universität wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Ökonomien des Weltverlusts.
Die Prosa iranischer Autorinnen im Exil.“

Verfasserin

Mag. Angelika Frühwirth

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 092 393
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:	Vergleichende Literaturwissenschaft
Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

„Même ma langue maternelle
Aux sons lactés – je m'en défie.
Il m'est indifférent en quelle
Langue être incomprise et de qui!"[*]

Marina Tsvétaïéva, *Le Mal du Pays* (1934)

[*] Marina Tsvétaïéva: Le ciel brûle. Paris: Gallimard, 1999, 196-197.

Danksagung

Ich möchte insbesondere Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner und Priv.Doz. Dr. Roxane Haag-Higuchi für die Betreuung dieser Arbeit, deren hilfreiche Anmerkungen und Unterstützung in organisatorischen Belangen danken.

Weiters liegt mir daran, all denjenigen zu danken, die mir im akademischen Umfeld mit Ratschlägen und Ideen bzgl. meines Forschungsvorhabens begegnet sind. Dazu zählen Dr. Nima Mina, Prof. Christophe Balaÿ, Prof. Kadhim Jihad Hassan, Prof. em. Dr. phil. Helmut Lethen, Univ.-Prof. Rüdiger Lohlker und Univ.-Prof. Dr. Annegret Pelz.

Angesichts der Abhängigkeit geisteswissenschaftlicher Forschungsprojekte von Fördergeldern, ohne die mein Projekt niemals zustande gekommen wäre, möchte ich mich sehr herzlich bei dem „Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften“ (IFK) und der „Österreichischen Akademie der Wissenschaften“ (ÖAW) für den Beitrag bedanken, den sie finanziell zur Realisierung meines Projekts geleistet haben. Dabei soll nicht unerwähnt bleiben, wie wertvoll der einjährige Aufenthalt am IFK und am „Institut National des Langues et Civilisations Orientales“ (INALCO Paris) für meine Entwicklung sowohl in persönlichen als auch wissenschaftlichen Belangen war. Ich möchte sowohl meinen Mit-Fellows als auch dem gesamten Team des IFK und der für mich zuständigen Forschungsgruppe am INALCO für diese bereichernde Zeit danken.

Außerordentlicher Dank gilt zwei Personen, die mein Interesse für persische Literatur zu wecken und zu nähren wussten: Mag. Zahra Modarresi und Dr. Dr. h.c. Nosratollah Rastegar.

Einen sehr persönlichen Dank möchte ich auch meinen Freunden aussprechen, die mir mit Literaturhinweisen, fachlicher und mentaler Unterstützung bei meinem Dissertationsvorhaben beigestanden sind: Dazu zählen u.a. Dr. Ana Mijic, Mag. Daphne Jung, Dr. Lorenz Nigst, Dr. Markus Brunner, Mag. Andreas Gamerith, Mag. Katharina Madersbacher, Dipl.-Physiotherapeutin Antonia Navratil-Schmidt, Dr. Melanie Kuffner, Dipl.-Soz.päd. Michael Reisenhofer und Mag. Daniela Weber.

Nicht zuletzt bedanke ich mich bei meiner Familie, die mich stets in meinen Studien bestätigt hat und ohne deren Unterstützung meine Bildungslaufbahn auf diese Weise nicht möglich gewesen wäre.

Inhalt

Danksagung 5
Inhalt 7
Einleitung 11

I. Schreiben und Publizieren zwischen den Nationen
Die Autorin im Spannungsfeld der Institutionen **..... 19**

I.1. Frausein, Autorschaft und Exil
Biographien zwischen den Zeilen **..... 19**
I.1.1. Familie, „Heimat“ und Bildungsweg 20
I.1.2. Die „Islamische Revolution“ als narratives Kippmoment 23
I.1.3. Familie als Ausgangspunkt der Geschichte einer „Heimat“ 25
I.1.4. Sprache versus Nation 28
I.1.5. Auslöser des literarischen Schreibens 34
I.1.6. Lebens- und Kreationsbedingungen im Exil 35
I.1.7. Die Autorin im zeitgenössischen Iran 37

I.2. Literaturszene und -markt
Hierarchien, Ausgrenzungs- und Etablierungsmechanismen **..... 40**
I.2.1. Exil findet Stadt (Paris) 40
I.2.2. Institutionelle Infrastruktur 43
I.2.3. Das Konzept der „Frankophonie“ 45
I.2.4. Literaturpreispolitik 46
I.2.5. Strategien der Einschreibung am Literaturmarkt 49
I.2.6. Veröffentlichung in der Muttersprache 53

I.3. Rezeption
Orts- und sprachgebundene Diskrepanzen hinsichtlich der Rezeption **..... 56**
I.3.1. Medien 56
I.3.2. Übersetzungen 57
I.3.3. Literaturkritik 58

Conclusio 60

II. Prosawelten zwischen Her- und Ankunft
***Werkanalyse*.....63**

II.1. Gefangene des „Dazwischen“
Rūḥangīz Šarīfīān: *Če kasī bāvar mī-konad*.....63
II.1.1. Hermetik des Erzählens.....65
II.1.2. Gesellschaftliche Determinierung.....70
II.1.3. Wasser und unendliche Weite.....76
II.1.4. Ausblick.....81

II.2. Im Spiegel der „Generation nach 1979“
Nahal Tajadod: *Elle joue*.....83
II.2.1. Vertreibung aus dem Paradies.....85
II.2.2. Blick hinter die Kulissen.....88
II.2.3. Auf der Suche nach dem zutiefst Menschlichen.....96
II.2.4. Ausblick.....100

II.3. Traum der Wiedergutmachung
Chahdortt Djavann: *Je ne suis pas celle que je suis*.....102
II.3.1. Autobiographisches Fragment und Verfremdung.....103
II.3.2. *Je ne suis pas celle que je suis* und dessen Verortung in Chahdortt Djavanns Gesamtwerk.....113
II.3.3. Ausblick.....123

II.4. Symphonieorchester auf den Ruinen der Vergangenheit
Sorour Kasmaï: *Le cimetière de verre*.....124
II.4.1. Kontrast, Gradation und Helligkeit.....126
II.4.2. Zerfall und Fragment.....135
II.4.3. Ausblick.....137

II.5. Anklage aus dem Off
Fariba Hachtroudi: *Iran, les rives du sang*.....138
II.5.1. Vorahnung und Voraussicht.....140
II.5.2. Eigenverantwortung und Widerstand.....143
II.5.3. Eklektik der Genres.....145
II.5.4. Engagiertes Schreiben.....150
II.5.5. Ausblick.....152

II.6. Wiedergeburt und Weiterlebeben
Chahla Beski-Chafiq: *Sūg* und *Ǧāddeh, meh va…* 153
II.6.1. *Sūg* (*Trauer*) 154
II.6.2. *Ǧāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*) 162
II.6.3. Ausblick 166

III. Narrative Resonanzen gelebter Vielheit
Analyse der Erzähltechnik(en) **..... 169**

III.1. Genre-Zwiespalt: Roman und Novelle 169
III.1.1. Genregenese und Gesellschaftspolitik 171
III.1.2. Das Volksidiom wird literaturtauglich 176
III.1.3. Reifungsprozesse der Prosa 178

III.2. Textuelle Strukturen 182
III.2.1. Dynamik und Prozess 182
III.2.2. Gleichzeitigkeit 191
III.2.3. Fragmentierung und Rekonstruktion 197

III.3. Topoi 204
III.3.1. Bewegung und Stillstand 204
III.3.2. (Nicht-) Kommunikation 211
III.3.3. Transgression und Entgrenzung 218
III.3.4. Orte der Zuflucht 225

Zusammenfassung 229
Abstract 231
English Abstract 233
Biobibliographie der Autorinnen 235
Bibliographie der Forschungsliteratur 249
Lebenslauf 253

Einleitung

Vielleicht könnte die Zwiespältigkeit, die der „Be-Zeichnung" eines literarischen Phänomens innewohnt, kaum offenkundiger sein als die der „Be-Zeichnung" einer „Exilliteratur". Führt sie doch unweigerlich zu deren „Ein-Grenzung" sowie zu deren Marginalisierung, obschon dem „Exil" u.a. Grenzüberschreitung als Prinzip zu Grunde liegt (v.a. wenn man sich auf dessen mit dem lateinischen *exsilio* assoziierte Bedeutung des „Heraussprungens" bezieht, auf die Christine Brooke-Rose in ihrem Artikel „Exsul" verweist).[1] Sowohl die Lebens- als auch die Erzählwelten des Exils führen an Grenzen heran, subvertieren diese, weichen sie auf oder verhärten sie. Es handelt sich dabei u.a. um die Grenzen der Erinnerung, der Nation oder der Geschlechter; Grenzen der menschlichen Existenz und der Sprache. Dieses Benennungsdilemmas bewusst, habe ich mich dennoch in der vorliegenden Dissertation dazu entschieden, mit der Zusammenfassung einer Reihe von Autorinnen unter dem gemeinsamen Gesichtspunkt des „Exils" zu operieren. Dabei nehme ich in Kauf, selbst an vielerlei Stellen an die Grenzen der „Be-Zeichnung" zu stoßen. (Vielleicht nicht zuletzt auf Grund der Überzeugung, dass das tatsächlich Signifikante jenseits des Benennbaren liegen könnte.)

Begrifflichkeiten, Umschrift und Übersetzungen

Die Arten des Exils, die auf diese Weise in der Untersuchung zusammenfinden, sind mindestens so zahlreich wie die Anzahl der untersuchten Autorinnen. Der Grad der Dringlichkeit einer Ausreise aus dem Iran und deren Beweggrund variieren von Person zu Person. Von den „Wanderungen" derer, deren Exil als ein „freiwilliges"[2] bezeichnet werden könnte (tatsächlich aber mit einer freiwilligen Ausreise wenig zu tun hat), wäre es ebenso legitim als Migrationen (aus dem Lat.: migratio = Auswanderung) zu sprechen. Dennoch ziehe ich es vor, der geschichtlichen, politischen und sozialen Gewalt, die u.a. mit der „Islamischen Revolution" sowie auch der entsprechenden „Empfangssituation" im Gastland für die ausgewählten Autorinnenschicksale mitverantwortlich zu machen ist, durch die Bezeichnung eines „Exils" unter Bezugnahme auf dessen destruktive Bedeutungsfacetten[3] Rechnung zu tragen.

Symptomatisch für die Einordnungsproblematik einer Literatur, die sich sprachlich sowie geographisch zwischen den Nationen und deren literarischen Kanonisierungen bewegt, ist

[1] Vgl.: Christine Brooke-Rose: „Exsul", in: Poetics Today, Vol.17, No. 3 (Autumn, 1996), 290.
[2] Vgl. dazu Christine Brooke-Roses Artikel „Exsul", in dem sie die Unterteilung in „unfreiwilliges" und „freiwilliges Exil" anführt und für letzteres soziale, wirtschaftliche, „sexuelle" Gründe oder schlicht die Bevorzugung eines anderen Aufenthaltsortes nennt (291).
[3] Vgl. dazu die von Brooke-Rose genannte Assoziation des Begriffs mit dem lateinischen Wort *exsul* (= Verbannung) sowie dem altfranzösischen *exilier/essilier* (= zerstören).

nicht zuletzt die Problematik rund um die Transkription der Autorennamen. In den meisten Fällen werden bei Veröffentlichungen in der Sprache des Gastlandes die Namen vereinfacht entsprechend der jeweiligen Transkriptionskonvention dargestellt. Dadurch ergibt sich jedoch je nach Sprachraum eine jeweils andere Transkriptionsvariante. Zudem gesellen sich dazu mitunter auch Eigenheiten der Transkription wie z.B. im Falle von Chahdortt Djavann die Verdoppelung der Endkonsonanten. Ich habe mich dazu entschieden, im Folgenden für die Notation der Autorinnennamen auf die im deutschen Sprachraum gängige Konvention der DMG („Deutsche Morgenländische Gesellschaft“) zurückzugreifen, sofern diese nicht auf Grund von Veröffentlichungen gemäß anderer Konventionen der Transkription publiziert wurden, über die sie in Bibliothekskatalogen etc. aufzufinden sind. In solch einem Falle halte ich mich an die Transkriptionsvariante, in der sie in Europa rezipiert wurden.
Persische Termini und Titel werden ebenfalls in DMG-Umschrift wiedergegeben. Die Bezeichnung „Iran“ gilt im Folgenden für Land und Nation (wobei ich mir der historischen Wandlungen bewusst bin, die die Landesbezeichnung erfahren hat), „Persisch“ bezieht sich auf die Sprache, die auch als *fārsī* bezeichnet und im Iran gesprochen wird.
Da die im Textkorpus enthaltenen persischen Werke noch nicht ins Deutsche übersetzt wurden, stammen die Übersetzungen von mir selbst und werden jeweils in den Fußnoten (oder bei kurzen Sätzen direkt in Anschluss an das Zitat) angeführt. Die Übersetzung persischer Buchtitel entspricht daher auch einer sinngemäßen Übersetzung des Originaltitels, nicht aber dem Titel eines übersetzten und publizierten Werks.

Textkorpus

Die Autorinnenauswahl stützt sich im Wesentlichen auf drei Kriterien: Erstens sind alle ausgewählten Autorinnen in dem Spannungsraum zwischen dem Iran und einem oder mitunter mehreren Staaten in Europa verortet. Zweitens handelt es sich bei der Auswahl nur um Frauen und drittens behandelt die Analyse ausschließlich Prosaliteratur. Insgesamt habe ich sechs Autorinnen ausgewählt, die entweder kurz vor oder nach der „Islamischen Revolution“ (1978/79) nach Europa ausgewandert sind. Als Ausgangsmaterial wurde das gesamte Prosawerk der Autorinnen herangezogen, um Aussagen bezüglich der werkinternen Entwicklungslinie sowie der Zusammenhänge zwischen Publikationskontext und Werken treffen zu können. So sind u.a. Brüche in der individuellen Publikationsgeschichte zu entdecken so wie dies der Fall ist für das Werk der in London lebenden Rūḥangīz Šarīfīān, deren zuletzt erschienener Roman *Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man (Mein Gott, mein Gott*) (2012) als erster aus zensorischen Gründen nicht mehr bei ihrem Stammverlag „Morvārīd“ im Iran herausgegeben werden konnte. Die Literatursprachen der untersuchten Werke sind sowohl Persisch als auch Französisch.

Interviews

Persönliche Interviews haben mir geholfen, die in den Medien und der Literaturkritik eher spärlich vorhandenen Informationen zu Leben und Werk der Autorinnen zu ergänzen. Ein einjähriger Forschungsaufenthalt in Paris, der im Rahmen des vom „Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften“ finanzierten Programms „IFK-Abroad“ erfolgte, erleichterte mir sowohl die Kontaktaufnahme mit den Autorinnen als auch die Vertiefung in die dortige Kultur- und Medienwelt, weshalb die Analyse derselben auch einen Schwerpunkt der Untersuchung des Literaturmarktes in Kapitel I.2. darstellt. Im Mittelpunkt der Interviews stand die Besprechung der individuellen Reaktionen des „schreibenden Individuums“ auf äußere Machtgefüge innerhalb des „Lebens- und Publikationsraums Exil“, die stark in Verbindung mit der sozialen Herkunft der Autorinnen, deren Bildungsweg sowie den persönlichen Schaffensbedingungen (Schreiben als Haupt- oder Nebenberuf) etc. zu stehen scheinen. Die Kontaktaufnahme mit den Autorinnen gestaltete sich relativ unproblematisch, da die Autorinnen zwar wohl vorsichtig − da einige von ihnen (Fariba Hachtroudi und Chahla Chafiq) in der Opposition politisch aktiv sind bzw. waren[4] –, aber doch daran interessiert sind, mit ihrem Lesepublikum zu interagieren und durch Kontakt zu Wissenschaftlern ihre Präsenz in der Literaturkritik zu stärken. Tajadod und Kasmaï konnte ich bei öffentlichen Autorenlesungen[5] kennenlernen und persönlich um ein Gespräch bitten. Da solch ein Ansinnen in der Regel im ersten Moment auf Misstrauen stößt, war dies die effektivste Methode, um die Hintergründe meiner Arbeit persönlich zu skizzieren und dadurch Vertrauen zu schaffen. Chafiq und Hachtroudi, die durch ihre Internetpräsenz ausfindig zu machen waren, reagierten ohne Zögern auf meine Anfrage per Mail. Dahingegen wird Chahdortt Djavann durch ihre Editoren bei „Flammarion“ und „Gallimard“ gut abgeschirmt. Sie ist auf herkömmlichem Wege (Internet, Telefon etc.) nicht auffindbar, weshalb ich ihr leider als einziger Autorin nicht begegnen konnte. Die Interviews wurden nicht als solche in die Dissertation aufgenommen, sondern dienten vielmehr als punktuelle Informationsquelle und als gelebte Vertiefung in eine Thematik, die in meinen Augen ohne die lebendige Stimme der Protagonistinnen nicht auskommen kann.

[4] Vgl. dazu den zuletzt von Fariba Hachtroudi erschienenen Essay: Ali Khameini ou les Larmes de Dieu. Paris: Gallimard, 2011.

[5] 13.10.2012, 16:30–19:00 Uhr: Café littéraire mit Yassaman Montazami und Nahal Tajadod; (Cité nationale de l’histoire de l’immigration); 08.12.2012, 18:00–20:00 Uhr: „Ville – Chantier poétique. Téhéran-Athène“. Diskussionsrunde mit dem griechischen Autor Christos Chryssopoulos und der iranischen Filmautorin Sepideh Farsi. (Organisation: Sorour Kasmaï) Hôtel Lutetia, 45 rue Raspail, 75006 Paris.

Eingrenzung des Themenkreises

Die Auffassung des Begriffs „Exil", Herzstück der vorliegenden Untersuchung, schreibt sich in eine Reihe von Phänomenen ein, deren exponentieller Aufschwung während des vergangenen Jahrhunderts[6] eine Entwicklung der zunehmend fluider werdenden Welt-, Kultur und Seinsordnungen nahelegt.[7] Die diesen Erscheinungen zugrunde liegenden „migratorischen" Ströme – sowohl auf rein physischer als auch auf geistiger Ebene (weshalb meines Erachtens auch Globalisierungskatalysatoren wie beispielsweise das Internet dem gleichen Kreis zugerechnet werden können) – fordern in ihrer Allgegenwärtigkeit eine Auseinandersetzung mit den Bedingungen, dem Wesen und den Konsequenzen einer „beschleunigten Welt" heraus. „Migrationsströme", darunter als Spezialfall jene, die dem Exil vorausgehen – zumeist aufgrund externer Faktoren gezwungener Maßen der Einweglogik folgend – gehen unweigerlich mit der Kollision unterschiedlicher Kultursphären einher und provozieren automatisch eine Vielzahl von Übersetzungsprozessen. Diese Übertragungsvorgänge, bemüht einerseits um Verständigung, andererseits um „Verständlichmachung", können als Medien doppelter Referenz bezeichnet werden wie der Dichter Mahmoud Darwich in seinem Text „Le lieu de l'universel" treffend ausführt: Zum einen werde in der Übersetzung der Schatten der eigenen sprachlichen Eigenart in die Zielkultur hinüber gerettet und zum andern eine „universelle Dimension", die als Charakteristikum das Körperlose in sich trage, befördert. Das „Universelle" werde äußerlich anderen Strukturen unterstellt, bliebe aber in seiner Essenz bestehen, während die latent in der Übersetzung enthaltene Grundierung der Ausgangskultur das Potential in sich berge, die Zielkultur zu erneuern. Das, was die Übersetzung ausmache, sei im Endeffekt jener Teil, der zwischen den Zeilen, zwischen den Menschen und Orten, zirkuliere.[8] Unter diesem Blickwinkel erscheint die Notwendigkeit einer Verortung im „Dazwischen", dem von Homi Bhabha bezeichneten „in-between space",[9] als notwendige Vorbedingung um das jenseits von festgeschriebenen Gewissheiten zirkulierende „Universelle" zu umwerben. Tatsache ist jedoch, dass diese spezielle Verortung zugleich belegt ist mit dem Fluch der Marginalisierung bzw. mit der von Bhabha bezeichneten Subalternität:[10] Erwachsen aus der Verkennung einer dem gewohnten und teilweise künstlich stabil gehaltenen Weltordnungssystem zuwider laufenden Dynamik werde die Stimmkraft der aus dem „Dazwischen" Sprechenden auf Ebene des Welttheaters minder

[6] Vgl.: Catherine Withold de Wenden: La question migratoire au XXIe siècle: migrants, réfugiés et relations internationales. Paris: Presses de Sciences Po, 2010, 13-20.
[7] Vgl.: Zygmunt Bauman: Flüchtige Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, 22.
[8] Vgl.: Mahmoud Darwich: La terre nous est étroite et autres poèmes. 1966-1999. Paris: Gallimard, 2000, 8-9 (Vorwort).
[9] Homi K. Bhabha: The location of culture. London, NY: Routledge, 2006 [1994], 2. Vgl. Dazu auch seine Bezeichnung "*interstitial* experience of diaspora and migration" in: Homi K. Bhabha: „Freedom's Basis in the Indeterminate", in: October, Vol. 61, The Identity in Question, Summer 1992, 57.
[10] Vgl.: Homi K. Bhabha: „Unsatisfied Notes on vernacular cosmopolitanism", in: Laura García-Moreno (Hg.): Text and Nation. Cross-disciplinary essays on national and cultural identities. Columbia: Camden House, 1996, 191-207.

gewichtet. Die Beschäftigung mit diesen zu Unrecht diskreditieren transnationalen Phänomenen zielt u.a. auf eine Korrektur der Einschätzung des Reformpotentials, das „Migrationsströme“ hinsichtlich überkommener Machtstrukturen in sich tragen. Dessen Tragweite kann ironischerweise an den heftigen Gegenreaktionen auf die „Beschleunigung der Welt“, d.h. an einer zunehmenden ideologischen Radikalisierung (z.B. Verherrlichung von Staatsgründungsmythen), dem Festhalten an „imaginierten Sicherheiten“ oder der Inszenierung von Zusammengehörigkeit über (politische) Ein- und Ausschlusskriterien festgemacht werden. Die Annäherung an eine Dimension des von Ideologie entschlackten Weltverständnisses, das dem Verbindenden näher steht als dem Trennenden, und dessen schrittweise Durchsetzung kann als optimistischer Ausblick auf Entwicklungen gelesen werden, die mit zunehmender Globalisierung stetigen Zuwachs erfahren. Es ist anzunehmen, dass „Migrationsströme“ – unter Förderung transnationaler Kommunikation jenseits der nationalstaatlichen Außenpolitik − über kurz oder lang ihren Teil an der Destabilisierung (in weiterer Folge Dekonstruktion) festgefahrener Identitätskonzepte (z.B. Nationalismen, politische Nutzbarmachung von „Religion“) beitragen werden.

Bei dem von Darwich angesprochenen „Ort des Universellen“ handelt es sich um einen Ort, dessen Kondensat jeweils die Präsenz einer lokalen Größenordnung, die den Schlüssel zur individuellen Fruchtbarmachung einer Essenz des Menschseins und gleichzeitig einer Unmöglichkeit der Festschreibung derselben in sich birgt, sichtbar macht. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung definiert sich die „lokale Dimension“ über jeweils individuell vollführte Balanceakte der Autorinnen zwischen „iranischer Herkunft“ und „europäischem Exil“.[11] Die Wahl dieser speziellen Dialogkonstellation erklärt sich nicht zuletzt über ein Vakuum der Kritikerstimmen in Bezug auf „iranische Exilliteratur“, der gemessen an ihrer Qualität und ihrem Anteil am „europäischen Markt“[12] mehr Aufmerksamkeit zustehen würde. Den Gesetzmäßigkeiten der Kanonbildung wird im Rahmen der Dissertation an Hand der jeweiligen Publikations- und Rezeptionsmodalitäten der untersuchten Werke nachgespürt, um so das Überdenken der teilweise überkommenen Institutionslogik anzuregen.

Forschungsfragen

Das Exil präsentiert sich als ein Zwischenraum, der von Heterogenität und dem Austausch mit systemfremden Elementen und damit unvermeidlich ablaufenden Übersetzungsmechanismen geprägt ist. Eben dieser Ort innovativer Selbst- und Gesellschaftssetzung eröffnet eine Dimension der Unentschiedenheit oder wenn man so will den paradigmatischen Ort

[11] Diese pauschalisierten geographischen Bezeichnungen dienen hier lediglich der Eingrenzung des empirischen Materials, das dem Dissertationsprojekt zugrunde liegt, bedürfen aber einer näheren Differenzierung im jeweiligen Einzelfall.

[12] Eine genaue Unterscheidung der „Exilländer“ sowie der dort vorherrschenden Marktlogiken wird innerhalb der Arbeit vorgenommen, um der Vielfältigkeit der diesbezüglich üblichen Praxen Rechnung zu tragen.

gesteigerter Objektivität.[13] Die Bewegungen der im Exil verorteten Individuen sind nicht selten einer Vielzahl von äußeren Machtstrukturen geschuldet, die in Foucault'scher Diktion als ‚Dispositive' bezeichnet werden können: Es handelt sich dabei um reines „Regierungshandeln ohne jegliche Begründung im Sein".[14] Diese Machteinflüsse spielen gerade im Zuge der Identitätsfindungsprozesse der Exilautorinnen eine große Rolle: Jedes ‚Dispositiv' erzwingt einen Subjektivierungsprozess. Je höher also die Anzahl der ‚Dispositive', desto größer die Anzahl der Subjektivierungsprozesse und desto komplizierter das Verhandeln der eigenen Identität. Ausgehend von der Annahme, der also von erhöhter Dynamik durchzogene Schaffensraum der Exilautorinnen fände zu einem literarischen Abdruck, stellt die Dissertation in den drei Überkapiteln drei grundsätzliche Fragen: erstens die Frage nach den individuellen Lebens- und Schaffensbedingungen sowohl vor als auch nach Verlassen des Ursprungslandes (Kapitel I: „Schreiben und Publizieren zwischen den Nationen"), zweitens jene nach den individuellen literarischen Ausprägungen (Kapitel II: „Prosawelten zwischen Her- und Ankunft") und drittens jene nach den strukturellen und inhaltlichen Gemeinsamkeiten der untersuchten Werke (Kapitel III: „Narrative Resonanzen gelebter Vielheit").

Gliederung der Arbeit

Das Eingehen auf die jeweils individuellen Autorinnenbiographien in Kapitel I erfolgt unter Konzentration auf deren soziale und politische Verortung (sowohl im „Heimat-" als auch im „Gastland", deren Bildungszugang, literarische Einflüsse und den Umgang mit Sprache. Weiters wird die Interaktion zwischen Institutionslogik (Markt), Zielpublikum (Rezeption) und Autorinnen hinterfragt: Welche institutionellen Möglichkeiten zur Veröffentlichung von „Exilliteratur" stehen zur Verfügung und in welchem Zusammenhang stehen diese mit der Wahl der Literatursprache? Welche Apriori-Entscheidungen sind für die Textproduktion zu treffen, je nachdem ob eine Publikation im Iran, in „Europa" oder in einem Exilverlag erfolgen soll? Inwiefern sind Rückwirkungen dieser äußerlich formalen Zwänge sowohl im Schreiben (Selbstzensur) als auch in Bezug auf die Veröffentlichungsmodalitäten der behandelten Prosawerke festzumachen? Welche Brüche ergeben sich aus der Spreizhaltung zwischen einem Leben in „Europa" und einer Veröffentlichung im Iran? Welche Unterschiede sind beispielsweise zwischen dem französischen und dem britischen Literaturmarkt festzumachen? Welche Kulturpolitik fährt Frankreich mit dem Konzept der *Francophonie*? Welchen Stellenwert hat die dieser Gruppe zugerechnete Literatur und welche Erwartungen stellt die Leserschaft an dieselbe?

[13] Vgl. dazu die soziologische Untersuchung Schütz' zum „Fremden": Alfred Schütz: Der Fremde. In: Alfred Schütz: Gesammelte Aufsätze. Bd. 2: Studien zur soziologischen Theorie. Den Haag: Nijhoff, 1972, 53-69.
[14] Giorgio Agamben: Was ist ein Dispositiv? Zürich: Diaphanes Verlag, 2008, 23.

Kapitel II nimmt eine genaue Analyse jeweils eines ausgesuchten Werks jeder Autorin vor und setzt es dabei in Beziehung zu deren Gesamtwerk, während sich Kapitel III drei Aspekten der Textanalyse widmet: erstens genretheoretischen Überlegungen rund um die Gattung Prosa (Kapitel III.1.), zweitens den Textstrukturen (Kapitel III.2.) und drittens den dominanten Topoi des Textkorpus, das sämtliche Werke der Autorinnen umfasst (Kapitel III.3.).
Die Genrefrage stellt sich v.a. deshalb, weil die iranische Exilprosa sich einerseits als Erbin einer vergleichsweisen kurzen Genretradition, die mit der von Khomeini geführten Revolution (1978/79) eine Veröffentlichungswelle insbesondere unter den Autorinnen erfuhr, und andererseits als Kondensator europäischer Prosaformen und deren Verquickung im Kontext peripherer Textproduktion begreift. Die durch das Exil provozierte Kollision dieser derart geformten Literatur mit der Poetik der „europäischen" Romanliteratur[15] drängt Fragestellungen auf, die sich in den Diskurs des modernen Technologie- und Kulturtransfers und die Figuration des Individuums im übernationalen Raum fügen.
Auf struktureller Ebene der Texte werden die bereits oben angeführten Charakteristika einer im transnationalen Spannungsraum zwischen Herkunftsland und Exil angesiedelten Existenz manifest: Dynamik, Bruch, Überlagerung und Gespaltenheit bestimmen Erzählperspektive, -rhythmus und -tempo sowie zeitliche und räumliche Bezüge der Narration, die jenseits stabiler Bezugskonstanten verhandelt werden. Unstetig fließt der Erzählfluss dahin, in seiner Porosität dem Roman der Postmoderne eingeschrieben. Die Protagonisten sind verloren im Zwiespalt zwischen Setzung und Zersetzung von Identität.
Bestimmte Topoi stehen mit der speziellen Kondition des Exils in Verbindung, so z.B. jene, die Dynamik und Mobilität verschrieben sind: Reise, Transitort (Bahnhöfe, Flughafen etc.), ‚Nicht-Ort',[16] permeable Grenzen (zwischen den Geschlechtern, den Orten, den Personen). Neben dem Themenkreis Weiblichkeit (Mutter-Tochter-Konflikte, Geburt und Sterben sowie Emanzipationsgeschichten) werden u.a. auch metafiktionale Erwägungen, die sich auf die Bedingungen von Kommunikation und deren unterschiedliche Ausformungen (Schreiben, Sprechen, Sprachlosigkeit, Verstummen) beziehen, untersucht.
Ich sehe in Kapitel III bewusst von einer Conclusio ab, da die Aufzählung der Topoi dominante Themen aufgreift, davon jedoch keineswegs alle auf die Gesamtheit der ausgewählten Werke zutreffen. Um dem Anschein von Vollständigkeit vorzugreifen, entscheide ich mich dafür, der meinem Textkorpus inhärenten Heterogenität und Offenheit durch die unvollkommene Form meiner analytischen Darstellung Rechnung zu tragen.

[15] Prinzipiell kann an dieser Stelle erwähnt werden, dass zumeist die auch auf europäischem Maßstab tonangebenden Romanautoren aus Frankreich und Großbritannien, „the Anglo-French-Paradigm" (Franco Moretti: Atlas of the European novel. 1800-1900. London/NY: Verso, 1998, 190), sich klar in der „iranischen Exilliteratur" als aktive Vorbilder abzeichnen bzw. dieser intertextuell bereits über die iranische Prosaliteraturtradition, die u.a. stark durch den französischen Kulturimperialismus im Iran des ausgehenden
19. Jahrhunderts beeinflusst wurde, als Fundament inhärent sind.
[16] Vgl. dazu: Marc Augé: Non-lieux. Paris: Seuil, 1992.

I. Schreiben und Publizieren zwischen den Nationen
Die Autorin im Spannungsfeld der Institutionen

Die vorliegende Untersuchung geht von der Hypothese aus, dass die individuellen Lebensgeschichten, angefangen bei den sozialen, finanziellen und intellektuellen Kapazitäten des privaten Umfelds, der Bildungslaufbahn, den Beweggründen, den Iran zu verlassen, bis hin zu den Erfahrungen eines Neuanfangs in einem „anderen" Land direkte oder indirekte Einflussfaktoren für das Schaffen der Autorinnen darstellen. Ebenso wie die Muttersprache bei einem Wechsel in die „Fremdsprache" als mehr oder minder augenscheinlicher Bodensatz mit Verweis auf eine latente Sprachdimension im Werk der Autorinnen erhalten bleibt, können gewisse Machtstrukturen des Buchmarkts aber auch des täglichen Lebens in der Heimat und/oder im Exil ihren literarischen Abdruck in den Werken hinterlassen. Eine eingehende Analyse des Friktionsraums, innerhalb dessen die Autorinnen schreiben, soll im Folgenden aufzeigen, dass Korrelationen zwischen der Gesamtheit der Kreationsbedingungen und der stilistischen, sprachlichen und inhaltlichen Dimension der Werke sowie deren Erfolgspotential am Buchmarkt veranschlagt werden können.

I.1. Frausein, Autorschaft und Exil
Biographien zwischen den Zeilen

In dem ausgewählten Textkorpus wird das Schreiben selten als ein autobiographisches deklariert, viel mehr können mitunter Spuren des eigenen Erlebens, verwoben in die fiktionale Wirklichkeit der Texte und deren eigenen Gesetzmäßigkeiten folgend, erahnt werden. Zwischen Gelebtem und im Schreiben Dargestelltem liegt ein komplexer kognitiver, psychologischer und ästhetischer Transformationsprozess, weshalb eine spekulative Rekonstruktion des einen auf Basis des anderen hier nicht Ziel der Untersuchung sein soll. Chahdortt Djavann kommt in *Je ne suis pas celle que je suis* auch mit ihrem energischen „Manifest gegen die Autobiographie"[17] solch voreiligen Rückschlüssen auf ihre Person zuvor. Spielerisch greift sie darin die Verschiebung zwischen „Realität", Einbildung und Romanwirklichkeit sowie die Veränderlichkeit des Konzepts „Identität" auf. Die Autorin Assia Djebar spricht

[17] Vgl.: Chahdortt Djavann: Je ne suis pas celle que je suis. Paris: Flammarion, 2011, 535f (Epilog).

sich gegen die in der Autobiographie veranschlagte Gleichsetzung des schreibenden und dargestellten „Ichs“ in einer Weise aus, die Djavanns Spiel mit Identität sehr verwandt zu sein scheint: „L’écriture autobiographique est forcément une écriture rétrospective où votre ‘je’ n’est pas toujours le ‘je’, ou c’est un ‚je-nous‘ ou c’est un ‚je démultiplié‘.“[18] Die Verfremdung des Erlebten, die durch die Verzerrung einerseits im Erinnerungsprozess und andererseits in der Niederschrift vonstattengeht, schafft ein Wechselspiel zwischen Nähe und Distanz der Autorinnen zu der eigenen Vergangenheit. Sie ermöglicht eine Auseinandersetzung mit Lebensthemen, die von den Autorinnen nicht im Rahmen eines „autobiographischen Paktes“ im Sinne Philippe Lejeunes,[19] wohl aber von der Feder der aus dem Erleben Sprechenden unterzeichnet wird.

Sorour Kasmaï ist die einzige der hier behandelten Autorinnen, die mit *La vallée des aigles* explizit eine Autobiographie verfasst hat. Fariba Hachtroudi verarbeitete in *L’Exilée* ihre illegale Einreise in den Iran, veröffentlichte diesen Bericht jedoch unter dem Pseudonym Hélène Kafi, womit sie das Konzept der Autobiographie wiederum unterwanderte. Nahal Tajadod setzt sich in ihren Romanen ausgehend von ihrer eigenen Familie mit der iranischen Geschichte auseinander wie wir weiter unten sehen werden. Sehr stark autobiographisch geprägt ist ihr Roman *Passeport à l’Iranienne*, der von einem Aufenthalt im Teheran der Islamischen Republik berichtet und die Ineffizienz des Behördenapparats kritisiert. Die anderen Autorinnen verarbeiten mehr oder weniger intensiv und dabei mehr oder weniger explizit[20] Episoden aus dem eigenen Erfahrungshorizont. Die folgende Beleuchtung der individuellen Lebensumstände, die für Entscheidungen bzgl. der Wahl der Literatursprache, des Publikationslandes, des Genres etc. als ausschlaggebend angenommen werden können, soll einerseits einen Überblick über die unterschiedlichen Vorbedingungen des Schreibens und andererseits die Vielschichtigkeit der Kreationsräume geben, in denen die Werke entstanden sind.

I.1.1. Familie, „Heimat“ und Bildungsweg

Betrachtet man die intellektuelle und damit auch die literarische Prägung der ausgewählten Autorinnen, so ist der Einfluss der französischen Kultur, der den Iran seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die 70er-Jahre intensiv geprägt hat, deutlich erkennbar. Sorour Kasmaï und Nahal Tajadod absolvierten ihre gesamte schulische Laufbahn am franko-iranischen

[18] Assia Djebar: Territoires des langues. In: Lise Gauvin: L’écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens. Paris: Karthala, 1997, 31.
[19] Vgl.: Philippe Lejeune: Le pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975.
[20] Siehe dazu mehr in Kapitel II.

Gymnasium „Rāzī“.[21] Aus einer Familie frankophiler Intellektueller stammend, wurde Tajadod früh auf ein Studium im Ausland vorbereitet. Sie unternahm regelmäßig Reisen nach Frankreich und wurde von ihrer Mutter, der Theaterautorin Mahin Tajadod, zur Lektüre sowohl französisch- als auch persischsprachiger Klassiker angehalten. Paris, das später zu ihrer Exilstadt werden sollte, kannte sie bereits von zahlreichen Reisen, weshalb sie auch anfangs durch den „Ländertausch“ keinen Verlust empfand: „La France n'était pas un exil pour moi. […] Mon pays ne me manquait pas, j'avais la France, c'était formidable.“[22] Erst durch die Geburt ihrer Tochter sei in ihr das starke Bedürfnis erwachsen, die Verbindung zum Iran zu intensivieren, um die generationelle Verknüpfung mit ihrer Herkunft nicht abreißen zu lassen, fügt sie in dem Interview mit Mireille Ferreira hinzu.[23]

Sorour Kasmaï wuchs auch in einem frankophonen Milieu auf. Ihr Vater, der Sprachwissenschaftler Hossein Kasmaï, war Journalist beim französischsprachigen „Journal de Téhéran“ sowie Übersetzer und Kulturberater für die französische Botschaft.[24] Er machte Sorour Kasmaï sowohl mit der iranischen als auch der französischen Literatur vertraut, darunter insbesondere mit den iranischen Lyrikern Rūmī, Ḥāfeẓ und Saʿdī sowie dem französischen Roman von Flaubert und Proust. Kasmaï spricht nicht zuletzt deshalb von Französisch auch als ihrer „Vatersprache“.[25]

Fariba Hachtroudi besuchte ebenfalls eine französische Schule in Teheran, die „École Jeanne d'Arc“. Sie begab sich viel früher als die übrigen Autorinnen, nämlich bereits im Jugendalter, nach Paris, um dort ihre Gymnasiallaufbahn abzuschließen. Fariba Hachtroudis Vater, Mohsen Hachtroudi**,** Sohn des in der „Konstitutionellen Revolution“ (1905-1911) stark engagierten Ayatollah Ismaël Hachtroudi**,** war ein berühmter Dichter und Mathematiker**,** während die Mutter, Robab Hachtroudi, als Literaturprofessorin an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der „Universität Teheran“ unterrichtete. Alle drei Autorinnen, Hachtroudi, Tajadod und Kasmaï, stammen aus großbürgerlichen Verhältnissen und sind bereits sehr früh mit dem Teheraner Künstler- und Intellektuellenmilieu in Kontakt gekommen.

---

[21] Nach der „Islamischen Revolution“ (1979) wurden sämtliche fremdsprachige Schulen Teherans geschlossen und die Räumlichkeiten für andere Zwecke nutzbar gemacht. Die Umwidmung des Gymnasiums „Rāzī“ lasse, so Kasmaï in *La vallée des aigles*, Rückschlüsse auf das nachrevolutionäre Regierungsprogramm ziehen: „Le lycée franco-iranien Razi, laïque et mixte autrefois, déserté et bâché, aujourd'hui. […] Le lycée était divisé en trois parties: l'annexe du ministère de l'Education nationale, un collège pour garçons, une maison de thé, une déchetterie où les corbeaux sont occupés à déchirer les sacs-poubelle.“ (Sorour Kasmaï: La vallée des aigles. Paris: Actes Sud, 2006, 212f).

[22] Mireille Ferreira: „Debout sur la terre. Entretien avec Nahal Tajadod“, La revue de Teheran, No 57, août 2010, http://www.teheran.ir/spip.php?article1228 (7.2.2012).

[23] Ebenda.

[24] „La Langue française vue d'ailleurs. Point de vue de Sorour Kasmaï“, Radio Méditerranée Internationale, 1.4.2002, http://www.medi1.com/player/player.php?i=719908 (12.12.2012).

[25] Sorour Kasmai: “Le roman est un être vivant”, Typo Online, 02.06.2008, http://typolemag.info/sorour-kasmai-le-roman-est-un-etre-vivant/#more-2061 (17.12.2012).

Der Mittelschicht zugehörig fühlen würden sich Chahla Chafiq und Rūḥangīz Šarīfīān.[26] Sie schlugen keine französische Schullaufbahn ein und mussten sich beide die Sprache des „Gastlandes" (Französisch für Chafiq; Englisch für Šarīfīān) erst bei der Ankunft in demselben aneignen. Djavann wiederum stammt im Gegensatz zu den restlichen Autorinnen des Textkorpus, die allesamt im urbanen Milieu Teherans aufwuchsen, ursprünglich aus der Region Azerbaidschan und aus weniger wohlhabender Familie. Sie verlebte ihre Kindheit und Jugend in Teheran. Im Gegensatz zu den Werken der anderen Autorinnen spielen in Djavanns Romanen neben großstädtischen Schauplätzen (Teheran und Paris) auch das ländliche und kleinstädtische Milieu (die Bretagne, Isfahan, Bandar Abbas etc.)[27] eine Rolle.
Ob nun in frankophonem Milieu aufgewachsen oder nicht, neben den iranischen Klassikern und russischen Autoren wie Tolstoi, Turgenjew, Dostojewski, Gorki, Chekow haben v.a. die französischen Romanautoren des 19. Jahrhunderts für die Leseerfahrung der Autorinnen eine sehr große Rolle gespielt. Letztere waren sowohl in Originalsprache als auch in persischer Übersetzung am iranischen Buchmarkt erhältlich. Zu den am häufigsten genannten Autoren zählen Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Stendhal und Romain Rolland, deren Werke u.a. in übersetzter Fassung als Teil einer Serie von „Weltromanen" im Verlag „Nīl" erschienen sind.[28] Paris' Anziehungskraft als Künstlerstadt wurde also in jedem Fall bereits durch die Jugendlektüre begründet, selbst wenn die Ausbildung nicht auf Französisch erfolgte. Jedoch liegt auf der Hand, dass Djavanns Weg ins Exil weniger geradlinig verlief als beispielsweise der von Kasmaï und Tajadod, deren frankophone Ausbildung bereits einen Vektor in Richtung Frankreich gelegt hatte. Djavann schreibt in dem von ihr selbst[29] gezeichneten Epilog zu *Je ne suis pas celle que je suis*: „Rien n'était moins probable qu'un exil en France, rien ne me destinait à une vie française. […] Même dans mes rêves les plus osés, j'étais à mille lieues de m'imaginer écrivain de langue française. La vie et le hasard en ont décidé pour moi."[30] Djavann flüchtete erst 1991 aus dem Iran und verbrachte zwei Jahre in Istanbul bis sie schließlich 1993 im Alter von 25 Jahren in Paris eintraf. Sie ist die jüngste der ausgewählten Autorinnen und verließ den Iran auch zu einem späteren Zeitpunkt als die übrigen Autorinnen. Ihre beiden Romane *Comment peut-on être français?* und *Je ne suis pas celle que je suis* berichten von den Schwierigkeiten eines vollkommenen Neuanfangs in Frankreich.

[26] Vgl. dazu: Privates Interview mit Rūḥangīz Šarīfīān, 5.6.2013, 11:00-15:00, King's Cross St. Pancras und Umgebung, London; Privates Interview mit Chahla Chafiq: 27.6.2013, 17:00-18:30h, „Café Le Relais de la République", 2, Avenue de la République, 75011 Paris.
[27] Siehe Näheres dazu in Kapitel II.3.
[28] Vgl. dazu die Interviews mit den Autorinnen sowie Anmerkungen zur Jugendlektüre im Werk der Autorinnen, darunter v.a. Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 535.
[29] Vgl. dazu in Kapitel II.3. Chahdortt Djavanns Spiel mit den Identitäten der in ihren Romanen modellierten Frauenfriguren, die nur scheinbar „die sind, die sie vorzugeben scheinen".
[30] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 535.

I.1.2. Die „Islamische Revolution“ als narratives Kippmoment

Die Revolution der Jahre 1978/79 und der darauf folgende Machtumschwung zu Gunsten eines islamischen Regimes kann für alle ausgewählten Autorinnen als direkter bzw. indirekter Grund für die Ausreise aus dem Iran veranschlagt werden. In mehreren Fällen gestaltete sich diese Ausreise als heimliches und oft auch gefährliches Unterfangen. Während hinter Djavanns persönlicher Migrationsgeschichte die Befreiung aus familiären und gesellschaftlichen Machtstrukturen zu vermuten bleibt,[31] waren Sorour Kasmaï und Chahla Chafiq auf Grund ihres politischen Engagements während der Revolution ins Visier der Revolutionswächter geraten. Sie lebten beide zwei Jahre im Teheraner Untergrund, bevor sie unabhängig voneinander nach Paris flohen. Während Chahla Chafiqs persönliche Geschichte in Fragmenten den unterschiedlichsten Figuren ihrer Erzählungen auf den Leib geschneidert ist,[32] widmet Sorour Kasmaï den autobiographischen Roman *La vallée des aigles* ihrer Fluchtgeschichte: Nachdem die erste revolutionäre Exekutionswelle die Führungsschicht unter dem Schah liquidiert hatte, wurde die Verfolgung sonstiger ideologischer Abweichungen vom islamisch motivierten Revolutionsgedanken aufgenommen. Als „Revolutionärin der falschen Fraktion“, nämlich der demokratisch gesinnten Intellektuellen, trat Kasmaï 1983 eine ungewisse Reise Richtung Westen an. Obwohl von den Revolutionswächtern bereits beschattet, gelang es Kasmaï mit Hilfe kurdischer Schlepper über die Berge in die Türkei und weiter nach Frankreich zu flüchten. *La vallée des aigles,* Zeugnis ihrer Flucht wurde aus 20 Jahren Erzähldistanz auf Basis von Notizen, die die Autorin über Jahre hinweg gesammelt hatte, verfasst. In kursiven Einschüben, die das Geschehen metatextuell ähnlich Regieanweisungen kommentieren, spricht sie aus dieser zwanzigjährigen Entfernung während der Rest des Textes emotional involvierter wirkt. Erst die nach 20 Jahren geglückte Wiedereinreise in die „Heimat“ habe ihrer Fluchterfahrung scheinbar ein Ende gesetzt, wodurch diese beschreibbar geworden sei.[33] Die Autobiographie erfasst drei entscheidende Lebensabschnitte: die dreimonatige Flucht, ihre Studienzeit in Moskau und die erste Wiedereinreise in den Iran nach 20 Jahren des Exils. *La vallée des aigles,* „Das Tal der Adler“, topographisches Tor zur Türkei, über das es Kasmaï nach mehreren Versuchen schließlich gelungen war, auszureisen, verkörpert jene Einbahn, die sie ins Exil geführt hat. Erst Jahre nach Passieren derselben war Kasmaï das tatsächliche Ziel der Reise zu vollem Bewusstsein gekommen.

---

[31] Da ich Chahdortt Djavann nicht für ein privates Interview gewinnen konnte, kann dies alleine aus der Kombination des in den Medien kolportierten Bildes der Autorin und der in ihren Romanen rekurrierenden Motive geschlossen werden.

[32] Vgl. ihre beiden Erzählbände *Sūg* (*Trauer*) und *Ğāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*) sowie eingehendere Erläuterungen dazu in Kapitel II.6.

[33] Vgl.: Kasmaï: La vallée des aigles, 9.

Tajadod, Hachtroudi und Šarīfīān verließen zu Studienzwecken bereits vor der Revolution das Land, hatten aber durchaus vor, nach Beendigung derselben wieder in den Iran zurückzukehren. Nahal Tajadod nahm 1977 nach Abschluss des franko-iranischen Gymnasiums „Rāzī" in Teheran ein Sinologiestudium am Pariser INALCO („Institut National des Langues et Civilisations Orientales") auf. Mit den revolutionären Unruhen, die wenig später Teheran erfassten und sich mit der Machtergreifung durch den islamischen Klerus u.a. gegen die *Intelligentsia* wandten, zeichnete sich für sie schnell eine Rückkehr in die Heimat als ungünstig ab. Šarīfīān, die sechs Jahre im Wien der 1960er-Jahre Psychologie und Pädagogik studiert hatte, kehrte nach Erhalt ihres Diploms nach Teheran zwar zurück, entschied sich aber 1981 zum Wohle ihrer Töchter für eine Ausreise nach London, eine Stadt, die ihr Gatte von seinem Studium her kannte.[34] Hachtroudi kehrte ihrerseits direkt nach der Revolution in den Iran, das Land, dem sie auf Grund ihrer Schulbildung in Paris sehr früh entzogen worden war, zurück. Dort wurde sie Zeugin der nachrevolutionären Grausamkeiten und entschied sich nicht zuletzt auf Grund der Restriktionen, denen sich speziell Frauen im öffentlichen Leben fortan zu beugen hatten, dagegen, ihren Lebensmittelpunkt in den Iran zu verlegen. Sie kehrte nach Frankreich zurück, von wo aus sie als Journalistin gegen das erlebte Unrecht in ihrer Heimat anzuschreiben begann. Im Gegensatz zu Kasmaï, die in *La vallée des aigles* von ihrer illegalen Ausreise aus dem Iran berichtetet, zeichnet sie mit dem ursprünglich unter Pseudonym veröffentlichten Roman *L'Exilée* eine illegale Einreise in den Iran im Jahre 1985 nach. Entschlossen, gegen das islamische Regime zu „kämpfen", trat sie der militanten iranischen Widerstandsbewegung, der Volksmudjaheddin, bei, womit sie sich 1991 eine Fatwa sowie einen internationalen Verhaftungsbefehl durch Interpol einhandelte.[35] Seit ihrem 2002 erfolgten Austritt aus der iranischen Volksmudjaheddin führt sie einen friedlichen „Kampf" gegen das Regime sowohl in der Presse als auch der Belletristik.

Die „Islamische Revolution", biographischer Bruch und Angelpunkt gesellschaftlicher Veränderungen im Iran, stellt in vielen der untersuchten Werke ein erzählerisches Kippmoment dar. Dieser historischen Bruchlinie entlang defilieren Figuren, die entweder der vor- oder nachrevolutionären Lebensrealität angehören, die Konventionen der einen oder anderen Sphäre leben, die an dem Umschwung zu ersticken drohen oder bereits erstickt sind und als Wiedergänger die neue „Ordnung" zu subvertieren drohen.[36] Die Rückkehr der Autorinnen in den Iran nach Jahren der Abwesenheit wird in den Romanen sehr oft ganz ähnlich über diese Konfrontation einer künstlich konservierten alten mit der neuen Ordnung

[34] Vgl.: Privates Interview mit Rūḥangīz Šarīfīān, 5.6.2013, 11:00-15:00, King's Cross St. Pancras und Umgebung, London.
[35] Vgl. dazu: Fariba Hachtrouid: A mon retour d'Iran. Paris: Seuil, 2008, 17f.
[36] Vgl. dazu v.a. Tajadods *Elle joue* und *Debout sur la Terre*, Kasmaïs *Le cimetière de verre* sowie Hachtroudis *Iran, les rives du sang*.

dargestellt.[37] Die Aufschlüsselung der gegenläufigen Blickwinkel und entsprechenden Attitüden ist u.a. als ein Versuch zu lesen, erfolgte Veränderungen im Iran einerseits nach Jahren der Abwesenheit nachzuverfolgen und andererseits die aktuelle Situation sowie auch die eigene Geschichte und den jeweiligen aktuellen Bezug zu den Erinnerungen einer „Heimat" zu ergründen. Der aktualisierende Blick auf die Relikte einer „anderen Zeit" wird als Schlüssel zu einem tieferen Verständnis des „Selbst" sowie auch der eigenen Kultur verstanden. Ganz ähnlich beschreibt Didi-Huberman in seinem Auschwitz-Birkenau gewidmeten Essay *Écorces* „Fundstücke" der Vergangenheit u.a. als Hilfe, die Gegenwart des Erinnernden und die Prägung, die ihn genau zu denselben geleitet habe, besser zu verstehen:

> C'est pourquoi l'art de la mémoire, dit Benjamin, est un art „épique et rhapsodique": „Au sens le plus strict, le véritable souvenir doit donc, sur un mode épique et rhapsodique, donner en même temps une image de celui qui se souvient, de même qu'un bon rapport archéologique ne doit pas seulement indiquer les couches d'où proviennent les découvertes, mais aussi et surtout celles qu'il a fallu traverser auparavant." Je ne prétends donc pas, en regardant ce sol, faire émerger tout ce qu'il cache. J'interroge seulement les couches de temps qu'il m'aura fallu traverser auparavant pour parvenir jusqu'à lui. Et pour qu'il vienne rejoindre, ici même, le mouvement – l'inquiétude – de mon propre présent.[38]

In der Suche, sich selbst und ein Land zu verstehen, verbirgt sich in den Werken der Autorinnen aber auch die Suche nach dem zutiefst Menschlichen, also in gewissem Sinne die Suche nach einer universellen Dimension der *conditio humana*.

I.1.3. Familie als Ausgangspunkt der Geschichte einer „Heimat"

Die Familie der Autorin taucht in manchen der untersuchten Werke als Anhaltspunkt für eine Analyse historischer Ereignisse einerseits und der Ergründung der eigenen Identität andererseits, auf. Nahal Tajadod erklärt bei einer Buchvorstellung in der „Cité nationale de l'histoire de l'immigration", dass sie sich in ihrem Schreiben, das der familiären Genealogie verpflichtet ist, dem Iran und ihrer Familie ein Stück näher fühle. Beide würden dadurch plastischer und für sie „angreifbarer": „Le travail sur mon dernier roman [gemeint ist *Elle*

[37] Vgl. dazu v.a. Tajadods *Passeport à l'Iranienne* und Kasmaïs *La vallée des aigles*.
[38] Georges Didi-Huberman: Écorces. Paris: Minuit, 2011, 64f.

joue] m'a permis de *toucher* l'Iran qui me manquait..."[39] Die Kontinuität zwischen der Eltern- und den nachfolgenden Generationen wird also literarisch inszeniert, um die verlorene Bande fiktiv zu erleben: Die Einschreibung der Autorin als Glied einer Generationenkette, die Herkunft und „Heimat" eindeutig definieren, erfolgt über die Literatur, da jene Kette durch die historischen Ereignisse zerrissen wurde. Explizit der Mutter oder dem Vater gewidmete Werke sind z.B. Djavanns *Je ne suis pas celle que je suis*,[40] Hachtroudis *Iran, les rives du sang*[41] und *L'Exilée*.[42] Hinweise auf familiäre Verstrickungen in die Geschichte des Irans, so wie beispielsweise Kasmaïs lakonische Bemerkung, dass das Exil einer Familientradition entspreche, womit sie zur Geschichte der großelterlichen Verbannung nach Russland ausholt, finden sich ebenfalls in mehreren Werken.[43] Tajadod schrieb ein „zweibändiges Jahrhundertporträt" auf den Schultern einerseits der väterlichen, andererseits der mütterlichen Erblinie: Zwei ihrer Romane, die die Geschichte des Irans im letzten Jahrhundert aufgreifen, schöpfen aus dem Familiengedächtnis der Autorin: *Le dernier album des miracles. Chronique d'une famille persane* (1995) ist bemüht, am Beispiel der väterlichen Ahnen der Autorin eine möglichst genaue Darstellung der gesellschaftlichen Strömungen und Einflüsse rund um die „Konstitutionelle Revolution" (1905-1911) abzugeben: "Pour feuilleter cet album, qui paraît remonter à des temps très anciens – mais il ne s'agit en réalité que d'un siècle –, j'ai fait appel à mille souvenirs, qui me viennent surtout de mon père. Il avait soixante-quatorze ans quand je suis née, en 1960. Sa mémoire remontait sans effort au XIXe siècle. Homme éclairé, "moderne" (il fut le premier dans notre famille à poser le turban pour se vêtir à l'européenne), il conservait aussi le recul nécessaire, le regard juste, pour parler de ces événements-là."[44] Die Familie des Vaters stammte ursprünglich aus dem Norden des Irans, der Provinz Mazandaran, ebenso wie Reżā Schah, mit dem den Vater zwar eine Freundschaft, nicht aber die politische Einstellung verband. Tajadods Vater, seinerseits Republikaner, hatte die französische Verfassung ins Persische übersetzt und glaubte an eine mögliche Demokratisierung des Landes unter Beibehaltung gewisser iranischer und islamischer Traditionen. Im Zuge der von Reżā Schah veranlassten Gesellschaftsreformen legte der Vater der Autorin die klerikale Tracht ab, adaptierte eine westliche Garderobe und wählte 1936 *tajadod* („modern" – geflügelter Begriff des Politjargons seiner Zeit sowohl im Iran, als auch in der Linie, die Atatürk in der Türkei vorgab) als Nachnamen. Er bekleidete verschiedene politische Ämter, zuletzt das des Justizministers unter dem Premier Moṣadeq. Den literarischen Anschluss zu dem „iranischen Jahrhundertporträt" publizierte Nahal Taja-

[39] Nahal Tajadod anlässlich eines Autorengesprächs im Rahmen der Reihe „Café littéraire": 13.10. 2012, 16:30-19:00 Uhr, Médiathèque Abdelmalek Sayad, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, Palais de la Porte Dorée, 293 avenue Daumesnil, 75012 Paris.
[40] „À mon père, même si c'est trop tard." (Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, Widmung).
[41] Der Roman ist als unmittelbare Reaktion auf den Tod der Mutter entstanden.
[42] *L'exilée* ist Hachtroudis Vater, Mohsen Hachtroudi, gewidmet.
[43] Vgl. dazu: Sorour Kasmaïs *La vallée des aigles* und Chahla Chafiqs *Ğāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*).
[44] Nahal Tajadod: Le dernier album des miracles. Chronique d'une famille persane. Paris: Plon, 1995, 9.

dod 15 Jahre nach dem Erscheinen von *Le dernier album des miracles* mit dem Roman *Debout sur la Terre* (2010), dessen Titel einem Gedicht Forūġ Faroḫzāds entlehnt[45] und der ihrer Mutter gewidmet ist: „L'histoire d'Ensiyeh était calquée sur celle de ma mère, alors que je ne voulais pas écrire sur elle. Encore aujourd'hui, je ne peux toujours pas lire une ligne écrite de sa main."[46] Die Protagonistin Ensiyeh steht in diesem Roman im Mittelpunkt einer Welt, die im Begriff ist, sich radikal zu verändern: es handelt sich um den Vorabend der „Islamischen Revolution". Ausführlich widmet sich die Erzählung dem Sittenbild der Gesellschaft der ausgehenden Regentschaft Moḥammad Reżā Schahs, dem Sohn Reżā Schahs. (Letzterer hatte sich während des Zweiten Weltkriegs von den Alliierten zur Abdankung zu Gunsten seines Sohnes gezwungen gesehen.) Mit dem nahenden revolutionären Umbruch beschleunigt Nahal Tajadod das narrative Tempo des Romans: in geraffter Darstellung überschlagen sich die Ereignisse bis schließlich „Bühnenbild" und Charaktere in eine andere Welt zu kippen scheinen. Zuvor Gewesenes und Geschehenes wird subvertiert, eine neue Ordnung und Sitten etabliert, ja sogar die Sprache anders gebraucht, die Zeit anders gelesen. Dieses Inversionsmoment ist ähnlich einer filmtechnischen Überblendung konstruiert:[47] Die Realität wird vorerst durch das Groteske entstellt und erscheint unter dem Eindruck eines Zerrbildes, das sich nach und nach immer deutlicher als blanker Alptraum abzeichnet. An der Figur des zuvor noch als Elektriker tätigen, „über Nacht" jedoch zum Präfekten erwählten Massoud führt Nahal Tajadod die Machtrochade der Führungsschicht vor. Es ist anzunehmen, dass die Autorin bei der Modellierung seines Charakters den Protagonisten der in den Jahren 1973/74 ausgestrahlten Fernsehserie *Morād Barġī* (*Morād, der Elektriker*) vor Augen hatte. Als Pionierin dieses Fernsehformats wurde die Serie einmal wöchentlich ausgestrahlt und erzielte einen derartigen Erfolg, dass sich nach 20 Uhr die Straßen Teherans leerten – schenkt man der illustrativen Beschreibung der Soziologin Fariba Adelkhah Glauben.[48] Morād verkörpert in der Fernsehserie einen jungen Iraner, der aus finanziellen Gründen die Landwirtschaft gegen ein prekäres und einsames Leben in der Stadt eintauschen muss. In seinem der „Muttererde" entfremdeten Dasein verkörpert er das Gegenbild zum modernen Traum der Großstadt. Mittelpunkt der Handlung ist die sich langsam entspinnende Liebesgeschichte mit Maḥbūbeh, Tochter einer der Mittelschicht angehörigen Familie, die in moderater Weise traditionelle Werte hochhält. Diese wurden laut Adelkhah in *Morād Barġī* als heile Alternative zu der vom Regime forcierten Modernisierung nach westlichem Vorbild vorgeschlagen und boten Iranern der verschiedensten Gesell-

[45] Forūġ Faroḫzād: *Rūye ḫāk* (Auf der Erde), enthalten im Zyklus: *Tavalod-e dīgar* (Wiedergeburt bzw. eine andere Geburt).
[46] Mireille Ferreira: „Debout sur la terre. Entretien avec Nahal Tajadod", La revue de Teheran, No 57, août 2010, http://www.teheran.ir/spip.php?article1228 (07.02.2012). Nahal Tajadods Mutter starb während jene gemeinsam mit ihr an *Roumi le brûlé* (2004) arbeitete.
[47] Vgl. dazu das Kapitel „Créature de Dieu": Nahal Tajadod: Debout sur la terre. Paris: Éditions J.C. Lattès, 2010, 425-436.
[48] Vgl.: Fariba Adelkhah: La révolution sous le voile. Femmes islamiques d'Iran. Paris: Karthala, 1991,32.

schaftsschichten ein Identifikationsmodell.[49] Einerseits zeigt diese Fernsehserie die Frustration eines beträchtlichen Anteils der Bevölkerung gegenüber staatlichen Reformen auf, die auf dem Prinzip des Ausschlusses anstatt der Einbindung der sozialen Diversität innerhalb der Nation beruhten.[50] Und andererseits verdeutlicht die Serie das zweigleisige Unterfangen der „Volkserziehung" über die Medien: Ähnlich wie auch das aktuelle Regime mit Programmen, die über Satellitenanlagen aus der gesamten Welt empfangen werden können, in Konkurrenz zu treten hat, trugen damals u.a. auch Serien wie *Morād Barġī* zur politischen Stimmungsmache in den betroffenen gesellschaftlichen Kreisen bei.

Die der filmischen Überblendung ähnliche literarische Repräsentation der revolutionären Wende in *Debout sur la Terre* komprimiert verschiedene Zeithorizonte: Die bisher vorherrschende Ordnung wird überlagert als wären Vergangenheit und Zukunft zu einem kurzen Moment der Gleichzeitigkeit verschmolzen um schließlich das Bild der Vergangenheit sukzessive zu Gunsten der Zukunft aufzulösen. Jean-Louis Leutrat weist in seinem Artikel *Larmes du cinéma*[51] auf die dekonstruktive Funktion der Überblendung hin: Sie komme einer Art der Absorption bzw. gar einer „filmischen Träne" nahe – eine Metapher, die einerseits der Konsistenz, d.h. also der Verflüssigung des betreffenden Textabschnitts in *Debout sur la Terre* und andererseits der Trauer über den Verlust einer gesamten „Welt", gerecht wird. Mit Nahal Tajadods Entlehnung aus der Filmsprache sowie der Figur Fereydouns, „l'heureux réalisateur",[52] dem „Auge" des Romans,[53] finden sich in *Debout sur la Terre* Anklänge an ein Universum, dem sowohl Nahal Tajadods Ehemann Jean-Claude Carrière als auch die Protagonistin ihres zuletzt erschienenen Romans *Elle joue* (2012), Sheyda Shayan, angehören.

I.1.4. Sprache versus Nation

Neben persönlich-familiären Entscheidungen (so z.B. für Šarīfīān die Verbindung nach London über ihren Gatten) kamen für die Autorinnen bei der Wahl des „Gastlandes" sowohl aktuelle als auch länger zurückliegende politische Einflüsse zum Tragen. Frankreich hat bereits zu Schahzeiten einen der beliebten Orte des Exils (z.B. für Ṣadeq Hedāyat und Imam Khomeini[54]) dargestellt. Kasmaï, Hachtroudi und Tajadod, die insgesamt eine Erziehung im

[49] Vgl.: Adelkhah: La révolution sous le voile, 32.
[50] Vgl.: Adelkhah: La révolution sous le voile, 33.
[51] Jean-Louis Leutrat: „Larmes du cinéma", Revue La Licorne, No 37 (2005), http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=1644 (3.12.2012).
[52] Tajadod: Debout sur la terre, 41.
[53] „Entretien avec Nahal Tajadod", Magazin Culture Paper Blog, 1.8.2009, http://www.paperblog.fr/2175514/entretien-avec-nahal-tajadod/ (07.02.2012).
[54] Laut DMG-Schreibweise eigentlich: Ḫomeīnī.

Klima französischer Einflüsse genossen haben, waren auf Kultur und Sprache des Gastlandes bereits eingestellt. Tajadod und Hachtroudi, bei denen die schriftstellerische Karriere sich parallel zu einer wissenschaftlichen (Tajadod) bzw. einer journalistischen (Hachtroudi) Karriere entwickelte, entschieden sich auf Anhieb für Französisch als Literatursprache. Tajadod erklärt, dass sie sich inzwischen zu weit von der eigenen Muttersprache entfernt habe, als dass sie sich ihrer als Literatursprache bedienen könnte,[55] dennoch spiele persischsprachige Literatur weiterhin eine wichtige Rolle als Inspirationsquelle für ihr künstlerisches Schaffen wie sie in einem Interview nach Erscheinen von *Debout sur la Terre* erläutert: „Je me nourris de l'Iran. L'idée de ne plus pouvoir y retourner est le cauchemar de ma vie. Je me sens de plus en plus iranienne et après ce dernier livre je me sens aussi kurde, comme ma mère."[56] Zu ihrer regelmäßigen Lektüre zählen zum einen die klassische persische Poesie und zum anderen zeitgenössische Prosaautorinnen, darunter Golī Taraqī und Zūyā Pīrzād, denen sie große Bewunderung entgegen bringt.[57] Tajadod erklärt weiter, dass sie zu Lyrik einen Zugang habe wie andere zu Gott. Rat auf verschiedenste Fragen ihres Schreiballtags suche sie in Werken z.B. von Forūġ Faroḫzād oder Nīmā Yūšīğ – eine Art der „Befragung des Schicksals" wie sie vor allem mit den Werken des Dichters Ḥāfeẓ im Iran weit verbreitet ist (*Fāl-e Ḥāfeẓ*). Auf diese Weise habe sie z.B. auch zum Titel ihres vorletzten Romans (*Debout sur la Terre*) gefunden: Bei „Befragung" Faroḫzāds Lyrikband *Tavalod-e dīgar* habe Tajadod denselben auf der Seite des gleichlautendenden Gedichts aufgeschlagen.[58] Die starke Verwurzelung in der traditionellen persischen Poesie zeigt sich in Tajadods Werk außerdem auch in ausgewiesenen Zitaten[59] so wie im Intertext, der v.a. Rūmī, Ḥāfeẓ und Faroḫzād[60] auf den Plan ruft.

Tajadods französischsprachiges Schreiben mit seiner persischsprachigen Unterfütterung kann exemplarisch für den neuen „Geist" gelesen werden, den Übersetzungen oder nichtmuttersprachliche Autorinnen in eine Nationalsprache einführen.[61] Tajadod nimmt in ihren Texten beispielsweise persische Ausdrücke in Umschrift auf oder übersetzt Redewendungen ins Französische, die ihrerseits Träger kultureller Besonderheiten sind. So erhält ihr Schreiben z.B. durch die Aufnahme von Ausdrücken, die der iranischen Höflichkeitsetikette (*taʿrof*) verpflichtet, im Französischen aber ungewöhnlich sind, einen Hang ins Groteske: Zu übertriebener Anstandsbekundung dienen Tajadod z.B. „Que je me sacrifie pour ton bon

[55] Privates Interview mit Nahal Tajadod: 19.11.2012, 10:00-11:00, 5, rue Victor Massé, 75009 Paris.
[56] Mireille Ferreira: „Debout sur la terre. Entretien avec Nahal Tajadod", La revue de Teheran, No 57, août 2010, http://www.teheran.ir/spip.php?article1228 (07.02.2012).
[57] Vgl.: Privates Interview mit Nahal Tajadod: 19.11.2012, 10:00-11:00, 5, rue Victor Massé, 75009 Paris.
[58] Vgl.: Privates Interview mit Nahal Tajadod: 19.11.2012, 10:00-11:00, 5, rue Victor Massé, 75009 Paris.
[59] Vgl. dazu z.B. den Verweis auf Rūmīs *Maznawi* in: Nahal Tajadod: Debout sur la terre, 271 oder den Hinweis auf Rūmīs Exilerfahrung und seine mit derselben in Verbindung stehenden Identitätskrise in: Nahal Tajdod: Elle joue. Paris: Albin Michel, 2012, 177.
[60] Vgl. dazu Kapitel II.2.
[61] Vgl. dazu: Darwich: La terre nous est étroite, 8 (Vorwort).

visage“[62] und „J’ai mangé le pain et le sel de son père“[63], unter den Flüchen hält sie „Vous voyez quelle poussière s’est jetée sur ma tête ?“[64] parat. Die wörtliche Übersetzung alleine dient an dieser Stelle nicht als Schlüssel zum Leseverständnis und produziert daher bei dem des Persischen nicht mächtigen Publikum Erstaunen. Tajadod verfremdet das Französische, indem sie es mit einer kulturellen Dimension unterlegt, die in den Iran weist. Sie wirft quasi einen „frischen Blick“ auf das Französische. Außerdem greift Tajadod in *Debout sur la Terre* besondere Moden des Sprachalltags ironisch auf, die jeweils auch eine historische und eine politische Dimension in sich tragen: Die vor der Revolution in den privilegierteren Gesellschaftsschichten gängig gebrauchten Französismen versieht sie mit dem iranischen Akzent ihrer Charaktere sowie mit einer entstellten Orthographie, die der Fusion (*métissage*) der beiden Sprachen entspricht: „moussiou“ (Monsieur),[65] „télévisioun“ (Fernseher),[66] „couafour“ (Friseur),[67] „tiatr“ (Theater).[68] Die mit der Revolution über die Sprache hereinbrechende klerikale Färbung der Alltagssprache macht Tajadod am inflationären Gebrauch der Titel „mashdi“/„hadj agha“ und „hadj khânoum/mère“ (Formen der Anrede für männliche und weibliche Pilger bzw. die pauschal gebrauchte Anrede „Mutter“ für Frauen gewissen Alters) erkennbar.[69] Bemerkenswert an diesen Anredeformen scheint der Umstand, dass sie in die Privatsphäre (sowohl die religiöse, als auch die familiäre) der Angesprochenen vordringen wie Tajadod in *Passeport à l’Iranienne* auch aufzeigt:

> …ma mère et toutes les femmes de sa génération, du jour au lendemain, furent abordées dans les administrations, dans les commerces, dans les restaurants par le terme *mâdar*, qui signifie ‘mère’. J’entendis une fois ma mère répondre à un garçon qui lui avait tendu le menu en l’appelant *mâdar*: ‘Mais je n’ai jamais couché avec votre père! Comment serais-je votre mère?‘ Le garçon avait jeté un regard surpris à cette femme qui n’avait pas couché avec son père et qu’il devait néanmoins appeler ‘mâdar’, avant de repartir vers les cuisines sans un mot.[70]

Es ist davon auszugehen, dass die Kenntnis der Exilsprache zwar die Anfangsphase im Gastland erleichtert, aber keineswegs die Schwierigkeiten für die Betroffenen aufhebt, die mit der „Vertreibung aus der Muttersprache“ verbunden sind. Hachtroudi spricht z.B. davon, dass sie jahrelang keine Sprache besessen habe, weder Französisch noch Persisch.

[62] Tajadod: Debout sur la terre, 57.
[63] Tajadod: Debout sur la terre, 265.
[64] Tajadod: Debout sur la terre, 166.
[65] Tajadod: Debout sur la terre, 72.
[66] Tajadod: Debout sur la terre, 113.
[67] Tajadod: Debout sur la terre, 204.
[68] Tajadod: Debout sur la terre, 218.
[69] Tajadod: Debout sur la terre, 426.
[70] Nahal Tajadod: Passeport à l’iranienne. Paris: Éditions JC Lattès, 2007, 82.

Französisch sei inzwischen ihre „langue de tête“[71] geworden und habe so ihre Sprachheimat ausgeweitet.[72] Zweifel, die Hachtroudi in Verbindung mit dem Sprachgebrauch habe, würden inzwischen viel öfter und stärker in Verbindung mit dem Persischen auftauchen.[73] Ähnliches behauptet Sorour Kasmaï mit dem Verweis auf ihre kritische Haltung gegenüber dem Gebrauch des Persischen. Im Französischen fühle sie sich freier als in der Muttersprache: „Quand j'écris en français, je me permets tout, peut-être parce que je ne suis pas née en France, peut-être est-ce mon ignorance.“[74] Trotzdem bezeichnet sie sich in beiden Sprachen, die fest in ihrer Kindheit und Jugend verankert sind, als fast ebenbürtig beheimatet: „Ces deux langues me constituent vraiment; ma langue, mon écriture, mon identité, mon imaginaire sont partagés entre ces deux langues.“[75] Kurioserweise hatte sie, kaum in Paris angekommen, das Bedürfnis empfunden, diesen beiden Sprachheimaten zu entkommen. Sie entschied sich für einen dritten Sprachraum, und zwar den russischen, und nahm ein entsprechendes Studium am INALCO auf. Mit dem Wissen um die in der Familiengeschichte der Autorin perpetuierte Flucht- und Exilerfahrung lässt sich diese Entscheidung erklären: Als zu Beginn des 20. Jahrhunderts Moḥammad ʿAlī Schah im Zuge der „Konstitutionellen Revolution“ den Iran verlassen musste, begleitete Kasmaïs Großmutter, die dem Hofstaat des Qadscharenmonarchen angehörte, die königliche Familie über Istanbul nach Odessa. Ihren zukünftigen Mann, ebenfalls einen im russischen Exil befindlichen Iraner, lernte sie dort kennen. Die Machtergreifung durch die Bolscheviken im Zuge der Oktoberrevolution zwang Kasmaïs Großeltern zurück in die „Heimat“, die sie über die Türkei erreichten. Ihre Einreise erfolgte über dieselbe Strecke, die ihre Enkelin, Sorour Kasmaï, mit Hilfe kurdischer Schlepper mehr als ein halbes Jahrhundert später in umgekehrter Richtung zurücklegte um aus dem Iran zu fliehen. Dem besagten „Tal der Adler“ wurde somit mehrfach die Fluchterfahrung von Mitgliedern der Familie Kasmaï in unterschiedlichen historischen Kontexten eingeschrieben. Die „lange Familientradition des Exils“, wie sie Kasmaï bezeichnet,[76] liest sich stellvertretend für die Geschichte eines bewegten iranischen Jahrhunderts. Kasmaïs erste Berührungen mit Russisch waren an die Kinderlieder, die ihre Großmutter abends für den Nachwuchs sang, und an Unterhaltungen, die diese bei Teekränzchen im Kreise russischer Bekannter führte, geknüpft.[77] Jahre später erst kehrte Kasmaï also in Paris zu

[71] Radio Méditerranée Internationale, Interview avec Fariba Hachtroudi, „La langue française vue d'ailleurs“, 22.5.2000, http://www.medi1.com/archives/Ecrivains/Ecrivains.php (21.5.2013).
[72] Privates Interview mit Farbiba Hachtroudi: 24.5.2013, 17:30-18:30 Uhr; Café St Jean, Place des Abesses, 75018 Paris.
[73] Radio Méditerranée Internationale, Interview avec Fariba Hachtroudi, „La langue française vue d'ailleurs“, 22.5.2000, http://www.medi1.com/archives/Ecrivains/Ecrivains.php (21.5.2013).
[74] Privates Interview mit Sorour Kasmaï: 18.12.2012, 17:30-19:00, „Café Les Editeurs“, Carrefour de l'Odéon, 75005 Paris
[75] Vgl.: Privates Interview mit Sorour Kasmaï: 18.12.2012, 17:30-19:00, „Café Les Editeurs“, Carrefour de l'Odéon, 75005 Paris
[76] „A chaque génération, sa révolution et sa fuite.“ (Kasmaï: La vallée des aigles, 209).
[77] Vgl.: Privates Interview mit Sorour Kasmaï: 18.12.2012, 17:30-19:00, „Café Les Editeurs“, Carrefour de l'Odéon, 75005 Paris.

dieser Sprache zurück. In einem Interview für „Actes Sud“ bezeichnet Kasmaï Russisch als „nouvel espace“,[78] einen „neuen Raum“, der nicht wie Persisch und Französisch in der unmittelbaren Vergangenheit verankert war; eine Sprache geeignet für einen völligen Neuanfang; oder eine neuerliche Flucht, wie ihr Vater es nannte.[79] Russisch ermöglichte ihr, eine gewisse Distanz zu ihrem bisherigen Leben einzunehmen. Neben dem vage aus der Kindheit erhaltenen Sinn für die Melodie der Sprache fiel bei ihrer Studienwahl v.a. der Wunsch ins Gewicht, Dostojewski und Tolstoi im Original lesen zu können.[80] Ein Studienaufenthalt am Puschkin-Institut der Universität Moskau führte Kasmaï 1987 in einen von Perestrojka und Glasnost aufgeweichten Kommunismus unter Gorbatschow. Umstrukturierungsbestrebungen und der Wunsch nach schrittweiser Demokratisierung hatten eine Dynamik innerhalb der Gesellschaft ausgelöst, die die Boulevards erfüllte und an die Stimmung vor der iranischen Revolution erinnerte.[81] Während Kasmaï in Paris als die „Iranerin“ gehandelt wurde, sah das junge Moskau in ihr die „Pariserin“, da die Sowjetunion vollständig nach Westen ausgerichtet war. Dies habe es ihr ermöglicht, ein differenzierteres Bewusstsein zu entwickeln, was ihre eigene Identität betraf.[82] Inzwischen ist ihr das Russische, das sie als Übersetzerin im Theatermilieu einsetzt, als wichtiger Ausweg aus ihrer sprachlichen Gespaltenheit ans Herz gewachsen: „À chaque fois que j’ai marre de mon identité partagée, je me réfugie dans le russe, j’oublie mon état d’exilée.“[83] Ihr literarisches Debut führte Kasmaï zu Persisch und Französisch als Literatursprachen zurück: Mit ihrem ersten Roman *Le cimetière de verre* schuf sie eine „zweite Fassung“ bzw. „Neuschreibung“ ihres unveröffentlichten persischen Romans *Gūrestān-e šīše-ī* (*Gläserner Friedhof*). Passagen wurden verändert, andere wiederum hinzugefügt. Die finale Arbeit bestand darin, beide Versionen abzugleichen und somit ein neues Ganzes zu schaffen. Insgesamt arbeitete Kasmaï zwölf Jahre an der Redaktion dieses Romans (dieser „beiden Romane“). Während die persische Fassung bis auf einen kurzen Auszug im schwedischen Feuilleton „Bārān“ unveröffentlicht blieb,[84] fand die französische 2002 an die Öffentlichkeit.

Djavann und Chafiq waren wie bereits erwähnt bei ihrer Ankunft in Paris des Französischen nicht mächtig, mussten also erst die Sprache des Gastlandes erlernen. Chafiq erzählt in einem Interview mit Odile Habel, dass sie während der ersten Zeit im Exil größtenteils in der Vergangenheit gelebt und auf eine Möglichkeit der Rückkehr in den Iran gewartet habe, was

[78] Interview mit Sorour Kasmaï, „Positions. Revue de ligne d’Actes Sud“, http://www.positions.fr/2/interviews/sorour.htm (2.2.2012).
[79] Kasmaï: La vallée des aigles, 141.
[80] Vgl.: Privates Interview mit Sorour Kasmaï: 18.12.2012, 17:30-19:00, „Café Les Editeurs“, Carrefour de l’Odéon, 75005 Paris.
[81] Vgl.: Kasmaï: La vallée des aigles, 146.
[82] Vgl.: Privates Interview mit Sorour Kasmaï: 18.12.2012, 17:30-19:00, „Café Les Editeurs“, Carrefour de l’Odéon, 75005 Paris.
[83] Vgl.: Privates Interview mit Sorour Kasmaï: 18.12.2012, 17:30-19:00, „Café Les Editeurs“, Carrefour de l’Odéon, 75005 Paris.
[84] Sorour Kasmaï: Gūrestān-e šīše’ī. Bārān, Nr. 30, Stockholm: Bārān, Herbst/Winter 2011, 250-257.

die Umstellung auf die neue Sprache erheblich erschwert hätte.[85] In diesem Verhalten zeigt sich u.a. auch ein Phänomen, das von verschiedenen Autoren, die zwischen zwei Kulturen leben, beschrieben wird: Neben der Hoffnung, die auf eine Rückkehr besteht, wird das Erlernen einer anderen Sprache als Verrat an der Mutter(sprache) empfunden. So erklärt beispielsweise die estnisch-französische Autorin die Lernschwierigkeiten ihrer jugendlichen, erst kürzlich mit ihrer Mutter in Frankreich eingewanderten Protagonistin Kadri Raud über deren Angst, die Mutter zu hintergehen.[86] Chahla Chafiq selbst ist inzwischen nach rund 30 Jahren, die sie im Exil verbracht hat, schließlich zum Schreiben auf Französisch übergegangen.

Ganz im Gegensatz dazu war für Djavann der Umstieg auf eine andere Alltagssprache, nämlich Französisch, Teil ihrer Flucht. Ihr zuletzt erschienener Roman *La dernière séance* ist eine Hommage an diese Sprache, die der Widmung abzulesen ist: „À la langue française qui m'a donné une deuxième vie."[87] Eine zehn Jahre dauernde Psychoanalyse schenkte ihr gemeinsam mit der neuen Sprache eine neue Identität, eine neue Vergangenheit sowie eine neue Geschichte.[88] Trotzdem weist Djavann aber auf ihre Herkunft und die Spuren, die diese in ihrem Inneren hinterlassen habe, hin: „Moi, aujourd'hui je vis en français, ce qui ne veut pas dire que j'ai oublié le persan. Le persan résonne dans mon français. [...] Je n'ai pas rompu avec mes origines. Mes origines sont dans ma tête, dans mon cœur. […] J'ai adopté la langue française et la langue française m'a adoptée."[89]

Šarīfīān war im Gegensatz zu den anderen Autorinnen bereits älter als ihr Leben im Exil begann, wodurch sie Englisch niemals so gut erlernte, sodass sie sich darin literarisch zu Hause fühlen könnte.[90] Im Zusammenhang mit der Sprachbeheimatung drängt sich an dieser Stelle unweigerlich die Frage auf, ab wann bzw. ob man eine Sprache tatsächlich zu besitzen behaupten kann bzw. wo sich die Grenze zwischen Sprachexil und -heimat genau bewegt. Jacques Derrida, dessen Essai *Le monolinguisme de l'autre* u.a. dieser Frage auf den Grund geht, spricht sich gegen die Möglichkeit des „Sprachbesitzes" aus. „Natürliches Eigentum" existiere nicht, selbst die Behauptung, die Muttersprache zu „bewohnen" („habiter") sei lediglich eine Illusion[91] und leiste lediglich Besitzanspruch sowie Neid Vorschub: „…quiconque doit pouvoir déclarer sous serment, dès lors: je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne, ma langue „propre" m'est une langue inassimilable. Ma langue, la seule que

[85] Odile Habel: „L'exil en clair obscur", Elle suisse, 19.12.2005.
[86] Vgl.: Katrina Kalda: Arithmétique des Dieux. Paris: Gallimard, 2013, 37.
[87] Chahdortt Djavann: La Dernière Séance. Paris: Fayard, 2013, 7.
[88] Vgl. dazu: Chahdortt Djavann: Interview im Rahmen der Konferenz „Die Kunst der Freiheit. Autonomie und Engagement nach Sartre und Adorno", veranstaltet von der Sonntagsgesellschaft Wien am 30.09.2011.
[89] „La Langue française vue d'ailleurs. Point de vue de Chahdortt Djavann", Radio Méditerranée Internationale, 1.12.2003, http://www.medi1.com/player/player.php?i=985874 (12.12.2012).
[90] Interview mit ʿAlī Dehbāšī, Boḫārā Nr. 43, 2005, http://www.noormags.com/view/fa/articlepage/434574 (20.3.2013).
[91] Vgl.: Jacques Derrida: Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse de l'origine. Paris: Galilée, 1996, 112-113.

je m'entende parler et m'entende à parler, c'est la langue de l'autre."[92] Alles Sprechen sei somit laut Derrida Übersetzen[93] und jeder befinde sich im Exil in Bezug auf das, was er zu „bewohnen" glaubt.

I.1.5. Auslöser des literarischen Schreibens

Die ausgewählten Autorinnen geben an, erst im Exil ernsthaft zu schreiben begonnen zu haben. Abgesehen von dem persönlichen Drang, die verdichtete Lebenserfahrung einer exilierten Existenz niederzuschreiben, nennen die Autorinnen unterschiedliche Auslöseereignisse, die das literarische Schreiben nach sich gezogen hätten. Für Fariba Hachtroudi war es der plötzliche Tod der Mutter sowie ihre Entscheidung, vom bewaffneten Widerstand bei der Volksmudjaheddin zum friedlichen durch das Schreiben überzuwechseln. Für Chahla Chafiq bedeutete die Flucht nach Paris gleichzeitig auch die „gesunde" Distanz zu einem autoritären Vater, der die literarische Ader seiner Tochter geringschätzte und sich stattdessen eine naturwissenschaftliche Karriere für sie erhoffte. Bereits in Teheran ging Chafiq mit einem Soziologiestudium, das sie schließlich an der Pariser „Sorbonne" beendete, einen Kompromiss ein. Das Schreiben abseits des mahnenden Vaterblicks habe ihr geholfen, eine Art inneres Gleichgewicht im Exil herzustellen.[94] Rūḥangīz Šarīfīān, die bereits als Jugendliche Theaterstücke für ihre Mitschüler verfasste, begann erst in London, einige Jahre nach ihrer Ankunft, ernsthaft zu schreiben. Die erste Novelle, die sie verfasste, trägt den Titel *Yekī būd yekī na-būd* (*Es war einmal…*),[95] eine Hommage einerseits an die Eingangsformel des persischen Märchens und andererseits an den „Vater der modernen iranischen Prosa", ʿAlī Ğamālzāde, der mit seinem gleichnamigen Erzählband in die iranische Literaturgeschichte einging.[96] Entdeckt und bestärkt wurde sie in ihrem Schreiben vom Autorenehepaar Moḥammad Kiānūš und Parī Manṣūrī.

[92] Derrida: Le monolinguisme de l'autre, 47.
[93] Vgl.: Derrida: Le monolinguisme de l'autre, 117.
[94] Vgl.: Odile Habel: „L'exil en clair obscur", Elle suisse, 19.12.2005.
[95] Vgl.: Interview mit ʿAlī Dehbāšī, Boḫārā Nr. 43, 2005, http://www.noormags.com/view/fa/articlepage/434574 (20.3.2013).
[96] Siehe dazu mehr in Kapitel III.1.

I.1.6. Lebens- und Kreationsbedingungen im Exil

Die meisten der ausgewählten Autorinnen gehen neben dem Schreiben einer mehr oder weniger intensiven Beschäftigung nach. Dabei handelt es sich bei allen Autorinnen um Tätigkeiten, die in einem gewissen Verhältnis zu deren persönlicher Ausrichtung und Überzeugung, die sie in ihren literarischen bzw. essayistischen Werken zum Ausdruck bringen, stehen. Chahla Chafiq arbeitet beispielsweise als Direktorin der ADRIC („Agence pour le développement des relations interculturelles pour la citoyenneté"), einer Vereinigung, die sich für Frauenrechte in verschiedenen politischen Kontexten einsetzt. Fariba Hachtroudi gründete neben ihrer journalistischen Arbeit die nach ihrem Vater Mohsen Hachtroudi benannte Menschenrechtsorganisation „MoHa" in Paris, die sich für Frauen- und Menschenrechte, demokratische Grundwerte sowie die „Verbreitung" der iranischen Kultur und Kunst einsetzt. Sorour Kasmaï koordiniert die Reihe „Horizons persans" im Verlag „Actes Sud", für die sie iranische Schriftsteller, darunter Iradj Pezeshkzad und Shahrokh Meskoob, ins Französische übersetzt. Sie steht damit am Beginn eines Projekts, das sie sich als Neuankömmling in Paris angesichts der nur spärlich übersetzten iranischen Literatur zum Ziel gesetzt hatte.[97] Šarīfīān arbeitet neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit fallweise am „British Institute", wo sie u.a. in die Auswahlverfahren von Übersetzern eingebunden ist. Ihr und Tajadod wird jedoch im Gegensatz zu den anderen Autorinnen das Glück zuteil, dass durch ihre Ehe einerseits und die Herkunft aus wohlhabender Familie andererseits eine finanzielle Absicherung gewährleistet ist. Šarīfīāns Mann, seinerseits Ingenieur, ermöglicht ihr zu einem großen Teil das Leben als freie Schriftstellerin. Tajadod ist mit dem renommierten französischen Drehbuchautor Jean-Claude Carrière verheiratet. Die Projekte der beiden Ehepartner überschneiden sich wechselseitig. So gab Tajadod gemeinsam mit ihrem Gatten und ihrer Mutter, Mahīn Tajadod, Spezialistin für die Schriften des islamischen Mystikers Rūmī, ab den frühen 90er-Jahren etliche Übersetzungen des bis dahin in Frankreich wenig rezipierten Dichters heraus.[98] Umgekehrt arbeitete Tajadod beispielsweise aber auch an der Redaktion des Drehbuchs zu dem 2012 gedrehten Film *Syngue sabour. Pierre de patience* (nach dem gleichnamigen Roman von Atiq Rahimi),[99] in dem Golshifte Farahani und damit die „Inspirationsquelle" für Tajadods letzten Roman, *Elle joue*, die Hauptrolle innehat.[100]

Einige der ausgewählten Autorinnen (Hachtroudi, Tajadod, Chafiq und Djavann) verdingen sich u.a. auch mit essayistischem oder/und wissenschaftlichem Schreiben. Djavann und

[97] Vgl.: Privates Interview mit Sorour Kasmaï: 18.12.2012, 17:30-19:00, „Café Les Editeurs", Carrefour de l'Odéon, 75005 Paris.
[98] Siehe dazu die Publikationsliste der Autorin in der im Anhang enthaltene „Biobibliographie der Autorinnen".
[99] Atiq Rahimi: Syngue sabour. Pierre de patience. Paris: P.O.L., 2008.
[100] Vgl. dazu auch Kapitel II.2.

Chafiq, beide studierte Soziologinnen, setzen sich in ihren wissenschaftlichen Publikationen mit der sozialen und rechtlichen Stellung der Frau im Iran sowie der Interaktion zwischen europäischen Gesellschaften und der „muslimischen Frau“ auseinander. Hachtroudi widmet sich in ihrem essayistischem Werk den Frauenrechten und der politischen Situation im Iran wie ihrem zuletzt erschienen Band *Ali Khameini ou Les Larmes de Dieu* abzulesen ist. Tajadods redaktionelle Auseinandersetzung mit Rūmī sowie ihre wissenschaftlichen Abhandlungen zum Buddhismus und den interkulturellen Beziehungen zwischen Iran und China halten so wie bei den anderen Autorinnen unter veränderter Form in ihr belletristisches Werk Einzug. Darin nimmt sie zum Teil Themen ihrer wissenschaftlichen und redaktionellen Laufbahn wie z.B. die philosophischen Inhalte der islamischen Mystik spielerisch auf[101] oder ersetzt den Ernst des Essayistischen durch Ironie zu Gunsten des Humors, der übrigens all den Autorinnen eigen ist. Die Ironie, rhetorische Stilfigur, die die semantische Verschiebung eines Begriffs aus seinem Bedeutungsfeld bezeichnet, passt sich damit in die Achsenverschiebung ein, die der Realität des Lebens im Exil entspricht. Mit einem ausgeprägten Sinn für Humor und dem „Talent zur Erzählerin“, auf das sie in *Debout sur la Terre* mit ihrem fiktiven Double Shahrzad[102] augenzwinkernd hinweist, ausgestattet, schreibt Tajadod sich gleichzeitig in eine der längsten Erzählkulturen[103] und eine Moderne der beschleunigten Welt ein, die sie in all ihrer Vielschichtigkeit – stets begleitet von Leichtigkeit – zu würdigen sucht: „J’aime écarter le pathos. Voilà c’est aussi une manière d’être.“[104]

[101] Vgl. dazu z.B. die Figur Abdallahs in *Le dernier album des miracles*: Nahal Tajadod porträtiert ihren Großonkel väterlicherseits als einen Murschid (geistlichen Lehrer), der ein zurückgezogenes Leben in einem Soufi-Konvent in Gondabad führt und somit den Gegenpol zu seinem älteren Bruder verkörpert, der sich der orthodoxen Linie des Islams verschrieben hat. Die beiden anderen Brüder, einerseits Tajadods Großvater, Verfechter der konstitutionellen Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts, und andererseits der „Alchimist“, der sich im Besitz des Geheimnisses befindet, Blei in Gold zu verwandeln, ergänzen Tajadods patriarchalische Momentaufnahme eines Landes in Aufbruchsstimmung zwischen Tradition und Moderne. Ausgerechnet Abdallah sagt in *Le dernier album des miracles* dem gerade volljährigen Reżā Schah seine Zukunft als mächtigster Mann des Landes voraus (Tajadod: Le dernier album des miracles, 198). Die dem Mewlewi-Orden Rūmīs nachempfundene Praktik („Kreisender Tanz“) Abdallahs spannt eine Verbindung zwischen Himmel und Erde auf, ein Sein im Moment, wie es Tajadod mit dem titelgebenden Gedicht ihres Romans *Debout sur la Terre* suggeriert:
„Et le Pôle Abdallah, en pleine effervescence poétique, décida de pratiquer la danse giratoire pour tenter de pénétrer, à cette lumière nouvelle, les poèmes de Mowlana (Rūmī) qui tournaient autour du néant.
En pivotant sur lui-même, comme il l’avait appris, il leva la main droite, paume ouverte vers le ciel, et abaissa la gauche vers la terre. Transmetteur du don du ciel à la terre, il chanta:
Saisis le balais du néant
Et va disperser toute chose.“ (Tajadod: Le dernier album des miracles, 200).

[102] Vgl.: Tajadod: Debout sur la terre, 290.

[103] Vgl. dazu auch die Ähnlichkeiten zwischen Hassan al-Basri (778. Nacht aus *Tausendundeiner Nacht*) und der Figur des Alchimisten Mohammad in *Le dernier album des miracles*: Beide werden in die Kunst, Kupfer in Gold umzuwandeln, eingeweiht und haben folglich einen inneren Kampf zwischen einerseits materiellem Reichtum, Begierde, Habgier und andererseits Freiheit, auszutragen.

[104] Privates Interview mit Nahal Tajadod: 19.11.2012, 10:00-11:00, 5, rue Victor Massé, 75009 Paris.

