

Milan Herold (Bonn)

**Hybridität als Norm – Amara Lakhous und Igiaba Scego im Vergleich.
Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio (2006), *Adua* (2015)**

οὐ γὰρ νόθους ἔδει ἄπτεσθαι, ἀλλὰ γνησίους.
(«Sie hätten nicht Bastarde sein sollen, sondern echte Abkömmlinge»)
Platon: *Politeia*¹

Orientaliste: Homme qui a beaucoup voyagé.
Flaubert: *Dictionnaire des idées reçues*²

Italien hat eine reichere und historisch längere Migrationsliteratur als Deutschland. Die hier behandelten Gegenwartsautoren Igiaba Scego und Amara Lakhous lassen sich als Autoren der dritten Phase der Migrationsliteratur in Italien ansehen, d.h. sie publizieren bei renommierten Verlagshäusern, benötigen keine Übersetzer und sind (teils) Einwanderer der zweiten Generation, die eine eigene Poetik und komplexe Analysen von Kultur und Gesellschaft entwickeln, die ein breites öffentliches Publikum erreichen.³ Lakhous, der 1995 von Algerien nach Italien einwandert und 1999 seinen ersten Roman *Le cimici e il pirata* publiziert,⁴ spielt

¹ Platon: *Republic. Books VI–X* (Bd. II) [Griechisch-Englisch], übers. v. Paul Shorey, hrsg. T.E. Page u.a. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press/London: William Heinemann 1942. (The Loeb Classical Library, 276), hier 210 (7.535c); Platon: *Sämtliche Werke. Band 2. Lysis, Symposion, Phaidon, Kleithophon, Politeia, Phaidros*, übers. v. Friedrich Schleiermacher, neu hrsg. v. Ursula Wolf, auf der Grundlage der Bearbeitung von Walter F. Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag ³⁰2004 [1957–1959/1994], hier 443 (Kursivierung je M.H.). Vgl. Thomas Schwarz: «Hybridität/Hybridisierung», in: Dirk Göttsche/Axel Dunkel/Gabriele Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, 156–160, hier 156, rechte Spalte.

² Gustave Flaubert: *Le dictionnaire des idées reçues*. Paris: Le Castor Astral 1995, hier 75. Dieses Zitat kann zugleich als ironischer Einspruch Flauberts gegen Saids Einschätzung gelten, er habe in *Voyage en Égypte* (1851/1881) literarisch das Bild der orientalen Frau geprägt, die schweigt, und der eine Stimme gegeben wird (s. Edward W. Said, *Orientalism*. New York: Random House, hier 6).

³ Der Ausdruck «letteratura migrante» wird in Italien prominent zum ersten Mal benutzt in Armando Gnisci: *La letteratura italiana della migrazione*. Rom: Lilit 1997 und Armando Gnisci: *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*. Rom: Meltemi 2003, hier 75. Die Entwicklung der Migrationsliteratur in Italien lässt sich in drei Phasen einteilen. Die erste wird bestimmt von meist autobiographischen Texten, die von Einwanderern geschrieben werden, die in den achtziger Jahren nach Italien kommen, und übersetzt werden. Diese dokumentarischen Erlebnisberichte behandeln meist die schwierigen Fluchtbedingungen und die Ankunft in der italienischen Gesellschaft. Exemplarisch seien hier genannt: Pap Khouma: *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*, übers. v. Oreste Pivetta. Mailand: Garzanti 1990, Salah Methnani: *Immigrato*, übers. v. Mario Fortunato. Rom: Theoria 1990, Saidou Moussa Ba: *La promessa di Hamadi*, übers. v. Alessandro Micheletti. Novara: De Agostini 1991, Nasser Chohra: *Volevo diventare bianca*, übers. v. Alessandra Atti Di Sarro. Rom: E/O 1993. Vgl. Daniele Comberiati: «Lo scontro di civiltà visto dagli altri. Lo sguardo di Lakhous sull'Italia contemporanea», in: Costantino C. M. Maeder/Gian Paolo Giudicetti/Amandine Mélan (Hg.): *Dalla tragedia al giallo. Comico fuori posto e comico volontario*. Bern/New York/Oxford: Peter Lang 2012 (Destini Incrociati, 8), 233–248, hier 233–234.

