit und die Analyse insbesondere die Ähnlichkeiten hinsichtlich des subversiven Wirkungspotenzials zentral: Sowohl Ironie als auch Sarkasmus werden, so erklären es Sonja Heintz und Jenny Hofmann, mit dem Ziel eingesetzt, Kritik zu üben.⁵²⁰ Derartige kritische Ausdrucksformen,⁵²¹ die „darauf ab[zielen], auf Missstände hinzuweisen und auf diese korrektiv einzuwirken“⁵²² ordnen

516 Giora (2002, 287). Dies verdeutlicht sie anschließend beispielhaft anhand des Romans *Dolly City* (cfr. Giora [2002, 287–297]).

517 Cfr. Charaudeau (2006, 31); cfr. Meyer-Sickendiek (2017, 61); cfr. Colston (2017, 236). Colston führt darüber hinaus „ironic praise, ironic criticism, hyperbole, understatement, ironic analogy, and ironic restatement“ (Colston [2017, 236]) auf.

518 Cfr. Tabacaru (2019, 117–118).

519 Tabacaru (2019, 119).

520 Heintz/Hofmann (2017, 1).

521 Sie führen darunter auch Satire und Zynismus auf (cfr. Heintz/Hofmann [2017, 1]). Da diese Ausdrucksformen für die vorliegende Arbeit keine Rolle spielen, wird auf sie nicht näher eingegangen.

522 Ruch/Hofmann (2018, 8).

Heintz, Hofmann und Willibald Ruch korrektiver Komik⁵²³ zu und grenzen sie zugleich von wohlwollender Komik ab, die mit einer „akzeptierenden und gutmütigen Grundhaltung einhergeht“.⁵²⁴ Im Zuge der Analyse von Vorpsi Texten wird es demnach nicht darum gehen, zu bestimmen, ob einzelne Äußerungen eher der Ironie oder dem Sarkasmus zuzuordnen sind, sondern um die jeweils mithilfe uneigentlicher Rede geäußerte Kritik.

Von großer Bedeutung ist für die Textanalyse dabei auch die Frage, auf welche Weise Vorpsi und Myftiu jeweils Ironie erzeugen. Im Fokus steht an dieser Stelle deshalb einerseits die Unterscheidung von verbaler und dramatischer Ironie, da sich Vorpsi nicht nur beider Formen bedient, sondern sie miteinander kombiniert, um ihre Kritik an Kommunismus und Patriarchat im Text anzulegen. Andererseits soll der theoretische Zugang zur Analyse der Ironisierung bestimmter ästhetischer Formen, in diesem Fall der ironischen Verwendung von Kitsch, dargelegt werden. Dafür ist auch Kitsch als solche ästhetische Form genauer zu beschreiben. Die Betrachtung dieser verschiedenen Formen von Ironie zielt insbesondere darauf ab, herauszustellen, welche Art von Diskrepanzen und Inkongruenzen Vorpsi und Myftiu in ihren Texten kreieren.

In Bezug auf Ironie wird für gewöhnlich zwischen verbaler und dramatischer Ironie unterschieden.⁵²⁵ Erstere „usually refers to spoken or written *creations* of ironic contradictions“,⁵²⁶ so Colston. Diesem Zitat folgend könnte jedwede Form von Ironie in literarischen Texten als verbale Ironie bezeichnet werden, wird sie doch von Autor:innen schriftlich kreiert. Wie Vera und Ansgar Nünning in ihrem Aufsatz zu dramatischer Ironie und unzuverlässigem Erzählen jedoch aufzeigen, ist auch werkintern zwischen verschiedenen Formen zu unterscheiden.

Dramatische Ironie bezeichnet den Wissensvorsprung, den Zuschauer:innen im Theater gegenüber den Figuren auf der Bühne haben.⁵²⁷ Wichtig ist demnach immer sowohl die werkinterne als auch die werkexterne Kommunikations-ebene.⁵²⁸ Wie Manfred Pfister erklärt, ergibt sich dramatische Ironie aus der In-

523 Pia Janke und Christian Schenkermayr sowie die verschiedenen Autor:innen der Beiträge ihres Sammelbandes sprechen in diesem Kontext von „subversive[r] Komik“ (Janke/Schenker-mayr [2020, 10]).

524 Heintz/Hofmann (2017, 1).

525 Cfr. Korthals Altes (2005, 262). Darüber hinaus nennt sie Ironie als Strukturprinzip und Ironie als Einstellung (cfr. Korthals Altes [2005, 262]).

526 Colston (2017, 234).

527 Cfr. Lütke (2008a, 281).

528 Siehe dazu das Kommunikationsmodell literarischer Erzähltexte von Nünning und Nünning: Nünning, Ansgar. „Kommunikationsmodell dramatischer, lyrischer und narrativer Texte“. *Metzler-Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, 388–389. Die entsprechende Abbildung findet sich bspw. in:

terferenz dieser beiden Ebenen und „tritt immer dann auf, wenn die sprachliche Äußerung [...] einer Figur für den Rezipienten aufgrund seiner überlegenen Informiertheit eine der Intention der Figur widersprechende Zusatzbedeutung erhält“.⁵²⁹ Nünning und Nünning beschäftigen sich mit dramatischer Ironie in Erzähltexten und zeigen anhand von verschiedenen Textbeispielen aus dem anglophonen Raum, dass solche Äußerungen durch verschiedene Erzählinstanzen, also sowohl durch heterodiegetische oder homodiegetische Erzählstimmen als auch innerhalb von direkter Figurenrede, getätigt werden können. Die dramatische Ironie resultiert in narrativen Texten demnach „aus einer Diskrepanz zwischen den Absichten, Informationen und Wertvorstellungen des Erzählers und den Normen und dem Wissensstand des realen (nicht eines impliziten) Lesers“.⁵³⁰ Dabei kann es sich sowohl um Text- als auch um Kontextwissen handeln.⁵³¹ So kann ähnlich wie bei verbaler Ironie Distanz zwischen verschiedenen Aussagen entstehen, nämlich „zwischen dem, was der Erzähler zu erzählen beabsichtigt, und [ein]er zweiten Version des Geschehens“,⁵³² die sich aus den impliziten und unbewusst offenbaren Informationen ergibt.

Auch verbale Ironie kann von Erzählinstanzen oder einzelnen Figuren geäußert werden.⁵³³ Voneinander abzugrenzen sind beide Formen insofern, als verbale Ironie bewusst eingesetzt wird: Sprachliche Ironiesignale machen auf die Diskrepanz zwischen Gesagtem und Gemeintem aufmerksam. Dramatische Ironie hingegen entsteht, ohne dass sich die entsprechende Erzählinstanz oder Figur dessen bewusst ist.⁵³⁴ Hierbei muss stets beachtet werden, dass das Bewusstsein bei den realen Autor:innen sehr wohl vorhanden sein kann: So inszeniert Vorpsi dramatische Ironie bewusst und lässt sich ihre Figuren „unfreiwillig selbst entlarv[en]“.⁵³⁵

Myftiuss Ironie-Gebrauch ist nochmals anders gelagert. Sie greift zwar teilweise auch auf verbale und dramatische Ironie zurück, besonders hervor sticht jedoch ihre ironische Verwendung von Kitsch und die damit einhergehende Ironisierung von Liebesbeziehungen. So überzeichnet sie die den Genrekonventionen von Liebesromanen entsprechende Kitsch-Ästhetik und führt sie *ad absurdum*.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar. *Grundkurs anglistisch-amerikanische Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Klett 2007b, 107.

529 Pfister (1988, 88).

530 Nünning/Nünning (2007a, 66).

531 Cfr. Nünning/Nünning (2017a, 69–71).

532 Nünning/Nünning (2007a, 69).

533 Cfr. Nünning/Nünning (2007a, 62–64).

534 Cfr. Nünning/Nünning (2007a, 57–58).

535 Nünning/Nünning (2007a, 66).

Bei Myftiu entstehen demnach sowohl eine stilistische Diskrepanz als auch Inkongruenzen zwischen der sprachlich-stilistischen Ausdrucksweise und – zumindest so meine These – der Textbedeutung, sprich der geäußerten Kritik an Machtbeziehungen und patriarchalischen Strukturen. Der Bruch mit Genrekonventionen oder Erwartungshaltungen vermag dabei die Distanz zwischen dem Gesagten bzw. der Art, es zu sagen, und dem Gemeinten zu verdeutlichen. Ein solch „spielerisch ironischer Umgang mit dem Kitsch“, wie er sich in Bessa Myftius Romanen findet, ist, so schreiben Ute Dettmar und Thomas Küpper in der Einleitung des Sammelbandes *Kitsch. Texte und Theorien*, „zu einer verbreiteten alltagskulturellen Erscheinung geworden“⁵³⁶ und dient dazu, ästhetische sowie sozio-kulturelle Grenzen zu überschreiten und zu hinterfragen.⁵³⁷ Um im Zuge der Analyse das damit einhergehende subversive Potenzial erläutern zu können, gilt es an dieser Stelle, ein allgemeines Verständnis für Kitsch als Ausdrucksform zu schaffen.

Zunächst beschrieb der Begriff Kitsch „bildliche und plastische Erzeugnisse, die mit dem Anspruch auf künstlerischen Wert auftraten und [...] eine gewisse Glätte und Gefälligkeit der Form aufwiesen und eine [...] meist ausgesprochen süßliche Sinnigkeit des Bildinhaltes“.⁵³⁸ Seitdem auch in anderen Bereichen, u. a. der Literatur, davon die Rede ist, wird ‚Kitsch‘ Werner Köster zufolge zumeist als „unscharfer [...] ästhetischer Abwertungsbegriff“⁵³⁹ verwendet, der eine Vielzahl von Objekten beschreiben kann und sich deswegen einer genauen Definition entzieht.⁵⁴⁰ Als zielführend erweist es sich aus diesem Grund, grundlegende Merkmale von Kitsch aufzuführen: Überzeichnung und Unauthentizität gehen aus verschiedenen Fachtexten zu Kitsch als zentrale Eigenschaften hervor. So erklärt Köster, dass Kitsch gekennzeichnet ist

durch die Inadäquatheit der Form im Verhältnis zum Material [...], durch den Einsatz von Klischees, die Forcierung eines Eindrucks von Schönheit durch Überhäufung, die Orientierung an Mittelmaß und distanzlos leichtem Genuss und die Spekulation auf Gefühlseffekte, die aus der Sicht eines emphatischen Begriffs ästhetischer Authentizität der Kritik verfallen.⁵⁴¹

536 Dettmar/Küpper (2007a, 9).

537 Cfr. Dettmar/Küpper (2007a, 9–10).

538 Ackerknecht (2007, 137).

539 Köster (2006, 194).

540 Cfr. Köster (2006, 194). Auch Dettmar und Küpper weisen indirekt auf die Schwierigkeit einer Definition hin, wenn sie in Bezug auf die Beiträge in ihrem Sammelband erklären, dass „die einzelnen Texte zu klären versuchen, was Kitsch eigentlich ist“ (Dettmar/Küpper [2007a, 12–13]).

541 Köster (2006, 194).

Rudolf Lütke stellt in seinem kurzen Kommentar zu Kitsch ebenfalls „Übertreibung (z. B. Überdeutlichkeit) oder ein[en] Mangel an Echtheit (Originalität, Genuinität)“⁵⁴² als Charakteristika heraus und auch die psychologische Forschung zu Kitsch beruft sich auf ebendiese Merkmale: Kitsch zeichnet sich durch „Nachahmung, den Mangel an Authentizität, [...] verlogene Sentimentalität [sowie] den unechten, überschwänglichen Gefühlsausdruck“⁵⁴³ aus. Werden Gegenstände, Figuren oder Sachverhalte überzeichnet, verformt oder unauthentisch dargestellt, sind Abweichungen und Brüche, sprich Diskrepanzen und Inkongruenzen, also immer schon Teil einer Kitsch-Ästhetik. Der ironische Gestus einer bewussten Inszenierung⁵⁴⁴ lässt sich u. a. daran erkennen, dass die beschriebenen Eigenschaften von Kitsch nochmals übersteigert werden. Es handelt sich in diesem Kontext anders als bei verbaler Ironie nicht um Inkongruenzen, die aus der Verwendung semantischer Oppositionen entstehen, sondern um Inkongruenzen auf diskursiver Ebene.⁵⁴⁵

Wie Dettmar und Küpper erklären, wird bspw. im Kontext von Geschlechterrollen und -stereotypen bewusst von Kitsch Gebrauch gemacht, um sie anzuprangern und ihre Konstruiertheit zu verdeutlichen. In den Gender Studies wird dieser Art von überzogenem Spiel mit sozialen Normen ein großes subversives Potenzial zugeschrieben.⁵⁴⁶ Die ironische Verwendung von Kitsch verfolgt also

542 Lütke (2008b, 541).

543 Schiltz (2013, 27).

544 Für den bewussten Rückgriff auf Kitsch-Elemente wird auch der Begriff ‚Camp‘ verwendet: „In ihr [=der Tradition des ‚Camp‘] wird Kitsch mit einem Anflug von Ironie verehrt“ (Dettmar/Küpper [2007b, 279]). Ich arbeite dennoch nicht mit dem Begriff des Camp, da die Gestaltungsmittel unabhängig davon, ob sie unbewusst oder bewusst genutzt werden, aufgrund ihrer Eigenschaften dem Kitsch zuzuordnen sind. Hinzu kommt, dass es sich Wolfgang Ruttkowski zufolge bei Camp um „eine ‚publikumsbezogene‘ Haltung handelt und nicht etwa um eine *autorbezogene*“ (Ruttkowski [1991, 153]), sodass nur dann von Camp gesprochen werden kann, wenn auch auf Rezeptionsebene ein Bewusstsein für die Ironisierung vorliegt (cfr. Ruttkowski [1991, 153]).

545 In seiner Monografie zu Literatur und Komik arbeitet Tom Kindt für sein komiktheoretisches Modell mit der Inkongruenztheorie, da sie „formal orientiert“ (Kindt [2011, 45]) ist und im Gegensatz zur Entlastungs- und Überlegenheitstheorie versucht, „zu bestimmen [...], was das Komische ist“ (Kindt [2017, 4]). Er geht im Detail auf trotz der grundsätzlichen Anerkennung bestehende Kritikpunkte an der Inkongruenztheorie ein, indem er einerseits Gegenargumente widerlegt und sie andererseits weiter ausdifferenziert und spezifiziert, um weiterer Kritik entgegenzutreten (cfr. Kindt [2011, 59–138]). Unter Rückgriff auf die skriptbasierte *General Theory of Verbal Humor* (GTVH) von Viktor Raskin und Salvatore Attardo (cfr. Attardo/Raskin [1991, 293–347]) und anhand einer Vielzahl von Beispielen arbeitet er heraus, dass Inkongruenzen nicht nur durch gegensätzliche und widersprüchliche Aussagen geschaffen werden, sondern diese – insbesondere in literarischen Texten – auch auf weiteren Ebenen zu finden sind (cfr. Kindt [2011, 69–93, insb. 91]).

546 Cfr. Dettmar/Küpper (2007a, 280).

mitunter das Ziel, auf gesellschaftlich konstruierte (Macht-)Strukturen hinzuweisen, sie vorzuführen und sie infrage zu stellen. Bessa Myftiu nutzt Kitsch in *Ma légende* und *Amours au temps du communisme* auf ironische Weise, um patriarchalische Hierarchien zu kritisieren. In ihrer Kitsch-Ästhetik findet sich demnach das kritisch-subversive Wirkungspotenzial, das in Bezug auf Ironie herausgestellt wurde. Ihre Funktionen unterscheiden sich jedoch stark von denen, die für gewöhnlich in Bezug auf Kitsch herausgearbeitet werden. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass dabei vornehmlich die Funktionen im Fokus stehen, die Kitsch für die ihn Konsumierenden erfüllt. In seiner Monografie zu Kitsch als Mittel der identitären Neuaushandlung nach dem Mauerfall trägt Sebastian Löwe verschiedene dieser Funktionen zusammen und hält fest, dass Kitsch Bedürfnisse aller Art befriedigt: die nach Orientierung und Stabilität, nach Sinn und Trost sowie jene nach Unterhaltung.⁵⁴⁷ Auch Otto Best hebt die stabilisierende Wirkung von Kitsch⁵⁴⁸ hervor und begründet diese mit der Wiedererkennbarkeit, die Kitsch auszeichnet. Der Gebrauch von vertrauten Schemata, Formeln sowie Klischees gebe Orientierung und erzeuge das Gefühl von Sicherheit und Geborgenheit, da Bekanntes wiederholt und reproduziert wird.⁵⁴⁹ Auf diese Art „[eröffnet] *Kitsch* Möglichkeiten zur Realitätsflucht“.⁵⁵⁰ Zu einem ähnlichen Schluss kommt Hans-Edwin Friedrich, der Kitschgenuss als Eskapismus bezeichnet, da Kitsch bestärkend wirke und Kritikfähigkeit einschränke.⁵⁵¹ In (kunst-)therapeutischen Prozessen werden diese Funktionen des Kitsches wiederum bewusst genutzt, da „Kitsch [...] auf naive Weise das Bedürfnis nach einer heilen Welt symbolisieren und eine Abwehrstrategie gegenüber existenziellen Ängsten darstellen [kann]“.⁵⁵²

Diese verschiedenen Funktionen zeigen zum einen, welche Aspekte durch die bewusste und ironische Nutzung von Kitsch als Gestaltungselement literarischer Texte subversiv aufgegriffen werden können, und lassen zum anderen das affektregulierende Potenzial von Kitsch erkennen, das im Verlauf des Kapitels noch genauer untersucht wird. In Myftius Texten weisen Bezüge zum Dramatischen und Theatralischen auf Risse in der Fassade der (vermeintlich) heilen Welt hin. Indem sie stets den performativen Charakter der überzeichneten Darstellungen und Darbietungen betont, macht Myftiu deutlich, dass sie sich der Kitsch-Ästhetik bewusst bedient, sie auf ironische Weise inszeniert. Brüche mit der genretypischen Ästhetik von Liebesromanen erzeugt sie in ihren Texten darüber hinaus mithilfe grotesker

547 Löwe (2017, 57).

548 Best (1985, 51).

549 Cfr. Best (1985, 186).

550 Best (1985, 186).

551 Friedrich (2002, 50–51).

552 Schiltz (2013, 29).

Elemente. Diese fungieren als weiterer Indikator für die ironisch-subversive Verwendung von Kitsch, weswegen hier knapp auf das Groteske eingegangen wird.

Das Groteske wird beschrieben als „ästhetische Kategorie, die sowohl Aspekte des Komischen als auch des Unheimlichen oder Dämonischen vereint“.⁵⁵³ Die jeweils unterschiedlichen Auffassungen gehen einerseits auf Michail Bachtin und andererseits auf Wolfgang Kayser zurück. Während Kayser das Groteske mit Schrecken und Beunruhigung in Verbindung setzt, hebt Bachtin dessen Nähe zum Komischen hervor.⁵⁵⁴ Er betrachtet das Groteske als Teil der karnevalesken Kultur, die für ihn als „umgestülpte Welt“⁵⁵⁵ gilt und der gewöhnlichen Lebensordnung gegenübersteht. Zentrale Prinzipien der Bachtin'schen Karnevalskultur sind das befreiende Lachen und die Betonung der (grotesken) Körperlichkeit.⁵⁵⁶ Da insbesondere der Aspekt des Körperlichen in Myftius Texten dazu dient, auf stilistischer und semantischer Ebene mit den Konventionen von Liebesromanen zu brechen, eignet sich Bachtins Verständnis des Grotesken für die Analyse. Wie Elisheva Rosen in Bezug darauf erläutert,

neigt das Groteske dazu, all das hervorzuheben, was die biologisch-materielle Grundlage und die Vergänglichkeit des menschlichen Körpers betrifft. Daher rührt auch das Interesse an der Darstellung von deformierten Körpern, Körperöffnungen und lebensnotwendigen Prozessen [...] sowie von Extremen. [...] Aus diesem Blickwinkel ist das Groteske essentiell komischer Natur.⁵⁵⁷

Sie hebt hier explizit das im Bachtin'schen Verständnis verankerte komische Wirkungspotenzial des Grotesken hervor. Dies entfaltet sich bei Myftiu insbesondere in Verbindung mit Kitsch, steht die groteske Überzeichnung der kitschigen doch geradezu diametral gegenüber: Sie hebt vielmehr das Befremdliche hervor als das Bekannte und dient dementsprechend weniger bzw. nicht der Sinn- oder Orientierungsstiftung. So werden die ästhetischen und inhaltlichen Brüche in Myftius Texten besonders deutlich. In diesem Zusammenhang verwendet Myftiu

553 Nolte (2006, 149).

554 Rosen (2001, 878–879). Wolfgang Kayser betont „den Aspekt der Beklemmung angesichts einer entfremdeten Welt“ (Nolte [2006, 149]). Wie Elisheva Rosen in ihrem Beitrag weiter ausführt, „erkennt [er] in der wiederkehrenden Präsenz des Monströsen, welche in grotesken Werken zu konstatieren ist, die Realisationsform dieser Entfremdung“ (Rosen [2001, 878]). Michail Bachtin bezieht sich in *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur* explizit auf Kayser's Verständnis: „An seinen Definitionen verblüfft vor allem der düstere, Furcht und Entsetzen erregende Gesamton der grotesken Welt, über den hinaus der Autor nichts wahrzunehmen scheint. [...] Die mittelalterliche und die Renaissance-Groteske [...] befreien die Welt von allem Entsetzlichen und Furchterregenden, machen sie fröhlich und hell“ (Bachtin [1990, 25–26]).

555 Bachtin (1990, 48).

556 Cfr. Nolte (2006, 149). Zur Verbindung von Leib und Groteske siehe Bachtin (1990, 15–23).

557 Rosen (2001, 879).

auch das Groteske in subversiver Manier. Diesem spielerischen Umgang mit grotesken Elementen geht Hans Günther in seiner Dissertation zum Grotesken bei Gogol' nach⁵⁵⁸ und stellt heraus: „Zur satirischen Aufdeckung negativer gesellschaftlicher Erscheinungen eignet sich die groteske Struktur deshalb, weil sie kraft ihrer desorientierenden Wirkung bestehende Ordnungen aufbrechen und relativieren kann“.⁵⁵⁹

Die Ausführungen haben gezeigt, um welche Art von Inkongruenzen es sich bei den verschiedenen von Ornella Vorpsi und Bessa Myftiu genutzten Formen von Ironie handelt bzw. handeln kann. Mithilfe von Oppositionen, Brüchen und Abweichungen legen die Autorinnen, wenngleich auf unterschiedliche Weise, Bedeutung implizit in ihren Texten an und machen so u. a. ihre Kritik an der kommunistischen Diktatur und am albanischen Patriarchat nicht unmittelbar zugänglich. Die ironisch-subversive Art und Weise, die beiden Machtsysteme zu inszenieren, verschleiert die tatsächliche Einstellung der Autorinnen zum Dargestellten zunächst. Vorpsi und Myftiu greifen jedoch nicht nur auf Formen der uneigentlichen Rede zurück, um ihre Kritik implizit zu artikulieren, sondern schaffen auch in Bezug auf weitere Textinhalte und Bedeutungsebenen eine Distanz: Die traumatische Natur spezifischer Geschehnisse ist nicht unmittelbar ersichtlich, wenn diese Geschehnisse nicht explizit beschrieben, sondern mithilfe von Ironie verhandelt werden. In diesem Zusammenhang inszenieren die Autorinnen die affektregulierende Funktion von Ironie als (psychologischem) Schutzmechanismus. Obwohl die Textanalyse nicht darauf abzielt, die (literarische) Bewältigung von (möglichen) Traumata der Autorinnen mithilfe von Ironie zu untersuchen, erweisen sich die folgenden knappen Ausführungen zu dieser psychologischen Funktion als hilfreich, um zeigen zu können, wie Vorpsi und Myftiu in ihren Werken Ironie verwenden, um traumatische Geschehnisse zu inszenieren.

In ihrem Artikel „The Complex Functions of Irony“ nennt Linda Hutcheon u. a. die „evasive and escapist functions of irony“.⁵⁶⁰ Ironie kann, so erklärt sie, auf selbstschützende Weise verwendet werden und „an escape from mental pain“⁵⁶¹ bieten. Auf diese Funktion von Ironie weisen auch die italienischen Psycholog:innen Luigi Anolli, Maria Giaeale Infantino und Rita Ciceri hin. Sie vergleichen ironische Kommunikation mit dem Tragen einer Brille mit dunklen Gläsern: „People wearing their dark glasses [...] intend to communicate that, though suffering, they do not want to exhibit their own pain. [...] They are useful for protect-

558 Cfr. Günther (1968, 35–42).

559 Günther (1968, 41).

560 Hutcheon (1992, 224).

561 Hutcheon (1992, 224). Max Belkin spricht von Ironie als „an antidote to trauma“ (Belkin [2023, 82]).

ing both personal space and privacy“.⁵⁶² Ebenso vermag Ironie nicht nur Meinungen, sondern auch das emotionale Befinden der Sprecher:innen zu verdecken und eine oppositive Gefühlslage vermitteln.⁵⁶³ Brent J. Steele argumentiert in Bezug auf den Umgang mit den eigenen Gefühlen im Bereich der Internationalen Beziehungen gar, dass Ironie dabei helfen kann, eine Distanz zum eigenen Forschungsgegenstand und damit zusammenhängenden negativen Gefühlen zu gewinnen und diese zu bewältigen.⁵⁶⁴ Wenn Vorpsi und Myftiu Ironie in ihren literarischen Texten also da verwenden, wo es um traumatische Erlebnisse geht, so halten sie ihre Leser:innen nicht nur vorerst auf Distanz zu dieser Bedeutungsebene. Indem sie für die Darstellung auf eine Ausdrucksform zurückgreifen, die mit Searle gesprochen zunächst „inappropriate to the situation“⁵⁶⁵ erscheinen mag, verdeutlichen sie den traumatischen Charakter schließlich.

Im Kontext von Ironie als (vermeintlich) inkongruenter Reaktion auf traumatische Geschehnisse sollen an dieser Stelle kurz Helmuth Plessners Ausführungen zur Ähnlichkeit der mutmaßlich „kontrastierenden Erscheinungen“⁵⁶⁶ des Lachens und des Weinens herangezogen werden. Zwar können, so zeigt er, die verschiedenen Anlässe und Gründe, aufgrund derer der Körper mit Lachen oder Weinen reagiert, für den Eindruck sorgen, auch die Prozesse seien grundverschieden,⁵⁶⁷ doch die Nähe der beiden zueinander ist an der ähnlichen körperlichen Reaktion erkennbar: „Der Mensch verliert seine Fassung und gerät [...] in Lachen oder Weinen; nicht weil er die Dinge lustig oder traurig findet, sondern weil ihm

562 Anolli/Infantino/Ciceri (2001, 149).

563 „In fact, by means of an ironic remark, the speaker may say and not say; he/she may shield him-/herself behind the opaque meaning of the ironic utterance; he/she can always withdraw the ironic meaning by taking refuge in the linguistic expression“ (Anolli/Infantino/Ciceri [2001, 142]).

564 Cfr. Steele (2010, 90). Verortet man Ironie im Feld von Komik und Humor, so kann weiterführend ergänzt werden, dass „the use of humor appears to be a beneficial addition to the treatment of trauma survivors“ (Garrick [2006, 170]). Komik, so erklärt Jacqueline Garrick in ihrem Artikel zu deren Funktion in der therapeutischen Arbeit mit Traumatisierten, wirkt sich positiv auf Körper und Psyche aus, da sie dafür sorgt, dass Endorphine ausgeschüttet werden, und das Gefühl sozialer Teilhabe stärkt (cfr. Garrick [2006, 172–173]). Nicht zuletzt kann Komik dazu dienen, negative Affekte zu regulieren (cfr. Kuiper [2012, 477]), denn sie führt zu einem „cognitive shift that provides an alternate and less threatening perspective on the situation“ (Kuiper [2012, 484]). Ein bewusster Komik-Gebrauch kann Betroffenen also einen anderen Blick auf traumatische Erlebnisse, eine affektive Distanz und somit eine weniger emotionale Auseinandersetzung damit ermöglichen.

565 Searle (1979, 113). Für den Kontext des Zitats siehe die allgemeinen Ausführungen zu Ironie weiter oben.

566 Plessner (1950, 174).

567 Cfr. Plessner (1950, 76).

die Herrschaft über seinen Körper verloren geht“.⁵⁶⁸ Beide Prozesse bringen einen physischen Kontrollverlust⁵⁶⁹ mit sich und sind als „Antworten auf eine *Grenzlage*“⁵⁷⁰ zu verstehen, auf Situationen, in denen „keine wie immer geartete sinnvolle Antwort durch Gebärde, Geste, Sprache und Handlung“⁵⁷¹ möglich ist. Starke emotionale Regungen wie Freude oder Verzweiflung können sich demnach sowohl in Form von Weinen als auch von Lachen äußern.⁵⁷² Das Lachen aus Verzweiflung bezeichnet Plessner dabei als „Flucht in die Komik“.⁵⁷³

Auch wenn man nun darauf schließen könnte, dass Vorpsi und Myftiu in ihren Texten auf Ironie zurückgreifen, um persönliche traumatische Erlebnisse mit der notwendigen affektregulierenden Distanz darstellen zu können, kann und soll dieser Aspekt nicht Teil der literarischen Analyse sein. Vielmehr ist zu zeigen, dass die Verwendung verschiedener Formen von Ironie die Existenz von ‚Grenzlagen‘ im Sinne Plessners suggeriert. Lesenden wird mithilfe von Ironie die Wahrnehmung traumatischer Ereignisse ermöglicht: Da Traumatisches indirekt vermittelt, nicht explizit benannt und beschrieben wird, werden auch Lesende weniger affektiv-emotional involviert und vielmehr auf kognitiver Ebene angesprochen, denn „irony [...] represents a mode of intellectual deattachment“, ja „[i]rony engages the intellect rather than the emotions“.⁵⁷⁴ Sie müssen sich der Diskrepanzen und Inkongruenzen bewusst werden und diese auflösen, um die Ironie verstehen zu können. So erschließt sich demnach nicht nur die Kritik an Kommunismus und Patriarchat, sondern auch die *gravitas* der dargestellten Gegebenheiten. Das affektregulierend-distanzierende Wirkungspotenzial von Ironie hilft also beim Erkennen der implizit im Text verhandelten Missstände sowie Vorpsi und Myftiu Kritik daran.

Anders als Wolfgang Iser – er spricht vom Komischen im Allgemeinen – gehe ich nicht davon aus, dass eine Beschäftigung mit Inkongruenzen im Kontext von Ironie *per se* das kognitive Verständnis des Dargestellten beeinträchtigt. Iser erklärt in seinem Aufsatz „Das Komische: ein Kipp-Phänomen“, dass Inkongruenzen zwischen „im Komischen zusammengeschlossenen Positionen“ als Eigenschaften von Komik prinzipiell zum „wechselseitige[n] Zusammenbrechen dieser Positio-

568 Plessner (1950, 131).

569 „Lachen und Weinen – hierin zeigt sich ihre Zusammengehörigkeit [...] – kann der Mensch nur, wenn er sich ihnen überlässt“ (Plessner [1950, 72]).

570 Plessner (1950, 175).

571 Plessner (1950, 75).

572 Cfr. Plessner (1950, 130–131).

573 Plessner (1950, 123).

574 Gibbs/Izett (2005, 133).

nen⁵⁷⁵ führen; dazu, dass „[j]ede Position [...] die andere kippen [läßt]“.⁵⁷⁶ Er begründet dies damit, dass sie sich gegenüberstehen und deshalb gegenseitig negieren. Die so entstehende „Wechselseitigkeit des ‚Kippens‘“, ⁵⁷⁷ so Iser weiter, rufe bei Rezipient:innen Orientierungsverlust und Verblüffung hervor, mache die rationale Betrachtung der Inkongruenzen sowie das Begreifen unmöglich und äußere sich (zwangsweise) im Lachen.⁵⁷⁸ Dies bezeichnet er als Reaktion auf die Krise, die ihm zufolge aus den Inkongruenzen hervorgeht. Die zu analysierenden ironischen Elemente bei Vorpsi und Myftiu sind jedoch nicht als Kipp-Phänomene im Sinne Iser zu verstehen. Die Inkongruenzen bringen, so meine Auffassung, keine emotional-affektive Überforderung mit sich, sondern verstärken die genannte affektregulierende Wirkung vielmehr noch. Verbale und dramatische Ironie sowie die Ironisierung von Kitsch mindern oder verhindern da eine emotional-affektive Reaktion, wo die jeweiligen Inkongruenzen durch ihre Auffälligkeit eine ästhetische Distanz schaffen. Diskrepanzen, Abweichungen sowie überspitzte, übertriebene und überzeichnete Darstellungen rufen kognitive Dissonanzen hervor, die zu einer bewussten Auseinandersetzung und Hinterfragung – und nicht zu einer emotiven Krise, wie Iser sie beschreibt – führen. Wie Monika Fludernik erklärt: „[T]extual contradictions and inconsistencies alongside semantic infelicities, or discrepancies between utterance and action[...], merely signal the interpretational incompatibility [...] which then requires a recuperatory move on the reader's part“.⁵⁷⁹

Ironie wirkt, so lässt sich festhalten, in den Texten von Vorpsi und Myftiu in mehrfacher Hinsicht distanzierend: Indem sie ihre Kritik indirekt in ironischen Aussagen anlegen, also nicht explizit äußern, schaffen die Autorinnen eine Distanz zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten. Zudem verhandeln sie unter Rückgreif auf Ironie traumatische Inhalte implizit und schränken so eine affektiv-emotionale Reaktion ein. Wird die Distanz überbrückt, so tritt das (womöglich) Gemeinte in den Vordergrund. Einerseits offenbart sich so die Kritik an den Machtstrukturen der Hoxha-Diktatur, andererseits kann die bewusste Verwendung von uneigentlichen und indirekten Darstellungsformen als Inszenierung einer „Flucht in die Komik“⁵⁸⁰ und somit als Indikator dafür gelten, dass eine traumatische Situation vorliegt. Traumatische Erlebnisse können demnach nicht trotz, sondern aufgrund der Distanz zum Geschehen als solche wahrgenommen

575 Iser (1976, 399).

576 Iser (1976, 399).

577 Iser (1976, 400).

578 Cfr. Iser (1976, 400).

579 Fludernik (1993, 352).

580 Plessner (1950, 123).

werden. Die Betrachtung aus einer distanzierten Perspektive scheint einem durch Traumastrategien narrativ konstruierten Miterleben bzw. Nachempfinden zwar gegenüberzustehen, kann aber einerseits ebenso vermitteln, dass ein Erlebnis traumatisch ist, und erreicht Lesende andererseits nicht auf der affektiven, sondern der kognitiven Ebene, wodurch ein kritischer Blick begünstigt wird.

In den folgenden Textanalysen wird den Formen und Funktionen des distanzierenden und subversiven Ironie-Gebrauchs bei Ornela Vorpsi und Bessa Myftiu nachgegangen. Es gilt zunächst, die Ironie in Vorpsi Texten, insbesondere das Zusammenspiel von verbaler und dramatischer Ironie, zu untersuchen, um herauszustellen, inwiefern sie die Funktionsweisen der kommunistischen Diktatur und des albanischen Patriarchats spottend anprangert. Anschließend wird die Aufmerksamkeit darauf gerichtet, wie Myftiu Kitsch auf ironische Weise gebraucht, um hierarchische Liebesbeziehungen – und damit patriarchalische Machtverhältnisse – vorzuführen und zu kritisieren.

4.1 L'„esempio della parità in terra“ – Vorpsi Ironisierung von Kommunismus und Patriarchat

In der Forschungsliteratur zu Ornela Vorpsi Texten, insbesondere zu *Il paese dove non si muore mai* und *La mano che non mordi* wird vielfach darauf hingewiesen, dass diese von Ironie und Sarkasmus geprägt sind.⁵⁸¹ Über diese Feststellung gehen die meisten Autor:innen jedoch nicht bzw. kaum hinaus: Es wird weder an konkreten Textstellen gezeigt, inwiefern diese als ironisch oder sarkastisch zu verstehen sind, noch dem konkreten Funktionspotenzial nachgegangen.⁵⁸² Obwohl Daniele Comberiati in Bezug auf *Il paese dove non si muore mai* schreibt, dass „[i]l testo si presenta come una sorta di monologo memorialistico, nel quale l'ironia è visibile fin dal titolo“,⁵⁸³ findet darüber hinaus keine Analyse der Ironie statt. Comberiati nennt zwar noch die ähnlich ironische Überschrift des ersten Kapitels und zitiert anschließend das Incipit, jedoch nur um davon ausgehend allgemeine Aussagen über den Text zu treffen und ästhetische Merk-

581 Cfr. Camilotti (2008, 70–71, 82); cfr. Comberiati (2010a, 228–229); cfr. Pinzi (2013, 182–183); cfr. Pinzi (2015, 83–84, 190, 199); cfr. Federici (2016, 185); cfr. Maul (2017, 291).

Nachweis für das Zitat in der Kapitelüberschrift: PMM, 80.

582 Anders verhält es sich bei Barbara Kuhn, die sich in ihrem Artikel zum italofrankophonen Albanien in Vorpsi Texten zwar nicht vornehmlich auf Ironie konzentriert, jedoch in dem Moment, in dem sie Ironie ausmacht, genauer auf die Inkongruenzen und deren Wirkungspotenzial eingeht (cfr. Kuhn [2023, 229–232, 238]).

583 Comberiati (2010a, 228).

male aufzuführen.⁵⁸⁴ Auch Silvia Camilotti hebt zwar in ihrer Dissertationsschrift den sarkastischen Ton Vorpsis hervor, schenkt ihm aber keine weitere Aufmerksamkeit. Auf ein Zitat, in dem Vorpsi den heuchlerischen Respekt von Albaner:innen gegenüber Verstorbenen anprangert, folgt lediglich folgender Kommentar, mit dem Camilotti zu im Roman beschriebenen Beziehungen überleitet: „Il tono sarcastico e pungente che caratterizza il passo dà la misura del tipo di relazioni descritte nel romanzo“.⁵⁸⁵ Auch ein weiterer Ausschnitt aus dem Primärtext wird lediglich durch zwei deskriptive Kommentare gerahmt: Nachdem Camilotti mit den Worten „[i]l sarcasmo prende il posto della sofferenza“⁵⁸⁶ zu einem neunzehnzeiligen Zitat hinführt, beschränkt sie sich anschließend darauf, festzuhalten, dass „[i]l sarcasmo e la disillusione sembrano mescolarsi in questo passo“,⁵⁸⁷ jedwede Primärtextanalyse bleibt aus. Aufgrund der fehlenden Analysen von Ironie und Sarkasmus sind einige Aussagen nicht nachvollziehbar und meines Erachtens mitunter unzutreffend. So hält bspw. Cornelia Anna Maul fest, dass „Vorpsis Texte den trüben Schleier [...] immer wieder ab[schütteln], um durch komische Elemente und Ironie eine gewisse Leichtigkeit durchscheinen zu lassen“,⁵⁸⁸ ohne diesen Elementen jedoch überhaupt nachgegangen zu sein. Meine Analyse der Ironie bei Ornella Vorpsi hingegen zeigt, dass die ironischen Darstellungen eher die Schwere bestimmter Aspekte und Geschehnisse vermitteln als Leichtigkeit.

Bisher, darauf muss nicht zuletzt hingewiesen werden, wurde in der Sekundärliteratur außerdem keine Unterscheidung verschiedener Formen von Ironie vorgenommen, obwohl Vorpsis Texte sich insbesondere durch das Zusammenspiel von verbaler und dramatischer Ironie auszeichnen. Ausgewählte Textstellen – sowohl jene, die in der Sekundärliteratur bereits angeführt und unzureichend betrachtet wurden, als auch solche, die bisher unbeachtet geblieben sind – werden im Folgenden hinsichtlich der jeweiligen Form von Ironie untersucht und auf ihr kritisch-subversives sowie distanzierendes Wirkungspotenzial befragt. Im Zuge der Mikroanalysen werden sprachlich-textuelle Ironiesignale herausgearbeitet sowie „außertextuelle bzw. kontextuelle Bezugsrahmen (*frames of reference*)“⁵⁸⁹ berücksichtigt, die bei der Analyse von Ironie insofern eine wichtige Rolle spielen, als mit ihrer Hilfe Widersprüche und Inkongruenzen aufgedeckt werden können. Zunächst wird anhand von Vorpsis erstem Werk *Il paese*

584 Cfr. Comberiati (2010a, 228–229).

585 Camilotti (2008, 82).

586 Camilotti (2008, 70–71).

587 Camilotti (2008, 71).

588 Maul (2017, 291).

589 Nünning/Nünning (2007a, 72).

dove non si muore mai ausführlich aufgezeigt, wie sie verbale und dramatische Ironie nutzt, um das kommunistische Regime zu verspotten und zu kritisieren. Anschließend wird der Blick auf einzelne Ausschnitte ausgeweitet, in denen das albanische Patriarchat zum Ziel der Kritik wird. Schlussendlich werden ausgewählte Passagen aus ihrem jüngsten Roman *L'été d'Olta* betrachtet, um zu zeigen, inwiefern die darin angelegte Kritik jene in *Il paese dove non si muore mai* ergänzt.

Ornella Vorpsi's erstes Werk beginnt mit der ironischen Charakterisierung Albanien und seiner Bevölkerung. Indem Vorpsi ihr Herkunftsland im Titel und im ersten Satz mit einem märchenhaften⁵⁹⁰ und unrealen Ort gleichsetzt, an dem man unsterblich ist, erzeugt sie einen Widerspruch zur Realität, forderte der albanische Kommunismus doch tausende, wenn nicht zehntausende Opfer. Die Ironie, die Vorpsi Kritik an der Diktatur zu verstehen gibt, wird dabei nicht nur mithilfe dieses Kontextwissens erkennbar, sondern auch durch die ständige Thematisierung des Todes innerhalb des Textes,⁵⁹¹ denn so wird deutlich, dass man in Albanien sehr wohl stirbt. Wie auch Comberiati festhält, verspottet Vorpsi im Werktitel das Idealbild, das während des Kommunismus von Albanien gezeichnet wurde.⁵⁹² Nimmt man den gesamten Anfang des ersten Kapitels – eine ironische Abrechnung mit ihrem Herkunftsland – hinzu, zeigt sich, dass Vorpsi mit dem Titel außerdem die Überheblichkeit und Naivität weiter Teile der Bevölkerung verhöhnt, die sich für unsterblich halten.