I.1.7. Die Autorin im zeitgenössischen Iran

Die ausgewählten Autorinnen gehören jener Generation von Frauen an, die mit dem Umbruch des iranischen Regimes in eine Diktatur, deren Restriktionen u.a. den Wirkungsbereich der Frauen stark einschränkt, zu einem emanzipatorischen Gegenschlag ausgeholt hat,[105] wie es Christophe Balaÿ auch formuliert: „Les années 1990-2000, années postrévolutionnaires, marquent un approfondissement de la crise des valeurs humanistes dans l'affirmation paradoxale de la libération des femmes. La femme iranienne fait massivement irruption dans le champ littéraire, elle s'arroge un droit de parole et choisit la fiction comme moyen d'expression privilégié de cette reconquête."[106] Diese Entwicklung ist u.a. dem Konflikt der jungen Generation geschuldet, die sich zwischen „westlichen Einflüssen" und rigiden traditionellen Werten, die innerhalb der Familie vermittelt werden, bewegt.[107] Das Unternehmen der Exilautorinnen, ihren Platz in der Gesellschaft des Gastlandes zu finden, ist daher dem der Autorinnen innerhalb des Irans nicht so unähnlich wie auch die in den USA tätige Literaturwissenschaftlerin Farzaneh Milani in ihrer Untersuchung *Veils and Words. The Emerging Voices of Iranian Women Writers* unterstreicht. Sie konstatiert darin eine starke Identifikation der Exilautorinnen mit den Autorinnen im Iran und bezeichnet letztere als innerhalb deren Heimatgesellschaft Exilierte d.h. also Stimmen des „inneren Exils": „They, too were marginalized from women's conventional spheres of identity as daughters, wives, mothers. They, too, had to explore new territory; construct new plots, create their own style and literary personas with little help from tradition."[108] Das Wort für die eigenen Belange zu erheben, sei ihr zufolge innerhalb der iranischen Gesellschaft ein Unternehmen, das Mut erfordere. Dies schlage sich literarisch in Verklausulierung und Abstraktion nieder. Gemeinplätze stünden für das Individuelle, die Ellipse ersetze das Ganze, Symbolsprache brächte Wahrheiten in Umlauf.[109] Die Frau leiste durch ihr Schreiben einen Beitrag zum öffentlichen Diskurs, indem sie mit der Stille der Gesellschaft breche. Der Schleier, sowohl im wortwörtlichen, als auch im übertragenen Sinne, d.h. also in Bezug auf deren Schreiben, ermögliche den Frauen eine gewisse Mobilität innerhalb der Gesellschaft, indem er Grenzüberschreitungen, angefangen bei der Schwelle des eigenen Haushalts, ermögliche: „It is in

[105] Vgl.: Adelkhah: La révolution sous le voile, 13. Adelkhah weist jedoch darauf hin, dass Frauen – entgegen der beliebten Darstellung in den „westlichen Medien" − nicht nur Opfer der Revolution waren, sondern eine wichtige Rolle im Revolutionsprozess so wie im politischen Leben danach gespielt haben. Einerseits trugen sie durch das Tragen des Kopftuchs zur Radikalisierung der Revolution, aber andererseits auch zu deren Mäßigung (z.B. durch den Protest gegen gewisse weibliche Berufsverbote wie z.B. das des Richteramts) bei.
[106] Christophe Balaÿ: "L'émergence des femmes iraniennes dans le champ social et littéraire", in: Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji, No. 36, Special Issue, French, 2007, 19.
[107] Tahere Agha: Lebensentwürfe im Exil. Biographische Verarbeitung der Fluchtmigration iranischer Frauen in Deutschland. Frankfurt/NY: Campus Verlag, 1997, Einleitung.
[108] Farzaneh Milani: Veils and Words. The Emerging Voices of Iranian Women Writers. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1992, xiv.
[109] Vgl.: Milani: Veils and Words, 5.

this context of the negotiation of boundaries that the veil is now worn by some women, not to segregate, but to desegregate."[110] Im Gegensatz zur Frau, deren Status also ohnehin fragil sei, stünde für den Mann, dessen Stellung in der öffentlichen Sphäre u.a. durch das Männlichkeitsideal (*mardegānī*) definiert sei, weit mehr auf dem Spiel als für eine Frau, nämlich sein öffentliches Ansehen.[111] Die Frau hätte „lediglich" ihre Jungfräulichkeit zu verlieren, was ihr wiederum mehr indirekte Freiheiten verschaffe. Das Territorium, das der Mann Gefahr laufe, bei Gesichtsverlust (آبرو ریخت) abtreten zu müssen, hätte eine Frau überhaupt erst zu gewinnen. Aus dieser Konstellation ergebe sich außerdem, dass Frauen in deren Rollen als Mütter, Schwestern und Gattinnen weit mehr über die Welt der Männer wüssten, als umgekehrt. Frauen könnten sich unter Frauen austauschen, wodurch gewisse weibliche Angelegenheiten nicht so leicht in die Männerwelt diffundierten. Umgekehrt stellten aber Frauen für Männer die einzigen Ansprechpartnerinnen in den verschiedensten Angelegenheiten dar, die gegenüber Männern schwerlich ausgesprochen werden könnten. Die Literatur der Frauen habe nun mit einem Mal nicht nur die „Tore des Serail", sondern auch jene der Männerherzen ein Stück weit geöffnet: „For centuries, a cloak of secrecy excluded men from the private world of women. The female side of experience was like a terra incognita in Persian literature. Women writers have produced a key to unlock this riddle. The well-kept secret is finally being divulged. Woman is no longer the enigma she used to be, the veiled mystery, unknown and unknowable."[112]

Farzaneh Milanis Analyse des postrevolutionären weiblichen Schreibens weist auf eine Reihe interessanter Korrelationen zwischen geschlechtsspezifischen soziologischen Strukturen, der Identität der Autorin und deren Rolle als Schreibende hin. Es soll aber ergänzend darauf hingewiesen werden, dass sich insbesondere bei Frauen, die den privilegierteren gesellschaftlichen Milieus zugerechnet werden können, teilweise große Diskrepanzen zwischen der öffentlichen und privaten Sphäre auftun können. In Zusammenhang mit dem vorliegenden Textkorpus muss außerdem in Rechnung gestellt werden, dass die meisten der Autorinnen (bis auf Chahdortt Djavann) in dem vorrevolutionären Regime aufgewachsen sind, das den Frauen in der öffentlichen Sphäre andere Freiheiten als das islamische Regime bot. Es gilt also, von Fall zu Fall zu differenzieren und die oben für die „Rolle der Frau" veranschlagten Dispositionen zu relativieren. Es kann aber sehr wohl davon ausgegangen werden, dass die Suche, die für eine Frau mit der nach ihrer sozialen, familiären, politischen Position und der Affirmation ihrer Identität und Sichtbarkeit gegenüber dem Mann in der Öffentlichkeit beginnt, mit einer „Reise" verbunden ist. Diese Reise, die Transgressionen verschiedenster Art erfordert, ist in gewisser Weise eine Reise von innen nach außen (vom

[110] Milani: Veils and Words, 9.
[111] Vgl.: Milani: Veils and Words, 201.
[112] Milani: Veils and Words, 72.

„Ich“ zur Gesellschaft). Dahingegen hat das Exil der Frauen in der „Fremde“ mit der Suche nach dem Ort innerhalb der Auffanggesellschaft zu tun, wobei jedoch der Ausgangspunkt dieser Suche alles andere als klar vorgegeben zu sein scheint. Der Ort, von dem aus die Frau im Iran ihre „Reise“ antritt und der über gesellschaftliche Konventionen und Erwartungshaltungen sowie Gesetze festgeschrieben und dadurch verhärtet zu sein scheint, wird im Exil durch den „third space“[113] ersetzt. Der Ausgangspunkt ist daher ein denkbar instabiler, der das ständige Verhandeln einer Identität auf wackeligem, von der Auffanggesellschaft „geborgtem“ und als „provisorisch“ erachtetem Terrain erfordert, wie Abdelmalek Sayad es in seinem Werk *La double absence* bezeichnet.[114] Ihm zufolge ergebe sich dadurch das Paradox, dass ein „Immigrant“, über Reglementierungen daran gehindert werde, die nationale Ordnung zu „stören“, und dabei unter Ausschluss von der Politik mit dem Status des dem illusorisch Provisorischen Verhafteten, also mit seiner eigenen Abwesenheit, konfrontiert sei: „La contradiction fondamentale du ‚provisoire qui dure‘ se transpose de l’ordre temporel à l’ordre spatial: comment continuer à être présent là où on est absent?“[115] Die erkämpfte „Entschleierung“ in der Heimat entspricht also in der Auffanggesellschaft (respektive Frankreich) einer Affirmation einer Anwesenheit und damit einem Spießrutenlauf zwischen Illusionen und unausgesprochenen „Gesetzen“, die über Akzeptanz oder Ausschluss einer Person in der Gastgesellschaft entscheiden. Der Schleier tritt seine Funktion an den Körper ab, eine Verschiebung der Symbole, die nur scheinbar einer Befreiung gleichkommt. Subtile Mechanismen, die die Frau in die Position der „Immigrantin“ und der Untergeben zwängen, lösen so im Exil die im Iran unter dem islamischen Regime offen deklarierte Segregation der Frauen ab. Die Konstruktion einer kohärenten Identität und die Eroberung eines Ortes innerhalb der Gesellschaft bleibt die große Herausforderung der Frau, ihre Revolte. Für diesen Kampf ist sie von Kindesbeinen aus Gründen der Notwendigkeit gewappnet. Für den Mann hingegen, dessen Stellung sowohl in der Familie als auch in der „Heimatgesellschaft“ scheinbar gesichert ist, kommt nicht selten der „Fall“ in den ‚Nicht-Ort‘[116] des Exils einer Kastration gleich.[117]

[113] Vgl. dazu den von Homi K. Bhabha in *The Location of Culture* geprägten Begriff, der den „indeterminate space of the subject(s) of enunciation” bezeichnet. (Bhabha: The Location of Culture, 55).
[114] Abdelmalek Sayad: La double absence. Des illusions de l’émigré aux souffrances de l’immigré. Préface de Bourdieu. Paris: Seuil, 1999, 420.
[115] Sayad: La double absence, 420.
[116] Vgl. dazu den von Marc Augé in *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Seuil, 1992) geprägten Begriff. Siehe mehr dazu in Kapitel III.3.
[117] Vgl. dazu die von Mourad Yelles im Rahmen der Seminarreihe „Non-lieux de l’exil“ getätigte Bemerkung zur Verschiebung der Genres im Zusammenhang mit der Lebensrealität im Exil. (31.1.2013, 14h30-18h, Saal 638, Plateau CNRS, Noyau A, 190 avenue de France, 75013 Paris).

I.2. Literaturszene und -markt

Hierarchien, Ausgrenzungs- und Etablierungsmechanismen

I.2.1. Exil findet Stadt (Paris)

Einmal pro Woche startete vom Hause Montazami zwischen Herbst 1978 und Februar 1979 eine „Delegation“ an Khomeini-Anhängern, die Behrouz, Vater der Autorin Yassaman Montazami, in die kleine unweit von Versailles gelegene Gemeinde Neauphles-le-Château begleitete. In ihrem Romandebüt *Le meilleur des jours*,[118] mit dem die Autorin ihrem Vater ein posthumes Denkmal setzte, schildert Yassaman Montazami mit allerhand Humor jene kollektiven Besuche in Ayatollah Khomeinis Exilresidenz, dem „Vorzimmer der Iranischen Revolution“,[119] in das die vom Schahregime enttäuschten Iraner in den Monaten des Umbruchs sowohl inner- als auch außerhalb des Landes große Hoffnungen setzten. Während Freunde und Bekannte den Lektionen des Ayatollah lauschten, Frauen der gehobenen Klasse ihre sonst freizügig ausgestellten Beine bedeckten und ihre Steckfrisuren unter Kopftüchern verbargen um in die Nähe des neuen Hoffnungsträgers vorgelassen zu werden, wartete Behrouz auf dem Parkplatz vor dem inzwischen abgetragenen Haus. Seinerseits überzeugter Marxist, konnte er den politisch gefärbten Heilsversprechen Khomeinis aus Prinzip keinen Glauben schenken. Geduldig hielt er seine Stellung im Auto, das die euphorischen Revolutionäre wieder zurück nach Paris geleiten sollte. Yassaman Montazamis Familienname wird unter Iranern ohne Zögern mit Rosa Montazami, ihrer Großmutter und Behrouz‘ Mutter in Verbindung gebracht. Rosa Montazami ist jene Dame, die durch die Redaktion zahlreicher Kochbücher im Iran berühmt wurde und u.a. das Studium ihres Sohnes Behrouz an der Pariser „Sorbonne“ sowie sein niemals abgeschlossenes Doktorat zur „Détermination de l‘histoire par la superstructure dans l‘oeuvre de Karl Marx“ finanzierte: „Karl Marx et mon père avaient un point commun: ils ne travaillèrent jamais pour gagner leur vie.“[120] Neuauflagen von Rosa Montazamis Rezeptsammlungen, die sich auch heute noch großer Berühmtheit erfreuen, wurden seit Implementierung des islamischen Regimes entsprechend der Zensurverordnungen der „religiös unreinen“ Zutaten, so z.B. des Alkohols, entledigt.

[118] Yassaman Montazami: Le meilleur des jours. Paris: Sabine Wespieser, 2012. Der Titel des Werks entspricht der französischen Übersetzung des aus dem Persischen stammenden Namens „Behrouz“: auf Deutsch wäre dieser wortwörtlich mit „bester Tag“ zu übersetzen.
[119] Vgl.: Montazami: Le meilleur des jours, 61.
[120] Montazami: Le meilleur des jours, 51.

Behrouz verkörpert nur eines von unzähligen Diasporaschicksalen, die in den unterschiedlichsten Ausprägungen und zu verschiedenen historischen Zeitpunkten ihre Spuren durch Paris gezogen und zum Teil auch hinterlassen haben. Die französische Hauptstadt stellt für Iraner einen der paradigmatischen Orte der Ein- bzw. „Durchwanderung" dar und zwar bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts, mit dem der kulturelle Einfluss Frankreichs im Iran seinen Anfang genommen hat. Als integraler Bestandteil des französischen Kulturimperialismus wurden neben Übersetzungen der großen Romanklassiker (Flaubert, Balzac, Zola, Dumas, Sue etc.) und der Förderung bilateraler Hochschulprogramme auch französischsprachige Gymnasien in den 1950er-Jahren in Teheran gegründet (darunter „Le lycée Rāzī" und „Le lycée Jeanne d'Arc"). So manche Studienaufenthalte an der „Sorbonne" gingen nahtlos in freiwilligen oder – angesichts politischer Umbrüche in der „Heimat" – unfreiwilligen Daueraufenthalt in der europäischen „Stadt der Tagträume" – „the no-man's-land […] suspended across the Seine"[121] wie sie Franco Moretti im fiktiven Raum der Romane Flauberts und Balzacs konstatiert[122] und sie sich in Romanen der iranischen Exilautorinnen als Ort der Verheißung fortsetzt[123] – über. Pascale Casanova geht in *La république mondiale des lettres* so weit, Paris, „Nullmeridian der Literatur", als den legitimierten Referenzraum von Kultur und Literatur schlechthin zu bezeichnen: „ville dotée du plus grand prestige littéraire du monde",[124] deren (vormalige) Anziehungskraft auf Künstler aus aller Welt mindestens so groß einzuschätzen sei wie deren Einfluss auf Edition, Rezeption und Kanonisierung von Literatur:

> La foi dans la puissance et l'unicité de Paris a, en effet, produit une immigration massive, et cette vision de la ville comme résumé de l'univers (qui apparaît aujourd'hui comme le versant le plus grandiloquent de ce discours constitué sur Paris) est aussi l'attestation du cosmopolitisme réel de Paris. La présence de très nombreuses communautés étrangères installées à Paris entre 1830 et 1945 – Polonais, Italiens, Tchèques et Slovaques, Siamois, Allemands, Arméniens, Africains, Latino-Américains, Japonais, Russes, Américains..., réfugiés politiques de tous bords et artistes venus du monde entier côtoyer la puissante avant-garde française – et qui dessinent très exactement l'improbable synthèse de l'asile politique et de la consécration artistique, fait effectivement de Paris une nouvelle „Babel", une „Cosmopolis", un carrefour mondial de l'univers artistique.[125]

Heute ist bestimmten Orten in Paris die Komplementärgeschichte zu den historischen Ereignissen innerhalb des Irans abzulesen. Anhänger der politischen Opposition, die im Iran entsprechend dem jeweils an der Macht befindlichen Regime verfolgt wurden, lebten und

[121] Franco Moretti: Atlas of the European novel. 1800-1900. London/NY: Verso, 1998, 95.
[122] Moretti: Atlas of the European novel, 100.
[123] Vgl. dazu z.B.: Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 534f und Fariba Hachtroudi: J'ai épousé Johnny à Notre-Dame-de-Sion. Paris: Seuil, 2006, 37.
[124] Pascale Casanova: La république mondiale des lettres. Paris: Seuil, 2008 [1991], 47-48.
[125] Casanova: La république mondiale des lettres, 56.

leben hier nebeneinander, interagier(t)en auf verschiedenste Art untereinander, mit den lokalen Institutionen sowie auch mit der gemeinsamen „Heimat“. Das Weiterleben unterschiedlicher politischer Aktanten der 1979 abgesetzten Schahdynastie und der mit ihnen aus dem Iran verbannten Gesinnungen, die Überlagerungen von Erinnerungen, die entweder eines aktuellen (im Falle erst kürzlich erfolgter Auswanderung) oder eines lang entglittenen Iran (für jene, die auf Grund ihrer politischen Gesinnung sich bereits seit Jahrzehnten im Exil befinden) gedenken, projizieren ein vielfach überlagertes Abbild der verlassenen „Ursprungskultur“ auf Paris. Die Geschichte der Toten, erzählt von den berühmtesten Friedhöfen der Stadt, deklariert Paris als nicht unwichtigen Schauplatz der „iranischen Peripherie“, an dem so mancher Kampf fernab des Epizentrums ausgefochten wurde: Der letzte Premierminister unter Schah Moḥammad Reżā Pahlavī, Šāpūr Baḫtiār, der als ehemaliger „Sorbonne“-Student nach der Flucht des Schahs in Paris Zuflucht fand, wurde als wichtiger Kopf der iranischen Opposition 1991 von Abgesandten der Islamischen Republik in Suresnes, einem Vorort von Paris, hingerichtet und am Friedhof Montparnasse, der letzten Ruhestätte u.a. Sartres, Beauvoirs, Becketts, Duras’, Ionescos und Baudelaires – Autoren, die selbst über Exilhintergrund verfügen oder deren Erbe sich in den Texten der hier behandelten iranischen Exilautorinnen eingeschrieben hat[126] – begraben. Einer der Todesschützen Baḫtiārs wurde von der französischen Polizei aufgegriffen, inhaftiert und 2009 im Tausch gegen die Freilassung der französischen Staatsbürgerin Clotilde Reiss, die während des iranischen Volksaufstands rund um die Wiederwahl des Präsidenten Maḥmūd Aḥmadī-Nežād („Grüne Bewegung“) der Spionage verdächtigt worden war, ausgeliefert.
Mitglieder der Königsfamilie, so z.B. Mutter und Tochter der letzten Königin des Irans, Faraḥ Dībā, sind am Friedhof Passy begraben. Auf das Andenken des Sängers Farhād Mehrād, dessen Liedtexte die revolutionären Massen 1978/79 anspornten aber bald nach der Vereinnahmung der Revolution durch Khomeini scharf zensuriert wurden, stößt man weitab des Pariser Zentrums am Friedhof von Thiais, der an der südlichen Peripherie der Stadt gelegen ist und ebenfalls die sterblichen Überreste der Exilautoren Paul Celan und Joseph Roth beherbergt. Am weitesten zurück liegt das Schicksal des durch die *Blinde Eule* und seinen oftmals mit Franz Kafka verglichenen Stil berühmt gewordenen Schriftstellers Ṣādeq Hedāyat, dessen sozialkritische Prosa der Pahlavī-Dynastie (unter Schah Reżā Pahlavī) ein Dorn im Auge gewesen war.[127] Er nahm sich 1951 in Paris das Leben und wurde am Friedhof „Père Lachaise“ begraben, an dem Ort, wo auch Pierre Bourdieus letzte Ruhestätte zu finden ist, der – wie wir im Folgenden sehen werden – für die Ergründung der sozialen

[126] Vgl. dazu u.a. Fariba Hachtroudis Replik auf Simone de Beauvoirs *Une mort très douce* in ihrem Roman *Iran, les rives du sang*, der die Verarbeitung des politischen Mordes an ihrer Mutter darstellt. (Fariba Hachtroudi: Iran, les rives du sang. Paris: Seuil, 2000).
[127] Die *Blinde Eule* erschien 1937 in Bombay, da auf Grund der strengen Zensurmaßnahmen eine Veröffentlichung im Iran nicht genehmigt wurde.

Hierarchien und daraus erwachsenen Konsequenzen bzgl. der „Integration des anderem“ innerhalb der Nation keine unwesentliche Rolle spielt.

I.2.2. Institutionelle Infrastruktur

Wenn sich auch die diplomatischen Beziehungen zuletzt deutlich mit der Inhaftierung Clotilde Reiss‘ und der Sanktionierung der wissenschaftlichen Recherche am französischen Forschungszentrum IFRI („Institut Français de Recherche en Iran“) in Teheran verschlechtert haben, lebt und entwickelt sich die kulturelle Verstricktheit der beiden Nationen jedoch weiter, nicht zuletzt auch deshalb, weil Paris eine aktive iranische Kulturszene beherbergt. Dies lässt sich einerseits an der persischsprachigen Literaturproduktion und -edition, andererseits aber noch viel deutlicher an den literarischen Neuerscheinungen der jährlichen „Rentrée littéraire“[128] und den Veranstaltungen jener Institutionen ablesen, die der frankophonen Kulturproduktion Rechnung tragen, die in das Französisch der „Metropole“ das Lokalkolorit anderer Sprach- und Kulturkreise hineinträgt. So waren im Bücherherbst 2012 („Rentrée littéraire 2012“) die iranischen Autorinnen mit Nahal Tajadods *Elle joue* und Yassaman Montazamis *Le meilleur des jours* vertreten. Beide wurden im „Literaturcafé“ der „Cité Nationale de l‘histoire de l’immigration“, das zur Würdigung frankophoner Autor(inn)en initiiert worden war, vorgestellt.[129] Am Ende eines jeden Jahres wird jeweils eines der dort präsentierten Werke ausgewählt und mit dem „Prix littéraire de la Porte Dorée“ gewürdigt. Bezeichnenderweise ist die „Cité Nationale de l‘histoire de l’immigration“, ehemaliges „Musée des Colonies“ im „Palais de la Porte Dorée“, in einem Prunkgebäude untergebracht, das nach Entwurf des Architekten Albert Laprade Jugendstil und „Exotismus“ – „éléments librement inspirés de l’art des colonies“[130] – vermählen sollte. Ehemals diente das Gebäude zur Repräsentation kolonialen Triumphs: Das darin untergebrachte Museum stellte die Geschichte der Eroberungen aus und gab einen Überblick über die „erworbenen“ Territorien und Kunstgegenstände.[131] Heute beherbergt die „Cité Nationale de l‘histoire de l’immigration“ eine Dauerausstellung zur Geschichte weltweiter Migrationsbewegungen. Konferenzen und Diskussionsrunden zu diesem Thema sowie die aussagekräf-

[128] „Bücherherbst“: entspricht jenem editorischen Jahresgroßereignis, zu dem sämtliche Neuerscheinungen des Jahres vorgestellt werden.
[129] 13.10.2012, 16:30–19:00 Uhr: Café littéraire, Médiathèque Abdelmalek Sayad, Cité nationale de l’histoire de l’immigration, Palais de la Porte Dorée, 293 avenue Daumesnil, 75012 Paris. Zu Gast: Yassaman Montazami und Nahal Tajadod; Moderation: Elisabeth Lesne.
[130] Vgl.: Homepage der „Cité nationale de l‘histoire de l’immigration“, http://www.palais-portedoree.fr/fr/decouvrir-le-palais/larchitecture-du-palais/le-style-architectural-du-palais (5.7.2013).
[131] Vgl.: Homepage der „Cité nationale de l‘histoire de l’immigration“, http://www.palais-portedoree.fr/fr/decouvrir-le-palais/lhistoire-du-palais-de-la-porte-doree (5.7.2013).

tige Benennung des Dokumentationsservices[132] komplettieren das Programm: So ist beispielsweise die speziell auf das Thema „Migration“ zugeschnittene Bibliothek nach dem franko-algerischen Soziologen Abdelmalek Sayad benannt, der in Zusammenarbeit mit Pierre Bourdieu beruhend auf Studien, die er hauptsächlich in Algerien und Frankreich durchführte, Emigration und Immigration als zwei voneinander abhängige und untrennbar miteinander verbundene Phänomene beschrieb, und so den politischen Diskurs und – unmittelbar damit verbunden – die in der Bevölkerung vorhandenen Vorurteile gegenüber der „Immigration“ (hier speziell in Bezug auf Nordafrika) ankreidete.[133] Mit seiner Forderung, Immigranten gleichsam auch als Emigranten anzuerkennen und deren menschliches Sein in der Gesamtheit der politischen, sozialen und historischen Zusammenhänge zu begreifen, stellte Abdelmalek Sayad deren Wurzeln, Herkunft und Würde wieder her. Pierre Bourdieu zollt Sayad in seinem Vorwort zur *Double Absence* Anerkennung, indem er dessen Fähigkeit, dem französischen Bürger (aber im weitesten Sinne kann dessen Kritik als eine an den „Westen“ adressierte verstanden werden) einen Spiegel vorzuhalten, herausstreicht: Der Umgang mit „dem Immigranten“ enthülle die Mythen und Illusionen, die bezüglich des Selbstbildes des „Westens“ vorherrschten:

> Entre les mains d’un tel analyste [gemeint ist hier Abdelmalek Sayad], l’immigré fonctionne comme un extraordinaire analyseur des régions les plus obscures de l’inconscient. [...] A travers des expériences qui, pour qui sait les observer, les décrire et les déchiffrer, sont comme autant d’expérimentation, il nous force à découvrir les pensées et les corps ‘étatisés’, comme dit Thomas Bernhard, dont une histoire tout à fait singulière nous a dotés et qui, en dépit de toutes les professions de foi humanistes, continuent à nous empêcher bien souvent de reconnaître et de respecter toutes les formes de l’humaine condition.[134]

Die Aktualität, die Sayads Studien selbst heute noch angesichts der französischen Immigrationspolitik bzw. des öffentlichen Diskurses zu derselben innewohnt, kann nicht zuletzt an dem Konzept der „Frankophonie“ festgemacht werden, das hierarchische Strukturprinzipien innerhalb eines Sprachraums aufrechterhält und Sprache so wie auch Pascale Casanova in

[132] Die Benennung sämtlicher öffentlicher Straßen, Plätze, Gebäude, Einrichtungen, Metrostationen etc. ist Teil der Inszenierung und Monopolisierung Paris’ als Weltkulturhauptstadt: Sie zeugt von der Bezeichnungsgewalt, die dem Staat obliegt. Chahdortt Djavann hinterfragt in ihrem Roman *Comment peut-on être français?* die Vereinbarkeit zwischen einer hermetisch abgeschlossen scheinenden Gesellschaft und der triumphierenden Repräsentation eines aufgeklärten Staates. Sie wagt darin die Einschreibung in Montesquieus *Lettres Persanes* und eine nach berühmten französischen Autoren benannte Stadttopographie. Ihre Protagonistin Roxane flüchtet aus der Selbst- und Weltentfremdung in eine heimliche Korrespondenz mit Montesquieu. Jene Briefe versendet sie nach dem Zufallsprinzip postalisch an Adressen, die das Andenken an berühmte französische Autoren wahren: rue Victor Hugo, rue Balzac etc., also Straßen, die scheinbar keinen Platz für Roxane einräumen, zu denen ihr ihr Schreiben jedoch einen möglichen Zugang weist.

[133] Vgl. dazu eines seiner berühmtesten Werke: Abdelmalek Sayad: La double absence. Des illusions de l’émigré aux souffrances de l’immigré. Préface de Bourdieu. Paris: Seuil, 1999.

[134] Pierre Bourdieu im Vorwort zu Abdelmalek Sayad: La double absence, 12-13.

La république mondiale des lettres deutlich macht, als politisches Machtinstrument versteht.[135]

I.2.3. Das Konzept der „Frankophonie“

Die im Konzept der „Frankophonie“ verankerte Vereinnahmung und gleichzeitige Marginalisierung der „anderen, nicht nationalen Literatur“, die sich der Literatursprache Französisch bedient, liest Pascale Casanova als Zeichen dafür, dass die „Grande Nation“ Schwierigkeiten habe, sich von ihrem imperialistischen Habitus zu lösen: „La France et les Français n’ont cessé d’exercer et de faire subir, notamment dans leurs entreprises coloniales, mais aussi dans leurs relations internationales, un „impérialisme de l’universel.“[136] Den von den Institutionen ausgeübten ‚Universalismus‘, der an Hand einer selbsterwählten, im „Zentrum“ etablierten, Norm die hierarchischen Ungleichgewichte am globalen Buchmarkt und den „Meridien de Greenwich“ aufrechterhält, bezeichnet Casanova als eines der unheimlichsten Instrumente der Kontrolle und Machtausübung, das das Urteil über Sichtbar- oder Unsichtbarkeit eines Autors zu fällen im Stande sei: „Au nom d’un déni de la structure antagoniste et hiérarchique du monde, sous couvert d’égalité de tous en littérature, les détenteurs du monopole de l’universel convoquent l’humanité tout entière à se plier à leur loi. L’universel est ce qu’ils déclarent acquis et accessible à tous à condition qu’il leur ressemble.“[137]

Ähnlich harsch in der Kritik des Konzepts der „Frankophonie“ ist die vietnamesische Autorin Anna Moï. Sie klagt in ihrem Essayband *Espéranto, Désespéranto. La francophonie sans les Français* die beabsichtige Abgrenzung des “français de souche” (“Frankofranzosen”) von den Autoren an, für die Französisch nicht die Mutter- wohl aber die Literatursprache (mitunter auch die Kolonialsprache) darstellt. Es ginge dabei um den Versuch, das französische “Original” durch eine klare Abgrenzung von den “Derivaten” zu konservieren, letztere aber gleichzeitig bis zu einem gewissen Grad dem „Reichtum“ der mit der Nation in Zusammenhang stehenden Literaturproduktion zuzurechnen. Insofern rangiere das Französische weniger als vereinende Sprache, die der universellen Verständigung diene (so wie es der Anspruch an die Kunstsprache Esperanto sei), sondern als eine, die einen Exklusivitätsanspruch erhebt (“Désespéranto”).[138] Im Titel ihrer Abhandlung, *Espéranto, Désespéranto,* klingt damit die Zwiespältigkeit einer „Politik der Integration“ bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung gewohnter Hierarchien an.

[135] Vgl.: Casanova: La république mondiale des lettres, 20.
[136] Casanova: La république mondiale des lettres, 61.
[137] Casanova: La république mondiale des lettres, 227.
[138] Vgl.: Anna Moï: Espéranto, Désespéranto. La francophonie sans les Français. Paris: Gallimard, 2006, 53-66.

I.2.4. Literaturpreispolitik

Betrachtet man die Literaturpreispolitik der französischen Institutionen genauer am Beispiel der „frankophonen" iranischen Exilautorinnen, so kann man an ihr die eben erwähnten, der „Frankophonie" innewohnenden hegemonialen Strukturen ablesen. Zwar zeugt die Vergabe von Literaturpreisen vom öffentlichen Interesse an der französischsprachigen Literaturproduktion, die der Immigration entwächst (sofern sie an den etablierten Kanon anschlussfähig ist), und trägt zu deren Renommee bei, gleichzeitig spricht sie aber auch für eine Tendenz der Fruchtbarmachung der prämierten Werke unter dem Banner französischer Präsenz am Weltkulturmarkt und die Beweihräucherung ehemaliger Kolonialvorhaben. Dies lässt sich beispielsweise den Richtlinien des Preises „Prix des cinq continents de la francophonie", den Nahal Tajadod 2008 für *Passeport à l'Iranienne* erhielt, ablesen: „Accueillant tout auteur d'expression française quelle que soit sa maturité littéraire, le Prix des cinq continents de la Francophonie met en valeur l'expression de la diversité culturelle et éditoriale de la langue française sur les cinq continents."[139] Ganz ähnlich zielt auch der Literaturpreis der „Association des écrivains de langue française" („Prix Asie d'ADELF"), der Sorour Kasmaï 2006 für *La vallée des aigles* zugesprochen wurde, auf die Förderung frankophoner Literatur und die weltweite Verbreitung der französischen Kultur ab. Der 1926 gegründete Schriftstellerverband definiert sich wie folgt: „C'est une communauté de quelque mille écrivains de tous continents dont la langue française est le patrimoine commun et qui, par leurs travaux, illustrent les littératures francophones."[140] Die Mitglieder des Vereins vereint die Sprache, die hier als „gemeinsames Kulturerbe" definiert wird. Die Tatsache, dass für viele der Schriftsteller die Sprache von den Kolonialherren aufoktroyiert wurde, wird also durch eine Formulierung beschönigt, hinter der auf den ersten Blick keine geschichtliche Gewalt, sondern lediglich der Reichtum eines kulturellen Erbes vermutet wird. Dass sich hinter diesem Erbe gleichzeitig ein neoimperialistisches Konzept versteckt, suggerieren die Leitlinien des Vereins, darunter insbesondere folgende Punkte:

> L'Association a notamment pour objet:
>
> […]
>
> 2. de favoriser dans le monde l'expansion des littératures de langue française
>
> 3. d'encourager et de soutenir les écrivains d'expression française où qu'ils se trouvent

[139] Homepage der „Organisation internationale de la francophonie", http://www.francophonie.org/Prix-des-cinq-continents-de-la.html (14.4.2014).
[140] Homepage der „Association des écrivains de la langue française", http://www.adelf.info/ (10.4.2014).

> 4. de regrouper les activités d'ordre intellectuel et social relatives à la défense et au rayonnement de la langue française et des civilisations du monde francophone […][141]

Neben dem kulturimperialistischen Anspruch, der sich in der obigen Zielsetzung des Vereins im zweiten und vierten Punkt ausdrückt, versteht dieser u.a. auch Entwicklungshilfe in kulturellen Belangen als seine Aufgabe. Das staatliche Unternehmen „L'Agence française de développement", das Nahal Tajadod 2013 den „Prix littéraire AFD" für *Elle joue* verlieh, verschreibt sich vorgeblich vollends der „Entwicklungshilfe". Problematisch erscheint dabei auf den ersten Blick die Ausschreibung des Preises, in der Frankreich pauschal einem „hilfsbedürftigen Süden" gegenübergestellt wird: „Depuis 1991, le Prix littéraire de l'Agence Française de Développement récompense chaque année un roman dont l'action se situe au Sud. Ce prix souligne l'attachement de l'Agence Française de Développement aux cultures 'des Suds' dans lesquelles elle intervient et l'implication de ses collaborateurs auprès des populations locales."[142] Untersucht man den Internetauftritt der "Agence Française du Développement" genauer, so könnte fast der Eindruck entstehen, die Preispolitik sei eine Strategie, die Integrität des französischen Staates in außenpolitischen Angelegenheiten zu demonstrieren. Die von Raymond Forni, dem ehemaligen Präsidenten der Nationalversammlung, gehaltene Preisrede anlässlich der Verleihung des „Prix littéraire des droits de l'Homme" für Fariba Hachtroudis *Iran, les rives du sang*, lässt kaum Zweifel bestehen bezüglich eines solchen Verdachts. Kolportiert unter dem Titel „Au cœur de la démocratie" gleicht Fornis Preisrede einer Glorifizierung Frankreichs als „Land der Freiheit und der Menschenrechte" unter Instrumentalisierung der Autorin und ihres Werks wie es der folgende Ausschnitt deutlich illustriert:

> C'est une joie et un honneur pour moi de vous accueillir ce soir à l'Assemblée Nationale. Je crois que vous ne pouviez pas trouver meilleur endroit que cette maison où bat le cœur de la démocratie. Parce qu'il est un élu de la nation, le député est naturellement le défenseur des droits de l'Homme et du citoyen, partout où ils sont menacés. L'Assemblée que je préside est dans son rôle lorsqu'elle accompagne la marche de la liberté, lorsqu'elle met sa parole au service des valeurs humanistes qui fondent notre République.
>
> Rien n'est plus actuel, rien n'est plus essentiel. L'urgence qu'il y a à défendre les opprimés, à dénoncer les atteintes aux principes universels de 1789 n'a pas disparu. Au contraire. Les progrès ne doivent pas avoir raison de notre vigilance. […]
>
> Madame, quand en 1979 l'Iran a basculé dans la nuit de l'intégrisme et la dictature religieuse, vous avez choisi la liberté. Vous avez choisi la France. Et c'est aujourd'hui parmi

[141] Homepage der „Association des écrivains de la langue française", http://www.adelf.info/ (10.4.2014).
[142] Homepage der „Agence française de développement", http://www.afd.fr/home/presse-afd/communiques?actuCtnId=99177 (10.4.2014).

> nous, partagée entre deux cultures chères à votre cœur, que vous poursuivez votre combat contre la violence et le fanatisme.[143]

Forni operiert in seiner Rede mit dem klaren Antagonismus zwischen Frankreich und, simplifiziert gesprochen, dem „Bösen", das er im postrevolutionären Iran verortet. Diesen Gegensatz unterstreicht er über das illustrative Chiaroscuro der Nacht („la nuit de l'intégrisme") und des Tages („la liberté, la France"). Mit der Lobpreisung Frankreichs zelebriert Forni ein Klischee, das sich, so schreibt Pascale Casanova, bereits seit Jahrhunderten der Stadt Paris eingeschrieben habe:

> Paris est […] devenu, bien qu'il n'ait cessé de rivaliser dans ce rôle avec Londres, la capitale de l'univers littéraire, la ville dotée du plus grand prestige littéraire du monde. […] La capitale française combine en effet des propriétés *a priori* antithétiques, réunissant étrangement toutes les représentations historiques de la liberté. Elle symbolise la Révolution, le renversement de la monarchie, l'invention des droits de l'homme – image qui vaudra à la France sa grande réputation de tolérance à l'égard des étrangers et de terre d'asile pour les réfugiés politiques. Mais elle est aussi la capitale des lettres, des arts, du luxe et de la mode. Paris est donc à la fois capitale intellectuelle, arbitre du bon goût, et lieu fondateur de la démocratie politique (ou réinterprété comme tel dans le récit mythologique qui a circulé dans le monde entier), ville idéalisée où peut être proclamée la liberté artistique.[144]

In ihrer Replik auf Fornis Preisrede nimmt Fariba Hachtroudi deutlich Abstand von seiner undifferenzierten Darstellung der beiden Nationen. Sie reiht sich zwar unter Bezugnahme auf die intellektuelle nationale Elite Frankreichs in dessen kulturelles Erbe ein, lässt jedoch sehr wohl auch ihre Kritik an der Politik Frankreichs einfließen: „J'habite […] le français avec humilité, délice et délectation. Je vous l'avoue, non sans tristesse, je l'habite avec plus de confiance que je n'habite la France."[145]

Chahdortt Djavann, die sich wie bereits erwähnt in soziologischen Essais wie beispielsweise ihrem *Bas les voiles!* sowie auch ihren Medienauftritten[146] energisch und kämpferisch präsentiert, wurde eben für diese in *Je ne suis pas celle que je suis* u.a. ersichtliche Eigenschaft 2012 mit dem „Prix des Lorientales" ausgezeichnet: „Pour sa deuxième édition, le prix littéraire des Lorientales, festival des cultures, musiques et traditions du monde oriental,

[143] 2000, Prix littéraire des droits de l'Homme, Homepage Fariba Hachtroudi, http://www.faribahachtroudi.fr/medias/ (10.4.2014).
[144] Casanova: La république mondiale des lettres, 47-48.
[145] 2000, Prix littéraire des droits de l'Homme, Homepage Fariba Hachtroudi, http://www.faribahachtroudi.fr/medias/ (10.4.2014).
[146] Vgl. dazu „La Langue française vue d'ailleurs. Point de vue de Chahdortt Djavann", Radio Méditerranée Internationale, 1.12.2003, http://www.medi1.com/player/player.php?i=985874 (12.12.2012).

récompense une romancière et essayiste iranienne exilée qui se dit ‚née révoltée'."[147] Chahdortt Djavanns Werk lässt sich in eine klischeehafte Verknüpfung einer „orientalischen Welt" mit dem Bild der Frau als zum Befreiungskampf Verdammten einpassen, womit sie zur Repräsentantin eines Kulturkreises gekürt wird, den der Preis einerseits zu würdigen, andererseits zu etikettieren sucht.

I.2.5. Strategien der Einschreibung am Literaturmarkt

Die eben angesprochene Literaturpreispolitik Frankreichs zwingt also einerseits die frankophone Literaturproduktion in ein Korsett, grenzt sie damit von der „frankofranzösischen" ab, schafft ihr aber andererseits auch eine Bühne. Die Programmgestaltung derselben ist an bestimmte Bedingungen und Gesetzmäßigkeiten geknüpft. Zu diesen zählt beispielsweise die Anpassung an eine klare Genrehierarchie innerhalb der französischen Literatur: Der Roman dominiert deutlich den französischen Buchmarkt gegenüber der weniger beliebten Novelle und einer nahezu verachteten Poesie. So war Fariba Hachtroudi beispielsweise vom Verlag „Seuil" dazu geraten worden, ihre als erste Reaktion auf den Tod der Mutter entstandene Schrift *Une mort très violente,* die man in die Kategorie Kurzprosa einordnen könnte, zu einem Roman auszubauen. Kurze Texte als Erstveröffentlichungen eines/r unbekannten Autors/in hätten kaum eine Chance öffentlichen Anklang zu finden. Hachtroudi baute daraufhin das Prosastück zu einem Roman, nämlich *Iran, les rives du sang*,[148] aus.[149]
Es ist anzunehmen, dass Chahla Chafiq für die Übersetzung der beiden Erzählbände *Sūg* (*Trauer*) und *Ğāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*) u.a. auch aus diesem im Genre begründeten Motiv keinen Verleger in Frankreich fand. Chafiq wich auf den Schweizer Verlag „Métropolis" aus, der die beiden Bände zusammengefasst unter dem Titel *Chemins et brouillards* veröffentlichte. Mit ihrem ersten auf Französisch verfassten Werk, *Raconte au miroir*, schrieb Chafiq gleichzeitig auch ihren ersten Roman, wohl in der Hoffnung, damit mehr Anklang bei den französischen Editoren zu finden. Trotzdem blieb dieser bisher jedoch unveröffentlicht. Chafiq begründet in einem in dem Literaturmagazin „Bārān" veröffentlichten Interview die Schwierigkeiten, die sie bei der Suche nach einem Verleger in Frankreich habe, über die Erwartungshaltung, die gegenüber „frankophonen" Werken bestünde und der sie sich zu beugen weigere: Oftmals suchten die Verleger in dieser Literatur

[147] Verlagshomepage „Flammarion",
http://editions.flammarion.com/Articles_Detail.cfm?ID=1312&levelCode=litterature (18.2.2013).
[148] Siehe dazu die Werkinterpretation in Kapitel II.5.
[149] Vgl. dazu: Privates Interview mit Farbiba Hachtroudi: 24.5.2013, 17:30-18:30 Uhr; Café St Jean, Place des Abesses, 75018 Paris.

nach dem auf „fremde Welten“ geworfenen „exotischen Blick“.[150] Damit spricht sie eine weitere Kontinuität des kolonialen Hegemonialgestus an, der sich auf subtile Weise am Weltmarkt des Massenkonsums breit gemacht habe, wie Graham Huggan in *The Postcolonial Exotic* feststellt: „Exoticism describes a political as much as an aesthetic practice. But this politics is often concealed, hidden beneath layers of mystification. As a technology of representation, exoticism is self-empowering; self-referential even, insofar as the objects of its gaze are not supposed to look back. For this reason, among others, exoticism has proved over time to be a highly effective instrument of imperial power.”[151]

Mit einem Blick auf den Internetauftritt des Verlages „J.-C. Lattès“ kann in der Autorinnenpräsentation zu Nahal Tajadod eben eine solche Bedienung des „Exotischen“ erkannt werden: „Nahal Tajadod est née à Téhéran en 1960. Son grand-père fréquentait Lawrence d’Arabie. Elle s’installe en France en 1977, s’inscrit aux Langues O’. Elle écrit différents livres sur la Chine, une superbe biographie romancée de Roumi et *Passeport à l’Iranienne*. Elle est l’épouse de Jean-Claude Carrière fasciné lui aussi par le monde oriental.“[152] Der Text bringt die Autorin mit drei dem mutmaßlichen Lesepublikum bekannten Personen in Zusammenhang: mit T.E. Lawrence, dem Geheimagenten, der dem britischen Kolonialvorhaben zuarbeitete und durch den Film „Laurenz von Arabien“ Kultstatus erlangte, mit Rūmī, dem islamischen Mystiker, dessen Derwischtanz auch Objekt „exotisierender“ Vermarktung ist, und mit Jean-Claude Carrière, dessen Faszination für die sogenannte „orientalische Welt“ besonders herausgestrichen wird. Nahal Tajadod wird also in dem Kurzporträt mit Personen assoziiert, die jeweils über eine dem angesprochenen Lesepublikum vertraute und eine ihm fremde Referenz verfügen wie am Beispiel des „nationalen, am Orient interessierten Regisseurs“ Jean-Claude Carrière deutlich wird. Diese Konstruktion des Autorinnenbildes entspricht damit genau Huggans Definition des “Exotismus”: „Exoticism […] might be described as a kind of semiotic circuit that oscillates between the opposite poles of strangeness and familiarity.“[153] Die rund um Tajadod relativ willkürlich versammelte Personenkonstellation sagt über Werk und Leben der Autorin selbst erstaunlich wenig aus. Sie zielt rein darauf ab, dass der potentielle Leser der Verführung durch das (teilweise) Unbekannte erliegt. Dagegen nimmt sich die Autorinnenpräsentation des Verlages „Le Cerf“, einem auf theologische Werke spezialisierten Fachbuchverlag, um einiges sachlicher aus. Ganz offensichtlich zielt der Verlag darauf ab, den wissenschaftlichen Anspruch seiner Veröffentlichungen hervorzukehren: „Nahal Tajadod, docteur en chinois, est spécialiste des rapports entre religions extrêmes-orientales, manichéisme, bouddhisme, hindouisme et ma-

[150] Vgl.: Sepideh Zarīnpanāh: Interview mit Chahla Chafiq: „Bā marg zīste-īm! (Wir haben mit dem Tod gelebt)“, Bārān, Nr. 30, Stockholm: Bārān, Herbst/Winter 2011, 212.
[151] Graham Huggan: The postcolonial Exotic. Marketing the margins. London und NY: Routledge, 2006, 14.
[152] Verlagshomepage „J.-C. Lattès“, http://www.editions-jclattes.fr/auteur-nahal-tajadod-000000032500 (29.10.2012).
[153] Huggan: The postcolonial Exotic, 14.

zdéisme."[154] Albin Michel streicht wiederum den Umstand positiv hervor, dass man Tajadod zwei autobiographische Werke, *Passeport à l'Iranienne* und *Debout sur la Terre* verdanke,[155] womit zunächst der Begriff der Autobiographie sehr weit gefasst und damit − vermutlich aus Gründen der Vermarktung − dem Boom der „ethnic autobiography"[156] Rechnung getragen wird.

Nicht nur die Etikettierung der jeweiligen Werke, die hier in eine bestimmte Richtung zeigt, sondern bereits die Auswahl der Werke selbst, die von den Verlagen für die Autorinnenporträts herangezogen wird, zeichnet ein ganz bestimmtes Bild der Autorin. Im zuletzt erschienenen Roman von Chahdortt Djavann, *La dernière séance*, wird dieselbe als Autorin von *Bas les Voiles!*, *La muette* und *Je ne suis pas celle que je suis* angepriesen. An erster Stelle steht damit ein politisches Manifest, *Bas les Voiles!*, das sich mit kämpferischen Laizismus in die brisante Debatte rund um das Kopftuchverbot einschreibt. *La muette*, die literarische Aufarbeitung des Martyriums einer Stummen, Anklage einer frauenverachtenden Gesetzgebung sowie patriarchal dominierten Gesellschaft, steht an zweiter Stelle und *Je ne suis pas celle que je suis* rundet als prämiertes Werk die angeführte Reihe ab, deren thematischer Schwerpunkt damit eindeutig erkennbar ist, nicht aber als repräsentativ für ihr gesamtes Schaffen gewertet werden kann.

Für Sorour Kasmaï, die die Reihe „Horizons persans" beim Verlag „Actes Sud" leitet, dürfte sowohl die Suche nach einem Verleger erleichtert als auch die Art und Weise der Vermarktung ihrer Werke weniger der Willkür des Verlages oblegen sein. Es liegt nahe, dass ihr die Einschreibung auf dem Literaturmarkt v.a. auch deshalb leichter als den anderen Autorinnen gefallen ist, da sie sich gewisser Strategien bedienen kann, die ihren Namen mit denen bekannter literarischer Größen in Zusammenhang bringen und ihr dadurch eine Legitimation als Schriftstellerin verleihen. So firmiert sie beispielsweise auf der Homepage des Verlages „Actes Sud" als Übersetzerin u.a. des Literaturklassikers *Mon oncle Napoléon* von Iradj Pezeshkzad.[157] Es fällt außerdem auf, dass Kasmaïs *Le cimetière de verre* als „ein von der Autorin aus dem Persischen übersetzter Roman"[158] (d.h. also als „autotraduction") angepriesen wird obwohl es sich dabei genau genommen um eine Neuschreibung, also keine wortwörtliche Übersetzung handelt. Die Autorin hätte den Roman ebenso gut als eigenständiges Werk (ohne Hinweis auf die Übersetzung) vermarkten können, wodurch jedoch dieser offensichtliche Verweis auf die Herkunft der Autorin und damit das Spiel mit der „Verfremdung" weggefallen wäre.

[154] Verlagshomepage „Éditions du Cerf", http://www.editionsducerf.fr/html/fiche/ficheauteur.asp?n_aut=5301 (29.10.2012).
[155] Vgl.: Verlagshomepage „Albin Michel", http://www.albin-michel.fr/page.php?n=134 (29.10.2012).
[156] Vgl.: Huggan: The postcolonial Exotic, 155.
[157] Verlagshomepage "Actes Sud", http://www.actes-sud.fr/contributeurs/kasmai-sorour (25.4.2014).
[158] Vgl. dazu das Cover des Romans bzw. die Verlagshomepage „Actes Sud", http://www.actes-sud.fr/catalogue/romans-nouvelles-et-recits/le-cimetiere-de-verre (25.4.2014).

In Hinblick auf die Vermarktung sei noch eine kurze Betrachtung der Titelillustrationen der Werke angestellt. Viele der französischen Verlage verfügen über ein der Verlagslinie entsprechendes einheitliches Layout, das im Leser die Assoziation mit einem bestimmten Verlag und dessen Renommee wecken soll (als wohl bekanntestes Beispiel zählt dazu der Verlag „Minuit" bzw. speziell im Textkorpus enthalten: „Seuil", „Flammarion" und „Fayard"). Es gibt aber auch einige Verlage, die auf die im deutschen oder englischen Sprachraum häufiger verbreitete Praxis der werkindividuellen Covergestaltung durch Illustrationen zurückgreifen. Dazu zählen im vorliegenden Fall „Actes Sud", „J.C.Lattès" und „Albin Michel", wobei entweder das Softcover direkt bedruckt oder der der Verlagslinie gemäß gestaltete Band von einem illustrierten Umschlag eingefasst wird. Die Titelillustration von Nahal Tajadods *Elle joue* und Sorour Kasmaïs *Le cimetière de verre*[159] wurde von Marjane Satrapi, deren Werk *Persepolis*[160] vom französischen Lesepublikum begeistert aufgenommen wurde, übernommen. Dies ist im Übrigen auch der Fall bei anderen, nicht im vorliegenden Korpus enthaltenen Werken von iranischen Exilautorinnen, so u.a. Goli Taraqis *Les trois bonnes*.[161] Die Verbindung der betreffenden Autorinnen mit der bereits erfolgreichen Zeichnerin mag einerseits als Strategie der besseren Vermarktung bezeichnet werden, aber andererseits evt. auch einen Hinweis auf die Vernetzung der im Exil tätigen Künstlerinnen und deren gegenseitige Wertschätzung sein. Yassaman Montazami bestätigt diese Vermutung mit ihrer in einem Interview mit „France Inter" ausgedrückten Anerkennung gegenüber Satrapis Schaffen.[162] Sie erläutert darin außerdem, dass Satrapi im Gegensatz zu den Medien ein positives Iranbild geprägt habe, weshalb die iranische Exilgemeinschaft stolz auf sie sei. Künstler wie Marjane Satrapi oder der Regisseur Asghar Farhadi, die von der französischen Kritik anerkannt würden, wären sehr wichtig für die Rezeption der Kunst- und Kulturproduktion der Exilgemeinschaft im Allgemeinen. Tajadod bezeichnet Marjane Satrapi genauso wie die iranischen Autorinnen, die sich im Gegensatz zu Betty Mahmoody, der Autorin des Bestsellers *Not without my daughter*,[163] auf differenzierte Weise mit ihrer Heimat auseinandersetzten, als Kulturbotschafterinnen bzw. kleine Soldatinnen.[164]

[159] Die Rede ist hier von der 2002 in der Reihe Babel erschienen Ausgabe.
[160] Marjane Satrapi: Persepolis (4 Bände). Paris: L'Association, 2000-2003.
[161] Goli Taraqi: Les trois bonnes. Paris: Actes Sud, 2004.
[162] Vgl.: Rebecca Manzoni: Interview mit Yassaman Montazami, „Eclectik", France Inter, 18.11.2012, http://www.franceinter.fr/player/reecouter?play=491315 (30.4.2014).
[163] Betty Mahmoody und William Hoffer: Not without my daughter. NY: St. Martin's Press, 1987.
[164] Vgl.: Privates Interview mit Nahal Tajadod: 19.11.2012, 10:00-11:00, 5, rue Victor Massé, 75009 Paris.

I.2.6. Veröffentlichung in der Muttersprache

Von iranischer Seite sind neben der diplomatischen Präsenz des Irans (die entsprechend der politischen Linie des Landes nur an einer „ausgewählten" Literaturproduktion Interesse zeigt) in Paris einige Kulturinstitutionen ansässig, die von Iranern geführt werden und sich mit der iranischen Kultur auseinandersetzen. Ein Beispiel für einen Verein, der regelmäßig Wissenschaftler, Künstler und Autoren einlädt, ist „Lettres Persanes".[165] Paris hat außerdem auch mit einem kleinen Exilverlag aufzuwarten („Khavaran"),[166] der jedoch im Vergleich zu dem aktiveren Verlag in Stockholm („Bārān")[167] relativ klein gehalten ist. (Die Namen von sowohl Chahla Chafiq, als auch Sorour Kasmaï schienen zuletzt im Periodikum des schwedischen Exilverlags mit Interview bzw. einem Werkauszug auf, obwohl sich ihr Lebensmittelpunkt in Paris befindet.)[168] Diese Verbindung zu persischsprachigen Editoren, die den Autorinnen eine Möglichkeit bieten, mit der „Heimat" über das Lebendighalten der Muttersprache in Verbindung zu bleiben, ist manchmal trotz der geringen Aufmerksamkeit, die persischsprachiger Literatur in der Öffentlichkeit und der Kritik zu Gute kommt (da diese Publikationen oft auch im Iran verboten sind und auf heimlichen Wegen zu ihren Lesen finden müssen), eine Veröffentlichungsmodalität, von der Gebrauch gemacht wird. So veröffentlichte beispielsweise Chafiq ihre beiden Erzählbände bei den Exilverlagen „Khavaran" (Paris) und „Nashr-e Ketāb Corp. Sohrab" (Los Angeles). Für viele der Exilautorinnen, die in ihrer Muttersprache schreiben, ist die Veröffentlichung in einem Exilverlag die einzige Möglichkeit, da die strenge Zensur der Islamischen Republik Iran die Meinungsfreiheit stark einschränkt und die Publikation der Werke um Jahre verschleppt. Das Feilschen mit der Zensurbehörde, das für die Autoren/innen im Iran zum Alltag des Schriftstellerdaseins gehört, wird in Sorour Kasmaïs Autobiographie *La vallée des aigles* von einer in Teheran wohnhaften Autorin anschaulich beschrieben: „Nous incluons dans le texte des paragraphes qui n'ont rien à voir avec celui-ci, bourrés de mots interdits. Lorsque nous devons marchander sur des phrases importantes auxquelles nous tenons, nous cédons ces paragraphes au censeur, qui les barre hystériquement au feutre rouge et calme ainsi sa frénésie."[169]

Chahla Chafiq ist nach ihren beiden auf Persisch im Verlag „Khavaran" und „Sohrab" (Los Angeles) erschienen Novellensammlungen *Sūg* (*Trauer*) und *Ğāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*) in den letzten Jahren dazu übergegangen, auf Französisch zu schreiben. Dies hängt einerseits damit zusammen, dass sie inzwischen Vertrauen in ihre Französisch-

[165] Homepage des Vereins „Lettres persanes", http://lettresperses.free.fr/LP/ (4.7.2013).
[166] Verlagshomepage "Khavaran", http://www.evous.fr/Librairie-Khavaran,1120735.html (4.7.2013).
[167] Verlagshomepage „Bārān", http://www.baran.st/ (4.7.2013).
[168] Vgl. dazu: „Bārān", Nr 30/31, 199ff und 250ff.
[169] Kasmaï: La vallée des aigles, 14.

kenntnisse setzt, aber andererseits auch in der persischen Exileditionslandschaft eine Krise konstatiert: In einem Interview mit Sepideh Zarīnpanāh spricht sie davon, dass Promotionsveranstaltungen rar geworden und die persischsprachige literarische Landschaft des Exils unüberschaubar und schwer zugänglich gemacht worden seien.[170] Zudem sei diese in den meisten Fällen den Nachkommen der Exilgeneration auf Grund der Sprachbarriere nicht mehr zugänglich. Chafiq bezeichnet die Exilverlagslandschaft in Deutschland und Schweden als vergleichsweise wichtiger und produktiver als jene in Frankreich, die, wie sie meint, langsam am Verschwinden sei.

Die in London wohnhafte Rūḥangīz Šarīfīān ist die einzige der ausgewählten Autorinnen, die bisher ihre Werke im Iran veröffentlichen konnte. Im Gegensatz zu Chahla Chafiq, für die alleine auf Grund ihrer politisch oppositionellen Aktivität und ihres „unangepassten Schreibens" keine Publikationsmöglichkeit im Iran bestünde, konnte Šarīfīān ihre beiden Romane *Če kasī bāvar mī-konad* (*Wer glaubt das*) und *Kārt postāl* (*Postkarte*), die mit dem am im Exil verorteten Individuum verhandelten Unbehagen nur sehr indirekt auf Missstände innerhalb des Irans anspielen, bislang bei iranischen Verlagen (v.a. bei dem Verlag „Morvārīd") publizieren. Mit Erhalt des renommierten Golšīrī-Preises, der ihr 2004 für ihr Romandebüt *Če kasī bāvar mī-konad* (*Wer glaubt das*) verliehen wurde, gelang es ihr, in der iranischen Literaturlandschaft einen gewissen Bekanntheitsgrad zu erlangen. Die Veröffentlichung ihres letzten Romans, *Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man (Mein Gott, mein Gott*), gestaltete sich jedoch schwieriger als die ihrer Vorgängerwerke. Während jene die Überprüfung durch die Zensurbehörde ohne größere Schwierigkeiten bestanden hatten, wurden verschiedenste Stellen des Manuskripts von *Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man* bemängelt, allen voran der Titel. Nachdem Šarīfīān die betreffenden Stellen umgeschrieben und den Titel entsprechend dem Namen der Protagonistin auf *Āyīne* geändert hatte, wurde das gesamte Werk als „in der Islamischen Republik nicht veröffentlichbar" abgelehnt, vermutlich auf Grund der darin indirekt enthaltenen Kritik am religiösen Diskurs der iranischen Führungsschicht. Nach insgesamt drei Jahren, die das Manuskript von der iranischen Zensurbehörde „auf Eis gelegt" worden war, erschien *Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man* schließlich bei dem Verlag „H&S Media" (London), der über Digitaldruck und niedrige Auflagen sehr schnell und kostengünstig publiziert, dafür aber noch über einen sehr geringen Bekanntheitsgrad verfügt. Die Option einer Veröffentlichung im Exil ist besonders für eine Autorin wie Šarīfīān ungünstig, da sich ihr Stammpublikum im Iran befindet. Wäre außerdem bereits während der Arbeit an ihrem Roman klar gewesen, dass er in Großbritannien erscheinen würde, so hätte sie ihn wahrscheinlich anders geschrieben, d.h. also weniger Autozensur geübt. Diese Vermutung relativiert sie allerdings in einem BBC-Interview insofern, als sie gewisse Mechanismen der

[170] Vgl.: Zarīnpanāh: Interview mit Chahla Chafiq, Bārān, Nr. 30, Stockholm: Bārān, Herbst/Winter 2011, 212.

Autozensur als verinnerlicht bezeichnet. Sie hätten sich ähnlich dem Körpergefühl, das nach Ablegen eines jahrelang getragenen Schleiers fortbestehen bliebe, in ihr Schaffen eingeschrieben:

سایه سانسور، کاش فقط سایه بود، حالا دیگر جزیی از وجود ما شده انگار. مثل تحریم‌ها است سال‌ها طول می‌کشد تا از بین برود.[171]

(Der Schatten der Zensur – wenn es doch nur ein Schatten wäre! –ist inzwischen ein Aspekt unseres Daseins geworden. Er gleicht jenen Einschränkungen, die man erst nach Jahren wieder abzulegen im Stande ist.)

[171] Vgl.: Interview mit Ruḥangīz Šarīfīan: Moḥammad ʿAbadī: Adabīāt-e mohāǧerat dar goft-o-gū bā Ruḥangīz Šarīfīan: ʿešq pīč-o-mohre mī-šavad tā az malāl-e baḥs-hā be-kāhad. BBC Online, 19. 10.2013, http://www.bbc.co.uk/persian/arts/2013/10/131019_l41_book_sharifian_review.shtml (21.11.2013).

I.3. Rezeption

Orts- und sprachgebundene Diskrepanzen hinsichtlich der Rezeption

I.3.1. Medien

Es gibt in Frankreich eine Vielzahl von französischen Institutionen, die der Verbreitung der verschiedensten Kulturen und dem Phänomen der Migration an sich Rechnung tragen (so z.B. auch das „Musée du Quai Branly"). Radiosender wie „France Inter" und „France Culture" strahlen regelmäßig Sendungen aus, die sich u.a. mit Exilliteratur auseinandersetzen, darunter va. die sehr gut recherchierte Reihe „Cycle littéraire autour de l'exil" (Moderation: Paula Jacques),[172] die in Kooperation mit dem „Théâtre de l'Odéon" produziert wurde und Autoren wie Samuel Beckett, Bertolt Brecht, Joseph Roth, Marina Tsvetaeva, Marguerite Duras und Vladimir Nabokov in den Blick nahm. Dank zahlreicher Auftritte in den französischen Medien genießen insbesondere drei der im Textkorpus enthaltenen Autorinnen (Nahal Tajadod, Fariba Hachtroudi und Chahdortt Djavann) einen gewissen Bekanntheitsgrad in der französischen Öffentlichkeit. Neben einer Reihe von Faktoren, die der Vermarktung und dem Erfolg einer Autorin evtentuell als zuträglich erachtet werden können und die bereits weiter oben schon angesprochen wurden, drängt sich bei Hachtroudi und Tajadod die Vermutung auf, dass die Assoziation derselben mit berühmten Familienmitgliedern (Mohsen Hachtroudi, Fariba Hachtroudis Vater und Jean-Claude Carrière, dem Gatten Tajadods) zusätzlich eine Rolle spielt. Chahdortt Djavann, die sich in den öffentlichen Debatten zu Säkularismus und der Kopftuchdebatte durch islamkritische Polemik hervorgetan hat, diene, so Laetita Nanquette in *Orientalism versus Occidentalism*, den Medien als willkommenes Sprachrohr in Debatten, in denen es als politisch inkorrekt gelte, als Nicht-Muslim auf ähnliche Weise Stellung zu beziehen.[173] Auch Chahla Chafiq wird von den französischen Medien in erster Linie als „säkulare und feministische" Soziologin wahrgenommen.[174]

[172] Homepage des Radiosenders „France Inter", http://www.franceinter.fr/evenement-cycle-litteraire-autour-de-l-exil-dans-cosmopolitaine-de-paula-jacques (4.7.2013).
[173] Vgl.: Laetitia Nanquette: Orientalism versus Occidentalism. Literary and Cultural Imaging between France and Iran since the Islamic Revolution. London/New York: Tauris, 2013, 67.
[174] Vgl. dazu die mediale Resonanz auf Chafiqs essayistisches Schaffen in folgenden Beiträgen: Marie Claude Decamps: „Les paradoxes de l''Islam politique'", „Le monde", http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/03/09/les-paradoxes-de-l-islam-politique_1490559_3232.html (25.4.2014) ; Mina Kaci: „La démocratie n'est pas une donnée immuable et acquise à jamais", „L'humanité", 9.6.2008, http://www.editionsmetropolis.com/RevueDocs/599.pdf (25.4.2014); „Un féminisme islamique?", „Le Monde", 10/11.3.2013, http://www.lemonde.fr/idees/article/2013/03/09/un-feminisme-islamique_1845619_3232.html (25.4.2014).

I.3.2. Übersetzungen

Der Bekanntheitsgrad der genannten Autorinnen geht kaum über die Grenzen Frankreichs hinaus, da deren Werke gar nicht oder nur vereinzelt in andere europäische Sprachen übersetzt wurden.[175] In manchen Fällen greifen Autoren, die in einer anderen Sprache als der des Landes, in dem sie leben, schreiben, auf die Praktik der „Selbstübersetzung" („autotraduction") zurück. Diese wird sehr oft als „Neuschreibung", d.h. also nicht wortgetreue Übersetzung, bezeichnet, wie auch weiter oben am Beispiel Kasmaïs *Le cimetière de verre* erwähnt. Kasmaï beschreibt in Bezug auf die Übertragung des Romans *Gūrestān-e šīše-ī* (*Gläserner Friedhof*) ins Französische die Schwierigkeiten, die dabei aufgetreten sind: „Dans l'autotraduction on se dédouble par rapport à soi-même. C'est plus difficile qu'une traduction ou une première écriture; je connaissais trop bien l'auteur."[176] Zusätzlich ändere sich mit der Sprachverschiebung auch das vom Text angesprochene Zielpublikum. Gewisse Inhalte müssten näher ausgeführt, gewisse Leerstellen ausgefüllt oder unersetzbare Wortspiele durch gänzlich andere ersetzt werden – einer der Gründe, warum die in Deutschland lebende Yoko Tawada den Begriff der „Verwandlung" für die Selbstübersetzung eingeführt hat. Er trage „diese Leichtigkeit" in sich, die weniger auf die Verluste, die bei einer Übersetzung eingebüßt würden, sondern auf die Veränderlichkeit der Texte hinweist. Es seien, so Tawada, „vielleicht die Körper der Texte, die sich verwandeln wollen und dafür uns Autoren als Mittel benutzen."[177] Pascale Casanova nimmt die Praxis der Selbstübersetzung, die zumeist in der Notwendigkeit begründet ist, das eigene Werk in eine „anerkannte" d.h. also auf dem Weltliteraturmarkt legitimierte Sprache (wie es wie unschwer zu erraten ist, Französisch eine ist) zu überführen, in *La république mondiale des lettres* kritisch in den Blick. Es handle sich dabei nicht um eine einfache Übertragung eines Textes in eine andere Sprache, sondern gar um eine Literarisierung:

> La transmutation littéraire est assurée par le passage de la frontière magique qui fait accéder un texte rédigé dans une langue peu ou non littéraire, c'est-à-dire inexistante ou non reconnue sur le „marché verbal", à une langue littéraire. C'est pourquoi je définis ici comme *littérarisation* toute opération – traduction, autotraduction, transcription, écriture directe dans la langue dominante – par laquelle un texte venu d'une contrée démunie littérairement parvient

[175] Als einzige Ausnahme wären einzelne Publikationen Hachtroudis und Djavanns zu nennen. Die Auswahl der übersetzten Titel gibt dabei wiederum Aufschluss auf die in der jeweiligen Sprache vom Buchmarkt bevorzugten Themen. Im Falle Djavanns kann eine eindeutige Präferenz der beiden Titel *La muette* und *Je viens d'ailleurs*, also Werken, die die Rolle der Frau in der iranischen Gesellschaft als Martyrium zeichnen, festgestellt werden. Vgl. dazu die Liste der Übersetzungen, die in der im Anhang angeführten „Biobibliographie der Autorinnen" enthalten ist.

[176] „La Langue française vue d'ailleurs. Point de vue de Sorour Kasmaï", Radio Méditerranée Internationale, 1.4.2002, http://www.medi1.com/player/player.php?i=719908 (12.12.2012).

[177] Yoko Tawada (Hg.): Verwandlungen. Prosa, Lyrik, Szenen & Essays. Texte zum 5. Würth Literaturpreis. Tübingen: Konkursbuchverlag, 1998, 8 (Vorwort).

> à s'imposer comme littéraire auprès des instances légitimes. Quelle que soit la langue dans laquelle ils sont écrits, ces textes doivent „être traduits", c'est-à-dire obtenir un certificat de littérarité.[178]

Chahla Chafiq ist am ehesten noch unter Exiliranern in Paris bekannt, da die bei dem Schweizer Verlag „Metropolis" erschienene Übersetzung ihrer beiden Novellenbände in den französischen Medien wenig Aufmerksamkeit hervorgerufen hat. Die Golšīrī-Preisträgerin Šarīfīān verfügt zwar über einen Bekanntheitsgrad im Iran, nicht aber in Großbritannien, wo sie lebt und schreibt – ein Wermutstropfen angesichts der Chancen, die sie damit zu vergeben hat, von einer der zahlreichen britischen Literaturförderungen profitieren zu können. Im Iran wurden zahlreiche Interviews mit ihr von ʿAlī Dehbāšī vorgenommen, die in der von ihm herausgegebenen Literaturzeitschrift „Boḫārā" erschienen sind.

I.3.3. Literaturkritik

Es gibt in Paris eine relativ große Anzahl an Forschungsinstitutionen, von denen sich im literaturwissenschaftlichen Bereich erstaunlich viele der zeitgenössischen Literaturproduktion von in Paris wohnhaften ExilautorInnen widmen, darunter im Besonderen: Das „Centre d'Étude et de Recherche sur les Littératures et les Oralités du Monde", das als Forschungsgruppe am INALCO („Institut National des Langues et des Civilisations Orientales") eingegliedert ist, organisiert regelmäßig Konferenzen rund um den Themenkreis „Femmes écrivains et littératures ectopiques dans l'Europe d'aujourd'hui".[179] Mitglied dieser Forschungsgruppe ist u.a. Christophe Balaÿ, promovierter Komparatist und Iranist, dessen vorrangiges Forschungsinteresse vor allem der Genese der iranischen Prosaliteratur gilt. Am Pariser CNRS („Centre National de la Recherche Scientifique") wird von Alexis Nouss die Forschungsgruppe „Non-lieu de l'exil"[180] geleitet. An der „Université Ouest" (Nanterre) widmet sich Corinne Alexandre-Garner schwerpunktmäßig im Rahmen ihres Projekts „Lire le Monde avec la Littérature" Formen weiblichen Schreibens in transnationalen Kontexten.[181] Publikationen zu den in der Auswahl enthaltenen Autorinnen gibt es jedoch noch kaum.[182] Das rege Interesse an dem Phänomen der aus „anderen Kulturkreisen" in eine Nationalliteratur hinein getragenen Werke gründet u.a. in der

[178] Casanova: La république mondiale des lettres, 202f.
[179] Homepage der Universität „INALCO", http://www.inalco.fr/ina_gabarit_article.php3?id_rubrique=3103&id_article=5862&id_secteur=1 (3.7.2013).
[180] Homepage Alexis Nouss, http://nle.hypotheses.org (3.7.2013).
[181] Homepage der Universität „Paris 10", http://anglais.u-paris10.fr/spip.php?auteur106 (3.7.2013).
[182] Vgl. dazu die in der Rubrik „Kritik" in der im Anhang enthaltenen „Biobibliographie der Autorinnen" angeführten Werke.

Tatsache, dass letztere die Strategien der Abgrenzungen der Nationalliteratur zum Wanken bringen. Die Einordnung von Literatur von Autorinnen wie jenen, die meiner Untersuchung zu Grunde liegen, bedeutet die Aufweichung des literarischen Kanons nach National-literaturen. Am französischen Buchmarkt ist zu beobachten, dass dieser Entwicklung durch eine Abgrenzung der „frankofranzösischen“ Literaturproduktion von entweder einer „frankophonen“ (Vgl. dazu z.B. den Verlag “Actes Sud“) oder gar von der „littérature étrangère“ (Vgl. dazu z.B. den Verlag „Gallimard“, der die frankophone Literatur der „littérature étrangère“ unterordnet) entgegen gewirkt wird. Einzig die Editorin Sabine Wespieser fällt mit ihrem Verlagsprogramm, das sowohl französische Originaltitel als auch ins Französische übersetzte Werke gleichwertig aufbereitet und präsentiert, aus der Reihe der in Frankreich etablierten editorischen Unterteilungsschemata.

Conclusio

Die in einem Werk indirekt verewigten Hintergründe der Kreation, die ihrerseits wiederum auf Zusammenhänge zwischen dem schreibenden Individuum (einer Frau) und den Lebens- und Publikationsbedingungen verweist, sind komplex und von Autorin zu Autorin verschieden. Aus den oben kurz umrissenen Biographien geht ganz deutlich die Notwendigkeit zur Differenzierung der individuellen Lebensumstände hervor. Der genaue Zeitpunkt sowie die Motive der Auswanderung (Flucht bzw. „Verlängerung eines ohnehin erfolgten Auslandsaufenthalts“) und das Lebensalter, in dem die Autorinnen mit dem Exil konfrontiert wurden, spielen eine nicht zu vernachlässigende Rolle in Bezug auf die weiteren Lebensbedingungen im Exil. Ausgangs- sowie Ankunftsort sind dabei sowohl im geographischen als auch im soziologischen Sinne von Bedeutung und für jede Autorin einzeln in Betracht zu ziehen. Man kann davon ausgehen, dass der Spracherwerb, die Sozialisierung innerhalb eines ungewohnten Umfeldes oder auch die Arbeitssuche sich abhängig vom Alter schwieriger bzw. leichter gestalten können. Politische Faktoren wie z.B. die Immigrationsgesetze des „Gastlandes“ zum Zeitpunkt der Einreise oder die außenpolitischen Beziehungen des „Gastlandes“ zum Iran sind außerdem ein wichtiges Indiz dafür, wie sich der Empfang im „Gastland“ eventuell gestaltet hat. Mit der in den letzten zwei Jahrzehnten erfolgten Globalisierung, der damit verbundenen Verbreitung von Internet und anderen neuen Technologien, hat das Leben im Exil eine Wandlung im Vergleich zu jener „ersten Zeit nach der Revolution“ erfahren, wie Chahla Chafiq in *Ğāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*),[183] Šarīfīān in *Če kasī bāvar mī-konad* (*Wer glaubt das*)[184] und Hachtroudi in *Iran, les rives du sang*[185] auch deutlich machen. Der einzige Kontakt zur Familie erfolgte in deren Anfangszeit des Exils über das Festnetztelefon sowie über postalische Sendungen. Die heute übliche Kommunikation via Internet hat inzwischen die Heimat scheinbar näher rücken lassen. Solche Veränderungen haben mit dazu beigetragen, dass das heutige Exil als ein anderes als das vor zwanzig Jahren veranschlagt werden muss.

Die Möglichkeit, mitunter Reisen in den Iran zu unternehmen, besteht für gewisse Autorinnen, so z.B. für Tajadod, Kasmaï, Šarīfīān, ist jedoch mit großem Aufwand[186] und zudem mit der Unsicherheit verbunden, evt. nicht mehr die Genehmigung zur Ausreise zu erhalten. Diese Gefahr bestünde v.a. im Falle von Autorinnnen, die in der Öffentlichkeit stünden und

[183] Vgl. dazu die Erzählung *Blūs o dāmane moškiyam-rā mipūšam* in Chahla Chafiqs *Ğāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*).
[184] Vgl. dazu die postalische Korrespondenz zwischen Rostam und Šūrā in: Rūḥangīz Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad. Rostam. Teheran: Morvārīd, 2002.
[185] Vgl. dazu: Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 17.
[186] Vgl. dazu Tajadods *Passeport à l'Iranienne* und Kasmais *La Vallée des Aigles*: Beide Autorinnen beschreiben den mit der Ausstellung eines iranischen Reisepasses verbundenen Spießrutenlauf.

mit der Regimekritik in ihren Schriften nicht zurückhielten, wie Tajadod in einem persönlichen Interview erläutert.[187]

Mit der Wahl der Literatursprache gehen für die Autorinnen in den meisten Fällen auch die des Zielpublikums, damit also auch des Inhalts und der Botschaft einher, die über die Sprache transportiert werden. Inhaltlich ergebe sich, so Hachtroudi über ihren erst kürzlich publizierten Roman *Le colonel et l'appât 455*, besonders bei Werken mit Querverweisen auf die Geschichte des Irans, ein ganz anderer Aufklärungsbedarf als für ein eingeweihtes (iranisches) Publikum.[188] Sogar die Wahl des Genres ist mit der Sprachentscheidung und dem angestrebten Verlagsmilieu, in das sich eine Autorin einschreiben möchte, verbunden. Während persischsprachige Novellen gute Chancen haben, entweder in einem der im Exil oder im Iran publizierten Magazine veröffentlicht zu werden, ist für eine „frankophone" Autorin der Einstieg in den französischen Literaturmarkt über einen Debütroman leichter zu bewerkstelligen. Auf jeden Fall stellt sich für die Autorinnen die Frage, ob und inwieweit sie sich Modeerscheinungen oder Leseerwartungen wie Chafiq sie für den französischen Buchmarkt mit dem „Exotismus" veranschlagt, stellen wollen.

Die Entscheidung rund um die Wahl der Literatursprache ist eine komplexe und wird von jeder Autorin anders gelöst. Pascale Casanova weist darauf hin, dass die aus „peripheren Literatursphären" stammenden Autoren – egal, ob sie sich im Schreiben für eine Assimilation oder eine Abgrenzung von der dominanten Literatursprache entschieden − auf jeden Fall einen Kompromiss eingehen müssten: Sie träfen mit ihrer Wahl entweder eine Entscheidung gegen die eigene Herkunft („Verrat") oder gegen den potentiellen Erfolg als Schriftsteller, indem sie sich von vornherein einer verkannten Literatur einschrieben.[189] Das Schreiben in der „Fremdsprache" wird in manchen Fällen, so wie oben bzgl. Kasmaï erwähnt, als Befreiung von in der Muttersprache verinnerlichten literarischen Prägungen und Konventionen empfunden – ähnlich einer Abnabelung der in der Muttersprache eingeschriebenen dominanten literarischen Vorbilder und Genres.[190] Gleichzeitig unterhielten diese Autoren aber stets Unsicherheit und Fremdheit gegenüber der adaptierten Sprache, deren Gebrauch durchaus in manchen Fällen auch als Stilmittel zum Ausdruck eines Mangels angewandt wird. Manche Autoren versuchen durch „hypercorrection"[191] die Spuren der eigenen Muttersprache aus der adaptierten Sprache zu verwischen. Dieses von Lise Gauvin in *Écrire pour qui?* als „surconscience linguistique" bezeichnete Verhältnis macht die „Fremdsprache" zum Reflexionsort und Friktionsraum,[192] womit eine Unruhe in die Sprache

[187] Vgl.: Privates Interview mit Nahal Tajadod: 19.11.2012, 10:00-11:00, 5, rue Victor Massé, 75009 Paris.
[188] Vgl.: Privates Interview mit Fariba Hachtroudi: 24.5.2013, 17:30-18:30, „Café St Jean", Place des Abesses, 75018 Paris.
[189] Vgl.: Casanova: La république mondiale des lettres, 258ff.
[190] Siehe Näheres dazu in Kapitel III.1.
[191] Casanova: La république mondiale des lettres, 361.
[192] Vgl. Lise Gauvin: Écrire pour qui? L'écrivain francophone et ses publics. Paris: Karthala, 2007, 6.

hineingetragen wird („Langue d'intranquilité"). Jene, die den Weg der Zweisprachigkeit gehen, haben die Zerreißprobe zwischen zwei Reflexionswelten zu gehen: Ihr Ausdrucksmittel ist verdoppelt, ihre Vorstellungswelt gespiegelt und vielfach gebrochen.
Anpassung und Abgrenzung als die beiden niemals vollends zufriedenstellenden Wahlmöglichkeiten, sowie der Umstand, stets aus dem „Quereinstieg" heraus als Autor zu wirken (ob nun in der Heimat aus der Position des Exils, im Exil aus der Position des „anderen" oder in der Sprache einer Minderheit), ist eine große Herausforderung, die die daraus entstehende Literatur zu einer außergewöhnlichen macht: zum Träger von Bruch und Verlust bzw. zu einer Literatur, die das Potential der Erneuerung in sich trägt:

> …ce sont aujourd'hui les auteurs de ces confins du monde qui, ayant appris depuis longtemps à affronter les lois spécifiques et les forces inscrites dans la structure inégale de l'univers littéraire et ayant conscience qu'ils doivent être consacrés dans ces centres pour avoir quelque chance de survivre comme écrivains, sont les plus ouverts aux dernières „inventions" esthétiques de la littérature internationale, aux dernières tentatives des écrivains anglo-saxons pour promouvoir un métissage mondial, aux nouvelles solutions romanesques latino-américaines... bref aux innovations spécifiques. La lucidité et la révolte contre l'ordre littéraire sont au principe même de leur création.[193]

[193] Casanova: La république mondiale des lettres, 74.

II. Prosawelten zwischen Her- und Ankunft
Werkanalyse

II.1. Gefangene des „Dazwischen“
Rūḥangīz Šarīfīān: *Če kasī bāvar mī-konad*

Das Leben im Exil komme dem Leben eines Meerestieres gleich, das gezwungen sei, ein Dasein an Land zu fristen, behauptet Jack, die Spiegelfigur der Ich-Erzählerin in Rūḥangīz Šarīfīāns Roman *Če kasī bāvar mī-konad* (*Wer glaubt das*). Ein Fisch bliebe, selbst wenn er seinen Organismus an ein Leben im Trockenen gewöhnen könnte, Zeit seines Lebens seinem ursprünglichen Lebensraum, dem Wasser, in Gedanken verbunden. Inzwischen aber an ein Leben an Land angepasst, sei die Rückkehr ins Wasser keine Option mehr. Sowohl das trocken-heiße Klima an Land als auch die feuchte Kühle des Wassers riefe bei ihm die Sehnsucht nach der jeweils komplementären Lebenssphäre hervor. Der Fisch hätte fortan mit einer innerlichen Pattstellung, bedingt durch eine fortdauernde Unentschlossenheit, zu kämpfen:

ما مثل حیوانات دریایی از آب بیرون افتاده می‌شویم. به زندگی در خشکی خودمان را عادت می‌دهیم، اگر چه دیگر بدنمان با زندگی درآب سازگار نیست، اما ریشه‌هایمان هنوز در آب است و از آن تغذیه می‌کند. اگر آب خشک شود ما نیز خشک می‌شویم. پایمان را که در آب می‌گذاریم، طاقت سرمای آن را نداریم، آن را که پس می‌کشیم طاقت آفتاب را هم نمی‌آوریم. یاد خنکی مطبوع آب ذهنمان را مشغول می‌کند و به این ترتیب نیمی از زندگی‌مان را در این بازی نیمه کاره و دوطرفه از دست می دهیم.[194]

Diese Metapher für die Zerrissenheit der im Exil Lebenden steht im Mittelpunkt eines Romans, der sich selbst in dieses „Dazwischen“ der doppelten Zugehörigkeit einschreibt: *Če kasī bāvar mī-konad* liegt als literarisches Produkt mitten auf der Achse Teheran-London, dem Ort einerseits seiner Publikation (Teheran) und andererseits dem Ort seiner Kreation (London). Die Stimme der Ich-Erzählerin Šūrā klingt von weit her. Die Hermetik des Ortes,

[194] „Es ergeht uns wie gestrandeten Meerestieren. Wir gewöhnen uns an das Leben an Land. Obgleich unser Körper nicht mehr in der Lage ist, im Wasser zu leben, befinden sich unsere Wurzeln immer noch im Wasser und werden von dort gespeist. Trocknet das Wasser aus, so gehen auch wir zu Grunde. Wenn wir unseren Fuß ins Wasser setzen, können wir dessen Kälte nicht aushalten. Wenn wir den Fuß hingegen wieder zurückziehen, ertragen wir auch die Wärme der Sonne nicht. Die Erinnerung an das wunderbar kühle Wasser beschäftigt uns unablässig und auf diese Weise verlieren wir die halbe Zeit unsres Lebens mit diesem unentschlossenen Hin- und Her.“
(Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 171f).

von dem aus sich ihr innerer Monolog entfaltet, lässt auf ihre Verortung an einem *Non-lieu*[195] schließen: Sie befindet sich in einem fahrenden Zug, dessen Reiseroute von jeglicher konkreter geographischer Vorstellung vollkommen abgekoppelt ist. Startpunkt, Ziel und Dauer der Reise bleiben unbestimmt. Die Ich-Erzählerin bezeichnet den Zug ihrerseits als fahrendes Gefängnis,[196] Isolationszelle des Exils. Gefangenschaft als Folge von Migration ist ein wichtiger Topos in Šarīfīāns Schreiben.[197] Šūrā ist in ihrer rastlosen Gedankenbewegung gefangen. Die Reise, die ihr Denken unternimmt, wird auf symbolischer Ebene durch die Zugreise aufgenommen, die sie gemeinsam mit ihrem Ehemann Ǧahān antritt. Die am Fenster vorbeiziehende Landschaft, die Bewegung, die jeweils in den Stationen die Fahrgäste erfasst, das fahrende Bordservice – all die Handlungen im Außen − lösen in Šūrās Innerem Erinnerungen aus, die der freien Gedankenassoziation folgend, scheinbar ungeordnet erzählt werden. Rückblicke in eine Kindheit, die sich in einer traditionellen Teheraner Familie abgespielt hat, lassen Schritt für Schritt ein Profil der Erzählenden entstehen. Miniaturen der sozialen Entfremdung reihen sich aneinander, und wie eine *Mise-en-abyme* konstruiert, gibt der Roman ineinander verschachtelte Bilder der Beklemmung durch Einsamkeit frei. Die Unmöglichkeit der Kommunikation zwischen den Charakteren zieht sich als roter Faden durch Šūrās Gedankenperlen; die Außengrenzen ihrer Welt scheinen undurchdringlich, geradewegs so als trenne sie eine Glaswand von ihrer Umgebung, die zwar für Blicke, nicht aber für Stimmen durchlässig wäre. Die Sprache, die Šarīfīān ihrer Ich-Erzählerin in den Mund legt, scheint durch diesen Filter gesiebt: Die Weltentfremdung Šūrās schlägt sich in einer Interpunktion, Grammatik und Zeitenfolge nieder, die von den herkömmlichen Konventionen abweicht. So entsteht der Eindruck, Šūrā ziehe den Leser nahe an sich heran und flüstere ihm fast unvermittelt Bewusstseinsfragmente ins Ohr, die sich in Sprache, Inhalt und Form der Erzählung widerspiegeln.

---

[195] Ich beziehe mich hier auf den von Marc Augé in *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris, Seuil, 1992) geprägten Begriff. Siehe mehr dazu in Kapitel III.3.

[196] Vgl.:
"به پنجره قطار که پنجره نیست شیشه‌ای یک تکه و بزرگ است که باز و بسته نمی‌شود، نگاه می‌کنم و فکر می‌کنم قطارهای در حال حرکت مانند زندانند و ایستگاه‌های وسط راه ساعت‌های ملاقات. آدم اگر شجاع باشد می‌تواند از آنها برای فرار استفاده کند. اما باید شجاعت داشت حتی شده یک جو."
(„Ich sehe das Fenster an, eine Glasscheibe, die nicht zu öffnen ist, und denke dabei, dass fahrende Züge wie Gefängnisse und Haltestellen wie Besuchszeiten sind. Wenn jemand den Mut aufbringt, könnte er sie zum Fliehen nutzen. Aber Mut müsste man eben haben, zumindest ein Fünkchen Mut.“)
Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 5.

[197] Vgl. dazu *Kārt postāl*: Parvā warnt ihre Tochter Saḥar vor der inneren Zerrissenheit, die eine Migrationserfahrung mit sich brächte:
"سحر، رفتن یعنی کنده شدن از هر دو جا. همانی که من تجربه کرده‌ام. یک دو گانگی است، سردر گمی است. راه حلی هم برایش نیست. روح آدم را می‌خورد. خودت را اسیرت نکن."
(„Saḥar, Weggehen bedeutet von zwei Orten gleichzeitig getrennt werden. Genauso wie ich selbst es erlebt habe. Es bedeutet Zerrissenheit und Verlorensein. Dagegen gibt es keinerlei Heilmittel. Es frisst die menschliche Seele auf. Mach dich nicht selbst zur Gefangenen.“)
Rūḥangīz Šarīfīān: Kārt postāl. Teheran: Morvārīd, 2008, 118.
Gefangenschaft ist auch eines der Kernthemen in Forūġ Faroḫzāds Gedichtzyklus *Asīr* [1955; Gefangene(r)]. Wenn er sich auch auf die Einengung durch gesellschaftliche Konventionen bezieht, so könnte man vielleicht doch so weit gehen, insofern eine Parallele zwischen den beiden Schriftstellerinnen zu ziehen, als Forūġ eine Form des inneren Exils besingt.

Wir werden im Folgenden versuchen zu ergründen, wie sich die Einschränkung der freien Meinungsäußerung innerhalb eines autoritären Kontexts, sowohl im politischen, als auch im familiären Umfeld, und die Auflösung der Kontaktstelle zwischen Individuum und Gesellschaft sowie damit einhergehend der Zerfall von Sprache als Kommunikationsmittel im Text niederschlagen.

II.1.1. Hermetik des Erzählens

Če kasī bāvar mī-konad, Rūḥangīz Šarīfīāns Romandebüt, wurde auf Persisch verfasst und 2002 im Iran veröffentlicht. Die Übersetzung des Originaltitels (چه کسی باور میکند) wirft mehrere Fragen auf, wobei die, die sich auf die Abwesenheit einer Interpunktion bezieht, sich gleich eingangs aufdrängt. Das, was sich als Frage und somit als Kontaktaufnahme mit einem scheinbar angesprochenen Rezipienten tarnt, verliert sich in vager Ungewissheit, bevor es diesen noch erreichen kann. Inhaltlich ist die „gescheiterte Frage“ auf verschiedene Arten zu verstehen. Einerseits könnte darin die Plausibilität einer Aussage bezweifelt werden. Andererseits könnte sich dahinter ein Hinweis auf die Schwierigkeit verbergen, sich glaubhaft der Welt mitzuteilen:[198] *Wer glaubt das? Wer kann das glauben? Ist das zu glauben?* Weder beendet noch weitergeführt schwebt die „Halbfrage“ im luftleeren Raum und hinterlässt beim Leser eine leichte Irritation, eine Leerstelle. Bevor die zweifelhafte Verbindung, die so mit dem Leser eingegangen wird, noch abbricht, und ohne dessen zage Antwort abzuwarten, folgt der stark intertextuell aufgeladene Untertitel: رستم (*Rostam*). Der mythische Subtext, der diesem Untertitel innewohnt, bezieht sich auf den in Ferdūsīs *Buch der Könige* modellierten Helden, der sich durch körperliche Stärke und Tugendhaftigkeit auszeichnet. Der Untertitel kreiert also eine gewisse Erwartungshaltung beim Leser, der mit diesem ersten Indiz im Titel einen Hinweis auf den Protagonisten zu erkennen glaubt. Etliche Seiten

[198] Der Satz, der den Roman betitelt, taucht im Roman selbst noch zwei Mal leicht verändert auf: Gleich der erste Satz des Romans beginnt mit "باور نمی‌کنم" („Ich kann nicht glauben“) und drückt Šūrās Entsetzen darüber aus, dass das Verlassen der Heimat tatsächlich deren Zusammenbruch bedeutet. Entgegen ihrer Erwartungen, die sie hegte, als sie nach Europa auswanderte und von denen man später im Roman erfährt, konnte die gewonnene Freiheit keinen Verlust aufwiegen, in den sie mit ihrer Emigration unbewusst eingewilligt hatte.
Ein zweites Mal stolpert man über den titelgebenden Satz in Zusammenhang mit einer Kindheitserzählung Jacks, der Spiegelfigur Šūrās. An dieser Stelle ist „glauben“ als „nachvollziehen“ zu verstehen: Jack bezweifelt, ob jemand, der niemals einen Heimatverlust erlitten hat, jemals die Trauer eines Migranten nachvollziehen könne. Er verpackt seine Aussage in eine Geschichte rund um einen Raben, der als Symbol für Heimat, Geborgenheit und noch nicht entzauberte Kindheit zu lesen ist und damit eine ähnliche Funktion im Roman wie Šūrās Rostam übernimmt. Jack und Šūrā treffen sich in dem Schmerz, der mit dem Verlust des Rabens und Rostams, also quasi der Heimatlosigkeit, verbunden ist. Jack erwähnt sinngemäß:
"...حالا دست کم می‌دانم کلاغ من تنها نیست، پینه‌دوز تو و کلاغ من مثل دو همزاد هستند."
[„…jetzt weiß ich wenigstens, dass mein Rabe nicht alleine ist. Dein Marienkäfer (Anmerkung: Kosename für Rostam) und mein Rabe sind wie Zwillinge.“]
Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 176f.

später findet sich im Text eine Paraphrasierung des Titels. Šūrā erinnert sich dabei daran, dass Rostam als einziger ihren Worten Glauben schenkte.

می‌گویی: من باور می کنم...[199]

[Du (gemeint ist Rostam) sagst: Ich glaube (dir)…]

Ausgehend von dieser Textstelle könnte also auch der Titel so verstanden werden, dass der Untertitel, *Rostam*, direkt als Antwort auf die Frage *Wer glaubt das schon?* gedacht ist. Bei näherer Betrachtung des Textes erschließt sich sukzessive ein Gesamtbild, das durch dieses, an die Pforte des Romans gesetzte Titelrätsel Kohärenz erfährt. Versuchen wir Schritt für Schritt den Irritationsversuchen auf den Grund zu gehen.

Dem eben zitierten Satz ist genauso wie dem Titel eine äußerst reduzierte Interpunktion abzulesen. Auf Anführungszeichen wird im gesamten Roman prinzipiell verzichtet, obwohl sich die Erzählung in weiten Strecken der direkten Rede bedient. Lediglich zwei Sätze werden durch Anführungszeichen hervorgehoben: der Anfangs- und der Endsatz. Es sind dies zwei Sätze, deren Lautstärke durch die Anführungszeichen scheinbar hochreguliert wird. So als stehe an der Schwelle zum Roman jeweils noch eine direkte, laut vorgetragene Aussage, die noch nicht gänzlich vom Sog, den die verstummte Welt der Ich-Erzählerin auf die Sprache ausübt, erfasst werden konnte.

Um noch einmal kurz auf den Titel einzugehen, sei an dieser Stelle erwähnt, dass neben einer rein weltlichen Interpretation, die die Grenzen der Kommunizierbarkeit in Frage stellt, auch noch eine geistliche möglich wäre: Die zaghaft ausgesprochene oder frühzeitig abgebrochene Frage könnte als Variation auf die Gretchenfrage gelesen werden: *Wer glaubt?* Selbst wenn das persische Wort für den Glauben an Gott *īmān* wäre und selbst wenn der Untertitel *Rostam*, Mythos und Vorname, diese letzte Interpretation abschwächt, bleibt sie trotzdem im Zusammenhang einer metaphysischen Befragung nach sinnerfassender Verankerung des Menschen im Leben sowie dem Glauben an das Schicksal stehen. Dieses Thema wird deutlicher im 2012 erschienenen Roman Šarīfīāns, der den sprechenden Titel *Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man (Mein Gott, mein Gott*) trägt, aufgeworfen. Obwohl dieser Roman ebenfalls auf Persisch verfasst wurde, konnte er im Iran auf Grund seiner indirekten Kritik an der Ideologie des iranischen Regimes nicht erscheinen. Šarīfīān publizierte ihn schließlich bei dem Verlag H&S Media in London[200] und damit stellt er ihre erste Veröffentlichung in Europa dar. Die Protagonistin Āyīne, die als Tochter eines Iraners und einer Engländerin ihre Jugend zwischen London und Teheran verbrachte, trifft bei einer ihrer Iranreisen unerwartet auf ihren Jugendschwarm Dāvar. Die Annäherung der beiden erfolgt über endlose Grundsatzdiskussionen, die im Zentrum des Romans stehen. Unüberbrückbare Kontroversen über

[199] Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 42.
[200] Rūḥangīz Šarīfīān: Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man. London: H&S Media, 2012.

Zugehörigkeitsfragen, religiöse Dogmen, und existentielle Weltauffassungen prägen die Gespräche, die in einem durch Teheran fahrenden Auto stattfinden. Šarīfīān konfrontiert die darwinistischen Thesen ihrer Protagonistin Āyīne, mit den Thesen des regimekonformen Theologen Dāvar. Letzterer ist in seiner Meinung absolut unverrückbar und nicht zufällig taucht seine Figur im Roman stets nur in seinem Auto sitzend auf: Auch er ist ein Gefangener, gefangen in den Spurrinnen einer Ideologie. Sein Name bedeutet ironischer Weise „Schiedsrichter, Fürst, Herrscher" und kommt auch in einer der Bezeichnungen Gottes vor: dāvar aʿẓim (höchster Richter). Die Begegnung zwischen Dāvar und Āyīne bleibt eine, die von gegenseitigem Unverständnis geprägt ist und keinen Platz mehr für die Liebe lässt. Illustriert wird der Abgrund, der die beiden voneinander trennt, durch das Setting, in dem deren Dialoge zumeist repetitiven Inhalts abgespult werden: Auf Grund der in der Öffentlichkeit nötigen Diskretion bei Treffen verschiedengeschlechtlicher, unverheirateter und nicht aus einer Familie stammender Personen, finden die Treffen der beiden in Dāvars Auto statt. Als Wagenlenker sitzt er vorne, während Āyīne stets auf der Rückbank Platz nimmt. Die so geführten Gespräche werden über den Rückspiegel gebrochen: Der Ausschnitt, den der eine vom anderen wahrnimmt, ist jeweils ein enger und notwendiger Weise fragmentierter. Der Spiegel fungiert zwar als verbindendes Element, da die beiden dank seiner zumindest Blickkontakt halten können, jedoch bleiben die Blicke an der Spiegeloberfläche hängen ohne ihr Gegenüber tatsächlich zu erfassen. Jeder wird schließlich in sein eigenes Universum, in die Isolation zurückgeworfen. Eine existentielle Unmöglichkeit, sich dem Gegenüber mitzuteilen, quält beide Charaktere und lässt eine leise Anspielung an die Unanfechtbarkeit der auf göttlicher Legitimation beruhender Staatsideologie über rationale Argumente durchklingen.