⁴ Der Roman (*Al-baq w'al qurṣān*) hat in Algerien Probleme mit der Zensur, da obszöne Sprache neben Suren aus dem Koran verwendet werden. Der Roman wird in Italien zweisprachig, auf Italienisch und Arabisch publiziert, in der Übersetzung von Francesco Leggio (Rom: Arlem 1999) und ist damit auch ein Beispiel für die Fähigkeit von Literatur, nationale Grenze zu überschreiten, wofür Graziella Parati in ihrer Studie *Migration Italy. The Art of Talk Back in a Destination Culture*. Toronto: University of Toronto Press 2005 als Paradigma Pap Khouma anführt (hier 58). In dieser Linie kann Igiaba Scego als «Nachfolgerin» gelten; vgl. dazu Polina Shvanyukova: «Generic Encounters in Italian Fictions of Immigration: Hybridity in Amara Lakhous' *Clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio*», in: Michael Basseler/Ansgar Nünning/Christine Schwanecke (Hg.): *The Cultural Dynamics of Generic Change in Contemporary Fiction. Theoretical Frameworks, Genres and Model*

mit weiten kulturellen und literarischen Filiationen, ebenso wie Scego, die allerdings Italienerin in zweiter Generation ist und ihren ersten Roman entsprechend direkt auf Italienisch verfasst. Lakhous' Roman setzt sich mit dem Mythos Italiens als europäisches Land, das sichere Arbeit und ein einfaches Leben verspricht, auseinander.⁵ Scegos Roman konzentriert sich stärker auf die auf öffentlich wenig aufgearbeitete, geschichtliche Identität und koloniale Vergangenheit Italiens, die sich immer schon aus der Erfahrung von Hybridität und Migration speisen und eine «[c]ultural and linguistic *métissage*»⁶ darstellen.

Beide Werke werden in chronologischer Reihenfolge und kontrastiv anhand von zwei Merkmalen besprochen: Auf eine Auseinandersetzung mit der literarischen Darstellung von narratologischer Mehrstimmigkeit und sozialen (A-) Symmetrien folgt die Beantwortung der Frage, welche Konsequenzen sich daraus für den Begriff der Hybridität und eines Kampfs der Kulturen ergeben. Für beide Romane gilt, dass sie die immer-schon hybride Identität der italienischen Kultur (auch) seit der Vereinigung des Nationalstaates spiegeln.⁷

|
In der Mitte des 5. Jahrhunderts schränkt Perikles die Bürgerrechte auf diejenigen ein, die nachweisen können, dass beide Eltern Athener sind. Deshalb gilt Platon der Hybrid oder Bastard, d.h. das Kind zweier staatlich unterschiedlicher Eltern, als Symbol der Tyrannei bzw., wichtiger für den Kontext des Verhältnisses von Hybridität und Norm, als jemand, der nicht die Wahrheit sagen kann. In der *Politeia* heißt es zu den Auswahlkriterien des Herrschers, der sich durch Tugend, Gerechtigkeit, Ausdauer, Wissbegierde auszeichnen müsse:

Der jetzige Fehler wenigstens [...] und die Geringschätzung ist der Philosophie daraus entstanden, [...] daß man sich nicht gehörig mit ihr abgibt; denn nicht *Unechte* sollten es tun, sondern *Echte*.

(τὸ γοῦν νῦν ἀμάρτημα [...] καὶ ἡ ἀτιμία φιλοσοφία διὰ ταῦτα προσπέτωκεν [...] ὅτι οὐ κατ' ἀξίαν αὐτῆς ἄπτονται: οὐ γὰρ νόθους ἔδει ἄπτεσθαι, ἀλλὰ γνησίους.)⁸

Und man müsse «in bezug auf die Wahrheit eine *Seele* für *verstümmelt* halten», und deshalb «muß man nicht weniger darauf achten, wer *unecht* ist und wer *echt*».⁹ Schleiermacher übersetzt

Interpretations. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2013 (Studies in English Literature and Cultural History, 56), 255–269, hier 260–261.

⁵ Mahmoud Jarad: «Due *gialli* tra Via Merulana e Piazza Vittorio. Gadda e Lakhous a confronto», in: *Quaderni d'italianistica* 2/35 (2014), 193–213, hier 193.

⁶ Graziella Parati: «Strangers in Paradise. Foreigners and Shadows in Italian Literature», in: Berverly Allen/Mary Russo: *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 169–190, hier 174.

⁷ Vgl. dazu Valerie McGuire: «Language and National Belonging in the Fiction of Amara Lakhous», in *Journal of Romance Studies* 2/15 (2015), 1–21.

⁸ Platon: *Werke* (Anm. 1), 443; Platon: *Republic* (Anm. 1), 210 (535c).