È il paese dove non si muore mai. Fortificati da interminabili ore passate a tavola, annaffiati dal *rachi*, disinfettati dal peperoncino delle immancabili olive untuose, qui i corpi raggiungono una robustezza che sfida tutte le prove.

La colonna vertebrale è di ferro. La puoi utilizzare come ti pare. Se capita un guasto, ci si può sempre arrangiare. Il cuore, quanto a lui, può ingrassare, necrosarsi, può subire un infarto, una trombosi e non so cos'altro, ma tiene maestosamente.

Siamo in Albania, qui non si scherza.

Di polvere e fango è fatto questo paese; il sole brucia a tal punto che le foglie della vigna si arrugginiscono e la ragione comincia a liquefarsi. Da ciò nasce una specie d'effetto secondario (temo irrimediabile): la megalomania, delirio che in questa flora germoglia come un'erba pazza (PMM, 7).

⁵⁹⁰ Siehe dazu Kapitel III.3.1.

⁵⁹¹ So sterben bspw. Figuren wie ein Nachbar, der Ehemann einer Sportlehrerin, unfreiwillig schwangere Frauen und ein Onkel (cfr. PMM, 9, 55, 59–62, 76). Darüber hinaus wird über den Tod gesprochen (cfr. PMM, 11, 13, 98) und ein Friedhof ist Schauplatz eines der Kapitel (cfr. PMM, 82–85).

⁵⁹² Cfr. Comberiati (2010a, 228).

Vorpsi greift für ihre ironische Charakterisierung von Albanien und Albaner:innen u. a. auf Klischees in Bezug auf Nahrung und Klima sowie Körpermetaphern zurück; die Ironie offenbart sich anhand von Inkongruenzen: So wird die Robustheit der Körper, ja die Unsterblichkeit, nicht etwa mithilfe von Krafttraining und Muskelaufbau, sondern dank des Konsums von Raki und Chili erreicht, obwohl insbesondere Alkoholkonsum viel eher einen Sterbegrund darstellt. Die Lebensmittel härten die Albaner:innen in dem Maße körperlich ab, dass ihre Wirbelsäule aus Eisen zu bestehen, ja zu einer Waffe zu werden scheint und ihr Herz jeder Gefahr standhalten kann. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um tatsächliche Stärke oder gar um Unsterblichkeit, dies macht Vorpsi mittels verbaler Ironie deutlich, sondern um überhebliche Selbstwahrnehmung.⁵⁹³ Die Metapher des starken Rückgrats erhält eine ironische Zusatzbedeutung und zeigt vielmehr sture Standhaftigkeit⁵⁹⁴ auf als echte (Charakter-)Stärke. Die scheinbar positiven Beschreibungen schlagen dann sogar in explizit negative um: Der Verstand verflüssigt sich und Größenwahn wird geradezu als Volkskrankheit herausgestellt. Diesen illustriert Vorpsi innerhalb der anfänglichen ironischen Beschreibung auch diskursiv, indem sie Extrema verwendet: ‚interminabili‘, ‚immanabili‘, ‚tutte le prove‘. Sie verleiht ihrer ironischen Beschreibung insbesondere durch den Satz ‚Siamo in Albania, qui non si scherza‘ Nachdruck, denn zum einen verlacht sie die (vermeintliche) Seriosität von Albaner:innen, zum anderen legitimiert sie ihre Aussagen auf ironische Weise.

Kritik an Albanien ist auch in weiteren Beschreibungen des Landes zu erkennen. Wenn Vorpsi ihr Herkunftsland als „il mio magnifico paese“ (PMM, 12) oder „[il] nostro caro paese“ (PMM, 13) bezeichnet, während sie im entsprechenden Kapitel die Sexualisierung von jungen Mädchen und die Ächtung von (ungewollten) Schwangerschaften außerhalb der Ehe thematisiert (cfr. PMM, 11–14), wird textintern anhand des Kontrasts erkennbar, dass es sich um ironisch gemeinte Attribute handelt. In gleicher Weise ist die Bezeichnung von Albanien als ‚Paradies‘ ironisch zu verstehen: Am Ende des Kapitels „Giardino d’infanzia“ erfahren die

⁵⁹³ Das Bild der eisernen Wirbelsäule kann darüber hinaus mit den Reden Enver Hoxhas in Verbindung gesetzt werden, in denen er bspw. den „eisernen Willen“ (Hoxha [1972, 116]) des Landes hervorhebt und die Stärkung des Volkes und der Partei immer wieder mit dem Ausdruck ‚gestählt werden‘ beschreibt: „Wenn wir die Arbeiterklasse auf diese Weise gestählt haben, dann haben wir auch unsere Partei gestählt, da die Partei zur Klasse gehört und ihre Reihen die besten Kräfte der Klasse umfassen sollte. Eisen wird in der Hitze des Hochofens zu Stahl geformt; genauso soll die Arbeiterklasse mutig die Aufgaben auf sich nehmen, die ihr zukommt, um gestählt zu werden und ihre Partei zu stählen“ (Hoxha [1972, 154]). Siehe auch Hoxha (1972, 187).

⁵⁹⁴ Diese geht auch aus dem Titel des ersten Kapitels: „Campa, campà e non crepà l’albanese“ (PMM, 7) hervor.

Hauptfigur und ihre Cousine, dass ihr Onkel als junger Erwachsener erschossen wurde, da er aus Albanien fliehen wollte.

Madre-Partito l'aveva [=lo zio] fucilato all'età di diciassette anni (la sua politica se l'era giocata cercando di fuggire dall'Albania: si era innamorata di una slava [...] – ma come?, non sapeva il poveretto che non si ha il diritto di abbandonare il paradiso?) (PMM, 76).

Da der Onkel das (vermeintliche) Paradies verlassen möchte, kann es sich kaum um einen Ort des unendlichen Glücks handeln. Es ist darüber hinaus offensichtlich, dass vom Paradies nicht die Rede sein kann, wenn Menschen das Recht entzogen wird, sich frei zu bewegen;⁵⁹⁵ die Ermordung des jungen Mannes macht dies überdeutlich. Hervorzuheben ist an dieser Stelle jedoch die ironische Darstellungsweise: Zwei überraschte Fragen unterbrechen die Geschichte des Onkels – die ohnehin nur eine nebensächliche Rolle zu spielen scheint, wird sie doch innerhalb weniger Zeilen und in Klammern abgehandelt – und attestieren ihm naives Selbstverschulden. Die der allgemeinen Vorstellung vom Paradies widersprechende Tatsache, dort seine (Bewegungs-)Freiheit zu verlieren, wird von der Erzählstimme als Allgemeinwissen vorausgesetzt. Aufgrund dieser ironischen Darstellung rückt das tragische Schicksal des Onkels etwas in den Hintergrund; die Ironie wirkt distanzierend und affektregulierend. Zusätzlich vermag die ironische die Frage die Missstände während der Diktatur zu verdeutlichen: Vorpsi weist implizit auf die Abschottung Albaniens sowie die damit einhergehende Freiheitsberaubung hin und demonstriert die Verzweiflung der Bevölkerung, da der Onkel der Hauptfigur trotz des bekannten Risikos den Fluchtversuch wagt.

Anhand der verschiedenen ironisch gemeinten Attribute für Albanien (‚magnifico‘, ‚caro‘, ‚paradiso‘) kann herausgestellt werden, was Vorpsis Ironie-Gebrauch auszeichnet: Zwar sind die Bezeichnungen eindeutig der verbalen Ironie zuzuordnen, doch reproduziert Vorpsi hier Aussagen, die zur Zeit der kommunistischen Diktatur nicht nur so oder so ähnlich getätigt wurden,⁵⁹⁶ sondern

595 In der Kurzgeschichte „Mauro di via dei Gracchi“ aus *Bevete cacao Van Houten!* geht es um eine junge Frau, die nach dem Ende der kommunistischen Diktatur und der damit einhergehenden Grenzöffnung Albanien verlassen möchte. Sie trifft auf einen Angestellten der italienischen Botschaft, der ihr Hilfe anbietet: „Non ti preoccupare, ti farò entrare senza fare quella fila folle ai cancelli dell'ambasciata. Hai visto che fila? L'inferno!“ (BCVH, 82). Ihm als Außenstehendem erscheint die Schlange wie die Hölle. Sowohl Teuta, der jungen Albanerin, als auch Lesenden dürfte die ihm unbewusste Ironie seiner Aussage auffallen, reihen sich doch große Teile der Bevölkerung in ebendiese Schlange ein, um aus ihrem Land, das sie wohl eher als Hölle bezeichnen würden, zu fliehen. Mithilfe von dramatischer Ironie weist Vorpsi hier erneut indirekt auf die Lebensbedingungen in Albanien hin.

596 Hoxha spricht in seinen Reden bspw. vom „geliebte[n] Albanien“ sowie vom „heroische[n] Volk“ (Hoxha [1978, 532]) und beschreibt das Land als „klein, aber wunderbar, mit einem großen

zudem völlig ernst gemeint waren. Dies stellt auch Anna Federici heraus: „L’ironie de Vorpsi a recours à une variété fortement marquée, dont fait partie le langage communiste, pour se moquer du pouvoir“.⁵⁹⁷ Vorpsi verspottet den albanischen Kommunismus also in doppelter Hinsicht, indem sie sich für ihre Kritik den Propaganda-Diskurs aneignet, statt sie sprachlich selbst zu konzipieren. Derartigen propagandistischen Äußerungen ist dramatische Ironie bereits inhärent; sie lässt sich mithilfe von außertextuellen Bezugsrahmen, nämlich historischem und sozio-politischem Kontextwissen, eindeutig erkennen. Vorpsi inszeniert diese ohnehin schon ironisch wirkenden Aussagen bewusst.

Deutlich wird dieses Vorgehen auch im folgenden Ausschnitt aus dem Kapitel „Il dervish delle meraviglie“, in dem vor einer Schießübung Enver Hoxha zitiert wird, bevor die Erzählstimme das kommunistische Gedankengut ironisch weiter reproduziert:

„Imparare a difendere la patria, per di più la nostra, invidiata da tutto il mondo per la sua marcia così riuscita verso il comunismo“, dice il nostro compagno, il Timoniere Enver Hoxha.

Gli imperialisti americani, gli sciovinisti russi, i grandi capitalisti francesi e italiani sono pronti a sbarcare per distruggere l’esempio della parità in terra, l’esempio di una società che non ha più lotte di classe, che non conosce antagonismi nel suo seno, la società più evoluta mai conosciuta dalla coscienza umana (PMM, 80).

Schon das Hoxha in den Mund gelegte Zitat kann als ironisch verstanden werden, da Vorpsi das fiktionale Pendant zum albanischen Diktator das Lob auf das eigene Land mithilfe von Übertreibung („da tutto il mondo“) und dem Verstärkungswort „così“ bewusst überzeichnen lässt. Während Hoxha „selbst zum Objekt der dramatischen Ironie seiner Äußerungen [wird], die von ihm sicherlich nicht ironisch gemeint waren“,⁵⁹⁸ erhält die Passage eine zusätzliche ironische Komponente, da die erzählende Hauptfigur das Zitat nutzt, um über die Schießübung zu spotten. Sie führt Hoxhas Aussage in ähnlichem Stil fort, sodass sich auch weiterhin extreme Lobpreisungen und Superlative finden: „l’esempio della parità in

Herzen, einem eisernen Willen und einem revolutionären Geist“ (Hoxha [1972, 116]). Zudem hebt er die Macht des Volkes und der Partei bspw. wie folgt hervor: „Unser Volk, geführt von seiner Partei, schreitet mit revolutionärem Schwung sicher vorwärts, zerstreut den Nebel, erstickt Krankheiten im Keim, festigt die Positionen der Revolution und des Sozialismus“ (Hoxha [1972, 115]). Auch betont er die (vermeintlichen) Vorteile der kommunistischen Ideologie, „welche glänzend leuchtet uns den Weg zum Erfolge, den Weg zum Kommunismus, den Weg des Glückes weist“ (Hoxha [1972, 211]).

⁵⁹⁷ Federici (2016, 185).

⁵⁹⁸ Nünning/Nünning (2007a, 58).

terra', 'non ha più lotte di classe' und 'più evoluta mai conosciuta'.⁵⁹⁹ Der Wechsel von der direkten Figurenrede zur Erzählrede innerhalb des Auszugs macht den ironischen Ton besonders deutlich, da die implizite dramatische Ironie in explizite verbale Ironie übergeht. Und doch äußert Vorpsi ihre Kritik mithilfe dieses Vorgehens auf indirekte Weise. Einerseits ist der Übergang leicht zu übersehen: Werden die Anführungszeichen nicht beachtet, erscheinen auch die sich anschließenden Aussagen als Wortlaut Enver Hoxhas. Andererseits ist die verbale zwar eine explizite Form von Ironie, jedoch wird die Botschaft dabei implizit geäußert. Indem sich Vorpsi also der beiden Formen von Ironie bedient, schafft sie eine Distanz zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten und verschleiert ihre Kritik.

Wenn Vorpsi im obigen Zitat von der 'società più evoluta mai conosciuta' spricht, klingt bereits an, dass sie nicht nur auf kommunistische Rhetorik, sondern auch auf die Evolutionstheorie zurückgreift, die die kommunistische Ideologie neben dem dialektischen Materialismus mitbestimmt. An anderer Stelle bezieht sie sich noch ausführlicher darauf, um die kommunistische Selbstherrlichkeit mithilfe von Ironie vorzuführen. Sie treibt die kommunistische Rhetorik auf die Spitze, indem sie die autodiegetische Erzählerin erklären lässt, dass die Evolution im Kommunismus ihren finalen Abschluss findet. Dabei bedient Vorpsi sich außerdem der Terminologie Martin Heideggers,⁶⁰⁰ um den (pseudo-)philosophischen Diskurs der Partei *ad absurdum* zu führen und bloßzustellen:

Tutto comincia da una semplice ameba e finisce che l'essere umano sogna le condizioni ideali per sé, lo stato supremo di *essere-al-mondo*, di *esserci-nel-mondo*: il comunismo.

In breve, l'essere umano è una specie eroica, non pensate? Basta cercare di seguire il lungo percorso tra l'ameba e il sogno comunista che bussa alle nostre porte per comprendere la sua grandezza (PMM, 70).

Der Kommunismus wird als ideale Lebensform beschrieben, was sowohl mithilfe der innertextuellen Informationen als auch außertextuellem Wissen unschwer als Ironie erkannt werden kann, wenngleich die Erzählerin sich dem Widerspruch zwischen der Realität des Kommunismus und der – in diesem Fall – in der Schule vermittelten Doktrin nicht bewusst ist. Anders als im vorherigen Ausschnitt liegt hier durchgehend dramatische Ironie vor, die Vorpsi mittels einer jungen und naiven Hauptfigur bewusst inszeniert. Naivität zeigt sich im Zitat besonders deutlich, wenn das Mädchen in Bezug auf seine Bezeichnung der mensch-

⁵⁹⁹ Für Anita Pinzi erscheint die von der Hauptfigur reproduzierte Rhetorik zwar aufgrund des „hyperbolic tone“ als „laughable non-sense“ (Pinzi [2015, 84]), sie stellt jedoch nicht heraus, dass und wie dies über das Verfahren der Ironie erreicht wird.

⁶⁰⁰ Heidegger spricht in *Sein und Zeit* vom In-der-Welt-Sein (Heidegger [1977]).

lichen Spezies als heroisch mithilfe der Frage ‚non pensate?‘ erst nach Bestätigung sucht und sich anschließend selbst unter Rückgriff auf kommunistische Rhetorik – ‚sogno comunista‘ und ‚grandezza della specie‘ – die Richtigkeit der Aussage versichert. Vorpsi nutzt die den naiven Aussagen inhärente dramatische Ironie weiterhin, um Widersprüche innerhalb der kommunistischen Logik aufzudecken:

„Dovete studiare per bene le opere fondamentali di Darwin, dovete essere armati davanti al nemico [...]“.

Non mi resta che armarmi, e mi sto armando, con armi che mi fanno nascere un sacco di domande che però non oso più porre (le domande possono suggerire delle insinuazioni di cui potrebbe approfittare il nemico), non mi resta che prestare fede, semplicemente, come due e due che fanno quattro. E per di più credo che il signor Darwin con quest’aria così seria, che sembra aver vissuto mille e due anni, debba sapere qualcosa di certo, magari ha proprio avuto il tempo di vedere il processo secondo cui una lumaca diventa un fossile! (PMM, 69–70).

Die Hauptfigur befolgt den Arbeitsauftrag ihrer Lehrerin und offenbart dem Lesepublikum auf diese Weise, dass zwar eine Abkehr von Religion und Glaube sowie die Hinwendung zum Materialismus gefordert wird, dass dieser jedoch in ähnlicher Weise zum Glauben wird. Dies verdeutlicht Vorpsi auf diskursiver Ebene, indem sie den religiös konnotierten Ausdruck ‚prestare fede‘ nutzt und so zusätzlich suggeriert, dass der Glaube an Gott durch den Glauben an die kommunistische Ideologie ersetzt wird. Auch über die Beschreibung Darwins wird eine gewisse Nähe zur Religion hergestellt, da er mit seinem vermeintlichen Alter von eintausendzwei Jahren und seiner ‚aria così seria‘ geradezu zur neuen Gottesfigur stilisiert wird.

Nünning und Nünning zufolge wird „[i]m Falle von dramatischer Ironie der Sprecher unfreiwillig zum Objekt und Opfer der ihm nicht bewußten dramatischen Ironie seiner Äußerungen“,⁶⁰¹ wodurch es demnach zu einer „unfreiwillige[n] Selbstentlarvung“⁶⁰² kommt. Wenngleich dies auch hier geschieht – Lesende erfahren vom Unwissen der Figur –, spielt die Fremdentlarvung, die damit einhergeht, eine weitaus größere Rolle. Der jungen Erzählerin ist die Tatsache, dass sie „sich der ironischen Dimension ihrer Äußerungen“⁶⁰³ nicht bewusst ist, zu verzeihen, ist sie doch noch ein Kind und leidet sie doch unter der Indoktrination. Es ist die Widersprüchlichkeit der kommunistischen Ideologie, die hier vorge-

⁶⁰¹ Nünning/Nünning (2007a, 58).

⁶⁰² Nünning/Nünning (2007a, 58).

⁶⁰³ Nünning/Nünning (2007a, 58).

führt wird,⁶⁰⁴ wobei die naive Kinderperspektive und der entsprechende Ton – bspw. erkennbar an der übertriebenen und völlig unrealistischen Altersschätzung und der durch das Ausrufezeichen markierten Exklamation – die Inkongruenzen verstärken und so das ironische Wirkungspotenzial steigern.

Diskrepanzen zwischen den kommunistischen Idealvorstellungen und der albanischen Realität zeigt Vorpsi auch an weiteren Stellen auf. Als der Vater der Hauptfigur des Kapitels „Albania la sensuale“ verhaftet wird und als „prigioniero politico“ (PMM, 35) ins Gefängnis kommt, erfahren Mutter und Tochter nichts über die Gründe; es wird lediglich spekuliert, dass er mit seinen Aussagen für politischen Aufruhr gesorgt hatte:

Non sapemmo mai di cosa fosse accusato [mio padre]. [...] Pare che avesse detto che stava per bussare l'anno nuovo e non si trovavano le patate al mercato. [...] Proclamare frasi simili è considerato agitazione e propaganda contro il Partito. Sostenere che non si trovino patate al mercato vuol dire seminare il panico nel popolo. Tutto questo quando Madre-Partito ha previsto con cura il bene del popolo con i suoi piani quinquennali! (PMM, 35).

Bei diesen Aussagen handelt es sich jedoch nicht um kritische Gegenrede, sondern um die vermeintlich banale Feststellung, dass es auf dem Markt keine Kartoffeln gibt.⁶⁰⁵ Unabhängig davon, ob dies der Wahrheit entspricht oder nicht, widerspricht die Äußerung dem Bild, das die kommunistische Partei in Albanien von sich geschaffen hat: Sie Sorge für das Wohl des Volkes. Mithilfe von Ironie prangert Vorpsi im Zitat diese heuchlerische Fiktion an, wobei es sich als kompliziert erweist, zwischen verbaler und dramatischer Ironie zu unterscheiden, da unklar bleibt, wer die letzten drei Sätze der zitierten Passage spricht. Es könnte sich hier sowohl um die spekulierenden Stimmen handeln, die auf diese Weise die Verhaftung des Vaters rechtfertigen, als auch um die autodiegetische Erzählerin, die die kommunistische Rhetorik reproduziert. Im ersten Fall wäre also von dramatischer Ironie zu sprechen, da den Stimmen die Widersprüchlichkeit, ja Ab-

604 Es sei an dieser Stelle noch auf zwei weitere Passagen verwiesen, aus denen die Inkonsistenz der kommunistischen Logik hervorgeht: Vorpsi zeigt anhand von normierter Kleidung auf, dass die Ausrichtung auf Gleichheit da scheitert, wo sie forciert wird, denn weder die Sportbekleidung (cfr. PMM, 53–54) noch die Militäruniform (cfr. PMM, 77) wird den verschiedenen existierenden Körperformen gerecht, sodass nicht nur Unterschiede, sondern insbesondere auch weibliche Merkmale hervorgehoben werden, die mithilfe ebendieser Kleidung versteckt werden sollten.

605 Diese Episode findet sich auch in *L'été d'Olta* (cfr. EO, 107) und sogar, sehr ähnlich, in Bessa Myftiu *Confessions des lieux disparus*: „Savez-vous qu'un de mes voisins s'est fait écrouer il y a une semaine, seulement parce qu'il s'est plaint de ne pas trouver de poireaux sur le marché en pleine saison? On l'accuse d'agitation et de propagande contre le régime“ (CLD, 117). Da auch Myftiu diesen Verhaftungsgrund beschreibt, kann darauf geschlossen werden, dass es sich dabei nicht um reine Fiktion handelt.

surdität, ihrer Aussagen nicht bewusst zu sein scheint. Zum einen wird nämlich deutlich, dass das ‚bene del popolo‘ nur für diejenigen bestimmt ist, die sich der der kommunistischen Fiktion ungeachtet der tatsächlichen Begebenheiten verpflichten – alle anderen werden verhaftet. Zum anderen zeigt sich die Verblendung der Kommunist:innen, die davon auszugehen scheinen, dass eine größere Panik aus der Feststellung des Fehlens von Kartoffeln entsteht als aus dem Fehlen selbst, und sich zudem der tatsächlichen und längst verbreiteten Ängste des Volkes, bspw. wie die Vaterfigur verraten und verhaftet zu werden, verschließen. Wenn die Hauptfigur die Sätze mit ihrer inhärenten dramatischen Ironie nun aber bewusst reproduziert, wird durch das Zusammenspiel von dramatischer und verbaler Ironie die Kritik am Kommunismus und seinen leeren Versprechen verstärkt. Ein Indiz dafür findet sich im elliptischen Ausruf am Ende des Zitats, der als „linguistische[s] Signal für Expressivität“⁶⁰⁶ bezeichnet werden kann und nach Vera und Ansgar Nünning's Übersicht als Ironiesignal fungiert.⁶⁰⁷ Hingewiesen sei auch auf die ironische Verwendung der Muttersymbolik: Von der Partei wird zwar als fürsorgender Mutter gesprochen, die im Kapitalkontext, aber auch im gesamten Werk dargestellten Handlungen stimmen mit diesem Bild jedoch keineswegs überein.

Vorpsi nutzt Ironie, um die Kritik an der kommunistischen Diktatur auf implizite Weise im Text anzulegen. Oder, mit den Worten Uwe Wirths, der die Funktionsweise subversiver Komik an einem ähnlichen Beispiel erklärt: Vorpsi führt die Diktatur vor, „indem sie eine widersinnige Regelung sichtbar und lächerlich macht. Die indirekte Aggressivität der Subversion verbindet sich hier über den Umweg des Komisch-Machens mit einer indirekten Kritik“.⁶⁰⁸ Insbesondere das Zusammenspiel der verschiedenen Formen von Ironie kann bei Lesenden die Fragen aufwerfen, wer spricht und ob die jeweilige(n) Figur(en) die Aussagen ernst meint bzw. meinen. Eine derartige Reflexion kann wiederum zur Folge haben, dass Vorpisis Kritik nicht nur passiv rezipiert wird, sondern Lesende selbst mit einem kritisch-distanzierten Blick auf das Dargestellte schauen.

Zusätzlich rücken aufgrund der ironischen Darstellungsweise die Verhaftung des Vaters und die Auswirkungen auf seine Familie in den Hintergrund. Die Emotionen der Figuren werden nicht thematisiert, auch werden keine tatsächlichen Ängste der albanischen Bevölkerung benannt, weshalb eine affektive Reaktion der Lesenden verhindert oder eingeschränkt werden kann. Da sie eher auf kognitiver als auf emotiver Ebene angesprochen und so befähigt werden, die Äußerun-

⁶⁰⁶ Nünning/Nünning (2007a, 73).

⁶⁰⁷ Cfr. Nünning/Nünning (2007a, 73–74).

⁶⁰⁸ Wirth (2020, 34).

gen im Zitat kritisch zu betrachten, könn(t)en Lesende jedoch auf Gründe für die im Ausschnitt gefürchtete Panik schließen.

An vielen Stellen nutzt Vorpsi, wie gezeigt wurde, dramatische Ironie, damit es zu einer Selbst- oder Fremdentlarung des Kommunismus kommt. Auch in einem Ausschnitt aus dem Kapitel „Arance di Tirana“ ist zwar eine Kritik an der Diktatur zu erkennen, dies wird jedoch auf eine etwas andere Weise erreicht. Die Hauptfigur Ornella spricht mit ihrem Großvater, der ihr erzählt: „Si stava proprio bene ai tempi d’Italia [=dell’Italia fascista], mica questa povertà come oggi, eh quante belle cose! Adesso non posso neanche esercitare il mio mestiere...“ (PMM, 64).⁶⁰⁹ Er äußert explizit Kritik an der im kommunistischen Albanien vorherrschenden Armut. Dennoch dürfte das Lob auf das faschistische Italien beim – in erster Linie italienischsprachigen – Lesepublikum für Irritation sorgen. Auch wenn sich der Großvater nur auf die wirtschaftlich-finanzielle Lage in Albanien und nicht auf die faschistische Ideologie bezieht, offenbart er (s)einen einseitigen und verklärenden Blick. Es ist also erneut von dramatischer Ironie zu sprechen. Dennoch ist Anita Pinzis Bezeichnung der Aussage als „ironicamente celebrativo dell’Italia“⁶¹⁰ nicht vollständig zuzustimmen, meint der Großvater sie doch zumindest in Teilen ernst. Anders als im Darwin-Zitat oben bedient sich Vorpsi der dramatischen Ironie hier nicht primär, um sich den Sprecher selbst- oder den in der Aussage thematisierten Faschismus fremdentlarven zu lassen. Stattdessen wird die ohnehin schon geäußerte Kritik am albanischen Kommunismus mithilfe der Ironie auf Diskursebene verstärkt: Wenn Lesenden bewusst wird, dass der Großvater die Aussagen eben nicht ironisch meint, also den Faschismus trotz allem als besser bezeichnet als das aktuelle System, zeigt sich die Härte der Lebensbedingungen unter der Diktatur besonders deutlich.

Am Ende von *Il paese dove non si muore mai* wird das eingangs betrachtete Motiv der albanischen Unsterblichkeit nochmals aufgegriffen und mit Naivität sowie Desillusionierung im Kontext von Migration zusammengebracht. Eva, die Hauptfigur des letzten Kapitels, und ihre Mutter reisen nach Italien, wo beide überrascht sind, dass die Realität nicht ihrem Bild davon entspricht:

⁶⁰⁹ Der Großvater erklärt im Anschluss, warum er seinen Beruf nicht mehr ausüben kann: „[S]ono un avvocato difensore, e questo è un mestiere che non esiste più grazie al Partito comunista. Il Partito dice che *mai* ti condanna inutilmente, dunque non c’è bisogno di difesa, la difesa la fa il Partito stesso tramite il giudice che invia“ (PMM, 64). Erneut wird nicht nur das kommunistische System, sondern insbesondere dessen Scheinheiligkeit aufgedeckt und implizit kritisiert, denn durch die Kursivierung von ‚mai‘ wird betont, dass es sich um einen bewusst konstruierten Vorwand handelt, der das Berufsverbot legitimiert.

⁶¹⁰ Pinzi (2013, 182).

Ma non avevano [=le donne] niente a che vedere con Sophia Loren e Gina Lollobrigida! Dov'era la famosa bellezza delle donne italiane? Questo sì che era incredibile!

In quali luoghi si nascondevano le straordinarie mogli di casa, che pur circondate da tre figli avevano corpi sontuosi [...]? (PMM, 106–107).

Insbesondere hatten sie erwartet, dass alle italienischen Frauen aussehen wie jene, die sie aus dem Fernsehen kennen. Die dramatische Ironie hängt mit der Innenperspektive der Figuren zusammen und kann sowohl anhand von textuellen Ironiesignalen als auch mithilfe von außertextuellen Bezugsrahmen ausgemacht werden. So können Lesende zum einen das dargestellte Bild von italienischen Frauen als Stereotyp erkennen und zum anderen zeugen die Ausrufe und Fragen von Mutter und Tochter von Expressivität und Subjektivität und können demnach als Ironiesignale gelten. Die dramatische Ironie dient in diesem Fall nicht der Kritik an Albanien (oder Italien), sondern illustriert vielmehr das Aufeinandertreffen von Vorstellungen und Realität und eine damit einhergehende Desillusionierung. Während Mutter und Tochter die Abweichungen von ihrer Vorstellung in diesem Fall bemerken, inszeniert Vorpsi kurz darauf ein weiteres Moment der Desillusionierung, das sich jedoch – aufgrund der dramatischen Ironie – nur den Lesenden eröffnen kann; die beiden Figuren verharren in ihrer Illusion. Evas Mutter trifft auf einen Mann, von dem sie glaubt, dass er ihr mit dem Gepäck helfen möchte und erzählt ihrer Tochter vom Gespräch:

Cosa succede, chiese Eva, e la mamma porpora di piacere disse:

„Penso che volesse portarmi i bagagli“.

„Che ti ha detto?“

Lei si era sforzata di tenere in mente la frase.

„Mi ha detto: ‚A quanto scopi?‘ Deve essere qualcosa che ha a che fare con le valigie“.

„A quanto scopi?“

Anche Eva prestò attenzione per fissare nella memoria la frase detta da uno straniero tanto sognato; [...] ma purtroppo, di tutte le canzoni che aveva imparato a memoria, non si ricordava della parola *scopare* (PMM, 108).

Es handelt sich hier um ein sehr deutliches Beispiel von dramatischer Ironie, da die beiden Frauen sowohl ihre begrenzten Italienischkenntnisse als auch ihre naive Gutgläubigkeit preisgeben. Anders als in vorher betrachteten Ausschnitten ist die dramatische Ironie unmittelbar und eindeutig erkennbar, da die Lesenden der italienischen Sprache mächtig sind und die Frage des jungen Mannes sofort verstehen können. Die Passage unterscheidet sich auch hinsichtlich des Ziels der Ironie von den zuvor analysierten, da hier (fast) ausschließlich die Sprecherinnen „zum Objekt und Opfer“⁶¹¹ der dramatischen Ironie werden. Man könnte zwar

611 Nünning/Nünning (2007a, 58).

auch eine Kritik am sexistischen Verhalten des jungen Italieners⁶¹² erkennen, dessen deplatzierte Frage rückt jedoch in mehrfacher Hinsicht in den Hintergrund. Zum einen lenkt die dramatische Ironie von der sexistischen Belästigung ab, zum anderen verbindet Vorpsi die Naivität der Albanerinnen gleich im Anschluss an die zitierte Passage mit der eingangs kritisierten Überheblichkeit.

Sie schreibt: „In questa terra, gli albanesi hanno capito che possono morire“ (PMM, 108) und zeigt so, dass der Hochmut nur da Bestand hat, wo sie mit den Funktionsweisen vertraut sind. Obwohl Vorpsi in *Il paese dove non si muore mai* ausgiebig ebendiese Mechanismen verspottet, kritisiert und deren negative Auswirkungen auf die Albaner:innen darstellt, wird insbesondere zu Beginn und am Ende des Textes auch Kritik an der Bevölkerung bzw. dem Teil der Bevölkerung deutlich, der von den Strukturen profitiert oder den Kommunismus auf naive Weise verklärt. Die Kritik an dieser Naivität findet sich in verdichteter Form auch in der Kapitelüberschrift des letzten Kapitels – „Terra promessa“ –, die sich in gewisser Weise als doppelt ironisch erweist, da explizite verbale Ironie und dramatische Ironie einhergehen. So wird sowohl Italien als auch der naive Traum der Albaner:innen vom gelobten Land auf der anderen Seite der Adria verspottet.⁶¹³ Zum einen weitete Vorpsi also ihre Kritik an Albanien im letzten Kapitel auf Italien aus und zum anderen führt sie die im Incipit begonnene Kritik an der albanischen Überheblichkeit weiter und schließt so, insbesondere auch mit dem letzten Satz, den Kreis: „La spensieratezza lascia il posto all’angoscia, e tanti per guarire dall’ulcera tornano nell’assolata Albania. [...] Non ne vogliono più sapere delle terre promesse. Hanno capito che lì si muore, e loro morire non vogliono“ (PMM, 109). Indem sie die Desillusionierung mithilfe der Metapher des Geschwüres verbildlicht und so die körperliche Versehrbarkeit und Sterblichkeit hervorhebt sowie den Topos des gelobten Lands aufgreift, führt sie die Darstellungen des ersten und des letzten Kapitels zusammen.

612 Erkennbar wird hier, aber auch in weiteren Texten, wie den Kurzgeschichten „Della bellezza“ (cfr. BCvH, 55–64) und „Venerdì sera“ (cfr. BCvH, 93–100), dass Ornella Vorpsi nicht nur, wie in Kapitel III.2.2 aufgezeigt, sexistische und patriarchalische Strukturen in Albanien aufzeigt und anprangert, sondern diese auch in Bezug auf Italien thematisiert.

613 Diese Naivität der Albaner:innen verbindet Vorpsi auch in *Bevete cacao Van Houten!* mit Überheblichkeit: „In Francia gli albanesi vennero radunati in stanzoni dismessi di palestre, oratori, vecchie scuole, campi militari. Il fiero popolo delle aquile era scontento: non si rendevano conto i francesi, *gli stranieri*, che loro erano particolari, fin troppo speciali per essere trattati con così poco riguardo? Volevano case spaziose, macchine di grossa cilindrata, belle donne, soldi. Perché altrimenti lasciare l’Albania“ (BCvH, 69). Der verklärte Blick auf das eigene Land, nicht zuletzt beeinflusst durch die kommunistische Indoktrination, führt zu unerfüllbaren Erwartungen an die Wahlheimaten, in diesem Fall Frankreich.

Vorpsi verspottet, dies wurde gezeigt, mithilfe von Ironie das kommunistische Regime in ihrem Herkunftsland. Dabei geht sie sowohl auf das allgemeine idealisierte Selbstbild des Kommunismus ein als auch auf spezifische Aspekte, anhand derer sie die Scheinheiligkeit und Arbitrarität des Systems aufzeigt und anprangert. Bevor der Blick auf *L'été d'Olta* ausgeweitet wird, soll anhand einiger prägnanter Beispiele gezeigt werden, dass das Zusammenspiel aus dramatischer und verbaler Ironie Vorpsi auch dazu dient, die sexistischen und patriarchalischen Strukturen in Albanien anzuprangern.

Schöne Frauen gelten in Albanien, so lässt Vorpsi eine ihrer Figuren erklären, automatisch als ‚Schlampe‘ oder ‚Nutte‘: „Ci sono regole che nello spirito di un popolo nascono così, in modo naturale, come le foglie su una pianta. Queste regole da noi si fondano su un'unica tesi: una ragazza bella è troia, e una brutta – poverina! – non lo è“ (PMM, 9). In diesem Zitat sind gleich zwei Inkongruenzen zu erkennen. So wird zum einen die genannte gesellschaftliche Regel als natürlich beschrieben, obwohl sie keineswegs aus Tatsachen abgeleitet ist, sondern auf konstruierten Zuschreibungen beruht. Zum anderen wird über den eingeschobenen Ausruf ‚die Arme!‘ Mitleid für die als hässlich geltenden Frauen geäußert und so suggeriert, es sei erstrebenswert, als ‚troia‘ betitelt zu werden. Beide Inkongruenzen geben die Ironie im Zitat zu erkennen. Ähnlich wie oben im Kontext der Schießübung greift eine Figur den entsprechenden, hier sexistischen, Diskurs auf, reproduziert ihn in überspitzter Form und bringt so ihre Missbilligung zum Ausdruck. Während die Inkongruenz im zweiten Satz ersichtlicher ist, da sich ein Ironiemarker in Form eines Ausrufs unmittelbar darin befindet, ist das Erkennen der erstgenannten Inkongruenz stärker vom Vorwissen der Lesenden abhängig: Sind sie mit den Ideen des (Sozial-)Konstruktivismus, also den Annahmen, vertraut, dass Wirklichkeit gesellschaftlich konstruiert ist, erschließt sie sich auch ohne weitere textuelle Hinweise. Lesenden wird aber auch über textinterne Widersprüche eine Spur gelegt. So wird bspw. eine Prostituierte als „bruttona“ (PMM, 30)⁶¹⁴ bezeichnet, wodurch mit der (vermeintlichen) Logik der Regel gebrochen wird. Dieser zufolge müsste die Prostituierte schön und nicht ausgesprochen hässlich⁶¹⁵ sein. Dies verdeutlicht nicht nur die Konstruiertheit – statt der Natur-

614 Die Frau wird zwar an keiner Stelle explizit als Prostituierte identifiziert, die Tätigkeitsbeschreibungen geben dies aber eindeutig zu verstehen: „C'è una donna, poi. La donna va a trovare Babako. [...] Lei va da Babako solo per ‚cavalcarlo‘ un po‘. [...] Quindi la donna gli saltava addosso e lui le dava cinquecento lek. [...] Le brave signore [...] parlano sempre di lei (della bruttona) con tanto di quel disprezzo“ (PMM, 30). Auch der Verzicht auf die Bezeichnung zeigt die Widerspruchlichkeit der Regel, offenbart sich doch, dass Begriffe wie ‚troia‘ nicht als (abwertende) Berufsbezeichnungen, sondern ausschließlich als Beleidigung verwendet werden.

615 Bei der Bezeichnung ‚bruttona‘ handelt es sich um das Augmentativ von ‚brutta‘.

gegebenheit – des sexistischen Grundsatzes, sondern offenbart auch dessen eigentliches Ziel: Es geht letztlich nicht darum, ‚gute‘ und ‚schlechte‘ Frauen zu unterscheiden, sondern sie vielmehr grundsätzlich und unabhängig von ihren Eigenschaften mit einem Negativ-Attribut zu versehen. Indem Vorpsi dies mithilfe von Ironie zum Ausdruck bringt und die Lesenden die Widersprüchlichkeit selbst ergründen lässt, führt sie eine kognitive Auseinandersetzung mit der dargestellten Misogynie herbei, die kein Nachempfinden dieser Diskriminierung zur Folge hat, sondern eine kritische Betrachtung ermöglicht.

Als es darum geht, dass auch die Hauptfigur unter der gesellschaftlichen Regel leidet, steht nicht sie, sondern ihr familiäres Umfeld und dessen Ansehen im Vordergrund. Mithilfe von dramatischer Ironie entlarvt Vorpsi die auch von weiblichen Figuren internalisierte Misogynie:

Dato che crescevo senza padre e sembrava fossi carina, la questione della puttania mi si presentò molto presto.

„Diventerai una gran troia, eh... eh...“ La voce della zia o di una cugina aveva sempre un lieve tremito, quasi a dire: „Eh, lo sappiamo bene noi“, e scuotevano la testa leggermente: „Non si può fare niente, mica l'abbiamo scelta noi, una come te! [...]“ (PMM, 11).

Indem Tante oder Cousine den gesellschaftlichen Diskurs reproduzieren und der Hauptfigur eine Zukunft als ‚troia‘ prophezeien, offenbaren sie ihre unreflektierte Perspektive auf Frauen. Sie stellen den Weg vom hübschen jungen Mädchen zur sexuell (zu) aktiven Frau als unvermeidlich dar und nehmen jegliche Form von Selbstbestimmung und Handlungsfreiheit aus der Gleichung heraus, so als sei nicht die Hauptfigur die eigentliche Entscheidungsträgerin. In dieser Darstellung der Frauen ist nicht nur eine Kritik am (albanischen) Patriarchat und seinem Ausmaß zu erkennen, sondern auch an der Konformität vieler Albaner:innen. Diese bringt Vorpsi mit dem resigniert-akzeptierenden letzten Satz zum Ausdruck – zu übersetzen etwa als ‚Da kann man nichts machen, das haben wir uns ja nicht ausgesucht‘. Sie suggeriert jedoch, dass es sehr wohl Alternativen zur Verinnerlichung der gesellschaftlichen Regeln gibt.

Am Ende des fünften Kapitels greift die Hauptfigur die „questione della puttania“ (PMM, 9)⁶¹⁶ nochmals auf, um die Absurdität dieser Regeln herauszustellen. Dem inhaftierten Vater der Hauptfigur wird unterstellt, dort mit anderen In-

⁶¹⁶ Zum Konzept der ‚puttania‘ siehe bspw. Karp, Karol. „Pensare e vivere all'albanese. Il concetto di cultura ne *Il paese dove non si muore mai* di Ornella Vorpsi e *Rosso come una sposa* di Anilda Ibrahimi“. *Études romanes de Brno* 36, 1 (2015), 207–218 oder Da Lio, Giulia. „Narrare l'Albania in italiano: dalla letteratura di migrazione al colonialismo dell'immaginazione“. *El Ghibli. Rivista di letteratura della migrazione* 42, 10 (2013), <http://archivio.el-ghibli.org/index%3Fid=1&issue=10_42§ion=6&index_pos=4.html> [14.07.2025].

sassen Sex zu haben,⁶¹⁷ wodurch auch er zur „troia“ (PMM, 42)⁶¹⁸ wird. Die Tochter verspottet diese sexistischen und heteronormativen Strukturen mithilfe von expliziter verbaler Ironie:

Alla fine sarei diventata troia come mio padre, anzi ero già una troia, si vedeva dal mio sguardo furbo. Poi con lui avrei aperto un negozio di puttannerie. All'entrata del negozio avremmo messo una bandiera, tipo:

PUTTANERIA E CULO VENDESI,

COMPAGNIA PADRE & FIGLIA.