Rūḥangīz Šarīfīān sträubt sich gegen eine autobiographische Lesart ihres Werks,[201] dennoch konfrontiert sie ihre Romanfiguren mit Lebensumständen und Problemen, die Šarīfīān selbst geläufig sind. Einsamkeit inmitten der Gesellschaft bzw. Einsamkeit in Zweisamkeit,[202] wie sie oft ihre Protagonistinnen lähmt, seien in ihrer eigenen Ehe kein Thema, so Šarīfīān.[203] Sie selbst wurde 1941 in Teheran geboren und ging in den 1960er-Jahren für die Dauer ihres Psychologie- und Pädagogikstudiums nach Wien. Kurz nach der „Islamischen Revolution" (1979) und als der Iran-Irak-Krieg bereits ausgebrochen war (1981), wanderte sie gemeinsam mit ihrer Familie, vor allem um das Wohl der beiden Töchter besorgt, nach Großbritan-

[201] Vgl. dazu: Privates Interview mit Rūḥangīz Šarīfīān, 5.6.2013, 11:00-15:00, King's Cross St. Pancras und Umgebung, London.

[202] Vgl. dazu z.B.:
"به زن و شوهرهایی فکر می‌کنم که روبه روی هم می‌نشینند و غذایشان را سکوت می‌خورند. مانند دو زندانی که مجبور به هم صحبتی باشند."
("Ich denke an die Paare, die sich gegenüber sitzen und in Stille versunken ihre Mahlzeit zu sich nehmen. Wie zwei Gefangene, die gezwungen sind, miteinander zu sprechen.")
Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 57.

[203] Vgl. dazu: Privates Interview mit Rūḥangīz Šarīfīān, 5.6.2013, 11:00-15:00, King's Cross St. Pancras und Umgebung, London.

nien aus. Sie lebt noch heute gemeinsam mit ihrem Mann in London. Erst im Exil begann sich Rūḥangīz Šarīfīān ernsthaft dem Schreiben zuzuwenden und veröffentlichte zunächst zwei Novellenbände *Dast-hā-ye baste*[204] (*Gebundene Hände*) und *Rūzī ke hezār bār āšeq šodam*[205] (*Der Tag, an dem ich mich tausend Mal verliebte*) um später auf die Großform Roman umzusteigen.

Šarīfīān bedient sich in ihrem Werk einer einfachen, reduzierten Sprache, zu der sie von Maḥmūd Kīānūš angeregt worden sei. Ihr „Entdecker" und erster Kritiker habe ihr dazu geraten, so „natürlich" und „ungekünstelt" als möglich zu schreiben.[206] Die scheinbare inhaltliche Klarheit, die dabei aus ihrer Sprache hervorgeht, wird auf anderen Ebenen wiederum gebrochen, so z.B. durch ungewöhnliche Erzählhaltungen, versteckte Doppeldeutigkeiten und ein weit gestreutes Netz von Leerstellen. Sie sucht nach einem Mehrwert in der Reduktion von Sprache und Darstellung, was ihr Werk unprätentiös und poetisch gestaltet.

Die Rahmenhandlung von *Če kasī bāvar mī-konad* ist wie bereits erwähnt eine Zugfahrt, die im Präsens geschildert wird. Diese Reise im Außen löst eine Reise im Inneren der Protagonistin aus. Sie lässt sich von der Vergangenheit fortspülen, die ihr zugleich als Zufluchtsort, aber auch als Alltagsstütze dient und sich mit den Ereignissen der erzählten Gegenwart vermischt. Infolge ihrer gedanklichen Wiederbelebung von Personen, die ihre Erinnerung bevölkern, glaubt die Protagonistin diese schließlich in der Menge der Reisenden zu erkennen.[207] Oder umgekehrt, driftet sie mitunter auch ausgehend von einer konkreten Situation im Außen in ihre Erinnerungen ab. Dem inneren Monolog nachempfunden bedient sich Šarīfīān der erzählerischen Freiheit, die dieser Erzählform eigen ist: Gewandt springt die Ich-Erzählerin in der erinnerten Zeit vor und zurück, transponiert Ereignisse in die Gegenwart, lässt Charaktere miteinander verschwimmen, verklärt Stimmungen. Stimmen verwirren sich, melden sich einmal in der Vergangenheit und wachsen dann wiederum direkt in das erzählte Präsens hinein. So drängt die erinnerte Vergangenheit die Handlung der erzählten Gegenwart immer wieder in den Hintergrund, wodurch die erinnerten Ereignisse mitunter präsenter erscheinen als die Szene, die die Ich-Erzählerin Šūrā unmittelbar umgibt. Die sehr kurze Zeitspanne, über die sich die Rahmenhandlung, d.h. also die Schilderung der Zugsfahrt, erstreckt, ist durch die Einschübe der Erinnerung, die den größten Teil der Erzählung einnehmen, kontrastiert. Dieses Konstruktionsprinzip zieht sich durch sämtliche Romane in Šarīfīāns Werk. Die Rahmenhandlung, innerhalb derer sich die Gedankenwelten Šarīfīāns Protagonistinnen entfalten, werden durch erzählerische Einschübe unendlich weit gedehnt. Sehr oft verblasst das Rahmengeschehen, während die Erinnerung übermächtig,

[204] Rūḥangīz Šarīfīān: Dast-hāye baste. Teheran: Šerkate tūseʿe ketābḥāne-hāye Irān, 1991.
[205] Rūḥangīz Šarīfīān: Rūzī ke hezār bār āšeq šodam. Teheran: Morvārid, 2005.
[206] Vgl.: Privates Interview mit Rūḥangīz Šarīfīān, 5.6.2013, 11:00-15:00, King's Cross St. Pancras und Umgebung, London.
[207] z.B. verwechselt sie den Schaffner mit Jack: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad,162.

gar bedrohlich wirkt. In *Kārt postāl* (*Postkarte*) spielt sich die gesamte, erinnerte Handlung in einem einzigen Moment zwischen der Besichtigung von Parvās Haus durch einen Immobilienmakler und der noch ausständigen Entscheidung Parvās, ob sie das Haus tatsächlich verkaufen wolle, ab. In *Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man* erstreckt sich die Rahmenhandlung vom Tod von Āyīnes Vater bis zu ihrer endgültigen Abreise nach London. Šarīfīāns Romane enden stets in der Ungewissheit: Wird Parvā das Haus verkaufen, das ihr Heimat in der „Fremde" ist? Wird Āyīne jemals wieder in den Iran zurückkehren und Dāvar wiedersehen? Wäre eine Beziehung zwischen den beiden letztendlich möglich? Ist der Verlust der Heimat, wie Šūrā ihn erfährt, zu verwinden?

Das Vagabondieren der Ich-Erzäherinnenstimme wird zum fundamentalen Strukturprinzip der Erzählung. Spontan durchmisst die Ich-Erzählerin Raum und Zeit, manövriert geschickt zwischen den Bildern der Vergangenheit, die das Gerüst für eine poröse Erzählung abgeben. Durch Nachzeichnung erinnerter Dialoge versucht die Ich-Erzählerin Šūrā ein „Du" zu ihrem einsamen Selbstgespräch zu finden: Immer wieder wendet sie sich in kursiven Passagen direkt an Rostam. Diese Bemühungen finden jedoch keinen Widerhall – die Protagonistin bleibt in ihrem inneren Monolog und ihrer Gedankenodyssee gefangen. Ihre Erinnerungen tauchen sie in eine fast verzauberte Kindheit in Teheran, dessen Viertel von großfamiliärer Atmosphäre geprägt sind. Dennoch verbirgt sich hinter der märchenhaft verklärten Fassade ihrer Familie patriarchale Gewalt, die im phantasievollen Jargon eines jungen Mädchens wiedergegeben wird: Der Großvater, ein stattlicher Mann und Dorfvorsteher, erinnert sie an einen ihren Sagenbüchern entstiegenen Dämon.[208] Bei der Rückkunft des Großvaters vom Land überprüft das Mädchen stets zu dessen Begrüßung die „Hände des Dämons" auf Blutspuren.[209] Der Rückzug in eine von kindlicher Vorstellung codierte Welt erlaubt der jungen Protagonistin abseits der symbolischen und realen Gewalt, die sie umgibt, heranzuwachsen. Šūrās Exil nimmt also bereits in ihren Kindertagen ihren Anfang – bereits lange bevor sie ihre „Heimat" verlässt. Eine Anspielung auf das innere Exil eines jungen Mädchens, das der Ich-Erzählerin innerwohnt, findet sich am Ende des Romans. Der letzte Satz, formal ähnlich gestaltet wie die Passagen im Text, die an Rostam gerichtet sind, aber durch die ein- und ausleitenden Anführungszeichen von diesen unterschieden, legen eine Lesart nahe, in der die Ich-Erzählerin sich selbst adressiert:

> " آری تمامی اندوه‌ها، اندوه همهٔ کسان، وزن آن کودک خفته است که تا ابد حمل خواهی کرد."[210]
>
> („Ja, aller Kummer, der Kummer der ganzen Welt, ist das Gewicht jenes erstickten Kindes, das du bis in alle Ewigkeit mit dir herumtragen wirst.")

[208] Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 127.
[209] Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 19.
[210] Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 248.

Nicht nur in diesem Schlussplädoyer merkt man Šarīfīān die Pädagogin an, zu der sie ausgebildet wurde und als die sie etliche Sachbücher zum Thema Kindererziehung verfasste.[211] In *Če kasī bāvar mī-konad* werden die Erziehungs- und Umgangsformen sämtlicher Familienmitglieder Šūrās analysiert. Die kluge, aufgeklärte und stille Tante Māh, ihrerseits Volksschullehrerin, steht der jungen Ich-Erzählerin am nächsten und ist Teil der heilen Parallelwelt, in die sich Šūrā gemeinsam mit Rostam flüchtet. Tante Māhs energische Weigerung, einen durch den Großvater empfohlenen Freund in den Lehrkörper der Schule aufzunehmen, fußt auf deren zu jenem Zeitpunkt noch verpönten Einstellung, Schläge sollten nicht Teil der Erziehung sein.[212] Šarīfīān zeigt u.a. mit Tante Māhs Emanzipation von den väterlichen wie auch gesellschaftlichen Erwartungen eine Entwicklungslinie vor, die sich in ihre Überlegung zur Verortung der Frau als Trägerin der Erziehung und damit gesellschaftlichen Zukunft einschreibt.

II.1.2. Gesellschaftliche Determinierung

Hinter den Namen, die Šarīfīāns Charaktere tragen, verbergen sich zumeist tiefgründige Aussagen. Ironische Diskrepanzen, die sich zwischen den Figuren und Namen ergeben, wie dies beispielsweise bei Rostam der Fall ist, der rein körperlich seinem mythischen Vorbild, alles andere als gerecht wird,[213] nehmen die gesellschaftliche Erwartungshaltung sowie traditionelle Korsette, denen das Individuum ausgesetzt ist, aufs Korn. Im Falle Rostams könnte die Inkohärenz zwischen namentlichem Versprechen und tatsächlicher Erscheinung zudem auf eine Brüchigkeit der alten Mythen hinweisen, deren Inhalte nicht mehr den Ansprüchen und Realitäten der modernen Gesellschaft gerecht werden können. Denkbar wäre jedoch auch eine Interpretation, in der die ironische Brechung des Andenkens an den gefeierten Helden des *Šāhnāme*, der im kulturellen Gedächntis der Nation als Verkörperung des Irans verankert ist,[214] als ein Symbol auf den Niedergang des Landes gelesen wird.
Mit Verdoppelungen innerhalb mancher Namen signalisiert Šarīfīān die zerrissene, ungefestigte oder stets hinterfragte, nicht eindeutige Identität ihrer Figuren. So z.B. wählt Šarīfīān für die Protagonistin von *Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man (Mein Gott, mein Gott*) den Namen „Āyīne“ (آیینه) aus, der sich im Roman nur durch eine Verdoppelung des Vokals ی von der veralteten Schreibweise des Vokabels für „Spiegel“ (آینه) unterscheidet. Diese Ver-

[211] Siehe dazu die Bibliographie im Anhang.
[212] Vgl. u.a.: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 25f, 218f.
[213] Vgl. dazu die Beschreibung seiner physischen Erscheinung als abgemagert und verwahrlost: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 22.
[214] Vgl. dazu: Firoozeh Kashani-Sabet: Frontier Fictions. Shaping the Iranian Nation, 1804-1946. Princeton: Princeton University Press, 1999, 220-221.

doppelung auf formaler Ebene, die Šarīfīān zusätzlich durch einen Hinweis auf die Aussprache des Namens der Protagonistin betont,[215] wird auf der Bedeutungsebene durch das Bild des Spiegels unterstrichen. Während Āyīne auf Grund ihrer Erfahrungen im europäischen Ausland eine verdoppelte Sicht sowohl auf die Politik als auch auf das Leben selbst wirft, stellt der bereits weiter oben erwähnte Rückspiegel des Autos, das ihr Jugendfreund Dāvar lenkt, eine Reflexionsfläche dar, die den einstellungsmäßigen Unterschied zwischen den beiden Gesprächspartnern und damit deren Unversöhnlichkeit nur noch deutlicher zu Tage fördert. In dem Gedicht, das Šarīfīān dem Roman an den Beginn stellt, findet sich eine Anspielung auf die Fragilität des Doppelten:

آیینه
خود
شکن
چون
نقش
خطاست
شکستن
تو
بنمود راست
آینه[216]

Parvā, die Protagonistin in *Kārt postāl* bekommt von ihrem Gatten den Spitznamen Bībā, was dieser über den in der Figur Parvās vereinigten Widerspruch rechtfertigt: Bī- ist das persische Präfix für „ohne“, während bā- für „mit“ steht.[217] Parvās Kinder tragen Šarīfīān zufolge[218] europäische Namen gemäß einer unter iranischen Immigranten verbreiteten Angewohnheit, im Exil iranische gegen europäische Namen zu tauschen.

Die Ich-Erzählerin in *Če kasī bāvar mī-konad*, hat neben Šūrā noch weitere Namen, die ihr jeweils unterschiedliche Familienmitglieder zugedacht haben: Mangels Übereinstimmung

---

215
"عمه آسیه هم، اسم اورا با تاکیدی مخصوص خودش ادا می‌کرد. از پشت تلفن هم فورا آن‌را تشخیص می‌داد. خودش هم، هر وقت اسمش‌را به کسی می‌گفت، می‌گفت: آیینه با دو تا یا.
انگار آنها که خیلی دوستش داشتند، اسمش‌را با چندین یای اضافه ادا می‌کردند. عمه آسیه با ود تا، نبی با چندین وچند تا، ناتان با هزارتا."
(„Auch Tante Āsīe sprach ihren Namen mit einer ihr eigenen Betonung aus. Am Telefon konnte sie diese sofort erkennen. Auch sie selbst fügte jedes Mal, wenn sie jemandem ihren Namen sagte, hinzu: Āyīne mit zwei yā. Es war so, als würden diejenigen, die sie besonders gern hatten, ihren Namen mit einem langgezogenen yā aussprechen. Tante Āsīye mit zwei yā, Nabī gleich mit mehreren und Nathan mit tausenden.“)
Šarīfīān: Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man, 262.

216 [„Der Spiegel (Āyīne mit zwei ی) zerbricht sich selbst, da er ein falsches Bild zeigt,
Dein wahrhaftiges Zerbrechen zeigt der Spiegel (mit einem ی).“]
Šarīfīān: Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man, Motto.

217 Vgl.: Šarīfīān: Kārt postāl, 44.

218 Interview mit ʿAlī Dehbāšī, Boḫārā, 29.3.2010, http://bukharamag.com/1389.01.1072.html (06.02.2012).

bezüglich eines passenden Namens für das Neugeborene hätten sich bei ihrer Geburt mehrere Versionen etabliert.[219] Nachdem sie mit zwei Monaten immer noch keine Geburtsurkunde – sprich also keine offizielle Identität – besessen habe, habe man sie schließlich Partū (Licht) genannt. Tatsächlich aber rief man sie in ihrer gewohnten Umgebung üblicherweise Šūrā[220] oder Šīrīn – entsprechend dem binären Begriffspaar „süß – salzig“. Die symbolische Einschreibung des Doppelten mittels Namen geht also einher mit der sozialen Einschreibung. In einem Gespräch mit Ǧahān macht Šūrā am Beispiel der Namensgebung die Beschneidung der eigenen Freiheit durch die Entscheidungen des „Familienrats“ deutlich.

می‌گوید: خیلی خوب است که آدم حق انتخاب اسمش‌را داشته باشد.
لبهایم‌را به هم فشار می‌دهم: من که حق انتخاب نداشته‌ام، بقیه داشته‌اند، نه من.[221]

Diese symbolische Benennungsmacht, die sich von außen der Identität des Individuums bemächtigt, scheint einer jener Faktoren zu sein, die die Charaktere Šarīfīāns an der Selbstentfaltung hindern. Insbesondere stellt die Autorin die Zuschreibung von Geschlechtern über ihre Namensgebung in Frage wie dies auch bei Šūrā der Fall ist:

خاله پری پرسیده بود: آخر آقای دکتر شورا اسم دختر است یا پسر؟
پدرم می‌گوید: بعضی اسمها دختر و پسر ندارد.
به نظر مادرم شورا به پسر بیشتر می‌خورده تا دختر.
ازنظر پدرم هم فرقی نمی‌کرده که اسمم چندان هم دخترانه نباشد. [...]
با جهان که آشنا شدم، شدم شوریده.
به این ترتیب، من، شیرین، شوررا، شوشا، پرتو صناعت جمشیدی، روزی ناگهان به شوریده جهاندار تبدیل شدم. آدم کاملاً تازه‌ای که با نگاهی متفاوت دنیارا می‌نگریست. تنها اسمم عوض نشده بود همه چیز زندگی‌ام تغییر کرده بود، حتی وطنم.
از آن روز که به قول خاله پری مرا به غریبی بردند، سی سال می‌گذرد.
انگار آوارگی به قول او شروع که بشود دیگر دست از سر آدم برنمی‌دارد.
سی سال است که خانم جهاندار هستم. از نام خانوادگی خودم کمتر استفاده می‌کنم.
هر جا گفته ام: صناعت جمشیدی، فوراً پرسیده‌اند: به کدام یک باید صدایت کنیم؟
اولین بار در مدرسه بود که با این سؤال روبرو شدم. بعد عادت کردم، می‌گفتم: کدام ندارد، هر دو را.[222]

[219] Vgl.: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 74f.
[220] Šūrā ist das russische Diminutiv des Vornamens Alexandra. Auf Persisch erinnert Šūrā jedoch in Kombination mit dem Wort (und hier Namen) Šīrīn („süß“) an „salzig“. Die beiden Namen treten also als Gegensatzpaar auf.
[221] „Er sagt: Ich finde es sehr gut, dass man das Recht hat, seinen Namen auszusuchen.
Ich presse die Lippen aufeinander: Ich hatte kein Recht mir etwas auszusuchen, die anderen ja, aber nicht ich.“ (Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 68).
[222] „Tante Parī hatte gefragt: Herr Doktor, soll Šūrā ein Mädchen- oder ein Jungenname sein?
Vater sagt: Bei manchen Namen gibt es eine solche Unterscheidung nicht.
Meiner Mutter zufolge passe Šūrā besser zu einem Jungen als zu einem Mädchen.
Ging es nach meinem Vater, so war es nicht so schlimm, dass mein Name nicht sehr mädchenhaft war. […]
Als ich Ǧahān kennen lernte, wurde ich zu Šūrīde.

Auch bei Šūrās bester Freundin, die Fāḫte heißt, versteckt sich ein ironischer Seitenhieb auf die soziale Codierung des Geschlechts. Fāḫtes Name ist geschlechtsneutral, wodurch diese regelmäßig mit der Frage konfrontiert wird, ob es sich bei ihrem Namen um einen Mädchen- oder Bubennamen handle.[223] Fāḫte, was auf Persisch „Ringeltaube“ bedeutet, ist zudem ein Name, der eine Bestimmung mit sich trägt: die Ringeltaube ist für ihren schönen Gesang bekannt. Diesen Namen hatte man Fāḫte in der Hoffnung gegeben, sie würde das kostbare Erbe ihrer Großmutter, eine wunderschöne Stimme, hochhalten. Tatsächlich ihrem Namen entsprechend, verfügt Fāḫte über eine solche Stimme, die ihr den Kosenamen „Melodie“[224] einträgt. Von Fāḫtes Bestimmung bleibt tragischer Weise nur die ironische Ruine eines Namens und einer außergewöhnlichen Stimme zurück. Es gelingt Fāḫte nicht, ihre Begabung zu entfalten, geschweige denn beruflich einzusetzen. Zuerst von ihrem Bruder, später von ihrem Ehemann von einer Karriere als Sängerin abgehalten, spielt sie die ergebene Doktorsgattin, die seinem Erfolg zuliebe, die eigene Selbstverwirklichung zurücksteckt. Mit vier Kindern hütet sie Herd und Haus. Die Freiheit, von der ihr Name, der dem Reich der Vögel geliehen ist, kündet, verzerrt sich zu einem ironischen Bild, dem Relikt eines vergeudeten Talents.

An Stelle von Fāḫte breitet Šūrā, die Ich-Erzählerin, ihre Flügel aus: Ǧahān, ihr Gatte, trägt sie fort, entfernt sie aus einem scheinbar erstarrten Kontext, fort in die Fremde, ins Nomadentum: zuerst Paris, dann die Vereinigten Staaten und schließlich Großbritannien. Laut Fāḫte und dem Großteil ihrer Familie habe Šūrā mit ihrer Ausreise ein unverschämtes Glück gehabt. Man gibt nicht auf, ihr ihr Privileg gebetsmühlenartig vorzuhalten. Den gesamten Roman hindurch taucht immer wieder folgender Satz auf: "قدر زندگیترا بدان!" („Erkenne den Wert deines Lebens“).[225] Dieser refrainartige Vorwurf, dem sich Šūrā gegenüber sieht, unterstreicht den Abgrund, der Šūrā von ihrer Familie trennt: Lebens-, Handlungs- und Reflexionsort beider Parteien sind verschiedene. Ihre iranischen Verwandten und Freunde beurteilen die Rettung aus den „engen Verhältnissen“ als eine Chance, für die sich Šūrā glücklich schätzen sollte. Šūrā hingegen hat ihr persönliches Glück noch nicht gefunden. Sie

---

So wurde ich, Šīrīn, Šūrā, Šūšā oder Partū Ṣanāʿt Ǧamšīdī, eines Tages plötzlich zu Šūrīde Ǧahāndār. Ein völlig neuer Mensch, der einen anderen Blick auf die Welt warf. Es war nicht nur mein Name, sondern mein ganzes Leben, sogar meine Heimat, die sich verändert hatte.
Seit dem Tag, an dem man mich, wie Tante Parī zu sagen pflegt, in die Fremde mitnahm, sind dreißig Jahre vergangen. Sie meint, das Vagabundendasein würde einen nicht mehr loslassen sobald es von einem Besitz ergriffen hatte.
Seit dreißig Jahren bin ich Frau Ǧahāndār. Meinen Mädchennamen benutze ich selten.
Überall, wo ich mich mit Ṣanāʿt Ǧamšīdī vorstelle, fragt man mich: Mit welchem der beiden Namen sollen wir dich ansprechen?
Diese Frage wurde mir zum ersten Mal in der Schule gestellt. Später habe ich mich daran gewöhnt und antwortete: Es gibt kein entweder oder, sondern nur beide zusammen.“
(Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 75f).

[223] Vgl.: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 10.
[224] Vgl.: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 9.
[225] z.B.: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 55.

schwebt ohnmächtig im „Dazwischen“[226] – am Schnittpunkt zweier Kulturen, zweier Orte und mehrerer Generationen. Ihr Leben ist von Brüchen durchzogen und entbehrt jeglicher Kontinuität oder Logik: Sogar ihre eigene Tochter, Setāre, scheint nicht ihrer Welt anzugehören.[227] Setāre ist im „Ausland“ geboren und hat das Heimatland ihrer Mutter niemals zu Gesicht bekommen. Nach ihrer Urgroßmutter mütterlicherseits, Setāre („Stern“), zwar benannt, erhellt sie aber einen völlig anderen Himmel als ihre Namensvetterin.

Die Ich-Erzählerin findet sich somit einer Front des Unverständnisses gegenüber. Die Welt, die sie umgibt, sieht mit anderen Augen. Die Isolierung, die Šūrā auf Grund dieser Tatsache erfährt, wird im Text an mehreren Stellen symbolisch festgehalten: Während der gesamten Zugfahrt hält ihr Gatte Ǧahān eine Zeitung in Händen, die wie eine Mauer zwischen ihm und Šūrā steht. Ihre Blicke dringen nicht zu ihm durch, prallen gleichsam am Zeitungswall, dem Boten des Gegenwärtigen, des „Realen“, der Tagesaktualität ab. Šūrā erwähnt außerdem an mehreren Stellen eine Blase, von der sie sich umhüllt und von ihrer Umwelt abgeschnitten fühlt wie beispielsweise in dem erinnerten Dialog mit Rostam. Sie erklärt darin, dass die Entscheidung, ihr Leben in der Fremde zu führen, auch eine Entscheidung für einen lebenslangen Begleiter gewesen sei: den der Einsamkeit:

> می‌گویم: اگر می‌توانستیم یک بار دیگر به دنیا بیاییم، تو دلت می‌خواست کجا به دنیا بیایی و چه کاره باشی؟
> دستی روی سرش می‌کشد و می‌گوید: تو چی؟
> - من دلم می‌خواست در جایی به دنیا بیایم که مجبور به ترک آن جا نباشم.
> - مگر خودت نمی‌خواستی بروی؟
> - آدم که همیشه از انتخاب‌هایش راضی نیست. یک راهی یک وقتی جلومان قرار می‌گیرد. یکی از مشکل‌ترین کارها در زندگی این است که انسان بتواند تصمیم بگیرد در کجا ماندگار شود و زندگی کند. آن که می‌رود. نه این جا است نه آن‌جا. همیشه طرف دیگر است. انگار هاله‌ای دورش‌را گرفته.
> تک خنده‌ای می‌کند: هاله که چیز بدی نیست. مخصوصاً اگر هاله تقدس باشد.
> بدون توجه به خنده‌اش می‌گویم: هاله نیست. یک حباب است. آدم همیشه و همه جا با یک حباب از بقیه جدا است. گاهی آن‌را فراموش می‌کنی، اما حتی در این وقتها هم به طور ناخودآگاه‌را حس می‌کنی هیچ راهی برای ندیده گرفتنش نیست، هیچ راهی. فقط عادت می‌کنی، همین.[228]

---

226 "سرزمین بی نام مابین کشورها ایستاده‌ام."
(„Ich stehe an einem namenlosen Ort zwischen zwei Ländern.“)
Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 208.

227 Vgl.: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 182.

228 „Ich sage: Angenommen wir könnten noch einmal geboren werden, wo würdest du gerne auf die Welt kommen und was würdest du dann aus deinem Leben machen?
Er streicht sich über den Kopf und fragt zurück: Was würdest du dir denn wünschen?
- Ich würde mir wünschen, in ein Land geboren zu werden, das ich nicht verlassen müsste.
- Wieso, wolltest du damals nicht selber gehen?
- Der Mensch ist doch nicht immer mit den eigenen Entscheidungen zufrieden. Manchmal steht er vor offenen Entscheidungen. Und eines der schwierigsten Dinge im Leben ist, dass man die Entscheidung trifft, wo man bleiben und leben möchte. Der, der weggeht, ist weder auf dieser noch auf jener Seite richtig zu Hause. Gedanklich ist er ständig auf der anderen Seite. So als würde ihn ein Schein umgeben.
Er lacht kurz und sagt: Ein Schein ist doch nichts Schlechtes. Vor allem wenn es ein Heiligenschein ist.

Rostam, der hier ihrem Bekenntnis lauscht, ist die einzige Person in Šūrās Leben, die ihr Verständnis entgegen bringt und der sie sich öffnen kann. Er ist ihr Spielkamerad aus Kindertagen, damaliger Verbündeter gegen die familiäre Front der Insensibilität. Der innere Monolog der Ich-Erzählerin ist durchzogen von typographisch abgesetzten Stellen, in denen sich Šūrā in direkter Rede an Rostam wendet. Kursiv und eingerückt erscheinen diese Passagen wie kleine szenische Einschübe und suggerieren die Präsenz eines Gesprächspartners, obwohl der Text weiterhin als innerer Monolog konzipiert ist. Ein „Du" der Erzählung kommt in diesen Stellen zum Vorschein, gleichzeitig aber auch ein von ihrem Gegenüber enthülltes, wahres „Ich", das in der Intimität mit dem Vertrauten zu wahrhaftigem Ausdruck findet.

Als magerer Halbwaise war Rostam eines Tages von Šūrās Großvater „adoptiert" worden:

> پاپا اورا از ده آورده بود, همانطور که سندوق های میوه را می‌آورد.[229]
>
> („Pāpā brachte ihn aus dem Dorf mit, genauso wie er auch Obstkörbe aus dem Dorf mitbrachte.")

Für Šūrās Familie bleibt Rostam ein Familienmitglied zweiter Klasse: Schwächlich und seinen „Halbbrüdern" körperlich unterlegen, wird er für Hilfsdienste heran gezogen. Für Šūrā hingegen wird er zum engsten Vertrauten: Er verkörpert für sie sowohl Heimat als auch Kindheit.[230] Rostam teilt mit Šūrā sein Entzücken angesichts einer Welt voller Wunder, er erfüllt den Himmel mit Wolkengeschichten[231] oder mit den Klängen von Beethovens *Mondscheinsonate*.[232] Über dessen Rolle als Verbündeter der Kindheit hinaus fungiert Rostam als wichtiger Faktor der Identitätskonstruktion für die Ich-Erzählerin. Diese Funktion wird auch dem Mythos, auf den über Rostams Namen querverwiesen wird, im Kontext der nationalen Identitätsfindung zugeschrieben. Dennoch kann die von Šūrā ersonnene Heimat in Gestalt von Rostam, verortet in der Vergangenheit, dem entwurzelten Leben nicht standhalten: Sie erklärt ihn plötzlich für tot.[233] Während einer ihrer Besuche in Teheran habe man sie fast nebenbei über dessen Ableben in Kenntnis gesetzt. Sein ungewöhnliches Auf-

---

Ohne sein Lachen zu beachten sage ich: Es ist kein Heiligenschein, sondern eine Blase. Man ist in dieser Blase immer gefangen und durch sie stets von den anderen getrennt. Manchmal vergisst du sie, aber unbewusst spürst du sie doch immer. Es gibt keine Möglichkeit, sie zu ignorieren. Bestimmt keine. Du gewöhnst dich daran. Das ist alles."
(Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 220).

[229] Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 22.

[230] Vgl.: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 244.

[231] Vgl. z.B.: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 20.

[232] Vgl.: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 35. Musik spielt sowohl in Šarīfīāns Leben als auch in ihrem Schreiben eine große Rolle. Šarīfīān, die selbst während ihres Studiums am Wiener Konservatorium Klavierstunden nahm, erklärt in einem Interview mit ʿAlī Dehbāšī, dass sie unter „Einfluss" von Musik schreibe. Im Falle von *Kārt postāl* sei es der zweite Satz des Klavierkonzerts Nr. 1 von Chopin gewesen, für *Če kasī bāvar mī-konad* die *Mondscheinsonate*. Vgl. dazu: Interview mit ʿAlī Dehbāšī, Boḫārā, 29.3.2010, http://bukharamag.com/1389.01.1072.html (06.02.2012).

[233] Vgl.: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 189.

wie auch Abtauchen in der Erzählung kreiert ein Mysterium rund um seinen Charakter. Es stellt sich die Frage, ob es sich bei Rostam nicht um eine Chimäre, eine der Fantasie Šūrās entsprungene Person handelt, die ihr „Zuhause“, das sie für immer verloren hat, verkörpert. Diese Vermutung scheint sich zu bestätigen als Šūrā bei Erhalt der Todesnachricht Folgendes feststellt:

"به من میگویند تو مرده ای، مثل این است که به آدم بگوند تو که رفته بودی سفر، وطنت را آب برد. و من دیگر جایی را ندارم که بروم..."[234]

[„Man sagt mir, dass du gestorben bist, so wie man auch zu jemandem, der in die Fremde aufgebrochen ist, sagt: du hast dein Vaterland in den Fluten verloren. Und für mich gibt es keinen Ort mehr, zu dem ich gehen kann…“]

Es handelt sich dabei um eine Reprise des ersten Satzes des Romans:

"اصلاً ممکن نسیت باور کنم. مثل این است به آدم بگویند: تو که رفته بودی سفر، مملکتت را آب برد."[235]

[„Ich kann es unmöglich glauben. Es ist so wie man auch zu jemandem sagt: Du, der du in die Fremde aufgebrochen bist, hast dein (Heimat-)Land in den Fluten verloren.“]

Der Verlust der Heimat wird in der Reprise mit dem Verlust Rostams gleichsetzt. Unter diesem Gesichtspunkt scheint im Anfangs- und Endsatz, die sich, wie bereits weiter oben erwähnt, von dem Rest des Textes durch ihre Anführungszeichen abheben, die im Roman verhandelte Kernproblematik zu kulminieren: der Niedergang einer ganzen Nation − als deren Symbol firmiert im Untertitel des Romans lediglich ein Name, jener Rostams.

II.1.3. Wasser und unendliche Weite

Der erste Satz (Incipit) des Romans bezieht sich auf den Untergang der Heimat in den Fluten. Er bricht über den Text wie eine Welle herein, überschwemmt ihn gleichsam. Kleine Gedankenwogen, die sich vor und zurück bewegen, legen den Erzählrhythmus fest. An manchen Stellen schwappt das Wasser an die Textoberfläche oder quillt symbolisch zwischen den Worten hervor. So taucht z.B. die Farbe Blau in den Wolkengeschichten als Farbe des Himmels oder in Zusammenhang mit Ǧahāns Augenfarbe auf. Immer wieder wünscht sich die Ich-Erzählerin bei seinem Anblick in blauen Augen zu versinken − Blau sei dort ein einziges Mal als Zeichen seiner Liebe aufgeblitzt:

[234] Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 190.
[235] Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 1.

هیچ فکری‌را نمی‌توانم در چشمهایش بخوانم. یکبار چشمهایش سرمه‌ای شد. سرمه‌ای سرمه‌ای. از آن روز با اطمینان می‌توانم بگویم که آدم‌های عاشق چشمهایشان سرمه‌ای است.
دلم می خواهد مدادی بردارم و چشمهایش را رنگ سرمه ای بزنم. چشمهای سرمه ای او مرا به یاد "سنت مهتاب" می اندازد. احتمالاً وقتی بتهوون سناتش را می نوشته به رنگ سورمه ای فکر میکرده است.[236]

Das Element Wasser, flüssiger Hauptbestandteil des menschlichen Körpers, ist auch der Grundstoff, aus dem der Roman *Če kasī bāvar mī-konad* besteht. Er ist verantwortlich für den Erzählfluss und die Hermetik des Ortes, von dem aus die Ich-Erzählerin spricht – so als bahnte sich ihre Stimme mühsam den Weg durch die Trägheit des Schallträgers Wasser. Das persische Adjektiv روان (flüssig), steht im nominalen Gebrauch auch für den Geist und die Seele. Diese doppelte Bedeutung legt die Bewegung des Geistes als unstet, fließend und umherschweifend (den Gezeiten verwandt) nahe und nimmt in dieser Form Gestalt im Text an: Šūrās Gedankenbewegung gibt die Form der Erzählung vor. Das Manövrieren zwischen verschiedenen Erinnerungshorizonten spiegelt sich in der Verortung von Šarīfīāns Figuren − ʿAlī Dehbāši spricht von "مکان جاری"[237] („fließenden Orten“) − wider. Šūrā für ihren Teil hat jeglichen Bezug zu geographischen Fixpunkten verloren. Sie befindet sich in einem „No man’s land“ und oszilliert zwischen zwei Anhaltspunkten: Geburt und Tod. Sie geht auf Tuchfühlung mit der ungeschminkten Essenz des Lebens, die hinter der Gedankenbewegung gleich einem Standbild hervorlugt. Lebenserhaltende Funktionen, zu denen das Erzählen gezählt werden kann, werden im Text über den Rhythmus, der dem Widerhall des Atems, dem Pulsieren des Herzschlags oder der Wellenbewegung nachempfunden ist, widergespiegelt.
Außerdem spielt das Element Wasser in Kombination mit einer verklausulierten göttlichen Dimension in *Če kasī bāvar mī-konad* eine Rolle: Wie für das zu Beginn erwähnte gestrandete Meerestier, ist Šūrās Beziehung zum Ozean (als Sinnbild ihrer Erinnerungswelt) eine höchst ambivalente: einerseits eine nährende, andererseits aber auch eine bedrohliche. Neben der Weite, die der Meereshorizont eröffnet, bergen die Fluten das Risiko, den Menschen zu isolieren oder gar zu ertränken. Das Gefühl der Freiheit verbindet sich also mit dem Klaustrophobischen zu einem widersprüchlichen Gegensatzpaar. Die Kraft, die das Potential besäße eben diese Gegensätze auszusöhnen, könnte als Verweis auf eine göttliche Komponente gelesen werden. Umgelegt auf das menschliche Dasein, wäre diese Kraft im Stande, das Individuum an eine Überwindung des ihm innewohnenden Dualismus und an die „Einswerdung“ mit der Welt heranzuführen. Dies entspräche im Übrigen dem ‚sentiment océanique‘, von dem Romain Rolland als Quelle von Religiosität in seinen Briefen an Sig-

[236] „In seinen Augen kann ich keine Gedanken lesen. Nur einmal wurden seine Augen blau. Tiefblau. Seitdem kann ich mit Sicherheit sagen, dass verliebte Menschen dunkelblaue Augen haben.
Ich würde gerne einen Stift zur Hand nehmen und seine Augen blau färben. Seine blauen Augen erinnern mich an die *Mondscheinsonate*. Wahrscheinlich hat Beethoven an die Farbe Blau gedacht als er seine Sonate schrieb.“ (Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 35).
[237] Interview mit ʿAlī Dehbāšī, Boḫārā, 29.3.2010, http://bukharamag.com/1389.01.1072.html (06.02.2012).

mund Freud spricht.[238] Angesichts dessen, dass Rūḥangīz Šarīfīān Psychologie in der Freud-Stadt Wien studierte, kann man davon ausgehen, dass sie mit Freuds Auslegung des ‚ozeanischen Gefühls', die sich in seinem Werk *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) niederschlug, vertraut war.

Der Moment, in dem Šūrā dieser „einenden Kraft des Wassers" gewahr wird, ist jener, da sie auf ihre Spiegelfigur Jack trifft und sich buchstäblich in ihm verliert. Der Bezug, den Šarīfīān zwischen dem Element Wasser und der körperlichen Vereinigung herstellt, ist im Text verdeutlicht über die Assoziation der Wellen des Meeres mit denen der Lust:

> می چرخید، می چرخید و می مرد. موج بود روی موج که می بردش. دریا بود، دریا شده بود.[239]
>
> („Sie drehte sich, drehte sich und verging. Welle um Welle nahm sie mit. Es war das Meer, sie war zum Meer geworden.")

Bereits in diesem Satz kann man erkennen, dass sich Šarīfīān eines grammatikalischen und dabei sehr poetischen Kunstgriffs bedient, um die Begegnung der beiden darzustellen. Das erzählende Ich springt für einige Seiten von der ersten in die dritte Person, d.h. vom من zum geschlechtsneutralen او. Da im Persischen in der dritten Person die Unterscheidung zwischen „sie" und „er" aufgehoben ist, verschwimmen Šūrā [nunmehr او (3.Person) und nicht mehr من (1. Person)] und Jack miteinander in der dritten Person, im او. Eingeleitet wird diese Passage vom inneren Kampf, den Šūrā in einem Pariser Hotelzimmer ausfechtet: Anfangs noch von schlechtem Gewissen geplagt, greift sie schließlich doch zum Telefon um ihren ehemaligen Studienkollegen Jack zu kontaktieren:

> نه، نه، نه **تلفن نخواهم کرد**، اما سایه روی گوشه ای از دیوار و فرش کشیده می شود و آهسته تکان می خورد و **مرا از خودم دور می کند.**
> **گوشی را بر می دارد**، شماره را می گیرد. فکر می کند اگر پیام گیر باشد پیامی نخواهد گذاشت. روی زنگ سوم می خواهد تلفن را قطع کند که کسی گوشی را بر می دارد. چک است، قبل از آن که حرفی بزند خودش را معرفی می کند. تردید دارد. فکر میکند گوشی را سر جایش بگذارد، نمی‌داند چه بگوید. سپس آهسته می گوید: چک من هستم، شورا. مکثی می‌کند، دوباره می گوید: هنوز مرا به یاد داری؟ نمی‌دانستم این‌جا هستی یا نه. تلفنت را از راهنمای تلفن گرفتم.[240]

---

[238] Vgl.: Sigmund Freud und Romain Rolland: Correspondances 1923-1936: De la sensation océanique au "Trouble du souvenir sur l'Acropole", hrsg. von Henri et Madeleine Vermorel. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

[239] Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 169.

[240] „Nein, nein, nein, ich werde nicht anrufen, aber der Schatten zieht langsam vom Hörer weiter über die Wand und den Teppich und bannt mich, **ich** verliere mich selbst.
Sie nimmt den Hörer ab, wählt die Nummer. Sie denkt, keine Nachricht zu hinterlassen falls sich ein Anrufbeantworter meldete. Beim dritten Läuten möchte sie das Telefon auflegen als plötzlich jemand abhebt. Es ist Jack. Bevor er spricht, meldet er sich mit dem Nachnamen.
Sie zögert. Sie möchte den Hörer wieder auflegen, weiß nicht, was sie sagen soll. Dann sagt sie leise: Jack, ich bin es, Šūrā.

Während der darauf folgenden zehn Romanseiten verliert sich das erzählende „Ich“ in einer dritten Person, von der nicht klar ist, ob es sich um Šūrā oder Jack handelt. (Da eine deutsche Übersetzung zum Gebrauch von sie/er gezwungen ist, kann die Konfusion zwischen den beiden Figuren gar nicht aufkommen und damit diese Textstelle nicht getreu nachvollzogen werden.) Jack hat eine ähnliche Lebensgeschichte wie Šūrā. Seine Familie emigrierte aus der Tschechoslowakei nach Paris. Er teilt mit Šūrā das Exil. (Es sei hier nur am Rand erwähnt, dass auch Jacks Name zweideutig zu verstehen ist: Geschrieben wird der Name auf Persisch mit dem Heteronym چک. Einerseits kann dies je nach Lesart, d.h. also, ob man als Füllvokal zwischen den beiden Konsonanten ein „e“ oder „a“ liest, als Umschrift des Vornamens Jack oder als Verweis auf dessen Herkunft, d.h. Tschechien, gelesen werden.) Der bewusste Wechsel von der Ich- zur personalen Erzählperspektive, aus der der Ehebruch Šūrās beleuchtet wird, enthebt die Ich-Erzählerin durch diese Art der Distanznahme moralischer Vorwürfe, die die Erinnerung an dieses Ereignis in ihr auslösen könnte. Andererseits ist eine solche Darstellung auf abstrakt grammatikalischer Ebene für Šarīfīān die einzige Möglichkeit, ein von der iranischen Zensur verhängtes Tabuthema diskret anzusprechen.[241]
Das Paradox, das ein Leitmotiv der Romane Šarīfīāns zu sein scheint, zeigt sich im „Ich“-Verlust Šūrās, der gleichzeitig mit ihrer Selbstfindung einhergeht: Šūrās „Ertrinken“ in Jack, kommt einem Tode gleich,[242] und trotzdem fühlt sie sich erstmals in ihrem Leben lebendig:

> این آغوش اورا به جایی می برد که نه سؤالی بود نه جوابی. سقوط و بیهوش شدن بود در میان دست‌هایی قوی، قوی تر از مرگ که اورا میگرفت و از آن تاریکی بیرون می کشید. می ترسید. شرمنده بود، مغرور بود. چه اضطرابی. چه لذتی، چیزی را حس نکردن بجز آن تن که تمامی وجودش‌را در برگرفته بود.[243]

Der Grenzübertritt ihrer bislang abgeschotteten Welt, der Tod bei lebendigem Leibe, die Befreiung, die über den anderen läuft, wird im Text als Alternative zum Ausweg durch Selbstmord angeboten. Denn dieser spielt im Zusammenhang mit dem Verlust der „Heimat“ immer wieder eine Rolle in Šarīfīāns Werk. (Selbstmord taucht nicht nur in *Če kasī bāvar*

Sie wartet, sagt dann wieder: Erinnerst du dich noch an mich? Ich wusste nicht, ob du hier bist oder nicht. Deine Telefonnummer habe ich von der Auskunft bekommen.“
(Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 165f).

[241] Šarīfīān hält auch an anderer Stelle mit indirekter Kritik an der eingeschränkten Meinungsfreiheit im Iran nicht zurück. Sie lässt Šūrās Ehemann Ǧahān z.B. auch aussprechen, dass sie durch ihr Entscheidung in Europa zu leben u.a. die Freiheit gewonnen hätten, alles, was ihnen widerstrebte, zu kritisieren. Vgl.: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 7.

[242] "می خواست در دیگری حل شود، نابود شود، بمیرد، دیگر نباشد."
(„Sie wollte sich im anderen auflösen, sich verlieren, sterben, nicht mehr sein.“)
Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 168.

[243] „Seine Schulter brachte sie an einen Ort, an dem es weder Frage noch Antwort gab. Es war ein Hineinfallen und Ohnmächtigwerden in den kräftigen Armen, die kräftiger waren als der Tod, Arme, die sie aus dieser Dunkelheit zogen. Sie fürchtete sich. Sie schämte sich, sie war stolz. Welch‘ Unruhe. Welch‘ Vergnügen, nichts als diesen Körper zu spüren, der ihr ganzes Sein umklammert hielt.“
(Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 168f).

mī-konad in Bezug auf Jacks Familiengeschichte[244] auf, sondern auch in *Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man*, wo vom Freitod Lilians Bruder erzählt wird, der an den oftmaligen Umzügen einer Diplomatenfamilie zerbrochen ist.[245] Er wird ebenso thematisiert in der Kurzgeschichte *Ġazāye parande-hā yād-et na-ravad*, die vom „langsamen Tod" eines iranischen Künstlers in London handelt.)[246] Jacks Lebensweg ähnelt dem Šūrās und dem unzähliger anderer aus ihrer Heimat Vertriebener. Ein einziger Wunsch beherrscht Jack: jener, sich mit sich selbst und seinen Erinnerungen zu versöhnen. In gewisser Weise stellt Jack Šūrās Alter Ego dar, ihre Spiegelfigur, ihre männliche Hälfte, ihre Spiegelung im Wasser, das Meerestier in ihrem Erdendasein. So gesehen könnte deren sexuelle Vereinigung, deren Zusammenfluss, symbolisch für einen möglichen Ausgleich der verschiedenen Identitäten Šūrās verstanden werden. Über ihre „andere Hälfte" und die Akzeptanz des „Doppelten" in sich fände sie so zu sich selbst. Und im Gegensatz zur Protagonistin ihres jüngsten Romans, *Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man*, für die der Autorückspiegel eine unüberbrückbare Barriere zu Dāvar symbolisiert, gelingt es Šūrā, in ihrem Spiegel zu versinken, die magische Grenze zum „Du" zumindest für einen Moment zu überwinden. Sie erkennt sich plötzlich selbst im anderen. Diese Aussöhnung, die der vereinenden Kraft des Elements Wasser innerwohnt, ist zu vergleichen mit jener, die Pierre Bourdieu in *La domination masculine* mit der Liebe, der ultimativen Kraft, bezeichnet und die die Aktanten in einer Dominanzbeziehung zu entwaffnen im Stande sei. Den Ausblick, den er in seinem *Post-scriptum sur la domination et l'amour* gibt, ist jener vom symbolischen Austausch, dessen höchste Form die Hingabe von sich selbst sei: „…le sujet amoureux ne peut obtenir la reconnaissance que d'un autre sujet, mais qui abdique, comme lui-même, l'intention de dominer. Il remet librement sa liberté à un maître qui lui remet lui-même la sienne, coïncidant avec lui dans un acte de libre aliénation indéfiniment affirmé."[247] Das utopische Bild der Liebe, das Bourdieu in seinem Nachwort zeichnet, ist dem der islamischen Mystik erstaunlich nahe. Dort endet der richtige Weg zu Gott in der Selbstaufgabe (klassischer Weise dargestellt durch das Verglühen eines Nachfalters in der Flamme einer Kerze) und einer Union mit Gott: Eine Art sich zu verlieren ohne aber tatsächlich verloren zu gehen. Deshalb ist es also nicht erstaunlich, dass Bourdieu die Liebe als „substitut mondain de Dieu"[248] bezeichnet, was uns schließlich wieder zum Romantitel von Šarīfīāns Debütwerk und der unterschwellig anklingenden metaphysischen Komponente zurückführt: *Če kasī bāvar mī-konad − Wer glaubt* an diese ultimative Kraft, *Wer glaubt* an Versöhnung…?

[244] Vgl.: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 176.
[245] Šarīfīān: Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man, 26.
[246] Šarīfīān: Rūzī ke hezār bār āšeq šodam, 106-122.
[247] Pierre Bourdieu: La domination masculine. Paris: Seuil, 1998, 152.
[248] Bourdieu: La domination masculine, 152.

II.1.4. Ausblick

Šūrā, die Ich-Erzählerin in Rūḥangīz Šarīfīāns *Če kasī bāvar mī-konad*, lebt in ihrer Gedankenwelt. Ihr innerer Monolog lässt den Leser an dieser teilhaben: Sie wirbelt Erinnerungen aus der Vergangenheit auf, transponiert sie in die erzählte Gegenwart, vermischt sie mit dem Geschehen im „Außen". Die soziale Determinierung innerhalb einer patriarchalen Gesellschaft sowie die „Vertreibung aus der Heimat" haben Šūrā der Welt, sich selbst und ihrer Weiblichkeit entfremdet. Ihr Geist irrt in einem Gedankenraum umher, der sich rund um den Kondensationspunkt des existentiell Menschlichen sammelt und von dem aus alles oder nichts möglich zu sein scheint. Jegliche Codierung scheint aufgehoben, Identität, Geschlecht und Sprache lösen sich aus konventionellen Mustern.[249] Die schwindelerregende Erfahrung des Unendlichen zeigt, dass sich das Schicksal der Protagonistin von einem extrem fragilen Standort aus entwickelt. Verortet am Schnittpunkt zweier Welten, konfrontiert mit Willkür und Vieldeutigkeit, als einzigen Spielleiter ein nomadisches Gewissen, steht sie vor der Herausforderung, die scheinbar „doppelte Abwesenheit"[250] in eine „doppelte Anwesenheit" zu transformieren. In der Symbolsprache des Romans formuliert, hieße dies, ins Wasser einzutauchen ohne dabei notwendigerweise Boden unter den Füßen zu verlieren…

Die Autorin kritisiert einerseits raffiniert die politischen und gesellschaftlichen Umstände zweier konkreter Kultursphären, Iran und Großbritannien, andererseits findet sie zu einer „gerechten" Stimme der Ausgewiesenen. Der Roman befindet sich am Puls gegenwärtiger Entwicklungen, die von zwei widersprüchlichen Tendenzen gezeichnet sind: einerseits der Öffnung der Welt über neue Technologien, die als Globalisierungskatalysatoren fungieren (Kommunikation, Migration, Marktöffnung) und andererseits die Partikularisierung der Welt, damit einhergehend die Verengung von Mentalitäten und der Niedergang menschlicher Kommunikation abseits virtueller Welten. Der Verlust von Anhaltspunkten verlangt nach einer Neudefinition von Idealen und legt die Einsicht nahe, dass sich die Weltgesellschaft an einem Kipppunkt befindet, von dem aus wichtige Veränderungen möglich sind. Als Fluch und Chance zugleich, eröffnet eine von Zugehörigkeiten befreite Existenz Erkenntnismöglichkeiten, denn wie Glissant es auch in seiner *Philosophie de la relation* formuliert, gründet Erkenntnis auf einem mobilen, multireferentiellen und nomadisch struktu-

[249] Die Auflösung der Geschlechtergrenzen sowie die Mobilität der „Erzählperspektive" sind bereits Charakteristika in der klassischen persischen Dichtung (Vgl. dazu: Julie Scott Meisami: „The Ghazal as Fiction: Implied Speakers and implied audience in Hafiz's Ghazals.", in: Michael Glünz und J. Christoph Bürgel (Hg.): Intoxication. Earthly and Heavenly. Seven Studies on the Poet Hafiz of Shiraz. Bern u.a.: Peter Lang, 1991, 96). Es ist daher anzunehmen, dass Šarīfīān in ihrem Schreiben auf die iranische Literaturtradition Bezug nimmt.

[250] Ich beziehe mich hier auf die in Abdelmalek Sayads *La double absence: Des illusion de l'émigré aux souffrances de l'immigré* (Paris, Seuil, 1999) verewigte Forderung, die Existenz eines jeden Immigranten stets als Ganzes zu denken, d.h. also den *Em*igranten im *Im*migranten und dessen spezifische Ausgangssituation in dessen Heimatland als konstitutiven Teil dessen Persönlichkeit anzuerkennen.

rierten Bewusstsein: „*...la connaissance est errante*[251]....“ Ihm zufolge ist die *errance*, die ich hier als „Nomadismus“ und die sich in Šarīfīāns Text mit آوارگی[252] eingeschrieben hat, der Antrieb dazu, die Welt und sich selbst in Verbindung und im Austausch mit dem „Anderen“ zu denken. Überdies sei die *errance* das Instrument, im ständig Gleichen, in der Wiederholung und dem Doppelten, das einzigartig „andere“ zu entdecken. Im ungeschriebenen "Zwischenraum" stecke das Neue und das Faszinosum Leben. Laut Glissant verfüge der Autor über die Gabe, eben dieses zu enthüllen: “Les poètes et les conteurs se donnent instinctivement à cet art délicat du listage (par variations accumulées), qui nous fait voir que la répétition n’est pas un inutile doublement.“[253]

[251] Édouard Glissant: Philosophie de la relation. Poésie en étendue. Paris: Gallimard, 2009, 61.
[252] Vgl. u.a.: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 76.
[253] Glissant: Philosophie de la relation, 61f.

II.2. Im Spiegel der „Generation nach 1979“

Nahal Tajadod: *Elle joue*

Nahal Tajadods 2012 erschienener Roman *Elle joue* ist ein von der Lebensgeschichte der Schauspielerin Golshifte Farahani[254] inspirierter Schlüsselroman und Produkt einer einjährigen Recherche an lebendigem „Material“ – einer für Nahal Tajadod gänzlich neuen Herangehensweise, die sie im Roman selbst erläutert: „Elle s’assied et elle parle. C’est elle qui choisit ses mots. Je n’enregistre pas. Je cherche à écrire son empreinte sur moi.“[255] Die Protagonistin trägt den Namen Sheyda: „C’est un état, comme si l’on disait de quelqu’un qu’il est enivré, exalté, enflammé, quoi d’autre ? Son nom signifie ‘amoureuse, atrocement amoureuse’“.[256] Diese „Entflammte“, eine begnadete Schauspielerin, ist, wie Tajadod anlässlich einer Buchpräsentation in der „Cité nationale de l’histoire de l’immigration“ offenbart, die „andere Frau des Romans“.[257] Sie gibt damit den Hinweis darauf, dass der Roman u.a. auch als persönliches Bekenntnis der Autorin selbst gelesen werden kann. Die Protagonistin Sheyda taucht bislang als trügerische Spiegelung der Ich-Erzählerin (die hier im Folgenden mit Nahal Tajadod identifiziert wird)[258] auf, löst sich aber sodann wieder aus der Rolle des „falschen Doubles“, um sich durch Abgrenzungen freizuspielen. Die Autorin hält damit eine Ambivalenz bezüglich der Identität der Protagonistin offen: „Un moment elle est en moi, un moment je suis elle, un peu plus tard nous sommes elle et moi.“[259]

Sheyda ist fast so alt wie die Islamische Republik, sie wurde in die Revolution des Jahres 1979 hinein geboren: „Sheyda est une femme d’après“[260], d.h. nach der Revolution. Nahal Tajadod hingegen verließ den Iran noch vor der Revolution; sie bezeichnet sich selbst als

[254] Verschiedene Episoden im Roman *Elle joue* (z.B. der Hinweis auf das Mitwirken der Protagonistin in einer amerikanischen Filmproduktion sowie die Skandalaffäre rund um die Entblößung ihrer Brust auf einem Youtube-Video) geben einen eindeutigen Hinweis auf die Person, die den Anstoß zu diesem Romanprojekt gegeben hat. Meine Vermutung wurde in einem privaten Interview mündlich bestätigt, jedoch gibt die Autorin Acht, keine nachweisliche Verbindung zwischen ihrer Protagonistin und der Schauspielerin Golshifte Farahani in der Öffentlichkeit herzustellen. Diese von der Autorin ergriffene Vorsichtsmaßnahme zum Schutze der Schauspielerin und deren Familie zeugt von der Selbstzensur, die sich die Autorin auferlegt. Das Mysterium rund um Sheyda ist nur die Spitze des Eisberges einer ganzen „Politik des inneren Exils“, das sogar in den Arbeiten derjenigen regiert, die außerhalb des Irans publizieren, dabei aber die Familien im Iran schützen und außerdem die Chance, selbst den Iran zu bereisen, nicht vergeben wollen.

[255] Tajadod: Elle joue, 149.

[256] Tajadod: Elle joue, 9.

[257] Nahal Tajadod anlässlich eines Autorengesprächs im Rahmen der Reihe „Café littéraire“: 13.10. 2012, 16:30-19:00 Uhr, Médiathèque Abdelmalek Sayad, Cité nationale de l’histoire de l’immigration, Palais de la Porte Dorée, 293 avenue Daumesnil, 75012 Paris.

[258] Vgl. dazu Nahal Tajadods persönliche Identifikation mit der Ich-Erzählerin in diversen Interviews und Buchpräsentationen. U.a.: Ebenda.

[259] Tajadod: Elle joue, 264.

[260] Nahal Tajadod anlässlich eines Autorengesprächs im Rahmen der Reihe „Café littéraire“: 13.10. 2012, 16:30-19:00 Uhr, Médiathèque Abdelmalek Sayad, Cité nationale de l’histoire de l’immigration, Palais de la Porte Dorée, 293 avenue Daumesnil, 75012 Paris.

„femme d'avant".[261] Auf Sheydas Engagement in einer amerikanischen Filmproduktion folgen Verhöre und Schikanen vonseiten der Revolutionswächter. Vom Entzug der Arbeitserlaubnis bedroht, gelingt Sheyda schließlich die Ausreise ins französische Exil. Sie wird als „Novizin des Exils"[262] bezeichnet − zum Zeitpunkt der Romanniederschrift hält sich Sheyda gerade seit drei Jahren im Pariser Exil auf. Nahal Tajadod ist für ihren Teil im Jahre 1977 nach Frankreich gekommen, d.h. zwei Jahre vor den revolutionären Ereignissen, die das Land in eine Islamische Republik geführt haben. Aus dem ursprünglich ausschließlich für die Studiendauer veranschlagten Parisaufenthalt wird selbst nach Abschluss ihres Sinologiestudiums am INALCO („Institut National des Langues et Civilisations Orientales"/ ehem. „Langues O'") ein Daueraufenthalt. Die Revolution hatte eine Rückkehr in ein Land, das sich gegen einen Teil seiner Bürger gewandt hatte, unmöglich gemacht.

Der Roman *Elle joue* ist keine Schauspielerinnenbiografie, zielt also nicht auf die getreue Darstellung des Realgeschehens ab. Viel mehr spielt er mit Diskrepanzen zwischen Gelebtem, Gehörtem und Erzähltem. Tajadod reflektiert in ihrem Schreiben die Zusammenhänge und Brüche zwischen diesen unterschiedlichen Erfahrungsmodi. So öffnet sie gleich eingangs mit dem Motto des Romans, einem Kommentar Ingmar Bergmans anlässlich seines Films *Persona* (1966), eine Schneise für die Logik der Brüche: „Une histoire qu'on raconte n'est pas la même que celle qu'on écoute...". Die Geschichte, die Tajadod erzählt, ist mit ihrer eigenen Vergangenheit angereichert und stark von dem Ort, von dem aus sie spricht, beeinflusst, nämlich dem Exil. Die Transformation der Geschichte Sheydas ist aber noch lange nicht bei ihrer schriftlichen Fixierung im Roman *Elle joue* zu Ende. Sie wird mit jeder Lektüre fortgesetzt. Die folgende Lektüre versucht dem Weg nachzuspüren, der vom mündlichen Bericht der Schauspielerin in das narrative Universum von *Elle joue* entführt. Dabei konzentriert sich meine Lesart auf die Konstruktion einer Erzählung, die einer changierenden Poetik zwischen Distanzierung und Annäherung verschrieben ist, und ergründet Tajadods Motivation, sich auf das Porträt einer „atrocement amoureuse", nämlich Sheyda, eingelassen zu haben.

[261] Ebenda.
[262] Vgl.: Tajadod: Elle joue, 50.

II.2.1. Vertreibung aus dem Paradies

Der Einstieg in Sheydas Leben erfolgt über die Beschreibung ihres Elternhauses. Dieses Haus, von Tajadod als das „enge Haus“ bezeichnet, „une longue chose qui se termine par un beau jardin“,[263] lässt gleich zu Beginn das Trügerische an der heimischen Idylle, dem vermeintlichen Refugium, erahnen: Politische sowie gesellschaftliche Sanktionen machen sich auch im Inneren des Hauses bemerkbar:

Die Gefahr thront im ersten Stock, wo sich die Urgroßmutter zum Bahai-Glauben bekennt. Diese im 19. Jahrhundert von einem Iraner gegründete Religion ist von der Islamischen Republik nicht offiziell als solche anerkannt, wodurch deren geächtete Anhänger in ständiger Angst zu leben haben. Im ersten Stock wohnt mit der Urgroßmutter nicht nur die Renegatin, sondern die Geschichte einer Verfolgung, die bereits ein Jahrhundert andauert: Die Familie der Urgroßmutter wurde auf Grund ihres Bekenntnisses bereits von den Qadscharen aus dem Iran vertrieben: zuerst nach Turkmenistan und dann weiter nach Sibirien nachdem Stalin die Verbannung der Minderheiten angeordnet hatte. Sheyda hat als Kind, das versteht sich von selbst, über diese stillen Geschichten, die das Haus erzählt, an der Öffentlichkeit kein Wort zu verlieren.

Als der Bruder Sheydas sich der radikal-islamischen Ideologie zuwendet, hat die gesamte Familie sich auch innerhalb des Hauses den offiziellen Gesetzen zu beugen, wodurch die private zur öffentlichen Sphäre wird. Die Eltern verstecken Alkohol und jegliches Beweismaterial für die politischen Aktivitäten des Vaters und die Bahai-Abkunft der Mutter. „Quand le frère prie, Sheyda doit cesser de jouer du piano. Elle reste immobile. Bach se tait devant *Allah Akbar*.“[264]

Das „enge Haus“ ist auch das Haus, in dem Sheyda als kleines Kind einen engen Freund des Vaters und Regimekritiker verschwinden sieht. Die Perspektive, aus der diese Episode in Sheydas Leben geschildert wird, ist jene eines kleinen Mädchens, das sich zwischen den Beinen der vom Vater versammelten Freunde fortbewegt:

> Elle a cet âge où elle arrive à peine aux cuisses des gens. Un ami du père la soulève: „Tu seras ma belle-fille!“ Et il la projette en l’air. […]
>
> Un soir, alors que les amis sont réunis, elle remarque l’absence de son futur beau-père. Aucun pantalon ne correspond au velours côtelé, de couleur moutarde, qu’il porte d’habitude. Elle redresse la tête, monte sur une chaise. Aucune trace du beau-père. Dans les conversa-

[263] Tajadod: Elle joue, 9.
[264] Tajadod: Elle joue, 36.

> tions, elle capte des mots qui lui font peur, „descente de police“, „prison“, „interrogatoire“.[265]

Das Geburtshaus Sheydas ist außerdem das Haus, in dem sie während des Iran-Irak-Krieges (1980-1988) die Fensterscheiben durch Klebeband gegen die durch die Bombendetonationen ausgelösten Erschütterungen schützt. Das Klebeband wird dort trotz der Versuche der Mutter, es gänzlich zu entfernen, seine Spuren hinterlassen. Diese Spuren, „réminiscence des jours de peur“[266] bleiben unauslöschlich − vergleichbar mit den Märtyrerfresken an Teherans Häuserfassaden, die einst der Kriegspropaganda gedient haben.
Das „enge Haus“ ist weiters das Haus, in dem einer der Nachbarn vor der kleinen Sheyda heimlich seine Hose herunter lässt. Und trotz all jener Zwischenfälle, die in ihrem Leben, den Takt angaben, ist das Elternhaus ein Ort geblieben, den Sheyda niemals vergessen wird; genauso wenig wie den Garten: „[e]lle est capable, en fermant les yeux, d'évoluer encore entre les parterres, sans déranger les tiges, sans les secouer, sans écraser un seul bourgeon.“[267] Das Haus, in dem Sheyda ihre ersten Schritte tat, hat sich in ihre Erinnerung genauso gut eingeprägt wie auch die Lehre darüber, dass in der Öffentlichkeit niemals über das, was im Inneren des Hauses geschieht, gesprochen werden dürfe. Eine Lehre des Rollenspiels, die womöglich den Grundstein zu ihrer beruflichen Zukunft als Schauspielerin gelegt hat…
Die Enteignung der gut situierten Klassen macht jedoch keinen Halt vor dem Elternhaus. Das obere Stockwerk sowie auch der Garten werden vom islamischen Regime konfisziert, als die religiöse Ausrichtung der Urgroßmutter bekannt wird. Eine traditionelle Familie, die einer benachteiligten sozialen Schicht angehört, der die Islamische Revolution zu ihrem Recht verhalf, wird dort einquartiert. Der vom Regime diktierte Einzug einer fremden Familie in das Elternhaus, wird von Sheydas Familie als „Invasion“ empfunden, und die Darstellung derselben erinnert an die Vertreibung aus einem bereits erschütterten Paradies. Der Garten spiegelt dabei die Realität einer vom Klerus konfiszierten Revolution wider, die ihren Tribut zollt:

> Les envahisseurs investissent aussitôt le jardin. Aucun respect pour le rosier, ni pour l'abricotier, ni pour le cerisier, objet de tous les soins du père, qui, l'été, l'arrosait toujours trois fois par jour pour que, avant la greffe en écusson, la fente fût bien en sève.
> La mère arrache les cordes du linge et range le lit sur lequel, des heures durant, la famille et les amis jouaient aux cartes. Le jardin? Elle n'y mettra plus les pieds. Porter le foulard, au milieu de ses propres arbres, et quoi encore? Sheyda tire le rideau de sa chambre sur les im-

[265] Tajadod: Elle joue, 24.
[266] Tajadod: Elle joue, 28.
[267] Tajadod: Elle joue, 9.

> menses bûches des fêtes du feu, sur les cuves remplies de raisin, sur les marelles à cloche-pied, sur les acrobaties à vélo, sur l'eau froide du tuyau d'arrosage, l'été.
> Écran noir. Fini. Tous les soirs, *bababam*, ils entendent, venant du premier étage, le bruit du marteau qui casse, interminablement, le pain de sucre.[268]

Tajadod inszeniert so in einem theatralischen Gefüge die erste tragische Episode in Sheydas Leben: die erste große Entzauberung ihrer Kindheit, die per Dekret veranlasst worden war. Die Szene spielt sich im Garten ab, dem Garten, der durch die Familie vom semi-privaten zum öffentlichen Raum umfunktioniert wird. Der „Terror von oben" wird lautmalerisch mit „*bababam*", dem Zerkleinern des Zuckerbrots, verdeutlicht. Die ganze Szene könnte als Modell des politischen Wandels, also der Inversion der Führungsschichten, im Maßstab eines Einfamilienhauses interpretiert werden. Die Aufregung und Unruhe, die sich in der Familie breit macht, überträgt sich durch einen nervösen Rhythmus und die Beschleunigung der Ereignisse auf den Text wie im folgenden Satz besonders deutlich wird: „Sheyda tire le rideau de sa chambre sur les immenses bûches des fêtes du feu, sur les cuves remplies de raisin, sur les marelles à cloche-pied, sur les acrobaties à vélo, sur l'eau froide du tuyau d'arrosage, l'été." Das Einbrechen der öffentlichen Hand in die Kernzone der Familie wird hier auch mit dem Ende des Sommers parallel geführt, womit an die iranische Dichterin Forūġ Faroḫzād erinnert wird. In ihrem Gedicht *Īmān bī-āvarim be āġāz-e fasl-e sard* (*Lasst uns an den Beginn der kalten Jahreszeit glauben*) sieht sie ahnend einen Wandel des politischen Klimas unter der lyrischen Verkleidung des Jahreszeitenwechsels voraus.
Obwohl die Lebenserfahrungen der beiden Frauen, Sheyda Shayan und Nahal Tajadod, verschiedene sind, die sich in unterschiedlichen Kontexten abgespielt haben, treffen sie sich in den allgemeinen Umständen eines Lebens im Exil und dem unwiederbringlichen Verlust einer Heimat. Die Erinnerungen der beiden Frauen überschneiden sich beispielsweise dort, wo es um den Verkauf des Elternhauses geht: Sheydas Vater verkauft das Haus bevor es noch zur Gänze enteignet würde. Tajadods Mutter, Mahin Tajadod, musste deren Haus aus „ökonomischen Gründen" verkaufen.[269] Keine der beiden verfügt heute mehr über einen Zugang zu deren Geburtshaus. Die Geschwindigkeit, mit der dieses in weite Ferne rückt, ist dieselbe wie auch die, mit der die Heimat außer Reichweite gerät. Die Suche nach beiden hat niemals ein Ende: „[...] la maison s'enfuit, et à toute allure. Elle est loin, de plus en plus loin. Sheyda lui court après, les bras tendus, pendant très longtemps, elle court encore derrière sa maison au moment même où elle me parle."[270] Sheyda wurde durch die Entwurzelung zu einer Nomadin, einer Heimatlosen, die sich im Schauspiel verwurzelt hat.

[268] Tajadod: Elle joue, 31-32.
[269] Vgl.: Tajadod: Elle joue, 43.
[270] Tajadod: Elle joue, 42-43.

Sie ist in den Rollen, die sie inkarniert, beheimatet. Wie ein Schneckenhaus trägt sie ihre „Heimat“ auf dem Rücken, modelliert sie bei Bedarf: „Elle n’a pas que la maison étroite, qui possédait deux étages et un joli jardin, mais une vingtaine, une trentaine de demeures. Elle les a toutes en elle. Impossible de la déloger.“[271]

II.2.2. Blick hinter die Kulissen

Die Genese des Romans gibt einige Hinweise auf seine Poetik. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Romanen (*Debout sur la Terre* (2010), *Le dernier album des miracles* (1995)), in denen Tajadod ausgehend von einem Porträt ihrer eigenen Familie die Geschichte des Irans des letzten Jahrhunderts erzählt,[272] hat sich die Autorin für den Roman *Elle joue* von einer Person außerhalb des familiären Kontexts, nämlich Golshifte Farahani, inspirieren lassen. In ihr fand Tajadod einen Iran, den sie selbst (und ihre Familie) nie gelebt haben: den Iran der vergangenen dreißig Jahre. Tajadod und Farahani hielten während eines ganzen Jahres regelmäßige „Gesprächssitzungen“ ab, die der Autorin das Rohmaterial für ihr Romanprojekt lieferten. Ganz im Gegensatz zu einer Vorgehensweise mit dokumentarischem Anspruch arbeitete Tajadod, wie sie auch in einem metafiktionalen Einschub im Roman erklärt, mit dem Ein- bzw. Abdruck, „l‘empreinte“,[273] den die mündlichen Erzählungen Farahanis bei ihr hinterlassen haben. Die Schauspielerin diente ihr dabei als Medium bei Tajadods Versuch, das Unbekannte zum Bekannten zu machen.[274] Über die Aneignung fremder Erinnerungen kreiert Tajadod ein Kurzzeitgedächtnis, das den postrevolutionären Iran erinnert. Dieser Iran, der somit in *Elle joue* porträtiert wird, ist eine Welt, die von weit her gereist und bestimmt neu erfunden ist.[275]

So sehr nun *Elle joue* um die Lebensgeschichte der Schauspielerin Sheyda Shayan kreist, so sehr hält Tajadod selbst die Fäden deren Schicksals in ihrer Hand (Feder). Die dynamische Erzählhaltung zwischen peripherer Ich-Erzählerin und zentraler, also autobiographischer Perspektive, ergibt eine aufschlussreiche Matrix zum Prozess der Identitätskonstruktion: Sie beinhaltet das rastlose Manövrieren zwischen Fremd- und Selbstbild. Dort, wo Sheydas

[271] Tajadod: Elle joue, 45-46.
[272] Vgl. dazu Tajadods Einleitung zu *Le dernier album des miracles*: „Pour feuilleter cet album, qui paraît remonter à des temps très anciens – mais il ne s’agit en réalité que d’un siècle –, j’ai fait appel à mille souvenirs, qui me viennent surtout de mon père. Il avait soixante-quatorze ans quand je suis née, en 1960. Sa mémoire remontait sans effort au XIXe siècle.“ (Tajadod: Le dernier album des miracles, 9).
Das Familiengedächtnis umfasse, so die Kulturanthropologin Aleida Assmann, bis zu drei Generationen. Vgl. dazu: Aleida Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München, CH Beck, 2006, 20.
[273] Tajadod: Elle joue, 149.
[274] Vgl.: Tajadod: Elle joue, 49-50.
[275] Vgl.: Tajadod: Elle joue, 49.

Iran-Erinnerung aussetzt, also als sie einer Verbannten gleich[276] ihr Leben im französischen Exil aufnimmt, da fügt Tajadod Ergänzungen ein, die sie aus eigenen Reisen in den postrevolutionären Iran mitgenommen hat. Denn Tajadod bezeichnet ihr „Exil" als ein selbst gewähltes; bisher konnte sie frei zwischen dem Iran und Frankreich zirkulieren: „Tout le monde peut aller en Iran mais tout le monde ne peut pas quitter l'Iran. C'est ça le problème pour les Iraniens. Moi, jusqu'à maintenant je suis allée en Iran, je l'ai aussi quitté, donc mon regard est un petit peu différent des Iraniens qui sont exilés. En vrai exil."[277]

Das Eintauchen in Sheydas Erinnerungsfundus bewerkstelligt Tajadod mit Hilfe von „Requisiten", d.h. auditive, visuelle und audiovisuelle Dokumente, die „Fundstücke" aus Sheydas Leben darstellen. Tajadod eignet sich über Objekte Stück für Stück Fragmente einer Lebensgeschichte an und erzählt sie weiter. Sheyda lädt diese „Erinnerungsorte" für Tajadod mit Assoziationen und Geschichten auf, wodurch Sheyda zum Medium eins Erinnerungstransfers wird. Tajadods „Erinnerungsaufnahme" wird dadurch, dass jene an Sinneswahrnehmungen gekoppelt sind (d.h. Hören, Sehen oder Anfühlen), erleichtert. Tajadod unterzieht sich so einer „Erfahrung zweiter Ordnung", die über die sinnliche Wahrnehmung läuft, und erhält dadurch eine fingierte Innenperspektive in Bezug auf Sheydas Erinnerungen. Ihr Schreiben schuldet dieser Vorgehensweise einen empathischen Gestus, der aber stark von Tajadods eigener Erfahrungsinterpretation und -verarbeitung gezeichnet ist. Dies macht sich v.a. dort bemerkbar, wo sich die „Secondhanderfahrung" mit Erinnerungen aus Tajadods eigenem Leben vermischen und die Autorin mitunter verstärkende oder eben kontrastierende Kommentare zum erzählten Geschehen einschiebt. Die Objekte, an Hand derer die Lebensgeschichte Sheydas aufgefächert wird, stehen dem Leser plastisch vor Augen. Sie sind Vehikel der Erinnerung, Medien der Verständigung, die über die Grenzen, wie die der Revolution oder jene zwischen Iran und Frankreich, hinausgehen.

Um diesem „Requisitendepot" Anschaulichkeit zu verleihen, seien hier einige konkrete Beispiele genannt: Sheyda fertigt u.a. Skizzen des „engen Hauses" oder des „Stammbaums der Selbstmörder"[278] an, der die verwandtschaftlichen Zusammenhänge mit den tragischen Einzelschicksalen verknüpft. Außerdem existiert ein Video, auf dem Sheydas Mutter den Selbstmord ihrer eigenen Mutter kommentiert. Die Sprache, die Tajadod ausgehend von diesem Video entwickelt, ist eine, die das Entsetzen Sheydas Mutter in sich aufgesogen hat. Die Mutter bringt das Unaussprechliche, die Selbstverbrennung der Mutter, nur mit Mühe über die Lippen:

[276] „Elle est devenue une sorte d'obsession du régime parce qu'on la connaît, on l'a aimé, elle a quitté l'Iran et elle fait les choses librement. Elle est un peu la petite bête noire." (Privates Interview mit Nahal Tajadod, 19.11.2012, 10:00-11:00, 5, rue Victor Massé, 75009 Paris).
[277] Ebenda.
[278] Tajadod: Elle joue, 41.

> ‘J’étais sur la terrasse, j’avais cinq ans. J’ai vu des gens qui retiraient du bassin une chose noire, une femme noire, comme un morceau de bois brûlé. C’était *mama*. Elle venait de s’immoler. Quelqu’un apporta une couverture et enveloppa la chose noire, *mama*. Un autre l’emmena à l’hôpital. Un autre fut chargé de me conduire, moi aussi, à l’hôpital. J’avais cinq ans. Je n’arrivais pas encore à la hauteur du lit. Mais sur le lit blanc était posée la chose noire et brûlée, *mama*.’[279]

Auch die Tagebücher und Liebesbriefe, die Sheyda mit ihrem damaligen Geliebten austauschte, sind Teil des „Requisiteninventars“. Der Geliebte, den Tajadod als den „Auserwählten“ („le désigné“) bezeichnet, hat sich für Sheyda geopfert: auch er hat Selbstmord begangen. Ein „Begräbnisvideo“ auf „Youtube“ involviert Tajadod emotional in die Geschehnisse rund um dessen Verzweiflungstat: „Je vais sur Internet et je tombe sur les photos de l’enterrement du désigné, son corps enveloppé dans un châle iranien. Il paraît petit. Sur certaines photos, le corps est même recroquevillé, comme au cours d’une sieste printanière, sous un saule pleureur.“[280]

Außerdem existiert eine Handtasche,[281] die stumme Zeugin der Verhöre Sheydas am Revolutionsgericht gewesen war. Die langen Stunden des Wartens hat sich Sheyda dort mit Stickereien auf dieser Tasche vertrieben. Als Reliquie, die Sheydas Leidensweg nachzeichnet, wird dieser Tasche fast sakraler Charakter zugeschrieben. In gestickten Lettern ist dort „Revolutionsgericht“ zu lesen.

Tajadod wohnt mitunter auch den Telefongesprächen bei, die Sheyda mit ihrer Familie im Iran führt. Sie macht über die Stimmen Bekanntschaft mit Sheydas Eltern, was sich schließlich auch im Porträt des Vaters niederschlägt: „…une voix chaude, de canicule, température quarante-deux degrés, une voix de fièvre aussi, quand elle dépasse les trente-huit, c’est le contraire d’une voix intérieure, sourde et souterraine, c’est une voix bien de chez nous, d’un conteur d’épopée, visant de son bâton, sur une immense toile peinte…“[282] Die Stimme des Vaters ist lediglich ein auditives Signal für Tajadod, an die kein Affekt gebunden ist. Ein Signal, das sie als Außenstehende, vom Exil aus, wahrnimmt. Tajadod destilliert aus dessen Stimme ein kulturelles Erbe, das Teil der kollektiven Erinnerung des Landes ist: die mündliche Erzähltradition (*naql)*, die von charismatischen Erzählern (*naqāl*) zelebriert wurde (und mitunter auch noch wird).[283] Die Erzählung ist eine der traditionellen Prosaformen der iranischen Literatur, die später die Entwicklung der modernen Prosa beeinflusst

[279] Tajadod: Elle joue, 39-40.
[280] Tajadod: Elle joue, 139.
[281] Tajadod: Elle joue, 332.
[282] Tajadod: Elle joue, 21.
[283] Volkstümliche Geschichten oder klassischer Weise auch Episoden aus dem *Königsbuch* von Ferdūsī wurden traditioneller Weise von professionellen Erzählern (*naqāl*) rezitiert. Auf einer improvisierten Bühne, begleitet von Musik, trugen sie die Werke entweder im Kaffeehaus oder in traditionellen Sporthallen (*zūrḫāne*), in denen heldenhafte Szenen aus dem Königsbuch parallel zu Musik und Erzählung sportlich inszeniert wurden, vor.

haben[284] und ist teilweise auch noch in der prosaischen Langform spürbar vorhanden, so auch bei Tajadod. Sie montiert mehrere kleine Geschichten und Parallelereignisse zu einem Ganzen, dem Roman, zusammen. Die Stimme des Vaters löst somit bei Tajadod eine kollektive Erinnerung einer Nation aus, während sie bei Sheyda auf Grund ihrer emotionaler Verstrickung höchstwahrscheinlich zu allererst eine persönliche Erinnerung an den Vater wachrufen würde. Diese Assoziationsunterschiede, die je nach Grad der Involvierung in die Ereignisse, entweder mehr in die individuelle oder eher in eine kollektive Richtung tendieren, führen zu einer wichtigen Feststellung in Bezug auf den Roman *Elle joue*: Neben der vermeintlichen Protagonistin Sheyda drängt sich mit fortschreitender Lektüre ein anderer Akteur, nämlich der Iran in den Mittelpunkt des Romangeschehens.

Genauso wie Tajadod den Vater ausgehend von einem auditiven Sinneseindruck porträtiert, beschreibt sie Sheydas Mutter, so als kannte sie sie von einem Foto und als stehe der visuelle Eindruck für deren Charakterisierung im Vordergrund: „Malekeh *djoun*, c'est la mère. La mère de Sheyda. Elle est fine et fluette. À peine pèse-t-elle quarante kilos, *extra extra Small*.“[285] Der Name, den sie Sheyads Mutter im Roman gibt, *Malekeh* (*Engel*) fügt sich zudem in das fragile und annähernd ätherische Bild, das sie hier von ihr malt.

Diese Beispiele zeigen, dass Tajadod ihren ganz eigenen Bezug zu den „Objekten“ herstellt, die Erinnerungen befördern. Sie behandelt sie mit einer gewissen Losgelöstheit und Distanz – anders als schriebe sie die Geschichte ihrer eigenen Familie, wo Fotos und Anekdoten eine sehr persönliche Wahrnehmung ansprächen. Sie nimmt die Welt der Schauspielerin mit ihren Sinnen wahr, denkt und fühlt sich in sie hinein, bleibt aber trotz Annäherung bis zu einem gewissen Grad immer Beobachterin. Die Distanz, die Tajadod Sheydas „Lebensdokumenten“ gegenüber hat, erlaubt ihr, verschiedene Standpunkte zum Erzählten einzunehmen, manchmal interne, manchmal externe. Tajadods Funktion ist vergleichbar mit der einer „Gedächtnissektretärin“ sofern man eine Parallele mit Hamid Sadrs *Gedächtnissekretär*[286] herstellt, in dem sich der Ich-Erzähler, ein nach Wien emigrierter Iraner, in den Dienst von Herrn Sohalt stellt um dessen Erinnerungen an das zerbombte Wien festzuhalten. Die Beschäftigung mit der Stadtgeschichte übt einen unwiderstehlichen Sog auf den Ich-Erzähler aus, dessen Unterscheidungsfähigkeit zwischen seiner eigenen und Herrn Sohalts Identität mit fortschreitender Erzählung zunehmend schwindet.

Geschichte zu denken, schreibt Gilles Deleuze in seinen Reflexionen zum Foucault'schen ‚Dispositiv'-Begriff, bedeute über eine Projektion der Gegenwart in die Vergangenheit mit letzterer in Dialog zu treten und einen jeweils aktuellen Schluss daraus ziehen. Diese von

[284] Siehe dazu: Christophe Balaÿ: La genèse du roman persan moderne. Teheran: Institut français de recherche en Iran, 1998; Christophe Balaÿ und Michel Cuypers: Aux sources de la nouvelle persane. Paris: Éditions Recherche sur les civilisations, 1983.
[285] Tajadod: Elle joue, 9–10.
[286] Hamid Sadr: Der Gedächtnissekretär. Wien: Deuticke, 2005.

ihm bezeichneten „lignes d'actualisation"[287] würden das Subjekt einer Wandlung unterziehen und jede Aktualisierung brächte so eine Korrektur des Subjekts mit sich. Geschichte stellt sich somit in den Dienst der Zukunft weshalb Deleuze Geschichte verwandt mit dem „devenir",[288] mit dem, was ein Subjekt im Moment des Konstruierens der Vergangenheit gerade wird, was sich mit Lotmans Einsicht „Dechiffrieren heißt immer Rekonstruieren"[289] trifft. Ein hohes Geschichtsbewusstsein steht also in Zusammenhang mit einem Echo, das in der Gegenwart, wenn nicht sogar in der Zukunft, widerhallt.

Dadurch, dass die Autorin die Erzählung im Präsens hält, entsteht der Eindruck, sie selbst begleite und erlebe die Handlung beim und durch das Schreiben. Im Gegensatz zu Erinnerungen, die meistens durch spätere Narration rückblickend erzählt werden, täuscht Tajadod mit der Erzählung im Präsens sowohl zeitliche als auch räumliche Nähe zum Geschehen vor. Diese Nähe rückt nicht nur den Leser an die Geschehnisse näher heran, sondern macht auch den Anschein als sei die Autorin in die Ereignisse verwickelt, obwohl es sich um eine sekundäre Zeugenschaft handelt. Diese fingierte Annäherung, die über diese narrative Strategie vollzogen wird, könnte evt. etwas mit einer Weigerung Tajadods zu tun haben, aus dem postrevolutionären Alltag ihrer Heimat ausgeschlossen zu sein. Anlässlich einer Buchpräsentation gibt sie auch zu, von der Versuchung, das Versäumte nachzuholen, angezogen worden zu sein: „Le travail sur mon dernier roman m'a permis de *toucher* l'Iran qui me manquait à travers une femme que je puis toucher."[290] Der körperliche Aspekt, den sie in diesem Kommentar evoziert, ist ein sehr wichtiger in ihrem Schreiben: Ihre Protagonistin hat eine körperliche, fast fleischliche Präsenz, was u.a. auch mit der ungewöhnlich starken Akzentuierung der Eindrücke, die sich Tajadod über Sinneswahrnehmungen verschafft, zu tun hat. (Überspitzt formuliert könnte Sheyda als personale Stellvertreterin für den Iran gelesen werden, wodurch sie zu einem lebendigen Teil des „Requisitendepots" würde.) Interessant erscheint der Körperaspekt v.a. auch deshalb, da Sheydas Körper u.a. stellvertretend als Projektionsfläche einer politischen Obsession dargestellt wird: der Frauenkörper als der Ort der Versuchung und der Sünde. Sheydas Körper wird es umso mehr, als er an die Weltöffentlichkeit geht, nämlich ins Exil, und sich Freiheiten herausnimmt, die den Dogmen des iranischen Regimes zuwider laufen. Noch als Jugendliche im Iran rasiert sich Sheyda die Haare ab um als Junge, als *Amir*, außer Haus zu gehen. Durch die Unterwanderung der

[287] Gilles Deleuze: Qu'est-ce qu'un dispositif ? in: David Lapoujade (Hg.): Deux régimes de fous. Textes et entretiens. 1975-1995. Paris: Editions de Minuit, 2003, 325.
[288] "L'actuel n'est pas ce que nous sommes, mais plutôt ce que nous devenons, ce que nous sommes en train de devenir, c'est-à-dire l'autre, notre devenir-autre. […] L'histoire, c'est l'archive, le dessin de ce que nous sommes et cessons d'être, tandis que l'actuel est l'ébauche de ce que nous devenons." Deleuze: Qu'est-ce qu'un dispositif ? in: Lapoujade (Hg.): Deux régimes de fous, 322.
[289] Jurij Lotman. Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Berlin: Suhrkamp, 2010, 295.
[290] Nahal Tajadod anlässlich eines Autorengesprächs im Rahmen der Reihe „Café littéraire": 13.10. 2012, 16:30-19:00 Uhr, Médiathèque Abdelmalek Sayad, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, Palais de la Porte Dorée, 293 avenue Daumesnil, 75012 Paris.

Kleidungsvorschriften der Islamischen Republik dehnt sie ihren Aktionsradius im öffentlichen Raum aus. So kann sie beispielsweise mit dem Rad durch die Stadt fahren, anstatt lediglich in speziell dafür vorgesehenen „Vergnügungszonen" (natürlich nach Geschlechtern getrennt) ihre Runden zu drehen. Sie freundet sich mit anderen Jungen an, nimmt männliche Allüren an und verstrickt sich zunehmend in ein Rollenspiel. Dafür kann sie sich in der Öffentlichkeit endlich ungehemmt gebärden und zu einem Ausdruck, in den der Körper integriert ist, finden. Sheyda beginnt sich als *Amir* auch ihrer Körperlichkeit bewusst zu werden und die eigenen Körpergrenzen auszuloten, wobei der Zusammenstoß mit den Witterungen bereits eine neue Erfahrung für sie darstellt: „Des gouttes de pluie tombent sur son crâne. Sa tête enregistre le contact de chacune d'elles."[291] Das Fühlen der Regentropfen auf der eigenen Kopfhaut eröffnet ihr eine bis dahin nie gespürte Dimension der Freiheit. Endlich stößt ihre eigene Haut (bzw. eigentlich die Haut Amirs, in die sie geschlüpft ist) auf die Welt, von der sie sich erstmals als integraler Bestandteil wahrnehmen kann. Sheyda hat den Umweg über das andere Geschlecht zu gehen, um einen Hauch dieser „Freiheit" zu erhaschen. Durch Überschreitung der Geschlechtergrenze kann sie ihr eigenes Revier vergrößern. Mancher Tage verläuft sie sich in ihren Rollen, gebärdet sich als Amir, selbst wenn Sheyda gefragt ist… Tajadod kommentiert lakonisch die durch das politische System provozierten Rollenspiele ihrer Protagonistin wie folgt: "Quand tout le monde ment, quand tout le monde porte un masque, est-ce que ce n'est pas l'acteur qui dit la vérité?"[292]

Als Sheyda sich bereits im Exil befindet, zeigt sie sich auf Facebook mit nacktem Oberkörper.[293] Mit dieser extravaganten Geste eignet sie sich auf öffentlicher Ebene das an, was ihr ureigen ist: ihren Körper und zwar dieses Mal den *Frauen*körper. Die Flutwelle an erzürnten Reaktionen vonseiten ihrer Fans, die dadurch ausgelöst wird, zeigt dass auf Sheydas Körper selbst im Exil noch Zugriff eingefordert wird.

Möchte man nun den Transfer von der Erzählung aus dem Munde Golshifte Farahanis zu dem in Romanform gegossenen Text nachverfolgen, so sind v.a. die Brüche, die dieser birgt, von Bedeutung: Zunächst ist da der Übergang vom gesprochenen zum geschriebenen Wort. Bei dieser Übertragung kommt es zum Einfrieren von Erinnerungen, die sich ähnlich wie auch kulturelle Sphären, in ständiger Bewegung befinden. Solange sie nicht geschrieben sind, fährt das Individuum fort, sie nach Belieben zu modellieren, denn „das individuelle Gedächtnis […] ist", laut Aleida Assman, „das dynamische Medium subjektiver Erfahrungsverarbeitung."[294] Außerdem gilt es auch den Sprachunterschied zwischen den Gesprächen, die Tajadod mit Farahani zur „Bestandsaufnahme" auf Persisch führte, und dem auf

[291] Tajadod: Elle joue, 91.
[292] Nahal Tajadod anlässlich eines Autorengesprächs im Rahmen der Reihe „Café littéraire": 13.10. 2012, 16:30-19:00 Uhr, Médiathèque Abdelmalek Sayad, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, Palais de la Porte Dorée, 293 avenue Daumesnil, 75012 Paris.
[293] Vgl.: Tajadod: Elle joue, 278.
[294] Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit, 25.

Französisch verfassten Roman zu beachten. Zwischen Farahanis Erzählungen und deren Niederschrift durch Tajadod schiebt sich also u.a. auch ein Übersetzungsprozess. Besonders klar geht dieser in den Passagen hervor, wo Tajadod ihr Gegenüber unter Anführungszeichen (in Übersetzung) zitiert. Manche Formulierungen der Schauspielerin sind dabei aber nicht wortgetreu ins Französische übertragbar bzw. rufen sie Verwirrung hervor, da sich in den Redewendungen mitunter eine kulturelle Prägung niedergeschlagen hat. Indem Tajadod darauf hinweist, verdeutlicht sie die Diskrepanz zwischen den beiden Sprachen. Sie fügt solchen Passagen theoretische Kommentare bei, in denen sie die Grenzen der Übersetzbarkeit zwischen Persisch und Französisch so wie im folgenden Beispiel erläutert:

> Le désigné tourne un film dans lequel jouent, à l'exception de Sheyda, toutes les belles filles du cinéma iranien. „Il les a enrôlées toutes, embobinées une à une! Dieu sait ce qu'il leur a raconté! "Je me rends compte que la langue française, pour dire „trahir", dispose d'un vocabulaire cinématographique étendu: „embobiner", „entuber". En persan, elle dit avec la voix du petit voyou: „Dans son ventre, il n'y avait pas un seul intestin droit![295]

Die persischen Wendungen, die im Französischen zwar nicht üblich, aber trotzdem verständlich sind, werden von Tajadod übernommen und zwecks besserer Verständlichkeit paraphrasiert – so z.B.: „Elle raccroche et, avant de rentrer, comme on le dit ici, „dans la peau de son personnage", elle doit laisser croire que tout va bien, jouer à la femme sans aucun souci, angoisse zéro."[296] Auf diese Weise gelingt es Tajadod, einen Hauch der Originalsprache, ihrer Muttersprache, in den französischen Text hinüber zu retten. Da sich Sprachen, genauso wie Kulturen in einem ständigen Veränderungsprozess, ständiger Bewegung befinden, kann der Import von solchen Besonderheiten durchaus auch auf die Zielsprache einen Einfluss ausüben. Der palästinensische Dichter Mahmoud Darwich weist in seinem speziell für die französische Übersetzung verfassten Vorwort 'Le lieu de l'universel' zu der Gedichtsammlung *La terre est étroite* auf dieses Erneurungspotential hin, das Übersetzungen in sich bergen: „…la poésie traduite développe également la capacité de toute langue à renouveler ses styles et ses constructions à l'écoute de l'expérience d'une autre langue."[297]

Zum medialen und sprachlichen Transfer gesellt sich drittens ein erheblicher Unterschied an Standpunkten, der eng mit dem Generationenunterschied verknüpft ist, der die beiden Autorinnen voneinander trennt: die eine ist während der Schahzeit aufgewachsen, die andere während des Mollahregimes. Ihre Erinnerungen, Gewohnheiten, gesellschaftlichen (und

[295] Tajadod: Elle joue, 138.
[296] Tajadod: Elle joue, 354.
[297] Darwich: La terre nous est étroite, 8 (Vorwort).

auch sprachlichen) Prägungen[298] stimmen alles andere als auf ganzer Linie miteinander überein. Tajadod hat Sheyda gegenüber 30 Jahre Vorsprung im Exil. Der Zeitpunkt ihrer Ankunft in Frankreich war nicht der gleiche, die Beziehungen zwischen Iran und Frankreich ebenso wenig. Tajadod wurde französisch eingeschult, sie erlernte also bereits als Kind die Sprache des Exillandes[299] während Sheyda in einem Iran aufwuchs, in dem die französischen Lycées längst zur Geschichte zählten und durch Bildungseinrichtungen nach streng islamischen Vorschriften und Curriculum ersetzt worden waren. Die Spannung, die sich durch die Konfrontation der beiden Universen – kulturell, temporell, geographisch – auftut, erweist sich als produktiv: Die Koexistenz von 1001 Widersprüchen bewegt auch heute die Ereignisse, nicht nur in Tajadods Heimatland, sondern auch an der Peripherie der iranischen Kultursphäre, d.h. also auch im Exil.

Abgesehen von den Veränderungen, denen das Land während der vergangenen Jahrzehnte unterworfen wurde, trägt auch die Tatsache, dass „das Exil das Vergessen beschleunigt,“[300] ihren Teil zum merklichen Unterschied zwischen den beiden „Iran-Wahrnehmungen“ bei. Manchmal erkennt Tajadod das einst Vertraute nicht mehr − ein Gefühl der Entfremdung macht sich zwischen den Zeilen breit. Die Revolution wird zum Angelpunkt, an dem sich die Erinnerungen der beiden brechen. Jene Befremdung, von der Tajadod stellenweise beschlichen wird, könnte auch mit einem ähnlichen Gefühl verglichen werden, von dem „Heimkehrer“ erfasst werden und dem Tajadod ihren Roman *Passeport à l'Iranienne* (2007) widmet. Dieser resultiert aus einer ihrer Iranreisen und ist daher stark autobiographisch geprägt. Mit dem Erhalt des „Preises der Frankophonie“ („Prix des cinq continents de la francophonie“) im Jahre 2008 erzielte sie mit *Passeport à l'Iranienne* einen großen Publikumserfolg. Sie betont in einem Interview mit „paperblog“, dass ihr bei diesem Roman vor allem daran gelegen sei, ein Gegenbild zu dem in den Medien kolportierten Iran als „Achse des Bösen“ aufzuspannen.[301] Weit davon entfernt ein kohärentes Gesellschaftsbild auszuarbeiten oder die *eine* Wahrheit für sich zu beanspruchen, zeigt *Passeport à l'Iranienne* Spannungslinien und Konfliktzonen auf, die Potential für Neuerungen bieten. Ähnlich wie in *Elle joue* finden darin z.B. auch die fortschrittlichen Kräfte der jungen Frauen - Paradox der

[298] Vgl. dazu z.B. den Umstand, dass seit der Einführung des islamischen Regimes zwar von offizieller Seite der Gebrauch eines klerikalen Jargons forciert, aber von der Jugend abgelehnt wird, was so weit geht, dass Aussprüche, die „Gott“ enthalten, aus der Umgangssprache eliminiert wurden. Vgl. dazu: „'La main de Dieu ne fait pas de bruit!' dit Sheyda en me décrivant la scène. C'est une des rares fois où elle emploie le mot ‚Dieu'. Je m'aperçois soudain que le mot ‚Dieu' est absent de son vocabulaire. Moi qui ai fréquenté le lycée français de Téhéran et grandi dans l'Iran moderne du Shah, j'use et abuse de ce mot: *inshallah*, ‚si Dieu le veut', ‚à Dieu ne plaise', ‚Dieu sait', ‚que Dieu vous entende'... Des années de mission laïque française et toujours ce déluge de lexique divin. Sheyda, elle, a fait ses études primaires dans une école publique avec pour maîtresse une femme *tchadori* et moustachue (la femelle de l'*Homo islamicus*) qui n'avait de cesse de leur promettre le paradis et les jardins d'Eden. Résultat: Dieu est exclu de son langage comme de sa vie.“ (Tajadod: Elle joue, 33).