⁹ Platon: *Werke* (Anm. 1), 443 (535d–e), 444 (536a); vgl. Platon: *Republic* (Anm. 1), 210: «οὐκοῦν καὶ πρὸς ἀλήθειαν [...] ταῦτόν τοῦτο ἀνάπηρον ψυχὴν θήσομεν», «οὐχ ἥκιστα δεῖ φυλάττειν τὸν νόθον τε καὶ τὸν γνήσιον.» (Kursivierung je M.H.).

hier *nóthos* mit <der Unechte>, korrekter wäre die Rede vom Bastard oder Hybrid, der nicht der Wahrheitssuche fähig sei.

Lakhous nimmt diese Perspektive emblematisch und ironisch auf. Denn bereits eines der drei Widmungszitate spricht den Komplex und den Topos von Hybridität und Wahrheit bzw. dem Wahren und Echten an: «La verità è nel fondo di un pozzo: lei guarda in un pozzo e vede il sole o la luna; ma se si butta giù non c'è più né sole né luna, c'è la verità»¹⁰. Lakhous' Roman kennt beides: den Schmutz der Pfütze bzw. des Alltags und die Abwesenheit eines <de-sideralen>, metaphysischen Ideals. Die literarische (Suche nach) Wahrheit ist also von Beginn ambivalent und hybrid. Das zeigt sich bereits auf der narratologischen Oberfläche, die sich als «generic hybridization»¹¹ beschreiben lässt. Der Roman behandelt aus elf Perspektiven und aus der Sicht von elf Bewohnern eines Hauses, die von der Polizei verhört werden, die Frage, wer die zentrale Figur Amedeo sei, und wer *Il Gladiatore* umgebracht habe, einen Rassisten namens Lorenzo Manfredini. Amedeo wird verdächtig, da er vermisst wird. Am Ende erfahren wir, dass er einen Unfall vor der Tatzeit hatte und im Krankenhaus liegt. Der Mord wird am Ende aufgeklärt, der Leser erfährt auch, wer in den Aufzug gepinkelt hat: der ebenfalls vermisste Hund namens Valentino von Elisabetta Fabiani.

Die Frage, nach <der> Wahrheit bleibt letztlich offen, Grenzen des Kriminalromans werden ebenso überschritten, wie durch das Genus des Tagebuchs erweitert, durch die (serielle) Vielstimmigkeit dezentriert und durch den numerischen Überhang von *Amadeo*-Kapiteln zugleich (latent) rezentriert. Diese verschiedenen Ebenen von fragmentarischer Multiperspektivität reflektieren in ihrem Zusammenstimmen gelungen den hybriden Charakter des Erzählens.

Amara Lakhous wird 1970 in Algerien geboren und kommt 1995 nach Italien. Mittlerweile wohnt er in den USA. Der Buchumschlag oder die Informationen zum Autoren verweisen nicht darauf, dass auch Lakhous' zweiter¹² Roman ebenfalls zuerst auf Arabisch in Algerien erschienen ist. Vielmehr wird der Roman als «una commedia all'italiana» und als eine «polifonia dialettale di gaddiana memoria» beschrieben.¹³ Die Beschreibung des Werks durch den Verlag als *commedia all'italiana* stellt eine Form der national-kulturellen

¹⁰ Amara Lakhous: *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*. Rom: E/O 2010 (12006), 11. Im Folgenden wird die Sigle L (=Lakhous) mit folgender Seitenzahl verwendet, um auf diese Ausgabe zu verweisen. Das Zitat stammt aus *Il giorno della civetta* von Leonardo Sciascia (1961).

¹¹ Shyvanyukova: «Generic Encounters» (Anm.4), 255, 261.

¹² Der Titel des zweiten lässt sich übersetzen als *Come fatti allattare dalla lupa senza che ti morda*.

¹³ Vgl. ausführlicher zur Bedeutung dialektaler Zitate Lorenzo Mari/Polina Shyvanyukova: «Linguistic Encounters Now and Then. Amara Lakhous and Tahar Lamri Engage in the Debate on (Dis)United Italy», in: *Carte Italiane* 2/8, 115–138.