[...] Io, non so perché, la vedevo rossa, una bandiera rossa che sventolava sul portone del negozio: PADRE & FIGLIA CULO VENDESI.

Per adesso devo aspettare. Ho dodici anni, il papà è ancora in prigione – sono progetti dell'avvenire (PMM, 42–43).

Sie schlägt nicht nur vor, gemeinsam mit ihrem Vater ein Geschäft für ‚puttannerie‘ (zu übersetzen etwa mit ‚Hurerei‘) zu eröffnen, sondern überspitzt diesen Vorschlag noch, indem sie das Banner und den Slogan entwirft. Die Inkongruenz liegt in diesem Beispiel insbesondere zwischen Semantik und Syntaktik: Der Slogan stimmt auf diskursiver Ebene mit entsprechenden fachsprachlichen Konventionen überein; dies zeigt insbesondere der Gebrauch des *si-passivante*, das, wie hier, in Anzeigen für gewöhnlich nachgestellt wird: *cercasi*, *affittasi*, *vendesi*. Der Inhalt widerspricht dem Usus hingegen, handelt es sich doch einerseits beim angepriesenen Gut nicht um typische Ware und andererseits um einen Sektor, in dem Familienunternehmen eher ungewöhnlich sind.

Im letzten Satz des Ausschnitts hebt die Erzählerin noch hervor, aus welchen Gründen das Projekt erst in der Zukunft realisiert werden kann: Sie ist minderjährig und ihr Vater verbüßt seine Gefängnisstrafe. Dabei wird die Ironie durch ihr scheinbares Bedauern – ‚devo aspettare‘ – erkennbar. Indem Vorpsi nicht nur darstellt, dass selbst Kinder und Inhaftierte sexistischen Zuschreibungen ausgesetzt sind, sondern die junge Hauptfigur dies auf ironische Weise selbst kommentieren lässt, betont sie das Ausmaß und die Absurdität patriarchalischer Machtstrukturen und verspottet diese besonders eindrücklich. Sie macht jedoch weder ihre Kritik noch das Leiden der Figuren unter diesen Strukturen explizit, sodass Lesende die Ironie erst erkennen und verstehen müssen, um darauf zu schließen.

⁶¹⁷ „[L]o sanno tutti che in prigione vende il culo“ (PMM, 42). An dieser Stelle hat die ironische Darstellungsweise eine distanzierende und möglicherweise affektregulierende Wirkung, da die Realität sexistischer Gewalt an Männern in Gefangenenlagern verschleiert wird.

⁶¹⁸ Erneut zeigt sich, dass es sich bei dieser Bezeichnung lediglich um eine Beleidigung für diejenigen handelt, die dem heteronormativen Idealbild nicht entsprechen.

Die zitierte Passage ist darüber hinaus ein Beispiel dafür, wie Vorpsi ihre Kritik an Patriarchat und Kommunismus verknüpft, da auch die arbiträre Gefängnisstrafe des Vaters thematisiert wird. Er ist Opfer beider Machtsysteme, ja wird sowohl durch den Staat als auch die Bezeichnung als ‚troia‘ in eine untergeordnete Position gedrängt. Vorpsi nutzt Ironie, verbale sowie dramatische, in *Il paese dove non si muore mai* also, um verschiedene Machtsysteme und -strukturen verspottend anzuprangern. Dabei stimmt das Ziel bzw. Opfer der Ironie, dies muss festgehalten werden, nicht automatisch mit dem System oder Aspekt überein, das bzw. der kritisiert wird. Vorpsi variiert die ironischen Inszenierungen, um Missstände auf unterschiedliche Art und Weise herauszustellen. Häufig wird die Ironie außerdem von Kindern geäußert, wobei diese vermeintlich naive und unwissende Perspektive der Ironie der jeweiligen Äußerungen besonderen Nachdruck verleiht.

Um einerseits die Kontinuität zwischen ihren Texten und andererseits weitere Besonderheiten bezüglich des Ironie-Gebrauchs herauszustellen, stehen nun noch wenige ausgewählte Passagen aus Vorpsis jüngstem und zweitem in französischer Sprache verfasstem Roman *L'été d'Olta* im Zentrum der Analyse. Wie oben herausgestellt, nutzt Vorpsi Ironie, um verschiedene Machtsysteme zu kritisieren. Während damit in *Il paese dove non si muore mai* vornehmlich die kommunistische Diktatur, aber auch das Patriarchat verspottet werden, macht Vorpsi in *L'été d'Olta* auch die Eltern der Hauptfigur Olta zum Ziel bzw. Opfer der Ironie. In ihrem letzten und bisher längsten Text fließen auf diese Weise Tendenzen aus verschiedenen vorherigen Werken zusammen, richtet sie ihr Augenmerk doch wie in *Tu convoiteras*⁶¹⁹ stark auf die Elternfiguren, während sie zeitgleich inhaltlich explizit nach Albanien zurückkehrt und in dieser Hinsicht an *Il paese dove non si muore mai* anknüpft.⁶²⁰

Die autodiegetische Erzählerin Olta berichtet, dass alle Eltern ihre Kinder für Genies halten:

[L]es jeunes couples rivalisent pour ne pondre que des génies.

Dans la plupart des cas, évidemment, c'est leur progéniture qui est la plus géniale. Quand les jeunes mariés se croisent dans la rue, [...] une fois assurés que la santé est bonne, ils se passionnent pour leur propre descendance, les miracles qui la constituent et autres qualités ahurissantes. Ils ont tous pondu des génies. Notre pays déborde de surdoués, qui, par un mystère jamais percé, ont choisi de voir le jour sur ce petit bout de terre qui est le nôtre (EO, 19–20).

619 Siehe dazu Kapitel III.3.2.

620 Für die Ähnlichkeiten siehe Fußnote 605 und Kapitel III.3.1, aber auch Kuhn (2023).

Diese Wahrnehmung wird mithilfe von verbaler Ironie als Überschätzung entlarvt, wenn Olta die Ansicht der Eltern nicht nur wiedergibt, sondern kommentiert und überzeichnet. So nutzt sie zum einen den Einschub ‚évidemment‘, um sie ironisch infrage zu stellen, und greift zum anderen auf übertriebene und ironisch gemeinte Beschreibungen (‘miracles‘, ‘qualités ahurissantes‘ und ‘déborde de surdoués‘) zurück, die ebenfalls suggerieren, dass die Glorifizierung der Kinder unbegründet ist. Weiterhin stellt die Erzählerin die Unwahrscheinlichkeit eines Landes voller Genies heraus, indem sie eine solche Häufung als ungelöstes Rätsel bezeichnet, und impliziert so erneut den verklärten Blick der Eltern. Weitere Inkongruenzen tragen zum ironischen Wirkungspotenzial der Passage bei. So wird das Verb ‚pondre‘ aus dem Kontext der Oviparie auf die menschliche Reproduktion übertragen, wodurch dieser Prozess seine menschliche Komponente verliert. Betont wird auf diese Weise, dass nicht die Kinder im Vordergrund stehen, sondern die Eltern und ihr Erfolg, ein Genie hervorgebracht zu haben.

Bedenkt man daran anknüpfend die Hierarchien in Eltern-Kind-Beziehungen, kann festgehalten werden, dass Vorpsi hier ein weiteres Machtsystem verspottet. Gleichzeitig wäre es möglich, auch eine Kritik am albanischen Kommunismus auszumachen, denn die angeprangerte Selbstidealisierung und Verklärung kann auf den politischen Kontext übertragen werden. Dies wird bei genauer Betrachtung des zitierten Textausschnitts erkennbar: Es scheint sowohl ein Rätsel zu sein, dass sich eine solch große Anzahl an Genies an einem Ort findet, als auch, dass diese ausgerechnet Albanien als ihre Heimat auserwählen sollten. Inwiefern die Kritik an Eltern in jene am Kommunismus übergeht, zeigt die folgende Passage, in der Gründe für ebendiese Wahl aufgezählt werden: „Choisissant un pays fermé au reste du monde, ils demeureront sains, purs, face aux terribles infections due à la société capitaliste, ainsi, ils deviendront des humains de la dimension la plus sublime qui soit“ (EO, 20). Der ironische Ton bleibt bestehen, wenn Olta Gesundheit, Reinheit und Schutz vor ‚kapitalistischen Infektionen‘ als Vorteile eines abgeschotteten Staats und Albaner:innen als die erhabensten Menschen beschreibt. Vorpsi lässt ihre Erzählfigur hier demnach erneut kommunistische Diskurse reproduzieren und besonders effektiv verhöhnen, da diese mithilfe von historischen und sozio-politischen Bezugsrahmen als falsch entlarvt werden können.

Erneut können an dieser Stelle Überlegungen zu Analogiebeziehungen und Übertragbarkeit verschiedener Aspekte angestellt werden: So, wie die Bloßstellung von Machtmissbrauch innerhalb von Eltern-Kind-Beziehungen auch als Kritik an politischem Machtmissbrauch gelesen werden kann, ist die Ironisierung von (elterlicher) Selbstidealisierung und Verklärung auf den albanischen Kommunismus übertragbar, noch bevor er in der oben betrachteten Textpassage selbst explizit zum Opfer der Ironie wird. Ornela Vorpsi suggeriert also mithilfe einer weiteren Strategie der narrativen Distanzierung, dass die Kritik an einem

Machtsystem (immer) auch die Kritik an Machtsystemen im Allgemeinen beinhaltet.

Dies zeigt sich auch in den abschließend zu analysierenden Ausschnitten, in denen Vorpsi nicht nur die Außenpolitik Albaniens ironisiert, indem sie Bündnisse mit Liebesbeziehungen vergleicht, sondern auch auf subtile Weise und mithilfe von dramatischer Ironie Kritik an der Sexualisierung von Frauenkörpern äußert.

Die junge Hauptfigur Olta beschreibt die außenpolitischen Umbrüche der 1960er Jahre, Albaniens Bruch mit der Sowjetunion und die Annäherung an China.⁶²¹

On venait de rompre avec l'URSS (on n'a pas perdu de temps en lamentations, si vous imaginez qu'on est ce genre de peuple), on a su vite se consoler. Notre nouvelle amie, qui se dressait, majestueuse et souriante, n'était nulle autre que la grande et la puissante Chine de Mao (EO, 31).

Sie scheint dabei, wahrscheinlich beeinflusst vom medialen Diskurs,⁶²² Aussagen der kommunistischen Regierung, insbesondere über den neuen Bündnispartner China, nachzusprechen. Es gibt keine Hinweise darauf, dass Olta hier ein kritisches Bewusstsein und demnach eine ironische Intention zu attestieren wäre. Vielmehr handelt es sich um dramatische Ironie, die Vorpsi über die narrative Gestaltung der Passage kreiert. Zum einen finden sich Inkongruenzen in der Beschreibung der politischen Beziehungen, da hier – ausgehend vom Verb ‚rompre‘, das in beiden Kontexten üblich ist – Begriffe aus dem Bereich romantischer Beziehungen verwendet werden: ‚lamentations‘, ‚se consoler‘ und ‚nouvelle amie‘. Damit einher geht auch die Personifikation von China, beschrieben als majestätische und lächelnde neue Freundin. Mithilfe dieser und weiterer Adjektive (‚groß‘ und ‚mächtig‘) wird die Anerkennung für China zum Ausdruck gebracht. Auch wenn diese Bezeichnungen nicht zwingend ironisch gemeint sind, entblößt Vorpsi auf diese Weise eine gewisse Inkonsequenz Albaniens, da China als Lückenbüsserin dargestellt wird, folgen die Komplimente doch direkt auf die ‚Trennung‘ von der Sowjetunion. Die Verwendung all dieser stilistischen Elemente trägt zum Entstehen der dramatischen Ironie bei, mithilfe derer Vorpsi die außenpolitischen Entscheidungen während des Kommunismus verspottet. Infolge des Bruchs zwischen Albanien und der Sowjetunion gelten Russ:innen als Spion:innen:

Le pays regorge d'espions russes, poursuivait d'une voix sérieuse la présentatrice de Radio Tirana [...]. Les mots que prononçait la dame devaient m'être adressés à moi seule [...].

⁶²¹ Siehe dazu auch den knappen historischen Überblick in Kapitel II.1.1.4.1.

⁶²² Siehe dazu das folgende Blockzitat, in dem die Berichterstattung explizit thematisiert wird.

[J]e m'apercevais que personne à la maison n'avait prêté l'oreille aux déclarations de la sérieuse camarade speakerine, que mon esprit imaginait dépourvue de vils organes. C'était évident, la propagatrice d'un tel *sérieux* ne pouvait ni uriner ni déféquer (EO, 31–32).

Die Passage ist auch weiterhin von dramatischer Ironie geprägt: Während Olta ihre Äußerungen ernst meint, kann sich Lesenden deren ironische Dimension eröffnen. Als Hinweis ist dabei vor allem die Wiederholung und Überbetonung von ‚sérieuse‘ bzw. ‚sérieux‘ zu nennen, wodurch die Wortbedeutung geradezu ins Gegenteil verkehrt wird. Zudem wird das Wort durch die Kursivierung auch grafisch betont. Es handelt sich dabei um ein Verfahren, mit dem „[a]rtikulatorische Besonderheiten wie Wortakzent, Tonhöhe [und] affektivische Betonung“⁶²³ in grafische Medien übertragen und so verschriftlicht werden können.⁶²⁴ Wenn-gleich hier auch lediglich eine verstärkende Hervorhebung vorliegen könnte, scheint es mir, nicht zuletzt ob der zusätzlichen Betonung durch ‚tel‘, naheliegender, dass Vorpsi hier eine ironische Intonation nachahmt und die Kursivschrift somit als Ironiesignal gelten kann.⁶²⁵ Erneut wird also der schnelle Wechsel von politischen Bündnissen vorgeführt, den – dies geht ebenfalls aus dem obigen Zitat hervor – Teile der Bevölkerung gar nicht zu bemerken scheinen,⁶²⁶ wodurch das komisch-ironische Wirkungspotenzial noch verstärkt wird.

Auch die erneute Wahl einer Kinderfigur als Erzählerin bringt eine derartige Verstärkung mit sich, denn Oltas kindlich-naive Logik – da niemand anderes zuzuhören scheint, muss die Nachrichtensprecherin ihre Worte wohl an sie allein richten – verdeutlicht den Spott über die Situation. Außerdem entsteht insofern

623 Blank (1991, 24).

624 Cfr. Blank (1991, 24–26).

625 Vorpsis französischsprachige Texte enthalten auch in Bezug auf andere Aspekte Hinweise und Erklärungen. So wird bspw. nur kurz zuvor in einer Fußnote die Formulierung ‚Mère Parti‘ mit dem Hinweis darauf erklärt, dass das Wort ‚Partei‘ im Albanischen dem grammatikalischen Femininum angehört (cfr. EO, 31). Einer solchen Erklärung bedurfte es im Italienischen nicht, obwohl auch dort die Diskrepanz zwischen dem maskulinen Wort ‚partito‘ und dem femininen Wort ‚madre‘ besteht. Im Übersetzungsvergleich zeigen sich weitere Unterschiede, die u. a. auf Verlagsentscheidungen zurückgeführt werden können.

626 In dieser Hinsicht erinnern die Textstellen an George Orwells 1984, in dem Ozeanien im Wechsel mit Eurasien oder mit Ostasien Krieg führt, während der jeweils andere Staat zum Bündnispartner wird: „At this moment, for example, [...], Oceania was at war with Eurasia and in alliance with Eastasia. In no public or private utterance was it ever admitted that the three powers had at any time been grouped along different lines. Actually, as Winston well knew, it was only four years since Oceania had been at war with Eastasia and in alliance with Eurasia. [...] Officially the change of partners had never happened. Oceania was at war with Eurasia: therefore Oceania had always been at war with Eurasia. The enemy of the moment always represented absolute evil“ (Orwell [1977, 34]).

eine Inkongruenz, als ein Kind das politische Geschehen kommentiert und demnach über ein für sein Alter eher unübliches Thema spricht. Die Kinderperspektive erweist sich als wichtiger Bestandteil der dramatischen Ironie.

Dies zeigt sich nochmals deutlich am Ende des oben zitierten Ausschnitts, in dem Vorpsi zusätzlich zum albanischen Kommunismus auch die Sexualisierung von Frauenkörpern implizit kritisiert: Olta kann sich nicht vorstellen, dass eine Frau, die dermaßen wichtige Mitteilungen macht, ‚vils organes‘ [niedere, schändliche Organe] hat, also natürlichen körperlichen Bedürfnissen nachgehen muss. Vorpsi ironisiert also nicht nur die Wichtigkeit der Mitteilung, Albanien sei voller russischer Spion:innen, sondern inszeniert anhand von Oltas Vorstellung zudem die sexistische und patriarchalische Tendenz, Körperfunktionen von Frauen zu tabuisieren und so eine Form von Bodyshaming zu praktizieren.⁶²⁷ Vorpsi zeigt die Diskriminierung von Frauen an dieser Stelle jedoch nicht explizit. Sie lässt nicht Männer, sondern Olta, ein junges Mädchen, den sexistischen Diskurs reproduzieren und mindert so dessen Wirkung bzw. schafft eine gewisse emotional-affektive Distanz dazu.⁶²⁸ Obwohl die Tabuisierung von Körperfunktionen nur am Rande und im Kontext von ironischem Spott gegen Albanien angesprochen wird, können Lesende auf diese Form von sexistischer Diskriminierung aufmerksam werden, wenn sie Oltas Aussage reflektieren und hinterfragen. Zu einer solchen kritischen Betrachtung der Textstelle kann die Ironie aufgrund der Inkongruenz zwischen Kinderperspektive und Körperbeurteilung sowie der affektregulierenden Distanz führen.

Ziel dieses Unterkapitels war es, der Ironie nachzugehen, derer Ornela Vorpsi sich in ihren Texten bedient. Sie nutzt, wie herausgearbeitet wurde, explizite verbale und implizitere dramatische Ironie, um verschiedene Machtsysteme zu verspotten und Kritik an ihnen sowie ihren Auswirkungen zu äußern. Ziele dieser Kritik sind vielfach die kommunistische Diktatur und das albanische Patriarchat, wenngleich sie nicht immer auch Ziel der Ironie sind. So sind es zwar häufig Figuren, die ihre eigene Naivität offenbaren und sich selbst entlarven, doch stehen nicht sie, sondern vielmehr damit zusammenhängende gesellschaftliche Umstände und Strukturen in der Kritik.

⁶²⁷ Wie Lauren Gurrieri herausstellt, gelten weibliche Körper(-funktionen) in vielen patriarchalisch geprägten Kontexten als abnormal sowie unhygienisch. Sie zeigt davon ausgehend, inwiefern sich derartige Diskurse in der Vermarktung von Pflegeprodukten widerspiegeln (cfr. Gurrieri [2021, 367]).

⁶²⁸ Ähnliches wurde in Kapitel III.2.2 in Bezug auf den von Frauen- und Mädchenfiguren ausgehenden *male gaze* gezeigt.

Vorpsis Ironie-Gebrauch schafft außerdem in mehrfacher Hinsicht Distanz: Zum einen wird die Kritik auf implizite Weise geäußert; auch da, wo Vorpsi verbale Ironie verwendet, denn sie spricht die Kritik nicht explizit aus, sondern legt sie in der ironischen Aussage an. Zum anderen entsteht da eine affektregulierende Distanz, wo der Fokus stärker auf die ‚Opfer‘ der Ironie und der Kritik gelegt wird, während die Opfer des Kommunismus und des Patriarchats bzw. das Leiden in den Hintergrund rücken. Sie werden auf diese Weise jedoch nicht banalisiert oder zweitrangig; vielmehr wird eine affektive Reaktion der Lesenden eingeschränkt und eine kognitive Auseinandersetzung mit den Formen der Ironie begünstigt, die wiederum das Leiden offenbaren kann, ohne dass die Lesenden dieses miterleben oder nachempfinden (müssen).

Je nachdem, ob die Signale und Indizien, die in der Analyse herausgearbeitet wurden, dazu führen, dass die Ironie als solche erkannt wird, kann eine gewisse Distanz zum Text und seinen Bedeutungsebenen bestehen bleiben. Dies hängt sowohl mit dem jeweiligen Vor- und Kontextwissen der Lesenden als auch mit der Art der Ironiemarker zusammen. Das Zusammenspiel von dramatischer und verbaler Ironie ist bspw. teilweise schwer(er) ersichtlich. Auch aus diesem Grund kann die Komplexität von Vorpsis Ironie-Gebrauch insbesondere anhand der Textstellen festgemacht werden, in denen sie beide Formen von Ironie nutzt. Vorpsi macht idealisierende, verklärende, oppressive und diskriminierende Diskurse oder Aussagen sichtbar und verspottet sowie subvertiert sie gleichzeitig, indem sie dramatische und verbale Ironie verbindet, also die „vielfältig[en] und vielschichtig[en] [...] Spielarten und Möglichkeiten ironischer Kommunikation in fiktionalen Erzähltexten“⁶²⁹ nutzt. In Erzähltexten erweist es sich nämlich Vera und Ansgar Nünning zufolge als kompliziert, auszumachen, ob Autor:innen, Erzähler:innen oder Figuren ironische Äußerungen tätigen.⁶³⁰ Bei allen betrachteten Passagen ist auf Ebene der werkexternen Kommunikation von bewusster Ironienutzung zu sprechen. Dennoch handelt es sich nicht automatisch um verbale Ironie. Die Komplexität entsteht daraus, dass Vorpsi sowohl (Erzähl-)Figuren erschafft, die bewusst auf Ironie zurückgreifen, als auch solche, denen die von ihr bewusst angelegte Ironie ihrer Aussagen entgeht. Da mithilfe von verbaler Ironie vornehmlich Diktatur und Patriarchat verhöhnt werden, kann geschlussfolgert werden, dass Vorpsi die Ironie gemeinsam mit den entsprechenden Erzählstimmen äußert. Anders ist es hinsichtlich der dramatischen Ironie, wo Vorpsi die Aussagen zwar insofern tätigt, als sie sie inszeniert, jedoch aufgrund ihres Bewusstseins für deren ironische Dimension von den werkinternen Sprecher:innen abzugrenzen ist. Die Kritik, die Vorpsi je-

629 Nünning/Nünning (2007a, 57).

630 Cfr. Nünning/Nünning (2007a, 57).

weils mithilfe von Ironie, aber in unterschiedlicher Weise in ihren Texten anlegt, kann im ersten Fall erkannt werden, wenn Lesende verstehen, dass Aussagen nicht ernst gemeint sind, während ihnen im zweiten Fall bewusst werden muss, dass sie von den jeweiligen Figuren zwar ernst gemeint sind, aber in Widerspruch zu allgemeinem Weltwissen und gesellschaftlichen Werten und Normen stehen.

Die Tatsache, dass in vielen der betrachteten Ausschnitte Kinderfiguren die dramatische Ironie hervorbringen, kann zu dieser Bewusstwerdung beitragen, da Unwissenheit und Naivität stärker zum Ausdruck kommen: Wenngleich die Kinder ihre Aussagen nicht ironisch meinen, ist ihr Ernst nicht ihren eigenen Überzeugungen und Ansichten geschuldet, sondern dem Einfluss des sozialen, institutionellen oder medialen Umfelds. Dies ist u. a. daran zu erkennen, wie sie die entsprechenden Diskurse wiedergeben: Übertreibungen und kindliche Logik verdeutlichen die Widersprüchlichkeiten innerhalb der Aussagen. Sie verstärken zudem – da so größere Inkongruenzen entstehen – das ironische Wirkungspotenzial. Indem Vorpsi Kinderfiguren auf diese Weise inszeniert, sie also Machtdiskurse, ob nun kommunistische oder patriarchalische, reproduzieren lässt, weitet sie nicht zuletzt ihre Kritik aus; sie prangert nicht nur das jeweilige Machtsystem an, sondern auch den großen Einfluss der jeweiligen Ideologie auf die gesamte Gesellschaft.

Vorpsi gebraucht Ironie in ihren Texten auf komplexe Art und Weise und wählt somit ein ästhetisches Verfahren, das weit über den bisher in der Forschungsliteratur beschriebenen ironischen Ton hinausgeht. Bessa Myftiu Ironie-Gebrauch, der im folgenden Unterkapitel im Zentrum steht, ist sogar gänzlich unerforscht. Indem sie Kitsch auf ironische Weise verwendet, überzeichnet Myftiu Liebesbeziehungen, verspottet sie und äußert auf diese Weise Kritik an Machtrelationen. Die Kritik an der kommunistischen Diktatur und dem albanischen Patriarchat spielt demnach auch weiterhin eine Rolle.

4.2 „Je ris pour ne pas pleurer. Je joue pour ne pas me dévoiler“ – Ironie und Kitsch bei Bessa Myftiu

In Bessa Myftiu *Ma légende* und *Amours au temps du communisme* hat die Liebesthematik, wie im Titel des zweitgenannten Romans bereits angekündigt wird, einen zentralen Stellenwert.⁶³¹ Myftiu bedient inhaltliche und stilistische Genrekonventionen des Liebesromans aber nicht einfach, sondern inszeniert und überzeichnet diese mithilfe von Ironie und bricht so mit ihnen. Obwohl es sich in den Texten bis auf eine Ausnahme ohnehin nicht um klassische Liebesgeschichten

⁶³¹ Nachweis für das Zitat in der Kapitelüberschrift: ATC, 155.

mit Happy End handelt, schreibt Myftiu sich dennoch in die Tradition des Genres ein, indem sie auf bekannte und etablierte Erzählmuster zurückgreift. Es finden sich u. a. Beziehungs-Dreiecke, geheime Treffen und leidenschaftliche Wiedersehen nach langer Zeit. Ziel dieses Unterkapitels ist es jedoch nicht, der Genrezugehörigkeit von Bessa Myftius Texten nachzugehen; vielmehr wird gezeigt, dass sie derartige Elemente von Liebesromanen bewusst nutzt und ironisiert, um patriarchalisch geprägte Liebesbeziehungen und somit im weiteren Sinne Abhängigkeitsverhältnisse und Machtrelationen anzuprangern. Sie äußert diese Kritik indes nicht explizit, sondern legt sie implizit in den jeweiligen Texten an. So wirken diese zwar zunächst wie typische Liebesromane, doch Myftiu überspitzt die Darstellung sowohl auf inhaltlicher als auch auf diskursiver Ebene und führt sie letztlich *ad absurdum*: Die kitschigen Beschreibungen sind dermaßen übertrieben, dass ihr ironischer Gestus erkennbar wird. Zudem werden romantische sowie affektgeladene Szenen mithilfe von grotesken Elementen brüsk unterbrochen. Myftiu verhöhnt u. a. den naiven Glauben an die Allmächtigkeit von Liebe sowie den verklärten Blick auf das Gegenüber und die Beziehung, ihre spottende Kritik ist dabei aber vor allem auf das Patriarchat gerichtet, für das der zur Hoxha-Diktatur vorherrschende und heteronormative Liebesdiskurs als Affirmation gelten kann.

Um zu zeigen, dass die ironische Verwendung von Kitsch in diesem Kontext als Strategien der narrativen Distanzierung funktioniert, wird in einem ersten Schritt herausgearbeitet, inwiefern Myftiu Genrekonventionen bedient. Davon ausgehend stehen in einem zweiten Schritt die Inkongruenzen und Brüche im Zentrum der Analyse, anhand derer zu erkennen ist, dass es sich um bewusste und ironisierende Darstellungen handelt. Dabei wird das subversive Wirkungspotenzial von überzeichnetem Kitsch genauer untersucht und veranschaulicht, die Aufmerksamkeit aber auch auf die affektregulierende Funktion einer solchen Darstellungsweise gerichtet. Zusätzlich wird anhand des in *Ma légende* zentralen Motivs des Theaters dargelegt, warum außer Frage steht, dass die Kitsch-Nutzung bewusst, gezielt und auf ironische Weise geschieht. So kann Myftius Fokus auf Inszeniertheit und Performativität als Metakommentar auf die Konstruiertheit ihrer Romane verstanden werden. Schließlich widmet sich das Kapitel der Kritik, die mithilfe von ironisch genutztem Kitsch im Kontext von Liebesgeschichten bzw. der Liebesthematik geäußert wird, und eruiert, inwiefern diese auf strukturelle und überindividuelle Machtbeziehungen wie die kommunistische Diktatur und das Patriarchat in Albanien übertragbar ist.

4.2.1 „Malade d'un amour impossible“ – Genrekonventionen des Liebesromans

Myftiu erzählt in ihren Romanen *Ma légende* und *Amours au temps du communisme* Liebesgeschichten, die von bekannten Strukturelemente des Genres geprägt sind, wie sie sich bspw. in Anette Kaufmanns Übersicht über Erzählformeln im Liebesfilm finden.⁶³² Obwohl sich Kaufmann mit filmischen und nicht mit literarischen Liebesgeschichten beschäftigt und sich die beiden Medien hinsichtlich ihrer ästhetischen Gestaltung selbstredend stark unterscheiden, können die handlungsbezogenen Erzählformeln auch für die Betrachtung literarischer Texte herangezogen werden. Alle in den beiden Romanen inszenierten Liebesgeschichten⁶³³ sind Kaufmanns Formel der ‚Verbotenen Liebe‘ zuzuordnen, der sich die Medienwissenschaftlerin und Produzentin ausführlich widmet und dabei elf Varianten unterscheidet, darunter bspw. Ehebruch, Liebe zwischen Jung und Alt, Zölibat, Klassenunterschiede, Inzest oder professionelles Abhängigkeitsverhältnis.⁶³⁴

Ma légende erzählt die Geschichte von Era, ihrem Ehemann Sokol und ihrem Geliebten Arian. Als Era, nachdem sie sich eigentlich von ihrem Mann trennen will, ihm aber noch eine Chance gibt, eine neue Arbeitsstelle als Dozentin antritt, beginnt sie eine Affäre mit einem der Studenten. Myftiu kombiniert in ihrem ersten Roman also gleich mehrere der von Anette Kaufmann ausgemachten Varianten verbotener Liebe: Ehebruch,⁶³⁵ Liebe zwischen Jung und Alt⁶³⁶ sowie professionelles Abhängigkeitsverhältnis.⁶³⁷

In *Amours au temps du communisme* erzählen sich drei Freundinnen, nachdem sie in Rom ihren Flug zur Hochzeit einer vierten Freundin in Tirana verpasst haben,⁶³⁸ Geschichten, um sich die Zeit zu vertreiben: „Quel genre d'histoire? [...] – Une histoire d'amour, naturellement!“ (ATC, 10). Anila erzählt von ihrer Liebe zum Kosovaren Halil und zu seinem besten Freund Murat. Zwar führt die geschiedene und alleinerziehende Frau mit Halil und Murat nur kurze Beziehungen und beide

632 Cfr. Kaufmann (2007, 63). Nachweis für das Zitat in der Kapitelüberschrift: ML, 48.

633 Hiermit sind die vier zentralen Geschichten der jeweiligen Hauptfiguren gemeint. Zusätzlich werden innerhalb der Romane weitere Liebesgeschichten erwähnt, jedoch nicht ausführlich dargestellt. Sie werden teilweise im Laufe der Analyse besprochen.

634 Cfr. Kaufmann (2007, 63).

635 Cfr. Kaufmann (2007, 64–67).

636 Cfr. Kaufmann (2007, 67–70). Kaufmann schreibt diesbezüglich: „Zum gesellschaftlichen Ausnahme- und Problemfall wird der Altersunterschied, wenn das liebende Paar aus einer älteren Frau und einem deutlich jüngeren Mann besteht“ (Kaufmann [2007, 68]).

637 Cfr. Kaufmann (2007, 82–83).

638 Dies stellt die Rahmenhandlung des Romans dar. Die Liebesgeschichte zwischen Mira, der vierten Freundin, und ihrem Verlobten Kujtim ist die einzige mit einem Happy End; ihre Beziehungen überwindet alle Hindernisse und wird von einer verbotenen bzw. unmöglichen Liebe zu einer möglichen (cfr. ATC, 283–288). Auf die Geschichte wird am Ende dieses Kapitels eingegangen.

Männer sind am Ende der Geschichte jeweils verheiratet, doch kreist die Erzählung bis zuletzt um die unmögliche Liebe innerhalb einer solchen Dreieckskonstellation. In Dianas Geschichte geht es um die Beziehung zu ihrem zehn Jahre jüngeren Schüler Thanass, der sie in dem Moment verlässt, in dem sein Vater einer Hochzeit zustimmt.⁶³⁹ Die dritte Freundin, Monda, war schon immer in ihren Cousin Sergueï verliebt und obwohl auch dieser Gefühle für sie hat, einigen sich die beiden darauf, diesen Gefühlen nicht nachzugehen. Am Ende der Geschichte stellt sich dann sogar heraus, dass Sergueï Mondas Bruder ist.

Wie in *Ma légende* handelt es sich demnach jeweils um in unterschiedlicher Hinsicht verbotene bzw. unmögliche Liebe. Erneut stellt Myftiu u. a. eine Liebesbeziehung zwischen einer älteren Frau und einem jüngeren Mann dar, die außerdem in einem professionellen Abhängigkeitsverhältnis stehen. Mondas Geschichte könnte Kaufmanns ‚Inzest-Variante‘ zugeordnet werden, obwohl Myftiu hier nicht die verbotene Beziehung selbst darstellt, sondern die Unmöglichkeit einer solchen aufgrund des Verbots.⁶⁴⁰ Zwar findet sich das Liebesdreieck zwischen zwei besten Freunden und einer Frau aus Anilas Geschichte bei Anette Kaufmann nicht, doch wird innerhalb von Myftius Roman selbst der Bruch mit der gesellschaftlichen Norm hervorgehoben.⁶⁴¹ Festzuhalten ist also, dass Myftiu nicht nur auf konventionelle Erzählmuster von Liebesgeschichten zurückgreift, sondern insbesondere auch solche inszeniert, in denen Tabu- und Normbrüche im Zentrum stehen und die aus diesem Grund nicht mit Happy Ends schließen. Die Brüche sind stets im entsprechenden kulturellen und historischen Kontext zu betrachten. Wenn Kaufmann also herausstellt, dass Ehebruch „längst nicht mehr jene moralische Entrüstung hervorruft“, ⁶⁴² muss in Bezug auf Albanien angemerkt werden, dass ein Ehebruch seitens der Frau während der kommunistischen Diktatur als Entehrung der Familie angesehen und dementsprechend geächtet wurde.⁶⁴³ Auch die Liebesbeziehungen zwischen der Albanerin Anila und den Kosovaren Halil und Murat können zusätzlich insofern als unmöglich gelten, als die beiden politische Geflüchtete und

639 In einem zweiten Teil von Dianas Erzählung erfahren wir, dass sie schließlich einen Deutschen heiratet und in Berlin lebt, ihren Mann aber mit jemandem betrügt, der sie an Thanass erinnert.

640 In Albanien sind anders als in einigen europäischen Ländern auch Beziehungen zwischen Cousins und Cousinen ersten Grades gesetzlich verboten und können mit einer Gefängnisstrafe von bis zu sieben Jahren geahndet werden (cfr. Manea [2022, 64–65]).

641 „Après Halil, tu t’agrippes à Murat! Tu n’as pas honte? Comment peux-tu séparer deux frères ainsi?“ (ATC, 54).

642 Kaufmann (2007, 64).

643 Cfr. Nixon (2009, 117). Hinzu kommt, dass Frauen während des Kommunismus kein Recht auf Scheidung hatten (cfr. Falkingham/Gjonça [2001, 315]).

somit ständig der Gefahr ausgesetzt sind, festgenommen oder gar getötet zu werden (cfr. ATC, 14).⁶⁴⁴

Neben Erzählformeln erläutert Anette Kaufmann in ihrer Studie auch verschiedene Standardsituationen. Während die Formeln „das erzählerische Fundament [bilden], sind die Standardsituationen die szenischen Bausteine einer Geschichte“.⁶⁴⁵ Auf die Formel der verbotenen Liebe übertragbar sind die Situationen, die sie unter dem Stichpunkt ‚Betrug‘ erläutert. So finden sich in den verschiedenen Liebesgeschichten Elemente der Verheimlichung und Täuschung⁶⁴⁶ sowie des Herausfindens.⁶⁴⁷ In *Ma légende* ermöglicht bspw. eine Kollegin den geheimen Briefwechsel zwischen Era und Arian (cfr. ML, 51) und letzterer organisiert ein heimliches Treffen (cfr. ML, 61–62), bevor Sokol die Liebesbriefe findet und seine Frau konfrontiert (cfr. ML, 79). Auch in *Amours au temps du communisme* gibt es ein geheimes Treffen zwischen Diana und Thanass (cfr. ATC, 132) und Halil verspricht Anila, niemandem von ihrer Beziehung zu erzählen (cfr. ATC, 56). Bessa Myftiu bedient also in vielerlei Hinsicht Genrekonventionen von Liebesgeschichten. Sie wählt aber bereits auf Inhaltsebene jene Erzählmuster, die (Tabu- bzw. Norm-)Brüche beinhalten und verstärkt diese noch, indem sie – insbesondere in *Ma légende* – verschiedene Varianten kombiniert.

Die Aufmerksamkeit soll nun darauf gerichtet werden, wie Myftiu sich auch auf stilistischer Ebene in die Genretraditionen einschreibt bzw. einzuschreiben scheint, dass ihre Romane also wie „zur Trivial- und Unterhaltungsliteratur gezählte Texte konventionelle sprachliche Muster aufweisen“.⁶⁴⁸ Zu diesen zählt

⁶⁴⁴ Halil flieht, weil er in der Armee im Streit seinen Vorgesetzten, einen nationalistischen Serben, verletzt: „[L]a loi militaire m’a condamné à mort“ (ATC, 20). Murat wird bei seiner Rückkehr in den Kosovo verhaftet, kommt aber wieder frei (cfr. ATC, 92, 101).

⁶⁴⁵ Kaufmann (2007, 99). Diese Bausteine betrachtet sie jedoch nicht mehr in Zusammenhang mit den erarbeiteten Erzählformeln, sodass eine sehr allgemeine und unspezifische Übersicht entsteht (cfr. Kaufmann [2007, 102]). Sie führt bspw. die Begegnung, das erste Date, die Verführung, die Liebesszene und verschiedene Ausgestaltungen des Endes auf, geht aber auch auf weitere Standardsituationen wie Hochzeiten von Dritten oder das Weihnachtsfest ein.

⁶⁴⁶ Kaufmann spricht u. a. von „heimliche[n] Zusammenkünfte[n] [...] Erklärungs- und Rechtfertigungs-Versuche[n]“ (Kaufmann [2007, 128]) sowie Lügen (cfr. Kaufmann [2007, 128]).

⁶⁴⁷ Cfr. Kaufmann (2007, 128–129).

⁶⁴⁸ Pokrywka (2017, 25). Zwar nutzt Pokrywka hier den Begriff der Trivialliteratur, doch geht er zuvor darauf ein, dass die jeweilige Bezeichnung von Liebesromanen als Auf- oder Abwertungsstrategie zu verstehen ist. Er gibt hier demnach nicht zu verstehen, dass er diese für trivial hält – sein Beitrag verfolgt gar das gegenteilige Ziel –, sondern reproduziert den gesellschaftlich verankerten Begriff.

Zur Trivial- und Unterhaltungsliteratur zählt Pokrywka vornehmlich Genreliteratur, sodass darunter neben dem Liebesroman auch Krimis, Science-Fiction und Fantasy fallen (cfr. Pokrywka [2017, 18]).

Rafał Pokrywka folgende: „eingeschränkter Kode, Formeln, einschichtig, voraus-sagbar, konform, standardisiert und an Erwartungen des Publikums gebunden“. ⁶⁴⁹ In Bessa Myftius Romanen finden sich einige der hier aufgezählten sprachlichen Muster, die insbesondere im Kontext der Liebesthematik mit den in der Kapiteleinführung aufgelisteten Eigenschaften von Kitsch in Verbindung zu bringen sind. So können Formelhaftigkeit, Einschichtigkeit, Voraussagbarkeit und Konformität den Eindruck von Unauthentizität erwecken. Zusätzlich kennzeichnen Überzeichnungen und Übertreibungen, insbesondere der Gefühlsausdrücke, den für die Romane *Ma légende* und *Amours au temps du communisme* gewählten Stil. Myftiu nutzt Kitsch-Elemente, um gewisse Erwartungen ans Genre des Liebesromans zu erfüllen, überspitzt die Form der Darstellung aber auch, sodass es zu einer ironisch-subversiven Wirkung kommen kann.

Um das Ausmaß von Eras Gefühlen für ihren Studenten Arian zum Ausdruck zu bringen, beschreibt Myftiu ihre illusorischen Träume: „Le matin, dans mon lit, je rêvais de miracles: être mariée avec Arian, par magie“ (ML, 52). Sie betont in mehrfacher Hinsicht Eras Realitätsverlust, denn ihre Träume werden mit Wundern und Magie in Verbindung gebracht. An anderer Stelle kommentiert Era ihre Irrationalität sogar selbst:

Quand la nuit tombait et que je me retrouvais telle une fourmi dans le désert, toute rationalité disparaissait: il restait seulement le visage angélique d'Arian, ses beaux yeux mélancoliques, le timbre de sa voix et notre histoire divine. Alors, une lettre d'au moins dix pages jaillissait (ML, 145).