[299] Tajadod hat ihre schulische Laufbahn am französischen Gymnasium „Rāzī“ in Teheran absolviert.

[300] Vgl.: Tajadod: Elle joue, 49-50.

[301] Vgl.: Entretien avec Nahal Tajadod. Magazin Culture Paper Blog, 1.8.2009, http://www.paperblog.fr/2175514/entretien-avec-nahal-tajadod/ (07.02.2012).

gegenläufigen Dynamik von Regime und Gesellschaft - als Hoffnungsträgerinnen tiefgreifender gesellschaftlicher Veränderungen ihren Platz.[302] Worin *Elle joue* und *Passeport à l'Iranienne* sich überschneiden, ist die Kollision dreier Welten: der zeitgenössische Iran, der erinnerte prä-revolutionäre Iran und Frankreich. Tajadods Lebenswelt in *Passeport à l'Iranienne* orientiert sich an der ihrer Mutter zur Schahzeit: Haushälterin (Mohtaram) und Chauffeur (Hâshem) sind der Tochter in ergebener Dienerschaft genauso wie gewisse ungeschriebene Gesetzmäßigkeiten der Haushaltsführung erhalten geblieben, ganz so als hätten diese der hierarchischen Inversionslogik der Revolution standgehalten. Die überkommenen, dennoch bruchstückhaft vorhandenen alten Strukturen, die widerständigsten unter ihnen, scheinen wie Skelette durch den Vorschriftendschungel des neuen Regimes hindurch. Gewisse gesellschaftliche Umgangsformen wie z.B. die Höflichkeitsfloskeln (*taʿrof*), die Tajadod nach all den Jahren der Abwesenheit als übertriebenes, wenn nicht sogar scheinheiliges Spiel empfindet,[303] sowie auch das nötige Kalkül beim Abwickeln geschäftlicher Angelegenheiten, in denen sie auf die Ratschläge ihrer Freundin Narguess angewiesen ist,[304] zeugen von der Entwöhnung des einst selbstverständlich Inkorporierten und stempeln die „Rückkehrerin" unversehens zur „Fremden".

Da aber kein Weg an dieser Kluft zum einst Vertrauten vorbeiführt, sondern diese viel mehr mit der steigenden Anzahl der im Exil verbrachten Jahre stets größer zu werden scheint, kultiviert Tajadod einerseits die Außenperspektive – sie mimt die objektive Instanz, die die in ihren Romanen beschriebenen Ereignisse kommentiert − und andererseits das „Doppelte". Sie verharrt in der Unentschiedenheit zwischen zwei Orten, Zeithorizonten, Sprachen und Identitäten.

II.2.3. Auf der Suche nach dem zutiefst Menschlichen

Der holprige Weg, der vom „Ausgangsmaterial" zum ausformulierten Text von *Elle joue* geführt hat, erklärt gewisse Charakteristika hinsichtlich der Poetik des Romans. Jeder Transfervorgang, ob sprachlich, emotional oder künstlerisch, stößt auf Hindernisse, auf die Grenzen der Verständigung, und bringt Übersetzungsmechanismen mit sich, die notwendigerweise die Ersterfahrung modifizieren und so eine Spannung zwischen Ein- und Ausdruck herstellen. Tajadod spielt mit dieser Ambivalenz und entwickelt ein Wechselspiel zwischen Distanz und Nähe in Bezug auf ihre Erzählhaltung – Fokalisierung und Perspektive sind nicht stabil. Es gibt Momente, wo die Autorin (d.h. die Erzählerin) und Sheyda

[302] Vgl.: Tajadod: Passeport à l'Iranienne, 147f; Tajdod: Elle joue, 253f.
[303] Tajadod: Passeport à l'iranienne, 112 etc.
[304] Vgl. dazu das Porträt von Narguess: Tajadod: Passeport à l'iranienne, 23f.

eins werden, andere, wo die eine oder die andere mehr im Vordergrund steht, und wiederum solche, wo die Autorin in ihren persönlichem Erinnerungsfundus abtaucht und so den Hauptstrang der Erzählung konterkariert. Letztere sind meist autobiographische Einschübe der Autorin, die in der Vergangenheitsform geschildert sind. Ausgelöst werden sie von „Erinnerungsorten“[305], die von Sheyda angesprochen werden. Dazu zählen z.B. das Plattengeschäft „le magasin de disques ‘Beethoven’“,[306] die Theaterwerkstatt *kargahnamayeh*[307] oder das Stadtbild Teherans, das sich in den letzten Jahrzehnten radikal verändert hat.[308]

Die Erzählung hat also auch noch eine zweite Protagonistin neben Sheyda, nämlich die Autorin selbst. Mit diesem Spiel der Doppeldeutigkeiten und ironischer Verkehrung, das Tajadod dazu dient, Richtiges hinter Falschem zu verstecken, verschleiert sie Spuren und stellt die Ungewissheit von Erscheinungen zur Rede. Sie drängt an den Abgrund der Eindeutigkeiten, dorthin, wo kein Platz mehr für Überzeugungen bleibt: „Il n’y a pas qu’une seule vérité...“[309] – aber das Spiel, das insgesamt den höchsten Wahrheitsgehalt verspricht. *Elle joue / Sie spielt…* : Sheyda spielt Klavier, sie spielt ihre Rollen im Theater sowie im Kino, sie verkleidet sich und verlässt als Amir das Haus, sie sagt und unternimmt „Falsches“ um „Wahres“ zu verkünden, sie spielt, um das Regime der Unterdrückung zu denunzieren. Schließlich spielt sie auch für Tajadod, die ihr die Hauptrolle in ihrem Szenario zugewiesen hat. Sheyda befindet sich an der Schnittstelle verschiedener Interessen und ideologischer Horizonte, im Kreuzfeuer der Überzeugungen – in gewissem Sinne ist sie auch die Schnittstelle, wo Gegensätze aufeinander treffen. Und genau auf dieser Ebene, nämlich der des Exils als Lebensumstand, der das Individuum in die Vielheit und in ein Überangebot an Referenzwerten wirft, treffen sich die beiden Frauen, Sheyda Shayan et Nahal Tajadod. Im Foucault’schen Jargon entsprächen die verschiedenen von Macht durchzogenen Umfelder ‚Dispositiven‘, wovon jedes für die Anstoßung eines eigenen Subjektivierungsprozesses zuständig wäre. Diese Vielzahl an so ausgelösten Subjektivierungsprozessen trage zu einem „Rauschen“ der Selbstbilder bei, zu einer schizophrenen Maskerade wie Giorgio Agamben in seiner Abhandlung *Was ist ein Dispositiv?* schreibt.[310] Die Vielheit der Weltanschauungen, die Koexistenz von Vergangenheit und Präsens, der Erinnerungen und der gegenwärtigen Eindrücke, das was Edward Said in *Musical Elaborations* das ‚Prinzip des Kontrapunkts‘ und der Polyphonie nennt, leistet der Beschei-

[305] Pierre Nora: Les lieux de mémoire (3 Bände). Paris: Gallimard, 1984-1992.
[306] Tajadod: Elle joue, 74f. Auch Šarīfīān erwähnt in *Če kasī bāvar mī-konad* eines der damals in Teheran rar gestreuten Plattengeschäfte, wo sie die Aufnahme der *Mondscheinsonate* erstanden hat. Womöglich handelt es sich dabei um ein und dasselbe Geschäft. Vgl.: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 38ff.
[307] Vgl.: Tajadod: Elle joue, 19.
[308] Vgl.: Tajadod: Elle joue, 336f.
[309] Nahal Tajadod anlässlich eines Autorengesprächs im Rahmen der Reihe „Café littéraire“: 13.10. 2012, 16:30-19:00 Uhr, Médiathèque Abdelmalek Sayad, Cité nationale de l’histoire de l’immigration, Palais de la Porte Dorée, 293 avenue Daumesnil, 75012 Paris.
[310] Agamben: Was ist ein Dispositiv? 27.

denheit und dem Humanismus Vorschub.[311] Also wäre es möglich, die extremen Lebensumstände im Exil als Chance zu verstehen, die unverhohlen auf eine conditio humana der Sterblichkeit verweist, und damit – laut Said –[312] ermögliche, sich von orthodoxen Urteilen oder wie Tajadod sagen würde, von festgefahrenen Überzeugungen,[313] loszusagen.

Dieser sowohl vielversprechenden, als auch durchaus gefährdenden Aspekte eines Lebens im Exil ist sich Tajadod bewusst. Für die unabdingliche Voraussetzung eines Neuanfangs fernab der eigenen Wurzeln sei laut Tajadod die Akzeptanz eines Bruchs. Sie hält sich dabei an den berühmten Dichter Rūmī, der seinerseits ebenfalls in Exil ging,[314] und zitiert einen Vers aus dessen *Masnavī*, der die notwendige Trennung einer Flöte vom Schilfrohr besingt: „Sans cette coupure radicale, sans cette séparation douloureuse, le nouveau feu ne jaillira pas.“[315] Letztendlich ist diese Empfehlung auch als Appell zu lesen, der Gegenwart stets die Stirn zu bieten um „Neuem“ eine Chance zu geben. Der Gegenwartsbezug drückt sich auch über den Titel Nahal Tajadods vorletzten Romans, *Debout sur la terre*, aus, der einer Strophe Forūġ Faroḫzād aus dem Gedicht *Rūye ḫāk* (*Auf Erden / Auf der Erde*) entlehnt ist. Dieses Gedicht, erschienen in dem Gedichtband *Tavalode dīgar* (*Wiedergeburt; wörtl.: „andere“ Geburt*), leiht einem weiblichen lyrischen „Ich“, das fest mit beiden Beinen auf Erden und in der Gegenwart verankert ist, die Stimme. Eingedenk der Naturgewalten und des „Göttlichen“, schwelgt diese in ihrem irdischen Sein, dem über die Dichtkunst eine himmlische Dimension widerfährt:

هر گز آرزو نکرده ام
یک ستاره در سراب آسمان شوم
یا چو روح برگزیدگان
همنشین خامش فرشتگان شوم
هر گز از زمین جدا نبوده ام
با ستاره اشنا نبوده ام

[311] Edward Said: „Reflections on Exile”, in: Granta 13, Autumn 1984, 172. Vgl. auch: Edward Said: Musical Elaborations. NY: Columbia University Press, 1991 und Edward Said: Music at the Limits. NY: Columbia University Press, 2008.
[312] Rokus de Groot: „Music At The Limits: Edward Said’s Musical Elaborations“, in: How the West Was Won, European History and Culture E-Books Online, Brill: 2010, 145.
[313] Tajadod verwendet in diesem Zusammenhang das Wort „convictions“. (Nahal Tajadod anlässlich eines Autorengesprächs im Rahmen der Reihe „Café littéraire“: 13.10. 2012, 16:30-19:00 Uhr, Médiathèque Abdelmalek Sayad, Cité nationale de l’histoire de l’immigration, Palais de la Porte Dorée, 293 avenue Daumesnil, 75012 Paris).
Vgl. dazu auch: „J’ai longtemps travaillé sur le manichéisme et je suis bien placée pour savoir que tout est mélange. Il n’y a pas d’un côté les gentils, les purs, les sincères, les spirituels et de l’autre les méchants, les impurs et les menteurs... [...] Le résultat d’un demi-siècle de modernisation forcée des Pahlavi a été la prise du pouvoir par une société islamique et traditionaliste. La même contradiction est valable aujourd’hui: trente années d’islamisation et de théocratie conduisent à l’émergence d’une société civile moderne, séculaire, laïque.“ (Tajadod: Elle joue, 260f.)
[314] Rūmī, ursprünglich in Balḫ (heutiges Afghanistan) geboren, floh 1219 mit seiner Familie vor der Mongoleninvasion und ließ sich schließlich in der Stadt Konya, die in der heutigen Türkei gelegen ist, nieder und gründete dort den Mewlewi-Orden der tanzenden Derwische.
[315] Nahal Tajadod et Federica Matta: Sur les pas de Rûmi. Préface de Jean Claude Carrière. Paris: Albin Michel, 2006, 10.

روی خاک ایستاده ام
با تنم که مثل ساقه ی گیاه
باد و آفتاب و آب را
می مکد که زندگی کند
بارور زمیل
بارور زدرد
روی خاک ایستاده ام
تا ستاره ها ستایشم کنند
تا نسیم ها نوازشم کنند

هر لبی که بر لبم رسید
یک ستاره نطفه ست
در شبم که می نشت
روی رود یادگار ها
پس چرا ستاره آرزو کنم؟

این ترانه ی منست
ـ دلپذیر دلنشین
پیش از این نبوده بیش از این[316]

316

„Niemals habe ich mir gewunschen,
Ein Stern im Himmelsgewölbe
Oder, wie die Seelen der Auserwählten,
Stiller Begleiter der Engel zu sein.
Niemals war ich von der Erde getrennt,
Niemals mit den Sternen vertraut.
Ich stehe auf Erden
Mit meinem Körper, der wie eine Pflanze
Wind, Licht und Wasser
Aufnimmt um zu leben.

Erfüllt von (eigentl.: schwanger mit) Lust,
Erfüllt von (eigentl.: schwanger mit) Schmerz,
Stehe ich auf Erden
Damit die Sterne mich verehren,
Damit der Wind mich streichelt.

Mit jeder Lippe, die auf meine Lippe traf,
Wurde ein Stern geboren
In einer Nacht, die sich
auf den Fluss der Erinnerungen legte.
Also warum sollte ich ein Stern sein wollen?

Das ist mein Lied
− lieblich und angenehm −
Niemals zuvor hat solch ein Lied existiert.“

(Forūġ Faroḫzād: Dīvāne aš῾ār. Teheran: Morvārīd, 1379, 302ff.)
(Da von diesem Gedicht meines Wissens keine deutsche Übersetzung existiert, habe ich diese selbst angefertigt. Das Original, begleitet von einer englischen Übersetzung, ist in folgendem Band zu finden: Forūġ Faroḫzād: Another Birth, übersetzt von Monavaz Alexanderian, „The Collection of Forūġ’s Poems“, Band IV. Teheran: Samir, 2006.)

Die Verankerung in der Gegenwart wie sie sowohl aus Faroḫzāds Gedicht, als auch formell aus dem Roman *Elle joue* spricht, legt eine Beeinflussung der Autorin durch den Buddhismus nahe, dem ihr wissenschaftliches Interesse galt bevor sie ihre Karriere als Schriftstellerin aufnahm. Insbesondere widmete sich Tajadod dem Kulturaustausch zwischen dem Iran und China, was in ihrer Doktorarbeit *Mani, le buddha de lumière* Niederschlag fand.[317]

II.2.4. Ausblick

Der Roman *Elle joue* endet in einem Schwebezustand zwischen Tod und Wiedergeburt: Es ist die definitive Abreise Sheydas aus dem Iran, die von Tajadod wie ein Begräbnis inszeniert wird:

> Elle est partie. Elle ferme les yeux. Joue-t-elle encore? Elle ne peut pas le dire. Elle croit voir un homme qui s'approche. Elle est allongée dans son cercueil. Il tend le bras et rabat le couvercle. Geste ordinaire, comme on ferme des paupières sur des yeux qui ne voient plus. Il fait ça chaque jour, sans doute.
>
> Tout devient noir, comme dans une salle de cinéma juste avant la première image d'un film.[318]

Dieser Augenblick, in dem Sheyda gleichsam den „Exilvertrag" unterzeichnet, stellt einen Kippmoment in Sheydas Leben dar: eine Hälfte von ihr muss sterben (Anklang an Rūmīs Bild der Flöte, die vom Schilfrohr getrennt werden muss), eine andere Hälfte reist neuen Horizonten entgegen. Für einen kurzen Moment koexistieren Abbilder zweier Welten: der vergangenen, die nicht mehr ist, und der neuen, die noch nicht ist. Die Abreise Sheydas wird mit dem Beginn einer Rolle in einem neuen Film gleichgesetzt: einer Rolle, DER Rolle ihres Lebens – ihrer Vorherbestimmung. Für Sheyda ist es der Film, das Schauspiel, für Tajadod das Schreiben – Künste, die durch das Leben im Exil erst zur vollen Entfaltung finden. Die Geste des Augenschließens, einer würdevollen Abschiedsgeste von Toten, erlangt hier in der übertragenen Bedeutung die Konnotation einer doppelten Verblendung. Diese wirkt wie ein Abschiedsritual für eine Welt, die zukünftig nicht mehr mit allen Sinnen

[317] Ihre Doktorarbeit wurde 1990 in der Reihe „Sources gnostiques et manichéennes" in Paris im Verlag „Le Cerf" veröffentlicht: Nahal Tajadod: Mani, le Bouddha de lumière, catéchisme manichéen chinois. Paris: Le Cerf, 1990; Es handelt sich dabei um die Übersetzung und Interpretation eines Textes, der im achten nachchristlichen Jahrhundert von einem manichäischen Geistlichen auf Geheiß des Kaisers von China verfasst wurde. Jene Schrift zielt v.a. auf eine von Thaoïsmus und Buddhismus geprägte Leserschaft ab, für die die Praktik des Manichäismus vereinfacht und zur Imitation geeignet dargestellt und als Vorläufer ihrer eigenen religiösen Dogmen suggeriert wird. Darauf folgte ein paar Jahre später: Nahal Tajadod: À l'est du Christ. Vie et mort des chrétiens dans la Chine des Tang, VIIe-IXe siècle. Paris: Plon, 2000.

[318] Tajadod: Elle joue, 376.

wahrnehmbar sein wird: Der Iran wird für Sheyda nicht mehr sichtbar, fassbar, hörbar oder auch nur zu schmecken sein. Dieser Abschied der Sinne markiert also den Übergang von einer greifbaren zu einer im Gedächtnisvorrat konservierten Welt, die nur mehr über die Vorstellung zugänglich ist. Tajadod unterwandert diese „Klausel des Exilvertrags“: Mit Hilfe von Sheydas Erzählungen und ihres „Requisitenfundus“ ist es ihr möglich, eine sinnliche Erfahrung dieses Irans zu machen, dem gegenüber sie bei ihrer Abreise die Augen schließen musste. Tajadod ermöglicht die Wahrnehmung eines verlorenen „Objekts“ im Schreiben an Hand ihres Mediums, Sheyda. Sie nimmt an der „iranischen Erfahrung“ teil indem sie schreibt, dabei stets aber dieser „Frau zwischen Himmel und Erde“ treu: einer Frau, die über ihr Schreiben, über die Kunst, in der Gegenwart, im Irdischen, verankert ist. Das dichterische Erbe ihres Heimatlandes setzt sich so mit Faroḫzād in den Tiefen ihres Schreibens fort. Allen dreien, Nahal, Golshifte und Forūġ, gleichsam „atrocement amoureuses“, dient die Kreation als sublime Kompensation eines unwiederbringlichen Verlustes.

II.3. Traum der Wiedergutmachung

Chahdortt Djavann: *Je ne suis pas celle que je suis*

Die Möglichkeit einer Aussöhnung zwischen Vater und Tochter ist Thema der letzten psychoanalytischen Sitzung, der sich die Protagonistin in Chahdortt Djavanns *Je ne suis pas celle que je suis* unterzieht. Gleichzeitig ist diese Aussicht auf eine Wiedergutmachung auch der Hoffnungsschimmer, der nach beendeter Lektüre des 2011 erschienenen Romans im Raum stehen bleibt. Wenig überraschend leitet „sie", die Protagonistin, die Schlusssitzung mit den Worten „J'ai fait un rêve hier soir" ein.[319] In diesem Traum, der u.a. deshalb, weil der Vater längst verstorben ist,[320] Utopie bleiben muss, erlebt sich die Protagonistin selbst als jenes Mädchen, „das sie einst gewesen war". Mit der Variation auf den Romantitel (wörtlich: *Ich bin nicht die, die ich bin*) täuscht sie eine Rückkehr zu einem vermeintlich idyllischen Urzustand vor. In dem Traumbild schwelt der Wunsch einer wahrhaftigen Vater-Tochter-Beziehung bzw. der Wunsch eines Neubeginns:

> J'étais celle que j'étais avant, lui aussi. Un vrai père avec sa fille… sans aucune méfiance, sans aucune menace de folie.
> Je me sentais bien, absolument confiante, assise à côté de lui… C'était un sentiment de sécurité que je n'ai jamais connu de son vivant.[321]

Erstaunlicherweise unterhalten sich Vater und Tochter in dem Traum auf Französisch, obwohl der Vater, seinerseits gebürtiger Iraner, niemals des Französischen mächtig gewesen war. Es ist fast so, als hätte der Sprachwechsel ihn des Bedrohlichen entledigt und der Vergangenheit das Unerträgliche entzogen, womit ein Zirkelschluss zum Vorwort vollführt wird, in dem die Erzählerin vorausschickt: „Je tenterai de changer le langage de mon destin à défaut de pouvoir le changer, lui."[322]

Der Brückenschlag zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Vater und Tochter, zwischen Her- und Ankunft, ja sogar zwischen Vor- und Nachwort, realisiert sich also sowohl für die Protagonistin als auch für die Erzählerin über einen Sprachwechsel. Der Traum eines eben solchen, der sich auch in der frisch in Paris angekommenen Autorin in Verbindung mit dem Wunsch nach einer Schriftstellerkarriere (auf Französisch) regt,[323] erfasst sie

[319] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 530.
[320] Die Widmung zu Beginn des Romans deutet gleich eingangs auf diesen Umstand hin: „*À mon père, même si c'est trop tard.*"
[321] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 530f.
[322] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 11.
[323] Vgl.: Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 535 (Epilog).

nicht von ungefähr am „Pont Neuf“, der Brücke, dem paradigmatischen Ort des Übergangs, der städtebaulichen Maßnahme zur Erleichterung des „Seitenwechsels“. Die Gelenkigkeit der Sprache befördert solche dynamischen „Seitenwechsel“, denn im Gegensatz zu den der Einweglogik des Exils folgenden Migrationsbahnen, bleiben die durch Sprache erschlossenen Wege in beide Richtungen, gleich einer Brücke, begehbar. Sprache erweitert den Raum, sie verbindet und setzt sich über vermeintlich erstarrte Strukturen hinweg. Sie ist eine von mehreren Variablen, an deren Rädchen die Figuren Chahdortt Djavanns drehen. Die „Programmierung“ jener Variablen zielt stets auf das Überleben ab und deren Motor ist das Trauma. Schreiben ist für die Erzählerin in Djavanns *Je ne suis pas celle que je suis* ein „Lebensversuch“:[324] der Versuch einer Aussöhnung mit der Vergangenheit und mit dem Vater, in dem sich Djavanns Gesellschafts- und Systemkritik am „Vaterland“, dem Iran, gleichsam zu kondensieren scheint. Indirekt spiegelt sich darin jedoch auch die Sehnsucht, sich selbst annehmen zu können. Im Folgenden werden die verschiedenen in Chahdortt Djavanns Werk angewandten Strategien des Überlebens, die stets darauf abzielen, die Möglichkeiten des Variablen auszuloten, einer kritischen Betrachtung unterzogen und der Roman *Je ne suis pas celle que je suis* innerhalb des Gesamtwerks der Autorin positioniert.

II.3.1. Autobiographisches Fragment und Verfremdung

Sogleich im Vorwort zu *Je ne suis pas celle que je suis* beginnt ein von der Autorin Chahdortt Djavann inszeniertes Spiel mit Identitäten: Die Stimmen der Erzählerin, der Protagonistin(nen)[325] und der Autorin bewegen sich in eindeutig voneinander abgegrenzten Räumen, nämlich dem Vorwort (Erzählerin), den beiden Handlungssträngen − die Erzählerin „leiht“ eigentlich Donya und „ihr“, der Namenlosen, ihre Stimme − und dem Epilog (Autorin). Trotzdem stellt sich mit fortschreitender Lektüre ein Raunen zwischen den Zeilen ein, sodass der Eindruck entsteht, die Frauen, deren Stimmen den Roman durchziehen, kommunizierten miteinander über die „Kapitelgrenzen“ hinweg. Überschneidungen gewisser Erlebnisse, Verdoppelung von Motiven sowie auch die Passform der Leerstellen, die sich jeweils über parallele Erzählstränge auffüllen lassen, legen eine Zusammenführung der einzelnen Erzählinstanzen im Geiste des Lesers nahe. Kaleidoskopartig taucht so eine „halb fiktive, halb reale“[326] Persönlichkeit auf und zwar „jene, die nicht ist, wer sie ist“. Vergleichbar wäre dieser Vorgang mit der optischen Farbmischung, die im Auge des Betrachters eines impressionistischen Gemäldes stattfindet und dort ein individuelles Bild – je nach

[324] Vgl.: Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 10.
[325] Zur Frage, ob es sich bei den beiden weiblichen Hauptfiguren um ein und dieselbe Frau handelt, siehe weiter unten.
[326] Vgl.: Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 10.

Sehgewohnheiten desselben – schafft. Das Gesamtbild, d.h. die Erschaffung einer kohärenten Identität, die sich scheinbar nur im Kopfe des Lesers erschließt, ist mit ein Ziel des „Heilweges", für den sich die Erzählerin mit der Redaktion des Romans entschlossen hat. Sich selbst bezeichnet sie im Vorwort als „innomée aux identités d'emprunt",[327] deren innere Zerrissenheit als vordringlicher Antrieb ihres Schreibens fungiert:

> Dès la plus jeune enfance, mon imagination ne cessait de me dépasser, moi et le monde qui m'entourait. Je devins ainsi une suite de personnages mi-fictifs, mi-réels que j'interprétais selon les circonstances. J'étais née naturellement actrice, une actrice à qui le plus grand metteur en scène de tous les temps, le Destin, n'attribuait que des rôles tragiques.
> Je jouais la vie car la vivre m'était impossible.[328]

Sodann hebt die Erzählerin zur eigentlichen Erzählung an, die die Protagonistin langsam aus Fragmenten der Vergangenheit erstehen lässt: Rein äußerlich ist diese, eine junge Frau „aux cheveux bouclés et légèrement maquillée",[329] Chahdortt Djavann, also der Autorin, nachempfunden. Zudem lässt die Erzählerin biographische Bezüge zu der in Paris lebenden Autorin anklingen: Vom politischen Schicksal nach Paris geworfen, landet die Protagonistin in einem der trostlosen Vororte der Stadt – arbeitslos und vermeintlich ohne Zukunftsvisionen. Es ist vielmehr die Vergangenheit, die sie bruchstückhaft an einem trüben Februartag einholt: „Du creux du ciel tombent les flocons de son enfance. La neige."[330] Schneeweiß, jedoch nur vermeintlich unschuldig, legt sich die Vergangenheit wie ein samtener Schatten über die Protagonistin. Sie trifft die Entscheidung, sich von dieser Last mit Hilfe einer Psychoanalyse zu befreien. Die Autorin selbst, Chahdortt Djavann, unterzog sich auch einer solchen kurz nachdem sie 1993 im Alter von 25 Jahren nach Paris gekommen war. Die Analyse dauerte über zehn Jahre. Dies und der damit verbundene Spracherwerb habe sie aus ihrer persönlichen Geschichte heraus gerettet wie sie in einem Interview anlässlich einer Vorstellung ihres Romans in Wien bemerkte. Die Rekonstruktion einer Persönlichkeit in einer fremden Sprache habe „einer Wiedergeburt, wenn nicht gar einer wahren Geburt" geglichen: „C'était une renaissance, voire une vraie naissance."[331] Im Epilog von *Je ne suis pas celle que je suis* bezeichnet Djavann das Schreiben als eine Berufung, von der sie seit ihrer Kindheit geträumt habe. Kaum in Paris angekommen, ereilte sie – wie bereits oben erwähnt − mitten am „Pont Neuf" die Vorahnung, Autorin von Werken in *französischer*

[327] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 11.
[328] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 10.
[329] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 13.
[330] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 13.
[331] Chahdortt Djavann: Interview im Rahmen der Konferenz „Die Kunst der Freiheit. Autonomie und Engagement nach Sartre und Adorno", veranstaltet von der Sonntagsgesellschaft Wien am 30.09.2011.

Sprache zu werden.[332] Geschickt schreibt sich der Roman so in das von Franco Moretti in den Romanen Flauberts und Balzacs bezeichnete „Paris der Tagträume“ ein: „A Paris oriented by desire, and held together by *reverie* (*Träumerei*).“[333] Ist es Zufall, dass Djavanns Erzählerin knapp 150 Jahre nach Frédéric Moreau, dem Protagonisten aus Flauberts *Éducation sentimentale*, am gleichen Ort – „the no-man's-land […] suspended across the Seine“[334] − ein Versprechen an die Kunst abgibt?[335] Frédéric Moreau, der Protagonist bei Flaubert, zog die Hoffnung auf sozialen Aufstieg aus der französischen Provinz nach Paris. Und auch hier taucht eine Revolutionsgeschichte auf: die von 1848. Diese war eine Revolution, die maßlose Enttäuschung auf Seiten der bürgerlichen Revolutionäre mit dem Staatsstreich Louis Napoleons (1851) nach sich zog. Hinter der Verheißung von Paris als Welt- und Künstlerstadt verbirgt sich in der *Éducation sentimentale* ein persönlicher Desillusionierungsprozess. Dieser Intertext erscheint naheliegend, v.a. hinsichtlich der literarischen Prägung, die die Erzählerin in Djavanns *Je ne suis pas celle que je suis* erwähnt: Sie habe den französischen Roman des 19. Jahrhunderts aus Übersetzungen ins Persische gekannt.[336]

Trotz der Parallelen, die sich zwischen den Biografien der „Frauen des Romans“ ziehen lassen, wehrt sich die Autorin im energisch formulierten Epilog strikt gegen eine rein autobiografische Lesart ihres Werks, u.a. auch begründet durch ihre Skepsis an einer verbindlichen Darstellung von Tatsachen: „Je ne crois pas à l'autobiographie. Nul ne se voit comme il voit les autres et comme les autres le voient. Nul ne se décrit ni ne se juge comme les autres le décrivent et le jugent.“[337] Djavann ist aber trotzdem bemüht, den Zweifel in der Identifikationsfrage bestehen zu lassen. Nicht von ungefähr kokettiert sie ein weiteres Mal mit dem titelgebenden Dogma des Romans: Sie „gesteht“ die literarische Verarbeitung mancher Erlebnisse aus ihrem eigenen Leben, ohne dabei jedoch verraten zu wollen, um welche es sich genau handle. Formuliert ist dieses Zugeständnis als „Bekenntnis“ („Je confesse...“)[338] als gelte es, diese Vermengung mit dem Privaten zu entschuldigen.

In Form einer *Mise-en-abyme* wiederholen sich also auf dreierlei Ebene – biographisch, extra- und intradiegetisch – gewisse Muster, die sich allesamt im Titel zu einem zweifelhaften Ganzen – einem „Ich“ vereinigen, das sich im Widerspruch begründet: *Ich bin nicht die, die ich bin*. Bei Betrachtung aus nächster Nähe scheinen diese Gegensätze unvereinbar; distanziert man sich jedoch ein wenig, verfließen sie zuerst, werden unscharf, und je weiter man sich entfernt, desto mehr beginnen sich Konturen abzuzeichnen. Jene Distanznahme, die dem Leser die Herstellung von Kohärenz erlaubt, räumt auch Djavann bzw. ihrer Erzäh-

[332] Vgl.: Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 535.
[333] Moretti: Atlas of the European novel, 100.
[334] Moretti: Atlas of the European novel, 95.
[335] Vgl.: Gustave Flaubert: Education sentimentale. Wien: Manz, 1921, 83-84.
[336] Vgl.: Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 535.
[337] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 536.
[338] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 536.

lerin Distanz zum Dargestellten (eventuell Erlebten) ein. Durch stete Verweise auf die Mehrdeutigkeit von Identität entsteht damit aber auch ein Bezug zu einer größeren Gruppe von Personen, die sich mit den dargestellten Problematiken (sowohl in der iranischen Gesellschaft, als auch in der „Auffanggesellschaft“) identifizieren bzw. auch gemeint sein könnten. Dabei nimmt Djavann stets speziell Bezug auf die Situation des weiblichen Geschlechts: Die Art und Weise, wie das iranische Regime seine Autorität insbesondere an der Frau abarbeitet, wird den Gesetzmäßigkeiten der Begegnungen zwischen Mann und Frau in Frankreich gegenübergestellt. Anspruch auf Vollständigkeit oder Wahrheit erhebt Djavann dabei jedoch keineswegs. Der Verweis auf das Fragment als grundlegendes Gestaltungsmerkmal ihres Schreibens findet sich sowohl zu Beginn des Romans im Untertitel (*Psychanalyse I*) als auch an dessen Ende im Epilog, wo die Autorin auf einen noch ausständigen zweiten Teil der „Geschichte“ hinweist („une histoire à suivre...“)[339] und damit ähnlich dem Feuilletonroman einen Cliffhanger am Ende des Romans positioniert. Dieser Verweis auf Unvollständigkeit ist gleichzeitig auch ein Zugeständnis zum Prozesshaften des Lebens, das sich in der Konstruktion von Persönlichkeit, aber auch in den Extremen, mit denen das Exil das Individuum konfrontiert, besonders deutlich widerspiegelt: Verlust, Neubeginn, Werden und Vergehen...

Die Protagonistin, deren Namen man nicht erfährt, da sie schlicht mit dem weiblichen Personalpronomen „elle“ („sie“) bezeichnet wird, taucht also, gezeichnet von der Last der Erinnerung, eines Tages in der Praxis eines Psychoanalytikers auf. Er wird analog zur weiblichen Hauptperson schlicht „il“ („er“) genannt. Mit der Psychoanalyse beginnt die sprachliche Rekonstruktion eines Schicksals. Sie wird mit dem Zerrbild einer Gestrandeten, Antlitz ihrer selbst, konfrontiert. Die Sprache, in der sie sich der Analyse „unterzieht“, ist nicht die ihre; hingegen ist es die Sprache, die durch die Analyse mit ihr wächst, schließlich sogar „anwächst“. Dient ihr die Sprache als Maske, hinter der sie sich erneut verbergen kann? Der Traum der Versöhnung mit dem Vater lässt anderes vermuten. Französisch scheint die Sprache zu sein, mit der sie Schritt für Schritt, von Sitzung zu Sitzung, intimer wird, schließlich verschmilzt. Sie wird konstitutiver Teil des neuen Selbst. Ein Teil, der sich kraft seiner leitenden Funktion in der Gesprächstherapie in eine Vergangenheit hinein reklamiert und selbst den Vater frankophon ersinnt. Zur Rettung aus einer traumatischen Vergangenheit wird die „Fremdsprache“ der „Vatersprache“ assimiliert. Die Muttersprache alleine hätte sie aus dem Leben nicht herausgerettet, so denkt die Protagonistin sinngemäß: „La naissance ne suffit pas, il faut se créer.“[340] Über den Umweg einer anderen Sprache und damit die nötige Distanz zu einer allzu schmerzhaften Vergangenheit kreiert sich die Protagonistin einen sicheren Ort: „Fremdworte“ werden vereinnahmt, um das Unaussprechliche über die Lippen

[339] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 536.
[340] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 31.

zu bringen. Es bleibt zu vermuten, dass in solch einem Fall der Rekonstruktion des Selbst, die im gleichen Atemzug mit der kognitiven Anstrengung des Spracherwerbs verknüpft ist, nicht vordergründig verborgene Inhalte aus dem Unbewussten zu Tage gefördert, sondern viel mehr Erinnerungen umprogrammiert werden. Die „Fremdsprache" käme so einer Schutzfolie gleich, die zwischen „Ich" und „Es" geschoben wird. Stützt man sich auf die Behauptung Jacques Lacans, dass Sprache ähnlich dem Unbewussten organisiert sei,[341] so könnte man Sprache als besonders geeignet erachten, unbewusste Inhalte zu substituieren. Der Umstand, dass die Muttersprache genauso wie das Unbewusste durch eine „andere" Sprache ersetzt wird, schafft also einerseits die nötige Distanz, um zur Bezeichnung des Grauens Worte zu finden, andererseits bringt er natürlich auch die Gefahr der Selbstentfremdung oder Abstumpfung mit sich. Diese widersprüchliche Konstellation und damit stets neu zu verhandelnde Balance scheint v.a. für die Überlebenden von Traumata ein großes Thema zu sein.

In der allmählichen Auferstehung einer Erinnerung, die nach Wochen des therapeutischen Schweigens bruchstückhaft zu Tage gefördert wird, braut sich in *Je ne suis pas celle que je suis* das Bild einer Vergangenheit zusammen, die verstört. Die Bekenntnis in der Analyse kommt dem Akt des Schreibens nahe: einem Exorzismus durch Worte. Erzählend wird die Vergangenheit ihrer schmerzhaften Erinnerungen, die neu bezeichnet, neu bewertet werden, entledigt: Erzählung als Löschvorgang, Neuerzählung, Neuanfang. Jede Romanseite wird zum Löschpapier, auf dem sich allmählich neue Konturen abzuzeichnen beginnen. So schreibt die Erzählerin: "...tout ce que j'ai entrepris dans ma vie n'avait qu'un seul but: trahir les vérités cruelles qui se nichaient en moi et qui m'avaient façonnée."[342] Die Verganangenheit „betrügt" sie schließlich durch deren Rekonstruktion auf dem Terrain der Fiktion. Dies erachtet die Erzählerin als einerseits lebenswichtig da identitätsstiftend und andererseits als einzig legitimen Umgang mit der Vergangenheit: „Les humains non plus ne peuvent changer le passé; souvent ils le falsifient, le conjecturent, le concoctent, parfois le réinventent, l'imaginent et, au mieux, le racontent."[343] Sie spricht damit die Versuchung eines rückwärtsgerichteten Denkens an, das Erlebte zu seinen Gunsten zu verfälschen und zudem auch noch als allein gültig zu erklären. Dem setzt die Erzählerin eine zutiefst persönliche Aufarbeitung entgegen, deren Charakter unterschiedlichste Stimmen des Unbewussten zu einem Ganzen fügen ohne dabei einer „retrospektiven Transformation" zu verfallen, vor der Lotman in *Kultur und Explosion* warnt. Der „rückwärts gewandte Prophet", der Historiker, sei versucht, den Faktor der Unbestimmtheit aufzuheben, wodurch der historische Prozess aufhöre, informativ zu sein:

[341] Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (Seminar XI) Olten/Freiburg: Walter, 1978 [1964], 26.
[342] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 10.
[343] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 10.

> Das Bewusstsein wird gleichsam zurückversetzt in den der Explosion vorhergehenden Moment und erfasst retrospektiv alles Geschehene. Der real verlaufene Prozess wird substituiert durch sein Modell, das im Bewusstsein des Prozessteilnehmers generiert wird. Es kommt zu einer retrospektiven Transformation. Das Geschehene wird zum einzig Möglichen erklärt – zum ‚Wesentlichen, historisch Vorherbestimmten'. Das, was nicht geschehen ist, wird als etwas Unmögliches begriffen. Dem Zufälligen wird die Bedeutung des Gesetzmäßigen, Unausweichlichen zugeschrieben.[344]

Dahingegen schafft der künstlerische Text eine Welt mit unvorhersehbarer Eigendynamik: der rückwärtsgewandte Blick der Protagonistin wühlt in *Je ne suis pas celle que je suis* unterschiedlichste Erlebnisse auf, die jeweils dazu korrespondierende Verhaltensmuster in der Therapie zu Tage fördern. Dem Psychoanalytiker treten in den Sitzungen von Mal zu Mal andere Persönlichkeitsaspekte seiner Klientin entgegen, angefangen bei der dominanten Verführerin bis hin zur schutzlos Untergebenen. Zwischen Sitzungen, die von manischen Erzählgewittern erschüttert werden, schieben sich Momente der absoluten Worthemmung. Es spult sich ein Film ab, dessen kontrastierende Ästhetik mit den Oppositionen Offenlegung-Unterschlagung, Äußerung-Schweigen, privat-öffentlich, männlich-weiblich ein Rauschen erzeugt, aus dem sich unmerklich mit fortschreitender Therapie authentische Charakterzüge der Klientin abzuzeichnen beginnen.

In der ironischen Gegenüberstellung von Therapeut und Klientin tut sich deutlich ein Graben auf, der ihre Lebenserfahrungen voneinander trennt: Während für sie die Therapie eine lebenserhaltende, wenn nicht sogar lebensstiftende Maßnahme darstellt, sieht er in seiner neuen Patientin eine Art „exotische" Herausforderung, ein Abenteuer: „Il trouvait, en outre, que c'était distrayant d'avoir une jeune femme en face de lui qui parlait d'une façon inhabituelle et avec un accent charmant. Mais il effaça cette dernière pensée aussitôt."[345] In dieser Passage zeigt sich außerdem ein Spiel mit Selbstzensur, das sich bei ihm auf ein Schwanken zwischen Begehren und Professionalität beschränkt, während sie zwischen ihren verschiedenen Identitätsfacetten oder, radikaler formuliert, zwischen „Leben" und „Tod", verhandelt.

Ein zweiter Erzählstrang, der zwischen die Analysesitzungen eingeflochten ist, verfolgt die verzweifelten Versuche der iranischen Studentin Donya den repressiven Lebensbedingungen im Iran (und vermutlich traumatischen Kindheitserlebnissen)[346] zu entfliehen. Der Exodus, nach dem sich Donya sehnt, garantiere jedoch noch keine vollständige Heilung wie die Erzählerin kritisch formuliert: „Dans le déplacement, nos angoisses se déplacent."[347] Donya trägt die Welt (persisch: دنیا / donyā) in ihrem Namen – eine Welt, die ihr nicht offen

[344] Jurij Lotman: Kultur und Explosion. Berlin: Suhrkamp, 2010, 27.
[345] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 67.
[346] Dieser Rückschluss ist zulässig sofern man die Kindheit, die in der Psychoanalyse zu Tage gefördert wird, als die Donyas identifiziert und damit die Protagonistinnen der beiden Erzählstränge als eine liest.
[347] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 425.

steht, sondern von der sie sich verstoßen fühlt. Als Tochter eines verarmten, polygamen Großgrundbesitzers, einem politischen und ökonomischen Verlierer sowohl unter dem Schah als auch dem darauffolgenden islamischen Regime, hat sie weder finanziellen Rückhalt, noch einflussreiche Bekannte, die ihr das Tor zur Welt öffnen könnten. Sie erwägt trotz heimlich unterhaltener Liebesbeziehung zu Armand die Zweckehe mit einem in Großbritannien lebenden Iraner. Von Skrupeln geplagt hebt sie jedoch im letzten Moment die geplante Verlobung auf und beugt sich der Realität des Alltags, der sehr bald in eine Katastrophe mündet: Eine Vergewaltigung auf dem Polizeipräsidium zieht eine Schwangerschaft nach sich, für deren Abbruch ihr die finanziellen Mittel fehlen. Betäubt von dieser scheinbar ausweglosen Situation beginnt Donya ihren Siegeszug gegen den eigenen Körper: Sie verkauft sich gegen Geld und willigt schließlich in die Verlobung mit einem reichen Freier ein. Die Erzählung bricht prompt am Vorabend der geplanten Vermählung mit einem Verweis auf die Unberechenbarkeit von Donyas Selbstzerstörungskraft ab.

Die beiden Erzählstränge, Donyas Leben in Repression einerseits und die Psychoanalyse einer Gestrandeten andererseits, sind ähnlich einer Doppelhelix ineinander verschlungen. Es verbindet sie keinerlei direkte Referenz jedoch ist es je nach Lesart möglich, das elliptisch erzählte Geschehen durch Informationen aus dem Komplementärstrang aufzufüllen. Motive wie z.B. das fundamentale Gefühl des Sich-gefangen-Fühlens finden Verankerung in beiden Strängen: im einen politisch, im anderen persönlich sowie sprachlich. Verknüpft werden die beiden Erzählstränge durch Übergänge, die der filmischen Ästhetik teilweise sehr nahe kommen. So z.B. tauchen Überblendungen auf, die den Erzählfluss von einem Erzählstrang nahtlos in den anderen übergehen lassen. Der Satz „Je me vidais de moi devant mon père“, der eine Analysesitzung beendet, markiert sowohl Kapitel- als auch Erzählstrangwechsel. Übergeleitet wird in das Folgekapitel mit dem dort einführenden Satz: „Elle n'avait ni honte ni remords.“[348] Jene Überblendungen fördern mitunter die freie Gedankenassoziation des Lesers, wodurch sich auch für diesen Einsichten in dessen eigene tiefenpsychologischen Weiten eröffnen. Teilweise können an diesen Kapitelgrenzen, die durch „Andeutungsbrücken“ verbunden sind, skurrile Ergänzungen im Denken des Lesers geschehen wie das folgende Beispiel zeigt: Eine Episode aus Teheran, wo Donya notgedrungen ihre Reize auf der Straße feilbietet, leitet zur Eröffnung einer Analysesitzung und dem Ausstrecken der Protagonistin am Divan über.[349] Eine Lesart dieser Passage, die ihre Psychoanalyse zumindest in übertragenem Sinne der Prostitution annähert, wird außerdem durch die repetitiven Schlusssätze der Analysekapitel unterstrichen: „Elle le paya et partit.“[350] An anderer Stelle wird die Möglichkeit einer sexuellen Beziehung zwischen Klientin und Therapeut offen

[348] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 477, 478.
[349] Vgl.: Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 482.
[350] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 475.

thematisiert: Sowohl er als auch sie wägen die Attraktivität ihres Gegenübers ab[351] und seine Neigung zur Promiskuität wird angesprochen.[352] Angesichts des in der Psychoanalyse erwünschten Effekts der ‚Übertragung', der die Projektion verdrängter Klientenwünsche und -bedürfnisse auf den Analytiker bezeichnet und zum Fortschritt der Therapie ursächlich beiträgt, wirft Djavann damit eine auf symbolischer Ebene oftmals in Therapien verhandelte Thematik auf.

Aber ganz abgesehen von diesen Abläufen innerhalb der Analyse ist Djavanns Schreiben allgemein ein erotischer Zug abzulesen, der in Kombination mit ihrem kämpferischen Ton eher als ironisches Werkzeug, wenn nicht sogar stellenweise an den Haaren herbeigezogen wirkt. Beispielsweise spricht ihre Protagonistin von der „jouissance de la langue"[353] und dem nahezu sexuellen Verhältnis zu Sprache, auf das noch gesondert in Kapitel III eingegangen wird. Oder sie erklärt ihre Abgebrühtheit verantwortlich für eine „perverse Freude" am Extremen: „J'ai frôlé plusieurs fois la mort... et me mettre en danger m'est jouissif..."[354] Gewalt und Sexualität, Verführung und Unterdrückung, Macht und Beziehung liegen in Djavanns Romanen stets sehr nah beieinander. Die Sexualisierung ihrer Beschreibungen ist womöglich als Antwort auf die Konzentration des iranischen Regimes auf das weibliche Geschlecht und dessen Rechtfertigung von Gewalt an Frauen über das Argument, dass jene durch ihre körperlichen Reize das Gemeinwohl „gefährdeten", zu lesen. Bereits in *Je viens d'ailleurs* drängt sich das Gefühl auf, Djavann schreibe sich ironisch in einen offiziellen Diskurs ein, der der Frau eben jenen Überfluss an sexuellen Reizen in jedweder Lebenslage, so absurd jene auch anmuten mögen, anlastet. Beispielsweise führt Djavann den Genuss einer Tasse Tee mit der sexuellen Penetration parallel: „Le thé descend dans mon corps, me traverse, me pénètre, en douceur, chaleureusement. Une infinie béatitude s'empare de moi. Ma tasse toujours entre les mains, je m'abandonne au plaisir de la rêverie."[355] Und gleichzeitig wirft Djavann der Männerwelt diesen übertrieben sexualisierenden Blick auch zurück: „Ils tenaient fièrement leur kalachnikov à la main comme un grand pénis en érection."[356] In

[351] Vgl. u.a.: Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 14, 67, etc.
[352] Vgl. dazu: „Sa femme le soupçonnait de la tromper, ce qui était le cas. Il l'avait fait plus d'une fois; avec une collègue, avec une fille qu'il avait rencontrée dans le séminaire, avec une autre dans un cours de tango... mais rien de sérieux. Il baisait ailleurs parce qu'il ne baisait plus sa femme. Artiste peintre sans succès, elle avait eu une liaison pendant un an avec un peintre serbe réfugié à Paris depuis la guerre en Yougoslavie. Elle s'était crue amoureuse, elle l'était, mais ça n'avait pas duré. En dépit de leur relation extraconjugale et malgré leur mariage voué à l'échec, ils étaient, tous les deux, bons parents. Leur fils de douze ans se sentait bien dans sa peau." (Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 145) Ein ironischer Unterton ist in dieser Beschreibung aus dem Privatleben des Psychotherapeuten nicht zu überhören. Einerseits nimmt sie damit Klischees aufs Korn, die den moralisch verkommenen „westlichen" Lebensstil verurteilen und andererseits vervollständigt diese Betrachtung Zweifel der Protagonistin gegenüber dem Berufsstand der Psychotherapeuten sowie der Möglichkeit einer „Heilung" durch einen solchen. Immer wieder wirft die Protagonistin Zweifel auf, die besonders zu Beginn der Analyse zu Stundenausfällen und Gewissenskonflikten führen.
[353] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 530.
[354] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 452.
[355] Chahdortt Djavann: Je viens d'ailleurs. Paris: Gallimard, 2002, 108f.
[356] Djavann: Je viens d'ailleurs, 97.

Comment peut-on être français? erläutert sie direkt, was sie unter dem „regard persan", dem sie spielerisch das Homophon „regard perçant" zur Seite stellt, versteht:

> Au pays des mollahs, les regards des hommes s'accrochent à vous, vous pénètrent, malgré le manteau et le voile, comme des rayons X, jusqu'à l'os. Méticuleux, ils vous auscultent, vous dépouillent. D'un seul regard, les hommes savent la taille de votre poitrine, sa forme, sa profondeur, la forme de vos hanches, de votre bassin, et même celle de votre pubis.
> C'est ça le regard persan, le regard perçant.[357]

Djavanns Kritik macht aber nicht vor der Frauenwelt halt, im Gegenteil. Ihre Hauptanklage gilt den Frauen, die dieses System unterstützen und keinerlei Solidarität für andere Frauen aufbringen. Die kollaborierende Frau, die ihre Rolle als Schuldige untertänig annimmt[358] und sämtliche Geschlechtsgenossinnen in eben diese Rolle sperren möchte, deklariert Djavanns Protagonistin in *Je ne suis pas celle que je suis* zu ihrem Feindbild, das auch ihr eigenes Frausein unerträglich mache: „Elle détesta les femmes et son corps de femme."[359]
Die Begegnung zwischen Mann und Frau im Sexualakt, die Vereinigung der Geschlechter, findet in Djavanns Romanen stets in Verbindung mit Gewalt (Vergewaltigung)[360] und/oder durchsetzt von einem starken Macht- und Abhängigkeitsgefälle (Prostitution, Zwangsehe)[361] statt. Sexualität dient also ihren Charakteren entweder als Waffe oder Mittel zum Zweck bzw. wird sie schlichtweg erduldet, da es die Gesellschaft so verlangt. Besonders roh ist der Vergleich, auf den die Sexszene der Eltern in *La muette* anspielt. Die Ich-Erzählerin assoziiert die hinter einem Vorhang stattfindende Intimität zwischen den Eltern mit dem Mord an der Großmutter (durch den Großvater):

> Cette nuit-là, je me souviens, c'était la pleine lune, je n'arrivais pas à m'endormir. Sur le rideau aux dessins rectangulaires que ma mère avait suspendu au milieu de la chambre, pour

[357] Chahdortt Djavann: Comment peut-on être français? Paris: Flammarion, 2006, 34.
[358] Vgl. dazu: „À force d'être accusée perpétuellement et sans raison, on finit par se croire coupable par essence. Une culpabilité génétique. Congénitale." (Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 141).
[359] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 457.
[360] Vgl.: Der Protagonist in *Autoportrait de l'autre* beweist ein schier unglaubliches Gewaltpotential als er nach einem Streit mit seiner Lebensgefährtin im Zorn wie ein reißendes Tier über sie herfällt. (Chahdortt Djavann: Autoportrait de l'autre. Paris: Gallimard Folio, 2009, 115f.) Die Mehrfachvergewaltigung, die den Protagonistinnen in *Je ne suis pas celle que je suis* und *Comment peut-on être français?* auf dem iranischen Polizeipräsidium widerfährt, spielt auf eine auch in den iranischen Gefängnissen weit verbreitete Praktik der Erniedrigung an. (Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 448ff; Djavann: Comment peut-on être français? 277).
[361] Vgl. dazu Donyas Streifzüge durch Teheran um Geld für eine illegale Abtreibung zu erwirtschaften (Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 463ff); Fatemeh, die Ich-Erzählerin in *La muette*, wird zur Eheschließung mit dem Mollah gezwungen, dem ursprünglich ihre Tante, die durch voreheliche Eskapaden „Schuld auf sich geladen hat", versprochen worden war. Fatemeh kostet es große Überwindung, ihren ehelichen Pflichten mit dem ihr vorgeschriebenen Partner nachzukommen. Durch die Vermählung hatte sie einer gesellschaftlichen Konvention Folge zu leisten, die im Endeffekt für die Verstummung und Hinrichtung ihrer Tante verantwortlich zu zeichnen ist. Fatemeh wehrt sich schließlich gegen selbige indem sie den Mollah während des nächtlichen Beischlafs ersticht. Zwar bedeutet diese Tat für sie die Verurteilung zum Tode, damit aber die Befreiung aus einem schier unerträglichen Leben (Vgl. u.a.: Chahdortt Djavann: La muette. Paris: Flammarion, 2008, 103f).

> la séparer en deux, je voyais la scène à laquelle ma tante avait dû assister à dix ans, ce meurtre qui lui avait dérobé la parole à jamais. La muette était allongée à côté de moi, les yeux ouverts elle aussi. Les images que je voyais sur le rideau ont disparu d'un coup avec la respiration haletante de mon père et les cris de plaisir que ma mère essayait d'étouffer.[362]

Wie bereits angesprochen findet sich also die Suggestion sexueller Assoziationen auch in den Übergängen zwischen den beiden Erzählsträngen in *Je ne suis pas celle que je suis.* Erzähltechnisch weicht der Donyastrang leicht vom Analysestrang ab: Obwohl beide Stränge in der Vergangenheit erzählt werden, erscheint der Donyastrang, der im Iran seinen Ausgang nimmt, bereits auf Grund seiner geographischen Verortung „distanzierter" sofern man davon ausgeht, dass der Ort, von dem die Erzählerin spricht, der gleiche ist wie der, von dem die Autorin spricht, nämlich Frankreich. Außerdem liegen die Geschehnisse des Donyastrangs zeitlich weiter zurück[363] und der Erzählmodus ist in weiten Strecken narrativ gehalten. Dahingegen überwiegen im Analysestrang dramatische Passagen, die sich aus der direkten Wiedergabe der Mono- und Dialoge zwischen Klientin und Analytiker ergeben. Dieser Erzählmodus bringt notwendigerweise, da es sich um die Nacherzählung psychoanalytischer Sitzungen handelt, das langsame Auftauchen eines „Ichs", wenn auch eines instabilen, mit sich. Zwar ist der gesamte Roman über eine personale Erzählperspektive organisiert, durch die direkte Rede der Klientin im Analysestrang tauchen aber mit fortschreitender Therapie Rückblicke in die Vergangenheit aus der Ich-Perspektive auf. Teilweise werden dadurch Erlebnisse, die dem Leser bereits über den komplementären Erzählstrang (d.h. also den Donya-Strang) bekannt sind, aus dem Munde der Protagonistin vermittelt.
Der Moment der tatsächlichen Grenzüberschreitung sowohl im geographischen als auch im personalen Sinne, was quasi einer Verschmelzung von Donya mit „ihr" gleichkäme, liegt außerhalb des Romans. Damit bleibt die Frage offen, wie der Spreizakt zwischen „Heimat" und „Fremde" bewältigt werden kann – wenn nicht ausschließlich im Denken des Lesers.

[362] Djavann: La muette, 26.
[363] Vgl. dazu die Datierung der jeweiligen Anfangskapitel: „Iran. Bandar Abbas. 1990" und „Paris. 1994. Première séance de psychanalyse" (Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 36 und 13).

II.3.2. *Je ne suis pas celle que je suis* und dessen Verortung in Chahdortt Djavanns Gesamtwerk

Chahdortt Djavanns *Je ne suis pas celle que je suis* ist ihr erster Roman nach Vorbild eines Romans wie er die Literatur „Europas" mit Flaubert, Musil und Joyce geprägt hat. *Je ne suis pas celle que je suis*, Djavanns erster Versuch in einer „Großform", greift formelle, aber auch inhaltlich-stilistische Züge auf, die bereits ihre davor erschienen Prosastücke [*Je viens d'ailleurs* (2002), *Autoportrait de l'autre* (2004), *Comment peut-on être français?* (2006), *La muette* (2008)] fragmentarisch enthalten. Letztere sind ebenfalls paratextuell als Romane definiert, weisen aber in ihrer Komposition eine Nähe zur Novelle auf. Die Untersuchung der internen Zusammenhänge ihres gesamten Schaffens soll verdeutlichen auf welche Art und Weise ihre einzelnen Texte untereinander kommunizieren und wie sich auch in diesem Fall bei distanzierter Betrachtung vom Einzelwerk ein großes Ganzes herauszuschälen beginnt. Abermals drängt sich hier, diesmal aber nicht ausgehend von den einzelnen Charakteren des 2011 erschienenen *Je ne suis pas celle que je suis*, sondern vom Gesamtwerk Djavanns, der Vergleich mit einer „Farbmischung" im Denken des Kunstbetrachters auf.

II.3.2.1. Narrative Formen der „Selbst-„ und „Fremdbekenntnis"

Es handelt sich bei den Werken Djavanns oftmals um Selbstbekenntnisse verschiedenster Charaktere: ein 15-jähriges Mädchen, der die Ermordung ihres Ehemannes angelastet und daher zum Tode verurteilt wird, leiht ihrer Geschichte Worte in der Todeszelle (*La muette*); ein Kriegsfotograf, der – aufgewachsen im rauen Hinterland der Bretagne in der Obhut der Großmutter – seine emotionale Kälte im Alltag speziell im Umgang mit Frauen verbalisiert (*Autoportrait de l'autre*); eine junge Iranerin, die nach der Flucht aus der Heimat einen Neuanfang in Paris wagt und stets in imaginäre Schutzwelten abdriftet (*Comment peut-on être français?*); eine „andere" junge Iranerin, die eine Antwort auf die Frage nach ihrer Herkunft sucht (*Je viens d'ailleurs*); Es sind Bekenntnisse, die aus den verschiedensten Mündern fließen, sich inhaltlich jedoch ähneln. Stets verhandeln sie das Verhältnis des „Ichs" zu einer oder mehreren entfremdeten Welten und genauso wie im eben besprochenen *Je ne suis pas celle que je suis* sorgt die Autorin für ein Wechselspiel zwischen vermittelter und unvermittelter Darstellung der Geschehnisse. In *Je viens d'ailleurs* formuliert die Erzählerin im Vorwort ihre Absicht, eigene Erinnerungen von „anderen" durchleben zu lassen um dadurch gleichsam den Wundbrand traumatischer Erlebnisse schreibend zu löschen:

> Il y a des souvenirs plus graves que la vie elle-même. La brûlure se fait sentir après le coup. Les dire, les redire, et même peut-être un jour les écrire, ailleurs, autrement, dans une autre langue, permettrait de les conjuguer au passé, de les faire entrer dans un livre, comme une vie vécue autrefois par une narratrice inconnue, anonyme, comme un récit qui se raconte et pourrait être le mien, le vôtre ou celui d'une autre.[364]

Djavann schöpft in ihren Werken die verschiedensten narrativen Formen des Selbstbekenntnisses aus: In die personale Erzählsituation des Romans *Comment peut-on être français?* schiebt sich mit den Briefen, die die Protagonistin Roxane an Montesquieu, den Autor der *Lettres Persanes*, schreibt, ein „Ich". *Comment peut-on être français?*, als Replik auf den großen französischen Romanklassiker des 18. Jahrhunderts konstruiert, zeichnet das Porträt einer erst kürzlich aus dem Iran nach Paris emigrierten Frau, Roxane, die sich aus der Fremdheit der „Auffanggesellschaft" in die geschriebene Zwischenwelt ihrer heimlichen Korrespondenz mit Montesquieu flüchtet. Ihren Namen hat sie von der bevorzugten Haremsdame Usbeks, dem von Montesquieu ersonnenen persischen Europareisenden, geliehen. Am Ende des Briefromans nimmt sich Montesquieus Roxane das Leben als Reaktion auf Usbeks jahrelange Abwesenheit. Djavanns Variation auf die *Lettres persanes* wird von einer weiblichen Hauptfigur getragen: eine Roxane, die statt des Freitods die Flucht aus dem Serail ergreift, sich also emanzipiert, aber erst im Begriff ist, eine neue „Heimat" zu finden. Während Roxane mit Gelegenheitsjobs ihr Überleben und den Spracherwerb durch Kursbesuche sichert, versinkt sie immer tiefer in die Abgeschiedenheit, eine Art der Loslösung von sich und der Welt, an die sie schließlich nur mehr ein seidener Faden zu binden scheint. Das Abdriften in eine imaginäre Zwischenwelt ermöglicht es ihr in Briefen an Montesquieu, die sie an nach dem Zufallsprinzip ausgewählte Adressen postalisch versendet, ein „Ich" zu formulieren und damit ihre eigene „Identität" zu setzen. Diese an den Autor der *Lettres Persanes* gerichteten Briefe sind in Wahrheit Selbstgespräche, deren essentielle Überlegungen sich um die Frage drehen wie man „Französin" sein könne (*Comment peut-on être français?*) bzw. ob eine Integration in der „Auffanggesellschaft" überhaupt im Bereich des Möglichen liege. Als die Behörden von Roxanes geheimer Korrespondenz mit dem Autor des 18. Jahrhunderts erfahren, wird sie in eine psychiatrische Klinik eingeliefert. An dieser Reaktion von offizieller Seite lässt sich der Befund einer Gesellschaft ausmachen, die „Symptome" lediglich als Abweichung der Norm klassifiziert, anstatt Ursachen, die evtentuell die eigene Gesellschaft in Frage stellen könnten, zu eruieren. Da es sich bei dem Gefühl der „Fremdheit" um ein relationales handelt, das mit Selbst- und Fremddefinition zu tun hat, lässt Djavann in dem Roman anklingen, dass die Vereinsamung des „Immigranten" nicht gänzlich selbstverschuldet sein könne:

[364] Djavann: Je viens d'ailleurs, 13.

> Je n'ai jamais été iranienne que depuis que je suis à Paris. En Iran, j'étais moi-même, Roxane, c'est tout. Ici, tout le monde voit en moi une Iranienne. C'est horrible de n'être qu'une Iranienne. Je ne cesse de répéter cette phrase: je suis iranienne et, à force de le répéter, je me sens le devenir, sans savoir ce que c'est que d'être iranienne. Dès que j'ouvre la bouche, mon accent révèle mon étrangeté et aussitôt on me pose la question: d'où venez-vous?[365]

Ihren heimlichen Vertrauten, Montesquieu, zitiert Roxane auch als „Zuhörer" in die Nervenklinik, als sie die Be- und Verurteilungsschemata der Gesellschaft, die über Normalität und Wahnsinn, Integration und Desintegration sowie auch die Vereinsamung so mancher Individuen entscheidet, kritisiert: „... je suis dans un hôpital psychiatrique parmi les fous. À bien regarder, ils ne sont pas si fous que ça. Beaucoup d'entre eux, comme moi, souffrent de cette affreuse solitude que les gens contractent en Occident."[366]

Mit dem zweiten Drittel des Romans vollzieht sich ein formaler Bruch: Roxane versinkt mehr und mehr in der von ihr ersonnenen Briefwelt, ihre Verbindung zur realen Welt droht abhanden zu kommen. Phantastische Elemente schieben sich in die Gedankenflüge der Protagonistin und gleichzeitig tauchen auch intertextuelle Bezüge zu Lewis Carolls *Alice's Adventures in Wonderland* auf.[367] Die Briefe, die bis dahin nur sporadisch die personale Erzählperspektive ablösen, nehmen gegen Ende hin nahezu den gesamten Erzählraum ein: Die Reflektorfigur Roxane wird fast gänzlich durch die „Ich-Erzählerin" der Briefe ersetzt. Es vollzieht sich dadurch ein Emanzipationsprozess der Protagonistin ausgehend von der als Projektionsfläche der erzählten Inhalte dienenden Reflektorfigur hin zur scheinbar selbstbestimmten Ich-Erzählerin. Die Konstitution eines Ichs läuft also über ein episodisches Abdriften in eine imaginäre Zwischenwelt. Ein ähnlicher Prozess vollzieht sich auch in *Je ne suis pas celle que je suis* mit der Ich-Werdung der Protagonistin, deren anfängliche, nur an Hand des weiblichen Personalpronomens („elle") bezeichnete Identität schrittweise in der Analyse zu sich selbst findet („je"). Der Preis der Persönlichkeitsbildung, den Djavanns Charaktere zu zahlen haben, lässt sich also nicht selten mit dem temporären Verlust des Realitäts- und Gesellschaftsbezug beziffern. Die Bruchstellen fungieren somit als Nährboden, auf dem Neues gedeihen kann. Das Exil als Spezialfall eines Bruchs erscheint in diesem Lichte geneigt, die Konstruktion eines ureigenen Selbst jenseits vorgefertigter Schemata zu befördern.

Die Rolle, die die Psychoanalyse in *Je ne suis pas celle que je suis* und die Redaktion von Briefen in *Comment peut-on être français?* jeweils für die Protagonistinnen spielt, wird in

[365] Djavann: Comment peut-on être français? 231.
[366] Djavann: Comment peut-on être français? 309.
[367] Neben mehreren indirekten Verweisen erwähnt Djavann *Alice's Adventures in Wonderland* in Zusammenhang mit einem in die USA ausgewanderten Onkel („Onkel Sam"): Djavann: Comment peut-on être français? 190.

La muette von einem Tagebuch übernommen: es beinhaltet die Bekenntnisse der jungen Fatemeh, die diese in ihrer Todeszelle formuliert. Nicht die Niederschrift tagesaktueller Erlebnisse steht dabei im Vordergrund, sondern − sowohl in übertragenem als auch in wörtlichem Sinne − das „Festhalten“ ihres eigenen Lebens indem sie es zu Papier bringt. Eingerahmt wird der Einblick in Fatemehs Lebensgeschichte durch Kommentierung der täglichen „Kontrollgänge" eines jungen Gefängnisbeamten. Dieser Rahmen verankert die junge Gefangene, Autorin der „Memoiren“, in der Welt, von der sie nicht mehr lange ein Teil sein würde. Der Gefängnisbeamte ist bemüht, das im Rahmen seines Ermessens liegende zu unternehmen, um Fatemeh das Warten auf den Tod zu erleichtern. Die zeitliche und räumliche Verortung des gesamten Geschehens ist ungewiss bzw. nur grob angedeutet. Die Kapitel („Tage“) enthalten keine Daten, der Handlungsort ist lediglich auf das iranische Kleinstadtmilieu in ärmlichen Verhältnissen hin zugeschnitten. Im Vordergrund steht die Charakterisierung des Milieus über dessen leichtfertige Gewaltbereitschaft,[368] wobei der Gefängnisbeamte im Gegensatz zu sämtlichen Figuren, die in Djavanns Schreiben die iranische Staatsgewalt repräsentieren, als große positive Ausnahme charakterisiert ist.

Die Binnenerzählung der jungen Fatemeh, die in Form von Tagebuchblättern organisiert ist, wird von fiktiven Wortmeldungen dreier Figuren eingefasst. Alle drei geben vor, in den posthumen Veröffentlichungsprozess des Manuskripts verwickelt gewesen zu sein: Die „Herausgeberin“ erläutert im Vorwort, dass sie die französische Übersetzung des Manuskripts über eine iranische Journalistin, deren Initialen (C.J.) als Transkriptionsvariante auf Djavanns eigenen Namen gelesen werden können,[369] mit der Bitte um Herausgabe erhalten habe. C.J., die Journalistin, ergreift am Ende des Romans selbst das Wort und erzählt von einer zufälligen Begegnung mit einem jungen Mann, der ihr das Manuskript auf einer ihrer Iranreisen übergeben hätte. Der Leser kann nach beendeter Lektüre den jungen Mann an Hand dessen physischer Erscheinung als den wohlwollenden Gefängnisbeamten identifizieren. Die Beschreibung seiner scheinbar unverwechselbaren Augenfarbe bezieht sich auf eine Passage in der Binnenerzählung: „J’ai été frappée par ses magnifiques yeux couleur de miel“.[370]

Der Übersetzer, der für die Übertragung des Manuskripts ins Französische verantwortlich zeichnet, schließt mit einem zweiten Nachwort. Darin erläutert er die Modifikationen, die er

[368] Vgl. dazu z.B. wie sehr der Vater beim Sprechen über die Verbrechen in der eigenen Familie emotional abgekoppelt zu sein scheint: „Il parlait comme si, en somme, la violence n’était qu’une banalité ordinaire, lot quotidien de ceux qui naissent et meurent dans la misère.“ (Djavann: La muette, 25).

[369] Je nach Zielsprache, in der die Lautschrift des Persischen notiert wird, bzw. abhängig von der Konvention, die für die Umschrift angewandt wird, kann der Anfangsbuchsstabe von جوان (Djavann) als „dj“ oder „j“ transkribiert werden. Der Name, der hier als „überführtes“, in eine andere Kultur hinein getragenes, Zeichen von Identität steht, kann als Metapher für die Unmöglichkeit der nahtlosen Kulturübersetzung gelesen werden: Das Wandelbare zirkuliert als unfassbares Mysterium in dem doch auch so menschlichen Willen des Definieren und Festschreibenwollens. Weder das eine, noch das andere kann jeweils ohne sein Gegenstück auskommen.

[370] Djavann: La muette, 120. Vgl. dazu: „Je regardais ses yeux couleur de miel, de soleil, couleur d’espoir. J’ai ressenti quelque chose que je n’avais jamais connu dans ma vie.“ (Ebenda, 115).

vornehmen habe müssen, um neben der sprachlichen auch die kulturelle Dimension des handschriftlichen Textes ins Französische zu transponieren.

Die Binnenerzählung wird also von drei Erläuterungen aus verschiedener Feder (jene der „Herausgeberin", der Journalistin C.J. und des Übersetzers) flankiert, die jeweils ihren Bezug zum „Original" beteuern und so quasi für eine korrekte Überlieferung bürgen.[371] Chahdortt Djavann streicht durch die Aufspaltung der für die Entstehung des Textes nötigen Redaktionsschritte (Niederschrift, Übersetzung, Lektorat, Herausgabe) auf verschiedene Figuren die vielseitige Verantwortung des Autors heraus, der Texte bzw. Geschichten aus einer Kultur in eine andere „rettet". Der Übersetzer weist auf die Vielzahl an Registern hin, die bei einem solchen Unternehmen zu ziehen seien. Er gibt sich als iranischer Schriftsteller und Spezialist für „westliche Literatur" aus, der seine Identität aus Sicherheitsgründen nicht verraten könne,[372] womit Djavann auf die prekäre Situation der iranischen Elite im eigenen Land anspielt. Die Notwendigkeit, einen solchen Text außer Landes zu führen um ihn der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, unterstreicht zudem deren drastische Beschränkung der Meinungsfreiheit. Der Übersetzer, der sich mit dem Text der jungen Fatemeh erstmals mit einer Übersetzung *vom* Persischen *ins* Französische (und nicht, wie üblichen, vom Französischen in die eigene Muttersprache) konfrontiert sieht, weist auf den großen Unterschied hin, der zwischen einem Import in die „eigene Sprache" und dem Export in eine „andere Sprache" bestünde.[373] Aufwand und Herausforderung dabei seien nicht die gleichen, da bei letzterem, dem Export, das „eigene" mit einem „fremden" Medium dargestellt werden müsse. Sich selbst in eine andere Kultur „hinüberzuretten" wie es Djavanns Protagonistin auch in *Je ne suis pas celle que je suis* mit Hilfe der Psychoanalyse und dem gleichzeitigen Fremdsprachenerwerb gelingt, stellt einen Prozess dar, der Jahre dauern kann. Djavann denkt übrigens nicht nur in ihren Romanen über derlei theoretische Implikationen nach, sondern widmet sich auch im Rahmen ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit Themen, von denen sie selbst betroffen ist: Die Doktorarbeit aus dem Fach der Soziologie, an der sie derzeit arbeitet, behandelt das literarische Schreiben in der Sprache des „anderen".[374]

Äußerst interessant ist die Bemerkung des Übersetzers in *La muette* auch deshalb, da er die Änderungen kommentiert, die er an dem Manuskript vorzunehmen hatte. Das Persische, das teilweise der gesprochenen Sprache geliehen gewesen sei, habe er geglättet und den Text zwecks Leserlichkeit durch das Einführen von Interpunktion, Absätzen und Kapiteln gegliedert. Die unterschiedlichen Charakteristika, die damit einerseits dem Manuskript und andererseits der Übersetzung, d.h. also dem gedruckten Text, der mit *La Muette* vorliegt, verlie-

[371] Die Berufung auf Personen, die in direkter Verbindung zur Urheberin stehen, erinnert an die Überlieferungskette (*isnād*), wie sie auch für die Überlieferung der Prophetentradition (ḥadīṯ) gebräuchlich ist.
[372] Vgl.: Djavann: La muette, 10.
[373] Vgl.: Djavann: La muette, 123.
[374] Vgl.: Verlagshomepage Sabine Wespieser: http://www.swediteur.com/auteur.php?id=24 (10.10.2013).

hen werden, legen eine Überführung eines mündlichen in einen schriftlichen Text nahe. Damit gibt der Übersetzer evt. einen Hinweis auf die Arbeit, mit der Djavann mit der Niederschrift der u.a. durch mündliche Tradition geprägten iranischen Literaturtradition konfrontiert ist. Unterstrichen wird dieser Eindruck des Weiteren über die Beteuerung des Übersetzers, dem *Atem des Textes* treu geblieben zu sein: „J'ai tenté avant tout, autant que faire se pouvait, de rester fidèle à l'écriture, à la voix, au souffle qui traverse cette histoire.“[375] Jener *Atem* hat Fatemeh am Leben erhalten; er ist das „Prinzip Leben“ an sich, das der Übersetzer nach dessen Auslöschung (das Manuskript gelangt erst nach der Hinrichtung der Verfasserin Fatemeh in die Hände der Journalistin) aus seiner erstarrten (bzw. toten) Form zu heben versucht: Die Interpunktion verleiht dem Text, der nach dem letzten Atemzug unbelüftet stehen bleibt, gedruckte, also künstliche Atemzüge. Der Übersetzer schließt mit zwei „ethnolinguistischen“ Bemerkungen zu einem Vokabular an, für das es in der europäischen Kultur keine Entsprechung gibt: Einerseits erwähnt er dabei die Unterscheidung des Verwandtschaftsverhältnisses zu Tanten/Onkeln väterlicher- bzw. mütterlicherseits (d.h.: *ʿamme/ʿammū* für Geschwister des Vaters; *ḫāle/dāī* für Geschwister der Mutter). Und andererseits verweist er auf die vom schiitischen Islam erlaubten Formen der Eheschließung (Zeitehe und Polygamie).[376]

Die einzige Person, die sich (neben der Autorin) in *La Muette* nicht direkt zu Wort meldet, ist der Gefängnisbeamte selbst. Dafür bewegt er sich in beiden diegetischen Ebenen. Die Ich-Erzählerin des Tagebuches, Fatemeh, deutet beim Anblick seiner Augen etwas an, das ihr bisher fremd gewesen war: Liebe. Es bleibt zu vermuten, dass es auch das Attribut der Liebe ist, das ihn als einzige Romanfigur die Grenze der beiden Erzählebenen überschreiten lässt und ihn so zum Bindeglied zwischen Rahmen- und Binnenerzählung macht. Nicht von ungefähr ist ihm der Roman gewidmet: „À mon gardien, M.A.F.“ Jene Hommage könnte neben einer personalen auch als universelle Widmung an das Prinzip des Vermittelnden und an die Courage verstanden werden, die für einen Ausbruch aus repressiven Herrschaftsstrukturen vonnöten ist.

Die formale Gestaltung der „Tagebuchblätter“ in *La muette* erfährt einen Bruch – ähnlich wie auch die Erzählformen in den anderen Romanen Djavanns gegen Ende hin aus dem Gleichgewicht geraten: Dort, wo der Bericht einen grausamen Höhepunkt im Schicksal Fatemehs erreicht,[377] kommt der Gefängnisbeamte in der Erzählung abhanden. Die Verankerung der Lebensgeschichte in der nahen Vergangenheit (d.h. „Tagesaktualität“) wird also gelöst. Während mehrerer Kapitel ertrinkt die Ich-Erzählerin förmlich im Erzählfluss. Als der Gefängnisbeamte schließlich wieder auftaucht, tut er dies als Todesengel. Er informiert

[375] Djavann: La muette, 123.
[376] Vgl.: Djavann: La muette, 123ff.
[377] Djavann: La muette, 93ff.

Fatemeh über ihre kurz bevorstehende Hinrichtung und enthüllt endlich auch seine eigene Identität: Sein Name sowie seine Herkunft werden preisgegeben, wodurch er ein Profil erhält. Plötzlich wird auch seine physische Erscheinung Thema; die Augen scheinen die bereits oben angedeutete Kontur aus seinem Seelenleben zu verraten:

> – Ta pendaison aura lieu ce vendredi.
> – Merci.
> – De quoi?
> – De me le dire.
> Après quelques secondes de silence, il a dit:
> – Je m'appelle Arasch et je suis de Chiraz.
> – Je regardais ses yeux couleur de miel, de soleil, couleur d'espoir. J'ai ressenti quelque chose que je n'avais jamais connu dans ma vie.[378]

Scheinbar am Ende seines Lebens angelangt ist auch der Erzähler in Djavanns *Autoportait de l'autre*. Beginn und Ende der Erzählung sind markiert von der Phrase „C'est fini." Ergänzend ist am Schluss beigefügt: „Je vais mourir dans cette chambre où tout a commencé, où tout sera fini. Je n'ai plus de vie." Jene Phrase mag sich nicht zwingend auf den Tod des Protagonisten, wohl aber auf einen definitiven Bruch in seiner Biografie und damit auch auf sein Gewahrwerden der eigenen Sterblichkeit beziehen. Der innere Monolog eines Kriegsfotografen in *Autoportrait de l'autre* kommt ohne Rahmenerzählung aus. Das kontrastierende Element, das Djavann im Titel zwischen „auto" und „autre", selbst und anderem, aufspannt, spiegelt sich in dem Metier des Protagonisten, der Fotografie wieder, die u.a. vom Kontrast ihrer Bilder lebt. Das Auftauchen eines männlichen Ich-Erzählers ist in Djavanns Werk eine Ausnahme, schreibt sich aber in die interne Logik der Grenzgänge zwischen unterschiedlichen Identitäten, hier insbesondere zwischen Geschlechterrollen, ein. Bruchstückhaft tauchen Travestie und Infragestellung der von der Gesellschaft vorgegebenen Rollenbilder durchaus auch in Djavanns anderen Werken auf. Die Erzählerin des Romans *Je ne suis pas celle que je suis* legt im Vorwort u.a. dar, dass sie eine Ausflucht aus der eigenen Geschichte in die des anderen Geschlechts erwogen habe: „Je rêvais d'une autre vie. [...] Je voulais partir. Loin, ailleurs. Tout laisser. Devenir une femme sans passé. Sans mémoire. Devenir un homme. Vivre comme un homme. Mais cela n'était pas possible, parce que j'étais une femme. Très femme, disaient les hommes."[379] Die Suche nach dem ureigenen Selbst sowie auch dem tieferen Sinn des „Frauseins" eröffnet einen weiten Horizont, über dem zart die Ahnung schwebt, im „anderen" lediglich das „eigene" sichten zu

[378] Djavann: La muette, 115.
[379] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 11.

können. Darin scheint sich bereits ein essentieller Punkt am Weg zur Versöhnung mit sich „selbst“ und dem „anderen“ abzuzeichnen.

II.3.2.2. Selbstzitate

Ähnlich wie die weiter oben erwähnten metafiktionalen Überlegungen Djavanns zur Sprache des „anderen“, die auch die Grundlage ihrer Doktorarbeit darstellen, lassen sich thematische Parallelen zwischen den in den Romanen verarbeiteten gesellschaftspolitischen Reflexionen und ihrem essayistischen Werken ziehen. Letzteres befasst sich mit Gender- und Menschenrechtsfragen (*Bas les voiles!* und *Ne négociez pas avec le régime iranien: lettre ouverte aux dirigeants occidentaux*) sowie den Zusammenhängen zwischen der Politik des Nahen Ostens, der Zunahme des Fundamentalismus sowie der Rolle, die dem „Westen“ in jenen Entwicklungen zukommt (*Que pense Allah de l'Europe?* und *À mon corps défendant, l'Occident*). Ihre militante Ablehnung des iranischen Regimes verleitet sie dabei zu Vereinfachungen wie z.B. folgende Äußerung, die in ihrer Argumentation sehr nahe an jene heran kommt, deren sich die politische Rechte in Europa immer wieder bedient:

> Le voyage de l'Iran à Paris n'était pas simplement un déplacement dans l'espace et un changement de pays, mais surtout un voyage dans le temps. La preuve: nous sommes en l'an 2000 en France et en Iran en 1379.
> Comment peut-on vivre en 1379 en l'an 2000?
> Les mollahs on tout falsifié dans ce pays, le temps et l'histoire, même les actes de naissance des Iraniens, même le calendrier.[380]

Teilweise sind die einzelnen Romane auch durch wortwörtliche Übernahmen aus vorhergehenden Texten verbunden. Wenn Djavann im Epilog von *Je ne suis pas celle que je suis* behauptet, mit vierzehn Jahren das Alter ihres Großvaters besessen zu haben,[381] spielt sie auf eine überdurchschnittlich reiche Lebenserfahrung und eventuell auch auf ein gewisses Maß an Lebensüberdruss an. In *Je viens d'ailleurs* stößt man auf einen gleichlautenden Befund der Erzählerin: „À quatorze ans, j'ai l'âge de grand-père, j'ai l'âge de la mort.“[382] Und sinngemäß äußern sich die Protagonistinnen in *La muette* und in *Comment peut-on être français?* auf die gleiche Art und Weise: „Moi, avec mes quinze ans, je suis aussi vieille que l'éternité.“[383] bzw. „Je n'ai pas encore trente ans et souvent il me semble que je suis vielle de trois siècles. Je suis fatiguée de tout, du monde, de la réalité et même de Paris.“[384]

[380] Djavann: Comment peut-on être français? 172.
[381] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 535.
[382] Djavann: Je viens d'ailleurs, 71.
[383] Djavann: La muette, 37.
[384] Djavann: Comment peut-on être français? 312.

Thematisch überschneiden sich *Je viens d'ailleurs*, *Comment peut-on être français* und *Je ne suis pas celle que je suis* in weiten Strecken wobei jedoch die Aufbereitung des Stoffs jeweils eine andere ist.[385] Die Verbindung der Schauplätze, die in den verschiedenen Romanen in unterschiedlichen Kontexten auftauchen, spannt ein geographisches Netz zwischen Iran (mit dem Spannungsraum zwischen der Hauptstadt Teheran, den beiden Städten Isfahan und Bandare Abbas und dem ländlichen Raum, der nicht näher definiert wird)[386] dem Irak[387] und Frankreich (hier werden ebenfalls die beiden kontrastierenden Lebensräume Paris als Millionenstadt[388] und die Bretagne[389] als topographischer Abdruck emotionaler Kälte einander gegenüber gestellt) auf. Die Zerrissenheit, die so sowohl auf räumlicher als auch auf emotionaler Ebene dargestellt wird, hat ihren Keim bereits in die verwandtschaftlichen „Zuordnungsfehler" der Protagonistinnen gepflanzt: Die Familienverhältnisse sind oft ungeregelt (*Comment peut-on être français?*) oder von Abneigung, Brutalität und Liebesverlust (*Autoportrait de l'autre*) gekennzeichnet. So erinnert sich Roxane in *Comment peut-on être français?*:

> Elle ne savait pas que son père n'était pas là, ni d'ailleurs qu'elles avaient le même père avec sa mère, enfin avec sa sœur.
> Elle n'avait jamais appelé personne maman et papa. Elle avait toujours cru que c'était sa prérogative à elle, par rapport à ses nièces et ses neveux, qu'elle croit ses frères et sœurs.[390]

Die Identitätsproblematik, die sich so in sämtlichen Charakteren Djavanns abzeichnet, ist nicht eine erst durch das geographische Exil verschuldete, es ist eine, mit der ihre Charaktere aufwachsen und die ihnen – diesen Startschwierigkeiten zum Trotz − die Stärke verleiht, der Herausforderung eines Lebens im Exil im Endeffekt standzuhalten, und trotz erlittener Traumata anstatt für den Freitod, für das Leben zu optieren.

---

[385] Beispielsweise begegnet man bereits im Vorwort zu *Je viens d'ailleurs* dem Traum der frisch in Paris Gelandeten, Autorin französischer Sprache zu werden (Djavann: Je viens d'ailleurs, 10) wie er auch im Epilog zu *Je ne suis pas celle que je suis* formuliert ist (Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 535). Das Kapitel „La petite" in *Je viens d'ailleurs* erzählt die Geschichte eines jungen Mädchens, das unehelich schwanger wird (Djavann: Je viens d'ailleurs, 73ff) – ein Dilemma, das auch Donya nach der Vergewaltigung am Polizeipräsidium in *Je ne suis pas celle que je suis* ereilt.

[386] Siehe dazu hauptsächlich: *Je ne suis pas celle que je suis*, *Je viens d'ailleurs* und *Comment peut-on être français?*

[387] Während der Ich-Erzähler in *Autoportrait de l'autre* als Kriegsfotograf durch seine Reise in den Irak der Sensationslust der „westlichen Gesellschaft" zuarbeitet, erzählt der Krieg zwischen Iran und Irak für die weiblichen Protagonistinnen in *Je ne suis pas celle que je suis*, *Je viens d'ailleurs* und *Comment peut-on être français?* einen konstitutiven Teil ihrer Kindheit.

[388] Paris kommt als temporärer bzw. permanenter Lebensraum in allen Werken vor.

[389] Die Bretagne ist in *Je viens d'ailleurs* der Ort, der in der Erzählerin die Erinnerung an den Iran auslöst. (Djavann: Je viens d'ailleurs, 13). Die Kindheit des Ich-Erzählers in *Autoportrait de l'autre* spielt sich im Hinterland der Bretagne ab (Djavann: Autoportrait de l'autre, 11f).

[390] Djavann: Comment peut-on être français? 76.

II.3.2.3. Genre und Stil

Bei aller Bemühung Djavanns um eine Fiktionalisierung jener Themen, die ihr am Herzen liegen, scheint ihr im literarischen Werk eine Abgrenzung zur Essayistik nicht vollständig zu gelingen. Ihre konstruktivistische Konzeption von „Realität" wie sie sie in *Je ne suis pas celle que je suis* darlegt, nähert außerdem Fiktion und Faktizität soweit aneinander an, dass der Eindruck entsteht weder Essay noch Roman kämen ohne das jeweils andere Genre aus: „Quant à la réalité d'une vie, à supposer qu'elle existe, elle ne se tient pas debout sur ses pieds; elle est à l'image de ces tables bancales qui ont besoin d'être calées, soit parce que le sol n'est pas droit, soit parce que la table est usée et a fait son temps."[391] In eine ähnliche Kerbe schlägt Roxanes Einforderung nach Anerkennung von Lebensmodellen, die das Irreale bzw. das Imaginäre in ihr Weltbild mit einschließen.[392] Realitätsflucht und Fiktion stellen immerhin für ihre Charaktere den nötigen Zwischenschritt zur Versöhnung mit sich und der Gesellschaft dar.

Phrasen, die sich in ihrem literarischen Werk auf die allgemeine Darstellung von Gewalt im Privaten (Ehe) sowie im Öffentlichen (Staat) beziehen, sind sehr kämpferisch gehalten und nehmen lange Passagen der Erzählungen ein. Ebenso mutet die Selbstinszenierung der Autorin, die wie bereits erwähnt, aus einem provokanten Wechselspiel zwischen Ent- und Verhüllung besteht, mitunter feindsinnig an. Ihre Parolen werden skandiert als wären sie für einen kämpferischen Einsatz maßgeschneidert − so wie beispielsweise in der folgenden Passage, die ihre Abneigung gegenüber selbstzufriedenen Schreibtischintellektuellen zum Ausdruck bringt: „L'Histoire change d'histoire, sans cesse. Je n'ai jamais fait confiance à l'histoire, encore moins aux historiens et aux intellectuels. De toute façon, ce n'est pas eux qui vont à la guerre, qui font la guerre, qui voient, vivent la guerre et ses horreurs."[393] Ihrem Stil hängt außerdem etwas Demonstratives an − so als wollte sie an Hand glänzender Wortspiele, die mitunter übertrieben wirken (für die die Soziolinguistik den Begriff der *sprachlichen Hyperkorrektion* gebrauchen würde), ihre Französischkenntnisse vorführen. Ihre Darstellungen sind von Übertreibung gezeichnet, ihr Geschmack fürs Extreme schlägt darin durch und teilweise neigt sie zum phrasenhaften wie beispielsweise bei: „…le Robert et mon inconscient sont devenus intimement liés..."[394] oder „Elle était la langue même de la littérature. Une langue maîtresse, une maîtresse, une traîtresse."[395] Ihre Protagonistin in *Je ne suis pas celle que je suis* beruft sich auf ein Schicksal, das sie entsprechend abgebrüht hätte:

[391] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 10.
[392] Vgl.: Djavann: Comment peut-on être français? 310.
[393] Djavann: Autoportrait de l'autre, 144f.
[394] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 530.
[395] Djavann: Comment peut-on être français? , 2006, 121.

> […] je n'aspire pas à la sécurité, ça m'étoufferait. J'ai pris goût aux situations extrêmes... C'est là que je me sens vivante... lorsque l'angoisse atteint son paroxysme... lorsque le danger est tout proche, palpable... […]
> Les souffrances aiguës m'ont rendue perverse... […]
> L'insécurité, la précarité, la peur, l'angoisse me sont familières, nécessaires... Je ne pourrais pas vivre sans...[396]

Es bleibt also insgesamt anzunehmen, dass Djavanns militante Ader als Schutzhaltung zu lesen ist, die sich in der Vergangenheit etabliert hat und u.a. vor Angriffen einer „ahnungslosen Welt, die ihre Kriege nicht ausfechtet", weiterhin bewahren soll.

II.3.3. Ausblick

Mit dem zuletzt erschienenen Roman *La dernière séance* (2013)[397] legt Chahdortt Djavann die bereits im Nachwort von *Je ne suis pas celle que je suis* angekündigte Fortsetzung der dort begonnenen Psychoanalyse vor. Der Roman trägt den Untertitel *Voyage au bout de l'inconscient*, der als Variation auf Louis-Ferdinand Célines *Voyage au bout de la nuit*, in dem die Hauptfigur zum Abteilungsleiter einer psychiatrischen Station in einem Pariser Spital ernannt wird, gelesen werden kann. Die ersten Kapitel des Romans bilden eine kursorische Zusammenfassung der in *Je ne suis pas celle que je suis* erzählten Ereignisse. Es schiebt sich sodann Istanbul als Transitort zwischen Iran und Frankreich. Istanbul ist Donyas Sprungbrett nach Paris. Dieses Mal hat Djavann auf die Einfassung des Romans durch Erzählerinnen- und Autorinnenkommentar verzichtet. Die beiden Erzählstränge (Donya- und Analysestrang) liegen blank, ungeschützt und unvermittelt: Der Leser gleitet durch ein Wechselbad zwischen Traum und Trauma, kostet die Möglichkeiten des freien Falls am Übergang zwischen „dort" und „da" aus. Es bleibt abzuwarten ob nach Abschluss der „Letzten Sitzung" Schreiben weiterhin für die Autorin ein Bedürfnis bleiben wird…

[396] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 452.
[397] Chahdortt Djavann: La dernière séance. Paris: Fayard, 2013.

II.4. Symphonieorchester auf den Ruinen der Vergangenheit

Sorour Kasmaï: *Le cimetière de verre*

Der Vorhang zu Sorour Kasmaïs *Cimetière de verre* öffnet sich zu vollständiger Dunkelheit, nämlich zu dem der heiligen Schrift des Zoroastrismus, dem *Avesta*, entnommenen Szenario der Apokalypse. Ahura Mazda berichtet Zoroaster vom „ersten" der Ereignisse, einem Unwetter, das die Welt in Düsterkeit gestürzt habe: „…la terre fut plongée dans une nuit profonde… celle de la fin de l'être, et du commencement de la mort."[398] Analog dazu beginnt die Romanhandlung mit einem nächtlichen Stromausfall inmitten der „Islamischen Revolution". Nicht irgendeine Nacht wird der Apokalypse gegenüber gestellt. Es ist jene Nacht, für die sich der islamische Klerus ein besonderes Szenario ausgedacht hat: Das Porträt des Imam Khomeini werde im Antlitz des Vollmonds erscheinen. Ganz Teheran wartet gespannt auf die Realisierung dieser Vorhersage:

> La lune se cachait derrière la bannière étoilée. En alunisant, Armstrong avait fait du pays des rêves de l'humanité une terre banale. En s'envolant vers la lune, les habitants de Téhéran abandonnaient la vieille terre de leur cité pour réaliser leur propre rêve…
> Le portrait de l'imam sur la lune! cria une voix de femme sur un toit voisin.
> Une ombre courut sur le mur de l'ambassade américaine. Le lieutenant Jahdi sursauta et arma son fusil. […]
> Sur le mur de l'ambassade on venait d'écrire à l'encre rouge: „Neil Armstrong a trahi. Nous attendons la descente de notre imam sur son cheval blanc.[399]

Kasmaï erläutert in dem Essay *Iranian Psycho*[400] den Mechanismus, dessen sich der iranische Klerus während der Revolution bediente um die Öffentlichkeit von der göttlichen Legitimation Khomeinis als Revolutionsführer zu überzeugen. Der „Amerikanische Traum", schreibt sie, die Mondlandung Armstrongs, sei 1969 von den Iranern enthusiastisch mitverfolgt worden, sei doch der Mond ein Jahrtausende altes, in Poesie und kollektivem Gedächtnis verankertes Symbol der Schönheit, ein Lichtkörper inmitten von Dunkelheit. Zehn Jahre später habe der Klerus an diesen „American dream" mit einer „billigen Imitation" angeknüpft. Er habe sein „Geschäft mit dem Mond" getrieben, um die Öffentlichkeit in seinen

[398] Sorour Kasmaï: Le cimetière de verre. Paris/Arles: Actes Sud, 2002, 9.
[399] Kasmaï: Le cimetière de verre, 28f.
[400] Sorour Kasmaï: „Iranian psycho", in: Hubert Nyssen, Mahmod Darwich et al. (Hg.): La Paix en toutes lettres. Arles: Actes-Sud, 2002, 53-60.