Vereinheitlichung dar, mit der Lakhous auch spielt. Dennoch aber teilt er natürlich mit diesem Kino-Genre die Randständigkeit der Figuren; der Arbeiter, Haushälterinnen und Pflegerinnen, die so eng verbunden ist mit dem Tragischen im Komischen.¹⁴ Lakhous spielt mit den Parallelen und mit Filmen wie *Un borghese piccolo piccolo* von 1977 unter der Regie von Mario Monicelli und Alberto Sordi, auf den der folgende Roman *Divorzio all'islamica a viale Marconi* (2010) intratextuell Bezug nimmt. Die *commedia all'italiana* steht zugleich in Zusammenhang mit der inneritalienischen Migration von 10 Millionen Süditalienern als Folge des *miracolo economico italiano* in den Nachkriegsjahren bis in die 70er Jahre.¹⁵

Im Verschweigen dieser *riscrittura* lässt sich das Bemühen erkennen, sich in der Migrationsliteratur der zweiten Generation zu verorten, d.h. die eigene «identità autorale»¹⁶ zu inszenieren, um nicht nur als italienischsprachiger Autor, sondern als italienischer Autor wahrgenommen zu werden. Diese peritextuale Form des *self-fashioning* lässt sich als Verdecken der eigenen und literarischen Hybridität bezeichnen und gleichsam als ein Gewinn an (positiver) Freiheit durch die (negative) Erfahrung von Verlust und Ungewissheit der eigenen Identität.¹⁷ Dabei teilt Lakhous mit anderen maghrebinischen Autoren den Vorteil, nicht auf Französisch schreiben zu müssen bzw. sich gegen die kolonialgeschichtlich sehr viel dominanteren französische Sprache entscheiden zu können. Es scheint aus einer postkolonialen Sicht durchaus im Interesse eines Autors mit Migrationshintergrund zu sein, weniger von Landsleuten gelesen und diskutiert zu werden.¹⁸ Die Wahl des Italienischen gegenüber dem Französischen (oder Englischen) ist selbst ein politischer Akt, gar – was den Maghreb betrifft – ein Versuch, die koloniale Vergangenheit, hinter sich zu lassen.¹⁹

Lakhous verwendet in *Scontro di civiltà* eine narrative Multiperspektivität bzw. eine multiple intradiegetische Fokalisierung, die sich als eine narratologische Parodierung von Wahrheit bzw.

¹⁴ Vgl. Nora Moll: «La narrativa di Amara Lakhous e i suoi intertesti», in: *La rivista di Arablit* 4, 7–8 (2014), 177–187.

¹⁵ Vgl. Mariapia Comand: *Commedia all'italiana*. Mailand: Editrice Il Castoro 2010, 28: «La commedia all'italiana è [...] intimamente legata all'Italia nata dallo choc del boom».

¹⁶ Rainer Grutman: ««Non si tratta di una semplice auto-tradizione». Il ruolo della riscrittura nella postura d'autore di Amara Lakhous», in: Chiara Denti/Lucia Quaquarelli/Licia Reggiani (Hg.): *Voci della traduzione/Voix de la traduction*, in: *mediAzioni* 21 (2016), <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, 1–28, hier 3.

¹⁷ Diese gerade auf Migranten zutreffende Chance, sich in Zwischenräumen und in ständigen Selbstinszenierungen zu suchen, erläutert eingehend Zygmunt Bauman: «Making and Unmaking of Strangers», in: Christiane Harzig/Nora Räthzel (Hg.): *Widersprüche des Multikulturalismus*. Hamburg/Berlin: Argument Verlag (Gulliver, Deutsch-Englische Jahrbücher, 37), 5–25.

¹⁸ Vgl. ebd., 10–11, sowie Tahar Lamri: «Il pellegrinaggio della voce», in: *El Ghibli* 2 (2003), <http://archivio.el-ghibli.org> und Jennifer Burns: «Language and its Alternatives in Italophone Migrant Writing», in: Jacqueline und Duncan Derek (Hg.): *National Belongings. Hybridity in Italian Colonial and Postcolonial Cultures*. Bern/New York/Oxford: Peter Lang 2010, 127–147, hier 132.

¹⁹ Vgl. ebd., 132: «[L]a scelta dell'italiano da parte di scrittori di paesi francofoni espone un rifiuto dell'intera storia coloniale [...]. La lingua francese diventa un elemento del passato, la lingua italiano un elemento [del] futuro.»

der Wahrheitsfindung verstehen lässt; gerade mit Hinsicht auf die Gattung des *giallo*. Das lässt sich mit Edward Said als anti-kolonialistische Strategie auffassen, als ein Verstehen von kultureller und diskursiver Identität jenseits von Dichotomien²⁰, mit Michail Bachtin kann man hier von *Heteroglossia*²¹ sprechen. Es führt dazu, dass *Scontro di civiltà* kein Thesenroman ist und damit auch keine eindeutige Norm aufstellt. Trotz oder gerade wegen seiner hybriden Form wird der Roman 2006 mit zwei Preisen ausgezeichnet, dem Flaiano- und dem Racalmare-Leonardo Sciascia-Preis, und wird 2010 verfilmt.