Arians engelhaftes Gesicht und seine schönen Augen, die sie vor sich sieht, sowie der Gedanke an ihre ‚göttliche Geschichte‘ bringen Era dazu, einen seitenlangen Brief zu verfassen, der geradezu von selbst aus ihr herausströmt. Sowohl mittels der hyperbolischen Metaphern ‚angélique‘ und ‚divine‘ als auch über die Länge des Briefs werden Arians Schönheit und die Intensität der Gefühle betont. Auch ihre scheinbar unendliche Einsamkeit stellt Era mithilfe eines hyperbolischen Vergleichs (‚wie eine Ameise in der Wüste‘) heraus. Übertreibungen, dies wird deutlich, zeichnen Myftius Beschreibungen von Gefühlen aus. Die Sentimentalität wird zusätzlich insofern übersteigert, als physische Konsequenzen der Liebe angedeutet werden: „[M]ême les amants des films s'aimaient tellement peu! Ils s'embrassaient et aucun d'eux ne s'évanouissait, tandis que moi, la seule pensée de cet acte...“ (ML, 53). Die starken Gefühle werden jedoch nicht nur dadurch veranschaulicht, dass Era allein beim Gedanken an einen Kuss fast in Ohnmacht fällt, sondern auch über den Vergleich zu Liebesfilmen. Da diese häufig idealisierte

649 Pokrywka (2017, 25).

und „unrealistische Liebes-Vorstellungen“⁶⁵⁰ zeigen, verdeutlicht der Bezug auf das Medium innerhalb einer ohnehin schon überzeichneten Liebesfiktion den Überschwang an Gefühlen in besonderem Maße. Zugespitzt wird dies noch, wenn Liebesgesten an die Stelle physiologischer Grundbedürfnisse treten: „Désormais, mon déjeuner serait ses lettres d’adoration et mon dîner, mes lettres de chagrin. Je ne me nourrissais presque pas. Arian non plus. Quelquefois nous avions droit au gâteau: il passait devant ma fenêtre, sifflant des mélodies“ (ML, 51). Zum einen betont Era hier erneut die Wichtigkeit der Liebe zu Arian, zum anderen geht aus der Passage nochmals ihr Realitätsverlust hervor, da sie überlebenswichtige Prozesse vernachlässigt – womit auch die beinahe Ohnmacht zu erklären wäre.

Während für manche Lesende aufgrund von Genrekonventionen bzw. genrespezifischem Vorwissen die analysierte Darstellungsform zu erwarten ist, kann sie bei anderen aufgrund der Übertreibungen zu einer Wahrnehmung als lächerlich führen. Dieser Eindruck wird dabei insbesondere mithilfe der Kitsch-Elemente erzeugt. Nun könnte man sich an dieser Stelle damit zufriedengeben, dass Bessa Myftiu schlichtweg besonders kitschige Liebesromane schreibt, die je nach Lesepublikum ein unterschiedliches Wirkungspotenzial entfalten. Dies würde aber bedeuten, die Romane auf ihre Genrezugehörigkeit zu reduzieren und die ästhetischen Besonderheiten außer Acht zu lassen, mithilfe derer Myftiu mit den gattungsüblichen Konventionen bricht und die auf die bewusste und subversiv-ironische Inszenierung von Kitsch hindeuten. In diesem Kontext sind bspw. auch die problematischen und übergreifenden Verhaltensweisen verschiedener Männerfiguren zu betrachten, die innerhalb der Liebesbeziehungen zu Tage treten. So droht Sokol, der Ehemann der Hauptfigur Era in *Ma légende*, mehrfach mit Gewalt und wird sogar handgreiflich. In *Amours au temps du communisme* vergewaltigt Halil Anila bei einem Treffen. Die Männerfiguren üben jedoch nicht nur explizite physische Gewalt aus, sondern agieren allgemein gemäß patriarchalischen Strukturen: Geschiedene Frauen werden vorverurteilt und stigmatisiert,⁶⁵¹ ihre Sexualität tabuisiert und ihnen Handlungsfähigkeit abgesprochen. Es gilt zu zeigen, dass Myftiu dieses Verhalten und diese Ansichten zwar als Teil der jeweiligen Liebesbeziehungen inszeniert, es sich jedoch nicht um unkritische Darstellungen handelt; vielmehr prangert sie die Funktionsweisen derartiger Machtrelationen mithilfe von Ironie an.

Aufgrund der hinreichenden Konformität mit thematischen und sprachlichen Mustern des Liebesromans kann der Blick für diese ironisch-subversive Verwendung von Kitsch versperrt werden: Myftiu führt den Kitsch *ad absurdum*, indem

⁶⁵⁰ Kaufmann (2007, 9).

⁶⁵¹ „[V]ous savez qu’une divorcée, n’étant plus vierge, équivalait chez nous à une putain“ (ATC, 14).

sie einzelne Bausteine der Liebesgeschichten ironisiert, und lässt mithilfe von grotesken Elementen auf stilistischer und auf inhaltlicher Ebene Brüche entstehen, da sie der geradezu sakralen Liebe profane Körperlichkeit entgegensetzt. Nicht zuletzt ist die kontinuierliche Thematisierung von Theater, Dramatik und Performativität in *Ma légende* als Indiz dafür zu verstehen, dass ihr Kitsch-Gebrauch Teil einer bewussten und ironischen *Mise en Scène* ist.⁶⁵² Da diese es Myftiu erlaubt, ihre Kritik auf indirekte Weise zu äußern, kann sie als distanzierend beschrieben werden.

4.2.2 Überzeichnung, Groteske und „[t]out ce théâtre“ – Ironisierung und Brüche mit der Kitsch-Ästhetik

Bessa Myftiu geht über genrekonforme Gefühlsdarstellungen hinaus, indem sie diese in besonderem Maße überspitzt und mithilfe von starken Kontrasten ironisiert:⁶⁵³ So wechseln sich während eines geheimen Treffens zwischen Era und Arian, das im Kontext verbotener Liebe als Standardsituation gelten kann, (erwartbare) übertriebene romantische Gesten und Ablehnung bzw. Unmut ab. Eras Vorfreude, Arian zu sehen – sie zählt ungeduldig die verbleibenden Stunden und Minuten: „56 heures. 55 heures et demie. Le moment vint enfin d'égrener les minutes: 60 minutes, 45, 30“ (ML, 61) –, schlägt in Wut und Unverständnis um, als sie erfährt, dass sie und Arian eine halbe Stunde bis zu einer Holzhütte laufen müssen: „Quoi? criai-je, il faut que je marche une demi-heure [...]?“ (ML, 62). Damit sie nicht entdeckt werden, schließt Arians Onkel ihn und Era sodann für eine Stunde in dieser Hütte ein. Obwohl Era die Notwendigkeit solcher Vorkehrungen zuvor selbst betont (cfr. ML, 61), ist sie damit nun unzufrieden und ihr Wunsch, Arian nah zu sein, scheint verschwunden: „Pourquoi m'as-tu emmenée ici? hurlai-je à Arian. Tu ne vois pas combien c'est ridicule? [...] Qu'imagines-tu faire ici avec moi? [...] Ne t'approche pas, reste où tu es. On va attendre que cette maudite heure passe“ (ML, 63). Sowohl die Inquit-Formeln („criai-je“, „hurlai-je“) als auch die vorwurfsvollen Fragen und die Befehle bringen Eras Verärgerung zum Ausdruck. Ihre Reaktion steht jedoch in Kontrast zu ihrer ursprünglichen Sehnsucht nach Arian und wirkt nicht zuletzt aufgrund des Widerspruchs, dass nach einer Wartezeit von sechsundfünfzig Stunden eine letzte halbe Stunde Fußweg inakzeptabel ist, ungerechtfertigt und

⁶⁵² Man könnte Myftius ironische Verwendung von Kitsch demnach und insbesondere, wenn man dessen subversives Potenzial bedenkt, auch als Camp bezeichnen. Ich spreche aber auch weiterhin von Kitsch, da zwischen Kitsch und Camp, wie oben bereits erwähnt, nicht in Bezug auf gestalterische Merkmale, sondern hinsichtlich des Bewusstseins der jeweiligen Kunstschaffenden, vor allem aber der Rezipient:innen, unterschieden wird.

⁶⁵³ Nachweis für das Zitat in der Kapitelüberschrift: ML, 162.

übertrieben. Der plötzliche Bruch mit den Erwartungen an den Ablauf des Treffens erweist sich dabei als ironische Inkongruenz, welche insbesondere durch den überspitzten Kontrast zwischen den jeweiligen Gefühlen – überzogene Sentimentalität und große Gereiztheit – verstärkt wird. Sie stehen sich ähnlich wie Liebe und Hass geradezu dichotomisch gegenüber. Diesen Kontrast überspitzt Bessa Myftiu noch zusätzlich, indem sie eine weitere Dichotomie hervorhebt: Leben und Tod.

Während Era und Arian auf die Rückkehr des Onkels warten, entfacht Arian aus Versehen ein Feuer und ist kurz davor, es mit Benzin, das er für Wasser hält, zu löschen (cfr. ML, 64). Als Era und Arian der Ernst der Situation bewusst wird, besinnen sie sich auf ihre Gefühle füreinander und den Grund für ihr Treffen:

Nous nous sommes regardés un instant avec horreur, puis avec joie, comme deux êtres qui viennent de naître. [...]

– On rêve durant cinq mois de se rencontrer et, à notre premier rendez-vous, on grille comme des rats sans même s'être embrassés! [...]

Cette confrontation avec la mort éveilla en nous le sens de la vie; de l'existence temporaire nommée destin humain [...]. [N]ous avons encore un quart d'heure. Quelle sottise d'avoir gaspillé d'une façon si insensée des moments irréversibles et uniques! (ML, 64–65).

Dabei wirkt der abgewendete Tod wie ein Katalysator für die Liebe; sie ist es, die nach Eras und Arians symbolischer (Wieder-)Geburt⁶⁵⁴ anstelle der Holzhütte (neu) entflammt und mithilfe von Hyperbeln bekundet wird: „Au premier regard, je suis tombé amoureux“ (ML, 65), „je suis l'être le plus heureux du monde!“ (ML, 65) und „[j]e voulais demeurer là [=dans ses bras] pour l'éternité“ (ML, 65). Myftiu kehrt hier also mithilfe von übertriebenen und kitschigen Gefühlsäußerungen auch auf stilistischer Ebene zur Liebe(sthematik) zurück. Nochmals gesteigert wird die Sentimentalität, wenn Era ihr und Arians Leiden unter dem Ablauf der Zeit beschreibt und dabei nun Liebe und Tod zusammenbringt: „[J]amais le temps ne m'a paru aussi cruel. [...] [L]a douleur me serra le cœur. A force de souffrir, nous étions devenus deux cadavres vivants au seuil de la folie. Peut-être avions-nous franchi les limites même de l'amour?“ (ML, 65). Die Nähe zum tatsächlichen Feuertod bringt die symbolische Verbindung von Eros und Thanatos hervor und lässt Era und Arian die Grenzen ihres Liebeserlebens überschreiten. Der Liebesschmerz tritt an die Stelle der vermiedenen physischen Schmerzen durch das Verbrennen im Feuer, wobei die Intensität mithilfe von Personifizierungen (‘le temps cruel’, ‘la douleur serre’) und des Oxymorons ‘cadavres vivants’ betont wird.

⁶⁵⁴ Hingewiesen sei an dieser Stelle auch auf den Reim ‘deux êtres qui viennent de naître’, der nicht nur die Wiedergeburt verdeutlicht, sondern auch die Rückkehr zur Kitsch-Ästhetik markiert.

Myftiu macht die Liebe zwischen Era und Arian unter Rückgriff auf verschiedene stilistische Mittel nicht nur deutlich, sondern überdeutlich, sodass die Darstellung ins Lächerliche kippt. Sie geht über genrekonforme Übertreibungen hinaus und nutzt Kitsch auf ironische Weise, wenn sie zum einen die Gefühlsäußerungen überzeichnet und sie zum anderen noch dadurch überhöht, dass sie sie mit ebenfalls übertriebenen negativen Gefühlen und dem Beinahe-Tod kontrastiert. Diese Kontraste dienen nicht nur der Verdeutlichung, sondern können außerdem als angedeutete Brüche mit dem Genre des Liebesromans verstanden werden, gibt es doch ohne erwiderte Gefühle oder gar Liebende keine Liebesgeschichte mehr. Myftiu überschreitet demnach, wenn man Eras Frage – ‚Tu ne vois pas combien c’est ridicule?’ – aus der oben zitierten Passage als Metakommentar liest, die Grenzen der Liebe bzw. des Liebesromans in mehrere Richtungen. Zudem sind die Abweichungen als Missverhältnisse bzw. Inkongruenzen zu verstehen, sodass sowohl die Abruptheit der Gefühlsumschwünge als auch die überspitzte Darstellung der Liebe Myftius ironische Verwendung von Kitsch offenbaren.

Dies wird nochmals anhand des Abschlusses der einstündigen Liebesgeschichte ersichtlich: Sie endet mit einem Ringtausch (cfr. ML, 66) und gipfelt somit im Happy End der (symbolischen) Eheschließung.⁶⁵⁵ Obwohl ein Happy End als genrekonform zu bezeichnen wäre, ironisiert Myftiu hier erneut die Liebesbeziehung, da sie das Happy End auf beschleunigte Weise – nach nur einer Stunde und beim ersten Treffen – herbeiführt. Indem Myftiu das geheime Treffen in einem etwa sieben Seiten umfassenden Kapitel als stereotype Liebesgeschichte inklusive retardierendem Moment, Peripetie und glücklichem Ausgang inszeniert, erschafft sie eine Mikro-Ebene und führt so charakteristische Erzählmuster und Handlungsabläufe *ad absurdum*. Obwohl es von der Wahrnehmung der Lesenden abhängen mag, wo die Grenze zwischen zwar kitschig-übertriebener, aber zweckmäßiger Darstellung auf der einen Seite und ironisch-überzeichneter, ja verhöhrender, auf der anderen zu ziehen ist, verstehe ich die Anhäufung von verdeutlichenden und kontrastierenden Verfahren als Hinweis auf eine gezielte Verwendung dieser Elemente und somit ebenfalls auf eine bewusste und ironische Inszenierung von Kitsch. Myftiu stellt die Liebesgeschichte nicht nur auf übertriebene Weise dar, sondern verspottet sie. Der Spott zielt dabei aber, so ist im Folgenden zu zeigen, nicht auf diese individuelle Liebesbeziehung ab, sondern auf die Macht der Liebe und Machtrelationen innerhalb derartiger Beziehungen. Bevor den Funktionen und Wirkweisen des ironischen Kitsch-Gebrauchs genauer nachgegangen wird, gilt es, weitere stilistische Brüche mit dem Genre des Liebesromans herauszustellen, die

655 Era und Arian sprechen von einer „noce clandestine“ (ML, 67).

den Eindruck einer bewussten Inszenierung noch verstärken. Myftiu nutzt dafür groteske Elemente.

Der innigen und leidenschaftlichen Liebe werden nicht nur Abneigung und Tod gegenübergestellt, sondern auch unästhetische Körperlichkeit. So verspürt Era starken Harndrang, als sie Arian sieht: „Juste à l’instant où je vis Arian de loin, je réalisai mon immense besoin de pisser“ (ML, 61). Schon die Thematisierung dieser Körperfunktion kann als Bruch mit Genrekonventionen von Liebesromanen angesehen werden. In besonderem Kontrast steht sie jedoch zur beschriebenen Situation, sodass hier insbesondere auch mit der Erwartungshaltung von Lesenden gespielt bzw. gebrochen wird. Der Anblick eines geliebten Menschen ruft erwartungsgemäß positive Gefühle hervor, sodass der Satzanfang prinzipiell nach einem andersartigen Fortgang verlangt. Nicht zuletzt ist der mit dem inhaltlichen Bruch einhergehende Stilbruch herauszustellen, denn Myftiu nutzt den vulgären Begriff ‚pisser‘, anstatt sich eines gehobeneren und der Liebesthematik angepassten Registers zu bedienen. Die inhaltliche und stilistische Abweichung wird durch das ‚immense‘ noch zusätzlich betont. Die Inkongruenz wird auf verschiedenen Gestaltungsebenen verstärkt, wodurch sich auch ein komisches Wirkungspotenzial der grotesken Äußerung ergibt. Myftiu macht auf diese Weise ihren Bruch mit der Kitsch-Ästhetik eines ‚typischen‘ Liebesromans überdeutlich, weshalb abzuleiten ist, dass sie Kitsch bewusst konstruiert, um ihn zu ironisieren und zu dekonstruieren.

Auch in *Amours au temps du communisme* wird die heimliche Zweisamkeit eines Liebespaars von grotesker Körperlichkeit gestört. Diana und Thanass mieten ein Zimmer, um Zeit miteinander verbringen zu können: „Quel rêve inouï! Dix jours ensemble, une éternité! Pour la première fois de ma vie, je partais en vacances avec un amoureux“ (ATC, 133). Um dem Bruch besondere Wirkmacht zu verleihen, werden Genre-Erwartungen zunächst erfüllt. Diana bringt ihre Freude und ihre Gefühle für Thanass mithilfe von Hyperbeln und elliptischen Ausrufen zum Ausdruck. Ihr Traum zerplatzt jedoch, denn Thanass erzählt Diana von einer Penisverletzung: „Le matin, j’ai remarqué qu’un bout de peau de mon pénis avait été pris durant la nuit dans la fermeture d’éclair. J’ai essayé de le détacher. Impossible. J’ai dû aller à l’hôpital“ (ATC, 134). Diese als grotesk zu bezeichnende Betonung des Körperlichen bzw. des deformierten Körpers steht im Kontrast zu Erwartungen an die Liebesgeschichte, also, mit Bachtin gedacht, in Opposition zur zuvor von Myftiu etablierten „gewöhnliche[n] Lebensordnung“⁶⁵⁶ und entfaltet so auch eine komische Wirkung. Doch es ist nicht die Verletzung, die Thanass vom Geschlechtsverkehr mit Diana abhält, sondern seine Furcht vor einer göttlichen

656 Bachtin (1990, 48).

Strafe: „[J]’ai interprété cet incident comme un ordre d’en haut: ferme ta braguette! Il ne faut pas qu’on aille plus loin, sinon un malheur nous tombera dessus“ (ATC, 134). Der Aberglaube verstärkt dabei nicht nur den Bruch mit den Erwartungen an den romantischen Urlaub, sondern bringt außerdem profane Körperlichkeit und Sakralität zusammen, wodurch eine weitere Opposition entsteht. Zum einen wird der Begriff ‚braguette‘ (ugs. für Reißverschluss) hier metonymisch für den Geschlechtsakt gebraucht, zum anderen wird der Befehl, den Reißverschluss zu schließen, bzw. die symbolische Warnung in Form der Penisverletzung durch den Reißverschluss auf Gott zurückgeführt.

Myftiu evoziert anschließend erneut das Bild einer leidenschaftlichen Liebesnacht, um es sogleich wieder zu durchbrechen: Trotz Thanass’ Befürchtungen kommt es zum Akt, in dessen Schilderung überschwängliche Sentimentalität im Vordergrund steht und idyllische Motive wie Mond, Meer und Stille aufgerufen werden.⁶⁵⁷ Dann öffnet sich die Wunde jedoch und Thanass muss einen Arzt aufsuchen; weiterer Geschlechtsverkehr ist fortan ausgeschlossen (ATC, 136). Wieder ist der Bruch besonders deutlich, da Kitsch und Groteske ineinander greifen. Hervorgehoben wird die groteske Körperlichkeit nochmals, wenn Thanass und Diana von seiner bleibenden Narbe sprechen: „[J]’aurai une cicatrice indélébile sur mon pénis, parce que nous avons fait l’amour hier. Tu m’as marqué à vie! – J’en suis ravi! Et, malgré le pénis déficient, nous étions heureux!“ (ATC, 136). Auffällig ist dabei zunächst Dianas ungewöhnliche und somit inkongruente Reaktion, denn anstelle von Mitgefühl oder einer Entschuldigung äußert sie Freude darüber, ein Zeichen auf Thanass’ Körper hinterlassen zu haben. Zudem zeugt die Juxtaposition von Körpergroteske und Romantik im letzten Satz von der ironischen Darstellung, wird doch sowohl die unerwartete Einschränkung während der gemeinsamen Zeit als auch das dennoch bestehende Glück besonders deutlich hervorgehoben. Das ständige Wechselspiel von Kitsch und Groteske, durch das die Inkongruenzen und Brüche besonders deutlich hervortreten, ist ein weiteres Mittel der Darstellung, dessen Bessa Myftiu sich bedient, um die genretypische Kitsch-Ästhetik zu ironisieren.

657 „La lune nous contemplait et sa lumière délicate éclairait nos corps. Nous avons commencé à nous déshabiller lentement, sans nous lâcher du regard. [...] [U]ne présence mystique envahissait la chambre. La mer était loin, mais semblait très proche. Un silence absolu entourait nos gestes fragiles; enfin nous étions nus face à face. Nous nous sommes touchés avec pudeur et émotion, nous nous sommes embrassés et nous avons fait l’amour“ (ATC, 135–136).

Exkurs: Groteske und Distanz

Wie gezeigt wurde, fungieren groteske Elemente in *Ma légende* und *Amours au temps du communisme* als Indiz für Myftius ironischen Kitsch-Gebrauch, da sie sie nutzt, um Brüche mit den ästhetischen Konventionen von Liebesromanen zu erzeugen. Auch in *Confessions des lieux disparus* setzt Myftiu Groteske gezielt ein. Anhand von zwei Textstellen wird im Folgenden exkursartig aufgezeigt, wie sie auf diese Weise die Aufmerksamkeit auf gesellschaftliche Missstände lenkt. So thematisiert sie zum einen den medizinischen Umgang mit Mutter und Kind während einer (vermeintlichen) Totgeburt und zum anderen in der Gesellschaft verankerte patriarchalische Normen. In beiden Fällen wirken die grotesken Elemente verstärkend, wobei sie insbesondere im ersten Beispiel auch eine distanzierende Funktion erfüllen, denn das Leiden der Mutter bleibt hinter der Beschreibung der Totgeburt zurück.

Als die Mutter der Hauptfigur keine Bewegung ihres ungeborenen Kindes mehr spürt und bei einem Arztbesuch von dessen Tod erfährt, muss ein Kaiserschnitt durchgeführt werden, um den Fötus zu entbinden:

De retour à la Maison, elle [=la mère de la protagoniste] a déclaré que le bébé ne bougeait plus dans son ventre. [...] Maman a attendu trois jours, mais le bébé ne lui donnait toujours pas de coups de pied. [...] Très inquiète, elle partit consulter le médecin. Moi, je pensais que le bébé avait peur de naître, mais le médecin a dit qu'il était mort. Maman a été transportée d'urgence en salle d'opération. On lui ferait une césarienne pour enlever le bébé. [...]

Les médecins avaient pris de grands couteaux pour éventrer maman, et ils ont enfin réussi à sortir le bébé. Ils l'ont jeté dans un baquet avec le placenta, du coton ensanglanté et même deux paires de gants transparents. [...] Alors que la couture était presque terminée, une des infirmières a entendu un faible cri au fond de la pièce. Elle a tourné la tête, mais n'a vu personne. Quand le cri s'est répété, [...] l'infirmière a effectué un contrôle détaillé de la salle d'opération. Elle s'est approchée de la poubelle, et le cri est devenu plus fort. L'infirmière a déplacé une partie du placenta: au-dessous du coton et des gants, le bébé mort vivait! (CLD, 28).

Mit der Ankunft im Operationssaal steht nicht mehr die Mutter mit ihrer Sorge (très inquiète) und weiteren denkbaren Gefühlen im Zentrum, sondern die Prozedur, deren Körperlichkeit besonders hervorgehoben wird: Der Mutter muss mit großen Messern der Bauch aufgeschlitzt werden. Auch über das Aufschlitzen (éventrer) hinaus suggerieren die Verben, insbesondere ‚jeter‘ [werfen], den groben, ja gewaltsamen Umgang mit dem Fötus. Er wird vom Lebewesen zum Fremdkörper, der ‚entfernt‘ werden muss, wobei die Objektifizierung auch über die Gleichsetzung mit zu entsorgenden Abfällen wie der Plazenta sowie Operationstupfern und -handschuhen erreicht wird. Als grotesk ist die Darstellung der Totgeburt also nicht nur aufgrund der Körperlichkeit zu bezeichnen, die im Vordergrund steht, sondern auch aufgrund der Art und Weise, diese zu inszenieren: Betont werden insbesondere die Performativität und die Derbheit der Operation,

die Günter Oesterle als Merkmale des Grotesken nennt.⁶⁵⁸ Die Ausdrucksweise lässt aufgrund der in den Verben enthaltenen Konnotationen⁶⁵⁹ eher an einen Gewaltakt denken, als an einen medizinischen Eingriff, in dessen Kontext eine objektive und fachsprachliche Beschreibung zu erwarten wäre.

Indem Myftiu die Prozedur, nicht aber die Wirkung auf die Mutter, beschreibt und dabei mithilfe grotesker Körperlichkeit das Bild einer gewaltsamen Entsorgung zeichnet, stellt sie den würde- und anteilnahmslosen Umgang mit der Mutter und ihrem scheinbar toten Kind eindrucksvoll dar. Gleichzeitig verhindern die grotesken Beschreibungen aufgrund ihrer Bildkraft den Blick auf die Mutter. Die Darstellung wirkt also in gewisser Hinsicht ähnlich distanzierend wie Ornela Vorpsis extreme Körperbilder.⁶⁶⁰ Um einen affektregulierenden Gebrauch der Groteske handelt es sich jedoch nicht, da zwar bestimmte emotionale Reaktionen, wie Empathie oder Mitleid eingeschränkt werden können, aber andere Reaktionen (bspw. Empörung oder Abscheu) an deren Stelle treten (können). Die über die groteske Darstellung geschaffene Distanz kann somit der effizienten Vermittlung der Kritik am Umgang mit Mutter und Kind dienen, da die Aufmerksamkeit auf die Missstände innerhalb eines Systems und nicht auf das Leiden eines Individuums gerichtet wird.

Auch am Ausgang der Geschichte ist festzumachen, dass Myftiu mit der Inszenierung der vermeintlichen Totgeburt auf eine Kritik an ebendiesem System abzielt, denn die Gleichgültigkeit des medizinischen Personals führt zu einem entscheidenden Fehler: Es wird übersehen, dass das Kind lebt. Die Krankenschwester begibt sich auf die Suche nach dem Ursprung eines Schreis, ohne auf die wahrscheinlichste Lösung, also das Überleben des Kindes, zu schließen. Die Schilderung endet letztlich mit der grotesken Beschreibung des unter der Plazenta, den Tupfern und den Handschuhen im Abfalleimer wiedergefundenen Fötus. Die Wirkung wird dabei nicht nur über die naive Suche, sondern auch mithilfe des Oxymorons *‘le bébé mort vivait’* erzeugt, denn der mit dem adjektivischen Partizip *‘mort’* ausgedrückte Zustand, den das Verb *‘vivre’* prinzipiell annulliert, wird in der Bezeichnung – inkongruenterweise – beibehalten. Groteske dient Myftiu demnach in dieser Textstelle dazu, das Fehlverhalten nicht nur darzustellen, sondern es zu überzeichnen und die Fatalität so besonders hervorzuheben.

658 Cfr. Oesterle (2017, 35–42). Siehe dazu auch die Ausführungen zu Beginn des Großkapitels

659 So wird im Wörterbuch Larousse darauf hingewiesen, dass *‘éventrer’* einen Gewalt- und Kraftakt bezeichnet: „Ouvrir le ventre d’un animal, de quelqu’un, par des *moyens violents* [meine Hervorhebung, J.G.]“, „[o]uvrir largement quelque chose *de force* [meine Hervorhebung, J.G.]“ („éventrer“. Larousse. s. p.).

660 Siehe dazu Kapitel III.2.1.

In der zweiten zu betrachtenden Textstelle geht es um die Frau des Onkels der Hauptfigur, die ihn nach nur kurzer Zeit der Ehe aufgrund des Verhaltens seiner Familienmitglieder verlässt. Indem Myftiu dieses Verhalten nicht nur in überspitzter Manier darstellt, sondern auf groteske Elemente zurückgreift, verspottet sie die patriarchalische Norm, der zufolge es dem Onkel nicht gestattet ist, sich gegen seine Familie zu stellen und für seine Frau einzustehen: „Si mon oncle ne l'a pas suivie, c'est par pure honte: un fils unique ne quitte jamais ses parents pour vivre dans la maison de sa femme, sauf s'il ne craint pas le ridicule. [...] Mon oncle est donc resté avec les siens: malheureux“ (CLD, 180). Dabei liefert seine Mutter dem verheirateten Paar bereits in der Hochzeitsnacht einen Grund zum Ärger über ihr Verhalten:

Il [=l'oncle de la protagoniste] venait de tomber amoureux d'une fille délicate [...]. [U]n beau jour de printemps, mon oncle a amené dans La Demeure des Grands-Parents une créature divine, capricieuse, gâtée, fille unique d'un vieux couple d'anciens bourgeois de Tirana.

La nuit de ses noces, assoiffée, la jeune mariée s'est levée de son lit pour s'emparer du seul récipient plein qu'elle a trouvé dans l'armoire du salon; après avoir avalé quelques gorgées, elle s'est rendu compte que le contenu de la carafe ne ressemblait à aucun autre. Elle avait raison. Grand-mère s'était réveillée la nuit, et ayant la flemme de descendre aux toilettes dans la cour, avait uriné dans la carafe d'eau aperçue sur la table du salon – un cadeau de mariage offert au couple par des invités (CLD, 178).

Als die Ehefrau in der Nacht Durst bekommt, trinkt sie aus einer Karaffe, die dem Paar geschenkt worden war, muss jedoch feststellen, dass sich darin kein Wasser, sondern Urin befindet. Ihre Schwiegermutter hatte sich des Gefäßes bedient, da sie zu faul war (ayant la flemme'), bis zur Toilette zu gehen. Es handelt sich dabei nicht nur um eine in mehrfacher Hinsicht unangemessene,⁶⁶¹ sondern insbesondere auch um eine als grotesk zu bezeichnende Tat, da die Aufmerksamkeit auf dem Körper bzw. Körperfunktionen liegt. Die große Diskrepanz zwischen dem Vorfall und den Erwartungen an eine Hochzeitsnacht wird noch zusätzlich dadurch verstärkt, dass die Profanität der Geste der Sakralität der Frau gegenübersteht: Sie wird zuvor als aus bürgerlichem Hause stammendes ‚delikates Mädchen‘ sowie als ‚göttliche Kreatur‘ beschrieben. Das Urinieren in eine Glaskaraffe ist also, mit Bachtin gedacht, auch insofern als grotesk zu bezeichnen, als es einen Bruch mit der „gewöhnliche[n] Lebensordnung“⁶⁶² darstellt.

Der Onkel der Hauptfigur versucht, seine Frau zu beschwichtigen, statt bspw. seiner Mutter Vorwürfe zu machen: „[L]’oncle l’a suppliée de patienter: bientôt,

⁶⁶¹ Zum einen verwendet sie für ihre Bedürfnisse fremdes Eigentum, noch dazu ein Hochzeitsgeschenk, zum anderen stellt sie die Karaffe offensichtlich zurück in den Schrank.

⁶⁶² Bachtin (1990, 48).

elle se sentirait à l'aise et apprécierait cette famille étrange“ (CLD, 179). Sie fühlt sich aber auch weiterhin nicht wohl, da sie zum einen Angst vor den vielen Hunden und Katzen der Familie hat und sich zum anderen nicht an die Halluzinationen der Schwiegermutter und die Gesänge der Schwägerinnen gewöhnen kann (cfr. CLD, 179). Myftiu stellt das Verhalten der Familie als derart ungewöhnlich dar, dass die Entscheidung der Frau, ihren Mann zu verlassen, nachvollziehbar wird. Groteske und Überspitzungen suggerieren also, dass nicht die fehlende Anpassungsfähigkeit der Ehefrau das Problem ist, obwohl sie zu Beginn als eigenwillig („capricieuse“) und verwöhnt („gâtée“) beschrieben wurde. Die Art der Darstellung verdeutlicht somit auch, gegen wen sich Myftius Spott richtet: einerseits gegen die Familie und ihre Verhaltensweisen, andererseits gegen den Ehemann, der seine Frau trotz seiner „amour [...] illimité et impérissable“ (CLD, 179) gehen lässt, sodass beide schließlich unter den patriarchalischen Normen der albanischen Gesellschaft leiden.⁶⁶³

Groteske, dies geht auch aus dem Exkurs hervor, erzeugt Brüche. Die Brüche mit der Kitsch-Ästhetik in Myftius Liebesromanen zeigen, dass sie diese bewusst und gezielt gestaltet, ja Kitsch auf ironische Weise nutzt, weshalb ihre Darstellungsweise keinesfalls mit mangelnden literarischen Fähigkeiten zu erklären oder gar als minderwertig zu bezeichnen ist. Vielmehr wählt sie mit dem Liebesroman und den entsprechenden stilistischen Konventionen ein Genre für ihre Kritik an patriarchalisch geprägten Liebesbeziehungen bzw. Machtbeziehungen im Allgemeinen, in dem diese für gewöhnlich nicht erwartet wird. Es dient ihr als Deckmantel, um diese Kritik implizit als zusätzliche Bedeutungsebene in ihren Romanen anzulegen. Lesenden müssen Myftius ironischen Gestus erkennen und die Ironie verstehen, um die geäußerte Kritik wahrnehmen zu können. Da sich die grotesken Elemente in Myftius Romanen jedoch nur vereinzelt finden, bringen die inhaltlichen und stilistischen Brüche mit der konventionellen Kitsch-Ästhetik nicht alle Lesenden zwingend zu der Erkenntnis, dass es sich um eine subversiv-ironische Inszenierung von (Macht-)Relationen handelt. Wird die Ironie nicht erkannt, bleibt aufgrund der in-

⁶⁶³ Hingewiesen sei an dieser Stelle noch auf eine weitere Passage in Myftius *Confessions des lieux disparus*, die von Groteske und Vulgarität geprägt ist, die aber hier nicht mehr *en détail* betrachtet werden kann: Die Tante der Hauptfigur sieht sich gezwungen bzw. wird dazu gedrängt, ihre Arbeit als Lehrerin in Korça aufzugeben, nachdem sie in der Öffentlichkeit das Wort ‚bite‘ [ugs. für Penis] benutzt (cfr. CLD, 183). Myftiu prangert hier den Ausschluss von den Frauen aus der albanischen Öffentlichkeit an, die nicht dem patriarchalischen und sexistischen Bild der Gesellschaft entsprechen und entlarvt zugleich die Hypokrisie des kommunistischen Regimes in Bezug auf die proklamierte Gleichberechtigung der Frau.

haltlichen und ästhetischen Konformität mit dem Genre des Liebesromans eine Distanz zu tieferliegenden Bedeutungsebenen bestehen.

Im Kontext der in *Ma légende* dargestellten patriarchalischen Verhaltensmuster innerhalb von Eras und Sokols Ehe soll noch einem weiteren Aspekt nachgegangen werden, der als Hinweis auf Myftius bewusste ästhetische Gestaltung dient. So spielen Theater und Dramatik, sowohl auf Handlungs- als auch auf Diskursebene, eine derart zentrale Rolle für den Roman und die Figurenbeziehungen, dass die Thematisierung von Performativität und Inszenierung als Metakommentar auf die Inszeniertheit und Konstruiertheit des Textes selbst gelesen werden kann.

Era lernt ihren Ehemann Sokol während des Studiums an der Hochschule für bildende Künste in Tirana kennen, wo er sie im Schauspiel unterrichtet. Als sie später Dozentin für Literatur ist, sucht Sokol, der ebenfalls Schauspieler und Regisseur ist, unter den Studierenden seiner Frau Schauspieler:innen für einen Film (cfr. ML, 72). Schon auf Handlungsebene kreist der Roman somit ums Theater. Myftiu greift darüber hinaus auf Begriffe aus dem semantischen Feld zurück, um die Romanhandlung oder einzelne Elemente zu beschreiben, sodass eine dramatische Mise en abyme entsteht: Romanfiguren schauspielern nicht nur, sondern der Roman selbst wird (in Teilen) zum Theater(-stück). So erfährt Sokol, wie oben bereits angedeutet, von der Affäre seiner Frau mit dem Studenten Arian und es kommt zur Konfrontation. Diese gleicht Era zufolge einem surrealistischen Theaterstück: „[J]’avais l’impression de me trouver dans un théâtre surréaliste où le public participe au spectacle“ (ML, 81). Auch darüber hinaus bedient sie sich verschiedener Begriffe aus dem Wortfeld der Dramatik, wenn sie die Konfrontation als „absurdité“ (ML, 81) und „drame“ (ML, 82) bezeichnet und selbst zur Zuschauerin wird (cfr. ML, 82). Die abrupten Wendungen, die das Dreiergespräch nimmt, unterstreichen die Absurdität auch auf inhaltlicher Ebene.

So behauptet Sokol zunächst, seiner Frau und ihrem Geliebten dabei helfen zu wollen, heiraten zu können, beschimpft Era jedoch im nächsten Satz als „[s]yphilitique“ (ML, 83) und insinuiert so, dass sie sich prostituiert. Als Era nach kurzer Abwesenheit zur Unterhaltung zurückkehrt, befinden sich die beiden Männer nicht mehr im Streitgespräch, sondern tauschen sich über Literatur aus, woraufhin Era die vorherige Interaktion als gespielt enttarnt: „Ils jouaient seulement pour moi! L’un, le mari révolté, et l’autre, l’amant martyrisé“ (ML, 84). Im nächsten Moment steht jedoch wieder Sokols und Arians Rivalität im Vordergrund, denn Sokol droht mit Gewalt und Mord.⁶⁶⁴ Eine erneute Wendung führt dazu,

⁶⁶⁴ „Sinon tu auras cette bouteille sur la tête“ (ML, 86); „[j]e vais vous entraîner au bord du lac, frapper vos têtes l’une contre l’autre! Je vais jouir de voir votre sang couler! Je vais vous tuer!“ (ML, 84).

dass Sokol von Arian getröstet wird, als er über den Verlust seiner Frau in Tränen ausbricht (cfr. ML, 87–88). Dieser plötzliche Wechsel der Gefühle wird ebenfalls in die Nähe des Schauspiels gerückt, da Sokol hier „son nouveau rôle“ (ML, 87)⁶⁶⁵ als verletzter Ehemann spielt. Zusätzlich zu diesen Begriffen aus dem Bereich des Theaters verdeutlicht auch der ständige Wechsel von Ansichten und Gefühlen die Performativität des jeweiligen Verhaltens. In Verbindung zu setzen ist das Gespräch deshalb außerdem mit dem oben betrachteten geheimen Treffen zwischen Era und Arian, während dessen Eras Haltung in gleicher Weise schwankt. Obwohl die kitschig-romantischen Aspekte im Konfrontationsgespräch weniger zentral sind, sind Performativität und überzeichnete Gefühlsäußerungen sowie Reaktionen in beiden Ausschnitten zusammenzudenken. Aufgrund der starken Kontraste zwischen diesen ist in jedem Umschwung ein Aus-der-Rolle-Fallen im Vergleich zum vorherigen Betragen zu erkennen.

Auch der Moment, in dem Era die schriftliche Erklärung⁶⁶⁶ zerreißt, zu der Sokol sie während der Konfrontation zwingt, gestaltet sich dramatisch und wird mit dem Theater in Verbindung gebracht. Sokol bedroht seine Frau erneut, wobei die gemeinsame Tochter Ana aufwacht und ihren Vater fragt, was er tut:

Sokol prit le grand couteau de la cuisine et s'avança vers moi. [...]

Ana s'est réveillée.

–Papa, qu'est-ce que tu fais?

–Je vais tuer ta mère, ma chérie. Mais toi dors, dors tranquillement. [...]

–Tue-la, papa! Je veux voir, moi aussi!

Le mot „tuer“, [...], Ana le percevait comme un jeu, comme du théâtre (ML, 92).

Ana ist aufgrund ihres Alters nicht in der Lage, den Ernst der Situation zu erkennen und sieht darin ein Spiel zwischen ihren Eltern. Die kindliche Naivität dient dazu, den performativen Charakter der Drohung zu entlarven, den im Anschluss auch ein Freund Eras nochmals hervorhebt: „Quel échec! Il veut faire peur à sa femme, mais n'arrive même pas à effrayer sa fillette de quatre ans!“ (ML, 93). Gleichzeitig wird die Drohung ridikülisiert, wobei diese Wirkung, wie bereits in Bezug auf Orneta Vorpsis Texte gezeigt wurde,⁶⁶⁷ mittels dramatischer Ironie, also aufgrund des Wissensvorsprungs der Lesenden gegenüber der jungen Toch-

⁶⁶⁵ Dieser Begriff findet sich mehrfach im Roman: Zum einen trägt ein Kapitel den Titel „Mes rôles“ (ML, 17). Zum anderen heißt es schon kurz nach der ersten Nennung von Sokols Namen: „Sokol jouait aussi son rôle“ (ML, 33).

⁶⁶⁶ Im kommunistischen Albanien musste Scheidungen nicht nur von einem Gericht zugestimmt, sondern ebenfalls die Schuldfrage geklärt werden (cfr. Mandija [2019, 3]), weshalb Sokol eine solche Art von Geständnis benötigt, um während des Scheidungsprozesses die Schuld seiner Frau eindeutig nachweisen zu können.