Bann zu ziehen: Zwecks Observation des Himmelskörpers sollte sich die revolutionäre Masse, die sich auf Grund der Ausgangssperre nicht mehr in den Moscheen sammelte, auf die Dächer begeben und sich so der Realität ein Stück entziehen, sich dem mythenträchtigen Gebirge, dem Elbrus, eine Spur näher wähnen.[401] Neben der Rolle, die der Gebirgszug, der sich im Norden Teherans erhebt, in Ferdūsīs *Šāhnāme* u.a. als Lebensraum Simorghs und Wiege von dessen Ziehsohn, dem Helden Zāl, spielt, stellt er in der zoroastrischen Kosmologie das Zentrum der Welt dar. Die Göttin Mithra werde am Ende aller Zeiten von dort herunter steigen und die Welt mit Licht überfluten. Unter dem Berg sei Ahriman angekettet, an den Flanken des Elbrus die Brücke zur Hölle gespannt.[402] Dieser Mythen auf den Dächern Teherans eingedenk, wurde die Revolution mit dem Slogan „Allah Akbar" („Gott ist allmächtig") von „oben" aus weitergeführt – dank einer Propaganda, die sich perfekt in die iranische Kosmologie einpasste und somit an das spirituelle Vorstellungsvermögen des „guten Iraners" appellierte: Der Slogan half eine Verbindung zum Himmel herzustellen und das Volk in ein verheißungsvolles „Traumland" zu geleiten.[403] Mit dem Bild des noch in Neauphle-le-Château weilenden Khomeini zeichnete sich auf dem „Erdsatelliten", dem planetarischen Antlitz des Mondes, die Erlösung durch dessen triumphale Rückkehr in den Iran ab. Die Verquickung des bereits dem vorislamischen Denken[404] eingeschriebenen messianischen Glaubens mit der von den Herrschern geforderten göttlichen Legitimation und den islamischen Dogmen schrieb als „rêvolution", kolportierter Traum, Geschichte. Die Erfolgsstory der Massenbewegung rund um Khomeini, der sich dank medialer Kunstgriffe an die Spitze der Revolution beförderte, mündete schließlich in brutales Erwachen, in den Iran-Irak-Krieg: „Ce rêve qui l'avait détachée de la terre, l'avait fait promener dans le sillage d'Armstrong sur la lune, ne possédant pour seule et unique fusée que le nom d'Allah (*Allah Akbar*!), et qui s'était écrasé au fin fond des dizaines de milliers de tombes de martyrs de la guerre…"[405]

Ausgehend von diesem „Gründungsmythos" des islamischen Regimes entwirft Sorour Kasmaï mit ihrem Debütroman *Le Cimetière de verre* (2002) ein kaleidoskopartig zusammengesetztes Standbild des Irans aus der Zeit der Revolution und den Anfängen des kurz danach folgenden Iran-Irak-Krieges. Genährt ist ihr literarisches Porträt vom Substrat einer Jahrtausende alten Zivilisation: Zwischen den einzelnen Romanabschnitten tauchen Fragmente aus den heiligen Schriften des Zoroastrismus auf und bei näherer Betrachtung klingen in den von ihr gewählten Charakteren Eigenschaften berühmter iranischer Intellektueller

[401] Vgl.: Kasmaï: „Iranian psycho", in: Nyssen, Darwich et al. (Hg.): La Paix en toutes lettres, 59.
[402] Vgl. dazu Sorour Kasmaïs Rede anlässlich der Vortragsreihe „Chantier poétique", 6.10.2012, 18:00- 20:00, Hôtel Lutetia, 45, boulevard Raspail, 75006 Paris.
[403] Vgl.: Kasmaï: „Iranian psycho", in: Nyssen, Darwich et al. (Hg.): La Paix en toutes lettres, 56.
[404] Vgl.: Hans-Peter Raddatz: Iran. Persische Hochkultur und irrationale Macht. München: Herbig, 2006, 81.
[405] Kasmaï: „Iranian psycho", in: Nyssen, Darwich et al. (Hg.): La Paix en toutes lettres, 59.

an.[406] Ein vielschichtiges Abbild entsteht so von einer dynamischen Kultur, deren Triebkraft sich eben aus der Fusion unvereinbar erscheinender Oppositionen zu speisen scheint wie das Beispiel Khomeinis virtueller Projektion im Weltall anschaulich darzustellen sucht: „Une technologie poétique reliant l'imaginaire collective à son écran géant. Un nouveau procédé virtuel au service d'une image archaïque."[407] Kasmaïs Lesart ihrer „heimischen Bezugskoordinaten" erfolgt über die Kreation einer Vielzahl poetischer Miniaturen, deren Verknüpfung der Protagonistin Mithra obliegt. Die folgende Interpretation orientiert sich an Mithras archäologischer Passion, die zwischen dem Freilegen einzelner Schichten und der Ergänzung halb verblasster Spuren Hinweise auf eine Wahrheit sucht, die sich in der Kluft zwischen Traum und Wirklichkeit verbirgt.

II.4.1. Kontrast, Gradation und Helligkeit

Der Roman *Le cimetière de verre*, der nur scheinbar die Stunde null mit der Epiphanie Khomeinis ansetzt, nimmt seinen Anfang in der Nacht, in vollkommener Dunkelheit, die Luft erfüllt von der von den Dächern her tönenden Anrufung Allahs. Stellt man dieser Szene den Wahlspruch auf die Revolution, der im Iran allerorts als Anspielung auf den Geburtsmythos des Regimes zu lesen ist, gegenüber, so wirkt Kasmaïs Darstellung als dessen ironische Umkehr: "انقلاب ما انفجار نور بود." [„Unsere Revolution war eine Lichtexplosion (Erleuchtung)."] Das an diesem Beispiel veranschaulichte Chiaroscuro zieht sich als Konstruktionsprinzip durch den gesamten Roman, wobei sich die Ironie als adäquate Stilfigur erweist. Topographische und ideologische Gegensätze bilden die Eckpfeiler der Szenerie und Figurenzeichnung. Der Archetypus der Kontrastierung wird verkörpert von Jam(shid), den Ferdūsī in seinem *Šāhnāme* zum ersten König macht. Charakterisiert wird er in *Le cimetière de verre* als der Inbegriff des Dichotomen:

> Il est celui qui veut sauver les humains de la tutelle d'Ahura Mazda, mais il finit par les enterrer… On lui donne une trompette afin de réveiller les morts, il en fait une pioche et creuse des fosses avec… Il est le prince immortel qui règne neuf cents ans sur le monde et devient un souverain déchu… Il perd son royaume… Il conduit les hommes au désastre et à la mort… […]
>
> Il incarne toute la contradiction de notre culture… […]

[406] Vgl. dazu beispielsweise das Porträt von Hekmat, das leise an das Ṣādeq Hedāyats (1903-1951) erinnert und auf das weiter unter noch ausführlicher eingegangen wird.
[407] Aus Sorour Kasmaïs Rede anlässlich der Vortragsreihe „Chantier poétique", 6.10.2012, 18:00- 20:00, Hôtel Lutetia, 45, boulevard Raspail, 75006 Paris.

> La dualité n'a rien contre l'individualité… La dualité de Jam, on la retrouve plus tard dans toute la culture iranienne…[408]

Bei näherer Betrachtung des von Kasmaï entworfenen ‚tableau vivant' polarer Gegensätze manifestieren sich jedoch „Störelemente", die durch Übertretungen die nur scheinbar klar gezogenen Grenzlinien aufweichen. Schattierungen zeichnen sich zwischen den äußersten Gegensätzen ab und relativieren somit die Absolutheit der Darstellung. Scheinbar Unverrückbares gerät in Bewegung. Jene Mobilität schlägt sich in der großstädtischen Konfusion des postrevolutionären Teherans nieder. Inmitten der vom U-Bahnbau aufgewühlten Stadt und vor dem Hintergrund des ersten Golfkriegs kreuzen sich die Wege der Archäologin Mithra mit denen der unterschiedlichsten Persönlichkeiten aus verschiedenen gesellschaftlichen Kontexten. Lautmalerisch setzt Sorour Kasmaï die polyphone Großstadtszene und das ihr anhaftende Konfliktpotential als lautes Dröhnen der Baumaschinen und Verkehrsbelastung um. Die personale Erzählperspektive springt von einem zum anderen Charakter („Multiperspektive"), erläutert also die (post)revolutionären Geschehnisse aus dem Blickwinkel verschiedener Reflektorfiguren, deren Äußerungen ein kakophones Lautbild der Stadt abgeben. Die Ereignisse kulminieren rund um die Figur Mithra, die Romanprotagonistin. Ihr obliegt die Orchestrierung des polyphonen Klangbildes.

Weite Teile des Romans *Le cimetière de verre* sind dramatisch gehalten, wobei sich Szenenwechsel schnell aneinander reihen. Kasmaïs Prägung durch das Theater kann man ihrem gesamten Werk ablesen. In ihrer Autobiographie *La vallée des aigles* sind sogar Kommentare eingeflochten, die ähnlich Regieanweisungen das Geschehen von außen kommentieren.[409] Die Vermutung liegt nahe, dass Kasmaïs frühe Auseinandersetzung mit Bühnenwerken nicht unwesentlich ihr eigenes kreatives Schaffen beeinflusst hat. Ihre Dissertation zu Mikhaïl Boulgakov befasste sich mit der theatralischen Verarbeitung der „Oktoberrevolution" während der 1920er-Jahre.[410] Das Theater war außerdem bereits während der ersten Zeit im Pariser Exil zu einem Zufluchtsort für Kasmaï geworden. Als Platzanweiserin im Théâtre Chaillot überwand sie das Gefühl der im Exil verspürten „Fremdheit", indem sie sich von der innerhalb der Theaterräumlichkeiten inszenierten Parallelwelt ablenken ließ: „… une salle de théâtre ressemble étrangement à une tombe. […] Dans cet espace, je me suis subitement sentie revivre, parce qu'il faisait noir, que les gens étaient figés et que personne ne parlait dans la salle, ni sur la scène d'ailleurs. À ce moment, j'ai pu respirer à nouveau. Tout

[408] Kasmaï: Le cimetière de verre, 181f.
[409] Vgl. dazu die kursiven Einschübe in Kasmaïs *La vallée des aigles*.
[410] Kasmaïs literarisches und wissenschaftliches Schaffen befasst sich vorwiegend mit gesellschaftlichen Prozessen, die sie parallel zu einschneidenden historischen Ereignissen beobachtet. Vgl. dazu auch das Interesse an revolutionären Mechanismen bei Nahal Tajadod: Zwei ihrer Romane sind der minutiösen historischen Aufarbeitung der Ereignisse rund um die „Konstitutionelle Revolution" (*Le dernier album des miracles*) als auch die „Islamische Revolution" (*Debout sur la Terre*) gewidmet.

cela me permettait d'être loin de la vie, car ce n'était pas la vie qui avait cours là, c'était la représentation de la vie, du monde. Et en tant que mort, on est aussi dans un système de représentation, le théâtre me permettait d'avoir du recul par rapport à la réalité."[411] Übertragen auf Kasmaïs eigenes künstlerisches Schaffen kann ihr Schreiben als Rückzug in ein selbst erschaffenes System der Darstellung, des Rückzugs und der Heimat verstanden werden.

Sorour Kasmaï spannt mit *Le cimetière de verre* ein Kräftefeld zwischen historischem Erbe, westlichem Fortschrittsglauben und machtgierigem Klerus auf, das sich in die Topographie Teherans einfügt. Die Stadt ist sowohl auf horizontaler als auch auf vertikaler Ebene in symbolisch aufgeladene Zonen unterteilt: Das Nord-Süd-Gefälle der Stadt verweist auf soziale Unterschiede der Bevölkerung, während sich auf vertikaler Achse gewisse zeitliche Ordnungen und Glaubensmuster einschreiben. Das Hervorkehren der unterirdischen (und somit unsichtbaren) Anteile der Stadt ist dabei auffällig: die so genannten *qanāt*, Bewässerungsanlagen des Altertums,[412] die für den Bau der U-Bahnschächte genutzt werden sollen, die Ausgrabungsstätten auf der Ebene von Rey, die Gräber des dort neu errichteten „Friedhofs der Märtyrer" (*Behešt-e Zahrā*) und nicht zuletzt das Haus, das die Protagonistin Mithra bewohnt; Die Ungleichgewichtung von okkulter und sichtbarer Sphäre ihres Wohnhauses wird in der folgenden Beschreibung ironisch überhöht:

> Le père de Doctor disait toujours: „On a demandé au chef de chantier de nous bâtir une maison, il nous a construit la porte de l'enfer. Cette maison a plus de superficie sous terre que sur terre." C'était d'ailleurs la raison pour laquelle il n'avait jamais pu la revendre. Les acheteurs venus visiter un bâtiment de cinq étages n'y trouvaient qu'une maison à deux étages et repartaient souvent sans même y avoir mis les pieds, ignorant que les trois autres étages demeuraient sous terre.
>
> Au sous-sol se trouvait le premier cabinet de radiologie de la ville, que Doctor père avait légué à son fils au lendemain de la révolution. Un étage plus bas, sous la radiologie, la chaufferie et la grande cave de l'immeuble, à laquelle on pouvait accéder directement par l'escalier central et qui, depuis le début de la guerre, servait d'abri antiaérien aux voisins.
>
> Le sous-sol n° 3, appelé par tout le monde, pour une raison inconnue, sous-sol n° 2, était en fait complètement dissimulé sous le bâtiment. Seul un petit escalier de service y donnait accès à partir de la cour intérieure. Même dans son enfance, Doctor n'avait jamais vu

[411] „Le théâtre, un nouvel espace de vie", Entretient avec Sorour Kasmaï, 1.9.2002, http://www.positions.fr/2/interviews/sorour.htm (2.2.2012).

[412] Zur Qanat-Bewässerung siehe: Gerhard Kortum: Die Qanat-Bewässerung auf dem Hochland von Iran und ihre Ausbreitung über die Erde. In: Ulrich Hübner/Antje Richter (Hg.): Wasser – Lebensmittel, Kulturgut, politische Waffe. Schenefeld: EB-Verlag, 2004, 165-198. Kortum weist auch darauf hin, dass die Wiederbelebung der teilweise bis in die 1950er-Jahre noch „aktiven" Bewässerungsstollen in Teheran durchaus noch zur Debatte stünde. Die Idee der Nutzung dieser unterirdischen Kanäle zur Errichtung eines U-Bahnnetzes durch den „jungen Ingenieur" in *Le cimetière de verre* ist also gar nicht so weit hergeholt, zumindest was die Verquickung des architektonischen Erbes mit moderner Technologie betrifft.

> quelqu'un y descendre. Il avait toujours juste entendu Baba Pirak, le valet de son père, dire: „Il y a là, mon petit monsieur, un énorme serpent qui est le garant de cette demeure et qu'il faut laisser en paix."[413]

Einerseits kann die Opposition „oberirdisch-unterirdisch" auf das dualistische Erbe des Zoroastrismus mit dessen Gegenspielern Ahura Mazda (Gott der Schöpfung) und Ahriman (Macht des Bösen) bezogen werden, zumal das Haus auch mit einer „Pforte zur Hölle" verglichen wird. Andererseits eröffnen die „Räume der Unterwelt" der Autorin einen Erzählraum, der ihr gewisse Freiheiten erlaubt, so z.B. auch das Einflechten historischer, magischer und jenseitiger Zeithorizonte. Während über der Erde, d.h. also auch im Teheraner Alltag, die Handlung einer linearen Erzählordnung folgt, bietet die Unterwelt Brüche in der erzählten Zeit und damit auch alternative Lebens- und Glaubensentwürfe an. So sucht der Gerichtsmediziner, Mithras Gatte, beispielsweise Schutz einerseits vor dem Leben und andererseits vor dem Jüngsten Gericht. Er zieht sich im dritten Untergeschoß zurück, wo er Schnaps destilliert und die Unzahl der Kriegstoten, die er untertags untersucht und zur Beerdigung freigibt, vergessen kann. Kasmaï beschreibt ihn als charakterschwach, ängstlich und promiskuitiv: „Doctor, lui, avait peur de souffrir… Il s'était aménagé une cachette au fin fond des sous-sols pour ne pas souffrir… Comme si cela pouvait lui épargner d'être déchiqueté… Lui préserver la tête, le bras, les pieds, le pénis… Ce pénis qu'il chérissait pardessus tout… Ce pénis donnait une seule envie à Mithra… Celle de le jeter à Mme Navabi, tel un os qu'on jette à un chien qui le rattraperait au vol et le dévorerait à belles dents…"[414] Weder dies- noch jenseitig, hat sich der Doktor, der als Gerichtsmediziner hauptsächlich mit Leichenbeschau beschäftigt ist, sich gedanklich und mit Hilfe von Alkohol der Weltzeit entzogen. Mithra hingegen, unterwegs auf archäologischen Grabungsstätten, schwelgt in permanentem Rückgriff auf eine halb historische, halb mythische Vergangenheit, von der auch ihr klingender Name zeugt. Der junge Ingenieur, betraut mit dem Projekt „Underground", trägt kühne Zukunftsvisionen beim Abstieg in das historische Bewässerungssystem mit sich, indem er von moderner Technologie, nämlich der Einleitung von Solarenergie in die Schächte des Untergrunds, träumt. Wissenschaftliche Passion verschwimmt mit Aberglauben, magische Einbildung durchdringt den Alltag. Die Tatsache, dass nicht alle Uhren im *Cimetière de verre* nach der gleichen Zeit und dem gleichen Kalender gestellt sind, zeigt sich besonders deutlich bei Mithras erster Begegnung mit dem Übersetzer Farivar im Luftschutzkeller:

- D'où sortez-vous ce papier préhistorique? demanda le vieillard.
- C'est le journal d'avant-hier.

[413] Kasmaï: Le cimetière de verre, 47f.
[414] Kasmaï: Le cimetière de verre, 132.

- C'était quelle date, avant-hier?

L'adolescent, l'oreille collée à la radio, n'avait pas entendu la question du vieillard.

Mithra montra du doigt la date en haut de la première page:

- Le 14 *ordibehesht* 1360.
- 1360? Sommes-nous retournés au Moyen Age? marmonna le vieillard.
- 1360 de l'hégire! dit Mithra sourire aux lèvres.
- Et les mécréants tomberont de face dans les flammes de la géhenne. Le feu de l'enfer étant tout ce qu'ils ont mérité.

Le vieillard, l'air perturbé, s'adressa de nouveau à Mithra:

- C'est quoi ce bruit de trompette?
- Ce ne sont pas de trompettes, répondit Mithra. Ce sont les sirènes qui donnent l'alerte rouge.
- L'alerte rouge?
- Mais c'est la guerre! Vous venez de vous réveiller, on dirait!
- Je croyais que c'étaient les trompettes de Jam, dit-il en s'essuyant le cou, et il jeta un coup d'œil sur le livre ouvert posé sur les genoux de Mithra.[415]

Farivar macht den Anschein, ein entrücktes, der Tagesaktualität entschlacktes Leben zu führen – so als hätte er selbst die Revolution versäumt. Die Sirenen erinnern ihn an Jamshids Blashorn, das auf Sanskrit mit dem Wort „soura" bezeichnet wird. Über eine etymologische Brücke verknüpft Kasmaï hier wiederum zoroastrische Mystik mit zeitgenössischer Geschichte: die 27. Koran*sure*, die „Ameisensure", die hier stellvertretend für die „religionsbasierte Kriegspropaganda" des islamischen Regimes erwähnt wird („Et les mécréants tomberont de face dans les flammes de la géhenne…"), taucht parallel zu Jamshids *soura* auf.

Das Übergewicht, das dem Untergrund in dem gesamten Roman, zukommt und auch an dem oben skizzierten Haus deutlich wird, die Bevorzugung des Latenten gegenüber dem Manifesten, das unter einer unscheinbaren Oberfläche ungeahnte Tiefenstrukturen birgt, kann auf mehrerlei Arten verstanden werden. Angesichts des Stellenwerts, den die Disziplin der Archäologie in dem Roman einnimmt, liegt die Assoziation des Romanschauplatzes mit einer Grabungsstätte nahe. Gleich einem Eisberg, verleiht das Sichtbare nur eine vage Ahnung dessen, was sich übermächtig unter der Oberfläche ausbreitet. Kleine Hinweise geben Aufschluss darüber, was die Kultur aus den Wurzeln her nährt.

In Bezug auf die aktuelle politische, auf öffentlicher Ebene stark repressive Situation kann das Haus aber auch als Metapher für den Rückzug des Alltags in den okkulten Bereich gelesen werden. Die Diskrepanz zwischen offiziell Zulässigem und tatsächlich in der Gesellschaft Vorhandenem führt zu einem Verwirrspiel der Doppelbödigkeit, das besonders deut-

[415] Kasmaï: Le cimetière de verre, 56-57.

lich an der Figur des „Procureur de la Sainte foi“, dem Vorstand des islamischen Sittenbüros zu Tage tritt.[416]

Dem „Unterirdischen“ hängt in Kasmaïs *Cimetière de verre* stets ein Hauch des Verwunschenen, Magischen und Unergründbaren an. Davon zeugt u.a. die im oben erwähnten Zitat genannte Verwirrung der Bezeichnungen Untergeschoß Nr. 2 und 3, die nur Eingeweihten ermöglichte Erschließbarkeit des dritten Untergeschoßes und der Glaube daran, dass der Untergrund von dunklen Mächten und Ungeheuren (hier einer Riesenschlange) besetzt sei. Baba Pirak, ein alter Vertrauter des Doktors sen., den Kasmaï als „alten Zoroastrier“ bezeichnet, führt eine Reinigungszeremonie mit Hilfe einer Mischung von Rinderurin und Rosenstengeln im dritten Untergeschoß durch bevor der Doktor diesen getrost als sein Refugium beziehen kann.[417] Interessant scheint die Vereinigung des Glaubens an die Wissenschaft (Medizin) einerseits und an die Wirkmacht der Magie andererseits in der Figur des Doktors. Sie findet sich ebenso beim jungen, ambitionierten Ingenieur, der zwecks Realisierung seines U-Bahnprojekts wohl oder übel erkennen muss, dass er die Mächte der Unterwelt sowie auch die Gemüter der in der Vergangenheit Beheimateten, d.h. also auch Mithras, nicht herausfordern sollte. Ihrem Rat folgend ruft er beim Abstieg in das unterirdische Gangsystem der *qanāt* Jamshid an.[418] Demut und Respekt solle letzterem entgegen gebracht werden, seien doch schon etliche dreiste Herausforderer Jams für immer im Untergrund verschwunden.[419] Die Bohrungen, die der junge Ingenieur in der ganzen Stadt zwecks Sondierung des Gangsystems vornehmen lässt, Löcher, die er so in die Gedärme der Stadt reißt (Wurmlöcher zwischen „damals“ und „heute“ der Erzählung), werden als Entweihung empfunden, denen Mithra sich mit Hilfe des Übersetzers Farivar und dessen Plänen des Untergrunds entgegenstellt. Nur die zu Kompromissen bereite Zusammenarbeit zwischen Mithra und dem Ingenieur, d.h. also der Respekt vor dem historischen Erbe bei gleichzeitiger Aufgeschlossenheit gegenüber Innovation, können dem System und der Gesellschaft zuträglich sein.

Mit schonungslosem Blick tänzelt die Erzählperspektive in *Le cimetière de verre* von einem zum anderen Charakter, fordert Machtstrukturen sowie Scheinheiligkeit heraus. Bruchlinien werden dabei manifest. Grenzen wie *die* zwischen Mythos und Geschichte, zwischen den Geschlechtern, zwischen Leben und Tod werden porös. Die Kriegspropaganda des Mollahregimes wird am Beispiel des Soldaten Saïd, dem „martyr vivant“,[420] ins Ironische verkehrt: Aus dem Golfkrieg nach Teheran zurückgekehrt erfährt der desillusionierte Saïd, dass

[416] Siehe dazu das Gespräch zwischen Said und dem Mollah: Kasmaï: Le cimetière de verre, 206-211 und in Kapitel 5 „Le procureur de la Sainte Foi“: Kasmaï: Le cimetière de verre, 257-282.
[417] Vgl.: Kasmaï: Le cimetière de verre, 48.
[418] Vgl.: Kasmaï: Le cimetière de verre, 196.
[419] Kasmaï: Le cimetière de verre, 195.
[420] Kasmaï: Le cimetière de verre, 325. Ironisch setzt Kasmaï an Hand der Figur Saids die Kriegspropaganda des „Mollahregimes“, das mit dem Slogan „Les martyrs sont vivants“ für die Aufopferung im Krieg geworben hatte, in Szene. Said ist also in gewissem Sinne als Personifizierung dieses Slogans zu lesen.

ihm – von den Behörden für tot erklärt – bereits die volle Ehre als Märtyrer erwiesen worden sei: seiner Frau wurde zwecks Unterhaltsgewährleistung ein Ersatzehepartner zur Seite gestellt, sein Grab versiegelt und mit seinem Porträt geschmückt, eine Straße nach ihm benannt. Seines vergangenen Lebens, seiner Identität beraubt, ist er von der Idee besessen, Grabungen auf seiner Friedhofsparzelle vorzunehmen um zu erfahren, wer dort seinen Platz im Jenseits besetzt habe.
Auf der Ebene der klischeehaft fixierten Festschreibungen von Gender führt Kasmaï insbesondere mit Mithra eine Grenzgängerin vor:

> Ses lèvres étaient minces, sa bouche minuscule. Sa mère l'appelait „cul-de-poule"! Elle prit le rouge à lèvres qu'elle passa maladroitement sur ses lèvres. Sa mère disait: „Une femme sans lèvres n'est pas une femme. Les lèvres sont même plus importantes que les seins." Mithra adorait le rouge à lèvres sans jamais avoir appris à l'utiliser… Elle disait encore: „Le cul de la poule aussi est rouge." Mithra n'avait pas de lèvres. Quant à ses seins, elle les enfermait dans un bandage bien serré depuis qu'elle montait à cheval avec son père. Elle serrait tellement le bandage qu'elle n'arrivait plus à respirer. Elle craignait d'être devancée par les autres cavaliers à cause de ces deux grosses boursouflures. Mithra leva les ciseaux. Elle ne se regardait jamais dans le miroir. Elle coupa la mèche qui lui tombait dans les yeux… La nuit du coup d'Etat quand les bandits armés de matraques étaient entrés par le toit, sa mère avait attrapé les ciseaux noirs en disant: „Avec une telle tête de garçon, personne ne te touchera." Puis elle avait mis la longue natte de Mithra entre les lames froides et métalliques des ciseaux, l'arrachant d'un seul et bref geste, comme pour en extirper la racine. Les cheveux de Mithra n'avaient plus jamais été longs et la „tête de garçon" lui avait collé à la peau tel un masque sans lequel elle ne se reconnaissait plus dans la glace.[421]

Mithras burschikoses Aussehen wird hier als Maske bezeichnet, die ihr die Mutter zur Zeit des Mossadeq-Putsches zum Schutz vor Rebellen durch einen Haarschnitt verpasst hatte. Den Vorteil, den sie daraus zog und zieht, ist die Akzeptanz in männlich dominierten Kreisen – sowohl als Jugendliche unter den Reiterkollegen des Vaters, als auch als Frau in der Wissenschaft, unter Kollegen auf den Ausgrabungsstätten. Sämtliche ihrer fachlichen Mentoren sind männlich, darunter besonders wichtig Père Vincent, französischer Archäologe, und Farivar, der des Sanskrit mächtigen Übersetzer. Die Maske ist ihr rein äußerlich geblieben. Obwohl selbst kinderlos, wird ihr in dem Roman eine Mutterrolle zuteil, die über die rein fürsorgliche für ihren Gatten und für Saïd, mit dem sie sich auf ein Liebesabenteuer einlässt, hinausgeht. Als Bewahrerin der historischen Spuren auf der Hochebene von Rey, deren Besiedlung den Grundstein zur Stadt Teheran gelegt hatte, verkörpert Mithra die Verbindung zum Ursprung, die „Urmutter". Sie besitzt gleichzeitig den Überblick und die Deu-

[421] Kasmaï: Le cimetière de verre, 35f.

tungshochmacht über die Funde. Romananfang und -ende werden von ihr gesäumt, sie steht also zu Beginn und am Ende der Ereignisse. Während die nächtliche Dunkelheit den Roman eröffnet, endet er in der Morgenröte, in der Ruhe nach dem Sturm, mit einer „Suche nach Überlebenden“: „De puits en puits, Mithra et Saïd arpentaient la plaine lumineuse de Rey et criaient des noms en attendant le lever du soleil sur les ruines…“[422] Dem Mysterienkult des Zoroastrismus gemäß verkörpert Mithra als „Gott des Ausgleichs und der Verträge“ die Vermittlerin zwischen dem guten Gott des Lichts (Varuna bzw. Ahura Mazda) und der Macht des Bösen und der Dunkelheit (Ahriman) – der Zweiheit, die auf Romananfang und -ende umgelegt ist. Die Morgenröte des „dritten Tages“ taucht im zoroastrischen Glauben als Metapher für das Jüngste Gericht auf. Eine schöne Jungfrau trete dereinst dem verstorbenen Menschen als „Spiegelbild der Lebensbilanz des Menschen“ entgegen und begleite ihn sodann in die „drei Himmel“.[423] Die Hoffnung auf den Messias taucht als Topos sowohl im Zoroastrismus (Warten auf den Erlöser Sayoshsant), als auch im schiitischen Islam (Warten auf den Mahdi) auf. Interessant ist die Ausprägung des Dualismus, die selbst im Zusammenhang mit dem Erlösungsglauben auftaucht, wie es Hans-Peter Raddatz beschreibt: „Indem der Mensch sich göttlichen Eigenschaften annähert und den Weg des kommenden Sayoshsant vorzeichnet, wächst er selbst in die Rolle der weltschöpfenden Kraft, während sein *Alter Ego* weiter nach Erlösung von der Welt strebt. Hier entsteht die Gestalt des *fravashi*, des ‚anderen Ich‘, das sich als Schutzengel oder Doppelgänger auch in den Mystikformen des Christentum und Islam findet.“[424]

Vormals auf den Grabungen der französischen Archäologen engagiert, wird Mithra nach deren Vertreibung in den Wirren der Revolution vorerst von der Arbeit suspendiert. Vorübergehend auf die Rolle der Hausfrau reduziert, widmet sie sich häuslichen Tätigkeiten, so u.a. dem Stricken, einem Handwerk, das im Lichte der Dechiffrierungsgabe, die Mithra besitzt, als Metapher für die Verquickungen der einzelnen Erzählfragmente erscheint, die sie aus den Grabungsfragmenten extrahieren kann. De- und Rekonstruktion werden hier bescheiden als einzige Techniken dargestellt, deren Mithra sich im häuslichen Umfeld bedienen kann. In ihnen steckt aber tatsächlich die essentielle Grundlage des Erzählens. Dieser versteckte Hinweis auf die fundamentale Rolle des Verstehens und der Verständigung ist gleichzeitig also auch einer auf die Kunst der Narration:

> Des fragments de vieilles inscriptions qui ne collaient pas toujours entre eux… Mithra grattait au couteau la terre desséchée, l’essuyait au pinceau et faisait apparaître des lignes qu’elle juxtaposait ensuite, mais… mais des failles profondes les séparaient les unes des autres… Des failles qui, à la lueur de la bougie, formaient des sillons noirs et creux, rendant le tout

[422] Kasmaï: Le cimetière de verre, 338.
[423] Vgl.: Raddatz: Iran, 35.
[424] Raddatz: Iran, 33.

> incompréhensible… Alors, dégoûtée par ce travail ingrat, elle repoussait couteau et pinceau, prenait ses aiguilles et, à la lueur de la petite bougie, se mettait à tricoter… Deux mailles à l'envers… Une maille à l'endroit… La seule technique qu'elle maîtrisât comme de gratter méticuleusement la poussière entre les inscriptions… Deux mailles à l'envers… Une maille à l'endroit…[425]

Die Vermutung, dass sich hinter dem Bild des Strickens u.a. das Erzählen versteckt, drängt sich v.a. auch in der folgenden Passage auf, die parallel zum Aufnehmen des Fadens vom „Weben eines narrativen Gerüsts" („tisser la trame") spricht: „Mithra enroula le fil autour de son index… Deux mailles à l'envers… Une maille à l'endroit… Les cris d'*Allah akbar* se nouaient dans le ciel de la rue, s'effilaient dans l'obscurité et tissaient la trame de la nuit."[426]
Außerdem dürfte das Stricken eine während der Revolution weit verbreitete Praktik der Ablenkung vom Aufruhr gewesen sein, wie auch Tajadod in *Elle joue* beschreibt.[427] Der regelmäßige Rhythmus der Strick-, aber auch der Klopfbewegungen, kommt dem der lebenserhaltenden Bewegung des Herzens gleich – dem Puls der Erzählung.
Die Entwicklung Mithras innerhalb des Romans zeichnet eine doppelt emanzipatorische Bewegung nach: Von den gleich zu Beginn des Romans eingeführten, monotonen Strickbewegungen, akustisch übersetzt mit dem repetitiven „Deux mailles à l'envers… Une maille à l'endroit…"[428] bleibt zum Schluss das beherzte Klopfen des Hammers auf den Ausgrabungsgegenständen beim Zutagefördern der historischen Inschriften: „Un coup à l'envers… Deux coups à l'endroit…".[429] Ihr zunächst auf den Haushalt, stellvertretend dafür auf das Stricken beschränkte Wirkungsbereich, weitet sich im Laufe des Erzählfortschritts auf den der emanzipierten Narrationsträgerin aus, die sich wissenschaftlich aus hegemonialen Abhängigkeiten der Franzosen befreit und selbstbestimmt ihrer archäologischen Passion nachgeht.

[425] Kasmaï: Le cimetière de verre, 11f.
[426] Kasmaï: Le cimetière de verre, 13.
[427] Vgl. dazu: „À l'instar d'autres Iraniennes, qui cherchaient elles aussi à oublier le mauvais sort, les maris emprisonnés, les maisons confisquées, les amis exécutés, elle s'était ruée sur les aiguilles et les pelotes de laine. Elle murmura, comme pour un exorcisme:
Un rang à l'endroit, un rang à l'envers…"
(Tajadod: Debout sur la terre, 374).
[428] Kasmaï: Le cimetière de verre, 11.
[429] Kasmaï: Le cimetière de verre, 325.

II.4.2. Zerfall und Fragment

Die eigentliche Erzählung wird periodisch durch insgesamt acht Einschübe von Fragmenten aus dem Avesta unterbrochen. Mit fortgeschrittener Lektüre erschließen sich diese Zitate für den Leser als Grundierung der auf dem Märtyrerfriedhof, einem der hoch frequentierten Schauplätze des Romans, aufgestellten Grabplatten. Angesichts der hohen Anzahl an Märtyrern habe sich das islamische Sittenbüro gezwungen gesehen, auf „historisch aufgeladene Rohmaterialien" zurückzugreifen, nämlich die mit Inschriften versehenen Fundstücke der historischen Siedlung von Rey. Überzogen mit einer Kunstmarmorschicht gäben sie die perfekte Versiegelung der Gräber ab um die Märtyrer vor einer Rückkehr auf Erden als Wiedergänger zu bewahren, erklärt der dem Regime treu ergebene Totengräber Abbas Agha.[430] Die Avesta-Einschübe, die Kasmaï zitiert, stammen stets von ein und demselben Grab, nämlich „la tombe 793", jenes, das für Saïd, den „lebendigen Wiedergänger", vorgesehen gewesen war. Der Grabstein fungiert hier als Palimpsest, auf dem sich mehrere Bedeutungsschichten überlappen. Deren Les- und Verwendungsart hat sich über die Jahrtausende gewandelt – jeweils abhängig vom gerade aktuellen Kontext. Mithra legt die marmorierten Grabsteine frei, verleiht ihnen wieder Transparenz und öffnet so das Fenster in die Vergangenheit. Eine solche Interpretation würde auch die Betitelung des Romans mit „gläsernem Friedhof" (*Le cimetière de verre*) erklären. Die latente Präsenz des Vergangenen, das historische Fragment wartet auf Entschlüsselung, auf Erlösung aus der Passivität. Das Fragment ist gleichzeitig auch der Grundstoff, aus dem Kasmaïs Roman gefertigt ist. Bruchstückhaft sind in den verschiedenen Romanfiguren auch autobiographische Episoden aus dem Leben der Autorin und ihrer Familie zu finden. Kasmaïs Vater, Hossein Kasmaï, erlangte mit seiner Übersetzung von Sartres *Les jeux sont faits*, die 1948 im Iran veröffentlicht wurde, Berühmtheit. Dieses Werk habe ihm persönlichen Halt und Hoffnung gegeben, nachdem seine beiden Töchter aus erster Ehe bei einem Hauseinsturz ums Leben gekommen waren.[431] Der Wunsch von Kasmaïs Vater, die beiden Töchter wieder zum Leben zu erwecken, wird laut Kasmaïs Autobiographie insofern erfüllt, als ihm in zweiter Ehe mit der Geburt Maryams und Mojanes (Pseudonyme in *La vallée des aigles*) zwei Töchter geschenkt wurden. Die Permeabilität der Grenze zwischen Leben und Tod, wie sie auch in Sartres *Les jeux sont faits* thematisiert wird, spielt *Le Cimetière de verre* wie bereits erwähnt eine Rolle, als der Soldat Saïd aus dem Irak-Krieg nach Teheran zurückkehrt, wo er bereits als tot gehandelt wird. Außerdem ist das traurige Schicksal der beiden Töchter aus der ersten Ehe Hossein Kasmaïs in *Le cimetière de verre* eingeflossen: Man erfährt, dass der ge-

[430] Vgl.: Kasmaï: Le cimetière de verre, 312.
[431] Kasmaï: La vallée des aigles, 227f.

richtsmedizinische Helfer Nozar seine gesamte Familie, einschließlich seiner beiden Töchter verlor, als sein Wohnhaus unter enormen Schneemassen zusammenbrach.[432]

In einem Interview mit dem Chefredakteur der Literaturzeitschrift Boḫārā, ʿAlī Dehbāšī, erfährt man, dass das Haus der Familie Kasmaï in Shemiran an Freitagen stets Treffpunkt französischer und iranischer Freunde des Vaters gewesen war.[433] Darunter befanden sich Archäologen, die das persische Altertum mit Leidenschaft erforschten und vermutlich früh auch bei Sorour Kasmaï ein Interesse für die Disziplin der Archäologie geweckt hatten. In *Le Cimétière de verre* kann sie diese Passion in der Figur Mithras, die Schicht für Schicht historische Details zur iranischen Zivilisation zum Vorschein bringt und dadurch als Schlüssel zur Lesbarkeit einer augenscheinlich chaotischen und desorganisierten Oberfläche der Stadt fungiert, ausleben. Neben der Rezitation von Gedichten wurde bei den Zusammenkünften im Hause Kasmaï Musik gehört und politisiert, ganz ähnlich wie Sorour Kasmaï die Mittwoch-nachmittäglichen „Literatursalons" Madame Fakhr-Oldollehs, der Mutter Mithras, in *Le Cimétière de verre* beschreibt.[434]

Die Sprache selbst wird im *Cimetière de verre* auch als Sammelbecken von Bruchstücken („épaves") beschrieben, die als sklerosierte Zeichen lediglich ein unzureichendes Instrumentarium zur Repräsentation der aktuellen Vorkommnisse abgäben. Farivar, Übersetzer und Sanskritspezialist, der im Luftschutzkeller scheinbar aus seinem historischen „Winterschlaf" erwacht, verzweifelt an der Sprache während der Redaktion seines Romans:

> 'Les mots ne sont que des épaves auxquelles on s'accroche dans la tempête.' Farivar se pencha sur le manuscrit et barra la dernière phrase qu'il avait écrite. Il ne retrouvait pas ses mots. Les mots avaient perdu leur sens. Ils étaient morts les mots… Farivar s'aida de ses mains comme appuis pour se soulever avec peine. Il sentait son cœur lui battre dans la gorge. Des *Allah akbar* tombaient des toits. Haletant et le pas lourd, il se fraya un chemin jusqu'au poêle. La bouilloire était complètement sèche, ses parois couvertes de calcaire.[435]

Seine Sprache scheint verkalkt, sie ist keine lebende mehr, sondern von den vom Himmel fallenden, revolutionären *Allah abkars* erschlagen worden. Sein bereits Jahre zuvor begon-

[432] Vgl.: Kasmaï: Le cimetière de verre, 84f.
[433] ʿAlī Dehbāšī im Interview mit Sorour Kasamaï, Boḫārā, Nr. 24, Ḫordād o tīr 1381, 224-231.
[434] Vgl. dazu: „Les réunions des Sept Jardins avaient toujours lieu le mercredi après-midi. Sur ordre de Mme Fakhr-Oldolleh, les domestiques préparaient le sous-sol du palais qui en était aussi la salle la plus fraîche. Ils jetaient les nattes dans le bassin qu'on remplissait le matin même de l'eau du *qanat* et de pétales de jasmin, descendaient le vieux gramophone de Mme Fakhr-Oldolleh, ainsi que sur de grands plateaux d'argent des liqueurs, des bouteilles de toutes sortes, des verres en cristal… Mais aussi des disques, des livres et des revues par dizaines prêtées par les chancelleries étrangères… […] Les après-midi des Sept Jardins, tous les aimaient. Pas parce qu'on y apprenait les dernières nouvelles littéraires, ou bien parce que Hekmat les charmait en sortant de sa poche un début de roman, un article inachevé, ou bien encourageait de temps en temps quelqu'un à lire la nouvelle qu'il venait d'écrire ! … Non ! C'était comme si une force invisible les attirait tous derrière ces nattes mouillées, au fond de ce sous-sol obscur qu'on aurait dit être le point de gravité de la Terre…"
(Kasmaï: Le cimetière de verre, 71ff).
[435] Kasmaï: Le cimetière de verre, 17.

nener Roman bleibt auf ewig unvollendet, für immer Fragment. Ist es aus zu großer Demut seinem selbstbewussten Dichterkollegen und Lehrer Jalal Hekmat gegenüber, hinter dem sich der berühmte Ṣādeq Hedāyat verbirgt?[436] Oder aus seiner Unfähigkeit heraus, die „Worte zu exhumieren", quasi eine Symbiose mit dem Fortschritt der Zeit einzugehen, wie Hekmat ihm rät?[437] Oder etwa aus der Überzeugung heraus, dass das Vollkommene, das Ganze, im Fragment niste?

Sorour Kasmaï vergleicht *Le Cimetière de verre* in einem Interview mit einem Puzzle, dessen Einzelteile von jedem Leser nach dessen Gutdünken neu zusammengesetzt werden müssten.[438] Die jeweils individuelle Lesart, die sich dadurch ergäbe, erlaube jedem Leser, seine eigene Geschichte zu schreiben und suggeriere die Möglichkeit einer gleichberechtigt demokratischen Repräsentation von Wirklichkeit.

II.4.3. Ausblick

Ausgehend von den binären Oppositionen wie sie weit in die vorislamische Vergangenheit hineinreichen, strickt Kasmaï ein grobmaschiges Bild Teherans, dessen Grundbausteine glatt und verkehrt sind: schwarz-weiß, die Summe einer Reihe von Nullen und Einsern, gleich einer digitalen Fotografie – einem Produkt der Moderne, das schon lange in der Hochkultur der Perser angelegt gewesen zu sein scheint. Kasmaï zeigt z.B. auch mit der Verankerung des schiitischen Islam in den vorislamischen Religionen und Glaubensmustern die Logik der Mechanismen auf, an Hand derer das gegenwärtige Regime operiert. Gelenkige Verbindungsglieder führen die Einzelbilder zu einem Ganzen zusammen, das dabei jedoch stets Fragment zu bleiben verdammt ist. Kasmaïs Urteil fällt nicht pauschal aus, ihr Fingerzeig richtet sich nicht gegen eine bestimmte Gruppe, sondern viel eher setzt sie sich für ein Prinzip und dessen Einhaltung ein: Die Begriffe der Moderne und Tradition werden in *Le cimetière de verre* weder gegeneinander ausgespielt, noch gegensätzlich gebraucht. Innovation müsse bis zu einem gewissen Grad immer in der Tradition verhaftet bleiben, um den Fortschritt sanft und einer internen kulturellen Logik folgend zu gestalten und dabei den Menschen nicht außer Acht zu lassen.

[436] Vgl. dazu die Charakterzeichnung Hekmats in *Le cimetière de verre.* Man erfährt von seiner Karriere als Schriftsteller, seiner Überheblichkeit gegenüber Schülern, seinem Parisaufenthalt und dem dort verübten Selbstmord. (Kasmaï: Le cimetière de verre, 17ff).
[437] Vgl.: Kasmaï: Le cimetière de verre, 21.
[438] ʿAlī Dehbāšī im Interview mit Sorour Kasmaï, Boḫārā, No. 24, Ḫordād o tīr 1381, 227.

II.5. Anklage aus dem Off

Fariba Hachtroudi: *Iran, les rives du sang*

Simone de Beauvoir beschreibt in ihrem autobiographischen Roman *Une mort très douce* (1964)[439] den Sterbensprozess ihrer Mutter. Deren Ringen um ein Leben, aus dem plötzlich jede „Banalität des Alltags" entschwunden ist, und die Hingabe an ein Leben, in dem sie nichts mehr vorzutäuschen hat, stehen im Zentrum einer Veränderung, die die Mutter mit dem unausweichlichen Wissen um einen baldigen Tod (nach Erhalt einer Krebsdiagnose) durchwandert. Beauvoirs Werk kulminiert in einem philosophischen Finale zum Umgang mit dem Tod – sowohl dem eigenen, als auch dem nahestehender Personen. Der Romantitel, *Une mort très douce*, deutet auf einen „sanften Tod" der Mutter hin. Er war von den Ärzten prognostiziert und durch eine schwere Operation ein wenig aufgeschoben worden. Und trotzdem hat der Tod, der Moment, in dem eine bisher vielleicht sogar selbstverständliche Präsenz verschwindet, Beauvoir erschüttert und sie dazu veranlasst, vielleicht das Beste ihrer Bücher zu schreiben. Beauvoir führt in diesem Roman die Unterscheidung zwischen Voraussicht und „gelebtem Wissen" ein. Sie bezeichnet damit den Unterschied zwischen dem kognitiven Erfassen einer Tatsache, der eines baldigen Todes, die vorerst noch hinausgeschoben wird, und dem Moment, in dem dieselbe schließlich unausweichlich wird: „Prévoir, ce n'est pas savoir: le coup a été aussi brutal que si nous ne nous y étions pas attendues."[440] Vielleicht könnte man in diesem Kontext soweit gehen, „prévoir" als „wissen" und „savoir" als „leben" zu bezeichnen, womit Beauvoirs autobiographische Reflexion auf ungewöhnliche Art und Weise einer „Wahrheit" nahekommt, die auch hier zu wiederholtem Male erst durch eine Beschreibung, die mit Gegensatzpaaren operiert, zu ihrer vollkommenen Entfaltung gelangt. Der ultimative Gegensatz – Leben und Tod – stellt den Menschen in seinem stets gepaarten In-Erscheinung-Treten vor ein neuerliches Rätsel. Um den Übergang in eine „andere Welt", diesen schwer greifbaren Moment für das Individuum realisierbar, erfahrbar zu machen, sei es, so Beauvoir, angezeigt, den Moment der „Grenzüberschreitung" so gut es ginge zu zähmen: "apprivoiser le passage de la présence au néant".[441] Nicht nur die Begleitung der Person in den Tod hinein, sondern die Konfrontation mit den sterblichen Überresten des/r Angehörigen spiele dabei eine nicht zu unterschätzende Rolle: „Maman, j'étais partie presque tout de suite après l'avoir embrassée et c'est pourquoi il me semblait que c'était encore sa personne qui gisait, solitaire, dans le froid d'une morgue."[442]

[439] Simone de Beauvoir: Une mort très douce. Paris: Gallimard, 2002 [1964].
[440] Beauvoir: Une mort très douce, 137.
[441] Vgl.: Beauvoir: Une mort très douce, 139.
[442] Beauvoir: Une mort très douce, 139.

Der Tod von Beauvoirs Mutter war ein Tod, für den man eine „Erklärung", eine tödliche Krankheit habe finden können, denn niemand sterbe ohne Grund: „Il n'y a pas de mort naturelle: rien de ce qui arrive à l'homme n'est jamais naturel puisque sa présence met le monde en question. Tous les hommes sont mortels: mais pour chaque homme sa mort est un accident, une violence indue."[443] Hachtroudis Replik auf Beauvoirs tiefgründige Auseinandersetzung mit der endgültigen Trennung von der Mutter taucht in deren Debütroman *Iran, les rives du sang* in Form eines Tagebuchs auf, das dem „sanften" einen „brutalen" Tod gegenüberstellt: Das Tagebuch trägt den Titel *Une mort très violente*. Die Tagebuchautorin, eine gewisse Fari, fordert darin nicht nur, die Todesursache ihrer Mutter zu erfahren, die, wie sie mutmaßt, einem Gewaltverbrechen zum Opfer gefallen sei, sondern sie ringt mit der Tatsache, dass sie sich zum Todeszeitpunkt der Mutter 6000 Kilometer weit vom Tatort aufhält: in Paris, als deklarierte Feindin des Irans. Voraussicht (*prévoir*, *prévision*) wird in *Une mort très violente* ersetzt durch eine dunkle, irrationale Ahnung (*prémonition*): „Depuis l'enfance j'appréhende l'approche de Noël. Veille de fête et de ma naissance."[444] Fari wird geplagt von adventlichem Unbehagen, das schließlich seine Bestätigung in einem Anruf bei ihrer Familie in Teheran findet:

> Galia semble excédée. Elle voudrait se débarrasser de la mort par la force de l'élocution, en l'appelant par son nom, en l'épelant au besoin. La M-O-R-T. M, O, R, T, E. Elle est M-O-R-T-E. La Mort étend ses ailes lugubres. Déployée, en l'espace d'une seconde, une toile épaisse assombrit mon horizon sur six mille kilomètres de distance. Paris-Téhéran... Ce 23 décembre 1992, la mort prend l'allure de fils électriques. Elle est onde, la Mort, des trous noirs d'un combiné. On n'arrête décidément pas le progrès."[445]

Inwiefern die Ästhetik dieses eklektischen Werks über die reine Traumaverarbeitung hinausgeht und sich der tiefsinnigen Kritik einer ganzen Gesellschaft, dem irrationalen Anteil an deren Geschichte, in der *prémonition* die *prévision* ersetzt, sowie den Schwierigkeiten einer Beobachterperspektive, die im Außen liegt, widmet, soll im Folgenden im Mittelpunkt der Analyse stehen.

[443] Beauvoir: Une mort très douce, 152.
[444] Fariba Hachtroudi: Iran, les rives du sang. Paris: Seuil, 2000, 15.
[445] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 17.

II.5.1. Vorahnung und Voraussicht

Faris Geburtstag fällt mit dem Todestag derjenigen zusammen, die sie in die Welt gesetzt hat − ihrer Mutter: „Noël. Veille de fête et de ma naissance.“[446] Die Kongruenz dieser beiden Daten, bittere Ironie des Schicksals, führt die Schuldfrage in den Roman ein. Es handelt sich dabei um eine Schuld, die in der Geburt wurzelt: Man schuldet als Tochter der Mutter das Leben. Akut stellt sich diese Schuldfrage v.a. für jene, deren Mutter bei der Geburt im Kindbett gestorben ist. In Faris Fall ist es nicht der Tod im Kindbett, sondern ein zeitverzögerter Muttermord, der mit der Geburt der Tochter, in gewissem Sinne ihrer Wiedergeburt als Schriftstellerin, symbolisch in Zusammenhang gebracht wird. Die Überhöhung dieses Krisenmoments durch den zeitlichen Zusammenfall mit Weihnachten, dem christlichen Fest der Erlösergeburt, kommt einer schier inhaltsentleerten Auffassung dieser religiösen Symbolik gleich. Göttliches Versprechen, weihnachtlicher Segen, trifft in Faris Welt wie Hohn auf eine jeder Heiligkeit entleerte Wirklichkeit, die die Grenzen zwischen Gut und Böse nach ihrem Gutdünken zu verschieben begehrt. Sinnentleert, den Blick ins Nichts gerichtet, spricht Fari diese Gedanken offen aus, erklärt Gott für tot und begibt sich damit einmal mehr in den Dunstkreis rund um ihre geistige „Mentorin“ Beauvoir, und zwar in den existentialistischen Schlagschatten, den Sartre auf seine Lebensgefährtin warf. Faris *poetischer* Puls schlägt dabei für eine iranische Vorkämpferin der Frauenbewegung, Forūġ:

> Je fixe les pétales éclatés d’une fleur du tapis en murmurant un fameux poème de Forouq: „*Mitavan ba negahi tchon negah é-mordegan, sabet...* On peut, avec le regard creux, comme celui d’un mort, fixer la fleur, délavée d’un tapis...“ J’écrase la fleur du talon pour me lever, ou peut-être, sans doute, réinventer le poème... On peut faire éclater les pétales des fleurs, regarder mourir sa mère à distance pour deviner la mort de Dieu enfoui dans une fosse commune.[447]

Die Schuldfrage, die auf den ersten Blick nur eine Suche nach dem Muttermörder nach sich zieht und den Roman mit Versatzstücken des Krimigenres speist, weitet sich bei näherer Betrachtung zu einer Frage nach der individuellen Lebensverantwortung aus. Mit Sartres Worten gesprochen, handelte es sich hier um die Frage nach der *Essenz*, dem was ein jeder aus seiner Existenz, aus seiner „Landung auf der Welt“, kreiere, welche Verantwortung er damit trage und mit welch weitreichenden Konsequenzen er zu rechnen habe. Kein Gott spreche Landesverweise bzw. Todesurteile für einzelne Personen aus, so Fari. Sie legt den Finger auf offene Wunden – die eigenen und die der anderen Romanfiguren. Jeder einzelne

[446] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 15.
[447] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 49-50.

wird in dem Roman befragt, inwieweit er reinen Gewissens und inwiefern sein Handeln selbst- bzw. systemverschuldet sei. Immer wieder stößt Fari dabei auf systemische Machtstrukturen, die die Handlungen des Individuums beeinflussen. In ihrer eigenen Wunde wiegt die Last des Systems am schwersten – es ist die Grenze des Exils, die sie mit aller Inbrunst zu überschreiten begehrt: mit Hilfe des Schreibens und des Einflusses, der durch Worte geltend gemacht wird.

Die Kritik am Fortschritt, die in Faris ironischem Kommentar (s.o.) zur Möglichkeit der Übermittlung einer Todesbotschaft, die gleich einer elektronischen Welle in der Telefonleitung widerhallt, wird über die stets zunehmende Distanzierung, gar Entbehrung vom Essentiellen, unmittelbar Notwendigen, argumentiert. Dumpf prallt die Nachricht, der von Faris Cousine Gallia umständlich buchstabierte Tod, an Faris Ohr. Deren Vehemenz ist zerschmetternd und doch zugleich unwirklich, da für Fari die von Beauvoir als so wichtig empfundene „Zähmung des entscheidenden Augenblicks", der jeglicher Beschreibbarkeit entbehrt, wegfällt. Wie sollte Fari etwas „leben" (*savoir*), für das es keine unmittelbaren Beweise gibt, das jeglicher Anschauung entbehrt und ihre Vorstellungskraft übersteigt? Immer wieder kommen Fari bei der Realisierung des Muttertodes die Gesetzmäßigkeiten des Irdischen in die Quere: Die Trägheit des Materiellen konkurriert mit der des Todes. Man teilt ihr mit, dass ein Brief der Mutter noch für sie bereit gelegen sei und dass man ihn bereits zur Post getragen habe.[448] Relikte des Alltags, die auf ihre Art Widerstand leisten, das Materielle, das im Alltag weiter pulsiert, hemmen den Prozess, des Verlustes gewahr zu werden. Einer magisch-realistischen Verstrickung gemäß enthält das Schreiben einen Aufruf der Mutter an Fari, ihre Todesumstände zu klären. Darin schwingt das von Beauvoir durch den Tod veranschlagte Urrätsel der Menschheit mit,[449] wobei es in ihrem Fall aber nicht um ein metaphysisches, sondern ein rein politisches Rätsel geht: „Hurle ma souffrance de mort violente. Hurle mon assassinat, car nul ne meurt de mort naturelle en ces lieux."[450]

Die Namensgleiche der beiden Autorinnen − jener des Tagebuchs, Fari, und jener des Romans, Fariba Hachtroudi − kommt nicht von ungefähr. Das Tagebuch erzählt ihre zutiefst persönliche Geschichte des Mutterverlusts. Ja, sie steht sogar an allem Anfang ihres literarischen Schreibens.[451] Mit dem Mutterverlust wurde die Dringlichkeit des Schreibens für Hachtroudi virulent. Ihr Engagement für die Verbesserung der politischen Lage in ihrer Heimat, das sich u.a. davor über journalistische Arbeit und ihre vorübergehende Mitglied-

[448] Vgl.: Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 31.
[449] Vgl. dazu die davor zitierte Stelle aus *Une mort très douce*: „Il n'y a pas de mort naturelle: rien de ce qui arrive à l'homme n'est jamais naturel puisque sa présence met le monde en question. Tous les hommes sont mortels: mais pour chaque homme sa mort est un accident, une violence indue." (Beauvoir: Une mort très douce, 152).
[450] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 284.
[451] Vgl. dazu: Privates Interview mit Farbiba Hachtroudi: 24.5.2013, 17:30-18:30, „Café St Jean", Place des Abesses, 75018 Paris.

schaft bei der Volksmudjaheddin,[452] dem nationalen Widerstandsrat des Irans, ausgedrückt hatte, wurde durch die persönliche Verstrickung in die politischen Verbrechen des Landes gezwungener Maßen zu einer „Lebensform", jener des literarischen Schreibens: „L'écriture s'est imposée à moi."[453] Sie bezeichnet Literatur als ihren persönlichen Raum des Widerstandes.[454] Die Wunde war mit dem Mord an der Mutter so tief geritzt worden, dass sie ihre Ursubstanz erreicht hatte, ihre DNA. Von da an gab es nur mehr *einen* Motor des Lebens, Motor des Schreibens: zu verstehen, zu wissen. Auch für Fari ist es das „Wissen", das auf Erfahrbarkeit basiert (Beauvoirs „savoir"), nach dem sie auf der Suche ist: „La douce folie obsessionnelle de savoir, de comprendre ne me quitte pas pour autant. […] Je veux savoir et on me répète qu'il n'y a rien à ‚savoir'."[455] Sie schuldet ihrer Mutter, Blutsverbindung zur Heimat, Spenderin der Muttersprache, diese eine Untersuchung, eine Suche nach der Wahrheit, denn kein *Mensch* sterbe eines natürlichen Todes...

Fari schuldet sich selbst die Untersuchung dieses Falls und dennoch scheint dieser Anspruch für eine „Außenstehende", im Exil Gebannte, schier unerfüllbar. Faris letzte lebendige Verbindung zur *Mutter*sprache stirbt mit dem letzten Brief an die Mutter, der ein Versprechen birgt und zwar jenes der Sprachtreue: „La plume glisse de droite à gauche pour me rassurer. Pour lui jurer fidélité. Fidélité et respect à leur terre, à leurs couches que je couvrirai des fleurs magiques de mon jardin secret."[456] Und obwohl *Iran, les rives du sang*, das die in Faris Tagebuch geforderten Jagd nach dem Schuldigen austrägt, auf Französisch, ihrer „langue de tête"[457] verfasst ist, haucht es Muttersprache. Es ist eine Ode an die Mutter, poetischer Gesang zu Ehren der einen − Mutter und Heimat. Der Urschmerz des Mutterverlusts hallt darin wider und gestaltet die Zeilen Faris Tagesbuchs, *Une mort très violente*, intensiv. Intensiver und lebendiger als die dramatischen Szenen des Romankonstrukts, das sich darum schlingt. Diese erscheinen neben der Poesie des Tagebuchs, die einem gelebten Schmerz entspringt, fast tot. Es ist die fiktionale Lebenswelt eines Schmerzes, der auf immer dort eingeschlossen ruht.

[452] Ihren offiziellen Austritt aus der Volksmudjaheddin gab sie 2002 bekannt. Siehe dazu: Fariba Hachtroudi: A mon retour d'Iran. Paris: Seuil, 2008, 17ff.
[453] France Musique, chemin rêvant – 2010, http://www.faribahachtroudi.fr/medias/ (20.5.2013).
[454] Vgl.: Radio Méditerranée Internationale, Interview avec Fariba Hachtroudi, „La langue française vue d'ailleurs", 22.5.2000, http://www.medi1.com/archives/Ecrivains/Ecrivains.php (21.5.2013).
[455] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 254.
[456] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 82.
[457] Radio Méditerranée Internationale, Interview avec Fariba Hachtroudi, „La langue française vue d'ailleurs", 22.5.2000, http://www.medi1.com/archives/Ecrivains/Ecrivains.php (21.5.2013).

II.5.2. Eigenverantwortung und Widerstand

Alles beginnt in *Iran, les rives du sang* wie ein herkömmlicher Kriminalroman. Der Kriminalinspektor Bahman Tadjik hat die Mordermittlung rund um den Fall „Madame Eshq", Faris Mutter, der selbst hier in der Namenswahl (Frau „Liebe") eine Liebeserklärung zuteil wird, inne. Sein Privatleben wird bis hin zu seiner Person als Ehemann und Vater mit all seinen Schwächen offengelegt, was ihn verletzlich, ja nahezu menschlich erscheinen lässt. Sympathisiert der Leser mit Tadjik, so führt ihn dieser an seiner Hand durch die Geschichte. Doch auch hier stellt Hachtroudi den Leser vor dessen freie Wahl: entweder er verfolgt ihre Leitfigur Tadjik, Stellvertreter des Regimes, oder er lässt sich auf die Subtilitäten der Suche nach dem/n Verdächtigem/n ein − eine Ermittlung, die von „Außen" durch Hinweise aus Faris Tagebuch, *Une mort très violente*, geleitet wird und schrittweise Tadjiks Läuterung herbeiführt. Faris Tagebuch ist auf mysteriösem Wege in Tadjiks Hände gelangt. Seine erste Reaktion bei Entdeckung des Tagebuchs entlarvt ihn als treu ergebenen Staatsagenten. Er spult automatische Denkmuster ab, die er in ergebener Regimetreue verinnerlicht zu haben scheint: „Sous le titre, *Une mort très violente*, inscrit en lettres noires et grasses, figurait, en plus petit, un nom: Irandokht, que l'on pouvait supposer être celui de l'auteur. Le livre ne possédait aucune autre indication. Pas d'éditeur, pas d'imprimeur, pas de date de parution. Bâtard d'une édition clandestine, l'objet − sans parler de son sujet – constituait un danger potentiel immédiat."[458] Tadjik, nicht ganz weltfremd, fühlt sich von dem Titel an ein Werk erinnert, das bei der letzten großen Bücherverbrennung vernichtet worden war.[459] Er denkt dabei an Beauvoirs *Deuxième Sexe*. Was Tadjik für die Verfasserin des Tagebuchs hält, *Irandokht*, ist als ein Hinweis auf den wahren Kern der Ermittlung zu verstehen. Das scheinbar singuläre Ereignis des Muttermordes entpuppt sich sehr schnell als exemplarischer Vorfall für eine Situation, gegen die der Roman Protest erhebt. *Irandokht*, das man als „Tochter des Irans" lesen könnte, stellt die Frauenfrage, die sich bereits in der Anspielung an die Ächtung Beauvoirs versteckt, als eigentliche Problematik in den Mittelpunkt des Romans. Dementsprechend erklärt auch die im letzten „Aufzug" auferstandene Madame Eshq dem Kriminalinspektor: „Mais je vous le répète, ma mort, comme celle des autres, n'a aucune importance, inspecteur. Seule importe la vie. La VIE. Ces vies de femmes massacrées, sacrifiées, volées…"[460] Bereits die Widmung des Romans, die jenen Frauen gilt, die für das Regime sterben mussten, lässt das frauenrechtliche Engagement Hachtroudis klar zu Tage treten.[461] Durch das Einflechten des Tagebuchs, *Une mort très violente*, gibt sie der

[458] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 13.
[459] Vgl. dazu: Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 14.
[460] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 272.
[461] Vgl. dazu: „A Robab et Valentine, a Faranak et Mariame qui m'émeuvent et m'inspirent. Aux mères dont les enfants ont été torturés, violés et exécutés, […] aux résistantes torturées et exécutées, […], aux suicidées de la

durch die momentane Gesetzeslage und gesellschaftliche Konventionen in gewissen Sphären des öffentlichen, aber auch privaten Lebens von der Meinungsfreiheit ausgeschlossene *Frau* (*Irandokht*) eine Stimme und vor allem ein ICH. Marie Ève Bélanger weist in ihrer Untersuchung *Guerre, Genre et résistance: Malika Mokeddem et Fariba Hachtroudi* darauf hin, dass Frauen im Schreiben die ultimative Transgression ihres Rollenbildes vollführten, da sie dadurch in soziale Prozesse direkt eingriffen. Den subversiven Charakter der oberflächlich der Empfindsamkeit angelehnten Formen der Ich-Bekenntnis (des Tagebuchs), die einerseits Tür und Tor zu den „Mysterien des weiblichen Universums" öffne und diese gleichzeitig in Zusammenhang mit politischen Missständen bringe, sei dabei ein besonders beliebtes Genre.[462] Der subjektive Ausdruck des Tagebuchs *Une mort très violente* erhält durch den Standpunkt des sprechenden Ichs, Faris, nämlich dem „Ausland", dem „Außen", einen objektiven Charakter, gleich einer Instanz, die aus der Distanz den besseren Überblick über verwirrende Zustände zu behalten im Stande ist. Fari, die sich so also schriftlich in das Romangeschehen hinein reklamiert, schildert die Vorgänge rund um den Tod der eigenen Mutter, dessen eigentliche(n) Verantwortlichen sie mit Hilfe von Tadjik zu finden hofft. Während Tadjik als Marionette des Regimes gezeichnet wird, fungiert Fariba als eigentliche Aufklärerin im Mordfall und erinnert an eine auktoriale Erzählinstanz, die die Fäden des Geschehens zieht. Die Exilerfahrung wird über diese eigentümliche Erzählstruktur als eine des distanzierten und somit klarsichtigeren Blicks und der unzensierten Sprache, aber gleichzeitig auch der Ohnmacht markiert, da Hachtroudis stellenweises Abschweifen in magisch-realistische Romanelemente ganz klar auf die Grenzen des Menschlichen verweist. Der Schmerz des Exils wird durch das Erleben aus dem „Off" an ein äußerstes Extrem getrieben. Jeglicher Eingriff, der angesichts der bereits verstorbenen Mutter ohnehin immer erst zu spät erfolgen kann, erreicht den Schauplatz des Geschehens auf indirektem Wege. Das Tagebuch ist ein Zeugnis der Tatenlosigkeit, zu der sie auf Grund ihres politischen Exils verdammt ist. Parallel dazu porträtiert sie eine ähnliche Lähmung auf iranischer Seite, wo Machtlosigkeit nicht durch geographische Distanz, sondern durch die politischen Grenzen des Regimes generiert wird. Und trotzdem zeichnet Fari einen Weg vor, der trotz aller politischen, geographischen, gesellschaftlichen Hürden gangbar erscheint: jenen des Widerstands. Damit tätigt sie einen Appell an den einzelnen, allen voran Tadjik, den Kettenhund eines Regimes, dessen Wundbrand auch in seiner eigener Familie wütet. Seine Tochter, die an einer Krankheit des Zahnfleischs und folglich an Mundgeruch leidet, vermeidet tunlichst das Sprechen, es sei denn unter vorgehaltener Hand. Ihr Blick hingegen spricht mehr als tausend Worte, er wirft Tadjik auf die Schuld zurück, die er sich im Laufe seiner Karriere

théocratie, ces centaines de jeunes filles qui se sont immolées par désespoir, ces mères et grand-mères qui se sont pendues pour échapper à la misère…" (Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 5).

[462] Vgl.: Marie Ève Bélanger: Guerre, Genre et résistance: Malika Mokeddem et Fariba Hachtroudi. Les cahiers de l'IREF, Nr. 15. Québec: Institut de recherches et d'études féministes, 2006 (Dipl.-Arbeit), 37.

aufgeladen hat, darunter besonders nagend die Verurteilung zum Tode einer Minderjährigen, „la fille de l'avenue Gandhi".[463] Seine eigene Tochter fungiert als Allegorie seines schlechten Gewissens und wird stellvertretend für das Verderben einer gesamten Generation, für das Tadjik sich verantwortlich zu fühlen beginnt, porträtiert: „Tadjik crut entendre sa fille murmurer: „Aujourd'hui, tous les enfants d'Iran ont un goût de sang à la bouche… Ce ne sont pas mes gencives qui saignent mais mon enfance muselée…"[464] Zudem scheint die klare Abgrenzung der Geschlechterrollen in seiner Ehe so weit fortgeschritten, dass eine Begegnung auf emotionaler Ebene mit seiner Frau geradezu unmöglich erscheint.[465]

II.5.3. Eklektik der Genres

Angefangen beim Titel des Werks, *Iran, les rives du sang* (wörtl.: Iran, Ufer des Blutes), der seinerseits Anklänge an die Trivial- oder Horrorliteratur birgt, setzt sich Hachtroudis Roman aus einer Vielzahl von Genreverweisen und Gattungsfragmenten eklektisch zusammen. Das Buch im Buch, *Une mort très violente*, das an sich dem Genre des Tagebuchs angehört, erschließt sich in dem Roman nur Stück für Stück. Zum Teil frönt Tadjik dessen Lektüre im Stillen, stellenweise fordert er aber auch andere Romanfiguren auf, daraus laut vorzutragen. Diese Rezitationen erinnern an Theatermonologe, wenn nicht sogar an das schiitische Passionsspiel (*taʿziye*), handelt es sich schließlich um die Nachzeichnung eines „sagenhaften" Martyriums: im schiitischen Passionsspiel um das der Brüder Hassan und Hosseins in der Schlacht von Kerbala, in Faris Tagebuch um den Mord an der Mutter. Im schiitischen Passionsspiel werden die Texte üblicherweise von den Schaustellern abgelesen um eine Distanz zur dargestellten Figur zu bewahren, wodurch dieses oft mit der Brecht'schen Ästhetik und deren verfremdenden Effekten in Verbindung gebracht wird.[466] *Une mort très violente* ist in vier „Aufzüge" („quatre temps") unterteilt: Prologue, Temps à retardement, Temps d'un message, Fêlure du temps, Contretemps.[467] Neben dem Verweis auf die griechische Tragödie, der sich hinter den „quatre temps" verbirgt, ist auch noch eine musikalische Inspiration denkbar, die sich gut mit dem ausnehmend poetischen Stil des Tagebuchs vereinbaren ließe. Eine „mesure à quatre temps" bezeichnet den Viervierteltakt, der unter anderem einer der Grundtaktarten des Jazz entspricht. „Contretemps" als Begriff des „offbeat", der Synkope (Veränderung der Betonung innerhalb des Takts), würde sich einer solchen Auslegung an-

[463] Vgl.: Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 134f.
[464] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 136.
[465] Vgl. dazu auch: Bélanger: Guerre, Genre et résistance, 80.
[466] Vgl. dazu: Navid Kermani: „Katharsis und Verfremdung im schiitischen Passionsspiel", in: Die Welt des Islams, New Series, Vol. 39, Issue 1. Leiden: Brill, März 1999, 35.
[467] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 14.

schließen. Eine poetische Synkopierung des Textes geht sehr deutlich aus dem Porträt hervor, das Fari von ihrer Mutter zeichnet: „Keyvan me parle. Je ne l'écoute plus. Ma mère, *madaram*. Ma mère, si proche et interdite. *Madaram*, inaccessible, à quelques kilomètres. Ma mère, vieille dame solitaire emprisonnée dans sa tour d'ivoire, entourée de ses photos jaunies, ses rideaux brodés, ses chambres désertes, les boîtes de café français qu'on lui envoie de Paris et qu'elle thésaurise pour retrouver le ‚goût' de ses enfants et de son passé évanoui. […]"[468] Die rhythmische, verschieden akzentuierte Satzfolge wirkt außerdem dem *šeʿr-e nū* nachempfunden. Die Autorin unterstreicht das emotionsgeladene Bedeutungsfeld „Mutter" über den persischen (also muttersprachlichen) Ausdruck für „meine Mutter" („mādar-am"), mit der eine stark emotionsgeladene Färbung mitschwingt. Das Bild der Synkope als Bruch und a-rhythmische Taktung taucht in *Une mort très violente* auch in Zusammenhang mit der Exilerfahrung auf: Sie spricht von den „ponctuations syncopées des récits d'exil".[469] In einem privaten Interview führt Hachtroudi ihr Verständnis des Begriffs noch weiter aus: Die Synkope sei der Bruch, der besonders in der Exilerfahrung zu Tage trete, also der Inbegriff allen Leidens an der Trennung von der Heimat, aber andererseits auch der Marker der Subversion: die atonalen Untertöne in einem Diskurs, die im Stande sind, vorhandene Ordnungen und Prinzipien zu subvertieren.[470] Inhaltlich erinnert das Engagement für die Rechte einer Minderheit sowie der melancholische Unterton des Tagebuchs an Bluestexte, die in den meisten Fällen in der Ich-Form verfasst sind und teilweise wahre Begebenheiten aus dem Leben des/r Sängers/in erzählen.

Genau ein Jahr nach dem Tode der Mutter öffnet Fari den letzten Brief der Mutter. Er war einige Tage nach deren Tod in Paris angekommen und auf einer Anrichte bis zum Ablauf des ersten Trauerjahres liegen geblieben. Die Schilderung des Lektüreaufschubs und das Ringen mit dem Wissen, dass der Tod der Mutter gerade mit der Lüftung des letzten schriftlichen Zeugnisses einer einst Lebendigen gewiss werden würde, erstreckt sich über drei Romanseiten. Diese poetische Umschreibung einer Verdrängung von Tatsachen wird von dem Wort „tendre" [„(aus-)strecken"] in seiner Bedeutung sowohl als Verb als auch als Adjektiv angeführt. Nur eine Handbreit hat Fari über ein Jahr von diesem Brief getrennt: „Il est temps à présent de lire la lettre, devenue ma hantise. / Il suffisait pour cela que je tende la main. Il suffirait encore de tendre la main et de la prendre. […] Tendre la main. Ce geste, pourtant si simple, m'a été impossible pendant des jours, des semaines. Et voilà déjà un an maintenant que la lettre attend."[471] Neben der Wiederholung von „tendre" kommt wie eben im zuletzt zitierten Satz mit „déjà un an …. – attend" sogar mitunter ein Reim dazu. „Tend-

[468] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 269.
[469] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 74.
[470] Vgl. dazu: Privates Interview mit Fariba Hachtroudi: 24.5.2013, 17:30-18:30, „Café St Jean", Place des Abesses, 75018 Paris.
[471] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 273.

re“ taucht etwas weiter unter als Adjektiv („zärtlich“) auf („Les lettres, tendres liens avec le pays,…“)[472] und bündelt so mit der leitmotivische Verwendung von „tendre“ die Verzweiflung über eine Gewissheit (Tod der Mutter), die doch mit aller Gewalt von Fari auf Distanz gehalten wird: „J’aurais parié que la correspondance s’éterniserait pourvu que je respectasse les règles à la lettre. Tu comprends donc, et mieux que quiconque: tant que la lettre fut à portée de main, non lue, restée sans réponse, tout pouvait être encore possible, imaginable. Je préférais tout naturellement ce long retard qui me donnait un répit plutôt que de m’avouer vaincue. Tant que les gestes répétés depuis tant d’années se perpétuaient, tout était encore possible.“[473] Mit dem Öffnen des letzten Briefes wäre der Tod der Mutter unwiederbringlich bewiesen: Ein Schreiben an die Mutter bliebe auf ewig unbeantwortet. Über Umwege wird so der Verlust der Mutter manifest.

Der poetische Stil des „Buchs im Buch“ unterscheidet sich vorerst erheblich vom Stil des fingierten Kriminalromans, in den es eingebettet ist. Diese anfänglich aufrecht erhaltene Distanz zwischen Erzählstrang und eingeflochtener Exilstimme wird aber mit fortschreitender Handlung zunehmend aufgehoben: kinematographische Überblendungen zwischen den beiden Textsorten suggerieren ein Verschmelzen der verschiedenen Zeithorizonte sowie der Handlungen. So empfindet z.B. ein aus dem Buch vorgetragener Textausschnitt eben jene Situation nach, die sich in dem Moment der Rezitation zuträgt:

> Tadjik sirotait le thé brûlant qu’elle avait déposé devant lui tout en examinant attentivement le tailleur de son hôtesse assise sur le bord du canapé. […]
> Il retira le livre à la couverture rouge de sa sacoche, l’ouvrit à la page 18 et le tendit à Mme Farman.
> „Lisez ceci, je vous prie, il s’agit de vous… Vous pourriez peut-être m’éclairer?“
> La femme prit le livre et lut lentement les pages désignées par Tadjik.
>
> **Décembre 1992. Quelques jours après l’annonce du décès de ma mère. Temps suggéré. Le sosie.**
> Vêtue de son tailleur noir à la veste brodée, elle est assise sur le bord du canapé et me fait face. Son pâle visage aux yeux clairs, les cernes mal poudrés, les cheveux fins à peine peignés, les joues creuses témoignent de la mauvaise nuit passée.[474]

Madame Farman trägt das gleiche Kostüm, nimmt dieselbe Position ein wie die – so erfährt man erst an späterer Stelle – im Text beschriebene Mutter Faribas. *Une mort très violente* hält den Romanfiguren einen Spiegel vor und fügt sich gleichzeitig in das Geschehen so ein als würde es selbst durch die Performance der Lektüre lebendig werden. Selbst Tadjik verstrickt sich mehr und mehr in eine Welt, die ihm erst durch Faris Tagebuch eröffnet wird,

[472] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 273.
[473] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 273f.
[474] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 232.

sodass er sich langsam mit den Opfern des Romans zu identifizieren beginnt. Gefangen zwischen schlechtem Gewissen und Regimetreue findet er sich bald nicht mehr zurecht in einer von Schizophrenie durchsetzten Welt.[475] Die Beweglichkeit vorgezeichneter Grenzen, die sich so bis hinein in Tadjiks Leben bemerkbar macht, fügt sich in das Prinzip des Widerstandes, das der Roman propagiert, ein: Transgression, Mehrdimensionalität, Aufbrechen von Konventionen, Schematisierungen, binären Oppositionen und Gender-Kluft etc. Hachtroudi sucht den Leser aus der Bequemlichkeit festgefahrener Muster zu reißen. Im Austausch dafür gibt sie keine Sicherheiten,[476] sondern ein Prinzip zur Antwort: „le métissage", Vermischung und Pluralität als Strategie des Friedens und des Ausgleichs. Ähnlich ist vermutlich Hachtroudis Urteil über das weibliche Prinzip in ihrer Autobiographie *L'Exilée* zu verstehen: "Grâce à sa maternité, c'est elle qui pourrait reconquérir l'aspiration au pardon capable de briser ce cycle de haine-terreur." [477] Es ist die Frau und Mutter, die das Prinzip des Ausgleichs, Produkt einer Mischung der Geschlechter in die Welt setzt. Überhaupt erweisen sich die Frauen in *Iran, les rives du sang* am beweglichsten in der Transgression aufgebürdeter Muster und Verhaltensregeln. Allen voran Faris Cousine Narguess, Gynäkologin ihrerseits, die das Schicksal der Frauen in deren Uterus zu lesen weiß. Narguesse verkörpert das Selbstverständnis der Frau und ihres Geschlechts. Selbst kann sie innerhalb von Tagen um Jahre altern um sodann wieder in jüngerer Gestalt in Erscheinung zu treten. Ihr Garten gleicht einer anachronistischen Parallelwelt, deren Jahreszeitenwechsel niemals mit dem der Umgebung übereinstimmt.[478] Sie erklärt Tadjik selbstbewusst: „Entre nos cuisses s'abîme la nuit des temps. Frayeurs, aversions, révulsions, attractions, le vertige de la gravitation, ressenti par le premier homme-prophète face au berceau de la vie, l'origine du monde. Le trou noir, le big bang, Tadjik! Oui, le cosmos et l'utérus des femmes forgent les deux faces de la fantasmagorie du monde des petits homme que vous êtes!"[479] Hachtroudi ergeht sich in dem Roman in der Darstellung von Frauen in traditionell nicht weiblichen Rollen. Hachtroudis Frauenfiguren sprechen ungehemmt über die Anliegen und das Begehren der Frau und porträtieren ihren Körper über die Körperteile, die unsichtbar sind, stellvertretend dafür vor allem der Uterus. Narguess entmystifiziert die weibliche Sexualität, bzw. schreibt sie diese neu. Sie spricht Tabus offen an, so z.B. den Handel mit der Jungfräulichkeit der Frauen („Braises de la virginité, malédiction de l'Orientale…"[480]), über die die Frau politisch und gesellschaftlich instrumentalisiert werde. Narguess' Widerstand ist ein bewaffneter und zwar durch den militärisch-strategischen Einsatz der weiblichen Unterbäuche,

[475] Vgl. dazu: Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 256.
[476] Vgl.: Radio Méditerranée Internationale, Interview avec Fariba Hachtroudi, „La langue française vue d'ailleurs", 22.5.2000, http://www.medi1.com/archives/Ecrivains/Ecrivains.php (21.5.2013).
[477] Hélène Kafi: L'Exilée. Paris: Payot, 1991, 249 (veröffentlicht unter einem Pseudonym).
[478] Vgl.: Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 44.
[479] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 55.
[480] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 54.

wo sie Bomben platziert – Demonstration der Explosivität weiblicher Stärke. Die Verquickung der Frau mit dem Krieg kommt laut Bélanger einer Auflösung der traditionellen binären Geschlechterkonstruktion, bei der die Frau als Lebensschenkende und der Mann als jener, der Leben nimmt, charakterisiert wird, gleich. In Narguess' utopischer Welt bringt die Frau den Tod. Sie stellt eine aktive, statt einer passiven Ehefrau dar.[481] Narguess bemerkt selbst lapidar über ihren Ehemann:

> L'époux (elle prononça ce mot d'un ton méprisant) était chirurgien par goût de la boucherie. Mon vagin n'a jamais brûlé du sexe ravageur du mari légitime mais mon anus, si. Durant nos quatre ans de vie conjugale, mon âne de mari m'a sodomisée sans vergogne. J'avais remplacé les mammifères du domaine paternel de son adolescence. Seuls perversions et interdits excitaient l'époux. Pour les avoir pratiqués toute leur vie, les mollahs de service, grassement payés, le pourvoyaient en ablutions purificatrices. Pour prouver sa virilité et assurer sa postérité, l'époux m'a pénétrée quatre fois en période d'ovulation. J'ai enfanté deux filles et j'ai avorté deux fois. Je ne voulais pas d'enfant mâle![482]

Neben dem Aufbrechen der konventionellen Geschlechterrollen werden aber in *Iran, les rives du sang* auch sämtliche andere Grenzen überschritten: u.a. wird der Limes zwischen Leben und Tod in Frage gestellt, verschiedene geschichtliche Ebenen übereinander geschichtet. (So werden z.B. vor- und nachrevolutionäre Schauplätze überlagert oder es tauchen alte Straßennamen auf, die durch den Regimewechsel ausgetauscht wurden.)[483] Außerdem folgt die Zeit keiner linearen Logik mehr. Narguess Alter kann sich unabhängig von der Zeit entweder in die eine oder andere Richtung beliebig verändern, außerdem beruft sie sich auf eine andere Zeitmessung als die Welt, die sie umgibt.[484] Zudem bestätigt die Cousine Galia, dass Frauen die Fähigkeit besäßen, Grenzen der Zeit und des Raumes zu überspringen.[485] Fariba Hachtroudi selbst macht dieser Behauptung alle Ehre. Es ist niemand minderer als die Autorin selbst, die immer wieder zwischen den Zeilen des Romans auf und abtaucht und so die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit zum Flimmern bringt. Die Rezitation eines Auszugs aus dem Buch *L'Exilée* im „letzten Aufzug" von *Iran, les rives du sang*[486] gibt einen intratextuellen Hinweis auf das Schaffen Hachtroudis. Und zwar handelt es sich dabei um den autobiographischen Roman, den sie anlässlich ihrer illegalen Einreise in den Iran verfasste. *L'Exilée* ist in gewisser Weise als Gegenstück zu *Iran, les rives du sang*, dem Mutterbuch, zu sehen: Es ist Mohsen Hachtroudi, dem Vater, gewidmet – eine Art der Verankerung in der Genealogie, die zwar geographisch durch ihr politisches Exil

[481] Vgl.: Bélanger: Guerre, Genre et résistance: 42.
[482] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 57.
[483] Vgl.: Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 194.
[484] Vgl.: Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 39.
[485] Vgl.: Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 197.
[486] Vgl.: Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 268.

zerrissen wurde, aber evt. gerade deshalb umso mehr Antrieb in ihrem Schreiben und Handeln geweckt hat.[487] Da *L'Exilée* jedoch unter einem Pseudonym verfasst wurde, verwischt Fariba Hachtroudi auch hier wissentlich die Spuren eines Puzzles, dessen Teile – sie weiß es – niemals zur Gänze ein Bild ergeben werden. Zu mannigfaltig, zu widersprüchlich erscheinen die Einzelschicksale, aus denen es zusammengesetzt ist.

Das Verschwimmen zweier Textsorten (Tagebuch und „Kriminalroman") und somit zweier Zeithorizonte gipfelt in einer kathartischen Schlussszene, in der alle beteiligten Charaktere, einschließlich Fari und ihre Mutter (!) – als wäre sie von den Toten auferstanden – noch einmal vor Tadjik aufmarschieren. Kurz „bevor der Vorhang fällt" wird Tadjik vor das „jüngste Gericht", wohlgemerkt ein Frauengericht, gestellt. Eine Art kultischer Reinigung wird an dem überwältigten Inspektor vorgenommen. Der Epilog führt das vollständige Verschmelzen der beiden Genres – des Tagebuchs und des darum konstruierten Romans – dar.

II.5.4. Engagiertes Schreiben

Hachtroudi, deren Schreiben auf dem Terrain des Aufdeckungsjournalismus begonnen hat, verpflichtet sich, ihren eigenen Angaben gemäß, der Plausibilität von Tatsachen, weshalb die Redaktion ihrer Romane auch stets mit intensiver Recherchearbeit verbunden sei.[488] In diesem Zusammenhang lehnt sie auch ihren Roman *Iran, les rives du sang* an eine Größe der französischen Literatur, nämlich Stendhal, an. Anspielungen auf dessen Roman *Le rouge et le noir*, der auf Grundlage zweier *faits divers*, kurzen Zeitungsmeldungen, entstanden ist,[489] finden sich in Hachtroudis *Iran, les rives du sang* an mehreren Stellen. Gleich zu Romanbeginn wird die dunkle Vorahnung Faris von der Farbensymbolik rot/schwarz (dunkles Kaffeebraun und die Dunkelheit der hereinbrechenden Dezemberdämmerung) begleitet: „Aspirée par le crépuscule, je serre sous mon bras le paquet de chaussures Bally, couleur marron-café brûlé, pointure 38,5. La Seine englutit le cercle rouge sang qui m'hypnotise. Ce tableau, comme une friandise sirupeuse et pourrie, m'écœure."[490] An anderer Stelle wird Tadjik dazu aufgefordert, aktuelle Ereignisse aus den Zeitungen zu verlesen, die direkt das Schicksal der Frauen im Iran markieren und für die Tadjik sich als mitverantwortlich erkennen muss: "A votre tour, inspecteur. Lisez-nous quelques-uns des contes délirants des jour-

[487] Vgl. dazu Nahal Tajadods Schreiben zu mütterlicher (*Debout sur la* terre) und väterlicher Geschichte (*Le dernier album des miracles*).
[488] Privates Interview mit Farbiba Hachtroudi: 24.5.2013, 17:30-18:30, „Café St Jean", Place des Abesses, 75018 Paris.
[489] Stendhal ließ sich bei der Modellierung von Julien Sorel, dem Protagonisten von *Le rouge et le noir*, von zwei Fällen der französischen Kriminalgeschichte, nämlich der „Affaire Berthet" und der „Affaire Lafargue", inspirieren. (Vgl. dazu: Michel Crouzet: Le Rouge et le Noir. Essai sur le romanesque stendhalien. Paris: Presses Universitaires de France, 1995, 1-8; sowie: Pierre-Georges Castex: „Le rouge et le noir" de Stendhal. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1967, 27ff).
[490] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 15.

naux dont nous sommes les protagonistes. C'est plutôt votre domaine. Tadjik prit le livre. Il tremblait. ‚Samedi: Une adolescente de quatorze ans s'est suicidée à Téhéran. Dimanche: Une femme de quarante ans s'est défenestrée du septième étage de son immeuble….'"[491] Ein weiteres Indiz versteckt sich in der Aufmachung des Tagebuchs, dessen Titel *Une mort très violente* in schwarzen Lettern auf roten Grund graviert ist. Im „letzten Akt" wird der Hinweis auf Stendhal offenbar, die Farbensymbolik erhält neben ihrem Verweis auf Gewalt (rot, Blut) dabei eine politische Dimension:

> Sous les yeux médusés de Tadjik, le tableau noir s'éclaircit partiellement sur une salle dont on ne distinguait pas le fond. Des femmes vêtues de noir étaient assises sur des fauteuils de velours rouge disposés en demi-cercle. […]
> 'Vous aimez le rouge et le noir, inspecteur? C'était un de mes romans de chevet. *Le Rouge et le Noir:* chaînes en fer maculées du sang des Iraniennes. Menace rouge ou menace noire?'[492]

Hachtroudi, ihrerseits ausgebildete Archäologin, bezeichnet die iranische Gesellschaft als Ausgrabungsstätte (*fouille*). Sie seziert das politische System und die Gesellschaft bis ins kleinste Detail, extrahiert Besonderheiten bzw. aktuelle Tendenzen um darauf Schicht für Schicht ihr Schreiben zu stützen. In ihrem letzthin erschienen Roman *Le colonel et l'appât 455* stellt sie Täter und Opfer im Exil stellvertretend für das während der Revolution erfolgte Unrecht gegenüber. Dem Journalistischen sehr nahe ist ihr Buch *Ali Khamenei ou les larmes de Dieu*, das den Funktionskreislauf der Regierungsmaschinerie und die Machenschaften des religiösen Führers Ali Khameini durchleuchtet. Dem Phänomen der Heiligenverehrung, das besonders in den letzten Jahren (insbesondere unter der Regierungszeit von Maḥmūd Aḥmadī-Nežād) stark zugenommen hat, ist ihr Roman *Le douxième Imam est une femme?* gewidmet. Neben ihrer Auseinandersetzung mit der iranischen Gesellschaft, nimmt sie jedoch in ihren Werken sehr wohl auch den Westen ins Visier. Bereits in *Iran, les rives du sang* bedient sie sich eines Jargons um das autoritäre Klima des iranischen Überwachungsapparats zu beschreiben, der stark an rechtspopulistische Propaganda erinnert und zufälliger Weise bereits die Diktion des ehemaligen französischen Staatspräsidenten Nicolas Sarkozy, die in Zusammenhang mit den Unruhen in den Vorstädten 2005 in Verruf geriet,[493] vorwegnimmt: „Le mot d'ordre était: suivre les instructions et rien que les instructions. Nettoyer la ville de la racaille, effective, virtuelle, potentielle, imaginaire. Dénicher les éléments subversifs où qu'ils se trouvent, quitte à mettre une bonne partie de la population sous les

[491] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 280.
[492] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 272.
[493] Vgl. dazu: „'*Ce sont des voyous, des racailles, je persiste et je signe*', a déclaré Nicolas Sarkozy, jeudi soir sur France 2, lors d'une émission spéciale ‚A vous de juger' consacrée à la crise des banlieues, retrouvant le ton très offensif abandonné ces derniers jours." [„Nicolas Sarkozy continue de vilipender 'racailles et voyous'", in: Le Monde.fr, 11.11.2005, http://www.lemonde.fr/societe/article/2005/11/11/nicolas-sarkozy-persiste-et-signe-contre-les-racailles_709112_3224.html (4.3.2014)].

verrous.[494] Der Roman *La gelée royale* setzt sich am Beispiel der Kosmetikindustrie mit den Auswirkungen der Globalisierung, neokolonialistischer Ausbeutung der armen Länder und der modernen, „westlichen", vernetzten Frau an Hand ihrer Protagonistin auseinander. Zwei ihrer frühen Romane, *J'ai épousé Johnny à Notre-Dame-de-Sion* und *L'Exilée*, sind stark autobiographisch gefärbt. In ersterem beschreibt sie die Einschulung einer iranischen Jugendlichen an einem geistlichen Gymnasium in Paris und porträtiert damit die Tragik des Heimatverlusts in einem fragilen Lebensalter, das an sich schon von zahlreichen Brüchen (Pubertät etc.) gekennzeichnet und in dem die Erfahrung des Heimat- und Mutterverlusts besonders prägend ist − ein schmerzhafter Bruch, den sie selbst durchlebt hat.[495] *L'Exilée* schildert ihre 1985 illegal in den Iran unternommene Reise. Die Reise sollte ihr eine Antwort darauf geben, was ihr dieses Land tatsächlich bedeutete, um zu verstehen, welcher Schatten ihr Leben im Exil verdunkelte: „Ce pèlerinage, je le lui (Anmerkung: Vater) devais, ainsi qu'à moi-même, au risque de ma vie, pour échapper à un suicide silencieux dans l'indolence de l'exil – amnésie réconfortante qui dilue un être dans son ombre."[496] Trotz allem fehlt Hachtroudis Schaffen niemals das ironische Augenzwinkern, der Hauch von Selbstironie und Humor, der das Erlebte ertragbar macht.

II.5.5. Ausblick

Beauvoirs Schlusskapitel zu *Une mort très douce* enthält Überlegungen zur Euthanasie bzw. der Frage, ob eine künstliche Lebensverlängerung moralisch vertretbar sei und welche Motivation hinter einem solchen Ansinnen stecke. Letztere sei für die Betroffenen meist eine Qual, während Angehörigen wohl niemals die noch verbleibende Zeit reichen würde, die Liste an Vorwürfen, die sie sich selbst zu machen hätten, abzuarbeiten.[497] Im Endeffekt kreist sie um die Frage der Akzeptanz des Todes bzw. der Sterblichkeit des Menschen. Im Epilog von *Iran, les rives du sang* geht es um die Verarbeitung eines „unnatürlichen Schicksals", an dem zwar nicht gerüttelt werden, sehr wohl aber Kritik geübt werden kann. Fari „adoptiert" im Epilog eine iranische Mutter von sechs Kindern, die sie allesamt im Irak-Krieg verloren hat – eine Art der Solidarisierungsgeste mit der „gente feminine iranienne". Gegenseitig geben sie sich die Kraft weiterzuleben und gegen die Wiederholung erfahrenen Unrechts zu kämpfen. Der individuelle Schmerz muss überwunden werden, um einen Neubeginn zu starten und gemeinsam nötige Veränderungen erzielen zu können.

[494] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 252.
[495] Vgl. dazu: Privates Interview mit Farbiba Hachtroudi: 24.5.2013, 17:30-18:30, „Café St Jean", Place des Abesses, 75018 Paris.
[496] Kafi: L'exilée, 51.
[497] Beauvoir: Une mort très douce, 134-135.

II.6. Wiedergeburt und Weiterlebeben

Chahla Beski-Chafiq: *Sūg* und *Ǧāddeh, meh va…*

Die Begegnung einer Mutter mit dem Mann, der nach einer Transplantation das Herz deren Tochter in sich trägt, steht am Ende von Chahla Chafiqs zweitem Erzählband, *Sūg* (*Trauer*). Dies ist der Ausdruck eines Schmerzes, der, da er nicht gesagt werden kann, Schrift geworden ist.[498] Der Schmerz über den Unfalltod des Kindes ist das Verbindungsglied zwischen den insgesamt sechs Erzählungen, gleichsam das Dröhnen zwischen den Zeilen, das sich im Titel *Sūg* (*Trauer*) verdichtet. Die Verpflanzung eines Herzens und dessen Weiterschlagen in einem fremden Körper ist auf seltsam organische Weise die Metapher des Themas, dem sich Chafiq in ihrem ersten Erzählband, *Ǧāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*) widmet: dem Exil und damit der Kontinuität des Lebens in bisher unbekannter Umgebung. Die Autorin bezeichnet das Exil auch als „vie entre parenthèse“,[499] ein Leben, dessen Wirklichkeit sich scheinbar in einem kurzen Exkurs, einer Abschweifung auf Zeit entfaltet und stets von Endlichkeit durchzogen ist. Die Abgründigkeit, die all ihren Erzählungen anhaftet, ist eine, die stets mit dem Wissen um Vergänglichkeit gekoppelt ist. Gleichzeitig jedoch streift Chafiq stets an das, was der Endlichkeit entgegen gesetzt wird: ohne sie jemals zu benennen sprechen Chafiqs Erzählungen von einer unfassbaren Kraft, die das Rad der Zeit bewegt, einer Kraft, die dem Vergehen die Widerständigkeit des Lebens gegenüber stellt. Das Leben bahnt sich in ihren Figuren seinen Weg, ob es um das entkörperte Herz oder die Mutter geht, der mit dem Tod der Tochter scheinbar die Lebensgrundlage entzogen wird: Chafiqs Erzählungen hofieren das Mysterium des Weiterlebens. Die Akzeptanz der konstanten Veränderlichkeit der Erscheinungen auf Erden stellt für Chafiqs Figuren als Vorbedingung zur Erkenntnis von Wahrheit eine entscheidende Herausforderung dar. Es sind nicht die Menschen, die in ihren Erzählwelten entscheiden, es ist viel mehr etwas, das hinter den Ereignissen steckt. Das Bild der Straße, die sich im Nebelgrau verliert und auf die der Titel des ersten Erzählbandes anspielt [*Ǧāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*)], ist eines, das Ungewissheit bei gleichzeitiger Garantie für einen zwar nicht absehbaren, aber durch die „Straße“ angedeuteten Fortlauf des (Lebens)weges vermittelt.

[498] Vgl. dazu: “A travers l’écriture, je me construisais en tant qu’être en devenir, en me projetant dans un temps et un espace bouleversés par l’exil et une vie mouvementée qui allait me réserver encore bien des épreuves de deuil que je n’ai pu jusqu’à aujourd’hui partager que par l’écriture de nouvelles.“
[Homepage der Autorin: http://www.chahlachafiq.com/spip.php?article38 (25.6.2013)].

[499] Privates Interview mit Chahla Chafiq: 27.6.2013, 17:00-18:30h, „Café Le Relais de la République“, 2, Avenue de la République, 75011 Paris.