Somit ist der Roman, der zugleich als erster literarisch wertvoller Beitrag eines Migranten zur italienischen Literatur gilt, nicht nur *Mainstream*, sondern auch, wie der Politologe und Kulturwissenschaftler Ha seine Studie nennt, Teil eines *Hypes um Hybridität*²². Lakhous versteht es aber nicht nur, mit dieser scheinbaren Normativität des Hybriden zu spielen, sie zu bedienen, sondern auch, die Gefahr abzuwenden, dass der Begriff der Hybridität dermaßen zentral und normativ wird, dass er seine ideologiekritische und Dichotomien unterlaufende Funktion verliert.²³

Der Roman enthält elf «eigentliche» Kapitel, die je mit «La verità di» betitelt sind und elf ergänzende, kommentierende und widersprechende Wolfsgesänge, bzw. «uneigentliche» Kapitel, die insgesamt 22 Wahrheiten präsentieren. Zählt man demgemäß die *ululati* von Amedeo/Ahmed hinzu, enthält der Roman insgesamt zwölf Stimmen, jeweils sechs von nativen Italienern und sechs von Migranten. Damit werden die Voreingenommenheit und Widersprüchlichkeit verschiedener Perspektiven auf die gleichen Geschehnisse klar markiert. Die quantitativ «ausgleichende» Wahrheit des abwesenden Protagonisten relativiert die jeweiligen Wahrheiten der anderen Bewohner: Sie nehmen korrekterweise an, dass Amedeo nicht der Mörder ist, aber wissen größtenteils nicht, dass er trotz seines perfekten Italienisch, seiner hervorragenden Stadt- und Fußballkenntnisse und trotz seiner Belesenheit in europäischer Geistesgeschichte ein algerischer Migrant ist, ein «[uomo] del sud del sud» (L 75), wie sich Amedeo einmal ausdrückt.

²⁰ Vgl. Edward Said: *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus 1993, xxiv, 14–15, 406–408.

²¹ Vgl. Michail Michailowitsch Bachtin: «Discourse in the Novel», in: M.M.B.: *The Dialogic Imagination. Four Essays*, hrsg. v. Michael Holquist, übers. v. Caryl Emerson/Michael Holquist. Austin, Texas: University of Texas Press 1981, 259–422 [aus: *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Moskau 1975].

²² Kien Nghi Ha: *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld: Transcript 2005 (Cultural Studies).

²³ Vgl. zu diesem Problem der Hybridität als Modebegriff bzw. zum begrifflichen Problem, das entsteht, wenn Hybridität zur Norm wird Nikolas Kompridis: «Normativizing Hybridity/Neutralizing Culture», in *Political Theory* 3/33 (2005), 318–343.

Der erste Teil des Titels (*Scontro di civiltà*) verweist auf Samuel Huntingtons Buch *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* von 1996, das auf seinen berühmten Aufsatz in *Foreign Affairs* von 1993 zurückgeht. Lakhous' Roman hinterfragt beide Seiten eines *Kampfs der Kulturen*: einerseits worin die fragliche Einheit der opponierenden Kulturen bestehe, andererseits inwiefern ein Kampf oder Aufeinanderstoßen eine damalige Prognose gewesen sei, die allerdings immer schon Teil «jeder» Kultur gewesen ist. Während Huntington auf den Zusammenbruch des Sowjetblocks reagiert, ist der Ausdruck *clash of civilizations* in den Jahren nach 9/11 sprichwörtlich geworden, insbesondere auch um über die Flüchtlingsströme aus muslimischen Ländern zu sprechen. Die Bedeutung des Islams spielt in diesem Roman noch eine untergeordnete Rolle, auch wenn vier Figuren aus muslimischen Ländern kommen.²⁴ Die Hauptauseinandersetzung mit dem Islam findet bei Abdallah statt, der weiß, dass Amedeo in Wirklichkeit Ahmed heißt und Muslim ist, und der sich strikt dagegen wendet, seinen Namen zu italianisieren:

Prendiamo l'esempio di Iqbal il bengalese. Gli ho detto più volte che il suo cognome, Amir Allah, è politeista. Se avesse una conoscenza dell'arabo, avrebbe capito che non c'è differenza tra Amir Allah e Amir superiore ad Allah. Che Dio ci salvi da Satana! Non cambierò pelle, né religione, né il mio paese, né il mio nome per nessuna ragione. Sono fiero di me stesso, diversamente da quegli immigrati che cambiano i loro nomi per far piacere agli italiani. (L 112)

Islam und Terror werden zentrale Themen im nächsten Roman, *Divorzio all'islamica a viale Marconi* von 2010, in dem der Sizilianer Christian, der perfektes Arabisch spricht, für den Geheimdienst arbeitet, sich als Tunesier namens Issa ausgibt und Informationen über einen angeblich geplanten Terroranschlag herausfinden soll.