⁶⁶⁷ Siehe dazu Kapitel III.4.1.

ter, erzeugt wird: Es entsteht eine Diskrepanz zwischen ihrem Verständnis von ‚tuer‘ und dem sowohl inner- als auch außertextuellen Wissen des Lesepublikums. In gewisser Weise erfüllt die dramatische Ironie hier eine affektregulierende oder zumindest eine distanzierende Funktion, denn die Drohung erscheint zunächst wie das harmlose Spiel oder die lustige Vorführung, das bzw. die Ana darin zu erkennen glaubt. Obwohl mithilfe der Performativität des Geschehens und zudem im Text angedeutet wird, dass Sokol seine Drohung nicht tatsächlich umsetzen würde, handelt es sich dennoch um die Absichtsbekundung eines Femi-zids. Anas kindlich-naive Wahrnehmung schwächt diese und damit ebenso eine entsprechende emotionale Schockreaktion seitens der Lesenden jedoch ab. Als Banalisierung geschlechtsbezogener Gewalt ist dies dennoch nicht zu verstehen, da Myftiu, wie Vorpsi auch, bewusst auf eine unwissende Kinderfigur zurückgreift. So schafft sie mithilfe der dramatischen Ironie eine affektregulierende Distanz zwischen Textinhalt und Lesenden, wodurch eine kognitive und kritische Betrachtung der Szene möglich wird. Ohne das Thema explizit zu verhandeln, lenkt sie den Blick ihres aufmerksamen Lesepublikums auf (die Normalisierung von) Gewalt gegen Frauen. Myftius kritische Haltung ist dabei anhand der überzogenen und performanzbetonten Darstellung zu erkennen, die nicht nur die Passage selbst, sondern den gesamten Roman kennzeichnet, und ihren ironisch-subversiven Gestus offenbart.⁶⁶⁸

Das Theatralische steht nochmals im Vordergrund, als Era und Sokol sich schließlich scheiden lassen und das Gericht von ihrer Unschuld⁶⁶⁹ überzeugen müssen; der Scheidungsprozess wird dabei gewissermaßen zum Dorfspektakel und Era erneut zur „spectatrice“ (ML, 143). Sokol betritt den Raum mit einem „sourire théâtral“ (ML, 140) und Era kommentiert seine Aussage, als handle es sich dabei um die Darbietung eines Monologs: „Quel talent! J’avais eu raison de lui avoir conseillé autrefois d’interpréter le monologue de Marc Antoine“ (ML, 141). Der gesamte Scheidungsprozess wird später als „[t]out ce théâtre!“ (ML, 162) bezeichnet.

In *Ma légende* stellt Myftiu die Nähe zum Theater schließlich auch auf Diskursebene her, denn der Roman ist stellenweise im dramatischen Modus verfasst; es finden sich mehrere seitenlange Dialoge ohne Erzählrede. So führt Era bspw. ein Gespräch mit Arians Mutter, bei dem zwar einige wenige Inquit-Formeln den dramatischen Modus unterbrechen, jedoch als Regieanweisungen gelesen werden

⁶⁶⁸ Dieser Aspekt der Textanalyse wird im folgenden Unterkapitel vertieft.

⁶⁶⁹ Siehe dazu Fußnote 666.

können (cfr. ML, 95–97).⁶⁷⁰ Auch im oben betrachteten Gespräch zwischen Era, Sokol und Arian findet sich zwischen den verschiedenen Äußerungen lediglich die Beschreibung der mimisch-gestischen Reaktionen der beiden Männer, die in gleicher Weise als Regieanweisungen angesehen werden könnten.

Bessa Myftiu, dies wurde gezeigt, setzt ihren ersten Roman auf verschiedenen Ebenen mit dem Theater in Verbindung: Sie ahmt Damentexte nach, integriert Begriffe aus dem semantischen Feld des Theaters als selbstreferentielle Bezüge und überzeichnet das Verhalten ihrer Figuren, sodass Performativität im Vordergrund steht. Der permanente inhaltliche und diskursive Rekurs auf Dramatik hebt dabei nicht nur die Inszeniertheit des Dargestellten hervor, sondern dient darüber hinaus als Anhaltspunkt dafür, dass auch die Kitsch-Ästhetik Teil einer bewussten *Mise en Scène* ist. So wie die Figuren ihr Verhalten gezielt ihren Absichten anpassen, bedient Myftiu die Genrekonventionen des Liebesromans hinreichend – spielt also nach den entsprechenden Regeln –, um zusätzliche Bedeutungsebenen in ihren Texten anzulegen. Dies ist auch im folgenden Zitat aus *Amours au temps du communisme* zu erkennen, in dem Diana, eine der Hauptfiguren, inkongruente bzw. dimorphe Gefühlsausdrücke⁶⁷¹ als bewusste Reaktio-

670 Zur Veranschaulichung des dramatischen Modus folgt ein Auszug aus dem Gespräch, in dem sich wörtliche Rede mit von Era imaginierten alternativen Äußerungen abwechselt. Es setzt sich in gleicher Weise auf den beiden darauffolgenden Seiten fort:

„[L]a mère d'Arian dit: 'Enchantée'. (*Je t'imaginais moins enfantine, quand même. Tu as l'air d'une étudiante.*)

– Je regrette qu'Arian ne soit pas là aujourd'hui! Il est parti pour Tirana.

(*Quelle chance qu'il soit parti! Tu ne l'auras jamais, tu comprends? Aussi longtemps que je vivrai!*)

– Vous aimez le café avec beaucoup de sucre?

(*Ça t'a fait mal de ne pas le voir? Tu es devenue toute pâle.*)

– Moyen, lui répondis-je. (*Ça ne fait rien, je le verrai quand l'école reprendra.*)

– Etes-vous mariée? Me demanda sa mère en nous servant le café.

(*Comment oses-tu, femme mariée?!*)

– Oui. (*Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas.*)

– Vous avez des enfants? (*Tu te fous de ton enfant, moi non.*)

– J'ai une fille. (*Heureusement pas un garçon incestueux*)“ (ML, 95).

671 In der psychologischen Forschung wird mit dem Begriff „dimorphous expression of emotion“ (Aragón/Clark/Dyer/Bargh [2015, 259]) starkes Emotionserleben, bezeichnet, das sich in Ausdrucksformen äußert, die nicht mit der typischen Bewertung eines Erlebnisses übereinstimmen. So können positive Erfahrungen Reaktionen wie Weinen oder Schreien hervorrufen, die gewöhnlicherweise mit negativen Erfahrungen assoziiert werden (cfr. Aragón/Clark/Dyer/Bargh [2015, 259]). Oriana Aragón, Margaret Clark, Rebecca Dyer und John Bargh untersuchen vornehmlich die Art von dimorphen Gefühlsausdrücken, bei denen negativ konnotierte Reaktionen auf positive Erfahrungen folgen, beziehen sich aber auch auf positiv konnotierte Reaktionen infolge von negativen Erlebnissen. Sie schreiben dimorphen Gefühlsausdrücken eine affektregulierende

nen, ja gar als gespielt, beschreibt und davon ausgehend den Bogen zum Theater schlägt:

Dans les situations stressantes, je deviens euphorique. Je ris pour ne pas pleurer. Je joue pour ne pas me dévoiler. Selon ma mère, je suis une bonne actrice. C'est pourquoi je n'ai pas opté pour le théâtre: mieux vaut disposer d'une scène de vingt-huit mille kilomètres carrés, c'est-à-dire la superficie d'Albanie, pour y déployer son talent (ATC, 155).

Zunächst setzt sie Euphorie und Stress sowie Lachen und Weinen⁶⁷² miteinander in Verbindung, da der positive Gefühlsausdruck jeweils die Reaktion auf die Situation darstellt, die an sich negative Gefühle hervorruft. Die beiden inkongruenten emotionalen Reaktionen bezeichnet sie sodann als bewusst und mit dem Ziel gespielt, die tatsächlichen Gefühle nicht zu enthüllen, obwohl dimorphe Gefühlsausdrücke eigentlich nicht kontrollierbar, sondern auf Fassungslosigkeit und Kontrollverlust zurückzuführen sind.⁶⁷³ Myftiu Betonung der bewussten Vortäuschung kann demnach als Metakommentar auf ihre Liebesromane gelesen werden: So wie Diana Stress und Traurigkeit mit Freude überspielt, konstruiert Myftiu die Kitsch-Ästhetik und bedient Genrekonventionen nur vordergründig, um sie sodann zu ironisieren und mithilfe von Ironie als Form der uneigentlichen Rede ihre tatsächliche Einstellung zu den inszenierten Liebesbeziehungen in den Texten anzulegen, sie also nicht direkt zugänglich zu machen. Zudem erklärt Diana in der zitierten Passage, dass ihr schauspielerisches Talent im Theater vergeudet sei, da Albanien selbst die größtmögliche Bühne darstellt. Sie bringt so zum Ausdruck, dass das dortige Leben zahlreiche Anlässe bietet, negative Gefühle mit positiven zu überspielen. Myftiu weist also nicht nur auf die Ironie in ihren Liebesromanen hin, sondern kritisiert außerdem auf implizite Weise die Leben-

Funktion zu, da ein Gefühl mit dem Ausdruck eines anderen ausgeglichen werden kann (cfr. Aragón/Clark/Dyer/Bargh [2015, 260]). Darüber hinaus stellen sie die folgende These auf: „[A] dimorphous expression serves as a social signal to other people that the expresser is overwhelmed or incapacitated“ (Aragón/Clark/Dyer/Bargh [2015, 271]).

672 Siehe dazu die Ausführungen zu Plessners *Lachen und Weinen* (1950) auf S. 289–290 dieser Arbeit.

673 Cfr. Aragón/Clark/Dyer/Bargh (2015, 259–260). Dies inszeniert Ornella Vorpsi bspw. in der Kurzgeschichte „Piccola vita d'uomo“: „Dopo il secondo bicchiere, la ragazza conobbe uno sfrenato desiderio di ridacchiare. Ogni parola che Gazi pronunciava faceva crollare il suo giovane corpo in sussulti. [...] Dio, – articolava a fatica chinandosi con le mani sul ventre, – non riesco a smettere, proprio non riesco. Mi fanno male le guance, la pancia. Come faccio a smettere? Sto soffocando, non riesco a respirare“. Appena pronunciò questa frase, interruppe la risata e seria guardò Gazi dritto negli occhi per annunciarli: „Sono triste, molto triste, mi sento disperata, voglio morire all'istante, fai qualcosa che mi faccia morire adesso“. E scoppiò in lacrime“ (BCVH, 30–31).

sumstände während der kommunistischen Diktatur, die das Verbergen realer Gefühle bzw. Ansichten, also ein theaterähnliches Überspielen, notwendig machen. Indem Myftiu außerdem stets mit der Doppelbedeutung von ‚theatralisch‘ und ‚dramatisch‘, also zum einen das Theater bzw. das Drama betreffend und zum anderen verstanden als unnatürlich und übertrieben,⁶⁷⁴ spielt, stellt sie eine ästhetische Nähe zwischen den Überzeichnungen im Kontext des Theaters und dem überspitzten romantischen Kitsch innerhalb der Liebesbeziehungen her. Sowohl die ironische Überspitzung der Kitsch-Ästhetik als auch die Betonung grotesker Körperlichkeit und der Dramatik sind als Brüche mit den handlungs- und diskursbezogenen Genrekonventionen und -erwartungen in Bezug auf Liebesromane zu verstehen. Das Ziel von Myftius ironischer Inszenierung von Kitsch wurde bisher nur vereinzelt angesprochen, steht aber nun im Zentrum der Aufmerksamkeit.

4.2.3 Ironischer Kitsch-Gebrauch und Kritik an patriarchalischen Machtbeziehungen

Die verschiedenartigen Brüche mit den inhaltlichen und stilistischen Genrekonventionen des Liebesromans sowie die überspitzten Darstellungen von Liebesbeziehungen sind Indizien für Myftius ironischen Kitsch-Gebrauch. Sie nutzt ihn, um (patriarchalisch geprägte) Liebesbeziehungen und die sich darin äußernden Machtrelationen zu verspotten und anzuprangern. So inszeniert Myftiu nicht nur problematisches Verhalten und traumatische Erlebnisse, wie häusliche und sexualisierte Gewalt, sondern auch eine verklarte Sicht auf die jeweiligen Männer bzw. Beziehungen, ironisiert diese Sicht dabei aber. Anhand der ironischen Überzeichnung ist Myftius implizite Kritik an den Funktionsweisen der Beziehungen sowie der Normalisierung von Gewalt innerhalb dieser und damit vornehmlich an sexistischen und patriarchalischen Strukturen zu erkennen.

Die ironische Verwendung von Kitsch ist in diesem Kontext als Strategie der narrativen Distanzierung zu verstehen, da eine Distanz zwischen dem Gesagten bzw. der Art, es zu sagen, und dem Gemeinten entsteht; Myftius Kritik ist nicht unmittelbar ersichtlich. Innerhalb des Genres des Liebesromans kann Myftiu Sexismus und sexualisierte Gewalt so geradezu unbemerkt anprangern. Zudem können die ästhetischen Inkongruenzen Lesende zu einer eher kognitiven und weniger emotionalen Auseinandersetzung mit den Texten führen, die ihrerseits einen kritischen Blick für die Machtmechanismen innerhalb der Beziehungen entwi-

⁶⁷⁴ Hajo Kurzenberger erklärt, dass zur Bedeutung der aus ‚Theater‘ und ‚Drama‘ abgeleiteten Adjektive, die Alltagssprachliche, eher abwertende Verwendung beider Begriffe hinzu kommt, die den Aspekt des Übertriebenen und Vorgetäuschten ins Zentrum rückt (cfr. Kurzenberger [2010, 452]).

ckeln können. Anders wäre es bspw., wenn Myftiu ihre Kritik explizit(er) äußern würde, da Lesende in diesem Fall nicht dazu aufgefordert wären, die Ironie erst selbst zu erkennen und zu verstehen. Indem sie ihre Kritik nur indirekt vermittelt, gibt Myftiu ihre kritisch-distanzierte Perspektive an Teile ihres Lesepublikums weiter. Ermöglicht wird die kognitive Auseinandersetzung mit den Textinhalten zudem aufgrund der affektregulierenden Funktion von Ironie und Kitsch: Machtausübungen, Gewalt und Missbrauch werden stets in die übergeordneten Liebesgeschichten integriert und können weniger schlimm erscheinen, da die jeweiligen Frauen dennoch ihr Glück zu finden scheinen.⁶⁷⁵ Dabei spielen auch die sprachlichen Muster des Liebesromans, sprich Myftius ironische Kitsch-Ästhetik, eine zentrale Rolle, da mithilfe von ironischen Überzeichnungen nicht nur die positiven Gefühle hervorgehoben, sondern auch traumatische Geschehnisse in ein anderes Licht gerückt werden, wodurch die emotional-affektive Reaktion darauf eingeschränkt werden kann.

Im Folgenden wird herausgearbeitet, wie Myftiu (Macht-)Beziehungen inszeniert, wo mithilfe von Ironie Kritik angelegt wird und inwiefern die ironische Inszenierung von Kitsch distanzierend und affektregulierend wirken kann. Dafür soll es zunächst um die Beziehung zwischen Era und Sokol in *Ma légende* gehen, die im Zuge der bisherigen Analyse bereits thematisiert wurde. Hervorgegangen ist aus den jeweiligen Textstellen u. a. die Gewaltbereitschaft des Ehemanns: Er droht sowohl seiner Frau – mehrfach – als auch ihrem Geliebten Arian (cfr. ML, 84, 86, 92). Später im Roman erfahren Lesende in einer Rückblende sogar, dass Sokol bereits gewalttätig geworden war,⁶⁷⁶ als Era nach einem Streit zu einer Freundin fährt:

[I]l m'avait suivie.

– Tu oserais m'abandonner?

Sans lui répondre, je sonnai. Au même moment, un coup de poing heurta mon œil; quand la mère d'Emma ouvrit la porte et me vit allongée sur le plancher, Sokol avait disparu.

Il revint plus tard avec Ana. Ma fille hurla quand elle aperçut mon visage défiguré et commença à pleurer (ML, 99).

Die Gewalt geht eindeutig aus der Passage hervor: Era trifft ein Faustschlag aufs Auge, ihr Gesicht ist entstellt. Obwohl das Agens des entsprechenden Satzes nicht Sokol, sondern der Schlag selbst ist, er also nicht explizit als Täter beschrieben

⁶⁷⁵ Anne Rothe stellt heraus, dass Kitsch „dictates a predetermined and thus manipulative emotional response“ (Rothe [2011, 43]).

⁶⁷⁶ Später wird Sokol auch gegenüber Arian handgreiflich: „Arian criait, Sokol le battait et moi... je ne me rappelle plus ce que je faisais“ (ML, 103).

wird, steht seine Schuld außer Frage. Myftiu gibt auf diese Weise zusätzlich Eras Überrumpelung zu verstehen. Trotz der Heftigkeit der Gewalttat, entscheidet sie sich gegen eine Anzeige:

Or je ne désirais pas le dénoncer, [...] on divorcerait dès la guérison de mon œil.

Se montrer généreux, sublime, un ange maltraité qui pardonne au lieu de châtier, dans un pays où la vengeance était depuis des siècles source de jouissance et la pitié chrétienne méprisante, semblait irréel, au-delà des limites humaines (ML, 99–100).

Die Entscheidung, Sokol nicht anzuzeigen und sich stattdessen großmütig und nachsichtig zeigen zu wollen und ihm zu vergeben, kann wie eine naive und erklärende Reaktion auf die Tat wirken, die dadurch gar weniger schlimm erscheinen mag. Tatsächlich ist die Beschreibung von Eras Gnade aber als ironischer Kommentar zu lesen. Die Ironie wird dabei mithilfe von kitschigen Hyperbeln und Oppositionen zum Ausdruck gebracht. So beschreibt Era sich als zwar misshandelten, aber dennoch erhabenen Engel der Vergebung, dessen Existenz über die Grenzen des Menschlichen hinausgeht und stellt christliches Erbarmen und Rachgier gegenüber. Sie selbst entscheidet sich nach der Gewalttat aber nicht einmal zwischen Gnade und einem Racheakt, sondern lediglich gegen eine Anzeige, sodass die ironische Überzeichnung vielmehr eine Kritik am staatlich verankerten Atheismus im Kommunismus und an Rache als Vergeltung erkennen lässt als Spott über Eras Reaktion. Noch dazu handelt es sich bei der Rache, auf die sie bzw. Myftiu sich bezieht und die – wie es im Textausschnitt heißt – in Albanien schon seit Jahrhunderten mit Freude („source de jouissance“) praktiziert wird, nicht um die Vergeltung häuslicher oder sexualisierter Gewalt, sondern um die insbesondere in Nordalbanien verbreitete Blutrache.⁶⁷⁷ Die ironische Beschreibung der Gnade lenkt in diesem Kontext die Aufmerksamkeit also auch auf die Frage nach einer angemessenen Reaktion auf diese Form von Gewalt und prangert die gesellschaftlich verankerte Normalisierung von innerehelicher Gewalt an. Diese Bedeutungsebenen eröffnen sich Lesenden jedoch nur, wenn die Darstellung von Eras Reaktion nicht als kitschiger Teil der Liebesgeschichte, sondern als inkongruent und ironisch wahrgenommen wird.

Auf ähnliche Weise müssen Lesende auch an anderer Stelle erkennen, dass Myftiu übergreifendes Verhalten nicht unkritisch inszeniert, sondern die Normalisierung sexualisierter Gewalt vorführt: Als Sokol sich Era noch vor dem Beginn der Beziehung mit aufdrängt, problematisiert Era dieses Verhalten nicht, sondern

⁶⁷⁷ Ein männliches Familienmitglied rächt den Mord (oder eine Verletzung der Ehre) eines Verwandten mit dem Mord am jeweiligen Täter. Zur genauen Funktionsweise siehe Schwandner-Sievers, Stephanie. „Zur Logik der Blutrache in Nordalbanien: Ehre, Symbolik und Gewaltlegitimation“. *Sociologus* 46, 2 (1996), 109–129.

romantisiert es geradezu, indem sie die daraus entstehenden Gefühle als Beginn ihrer Beziehung beschreibt:

Sokol m'a proposé qu'ensemble nous fumions une cigarette en cachette, dans un parc [...]. Après avoir uriné contre un arbre, il a voulu m'embrasser de force.

Pour se venger de Sokol, mon amant [...] a commis la grave erreur de le frapper. Mon futur mari est tombé sur le trottoir, la tête pleine de sang et a crié: „Rappelle-toi ce visage!“ [...]

Nous nous guettons. Nous nous haïssons. Etrangement, la haine est un sentiment privilégié; il suffit d'un rien pour qu'elle se mue en amour (ML, 34).

Obwohl auch hier die Gewalt explizit gemacht („de force“) und die Unangemessenheit der Tat durch die Beschreibung des vorherigen Urinierens noch zusätzlich betont wird, scheint Era im Zitat nur die gewalttätige Reaktion von ihrem derzeitigen Geliebten als Fehlverhalten zu bezeichnen. Für sie und Sokol hingegen stellt der Übergriff den Startpunkt ihrer Beziehung dar, denn es entsteht eine emotionale Verbindung zwischen den beiden, wobei der (vermeintliche) Hass sich rasch in Liebe wandelt. Myftiu hebt die Intensität der Gefühle hervor und rückt so die Liebesthematik in den Vordergrund. Die (sexualisierte) Gewalt gegen Frauen erscheint aufgrund der Einbettung in eine Liebesgeschichte erneut weniger gravierend⁶⁷⁸ und als Bestandteil des Verführungsprozesses. Es kann aber auch hier von einer ironisierenden Darstellung gesprochen werden, da Myftiu den Beginn von Eras und Sokols Beziehung überzeichnet und Kitsch *ad absurdum* führt. Die Beschreibungen wirken sowohl aufgrund des klimaktischen Parallelismus ‚Nous nous guettons. Nous nous haïssons‘ als auch der inkongruenten Beschreibung von Hass als privilegiertes Gefühl und der Untertreibung, es bräuchte ‚un rien‘, um dieses in Liebe zu verkehren, übertrieben, ja geradezu lächerlich und geben Myftius ironischen Gestus zu erkennen. Dieser lässt wiederum darauf schließen, dass sie patriarchalische Normvorstellungen in Bezug auf Liebesbeziehungen, also u. a. das Bild der Frau als zu jagende Beute, verspottet.

Myftius Kitsch-Ästhetik kann in diesem Kontext immer auch eine distanzierende und affektregulierende Funktion erfüllen, da sexualisierte Gewalt auf den ersten Blick in den Hintergrund zu rücken scheint. Dies soll anhand eines aussagekräftigen Textbeispiels nochmals herausgestellt werden. Gewalttaten gegenüber ihrer Mutter werden in Eras folgender Schilderung der Liebesgeschichte ihrer Eltern nur *en passant* thematisiert; im Vordergrund steht eindeutig das genretypische Happy End. So endet die Geschichte mit der Hochzeit, obwohl die Liebe zwischen den beiden zunächst unmöglich scheint:

⁶⁷⁸ Hinzu kommt außerdem, dass Myftiu nicht die Auswirkungen des übergriffigen Verhaltens auf Era, sondern lediglich auf ihren derzeitigen Partner beschreibt.

Un jour, mon père lui jette une cuillère pendant qu'elle mangeait, une manière de la demander en mariage. „J'ai déjà une cuillère et un mari“ dit ma mère, fiancée, selon la tradition, par sa famille. „Tu en auras deux“, répond mon père. Elle, amoureuse à en mourir, refuse de fuir avec lui pour ne pas couvrir de honte ses parents. La nuit de ses noces, elle lui écrit une lettre, mais craint fort de l'envoyer. Alors sa fidèle amie l'apprend par cœur pour la réciter à mon père: „Je suis obligée d'obéir à ma famille, mais je t'aimerai jusqu'à la mort“.

Le mari qu'on lui avait imposé s'est révélé sadique: malgré sa soumission, elle l'abandonne une année plus tard et revient dans sa ville natale, un bébé prématuré entre ses bras, amaigrie et défigurée par la douleur et l'humiliation. On ne la reconnaît plus, [...] la vie [est] presque insupportable... jusqu'au jour où elle reçoit une carte-postale de son ancien amant. Naît ainsi une correspondance de trois ans, couronnée par le mariage (ML, 22).

Genrekonventionen von Liebesgeschichten werden auch über das Happy End hinaus sowohl auf Handlungs- als auch auf Diskursebene bedient: Eine treue Freundin muss einen Liebesbrief auswendig lernen und rezitieren, die Hochzeit folgt direkt auf einen dreijährigen Briefwechsel und die Intensität der Liebe wird mithilfe der metaphorischen Verbindung von Eros und Thanatos verdeutlicht (,amoureuse à en mourir', ,aimer jusqu'à la mort'). Innerhalb der Liebesgeschichte wird die häusliche, womöglich sogar sexualisierte Gewalt an Eras Mutter durch ihren ersten Ehemann zwar erwähnt, durch den glücklichen Ausgang jedoch abgeschwächt und so fast zur Nebensache. Außerdem dient sie als Katalysator für die Handlung der Liebesgeschichte zwischen Eras Eltern. Die Einbettung in die Liebesgeschichte kann auch dadurch zu einer weniger deutlichen Wahrnehmung der Gewalt führen, dass nicht der Akt selbst dargestellt, sondern lediglich das Resultat beschrieben wird. Obwohl Myftiu die Misshandlung nur beiläufig zu verhandeln scheint, ermöglicht sie aufmerksamen Lesenden durch die Gestaltung der Passage einen kritischen Blick auf Eras Erzählung. Diesen mag bspw. die Doppelbedeutung der (sprichwörtlichen) Verbindung von Liebe und Tod offenbaren. Während sie in Bezug auf die Gefühle von Eras Mutter zu ihrem zweiten Ehemann mit dem Ziel hergestellt wird, die Intensität der Liebe zu betonen, ist sie für die erste Ehe insofern relevant, als Eras Mutter dem Tod tatsächlich nahekommt: Als sie ihren Mann verlässt, ist sie abgemagert und entstellt, das Leben fast unerträglich. Durch die ironische Nutzung der entsprechenden Redewendungen lenkt Myftiu die Aufmerksamkeit nicht nur sehr wohl gezielt auf die Gewalt, sondern inszeniert zudem erneut deren gesellschaftliche Normalisierung bzw. Nichtbeachtung; sie greift jedoch auf implizite narrative Verfahren zurück, anstatt diese Aspekte explizit anzuprangern.

Auch in *Amours au temps du communisme* wäre es möglich, über Myftius Verurteilung von Gewalt innerhalb der Liebesbeziehungen hinwegzulesen und sie stattdessen, aufgrund von Myftius genereller Genrekonformität, als Bestandteil einer problematischen Liebesgeschichte wahrzunehmen: Nach einem ersten Kennenlernen trifft Anila Halil heimlich in Tirana. Während des Treffens vergewal-

tigt er sie. Sie scheint dies nicht nur zuzulassen, sondern verliebt sich trotz der Tat in ihn (cfr. ATC, 23–29). Die Gestaltung der Vergewaltigungsszene kann jedoch Myftius Kritik offenbaren, denn zum einen überzeichnet sie insbesondere die anschließende Aufarbeitung der Geschehnisse derart, dass die Darstellung ins Ironische kippt, und zum anderen weist sie implizit auf die traumatischen Auswirkungen der Vergewaltigung auf Anila hin.

Wie die zuvor betrachteten, wird auch diese Gewalttat u. a. mithilfe von Kitsch-Elementen gerahmt, sodass Romantik und Liebe im Vordergrund stehen: Der ausgesprochen attraktive Halil⁶⁷⁹ wartet bei schöner und atmosphärisch beschriebener Dämmerung auf Anila; im Nachgang hebt sie immer wieder ihre Gefühle für ihn hervor.⁶⁸⁰ In der übertriebenen Beschreibung des Himmels kann dabei eine Vorausdeutung auf die Vergewaltigung erkannt werden: „Un crépuscule ardent ensanglantait le ciel. Les ultimes lueurs quittaient l’horizon – champ de bataille entre beauté et violence“ (ATC, 22). Während die ausdrucksstarke Metaphorik – der Himmel wird zum in Blut getränktem Schlachtfeld zwischen Schönheit und Gewalt – zunächst nur die farbbintensive Dämmerung zu betonen scheint, tragen beide Metaphern einen Gewaltaspekt in sich. So stehen sich Schönheit und Gewalt dann auch während der Vergewaltigung gegenüber:

Avant que je ne comprenne ce qui m’arrive, il essaye de me déshabiller. Je résiste. Je proteste. La brutalité de ses gestes dépasse l’imagination; je me retrouve par terre, alors qu’il arrache mes vêtements, hargneux [...].

Soudain, je prends conscience du ridicule de la situation. Non, je ne vais pas me défendre! Cette lutte au corps à corps est trop vulgaire. Pour préserver ma dignité, je deviens spectatrice: la beauté du violeur me perturbe. Je commence à le contempler dans ses mouvements maladroits; je l’observe avec cynisme. Je ne bouge plus. [...]

– J’ai l’impression d’avoir fait l’amour avec un cadavre, lâche-t-il enfin (ATC, 23).

Zunächst hebt Anila die Plötzlichkeit und Brutalität, mit der Halil sich an ihr vergeht, sowie ihre Gegenwehr hervor, anschließend wird ihre Reaktion in mehrfacher Hinsicht inkongruent. Zum einen bezeichnet sie die Situation als lächerlich und entscheidet sich, die Tat hinzunehmen, und zum anderen achtet sie während der Vergewaltigung auf Halils Schönheit und bewundert seine unbeholfenen Bewegungen. Die Perspektive der Figur vermittelt Myftiu dabei mithilfe der autodie-

⁶⁷⁹ „Non, il n’était pas permis d’être aussi beau!“ (ATC, 22).

⁶⁸⁰ Anila weiß zwar, dass ihre Beziehung zu Halil keine Zukunft hat, da er ihr mitteilt, nur eine Jungfrau heiraten zu können, hält aber dennoch an diesen Gefühlen fest: „Combien de temps durerait mon sursis? J’aurais voulu qu’il dure l’éternité chaque fois que Halil me tenait dans ses bras. [...] [P]arfois, oh parfois! il me fixait aussi et dans ces moments-là nous n’avions besoin d’aucun mot. Nous étions perdus“ (ATC, 28–29).

getischen Erzählstimme, der entsprechenden internen Fokalisierung sowie des Präsenz-Gebrauchs.⁶⁸¹ Diese narrative Gestaltung kann insofern distanzierend und affektregulierend wirken, als so auch für das Lesepublikum Anilas Wahrnehmung, also sowohl die Schönheit als auch die Unbeholfenheit Halils, gegenüber der Vergewaltigung in den Vordergrund (ge)rückt (wird). Die aufgezeigten Inkongruenzen sind in dieser konkreten Textstelle jedoch nicht als Ironiemarker zu verstehen; vielmehr nutzt Myftiu sie hier, um die von Helmuth Plessner beschriebene „Flucht in die Komik“⁶⁸² im Kontext einer Vergewaltigung zu inszenieren. Anilas Verhalten scheint ihrem psychologischen Selbstschutz zu dienen und ihr zu ermöglichen, Distanz von der traumatischen Erfahrung zu nehmen: Um, so sagt sie, ihre Würde zu wahren, wehrt sie sich nicht (mehr), wird zur ‚spectatrice‘ und verhöhnt ihren Vergewaltiger. Sie kann sich von der Vergewaltigung ablenken und auf andere Aspekte konzentrieren, da sie die Situation umdeutet und als lächerlich wahrnimmt. Indem sie sich außerdem einredet, Handlungsfähigkeit zu haben – der Ausruf ‚Non, je ne vais pas me défendre!‘ zeugt von einer bewussten Entscheidung gegen den Widerstand und auch die Nennung des Zwecks ihres Verhaltens weist auf *agency* hin –, täuscht sie (sich) über ihre tatsächliche Machtlosigkeit hinweg.

Lässt man einmal Anilas Gedanken und Erklärungen außen vor, so ist in ihrer (angeblich absichtlichen) leichenähnlichen⁶⁸³ Immobilität eine durch das traumatische Erlebnis ausgelöste Paralyse⁶⁸⁴ und in ihrer Beobachtungsperspektive – die Blickverben ‚contempler‘ und ‚observer‘ verstärken die Selbstbezeichnung als ‚spectatrice‘ noch zusätzlich – eine außerkörperliche Erfahrung⁶⁸⁵ zu er-

681 Vor und nach der Vergewaltigung erzählt Anila ihre Geschichte mithilfe des *imparfait* und des *passé composé* (cfr. ATC, 22, 24).

682 Plessner (1950, 123).

683 Halil vergleicht Anila in der zitierten Passage mit einem Kadaver.

684 Gillian C. Mezey und Pamela J. Taylor stellen bereits 1988 in einer Studie zu psychologischen Reaktionen auf Vergewaltigungen heraus, dass Opfer sich währenddessen nicht nur hilf- und machtlos, sondern geradezu gelähmt fühlen, und deshalb nicht in der Lage sind, Widerstand zu leisten (cfr. Mezey/Taylor [1988, 330–333]). Avigail Moor, Enav Ben-Meir, Dikla Golan-Shapira und Moshe Farchi fassen die Forschung zu Trauma, Vergewaltigung und Paralyse wie folgt zusammen: „Research has well documented that traumatic events can produce a form of paralysis [...] that prevents active reaction to the occurrence [...]. This response [...] has been widely reported by survivors of various types of sexual assault including rape, sexual harassment, and sexual abuse“ (Moor/Ben-Meir/Golan-Shapira/Farchi [2013, 1055]). Die Forscher:innen sprechen von „freeze response“ bzw. „tonic immobility (TI) or rape-induced paralysis“ (Moor/Ben-Meir/Golan-Shapira/Farchi [2013, 1052]).

685 Außerkörperliche Erfahrungen sind ebenso wie Paralyse eine mögliche Reaktion auf traumatische Erfahrungen wie bspw. Vergewaltigungen (cfr. Ataria [2015, 201, 205]). Zur Vertiefung siehe Blanke, Olaf/Landis, Theodor/Spinelli, Laurent/Seeck, Margitta. „Out-of-Body Experience

kennen. Myftiu inszeniert demnach sehr wohl eine wahrscheinliche psychische und physische Reaktion auf eine Vergewaltigung, präsentiert sie aber nicht explizit, sondern beteiligt Lesende an der Dechiffrierung des Textes und der Aufdeckung des Traumas. Dieses ist aufgrund von Anilas verzerrter (Selbst-)Wahrnehmung nicht direkt erkennbar, die Distanz zur traumatischen Erfahrung wird aber auf das Lesepublikum übertragen, sodass die Textstelle genauer und kritisch betrachtet und das Trauma erkannt werden kann.

Die psychischen Konsequenzen des traumatischen Erlebnisses verhandelt Myftiu auch im Anschluss an die Beschreibung der Vergewaltigung nur indirekt, da sie zu den Genrekonventionen von Liebesgeschichten zurückkehrt und die Auswirkungen aufgrund der Einbettung in eine kitschige Episode nicht explizit als solche erkennen lässt. Während Halil Anila nach Hause trägt – sie weigert sich, dies aus eigener Kraft zu tun –, stürzen beide und küssen sich beinahe. Dabei scheint Anila kurzzeitig die Vergewaltigung zu vergessen: „À un moment, il a buté sur une branche et nous sommes tombés l'un contre l'autre, nous avons ri, prêt à nous embrasser comme deux enfants. Et soudain je me suis souvenue qu'il était mon violeur“ (ATC, 24–25). Im Kontext der kitschig-romantischen Szene mag dies zunächst so wirken, als ließe sich Anila durch die unerwartete Körperlichkeit ablenken; es wäre aber ebenso zu mutmaßen, dass Myftiu anhand des inkongruenten Verhaltens eine Form von Gedächtnisverlust inszeniert und so erneut auf implizite Weise den traumatisierenden Charakter der Vergewaltigung vermittelt.

Anilas Leiden, wenngleich nur implizit vermittelt, steht Halils apologetischem Blick auf die Vergewaltigung gegenüber. Einerseits rechtfertigt er sich mithilfe von Täter-Opfer-Umkehr bzw. Opferbeschuldigungen,⁶⁸⁶ andererseits küsst er Anila zum Abschied, als sei nichts geschehen.⁶⁸⁷ Myftiu macht also nicht nur deutlich, dass es sich überhaupt um ein traumatisches Erlebnis handelt, sondern thematisiert auch in diesem Kontext die Normalisierung und Banalisierung von Gewalt gegen Frauen innerhalb von (vermeintlichen) Liebesbeziehungen und der patriarchalischen albanischen Gesellschaft im Allgemeinen. Dieser gesellschaftskritische Aspekt rückt ins Zentrum der Aufmerksamkeit, wenn Anila sich mit

and Autopsy of Neurological Origin“. *Brain: A Journal of Neurology* 127, 2 (2004), 243–258 oder Bünning, Silvia/Blanke, Olaf. „The Out-of Body Experience: Precipitating Factors and Neural Correlates“. *Progress in Brain Research* 150 (2005), 331–350.

⁶⁸⁶ „Je t'ai dit que je ne voulais pas! – Toutes les filles disent ça, après elles te reprochent de ne pas avoir saisi l'occasion“ (ATC, 23).

⁶⁸⁷ „Et il a posé un baiser sur ma bouche, puis s'est éloigné à petits pas. J'étais consternée“ (ATC, 25).

einer Ohrfeige an Halil rächt, ihm – so ihre Worte – gibt, was ihm zusteht⁶⁸⁸ und Halil anschließend davon ausgeht, nun für seine Tat gebüßt zu haben: „On est quitte?“ (ATC, 26). Myftiu zeigt hier mittels dramatischer Ironie Halils Verharmlosung der Vergewaltigung auf. Er ist sich der Ironie seiner Äußerung – eine Vergewaltigung ist keinesfalls mit einer Ohrfeige gleichzusetzen – nicht bewusst, sodass er durch die unfreiwillige Selbstentlarvung zu deren Objekt und Opfer wird. Ironisch wirkt sodann auch, dass Anila, die selbst zutiefst gedemütigt wird, die Ohrfeige mithilfe von Superlativen als schlimmste Beleidigung und größtmögliche Demütigung darstellt: „Vous savez bien qu’il n’existe pire offense pour un Albanais que la gifle – aussi m’étais-je résolue à lui infliger cette suprême humiliation“ (ATC, 25). Myftiu lässt Anila diese Überzeugung albanischer Männer ironisch-subversiv reproduzieren und führt so die sexistische Doppelmoral in Bezug auf Gewalt und Demütigung treffend vor. Die ironische Beschreibung der Ohrfeige dient darüber hinaus dem Spott über die erklärte Sicht Halils, der als *pars pro toto* für das albanische Patriarchat steht. Die unangebrachte und übertriebene Selbstwahrnehmung als Opfer seitens des Mannes und die damit einhergehende Banalisierung des Leidens der Frau verdeutlicht Myftiu noch zusätzlich, indem sie Halil als „victime“ und seinen Ausdruck als „angélique“ sowie „innocent“ (ATC, 26) bezeichnet. Die Täter-Opfer-Umkehr wird hier nun spottend inszeniert.

Die Ohrfeige wird im Roman aber nicht nur mit der Vergewaltigung verglichen, sondern auch mit einer weiteren, ebenfalls schlimmeren Demütigung Anilas kontrastiert. So deutet Myftiu, nachdem Halil die Ohrfeige erduldet hat und Anila bereit ist, ihm zu vergeben, einen guten Ausgang der kurzen Liebesgeschichte an und stellt diesen mit kitschigen Übertreibungen dar: „trois heures de baisers, de rires et de bonheur“ (ATC, 26). Halil macht das gemeinsame Glück jedoch sogleich zunichte, indem er Anila erklärt, dass er sie aufgrund ihrer fehlenden Jungfräulichkeit niemals heiraten wird. Es wird also eine weitere Doppelmoral entlarvt: Während Anila bereit ist, eine Vergewaltigung zu verzeihen, kann Halil nicht über ihre erste Ehe hinwegsehen (cfr. ATC, 26–27).

Bessa Myftiu nutzt Kitsch und Ironie, so wurde gezeigt, um Gewalt und Machthierarchien innerhalb von (Liebes-)Beziehungen zu verhöhnen und anzuprangern. Dabei verurteilt sie nicht nur die einzelnen Handlungen der Männerfiguren, sondern heteronormative und von patriarchalischen Strukturen geprägte Liebesbeziehungen im Allgemeinen. Sie macht diese durch die ironischen Überzeichnungen lächerlich und kritisiert auf diese Weise patriarchalische Strukturen und (Liebes-)Diskurse.

688 „Je suis venue te rendre ton dû“ (ATC, 26).

Exkurs: (Vermeintliche) Naivität im Kontext von Schuldumkehr

In den Liebesbeziehungen, anhand derer gezeigt wurde, inwiefern Bessa Liebesbeziehungen und Kitsch-Ästhetik ironisiert, um Themen wie Sexismus und sexualisierte Gewalt indirekt und implizit in ihren Texten verhandeln und kritisieren zu können, sticht immer auch ein vermeintlich naiver Glaube an die Liebe seitens der Frauenfiguren hervor: Während Era sich in den übergriffigen Sokol verliebt, sich gegen eine Anzeige häuslicher Gewalt entscheidet und sich trotz seiner Gewalttätigkeit erst dann von ihrem Ehemann scheiden lässt, als sie sich in einen anderen Mann verliebt, ist Anila nicht nur bereit, eine Vergewaltigung zu verzeihen, sondern darüber hinaus eine Beziehung mit ihrem Vergewaltiger einzugehen. Era kann zudem im Kontext der symbolischen Eheschließung nach einem einstündigen Treffen, bei dem sie und Arian beinahe sterben, als naiv bezeichnet werden und auch Dianas Freude über die Narbe an Thanass' Penis⁶⁸⁹ zeugt von einer gewissen Naivität. An dieser Stelle wird noch ein weiterer Textausschnitt aus *Ma légende* in den Blick genommen, in dem sexualisierte Gewalt eine Rolle spielt und in dem der Fokus auf Eras (vermeintlich) naivem Verhalten zu liegen scheint: Sie folgt gutgläubig einem Unbekannten, der vorhat, sie zu vergewaltigen, in den Wald. Myftiu führt aber nicht Era, sondern vielmehr die Tendenz vor, sexualisierte Gewalt oder andere Straftaten mit der (vermeintlichen) Naivität der Opfer, statt mit gesellschaftlich verankerten patriarchalischen Mustern zu erklären. So wird sich die Hauptfigur am Ende der Textpassage nicht nur ihrer Gutgläubigkeit, sondern insbesondere auch der gesellschaftlichen Strukturen bewusst, die diese zur Gefahr machen.