II.6.1. *Sūg* (*Trauer*)

Chahla Chafiq stellt dem Erzählband, an dessen Ende erwähnte „Herzwanderung“ steht, eine Erzählung voran, in der der Vater der Ich-Erzählerin, charakterisiert wird. Er ist ein Mensch, der sich mit aller Gewalt an der intellektuell erfassbaren und über die Naturwissenschaft erklärbaren Welt festzukrallen sucht. Körperliche Bedürfnisse kompensiert er über die Intellektualisierung der Welt der Erscheinungen. Den Wert der geistigen Welt stellt er über alles und sieht es als seine Mission an, seine Kinder in einer von weltlicher Versuchung relativ entschlackten Welt aufzuziehen. Die Wichtigkeit, die er in seinem Leben dem Denken, der geistigen Kontrolle beimisst, sei, so die Ich-Erzählerin, bereits daran zu erkennen gewesen, dass er stets peinlich genau darauf geachtet habe, weder Familienmitglieder noch Haushälter bei Züchtigungen auf den Kopf zu schlagen.[500] Dem Alltag, dem die unmittelbare Realität der Vergänglichkeit anhaftet,[501] sei der Vater stets mit dem tiefen Glauben an das Erhabene und Schöne, also dem, was er für Unvergänglich und Unübertrefflich hielt, begegnet. Die Unordnung der Welt habe er in seinem System und seiner Ordnung zu zähmen gesucht, seine körperlichen Bedürfnisse vergeistigt – bis zu dem Tag als ein Unfall dieses mühsam aufrecht erhaltene Kartenhaus zum Zusammensturz brachte: Eines Abends, als die Familie Gäste empfing, ging der Vater in die Vorratskammer um Honig zu holen. Er vergaß dabei für einen kurzen Moment auf den Ventilator, der dort auf Kopfhöhe angebracht war um die Bienen zu vertreiben. Beim Wiederaufrichten erhielt er von diesem Ventilator einen Schlag auf den Kopf, der seine bisherige Weltordnung vollkommen zerstörte:

آنچه در سر پدر درد غیرقابل تحملی به وجود می‌آورد نه خود ضربه، بلکه تصور ضربه، تصور شکستن بود. دست‌اش را به سر برد و شکاف‌را لمس کرد. انگشت‌هایش به خون لزج آغشته شد. شیارهای خون روی پیشانی و گردن‌اش راه یافته بود. خون به جای آنکه در رگ‌هایش جریان یابد از شکاف بیرون می‌زد. لزج به پوست می‌چسبید و سرخی‌اش به سیاهی می‌گرایید. شکاف چون مرزی که سرخی و سیاهی‌را از هم جدا می‌کند. مرگ آنجا بود. پایان زندگی و سرخی و طپش. آغاز سیاهی. مرگ خود شکاف بود. جدایی قطعی. هیچ چیز نمی‌توانست پیشروی آن‌را سد کند. می‌خزید و می‌آمد.[502]

[500] Chahla Chafiq: Sūg. Paris: Khavaran, 2000, 15.
[501] Vgl. dazu:
"روزمرهگی که هرروز می‌میرد. محکوم به فناست."
(„Das Alltägliche, das jeden Tag stirbt. Es ist verdammt zum Vergehen.“)
Chafiq: Sūg, 10.
[502] „Das, was im Kopfe des Vaters einen schier unerträglichen Schmerz auslöste, war nicht der Schlag selbst, sondern die Vorstellung des Schlages, des Zerbrechens. Er führte seine Hand zum Kopf und betastete die Wunde. Das Blut blieb an seinen Fingern kleben. Kleine Bäche von Blut flossen an Stirn und Nacken herunter. Anstatt in seinen Adern zu fließen, trat das Blut bei der Wunde aus. Zäh blieb es an der Haut kleben und verwandelte sich von Rot in Schwarz. Wie eine Grenze trennte die Wunde Rot von Schwarz. Der Tod war genau dort. Das Ende des Lebens, der Farbe Rot und des Pulses. Der Beginn von Schwarz. Der Tod war die Wunde selbst. Eine endgültige Trennung. Nichts konnte dessen Vordringen stoppen. Er schlich sich an, kam.“
(Chafiq: Sūg, 20f).

Mit dem Schlag, der den Kopf des Vaters traf, hielt plötzlich eine unausweichliche Gewissheit des Todes in dessen Leben Einzug. Alles, was bisher seinem Leben Sinn verliehen hatte, verlor mit einem Schlag an Relevanz. Diese Erfahrung zwang ihn dazu, seine Maske abzusetzen. Er blickte für einen Moment seiner Vergesslichkeit, damit seinem Tod in die Augen. Sich der Gewissheit von Sterblichkeit gewahr zu werden, deprimierte ihn zutiefst, selbst wenn die Wunde an sich sehr bald wieder verheilt war. Quittiert wird die Erzählung daher auch lapidar mit den Worten:

"مادر می‌گفت که پدر هیچوقت بلد نبوده زندگی کند."[503]

(„Mutter sagte, dass Vater niemals zu leben gewusst habe.“)

Der Vater wusste niemals, die Ganzheit seines Seins zu leben, dem Herz sein Recht zuzugestehen. Parallel zum Kampf des Vaters gegen den Lauf der Zeit und die Bewegung in der Welt, die in der Erzählung u.a. am Ventilator metaphorisch festgemacht wird, schildert die Ich-Erzählerin zwei weitere Vorfälle, bei denen Schläge den Kopf, das Denken, erreichen: Sowohl sie selbst ("انگار چیزی در درون سرم شکسته و خون چکان است."[504]), als auch ihre Tochter, deren Hirn bei einem Unfall irreversibel verletzt wird, sind von der Plötzlichkeit möglicher Veränderungen im Leben betroffen. Das Bild der Tochter nach deren Hospitalisierung wird dem Unfallbericht des Vaters immer wieder in Passagen gegenüber gestellt. Unter Kopfbinden, in steriles Leinen gebettet, scheint der Kopf der Tochter unversehrt. Nur ein einziger kleiner Hinweis, die Falte zwischen den Augenbrauen, weist auf die lebensbedrohliche Verletzung, die Ausschaltung des Denkens, mit dem gleichzeitig die lebenserhaltende Funktion durch das Herz ad absurdum geführt wird, hin. Die Ich-Erzählerin fällt in ihrer Erinnerung in die ersten Lebensjahre der Tochter und damit den ersten großen Bruch der Mutter-Tochter-Beziehung zurück, als die erste leise Falte zwischen den Augen der Tochter aufgetaucht war: Aus Bruchstücken rekonstruiert der Leser eine Fluchtgeschichte, die die beiden für Monate voneinander getrennt hatte, bis mit dem Nachzug der Tochter beide wieder im Exil vereint wurden. Die Furche war das zweite Mal, tiefer gezogen worden und endgültig. Sie war einem Kopf aufgeprägt worden, dessen Funktionalität mit dem Hirntod jäh verschwand. Diese beiden Ereignisse, die Kopfverletzung des Vaters und der fatale Unfall der Tochter, fallen mit dem 41. Geburtstag der Ich-Erzählerin zusammen. Die Leiter, die sie bisher mit jedem weiteren Lebensjahr in Richtung eines präzisen Ziels hochzusteigen glaubte, um sich einen offeneren und freizügigeren Blick auf den Horizont zu verschaffen, habe sie an diesem speziellen Geburtstag vorerst in eine Sackgasse, in die Gefangenschaft, geführt.[505] Ein Konflikt zwischen Verdrängung und Widerstand gegen das Vergessen bricht im

[503] Chafiq: Sūg, 21.
[504] „Es ist als wäre im Inneren meines Kopfes etwas zerbrochen und als würde Blut darin fließen.“ (Chafiq: Sūg, 6).
[505] Vgl.: Chafiq: Sūg, 6.

Inneren der Ich-Erzählerin aus.[506] Sie schildert den verzweifelten Versuch, aus dem Kopf heraus dieses Trauma zu bewältigen, etwas zu verstehen, das nicht zu verstehen ist: Beide in der Erzählung geschilderten Unfälle zielen auf die Außerkraftsetzung der mentalen Fähigkeiten ab. Beim Vater ist das Zentrum des „Vergessenmachens" der Vergänglichkeit betroffen. Ein kurzer Moment der Unachtsamkeit, des Vergessens selbst, hat ihm die Kontrolle über den Lauf der Zeit, den Lauf der Dinge entzogen, ihm somit also das Versagen seines Lebenskonzepts mit aller Wucht zu Bewusstsein gebracht. Die generationelle Aneinanderreihung der Kopftreffer – Vater, Ich-Erzählerin, Tochter – bringt das Schicksal und die Frage nach der Kontinuität auf den Plan, die in der letzten Erzählung [*Molāġāt* (*Begegnung*)] am Bild der „Herzwanderung" d.h. also der Auslagerung des Herzens in eine andere „Erblinie" und Generation ihre Aufhebung erfährt. Das Herz stellt sich im Endeffekt als Sitz der Unendlichkeit heraus und als Schlüssel zu ihr, die Liebe und das Vertrauen: Die Begegnung mit dem Mann, die die Frau ursprünglich herbeiführt, um die Angst zu bannen, die Tochter könnte sie endgültig, selbst in ihrer Erinnerung und in ihren Träumen verlassen,[507] mündet in einer sinnlichen Vereinigung mit dem Träger des Tochterherzens. Die Entschlossenheit der Frau, sich dem Herzen der Tochter, so gut es gehe, anzunähern, führt sie mit dem „fremden Körper" zusammen. Wellen der Lust, die sich in die Szenerie der Erzählung, den Blick auf das sanft wogende Meer einfügen, deuten diese Begegnung nur schemenhaft an.[508] Auf die Einbindung der töchterlichen Energie, die in dieser Vereinigung mitschwingt, gibt die Bemerkung des Mannes einen Hinweis, die den Schwund seiner sexuellen Leidenschaft als Zeitpunkt, an dem er zu innerer Ruhe gefunden habe, markiert.[509] Damit gibt er seinem schlechten Gewissen Ausdruck, dem jungen Herzen mit seinem alten und verbrauchten Körper ein schlechter „Wirt" zu sein. In der Verschmelzung von Mann und Frau wird dessen davor konstatierte Impotenz aufgehoben, so als schwinge mit dem Herzen der Tochter ein Hauch deren jugendlicher Energie mit, womit gleichzeitig eine symbolische Vereinigung der Mutter mit ihrer Tochter stattfindet. Sepideh Zarīnpanāh weist in einem Interview mit Chahla Chafiq auf eine ähnliche Überschreitung von Grenzen auf metaphysischer Ebene, die in der Erzählung *Zan o mard-e ğavān* inszeniert wird, hin.[510] Diese Novelle, die von der Autorin im Internet veröffentlicht wurde,[511] erzählt von einer Frau, Nūrā, die auf einer Zugreise mit einem Jungen Mann bekannt wird, der so alt ist wie Nūrās ungeborenes, abgetriebenes Kind. Die Annäherung der beiden komme, so Zarīnpanāh, der Wiederaufnahme des Kindes in den Schoss Nūrās gleich.

[506] Vgl.: Chafiq: Sūg, 9.
[507] Vgl.: Chafiq: Sūg, 78f.
[508] Vgl.: Chafiq: Sūg, 83.
[509] Vgl.: Chafiq: Sūg, 81.
[510] Vgl.: Sepideh Zarīnpanāh: Interview mit Chahla Chafiq: „Bā marg zīste-īm!" („Wir haben mit dem Tod gelebt"), Bārān, Nr. 30, Stockholm: Bārān, Herbst/Winter 2011, 211.
[511] Chahla Chafiq: Zan o mard-e ğavān. In: „Asar", Online-Magazin für Kultur und Kritik: http://www.asar.name/2007/04/blog-post_8695.html (14.9.2013).

Die Erzählung *Molāġāt* (*Begegnung*), die von der Hingabe an den Körper, das Sinnliche und der Öffnung des Herzens spricht, ist in einer auffälligen Art von der Schilderung sensorischer Eindrücke durchzogen. Neben der Beschreibung visueller Eindrücke (so z.B. des schweißnassen Hemdes des Herzträgers oder der Unebenmäßigkeit der Operationsnarbe) nimmt die Vermittlung akustischer Wahrnehmung eine wichtige Dimension in der Erzählung ein. Onomatopoetische Klangbilder lassen das Klopfen des Herzens, das schwere Atmen des Mannes, etc. in der Erzählung nahezu lebendig werden:

"آهنگ نفس‌ها به خس خس خفیفی در آمیخت."[512]

(„Der Klang des Atems wurde von einem leichten Rasseln begleitet.“)

"هیاهوی توفان"[513]

(„das Getöse des Sturms“)

"وسوسه‌ی تپیدن قلب دختر"[514]

(„der zögerliche Herzschlag der Tochter“)

"طنین ملایم صدا"[515]

(„die zarte Resonanz der Stimme“)

"صدای خس وخس ملایم نفس‌های مرد در فاصله‌ی جرعه‌های آبجو، همه صداهای دیگررا از ذهن‌اش بیرون می‌راند."[516]

(„Das leichte Rasseln im Atem des Mannes zwischen zwei Schlucken Bier vertrieb sämtliche andere Geräusche aus ihrem Denken.“)

"صدایش ملایم و یکنواخت بود."[517]

(„Seine Stimme war zart und monoton.“)

Mit dem finalen Satz der Erzählung *Molāġāt*, Abschluss der „Herzwanderung“, vollführt Chahla Chafiq schließlich einen Zirkelschluss zum Beginn, zum „Kopf“ des Erzählbandes:

"چسبیده به شکم مرد. مرتعش از صدای کوبشی منظم که می‌پیچید توی دالان‌های سرش."[518]

(„An den Bauch des Mannes gedrückt. Zitternd vom regelmäßigen Klopfen, das in den Korridoren ihres Kopfes wallte.“)

Das Herzklopfen kehrt in den Kopf zurück, den Kopf, der dem Vater stets dazu gedient hatte, seine körperlichen Gelüste zu kompensieren. Dessen Fehlbarkeit wurde ihm schließlich durch den Schlag auf den Kopf durch das ewig drehende Rad der Zeit (Ventilator) schmerzlich vermittelt, das Herz als „freiwilliges Angebot“ für einen Ausstieg aus dem Teu-

[512] Chafiq: Sūg, 80f.
[513] Chafiq: Sūg, 80.
[514] Chafiq: Sūg, 79.
[515] Chafiq: Sūg, 77.
[516] Chafiq: Sūg, 75.
[517] Chafiq: Sūg, 77.
[518] Chafiq: Sūg, 83.

felskreis der Vergänglichkeit in Aussicht gestellt. Der Erzählband erhält durch die Kommunikation zwischen Anfang und Ende erst seine gesamte Tragweite. Dessen Aussage scheint sich nur durch eine Betrachtung der Erzählungen in ihrer Gesamtheit vollkommen zu erschließen. Das Oszillieren zwischen Herz und Kopf schwingt sich zu einer Metapher des Lebens selbst auf, das sich zwischen den Gegensätzen konstruiert – eben so wie in *Molāġāt* (*Begegnung*) die Handlung sich auch auf die Interaktion scheinbar anonymer Figuren, einem Mann und einer Frau, زن و مرد, den paradigmatischen „Endpunkten" des menschlichen Geschlechts, stützt. Das Leben bahnt sich seinen Weg in unendlicher Umwälzung und Veränderung und birgt seine Wahrheit dort, wo der Betrachter geneigt ist, den Tod zu erkennen:

اینطور زنگی در گردش است. از سیاهی و زردی، سبزی و سرخی می آفریند. از سکون، حرکت. از پژمردگی، شکفتگی. از تاریکی، روشنایی. از پایان، آغاز. و از مرگ، زندگی. زندگی که در گوش‌های پدر سرود می‌خواند و وخشت مرگ‌را می‌تاراند.[519]

Wie bereits in den beiden eben erwähnten Erzählungen [*Šekāf* (*Spalt*) und *Molāġāt* (*Begegnung*)] zu erkennen ist, bedient sich Chafiq keiner konstanten Erzählperspektive in den einzelnen Novellen des Bandes *Sūg* (*Trauer*). Während die erste Erzählung, *Šekāf* (*Spalt*), durch die Ich-Perspektive dem Leser intime Mitwisserschaft vermittelt, ihn quasi in das engste Geheimnis, den Bruch im Leben der Ich-Erzählerin, einweiht, sind alle anderen Erzählungen in personaler Erzählperspektive gehalten. Die Reflektorfiguren werden durchwegs von Frauen besetzt, zumeist schlicht زن (die Frau) genannt. Lediglich in der Erzählung *Ṣobḥāne* (*Frühstück*) trägt die Protagonistin auch einen Namen: Nāhīd. Ebenso wie die Autorin in den meisten Erzählungen von Namen absieht, sind auch die Orte oft unbestimmt. Die Schauplätze liefern für die Geschichte allgemeine Rahmenbedingungen und erweisen sich als Schablonen von urbaner oder ländlicher Prägung, die vom Leser nach dessen Gutdünken näher bestimmt werden können. Dabei spielen die kleinen Details und Hinweise, die in den unterschiedlichen Erzählungen gegeben werden, insofern eine Rolle als sie im Leser erzählungsübergreifende Assoziationen wecken und so den Erzählband als eigenständige und zusammenhängende fiktionale Welt charakterisieren. So ist z.B. die Information der Ich-Erzählerin, die in *Šekāf* (*Spalt*) von ihrer Flucht aus dem Iran und ihrer bescheidenen Bleibe in einem Pariser Vorort berichtet,[520] ausschlaggebend dafür, dass man die restlichen Erzählungen [bis auf *Ṣobḥāne* (*Frühstück*)] versucht ist, zwischen Iran und Frankreich zu verorten. So liest man den Hinweis auf das fast gänzliche Ausbleiben von Touristen an dem

[519] „So ist das Leben ein ständiger Kreislauf. Aus Schwarz und Gelb schafft es Grün und Rot. Aus Stille Bewegung. Aus Verwelken Erblühen. Aus Dunkelheit Licht. Aus dem Ende den Anfang. Und aus dem Tod das Leben. Das Leben, das in den Ohren meines Vaters spielte und die Furcht vor dem Tod verjagte."
(Chafiq: Sūg, 7).
[520] Vgl.: Chafiq: Sūg, 6.

Strand, an dem sich die Begegnung zwischen Frau und Mann in *Molāġāt* (*Begegnung*) abspielt, als Indiz dafür, dass der Mann mit dem Spenderherz im Norden Frankreichs beheimatet ist. Die Metro in *ʿAks-e fūrī* (*Sofortbild*) lokalisiert man auf Anhieb in Paris. Diese Ortsbestimmung wird durch einen kleinen Hinweis auf die Währung (Francs) bestätigt, die gleichzeitig auch eine zeitliche Anbindung an das ausgehende 20. Jahrhundert birgt. Der Flughafen, der zu Beginn der Erzählung *Ṣobḥāne* (*Frühstück*) als beliebiger Transitort auftaucht, an dem Nāhīd scheinbar vergeblich darauf wartet, abgeholt zu werden, erhält erst mit ihrer Ankunft in der Wohnung entfernter Verwandten einen Bestimmungsort: Los Angeles. In *Mehmāni* (*Festgesellschaft*) durchschreitet die Frau den Park, in dem ihre Tochter als Kind spielte, und sie brutal an deren Ableben erinnert.[521] Da die erste Erzählung [*Šekāf* (*Spalt*)] von der Zusammenführung der Mutter mit der zweijährigen Tochter in Paris spricht, hat der Leser sofort das Bild des nächtlichen Paris vor Augen. Der Name der Gastgeberin, Monique, sowie die Schilderung einer Szene, die stark an die in Prousts siebten Band der *Recherche du temps perdu* (*Le temps retrouvé*) beschriebene Maskenballszene beim Prinz von Guermantes erinnert,[522] verleiht dieser voreiligen Assoziation einen Körper. Während diese Szene nicht explizit als solche bezeichnet wird, taucht jedoch das Wort „bal masqué“ in der ersten Erzählung [*Šekāf* (*Spalt*)] in Zusammenhang mit dem Alpdruck auf, der dem Unfalltod der Tochter folgt:

> ترس. دلهره. بیچارگی. همواره همان حس. حسی که حتی وقتی کابوس با رویایی شاد و روشن آغاز می‌شد مرا از چیز تاریکی آگای می‌کرد. مثل صدای ضربی خفه و تهدیدکننده در متن موسیقی سبک خنده‌ها در جشنی شاد. خنده‌ها در صورت‌های آشنا. دست‌هایی که به مهر دراز می‌شد. و صدای ضرب که رفته رفته واضح‌تر می‌شد. علایمی در فضا. حرکت مبهم پرده‌ای که در پس آن چیزی جم می‌خورد. دگردیسی لحظه به لحظه‌ی دست‌ها و صورت‌ها که جشن‌را به بالماسکه‌ی شومی بدل می‌کرد که در آن زیر هیچ ماسکی چهره‌ی اشنایی نبود.[523]

Die schmerzliche Erinnerung des Unfassbaren bei gleichzeitiger Angst zu vergessen, steht in *Šekāf* (*Spalt*) in Kontrast zu der freudvollen Entdeckung Prousts Ich-Erzähler Marcel, die ihm durch das Erinnern, das ihn unwillkürlich auch beim inzwischen sprichwörtlich gebrauchten Verzehr einer Madelaine erreicht, zu Bewusstsein gelangt. Sie bietet ihm den Schlüssel zur Durchdringung linearer Zeitachsen, offeriert die Möglichkeit, das Leben in einem zyklisch konzeptionierten Zeitrahmen literarisch festzuhalten. Obzwar von einer düs-

[521] Vgl.: Chafiq: Sūg, 59.
[522] Vgl.: Marcel Proust: Le temps retrouvé. Paris: Gallimard, 1927, 95ff.
[523] „Angst. Pein. Verzweiflung. Ständig dieses bestimmte Gefühl. Das Gefühl, dass selbst wenn ein Alptraum mit einem glücklichen Traum begann, dieser eine Vorahnung auf etwas Dunkles mit sich brachte. Wie die düsteren und bedrohlichen Schläge in der heiteren Melodie des Lachens bei einem fröhlichen Fest. Lachen in bekannten Gesichtern. Hände, die freundlich ausgestreckt wurden. Und Schläge, die stetig deutlicher wurden. Signale im Raum. Unklare Bewegungen des Vorhangs, hinter dem sich etwas regte. Die schrittweise Verwandlung der Hände und Gesichter, die das Fest in einen unheilbringenden Maskenball transformierten, bei dem unter keiner Maske ein bekanntes Gesicht zu finden war.“
(Chafiq: Sūg, 8).

teren Erfahrung des Tochtertodes ausgehend, läuft Chafiqs Werk interessanter Weise auf eine ähnliche Gesetzmäßigkeit hinaus, die wie bereits weiter oben erwähnt u.a. Ausdruck in einem Zyklus findet, der das Leben als Wechselbad zwischen den Gegensätzen und über gesellschaftlich und mental konstruierte Festschreibungen erhaben konzipiert. Als ultimative Umkehrung der „Naturgesetze" fungiert in *Sūg* (*Trauer*) das Bild der Mutter, gewöhnlich der Inbegriff der Lebensschenkenden, die über das „Leben" bzw. den Herzschlag der Tochter zu entscheiden hat. Nach dem Hirntod derselben wird sie vom Doktor vor die Entscheidung gestellt, über die sofortige Abschaltung der „lebenserhaltenden" Maschinen zu entscheiden um eine rasche Transplantation des unversehrten Herzens zu gewährleisten. Diese unfassbare Umkehrung dessen, wozu eine Mutter normalerweise berufen ist, spiegelt sich in einem einfachen Satz wider, in dem der gesamte Horror dieser Ausnahmesituation lauert:

"نمی‌خواست قلب دختررا به کسی هدیه کند."[524]

(„Sie wollte niemandem das Herz der Tochter schenken.")

Die Novellen, die zwischen Anfang und Ende des Erzählbandes eingefügt sind, widmen sich allesamt Alltagsszenen, die in ihrer scheinbaren Harmlosigkeit den Alptraum des Verlusts auferstehen lassen. In *Mehmāni* (*Festgesellschaft*) ist dies die Diskrepanz einer unpassend fröhlichen Festszene und der inneren Verfassung der Protagonistin. Die harmlose Frage eines ebenfalls zu dem Geburtstagsfest geladenen Gastes, ob sie Kinder hätte, stellt sie vor die Entscheidung, entweder das Schicksal ihrer Tochter preiszugegeben (und sich dadurch ein weiteres Mal einer Konversation dazu zu stellen) oder sie zu verleugnen. Moniques Verlautbarung über die Schwierigkeiten, die sie bei der Anfertigung einer Gästeliste von exakt 50 Personen (als symbolische Verkörperung ihres Lebensalters) gehabt hätte, das tagelange Brüten über der Frage, wer ihr am nächsten stehe und wen sie wieder von der Liste *streichen* könne, erscheint in diesem Zusammenhang unter dem speziellen Licht des Schicksals und dessen Entscheidungsmacht über Leben und Tod. In der Vorstellung der Protagonistin breitet sich statt der Gästeliste ein weißes Blatt Papier aus. Einsamkeit, ihr einziger Gast; die Tochter bereits davon gestrichen.[525]

In *ʿAks-e fūrī* (*Sofortbild*) bringt der Raub der Geldtasche die Protagonistin um das Passbild der Tochter. Der Politesse, die den Vorfall sowie den Verlust von Wertgegenständen aufnimmt, steht die Frau, unfähig den ideellen Wert des Fotos zu kommunizieren, vollkommen fremd gegenüber. Dieser Verlust wiegt schwerer und prägender als jener des Personal-

[524] Chafiq: Sūg, 77.

[525] "در ذهن‌اش صفحه‌ی سفیدی گشوده شد."

(„In ihrem Denken breitete sich ein weißes Blatt Papier aus.")
Chafiq: Sūg, 73.

ausweises. Die Protagonistin bleibt in vollkommener Anonymität, ihrer Persönlichkeit beraubt, zurück.

Zu einer Identität und einem Namen findet hingegen Nāhīd in *Ṣobḥāne* (*Frühstück*), da sie mit Kārlā, der Frau ihres Gastgebers in Los Angeles, einer Kolumbianerin, nicht nur den Verlust der Heimat, sondern auch den einer nahestehenden Person teilt. Kārlā hat die Mutter (durch Brustkrebs), Nāhīd die Tochter verloren. In einer rituellen Schminkszene, in der die beiden scheinbar die verloren geglaubten Verstorbenen in ihrem Gegenüber verkörpert sehen, finden sie in ein „normales Leben" zurück. Gegenseitiger Trost und Verständnis helfen ihnen einerseits den Verlust zu akzeptieren und andererseits die dadurch entstandene Leere aufs Neue zu füllen. Nāhīd entwickelt für Kārlā mütterliche Gefühle, was sich in der Charakterzeichnung der jüngeren Frau in der Erzählung abdrückt: Ihr Verhalten so wie ihre Stimme gleichen denen eines Kindes.[526] Das Schminkritual wird zur Inauguration einer neuen Mutter-Tochter-Beziehung, einer Adoptionsgeste.

Ausgehend von einem Bahnhofsbrand spricht die Erzählung *Āteš sūzī* (*Brand*) von den unvorhersehbaren Momenten des Lebens und der Plötzlichkeit, mit der dieses sich von einem auf den anderen Moment verändern kann. Die Frau findet im Bahnhofshotel, einer dieser der Protagonistin sonst so verhassten „Durchzugsorte", die vom Kommen und Gehen unzähliger Namenloser begriffen sind, Ruhe in der Anonymität.

Die Zerrissenheit, die von den antagonistischen Erzählpolen, Anfangs- und Endpunkt des Bandes *Sūg*, getragen wird, kondensiert in der Verzweiflung der Frauengestalten in den einzelnen Erzählungen. Sie versuchen mit den Vor-, Un- und Zufällen des Lebens in einer Auseinandersetzung, die von einer ständigen Wechselwirkung zwischen Kopf und Herz begriffen ist, zu Rande zu kommen. Des Lebens Rhythmus wird vom Herz geschlagen: einer eigenen Gesetzmäßigkeit folgend, dem Ablauf der Zeit verschrieben, fähig, Welten zu durchbrechen und gleichzeitig schon dem Tod anheim gefallen wie es auch Ingeborg Bachmann in dem Gedicht *Fall ab, Herz* (1952) andeutet:

> … Und was bezeugt schon dein Herz?
> Zwischen gestern und morgen schwingt es,
> lautlos und fremd,
> und was es schlägt,
> ist schon sein Fall aus der Zeit.[527]

[526] Vgl.: Chafiq: Sūg, 41.
[527] Ingeborg Bachmann: Die gestundete Zeit. Gedichte. München: Piper, 2011, 16.

II.6.2. *Ğāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*)

Chahla Chafiqs erster Erzählband, *Ğāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*), Abdruck eines exilierten Herzens, stellt eine Sammlung von Erzählungen zur Problematik der jüngsten Geschichte des Irans, die zum Teil vom Exil erzählt wird, dar. Sehr persönliche Erlebnisse firmieren dabei oft auf gesellschaftlicher Ebene als Verweis auf Problematiken von großer Tragweite, die einerseits die Logik einer von Revolutionen geschüttelten iranischen Geschichte und andererseits den Schmerz der „Entheimatung" zu erklären suchen.

So z.B. verpackt Chahla Chafiq Kritik an der vom Westen gelenkten Schahpolitik in der Novelle *Butehāye tamešk* (*Himbeersträucher*).[528] In deren Mittelpunkt steht der Besuch eines englischen Paares bei der Familie der Ich-Erzählerin. Beiderlei Perspektiven, d.h. sowohl die britische, als auch die iranische, auf das jeweilige Gegenüber werden kritisch ins Licht gerückt. Mister Jones rühmt neben Kaviar und Rohöl, v.a. den "اوریانتال چارم" („oriental charme")[529] der iranischen Frauen. Seine Figur verkörpert damit ein in der iranischen Geschichte fixiertes Bild einer westlichen Macht, die interessiert an der Bereicherung durch die Rohstoffreserven des Irans, in dessen Staatsgeschäfte eingriff und die Gesellschaft und Kultur vor Ort durch eine orientalistische Brille betrachtete. Das iranische Familienoberhaupt, Vater dreier Töchter, davon eine die Ich-Erzählerin, ringt ohne Rücksicht auf Verluste um die Aufmerksamkeit und die „Gunst" des britischen Gastes, bewundert dessen Zivilisiertheit [" نگاه کن چقدر خوب غذا می‌خورن!" (Schau, wie gut/gesittet sie essen!)],[530] und ereifert sich, die Englischkenntnisse seiner Töchter vorzuführen. Darüber vergisst er, seine Töchter vor der lüsternen Hand des britischen Gastes zu schützen. Die Idylle der Himbeersuche schlägt in die Verletzung kindlicher Unschuld um. Die Interaktion zwischen den beiden Patriarchen, Mister Jones und dem Vater der Ich-Erzählerin, verweist auf politischer Ebene auf die lange Geschichte der ausländischen Bereicherung, die durch die Wankelmütigkeit der Herrscher ermöglicht wurde und auf Kosten der iranischen Bevölkerung ging. Der iranische Familienvater, der halb ohnmächtig seine Töchter an den Briten „verkauft" und dabei nur trotzig bemerkt, dass ihm seine Frau keinen Sohn geschenkt habe,[531] steht einem machtstrebendem Vertreter der Briten gegenüber. In die Gemengelage mischt sich das jeweils

[528] Chahla Chafiq: Ğāddeh, meh va… Los Angeles: Nashr-e Ketāb Corp. Sohrab, 1998, 51-58.
[529] Chafiq: Ğāddeh, meh va…, 53.
[530] Chafiq: Ğāddeh, meh va…, 53.
[531] Vgl. dazu:

"خانم جونز به مامان گفت: دو یو هوَ تری داتِرز؟
پدر به مامان نگاه کرد و خندید:
ـ آی هوَ نات ا بوی.
مامان سرخ شد."

(„Miss Jones fragte Mutter: 'Do you have three daughters?'
Vater sah Mutter an und lachte:
‚I have not a boy.'
Mutter wurde rot.")
Chafiq: Ğāddeh, meh va…, 53.

„weibliche“ Prinzip über die beiden Frauenfiguren: die Mutter der Ich-Erzählerin und Mrs. Jones. Die Mutter der Ich-Erzählerin zeigt sich unbeeindruckt von den britischen Gästen. Sie vertritt stolz ihre iranische Identität und tut den Besuch mit dem abfälligen Kommentar "وای اینا چقدر بی نمکند." („Sind die vielleicht langweilig!“)[532] ab. Sie weiß sowohl den Wert der eigenen Töchter als auch den der eigenen Herkunft und des eigenen Landes zu schätzen. Neben ihr verblasst die Gestalt der Mrs. Jones vollkommen. All ihre Raffiniertheit scheint sich in der delikaten Art und Weise, eine Aubergine zu spalten und zu verzehren, zu erübrigen.[533] Die Treue, die die Mutter so Familie und Land gegenüber vertritt, ist jedoch nicht stark genug, um den Iran vor dem Zugriff der Westmächte zu schützen. Die patriarchale Gesellschaft hindert die „weibliche Intelligenz“ an deren Entfaltung. Die Frau fungiert in gewissem Sinne als Seherin Alexandra, deren Warnung ungehört im Nichts verhallt. Einem ähnlichen gesellschaftlichen Mechanismus folgend, plagt die vom Briten entweihten Töchter eine einzige Sorge: und zwar die, dass der Vater von der sexuellen Entweihung durch Mr. Jones erfahren könnte. Die indirekt von der Gesellschaft geforderte Scham über sexuelle Gewalt an Frauen lässt die Töchter, anstatt für ihr eigenes Recht einzustehen, darüber triumphieren, dass der Vorfall von der Familie unbemerkt geblieben sei.[534]

Die Novelle *Dīvār* fängt die Unruhen während und direkt nach der „Islamischen Revolution“ sowie die Auseinandersetzungen politisch verschieden orientierter Gruppen ein. Dabei kommuniziert sie gezielt die Energie, die als Antrieb der unterschiedlich motivierten Widerstandsbewegungen fungierte und rasch innerhalb größerer Gruppen in Aggression umschlagen konnte. Die Ich-Erzählerin gerät in der Erzählung *Dīvār* gemeinsam mit ihrer Freundin Farzāneh abseits eines Demonstrationszuges in den Hinterhalt einer Gruppe von Hezbollahis,[535] einer bedrohlichen Menschenmasse, deren uniforme Gewaltbereitschaft die Entmenschlichung des Individuums mit sich zu bringen scheint. Verglichen wird hier die Gruppe mit einer Mauer:

"دیواری از آدم دورمان کشیده شده بود. (...) دیوار جاندار با هیاهوی خفه‌ای به همراه ما قدم برمی‌داشت و جابجا می‌شد. کج و معوج می‌شد. انگار هر لحظه می‌خواست روی ما فرو بریزد. چشم‌ها انگار سوراخ‌های تاریکی روی دیوار، از تویشان نگاه می‌آمد، نگاه‌های خیره و پر شرر. حفرهٔ دهان‌ها با سروصدایی نامفهوم و جویده_جویده باز و بسته می‌شدند."[536]

[532] Chafiq: Ğāddeh, meh va…, 52.
[533] Vgl. Chafiq: Ğāddeh, meh va…, 53.
[534] Chafiq: Ğāddeh, meh va…, 58.
[535] Anhänger der Islamisch-republikanischen Partei Khomeinis.
[536] „Es bildete sich eine menschliche Mauer um uns. […] Die lebendige Mauer setzte sich parallel zu uns mit bedrohlichem Geschrei in Bewegung. Sie neigte sich. Es schien, als könnte sie jeden Moment über uns zusammenbrechen. Die Augen, wie dunkle Löcher in der Wand, warfen uns Blicke zu, starre Blicke, vor Funken sprühend. Die Mundhöhlen, die so wirkten als kauten sie unaufhörlich, öffneten und schlossen sich mit unverständlichem Geschrei.“
(Chafiq: Ğāddeh, meh va…, 60).

Entschärft wird die Situation, als ein Kaufmann die Revolutionsgarde verständigt. Aus der Menschenmenge schält sich ein der Ich-Erzählerin bekanntes Gesicht, der Studienkollege Behrūz, der die beiden Frauen durch seine Aussage vor dem Komitee in Schutz nimmt. Auf dem Heimweg begegnet er der Ich-Erzählerin im Bus, diesmal als von der Gruppe getrenntes Individuum. Seine von der Mauer losgelöste Erscheinung mutet auf sie plötzlich sehr menschlich und beruhigend an und ihre Wahrnehmung des Körpers, der ihr auf einmal so nahe ist, steht ganz im Gegensatz zu der verdinglichten Masse in der oben zitierten Stelle. In der folgenden Passage ist v.a. die Personifizierung der physischen Erscheinung Behrūz' auffällig:

> "دست‌هایش آنجا بودند. کنار من. بی هیچ تعرضی. بزرگ بودند و پر از رگ‌های مهربان."[537]
>
> („Seine Hände waren da, neben mir. Ohne jegliche Aggression. Sie waren groß und voller liebenswürdiger Adern.")

Dieses Verhältnis des Individuums zur instrumentalisierten Masse erhält einerseits in Hinblick auf gesellschaftliche Determinierung des Einzelnen, andererseits aber im speziellen Kontext der politischen Umbrüche und der Enttäuschungen durch eine ursprünglich von mannigfaltigen Hoffnungen durchsetzten Revolution seine Gültigkeit. Die Verstrickung Chahla Chafiqs, die selbst während der Revolution politisch aktiv war und nach der Machtergreifung durch die Klerikalen zwei Jahre im Untergrund Teherans lebte bevor sie nach Paris ins Exil flüchten konnte, mit der Revolutionsgeschichte des Irans ist eine tiefe, die an vielerlei Stellen in ihrem Werk auftaucht. Auch in der Erzählung *Blūs o dāman-e moškiyam-rā mīpūšam* (*Ich ziehe mein schwarzes Kostüm an*), in der die Ich-Erzählerin im Pariser Exil per Telefon vom Tod der Großmutter erfährt, werden Erinnerungen an die politische Umbruchszeit der 70er- und 80er-Jahre sowie die politischen Morde an Bekannten und Freunden thematisiert. Die Großmutter, Alibi im Umzugswagen, habe das Untertauchen im Untergrund mit Gebeten und Gelübden begleitet.[538]

In vielen der Erzählungen findet sich eine der Liedform nachempfundene Refraintechnik, die Schlüsselsätze gebetsmühlenartig wiederholt. So gleicht z.B. in *Blūs o dāmane moškiyam-rā mipūšam* (*Ich ziehe meine Bluse und den schwarzen Rock an*) das an die erst kürzlich verstorbene Großmutter erinnernde "مامان بزرگ گریه می کرد، نذر می کرد و نفرین می کرد." („Großmutter weinte, legte ein Gelübde ab und fluchte.")[539] einer Gebetsformel zur Trauerbezeugung. Die Großmutter, die Angst vor dem bösen Blick und Verwünschungen hatte, täglich ihre Stoßgebete in den Himmel schickte, ihren Volksglauben lebte und damit ihre Welt in Ordnung hielt, ist nicht mehr am Leben. Eine Welt ist mit ihrem Tod zusammenge-

[537] Chafiq: Ğāddeh, meh va…, 63.
[538] Chafiq: Ğāddeh, meh va…, 107.
[539] Chafiq: Ğāddeh, meh va…, 108.

brochen und gleichzeitig ein gesundes Gottvertrauen. Ein Teil der Heimat ist verwittert und mit dem Auf-die-Gabel-Legen des Hörers, der die Hiobsbotschaft vom Tod der Großmutter überbringt, schließt sich ein Tor in die Vergangenheit, in die imaginäre Heimat, für immer. Der Regen fällt: „Dieu doit avoir beaucoup de chagrin pour pleurer comme ça“,[540] sinniert die Tochter der Ich-Erzählerin auf Französisch − gerade noch bevor ihr Vater sie wütend darauf hinweisen kann, dass zu Hause nur Persisch gesprochen werde. Eine Konstante mehr löst sich in Nebel auf: "انگار خانهٔ مادر بزرگ مثل خانه‌های توی داستان‌های بچه‌ها یکباره ناپدید می‌شود." („Es ist als würde Großmutters Haus, so wie die Häuser in den Märchen, auf einmal vom Erdboden verschluckt werden.“)[541] Was bleibt, ist die Erinnerung.

Der Ausbruch des Irak-Iran-Krieges hallt in *ʾAvalīn rūz-e ğang* (*Erster Kriegstag*) mit der diesem Ereignis seltsam poetisch gegenübergestellten Phrase "عراق و کنار آن ایران." („Der Irak und daneben der Iran.“) wider.[542] [Dem Originaltext liegt dabei ein lautmalerisches Wechselspiel zwischen den Konsonanten q und k mit den Vokalen ī, e und ā zugrunde („ʿerāq o kenār-e ān Īrān.“), die in der Übersetzung verloren geht.] Die Absurdität der kriegerischen Auseinandersetzung wird durch die rhythmisierte Wiederholung der im Wortgefüge harmonierenden Elemente, die der Aussage des Satzes entgegenstehen, unterstrichen. Die ironische Nachbarschaftsbezeugung der beiden Länder ist gleichzeitig auch ein Hinweis auf die Bilder, die in den Fernsehnachrichten gezeigt werden: das wiederholte Ausstrahlen der Landkarte, auf der die beiden Länder aneinander grenzen, sowie die Kriegsbilder sind die einzige Verbindung, virtuelle Bande, zur Heimat und den dort verbliebenen Anverwandten. Zwiespältige Gefühle, die den Protagonisten im Exil mit dieser Kriegsnachricht erreichen, verdeutlichen die Problematik der im Exil verspürten Unfähigkeit, in die Geschehnisse des Landes einzugreifen. Die Betroffenen werden reduziert zu stillen Zuschauern eines Schicksals, das nicht mehr, aber trotzdem noch immer ihr eigenes ist.

In der letzten Erzählung *Meh* (*Nebel*) finden ein Mann und eine Frau in einem Café zusammen und teilen, umhüllt von Rauch und nebelig-regnerischem Herbstwetter ihre Einsamkeit und beider Exilerfahrung. Der Refrain "توی مه همه آدمها شبیه هم می شوند." (“Im Nebel gleichen sich alle Menschen.”)[543] zeugt von einer verzweifelten Monotonie und der Universalität gewisser Schwierigkeiten, die die Flüchtigen im Exil vereint.

[540] Chafiq: Ğāddeh, meh va…, 103.
[541] Chafiq: Ğāddeh, meh va…, 108.
[542] Chafiq: Ğāddeh, meh va…, 121.
[543] Chafiq: Ğāddeh, meh va…, 166.

II.6.3. Ausblick

Formell sind zwischen Chafiqs erstem und zweitem Erzählband einige Unterschiede zu erkennen. Während der innere Zusammenhang der einzelnen Erzählungen in *Sūg* (*Trauer*) derart stark ist, dass er die sechs Einzelteile des Werks beinahe als Kapitel eines Kurzromans mit wechselnder Erzählperspektive erscheinen lässt, stehen die einzelnen Erzählungen in *Ǧāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*) zwar in einem losen thematischen Zusammenhang, behalten aber ihre Eigenständigkeit im Gefüge des Erzählbandes. Zwischen Erinnerungen sowohl an den vor- als auch den nachrevolutionären Iran, Porträts von Familienmitgliedern und der Schilderung der Exilsituation im Paris der 80er- und 90er-Jahre breitet sich eine Menge sehr unterschiedlicher persönlicher sowie auch gesellschaftlich und politisch relevanter Sujets aus, die jeweils im Einzelnen den Fokus für sich beanspruchen. Während dieser die einzelnen Ausprägungen des Systems und einzelner Persönlichkeiten in den Blick nimmt, zielt der zweite Band, *Sūg* (*Trauer*), auf eine universelle Komponente des Menschseins ab, die versucht, jenseits der in *Ǧāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*) dargestellten geographischen und kulturellen Brüche eine Wahrheit zu formulieren. Dieser Versuch, ein großes Ganzes zu fassen, spiegelt sich in gewisser Weise in dem Umstand wider, dass Chafiqs Figuren nicht wie in ihrem ersten Erzählband Namen erhalten, sondern in *Sūg* (*Trauer*) wie bereits weiter oben erwähnt, in eine Art allgemeingültige „Hülle“ eingeschrieben werden, die lediglich das Geschlecht fixiert: Mann oder Frau.

Die Darstellung der Rolle der Frau in Chafiqs Texten ist insofern interessant, als sich generationelle Unterschiede zwischen den einzelnen Frauenbildern ergeben. Während die ältere Generation, Mütter und Großmütter [so z.B. in *Šekāf* (*Spalt*) oder *Blūs o dāmane moškiyam-rā mipūšam* (*Ich ziehe mein schwarzes Kostüm an*)] an den Haushalt und die Gunst des Ehemannes gebunden sind, werden die jungen Frauen, die sich außerhalb des Irans bewegen, als unabhängig, am öffentlichen Leben teilhabend und geographisch mobil dargestellt [so z.B. in *Molāġāt* (*Begegnung*), *Ǧāddeh* (*Straße*), *Meh* (*Nebel*), *Sāl-e piš, čunīn rūz-ī* (*Voriges Jahr, an demselben Tag*)]. Während die Großmutter den Fluch des ersten, in Sibirien verschwunden geglaubten Ehemannes fürchtet und schließlich auch mit dem Krebs die gerechte Strafe für ihre „voreilige“ zweite Ehe bekommen zu haben glaubt [*Blūs o dāmane moškiyam-rā mipūšam* (*Ich ziehe mein schwarzes Kostüm an*)][544] und die Mutter in *Butehāye tamešk* (*Himbeersträucher*) die Schuld für das Fehlen männlichen Nachwuchs auf sich nimmt,[545] zeigen die Frauen, deren Lebensmittelpunkt sich in Europa befindet, eine andere Art des Selbstbewusstseins und v.a. des sexuellen Selbstverständnisses. Das bereits in *Blūs o dāmane moškiyam-rā mipūšam* (*Ich ziehe mein schwarzes Kostüm an*) anklingende

[544] Chafiq: Ǧāddeh, meh va…, 105.
[545] Chafiq: Ǧāddeh, meh va…, 53.

Penelope-Motiv der im Krieg von ihrem Mann verlassenen oder zurückgelassenen bzw. getrennten (z.B. durch Gefängnisaufenthalt) Frau taucht auch in der Erzählung *Ġatār-e Hamburg*[546] (*Der Zug nach Hamburg*) in einem anderen Licht auf. Das Wiedersehen der Protagonistin mit ihrer ehemals großen Liebe, dessen Entlassung aus dem Gefängnis sie seit Jahren erträumt hat, wird durch die Achsenverschiebungen des Exils zu einem traurigen Erwachen. Bei der Zusammenkunft in Hamburg wird klar, dass nach all den getrennten Jahren ein gemeinsames Leben unmöglich geworden ist. Illusionen und Vergangenheit scheinen hinweg geschwemmt von einer nüchternen Gegenwart. Die weibliche Pflicht zur Treue wird hier parallel zur Aufhebung der Linearität von Geschichten beim Passieren der zeitlichen und geographischen Grenzen als hinfällig erklärt.

Sowohl in der selbstständig im Internet veröffentlichen Novelle *Zan o mard-e ǧavān* (*Die Frau und der junge Mann*)[547] als auch in *Fekr-e keīk poḫtan-rā na-kon* (*Denk‘ nicht einmal daran einen Kuchen zu backen*) wird die Rolle der Frau als Liebhaberin eines jungen Mannes thematisiert. Nūrā bespricht in *Zan o mard-e ǧavān* (*Die Frau und der junge Mann*) mit einer Kollegin die Frage, warum viel häufiger ältere Männer als ältere Damen mit jüngeren Partnern ein Verhältnis eingingen. Für ihre Kollegin scheint die Sachlage vollkommen klar zu sein: Die Frau sehe sich an erster Stelle als Mutter, weshalb die Verführung junger Männer zu nahe an ödipale Konstellationen herankäme. Chafiq stellt diese Behauptung in den fahrenden Raum des Zuges, der Nūrā gemeinsam mit einem jungen Mann, mit dem sie ins Gespräch kommt, durch die Nacht trägt. Mit der schmerzhaften Erfahrung der Frau, die ihre Rolle als Mutter aufzugeben gezwungen war, da sie das Kind verloren (hier in diesem speziellen Fall abgetrieben) hatte, taucht als nächste Frage diejenige auf, welche Bestimmung eine Frau erfährt, falls sie keine Kinder besitzt. Damit tut sich auch die Frage auf, wie sich ihre Weiblichkeit jenseits des Mutterdaseins ausdrücken könnte bzw. inwiefern althergebrachte Rollenschemata überhaupt heute noch als Referenzwert Gültkeit hätten. Als Nūrā sich schließlich an den jungen Mann, der das Alter ihres abgetriebenen Kindes hat, schmiegt und sich seinen Liebkosungen hingibt, überschreitet sie nicht nur die imaginäre ödipale Grenze, sondern mit dem unerwarteten Outing des Mannes, dass er homosexuell sei, wird außerdem noch die Grenze zwischen Homo- und Heterosexualität verwischt.

Die beiden Themen der Erzählbände *Sūg* (*Trauer*) und *Ǧāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*), der Unfalltod eines Kindes und das Exil, haben eine Frage gemeinsam: Es ist die nach dem Weiterleben. Und zwar zumeist in ungewöhnlichen, schmerzhaften oder von der Gesellschaft missbilligten Situationen – Situationen, in denen die Grenzen des Todes, der Angst oder der Kulturen überschritten worden sind. Als Vorbedingung scheint die Akzep-

[546] Chafiq: Ǧāddeh, meh va…, 95-102.
[547] Chahla Chafiq: Zan o mard-e ǧavān. In: „Asar“, Online-Magazin für Kultur und Kritik: http://www.asar.name/2007/04/blog-post_8695.html (14.9.2013).

tanz der Trennung, sowohl der emotionalen von geliebten Personen, als auch der räumlichen von vertrauten Orten, dabei für Chafiq an erster Stelle zu stehen: „On se construit dans le malheur. On ne peut pas sortir du deuil d'un enfant, mais on peut vivre avec dans la dignité et sortir des ténèbres."[548]

[548] Odile Habel: Interview mit Chahla Chafiq: „L'exil en clair obscur", Elle suisse, 19.12.2005.

III. Narrative Resonanzen gelebter Vielheit
Analyse der Erzähltechnik(en)

III.1. Genre-Zwiespalt: Roman und Novelle

Im Sommer 2005 richtete das „Centre de Cultura Contemporània de Barcelona“ mit der Ausstellung „West by East“ die Aufmerksamkeit auf zeitgenössische Okzidentbilder, die in islamisch geprägten Schaffensräumen vom Iran über Nordafrika bis hin zu europäischen Exilorten inszeniert werden.[549] Neben Ausstellungsobjekten der bildenden Kunst, darunter auch Werken der durch das Werk *Persepolis*[550] bekannt gewordenen franko-iranischen Illustratorin Marjane Satrapi, waren Videosequenzen mit Stellungnahmen mehrerer Autoren zu sehen. In einem dieser Interviews erläutert die Exiliranerin Sorour Kasmaï ihrerseits die politische Dimension literarischer Gattungen: „I think democracy exists in the West because the West has had the novel. And despotism reigns in the East because the East has had poetry. The novel develops the democratic imagination because it offers various paths, various destinies, while poetry is despotic.”[551]

Diese Hommage an die Wirkmacht der Literatur mag im ersten Moment übertrieben erscheinen, vor allem da sie auf einen „direkten“ Einfluss der Literatur *auf* die politische Verfasstheit einer Gesellschaft abzielt und nicht wie beispielsweise Tzvetan Todorov eine Interdependenz der beiden Sphären konstatiert: Todorov nimmt das System der Literatur als ein eigenständig in Bewegung befindliches wahr, das – je nach Einwirkung von außen – veränderte Gattungsformen hervorbringt und dadurch wieder auf sein Umfeld Einfluss übt. Einerseits trügen ihm zufolge Gattungen Strukturmerkmale der Gesellschaft und andererseits bestünde auf Grund von Institutionalisierung, wie z.B. durch die Gründung von Schriftstellerverbänden und Literaturverlagen, ein Austausch zwischen Gattungsform und Politik, der in beide Richtungen möglich ist.[552]

So erscheint Sorour Kasmaïs Darstellung einer Allianz zwischen Roman und Demokratie zwar stark verkürzt, jedoch die Stichhaltigkeit ihres Hauptanliegens wird unter Beleuchtung der historischen Genese der modernen persischen Prosaliteratur klar: Das Auftauchen des Romans im Spektrum der persischen Textproduktion vor erst knapp 100 Jahren ist ohne den

[549] Homepage des „Centre de Cultura Contemporània de Barcelona“, http://www.cccb.org/en/exposicio-west_by_east-12969 (28.3.2012).
[550] Marjane Satrapi: Persepolis (4 Bände). Paris: L’Association, 2000-2003; Die autobiographisch inspirierte Comicreihe wurde im Jahre 2007 unter der Regie von Vincent Paronnaud verfilmt.
[551] Zit in: Alan Riding: „Muslim Voyagers in a Distant Land”. In: The New York Times, 3.9.2005.
[552] Vgl.: Tzvetan Todorov: „The Origin of the Genres”, in: New Literary History, Vol. 8, No. 1 (Autumn, 1976) 163.

gesellschaftlichen und politischen Wandel, der sich parallel dazu vollzogen hat, kaum denkbar. Erste Romanversuche fallen in den Zeitraum kurz vor der „Konstitutionellen Revolution", d.h. in den Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert.

Sorour Kasmaï spielt in ihrer oben zitierten Stellungnahme auf die in der Romanform ermöglichte Vielstimmigkeit an, die Raum für die Expression konkurrierender Überzeugungen schafft. Dieser in der Romanfiktion eröffnete „demokratische Raum" kann auch mit dem Raum verglichen werden, der kurzzeitig im Kontext revolutionären Aufbegehrens vorhanden ist. Um dieser Parallele Deutlichkeit zu verleihen, möchte ich ein Modell von Jurij Lotman (1922-1993) hinzu ziehen:[553] Auslöser von Revolutionen sind ihm zufolge oft „Eruptionen an der Peripherie" d.h. marginalisierte Stimmen, deren Vordringen in das Zentrum der Kultursphäre das Ringen um Vorherrschaft zwischen etablierten und isolierten Machtströmungen provoziert. Lotman charakterisiert die im Kontext von Revolutionen ausgelösten Explosionen „als Moment[e] der Gleichsetzung aller Gegensätzlichkeiten. Das Unterschiedliche erscheint als ein und dasselbe. Das ermöglicht den überraschenden Wechsel in völlig andere, unvorhersagbare Organisationsstrukturen. Das Unmögliche wird möglich. Dieser Moment wird erlebt als ein außerzeitlicher Moment, selbst wenn er sich in der Realität über sehr große Zeitabschnitte hinzieht."[554] Dieser Moment temporärer Gleichheit, der durch scheinbare Ausgeglichenheit des Machtgefälles gekennzeichnet ist, soll uns hier vordringlich interessieren. Er wird in Kasmaïs eigenem Werk so wie auch dem anderer Autorinnen (Nahal Tajadod, Fariba Hachtroudi, Chahdortt Djavann) auf verschiedene Art und Weise erzeugt. Dieser Moment scheint einerseits auf Makroebene in seiner ihm innewohnenden Fragilität und Unberechenbarkeit als Schlüssel zu den Enttäuschungen der miterlebten Revolution des Jahres 1979 zu dienen. Und andererseits taucht er auf Mikroebene im Zusammenhang mit der Identitätsstiftung des Individuums und des labilen Moments des „Ausgleichs des Doppelten" innerhalb der Exilsphäre auf.

Diesen Dynamiken, deren Gesetzmäßigkeiten besonders geeignet erscheinen, die jüngsten historischen Ereignisse im Iran darzustellen und die Exilerfahrung in Worte zu fassen, wurde erst relativ spät mit der modernen persischen Prosa ein Klangkörper verliehen. Deren Kollision mit dem europäischen Roman an der Schwelle zum 21. Jahrhundert wirft Fragen nach deren spezifischer Entwicklungsgeschichte auf, weshalb hier zunächst eine Untersuchung des sozio-kulturellen Nährbodens und des gesellschaftlichen Wandels, der diese Entwicklung im Iran befördert hat, vorgenommen werden soll. Die textuelle Abbildung von Explosion und Beschleunigung sowie der Hinweis auf die augenscheinliche Verbindung einer Poetik und Politik der „Gleichheit" wird des Weiteren in Kapitel III.2. illustriert.

[553] Vgl. dazu das Kapitel „Der Begriff der Grenze" in: Lotman: Die Innenwelt des Denkens, 174-190.
[554] Lotman: Kultur und Explosion, 201.

III.1.1. Genregenese und Gesellschaftspolitik

Die Herrscher-Dynastie der Qadscharen, die in den 1790er-Jahren im Iran an die Macht gekommen war, sah sich im 19. Jahrhundert einerseits durch interne Stammeskonflikte, die den nationalen Zusammenhalt bedrohten, und andererseits durch Territorialansprüche der Briten und Russen zunehmend in eine Politik des Despotismus nach Innen und der Hörigkeit nach außen gedrängt. Die imperialistische Machtpolitik Russlands und Großbritanniens drängte das Land durch den Abtritt von Konzessionen und Anleihen ans Ausland, die Beauftragung ausländischer Firmen mit dem Bau der Infrastruktur mit gleichzeitiger Anhäufung von Staatsschulden sowohl in wirtschaftliche als auch politische Abhängigkeit. Eine grundlegend veränderte Bildungspolitik, deren Orientierung nach westlichen Standards erfolgen sollte, wurde durch den Kronprinz und Gouverneur von Täbris, ʿAbbās Mīrzā, angeregt. Er gilt als einer der ersten, der zu diesem Zweck den kulturellen Austausch mit dem Westen förderte. Das „Dār-al-fonūn“ („Haus der Wissenschaft“), eine auf europäischem Lehrkörper fußende Bildungsinstitution nach Vorbild des türkischen Polytechnikums, geht auf seine Initiative zurück und wurde 1851 eröffnet. Die Rekrutierung europäischer Lehrer sowie die Verschickung der Studenten nach Europa war Teil dieses Programms. Da auf Grund der militärischen Auseinandersetzungen mit Großbritannien und Frankreich die Angst bestand, Bildungsinhalte deren Einfluss zu überantworten, wurden vorerst Österreicher und Preußen beauftragt und erst allmählich – als deren weltpolitische Macht geschwächt erschien – griff man auf Franzosen zurück.[555] Das Französische herrschte gemäß seiner Bedeutung am europäischen Hofe in den neuen iranischen Lehrinstitutionen als Lehrsprache vor, was die Verbreitung des französischen Kulturguts förderte. Dem Vorbild des „Dār-al-fonūn“ folgten eine Reihe weiterer Schulgründungen nach europäischem Modell, die radikal das intellektuelle Klima verändern sollten. Die Öffnung gegenüber französischen Bildungsstandards kreierte zunehmend die Notwendigkeit von Übersetzungen, vielfach auch zur Bereitstellung von Unterrichtsmaterialien. In Anbetracht der übersetzen Werke fällt eine eindeutige Präferenz von Autoren historischer Romane auf (z.B. Victor Hugo, Alexandre Dumas, Eugène Sue), während den Vertretern des Realismus (Stendhal, Flaubert) vorerst gar keine Beachtung geschenkt wurde.[556] Der historische Roman ist so auch das erste Romangenre, das im Iran von Bāqer Ḫosravī und Šeyḫ Mūssā Naṣrī etabliert wurde. Bozorg Alavi vermutet hinter dieser Präferenz das Bestreben der *Intelligentsia*, in Zeiten des politischen Aufruhrs den Patriotismus, das Selbstbewusstsein der Iraner und deren Empfänglich-

[555] Vgl.: Christophe Balaÿ und Michel Cuypers: Aux sources de la nouvelle persane. Paris: Éditions Recherche sur les civilisations, 1983, 17.
[556] Für eine genaue Auflistung der übersetzten Werke siehe: Balaÿ/Cuypers: Aux sources de la nouvelle persane, 29ff.

keit für nationalistische Mobilisierung über Auffrischung der „glorreichen Vergangenheit“ zu schärfen. In diesen Werken wurde v.a. die vorislamische Zeit (Zarathustrakult, Sassanidenkönige, Mani, Mazdak) gefeiert und alles Islamische als bitteres Zeichen der arabischen Invasion zurückgewiesen.[557]

Erst während Reżā Schahs Regierungszeit (1925-41) fand der soziale Roman (z.B. Mošfeq Kāẓemis *Tehrān-e maḫūf*) und die Novelle mit Autoren wie Ǧamālzāde oder Ṣādeq Hedāyat Nachahmer. Da die Übersetzer zum großen Teil auch selbst Autoren waren, eventuell sogar längere Auslandsaufenthalte in Europa hinter sich hatten,[558] war für den Einfluss ausländischer Werke auf die iranische Literaturproduktion eine Schneise geschlagen worden. Die Synthese des vom Westen, vordringlich aus Frankreich, importierten Romans mit eigenen narrativen Traditionen sollte in Folge die Literaten auf ihrer Suche nach einer eigenständigen nationalen Ausprägung der modernen Prosa begleiten.

Die Drucktechnik, für deren Fußfassen auf iranischem Boden bereits erwähnter ᶜAbbās Mirzā verantwortlich war,[559] stellt eine nicht zu vernachlässigende Voraussetzung für diese Entwicklungen auf kultureller Ebene dar. Er installierte die ersten typographischen Druckerpressen 1811/12 in Täbris.[560] Da die Kalligraphie einen hohen Stellenwert genoss und von klerikaler Seite Sorge bestand, die Drucktechnik könne dem Koran seinen sakral erhabenen Charakter nehmen,[561] verzögerte sich im Iran die allgemeine Akzeptanz des „neuen Speichermediums“. Die Wichtigkeit dieser technischen Neuerung ist nicht zu unterschätzen, da eine zu großem Teil auf orale Tradition gestützte Kultur, die mnemotechnischen Grundsätzen getreu Ornament, Ritual und Symbolik pflegte, sich zu einer schriftlichen Kultur mit „ausgelagertem Gedächtnis“ entwickelte.[562] Die Drucktechnik ermöglichte eine schnelle Verbreitung von Schriften mit größerer Reichweite – so auch die zögerliche Herausbildung einer iranischen Presselandschaft mit der dem Medium eigenen Entschlackung des überladenen, schnörkeligen Prosajargons, wie er von Beamten der Qadscharen-Dynastie bei-

[557] Vgl.: Bozorg Alavi: Geschichte und Entwicklung der modernen persischen Literatur. Berlin: Akademie-Verlag, 1964, 117.

[558] Viele Erneuerer der Prosa hatten einige Jahre im europäischen Ausland verbracht, so u.a.: Dehḫodā floh unter Moḥammad ʿAlī Schah (Regierungszeit: 1907−1909) nach Frankreich; Ǧamālzāde absolvierte seine schulische Ausbildung im Libanon und in der Schweiz; Ṣādeq Hedāyat besuchte eine französische Schule in Teheran, studierte in Paris, wo er auch seine Exiljahre verbrachte.

[559] Die ersten persischen Pressen existierten bereits Ende des 18. Jahrhunderts, jedoch außerhalb des Irans, nämlich in Indien (Kalkutta und Bombay). Dank der fortgeschrittenen Technik, die von den Briten dort etabliert worden war, konnten daher im 19. Jahrhundert bereits persische Werke gedruckt werden. Dies kam besonders der großen Anzahl dort angesiedelter Iraner, die sich teilweise im politischen Exil befanden, zu Gute. Liberale Ideen, die der konstitutionellen Bewegung Vorschub leisteten, wurden so in Umlauf gebracht.

[560] Täbris galt dank ᶜAbbās Mirzās Reformbemühungen lange Zeit als intellektuelles Zentrum im Iran und war Teheran in gewissen Entwicklungen – so auch der Drucktechnik − voraus. Die Nähe zum osmanischen Reich, dessen Modernisierungsbestrebungen ansteckend gewirkt haben könnten, mag mit ein Grund für diesen Umstand gewesen sein.

[561] Es ist denkbar, dass durch die massenhafte Reproduktion des Korans eine Entwertung, ja vielleicht sogar Entweihung desselben befürchtet wurde. Außerdem sieht der Islam bestimmte Regeln in der rituellen Praxis vor, die den Umgang mit dem heiligen Buch, so auch dessen Berührung, betreffen; dazu zählt v.a. auch die religiöse Waschung und der respektvolle Umgang mit dem Koran, der durch die maschinelle Reproduktion weniger Berücksichtigung finden konnte und evt. dadurch Unmut bei den Klerikern hervorrief.

[562] Vgl.: Lotman: Die Innenwelt des Denkens, 338-342.

spielsweise zur Darstellung zeitgeschichtlicher Ereignisse angewandt wurde, und Aufweichung strenger rhetorischer Regeln, was zu einer Ausweitung des Literaturbegriffs und in weiterer Folge auch zur Zuerkennung des Literaturstatus für die Prosa führte.

Der Ausbau von Bildungsinstitutionen, damit auch das Voranschreiten der Alphabetisierung und der Zugang der Massen zu Literatur und Wissenschaft hatten weitreichende Konsequenzen für die Gesellschaftsstruktur innerhalb des Landes. Ein allmählich erstarkendes Bürgertum[563] und die intellektuelle Elite des Landes, die *Intelligentsia*, stellten die Trägerschicht reformistischer und nationalistischer Ideen bereit. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kristallisierte sich daraus eine Oppositionsbewegung, die als treibende Kraft in den konstitutionellen Forderungen der Revolution von 1906 fungieren sollte. Auf Grund strenger Zensurmaßnahmen mussten sich reformerische Kräfte im Exil organisieren. Zu den Exilorten der Oppositionellen zählten u.a. Istanbul [Gründung der Zeitung „Aḫtār" („Stern")], Kairo [Gründung der zwei wichtigen Zeitungen „Ḥekmat" („Weisheit") und „Sorayā"], Delhi [Gründung der Zeitung „Aḫbār" („Nachrichten")], wo der Printjournalismus weniger strengen Restriktionen unterlag und die Qualität der Zeitungen die des Irans um ein Vielfaches überstieg.[564] Zum Teil übte das diplomatisch-französische Milieu sowie Entwicklungen der dort üblichen Literaturtraditionen Einfluss auf die Exilgruppen aus, sodass auch erste Romanversuche im Exil denen des Irans zuvorkamen (z.B. erschient Zeyn ol-ᶜābedin Maraāqeis „Siyāhat-nāme-ye Ebrāhim Beyg" [dt.: Das Reisetagebuch des Ebrāhim Beyg] 1888 in Istanbul).[565] Durch die Aktivitäten der Opposition im Exil, die im Zuge der „Konstitutionellen Revolution" erst eine klare Kontur bekamen, wurde die Qadscharen-Autokratie langsam von außen untergraben. (Ergänzend soll hier erwähnt werden, dass auch in den 1970er-Jahren ähnliche Mechanismen im Iran abliefen: Der „Revolutionsführer" Khomeini, bereitete den Umsturz der Pahlavī-Dynastie aus dem irakischen und später französischen Exil vor.) Mit der Proklamierung der Konstitution von 1906 wurde der offizielle Beginn der Revolution historisch festgesetzt und mit dem Fall des Schahs Moḥammad ʿAlī Šāh Qāğār 1909 ein vorläufiger Etappensieg verzeichnet. Tatsache ist jedoch, dass die über Jahrhunderte verhärtete Zentralmacht des Feudaladels so schnell nicht gelähmt werden konnte und dies zudem

[563] Im Zuge einer Reform des Staatsapparates wurde die Aufstockung des Beamtenstabes von Staatsfunktionären am Hofe und in Institutionen, die mit der Landesverwaltung betraut waren, vorgenommen. Hauptsächlich wurden zu diesem Zweck Personen aus der Provinz rekrutiert und ausgebildet. Sogenannte *mostūfiyān* (Sekretäre) oder *darbāriyān* (Höflinge) – Angehörige der sich gerade im Aufbau befindlichen Mittelschicht – gingen aus dieser Aktion hervor. Jene unterhielten diplomatische Beziehungen mit Europa und drückten in Reiseberichten ihre Bewunderung gegenüber dem industriellen Fortschritt der Gastländer aus (z.B. Mirzā Abolqāsem Qāᶜem-Maqām, ein enger Mitarbeiter des Kronprinzen ᶜAbbās Mirzā, des Sohnes Fatḥ ʿAlī Schahs). Ihre Schilderungen waren in relativ nüchternem, fließenden Stil verfasst, an dem sich spätere Schriftsteller der modernen Prosa orientieren sollten.
Nennenswerten Einfluss gewinnt das Bürgertum ab dem Zeitpunkt der „Konstitutionellen Revolution", die die in der Hand des Qadscharen-Schahs gebündelte Zentralmacht maßgeblich schwächte. Vgl. dazu: Alavi: Geschichte und Entwicklung der modernen persischen Literatur, 17.

[564] Vgl.: Balaÿ/Cuypers: Aux sources de la nouvelle persane, 34.

[565] Vgl.: Christophe Balaÿ: La genèse du roman persan moderne. Téhéran: Institut français de recherche en Iran, 1998, 10; 18.

auch nicht den Interessen der lauernden imperialistischen Großmächte entsprochen hätte. Trotzdem taten sich zeitweise Lücken auf, in denen eine langsam erstarkende Mittelschicht Widerstand demonstrieren konnte. Beispielsweise kam es nach der „Konstitutionellen Revolution“ (ab ca. 1910) zur Liberalisierung des Zeitungswesens und somit zu einer jähen Ausweitung der Presselandschaft. Die Literaturzeitung nach europäischem Muster[566] tauchte als neues Medium auf, bot den Ort für literaturkritische, politische Diskussionen und brachte Übersetzungen europäischer Werke in Umlauf. Übersetzer- und Autorenvereine waren die Paten solcher Printprojekte.[567]

Die Erneuerungsbewegung in der Literatur ging zunächst von der Prosa aus. Übersetzungen französischer Romane wurden früher als die der Lyrik in Angriff genommen, wodurch sich der Innovationsdrang auch bei ersterer früher bemerkbar machte.[568] Der Roman bot zudem eine geeignete Schablone für die Äußerungen einer im Wandel begriffenen Gesellschaft, die die starre Struktur der Lyrik in der klassischen Form noch nicht aufzunehmen im Stande war. Die bereits angesprochene mündliche Prägung der Kultur hatte über Jahrhunderte hinweg eine Ordnung in der Literatur vorgegeben, in die sich die Poesie mit einer gewissen mnemotechnischen Funktion einfügte.[569] Der langen Tradition strenger Reimschemata verpflichtet übte sie auf die Dichter starke ästhetische Zwänge aus. Dieser Umstand kann mit Hilfe von Lotmans Beschreibung des Zentrums (hier Poesie als Zentrum des literarischen Kanons) als der höchsten Stufe struktureller Organisation, in dem Homogenität und semantische Stabilität auf Grund selektiver Regulierungsmaßnahmen vorherrschen, theoretisch nachempfunden werden. Normen, Grammatiken, Etiketten vereinheitlichen den Kern der Kultursphäre, wobei die im Zentrum vorherrschende Kultur Gefahr läuft, an Dynamik und Flexibilität einzubüßen.[570] Die Durchsetzung der Verschriftlichung vereinfachte die semiotischen Strukturen der Sprache, da nicht mehr zwangsweise das Memorieren der Schriften mit deren Konsum verbunden war. Während moderne Tendenzen auf dem Gebiet der Prosa begrüßt wurden, ja häufig auch der Mode eines klischeehaft verklärten Okzidentbildes entgegen kamen,[571] trafen Erneuerer der Lyrik auf vehementen Widerstand. Die sprachlichen und auf das Versmaß bezogenen Vorgaben galten als Richtwert, von dem Abweichungen nicht toleriert wurden. Klassisch iranische Erzählliteratur hingegen umfasste neben den großen Epen in Versform [z.B. Ferdūsīs *Šāhnāme* (*Buch der Könige*), 11. Jhdt, oder

[566] Vgl.: Balaÿ/Cuypers: Aux sources de la nouvelle persane, 48.
[567] Ab 1916 erschien in Berlin die Literaturzeitschrift Kāve, die hier auf Grund der Mitarbeit des Exiliraners Ǧamālzāde von Wichtigkeit erscheint, worauf im Folgenden noch näher eingegangen wird. Seine Novelle *Fārsī šekar ast*, iranische Pionierin dieses Genres, erschien dort erstmals 1921. Die Zeitschrift nahm eine Schlüsselposition bei der Veröffentlichung französischer Literatur in Übersetzung (v.a. Victor Hugo, Alexandre Dumas, Jules Verne) ein.
[568] Vgl.: Balaÿ: La genèse du roman persan moderne, 456f.
[569] „Die Welt des mündlichen Gedächtnisses ist voll von Symbolen.“ (Lotman: Die Innenwelt des Denkens, 342).
[570] Lotman: Die Innenwelt des Denkens, 170.
[571] Vgl.: Balaÿ: La genèse du roman persan moderne, 179.

Neẓāmīs *Ḫosrū o Šīrīn*, 12. Jhdt] Prosawerke, deren literarischer Wert weniger hoch gehandelt und deshalb deren Form auch nicht heftig verteidigt wurde: historische Annalen, didaktische Literatur in Form der „Fürstenspiegel" [z.B. *Qābusnāme* (*Sittlicher Ratgeber*) oder *Siāsatnāme* (*Buch der Politik*)], jene der Herrscherklasse zugedachten Darstellungen der Etikette zu Hofe, oder der „qesseh" (Geschichte), in der typisierte Charaktere entsprechend ihrer Verortung im traditionellen Standesgefüge Vorbildfunktion übernahmen und wenig elaboriert bzw. unrealistisch dargestellt wurden. Als Folge der verhältnismäßig späten Dynamisierung sozialer Strukturen, langsamer Zersetzung feudaler Hierarchien und Auftauchen einer Mittelschicht, setzten auch eingehende Charakterbeschreibungen (Nachempfinden dynamischer Charaktere im Sinne z.B. des Entwicklungsromans) in der Literatur erst mit dem 20. Jahrhundert ein.[572] Da keine indigene Form des Dramas, hingegen aber das schiitische Passionsspiel (*taʿziye*) mit stereotyper Rollenverteilung existierte, wurde die Entwicklung individueller Persönlichkeiten wenig vorangetrieben. Selbst die Charaktere in den frühen Prosawerken von Hedāyat und Ǧamālzāde sind statisch, unterliegen keiner Veränderung, freiem Willen und Aktion.[573] Ǧamālzādes Charaktere werden durch ihre äußeren Umstände, ihren Akzent und ihre Lebensbedingungen, die sozialen Gegebenheiten, nicht aber durch ihre individuelle Persönlichkeit gekennzeichnet. Die Akzentuierung spezifischer Charaktere als Phänomen der Moderne taucht allmählich im Roman der 1950-er Jahre auf, der sich dem Aufeinanderprallen zwischen Individuum und Gesellschaft, so auch der Mobilität des Individuums innerhalb derselben, widmet. Davaran Ardavan weist aber in seinem Artikel „Iranian Diaspora Literature Since 1980" darauf hin, dass die Kreation von Identitäten in Differenz zur etablierten Ordnung auf Grund der unterschiedlichen autoritären Regime, die das Geschick des Landes über das Jahrhundert verteilt lenkten, erst in der Emigration zu seiner vollen Entfaltung hätte finden können.[574]

Da Prosa also in der klassischen iranischen Gattungslandschaft eine sekundäre Rolle – Christophe Balaÿ unterstreicht hier auch seine periphere Position[575] – einnahm, gab es keine strengen Formschemata, in die sich die Autoren einzufügen hatten und die eine Trägheit gegenüber Veränderungen verursacht hätten. Somit entging die Prosa einer „Querelle des anciens et des modernes", musste aber umso mehr die Anerkennung im literarischen Kanon hart erarbeiten wie Ehsan Yarshater unterstreicht: „If modern poetry had to fight for its individuality against classical tradition like a rebellious adolescent against strict and powerful

[572] Vgl.: Hashem Ahmadzadeh: Nation and Novel. A Study of Persian and Kurdish Narrative Discourse, Diss. Uppsala Universitet, 2003, 97.
[573] Vgl.: Ardavan Davaran: „Iranian Diaspora Literature Since 1980: Contexts and Currents", in: Literary Review, Fall 1996, Vol. 40, Farleigh Dickinson University, 1996, 7.
[574] Vgl.: Davaran: „Iranian Diaspora Literature Since 1980", in: Literary Review, Fall 1996, Vol. 40, 12.
[575] Vgl.: Balaÿ: La genèse du roman persan moderne, 457.

parents, modern fiction had to fight like an orphan for its very existence."[576] Obschon ausgereifte moderne Prosaliteratur mit den 1920er-Jahren datiert wird, wurde sie jedoch noch lange nicht zu diesem Zeitpunkt hochgeschätzt. In den 1950er-Jahren noch notiert Bozorg Alavi im Berliner Exil: "Noch heute glauben viele gebildete Iraner, daß die Kunst mit der Poesie beginnt und mit der Poesie aufhört. Ein Prosaschriftsteller wird von ihnen nicht ernst genommen…"[577]

III.1.2. Das Volksidiom wird literaturtauglich

Ǧamālzāde fasste 1919[578] in seinem Vorwort zur Novellensammlung *Yekī būd yekī na-būd*, das inzwischen als „Manifest" in die Literaturkritik einging, Ideen in Worte, die direkt als Nachwehen der „Konstitutionellen Revolution" zu verstehen sind: Seine explizit formulierte Forderung nach einer „Demokratisierung der Literatur"[579] über das Etablieren des Volksidioms als Literatursprache war ein Aufruf an die Schriftsteller, der unter moralisierend-pädagogischem Banner erfolgte: Literatur sollte nicht mehr der Elite vorbehalten, sondern der breiten Masse zugänglich gemacht werden. Jede/r sollte samt seiner sprachlichen Eigenheiten und Lebensumstände Gegenstand der literarischen Auseinandersetzung sein können. Der Roman/die Novelle,[580] „Novum aus dem Westen", solle auf nationaler Basis weiterent-

[576] Ehsan Yarshater: „The Modern Literary Idiom", in: Ehsan Yarshater (Hg.): Iran faces the Seventies. NY: Praeger Publisher, 1971, 303, zit. in: Hashem Ahmadzadeh: Nation and Novel. A Study of Persian and Kurdish Narrative Discourse, Diss. Uppsala Universitet, 2003, 100.

[577] Bozorg Alavi: Das Land der Rosen und der Nachtigallen. Berlin: Kongreß-Verlag, 1957, 111.

[578] Ǧamālzāde (1892-1997) verfasste das Vorwort 1919 in Berlin, wo zwei Jahre später die sechs Novellen umfassende Sammlung *Yekī būd yekī na-būd* (*Es war einmal…*) veröffentlicht wurde. Balaÿ weist auf das Phänomen der engagierten Vorworte (Manifeste) hin, die bei Übersetzungen europäischer Werke während der „Konstitutionellen Revolution" sehr häufig geschrieben wurden: Es handelte sich dabei um Erklärungen zur Textauswahl, politischen und sozialen Anliegen, Technik der Übersetzung etc., kam aber bei Prosawerken eher selten vor, was das Vorwort zu *Yekī būd yekī na-būd* in seiner Anregung zu „politischer Aktion durch Literatur" zu einem Sonderfall macht. Vgl.: Balaÿ: La genèse du roman persan moderne, 26.

[579]

"...عموماً همان جوهر استبداد سیاسی ایران که مشهور جهان است در مادهٔ ادبیات نیز دیده میشود باین معنی که شخص نویسنده وقتی قلم در دست میگیرد نظرش تنها متوجه گروه فضلا و ادباست و اصلاً التفاتی بسایرین ندارد و حتی اشخاص بسیاری را نیز که سواد خواندن و نوشتن دارند و نوشته های ساده و بی تکلف را به خوبی میتوانند بخوانند و بفهمند هیچ در مد نظر نمیگیرند و خلاصه آنکه پیرامون "دموکراسی ادبی نمیگردد."

(„…in der Literatur findet man ebenso die Gesinnung des iranischen Despotismus, der in der ganzen Welt bekannt ist: wenn ein Schriftsteller zur Feder greift, sorgt er sich tatsächlich nur um einen kleinen Kreis von Gelehrten und kümmert sich keinesfalls um die anderen, nicht einmal um diejenigen, die wahrhaftig sehr zahlreich sind, die lesen und schreiben sowie leicht verständliche Werke verstehen können. Kurzum, sie kümmern sich in keinster Weise um die ‚literarische Demokratie'.")

Moḥammad ʿAlī Ǧamālzāde: Yekī būd, yekī na-būd. Teheran: Čāpḫāne-ye Bahār, 1958, 2.

[580] Ǧamālzāde unterscheidet unscharf zwischen den einzelnen Prosagenres: in seinem Vorwort spricht er abwechselnd von den Prosakurzformen „ḥekāyat", „qesse" und dem aus der westlichen Literatur übernommenen „romān", präsentierte aber mit *Yekī būd yekī na-būd* Novellen. Hashem Ahmadzadeh weist in *Nation and Novel. A Study of Persian and Kurdish Narrative Discourse* (Uppsala Universitet, 2003, 64f) auf den Umstand hin, dass die persischen Termini literarischer Genres uneinheitlich Anwendung fänden und auch auf Grund der unterschiedlichen Entwicklungen bzw. Genregenese eine Übertragung europäischer Konzeptionen teils Schwierigkeiten mit sich brächte. Damit wird deutlich, dass Ǧamālzādes großzügige Behandlung des Terminus „Novelle"

wickelt werden und so der Annäherung sozialer Schichten innerhalb eines Landes großer hierarchischer, kultureller und sozialer Disparitäten zuträglich sein.[581] Voraussetzung eines solchen Anliegens war die durchgehende Alphabetisierung der Bevölkerung, welche mit der Einführung der allgemeinen Schulpflicht für 6- bis 13-Jährige unter Reżā Schah Pahlavī ermöglicht wurde. „Das homogene Medium Schrift" war so auch „sozialstatistisch homogen"[582] geworden. Ǧamālzāde war der Überzeugung, Literatur könne die intellektuelle Entwicklung des Landes vorantreiben, ein Vorhaben, das Ǧamālzāde den Vorwurf einbrachte, ein „Moralist"[583] zu sein. Ǧamālzāde war stark beeinflusst von den reformerischen Ideen seines Vaters, der unter Moḥammad ʿAlī Schah als Oppositioneller hingerichtet worden war. Seine Ausbildung absolvierte Ǧamālzāde fast ausschließlich im Ausland, nämlich im Libanon, in der Schweiz und in Frankreich. Mit 24 ging er nach Berlin, wo er neben seiner Arbeit bei der iranischen Botschaft die Literaturzeitung „Kāve" mit herausgab. Den Beinamen „Vater der Novelle" verdankt er seiner bewussten Einführung eines europäischen Literaturgenres in die persischsprachige Literatur, mit dem vor ihm bereits Dehḫodā[584] experimentiert, sich aber nicht mit möglichen politischen Implikationen desselben auseinandergesetzt hatte. Ǧamālzāde war sich vollkommen bewusst, dass es sich um ein neues Phänomen handelte, dessen Auftauchen für die soziale Entwicklung des Landes von Vorteil war. Er selbst verzichtete zwar in seinem literarischen Werk nicht immer auf sprachliche Ornamentik, beherzigte aber das selbst erhobene Postulat, zeitgenössische Alltagssprache und deren Redewendungen darin einzubauen. Er wollte so einen größeren Spielraum, der sich ihm zufolge in der Sprachentwicklung abzeichnete, seine Anerkennung zollen. Der Anhang zu *Yekī būd yekī na-būd* enthält ein Glossar umgangssprachlicher Termini − ein Projekt, das 1962 in die Edition eines Wörterbuchs („Farhang-e loqāt-e ʿāmiyāne"[585]) mündete.

---

kein Einzelfall in der persischsprachigen Literaturkritik ist. Vgl. dazu auch Balaÿ: La genèse du roman persan moderne, 79.

[581] Vgl.: Ǧamālzāde: Vorwort zu *Yekī būd yekī na-būd*, zit. in: Balaÿ/Cuypers: Aux sources de la nouvelle persane, 131-137.

[582] Friedrich Kittler: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986, 17.

[583] Balaÿ/Cuypers: Aux sources de la nouvelle persane, 139.

[584] Dehḫodā (1879-1956), Sohn eines bürgerlichen Grundbesitzers, besuchte die schiitische „madrasa" (Koranschule) sowie auch eine Schule nach europäischem Muster („École des Sciences Politiques", Teheran) d.h. er genoss eine Bildung, die ihn sowohl traditionell religiös als auch nach westlichen Maßstäben bildete und tiefe Einblicke in beide Kulturen erlaubte. Dies wird besonders deutlich in der scharfsichtigen Kritik der verschiedenen Gesellschaftsschichten, für die er stellvertretend jeweils charakteristische Persönlichkeiten in seinen Satiren herausarbeitet.

[585] Moḥammad ʿAlī Ǧamālzāde: Farhang-e loqāt-e ʿāmiyāne. Teheran: Farhang-e Irān-zamīn, 1962.

III.1.3. Reifungsprozesse der Prosa

Obgleich das Los der Nation ab den 1920er-Jahren für ein halbes Jahrhundert in den Händen der Pahlavī-Dynastie[586] lag, deren Regierungsstil diktatorisch und repressiv gegen die Opposition vorging, tauchten dennoch punktuell in liberaleren Phasen Kräfte auf, die den Zusammenschluss von Gewerkschaften, Frauenverbänden und politischen Parteien [so auch die linke „Tūdeh-Partei" („Volks-" bzw. „Massen-Partei")][587] förderten. Das Großbürgertum profitierte von den Modernisierungsbestrebungen unter der Pahlavī-Dynastie, während sich v.a. die prekäre Situation der Landbevölkerung und Arbeiter verschärfte. Der Kapitalismus war mit dem Feudalsystem ein Bündnis eingegangen, wodurch es zu Spekulation mit Grund und Boden kam, was der landwirtschaftlichen Produktion schadete. Die Anhäufung absurder Reichtümer und Entstehung einer neureichen Schicht vergrößerte die Kluft zwischen arm und reich – ein Konflikt, der früher oder später eskalieren musste. Die Gründe der Auflehnung gegen die Pahlavī-Herrschaft waren mannigfach und von den verschiedensten Gesellschaftsschichten in der „Islamischen Revolution" 1979 getragen. Der Wunsch, Roman und Novelle in den Nationalkanon einzubinden und speziellen Sprach- und Gesellschaftsbedürfnissen anzupassen, prägte nach Ǧamālzāde das Schaffen von Autoren und Autorinnen wie Ṣādeq Čūbak, Ṣādeq Hedāyat und Sīmīn Dānešvar (der ersten iranischen Prosaautorin)[588] und gipfelte mit der Revolution 1979 in einer regelrechten Explosion der modernen Erzählliteratur, insbesondere unter letzteren, den weiblichen Exponentinnen. Inwiefern Ǧamālzādes Forderung nach Berücksichtigung der im Roman ermöglichten Stimmenpluralität Sorour Kasmaïs Suche nach dem adäquaten literarischen Genre der Gegenwart, die bereits in dem eingangs zitierten Kommentar zur Korrelation zwischen Demokratie und Roman zu erkennen ist, zeigt sich auch in ihrem Roman *Le cimetière de verre*. Dessen Urfassung schrieb Kasmaï auf Persisch (*Gūrestān-e šīše-ī*), um sich der Herausforderung dieses Genres in der durch das Erbe der Poesie belasteten Muttersprache zu stellen. Kasmaï legt in *Le cimetière de verre* der Figur des Jalal Hekmat genretheoretische Überlegungen in den Mund, die gleichzeitig ihre eigene Herangehensweise an die Romankonzep-

[586] Reżā Ḫān, ehemaliger Brigadengeneral, wurde 1921 durch einen Staatsstreich Premierminister. Er hatte sich anlässlich seiner Krönung zum Schah (1926), die er selbst in die Wege geleitet hatte, die dynastische Bezeichnung „Pahlavī" angeeignet, die eine Abstammung von der alten Sassaniden-Dynastie suggerierte und so perfekt in das nationalistische Regierungsprogramm passte, das durch Verehrung vorislamischer Zeit den Nationalismus im Land schüren sollte. Modernisierungstendenzen und Nationalismus drängten sich so auf allen Ebenen der Kultur auf: Die Sprache wurde von europäischen oder arabischen Lehnworten „gereinigt" (in dieselbe Kerbe schlug z.B. auch die Einführung der persischen Monatsnamen im Kalender, die davor arabische und türkische Bezeichnungen trugen). Um den Verwaltungsaufwand in dieser Sache zu bewältigen, gründete Reżā Schah 1935 eine Sprachakademie, die „Farhangestān", die mit der „Sprachplanung" beauftragt wurde.
(Vgl.: Alavi: Geschichte und Entwicklung der modernen persischen Literatur, 125ff)

[587] Jene war sehr stark von marxistisch-leninistischen Standpunkten beeinflusst. Ihr Sprachrohr war die Zeitschrift „Mardom" („Volk"), bei der u.a. Ehsan Tabari, einer der Parteigründer, die Redaktion innehatte.

[588] Mit Sīmīn Dānešvars Novellensammlung *Ateš-e Ḫāmūš* (*Erlöschtes Feuer*, 1947) und ihrem Roman *Savūšūn* (*Drama der Trauer*, 1969) erschien die erste „weibliche Prosa" der iranischen Literaturgeschichte.

tion untermauern. In einem von Farivar erinnerten Gespräch erklärt Hekmat das Epos zu einem überkommenen Genre, das den „Anforderungen einer zeitgenössischen Darstellung" der Welt nicht mehr gewachsen sei. Farivar wendet sich darin mit folgenden Worten an Hekmat:

> - Firdoussi fait de Jamshid le premier roi!...
> - Il avait raison!... Il utilisait son matériau en fonction des besoins du genre qu'il avait adopté, c'est-à-dire l'épopée!... Mais ces temps sont révolus. Nous avons le droit de traiter le mythe de Jamshid selon nos propres besoins.
> - Nos propres besoins?
> - Le roman!... Le temps des épopées est révolu. Si Jam est le plus grand personnage de notre culture, il ne peut plus continuer à être une épopée… Il est un homme au sens contemporain du terme! Un rebelle! Il dit non à Ahura Mazda, se fait chasser du ciel, mais ne baisse pas les bras et construit la citadelle souterraine…[589]

Die Figur des Hekmat, der, wie bereits in Kapitel II.4. angesprochen, dem für die iranische Prosaliteraturgeschichte prägenden Ṣādeq Hedāyat nachempfunden ist, schreibt an seinem Lebenswerk, einem Roman über Jamshid. Diese mythische Gestalt, deren Namen (Jamshid) bereits die fundamentale Gespaltenheit des sowohl für die vorislamische iranische Kosmologie als auch für die gesamte iranische Kultur prägenden Dualismus in sich trägt,[590] lebt nicht nur in Hekmats, sondern auch in Kasmaïs Vorstellungswelt weiter: Die dem *Cimetière de verre* eingeschobenen Passagen des *Avesta* führen die während der „Islamischen Revolution" zeitlich angesiedelte Romanhandlung mit dem Zerwürfnis zwischen Jamshid und Ahura Mazda parallel. Kasmaï stellt sich also mit ihrem ersten Roman selbst der Herausforderung, die Hekmat wie oben zitiert formuliert: Sie bemüht sich um die Aktualisierung eines tief in ihrer muttersprachlichen Kultur verankerten Mythos in einer adäquaten literarischen Form. Dass bei der Besetzung der Protagonistin ihre Wahl auf Mithra, eine weibliche „Rebellin", d.h. das Gegenstück zum mythologischen Revolutionär Jamshid gefallen ist, dürfte dabei kein Zufall sein. Für die Darstellung der „islamischen" sowie in gewissem Sinne auch der „weiblichen Revolution" (sofern man *Le cimetière de verre* als Entwicklungsroman Mithras liest) auf der historischen Blaupause einer Nation erscheint Kasmaï der Roman angemessen. Die Eignung des Romans, mit den zeitgenössischen Erfordernissen Schritt zu halten, die Hekmat in der zitierten Passage des *Cimetière de verre* suggeriert, begründet Michail Bachtin über die im Roman im Gegensatz zu Poesie und Epos ver-

[589] Kasmaï: Le cimetière de verre, 181.
[590] Siehe dazu Näheres in Kapitel III.4.1.

mittelte Form der Unabgeschlossenheit.[591] Diese ermögliche es dem Roman über ein Gattungsgedächtnis mit seinen Vorläufern verbunden zu bleiben um dort etablierte Muster zu variieren: „Die Gattung lebt in der Gegenwart, ist jedoch immer ihrer Vergangenheit, ihres Ursprungs eingedenk. Sie repräsentiert das schöpferische Gedächtnis im Prozeß der literarischen Entwicklung und ist daher in der Lage, die Einheit und die Kontinuität dieser Entwicklung zu gewährleisten."[592] Kasmaï formuliert einen ähnlichen Gedanken in einem Interview mit „Typo Online", indem sie den Roman als lebendige Form bezeichnet, die über einen gewissen Grad an Eigendynamik verfüge. Dem Autor falle beim Schreiben des Romans nicht die volle Kontrolle über die darin erklingenden, dem Unbewussten entspringenden Stimmen, dafür jedoch die Aufgabe des Dirigenten zu:

> Je ne choisis pas mes personnages. L'auteur c'est comme un chef de gare: les trains arrivent et ce sont les voyageurs qui choisissent dans quelle gare descendre. […] Je pense que le roman n'est pas comme une nouvelle ou un conte où l'auteur choisit quelle histoire il va raconter, et avec quels personnages. Le roman n'est pas une simple histoire, c'est un être vivant, un organisme avec son énergie propre. C'est lui qui vous tire. Parfois j'ai des personnages qui viennent, s'imposent et racontent.[593]

Die formale Offenheit des Romans begünstigt also den Abdruck eines vielschichtig organisierten Denkens und die Manifestation eines kollektiven sowie individuellen Gedächtnisses (sowohl inhaltlich als auch beispielsweise hinsichtlich eines formalen literarischen Erbes unter fragmentarischer Einbindung traditioneller literarischer Formen) unter steter Rückkoppelung auf die Gegenwart des Schreibenden. Der Roman relativiert so auch die Rolle des Autors als demjenigen, der vollkommene Autorität über das Geschriebene innehat – ein autokratisches wird also durch ein demokratisches Prinzip ersetzt. Die einzelne Stimme, die in der Poesie erklingt, wird gegen eine Vielstimmigkeit, die der Roman laut Kasmaï der griechischen Tragödie schulde, eingetauscht.[594] Ihre bereits in Kapitel II.4. angesprochene Affinität zum Theater drückt sich auch im *Cimetière de verre* durch eine über lange Strecken hin gehaltene szenische Darstellung aus. Einem Brecht'schen Paradigma eingedenk überlässt sie ihrem Lesepublikum die Entscheidung, ob „Antigone schlecht oder gut zu beurteilen sei"[595] und reiht sich damit in eine Auffassung der Prosa ein, die Jean-Paul Sartre in *Qu'est-ce que la littérature?* ebenso der Demokratie annähert:

---

[591] Vgl dazu: Michail M. Bachtin: „Epos und Roman" (1941), in: Ders.: Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1986, 473.
[592] Michail M. Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München: Hanser, 1971, 118.
[593] Sorour Kasmai: "Le roman est un être vivant". Typo Online, 02.06.2008, http://typolemag.info/sorour-kasmai-le-roman-est-un-etre-vivant/#more-2061 (17.12.2012).
[594] Privates Interview mit Sorour Kasmaï: 18.12.2012, 17:30-19:00, „Café Les Editeurs", Carrefour de l'Odéon, 75005 Paris.
[595] Ebenda.

> ...la liberté d'écrire implique la liberté du citoyen. On n'écrit pas pour des esclaves. L'art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens: la démocratie. Quand l'une est menacée, l'autre l'est aussi. Et ce n'est pas assez que de les défendre par la plume. […] écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé.[596]

Das für die vorliegende Untersuchung der Prosaliteratur im Exil zu Grunde liegende Textkorpus umfasst sowohl Novellen als auch Romane. An letzterem ist in vielen Fällen das Erbe aus der heimischen Literaturtradition abzulesen, d.h. also das Einfließen volkstümlicher, mündlicher Erzählformen wie es beispielsweise in Tajadods *Le dernier album des miracles* über den Intertext aus *1001 Nacht*[597] oder in Kasmaïs *Le Cimetière de verre* über die Verwicklung einer Vielzahl einzelner kurzer Erzähleinheiten geschieht, die die Protagonistin Mithra, zu einem kohärenten Erzählgeflecht zusammenfügt. Chafiqs Erzählband *Sūg* (*Trauer*) wiederum tendiert mit dessen abschnittsübergreifendem Erzählduktus zu einer längeren Prosaform und überschreitet damit die für die Novelle veranschlagen kurzen Erzähleinheiten: Die Ich-Erzählerin der ersten Erzählung nimmt in den sechs folgenden Erzählungen bei unterschiedlicher Erzählperspektive verschiedenste Gestalt an, wobei jedoch stets das Thema „Verlust" im Mittelpunkt des Erzählens steht. Die Verbindung zur „Heimat" über das Einbinden der reduzierten Form (der traditionellen Prosaform) ist also nicht nur in der Novelle, sondern auch in der Großform Roman gewährleistet und der angesprochenen „Lebendigkeit des Romangenres", die der Veränderlichkeit der Geschichte bei gleichzeitiger Verankerung in der Gegenwart des Schreibenden Rechnung zu tragen im Stande ist, geschuldet. Bevor im Folgenden nun die Eignung der Prosaform für die Abbildung eines demokratischen Bewusstseins an Hand textueller Strukturen untersucht wird, soll hier jedoch noch einmal auf die in Kapitel I erörterten äußeren Einflussfaktoren der Literaturproduktion verwiesen werden um diese in gewisser Weise utopische Ambition des demokratischen Schreibens mit den realen Kreationsbedingungen zu konfrontieren: Dazu zählen v.a. die im Publikationsland schwerpunktmäßig vermarkteten Genres und die Lebensumstände der Autorin, die unter Umständen nur das Schreiben in Kurzprosa auf Grund zahlreicher Verpflichtungen im Alltag gestatten.

[596] Jean-Paul Sartre: Qu'est-ce que la littérature ? Paris: Gallimard, 2004 [1948], 72.
[597] Vgl. dazu Kapitel I.1.6.

III.2. Textuelle Strukturen

Sorour Kasmaï erhebt, wie weiter oben erläutert, den Roman zu der literarischen Form, die im „Westen“ die Herausbildung eines demokratischen Bewusstseins und die Toleranz der Vielstimmigkeit befördert hat. Die für die vorliegende Arbeit untersuchte Auswahl an Exilliteratur, die sich u.a. aus einer nicht genuin in der langen Prosaform verankerten Literaturtradition, nämlich der iranischen, speist, und sowohl in Roman- als auch Novellenform kristallisiert, weist auf textueller Ebene Strukturen auf, die man, wenn man so möchte, als demokratisch bezeichnen könnte. Ihr Ursprung dürfte aber nicht rein auf eine weiter oben erwähnten, gesellschaftliche, literarische und kulturelle Prägung, sondern, so die Hypothese, speziell auch auf die Lebensrealität des Exils zurückzuführen sein. Diese Annahme wird im Folgenden entwickelt und dabei konkret nach dem spezifischen Abdruck einer „conditio exilis“ in den Texten gefahndet.