Der zweite Teil des Titels (*a piazza Vittorio*) kann man als Anspielung auf Carlo Emilio Gaddas Roman *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* von 1957 verstehen. Die Ortsangabe eröffnet zugleich einen «dritten Raum», im Sinne von Bhabhas Begriff der «Subversion kolonialer Macht, die den Subalternen ermöglich[t], ihre Position neu auszuhandeln»²⁵. Das zeigt sich etwa daran, dass Amedeos außerordentlichen Stadtkenntnisse Roms eine soziokulturelle Disposition schaffen, die die hybriden Elemente seiner eigenen Identität aufzeigt, und zugleich für die anderen Figuren des Romans den (symbolischen) Zugang zum heiligen Recht gewährt,

²⁴ Es handelt sich um folgende Figuren bzw. Kapitel: Parvis (Kap. I), Iqbal (IV), Abdallah (X) und Ahmed/Amedeo.

²⁵ Schwarz: «Hybridität/Hybridisierung» (Anm. 1), 159 (rechte Spalte). Bhabha konzipiert diesen Raum als einen transzendentalen, Diskurse ermöglichenden Begriff: «It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew.» (Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London/New York: Routledge 1994, 37). Vgl. Dazu Cornelia Sieber: «Der «dritte Raum des Aussprechens» – Hybridität – Minderheitendifferenz», in: Julia Reuter/Alexandra Karentzos (Hg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Wiesbaden: Springer 2012 (Verlag für Sozialwissenschaften), 97–108.

zur *cittadinanza italiana* zu gehören. Das Wissen vom Anderen wird <gestillt> – im Sinne von <allattamento> – durch den Wolf – <la lupa> bzw. durch Rom –, aber auch mit Milch, mit einer Flüssigkeit, und damit auch im Zeichen einer *Liquid Modernity*²⁶.

«Ammazza' Amede' come conosci Roma! Ma che t'ha *allattato* la lupa?». Non dite che Amedeo è un immigrate [...]. (L 94; Hervorhebung M.H.)

Von Gadda übernimmt Lakhous die Abwesenheit eines kommentierenden Erzählers oder eines wirklichen Protagonisten, die Subversion des Kriminalromans – da die Auflösung des Mordes kaum von Bedeutung ist – und vor allem einen *plurilinguismo*: Die verschiedenen Dialekte und hybride Sprachen der einzelnen Figuren führen zu Missverständnissen, die veranschaulichen, wie persönliche und nationale Identität verhandelt werden. Die verschiedenen Figuren und ihre Sprache setzen, mit Édouard Glissant gesprochen, eine <Poetik des Verschiedenen> um, die sich als Kreolisierung beschreiben lässt.²⁷ Bereits das Verschweigen des arabischen <Originals> und der italienischen Kopie fügt sich in Lakhous' Projekt ein, wie er sich in einem Interview ausdrückt, «[di] italianizzare l'arabo e arabizzare l'italiano»²⁸. Die *piazza Vittorio* repräsentiert als Viertel die gesamte Migrations- und Integrationsthematik Italiens und tritt selbst als Protagonist auf; ein Gedanke, den Lakhous auf den ägyptischen Nobelpreisträger Nagib Mahfuz zurückführt:

Da Mahfuz ho imparato tantissimo: ad esempio, la nozione dello spazio come protagonista del romanzo, e l'idea che i personaggi sono impensabili al di fuori di uno spazio, perché è lì che avviene tutto: l'incontro, lo scontro, la comunicazione, l'amore.²⁹

Dieses Verhältnis von Partikularem und Universellem gilt ebenso für den Aufzug, der als Mikroraum eine soziale Dimension hat. Im gleichen Interview äußert sich der Autor folgendermaßen dazu:

Io credo che la gestione dello spazio sia fondamentale perché è proprio su questo piano che vengono fuori le contraddizioni della società italiana [...] In *Scontro di civiltà* ho scelto l'ascensore perché volevo riflettere sulla domanda: come convivere insieme? L'ascensore è il luogo in cui si deve stare a stretto contatto e si sente l'odore, il profumo degli altri.³⁰

²⁶ Im Sinne von Zygmunt Bauman: *Liquid Modernity*. Cambridge: Blackwell Publishing 2000.