Era befindet sich zufällig in der Heimatstadt ihres Geliebten Arian und bittet einen fremden Mann, seine Mutter anzurufen, um herauszufinden, ob er zu Hause ist. Obwohl der Unbekannte dabei von Arians Rückkehr zur Universität in Elbasan erfährt, teilt er Era mit, er sei im Krankenhaus, um sie unter dem Vorwand, sie dorthin zu begleiten, im Wald vergewaltigen zu können. Era vertraut ihm aufgrund ihrer – trotz seines Verrats⁶⁹⁰ anhaltenden – Gefühle für Arian blind: „L'idée de revoir Arian avait balayé toute raison. [...] Il souffrait, la compassion avait envahi mon cœur“ (ML, 114). Diese Gefühle werden hier nicht nur beschrieben, sondern mithilfe von Kitsch in Form zweier personifizierender Metaphern überspitzt dargestellt. Indem Myftiu den Gefühlen eine gewisse Handlungsfähigkeit zuschreibt – Eras Vernunft wird von ihrer Sehnsucht nach Arian weggefeht und Mitgefühl dringt in ihr Herz ein – hebt sie deren Macht über Era hervor. Sie lässt sich von

⁶⁸⁹ Siehe die Ausführungen in Kapitel III.4.2.2.

⁶⁹⁰ Während einer Anhörung mit dem Rektor und dem Parteisekretär der Universität gibt Arian – im Glauben, Era habe dies ebenfalls getan – die Beziehung zu seiner Dozentin zu (cfr. ML, 105–106, 129).

ihrer Liebe für Arian leiten und entgeht der Vergewaltigung nur, da sie auf dem angeblichen Weg zum Krankenhaus jemanden trifft, der sie über dessen tatsächliche Lage informiert: „Horriée, je me suis arrêtée. Ce vouyou m’emmenait dans la forêt pour me violer. Je croyais être arrivée au bout de la souffrance, mais... elle est sans limites“ (ML, 115). In dieser Aussage wird Era zum Opfer dramatischer Ironie, glaubt sie doch zunächst, Arians Verrat sei ‚le bout de la souffrance‘, und wird sich der Grenzenlosigkeit des Leidens in dem Moment bewusst, in dem sie der ihr bevorstehenden Vergewaltigung durch einen glücklichen Zufall entkommt. Ihr scheint zu entgehen, dass die tatsächliche Vergewaltigung ein weitaus größeres Leid hervorgerufen hätte. Bessa Myftiu stellt Era hier also in gewisser Weise als naiv bzw. von Liebe gelehrt dar und führt ihrem Lesepublikum außerdem mithilfe der Ironie die Schwere der Gefahr vor Augen.

Era geht, zurück in der Stadt, ein Gespräch mit dem unbekannten Mann ein und erfragt seine Beweggründe, anstatt mit Wut oder Vorwürfen zu reagieren.⁶⁹¹ Zudem rechtfertigt sie sich für ihr Make-Up und die Tatsache, keinen Ehering zu tragen, nimmt also zunächst selbst eine apologetische Haltung ein. Diese schlägt dann jedoch in eine indignierte Haltung um, als der Unbekannte seine Absicht explizit bestätigt:

– Tu m’aurais violée dans la forêt?

Il a répondu franchement:

– Une femme maquillée, sans bague de mariage, seule, ne cherche que ça.

Selon sa mentalité, il était innocent.

Cet homme m’aurait violée sans le moindre regret, car à son avis, je le méritais.

Dans d’autres pays, il suffit qu’une femme sorte sans voile pour être agressée.

Dans mon pays... non, je ne connaissais pas mon pays. Sa logique me dépassait. Pourtant il me fallait essayer d’en pénétrer la monstrueuse mentalité. Ce que je faisais déjà: au lieu d’accuser mon agresseur potentiel, je me justifiais devant lui! (ML, 116–117).

Era werden nicht nur seine frauenverachtenden Einstellungen bewusst – der Unbekannte rechtfertigt sein Vorhaben mithilfe von Vergewaltigungsmythen sowie Täter-Opfer-Umkehr und entzieht sich auf diese Weise jeglicher Schuld –, sondern reflektiert auch deren Verankerung in der albanischen Gesellschaft. Nachdem sie zunächst versucht, die individuelle Logik und Mentalität des Mannes zu verstehen, bleibt aufgrund der Uneindeutigkeit der Bezüge⁶⁹² offen, ob sie am Ende des Zitats weiterhin über ihn, über Albanien oder gar beide, also sowohl die Mikro- als auch die Makroebene, spricht. Wenn Era abschließend die Normalisierung se-

691 „[J]e l’ai attendu. Je m’obstinais à comprendre [...]. Pas d’accusation, pas de reproche“ (ML, 115).

692 Beide Pronomen, das Possessivpronomen ‚sa‘ und das Adverbialpronomen ‚en‘ können sich sowohl auf ‚cet homme‘ als auch auf ‚mon pays‘ beziehen.

xualisierter Gewalt, welche sich daran zeigt, dass eine Frau sich eher rechtfertigt als ihren (potenziellen) Vergewaltiger anzuzeigen, als Bestandteil der ‚monstrueuse mentalité‘ erkennt, verurteilt sie diese Mechanismen, ob nun auf individueller oder systemischer Ebene, explizit. Ihr von Gefühlen getrübler Blick wandelt sich im Laufe der Passage in einen kritischen.

Obwohl in den vorher betrachteten Textstellen, in denen die Frauenfiguren als naiv erscheinen können, keine solche Bewusstwerdung in Bezug auf Patriarchat und Sexismus erfolgt, haben Myftiu Darstellungen meines Erachtens ein ähnliches Ziel: Sie inszeniert zwar innerhalb der Liebesgeschichten ein gewisses naives Verhalten der Frauen, zeigt aber auf diese Weise gleichzeitig, wie einfach es ist, sich stärker auf diese zu konzentrieren oder gar die Schuld bei Opfern zu suchen. Zudem prangert sie auf implizite Weise die Mentalität in Albanien an, die Gewalt gegen Frauen zu normalisieren und rechtfertigen scheint und somit deren Bewusstwerdung und Auflehnung verhindert.

Wenngleich Myftiu auf den ersten Blick stets die Liebesgeschichten oder damit zusammenhängende Gefühle in den Vordergrund zu stellen scheint, haben die vorangegangenen Mikroanalysen gezeigt, dass sie innerhalb dieser die Normalisierung und Banalisierung von Gewalt gegen Frauen im kommunistischen Albanien anprangert, aufgrund derer diese kaum die Möglichkeit hatten, sich solchen Delikten – insbesondere in Partnerschaften – zu widersetzen bzw. sie zu denunzieren. Myftiu richtet ihre Kritik dabei nicht (nur) auf einzelne Beziehungen und Verhaltensweisen, sondern auf heteronormative und von patriarchalischen Strukturen geprägte Liebesbeziehungen bzw. Machtrelationen im Allgemeinen. Dennoch vermittelt Myftiu ihre Kritik auf indirekte Weise, spricht sie (eher) nicht explizit aus. Indem Myftiu die Aufgabe der Offenlegung dieser tieferen Bedeutungsebenen an ihre Lesenden weitergibt und ihnen eine kognitive Auseinandersetzung mit dem Text abverlangt, verhilft sie ihnen zu einem kritisch-distanzierten Blick auf das Dargestellte.

Anhand eines Ausschnitts aus *Amours au temps du communisme* soll nun noch gezeigt werden, dass Myftiu ihre Verurteilung sexualisierter Gewalt nicht *per se* verschleiert, sondern gezielt da, wo es um den albanischen Kontext geht. So spielen im Gegensatz zu den bisher analysierten Textstellen weder Liebesthematik noch Kitsch-Ästhetik eine Rolle, wenn die Vergewaltigung einer kosovarischen Frau und ihrer drei Töchter durch serbische Soldaten beschrieben wird. Myftiu bedient sich zwar auch hier distanzierender und affektregulierender Verfahren, diese führen aber nicht dazu, dass die Vergewaltigungen als weniger schlimm wahrgenommen werden. Vielmehr stellt sie die Ächtung der Gewalttaten explizit dar, wodurch ein Kontrast zur bisherigen Inszenierung von Gewalt gegen Frauen entsteht:

Alors que la Kosovare se préparait à fuir son appartement avec ses trois filles, les soldats serbes étaient arrivés. Entendant leurs pas lourds dans l'escalier, elle avait fait descendre ses filles par le balcon du premier étage en leur disant d'aller se cacher dans le bâtiment d'en face, vide et abandonné. Les soldats serbes sont montés, ont ouvert la porte et ont violé la mère. Pourtant, elle prétend avoir subi cette torture avec joie, en pensant que ses filles seraient épargnées. Un peu plus tard, on ne sait pas par quel maudit hasard les soldats serbes ont eu la mauvaise idée de visiter le bâtiment désaffecté. Dans le noir, derrière une fenêtre, la mère tremblait. Elle avait dit à ses filles de l'attendre: elle irait les chercher dès que les soldats seraient partis. Subitement, une fenêtre s'est éclairée au troisième étage, et la mère a tout vu! Elle a suivi en direct le viol de ses propres filles dans une chambre du bâtiment d'en face: cinq soldats brutaux, après avoir ri de la frayeur des trois jeunes vierges épouvantées, les ont profanées. Cette nuit-là, les cheveux de la mère, âgée de trente-cinq ans, ont entièrement blanchi (ATC, 90).

Da die Schilderung mehrfach vermittelt ist, kann die Darstellung distanzierend und affektregulierend wirken: Nachdem Anilas Mutter von der Kosovarin von den Geschehnissen erfährt, erzählt sie ihrer Tochter davon, die wiederum die Geschichte als (intradiegetische) Erzählerin an ihre Freundinnen Diana und Monda sowie an das Lesepublikum weitergibt. Aus dieser erzähltheoretischen Distanz im Genette'schen Sinne entsteht ebenfalls eine Distanz zwischen den Ereignissen und den Lesenden, da die dargelegten Informationen nicht aus erster Hand stammen. Die betroffene Kosovarin schildert ihre Erfahrungen nicht selbst; stattdessen werden diese von den vermittelnden Erzählinstanzen wiedergegeben und kommentiert. Dabei ist zunächst eine Konzentration auf die Tatsachen und den Handlungsablauf hervorzuheben. Zudem positioniert sich die Erzählstimme, indem sie die Geschehnisse als ‚maudit hasard‘ und ‚mauvaise idée‘ bezeichnet. Auch anhand des Ausrufs ‚et la mère a tout vu!‘ ist eine Akzentuierung der Grauenhaftigkeit seitens der Erzählinstanz sowie Entsetzen darüber zu erkennen. Die narrative Vermittlung vermag es, Affekte zu regulieren, da auf diese Weise nicht die Gedanken und Emotionen der vergewaltigten Frauen beschrieben werden – mit Ausnahme der Freude, die die Mutter während ihrer eigenen Vergewaltigung im Glauben, ihre Töchter seien in Sicherheit, verspürt. Noch dazu wird auch diese Emotion dadurch abgeschwächt, dass die Vermittlerin(nen) sie mithilfe des Verbs ‚prétendre‘ einschränkt bzw. einschränken. Schließlich ist zu betonen, dass der Fokus in der obigen Textstelle während der Vergewaltigung ihrer Töchter auf der Mutter liegt; der Akt an sich wird nicht explizit beschrieben.

Dennoch vermittelt Myftiu die traumatischen Auswirkungen der Ereignisse auf die Töchter und ihre Mutter, indem sie die Angst der Mädchen hervorhebt – ‚frayeur‘, ‚épouvantées‘ – und auf das in der Gesellschaft verbreitete Bild ergrau-

ender Haare im Kontext von Stress, Schock und Trauma⁶⁹³ zurückgreift, um den traumatischen Charakter der Vergewaltigungen nochmals zu betonen. Auch die Verurteilung der sexualisierten Gewalt wird anhand der wertenden Kommentare während der Schilderung und weiterer Beschreibungen der Geschehnisse – bspw. als „la plus épouvantable des histoires“ (ATC, 90) – deutlich.

Die Darstellung von Vergewaltigungen, dies ist festzuhalten, unterscheidet sich innerhalb von Myftius *Amours au temps du communisme* und erfolgt nicht systematisch mithilfe von kitschigen Elementen, die die Schwere der Taten verschleiern. Im soeben betrachteten Beispiel muss die Kritik an sexualisierter Gewalt nicht erst aufgedeckt werden, sie findet sich explizit im Text. Indem Myftiu in einem nicht-albanischen Kontext den Akzent auf die Vergewaltigungen legt, schafft sie geradezu Hierarchien: Durch die Einbettung der Vergehen von Albanern in Liebesgeschichten können diese im Vergleich zu den Kriegsvergewaltigungen durch Serben als weniger schlimm wahrgenommen. Bedenkt man nun aber auch an dieser Stelle Myftius kritisch-ironischen Gestus, ist es naheliegend, nach einer tieferliegenden Funktion der kontrastiven Darstellung zu fragen. So prangert sie hier womöglich erneut die gesellschaftlich verankerte Normalisierung und Banalisierung der von albanischen Männern ausgehenden Gewalt gegen (ihre) Frauen an und zeigt zusätzlich eine gewisse Hypokrisie auf, die sich anhand der andersartigen Wahrnehmung der Gewalt gegen die kosovarischen Frauen erkennen lässt.

Bevor im letzten Teil dieses Analysekapitels noch auf Bessa Myftius Kitsch-Gebrauch im Kontext von politischen Machtverhältnissen eingegangen wird, gilt das Interesse einer weiteren Variation des Zusammenspiels von ironisierter Kitsch-Ästhetik und Kritik am albanischen Patriarchat. Die Überzeichnung auf Darstellungsebene steht im Kontrast zur Thematisierung gesellschaftlicher Missstände: In einem der ersten Kapitel von Myftius *Ma légende* erzählt die Hauptfigur Era davon, wie sie Beziehungen systematisch auf die gleiche Weise beendet, um die jeweiligen Männer zu verletzen. Da sie klar herausstellt, aus welchen Gründen sie so handelt – sie versucht, aktiv gegen das Patriarchat und die damit einhergehende Macht von Männern in heterosexuellen Beziehungen vorzugehen (cfr. ML, 20, 30) –, scheint der überzogene Kitsch-Gebrauch inkongruent. Wird der ironische Gestus, mit dem Myftiu Kitsch inszeniert, nicht erkannt, so kann die

⁶⁹³ Eine Reihe von Wissenschaftler:innen gehen in ihrem Artikel „Hyperactivation of sympathetic nerves drives depletion of melanocyte stem cells“ dem Postulat nach, Haare würden im Anschluss an stressige Situationen oder traumatische Ereignisse ergrauen, und stellen fest, dass „neuronal activity that is induced by acute stress can drive a rapid and permanent loss of somatic stem cells“ (Zhang/Ma/Rachmin/He/Baral/Choi/Gonçalves/Shwartz/Fast/Su/Zon/Regev/Buenrostro/Cunha/Chiu/Fisher/Hsu [2020, 676]), sprich der pigmentbildenden Zellen.

stilistische Gestaltung möglicherweise von Eras Gründen und damit ebenso von den kritisierten patriarchalischen Strukturen ablenken. Die ironische Überzeichnung dient zwar der Verdeutlichung, muss dafür aber als solche erkannt werden.

Schon in ihrer Kindheit sind Era, insbesondere während des Vater-Mutter-Kind-Spiels, die patriarchalischen Geschlechterrollen bewusst: „[J]e choisisais toujours la petite fille. [...] Je ne voulais pas être commandée par le mari et servir tout le monde“ (ML, 20). Aus diesem Bewusstsein entsteht ein „désir inextinguible de vengeance. A dix ans je rêvais de vaincre les hommes“ (ML, 20). Zu erkennen ist hier also ein Aufbegehren gegen Sexismus und Patriarchat sowie das Verlangen, diese Machstrukturen zu subvertieren. Era setzt sich daraufhin das Ziel, Männern Leid zuzufügen: „[I]l fallait provoquer une souffrance profonde, pour égaliser la douleur féminine“ (ML, 20). Um dies zu erreichen, geht sie immer wieder Beziehungen mit Männern ein, um sich schließlich von ihnen zu trennen und sie auf diese Weise zu verletzen: „[I]l fallait qu'elle [=la victime] paie. Avec une blessure qui porterait toujours mon image“ (ML, 30). Diesen Prozess beschreibt Era mithilfe von Jagdmetaphorik. Zunächst jagt sie ihre Opfer,⁶⁹⁴ dann folgt die Trennung, die als Angriff auf die Beute bezeichnet wird.⁶⁹⁵

Dem Bild von Era als feministischer Rächerin stellt Myftiu die Liebesthematik und die Kitsch-Ästhetik gegenüber. So wird die Wirkmacht von Eras Rache durch die Erkenntnis eingeschränkt, dass auch sie selbst darunter leiden wird: „Comment se venger de ce que l'on adore? Impossible, sans se mutiler. Blessée, je le serais aussi à mon tour. Soit!“ (ML, 21).⁶⁹⁶ Ihre Gefühle („adorer“, „être blessée“) werden hier nicht nur thematisiert, sondern über die Inversion von Subjekt und Partizip auch syntaktisch hervorgehoben und überspitzt, sodass der Fokus stärker auf Era als emotionalem Individuum liegt als auf der systemischen Unterordnung von Frauen, die ihren Rachewunsch hervorruft. Auch bei der Schilderung einer der geplanten und gezielten Trennungen stehen Eras Gefühle im Vordergrund:

[J]'avais encore la créature dont je venais de me séparer. Quitter un être que l'on n'aime pas, rien de plus insipide, alors que par cette rupture poétique, presque héroïque, je sacrifiais aussi une partie de moi-même. Pour sauver l'image de l'amour. Pour m'assurer une place d'éternité. Pour consommer ma vengeance. Pour protéger un personnage féminin de

⁶⁹⁴ „Ma façon de ‚chasser‘ était bien définie“ (ML, 21). Myftiu verwendet als Bezeichnung der Männer sowohl „victime“ (ML, 21, 27, 28) als auch „proie“ (ML, 21, 30) und „gibier“ (ML, 26). In gewisser Weise verkehrt Myftiu hier zusätzlich Diskurse über Beziehungsanfänge, in denen Männer als Jäger und Frauen als Beute gelten und die somit toxische Genderstereotype reproduzieren.

⁶⁹⁵ „La proie doit être attaquée à l'improviste“ (ML, 30).

⁶⁹⁶ Das erwähnte Leiden wird im Zuge einer der Trennungen dargestellt (cfr. ML, 30).

l'abaissement. Ma tristesse s'étalait dans des poésies, et je préparais d'autres batailles (ML, 30).

Während sie eine Trennung aufgrund fehlender Gefühle als fad bezeichnet, ist die ihre poetisch und heroisch, da sie einen Teil ihrer selbst opfert. Als Opfer stellt sie sich auch insofern dar, als sie impliziert, zu dieser Trennung gezwungen gewesen zu sein, um sich zu schützen. Der Vorsatz ihrer Handlung rückt aufgrund der kitschigen Darstellung in den Hintergrund. Zudem beschreibt Era die Auswirkungen der Trennung auf sie selbst, indem sie das Ausmaß ihrer Traurigkeit mithilfe des Verbs *‘étaler’* [sich ausbreiten] hervorhebt und sich außerdem als Verliererin einer Schlacht darstellt. Wie in den zu Beginn des Kapitels analysierten kitschigen Textstellen finden sich in diesem Ausschnitt hyperbolische Ausdrücke, die den Eindruck einer schlimmen Trennung unterstützen, wobei insbesondere die Kriegsmetaphorik – *‘héroïque’*, *‘sacrifier’*, *‘sauver’*, *‘protéger’*, *‘bataille’* – hervorzuheben ist. Diese Metaphorik (mit Era als Verliererin) steht der Jagdmetaphorik (mit ihr als Jägerin) gegenüber, wodurch der Kontrast zwischen ihrem Trennungsschmerz und ihrem auf Vergeltung abzielenden systematischen Vorgehen noch verstärkt wird. Dies steht aufgrund der überzogenen Kitsch-Ästhetik nicht gänzlich im Vordergrund. Im gesamten Kapitel rückt Myftiu mithilfe von kitschigen Beschreibungen immer wieder Eras Gefühle in den Fokus, lenkt so scheinbar die Aufmerksamkeit von ihrem Rachevorhaben ab, sodass es weniger bedeutsam erscheinen kann. Myftiu weicht jedoch von genretypischen Erzählmustern ab, denn hier ist nicht das romantische Happy End, sondern Vergeltung das Ziel. Auch lässt sie ihre Hauptfigur das albanische Patriarchat explizit anprangern, sodass der ironisch-übertriebenen Verwendung von Kitsch aufgrund des starken Kontrasts vielmehr eine verdeutlichende Funktion zukommt.

Zu erkennen ist dies nochmals am Ende des betrachteten Kapitels. Obwohl Era Kalkül und Weitsicht unter Beweis stellt, indem sie ihre Vorgehensweise schildert, spricht sie sich diese Fähigkeiten ab und stellt sich als Frau dar, die nicht aus ihren Erfahrungen lernt und sich jeden Monat aufs Neue verliebt: *„Je ne recommençais jamais... je commençais toujours, sans aucune expérience antérieure. Tous les mois, je rencontrais mon premier et unique amour. Je n'ai pas de premier amour“* (ML, 31). Das Kapitel schließt also scheinbar mit einer Rückkehr zum zentralen Liebesmotiv, wobei Eras vermeintliche Verblendung durch Gefühle hervorgehoben wird. Vielmehr wird aber hier und auch in den zuvor betrachteten Ausschnitten ein romantischer Liebesdiskurs reproduziert und ironisiert, der die patriarchalischen Strukturen in Liebesbeziehungen und der Gesellschaft im Allgemeinen übertüncht und von dem Era aufgrund ihres Bewusstseins für ebendiese Strukturen abzugrenzen ist.

Die gesellschaftskritischen Aspekte werden mithilfe der ironischen Überzeichnungen auf indirekte Weise verstärkt,⁶⁹⁷ können aber auch hinter der darüberliegenden Liebesthematik zurückbleiben, da die Distanz zwischen Gesagtem und Gemeintem dafür überbrückt werden muss. Lesende müssen sich des gezielten und ironisch-subversiven Kitsch-Gebrauchs bewusst werden. Indem Myftiu ihre Haltung (teilweise) nur indirekt vermittelt, gibt sie – zusätzlich zur Aufgabe, den ironisch-subversiven Gestus ihres Kitsch-Gebrauchs auszumachen – jene an Lesende weiter, selbst einen kritischen Blick auf das albanische Patriarchat zu entwickeln. Sie vermittelt mithilfe von Ironie nicht nur ihre Kritik, sondern ihre kritisch-distanzierte Perspektive.

4.2.4 Ironie, Kitsch und Politik – Macht- und Analogierelationen

In einem letzten Schritt und als Teil einer abschließenden Betrachtung soll gezeigt werden, dass Bessa Myftiu in ihren Texten nicht nur patriarchalisch geprägte Liebesbeziehungen – und somit das albanische Patriarchat – spottend anprangert und verurteilt, sondern Kritik an Machtbeziehungen im Allgemeinen äußert. Wie aus den bisherigen Ausführungen hervorgegangen ist, legt sie in ihren Texten Analogierelationen an: Ihr Spott über spezifische Beziehungen bzw. ihre Kritik daran lässt sich auf allgemeine genderbasierte Machtrelationen innerhalb der albanischen Gesellschaft übertragen. Im Fokus stehen demnach viel mehr systemische als individuelle Machtstrukturen. Dabei geht Myftiu sogar teilweise über patriarchalische Hierarchien hinaus und rückt politische Machtbeziehungen ins Zentrum. Mithilfe von Erzählformeln des Liebesromans und Kitsch-Elementen verspottet und kritisiert sie diese politischen Hierarchien nicht nur, sondern inszeniert deren Subversion auf ironische Art und Weise.

In *Ma légende* trifft die Hauptfigur Era den „directeur des Ecoles supérieures de l’Albanie“ (ML, 130), um ihn darum zu bitten, Kontakt mit der Universitätsleitung in Elbasan aufzunehmen, damit ihr trotz ihrer Beziehung zum Studenten Arian vorerst nicht gekündigt wird (cfr. ML, 137). Die politische Handlungsmacht des Direktors wird bereits im Kontext eines vorhergehenden Besuches in Elbasan betont: „Il arrivait à Elbasan directement du ministère de l’Education pour une visite formelle, son pouvoir était illimité“ (ML, 130). Das Treffen in Tirana gestaltet sich dann jedoch anders als von Era – und aufgrund dieser Beschreibung auch von den Lesenden – erwartet, denn der Direktor kniet zur Begrüßung vor ihr nieder; die Hierarchie wird verkehrt:

⁶⁹⁷ Zusätzlich könnte argumentiert werden, dass Myftiu mithilfe der Kitsch-Elemente Eras Auflehnung gegen das Patriarchat vordergründig übertönt, um die Dominanz patriarchalischer Diskurse über marginalisierte Stimmen aufzuzeigen.

[O]n me convoque tout de suite dans le bureau de Monsieur Aristo, le directeur lui-même. Je monte l'escalier comme dans un rêve et me remémore le monologue déjà préparé. [...]

Monsieur Aristo se lève de sa chaise. [...] Je me prépare à lui tendre la main. Mais... je ne comprends plus rien. Il ne me tend pas la main; il s'agenouille devant moi et balbutie: „Je suis votre esclave!“. Sûrement, j'hallucine. [...] Je regarde par terre. Il est là. Je n'hallucine pas. J'écoute: „Si je pouvais embrasser ne serait-ce que l'ongle de votre petit doigt!“ (ML, 135).

Das beschriebene Verhalten des Direktors stimmt nicht mit dem erwarteten und erwartbaren Verhalten überein: Er gibt seine zuvor herausgestellte Machtposition unverzüglich auf. Diese Diskrepanz bzw. Inkongruenz offenbart den ironischen Spott, dem sich Monsieur Aristo ausgesetzt sieht. Sie wird zudem in besonderem Maße überzeichnet und hervorgehoben, da der Direktor sich Era auch über den Kniefall hinaus mit dem Ausruf ‚Ich bin Ihr Sklave!‘ unterwirft und zudem das Bedürfnis äußert, (zumindest) den Nagel ihres kleinen Zehs zu küssen. Die Wirkung des übertriebenen und inkongruenten Verhaltens wird durch den Präsenzgebrauch und die so entstehende Unmittelbarkeit noch zusätzlich verstärkt; Lesende erleben Eras Verblüffung direkt mit. Darüber hinaus steht Monsieur Aristos Unterwerfung nicht mit Respekt oder professioneller Wertschätzung für Era in Verbindung, sondern mit Gefühlen. So wird sein Auftreten damit begründet, dass er seit seinem Besuch in Elbasan von ihr träumt (cfr. ML, 136). Er geht aus diesem Grund sogar so weit, während des Treffens geradezu um ihre Hand anzuhalten: „Moi aussi, je veux divorcer d'avec ma femme, dit-il. Peut-être pourrions-nous nous marier?“ (ML, 136). Derartige Ausdrucks- und Verhaltensweisen des Direktors lassen an die der Liebespaare in *Ma légende* und *Amours au temps du communisme* denken. So verliert er, wie auch Era in Bezug auf Arian,⁶⁹⁸ aufgrund seiner Gefühle jegliche Handlungsmacht und demonstriert mit dem voreiligen Vorschlag einer Eheschließung⁶⁹⁹ seine verklarte Perspektive.

Myftiu überträgt also die Liebesthematik und kitschige Überzeichnungen von Gefühlen auf eine grundsätzlich professionelle Interaktion im Ministerium für Bildung, um Hierarchien zu subvertieren und dem einflussreichen Direktor die Machtposition zu nehmen, die sie auch in Bezug auf Liebesbeziehungen anprangert. Es ist an dieser Stelle von einer doppelten Entmachtung des Direktors zu sprechen, denn Myftiu verkehrt nicht nur die politische, sondern auch die genderbasierte Hierarchie zwischen Era und ihm. Die Unterwerfung des Direktors und seine kitschigen Gefühlsausdrücke machen den Spott über ihn besonders

⁶⁹⁸ Siehe dazu die Ausführungen auf S. 319–320.

⁶⁹⁹ Dies erinnert ebenfalls an Era und Arians Treffen, das mit einer symbolischen Eheschließung endet (cfr. ML, 66–67).

deutlich. Indem sie ihn als gefühlsgesteuert und irrational inszeniert, stellt Myftiu seine Macht infrage. Anders als im Kontext der bisherigen Analysen aufgezeigt, äußert sie ihre Kritik hier nicht dadurch, dass sie Lesenden Missstände implizit vor Augen führt und sie sie nachvollziehen lässt, sondern sie verkehrt.⁷⁰⁰ Erkennbar wird dies insbesondere, wenn Era kurzerhand die frei gewordene Machtposition einnimmt – „[t]out de suite la situation en main“ (ML, 135) – und für ihre Zwecke nutzt: Sie duzt Monsieur Aristo und befiehlt ihm mit dem Imperativ „Vasy!“ (ML, 137), die Universitätsleitung anzurufen, anstatt ihn, wie ursprünglich geplant, mit einem vorbereiteten Monolog davon zu überzeugen.

Bessa Myftiu nutzt Kitsch, dies hat die Analyse des Treffens gezeigt, auch hier bewusst mit dem Ziel, Unterdrückungsmechanismen sichtbar zu machen, wobei die ironische Überzeichnung der fiktionalen Entmachtung des Direktors dient. Myftiu löst die Kitsch-Ästhetik aus dem Kontext romantischer Liebesbeziehungen heraus und stellt Monsieur Aristo, der als *pars pro toto* für albanische Politiker angesehen werden kann, sowie die Arbitrarität und Unbeständigkeit seiner Macht unter Rückgriff darauf eindrucksvoll bloß. Die Verspottung und Ironisierung gelingt, da sein Verhalten aufgrund der Übertreibungen besonders lachhaft wirkt. Die ironische Inszenierung von Kitsch fungiert hier insofern als Strategie der narrativen Distanzierung, als Myftiu das Machtverhältnis zwischen Era und dem Direktor nicht explizit, sondern implizit anprangert, indem sie es subvertiert.

Die Ausweitung ihres Spotts auf politische Machtstrukturen lässt zudem darauf schließen, dass Myftius Kritik auch im Kontext von Liebesbeziehungen nicht auf genderbasierte Machtbeziehungen beschränkt ist. Sie verspottet zwar einerseits Abhängigkeits- und Machtverhältnisse innerhalb von Liebesbeziehungen, andererseits aber auch anhand von Liebesbeziehungen, denn die Hierarchien zwischen Männern und Frauen stellen nur eine von vielen Machtkonstellationen dar. Da in *Ma légende* sowohl patriarchalische als auch politische Machtstrukturen in der Kritik stehen, kann die Kritik am albanischen Patriarchat gleichzeitig als Kritik an weiteren Machtsystemen wie der kommunistischen Diktatur verstanden werden.

Indem Bessa Myftiu Kitsch auf ironische Weise verwendet, um insbesondere patriarchalisch geprägte Liebes- und somit Machtbeziehungen zu verspotten,⁷⁰¹ äu-

⁷⁰⁰ Dieses Vorgehen ist mit Ornela Vorpsis ‚Rache‘ an Männerfiguren in Verbindung zu setzen: Sie verkehrt patriarchalische Macht- und Blickstrukturen, indem sie Männerfiguren sexualisiert, objektifiziert und fragmentiert (siehe dazu Kapitel III.2.2).

⁷⁰¹ Dennoch beendet Myftiu ihren Roman *Amours au temps du communisme* mit einer glücklich ausgehenden Liebesgeschichte: Zum einen verpassen Anila, Diana und Monda die Hochzeit ihrer Freundin Mira doch nicht, zum anderen wird, mithilfe kitschiger Überzeichnungen, geschildert,

bert sie diese Kritik, wie im Laufe dieses Kapitels gezeigt wurde, (teilweise) nur indirekt. Sie legt diese Bedeutungsebenen in ihren Texten an, ohne sie unmittelbar zugänglich zu machen, und schafft so eine Distanz zwischen den Lesenden und dem Text. Diskrepanzen und Inkongruenzen weisen auf ihren ironischen Gestus hin: So überzeichnet und überspitzt, ja ironisiert Myftiu Kitsch und greift auf groteske Elemente zurück, um auf stilistischer und inhaltlicher Ebene mit den gattungsüblichen Konventionen von Liebesgeschichten zu brechen. Als weiteres Indiz dient der starke Fokus auf Theater und Theatralität in *Ma légende*.

Insbesondere traumatische Erfahrungen wie verschiedene Formen von (sexualisierter) Gewalt verhandelt und kritisiert Myftiu unter Rückgriff auf Kitsch-Elemente implizit, sodass eine emotional-affektive Reaktion auf die Geschehnisse verhindert werden kann. Für Lesende entsteht so zusätzlich eine affektregulierende Distanz zu den traumatischen Inhalten, die eine kognitive und kritische Betrachtung des Dargestellten ermöglicht, die sie auf übergeordnete gesellschaftliche Strukturen und Missstände schließen lassen kann. Auch das Groteske verwendet sie stellenweise, dies hat der entsprechende Exkurs gezeigt, um eine affektregulierende Distanz zum Dargestellten zu schaffen.

Sowohl Bessa Myftiu als auch Ornela Vorpsi nutzen, dies ist abschließend festzuhalten, Ironie, um implizit Machtstrukturen wie das kommunistische Regime und das albanische Patriarchat vorzuführen, zu verspotten und anzuprangern. Sie greifen jedoch auf unterschiedliche Formen zurück: Während Vorpsi ihre Kritik mithilfe von verbaler und dramatischer Ironie äußert, nutzt Myftiu Kitsch auf ironische Weise. Beide Autorinnen schaffen eine Distanz zwischen Lesenden und Text, indem sie ihre Kritik nicht unmittelbar zugänglich machen: Bei Vorpsi entsteht eine Distanz zwischen Gesagtem und Gemeintem, da sie ihre Ansichten nicht explizit ausspricht bzw. -schreibt, sondern mithilfe von verbaler Iro-

wie die in mehrfacher Hinsicht „unmögliche Liebe“ (ATC, 284; meine Übersetzung, J.G.) zwischen ihr und ihrem Verlobten Kujtim möglich wurde und allen Widrigkeiten – dem höheren Alter Miras, dem Lehrer-Schüler-Verhältnis, der fehlenden Zustimmung der Mutter Kujtims sowie einer Krebserkrankung – trotzte (cfr. ATC, 284–288). Es ist gar die Liebe selbst, so wird es in den letzten Sätzen des Romans dargestellt, die den Knochenmarkkrebs besiegt: „– Si tu m’aimes, tu ne mourras pas! Mira défiait son amant. Et Kujtim a guéri. La mort même s’est retirée du champ de bataille, s’inclinant devant un amour qui avait résisté à tout: au régime politique, à la famille, à la maladie et... au temps“ (ATC, 288). Die Liebe gewinnt, nachdem sie bereits der Diktatur, der Familie, Krankheit und der Zeit standgehalten hatte, den Kampf gegen den Tod. Obwohl Myftiu auf inhaltlicher Ebene nun also doch „omnia vincit amor“ (Vergil [1968, 58; 10. Ekloge, 69]) proklamiert, ist auch hier die ironische Verwendung von Kitsch – mithilfe der Kriegsmetaphorik und der Personifikation von Eros und Thanatos überspitzt Myftiu ihn maßlos – hervorzuheben, die vielmehr ihren Spott über die vermeintliche Allmächtigkeit der Liebe zum Ausdruck bringt als ihren Glauben daran.

nie äußert und Lesende dazu auffordert, auf das tatsächlich Gemeinte zu schließen. Zudem verschleiert sie ihre Kritik an Kommunismus und Patriarchat mittels dramatischer Ironie, die Lesende mithilfe von (Kon-)Textwissen erkennen und auflösen müssen. Bei Myftiu ist eher von einer Distanz zwischen der Ausdrucksweise und dem tatsächlich Gemeinten zu sprechen. Die stilistischen Brüche vermögen Lesende in ihrer passiven Lektüre zu unterbrechen und erkennen zu lassen, dass Myftiu Kitsch-Ästhetik und Liebesbeziehungen ironisiert, um ihre Kritik an patriarchalischen Strukturen in ihren Romanen anzulegen.

Trotz unterschiedlicher Ausgestaltung scheinen Vorpsi und Myftiu demnach ähnliche Ziele zu verfolgen. Sie legen zum einen ihre Kritik implizit in ihren Texten an, damit Lesende diese nicht nur passiv rezipieren, sondern aktiv aufdecken müssen. Zum anderen verhandeln sie traumatische Ereignisse mithilfe von Ironie und schaffen auf diese Weise eine affektregulierende Distanz für Lesende, die es ihnen erlaubt, das Dargestellte auf kognitiver und nicht auf emotional-affektiver Ebene wahrzunehmen. Vorpsi und Myftiu implizieren und inszenieren auf diese Weise aber auch die Nützlichkeit einer „Flucht in die Komik“⁷⁰² für den Umgang mit traumatischen Erlebnissen und gesellschaftlichen Missständen und verdeutlichen das Leiden der albanischen Bevölkerung unter der Diktatur und dem Patriarchat, das einen solchen Eskapismus überhaupt erst notwendig macht. Dies zeigt sich in den Texten beider Autorinnen da eindrucklich, wo sie Komik und Lachen auf Handlungsebene thematisieren. Ohne im Detail auf diesen Aspekt eingehen zu können, soll abschließend eine kurze Passage aus Myftius *Amours au temps du communisme* betrachtet werden, in der sie die affektregulierende und distanzierende Funktion von Komik für die Figuren inszeniert. So kommentiert Diana, dass Lachen während der kommunistischen Diktatur eine gängige Reaktion auf ‚düstere Situationen‘ darstellte:

Ce que j'adorais dans l'ancienne Albanie, c'était notre capacité à rire des situations les plus lugubres. Tout était drôle! Se faire une piqûre réservée aux chevaux, demander des antibiotiques au nom d'un chat, soigner les ongles de ses pieds pour être présentable en cas de malheur (ATC, 144).

Diana beschreibt Aktivitäten, wie sich eine bei Pferden verwendete Spritze zu setzen oder sich beim Tierarzt Antibiotika für Katzen verschreiben zu lassen, ohne den Kontext oder die Gründe dafür zu nennen, sodass sie tatsächlich ‚drôle‘ erscheinen können, sind doch die jeweiligen Medikamente offensichtlich nicht für Menschen bestimmt. Die Wahrnehmung als lustig und komisch ist jedoch als Schutzmechanismus zu verstehen, denn sie tritt hier an die Stelle von Verzweif-

702 Plessner (1950, 123).

lung und Hilflosigkeit in Bezug auf ungewollte Schwangerschaften. So soll die Spritze eine Abtreibung induzieren und das Antibiotikum einer damit zusammenhängenden Infektion entgegenwirken.⁷⁰³ Mit ‚malheur‘ spielt Myftiu hingegen euphemisierend auf den Tod an, der im Kontext heimlicher und illegaler Abtreibungen für junge Frauen nicht unwahrscheinlich ist. Sie bringt das kontinuierliche Bewusstsein der Frauen dafür zum Ausdruck, indem sie die regelmäßige Fußpflege als Vorbereitung darauf darstellt, und hebt auf diese Weise nicht nur die imminente Lebensgefahr hervor, sondern verurteilt gleichzeitig den albanischen Schönheitswahn und damit einhergehende Prioritäten: Nach dem Tod präsentabel zu sein, sprich den äußeren Schein zu wahren, ist im Auge der Gesellschaft wichtiger als die körperliche Unversehrtheit zu Lebzeiten.

Wie in diesem Beispiel unterstreichen Bessa Myftiu und Ornela Vorpsi in ihren Werken die traumatischen Auswirkungen bestimmter gesellschaftlicher Funktionsweisen, indem sie Komik und Lachen als entlastende Reaktion darauf darstellen. Auf ähnliche Weise funktioniert auch ihre Verwendung von Ironie als Strategie der narrativen Distanzierung: Vorpsi und Myftiu benennen und kritisieren oppressive Strukturen sowie deren traumatisierende Auswirkungen nicht explizit, sondern schaffen, so wie Diana zu den Gefahren einer ungewollten Schwangerschaft, eine (affektregulierende) Distanz. Die Autorinnen ermöglichen ihren Lesenden so, die dargestellten Geschehnisse auf kognitiver Ebene wahrzunehmen und zu verarbeiten, sodass sie sich der Kritik und des traumatischen Charakters des Dargestellten bewusst werden können. Sie geben ihnen durch die Verwendung von Ironie, aber auch der weiteren Strategien der narrativen Distanzierung – Fragmentierung, Visualität und Intertextualität – die Möglichkeit, es aus der Distanz zu betrachten, versetzen Lesende also mithilfe ihrer Ästhetik der Distanz in eine Position, die zwar nicht mit der *Paratopie der Migration* gleichzusetzen, ihr aber durchaus ähnlich ist.

⁷⁰³ „Mon voisin m'avait donc confié avoir fait à sa femme une piqûre, utilisée en principe pour aider les chevaux à accoucher, et elle avait avorté sans problème, avait-il assuré. Ensuite, il lui avait donné une bonne dose d'antibiotiques, afin d'éviter une éventuelle infection“ (ATC, 141).

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 Myftius 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 Myftius 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 Ornela 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.

V Bibliografie

Korpus

- Myftiu, Bessa. *Ma légende*. Paris: L'Harmattan 1998.
- Myftiu, Bessa. *Confessions des lieux disparus*. La Tour-d'Aigues: Éditions de l'Aube 2007.
- Myftiu, Bessa. *Amours au temps du communisme*. Paris: Fayard 2010.
- Myftiu, Bessa. *Vers l'impossible*. Nice: Ovidia 2016.
- Myftiu, Bessa. *Dix-sept ans de mensonge*. Lausanne: BSN Press 2017.
- Vorpsi, Ornela. *Il paese dove non si muore mai*. Roma: Minimum fax 2018 [2005].
- Vorpsi, Ornela. *Vetri Rosa*. Roma: Nottetempo 2006.
- Vorpsi, Ornela. *La mano che non mordi*. Torino: Einaudi 2007a.
- Vorpsi, Ornela. *Tessons roses*. Arles: Actes Sud 2007b.
- Vorpsi, Ornela. *Bevete cacao Van Houten!* Torino: Einaudi 2010.
- Vorpsi, Ornela. *Fuorimondo*. Torino: Einaudi 2012.
- Vorpsi, Ornela. *Tu convoiteras*. Paris: Gallimard 2014.
- Vorpsi, Ornela. *L'été d'Oltà*. Paris: Gallimard 2018.