III.2.1. Dynamik und Prozess

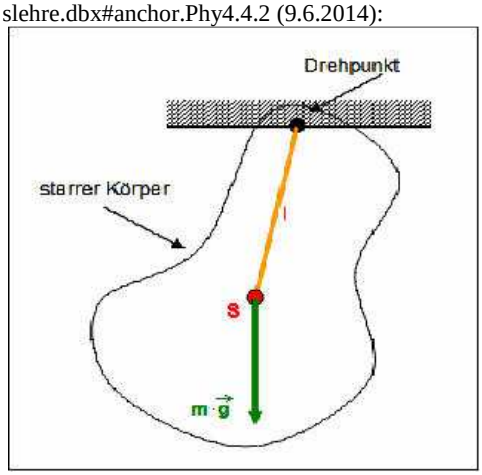
Betrachtet man die Lebensrealität des Exils an Hand der von Jurij Lotman in der *Innenwelt des Denkens* beschriebenen Kulturtheorie, so kann der Exilraum als einer veranschlagt werden, der die Entstehung eines „demokratischen Bewusstseins“ begünstigt. Kulturen bezeichnet Lotman prinzipiell als von der Zentrum-Peripherie-Polarität und von der Interaktion verschiedener Sprach- und Bedeutungssysteme geprägte Spannungsräume, so genannte „Semiosphären“. Im Gegensatz zu der im Zentrum erreichten klaren Selbstbeschreibung einer Kultur dominiere ihm zufolge an den Randbereichen einer kulturellen Sphäre die Infragestellung der im Zentrum etablierten (evt. auch bereits sklerosierten) Dogmen. Potentielle Innovation, so beispielsweise die Durchsetzung eines „künftigen Slangs“, befinde sich an der Peripherie, die durch ein überdurchschnittliches Maß an Dynamik gekennzeichnet sei. Die Exilliteratur kann, folgt man diesem Ansatz, im dynamischen Spannungsraum zwischen „Heimat-„ und „Gastsphäre“ − „Triangularität der Diaspora“, wie Abraham Ashkenasi die Gespaltenheit zwischen verschiedenen „Identifikationsangeboten“ bezeichnet[598] − verortet werden. An den Außen- sowie auch Binnengrenzen, die die Innenwelt der „Semiosphäre“ in Subkulturen organisieren, kommunizieren Kultursphären miteinander. Da bei der Kommunikation an den Grenzen ein Höchstmaß an Übersetzungsmechanismen aufgeboten werden muss, entsteht genau dort codierte Information, d.h. eine mit Mehrwert versehene

[598] Abraham Ashkenasi: „Zur Theorie und Geschichte von Flucht und Exil“, in: Ders. (Hg.): Das weltweite Flüchtlingsproblem. Sozialwissenschaftliche Versuche der Annäherung. Bremen: Ed. CON, 1988, 14.

Information und somit auch die Bündelung semiotischer Aktivität.[599] Daraus ergibt sich u.a., dass der Exilraum, also quasi die „Sphäre“, in der die Bruchlinie zwischen den Peripherien zweier Kulturen verläuft, der Raum innovativer Selbst- und Gesellschaftssetzung, von Heterogenität geprägt ist. Er eröffnet gleichsam eine Dimension der Unentschiedenheit zwischen den beiden Räumen, den beiden Sprachen, den beiden Kulturen, die in ihm kollidieren. Der Prozess der Identitätsfindung und die damit verbundenen physischen und geistigen Bewegungen des Individuums können denen eines „physikalischen Pendels“ angenähert werden (siehe dazu die Abbildung in der Fußnote).[600] Dieses besteht aus einem physikalischen Körper, der außerhalb seines Schwerpunkts am sogenannten Drehpunkt aufgehängt ist. Dieser Punkt, der als Sammelpunkt sämtlicher Auslenkungspositionen des Pendels betrachtet werden kann, liegt auf einer Drehachse mit dem Schwingungsmittelpunkt, der sich im Körper befindet. Der Abstand zwischen Drehpunkt und Körper definiert sich über die Pendellänge. Die Schwingung des Pendels zeichnet eine Bahn zwischen zwei Polen, den äußersten Auslenkungspositionen (Extrempositionen) nach und passiert dabei in regelmäßigen Abständen eine Mitte, die „Ruhelage“, in der ein Verweilen unmöglich erscheint, da stets neue, von außen einwirkende Impulse den Stillstand des Pendels verhindern. Das transitorische Moment beim Durchschwingen der Mitte verleiht auch gleichsam der Labilität des Zustands der Gleichheit (Gleichberechtigung der beiden „Sphären“), quasi dem utopischen Element, Ausdruck. Das Pendel befindet sich so in fortwährender Bewegung und zeichnet − im zeitlichen Verlauf betrachtet – ein symmetrisches Netz möglicher Verortungen oder eben Identifikationsmomente (die jeweils immer nur für einen vorübergehenden Moment eingenommen werden) auf, in dem sich das Individuum zu verstricken droht. Insbesondere bei der Kopplung nichtlinearer Pendel spricht man in der Physik von der Entstehung „chaotischer Bewegungen“. Den Drehpunkt könnte man, sofern man das Pendelmodell auf die Identitäts-

[599] Vgl. dazu: Ashkenasi: „Zur Theorie und Geschichte von Flucht und Exil“, in: Ders. (Hg.): Das weltweite Flüchtlingsproblem, 169.

[600] Vgl. dazu die schematische Darstellung eines „physikalischen Pendels“ (Quelle: Homepage der Hochschule Ulm, http://www.hs-ulm.de/wir/Personal/PersonalABi/baier/Vorlesungsmaterialien/PHYSIK/2/script_schwingungslehre/Schwingungslehre.dbx#anchor.Phy4.4.2 (9.6.2014):



findung des Individuum umlegt, als Sammelstelle der unterschiedlichen, bereits in Kapitel II.2.3. im Zusammenhang mit Giorgio Agamben erwähnten „Subjektivierungsprozesse“[601] bezeichnen. Damit befindet sich der einzige tatsächliche Ausgleich der „Masken“, die das Individuum in einer Welt, die von einem stetigen Zuwachs an ‚Dispositiven‘ geprägt ist, aufsetzt, im „Außen“ (im Drehpunkt). Die Aussöhnung der verschiedenen „Seiten“, der Ausgleich zwischen den beiden „Auslenkungspositionen“ kann also nicht in der Mitte, sondern nur an einem dritten Punkt außerhalb der Schwingungsbahn geschehen: dort, wo keine gleichberechtigte Mischung verschiedener Persönlichkeitsanteile, sondern die Fähigkeit, die Bewegungskurve (den Prozess) von „außen“ als kritischer Selbstbeobachter betrachten zu können, vorherrscht. Die Erkenntnisfähigkeit über eine solche Möglichkeit des Ausgleichs wird vermutlich über die stets in den Extremen verhafteten, beschleunigten Prozessabläufe desjenigen, der sich im Zwiespalt zwischen zwei Kulturen und so einem von erhöhter Spannung durchzogenem Raum, dem Exilraum, befindet, befördert. Die existentiellsten, aber paradoxer Weise im Alltag verschleierten „Auslenkungspositionen“ des Menschen, Geburt und Tod, die auf Grund der im Exil erhöhten Schwingungsfrequenz des Pendels umso deutlicher zu Tage treten und sich in ihrer Allgegenwart aufdrängen, mögen mit ein Faktor einer Erkenntnis sein, die in ihrer Simplizität banal und gleichzeitig doch so revolutionär erscheint: die über das Grundprinzip am Menschsein selbst, das, so Simone de Beauvoir, paradoxer Weise der Menschheit das größte Rätsel aufgibt: „Tous les hommes sont mortels: mais pour chaque homme sa mort est un accident, une violence indue.“[602]

Betrachtet man das Exil als einen Raum, der die Lossagung von Festschreibungen (auf Grund der Befähigung zur Selbstbeobachtung) ermöglicht, so ist das Individuum darin auf Grund seiner objektiven Perspektive privilegiert. Diversität stehe der Partikularität im Leben des im Exil Verorteten stets gegenüber, formuliert auch Edward Said in seinen Überlegungen zum Exil.[603] Dadurch ergebe sich ein kontrapunktisches Verhältnis von Gegenwart und Erinnerung: Erfahrungen, Gewohnheiten, Äußerungen in der neuen Umgebung stehen in einem konstanten Spannungsverhältnis zu den Erinnerungen an vergangene Handlungen in anderer Umgebung. Die Erfahrung dieser Spannung verleite die Exilierten nicht so leicht zu orthodoxen Urteilen.[604] Zudem neige derjenige, der sich am Schnittpunkt mehrerer Kultursphären befindet, eher zu historischem anstatt zu fatalistischem Denken: „A second advantage to what in effect is the exile standpoint for an intellectual is that you tend to see things not simply as they are, but as they have come to be that way. Look at situations as contingent, not as inevitable, look at them as the result of a series of historical choices made by men and women, as facts of society made by human beings, and not as natural or god-

[601] Agamben: Was ist ein Dispositiv? 27.
[602] Beauvoir: Une mort très douce, 152; Vgl. dazu auch die Erläuterungen in Kapitel II.5.
[603] Vgl: Said: „Reflections on Exile”, in: Granta 13, Autumn 1984, 171.
[604] Vgl: Said: „Reflections on Exile”, in: Granta 13, Autumn 1984, 172.

given, therefore unchangeable, permanent, irreversible."[605] Vielleicht lässt sich auch auf Grund dieser Tatsache in der iranischen Exilliteratur ein Wiederaufleben des historischen Romans beobachten, der die mit einer Nation geteilten Erfahrungen näher zu ergründen sucht. Perry Anderson sieht in den modernen Formen des historischen Romans, der im postkolonialen Kontext seit den 1970er-Jahren Aufwind erfahren hat, das Gegenstück zu seiner klassischen Form. Nicht die Stärkung des Nationalismus, sondern der Niedergang von Herrschaftsystemen und allgemeine Enttäuschung stünden darin im Mittelpunkt: „If we set aside individual precursors, the collective take-off of these forms dates from the early 1970s and what they transcribe, essentially, is an experience of defeat: history as what, for all its heroics, lyricism and colour, went wrong in the continent – the discarding of democracies, the crushing of guerillas, the spread of military tyrannies, the disappearances and tortures, of that period."[606] Manfred Durzak hält hingegen eine in die Weite (Vergangenheit) gerückte Handlung auf literarischer Ebene für die logische Folge der „Erträumung" eines lang entglittenen und bereits durch die „Vertrocknung der Muttersprache" historisch gewordenen heimischen Alltags.[607]

III.2.1.1. Mobilisierung von Inhalt und Form

Die Exilerfahrung gleicht der körperlichen Erfahrung eines permanenten Grenzgangs, einem Balanceakt, der Chance und Fluch zugleich sein kann. Die Konfrontation mit politischer Marginalisierung (auf Grund der Verortung am Rande zweier Kultursphären) einerseits und mit potenzierter Kontingenz andererseits öffnet einen paradoxalen Raum, der zwar unendliche Weite atmet, aber als „nicht vorhanden", als „Illusion", als ‚Nicht-Ort'[608] gehandelt wird. Die weiter oben mit der Bewegung eines Pendels verglichene Dynamik, die die Identitätsfindung des Individuums innerhalb des spannungsgeladenen Raums des Exils begleitet, kann als erhöht bzw. beschleunigt im Vergleich zu den Bewegungen eines innerhalb eines homogeneren kulturellen Raumes und Identifikationsangebots befindlichen Individuums bezeichnet werden. Rūḥangīz Šarīfīān assoziiert das Leben im Exil demgemäß mit dem Begriff der „Unruhe" [609](دغدغه). Die Identität einer im Exil verorteten Person unterliegt auf extremere Art dem Wandel und der ständigen Neuordnung als eine Person, deren geographische Wanderungen auf eingeschränkteren Bahnen verlaufen. Das Leben im Exil macht so die dem Leben inhärente Prozesshaftigkeit und damit gleichzeitig eine unleugbare Vergänglichkeit sichtbar: „Dem Odem der Migration", so meint Šarīfīān in einem Interview mit

[605] Edward Said: Representations of the Intellectual: The Reith lectures. NY: Vintage Books, 1996, 60f.
[606] Perry Anderson: „From Progress to Catastrophe. The Historical Novel.", in: London Review of Books, Vol. 33, No. 15, Juli 2011, Printversion 12-13.
[607] Vgl.: Manfred Durzak: „Laokoons Söhne. Zur Sprachproblematik im Exil", in: Akzente, Nr. 21, 1974, 60.
[608] Vgl. dazu den von Marc Augé in *Non-lieux* geprägten Begriff. Siehe mehr dazu in Kapitel III.3.1.
[609] Interview mit ʿAlī Dehbāšī, Boḫārā, 29.3.2010, http://bukharamag.com/1389.01.1072.html (06.02.2012).

ʿAlī Dehbāšī, wohne eben jene Unruhe inne, die vorerst nur unmerklich, aber stetig die Dinge zerstreue und sie schließlich vollständig auflöse.[610] In ihrem Roman *Če kasī bāvar mī-konad* (*Wer glaubt das*) umschreibt die Ich-Erzählerin ihr Schicksal, das sie in die „Fremde" geführt hat, als „verwehtes" Schicksal: [611]"سرنوشت بر باد رفته" („sar nevešt-e bar bād rafte"). In dem sprachlichen Bild, das das persische Original befördert, taucht der „Wind" („bād") auf. Der Klimafaktor „Wind", in der TCM („Traditionellen Chinesischen Medizin") auch als einer der sechs Übel, die Disharmonie im Körper hervorrufen, bezeichnet, ist eine bewegte, ewig reisende und wechselhafte Kraft. Der Ausdruck „bar bād raft-e" trägt einerseits die Bedeutung des „in den Wind gestreuten", andererseits aber auch des „Verlustes" im Sinne von „Verbrauch" in sich. Genauso wie auch das Element Wasser, das in *Če kasī bāvar mī-konad* (*Wer glaubt das*) ebenfalls eine Rolle spielt,[612] wohnt dem Wind sowohl eine konstruktive, als auch eine destruktive Kraft inne. Einerseits befördert er Leichtigkeit und Weite und andererseits liefert er den Menschen der Ohnmacht aus, indem er ihn zur Zerstreuung und zum Unstetigen zwingt. Er übermannt den Menschen in einer anderen Art und Weise wie das Wasser bzw. die Welle es im Stande ist. In der autobiographischen Erzählung *Panǧereh* (*Fenster*) verleiht Šarīfīān dem „Atem bzw. Odem der Migration", dem Wind, eine literarische Stimme:

> پنجاه دفعه عاشق شده‌ام. یکبار ازدواج کرده‌ام و سی سال سالگرد آن را جشن گرفته‌ام. دو میلیون بچه داشته‌ام دوتایشان را بزرگ کرده‌ام.
> شصت و دو دوست خارجی پیدا کرده‌ام، صد هزار کارت تبریک فرستاده‌ام.
> هزار بار به یاد ایران افتاده‌ام، هزار هزار بار خوابش دیده‌ام و هر بار کمی از خودم را از دست داده‌ام و هرگز جوابی پیدا نکرده‌ام.[613]

Die Unruhe hallt in der Erzählung *Panǧereh* (*Fenster*) sowohl auf syntaktischer als auch auf inhaltlicher Ebene wider. Gefangen in der unaufhörlichen Wiederholung, die keiner Fortbewegung, sondern einer Bewegung am Stand entspricht, landet der Suchende in einer Sackgasse. Gleich Sisyphos ist er in einer ewigen Spirale gefangen, wandelt ziellos und innerlich getrieben durch den Raum, verdammt zur ewigen Reise ohne konkretes Ziel. Die Erzählung *Panǧereh* (*Fenster*) ist als letzte dem Band *Rūzī ke hezār bār āšeq šodam* (*Der Tag, an dem ich mich tausend Mal verliebte*) angefügt. Sie subsumiert das Thema des Bandes, der 20 Erzählungen rund um das Leben im Exil versammelt und wirft gleichzeitig auch

[610] Interview mit ʿAlī Dehbāšī, Boḫārā Nr. Nr. 71, 29.3.2010, http://bukharamag.com/1389.01.1072.html (06.2.2012).
[611] Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 245.
[612] Vgl. dazu: Kapitel I.3.
[613] „Fünfzig Mal habe ich mich verliebt. Einmal eine Ehe geschlossen, deren Jahrestag ich dreißig Jahre lang gefeiert habe. Ich hatte zwei Millionen Kinder und habe zwei davon groß gezogen.
Ich habe zweiundsechzig Freunde in der Fremde gefunden und hundert Glückwünschkarten versandt.
Ich habe mich tausend Mal an den Iran erinnert, tausende Male von ihm geträumt und jedes Mal einen Teil von mir verloren. Ich habe kein einziges Mal eine Antwort bekommen."
(Rūḫangīz Šarīfīān: „Panǧere", in: Šarīfīān: Rūzī ke hezār bār āšeq šodam, 138).

mit seinem Hinweis auf die Wiederholung bzw. die „Verdoppelung ins Unendliche“ wiederum auf den Titel des Erzählbandes zurück: *Der Tag, an dem ich mich tausend Mal….* Die in den Novellen eingefangenen „Augenblicke“ [(Rūḥangīz Šarīfīān spricht von der Erzählung als Form, die den Augenblick („laḥẓe“) bannt], sind eine wogende Gesamtheit einer im Exil gepachteten Unruhe. Die dieser Art aneinandergereihten Fragmente lassen Leerstellen für die Bewegungen des umherstreifenden (vagabundierenden) Geistes. Zwischen den einzelnen Erzählungen oder gar den einzelnen Zeilen verbirgt sich als Leitmotiv die Variable, stets Derivat einer Wiederholung, der bereits im Titel angedeuteten Bewegungen des Herzens: *hezār bār āšeq šodam* (*ich verliebte mich tausend Mal*).

Jene Bewegungen des Herzen und des Geistes werden in Šarīfīāns Schreiben genau da besonders offenkundig, wo sie von einem „äußeren Stillstand“, der Monotonie und Stagnation begleitet sind. Deutlich zeigt sich dies beispielsweise in ihrem Roman *Kārt postāl* (*Postkarte*),[614] der als lange deskriptive Pause konstruiert ist. Ein kurzer Moment erzählter Zeit, bei dem es sich um den angebahnten Hausverkauf, quasi die Veräußerung der „Exilheimat“ der Protagonistin, handelt, wird durch eine Erzählzeit, die in personaler Erzählperspektive 40 Jahre der Vergangenheit aus dem Leben der Protagonistin ausrollt, ins schier Unendliche ausgedehnt. Diese äußere Erzählung könnte also als Rahmenhandlung bezeichnet werden, die die Rückblenden, die in die Psyche der Protagonistin Einblick gewähren, umschließt und in der „Realität“ verankert. Im Vordergrund der „Binnenerzählung“ steht v.a. die Entfremdung, die die Protagonistin Parvā immer mehr der Wirklichkeit (bzw. dem äußeren, „realen“ Rahmen, dem im Roman nur marginal Platz eingeräumt wird) zu entziehen droht. Die Exilproblematik wird auf mehreren Ebenen und bis in die kleinste Erzähleinheit, gleich einer *Mise en abyme*, in verschiedenen Varianten verhandelt. Parvās Familie, heterogener Mikrokosmos, dessen Mitglieder jeweils verschiedene Gesichter Parvās tragen, kann dabei als Modell für den Kollisionsraum zwischen „Heimat“ und Exil gelesen werden. Die Kritik an den Familienmitgliedern wird zur Kultur- und Sozialkritik sowohl an dem Exilort London als auch an der Ursprungskultur. (Da Šarīfīān den Roman zwar im Londoner Exil schrieb, aber bei dem iranischen Verlag Morvārīd veröffentlichte, könnte die Gleichnishaftigkeit des Romans den „Schreiberfordernissen“ angesichts der strengen iranischen Zensur zugerechnet werden.) Während sich ihr Mann Arsalān und ihre Tochter Saḥar mit der „Heimat“, dem Iran, versöhnen und ihren Lebensmittelpunkt dorthin zurück verlegen, bleibt die Protagonistin Parvā im unbestimmten Raum, dem ‚Nicht-Ort‘[615] zurück. Die Vorstellung von „Heimat“ ist für Parvā auf die Größe der iranischen Sammlung im „British Museum“ geschrumpft: ein Museumsstück, eine leblose Projektion; ein Trugbild, das nur scheinbar zugänglich ist. Ein Autowrack und ein nicht mehr fahrtüchtiger Wohnwagen bevölkern den

[614] Šarīfīān: Kārt postāl, 2008.
[615] Vgl. dazu den von Marc Augé in *Non-lieux* geprägten Begriff, der in Kapitel III.3.1. näher erläutert wird.

Garten Parvās Hauses: Ursprünglich zum Fahren vorgesehene Vehikel sind wie Wale in Parvās angehaltener Welt gestrandet. Um der Unruhe im Haus zu entgehen, richtet sie sich im Wohnwagen ein eigenes Zimmer, ihren Rückzugsort, ein, an dem sie ihrer kreativen Ader frönt: Sie produziert Postkarten (*Kārt postāl*) indem sie Ausschnitte aus Illustrierten, Versatzstücke einer erträumten „Heimat", auf Papier bannt. Postkarten, üblicherweise für den postalischen Gruß von einer Reisedestination gedacht, produziert Parvā in dem „Satellitenzimmer", dem Wohnwagen, der gleich einer ausrangierten Zugsgarnitur in der Remise versandet. Die Collagetechnik, deren sich Parvā zur Herstellung der Postkarten bedient, verbindet Parvā mit der Nachbarin Getrud, die aus dem Kontext des Zweiten Weltkriegs heraus Parvās Exilerfahrung teilen kann. Jene arrangiert Stoffteile zu Patchworkdecken. Beider Handarbeit gleicht einem Ritual, Scherben der Vergangenheit zusammen zu fügen [zu „kleben" (frz.: „coller")], einer Art der privaten Wiedergutmachung, die stets von neuem wieder aufgenommen werden muss ohne jemals zu einem Ende zu finden. Je länger Parvās Exil dauert, je älter sie wird und je weiter sie sich von ihrer eigenen Familie entfernt, desto enger wird ihr Bewegungsradius. Sie wird zur Gefangenen ihrer Gedanken. Eine magisch-realistische Rauchwolke namens „Ferdinānd" folgt ihr auf Schritt und Tritt. Sie gibt ihr einerseits das Gefühl von Geborgenheit, andererseits aber auch der Gefangenschaft. Sie wird ihr zur Trennwand zwischen Realität und Wahn, die sie bald nicht mehr zu überschreiten im Stande ist. Dabei verliert Parvā nicht nur den Kontakt nach außen, sondern auch zu sich selbst. Die Familie, allmählich nur mehr durch einen Nebel hindurch unscharf zu erkennen, entfernt sich mehr und mehr, Parvā verliert sich im Nichts.

Unruhe und Bewegung zeigt sich in den Romanen teilweise auch an wechselhaften Erzählperspektiven. Zum Beispiel wird die personale Erzählperspektive in Hachtroudis *Iran, les rives du sang* oder Djavanns *La muette* und *Je ne suis pas celle que je suis* durch das Einflechten von Tagebuchauszügen oder szenischen Sequenzen, in denen die Figuren mit einem „Ich" die Stimme erheben, gebrochen. Umgekehrt, wechselt in Šarīfīāns *Če kasī bāvar mī-konad* (*Wer glaubt das*) das erzählende „Ich" für einige wenige Romanseiten über zum „Sie" bzw. dem geschlechtsneutralen persischen Personalpronomen der dritten Person. Das Herausfallen aus dem „Ich", die Selbstauflösung die in diesem konkreten Fall als mögliche Option der Überbrückung der durch das Exil ausgelösten Zerrissenheit angeboten wird, ist gleichzeitig auch ein grammatikalischer Kunstgriff um trotz Einschränkungen durch die Zensur Sexualität indirekt darzustellen.[616]

[616] Siehe dazu Näheres in Kapitel II.1.3.

III.2.1.2. Dynamisierte Raum-Zeit-Gefüge

Mitunter werden in den Romanen teilweise auch Zeitdimensionen im Nu durchwandert und überlagert, komprimiert oder aufgelöst. Inspektor Tadjik taucht in *Iran, les rives du sang* im Rahmen seiner Ermittlungen im Mordfall der Madame Eshq in die wundersame Welt Narguess' ein. Die Uhren in ihrem Haus sind anders gestellt als die der restlichen Stadt: Der Garten steht in Hochblüte, wenn Schnee in der Umgebung fällt und Narguess kann innerhalb weniger Tage um Jahre älter oder gar jünger erscheinen. Ihr rätselhaftes Auf- und Abtauchen[617] und ihre Fähigkeit, „Zeitreisen" zu unternehmen, definiert ihre Cousine Galia, die auch als Narguess' „ jumelle anachronique"[618] bezeichnet wird, Inspektor Tadjik gegenüber als Kompensation der Abwesenheit in der Gegenwart:

> C'est par pure nécessité que nous nous réfugions dans le passé ou que nous nous projetons dans l'avenir. Sinon comment s'exiler dans l'absence du présent pour survivre? Juxtaposer des tranches de vie à la queue leu leu, en faire des patchworks ou de la dentelle est un passe-temps souvent vital. Tordre l'espace-temps, suspendre les instants, en faire des colliers de perles, des stalactites, des pilules antidépressives, des coupe-faim, des bulles dans l'air ou des chapelets, ce n'est jamais par plaisir.[619]

Galia beschreibt das Jonglieren mit der Vergangenheit und Zukunft, eigentlich Zeitebenen, die nicht mehr bzw. noch nicht existieren, als notwendigen Ausweg aus einem Exil (hier: dem „inneren Exil"), das hier nicht an einen ‚Nicht-Ort', aber in eine „Nicht-Zeit" führt: „Sinon comment s'exiler dans l'abence présent pour survivre?" Die Invasion der Gegenwart durch die Vergangenheit, wird oft von den Exilautorinnen als Begleiterscheinung der „Entheimatung" genannt, d.h. also dass der räumliche Verlust (in Bezug auf die „Heimat") mit einem zeitlichen (in Bezug auf die Gegenwart) einhergeht. Chahla Chafiq beschreibt ihre erste Zeit in Paris als eine, die sie isoliert vom Gegenwärtigen zugebracht habe: „J'ai vécu un temps entre parenthèses, envahie, comme disent les chercheurs, par un passé qui ne laissait guère de marge au présent ni à l'avenir."[620] Die Protagonistin des Exil-Erzählstrangs in *Je ne suis pas celle que je suis* sieht in der Vergangenheit eine personifizierte Bedrohung: „Le passé me menace. Il est devant, derrière, il est partout."[621] An anderer Stelle spricht sie von der gedanklichen Vermengung der beiden zeitlichen Ebenen, Gegenwart und Vergangenheit: „Il y a sans cesse des allers et retours dans mon crâne au point que je ne sais où est le passé et où est le présent."[622] Auf formaler Ebene stellt Djavann die Verstrickung der

[617] Vgl. dazu z.B. Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 89f.
[618] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 44.
[619] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 198.
[620] Homepage der Autorin, http://www.chahlachafiq.com/spip.php?article38 (25.6.2013).
[621] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 397.
[622] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 427.

beiden Zeitebenen über die Parallelführung zweier Erzählstränge dar. Die Funken, die zwischen den beiden Erzählsträngen in der Vorstellung des Lesers überspringen, heben die kohärente Trennung der desperaten Identitäten der Protagonistinnen sowie der zeitlichen und räumlichen Verortung auf, wodurch eine assoziative Mischung zwischen beidem entsteht und gleichzeitig die Dualität der Stränge aufgelöst wird. Kohärenz erhält die Identität der Protagonist(innen) erst durch die Zusammenführung, die Mischung, quasi die Aussöhnung der beiden Teile.

Die Synchronizität von Zeitebenen tritt neben der eben dargestellten für die Oszillationen innerhalb von Räumen, deren Identifikationsangebot erhöht ist (wie eben innerhalb des Exilraums), auch während „Explosionen", diesen „historischen Zufällen", mit denen Lotman u.a. Revolutionen bezeichnet,[623] auf. Diese sollen uns an diesem Punkt interessieren, da die Revolution des Jahres 1978/9 einerseits wie in Kapitel I.1.2. bereits erläutert, indirekt oder direkt als Auslöser für das Exil der Autorinnen veranschlagt werden kann und sie andererseits auch einen Teil der inhaltlichen Auseinandersetzung der untersuchten Werke darstellt. Die „Informativität", so Lotman, erhöhe sich sprungartig im Moment der „Explosion", d.h. also, dass sie zu einer kurzzeitigen Kompression, nicht nur von verschiedenen ideologischen Denkmustern, sondern auch von Zeithorizonten führt. Einerseits zeigt sich dies in Tajadods *Debout sur la terre* durch einen Erzählrhythmus, der mit fortschreitender Romanhandlung beschleunigt, Richtung Revolution hin gar hochfrequent wird, und, so als würde letztere eine Sogwirkung ausüben, direkt in die Eruptionszone der Revolution hineinführt. Andererseits geschieht in *Debout sur la terre* die Kompression der Zeithorizonte auch durch die Einführung verschiedener Zeit- (Sommer-/Winterzeit) und Kalendersysteme, nach denen sich die unterschiedlichen ProtagonistInnen richten. Je nach Regime orientiert sich die Zeitrechnung nämlich am islamischen Mond- oder Sonnenkalender und beginnt mit der Hiğra des Propheten oder der Krönung des König Kyros I (Achämenidenkönig, 600 v. Chr.). Über diese Diskrepanzen verleiht sie einerseits dem Konflikt zwischen religiöser und dynastischer Ideologie Ausdruck und andererseits holt sie noch eine dritte Partie mit ins Boot: den „Westen", der über die Einmischung in die Schahpolitik zu einem wichtigen Feindbild des künftigen Regimes werden sollte. Dies zeigt sich deutlich in der folgenden Passage, die die Vorbereitungen der ʿĀšūrāʾ-Festlichkeiten schildert: „Deux semaines avant les célébrations – non pas le 27 *azar* 2536 du calendrier impérial iranien, ou le 17 décembre 1976, mais bien le 25 *zihadjeh* 1396 du calendrier lunaire musulman-, elles se relayèrent derrière une machine à coudre Singer, prêtée par les épouses des mêmes donateurs *bazari.*"[624]

[623] Vgl.: Lotman: Kultur und Explosion, 23.
[624] Tajadod: Debout sur la terre, 314.

Außerdem sind die in *Debout sur la Terre* verwobenen narrativen Anachronien bemerkenswert: Insgesamt erstreckt sich die erzählte Romanzeit von April 1976 bis Mai 1980. Den größten Teil des Romans nimmt die Erzählung eines Tages im Mai 1976 zur Kirschblüte ein. Den Ablauf dieses Tages macht sie über die fortschreitende Uhrzeit in den Kapitelüberschriften kenntlich. An Hand von externen Analepsen holt sie bisweilen in die entfernte Vergangenheit aus um der Familiengeschichte ihrer Protagonistin Ensiyeh nachzuspüren oder greift mit kurzen Einschüben z.B. dem Verhalten von bestimmten Figuren voraus, wodurch sie ihren Wissenshorizont als Erzählerin bloßlegt.[625] Mit Episoden wie z.B. Fereydouns Begegnung mit der „Schwedin" in Monsieur V.s Villa wird der narrative Fortschritt retardiert, eine deskriptive Pause eingelegt, die eine fast außerzeitliche Existenz des Geschehens rund um Monsieur V.s Villa nahelegt. Die Raffung gegen Ende hin steuert wie gesagt auf die Revolution sowie die große Frage hin, ob Fereydoun, sich auf dem Bergkamm zwischen Iran und Türkei für ein Leben in der Heimat oder im Exil entscheiden wird.
Wir begegnen in den Romanen also der Vielheit verschiedene Zeitenverläufe, Kompression und Expansion bestimmter Zeithorizonte, Konservierung der Vergangenheit, Übereinanderschichtung mehrerer zeitlicher Ebenen… Ein mannigfacher Umgang mit Zeit, der die Relativität derselben durchscheinen lässt, gar deren illusionistischen Charakter herausstreicht. Nicht von ungefähr beginnt der ursprünglich aus dem Libanon stammende Autor Wadjdi Moawad seinen Roman *Le silence* mit „Jamais personne n'a entendu la voix du temps"[626]…

III.2.2. Gleichzeitigkeit

III.2.2.1. Collage

Die weiter oben angesprochene in Šarīfīāns *Kārt postāl* thematisierte Collagetechnik, die Parvā zur Anfertigung von Postkartenmotiven dient, ist durchaus auch als Konstruktionsprinzip auf textueller Ebene in den untersuchten Romanen zu finden. Die daraus resultierende Vielschichtigkeit begegnet uns in den Romanen u.a. in der Darstellung von Erinnerungen, historischen Ereignisse, unterschiedlichen Persönlichkeitsfacetten etc. und ist als Verdichtung auf räumlicher und zeitlicher Ebene, die diese gleich einem geologischen Bohrkern auf einen Blick veranschaulicht, zu verstehen. Aufgeschüttetes, Überwachsenes tritt so im gleichen Moment mit der Gegenwart zu Tage. In ihrem Traktat zur *métissage culturel*, in dem sie diese als Prinzip der gleichberechtigen „Mischung" verschiedenster kultureller In-

[625] Vgl. dazu beispielsweise die Charakterbeschreibung Ensiyehs, die auf deren Stolz abzielt: „La tête haute, ce sentiment qui, des années plus tard, empêchait la fille de Leyla, Ensiyeh, de se laisser caresser par Fereydoun devant sa propre fille et le personnel de la maison, alors qu'elle était veuve et n'avait de compte à rendre à personne." (Tajadod: Debout sur la terre, 215).
[626] Wadjdi Moawad: Le silence. Paris: Actes Sud, 2002, 15.

halte zum Paradigma des ausgehenden 20. Jahrhunderts zu postulieren suchen,[627] stellen François Laplatine und Alexis Nouss die in der Kunstrichtung des Kubismus aufgekommene Collage als eine Technik der *métissage* dar: Formen müssten zerbrochen und in Fragmenten aneinandergereiht werden um unter der Betonung von Bruchlinien zu etwas Neuem zu finden. Die Collage sei die stille Revolte gegen den Totalitarismus und eine ehrliche Repräsentation der heterogenen Lebensrealitäten in der Kunst.[628] Die Surrealisten hätten in der Collagetechnik ihrerseits einen bildlichen Zugang zum Unbewussten erkannt: „La leçon de Freud est proche: dans le travail du rêve comme dans la libre association de l'analyse, les éléments signifiants s'énoncent par contiguïté et analogie, non dans une succession logique."[629] Einmal mehr taucht also in Šarīfīāns Werk unter dem Deckmantel der Collage die in Wien studierte Psychologin auf.[630] Bei der Collage handelt es sich um eine Technik, die mit reinen Oberflächen arbeitet und Tiefe nicht aus der Perspektive, sondern indirekt über die „unfertigen", evt. nur angedeuteten, aber nicht absolutierten Zusammenhänge eröffnet. Assoziationen können so im Auge des Betrachters, dem die Autorität über deren Grad an Absolutheit obliegt, entstehen.

In Chahdortt Djavanns *Je ne suis pas celle que je suis* werden an Hand der parallelen Organisation zweier Erzählstränge asynchroner Handlungsabläufe synchron geführt. Die Vergangenheit in der „Heimat" wird scheinbar gleichzeitig mit der im Exil begonnenen Psychoanalyse erzählt, wobei jedoch stets ein Zweifel über die Identität der „beiden" Protagonistinnen vorhanden bleibt. Das in Kapitel II.3.1. ausführlich erläuterte Verwirrspiel bezüglich der Identitäten von Autorin, Erzählerin, Protagonistin etc., das dieselben zwar formal strikt voneinander trennt, sie jedoch über Parallelen, nur leicht voneinander abweichende Inhalte und Leerstellen einander annähert, führt uns ebenfalls zu der bereits angesprochenen Collagetechnik: Fragmente und Bruchlinien von Identität werden zu einem neuen, kaleidoskopartigen und dabei stets dynamischen (nicht zuletzt abhängig von der Lesart des Lesers und dessen Epoche) Persönlichkeitsentwurf vereint. Donya, die Protagonistin des „Exil-Erzählstrangs", spricht in ihrer Psychoanalyse von Träumen, in denen sie die unterschiedlichen Zeitabschnitte und persönlichen Entwicklungsstadien ihres Lebens miteinander versöhnt:

> Je fais des rêves où tout se mélange, le passé et le présent, hier et aujourd'hui, l'Iran et Paris. Je suis chez moi à Téhéran, j'ouvre une porte et la pièce suivante est ma chambre de bonne à Paris... Je suis à la fois celle que j'étais là-bas et celle que je suis ici... En une fraction de seconde, je traverse des années... Je suis de tous les âges, enfant, adolescente, adulte... Et cette

[627] Vgl. François Laplatine und Alexis Nouss: Le métissage. Paris: Téraèdre, 2008 [1977], avant-propos.
[628] Laplatine/Nouss: Le métissage, 94.
[629] Laplatine/Nouss: Le métissage, 94f.
[630] Vgl. dazu die biographische Information in der im Anhang enthaltenen „Biobibliographie der Autorinnen".

> fraction de seconde, dans le rêve, contient tout, la quintessence de tout ce qui s'est passé dans ma vie...[631]

Eine Tür verbindet den „Heimat-" mit dem Exilraum. Eine einzige Tür trennt die Gegenwart von der Vergangenheit und in Bruchteilen von Sekunden kann die Protagonistin in ihren Träumen ihre Lebensalter durchwandern. *Je ne suis pas celle que je suis* könnte in seiner textuellen Verfasstheit als Repräsentation des Unbewussten, das zwischen den beiden Erzählsträngen, „Heimat" und Exil oszilliert, gelesen werden.

Sorour Kasmaï collagiert in *Le Cimetière de verre* Zeit- und Raumdimensionen indem sie den räumlichen Ebenen der Stadt Teheran jeweils historische Horizonte zuteilt. Die Figuren, die den jeweiligen baulichen Ebenen der Stadt zugewiesen sind, leben verschiedene Realitäten nach anderen Maßstäben und einem unterschiedlichen Zeitverständnis. So ist z.B. der Doktor, amtlicher Leichenbeschauer, der sich in die Unterkellerung des eigenen Hauses zurückzieht, mehr dem Jenseits als dem Diesseits verschrieben, während der junge Ingenieur seine sporadischen „Ausflüge" über Bohrlöcher in die antiken Bewässerungsschächte der Stadt lediglich zugunsten seiner Zukunftsvision, die historischen Relikte für moderne Technik nutzbar zu machen, unternimmt. Die Protagonistin Mithra hat als Archäologin das Potential, die alten Schichten der Stadt lesbar zu machen und dem Konglomerat an unterschiedlichen kulturellen und ideologischen Einstellungen eine Kohärenz zu verleihen. Die schnelle Aneinanderreihung kurzer Szenen, in denen die unterschiedlichsten Charaktere auftreten, sowie die Interaktion zwischen denselben, verleihen dem Werk einen polyphonen Charakter, der sich zeitweise in kakophone Intermezzi (so z.B. im Kapitel „Le Procureur-de-la-Sainte-Foi", wo der Staatsbeamte in Konflikt mit seinem eigenen Opportunismus, der ihn an den Rand des Wahnsinns treibt, gerät) oder in die von der gegenseitigen Auslöschung der Stimmen gefolgten Stille (wie z.B. im letzten Kapitel, „Avant l'aube", das den Roman in stummer Morgenröte „in der Hoffnung auf den Erlöser" ausklingen lässt) steigert.

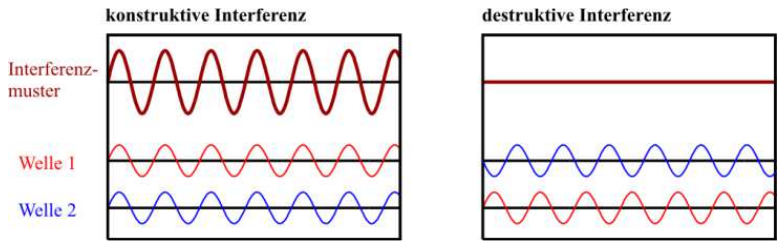
III.2.2.2. Polyphonie

In ihrem Roman *Le dernier album des miracles*, der die Ereignisse rund um die „Konstitutionelle Revolution" ausgehend von der Familie ihres Vaters schildert, weist Tajadod auf die Familie als paradigmatischen Ort der *métissage*, der Kollision verschiedener Universen und Zeithorizonte, hin: "Je me demande quelquefois si ce n'est pas au cœur même d'une famille que le réel et l'imaginaire – ou si l'on veut le passé et le présent, le rêve et l'Histoire –, à force de s'être côtoyés, mélangés, finissent par se confondre."[632] Die Familie erweist sich

[631] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 426.
[632] Tajadod: Le dernier album des miracles, 9-10.

auch in ihrem Folgeroman *Debout sur la terre* als geeigneter Mikrokosmos zur Darstellung makrosoziologischer Dynamiken. Sie komponiert darin eine polyphone Orchestrierung der Stadt Teheran, die das Gesellschaftsbild der ausgehenden Pahlavī-Dynastie mit der ihr eigenen Fragilität nachempfindet. Dabei werden die in der Wellentheorie der Physik bekannten Interferenzphänomene der Verstärkung (konstruktive Interferenz) und Auslöschung (destruktive Interferenz)[633] der akustischen Welle auf gesellschaftliche Ebene umgelegt um die politischen Strömungen, die in der Revolution 1978/79 zusammengewirkt haben, zu repräsentieren. Auf verschiedenen Ebenen des Romans treten Überlagerungen auf, die die zu Schahzeiten aufbrodelnden Strömungen aufgreifen und bereits auf die Revolution verweisen. So sind die Vertreter der unterschiedlichen Gesellschaftsschichten jeweils mit einem eigenen Jargon ausgestattet: das arrivierte Bürgertum bedient sich französischer Lehnworte und Höflichkeitsformeln, während die weniger privilegierten Schichten, die in den Dunstkreis rund um Khomeini geraten, auf klerikale Floskeln mit ständiger Referenz auf den Koran zurückgreifen. Die unter der Pahlavī-Herrschaft zeitweise gar verpflichtende westliche Garderobe und Chic, wird von einem anderen Kleidungsstil abgelöst, den Tajadod folgender Maßen parodiert: „…les hommes ne se rasent plus, ils ont troqué leur costume-cravate pour un *kapshen* et des pantalons qui se ferment avec un élastique. Oui, il suffit d'observer leur démarche pour s'apercevoir que les tongs, même en hiver, ont remplacé les bottes et les chaussures."[634] Die erzählte Zeit, die sich über annähernd 100 Jahre streckt (indem Tajadod immer wieder historische Rückblenden in den Roman einflicht), wird durch die in den Kapitelüberschriften vermerkte Uhrzeiten eines einzigen Tages (zwischen 9:30 und 21:30) zusammengehalten, sodass sich die gesamte vorrevolutionäre Handlung scheinbar über einen Tag verteilt dem Roman einschreibt. Mit der Revolution, auf den der Roman mit unaufhaltsamer Geschwindigkeit hin zurast, wird im Roman die Zeit gleichsam einen Moment lang angehalten: Für einen kurzen Moment „demokratisch gleichberechtigter" Stimmenvielfalt, die sukzessive durchbrochen, ins Ungleichgewicht gebracht und schließlich gekippt wird. Der von Jurij Lotman proklamierten „Unvorhersagbarkeit explosiver Prozesse"[635] ist gewisser Maßen in Tajadods *Debout sur la terre* ein literarisches Denkmal gesetzt. Die Revoluti-

[633] Vgl. dazu:



[Quelle: Wikipedia, http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Interferenz_sinus.png (2.6.2014)].
[634] Tajadod: Debout sur la terre, 425.
[635] Lotman: Kultur und Explosion, 15.

on, die die Handlung sprengt, invertiert alle zuvor etablierten Bilder. Die Gesetzmäßigkeiten einer nur scheinbar geordneten Welt werden verkehrt: Monsieur V., Aufsteiger unter dem Schah, wird zur Zielscheibe der von der Revolutionsgarde ausgeführten „Säuberungen". Während er in der Laube des Gärtners Unterschlupf findet und nach seinen roten Gamarelli-Socken, den letzten Überresten eines „Mannes von Klasse", sucht („…ces chaussettes rouges, achetées à Rome dans cette boutique – comment déjà? – qui fournissait les cardinaux. Gamarelli, c'est ça."[636]), und sein Sohn erschossen wird, denkt Ensiyeh, Abkömmling eines nordpersischen, ursprünglich für die Grenzsicherung unentbehrlichen, inzwischen aber entrechteten und enteigneten Stammesführers, bereits über eine Flucht nach Europa nach.

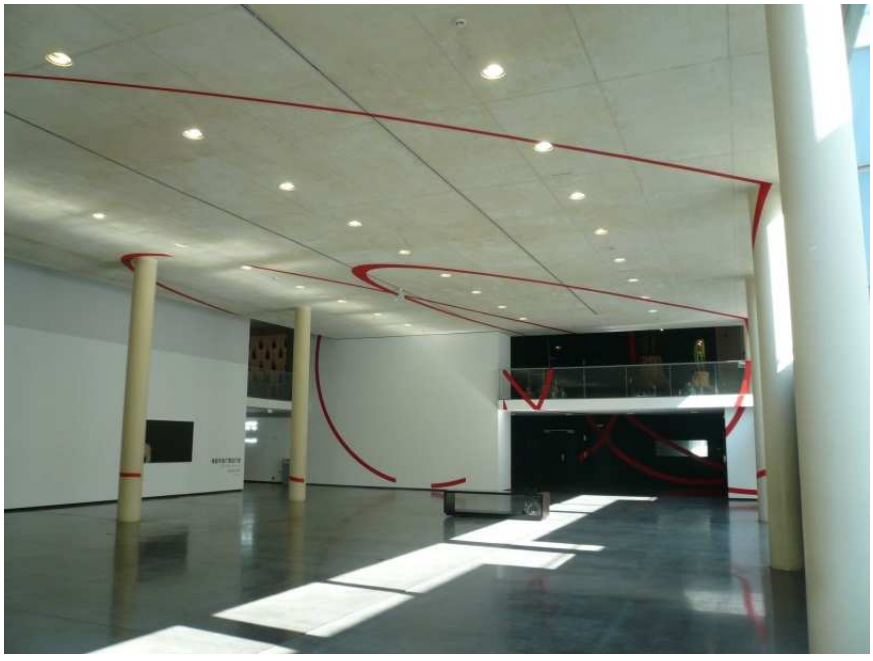
Fariba Hachtroudi operiert formell mit der Überschneidung verschiedener literarischer Genres: *Iran, les rives du sang* birgt, wie bereits in Kapitel II.5.3. erwähnt, stellenweise Anklänge an Theater und Poesie und des Weiteren auch Verweise sowohl auf die „schöngeistige" als auch auf die „Trivialliteratur", indem sie wie z.B. im Titel oder in der Romankonstruktion Elemente des Kriminalromans einbaut. Inspektor Tadjik fungiert in dem Roman als Sammelpunkt der unterschiedlichen Blicke, die auf den Mord an Madame Eshq geworfen werden. In multiperspektivischer Erzählhaltung beleuchtet sie die Ereignisse rund um den Mordfall und lässt die vernommenen Personen in szenischen Abschnitten selbst zu Wort kommen. Auf diese Weise wirft die Autorin nicht nur Inspektor Tadjik, sondern auch den Leser auf die Verantwortung zurück, die dieser in seiner Meinungs- und Urteilsbildung innehat.

Die Vielstimmigkeit, die sich in dem erwähnten Beispiel auf unterschiedliche Art und Weise niederschlägt, soll im Folgenden zwecks Anschaulichkeit mit den Arbeiten des in Paris ansässigen italienischen Künstlers Felice Varini (geb. 1952) verglichen werden. Diese zielen auf die Verwirrung von Perspektive durch die Einführung von zweidimensionalen Elementen in den architektonischen Raum ab. Seine *Trois cercles desaxés* (2005, „MAC/Val" Paris), drei rote in den Museumsraum gezogene Kreise, die die dreidimensionale Raumkonzeption durchbrechen und so die Grenze zwischen Illusion und Wahrheit aufweichen, erscheinen dem Betrachter, je nach dessen Standpunkt, als jeweils unterschiedliche (und einzigartige) geometrische Form ein:[637]

[636] Tajadod: Debout sur la terre, 369.

[637] Die beiden Fotos stammen in der gezeigten Reihfolge aus folgenden Quellen:
Privater Fotostream, https://www.flickr.com/photos/kraka-manu/5621739604/in/photostream/ (28.5.2014)
Dossier des Künstlers auf der Webseite der Galerie Xippas,
http://xippas.com/datas/docs/fr/artiste_dossier/dossier-varini.pdf (28.5.2014).

Vom „point de lecture“ aus gesehen



Von einem beliebigen Standpunkt aus gesehen

Im Kommentar zu seiner Arbeitsweise erklärt der Künstler den „point de lecture“ als zwar für die Kreation des Werks notwendiger Weise zu definierenden Punkt, der jedoch nur eine unter unendlich vielen Möglichkeiten der Betrachtung desselben darstelle:

> Le point de vue va fonctionner comme un point de lecture, c'est-à-dire comme un point de départ possible à l'approche de la peinture et de l'espace. La forme peinte est cohérente quand le spectateur se trouve à cet endroit. Lorsque celui-ci sort du point de vue, le travail

> rencontre l'espace qui engendre une infinité de points de vue sur la forme. Ce n'est donc pas à travers ce premier point que je vois le travail effectué; celui-ci se tient dans l'ensemble des points de vue que le spectateur peut avoir sur lui. […]
> Je pars d'une situation réelle pour construire ma peinture. Cette réalité n'est jamais altérée, effacée ou modifiée, elle m'intéresse et elle m'attire dans toute sa complexité. Ma pratique est de travailler "ici et maintenant".[638]

Mit jedem Schritt, den der Betrachter durch den Raum unternimmt, verändert sich der Blick auf die Graphik und damit das Antlitz des Kunstwerks. Durch dessen Kommunikation mit dem Raum einerseits und dem beweglichen Betrachter andererseits überträgt sich sowohl eine gewisse Raumwirkung, als auch eine Dynamik auf die zweidimensionale Graphik. Daraus folgt wiederum, dass die Form, in der das Kunstwerk für den Betrachter in Erscheinung tritt, von demselben abhängig ist, d.h. also dass das Kunstwerk auch nur „funktionieren“ kann, sofern der Betrachter mit ihm in Verbindung tritt und es gleichsam lebendig hält. Das Kunstwerk erneuert sich in jedem Moment, in dem ein neuer Blick mit ihm zusammentrifft, wodurch es einen performativen Charakter (in seiner Anforderung an den gegenwärtigen Augenblick und die Koinzidenz desselben) erhält. Dieser Vergleich mit Varinis indirekter „Performancekunst“ liefert einen Weg aus dem Dilemma der „Abwesenheit von Gegenwart“ wie sie weiter oben als eines der Phänomene im Exil beschrieben wird: und zwar die Möglichkeit, vom Leser lebendig gehalten und als *Mensch* gesehen und gelesen zu werden.

III.2.3. Fragmentierung und Rekonstruktion

III.2.3.1. Morphologie der Zersplitterung: die Großstadt

Chadortt Djavann schildert in *Comment peut-on être français?* einen Alptraum, der die Protagonistin Roxane regelmäßig heimsucht. Darin verirrt sie sich in einer namenlosen Gasse, stets derselben, über die sie von einem Spaziergang in Paris plötzlich „zurück“ nach Teheran fällt:[639]

> Et là, tout d’un coup, elle se trouve dans une rue étroite, une rue longue. Une rue dont elle ne connaît pas le nom, mais elle sait qu’elle y a déjà été. Une rue où il n’y a rien ni personne. Elle regarde la plaque, elle a du mal à déchiffrer le nom. Elle a un nom bizarre cette rue. Et là, elle sait qu’elle est perdue. […]

[638] Felice Varini: Démarche, Webseite des Künstlers, http://www.varini.org/03dem/dem01.html (21.2.2013).
[639] Vgl. an dieser Stelle auch den in Kapitel II.3.2.1. erwähnten Intertext mit Bezug auf Carolls *Alice’s Adventures in Wonderland.*

> Elle se demande pourquoi elle se perd dans cette même rue surgie d'un seul coup de nulle part. Elle se pose toujours cette question. Elle court plus vite pour arriver au bout de cette rue étroite, et là, elle tourne pour prendre une rue plus animée. Elle tourne. Elle tourne et... elle est à Téhéran! Elle se retourne pour revenir dans la rue précédente, mais la rue a disparu! Elle court pour retrouver la rue étroite, pour retrouver la place du Marché-Sainte-Catherine, ou bien la rue de Rivoli, mais elle est dans les rues de Téhéran et les gens la dévisagent. Elle est sans voile, dans sa tenue parisienne. Elle se dit que ce n'est pas possible, ça ne peut pas être réel une chose pareille. Comment peut-elle être à Téhéran alors qu'une minute avant elle était à Paris? Paris ne peut pas disparaître ainsi; elle fait sûrement un cauchemar et elle ne va pas tarder à se réveiller. Elle se met à courir pour retrouver Paris. [...]
> Terrifiée, elle court entre les voitures déferlant sur le grand boulevard qui traverse Téhéran du sud au nord jusqu'au pied des montagnes d'Alborze. Elle court vers les montagnes et se dit qu'elle pourrait s'y cacher la nuit, mais à mesure qu'elle s'approche des montagnes, elles reculent, elles s'éloignent.[640]

Die verdrängt geglaubte Erinnerungen an die Vergangenheit holt Roxane im Schlaf ein. Der Orientierungsverlust geht in der zitierten Passage mit dem Ortswechsel einher, Roxane verliert sich in Traum und Erinnerung. Angst und Aufregung drücken sich einerseits durch den mit dem Ortswechsel einher gehenden (hier nicht zitierten) Wetterwechsel (von sonnig frühlingshaft zu düsterer Gewitterstimmung) und andererseits durch die Beschleunigung des Satzrhythmus aus. Der Text verliert seine Ruhe, stärker punktierte Sätze legen einen beschleunigten Herzrhythmus der durch die Gassen irrenden Roxane nahe. Schließlich erwacht sie im „Nirgendwo", dem unbestimmten Raum zwischen zwei Orten, dem „Dazwischen" – sie strandet in der Namenslosigkeit: „Au bout d'une rue, dont j'ai oublié le nom, une rue étroite et longue, ma vie s'est perdue... une rue de nulle part, une rue entre deux pays, une rue qui n'existe pas..."[641]

Roxanes Versuche, an Hand der imaginären Korrespondenz mit Montesquieu der Einsamkeit zu entgehen und dabei gleichzeitig diese auf der Teilstrecke zwischen „hie und da" verloren gegangene Identität über das „Ich" des Briefes wieder fassbar zu machen, werden in der Pariser Stadtgeographie verankert, die gleichzeitig die französische Geistesgeschichte skizziert: Als Adressatenadresse wählt Roxane willkürlich jeweils eine andere, nach einem bekannten Dichter benannte Straße: rue Molière, avenue Victor Hugo, boulevard Voltaire, rue Charles Baudelaire, rue Balzac, rue Alexandre Dumas, rue Gustave Flaubert, rue Chateaubriand, rue Stendhal, rue Guy-de-Maupassant, rue de Sévigné, rue Racine, place Paul-Verlaine, rue Pascale, etc. Den letzten Brief, den sie aus der Nervenklinik, in die sie bei Bekanntwerden ihrer heimlich unterhaltenen Korrespondenzen eingeliefert wird, adressiert

[640] Djavann: Comment peut-on être français? 200-202.
[641] Djavann: Comment peut-on être français? 202.

sie bezeichnender Weise an die rue Gérard-de-Nerval, benannt nach dem für seine phantastischen Romanwelten bekannten Autor der französischen Romantik. Literarische Bezüge macht sie außerdem am „Jardin du Luxembourg“ fest, wo sie Stunden um Stunden verbringt, um Proust zu lesen: „Le Jardin du Luxembourg, sans être la Madeleine de Proust de Roxane, lui rappela toujours *A la recherche du temps perdu*.”[642] Die Flucht in die Welt der Literatur bietet Roxane die neue Heimat, die ihr von ihrer Umgebung verweigert wird. Die Stadtgeographie wird zu einer Romangeographie, einem Auffangnetz für ein verloren gegangenes, zersplittertes „Ich“. In Analogie zu Morettis Analyse von Eugène Sues *Les Mystères de Paris*, die Paris mit dessen Augenmerk auf soziale Missstände in ein “*paysage moralisé*”[643] verwandeln, könnte also Djavanns Paris als „paysage littérarisé“ bezeichnet werden, ein Paris, das der nationalen Literaturtradition einen Raum und Djavann eine „Heimat“ bietet.

Bei Balzac ermittelt Moretti eine andere Funktion, die die Großstadt im Roman übernimmt und die auch auf einige der im Textkorpus enthaltenen Romane zutrifft: Die eines Narrationsleiters vielschichtiger, fragmentierter und widersprüchlicher Zusammenhänge. Er nennt diese Art des Romans „novel of complexity.”[644] Während aber die Faszination durch die Großstadt im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert in der europäischen Literatur Ausdruck einer allgemeinen Verunsicherung ist, die in der Industrialisierung und der Moderne wurzelt, machen die 100 Jahre später angesiedelten Großstadtporträts der hier untersuchten Werke der Exilliteratur eine ähnliche, aber durch andere Parameter verursachte Krisensituation, im Sinne Marc Augés der ‚Übermoderne‘, deutlich.[645] Die Städte, die in ihrer „heutigen Form“ und der inzwischen durch die „Fortschritte“ im Bereich der Technik und Informationstechnologie als verändert, ja v.a. als beschleunigt zu begreifen sind, dienen manchen der Autorinnen als Erzählmatrix einer durch die Globalisierung geprägten und im Widerspruch mit dem Lokalen stehenden Welt.

In einem Interview mit „Radio Méditerranée Internationale“ spricht Sorour Kasmaï im Zusammenhang mit ihrem Roman *Le cimetière de verre* von der „hypercomplexité“ ihrer Kultur, die durch die letzte Revolution noch schwieriger zu durchschauen geworden sei.[646] Die Großstadt, gleichsam historischer Speicher, erweist sich in ihrem Monumentalwerk *Le cimetière de verre* als perfekte Optik für das Standbild einer Kultur, deren Fundamente fragmentiert, porös (von den Baggern der Stadt zwecks U-Bahnbau perforiert), aber vielschichtig sind. Kasmaï verleiht der Stadt Teheran in ihrem Text Körper indem sie das antike Ka-

[642] Djavann: Comment peut-on être français? 218.
[643] Moretti: Atlas of the European novel, 101.
[644] Vgl.: Moretti: Atlas of the European novel, 105-106.
[645] Vgl. dazu die Erläuterungen in Kapitel III.3. sowie Marc Augé: Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris: Seuil, 1992.
[646] La Langue française vue d’ailleurs. Point de vue de Sorour Kasmaï, Radio Méditerranée Internationale, 01.04.2002, http://www.medi1.com/player/player.php?i=719908 (12.12.2012)

nalsystem (*qanāt*) und die im Entstehen begriffenen U-Bahnschächte als historische und moderne Arterien der Stadt darstellt. Den Fluss, der mit solchen verbunden ist, bezeichnete Kasmaï bei der von ihr mitinitiierten Veranstaltung „Chantier poétique Athènes-Téhéran“[647] als Charakteristikum der Großstadt, das besonders gut die Dynamik und Prozesshaftigkeit von Kulturen einfange, u.a. auch die einer Revolution, die die Stadt quasi aufs Extremste „beschleunigt“ − eine Funktion, die Paris auch in Flauberts *Education sentimentale* erfüllt. Kasmaï verleiht Teheran außerdem mit ihrer literarischen Einschreibung eine „literarische Existenz“, eine urbane Gegenstimme zu den auf dem von Pascale Casanova bezeichneten „Meridien de Greenwich“ liegenden Prestigestädten Paris und London. Sie ist mit ihrem literarischen Beitrag Mitgestalterin der von Pascale Casanova veranschlagten „nouvelle mythologie littéraire“.[648]

Kasmaï dient die Großstadt als Erzählmatrix einer fragmentierten Welt. Christophe Balaÿ, bezeichnet passend dazu das Fragment als Grundbaustein der iranischen Erzähltradition, der Sinn- und Formelement vereint.[649] In seiner unvollendeten, offenen Form lässt das Fragment als Kompositionselement größerer Zusammenhänge einerseits einen Spielraum für die Gesamtform, andererseits auch für die partiellen Bestandselemente der Form, die jeweils nur über eine lockere Bindung mit dem Ganzen verstrickt sind. Die Form bleibt gelenkig, lebendig, dynamisch und ist vielleicht gerade deshalb so geeignet für die Darstellung einer reichen Kultur, die von unendlichen Gegensätzen geprägt und von historischen Bruchlinien zerfurcht ist. Rushdie geht gar so weit, den fragmentarischen Blick als einzig mögliche Perspektive darzustellen, zu der der „Exilant“ in seiner „konstitutiven Zerrissenheit“ fähig sei:

> …we are not gods but wounded creatures, cracked lenses, capable only of fractured perceptions. Partial beings, in all the senses of that phrase. Meaning is a shaky edifice we build out of scraps, dogmas, childhood injuries, newspaper articles, chance remarks, old films, small victories, people hated, people loved; perhaps it is because our sense of what is the case is constructed from such inadequate materials that we defend it so fiercely, even to the death. […] And those of us who have been forced by cultural displacement to accept the provisional nature of all truths, all certainties, have perhaps had modernism forced upon us.[650]

[647] „Ville – Chantier poétique“, Présentation du projet, Hôtel Lutetia, 6.10.2012, 18:00–20:00, 45 rue Raspail, 75007 Paris.
[648] Casanova: La république mondiale des lettres, 350.
[649] Vgl.: Christophe Balaÿ: "Stylistique du récit court dans l’œuvre de Zoya Pirzad", 2008, 4f, Verlagshomepage „Zulma“, www.zulma.fr/datas/files/stylistique_pirzad.pdf (19.01.2013).
[650] Salman Rushdie: Imaginary Homelands. Essais and Criticism 1981-1991. London: Granta Books, 1991, 12.

III.2.3.2. Überwindung der Dualität

Moretti macht in seiner Betrachtung der Paris eingeschriebenen Romane noch eine andere interessante Beobachtung: Er attestiert Balzac eine tiefschürfende „ternäre“ Erzählstruktur: „Triangular. The field of the hero, of the antagonist, and then a *third* narrative pole; and a plot that in the course of time becomes more and more the story of this third pole. The story of the Third. Of an independent, autonomous Third.”[651] Diese Beobachtung scheint gerade auf Grund dieses dritten Elements, das das vereinfachende binäre System und das schematisierende Chiaruscuro eines Eugène Sue sprengt und mit dem Moretti die mögliche Darstellung einer dialektischen Entwicklung einer Sozialhistorie nahelegt, hier von Interesse. Er sieht in dem „Dritten“ eine Art vermittelndes Prinzip: “The Third enters these novels as the force of social mediation; and then – decisive passage – mediation itself *becomes the true protagonist of the Comédie Humaine*. It’s such a strange idea for narrative morphology, this replacement of conflict with mediation, such a paradigm shift, that it takes time for the pattern to crystallize.”[652] Verglichen mit der Begrifflichkeit des postkolonialen Diskurses könnte dieses von Balzac aus der heterogenen Sozialgeographie der Großstadt herausgelesene „dritte Prinzip“ Salman Rushdies Idee der „stereoscopic vision“ (der Fähigkeit „multidimensional“ zu denken), angenähert werden, die der „Migrant“ im Tausch gegen eine notwendiger Weise illusorische ganzheitliche Sicht der Dinge adaptiere: „…because they, we, are at one and the same time insiders and outsiders in this society. This stereoscopic vision is perhaps what we can offer in place of ‘whole sight’.”[653] Homi K. Bhabha umschreibt den Ort, der die „stereoscopic vision” begünstigt, wiederum als den „third space“, den Ort, der von dem Prozess der ‚Hybridität‘ durchwachsen sei. Dabei entspricht aber letztere für ihn keinem reinen Synkretismus zweier Ausgangspositionen, der eine dritte hervorbringt, sondern dem dynamischen Prozess der Veränderbarkeit von Zuschreibungen, der das Potential in sich birgt, erstens Grenzen von Ethnizität, Klasse oder Geschlecht zu sprengen und zweitens vollkommen neue Ideen, Positionen und Strukturen entstehen zu lassen: „This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives, which are inadequately understood through received wisdom… The process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognizable, a new area of negotiation of meaning and representation.”[654] Bei Chahdortt Djavanns *Je ne suis pas celle que je suis* obliegt es dem Leser, den Traum der Wiedergutmachung, die Überwindung der „Schizophrenie“,[655] in dessen Vorstellung durch die Überlage-

[651] Moretti: Atlas of the European novel, 108.
[652] Moretti: Atlas of the European novel, 109.
[653] Rushdie: Imaginary Homelands, 19.
[654] Homi K. Bhabha: “The Third Space”, in: J. Rutherford: Identity: Community, Culture, Difference. London: Lawrence and Wishart, 1991, 211.
[655] Vgl.: Agamben: Was ist ein Dispositiv? 27.

rung und die Vereinigung der beiden Erzählstränge zu denken und dadurch zu verlebendigen. Bei Kasmaïs *Le cimetière de verre* und Djavanns *La muette* sind es jeweils Figuren (Mithra und Arasch, der Gefängnisbeamte), die die antithetischen Elemente der Erzählung (bei *La muette* gar die verschiedenen Formalebenen der Erzählung) durchwandern und evt. zu „hybridisieren" im Stande sind. Das Prinzip, das sich mit diesen beiden Figuren in das Prinzip des Ausgleichs einreiht, ist das der Liebe. Im Falle der Archäologin Mithra steht diese Liebe mit ihrer Weiblichkeit ursächlich in Verbindung und zwar mit dem Potential zum Muttersein. Zwar tritt sie in dem Roman selbst nicht als Mutter auf, übernimmt aber eine solche Rolle in übertragenem Sinn. Einerseits auf sinnlicher Ebene in ihrer Rolle als Fürsorgerin und Verführerin des orientierungslosen Said, den todgeglaubten Rückkehrer aus dem Irakkrieg. Und andererseits auf mythischer Ebene: Mit ihrer Fähigkeit, die einzelnen Fragmente der Erzählung zu einem Ganzen zu verweben („le tissage" / vgl. dabei die linguistische Nähe zu der von A. Nouss und F. Laplatine zum Prinzip erhobenen „métissage"),[656] besitzt Mithra auch die Macht, die Generationen, d.h. also die historische Dimension der Kultur zu entschlüsseln und auszusöhnen.

Hachtroudi hingegen strickt das „Dritte" über Faris „Stimme aus dem Off", das Tagebuch *Une mort très violente*, in den Roman ein. Damit gibt sie dem (objektiven) Blickwinkel einer im Exil, im „Außen" Verorteten, eine formale Entsprechung: eine körperlose Stimme und Erinnerung. Und gleichzeitig reklamiert sie sie dort hinein, wo sie nicht mehr ist. Fari ist sozusagen weder ab-, noch anwesend, sie ist unfassbar − ähnlich dem Original in einer Übersetzung. Mahmoud Darwich formuliert sehr treffend in diesem Zusammenhang: „Comment faire confiance alors à la poésie traduite? En s'arrêtant à ce qu'elle ne dévoile pas, qui avance masqué. En ne retenant que cette ombre qui monte de derrière les mots et, peut-être, cette distance qui trahit un instant sa propre présence puis s'estompe."[657] Das Original lugt in einer guten Übersetzung durch die übersetzten Zeilen hindurch. Unfassbar, anwesend bei gleichzeitiger Abwesenheit. Nicht von ungefähr bezeichnet Rushdie migrierte Individuen als übersetzte Individuen: "The word 'translation' comes, etymologically, from the Latin for 'bearing across'. Having been borne across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained."[658]

Was Fari beispielsweise in Hachtroudis *Iran, les rives du sang* mit dem Exil gewinnt, ist die Außenperspektive, „Perspektive einer Dritten", die ihr einen größeren Kritik- und Handlungsspielraum erlaubt. Tajadod hingegen schlüpft in *Elle joue* in die Haut ihrer Protagonistin, sie fingiert also eine Innenperspektive, indem sie sich, wie in Kapitel II.2. erläutert, die

[656] Vgl. dazu die nähere Analyse des *Cimetière de verre* in Kapitel II.4.
[657] Darwich: La terre nous est étroite, 9 (Vorwort).
[658] Rushdie: Imaginary Homelands, 17.

Erinnerungen derselben zu eigen macht und diese zu ihren eigenen in Beziehung setzt. Sie oszilliert zwischen diesen beiden Figuren, der Ich-Erzählerin (mit der sie sich auch als Autorin deckt) und ihrem Gegenüber und überlässt dem Leser die Rekonstruktion eines vor- und nachrevolutionären Irans auf Grundlage von erinnerten Bruchstücken aus der Welt zweier Frauen. Im Spiel (die Protagonistin ist Schau*spielerin*) bzw. im Spiegel wird in *Elle joue* „ein/e Dritte(s)" manifest: der/die Leser/in.

Schließlich führt uns das Dritte zum am häufigsten und fast von allen Autorinnen verwendeten Stilmittel, und zwar dem der Ironie. Ihr Blick fällt aus der Distanz auf das Objekt der Betrachtung, ihr Effekt ist der der Verfremdung – vielleicht könnte diese theoretische Parallele zu dem im Exil Verorteten als eine der Erklärungen für den in den Werken vorhandenen Humor herhalten? So wie Henri Bergson in *Le rire* die „interférence des séries" als eine Quelle der Komik definiert, fühlt man sich einmal mehr an das Bewusstsein „zwischen zwei" erinnert: „*Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents.*"[659]

[659] Henri Bergson: Le rire. Essai sur la signification du comique. In: Œuvres. Paris: Presses Universitaires de France, 1959, 432f.

III.3. Topoi

III.3.1. Bewegung und Stillstand

III.3.1.1. ‚Nicht-Orte'

Bereits zu Beginn der 1990er-Jahre konstatiert Marc Augé in seinem Werk *Non-lieux* eine „Beschleunigung der Welt" in dreifacher Hinsicht: erstens auf Grund der Vervielfachung von „Ereignissen" (damit bezeichnet er z.B. Revolutionen, wobei er sich mit dieser Begrifflichkeit an François Furets *Penser la Révolution* hält),[660] zweitens infolge der durch Medien und Transportmittel verfügbar gemachten Vielzahl an Räumen und drittens angesichts eines prononcierten Individualismus, der als Gegenreaktion auf das allmähliche Schwinden kollektiver Identifikationsangebote zu verstehen ist.[661] Augé geht davon aus, dass diese beschleunigte Welt, Charakteristikum der *surmodernité* (‚Übermoderne'), der Produzent von ‚Nicht-Orten' sei. Während dem „anthropologischen Ort" sozio-kulturelle Sinnstrukturen über Begegnungen und (Kult-)Handlungen von Menschen eingeschrieben seien, finde am ‚Nicht-Ort' keine Interaktion zwischen den dort verkehrenden Individuen statt. Es bestünde dort ein Abkommen über die Anonymität des „Benutzers", die dieser lediglich nach erfolgter Identitätskontrolle (Passkontrolle, Kreditkartenzahlung etc.) für die Zeit seines Verbleibs am ‚Nicht-Ort', einem Ort des Transits, erlange: „D'une certaine manière, l'utilisateur du non-lieu est toujours tenu de prouver son innoncence. Le contrôle *a priori* ou *a posteriori* de l'identité et du contrat place l'espace de la consommation contemporaine sous le signe du non-lieu: on n'y accède qu'innocent."[662] Wort und Text verbänden das am ‚Nicht-Ort' befindliche Individuum mit dessen Umgebung. So machten Hinweisschilder an der Autobahn Reisende auf Sehenswürdigkeiten „entlang" der befahrenen Strecke aufmerksam, wodurch primär über Worte eine Verbindung zwischen Mensch und Ort, die sich in den seltensten Fällen konkretisiert, hergestellt werde. Das Prinzip des Autobahnbaus läge in der Umfahrung solcher Sehenswürdigkeiten. Der Reisende werde um die lokalen Zentren herum gelotst, auf sie verwiesen, aber nicht unbedingt dazu angehalten, unterwegs länger (als notwendig) zu verweilen. Anstatt des klassischen *voyageur* bewege sich also am ‚Nicht-Ort' der zielgerichtete *passager*, der auf eine beschlossene Zukunft zusteuere.[663] Den Blick, den der Reisende auf die Landschaft wirft, sei, so Marc Augé, ein fiktiver und damit der Reisende selbst Zuschauer eines Schauspiels, das ihn gar nicht interessiere. Das wahre Objekt seiner Beobachtung sei er selbst:

[660] François Furet: Penser la Révolution. Paris: Gallimard, 1978.
[661] Vgl.: Augé: Non-Lieux, 15-56.
[662] Augé: Non-Lieux, 128f.
[663] Augé: Non-Lieux, 135.

> Le seul visage qui se dessine, la seule voix qui prenne corps, dans le dialogue silencieux qu'il poursuit avec le paysage-texte qui s'adresse à lui comme aux autres, ce sont les siens – visage et voix d'une solitude d'autant plus déroutante qu'elle en évoque des millions d'autres. Le passager des non-lieux ne retrouve son identité qu'au contrôle de douane, au péage ou à la caisse enregistreuse. En attendant, il obéit au même code que les autres, enregistre les mêmes messages, répond aux mêmes sollicitations. L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude.[664]

Der Reisende, der sich beim Passieren des ‚Nicht-Orts' allerhand Spielregeln und Gesetzen zu beugen habe, genieße am ‚Nicht-Ort' einerseits die passive Freude der Anonymität und andererseits das aktive Vergnügen des Konsums von Selbstbildern.[665]
Der ‚Nicht-Ort' impliziert Bewegung: *passage* und *passager* verkörpern dessen Prinzipien. Demzufolge spielt der Topos des ‚Nicht-Orts' in der Exilliteratur als Produkt nicht nur einer durch die ‚Übermoderne' überformten Welt, sondern auch einer durch den Überschuss an Dynamik und Bewegung (räumlich als auch „ideologisch-kulturell") hervorgerufenen „Beschleunigung der Welt" eine Rolle. Insbesondere in Rūḥangīz Šarīfīāns Romanen schwingt sich der ‚Nicht-Ort' zu einem der dominanten Topoi ihres Schreibens ein, der stets gekoppelt ist mit Einsamkeit und Isolation. Ihre Protagonistinnen, allem Anschein nach unterwegs auf einer endlosen Reise ohne Ziel, sind verloren in Raum und Zeit. So kommentiert Šūrā beispielsweise die Reise, die die Rahmenhandlung von *Če kasī bāvar mī-konad* (*Wer glaubt das*) darstellt wie folgt:

> ...از آن لحظه که پایم را توی قطار میگذارم، می دانم سوار قطاری می شوم که نمی‌دانم به کجا می بردم و چرا سوارش شده ام و این آوارگی تا به کجا میانجامد.[666]

Ebenso wie der von Marc Augé beschriebene *passager* baut Šūrā zu der an ihr vorbeiziehenden Landschaft keine wahrhaftige Beziehung auf, zeigt auch kein wirkliches Interesse an derselben. Allerdings fungieren für Šūrā die Landschaft genauso wie andere Passagiere oder Bahnbedienstete als Auslöser von Erinnerung. Das, was sie mit den anderen Reisenden verbindet ist das Reisen selbst. Darüber hinaus konstituieren sich keine sozialen Beziehungen. Ständig auf sich selbst zurückgeworfen wird sie zur Gefangenen eines autoreferentiellen Systems, in dem sie auch keinen Kontakt zu ihrem Gatten Ǧahān, der ihr gegenübersitzt, herstellen kann. Die Isolierung des Individuums drängt sich in *Če kasī bāvar mī-konad* (*Wer glaubt das*) sowohl auf formaler als auch auf narrativer Ebenen auf: Der innere Monolog

[664] Augé: Non-Lieux, 130f.
[665] Vgl.: Augé: Non-Lieux, 129.
[666] „Von Anfang an, als ich beschloss, Ǧahān zu begleiten, und von der Sekunde an, als ich den Fuß in den Zug setzte, wusste ich, dass ich in einen Zug stieg, aber ich wusste nicht warum, und auch nicht, wohin er mich bringen und wo diese Heimatlosigkeit enden würde."
(Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 132).

entspricht formal dem inneren Exil der Ich-Erzählerin. Der über weite Strecken dominierende narrative Erzählmodus deutet auf einen hohen Grad an Mittelbarkeit hin, den Šūrā aufwenden muss, um ihrer Stimme „Gehör“ zu verschaffen. Erinnerte Zwiegespräche werden entweder in indirekter Rede oder durch das Tor der Mittelbarkeit, das Nadelöhr des „er/sie sagt(e)“ wiedergegeben. Šūrā selbst scheint in diesen sich unaufhörlich wiederholenden Wendungen und der monotonen Sprache gefangen.

Šarīfīāns Charaktere scheinen sich im Kreis zu drehen, am Platz zu laufen. So bewegt auch Parvā [*Kārt postāl* (*Postkarte*)] sich nicht fort. Zwar erfüllt sie sich mit dem Bezug des im Garten aufgestellten Wohnwagens den Traum des persönlichen Rückzugs und der Selbstverwirklichung in kreativen Belangen, sozusagen ihren „room of her own“,[667] jedoch ist der Preis, den sie dafür bezahlt der schrittweise Realitätsverlust sowie die Einsamkeit. Während ihr Mann Arsalān dynamisch, damit also handlungsfähig bleibt, und für sich und die Genesung seines Weltschmerzes den Weg zurück in die „Heimat“ wählt, ist Parvā bewegungsunfähig, sie kann nicht reagieren. Aus Verzweiflung, nicht aus Überzeugung,[668] bleibt sie in London. Die Trennung der beiden hat sich ohnehin bereits lange vor Arsalāns Abreise vollzogen. Schleichend und nahezu unmerklich. Gleich wie Parvā ist Dāvar in *Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man (Mein Gott, mein Gott*) Gefangener seines eigenen Autos, das er nicht im Stande ist zu verlassen. Das abgeschlossene System Auto, Šarīfīāns Metapher für dessen eingeschränkten Denk- und Handlungsspielraum, bewegt sich zwar fort, kommt aber niemals irgendwo an.

Während in den oben gennannten Beispielen der ‚Nicht-Ort‘ den Figuren zur Isolationszelle wird, fungieren an anderen Stellen ‚Nicht-Orte‘ jedoch mitunter auch als vorübergehende Refugien der Protagonistinnen. Das „Britische Museum“ ist für Parvā ein provisorisches Zuhause in der „Fremde“. Es beherbergt ihre Heimat in Miniaturformat: die „Iranische Sammlung“. *Kārt postāl* (*Postkarte*) wird über Parvās Raumwahrnehmung in der Kuppelhalle des „Britischen Museums“ eröffnet. Sie kann dort Stunden um Stunden zubringen, die Vergangenheit Revue passieren lassen, die Menschen um sich beobachten oder ihren Gedanken und Erinnerungen nachhängen. Die Einsamkeit ist für sie dort besser zu ertragen. Das Museum, paradigmatischer Ort der Konservierung und des versinnbildlichten Stillstands, gibt Parvā das Gefühl von Geborgenheit, Sicherheit und Fortbestand. Ähnlich wie die auf ihre Postkarten gebannten Erinnerungen stehen auch die über die Ausstellungsstücke

---

667

"جایی منحصربه خودش"

(„einen Ort für sich alleine“)
Šarīfīān: Kārt postāl, 159.

668 Vgl.:

"ماندنش از سر تعلق نبود، از سر ناچاری بود."

(„Sie blieb nicht, weil sie sich dort heimisch fühlte, sondern weil sie keinen anderen Ausweg wusste.“)
Šarīfīān: Kārt postāl, 162.

eingefrorenen „Kulturen“ im „Britischen Museum“ still. Entsprechend Augés Feststellung, dass die Zutrittsberechtigung („Unschuld“) zum ‚Nicht-Ort‘ lediglich am Ein- oder Ausgang kontrolliert werde, kann Parvā für die Dauer ihres Museumsaufenthalts ihre zersplitterte Identität gegen eine stereotype auswechseln. Sie kann sich vor sich selbst verstecken und vergessen. Für die Protagonistin der Erzählung *Āteš sūzī* (*Brand*) in Chahla Chafiqs Erzählband *Sūg* (*Trauer*) fungiert das Bahnhofshotel als Zufluchtsort. Ihre Identität (in Form ihres Passes) an der Rezeption hinterlegt, nimmt sie erst bei Verlassen desselben wieder an sich. Die durch diesen Transitort garantierte Anonymität setzt sie einen Moment mit jedem anderen beliebigen Hotelgast gleich und vermittelt ihr für eine Nacht das Gefühl der „Normalität“ (v.a. auch im Sinne einer Durchschnittlichkeit ohne Katastrophen oder sonstige „Ausschreitungen“), das ihr seit dem Tod ihrer Tochter vollkommen abhandengekommen zu sein scheint.

III.3.1.2. ‚Heterotopien‘

Foucault erläutert in seinem Aufsatz *Des Espaces autres* den Begriff des ‚Heterotopos‘.[669] Während der ‚Nicht-Ort‘ von Augé als eine Begleiterscheinung der ‚Übermoderne‘ beschrieben wird, die inzwischen selbstverständlich einen Teil des alltäglichen Raumverhaltens bestimmen und in manchen Fällen fast fließend in den „Ort“ übergehen kann, stellt für Foucault der ‚Heterotopos‘ einen „anderen Ort“ dar, dessen Abgrenzung zum „Ort“ mitunter gesellschaftlich forciert wird (so z.B. im Falle einer psychiatrischen Klinik). Der von Foucault geprägte Raumbegriff verweist mit dem Präfix „Hetero-“ einerseits auf das „Andere“, das „Fremde“, und andererseits auch auf die Koexistenz mehrerer Räume, d.h. also das Hybride. So können z.B. Theater- oder Kinosäle mehrere Orte versammeln, die sich untereinander fremd sind; Museen können hingegen wiederum Informationen verschiedener Zeithorizonte speichern (‚Heterochronie‘). Die sogenannten *Hétérotopies de déviation* (‚Abweichungsheterotopien‘), die u.a. zur Aussonderung des/der „anderen“ dienen, hätten laut Foucault, die traditionellere Form der ‚Krisenheterotopie‘ abgelöst, die für Menschen vorgesehen war, die mit Umbruchsphasen und deren Bewältigung konfrontiert waren.[670] Foucault bezeichnet das Schiff als Paradebeispiel einer ‚Heterotopie‘: ein abgeschlossener Raum, der im Nirgendwo, zwischen zwei Orten, treibt. Dieses Bild des Schiffs liefert gleichzeitig eine passende Metapher für den „unbestimmten Ort“ des Exils, mit seiner Steigerung gegenüber der ‚Abweichungsheterotopie‘: Während beispielsweise für Straftäter „andere Orte“, so genannte „Verwahrungsstätten“, vorgesehen sind, hält die Auffanggesell-

[669] Vgl.: Michel Foucault: „Des espaces autres“, in: Dits et écrits. 1954-1988. Bd 4. Paris: Gallimard, 1994, 752-762.
[670] Vgl.: Foucault: „Des espaces autres“, in: Dits et écrits, 756f.

schaft für den „Immigranten“, ebenfalls zum Subjekt der „Abweichung“ gestempelt, lediglich einen utopischen Ort bereit: Der „Immigrant“ werde, so auch Abdelmalek Sayad, mit seiner eigenen Abwesenheit konfrontiert.[671] ‚Heterotopos‘ und Utopie fänden im Spiegel zusammen, schreibt Foucault in *Des Espaces autres*:[672] Der Ort, in dem das Spiegelbild lokalisiert wird, existiere nicht, sehr wohl aber der Spiegel selbst. Er stehe mit dem realen Raum in Verbindung und verweise auf etwas „anderes“: er werfe das Individuum auf sich selbst zurück. Damit schließt sich also der Kreis zu dem in Kapitel I erwähnten Kommentar Pierre Bourdieus über Abdelmalek Sayads Forschungsarbeit, in dem er das Phänomen der „Immigration“ als Spiegel der Gesellschaft bezeichnet: „Entre les mains d’un tel analyste [gemeint ist hier Abdelmalek Sayad], l’immigré fonctionne comme un extraordinaire analyseur des régions les plus obscures de l’inconscient.“[673]

III.3.1.3. Reise, Flucht und Rückkehr

Neben Fortbewegungsmitteln, die niemals zum Stillstand kommen,[674] taucht in den untersuchten Werken der ‚Nicht-Ort‘ Straße als Metapher des Ungewissen, des Verlustes von Zugehörigkeit und Heimat auf. In Chahla Chafiqs Erzählband *Ǧāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*) transportiert der Titel das Bild einer Straße, jener des Exils, die sich im Nebel verliert. Innere Orientierungslosigkeit vermischt sich mit äußerer. In Kasmaïs *La Vallée des aigles* ist es der „cycle infernal“[675], der Teufelskreis des Reisens – einer Flucht, die Kasmaïs autobiographischer Ich-Erzählerin einzig und allein die Begegnung mit sich selbst in vollkommener, dem Augé‘schen ‚Nicht-Ort‘ gemäßen, Einsamkeit erlaubt: „Je suis étrangère partout. Ici et ailleurs. A Paris, à Moscou, à Isphahan. […] La seule chose qui m’appartient aujourd’hui, c’est la route. Celle de ma fuite, celle de mon retour. […] Ce n’est que sur la route que je pourrais être moi-même.“[676] Chahdortt Djavanns Protagonistin „elle“ träumt in *Je ne suis pas celle que je suis* von einer fortwährenden Bewegung, die sie vor ihren eigenen Erinnerungen bewahren kann:

> Je ne sais pas, peut-être qu’il faut que je continue la route au lieu de m’installer. Marcher et ne jamais m’arrêter. Avancer sans répit.
> Ne pas laisser à la mémoire le temps de prendre le dessus...
> Peut-être que Paris n’est pas assez loin.“[677]

[671] Vgl. dazu nähere Erläuterungen in Kapitel I.1.7.
[672] Vgl.: Foucault: „Des espaces autres“, in: Dits et écrits, 755.
[673] Pierre Bourdieu im Vorwort zu Sayad: La double absence, 12-13.
[674] Vgl. dazu weiter oben die Figur Dāvars in Šarīfīāns *Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man*.
[675] Kasmaï: La vallée des aigles, 183f.
[676] Kasmaï: La vallée des aigles, 244.
[677] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 133.

Als Reaktion auf die „Entheimatung“ werden neben der realen Reise nicht selten auch Geistreisen und Gedankenflüge unternommen oder Traumwelten erschaffen. Šarīfīāns Ich-Erzählerin führt in *Če kasī bāvar mī-konad* (*Wer glaubt das*) eine innere mit einer äußeren Reise parallel, während Djavanns Protagonistinnen oft in imaginierte Parallelwelten vor der Realität flüchten. Roxane, die Protagonistin in Djavanns *Comment peut-on être français?*, verliert sich z.B. im 18. Jahrhundert des Autors Montesquieu: „Il me semble que je me suis trompée de siècle, qu'il y a eu une erreur de temps et de lieu pour ma naissance. Je me suis toujours sentie plus à l'aise dans la peau des personnages de romans que dans la mienne.“[678]

Die Rückkehr in die „Heimat“ als illusorischer Ausweg aus dem Leiden des Exils wird in den Werken nicht selten als zweites Exil, eine weitere Enttäuschung, gar Entzauberung, beschrieben. Die Konfrontation der über Jahre hinweg „erträumten Heimat“ mit der inzwischen veränderten Wirklichkeit im Heimatland ist schmerzhaft und der Blick, der auf die Gesellschaft und das Land treffen, ist ein anderer als zum Zeitpunkt der Ausreise. Der „Sturz“ zurück nach Teheran führt z.B. der autobiographischen Ich-Erzählerin in Kasmaïs *La Vallée des Aigles* den eigentlichen und endgültigen Verlust der „Heimat“ vor Augen: Das, was man glaubt, „nur verlassen“ zu haben, existiert tatsächlich nicht mehr – nirgendwo auf dieser Welt. Das, was einst vertraut war, ist kaum wieder zu erkennen. Das Einnehmen einer Außenperspektive in einer vertrauten Umgebung lässt ihre subjektive Erinnerungswelt mit der augenscheinlichen Gegenwart kollidieren. Von den Verwandten nicht mehr auf Anhieb wiedererkannt, verwirrt von den städtebaulichen Veränderungen „ihrer Stadt“, verliert die Ich-Erzählerin heimatlichen Boden unter den Füßen: „Je marche dans Téhéran, comme un cosmonaute qui flotte ou bien encore comme un aigle en chute libre. […] Tout me semble faire partie du rêve. La réalité n'a plus de corps. Elle ne m'appartient plus. Je marche sur le trottoir comme au bord d'une réalité insaisissable. Tout appartient au passé. J'ai besoin de marcher pour sentir le présent.“[679]

Die Rückkehr zu scheinbar bekannten Orten oder Menschen macht die mit der vergangenen Zeit gekoppelte Veränderungen, d.h. das „Prozesshafte“ am Leben selbst, erst sichtbar. Daraus folgt, dass die Straße, auf der man glaubt, sich stetig einem erträumten Ziel, einer *Destination*, zu nähern, führt nicht nur wie in Chafiqs *Ǧāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*) ins Ungewisse („le *destin*“, das Schicksal), sondern sie führt auch in entgegengesetzter Richtung niemals mehr dorthin zurück, woher man kommt. Es gibt auf dieser Straße keine Wiederholungen, sondern lediglich Ähnlichkeiten. So schreibt Šarīfīān in *Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man (Mein Gott, mein Gott*):

…آن که میرود همیشه آن کسی نیست که بر میگردد.[680]

[678] Djavann: Comment peut-on être français? 230.
[679] Kasmaï: La vallée des aigles, 210.
[680] „…derjenige, der geht, ist nicht der gleiche wie derjenige, der zurückkommt.“

Šarīfīāns Romanwelten fangen die Spannungen ein, die sich zwischen der ständigen Veränderlichkeit der Welt und den einzelnen Individuen ergeben. Letztere, die in den meisten Fällen die schnellen Veränderungen nicht verkraften können, flüchten sich nicht selten in die Immobilität: Šūrā hängt in der Vergangenheit fest [*Če kasī bāvar mī-konad* (*Wer glaubt das*)]. Parvā leimt vergeblich auf collagierten Postkarten vom Fluss der Zeit zermahlene Gewissheiten zu einem Ganzen zusammen. Sie begräbt die Gegenwart ihres Seins unter der vielschichtigen Patina der Erinnerungen [*Kārt postāl* (*Postkarte*)]. Dāvar klammert sich an religiösen Dogmen fest um der Ungewissheit des Lebens selbst zu entgehen [*Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man (Mein Gott, mein Gott*)]. Angehaltene Vehikel der Fortbewegung sind die augenscheinlichste Metapher für das vermeintliche Stehenbleiben der individuellen Zeitrechnung der Charaktere in Šarīfīāns Schreiben: Parvās persönlicher Rückzugsort ist ein Wohnwagen. Šūrās Zug und Dāvars Auto fahren „im Leerlauf", d.h. sie laufen quasi am Stand. Diese Sinnbilder sind jedoch differenzierter zu verstehen als sie auf den ersten Blick erscheinen mögen. Diese „Vehikel" stellen zunächst Refugien für die Charaktere dar wie wir es bereits weiter oben am Beispiel von Parvās Wohnwagen gesehen haben. Dāvars Auto entspricht für Āyīne einer Art „Zwischenraum" zwischen dem Spital, wo sie einen freiwilligen Dienst ableistet, und ihrer Familie. Sie entgeht für die Zeit des Transports zwischen Spital und Zuhause ihrem eigenen Leben und Alltag. Gleichzeitig ist Dāvars Auto auch der Ort, an dem gewisse gesellschaftliche und politische Regeln subvertiert werden: Dāvar, der sich nach iranischem Recht in der Öffentlichkeit nicht in Āyīnes Gesellschaft zeigen dürfte (da sie weder miteinander verheiratet noch verwandt sind), hält das Auto (äußerlich) in Bewegung, damit nicht die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sie gelenkt werde. Die Gesprächsinhalte, die sich innerhalb des Autos entfalten und an der Basis der Islamischen Republik rütteln, dürften ebenso wenig auf offener Straße geführt werden. Die gemeinsamen Fahrten enden stets in den gleichen Grundsatzdiskussionen, die Dāvars und Āyīnes Weltbilder einander unvereinbar gegenüber stellen: Dāvars islamischer Dogmatismus auf der einen Seite, Āyīnes nüchterne, von der Naturwissenschaft und der „westlichen Kultur" beeinflusste Weltsicht auf der anderen. Das Auto wird zum Kampfplatz der Überzeugungen, [681] "صحنه نبرد", und zu der Metapher für die Unversöhnlichkeit zweier Welten. Die „fahrende Zelle" kommt schließlich durch das aussichtslose Vor- und Zurück zwischen festgefahrenen Positionen zum Stillstand. Das Auto wird als „leeres Zimmer in der Dunkelheit",[682] als eine Art zirkulierender Raum im Raum oder eine leere Sprechblase im Raum, beschrieben. Die Doppelbödigkeit des inneren Exils wird über Dāvars Auto besonders deutlich: Der Rückzug öffnet einerseits Freiräume, droht aber gleichzeitig auf Grund seiner Unversöhnbarkeit mit

(Šarīfīān: Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man, 175).
[681] Šarīfīān: Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man, 178.
[682] Vgl.: Šarīfīān: Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man, 13.

dem „Außen“ zu implodieren. Der Raum, der sich nicht elastisch mit den Veränderungen des „Außen“ und „Innen“ mitbewegen kann, wird, sinnbildlich gesprochen, spröde und zerbricht schließlich daran. Daher stellt Šarīfīān den Charakteren in ihren Romanwelten stets Komplementärcharaktere an die Seite, die ausgleichend auf erstere wirken. So wie Āyīne vergeblich versucht, Dāvars festgefahrene Denkmuster aufzulockern um ihn aus seinen überkommenen Ansichten und seinem „auf Grund gelaufenen“ Auto zu befreien, findet auch Parvā in ihrer Tochter Saḥar einen Gegenpol, der ihr beim Auflösen ihrer Widerstände behilflich zu sein versucht:

ماما, زندگی مانند چشمه ای است، دائماً در حال جوشش. نه تو، نه من، نمی توانیم جلو آن را بگیریم. نمیشود تماشاچی بود، تماشاچی بی طرف.[683]

Šūrā findet in Rostam ihren Ausgleich, jedoch ist dieser tot noch bevor er in die erzählte Gegenwart eintreten kann. Šarīfīāns kontrastierende Charaktere sind niemals klar konturiert. Deren Identität ist nicht eindeutig zu erörtern, sie verschwimmen zeitweise mit ihrem Gegenpart zu einem Charakter (Vgl. dazu z.B. auch die Verschmelzungsszene Šūrās mit dem verstorbenen Rostam).[684] Je tiefer Šarīfīāns Charaktere im inneren Exil versinken, desto mehr weicht das Leben aus ihrer Welt: Von Parvās vier Kindern und ihrem Gatten bleibt lediglich ihr Sohn Oscar in Reichweite. Ihr Hund sowie die die ihr nahestehende Nachbarin Gertrud sterben. Die Einsamkeit wird zum Vorboten eines schleichenden Todes.

III.3.2. (Nicht-) Kommunikation

III.3.2.1. Anschreiben gegen den Weltverlust

Das Schreiben wird von mehreren Autorinnen in deren Werken als Ort, nämlich als „Heimat“, und dabei nicht selten als „anderer Ort“ beschrieben wie beispielsweise in Chahdortt Djavanns *Je viens d’ailleurs*: „On me demande souvent d’où je viens. Cette question, je me la suis posée à mon tour, et ce livre est ma réponse. Je viens d’où je parle. Je viens d’où je regarde. Je viens d’ailleurs.“[685] Das Schreiben dient Djavanns schreibenden Charakteren neben deren „Verortung“ aber außerdem auch als Exorzismus[686] von erlebten Traumata und

[683] „Mama, das Leben ist wie eine Quelle, es ist ständig am Sprudeln. Weder du noch ich können uns ihm entgegen stellen. Man kann nicht einfach nur Zuschauer, unbeteiligter Zuschauer, sein.“
(Šarīfīān: Kārt postāl, 174).
[684] Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 222.
[685] Djavann: Je viens d’ailleurs, 12.
[686] Vgl. dazu: „Peut-être que c’est une vraie chance de faire une psychanalyse en français dont les mots ne colportent pas des souvenirs horribles... Enregistrer mon histoire dans une autre langue... Peut-être que raconter

als Überlebensstrategie. Die 15-Jährige Fatemeh (*La Muette*) erträgt das Warten in ihrer Gefängniszelle auf den Tod durch Erhängung nur indem sie ihre Erinnerungen aufschreibt: „…écrire me fait vivre...“[687] Und nicht selten fungiert das Exil als Auslöser von Autorschaft, die Exilierte wird zum Inbegriff Scheherazades. So hat Chafiq beispielsweise erst im Pariser Exil zur Feder gegriffen: „En exil, j'ai pris le chemin de l'écriture. Ecrire est depuis le lieu de mes vies successives, de mes infinies réincarnations, à travers la réflexion, la fiction et l'action.“[688]

Hört man auf, die Muttersprache regelmäßig anzuwenden, so entfernen sich Sein und Sprechen langsam voneinander. Die Muttersprache, das ursprünglich Bekannte, Selbstverständliche, wird fremd und steht nicht mehr wie gewohnt zur Verfügung. Diese Distanz zur Muttersprache wird nicht selten in den Werken der Autorinnen thematisiert, die sich zum Schreiben in einer „anderen“ als der Muttersprache entschieden haben. So entsinnt sich z.B. Fari in Hachroudis *Iran, les rives du sang* eines Gesprächs mit ihrer Mutter folgender Maßen: „Elle me dit dans sa langue, ma langue maternelle….“[689] Einerseits betont Fari mit dieser Formulierung die Mutterbindung, die einerseits über die Sprache erfolgt, aber andererseits suggeriert sie durch die Betonung auf „sa langue“ eine Entfremdung zur eigenen Muttersprache, die nicht zuletzt auf Grund des Mutterverlustes nicht mehr auf den „ersten Blick“ die ihre zu sein scheint. Den Kontrollverlust über die sprachliche Kommunikation, der mit dem Wechsel in eine andere Sprache und die „Abtreibung“ der eigenen Muttersprache einhergeht, illustriert Šarīfīān in *Če kasī bāvar mī-konad* (*Wer glaubt das*) in karnevalesker Manier:

می گویند هر زبانی وطن دیگر ما است. من هرگز در وطنم و با زبان مادریم زندگی نکرده ام. زبان هایی که یاد گرفته ام چیزهای عاریه ای هستند همچون باری بر دوشم. گاهی که آنها را با هم مخلوط می کنم به صورت دلقک سیرکی در می آیم که نقش خودش را فراموش کرده است و در صحنه ای بازی می کند که از آن او نیست.[690]

Am Beispiel des Verlustes der Muttersprache wird offenbar, dass das „Exil“ neben einer emotionalen auch eine kognitive Herausforderung darstellt. Die Sprache, jede Sprache, wird durch den Verlust der Muttersprache zur „Baustelle“ („La langue est un chantier.“)[691] und

mon passé avec les mots étrangers pourrait l'exorciser, le laisser passer.“ (Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 119).