²⁷ Vgl. Édouard Glissant: «Créolisations dans la Caraïbe et les Amériques », in: ders.: *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard 1996, 18: «La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation <s'intervalorisent>, c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange.»

²⁸ Daniela Brogi: «Le catene dell'identità. Conversazione con Amara Lakhous», in: *Between* 1/1 (2011), <http://www.between-journal.it>, 3 (PDF). Sowohl Lakhous' als auch Scegos Werke sind Teil postkolonialer Heteroglossie; vgl. Ralph Ludwig/Hector Poulet: «Langues en contact et hétéroglossie littéraire: l'écriture de la créolité », in: Robert Dion (Hg.) *Écrire en langue étrangère, interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Québec: Éditions Nota Bene 2002, 155–183 und generell zum Thema Isabelle Simões Marques: «Autour de la question du plurilinguisme littéraire», in: GRELCEF (Groupe de recherche et d'études sur les littératures et cultures de l'espace francophone) 2 (2011), 227–244.

²⁹ Brogi: «Le catene dell'identità » (Anm. 28), 3 (PDF).

³⁰ Ebd., 2 (PDF).

Der Aufzug symbolisiert für den Iraner Parviz, den das erste Kapitel vorstellt, persönliche Freiheit und ist für ihn ein Mittel, mit den Schwierigkeiten des Alltags umzugehen:

Io adoro l'ascensore [...]. L'ascensore è uno strumento di meditazione. Come vi ho detto, sono abituato a praticare questo passatempo: *salire e scendere* è un esercizio mentale come lo yoga. Sfortunatamente Benedetta mi sorveglia come una gatta litigiosa, e non appena metto i piedi in ascensore mi grida in faccia: «Guaglio'! Guaglio'!». (L 16; Hervorhebung M.H.)

Die Vertikalität und die Wiederholbarkeit des «*salire e scendere*» durchbricht das Chaos des Alltags. Leider verbietet ihm die rassistische und nationalistische Hausmeisterin Benedetta das Benutzen des Aufzugs:

Il signor Amedeo è innocente. Pigliate il suo amico albanese, interrogatelo bene bene, vedrete come crollerà e confesserà. L'ho preso con le mani nel sacco parecchie volte mentre cercava di scassare l'ascensore. L'ho visto *salire e scendere* senza nessun motivo, salire all'ultimo piano e scendere al piano terra. (L 38; Hervorhebung M.H.)

Ironisch ist hier nicht nur die wörtliche Wiederaufnahme von «*salire e scendere*», die zugleich eine semantische Verkehrung ins Gegenteil darstellt, denn aus Meditation wird Zerstörung, sondern auch das clichéhafte Verwechseln von Identitäten: Benedetta ist etwa der Meinung, Parviz sei Bengale, genauso wie sie Maria Cristina Gonzalez, die aus Peru stammt, immer nur «la Filippina» (L 67) bezeichnet. Missverständnisse sind allgegenwärtig, wie ein gegenseitiges sprachliches Missverständnis veranschaulicht. Parviz stellt zunächst eine Beobachtung über die italienische Alltagssprache an:

«Ciao!». Questa parola è molto utile, si pronuncia sia quando ci si incontra che quando ci si lascia. Esiste un'altra parola altrettanto importante: cazzo. Si utilizza per esprimere rabbia e per calmare i nervi, e non è monopolio maschile. Anche Benedetta, la vecchia portiera, la usa spesso senza pudore. (L 16)

Wenig später erfahren wir, wie Parviz auf die Idee kommt, auch Benedetta benutze eine dialektale Variante von «cazzo»:

Guaglio' è la parola preferita di Benedetta. Come sapete, guaglio' vuol dire cazzo in napoletano. Così mi hanno detto tanti napoletani con cui ho lavorato. Ogni volta che mi vede andare verso l'ascensore, si mette a urlare: «Guaglio'! Guaglio'! Guaglio'!» (L 16f.).