Weitere literarische Texte

- Aesopus. *Leben und Fabeln Äsops: Griechisch-deutsch*. Berlin/Boston: De Gruyter 2021.
- Ali Farah, Cristina Ubax. *Madre piccola*. Milano: Frassinelli 2007.
- Arapí, Lindita. *Schlüsselmädchen*. Weilerswist-Metternich: Ditttrich 2012.
- Arapí, Lindita. *Albanische Schwestern*. Göttingen: Wallstein 2023.
- Calvino, Italo. *Fiabe italiane. Volume primo*. Torino: Einaudi 1991.
- Calvino, Italo. *Palomar*. Milano: Mondadori 1994.
- Djebar, Assia. *L'amour, la fantasia*. Paris: Albin Michel 2002.
- Dones, Elvira. *Vergine giurata*. Milano: Feltrinelli 2007.
- Dones, Elvira. *Piccola guerra perfetta*. Torino: Einaudi 2011.
- Dones, Elvira. *La breve vita di Lukas Santana*. Milano: La nave di Teseo 2023.
- Euripides. *Medea: Griechisch/Deutsch*. Ditzingen: Reclam 2022.
- Ferra, Ilir. *Rauchschatten*. Wien: Hollitzer 2010.
- Ferra, Ilir. *Aus dem Fluss*. Wien: Edition Atelier 2014.
- Ferra, Ilir. *Minus*. Wien: Hollitzer 2015.
- Hajdari, Gëzim. *Ombra di cane*. Frosinone: Dismisura 1993.
- Hajdari, Gëzim. *I canti della brughiera*. Roma: Ensemble 2023.
- Hamilton, David. *The Age of Innocence*. London: Aurum Press 1995.
- Hamilton, David/Robbe-Grillet, Alain. *Les demoiselles d'Hamilton*. Paris: Robert Laffont 1972.
- Ibrahimi, Anilda. *Rosso come una sposa*. Torino: Einaudi 2008.
- Ibrahimi, Anilda. *L'amore e gli stracci del tempo*. Torino: Einaudi 2009.
- Ibrahimi, Anilda. *Non c'è dolcezza*. Torino: Einaudi 2012.
- Ibrahimi, Anilda. *Il tuo nome è una promessa*. Torino: Einaudi 2017.
- Ibrahimi, Anilda. *Volevo essere Madame Bovary*. Torino: Einaudi 2022.

- Kristóf, Ágota. *L'analphabète. Récit autobiographique*. Carouge-Genève: Éditions Zoé 2004.
- Kubati, Ron. *Va e non torna*. Nardò: Besa 2000.
- Kubati, Ron. *M*. Nardò: Besa 2002.
- Kubati, Ron. *Il buio del mare*. Firenze: Giunti 2007.
- Kubati, Ron. *La vita dell'eroe*. Nardò: Besa 2016.
- Lahiri, Jhumpa. *In altre parole*. Milano: Ugo Guanda Editore 2015.
- Lahiri, Jhumpa. *In Other Words*. London: Bloomsbury 2017.
- Lahiri, Jhumpa. *Dove mi trovo*. Milano: Ugo Guanda Editore 2018.
- Levi, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi 1987.
- Majakowski, Wladimir. „Wolke in Hosen. Ein Tetrptychon“. Majakowski, Wladimir. *Werke. Band II. Poeme*. Übers. von Hugo Huppert. Hrsg. von Leonhard Kossuth. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1969, 5–29.
- Menotti/Distefano, Antonio Dikele. *Zero*. IT. 2021.
- Miller, Madeline. *Circe*. New York: Little, Brown and Company 2018.
- Molinaro, Carlo. „Le ali di Chiara“. *Carlo Molinaro*. 2007, 15–16 <<https://www.yumpu.com/it/document/read/15130103/qui-carlo-molinaro>> [14.07.2025].
- Myftiu, Bessa. *Miq Të Humbur/Des amis perdus*. Tirana: Botimet Barleti 1994.
- Myftiu, Bessa. *La dame de compagnie*. Genève: Encre fraîche 2018.
- Orwell, George. *1984*. New York: Signet Classics 1977.
- Papavrami, Tedi. *Fugue pour violon seul*. Paris: Robert Laffont 2013.
- Petrarca. „Erano i capei d'oro a l'aura sparsi“. Petrarca. *Canzoniere*. Hrsg. von Marco Santagata. Milano: Mondadori 1996, 441.
- Rama, Luan. *Les territoires de l'âme*. Nantes: Éditions du Petit Véhicule 2017.
- Robbe-Grillet, Alain. *La maison de rendez-vous*. Paris: Minuit 1965.
- Robbe-Grillet, Alain. *Projet pour une révolution à New York*. Paris: Minuit 1970.
- Robbe-Grillet, Alain. *La reprise*. Paris: Minuit 2001.
- Robbe-Grillet, Alain. *Un roman sentimental*. Paris: Fayard 2007.
- Sacher-Masoch, Leopold von. *Venus im Pelz*. Frankfurt am Main: Lucina Verlag 1955.
- Scego, Igiaba. *Rhoda*. Roma: Sinno Editrice 2004.
- Scego, Igiaba. *La mia casa è dove sono*. Torino: Loescher Editore 2012.
- Spanjoli, Artur. *Cronaca di una vita in silenzio*. Nardò: Besa 2003.
- Spanjoli, Artur. *Eduart*. Nardò: Besa 2005.
- Spanjoli, Artur. *La Teqja*. Nardò: Besa 2006.
- Spanjoli, Artur. *L'accusa silenziosa*. Nardò: Besa 2007.
- Spanjoli, Artur. *I nipoti di Scanderbeg*. Nardò: Besa 2008.
- Spanjoli, Artur. *La sposa rapita*. Nardò: Besa 2012.
- Spanjoli, Artur. *Preludio d'autunno*. Nardò: Besa 2018.
- Turgenev, Iwan. *Erste Liebe und andere Novellen*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1996.
- Vergil. *Bucolica*. Hrsg. von Carl Hosius. Berlin: De Gruyter 1968.
- Vorpsi, Ornela. *Nothing Obvious*. Zürich/Berlin/New York: Scalo 2001.
- Vorpsi, Ornela. *Le pays où l'on ne meurt jamais*. Arles: Actes Sud 2004.
- Vorpsi, Ornela. *Viaggio intorno alla madre*. Roma: Nottetempo 2015.
- Vorpsi, Ornela/Collishaw, Mat. *Vetri Rosa*. Genève: Éditions Take5 2006.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited 2001.
- Wilms, Anila. *Das albanische Öl oder Mord auf der Straße des Nordens*. Berlin: Transit 2012.

Sekundärliteratur

- Abel Travis, Molly. „Beyond Empathy: Narrative Distancing and Ethics in Toni Morrison's *Beloved* and J. M. Coetzee's *Disgrace*“. *Journal of Narrative Theory* 40, 2 (2010), 231–250.
- Ackerknecht, Erwin. „Der Kitsch als kultureller Übergangswert“. *Kitsch. Texte und Theorien*. Hrsg. von Ute Dettmar und Thomas Küpper. Stuttgart: Reclam 2007, 137–155.
- Ackermann, Irmgard. „Der Stellenwert des Sprachwechsels in der ‚Ausländerliteratur‘“. *Sprachwechsel: Eine Dokumentation der Tagung „Sprachwechsel – Sprache und Identität“, 22. bis 24. November 1996 im Deutschen Literaturinstitut der Universität Leipzig*. Hrsg. von Samuel Beer und Franz Peter Künzel. Esslingen: Künstlergilde 1997, 16–27.
- Acel, Richard. „Intertextualität und Intertextualitätstheorien“. *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, 349–351.
- Adorno, Theodor W. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969.
- Ahmed, Sara. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London/New York: Routledge 2000.
- Alliot, Bénédicte. „Ornela Vorpsi“. *Cité internationale des arts* <<https://www.citedesartsparis.net/fr/ornela-vorpsi>> [14.07.2025].
- Alpozzo, Marc. „Annie Ernaux, un Nobel pour rien?“ *Entreprendre* 14.10.2022, <<https://www.entreprendre.fr/annie-ernaux-un-nobel-pour-rien/>> [14.07.2025].
- Altmann, Eva Mona. *Das Unsagbare verschweigen. Holocaust-Literatur aus Täterperspektive: eine interdisziplinäre Textanalyse*. Bielefeld: transcript 2021.
- Alù, Giorgia. „Resistance Written and Imaged: The Distancing Visual Narrative of Ornela Vorpsi“. *Journal of Romance Studies* 14, 1 (2014), 1–18.
- Alù, Giorgia. „Looking through Coloured Shards: Words and Images in Ornela Vorpsi's Works“. *Enlightening Encounters: Photography in Italian Literature*. Hrsg. von Giorgia Alù und Nancy Pedri. Toronto: Toronto University Press 2015, 254–278.
- Alù, Giorgia. *Journeys Exposed. Women's Writing, Photography and Mobility*. London/New York: Routledge 2019.
- Amati Mehler, Jacqueline/Argentieri, Simona/Canestri, Jorge. *La Babele dell'inconscio: Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica*. Milano: Raffaello Cortina 2003.
- Amati Mehler, Jacqueline/Argentieri, Simona/Canestri, Jorge. *Das Babel des Unbewussten: Muttersprache und Fremdsprachen in der Psychoanalyse*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2010.
- Anolli, Luigi/Infantino, Maria Giaele/Ciceri, Rita. „You're a Real Genius!': Irony as a Miscommunication Design“. *Say not to Say: New Perspectives on Miscommunication*. Hrsg. von Luigi Anolli, Rita Ciceri und Giuseppe Riva. Amsterdam: IOS Press 2001, 141–163.
- Aragón, Oriana R./Clark, Margaret S./Dyer, Rebecca L./Bargh, John A. „Dimorphous Expressions of Positive Emotion: Displays of Both Care and Aggression in Response to Cute Stimuli“. *Psychological Science* 26, 3 (2015), 259–273.
- Aretz, Gertrude. *Kaiserin Katharina II*. Hamburg: Severus Verlag 2012.
- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London/New York: Routledge 2002.
- Asmuth, Christoph. *Bilder über Bilder, Bilder ohne Bilder: Eine neue Theorie der Bildlichkeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011.
- Assmann, Aleida. „How History Takes Place“. *Memory, History, an Colonialism. Engaging with Pierre Nora in Colonial and Postcolonial Contexts*. Hrsg. von Indra Sengupta. London: German Historical Institute 2009, 151–165.

- Ataria, Yochai. „Sense of Ownership and Sense of Agency during Trauma“. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 14, 1 (2015), 199–212.
- Attardo, Salvatore/Raskin, Victor. „Script Theory Revis(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation Model“. *Humor* 4, 3/4 (1991), 293–347.
- Bachleitner, Norbert. „Subversive Komik in der Literatur“. *Komik und Subversion – Ideologiekritische Strategien*. Hrsg. von Pia Janke und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens Verlag 2020, 163–178.
- Bachtin, Michail M. *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main: Fischer 1990.
- Badinter, Elisabeth. *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1989.
- Badinter, Elisabeth. *Der Konflikt. Die Frau und die Mutter*. München: Beck 2010.
- Baier, Lothar. *Ostwestpassagen: Kulturwandel – Sprachzeiten*. München: Kunstmann 1995.
- Balaev, Michelle. „Trends in Literary Trauma Theory“. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 41, 2 (2008), 149–166.
- Balaev, Michelle. „Literary Trauma Theory Reconsidered“. *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*. Hrsg. von Michelle Balaev. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2014, 1–14.
- Barjaba, Kosta. „Tipologie comportamentali dell'emigrazione albanese“. *Albania: oltre l'emigrazione*. Hrsg. von Enrico Allasino. Torino: Ires 1997, 11–17.
- Barjaba, Kosta. „Contemporary Patterns in Albanian Emigration“. *SEER – South-East Europe Review for Labour and Social Affairs* 2 (2000), 57–64.
- Bartl, Peter. „Toptani, Esad Pascha“. *Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*. Hrsg. von Mathias Bernath, Felix Schroeder und Karl Nehring. München: Oldenbourg 1981a, 340–342.
- Bartl, Peter. „Zogu, Ahmed“. *Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*. Hrsg. von Mathias Bernath, Felix Schroeder und Karl Nehring. München: Oldenbourg 1981b, 497–501.
- Bartl, Peter. *Albanien: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Regensburg: Pustet 1995.
- Belkin, Max. „Irony in Psychoanalysis“. *Psychoanalytic Perspectives* 20, 1 (2023), 82–99.
- Bellos, David. „The Englishing of Ismail Kadare: Notes of a Retranslator“. *The Complete Review* 6, 2, (2005), <<https://www.complete-review.com/quarterly/vol6/issue2/bellos.htm>> [14.07.2025].
- Belozorovich, Anna. „Writing from a Distance. The Past and the Present in Novels by Central and Eastern European Female Migrant Writers in Italy“. *Poznańskie Studia Slawistyczne* 17 (2019), 23–41.
- Belozorovich, Anna. „Il corpo femminile e la violazione dei confini. Tre voci italofone dell'Europa Centro-orientale“. *Il corpo degli altri*. Hrsg. von Anna Belozorovich, Tommaso Gennaro, Barbara Ronchetti und Francesca Zaccone. Roma: Sapienza Università Editrice 2020, 141–153.
- Berg, Nicolas/Jochimsen, Jess/Stiegler, Bernd. „Vorwort“. *Shoah – Formen der Erinnerung: Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*. Hrsg. von Nicolas Berg, Jess Jochimsen und Bernd Stiegler. München: Fink 1996, 7–1.
- Berndt, Frauke. „Literarische Bildlichkeit und Rhetorik“. *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hrsg. von Claudia Benthien und Brigitte Weingart. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, 48–67.
- Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily. *Intertextualität: Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2013.
- Best, Otto F. *Der weinende Leser. Kitsch als Tröstung, Droge und teuflische Verführung*. Frankfurt am Main: Fischer 1985.
- Biamonte, Francesco. „Entretien avec Bessa Myftiu“. *Le Culturactif Suisse* (2006) <<http://www.culturactif.ch/invite/myftiu.htm>> [14.07.2025].
- Bienia, Oliver/Kägi, Sylvia. „Doktorspiele – ein Beitrag zur kindlichen Sexualität in Kindertageseinrichtungen“. *Kindliche Sexualität in Kindertageseinrichtungen. Pädagogische,*

- psychologische, soziologische und rechtliche Zugänge*. Hrsg. von Oliver Bienia und Sylvia Kägi. Weinheim: Beltz Juventa 2021, 65–81.
- Black, Max. „Die Metapher“. *Theorie der Metapher*. Hrsg. von Anselm Haverkamp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983a, 55–79.
- Black, Max. „Mehr über die Metapher“. *Theorie der Metapher*. Hrsg. von Anselm Haverkamp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983b, 379–413.
- Blank, Andreas. *Literarisierung von Mündlichkeit: Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*. Tübingen: Narr 1991.
- Blanke, Olaf/Landis, Theodor/Spinelli, Laurent/Seeck, Margitta. „Out-of-Body Experience and Autopsy of Neurological Origin“. *Brain: A Journal of Neurology* 127, 2 (2004), 243–258.
- Blum-Barth, Natalia. „From my difficult Russian into pedantic English: Vladimir Nabokov und sein Sprachwechsel“. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 6, 2 (2015), 91–104.
- Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- Bond, Emma. „Verde di migrazione: L'estetica perturbante dello straniamento ne *La mano che non mordi* di Ornella Vorpsi“. *Italies* 14 (2010), 411–425.
- Bond, Emma. „Il corpo come racconto: arte e mestiere nell'*Educazione siberiana* di Nicolai Lilin e *Bevete cacao Van Houten!* di Ornella Vorpsi“. *Transkulturelle italophone Literatur. Letteratura italoфона transculturale*. Hrsg. von Martha Kleinhans und Richard Schwaderer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, 309–322.
- Bond, Emma. *Writing Migration through the Body*. Cham: Palgrave Macmillan/Springer 2018.
- Bond, Emma/Burns, Jennifer/Mauceri, Maria Cristina. „Intervista inedita a Ornella Vorpsi“. *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*. Hrsg. von Emma Bond und Daniele Comberiati. Nardò: Besa 2013, 203–220.
- Bond, Emma/Comberiati, Daniele. „Introduzione: Narrare il colonialismo e il postcolonialismo italiani. La ‚questione‘ albanese“. *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*. Hrsg. von Emma Bond und Daniele Comberiati. Nardò: Besa 2013, 7–27.
- Borst, Julia. *Gewalt und Trauma im haitianischen Gegenwartsroman: Die Post-Duvalier-Ära in der Literatur*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2015.
- Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016.
- Bravi, Adrián N. *La gelosia delle lingue*. Macerata: EUM 2017.
- Brecht, Bertolt. „Kleines Organon für das Theater“. Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater* 2. Hrsg. von Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, 661–700.
- Brecht, Bertolt. „Die Große und die Kleine Pädagogik“. Brecht, Bertolt. *Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Sechster Band: Schriften*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1997, 115.
- Brey, Iris. *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. Paris: Éditions de l'Olivier 2020.
- Broich, Ulrich. „Formen der Markierung von Intertextualität“. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer 1985, 31–47.
- Brosch, Renate. „Literarische Lektüre und imaginative Visualisierung: Kognitionsnarratologische Aspekte“. *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hrsg. von Claudia Benthien, Brigitte Weingart und Renate Brosch. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, 104–120.
- Brown, Olivia K./Symons, Douglas K. „My pet has passed: Relations of Adult Attachment Styles and Current Feelings of Grief and Trauma after the Event“. *Death Studies* 40, 4 (2016), 247–255.
- Brown, Robert L. „Introduction“. *Ganesh: Studies of an Asian God*. Hrsg. von Robert L. Brown. Albany: State University of New York Press 1991, 1–18.

- Bruera, Franca. „Translinguisme littéraire. Frontières, représentations et définitions“. *CoSMo| Comparative Studies in Modernism* 11 (2017), 9–17.
- Bünning, Silvia/Blanke, Olaf. „The Out-of Body Experience: Precipitating Factors and Neural Correlates“. *Progress in Brain Research* 150 (2005), 331–350.
- Busch, Brigitta/Reddemann, Luise. „Mehrsprachigkeit, Trauma und Resilienz“. *ZPPM – Zeitschrift für Psychotraumatologie, Psychotherapiewissenschaft, Psychologische Medizin* 11, 3 (2013), 23–33.
- Butler, Judith. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London/New York: Verso 2004.
- Butler, Judith. *Haß spricht: Zur Politik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Butler, Judith. *Frames of War. When is Life Grievable?* London/New York: Verso 2009.
- Calloni, Marina. „Albanian Women after Socialism and the Balkan War“. *The Making of European Women's Studies: A Work in Progress Report on Curriculum Development and Related Issues in Gender Education and Research*. Hrsg. von Rosi Braidotti und Berteke Waaldijk. Utrecht: Athena 2006, 49–60.
- Camaïora, Sara. *La letteratura italiana della migrazione: l'esempio di Ornella Vorpsi*. Tesi di Laurea. Firenze: Università di Firenze 2009, <<https://issuu.com/unicitta/docs/migrazione/9>> [14.07.2025].
- Camilotti, Silvia. *Una e plurima: riflessioni intorno alle nuove espressioni delle donne nella letteratura italiana*. Bologna: Università di Bologna 2008, <<http://amsdottorato.unibo.it/1328/>> [14.07.2025].
- Camilotti, Silvia. „Interview a Ornella Vorpsi: (Mantova, settembre 2006)“. *Letteratura e migrazione in Italia: Studi e dialoghi*. Hrsg. von Silvia Camilotti und Stefano Zangrando. Trento: UNI Service 2010, 75–85.
- Cardini, Silvia. „L'Europa dell'Est: il racconto di una periferia attraverso alcune testimonianze letterarie“. *Il capitale culturale*, 10 (2015), 395–419.
- Çaro, Erka/Bailey, Ajay/van Wissen, Leo. „Negotiating Between Patriarchy and Emancipation: Rural-to-Urban Migrant Women in Albania“. *Gender, Place & Culture* 19, 4 (2012), 472–493.
- Carter, Adam. „Namelessness, Irony, and National Character in Contemporary Canadian Criticism and the Critical Tradition“. *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne* 28, 1 (2003), 5–25.
- Caruth, Cathy. „Introduction“. *Trauma: Explorations in Memory*. Hrsg. von Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1995, 3–12.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1996.
- Cavaillès, Nicolas. „L'écriture et l'intraduisible. Le multilinguisme dans la genèse du *Précis de décomposition* de Cioran“. *Multilinguisme et créativité littéraire*. Hrsg. von Olga Anokhina. Louvain-la-Neuve: Academia 2012, 145–156.
- Charaudeau, Patrick. „Des Catégories pour l'Humour?“. *Questions de communication* 10 (2006), 19–41.
- Chirila, Ileana Daniela. *La République réinventée: littératures transculturelles dans la France contemporaine*. Durham: Duke University 2012, <<https://www.proquest.com/docview/1012100201/fulltextPDF/54049810677F41F2PQ/1?accountid=14570&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses>> [14.07.2025].
- Colston, Herbert L. „Irony and Sarcasm“. *The Routledge Handbook of Language and Humor*. Hrsg. von Salvatore Attardo. London/New York: Routledge 2017, 234–249.
- Comberiati, Daniele. *Scrivere nella lingua dell'altro: La letteratura degli immigrati in Italia (1989–2007)*. Bruxelles: Peter Lang 2010a.
- Comberiati, Daniele. „La letteratura postcoloniale italiana: definizioni, problemi, mappatura“. *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*. Hrsg. von Lucia Quaquarelli. Milano: Morellini 2010b, 161–178.

- Comberiati, Daniele. „Riscrivere la storia. Modalità di rappresentazione del colonialismo italiano in Albania“. *Incontri. Rivista europea di studi italiani* 28, 1 (2013), 25–33.
- Constantinou, Georgia/Varela, Sharon/Buckby, Beryl. „Reviewing the Experiences of Maternal Guilt – the ‚Motherhood Myth‘ Influence“. *Health Care for Women International* 42, 4–6 (2021), 852–876.
- Contarini, Silvia. „Narrazioni, migrazioni e genere“. *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*. Hrsg. von Lucia Quaquarelli. Milano: Morellini 2010, 119–159.
- Contarini, Silvia. „L'italien, langue ‚autre‘? La littérature italienne de la migration en questions“. *Quaderna* 2 (2014), 1–12.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika. „Medeia“. *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Maria Moog-Grünwald. Stuttgart: J.B. Metzler 2008, 418–428.
- Cortellesa, Andrea. *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999–2014)*. Roma: L'orma editore 2014.
- Craciunescu, Miruna. „Fictionnalité et référentialité: Interrogations génériques: de l'autobiographie à la biofiction“. *Itinéraires* 2017, 1 (2018), <<http://journals.openedition.org/itineraires/3693>> [14.07.2025].
- Craps, Stef. *Postcolonial Witnessing: Trauma out of Bounds*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2013.
- Craps, Stef/Buelens, Gert. „Introduction: Postcolonial Trauma Novels“. *Studies in the Novel* 40, 1/2 (2008), 1–12.
- Da Lio, Giulia. „Narrare l'Albania in italiano: dalla letteratura di migrazione al colonialismo dell'immaginazione“. *El Ghibli. Rivista di letteratura della migrazione* 42, 10 (2013), <http://archivio.el-ghibli.org/index%3Fid=1&issue=10_42§ion=6&index_pos=4.html> [14.07.2025].
- Danaj, Ermira. „Albanian Women's Experiences of Migration to Greece and Italy: A Gender Analysis“. *Gender & Development* 27, 1 (2019), 139–156.
- De Balsi, Sara. *Agota Kristof: écrivaine translingue*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes 2019.
- Decante-Araya, Stéphanie (Hrsg.). *Lectures du genre* 3 (2008): *La paratopie créatrice*, <<https://lecturesdugenre.fr/2008/05/01/numero-3-la-paratopie-creatrice/>> [14.07.2025].
- Delbart, Anne-Rosine. *Les exilés du langage: Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919–2000)*. Limoges: Pulim 2005.
- Dettmar, Ute/Küpper, Thomas. „Einleitung“. *Kitsch. Texte und Theorien*. Hrsg. von Ute Dettmar und Thomas Küpper. Stuttgart: Reclam 2007a, 9–16.
- Dettmar, Ute/Küpper, Thomas. „Kitsch-Art, Camp, Kulturrecycling. Postmoderne Spielarten“. *Kitsch. Texte und Theorien*. Hrsg. von Ute Dettmar und Thomas Küpper. Stuttgart: Reclam 2007b, 279–284.
- Dhavalikar, Madhukar Keshav. „Ganesa: Myth and Reality“. *Ganesh: Studies of an Asian God*. Hrsg. von Robert L. Brown. Albany: State University of New York Press 1991, 49–68.
- Diamond, Lisa M. „Emerging Perspectives on Distinctions Between Romantic Love and Sexual Desire“. *Current Directions in Psychological Science* 13, 3 (2004), 116–119.
- Djebar, Assia. „Discussions“. *Postcolonialisme & Autobiographie: Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*. Hrsg. von Alfred Hornung und Ernstpeter Ruhe. Amsterdam: Rodopi 1998, 179–193.
- Djebar, Assia. „Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité“. *Assia Djebar*. Hrsg. von Ernstpeter Ruhe. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, 9–18.
- Donath, Orna. *Regretting Motherhood. A Study*. Berkeley: North Atlantic Books 2017.
- Drew, John M. L. „Introduction“. *The Picture of Dorian Gray*. Oscar Wilde. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited 2001, V–XXXI.

- Etkind, Alexander. *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford: Stanford University Press 2013.
- Falkingham, Jane/Gjonça, Arjan. „Fertility Transition in Communist Albania, 1950–90“. *Population Studies* 55, 3 (2001), 309–18.
- Federici, Anna. „Autopsia dell'animo: la migrazione nei romanzi di Elvira Dones, Ornella Vorpsi e Anilda Ibrahimiti“. *Line@editoriale* 3 (2011), 79–94.
- Federici, Anna. *Écrivaines italiennes de la migration balkanique*. Toulouse/Roma: Université Fédérale Toulouse Midi-Pyrénées/Sapienza Università di Roma 2016, <https://theses.hal.science/tel-01704661/file/Federici_Anna.pdf> [14.07.2025].
- Felman, Shoshana/Laub, Dori. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. London/New York: Routledge 1992.
- Fernandes, Martine. *Les écrivaines francophones en liberté: Farida Belghoul, Maryse Condé, Assia Djebar, Calixthe Beyala*. Paris: L'Harmattan 2007.
- Fludernik, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London/New York: Routledge 1993.
- Forster, Greg. „Freud, Faulkner, Caruth: Trauma and the Politics of Literary Form“. *Narrative* 15, 3 (2007), 259–285.
- Foucault, Michel. „Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps“. Foucault, Michel. *Dits et écrits III*. Hrsg. von Daniel Defert. Paris: Gallimard 1994, 228–236.
- Frei Gerlach, Franziska. „Schmerzgedächtnis: Erfahrung – Diskurs – Literatur“. *Körperkonzepte/ Concepts du corps. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung/Contrivutions aux études genre interdisciplinaires*. Hrsg. von Franziska Frei Gerlach, Annette Kreis-Schinck, Claudia Opitz und Béatrice Ziegler. Münster: Waxmann 2003, 89–99.
- Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*. Wien: Franz Deuticke 1950 [1899].
- Freud, Sigmund. *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968 [1939].
- Freud, Sigmund. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Frankfurt am Main: Fischer 2009 [1905].
- Friedrich, Hans-Edwin. „Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses. Die Karriere des Kitschbegriffs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“. *Kitsch: Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*. Hrsg. von Wolfgang Braungart. Tübingen: Niemeyer 2002, 35–58.
- Gal, Susan/Kligman, Gail (Hrsg.). *Reproducing Gender: Politics, Publics, and Everyday Life after Socialism*. Princeton: Princeton University Press 2000.
- Garrick, Jacqueline. „The Humor of Trauma Survivors. Its Application in a Therapeutic Milieu“. *Journal of Aggression, Maltreatment & Trauma* 12, 1–2 (2006), 169–182.
- Gauvin, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues: Entretiens*. Paris: Editions Karthala 1997.
- Gazier, Michèle/Laval, Martine/Bouchez, Emmanuelle. „Français dans le texte“. *Télérama* 25.01.1997, <<https://www.telerama.fr/livre/francais-dans-le-texte,69949.php>> [14.07.2025].
- Gencarelli, C. „L'Albania e il suo popolo“. *La difesa della razza* 2, 20 (1939), 33–35.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éd. du Seuil 1982.
- Genette, Gérard. *Discours du récit*. Paris: Éd. du Seuil 2007 [1972].
- Gess, Nicola. „Poetiken des Staunens im frühen 20. Jahrhundert: Brecht, Šklovskij und Benjamin, ihre Theorien der Verfremdung und ein Ausgangspunkt bei Descartes“. *Ästhetische Emotion. Formen und Figuren der Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen (1880–1939)*. Hrsg. von Susanne Knaller und Rita Rieger. Heidelberg: Carl-Winter-Universitätsverlag 2016, 25–56.
- Gibbs, Raymond W./Izett, Christin D. „Irony as Persuasive Communication“. *Figurative Language Comprehension. Social and Cultural Influences*. Hrsg. von Herbert L. Colston und Albert N. Katz. Mahwah: Lawrence Erlbaum 2005, 131–151.

- Gibellini, Cecilia. *Scrittori migranti in Italia (1990–2012)*. Verona: Edizioni Fiorini 2013.
- Gilbert, Sandra M./Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press 2020.
- Giora, Rachel. „Masking one's themes. Irony and the politics of indirectness“. *Thematics. Interdisciplinary Studies*. Hrsg. von Max Louwerse und Willie van Peer. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 2002, 283–300.
- Glos, Walter/Godole, Jonila. *Länderbericht der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V.: Albanien: Aufarbeitung der kommunistischen Vergangenheit*. 2017, <<https://www.kas.de/de/web/albanien/laenderberichte/de-tail/-/content/albanien-aufarbeitung-der-kommunistischen-vergangenheit>> [14.07.2025].
- Gnisci, Armando. *La letteratura italiana della migrazione*. Roma: Lilit 1998.
- Godole, Jonila. „Albanien: Die Aufarbeitung der kommunistischen Diktatur“. *Nach der Diktatur. Die Aufarbeitung von Gewaltherrschaften*. Hrsg. von Peter Hoeres und Hubertus Knabe. Berlin/Boston: De Gruyter 2023, 227–278.
- Göbel, Johannes. „Elektra“. *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Maria Moog-Grünewald. Stuttgart: J.B. Metzler 2008, 247–252.
- Görtz, Julia. „Die literarische Konstruktion Albaniens als lieu(x) de souvenirs – Bessa Myftius *Confessions des lieux disparus*“. *Au carrefour des mondes: récits actuels de femmes migrantes. An der Schnittstelle der Welten: aktuelle Narrative von migrierenden Frauen*. Hrsg. von Marina Ortrud M. Hertrampf, Hanna Nohe und Kirsten von Hagen. München: AVM.edition 2021, 113–134.
- Görtz, Julia. „Migration – und dann? Die Rückkehr nach Albanien bei Ornella Vorpsi und Giorgio Saponaro“. *Movimenti – Bewegungen II. Akten der Literaturwissenschaftlichen Sektion des Deutschen Italianistentags 2022*. Hrsg. von Barbara Kuhn, Florian Mehlretter und Christian Rivoletti. Tübingen: Narr Francke Attempto 2025, 229–248.
- Göttel, Dennis/Krautkrämer, Florian (Hrsg.). *Scheiben: Medien der Durchsicht und Reflexion*. Bielefeld: transcript 2017a.
- Göttel, Dennis/Krautkrämer, Florian. „Einführung“. *Scheiben: Medien der Durchsicht und Reflexion*. Hrsg. von Dennis Göttel und Florian Krautkrämer. Bielefeld: transcript 2017b, 7–14.
- Greenson, Ralph. „The Mother Tongue and the Mother“. *The Technique and Practice of Psychoanalysis*. Hrsg. von Ralph Greenson. New York: International Universities Press 1967, 31–43.
- Grimm, Reinhold. „Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs“. *Revue de la littérature comparée* 35, 2 (1961), 207–236.
- Grimm, Reinhold. *Strukturen: Essays zur deutschen Literatur*. Göttingen: Sachse & Pohl 1963.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1994.
- Gschwend, Gaby. *Mütter ohne Liebe. Vom Mythos der Mutter und seinen Tabus*. Bern: Huber 2009.
- Günther, Hans. *Das Groteske bei N. V. Gogol'. Formen und Funktionen*. München: Verlag Otto Sagner 1968.
- Gurrieri, Lauren. „Patriarchal Marketing and the Symbolic Annihilation of Women“. *Journal of Marketing Management* 37, 3–4 (2021), 364–370.
- Hadd, Wendi. *The Good Enough Mother. The Social Construction of Motherhood*. Ottawa: National Library of Canada 1990.
- Halili, Rigels. „Uno sguardo all'altra sponda dell'Adriatico: Italia e Albania“. *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*. Hrsg. von Emma Bond und Daniele Comberiati. Nardò: Besa 2013, 31–71.
- Hall, Derek. *Albania and the Albanians*. London: Pinter 1994.

- Hargreaves, Alec G. „Les écrivains issus de l'immigration algérienne en quête d'un statut“. *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*. Hrsg. von Charles Bonn. Paris: L'Harmattan 2004, 27–35.
- Harris, Stefanie. „Kinematografie“. Filmische Schreibweisen in der Literatur der Weimarer Republik“. *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hrsg. von Claudia Benthien und Brigitte Weingart. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, 445–461.
- Hays, Sharon. *The Cultural Contradictions of Motherhood*. New Haven: Yale University Press 1998.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer 1977.
- Heintz, Sonja/Hofmann, Jennifer. „War es nur Spass oder war es Spott? Beiträge aus der psychologischen Forschung zu Humor und Lachen“. *Zurich Open Repository and Archive* (2017), 1–5, <<https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/151111>> [14.07.2025].
- Helbig, Jörg. *Intertextualität und Markierung: Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg: Winter 1996.
- Hennig, Mathilde/Jacob, Joachim. „Nähe, Distanz und Literatur“. *Zur Karriere von „Nähe und Distanz“: Rezeption und Diskussion des Koch-Oesterreicher-Modells*. Hrsg. von Helmuth Feilke und Mathilde Hennig. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, 187–211.
- Heyndels, Ralph. *La pensée fragmentée: Discontinuité formelle et questions du sens*. Bruxelles: Pierre Mardaga 1985.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press 2012.
- Horlacher, Stefan. *Visualität und Visualitätskritik im Werk von John Fowles*. Tübingen: Narr 1998.
- Hoxha, Enver. *Aufbau des Sozialismus in Albanien. Schriften zur Weiterführung des Klassenkampfes im Sozialismus. Dokumente der Partei der Arbeit Albanien. Reden von Enver Hoxha*. Berlin: Oberbaumverlag 1972.
- Hoxha, Enver. *Ausgewählte Werke I*. Dortmund: Verlag Roter Morgen 1978.
- Hron, Madelaine. *Translating Pain: Immigrant Suffering in Literature and Culture*. Toronto: University of Toronto Press 2009.
- Huber, Michaela/Becker, Thorsten/Kernen, Elisabeth (Hrsg.). *Aus vielen Ichs ein Selbst? Trauma, Dissoziation und Identität*. Paderborn: Junfermann Verlag 2019.
- Hutcheon, Linda. „The Complex Functions of Irony“. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16, 2 (1992), 219–234.
- Imorou, Abdoulaye. „Concordance des temps: De la scénographie dans *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou“. *Tydskrif vir Letterkunde* 52, 1 (2015).
- Institut français de Leipzig. *Annette, une épopée. Rencontre avec Anne Weber. Lesung und Gespräch*. 04.05.2021.
- Iser, Wolfgang. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink 1972.
- Iser, Wolfgang. „Die Appellstruktur der Texte“. *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. Hrsg. von Rainer Warning. München: Fink 1975, 228–252.
- Iser, Wolfgang. „Das Komische: ein Kipp-Phänomen“. *Das Komische*. Hrsg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink 1976, 398–402.
- Iwaniec, Dorota. *The Emotionally Abused and Neglected Child. Identification, Assessment and Intervention. A Practice Handbook*. Hoboken: Wiley & Sons 2006.
- Jähnichen, Manfred. „Sprachbewahrung oder Sprachwechsel – Formen der Identitätsbewahrung oder: Bemerkungen zur tschechischen Exilliteratur in Deutschland“. *Sprachwechsel: Eine Dokumentation der Tagung „Sprachwechsel – Sprache und Identität“, 22. bis 24. November 1996 im*

- Deutschen Literaturinstitut der Universität Leipzig. Hrsg. von Samuel Beer und Franz Peter Künzel. Esslingen: Künstlergilde 1997, 28–41.
- Janke, Pia/Schenkermayr, Christian. „Einleitung“. *Komik und Subversion – Ideologiekritische Strategien*. Hrsg. von Pia Janke und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens Verlag 2020, 9–14.
- Jutz, Gabriele. „Das gefräßige Auge. Oralität und Film“. *Lust. Verschlungen. Alles: Oralität und ihre theoretischen, klinischen und kulturellen Manifestationen*. Hrsg. von Elisabeth Skale, Sabine Schlüter und Ulrike Kadi. Wien: Mandelbaum 2016, 176–187.
- Kadare, Ismail. „Les jeunes pousses des lettres albanaises“. *Matinées au café Rostand*. Hrsg. von Ismail Kadare Paris: Fayard 2017, 189–230.
- Kampmann, Sabine. „Das alternde Bild. Oscar Wildes *Bildnis des Dorian Gray*“. *Techniken des Bildes*. Hrsg. von Martin Schulz. München: Fink 2010.
- Karp, Karol. „Pensare e vivere all'albanese. Il concetto di cultura ne *Il paese dove non si muore mai* di Ornella Vorpsi e *Rosso come una sposa* di Anilda Ibrahimi“. *Études romanes de Brno* 36, 1 (2015), 207–218.
- Kasmi, Marenglen. *Die deutsche Besatzung in Albanien 1943 bis 1944*. Potsdam: Zentrum für Militärgeschichte und Sozialwissenschaften der Bundeswehr 2013.
- Kaufmann, Anette. *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz: UVK 2007.
- Kazazi, Hamza. „I giudizi sugli albanesi“. *Albania: oltre l'emigrazione*. Hrsg. von Enrico Allasino. Torino: Ires 1997, 44–52.
- Keidel, Christine. *Ästhetik des Fragments. Fragmentarisches Erzählen bei Jean-Philippe Toussaint und Jean Echenoz*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2009.
- Kellman, Steven G. (Hrsg.). *Switching Languages: Translingual Writers Reflect on their Craft*. Lincoln: University of Nebraska Press 2003.
- Kellman, Steven G. *The Translingual Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press 2014.
- Kerbizi, Marisa. „Communist Ideology and Its Impact on Albanian Literature“. *Ideological Messaging and the Role of Political Literature*. Hrsg. von Önder Çakırtaş. Hershey: IGI Global 2017, 200–221.
- Kernberg, Otto. „Vorwort“. *Das Babel des Unbewussten: Muttersprache und Fremdsprachen in der Psychoanalyse*. Hrsg. von Jacqueline Amati Mehler, Simona Argentieri und Jorge Canestri. Gießen: Psychosozial-Verlag 2010, 31–38.
- Kiemle, Christiane. *Ways out of Babel: Linguistic and Cultural Diversity in Contemporary Literature in Italy: Exploring Multilingualism in the Works of Immigrated Writers*. Trier: WVT 2011.
- Kindt, Tom. *Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag 2011.
- Kindt, Tom. „Komik“. *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, 2–6.
- King, Russell/Mai, Nicola. *Out of Albania: From Crisis Migration to Social Inclusion in Italy*. New York: Berghahn 2011.
- King, Russell/Vullnetari, Julie. „The Intersections of Gender and Generation in Albanian Migration, Remittances and Transnational Care“. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 91, 1 (2009), 19–38.
- Kirberg, Manuela. „Narrare necesse est – Der Mensch als homo narrans und die Signifikanz des Erzählens“. *From the Tana River to Lake Chad: Research in African oratures and literatures. In memoriam Thomas Geider*. Hrsg. von Hannelore Vögele, Uta Reuster-Jahn, Raimund Kastenholz und Lutz Diegner. Köln: Rüdiger Köppe Verlag 2014.
- Kleinhans, Martha. „Cerchio e freccia: figure ambivalenti del desiderio nella scrittura transnazionale di Ornella Vorpsi“. *900 Transnazionale* 1, 1 (2017), 94–109.