[687] Djavann: La muette, 37.

[688] Webseite der „Maison des écrivains et de la littérature“, http://www.m-e-l.fr/chahla-chafiq,ec,898 (15.2.2014).

[689] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 110.

[690] „Man sagt, jede Fremdsprache sei eine neue Heimat. Ich habe niemals in meiner Heimat und in meiner Muttersprache gelebt. Die Fremdsprachen, die ich gelernt habe, sind geliehen und eine Last auf meinen Schultern. Manchmal, wenn ich sie miteinander vermische, fühle ich mich wie ein Clown, der seine Rolle vergessen hat und sich auf einer fremden Bühne wähnt.“
(Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 159).

[691] Privates Interview mit Fariba Hachtroudi: 24.5.2013, 17:30-18:30, „Café St Jean“, Place des Abesses, 75018 Paris.

das Wiedererlangen der Kontrolle über die verschiedensten Bezugssysteme des menschlichen Lebens (sprachliche, soziale, lebenspraktische, etc.) verläuft in Phasen.[692] Der erste Schock des Verlustes, der Trennung, wird dabei sehr oft von den Autorinnen mit der Metapher der Wiedergeburt beschrieben. Chahdortt Djavann spricht davon, dass sie das Erlernen von Französisch aus ihrem Leben, ihrer Vergangenheit, gerettet habe und sie darin neu geboren worden sei.[693] Die in Österreich lebende Journalistin, Effat Dadashpour, umschreibt genauso das den Fall ins Exil mit dem Bild der Wiedergeburt und lässt dabei eine Hommage an die Dichterin Forūġ Faroḫzād und deren Gedichtband *Tavalode dīgar* (*Wiedergeburt*) anklingen:

آغاز در کشور دیگر، کشور تبعید، مانند تولد دیگر است.
زندگی که قبل از این داشتی نه میمیرد نه زنده میماند.[694]

Chahdortt Djavann macht aus der Not, der mit diesem Neuanfang, der „Wiedergeburt" im Exil, verbunden ist, eine Tugend. Sie zelebriert den Verlust, der mit dem Ortswechsel einhergeht, und macht dabei die „Fremdsprache" zu ihrer Verbündeten. Sie nimmt eine Häutung vor um sich neben ihrer Sprachhaut auch die Erinnerung anders und neu nachwachsen zu lassen:

- Ce serait bien si je devenais totalement folle et passais de l'autre côté du miroir, de l'autre côté du langage.
  ... Effacement total de la mémoire, ça doit être reposant...
  Une mémoire vierge, un cerveau vide. Une renaissance.

Elle soupira.

- C'est quoi, être folle? Je veux dire: vraiment folle? Est-ce qu'on souffre quand on est totalement coupé du langage?

Le psy ne répondit pas.

- Mon problème, c'est que je suis folle à mi-temps.
  Si la rupture avait été définitive, je serais tranquille.

Un silence.

[692] Vgl. dazu auch das Boḫārā-Interview mit Rūḥangīz Šarīfīān, in dem sie drei Phasen beschreibt, in denen ihre „Gewöhnung ans Exil" verlaufen sei: erstens die Verwirrung, zweitens der Versuch, sich selbst wieder zu finden und drittens der Moment, in dem sich die Dinge wieder langsam zu ordnen begonnen hätten. [Webseite des Literaturmagazins Boḫārā, http://www.bukharamagazine.com/treatise.php?tre_id=505 (27.5.2013)].
[693] Vgl. dazu Chahdortt Djavann: Interview im Rahmen der Konferenz „Die Kunst der Freiheit. Autonomie und Engagement nach Sartre und Adorno", veranstaltet von der Sonntagsgesellschaft Wien am 30.09.2011.
[694] „Der Neubeginn in einem anderen Land, dem Exilland, gleicht einer Wiedergeburt.
Das Leben, das du davor hattest, geht weder vollkommen verloren, noch existiert es weiter."
(Privates Interview mit Effat Dadashpour am 27.7.2009, 17:30-18:30, Hauptbücherei, Urban-Loritz-Platz, 1070 Wien, Österreich).

- Je suis beaucoup plus âgée que mon âge et pourtant je n'ai jamais eu d'enfance, mais j'ai eu plusieurs vies... Je suis morte aussi plusieurs fois... Enfant, j'ai fait l'expérience du néant, de ne pas être, comme avant de naître...

Djavanns Protagonistin nimmt es mit der Fremde auf, um einerseits das Leben erträglich zu machen und andererseits um sich das „eigene" wieder anzueignen. Das Französische ist für sie eine Rettung gerade weil es ihr noch fremd ist und ihr noch nicht selbstverständlich zur Verfügung steht. Sie betont dabei den körperlichen Aspekt des Sprachlichen: „Je ne fais pas corps avec ce que je dis, les mots français qui sortent de ma bouche ne sont pas ceux de ma mémoire ou de mes souvenirs; ils ne sont pas les mots de mon passé et de mon enfance..."[695] So erfindet die Protagonistin ihren Körper und ihre Seele sukzessive neu. Gegen Ende des Romans arbeitet Djavann noch einmal den fleischlichen Aspekt der Sprache in einem Zwiegespräch zwischen Psychotherapeut und Protagonistin heraus. Letztere beschreibt darin ihre Beziehung zur Sprache als erotisches Machtverhältnis. Sie glaubt an einem Ort, und zwar der Sprache, angekommen zu sein – schließlich bewohne sie Französisch wie ihren eigenen Körper. Die knappen Einwürfe des Therapeuten („ouiii") ahmen auf formaler Ebene den sexuellen Akt nach, den die Protagonistin auf inhaltlicher Ebene in Bezug auf ihre Sprach-*beherrschung* schildert:

- Finalement, le Robert et mon inconscient sont devenus intimement lies…
  … Je trouve tout ça très excitant, même carrément sexuel… Mon rapport au français est très érotique. Il y a une jouissance gaie quand un mot est apprivoisé.
- Ouiii.
- Le cheminement de l'analyse et la conquête des mots, c'est une expérience extraordinaire. Une double jouissance. Faire miens des mots qui ne l'étaient pas et explorer avec eux tout un nouveau monde à l'intérieur de moi-même, dont l'accès m'étaient impossible…, c'est plus qu'un voyage initiatique…
- Exactement, reconnut-il.
- Avec l'analyse, les mots français se sont enracinés non seulement dans ma tête, mais aussi dans mon histoire et dans mon corps… Ces mots étrangers ont pris part à mes souffrances. Ils ont pris part à mon passé, qui s'est passé sans eux.
- Tout à fait.
- … Les mots français sont entrés dans mon enfance…
- Oui.
- Au début, j'étais persuadée que ça ne collerait pas, que le français et mon histoire resteraient à jamais étrangers l'un à l'autre. Mais aujourd'hui, je sais, je sens que c'est fait… Le lien est définitif, indéfectible, intime… Il est charnel…[696]

[695] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 117.
[696] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 530f.

Der Prozess des Spracherwerbs wird hier dargestellt wie der Übergang vom anfänglichen kognitiven Vorgang des Verstehens bis hin zur „Hingabe“ an die Sprache, die jene erst bewohnbar macht. Eins werden mit einer Sprache bedeutet also auch sein Unbewusstes in dieser Sprache sprechen zu lassen, der Sprache ihr Sein und ihren Körper vollständig zurück zu geben. Das Verhältnis, das Djavann hier zur Sprache beschreibt, erinnert stark an die von Roland Barthes veranschlagte „lustvolle Sinnproduktion“ von Texten. In seinem Essay *Le bruissement de la langue* definiert er „le bruissement“ als eine Art paradoxen Lärm, der entfernt auf einen Sinn verweist ohne ihn jedoch zu benennen: „…c’est le frisson du sens que j’interroge en écoutant le bruissement du langage – de ce langage qui est ma Nature à moi, homme moderne.“[697] Der von ihm gewählte Ausdruck „bruissement“ ist dabei als etwas Unfassbares, eine Art Utopie,[698] die auf einen fernen Sinn verweist, zu verstehen. Ein unhörbarer Lärm, der von sinnerzeugenden Systemen produziert wird, die wiederum als „Lustproduzenten“ (*plaisir*) fungieren: „Ce sont donc les machines heureuses qui bruissent. Lorsque la machine érotique, mille fois imaginée et décrite par Sade, agglomérat „pensé“ de corps dont les sites amoureux sont soigneusement ajustés les uns aux autres, lorsque cette machine se met en marche, par les mouvements convulsifs des participants, elle tremble et bruit légèrement: bref, *ça marche*, et ça marche bien. [...] ... le bruissement, c’est le bruit même de la jouissance plurielle – mais nullement massive (la masse, elle, tout au contraire, a une seule voix, et terriblement forte).“[699] Der unfassbare und in keinster Weise absolute Sinn eines „texte bruissant“ sei dabei der Fluchtpunkt der *jouissance*.[700] Betrachtet man nun Djavanns Darstellung des Spracherwerbs unter Barthes’schem Blickwinkel, so könnte sich der Sprachkörper entfalten sobald die Kontrolle durch den Intellekt überwunden sei und dadurch auf subtile Art und Weise Sinn produziert werden. Zu Beginn der in *Je ne suis pas celle que je suis* geschilderten Psychoanalyse ist die sprachliche Diskrepanz zwischen dem, was die Analysandin denkt und dem, was sie ihrem Analytiker kommuniziert, d.h. also zwischen ihrer inneren, anfangs muttersprachlichen und ihrer äußeren, französischen Stimme sehr groß. Die beiden Stimmen löschen sich regelrecht gegenseitig aus, sodass die ersten psychoanalytischen Sitzungen von Stille und Sprachlosigkeit geprägt sind. Erst durch die Verinnerlichung (Einverleibung) der „Fremdsprache“, findet die Protagonistin das Wort und ebenso auch sich selbst wieder. Über das „Andere“ (die Fremdsprache), das sie sich zu eigen macht, rückt die Protagonistin den Traum der Einswerdung (mit sich und der Welt), der im Ideal des sexuellen Aktes verwirklichten *jouissance*, die über sich hinausweist, in Reichweite.

[697] Roland Barthes: „Le bruissement de la langue“, in: Le bruissement de la langue. Essais critiques IV. Paris: Seuil, 1984, 102.
[698] Vgl.: Barthes: „Le bruissement de la langue“, in: Le bruissement de la langue, 100-101.
[699] Barthes: „Le bruissement de la langue“, in: Le bruissement de la langue, 102.
[700] Vgl.: Barthes: „Le bruissement de la langue“, in: Le bruissement de la langue, 100-101.

III.3.2.2. Stimm- und Identitätsverlust

Die gegenseitige Auslöschung von Mutter- und „Fremdsprache“ ist für die Analysandin in Djavanns *Je ne suis pas celle que je suis* nicht die erste Gelegenheit, bei der sie der Stummheit begegnet. Sie berichtet von einer ihrer kindlichen Fluchtversuche: der Flucht vor dem Alphabet, vor dem eigenen Vornamen und der Sprache, die sie in einen Zustand der Vorsprachlichkeit versetzt hatte.[701] Stummheit als Folge eines Traumas: „La Notion avait disparu. Je vivais l’état d’avant le langage… temps suspendu, traversée du néant, coma psychique.“[702] Die „Taubheit“, die die Protagonistin als ein „Hören ohne zu verstehen“ („je n’étais pas sourde, j’entendais, mais je ne comprenais rien.“)[703] und letztendlich die Betäubung der Sinneswahrnehmungen benennt, ist ihr als Kind in vielerlei Situationen als rechter Ausweg erschienen. So z.B. auch als ihr Onkel begonnen hat, sie regelmäßig zu missbrauchen. Auch die Mutter hat, nachdem sie dies erfuhr, geschwiegen. Und so hat die Protagonistin diese Erfahrungen in einen verborgenen Speicher des Unbewussten verbannt, sie dem „Vergessen“ („Verdrängung“), „amnésie totale“,[704] anheim gegeben: „On dirait que la connexion entre mes yeux et mon cerveau s’interrompit de temps en temps, qu’elle est en dérangement. C’est comme lorsque j’avais perdu ma langue maternelle, la langue n’existait plus, comme toutes ces choses énormes qui disparaissent sous mes yeux.“[705]

Sprache macht durch das Formulieren von Gewalt Erlebnisse erst anfassbar und damit in gewisser Weise erst wirklich. Der Rückzug ins Diffuse, das Form- und Sprachlose (in die Nicht-Identität) ist eine der Schutzfunktionen, deren sich Djavanns Protagonistinnen bedienen. Stummheit wird so nicht nur in ihrem Roman *La muette*, der auf diese bereits im Titel verweist, sondern in ihrem gesamten Schaffen zu einem der dominanten Topoi. Die Ausdrucksfähigkeit Djavanns Charaktere wird von äußerlichen Faktoren stark gehemmt, wobei dafür meist die Familie, die konservativ-islamische Dogmen verinnerlicht hat, stellvertretend für den gesellschaftlichen und politischen Druck verantwortlich gemacht wird. Nicht umsonst bezeichnet Donya in *Je ne suis pas celle que je suis* Frauen als „Illegale“ in ihrem eigenen Land, die zum Still- und Aushalten verdammt seien: „Nous sommes des clandestins dans notre propre pays.“[706] Roxane, die Protagonistin in *Comment peut-on être français?*, adaptiert in ihrem Rückzug von der Wirklichkeit, in ihrem „inneren Exil“ einen sprachlichen Staccato-Modus: „Roxane devint bègue. Les mots sortaient de sa bouche écartelés en syllabes difformes. Son bégaiement n’était pas constant. Vivre dans l’écartèlement des mots qui traduisaient la réalité fut compensé par des périodes de mutisme et de fabulation.“[707]

[701] Vgl.: Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 517ff.
[702] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 519.
[703] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 518.
[704] Vgl.: Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 461.
[705] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 526.
[706] Djavann: Je ne suis pas celle que je suis, 57.
[707] Djavann: Comment peut-on être français? 79.

Roxanes sprachlicher Ausdruck ist deformiert und gehemmt, die Bilder zur Abbildung der Traumata frei erfunden. Roxane verklausuliert das Gelebte, schützt ihre Feinde und vermutlich auch sich selbst. Es ist dies eine Methode, der Realität nicht zu begegnen, sich aus dem eigenen Leben zu exilieren. Das gleiche Muster bedient die „Stumme" in Djavanns *La muette*. Nachdem sie des Großvaters Mord an der Großmutter beobachtet hatte, legte sie ihre Stimme für immer ab. Mit einem Betragen, das ihre Umgebung für verrückt erklärt, frönt sie einem Freiraum innerhalb dessen sie die gesellschaftlichen Konventionen kühn verhöhnt, die Geschlechtergrenzen überschreitet und dabei, ähnlich wie die als Junge verkleidete Sheyda in Tajadods *Elle joue*, ihren weiblichen Körper erst wahrhaftig (er)leben kann: „...la muette avait à la fois la liberté d'un homme et la minutie d'une femme;"[708] Ihre Nichte Fatemeh, das junge Mädchen, aus deren Perspektive die Geschehnisse in dem Roman geschildert werden, entscheidet sich nach deren Vorbild für die Rebellion, d.h. auch für sich selbst (und die „Stumme") und damit im Endeffekt für den Tod, den Tod einer Märtyrerin. Sie opfert sich für die Frauen ihres Landes und legt ebenso wie ihre Tante ein Gelübde des Schweigens ab: „Pendant mon interrogatoire, je n'ai pas dit mot, j'ai reçu les coups sans cris, j'ai fait moi aussi la muette. Ces trois jours m'ont fait comprendre le silence obstiné dans lequel ma tante s'était réfugiée. Sa façon absolue de s'être murée dans le silence imposait aux autres le respect et parfois les effrayait; se taire signifiait peut-être ne pas trahir la vérité."[709] Während die Tante die Worte durch Mimik und konkretes Handeln ersetzt hat, greift ihre Nichte Fatemeh zum Stift: Sie schreibt ihre Memoiren in der Todeszelle und findet so zum Konkreten zurück: Sie nennt die Ereignisse beim Namen. Über die posthume Veröffentlichung ihrer Memoiren wandert Fatemehs erstickte Stimme: Sie legt sich ihren Lesern auf die Lippen. Ihre körperlose, exilierte Stimme ist einerseits Ausdruck der Unterdrückung und andererseits auch Ausdruck der Suche nach einem Freiraum innerhalb eines kontrollier- und sanktionierbaren Raumes.

Die Stille fungiert in Djavanns Romanen also als Ort des Rückzugs und als Innehalten zwischen zwei Welten, dem „Außen" und dem „Innen", dem Hier und dem Dort, der Phantasie (dem Wahn) und der Realität. Sie ist der Ort, an dem sich die Gegensätze aufheben, der Zwischenraum zwischen der Unzulänglichkeit von Sprache und dem essentiellen Bedürfnis, sich auszudrücken. Sie ist der kurze Moment zwischen Ein- und Ausatmen, ein Vakuum, ein Ort, von dem aus alles möglich, aber nichts, rein gar nichts, sicher ist: das (innere) Exil.

In Hachtroudis *Iran, les rives du sang* verbirgt sich in der in Tadjiks Haushalt vorherrschenden Todesstille eine Kritik an dem traditioneller Weise im Iran als tugendhaft geltenden

[708] Djavann: La muette, 28.
[709] Djavann: La muette, 17f.

Schweigen und häuslichen Rückzug des weiblichen Geschlechts ("سنگین و صامت").[710] Der faulige Mundgeruch, den Tadjiks Tochter auf Grund einer Zahnfleischkrankheit verströmt und der sie vom Sprechen abhält, kündet von deren innerlichem Verfall: „La trop vieille jeune fille de Tadjik avait renoncé depuis longtemps à la vie.“[711] Hachtroudi bedient sich extremer Bilder, um die Schieflage zwischen den Geschlechtern darzustellen. Die Stille stellt dabei nur eine harmlose, wenn auch bedrückende Oberfläche einer langsam fortschreitenden innerlichen Verwesung der Tochter dar. Die Beschneidung ihrer weiblichen Macht durch einen „degenerierten Körper“ schreibt Hachtroudi Tadjik, dem Vater, unter Anspielung auf seine ursprünglich von den Ärzten diagnostizierte Unfruchtbarkeit zu: „Son anomalie génétique était inscrite sur le corps chétif de son enfant comme une marque de sa honte.“[712] Die Zerstörung des Frauenkörpers (sowohl physisch als auch psychisch) obliegt also in Hachtroudis Romanwelt dem Mann, wobei der Gegenangriff, zu dem Narguess, deren magische Fähigkeiten eindrücklich die weibliche Macht zusammenballen, ausholt, einem Kamikaze-Unternehmen gleicht: Narguess‘ Pläne, einen Anschlag auf das andere Geschlecht mit den in den weiblichen Uteri versteckten Bomben zu verüben, gleicht einer Befreiung über den Tod.

III.3.3. Transgression und Entgrenzung

III.3.3.1. Permeable Grenzen

Ebenso wenig wie Chahdortt Djavanns Romancharaktere eine eindeutig festgeschriebene Persönlichkeit besitzen, steht auch deren geschlechtliche Identität nicht fest. Der aus der Perspektive eines Kriegsreporters formulierte innere Monolog *Autoportrait de l’autre*, dessen Titel bereits auf die Existenz des „eigenen“ (***auto****portrait*) im „anderen“ (*de l‘autre*) hinweist, mündet gegen Ende des Romans in einen Dialog mit einer Frau.[713] Deren Stimmen, die nunmehr durch keine narrative Unterfütterung gedämpft sind, fließen bis zur Ununterscheidbarkeit der Ich-Erzählerstimme von der Stimme seiner Geliebten ineinander. Djavann bringt das Verwirrspiel der Geschlechter am Ende der Unterredung mit folgender Frage zur Sprache: „Tu es une femme homme, alors?“ Eine Frage, die mit der Antwort „Non, une femme femme“ quittiert wird.[714] Es ist dies eine Frage, die der Ich-Erzähler genauso gut auch an sich selbst oder an die Autorin Djavann richten könnte. Ähnlich wie

[710] Schweigen und Zurückhaltung habe sehr lange zu dem Verhalten gezählt, das von einer Frau in der iranischen Öffentlichkeit erwartet wurde, so Farzaneh Milani in *Veils and Words* (2).
[711] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 134.
[712] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 135.
[713] Vgl.: Djavann: Autoportrait de l’autre, 145ff.
[714] Djavann: Autoportrait de l’autre, 149.

Hachtroudi in *Iran, les rives du sang* subvertiert Djavann die traditionellen Geschlechterrollen indem sie die Frau mit Krieg, physischer Stärke und Mut in Verbindung bringt. „La muette", die „Stumme", begibt sich scheinbar auf das Terrain des Wahnsinns um u.a. sämtliche andere konventionelle Barrieren zu durchbrechen. Djavanns Lust am (Schau)spiel und der gelenkigen Beweglichkeit ihrer Romanfiguren macht sie nicht zuletzt an der Provokation durch die politische Repression im Iran fest: „…on ne peut construire sa vie dans la clandestinité et pour le seul plaisir de transgresser."[715] Djavann ist nicht die einzige der ausgewählten Autorinnen, die mit der Permeabilität der Geschlechtergrenzen operiert. Wie bereits in Kapitel II.1.3. erläutert, lässt Šarīfīān ihre Ich-Erzählerin in *Če kasī bāvar mī-konad* (*Wer glaubt das*) mit ihrem Gegenüber Jack zur Darstellung einer Liebesszene auf grammatikalischer Ebene verschmelzen. Und Chahla Chafiqs Protagonistin in *Molāġāt* (*Begegnung*), der letzten Erzählung ihres Erzählbandes *Sūg* (*Trauer*), vereint sich mit dem Mann, der das Spenderherz ihrer Tochter in sich trägt, um jenes symbolisch in ihren Mutterschoß zurück zu nehmen.[716] Neben der Einswerdung mit dem anderen Geschlecht gesellt sich konkret in dieser Erzählung aber auch die Überschreitung der Grenze zwischen Leben und Tod hinzu: Chafiq widmet ihren Erzählband u.a. auch dem immateriellen Fortbestand dessen, was vergangen ist. Die verlorene Tochter begegnet ihr in Szenen wieder, die sich zwischen Ohnmacht und Traum bewegen. Diese Spuren des Vergangenen, die im ersten Moment wohl etwas überirdisch anmuten, sind jedoch genau das, was Erinnerung leistet. Es sind Schatten, die bestehen bleiben und den Verlust so schwierig gestalten. Es sind dies beispielsweise die „persische Unterfütterung", die beim Schreiben in der Sprache der „Anderen" bestehen bleibt, oder Wortskelette wie Malekehs „*mama*" in Tajadods *Elle joue*,[717] die eine Person bezeichnen, die nicht mehr am Leben ist; oder der Erhalt eines Briefes, dessen Verfasser bereits tot ist.[718] All jene Beispiele verweisen auf eine Widerständigkeit der Erscheinungen gegen den Ablauf der Zeit. Die Dimension des „Realen", tatsächlich Anfassbaren, wird in den meisten Werken stets überlagert und übertroffen von einer anderen, jenseitigen, aber mindestens ebenso „realen", weil eben individuell relevanten Dimension. Daher tauchen auch häufig in denselben magisch-realistische Darstellungen bzw. Traumbilder auf.[719]

[715] Djavann: Je ne suis par celle que je suis, 45.
[716] Vgl. dazu Kapitel II.6.
[717] Vgl.: Tajadod: Elle joue, 39-40.
[718] Vgl.: Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 273ff.
[719] Vgl. dazu die Zeichnung Narguess' in Hachtroudis *Iran, les rives du sang*, Mithras Zugang zur historisch-mythischen Welt, insbesondere im Kapitel „Le caravansérail" in Kasmaïs *Le cimetière de verre* oder die Verbindung von Šarīfīāns Protagonistinnen zu den Verstorbenen in *Če kasī bāvar mī-konad* und der Erzählung *Yārā* (*Liebende*) in ihrem Erzählband *Rūzī ke hezār bār āšeq šodam* (*Der Tag, an dem ich mich tausend Mal verliebte*).

III.3.3.2. Grenz- und Doppelgänger

Der weiter oben von Foucault als Spezialfall der ‚Heterotopie' erwähnte Spiegel begegnet uns in Šarīfīāns Roman *Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man (Mein Gott, mein Gott*) als der Inbegriff der Hybride: er koppelt Gespaltenheit mit Verdoppelung. Der erste Satz des Romans ist typographisch vom Romanbeginn abgesetzt und ähnelt einem Motto. Er weist auf den Spiegel als trennendes und gleichzeitig verbindendes Element zwischen zwei Personen hin:

تنها چیزی که آنها را بهم وصل میکرد یک آینه بود, یک آینه که یکدیگر را در آن می دیدند, فقط همین. آن آینه نه شکست بود, نه گم شده بود و نه حتا جابجا, اما آنها با هم نبودند.[720]

Der darauf folgende Textabschnitt stellt zwei Charaktere vor: Die Protagonistin „Āyīne" (آیینه), die den „Spiegel" (آینه) unter Verdoppelung des Vokals ی in ihrem Namen trägt, und ihren Bekannten Dāvar. Eine unmögliche Liebe verbindet die beiden. Die wahrscheinlichste Lesart des oben zitierten „Mottos" wäre die der Übertragung auf dieses ungleiche Paar Āyīne und Dāvar. Der im Motto erwähnte Spiegel entspräche dabei dem Rückspiegel des Autos, in dem die beiden nicht enden wollende Diskussionen über deren unterschiedliche Lebenseinstellungen führen. Es ist aber auch denkbar, die „beiden" im „Motto" genannten „Personen" als zwei Gesichter ein und derselben Persönlichkeit zu verstehen, und zwar jener Āyīnes, die seit ihrer Emigration nach London zwei Lebenswelten in sich trägt. Die Verdoppelung des Vokals in ihrem Namen könnte somit symbolisch als die Verdoppelung ihrer Identität gelesen werden. Der Rückspiegel in Dāvars Auto und Āyīne, die einen „Spiegel" im Namen bzw. in sich trägt, formen eine *Mise-en-abyme*: die unendliche Widerspiegelung zweier sich gegenüber liegender Spiegel − eine Art Endlosschlaufe ohne Antwort. Āyīne sieht im Spiegel aber nicht nur sich selbst, sondern auch Dāvar, das „Andere". Im Spiegel könne der Betrachter, wie auch bereits erwähnt Foucault behauptete, sich selbst gegenüber eine Außenperspektive einnehmen. Während Selbsterkenntnis einerseits über Introspektion geschieht, ermöglicht der Spiegel, sich so zu sehen wie man von anderen gesehen wird, was so viel wie einer Fremderkenntnis von sich selbst entspricht. Das Spiegelbild ist eine Projektion einer Person, die „Auslagerung" eines Bildes zwecks Selbstbetrachtung, wobei der Spiegel nicht selten zur Bruchlinie und zum Sinnbild der Zerrissenheit zwischen „Betrachter" und „Betrachtetem" wird. Insofern wäre es also auch möglich, Dāvar als den Teil Āyīnes zu lesen, der im Iran geblieben und gewissen Traditionen verhaftet geblieben ist. Sie kann dies weder nachvollziehen, noch akzeptieren, woraus sich die existentielle Zerrissenheit ergibt, die so oft als Leiden der im Exil Verorteten beschrieben wird.

[720] „Das einzige, das die beiden miteinander verband, war ein Spiegel, in dem sie sich gegenseitig betrachten konnten, nicht mehr und nicht weniger. Jener Spiegel war weder gebrochen, noch verloren und auch nicht versetzt, trotzdem waren die beiden nicht zusammen."
(Šarīfīān: Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man, 1).

Verdoppelungen von Charakteren wie jene Āyīnes tauchen nicht selten in den untersuchten Werken auf. Dabei sind diese meist über gewisse Aspekte miteinander verbunden und über andere wiederum unweigerlich getrennt. In Šarīfīāns *Kārt postāl* (*Postkarte*) taucht z.B. Parvās letztgeborene Tochter Saḥar als Parvās Doppelgängerin auf. Parvā scheint sich in diesem Kind stets von neuem wieder zu erkennen:

سحر تنها بچه ای بود که بیش از فرزندان دیگر به او تعلق داشت. [...] جوانی های خودش بود. سحر، سحر اما مال خودش.[721]

Während Parvā unmöglich in den Iran, ihre „Heimat", zurückkehren kann, emigriert die in London geborene Saḥar ohne zu zögern in die Heimat ihrer Mutter.[722] Saḥar verkörpert in gewisser Weise die ungelebte Seite Parvās, d.h. also ihren Persönlichkeitsanteil, der sich mit ihrer Herkunft zu versöhnen im Stande ist. Dies bleibt jedoch ein Traum, von dem bis zuletzt nicht klar wird, ob er zu verwirklichen ist oder nicht: Der Charakter Saḥars bleibt schemenhaft umrissen, verschmilzt an gewissen Stellen des Romans mit Parvā oder wird als der Zwilling ihres Bruders bezeichnet.

Ein anderer prominenter Charakter, der in den untersuchten Romanen über einen Doppelgänger verfügt, ist z.B. die „Stumme", Djavanns *muette*. Die 15-Jährige Fatheme, die aus der Todeszelle heraus die Geschichte ihrer Tante, der „Stummen" aufzeichnet, schreibt im gleichen Atemzug ihre eigenen Memoiren. Sie ist die Stimme der „Stummen" und schlüpft mit fortschreitender Romanhandlung zusehends in deren Rolle. Fatehme erwähnt mitunter auch die Verschmelzung der beiden auf körperlicher Ebene: „Elle me faisait réciter mes devoirs, puis m'applaudissait et me serrait dans ses bras, parfois si fort que je ne savais plus où mon corps s'arrêtait et où le sien commençait. Il y avait un amour fusionnel entre nous, à travers moi elle voyait la fillette qu'elle avait été autrefois."[723] Beide ereilt das gleiche Schicksal: Tod durch Erhängung auf Grund deren Mut zur Transgression von politischen und gesellschaftlichen Normen. Djavann stilisiert deren Wagnismut als Martyrium und sich selbst zur „donnernden Stimme" der in ihrer Heimat verstummten Frauen. Auch der Raum, in dem sich Djavanns Romanfiguren bewegen und der von der Ambivalenz zwischen männlicher Fremdbestimmtheit und dem Streben nach Selbstbestimmung geprägt ist, ist ein doppelter.

Sorour Kasmaï schreibt der Figur des Farivar in *Le cimetière de verre* das Doppelte, d.h. den aus den vorislamischen Religionen geerbten Dualismus ein: Einerseits Übersetzer russi-

[721] „Sie fühlte sich Saḥar mehr als all ihren anderen Kindern verbunden. […] Sie war ihre eigene Jugend. Saḥar, ihre Saḥar."
(Šarīfīān: Kārt postāl, 126).
[722] Vgl.: Šarīfīān: Kārt postāl, 9.
[723] Djavann: La muette, 44.

scher Literatur, versucht er sich gleichzeitig als Schriftsteller trotz der Verhöhnung, die er von Seiten seiner Freunde und seines „Mentors“ Hekmat dafür erntet:

> Et, chaque fois que Farivar poussait la porte de la taverne, il le hélait joyeusement du fond de la salle, et lui disait avec sa façon bien à lui de prononcer: „Far-ivar viens, viens mon garçon, il ne manquait plus que toi“, et, le temps que Farivar rejoigne la compagnie, il repartait de plus belle: „Alors tu m’as dit que tu voulais écrire un rô-mân!“ et il prononçait le mot roman comme un mot sacré... rô-mân... comme si c’était un mot des gâthâ... Et Farivar, offensé dans son for intérieur par les railleries de Jalal, ne laissait rien paraître, et participait même à ce jeu humiliant: „Je me demande par où commencer?“ Alors Hekmat s’écriait: „Notre ami en a assez de traduire, il veut maintenant écrire... Hé, écrire...“ Et il éclatait de rire. Et les amis se mettaient à rire et à lancer des invectives: „Une bonne traduction vaut mille fois plus qu’un mauvais roman...“ „Penses-tu que n’importe qui peut écrire des romans?...“[724]

Kasmaïs Figurenzeichnung ist stets von der zoroastrischen Kosmologie getränkt wie im obigen Beispiel unschwer an der Anspielung auf die Heilige Schrift des Zoroastrismus zu erkennen ist. Das Doppelte bzw. Gespaltene, das Kasmaï typographisch durch den Bindestrich verdeutlicht („Far-ivar“), spielt auf eine Gestalt im Zoroastrismus, nämlich *fravashi*, eine Art „anderen Ichs“ an. *Fravashi* entspricht dem geistigen Anteil des Menschen, der den Menschen nach dem „Guten“ streben lässt, den man auch „Zeugen des Himmels oder des Jenseits“[725] nennt und der sich als „Schutzengel oder Doppelgänger auch in den Mystikformen des Christentum und Islam findet.“[726]

III.3.3.3. Repräsentationen von Weiblichkeit

Die Frau besitzt die Fähigkeit zu gebären und damit zu erneuern – eine Macht, die die Gynäkologin Narguess in Hachtroudis *Iran, les rives du sang* sehr eindrücklich als Waffe im Kampf gegen patriarchale Strukturen einsetzt: Sie setzt in den Uterus ihrer Patientinnen Bomben ein.[727] Dieses Bild, mit dem Hachtroudi einerseits die Frau aus der traditionellen Rolle als passiver Lebensstifterin befreit, zeigt andererseits das weibliche Machtpotential auf, das sich im Uterus, d.h. also in ihrer Fähigkeit zur Fortpflanzung und damit zur Veränderung und Weitergabe festmachen lässt. Die Frau hat das „Verbindende“ inne indem sie Brücken zwischen den Generationen schlägt. Und während sie einerseits lebenslang Tochter bleibt, hat sie andererseits das Potential zur Mutter – eine Verankerung sowohl in der Ver-

[724] Kasmaï: Le cimetière de verre, 19.
[725] Vgl.: Raddatz: Iran, 74.
[726] Vgl.: Raddatz: Iran, 33.
[727] Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 55.

gangenheit als auch in der Zukunft. Sie ist im Stande, diese „Entzweiung im Doppelten", die Mutter-Tochter-Dichotomie, über die Mutterschaft für sich selbst (d.h. also die bedingungslose *Selbst*liebe) aufzulösen um damit vollkommen bei sich selbst, in ihrer Gegenwart zu landen. Die Brüche und Diskontinuitäten, die sich zwischen den Generationen und damit auch der Projektion derselben in der Frau selbst (als Mutter und Tochter) auftun, werden umso sichtbarer, wenn sich eine Trennung von der Mutter nicht nur durch das „erste der Exile", der Verbannung aus dem Mutterleib, sondern zusätzlich auch durch ein geographisches Exil (von den Autorinnen wie weiter oben erläutert als „Wiedergeburt" bezeichnet) vollzieht und dadurch einerseits die Definition über die Generationenlinie, d.h. also die Mutter als Heimat wegfällt, und damit auch die eigene Identität ins Wanken gerät. Anstatt sich selbst als vollkommene Einheit zu begreifen, hängt beispielsweise Šūrā in *Če kasī bāvar mī-konad* (*Wer glaubt das*) ihren Kindheits- und Jugenderinnerungen nach, in denen sie sich selbst als Tochter innerhalb einer noch nicht entzauberten Welt erinnert. Ihre Tochter Setāre taucht nur selten in ihren Erinnerungen auf und wird selbst dann als „Fremde" [728](„زندگیمان از هم جدا شده بود."), gar Bedrohung bzw. Konkurrentin für ihre kostbare Vergangenheit[729] bezeichnet. Durch diese Isolation von ihrem „Außen", die sich einerseits über die geographische Entfernung zur Mutter und die gesinnungsmäßige Entfremdung von der Tochter ergibt, befinden sich Šarīfīāns Charaktere stets in einem luftleeren Raum, der sie gleichzeitig auch von ihrem „Alleins-Sein" (Aufhebung der Mutter-Tochter-Dualität) zurückhält. Eine tiefe Unvereinbarkeit bleibt für Šarīfīāns Charaktere zwischen Vergangenheit (Mutter) und Zukunft (Tochter) bestehen und die Gegenwart von der Invasion der Vergangenheit und deren eigenem Tochtersein dominiert.

Mit dem Exil verschwindet nicht nur die eigene Muttersprache aus dem Alltag, sondern auch die eigene Nachkommenschaft findet zu einer anderen Sprache als die Mutter. Šūrās Tochter Setāre geht in Shakespeare auf, während Šūrā selbst von Ḥāfeẓ träumt.[730] Setāre war nie im Iran gewesen, hält Šūrās Traditionen und Bräuche für überkommen und beherrscht deren Muttersprache nicht. Der Graben, der sich zwischen die beiden geschoben hat, wurzelt u.a. in Šūrās Weigerung das eigene „Erbe" und das ihrer Vorfahren, ihrer eigenen Tochter weiterzureichen. Ihre Tochter stellt sich also keineswegs in den Dienst der Kontinuität, sondern macht Šūrā ihre Fremdheit in der Welt erst richtig bewusst.[731]

Der Akt der Geburt ist ein Akt der Trennung und zwar nicht nur für das „exilierte" Kind, sondern auch für die Mutter. Die Frau verfügt über die Herrschaft der Verdoppelung, der Entzweiung und des Manövrierens zwischen den Gegensätzen, die sie zu vereinen im Stan-

[728] „Unser Dasein hat sich entzweit."
(Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 182).
[729] Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 129.
[730] Vgl.: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 153.
[731] Vgl.: Šarīfīān: Če kasī bāvar mī-konad, 182.

de ist, deren Gleichgewicht zu finden jedoch eine labile Gradwanderung zwischen Wiedergeburt und Todgeburt bedeutet. Die verschärften äußeren Umstände einerseits des Exils und andererseits auch des Schicksals (für Autorinnen wie Chafiq oder Hachtroudi ist dies der Tochtertod bzw. der Muttertod) stellen die Kontinuitäten des Lebens auf die Probe. Sie bringen Gleichgewichter in Unordnung und stellen die Fähigkeit der Frau zur Wiedererschaffung sowie der kontinuierlichen Selbsterfindung in Frage. Die Dynamik, die so das Leben dem Menschen aufgibt, aber traditioneller Weise aus gesellschaftlicher Sicht dem Mann vorbehalten ist, muss daher von den Frauen unaufhörlich eingefordert werden. Eine der ersten Autorinnen im Iran, die dies tat, ist Forūġ Faroḫzād wie Farzaneh Milani im Folgenden erläutert: „Men have found themselves an ever-changing, dynamic reality. Mobility, in its literal and metaphorical sense, has been their prerogative. Religion, philosophy, and literature have provided them with numerous role models. Women, on the other hand, have been assigned traditionally static rather than dynamic roles. Farrokhzad rejects this immobility. Her poetry is the chronicle of an evolving consciousness, the testament of a growing awareness."[732] Bezüge auf Faroḫzāds Dichtung sind in den Werken zahlreich zu finden und dies vielleicht nicht zuletzt auf Grund der Darstellung der eigenen Identitätsfindung als Frau in ihren Werken. Farzaneh Milani bezeichnet ihr Werk in der Zusammenschau als regelrechten Bildungsroman.[733] Dabei habe sie Mut bei der Überschreitung gesellschaftlicher Grenzen bewiesen und ungeschminkte Wahrheiten in Verse gefasst, was sie in den Augen mancher Autoritäten auch heute noch als gefährlich erscheinen ließe.[734] Ihr Bruch mit Traditionen und herkömmlichen Mann-Frau-Beziehungen, ihre Unabhängigkeit und das Ausleben weiblicher Passion prägen ihre Gedichtwelten. Die Frauenfiguren in den untersuchten Exilwerken sind, Faroḫzāds Vorbild entsprechend, gekennzeichnet durch eine stets aufrechte Spannung zwischen der Bedrohung durch das „Männliche" (Perforation) und die Fähigkeit der Frau, sich aus traditionellen und gesellschaftlichen Mustern und Rollen zu befreien.
Frausein heißt, insbesondere für Chahdortt Djavann, auch von Themen zu sprechen, die speziell Frauen betreffen, umso mehr, da es sich dabei um solche handelt, die mit gesellschaftlichen Tabus belegt sind. Dabei ist die Regelblutung ein rekurrentes Motiv, mit dem die Frau in das gebärfähige Alter übertritt, d.h. tatsächlich zur Frau und „potentiellen Sünderin" wird. So beschreibt z.B. die Ich-Erzählerin in *La muette* ihre Scham gegenüber der Mutter angesichts der ersten Regelblutung:

> J'étais paniquée, je ne saurais dire exactement pourquoi, mais je me sentais impure, coupable. Dire adieu à l'enfance, du moins à ce qu'il en restait, devenir irrémédiablement

[732] Milani: Veils and Words, 136f.
[733] Vgl.: Farzaneh Milani: „Forugh Farrokhzad", in: Ehsan Yarshater: Persian Literature. NY: State University of New York Press, 1988, 368.
[734] Farzaneh Milani: „Forugh Farrokhzad". in: Yarshater: Persian Literature, 368.

> femme, n'était pas un cadeau dans notre milieu. [...] J'étais debout, ma mère lavait du linge. La voir frotter le col de chemise de mon père me faisait sentir encore plus fautive d'avoir une culotte pleine de sang. Je n'osais lui parler, pourtant elle n'avait jamais été violente, elle ne m'avait jamais frappée, mais je m'étais toujours sentie éloignée d'elle. Je ne voulais pas lui ressembler, jamais, en rien. Je ne voulais pas qu'elle voie en moi une de ses semblables, une de ces femmes de notre quartier. Je me croyais un autre destin. Peut-être que je ne pensais pas à tout ça à ce moment-là, mais je ressentais une détresse, celle d'être femme.[735]

Frausein bedeutet außerdem für Djavanns Figuren einen Fluch, einen Fehler, Unsauberkeit und eine gefährliche Gratwanderung zwischen Würdig- und Unwürdigkeit. Deren Körper, Sexualität und Lustempfinden sind verborgen, deren Jungfernhaut das Pfand für Unschuld und „Reinheit". In Djavanns Romanen sind es die Männer, die dieses Pfand ungefragt einlösen (vgl. dazu die mehrfach beschriebenen Vergewaltigungsszenen in deren Werk). Djavanns Frauenfiguren gewinnen ihre eigene Würde Schritt für Schritt wieder zurück, indem sie aktiv handeln und Besitz über ihren Körper, ihre Sexualität, ihre Lust und ihre Sprache ergreifen: Donya (*Je ne suis pas celle que je suis*) prostituiert sich um die finanziellen Mittel zur Entledigung des durch eine Vergewaltigung zu Stande gekommenen Fötus aufzutreiben und lässt die Männerwelt so für deren Sünden sowohl in übertragenem als auch wörtlichem Sinne bezahlen. „Elle" (*Je ne suis pas celle que je suis*) eignet sich die „Fremdsprache" an und gestaltet ihre Vergangenheit nach Belieben. Die Ich-Erzählerin in *La muette* gibt sich trotz Zwangsheirat mit dem ihr verhassten Mollah des Viertels dem sexuellen Lustempfinden während des erzwungenen Beischlafs hin und greift schließlich zur Waffe um diesen selbst zu richten. Und nicht zuletzt schlüpft Chahdortt Djavann selbst in die Haut eines Mannes, jene ihres Ich-Erzählers in *Autoportrait de l'autre.*

III.3.4. Orte der Zuflucht

Neben dem eben beschriebenen Weg der Aktivität gibt es für Djavanns Charaktere einen anderen Ausweg aus der Verzweiflung, jenen der Passivität: „Les années qui ont suivi mon adolescence furent sanglantes. Elles m'ont appris que pour survivre il fallait renoncer à vivre. J'ai appris à me taire. À ne plus me révolter. À ne pas voir, ne pas comprendre, ne pas ressentir. J'ai appris à ne plus être tout ce que j'étais."[736] Passivität, die meist den Stillstand hinter sich zieht wie bereits oben v.a. in Bezug auf Šarīfīāns Werke beschrieben. Eine extreme Form der Realitätsflucht ist die des Selbstmords und wird durchaus in den verschiede-

[735] Djavann: La muette, 20f.
[736] Djavann: Je viens d'ailleurs, 73.

nen Werken, wenn auch meist nur am Rande, erwähnt. Lilians Bruder [*Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man (Mein Gott, mein Gott*)], Sohn eines Diplomatenehepaars, hat dem oftmaligen Länderwechsel nicht standgehalten. Hekmat, der stets Farivar überlegene Widerpart in *Le cimetière de verre*, nimmt sich gemäß seinem realen Vorbild Ṣādeq Hedāyat in Paris das Leben. Die Protagonistin in Chafiqs Erzählung *Taʿme qahve* [enthalten in dem Band *Ǧāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*)] findet sich nach einem missglückten Selbstmordversuch im Krankenhaus wieder.

Die Erinnerung, Flucht in die Vergangenheit, ist eine andere Form der Flucht, eine Flucht, die der Gegenwart stets die Vergangenheit vorhält und ihr sowohl das Doppelte als auch das Gespaltene einschreibt wie Nouss und Laplatine in *Le métissage* konstatieren: „La mémoire, au demeurant, est elle-même une opération métisse: le souvenir appartient au présent d'une conscience qui le manifeste mais, ce faisant, il ressuscite quelque chose qui n'est plus. Comme la ruine ou la trace, le souvenir, par nature, exhibe une double identité, une fidélité floue: je me souviens aujoud'hui de ce qui s'est passé hier."[737] Die Erinnerung ist zudem eine Methode, um Bilder der Vergangenheit einzufrieren, Orte zu konservieren. Weder altern andere Personen in der eigenen Erinnerung, noch entwickelt sich die konservierte Muttersprache weiter. Gegenläufig verhalten sich Erinnerung und Gegenwart zueinander und doch trägt die Erinnerung die Gegenwart des Erzählens in sich. Die Erinnerung wird durch den Erinnernden bei jedem Wiederaufruf transformiert und aktualisiert, was u.a. die Heimat idealisiert und erträumt erscheinen lässt.

In den untersuchten Werken ist eine allgemeine Säkularisierung des Wortschatzes zu beobachten, die mit der Enttäuschung der „Islamischen Revolution" einerseits („À cinq ans déjà, je me méfiais du paradis et de l'enfer des mollahs. Aujourd'hui tout me porte à croire que je n'avais pas tort. Instinctivement antireligieuse, je n'ai même pas eu à abjurer: avant qu'on ne me décrétât musulmane, j'étais génétiquement athée.")[738] oder persönlichen Schicksalsschläge (wie im Falle von Hachtroudi oder Chafiq)[739] andererseits in Zusammenhang zu setzen ist. Wendungen wie „Ḫodā-ye man" („Mein Gott!") in Šarīfīāns *Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man (Mein Gott, mein Gott*), das als Ausruf der Verzweiflung,[740] der Bewunderung oder des Erstaunens[741] angewendet wird (und schließlich auf Grund dessen Setzung im „falschen Kontext" v.a. im Titel zur Ablehnung durch die Zensurbehörde führte) oder die *Allah akbars*, die sich zur Parole der Opposition des islamischen Regimes entwickelt haben, zeugen von diesem Befund. Und doch kokettieren die Werke mitunter mit dem Glauben an das Unglaubliche, mit magisch-realistischen Zauberwelten (*Iran, les rives du sang*, *Le cime-*

[737] Laplatine/Nouss: Le métissage, 100.
[738] Djavann: Je viens d'ailleurs, 64.
[739] Vgl. dazu: „On peut faire éclater les pétales des fleurs, regarder mourir sa mère à distance pour deviner la mort de Dieu enfoui dans une fosse commune." (Hachtroudi: Iran, les rives du sang, 50).
[740] Šarīfīān: Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man, 188.
[741] Šarīfīān: Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man, 119;

tière de verre), der Verbindung mit den Toten [*Če kasī bāvar mī-konad* (*Wer glaubt das*), *Sūg* (*Trauer*)] und der Macht des Schicksals (*Je ne suis pas celle que je suis*). Vielleicht verbirgt sich dahinter ein leises Erbe des Schiismus wie Djavann in Bezug auf die Weissagung der Erscheinung Khomeinis im Antlitz des Mondes während der Revolution andeutet: „Et ceux qui ne croyaient absolument pas à ce genre de superstition sortirent quand même pour vérifier. Comment peut-on être persan?“[742]

[742] Djavann: Je viens d'ailleurs, 17.

Zusammenfassung

Berühmte Dichter wie etwa Rūmī, Ḥāfeẓ und Saʿdī liehen ihre Namen der iranischen Lyrik, die erst im 20. Jahrhundert mit Roman und Novelle in Konkurrenz trat. Die Entwicklung der modernen iranischen Prosa kann als direkte Reaktion auf die vom Volk ausgehende Auflehnung gegen aristokratische Machtstrukturen im Zuge der „Konstitutionellen Revolution" (1905-1911) und der darauffolgenden Stimmfindung des Volkes verstanden werden. Die Prosasprache wurde erstmals dem Volk und dessen Idiom angepasst und Themen orientierten sich an alltäglichen Realitäten desselben, weshalb die Romanform auch mit demokratischen Strukturen assoziiert werden kann (Vgl. dazu Kapitel III.1.). Mit der „Islamischen Revolution" (1978/79), die einen Prosaboom insbesondere unter den Autorinnen nach sich zog, wurde gleichzeitig eine Auswanderungswelle ausgelöst, die die für diese Forschungsarbeit ausgewählten Autorinnen direkt oder indirekt erfasste. Letztere entschieden sich für ein Exil in Europa (Paris bzw. London), wo sie gemäß individueller Entscheidungen und Bedürfnisse entweder in der Mutter- oder der Sprache des Gastlandes zum Schreiben fanden. Die Weiterentwicklung des Prosagenres in der Exilliteratur streift durch eine − auf die „Heimat" und zumeist auch auf das Gastland bezogene − dezentrale Verortung der Autorinnen eine besondere Dimension: Die in den Werken verhandelte Repräsentation von Menschsein zeigt die existentielle Verfasstheit des Lebens in seinen Extrempositionen auf. Angesiedelt am Übergang zwischen „hier" und „dort", Gegenwart und Vergangenheit, „ich" und „du" bewegt sich das Schreiben am Puls des Seins. Am „Grenzübergang" bzw. im Atemzug zwischen Leben und Tod trifft das Schreiben auf die Allgegenwart der Vergänglichkeit. Sich dieser auszuliefern, bedeutet Leben, bedeutet Freiheit, mitunter auch Rettung wie im Falle Chahdortt Djavanns: Die in dem Roman *Je ne suis pas celle que je suis* verarbeitete Psychoanalyse ermöglichte es ihr, ihrer traumatischen Vergangenheit zu entgehen, indem sie sie in einer anderen als der Muttersprache formulierte. Über das Französische fand sie zu einem neuen „Ich", das ihr den Weg zur Versöhnung mit sich selbst ebnete. Fariba Hachtroudis *Iran, les rives du sang* und Chahla Chafiqs *Sūg* zeugen von der jähen Konfrontation der beiden Autorinnen mit dem Tod nahestender Personen. Hachtroudi verlor ihre Mutter, deren plötzliches Verscheiden in dem Roman *Iran, les rives du sang* mit den Machenschaften des iranischen Regimes in Verbindung gebracht wird. Die Autorin setzt in dem Roman einen regimetreuen Kommissar auf die Verwicklung des Staates in den mutmaßlichen Muttermord an, wobei sie indirekt die Fäden des Geschehens über ein „externes narratives Ich", die Stimme aus dem Exil, zieht. Somit verleiht sie einerseits dem Schmerz der aus der Distanz zum Zusehen Verdammten Vehemenz und andererseits spricht sie für diejenigen, die (durch den Tod, Gewalt oder Zensur) zum Schweigen gebracht wurden.

Chahla Chafiqs *Sūg* ist eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit dem Unfalltod ihrer Tochter in sechs Erzählungen, die u.a. die Möglichkeit des Weiterlebens thematisieren: sowohl das der Lebenden, als auch das der Toten. Nahal Tajadod fängt in *Elle joue* ihren erinnerten Blick auf den Iran ein, der über ihre junge Protagonistin wie durch ein Prisma gebrochen wird: Letztere wurde in den nachrevolutionären Iran hinein geboren, kurz nachdem Tajadod den Iran verlassen hatte. Streckenweise verschwimmen die beiden Frauen zu einer Person um sich dann wieder umso deutlicher des Kippmoments der „Islamischen Revolution", das deren Schicksale trennt, bewusst zu werden. Sorour Kasmaï entwirft in *Le cimetière de verre* ein vielschichtiges Großstadtporträt Teherans, das unter der Oberfläche der postrevolutionären Ereignisse mythische und historische Fundamente der iranischen Kultur preisgibt. Ihre Protagonistin, die Archäologin Mithra, die diese Spuren zu lesen weiß, kann sich als einzige Instanz zwischen den unterschiedlichen historischen Horizonten der Stadt frei bewegen und die einzelnen Erzählstränge in ihrer Inhomogenität zu einem Roman verweben. Rūḥangīz Šarīfīān verhandelt in ihren Werken die durch den Verlust der „Heimat" ausgelöste Unmöglichkeit, sich der Welt mitzuteilen. Die Schreie ihrer Protagonistin in *Če kasī bāvar mī-konad*, verebben an den Ufern ihrer Welt, die sich auf halber Strecke zwischen „hier" und „dort" befindet. Die Überwindung der unsichtbaren Wand, die sie vom Leben und von den „anderen" trennt, scheint schier unmöglich.

Weder Nationalstaaten noch Gesellschaftskollektive dienen den Schreibenden als alleinige Referenzräume, sondern es werden Bezüge zum Weltsystem als Ganzem gesponnen. Es handelt sich um „world texts",[743] wie Franco Moretti sie in seinem Band „Modern Epic" bezeichnet. Eine durch multiperspektivische Betrachtung inspirierte Objektivität haftet dieser Literatur an. Vielstimmigkeit ersetzt Totalitarismus und das Fragment tritt als Gestaltungsgrundlage an die Stelle der „großen Erzählungen",[744] womit die hier behandelten Autorinnen mit je individuellen Stilmerkmalen an die Moderne anschließen. Abseits der fiktionalen Realität indessen, sehen sich die Autorinnen in ihrer Lebensrealität nach wie vor hegemonialen Machtverhältnissen, publikations- und sprachtechnischen Fragen gegenüber, deren Einfluss auf die Ästhetik nicht unterschätzt werden sollte.

[743] Franco Moretti: Modern epic. The World-System from Goethe to García Márquez, translated by Quintin Hoare, London/NY: Verso, 1996, 50.
[744] Vgl. dazu: François Lyotard: La condition postmoderne. Rapport sur le savoir. Paris: Minuit, 1979.

Abstract

Lebenswelten im Exil sind Kollisionen verschiedener Sprachen, kultureller Konventionen und unterschiedlicher Machtstrukturen ausgesetzt und dementsprechend von seismischer Aktivität gekennzeichnet. Ausgehend von der Annahme, diese von erhöhter Dynamik durchzogenen Produktionsräume wirkten sich maßgebend auf das Kunstschaffen aus, widmet sich das vorliegende Dissertationsprojekt den spezifischen Lebens-, Schreib- und Publikationsbedingungen iranischer Exilautorinnen sowie den daraus hervorgehenden Formen der literarischen Narration. Die Autorinnenauswahl beschränkt sich dabei auf kurz vor oder nach der „Islamischen Revolution“ (1978/79) nach Europa ausgewanderte Frauen: Sorour Kasmaï, Chahla Chafiq, Nahal Tajadod, Fariba Hashtroudi, Rūḥangīz Šarīfīān and Chahdortt Djavann.

Der Foucault’schen Diktion gemäß könnte die spezielle Lebenssituation des im Exil Verorteten als einer Vielzahl „vom Sein abstrahierter Regierungshandlungen“ (‚Dispositiven‘) unterworfen bezeichnet werden. Letztere stellen die Grundlage von verschiedenen Subjektivierungsprozessen dar, die wiederum die Dynamik der Identitätsfindungsprozesse der Autorinnen beschleunigen und sich, so die Hypothese der vorliegenden Untersuchung, verschiedenartig in kreativen Prozessen niederschlagen: Sprache, „Selbst-„ und „Fremdbild“ sowie die Rekonstruktionen der Vergangenheit finden zu einer eigenen Poetik. Eine Theorie derselben, die auf Grundlage der Lotman’schen ‚Semiosphäre‘ in der Dissertation entwickelt wird, muss daher eine Vielzahl an denkbaren Gesetzmäßigkeiten und hegemonialen Strukturen einschließen, die als kulturbildend in Bezug auf das Exil und dessen Ökonomie bezeichnet werden können. Die Verstrickung des individuellen Erfahrungsgedächtnisses in ein heterogen charakterisiertes Umfeld, mündet in einen diffizilen Balanceakt: Die Verortung des Subjekts verharrt in Schwebe, Perspektiven werden überlagert, verstärkt oder abgeschwächt und dabei Sinnstiftung ad absurdum geführt. Polyphonie und Intertext bilden daher eine Grundkonstante der Erzählungen, deren multiple Referenzwelten drohen, die ohnehin arbiträre Bindung zwischen ‚Signifikat‘ und ‚Signifikant‘ aufzulösen. ProtagonistInnen, gefangen in hermetisch abgeschotteten ‚Nicht-Orten’ oder zur Stummheit oder zum Monologisieren verdammt, prägen ebenso die Erzähldimensionen verlorener Gewissheit wie solche, die über Transgression und Kämpfertum auf die Suche nach einem Ort, einer „Heimat“, gehen. Das Schwinden von räumlichen und zeitlichen Grenzen, das Abdriften in magische Zwischenwelten, die Umkehrung etablierter Parameter führt die Absurdität zur Gewohnheit oder zum Zwang gewordener Konventionen in den Texten, die mitunter mit metafiktionalen Überlegungen zu Gattungs- und Sprachgebrauch unterfüttert sind, vor Augen. Der spielerische Umgang mit Text und Figurenzeichnung sowie reichlich (Selbst-)Ironie zeichnen die

Bewegungen eines Lebens abseits von linearen Verlaufsbahnen nach. Die Analyse der genannten Phänomene konzentriert sich auf die Beantwortung folgender Fragen: Welchen ästhetischen Konzepten gemäß übersetzen die Autorinnen aus verschiedenen Kulturen Rezipiertes, an unterschiedlichen Orten zu abweichenden Zeiten Geschehenes, „Eigenes“ und „Fremdes“ in eine individuelle Erzähl- und Sprachform? Welche textuellen Strukturen kommen in den literarischen Werken zur Anwendung und welche Distanz nehmen die Autorinnen zu dem Erlebten ein? Welche Rolle spielt weibliche Autorschaft bzw. wie wird diese in den Werken sichtbar gemacht? Wie wird Intersubjektives für den Leser erfahrbar gemacht und inwiefern könnten jene Eruptionen „an der Peripherie“ stellvertretend für eine Wende globaler Weltordnungen und die Zukunft gesellschaftspolitischer Konstellationen gelesen werden?

English Abstract

Living in exile could be described as a juggling act on the periphery of both the culture of one's homeland and that of the host country. Thus, the proximity to boundary-lines compels the author to acts of translation in order to ensure communication within a cross-cultural as well as a transnational society. Constitution of identity therefore takes place in a highly heterogenic space of reciprocal interactions between power relations and ideological, political, and discursive formations. Self-identification within this dynamic space can no longer be conceived as an episode but rather as a process of putting into perspective different referential systems by plunging into memory – detecting, repositioning, and even rendering obsolete concepts and experiences from the past. This dissertation examines the depiction of such living conditions in the prose writing of exiled Iranian women writers who left Iran shortly before or after the "Islamic Revolution" (1978/79) and then settled down in Europe (Paris or London): Sorour Kasmaï, Chahla Chafiq, Nahal Tajadod, Fariba Hashtroudi, Rūḥangīz Šarīfīān and Chahdortt Djavann.

Corresponding to Michel Foucault's terminology, one could identify the specific condition of living in exile as subjected to a multitude of so-called "dispositifs". Those social, political or institutional structures that exercise power on the individual can be considered to be enhanced in spaces where different cultures collide. Triggering a plurality of processes of "subjectivisation", the "dispositifs" are in charge of an acceleration of the dynamics of self-identification. Authors in exile are thus caught in a living sphere of intensified dynamics that can be traced even to their literary oeuvre according to the hypothesis of the dissertation: Language, self-perception and perception of "the other" as well as the reconstruction of the past establish a certain kind of poetic. A theory of the latter that will be developed in the dissertation on the fundament of Jurij Lotman's theory of the "semiosphere" thus has to include a variety of principles and structures of hegemony that can be considered as crucial for a "culture of exile". The texts that emerge from this heterogenic sphere of exile retrace the balancing acts of identity shaping: polyphony and multilayered "intertexts" label the fictional worlds of multiple references that lurk to suspend the already arbitrary bonds between the signs and their meanings. Protagonists that are captured in hermetical monologues distinguish the narrative dimensions of lost certitude along with characters that risk to go beyond boundaries and law. The disappearance of spatial and temporal limits, the escape in magical realistic environments and the inversion of established orders make the absurdity of certain conventions and habits apparent. The playful handling of texts and characters traces the non-linear tracks of the authors' life stories with a sense of humor and self-irony. The analysis of the texts submitted in this dissertation is focused on the following questions:

How are historical breaks such as the “Islamic Revolution” manifest in literature? What aesthetic concepts could be drawn from the “politics of representation”? What is the narrative mode of recounting memories? Where are the confinements of language and prose? What are the intertextual hints to Iranian and/or European literary influences? And where can be found special female implications in the style of writing as well as in the management of self-governance and its literary reflections?

Biobibliographie der Autorinnen

Chahla Chafiq

(geb. 1954 in Teheran)

Chahla Chafiq nahm als Anhängerin einer politisch links orientierten Gruppe an der Revolution 1979 teil und engagierte sich auch danach im Kampf gegen das „Mollah-Regime“. 1980-1982 Leben im Teheraner Untergrund; 1982 Flucht nach Paris (politisches Exil); Fortsetzung des Studiums der Soziologie und Doktorat an der „Sorbonne“, Paris;
Chahla Chafiq lebt heute in Paris und engagiert sich als Direktorin des ADRIC („Agence pour le développement des relations interculturelles pour la citoyenneté) für Frauenrechte in verschiedenen politischen Kontexten.

Homepage der Autorin: http://www.chahlachafiq.com/ (10.2.2014)

Werk

Novellen

جاده، مه و... لس آنجلس: نشر کتاب سهراب، ۱۳۷۷

Ǧāddeh, meh va… (Straße, Nebel und …) Los Angeles: Sohrāb, 1998

سوگ. پاریس: خاوران، ۱۳۷۹

Sūg. (Trauer) Paris: Khavaran, 2000

زن و مدر جوان

Zan o mard-e ǧavān (Die Frau und der junge Mann), in: „Asar“, Online-Magazin für Kultur und Kritik: http://www.asar.name/2007/04/blog-post_8695.html (14.9.2013)

Les contes du train (noch unveröffentlicht)

Roman

Raconte au miroir (noch unveröffentlicht)

Übersetzungen ihres literarischen Werks

Ins Französische:
Übersetzung der beiden Bände *Sūg* (*Trauer*) und *Ǧāddeh, meh va…* (*Straße, Nebel und…*):
Chemins et brouillards. übers. von Zeinab Zaza. Genève: Métropolis, 2005

Wissenschaftliche Publikationen

La femme et le retour de l'islam – L'expérience iranienne. Paris: Le Félin, 1991
Femmes sous le voile face à la loi islamique. Paris: Le Félin, 1995
Le nouvel homme islamiste. Les prisons politiques en Iran. Paris: Le Félin, 2002
Islam politique, sexe et genre. À la lumière de l'expérience iranienne. Paris: Presses Universitaires de France, 2011 (ausgezeichnet mit dem Preis „Le monde de la recherche universitaire")

Resonanz in den Medien

Interviews

Odile Habel: Interview mit Chahla Chafiq: „L'exil en clair obscur", Elle suisse, 19.12.2005

سپیده زرینپناه: گفت و گو با شهلا شفیق: "با مرگ زیستهایم!"، باران، شمارهی۳۰ ، استکهلم: باران، پاییز\زمستان ۱۳۹۰

Sepīdeh Zarīnpanāh: Interview mit Chahla Chafiq: „Bā marg zīste-īm! (Wir haben mit dem Tod gelebt!)", Bārān, Nr. 30, Stockholm: Bārān, Herbst/Winter 2011, 198-213

Kritik

"بازتاب زندگی ما در تبعید در «جاده، مه و...»"، در: نسیم خاکسار: ما و جهان تبعید. استکهلم: باران، ۱۳۷۸

„Bāztāb-e zendegiy-e mā dar tabʿīd dar *Ǧāddeh, meh va…*(Die Spiegelung unseres Lebens im Exil in *Ǧāddeh, meh va…*)" in: Nasīm Ḫāksār: Mā va ǧahān-e tabʿīd (Die Welt des Exils und wir). Stockholm: Bārān, 1999, 168-182

رضا دانشور: "سوگ، قرائت یک متن"، مکث، شمارهی۱۱، استکهلم: باران، زمستان، ۱۳۷۹

Rezā Dānešvar: „*Sūg*, ġarā'at-e matn" (*Sūg*, eine Textlektüre)", Maks, Nr. 11, Stockholm: Bārān, Winter 2000, 74-83

Chahdortt Djavann

(geb. 1967 in der Region Aserbaidschan, N-W-Iran)

Kindheit und Jugend in Teheran; Beginn des Medizinstudiums im Iran; 1991 Ausreise aus dem Iran; 1991-1993 Aufenthalt in Istanbul; 1993 Ankunft in Paris; Studium der Sozialwissenschaften an der „École des Hautes Études“;
Heute lebt und schreibt Chahdortt Djavann in Paris.

Werk

Romane

Je viens d’ailleurs. Paris: Éditions Autrement, 2002 (Neuauflage: Gallimard: 2005)
Autoportrait de l’autre. Paris: Sabine Wespieser, 2004 (Neuauflage: Gallimard, 2009)
Comment peut-on être français? Paris: Flammarion, 2006
La muette. Paris: Flammarion, 2008
Je ne suis pas celle que je suis. Paris: Flammarion, 2011
La Dernière Séance. Paris: Fayard, 2013

Übersetzungen ihres literarischen Werks

Ins Deutsche:
Übersetzung von *Je viens d’ailleurs*:
Parvaneh heißt Schmetterling. übers. von Anja Nattefort. Berlin/München: Ullstein, 2003
Übersetzung von *La muette*:
Die Stumme. übers. von Nathalie Mälzer-Semlinger. München: Goldmann, 2010

Ins Italienische:
Übersetzung von *La muette*:
La muta. übers. von Anna Maria Lorusso. Milano: Bompiani, 2009
Übersetzung von *Je viens d’ailleurs*:
Vengo da altrove. übers. von Tommaso Gurrieri. Firenze: Barbès, 2010

Ins Niederländische:
Übersetzung von *La muette*:
De zwijgster. übers. von Carolien Steenbergen. Amsterdam: Sirene, 2010

Preise

2003 Grand Prix de la Laïcité (für *Bas les voiles!*)
2012 Prix des Lorientales (für *Je ne suis pas celle que je suis*)

Essays

Bas les voiles! Paris: Gallimard, 2006
Que pense Allah d'Europe? Paris: Gallimard, 2006
À mon corps défendant, l'Occident. Paris: Flammarion, 2007
Ne négociez pas avec le régime iranien. Paris: Flammarion, 2009

Resonanz in den Medien

Interviews

Zahlreiche Interviews in den französischen Medien

Kritik

Margarita Alfaro: Xénographies francophones au féminin. Le double sentiment d'étrangeté-étrangéité dans l'œuvre de Chahdortt Djavann *Comment peut-on être Français?* In: Cédille, Monografías 3/2013 [http://cedille.webs.ull.es/M3/01-alfaro.pdf (2.3.2014)]

Farbiba Hachtroudi

(geb. 1951 in Teheran)

Kindheit in Teheran; Besuch der französischen Schule „Ecole Jeanne d'Arc" in Teheran; Gymnasiallaufbahn in Paris; Doktoratsstudium der Archäologie an der „Sorbonne", Paris; Rückkehr in den Iran direkt nach der „Islamischen Revolution" (1979). Ihre Absicht, dort zu leben, wird durch das autoritäre Regime konterkariert. 1981 Umzug nach Sri Lanka, wo sie an der Colombo Universität unterrichtet; 1983 Rückkehr nach Paris und Beginn ihrer Tätigkeit als Journalistin; Mitgliedschaft bei der iranischen Volksmudjaheddin (Austritt: 2002); 1985 Illegale Einreise in den Iran über Baluchestan mit Hilfe von Schleppern;[745] 1991 Veröffentlichung einer Fatwa gegen Fariba Hachtrouid;[746] 2002 internationaler Verhaftungsbefehl durch Interpol;[747]
Heute lebt und schreibt Fariba Hachtroudi in Paris.

Homepage der Autorin: http://www.faribahachtroudi.fr/ (10.2.2014)

Werk

Romane

Iran, les Rives du sang. Paris: Seuil, 2000
J'ai épousé Johnny à Notre Dame de Sion. Paris: Seuil, 2006
Le douzième Imam est une femme? Paris: Koutoubia, 2009
La Gelée royale. Paris: Encre d'Orient, 2010
Le colonel et l'appât 455. Paris: Albin Michel, 2014

Autobiographisches Werk

L'Exilée. Paris: Payot, 1991 (veröffentlicht unter dem Pseudonym Hélène Kafi; Die Neuauflage wurde unter ihrem richtigen Namen sowie dem Titel „Khomeyni Express" 2009 editiert)
A mon retour d'Iran. Paris: Seuil, 2008

[745] Siehe dazu: Fariba Hachtroudi: L'Exilée. Paris: Payot, 1991 (veröffentlicht unter dem Pseudonym Hélène Kafi).
[746] Vgl.: Fariba Hachtroudi: A mon retour d'Iran. Paris: Seuil, 2008, 17.
[747] Hachtroudi: A mon retour d'Iran, 18.

Poesie

Abysses. Paris: Éditions Chèvre-feuille étoilée, 2013

Sonstiges

Les Femmes iraniennes. 25 ans d'inquisition islamiste. Paris: L'hydre, 2004
Le Chili sur les traces de Neruda. Paris: Seuil, 2005 (Reisebericht)
Ali Khameini ou les larmes de Dieu. Paris: Gallimard, 2011

Übersetzungen ihres literarischen Werks

Ins Deutsche:
Übersetzung von *L'Exilée*:
Auf verbotenen Wegen: Die Rückkehr einer Iranerin in ihre Heimat. übers. von Gabriele Krüger-Wirrer. München: Knaur, 1993

Ins Englische:
Übersetzung von *Le douzième Imam est une femme?*:
The Twelfth Imam's a Woman? übers. von Sian Robyns. Toronto: Key Publishing House, 2011

Preise

2000 Prix littéraire des droits de l'Homme (für *Iran, les rives du sang*)

Resonanz in den Medien

Interviews

http://www.faribahachtroudi.fr/medias/rnz.html (16.5.2013)

Kritik

Marie Ève Bélanger: Guerre, Genre et résistance: Malika Mokeddem et Fariba Hachtroudi. Les cahiers de l'IREF, Nr. 15. Québec: Institut de recherches et d'études féministes, 2006, 42 (Dipl.-Arbeit)

Sorour Kasmai

(geb. 1962 in Teheran)

Besuch der französischen Schule Rāzī in Teheran; 1983 Flucht nach Paris. Studium der Slawistik am Pariser INALCO („Institut National des langues et des civilisations orientales“); 1987 Studienaufenthalt am Moskauer „Institut Pouchkine“;
Heute lebt Sorour Kasmaï in Paris und leitet die Reihe ‘Collections persanes’ im Verlag „Actes Sud“.

Werk

Roman

Le cimetière de verre. Roman. Paris: Actes Sud, 2002

Autobiographie

La vallée des aigles. Autobiographie d’une fuite. Paris: Actes Sud, 2006

Essay

„Iranian psycho“, in: Hubert Nyssen, Mahmod Darwich et al. (Hg): La Paix en toutes lettres. Arles: Actes-Sud, 2002, 53-60

Übersetzungen

Akbar Sardouzami: Toutes mes condoléances. übers. von Sorour Kasmaï, in: Sorour Kasmaï (Hg): Les jardins de solitude. Paris: Éditions Mille et Une Nuits, 2000
Assef Soltanzadeh: Festin royal, übers. von Sorour Kasmaï, in: Perdus dans la fuite. Paris: Actes Sud, 2002
Shahrokh Meskoob: Partir, rester, revenir. übers. von Sorour Kasmaï, Michel Parfenov et Ali Moghani, Actes Sud, 2007
Iradj Pezechkzad: Mon oncle Napoléon. übers. von Sorour Kasmaï. Paris: Actes Sud, 2011

Preise

2006 Prix Asie d’ADELF (für *La vallée des Aigles*)

Resonanz in den Medien

Interviews

„La Langue française vue d'ailleurs. Point de vue de Sorour Kasmaï", Radio Méditerranée Internationale, 1.4.2002, http://www.medi1.com/player/player.php?i=719908 (12.12.2012)

„Le théâtre, un nouvel espace de vie. Entretien avec Sorour Kasmaï", 1.9.2002, http://www.positions.fr/2/interviews/sorour.htm (2.2.2012)

"Le roman est un être vivant", Typo Online, 2.6.2008, http://typolemag.info/sorour-kasmai-le-roman-est-un-etre-vivant/#more-2061 (17.12.2012).

ʿAlī Dehbāšī: "Román-nevīs-e irānī dar farānseh, Goft-o-gū bā Sorūr Kasmāī" (Eine iranische Schriftstellerin in Frankreich. Gespräch mit Sorour Kasmaï), Boḫārā Nr. 24, 1381

Kritik

Laetitia Nanquette: „Le roman français des écrivaines iraniennes: L'exemple du *Cimetière de verre* de Sorour Kasmaï", in: La revue de Teheran, Nr. 83, octobre 2012, http://www.teheran.ir/spip.php?article1634 (19.1.2013)

Rūḥangīz Šarīfīān

(geb. 1941 in Teheran)

Kindheit in Teheran; 1961-1967 Studium der Psychologie und Pädagogik an der Universität Wien; Heirat und kurze Rückkehr nach Teheran direkt nach Abschluss des Studiums; 1981 Ausreise nach London, wo sie seither lebt und schreibt;

Werk

Romane

کلاف ابریشم. تهران: فرهاد، ۱۳۷۵

[Kalāf-e abrīšom. (Seidensträhne) Teheran: Farhād, 1996][*]

چه کسی باور میکند, رستم. تهران: مروارید، ۱۳۷۲

[Če kasī bāvar mī-konad. Rostam. (Wer glaubt das. Rostam) Teheran: Morvārīd, 2002]

کارت پستال. تهران: مروارید، ۱۳۸۷

[Kārt postāl. (Postkarte) Teheran: Morvārīd, 2008]

خدای من، خدای من. لندن: اچ انداس مدیا، ۱۳۹۱

[Ḫodā-ye man, ḫodā-ye man. (Mein Gott, mein Gott) London: H&S Media, 2012]

Novellen

دستهای بسته. تهران: شرکت توسعه کتابخانه های ایران، ۱۳۷۰

[Dast-hāye baste. (Gebundene Hände) Teheran: Šerkat-e tūseʿe ketābḫāne-hāye Irān, 1991]

روزی که هزار بار آشق شدم. تهران: مروارید، ۱۳۸۴

[Rūzī ke hezār bār āšeq šodam. (Der Tag, an dem ich mich tausend Mal verliebte) Teheran: Morvārīd, 2005]

[*] Die Autorin hat sich inzwischen von ihrem eigentlichen Debütroman *Kalāfe abrīšom* distanziert und bezeichnet offiziell *Če kasī bāvar mī-konad* als ihre erste Romanpublikation. Als solche hat das Werk auch 2004 den Golšīrī-Literaturpreis in der Kategorie „Romandebüt“ gewonnen.

Übersetzungen ihres literarischen Werks

Die Übersetzung von *Če kasī bāvar mī-konad. Rostam* sowohl ins Deutsche als auch ins Englische ist in Vorbereitung.

Preise

2004 Golšīrī-Literaturpreis [für *Če kasī bāvar mī-konad. Rostam* (*Wer glaubt das. Rostam*)]

Wissenschaftliche Publikationen (Pädagogik)

بچه، چرا اینقدر نق میزنی؟ تهران: مروارید، ۱۳۷۵

[Bače, čerā enqadr naq mī-zanī? (Kind, warum raunzt du so viel?) Teheran: Morvārīd, 1996]

بدو بدو کلاست دیر شد. تهران: فرهاد، ۱۳۸۰

[Bedou, bedou, kelās-et dīr šod. (Lauf, lauf, du bist spät zur Schule dran) Teheran: Farhād, 2001]

آخ آخ باز دعوا کردی؟ تهران: هزارکلک، ۱۳۸۱

[Āḫ, āḫ, bāz davā kardī? (Ach herrje, hast du schon wieder gestritten?) Teheran: Hezār kalk, 2002]

اخمهایت باز کن, دلم گرفت. تهران: فرهاد، ۱۳۸۱

[Aḫm-hāyet bāz kon, delam gereft. (Hör auf zu schmollen, ich habe genug davon) Teheran: Farhād, 2002]

مامان من ترا دوست ندارم. تهران: فرهاد، ۱۳۷۲

[Māmān man to-rā dūst na-dāram. (Mama, ich mag dich nicht) Teheran: Farhād, 2003]

Resonanz in den Medien

Interviews

Interview mit ʿAlī Dehbāšī, Boḫārā Nr. 43, 2005,
http://www.noormags.com/view/fa/articlepage/434574 (20.3.2013)
(anlässlich des Erscheinens von *Če kasī bāvar mī-konad*)

Interview mit ʿAlī Dehbāšī, Boḫārā Nr. 71, 29.3.2010,
http://bukharamag.com/1389.01.1072.html (06.2.2012) (nachprüfen!)
(anlässlich des Erscheinens von *Kārt postāl*)

Moḥammad ʿAbadī im Gespräch mit Rūḥangīz Šarīfīān, BBC Online, 19. 10.2013,
http://www.bbc.co.uk/persian/arts/2013/10/131019_l41_book_sharifian_review.shtml
(21.11.2013)
(anlässlich des Erscheinens von *Ḫodā-ye man*, *ḫodā-ye man*)

Nahal Tajadod

(geb.: 1960 in Teheran)

Besuch der französischen Schule Rāzī in Teheran; 1977 Umzug nach Paris und Studium der Sinologie am Pariser INALCO („Institut National des langues et des civilisations orientales“); Heirat mit dem Drehbuchautor Jean-Claude Carrière;
Heute lebt und schreibt Nahal Tajadod in Paris.

Werk

Romane

Le dernier album des miracles. Chronique d’une famille persane. Paris: Plon, 1995
Passeport à l’Iranienne. Paris: J.-C. Lattès, 2007
Debout sur la terre. Paris: J.-C. Lattès, 2010
Elle joue. Paris: Albin Michel, 2012

Herausgeberschaft und Beschäftigung mit dem Dichter Rūmī

Mowlana: Le livre de Chams de Tabris. Cent poèmes. Aus dem Persischen übersetzt und kommentiert von Mahin Tajadod, Nahal Tajadod und Jean-Claude Carrière. Paris: Gallimard, 1993
Roumi le brûlé. Paris: J.C.-Lattès, 2004
Roumi: Amour, ta Blessure dans mes veines. Aus dem Persischen übersetzt von Mahin Tajadod, Nahal Tajadod und Jean-Claude Carrière. Paris: J.C. Lattès, 2004
Sur les pas de Rûmi. Paris: Albin Michel, 2006
Paroles Persanes. Paris: Albin Michel, 2012

Preise

2008 Prix des cinq continents de la francophonie (für *Passeport à l’Iranienne*)
2013 Prix littéraire AFD (Agence française de développement) (für *Elle joue*)

Wissenschaftliche Publikationen

Mani, le Bouddha de lumière. Catéchisme manichéen chinois. Paris: Le Cerf, 1990

Les Porteurs de Lumière. Péripéties de l'église chrétienne de Perse, IIIe-VIIe Siècle. Paris: Plon, 1993 (Neuauflage: Albin Michel, 2008)
À l'est du Christ. Vie et mort des chrétiens dans la Chine des Tang, VIIe-IXe siècle. Paris: Plon, 2000

Resonanz in den Medien

Interviews

Mireille Ferreira: „Debout sur la terre. Entretien avec Nahal Tajadod", La Revue de Téhéran, No 57, août 2010, http://www.teheran.ir/spip.php?article1228 (7.2.2012)

Persönlich geführte Interviews mit den Autorinnen

Privates Interview mit Chahla Chafiq: 27.6.2013, 17:00-18:30, „Café Le Relais de la République“, 2, Avenue de la République, 75011 Paris

Privates Interview mit Fariba Hachtroudi: 24.5.2013, 17:30-18:30, „Café St Jean“, Place des Abesses, 75018 Paris

Privates Interview mit Sorour Kasmaï: 18.12.2012, 17:30-19:00, „Café Les Editeurs“, Carrefour de l’Odéon, 75005 Paris

Privates Interview mit Rūḥangīz Šarīfīān: 5.6.2013, 11:00-17:00, King’s Cross St. Pancras und Umgebung, London

Privates Interview mit Nahal Tajadod: 19.11.2012, 10:00-11:00, 5, rue Victor Massé, 75009 Paris

Bibliographie der Forschungsliteratur

Adelkhah, Fariba: La révolution sous le voile. Femmes islamiques d'Iran. Paris: Karthala, 1991

Agamben, Giorgio: Was ist ein Dispositiv? Zürich: Diaphanes, 2008

Agha, Tahere: Lebensentwürfe im Exil. Biographische Verarbeitung der Fluchtmigration iranischer Frauen in Deutschland. Frankfurt/NY: Campus Verlag, 1997

Ahmadzadeh, Hashem: Nation and Novel. A Study of Persian and Kurdish Narrative Discourse, Uppsala Universitet, 2003 (Dissertation)

Alavi, Bozorg: Das Land der Rosen und der Navchtigallen. Berlin: Kongreß-Verlag, 1957

Alavi, Bozorg: Geschichte und Entwicklung der modernen persischen Literatur. Berlin: Akademie-Verlag, 1964

Albert, Christiane: Francophonie et identités culturelles. Paris: Khartala, 1999

Anderson, Perry: „From Progress to Catastrophe. The Historical Novel", in: London Review of Books, Vol. 33, No. 15, Juli 2011

Ashkenasi, Abraham: „Zur Theorie und Geschichte von Flucht und Exil", in: Abraham Ashkenasi (Hg.). Das weltweite Flüchtlingsproblem. Sozialwissenschaftliche Versuche der Annäherung. Bremen: Ed. CON, 1988, 10-22

Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: CH Beck, 2006

Augé, Marc: Non-lieux. Paris: Seuil, 1992

Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006

Bachtin, Michail M.: „Epos und Roman" (1941), in: Ders.: Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1986

Bachtin, Michail M.: „L'énoncé dans le roman", in: Langages, Nr. 12 (1986), 126-132

Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Berlin: Suhrkamp, 2008

Balaÿ, Christophe: La genèse du roman persan moderne. Téhéran: Institut français de recherche en Iran, 1998

Balaÿ, Christophe und Michel Cuypers: Aux sources de la nouvelle persane, Paris: Editions Recherche sur les civilisations, 1983

Balaÿ, Christophe: „L'émergence des femmes iraniennes dans le champ social et littéraire", in: Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji, No. 36, Special Issue, French, 2007, 17-37

Balaÿ, Christophe: „Stylistique du récit court dans l'œuvre de Zoya Pirzad", 2008, 4f, Verlagshomepage „Zulma", www.zulma.fr/datas/files/stylistique_pirzad.pdf (19.01.2013)

Barthes, Roland: „Le bruissement de la langue", in: Le bruissement de la langue. Essais critiques IV. Paris: Seuil, 1984

Barthes, Roland: Le plaisir du texte. Paris: Editions du Seuil, 1973

Bauman, Zygmunt: Flüchtige Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003

Beauvoir, Simone de: La femme indépendante. Paris: Gallimard, 2008 [1949]

Beauvoir, Simone de: Une mort très douce. Paris: Gallimard, 2002

Bélanger, Marie Ève: Guerre, Genre et résistance: Malika Mokeddem et Fariba Hachtroudi. Les cahiers de l'IREF, Nr. 15. Québec: Institut de recherches et d'études féministes, 2006 (Dipl.-Arbeit)

Bergson, Henri: Le rire. Essai sur la signification du comique. In: Œuvres. Paris: Presses Universitaires de France, 1959

Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau und Raphaël Constant: Éloge de la Créolité. Paris: Gallimard, 1993 [1989]

Bhabha, Homi K. (Hg.): Nation and Narration. London: Routledge, 1990

Bhabha, Homi K.: The location of culture. London, NY: Routledge, 2006 [1994]

Bhabha, Homi K.: „The Third Space", in: J. Rutherford: Identity: Community, Culture, Difference. London: Lawrence and Wishart, 1991

Bhabha, Homi K.: „Unsatisfied Notes on vernacular cosmopolitanism", in: Laura García-Moreno (Hg.): Text and Nation. Cross-disciplinary essays on national and cultural identities. Columbia: Camden House, 1996

Bhabha, Homi K.: „Freedom's Basis in the Indeterminate", in: October, Vol. 61, The Identity in Question, Summer 1992

Bourdieu, Pierre: La domination masculine. Paris: Editions du Seuil, 2002

Brooke-Rose, Christine: „Exsul", in: Poetics Today, Vol.17, No. 3 (Autumn, 1996), 289-303

Casanova, Pascale: La république mondiale des lettres. Paris: Seuil, 1999

Castex, Pierre-Georges: „Le rouge et le noir" de Stendhal. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1967

Crouzet, Michel: Le Rouge et le Noir. Essai sur le romanesque stendhalien. Paris: Presses Universitaires de France, 1995

Darwich, Mahmoud: La terre nous est étroite et autres poèmes. 1966-1999. Paris: Gallimard, 2000

Davaran, Ardavan: „Iranian Diaspora Literature Since 1980: Contexts and Currents", in: Literary Review, Fall 1996, Vol. 40, Farleigh Dickinson University, 1996

Dayal, Samir: „Diaspora and Double-Consciousness", in: The Journal of the Midwest Modern Language Association, Vol. 29, No.1 (Spring, 1996), 46-62

De Fina, Anna: Identity in Narrative. A Study of Immigrant Discourse. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2003

Deleuze, Gilles: Qu'est-ce qu'un dispositif? In: David Lapoujade (Hg.): Deux régimes de fous. Textes et entretiens. 1975-1995. Paris: Editions de Minuit, 2003

Derrida, Jacques: Demeure. Fiction et témoignage. Paris: Galilée, 1998

Derrida, Jacques: Le monolinguisme de l'autre: ou la prothèse d'origine. Paris: Galilée, 1996

Didi-Huberman, Georges: Écorces. Paris: Minuit, 2011

Djebar, Assia: Nulle part dans la maison de mon père. Paris: Fayard, 2007

Durzak, Manfred: "Laokoons Söhne. Zur Sprachproblematik im Exil", in: Akzente Nr 21, 1974, 53-63

Faroḫzād, Forūġ: Another Birth, übersetzt von Monavaz Alexanderian, „The Collection of Forūġ's Poems", Band IV. Teheran: Samir, 2006

Faroḫzād, Forūġ: Dīvāne aš'ār. Teheran: Morvārīd, 1379

Flaubert, Gustave: Education sentimentale. Wien: Manz, 1921

Foucault, Michel: „Des Espaces autres", in: Dits et écrits. 1954-1988. Bd 4. Paris: Gallimard, 1994, 752-762

Foucault, Michel: „Espace, savoir, pouvoir", in: Dits et écrits. 1954-1988. Bd 4. Paris: Gallimard, 1994, 270-285

Freud, Sigmund und Romain Rolland: Correspondances 1923-1936: De la sensation océanique au "Trouble du souvenir sur l'Acropole", hrsg. von Henri et Madeleine Vermorel. Paris: Presses Universitaires de France, 1993

Ǧamālzāde, Moḥammad ʿAlī: Yekī būd, yekī na-būd. Teheran: Čāpḫāne-ye Bahār, 1958

Gauvin, Lise: Écrire pour qui? L'écrivain francophone et ses publics. Paris: Karthala, 2007

Gauvin, Lise: L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens. Paris: Karthala, 1997

Glissant, Édouard: Philosophie de la relation. Poésie en étendue. Paris: Gallimard, 2009

Groot, Rokus de: „Music at the Limits: Edward Said's Musical Elaborations", in: How the West Was Won, European History and Culture E-Books Online, Brill: 2010, 127-146

Huggan, Graham: The postcolonial Exotic. Marketing the margins. London und NY: Routledge, 2006

Kalda, Katrina: Arithmétique des Dieux. Paris: Gallimard

Kermani, Navid: „Katharsis und Verfremdung im schiitischen Trauerspiel", in: Die Welt des Islams, Nr. 39 (März 1999), 31-63

Kittler, Friedrich: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986

Kortum, Gerhard: Die Qanat-Bewässerung auf dem Hochland von Iran und ihre Ausbreitung über die Erde. In: Ulrich Hübner/Antje Richter (Hg.): Wasser – Lebensmittel, Kulturgut, politische Waffe. Schenefeld: EB-Verlag, 2004, 165-198

Laplatine, François und Alexis Nouss: Le métissage. Paris: Téraèdre, 2008 [1977]

Lejeune, Philippe: Le pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975.

Leutrat, Jean-Louis: Larmes du cinéma. Revue La Licorne, No 37 (2005), http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=1644 (3.12.2012).

Lotman, Jurij M.: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Berlin: Suhrkamp, 2010

Lotman, Jurij M.: Kultur und Explosion. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010

Luhman, Niklas: „Das Medium der Religion. Eine soziologische Betrachtung über Gott und die Seelen", in: Soziale Systeme 6 (2000), 39-51

Massey, Doreen: Space, place and gender. Cambridge: Polity Press, 1994

Milani, Farzaneh: „Iranian Women's Life Narratives", in: Journal of Women's History, Vol. 25, No. 2 (Summer, 2013), 130-152

Milani, Farzaneh: „Forugh Farrokhzad", in: Ehsan Yarshater: Persian Literature. NY: State University of New York Press, 1988

Milani, Farzaneh: Veils and Words. The Emerging Voices of Iranian Women Writers. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1992

Mitterbauer, Helga und Katharina Scherke (Hg.): Ent-*grenzte* Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart. Wien: Passagen, 2005

Moï, Anna: Espéranto, Désespéranto. La francophonie sans les Français. Paris: Gallimard, 2006

Montazami, Yassaman: Le meilleur des jours. Paris: Sabine Wespieser, 2012

Moretti, Franco: Atlas of the European novel. 1800-1900. London/NY: Verso, 1998

Moretti, Franco: Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez. London/NY: Verso, 1996

Nanquette, Laetitia: Orientalism versus Occidentialism. Literary and cultural imaging between France and Iran since the Islamic Revolution. London: I. B. Tauris, 2012

Proust, Marcel: Le temps retrouvé. Paris: Gallimard, 1927

Raddatz, Hans-Peter: Iran. Persische Hochkultur und irrationale Macht. München: Herbig, 2006

Rahimieh, Nasrin and Karim M. Persis: „Writing Iranian Americans into the American Literature Canon“, in: Melus, Vol. 33, No. 2 (Summer, 2008), 7-16

Rushdie, Salman: Imaginary Homelands. Essais and Criticism 1981-1991. London: Granta Books, 1991

Rypka, Jan: Persische Literaturgeschichte. Leipzig: Harrassowitz, 1959

Sadr, Hamid: Der Gedächtnissekretär. Wien: Deuticke, 2005

Said, Edward: Out of place. London: Granta, 1999

Said, Edward: Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory, London: Verso, 1989

Said, Edward: „Reflections on Exile”, in: Granta 13, Autumn 1984

Said, Edward: Representations of the Intellectual: The Reith lectures. NY: Vintage Books, 1996

Sansot, Pierre: Poétique de la ville. Paris: Payot, 2004

Sartre, Jean-Paul: Qu’est-ce que la littérature ? Paris: Gallimard, 2004 [1948]

Satrapi, Marjane: Persepolis (4 Bände). Paris: L’Association, 2000-2003

Sayad, Abdelmalek: L’immigration ou Les paradoxes de l‘altérité. 1. L’illusion du provisoire. Paris: Raisons d’Agir, 2006

Sayad, Abelmalek: La double absence. Des illusions de l’émigré aux souffrances de l’immigré. Paris: Seuil, 1999

Schütz, Alfred: Der Fremde. In: Alfred Schütz: Gesammelte Aufsätze. Bd. 2: Studien zur soziologischen Theorie. Den Haag: Nijhoff, 1972, 53-69

Seyhan, Azade: Writing Outside the Nation. Princeton: Princeton University Press, 2001

Shayegan, Daryush: La conscience métisse. Paris: Albin Michel, 2012

Talattof, Kamran: The Politics of Writing in Iran: A History of Modern Persian Literature, Syracuse. New York: Syracuse University Press, 2000

Todorov, Tzvetan: „‘Race‘, Writing, and Culture“, in: Critical Inquiry, Vol. 13, No. 1 (Autumn, 1986), 171-181

Todorov, Tzvetan: „The Origin of the Genres”, in: New Literary History, Vol. 8, No. 1 (Autumn, 1976)

Todorov, Tzvetan: „The Two Principles of Narrative”, in: Diacritics, Vol.1, No.1 (Autumn, 1971), 37-44

Todorov, Tzvetan: L’homme dépaysé. Paris: Seuil, 1996

White, Hayden: „Literature and Social Action: Reflections on the Reflection Theory of Literary Art”, in: New Literary History, Vol. 11, No.2 (Winter, 1980), 363-380

White, Hayden: „The Narrativization of Real Events“, in: Critical Inquiry, Vol.7, No.4, (Summer, 1981), 793-798

White, Hayden: „The Value of Narrativity in the Representation of Reality”, in: Critical Inquiry, Vol.7, No.1 (Autumn, 1980), 5-27

Withold de Wenden, Catherine: La question migratoire au XXIe siècle: migrants, réfugiés et relations internationales. Paris: Presses de Sciences Po, 2010

Lebenslauf

Geboren am 17.02.1983 in Wien

Ausbildung

Oktober 2012 – Juli 2013	Forschungsaufenthalt am *Institut National des Langues et Civilisations Orientales* (INALCO), Paris
Oktober 2011 – Juni 2012	Forschungsaufenthalt am *Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften* (IFK), Wien
18. November 2008	Diplomprüfung aus dem Fach „Vergleichende Literaturwissenschaft“, *Universität Wien*
August – September 2007	Summerschool am Sprachinstitut *Markaz-e goztareš-e zabān-o-adabiāt-e fārsi*, Teheran, Iran
Oktober 2005 – Juni 2006	Erasmusstudienaufenthalt an der *Université de Provence Aix-Marseille I*, Aix-en-Provence
19. September 2003	Diplomprüfung aus dem Fach „Fotografie und audiovisuelle Medien“, *Höhere Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt Wien XIV*
15. Juni 2001	Matura, *Bundesgymnasium Wien XVIII*

Stipendien und Preise

2013	ÖAW-Dissertationspreis für Migrationsforschung, *Österreichische Akademie der Wissenschaften*, Wien
Oktober 2012 – Juli 2013	„IFK Abroad“ des *Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaften* (IFK), Wien
Oktober 2011 – Juni 2012	„Junior Fellowship“ des *Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaften* (IFK), Wien

Berufserfahrung

April 2009 – Juni 2012	Öffentlichkeitsarbeit und Verwaltungstätigkeit am Institut für Staats- und Verwaltungsrecht der *Universität Wien*
Oktober 2007 – Juni 2008	Sprachassistenz für Deutsch im Primarschulbereich, *Französischer Landesschulrat*, Enclave des Papes, Frankreich

Vorträge

„L’imaginaire hermétique dans *Qui le croit?* de Ruhangiz Sharifian“. Paris: Journée d’étude „Femmes écrivains et littératures ectopiques dans l’Europe d’aujourd’hui“ (2ème partie), INALCO, 15.4.2013

„L’Iran par ouï-dire: La poétique de distance dans l'œuvre de Nahal Tajadod“. Paris: Journée d’étude „Mélancolie et poétiques de l’exil“, INALCO, 30. 11. 2012

„Manœuvres de (dé)stabilisation. Techniques et dynamiques narratives dans la prose des auteures iraniennes en exil en Europe“. Paris: Journée d’étude „Femmes écrivains et littératures ectopiques dans l’Europe d’aujourd’hui“, INALCO, 30. 6. 2012

„Labile Welten. Realismuskonzepte und Erzähltechnik in der Prosa iranischer Exilautorinnen“. Bamberg: Bayrisches Orientkolloquium, 21. 6. 2012

„Ökonomien des Weltverlusts. Gedächtnis und Prosa iranischer Exilautorinnen“. Wien: Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, 21. 5. 2012

„Iranische und österreichische Autorinnen im Exil. Versuch einer vergleichenden Genre-Topologie“. Marburg: Deutscher Orientalistentag 2010, 22. 9. 2010

Publikationen

„L'Iran postrévolutionnaire par 'ouï-dire'. La poétique de distance dans *Elle joue* de Nahal Tajadod“, in: INALCO-Vortragsband; in Vorbereitung

Dino Buzzati. Existenzialist im Schatten Kafkas. in: Gerhard Strejcek (Hg.): Gelebtes Recht. Wien: Österreichische Verlagsgesellschaft, 2012

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Querdenker im Staatsdienst. in: ebenda

Sibylle Bolla-Kotek. Papyrusforschung und Pferdepassion. in: ebenda