- Kleinhans, Martha/Schwaderer, Richard (Hrsg.). *Transkulturelle italoophone Literatur. Letteratura italoфона transculturale*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013a.
- Kleinhans, Martha/Schwaderer, Richard. „Zur Einführung“. *Transkulturelle italoophone Literatur. Letteratura italoфона transculturale*. Hrsg. von Martha Kleinhans und Richard Schwaderer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013b, 9–19.
- Kliems, Alfrun/Trepte, Hans-Christian. „Der Sprachwechsel. Existentielle Grunderfahrungen des Scheiterns und des Gelingens“. *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989: Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung*. Hrsg. von Eva Behring, Alfrun Kliems und Hans-Christian Trepte. Stuttgart: F. Steiner 2004, 349–392.
- Knopf, Jan. „Verfremdung“. *Brechts Theorie des Theaters*. Hrsg. von Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, 93–141.
- Koch, Peter/Oesterreicher, Wolf. „Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte“. *Romanistisches Jahrbuch* 36 (1985), 15–43.
- Koenen, Gerd. *Die Farbe Rot: Ursprünge und Geschichte des Kommunismus*. München: C.H. Beck 2018.
- Koppenfels, Martin von/Zumbusch, Cornelia. „Einleitung“. *Handbuch Literatur & Emotionen*. Hrsg. von Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, 1–36.
- Korthals Altes, Liesbeth. „Irony“. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Hrsg. von David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan. London/New York: Routledge 2005, 261–263.
- Köster, Werner. „Kitsch“. *Metzler Lexikon. Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag*. Hrsg. von Achim Trebeß. Stuttgart: J.B. Metzler 2006, 194–195.
- Kragl, Florian. „Episodisches Erzählen – Erzählen in Episoden. Medientheoretische Überlegungen zur Systematik, Typologie und Historisierung“. *DIEGESIS* 6, 2 (2017), 176–197.
- Krankenhausen, Stefan. *Auschwitz darstellen: Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2001.
- Kristeva, Julia. „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“. *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 23 (1967), 438–465.
- Kristeva, Julia. „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“. *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Hrsg. von Jens Ihwe. München: Athenäum 1972, 345–375.
- Kristeva, Julia. „L'autre langue ou traduire le sensible“. *French Studies* LII, 4 (1998), 385–396.
- Kuhn, Barbara. „Kirke“. *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Maria Moog-Grünwald. Stuttgart: J.B. Metzler 2008, 396–403.
- Kuhn, Barbara. „La nostra casa la portiamo con noi: zum Widerstreit von Diaspora und Heterotopie in *Madre piccola* von Cristina Ali Farah und *La mia casa è dove sono* von Igiaba Scego“. *Italianisch* 41, 1 (2019), 51–81.
- Kuhn, Barbara. „Zwischen Räumen – zwischen Zeiten. Das italofrankophone Albanien in Romanen von Ornela Vorpsi“. *Letteratura e migrazione: proposte intorno alla figura del ponte. Literatur und Migration: Fragen zur Figur der Brücke*. Hrsg. von Barbara Kuhn und Marita Liebermann. Roma: Viella 2023, 203–245.
- Kühner, Angela. *Trauma und kollektives Gedächtnis*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2008.
- Kuiper, Nicholas A. „Humor and Resiliency: Towards a Process Model of Coping and Growth“. *Europe's Journal of Psychology* 8, 3 (2012), 475–491.
- Kurzenberger, Hajo. „Theatralität“. *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Hrsg. von Hans-Otto Hügel. Stuttgart: J.B. Metzler 2010, 451–457.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2001.

- Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Lamping, Dieter. *Literatur und Theorie: Über poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck 1996.
- Lee, Everett S. „A Theory of Migration“. *Demography* 3, 1 (1966), 47–57.
- Leitzke-Ungerer, Eva. „Intermedialität – Anmerkungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept und zum fremdsprachendidaktischen Potenzial“. *Intermedialität im Französischunterricht. Grundlagen und Anwendungsvielfalt*. Hrsg. von Eva Leitzke-Ungerer und Christiane Neveling. Stuttgart: Ibidem 2013, 11–30.
- Leprince, Chloé. „Annie Ernaux, une Nobel illégitime? Il y a 37 ans, c'était Claude Simon, un auteur sans début ni fin“. *Radiofrance* 11.10.2022, <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/annie-ernaux-une-nobel-illegitime-il-y-a-37-ans-c-etait-claude-simon-un-auteur-sans-debut-ni-fin-7565650>> [14.07.2025].
- Li, Danhui/Xia, Yafeng. *Mao and the Sino-Soviet split, 1959–1973: A New History*. Lanham/Boulder/New York/London: Lexington Books 2018.
- Linardi, Romina. *Transkulturalität, Identitätskonstruktion und narrative Vermittlung in Migrationstexten der italienischen Gegenwartsliteratur. Eine Analyse ausgewählter Werke von Gabriella Kuruvilla, Igiaba Scego, Laila Wadia und Sumaya Abdel Qader*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2017.
- Loisel, Yoann. „Samuel Beckett's Change of Literary Language. An Apparent Severing of Links to Continue Writing on the Maternal Side of Language“. *Language Learning and the Mother Tongue: Multidisciplinary Perspectives*. Hrsg. von Sara Greaves und Monique De Mattia-Viviès. Cambridge: Cambridge University Press 2022, 137–170.
- Lorenzetti, Sara. „Autobiografia e percorso identitario ne *Il paese dove non si muore mai* di Ornella Vorpsi“. *Narrarsi per ritrovarsi: Pratiche autobiografiche nelle esperienze di migrazione, esilio, deportazione*. Hrsg. von Enrica Rigamonti und Peter Kuon. Firenze: Franco Cesati Editore 2016, 67–75.
- Löwe, Sebastian. *Als Kitsch ausgewiesen! Neuaushandlungen kultureller Identität in Populär- und Alltagskultur, Architektur, Bildender Kunst und Literatur nach 1989*. Berlin: Neofelis Verlag 2017.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. Hoboken: Taylor and Francis 2013.
- Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.
- Lütke, Rudolf. „Ironie“. *Metzler Lexikon. Philosophie*. Hrsg. von Peter Precht und Franz-Peter Burkard. Stuttgart: J.B. Metzler 2008a, 281.
- Lütke, Rudolf. „Schönheit“. *Metzler Lexikon. Philosophie*. Hrsg. von Peter Precht und Franz-Peter Burkard. Stuttgart: J.B. Metzler 2008b, 540–541.
- Maercker, Andreas. „Psychologische Modelle“. *Posttraumatische Belastungsstörungen*. Hrsg. von Andreas Maercker. Berlin: Springer 2013, 35–53.
- Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Colin 2004.
- Maingueneau, Dominique. *Trouver sa place dans le champ littéraire: Paratopie et création*. Louvain-La-Neuve: Academia 2016.
- Mambrol, Nasrullah. „Trauma Studies“. *Literary Theory and Criticism* 19.12.2018, <<https://literariness.org/2018/12/19/trauma-studies/>> [14.07.2025].
- Mandija, Ledina. „Are Albanian Legal Rules on Divorce Adequate for High-Conflict Divorces?“ *International Survey of Family Law 2019*. Hrsg. von Margaret Brinig. Cambridge: Intersentia 2019, 1–12.
- Manea, Teodor. „The Criminalization of Voluntary Incestuous Intercourse between Members of the Nuclear Family in the Balkans“. *International Comparative Jurisprudence* 8, 1 (2022), 60–71.

- Manolescu, Camelia. „Bessa Myftiu et le roman *Confessions des lieux disparus*: l'enfance et l'adolescence d'un écrivain“. *Contacts linguistiques, littéraires, culturels: Cent ans d'études du français à l'Université de Ljubljana*. Hrsg. von Sonia Vaupot, Adriana Mezeg, Gregor Perko, Mojca Schlamberger Brezar und Metka Zupančič. Ljubljana: Ljubljana University Press 2020a, 406–420.
- Manolescu, Camelia. „Bessa Myftiu ou l'analogie comme distance temporelle qui lie le présent de la liberté et le passé totalitaire dans le roman *Confessions des lieux disparus*“. *Analogies et interactions au sein des études romanes*. Hrsg. von Elisaveta Popovska und Snežana Petrova. Skopje: Skopje University Press 2020b, 301–316.
- Marek, Václav. „Tra l'Occidente e i Balcani. L'opera narrativa di Ornella Vorpsi“. *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis* 9 (2014), 191–200.
- Marneros, Andreas. „Der Medea-Komplex“. *Warum Ödipus keinen Ödipus-Komplex und Adonis keinen Schönheitswahn hatte: Psychoanalyse und griechische Mythologie – eine Beziehungsklärung*. Hrsg. von Andreas Marneros. Berlin: Springer 2018, 133–157.
- Martin, Patrice/Drevet, Christophe. *La langue française vue de la Méditerranée*. Léchelle: Zellige 2009.
- Massino, Jill/Penn, Shana. „Introduction: Gender Politics and Everyday Life in State Socialist Eastern and Central Europe“. *Gender Politics and Everyday Life in State Socialist Eastern and Central Europe*. Hrsg. von Shana Penn und Jill Massino. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2009, 1–10.
- Matuschek, Stefan. „Medea“. *Handbuch der Mythologie*. Hrsg. von Christoph Jamme und Stefan Matuschek. Darmstadt: Philipp von Zabern 2014, 103–105.
- Mauceri, Maria Cristina. „L'Albania è una ferita che brucia ancora: Intervista a Ornella Vorpsi, scrittrice albanese che vive in Francia e scrive in italiano“. *Kúma. Creolizzare l'Europa* 11 (2006), <<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma>> [14.07.2025].
- Maul, Cornelia Anna. *Grenzgängerinnen Schreiben Transdifferenz: Terézia Mora, Marie NDiaye, Najat El Hachmi, Ornella Vorpsi*. Berlin: Kulturverlag Kadmos Berlin 2017.
- Maywald, Jörg. *Sexualpädagogik in der Kita. Kinder schützen, stärken, begleiten*. Freiburg/Basel/Wien: Herder 2013.
- McAteer, Erica. „Typeface Emphasis and Information Focus in Written Language“. *Applied Cognitive Psychology* 6 (1992), 345–359.
- Meizoz, Jérôme. „Die posture und das literarische Feld. Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq“. *Text und Feld: Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Hrsg. von Markus Joch und Norbert Christian Wolf. Berlin/New York: De Gruyter 2005, 177–188.
- Meizoz, Jérôme. *Postures littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine Érudition 2007.
- Mengozi, Chiara. *Narrazioni contese: vent'anni di scritture italiane della migrazione*. Roma: Carocci 2013.
- Mengozi, Chiara. „From Migrant Literature to Contemporary Literature of Transcultural Italy: Forms and Effects of a Strategic Marginality“. *Centers and Peripheries in Romance Language Literatures in the Americas and Africa*. Hrsg. von Petr Kyloušek. Leiden/Boston: Brill 2024, 383–414.
- Menna, Luciana. „Il tallone di Achille, la leva di Archimede: la questione della lingua nei testi letterari della migrazione“. *La questione della lingua per gli immigrati stranieri. Insegnare, valutare e certificare l'italiano L2*. Hrsg. von Monica Barni und Andrea Villarini. Milano: Franco Angeli 2001, 209–231.
- Meschini, Michela. „Il controcanto delle scrittrici migranti: Ornella Vorpsi e le radici leggere della bellezza“. *Tra innovazione e tradizione: un itinerario possibile. Esperienze e proposte in ambito linguistico-letterario e storico-culturale per la didattica dell'italiano oltre frontiera*. Hrsg. von Maria Luisa Caldognetto und Laura Campanale. Luxembourg: Convivium 2014, 299–314.

- Meschini, Michela. „Molestie sociali e prigionieri morali: la doppia esclusione della donna nella letteratura postcoloniale“. *Annali d'italianistica* 35 (2017), 359–383.
- Meyer, Urs. „Tagebuch, Brief, Journal, Interview, Autobiografie, Fotografie und Inszenierung. Medien der Selbstdarstellung von Autorschaft“. *Medien der Autorschaft: Formen Literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*. Hrsg. von Urs Meyer, Reto Sorg und Lucas Marco Gisi. Leiden/Boston: Brill 2013, 9–15.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. „Sarkasmus“. *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, 61–66.
- Mezey, Gillian C./Taylor, Pamela J. „Psychological Reactions of Women Who Have Been Raped. A Descriptive and Comparative Study“. *British Journal of Psychiatry* 152 (1988), 330–339.
- Mezzena Lona, Alessandro. „Ornela Vorpsi, addio alla lingua italiana: ‚Scriverei in francese‘“. *Il piccolo* 03.03.2012, <https://ricerca.gelocal.it/ilpiccolo/archivio/ilpiccolo/2012/03/03/PR_43_01.html> [14.07.2025].
- Michaelsen, Anja. „Asian Food Porn: Fremdheit, Geschlecht und Visualität in Metaphern der Einverleibung zeitgenössischer Populärkultur“. *Bulletin Texte – Zentrum für Transdisziplinäre Geschlechterstudien der Humboldt-Universität zu Berlin* 32 (2006), 240–259.
- Minardi, Sabina. „Ornela Vorpsi: donna è potere“. *L'Espresso* 22.05.2015, <<https://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2015/05/13/news/ornela-vorpsi-donna-e-potere-1.212600/>> [14.07.2025].
- Montoya, Alicia C. „Un écrivain africain aux prises avec la Shoah: Mémoires afro-juives dans *La plus secrète Mémoire des hommes*“. *Le labyrinthe littéraire de Mohamed Mbougar Sarr*. Hrsg. von Sarah Burnautski, Abdoulaye Imorou und Cornelia Ruhe. Leiden/Boston: Brill 2025, 228–246.
- Moor, Avigail/Ben-Meir, Enav/Golan-Shapira, Dikla/Farchi, Moshe. „Rape: A Trauma of Paralyzing Dehumanization“. *Journal of Aggression, Maltreatment & Trauma* 22, 10 (2013), 1051–1069.
- Morace, Rosanna. *Letteratura-mondo italiana*. Pisa: Edizioni ETS 2012.
- Motta, Robert W. „Secondary Trauma“. *International Journal of Emergency Mental Health* 10, 4 (2008), 291–298.
- Moulding, Nicole. „We never quite measure up, do we? An intersectional approach to mothering, mental health and social inequality“. *Intersections of Mothering: Feminist Accounts*. Hrsg. von Carole Zufferey und Fiona Buchanan. London/New York: Routledge 2020, 168–179.
- Muela, Alexander/López de Arana, Elena/Barandiaran, Alexander/Larrea, Iñaki/Vitoria, Ramón José. „Definition, Incidence and Psychopathological Consequences of Child Abuse and Neglect“. *Child Abuse and Neglect. A Multidimensional Approach*. Hrsg. von Alexander Muela. Rijeka: InTech 2012, 1–18.
- Müller, Alexandra. *Trauma und Intermedialität in zeitgenössischen Erzähltexten*. Heidelberg: Carl-Winter-Universitätsverlag 2017.
- Müller, Jens Oliver. *Poetik der Memoria im Romanwerk von Jean Rouaud. Mnemonisches Schreiben als Archäologie des Selbst*. Tübingen: Niemeyer 2004.
- Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. *Media and Cultural Studies: KeyWorks*. Hrsg. von Meenakshi Gigi Durham und Douglas M. Kellner. Malden: Blackwell Publishing 2006, 342–352.
- Musaj, Fatmira. „Die gesellschaftliche Stellung der Frau zu Beginn des 20. Jahrhunderts“. *Albanien: Geographie – historische Anthropologie – Geschichte – Kultur – postkommunistische Transformation*. Hrsg. von Peter Jordan. Wien: Peter Lang 2003, 151–175.
- Nadal Blasco, Marita/Calvo, Mónica. „Trauma and Literary Representation: An Introduction“. *Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation*. Hrsg. von Marita Nadal Blasco und Mónica Calvo. London/New York: Routledge 2014.

- Negro, Maria Grazia. „Un giorno sarai la nostra voce che racconta‘: la questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana“. *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*. Hrsg. von Franca Sinopoli. Aprilia: NovaLogos 2013, 55–75.
- Nixon, Nicola. „You can’t eat shame with bread‘: Gender and Collective Shame in Albanian Society“. *Southeast European and Black Sea Studies* 9, 1–2 (2009), 105–121.
- Nolte, Katrin. „Grotesk“. *Metzler Lexikon. Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag*. Hrsg. von Achim Trebeß. Stuttgart: J.B. Metzler 2006, 149.
- Nünning, Ansgar. „Kommunikationsmodell dramatischer, lyrischer und narrativer Texte“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, 388–389.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar. „Dramatische Ironie als Strukturprinzip von *unreliable narration*, *unreliable focalization* und *dramatic monologue*: Ein kommunikations- und erzähltheoretischer Beitrag zur Rhetorik der Ironie im literarischen Erzähltext“. *Irony Revisited. Spurensuche in der englischsprachigen Literatur*. Hrsg. von Thomas Honegger, Eva Maria Orth und Sandra Schwabe. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007a, 51–82.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar. *Grundkurs anglistisch-amerikanistische Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Klett 2007b.
- Oesterle, Günter. „Das Groteskkomische“. *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, 35–42.
- Olivero, Fredo. „Le ondate di arrivo degli albanesi in Italia dal 1990 ad oggi“. *Albania: oltre l’emigrazione*. Hrsg. von Enrico Allasino. Torino: Ires 1997, 35–38.
- Oltmer, Jochen. *Globale Migration: Geschichte und Gegenwart*. München: Beck 2012.
- O’Reilly, Andrea. „Out of bounds‘. Maternal regret and the reframing of normative motherhood“. *Intersections of Mothering: Feminist Accounts*. Hrsg. von Carole Zufferey und Fiona Buchanan. London/New York: Routledge 2020, 15–29.
- Oster-Stierle, Patricia. *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*. München: Fink 2002.
- Parati, Graziella. „Italoophone Voices“. *Italian Studies in Southern Africa/Studi di italianistica in Africa australe* 8, 2 (1995), 1–15.
- Parati, Graziella. *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*. Toronto: University of Toronto Press 2005.
- Parnreiter, Christof. „Theorien und Forschungsansätze zu Migration“. *Internationale Migration: Die globale Herausforderung des 21. Jahrhunderts?* Hrsg. von Karl Husa, Christof Parnreiter, Irene Stacher und Tarek Armando Abou Chabake. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel 2000, 25–52.
- Pellegrini, Franca. „Traslazioni narrative: strategie di mediazione in *Vergine giurata* di Elvira Dones e *Rosso come una sposa* di Anilda Ibrahimi“. *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*. Hrsg. von Emma Bond und Daniele Comberiati. Nardò: Besa 2013, 149–166.
- Penn, Shana/Massino, Jill (Hrsg.). *Gender Politics and Everyday Life in State Socialist East and Central Europe*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2009.
- Petitpierre, Valérie. *D’un exil l’autre: Les détours de l’écriture dans la trilogie romanesque d’Agota Kristof*. Carouge-Genève: Éd. Zoé 2001.
- Petrović-Ziemer, Ljubinka. *Mit Leib und Körper: Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik*. Bielefeld: transcript 2011.
- Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink 1988.
- Pfister, Manfred. „Konzepte der Intertextualität“. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer 1985, 1–30.

- Phan, K. Luan/Sripada, Chandra Sekhar. „Emotion Regulation“. *The Cambridge Handbook of Human Affective Neuroscience*. Hrsg. von Jorge Armony und Patrik Vuilleumier. Cambridge: Cambridge University Press 2013, 375–400.
- Pinzi, Anita. „Vivere tra le lingue, scrivere in italiano: intervista a Ornella Vorpsi“. *Letteratura e letteratura* 4 (2010).
- Pinzi, Anita. „Corpi-cerniera: corpi di donna in *Il paese dove non si muore mai* di Ornella Vorpsi“. *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*. Hrsg. von Emma Bond und Daniele Comberiati. Nardò: Besa 2013, 167–184.
- Pinzi, Anita. *Contemporary Albanian-Italian Literature: Mapping New Italian Voices*. New York: CUNY Academic Works 2015, <https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1094/> [14.07.2025].
- Plessner, Helmuth. *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Bern: Francke 1950.
- Pokrywka, Rafał. „Der literaturwissenschaftliche Kampf um den Liebesroman“. *Der Liebesroman im 21. Jahrhundert*. Hrsg. von Rafał Pokrywka. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, 13–30.
- Polizzi, Goffredo. *Re-Imagining the Italian South. Subjectivity and Migration in Contemporary Italian Literature and Cinema*. Coventry: University of Warwick 2018, <<https://wrap.warwick.ac.uk/116950/>> [14.07.2025].
- Ponzanesi, Sandra. *Paradoxes of Postcolonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*. Albany: State University of New York Press 2004.
- Poppe, Sandra. *Visualität in Literatur und Film: Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Porra, Véronique. *Langue française, langue d'adoption: Une littérature „invitée“ entre création, stratégies et contraintes (1946–2000)*. Hildesheim: G. Olms 2011.
- Powers, John P./LaBar, Kevin S. „Regulating Emotion through Distancing: A Taxonomy, Neurocognitive Model, and Supporting Meta-Analysis“. *Neuroscience and Bio-behavioral Reviews* 96 (2019), 155–73.
- Prifti, Peter R. *Socialist Albania since 1944: Domestic and Foreign Developments*. Cambridge: MIT Press 1978.
- Primavesi, Patrick. „Verfremdung“. *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart: J.B. Metzler 2014, 401–403.
- Primavesi, Patrick. „Historisieren und Verfremden“. *KulturPoetik* 22, 1 (2022), 45–65.
- Propsz, Eszter. „Krisendarstellung in Terézia Moras *Der einzige Mann auf dem Kontinent*“. *Krisen als Wendepunkte. Studien aus dem Bereich der Germanistik*. Hrsg. von János Szabolcs und Ágota Nagy. Wien: Praesens Verlag 2015, 173–182.
- Proto Pisani, Anna. „L’italien babélique: plurilinguisme et réinvention de l’italien chez Ornella Vorpsi, Cristina Uba Ali Farah et Gabriella Kuruvilla“. *Paroles d’écrivains: écritures de la migration. Rencontre avec Gabriella Kuruvilla*. Hrsg. von Anna Proto Pisani und Paola Ranzini. Paris: L’Harmattan 2014, 95–128.
- Quirin, Markus Reiner/Kuhl, Julius/Lindemann, Janine. „Handlungskontrollmechanismen“. *Dorsch – Lexikon der Psychologie*. Hrsg. von Markus Antonius Wirtz und Janina Strohmeyer. Bern: Huber 2013, 674–675.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen: Francke 2002.
- Richter, Maria/Eck, Judith/Straube, Thomas/Miltner, Wolfgang H. R./Weiss, Thomas. „Do Words Hurt? Brain Activation during the Processing of Pain-Related Words“. *Pain* 148, 2 (2010), 198–205.
- Richter, Maria/Miltner, Wolfgang H. R./Weiss, Thomas. „Schmerzwörter aktivieren schmerzverarbeitende Hirnareale“. *Schmerz* 25, 3, (2011), 322–4.
- Rigo, Paolo. „Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema“. *Arzanà* 19 (2017), 55–77.

- Rippl, Gabriele. „Intermedialität:Text/Bild-Verhältnisse“. *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hrsg. von Claudia Benthien und Brigitte Weingart. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, 139–158.
- Rocchi, Fabio. „Vedere Sentire. Sugli ‚Occhi Stupore‘ dei personaggi di Ornella Vorpsi“. *fronesis* 29 (2019), 47–77.
- Romeo, Caterina. „Vent’anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus“. *Bollettino di italianistica* 2 (2011), 381–408.
- Romeo, Caterina. *Interrupted Narratives and Intersectional Representations in Italian Postcolonial Literature*. Cham: Palgrave Macmillan/Springer 2023.
- Rontogianni, Anthoula/Spiropoulou, Katerina. „L’enjeu de la traduction chez Vassilis Alexakis“. *TTR – Traduction, terminologie, rédaction* 25, 2 (2012), 45–71.
- Roselt, Jens. *Phänomenologie des Theaters*. München: Fink 2008.
- Rosen, Elisheva. „Grotesk“. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 2 (Dekadent–Grotesk)*. Hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs und Friedrich Wolfzettel. Stuttgart: J.B. Metzler 2001, 876–900.
- Rossi, Mario. „Ornella Vorpsi ed Elvira Dones: una lettura di *Vetri rosa* e di *Vergine giurata*“. *Transkulturelle italoophone Literatur. Letteratura italoфона transculturale*. Hrsg. von Martha Kleinhans und Richard Schwaderer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, 271–290.
- Rossi, Mario. *Il nome proprio delle cose: Oggetti narranti in opere di scrittrici postcoloniali italiane*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2015.
- Rossi, Mario. „Margini della storia: Saggi sul posizionamento di Elsa Morante, Gabriella Ghermandi e Ornella Vorpsi“. *Mujeres y márgenes, márgenes y mujeres*. Hrsg. von Eva María Moreno Lago. Sevilla: Benilde 2017, 95–107.
- Rossi, Mario. „Una voce femminile al vaglio dell’etica dell’autotraduzione assistita: *Il paese dove non si muore mai* di Ornella Vorpsi“. *iQual. Revista de Género e Igualdad* 1 (2018), 159–189.
- Rothberg, Michael. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000.
- Rothberg, Michael. „Decolonizing Trauma Studies: A Response“. *Studies in the Novel* 40, 1/2 (2008), 224–234.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press 2009.
- Rothe, Anne. *Popular Trauma Culture: Selling the Pain of Others in the Mass Media*. Piscataway: Rutgers University Press 2011.
- Ruch, Willibald/Hofmann, Jennifer. „Komik im Werk Elfriede Jelineks“. *Zurich Open Repository and Archive* (2018), 1–11, <https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/151093> [14.07.2025].
- Ruhe, Cornelia. „El pirata devorado. Piratería literaria en la novela de Carmen Boullosa *Son vacas, somos puercos*“. *Iberoromania* 66 (2007), 61–79.
- Ruhe, Cornelia. *La mémoire des conflits dans la fiction française contemporaine*. Leiden/Boston: Brill 2020.
- Ruhs, August. „Gier des Mundes – Gier des Auges“. *Lust. Verschlingen. Alles: Oralität und ihre theoretischen, klinischen und kulturellen Manifestationen*. Hrsg. von Elisabeth Skale, Sabine Schlüter und Ulrike Kadi. Wien: Mandelbaum 2016, 38–65.
- Ruttkowski, Wolfgang. „„Camp“ und „Kitsch“. Neue Konzepte der Internationalen Ästhetik in der Literaturwissenschaft“. *Die Deutsche Literatur* 86 (1991), 148–156.
- s. a. *Criminal Code of the Republic of Albania* 2017, <https://track.unodc.org/uploads/documents/BRI-legal-resources/Albania/27_-Albania_Criminal_Code_1995_am2017_en.pdf> [14.07.2025].
- s. a. „Published Books. *Vetri rosa*“. *Éditions Take5*, <<http://www.take5editions.com/int/en/published-books/vetri-rosa.html>> [27.06.2025].

- Salmon, Christian. „Derrière la polémique autour de l'attribution du Nobel à Annie Ernaux, une histoire de luttes“. *Slate* 12.10.2022, <<https://www.slate.fr/story/234796/annie-ernaux-polemique-attribution-prix-nobel-litterature-politique>> [14.07.2025].
- Saltmarsh, Douglas. *Identity in a Post-Communist Balkan State: An Albanian Village Study*. Aldershot: Ashgate 2001.
- Saunders, Max. *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. Oxford: Oxford University Press 2010.
- Schahadat, Schamma. „Intertextualität: Lektüre – Text – Intertext“. *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck und Michael Weitz. Stuttgart: J.B. Metzler 1995, 366–377.
- Schiltz, Lony. „Kitsch als Ausdruck der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies“. *Psychologie und Gesellschaftskritik* 37, 2 (2013), 27–46.
- Schmid, Monica S. „Identity and First Language Attrition: A Historical Approach“. *Estudios de Sociolingüística* 5, 1 (2004), 41–58.
- Schmidt-Neke, Michael. „Zwischen Kaltem Krieg und Teleologie: Das kommunistische Albanien als Objekt der Zeitgeschichtsforschung“. *Albanische Geschichte: Stand und Perspektiven der Forschung*. Hrsg. von Oliver Jens Schmitt und Eva Frantz. München: Oldenbourg 2009a, 131–147.
- Schmidt-Neke, Michael (Hrsg.). *Die Verfassungen Albanien*. Wiesbaden: Harrassowitz 2009b.
- Schmitt, Oliver Jens. *Skanderbeg: der neue Alexander auf dem Balkan*. Regensburg: Pustet 2009.
- Schumm, Johanna. „Affektkontrolle“. *Handbuch Literatur & Emotionen* Hrsg. von Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, 530–531.
- Schumm, Petra. „Götterboten im Land der Anthropophagen? Neues Übersetzungsdenken in Brasilien“. *Übersetzen in Lateinamerika*. Hrsg. von Birgit Scharlau. Tübingen: Narr 2002, 177–202.
- Schwandner-Sievers, Stephanie. „Zur Logik der Blutrache in Nordalbanien: Ehre, Symbolik und Gewaltlegitimation“. *Sociologus* 46, 2 (1996), 109–129.
- Searle, John R. *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press 1979.
- Semizzi, Renato. „Storia della razza albanese“. *La difesa della razza* 2, 9 (1939), 18–20.
- Silverman, Max. *Palimpsestic Memory: The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*. New York: Berghahn 2013.
- Simonson, Mary. „Finding Meaning in Intermedial Gaps“. *Beyond Media Borders, Volume 2. Intermedial Relations among Multimodal Media*. Hrsg. von Lars Elleström. Cham: Palgrave Macmillan/Springer 2021, 3–31.
- Šklovskij, Viktor. „Kunst als Verfahren“. *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hrsg. von Jurij Striedter. München: Fink 1994, 3–35.
- Soloway, Joey. „The Female Gaze. Master Class“. *Toronto International Film Festival* 2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I>> [14.07.2025].
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux 2003.
- Staehele, Lynn A./Nagel, Caroline R. „Topographies of Home and Citizenship: Arab American Activists“. *University of South Carolina. Scholar Commons* 38, 9 (2006), 4–25.
- Stampfl, Barry. „Parsing the Unspeakable in the Context of Trauma“. *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*. Hrsg. von Michelle Balaev. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2014, 15–41.
- Stang, Christian/Steinhauer, Anja. *Komma, Punkt und alle anderen Satzzeichen. Das Handbuch zur Zeichensetzung*. Berlin: Dudenverlag 2018.
- Stavropoulos, Katherine K. M./Alba, Laura A. „It's so Cute I Could Crush It!': Understanding Neural Mechanisms of Cute Aggression“. *Frontiers in Behavioral Neuroscience* 12 (2018), 1–15.

- Stecklov, Guy/Carletto, Calogero/Azzarri, Carlo/Davis, Benjamin. „Gender and Migration from Albania“. *Demography* 47, 4 (2010), 935–961.
- Steele, Brent J. „Irony, Emotions and Critical Distance“. *Millenium: Journal of International Studies* 39, 1 (2010), 89–107.
- Strasser, Melanie. *Kultureller Kannibalismus: Übersetzungen der Anthropophagie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023.
- Szewczyk Sokolowski, Margaret/Hans, Sydney L./Bernstein, Victor J./Cox, Suzanne M. „Mothers' Representations of their Infants and Parenting Behavior: Associations with Personal and Social-Contextual Variables in a High-Risk Sample“. *Infant Mental Health Journal* 28, 3 (2007), 344–365.
- Tabacaru, Sabina. *A Multimodal Study of Sarcasm in Interactional Humor*. Berlin/Boston: De Gruyter 2019.
- Taylor, Alice. „Albanian Communist Crimes Committee Asked to Do More“. *Euroactiv* 03.05.2022, <https://www.euractiv.com/section/politics/short_news/albanian-communist-crimes-committee-asked-to-do-more/> [14.07.2025].
- Tyson, Peter K. „Distancing Techniques in Fassbinder's *Effi Briest*“. *Neophilologus* 94 (2010), 499–508.
- Vacca, Paolo. Breaking Borders. *The „(un)locatability“ of narrative in Chika Unigwe and Ornela Vorpsi*. Coventry: University of Warwick 2016.
- Vehbiu, Ardian/Devole, Rando. *La scoperta dell'Albania: Gli albanesi secondo i mass media*. Milano: Paoline 1996.
- Verwoerd, Johan/Wessel, Ineke/Jong, Peter J./Nieuwenhuis, Maurice M. W. „Preferential Processing of Visual Trauma-Film Reminders Predicts Subsequent Intrusive Memories“. *Cognition & Emotion* 23, 8 (2009), 1537–1551.
- Vickers, Miranda. *The Albanians: A Modern History*. London: I.B. Tauris 1999.
- Vickers, Nancy J. „Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme“. *Critical Inquiry* 8, 2 (1981), 265–279.
- Vickroy, Laurie. *Reading Trauma Narratives: The Contemporary Novel & the Psychology of Oppression*. Charlottesville: University of Virginia Press 2015.
- Vieth, Annette. *Poetiken des Traumas. Mit Analysen zu Ingeborg Bachmanns Malina, Monika Marons Stille Zeile Sechs und Terézia Moras Alle Tage*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018.
- Visser, Irene. „Trauma and Power in Postcolonial Literary Studies“. *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*. Hrsg. von Michelle Balaev. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2014, 106–129.
- Voisine-Jechova, Hana. „Peut-on choisir sa langue?“ *Revue de la littérature comparée* 69, 1 (1995), 5–11.
- Vullnetari, Julie. „Historische Entwicklung der Migration“. *Bundeszentrale für politische Bildung* 02.05.2013, <<https://www.bpb.de/themen/migration-integration/laender-profile/159296/historische-entwicklung-der-migration/>> [14.07.2025].
- Vullnetari, Julie/King, Russell. „Women Here Are Like at the Time of Enver [Hoxha]... ‘: Socialist and Post-Socialist Gendered Mobilities in Albanian Society“. *Mobilities in Socialist and Post-Socialist States*. Hrsg. von Kathy Burrell und Kathrin Hörschelmann. London: Palgrave Macmillan UK 2014, 122–147.
- Vullnetari, Julie/King, Russell. „Washing men's feet: Gender, Care and Migration in Albania during and after Communism“. *Gender, Place & Culture* 23, 2 (2016), 198–215.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.). *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis 2013.
- Wekwerth, Manfred. *Theater in Veränderung*. Berlin: Aufbau-Verlag 1960.
- Welsch, Norbert/Liebmann, Claus-Christian. *Farben. Natur, Technik, Kunst*. Heidelberg: Spektrum 2003.

- Winkgens, Meinhard. „Palimpsest“. *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, 581–582.
- Winnicott, Donald W. *Playing and Reality*. London/New York: Routledge 1989.
- Wirth, Uwe (Hrsg.). *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2017.
- Wirth, Uwe. „Komik und Subversion: Ein Mythos?“ *Komik und Subversion – Ideologiekritische Strategien*. Hrsg. von Pia Janke und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens Verlag 2020, 29–47.
- Wittels, Fritz. „Psychoanalysis and Literature“. *Psychoanalysis Today*. Hrsg. von Sándor Lorand. New York: International Universities Press 1944, 371–380.
- Wöller, Wolfgang. *Trauma und Persönlichkeitsstörungen: Ressourcenbasierte Psychodynamische Therapie (RPT) traumabedingter Persönlichkeitsstörungen*. Stuttgart: Schattauer 2013.
- Woodcock, Shannon. „Against a Wall: Albania's Women Political Prisoners' Struggle to be Heard“. *Cultural Studies Review* 20, 2 (2014), 39–65.
- Woods, Michelle. „Elsewhere: Translingual Kundera“. *Studies in the Novel* 48, 4 (2016), 427–443.
- Yotova, Rennie. „Le désir de l'Europe de la génération perdue: Entretien avec Bessa Myftiu“. *Le Culturactif Suisse* (2007), <<http://www.culturactif.ch/invite/myftiu2.htm>> [14.07.2025].
- Young, Alison. „Images in the Aftermath of Trauma: Responding to September 11th“. *Crime, Media, Culture* 3, 1 (2007), 30–48.
- Zannini, Maria. „L'Italia e gli albanesi: corsi e ricorsi di un singolare paradigma discorsivo“. *Babel* 31, X (2015), 165–188.
- Zhang, Bing/Ma, Sai/Rachmin, Inbal/He, Megan/Baral, Pankaj/Choi, Sekyu/Gonçalves, William A./Shwartz, Yulia/Fast, Eva M./Su, Yiqun/Zon, Leonard I./Regev, Aviv/Buenrostro, Jason D./Cunha, Thiago M./Chiu, Isaac M./Fisher, David E./Hsu, Ya-Chieh. „Hyperactivation of Sympathetic Nerves Drives Depletion of Melanocyte Stem Cells“. *Nature* 577, 7792 (2020), 676–681.
- Zufferey, Carole/Buchanan, Fiona (Hrsg.). *Intersections of Mothering: Feminist Accounts*. London/New York: Routledge 2020.
- Zumbusch, Cornelia. „Affekt/Leidenschaft“. *Handbuch Literatur & Emotionen*. Hrsg. von Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch. Berlin/Boston: De Gruyter 2016a, 529–530.
- Zumbusch, Cornelia. „Emotion“. *Handbuch Literatur & Emotionen*. Hrsg. von Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch. Berlin/Boston: De Gruyter 2016b, 538–539.

Wörterbucheinträge

- „Albana“. *Treccani Vocabolario* 2003, <<https://www.treccani.it/vocabolario/albana/>> [14.07.2025].
- „Bianco“. *Treccani Vocabolario* 2003, <[https://www.treccani.it/vocabolario/bianco_\(Sinonimi-e-Contrari\)/>](https://www.treccani.it/vocabolario/bianco_(Sinonimi-e-Contrari)/>) [14.07.2025].
- „événement“. *Larousse*, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9ventrer/31852>> [14.07.2025].

Namensregister

- Adorno, Theodor W. 81–82, 84
Ahmed, Sara 149–150, 178–179
Alù, Giorgia 16–18, 105–106, 152, 159, 175,
179–180, 184, 197, 200–201
Amati Mehler, Jacqueline 61–62, 71, 92
Argentieri, Simona 61–62, 71, 92
Asmuth, Christoph 135
Assmann, Aleida 120–121
- Bachtin, Michail M. 287, 324, 328
Badinter, Elisabeth 237–239, 248
Balaev, Michelle 81, 83
Bartl, Peter 34–36, 41–42, 47, 177
Belozorovich, Anna 51, 177, 192–195, 200
Berndt, Frauke 135, 141, 220
Black, Max 142–143, 145
Blumenberg, Hans 235, 237, 245, 258–259
Bond, Emma 2, 5, 14, 16, 17, 31, 37, 58, 64, 66–67,
70–71, 110, 116–117, 129, 138, 148–150, 210,
215
Bourdieu, Pierre 28–29, 137–138, 151, 362
Brecht, Bertolt 21, 77, 88–91, 93, 96, 118
Butler, Judith 137–138, 171
- Calvino, Italo 117, 228
Canestri, Jorge 61–62, 71, 92
Caruth, Cathy 81–82
Comberiati, Daniele 3–5, 14, 16–18, 36–37, 76,
106–107, 110, 174, 193–195, 197–199, 292,
294
Craps, Stef 81, 83, 86–87
- Dante 95, 124, 198, 224
Dettmar, Ute 284–285
Djebar, Assia 14–15, 60–61, 76
Donath, Orna 238, 242–243, 252
- Etkind, Alexander 52
- Foucault, Michel 28–29, 137
Freud, Sigmund 81, 83, 158, 170, 250, 254
- Genette, Gérard 78, 112, 221–222, 347
- Görtz, Julia 67, 102, 120–121, 132, 148, 178,
226–227
Grimm, Reinhold 89–90, 229
Grosz, Elisabeth 138
Gschwend, Gaby 236–239
- Hadd, Wendi 237–238, 249
Hall, Derek 34, 42–43
Hamilton, David 202
Heidegger, Martin 298
Hirsch, Marianne 52
Horlacher, Stefan 135–136
Hoxha, Enver 8, 10–11, 20, 24, 28, 41, 43,
45, 48–49, 117, 281, 291, 295, 298, 315, 358
- Iser, Wolfgang 21, 77, 88, 91, 93–95, 290–291
- Kadare, Ismail 8–9, 15, 54
Kaufmann, Anette 316–318, 320
Keidel, Christine 99, 110
Kellman, Steven G. 54–55, 61, 63
Kindt, Tom 280, 285
King, Russell 13, 30–32, 36–42, 44–47, 49–50
Kleinhans, Martha 4–7, 16, 18, 227, 234–235,
242, 244, 251, 259, 263–264, 267, 271–272,
276
Kliems, Alfrun 54, 59, 76–77
Koppenfels, Martin von 91–92
Kristeva, Julia 59, 61–62, 133, 149, 225
Kristóf, Ágota 27, 33, 59, 62, 73
Kuhn, Barbara 17–18, 178, 216, 228, 232–233,
252, 292, 308
Küpper, Thomas 284–285
- Lachmann, Renate 220, 226, 235, 245, 255, 259,
269–270
Levi, Primo 224
Luckhurst, Roger 81, 86–87
Luhmann, Niklas 255, 257
- Mai, Nicola 13, 30–32, 36–40, 42, 44–45, 50
Maingueneau, Dominique 19, 27–29, 51, 56, 63,
72–74, 177, 357

- Marneros, Andreas 236, 255
 Massino, Jill 42, 47
 Maul, Cornelia Anna 17–18, 75, 110, 149, 215–217, 292–293
 Meizoz, Jérôme 56, 65
 Mengozzi, Chiara 5–6
 Müller, Alexandra 84–86, 109, 113
 Mulvey, Laura 152–153, 161, 201
 Musaj, Fatmira 46, 48

 Nixon, Nicola 43–44, 49, 317
 Nünning, Ansgar 220, 282–283, 293, 297, 299, 301, 303, 313, 364
 Nünning, Vera 282–283, 293, 297, 299, 301, 303, 313, 364

 Orwell, George 173, 311

 Penn, Shana 42, 47
 Petrarca 209, 211–212, 219
 Pfister, Manfred 220, 223, 282–283
 Pinzi, Anita 16–17, 57–58, 66–68, 70–71, 105–107, 138, 200, 292, 298, 302
 Plessner, Helmuth 289–291, 334, 341, 355
 Poppe, Sandra 135–137, 141, 181
 Prifti, Peter R. 34, 46, 48–49, 227
 Primavesi, Patrick 88–90

 Rajewsky, Irina 139, 155, 169, 183–184
 Robbe-Grillet, Alain 202, 267–268
 Rossi, Mario 17, 34, 75, 101, 105, 108, 170–171, 184–186, 193–195, 197–199, 201, 204–207
 Rothberg, Michael 83, 222
 Ruhe, Cornelia 159, 221, 223, 269

 Sacher-Masoch, Leopold von 225, 234, 258, 261–262, 267–269, 271–272, 276, 363
 Schmidt-Neke, Michael 30, 42, 45, 47–48
 Silverman, Max 142, 222–223, 274, 277
 Šklovskij, Viktor 21, 77, 88–91

 Turgenjew, Iwan 225, 227, 232, 234, 258, 261–263, 266–267, 269–273, 276, 363
 Trepte, Hans-Christian 54, 59, 76–77

 Vullnetari, Julie 30–31, 41, 44–47, 49–50

 Wilde, Oscar 140, 209, 213–219, 362
 Wirth, Uwe 280, 301
 Wittels, Fritz 236, 239–240, 242–243, 252
 Wöller, Wolfgang 246, 249–250, 258, 273

 Zogu, Ahmet 35–36
 Zumbusch, Cornelia 91–92