Da man im Iran dazu erzogen werde, gegenüber alten Menschen höflich zu sein, übergeht er die scheinbare Beleidigung und reagiert mit einem kurzen «Merci!». Im zweiten Kapitel, in dem Benedetta spricht, wird dieses Missverständnis gespiegelt, wiederholt und vom Humorvollen ins Absurde gewendet. Benedetta versteht statt *Merci* nur «mersa» oder «mersis» und ist überzeugt, das heiße auf Albanisch «cazzo». Ausgehend davon geht sie unmittelbar dazu über, eine verallgemeinernde Aussage über Immigranten und den italienischen Staat zu treffen:

Ha provato più volte a convincermi che viene da un paese che non è l'Albania. Non è l'unico a disconoscere il paese di origine per evitare l'espulsione immediata [...]. Non capisco, perché la polizia tollera questi delinquenti!? (L 35)

Die gegenseitige Unkenntnis des Anderen generiert *für uns* komische Situationen, wobei hier auch die unausgesprochene Möglichkeit eines Verständnisses des <Anderen> latent bzw. implizit angelegt. Damit ist für den Leser (und für die Personifikationsfigur Amadeo/Ahmed) Hybridität, als für Andere gelebte Realität, erfahrbar, im Modus des *ridiculum*. In diesem <Zugleich> liegt auch der Ernst einer utopischen *échappée de vue* auf ein Zusammenleben, in dem *solche* binäre Strukturen nicht mehr bestimmend sind. Ironischerweise ist nicht nur Benedetta selbst eine Migrantin, da sie nicht aus Rom, sondern aus Neapel stammt, sondern auch Antonio Marini, Dozent für «Storia contemporanea» (L 73) an der *Sapienza*, ist ein Zugereister aus Mailand, sieht zugleich in der Fremde, in Rom, nur Chaos, Unpünktlichkeit und Faulheit und teilt mit der Neapolitanerin eine ähnliche Ansicht, was den Fahrstuhl betrifft: «[L]’ascensore è una questione di civiltà, e che dobbiamo stabilire regole chiare per utilizzarlo [...]. L’ascensore è un mezzo di civiltà.» (L 76).

Marinis Lexik und Duktus sind zwar gehobener und seine Anspielungen gebildeter, doch denkt er ebenso in *clichés* und Dichotomien. Hier sind Situationskomik und Kontext bestimmend, so wenn er sich nach einer langen Tirade über Kulturverfall und Amerikanisierung daran erinnert, dass Amadeo auf seine kritische Frage, ob er ein Anhänger der Grünen sei, knapp mit Nein antwortet: «Ho tirato un sospiro di sollievo e ho aperto la porta dell’ascensore maledicendo i barbari antichi, moderni e postmoderni.» (L 78).

Im Ganzen scheint der Roman selbst Dichotomien und *clichés* zu wiederholen, v.a. in der stereotypen Charakterisierung der einzelnen Figuren, die wirklich einen *Kampf der Kulturen* austragen. Die konstante Ausnahme sind die kommentierenden Einschübe und Tagebuch-Einträge des vermissten Amadeo, der nicht nur Verständnis für die Probleme aller Hausbewohner hat, ihnen hilft, sich mit allen bestens versteht, sondern auch versucht, Missverständnisse aufzuheben; wie etwa dasjenige zwischen Benedetta und Parviz. Amadeo, der eigentlich Ahmed Salmi heißt und perfekt Italienisch spricht, ist das Paradebeispiel eines integrierten Migranten und verkörpert innerhalb der Romanwelt Hybridität als Norm. Darüber hinaus ähnelt er nicht nur der Biographie des Autors, sondern nimmt auch am ehesten die Rolle eines klassischen, kommentierenden Erzählers ein.

Die Grenze zwischen Autor und Erzähler wird bereits dadurch unscharf gemacht, dass er im zweiten *ululato* das eingangs erwähnte Widmungszitat von Sciascia zitiert (L 42). *Die Wahrheit*, die sich anders verhält als die Wahrheiten der anderen 11 Bewohner, wird mehrfach und unterschiedlich besprochen. Dass er Benedetta nicht davon überzeugen konnte, dass Iqbal

weder Pakistani, Drogendealer noch Freier ist, kommentiert er lakonisch: «È proprio inutile conoscere la verità. L'unica consolazione è questo ululato notturno. Auuuuuuuuu...» (L 42).

Während hier die Wahrheit unnütz ist, da sie nicht jeden zu überzeugen vermag, kann sie auch verletzend sein. Das nächtliche Wolfsgeheul ist auch ein Kampf gegen die schmerzhaftes Erinnerung. Parviz hat sich aus Protest die Lippen zusammengenäht, da die Migrationsbehörde seine Geschichte für eine Lüge und Erfindung («l'invenzione» [L 28]) hält, dass er aus Angst um sein Leben den Iran und seine Familie verlassen habe. In dieser Situation versteht Amedeo unter «verità» eine sowohl normative als auch arbiträre Setzung und unter *ululato* einen rein privaten, persönlichen Ausdruck:

[C]hi possiede la verità? Anzi, cos'è la verità? [...] Oggi il mio odio per la verità è aumentato e la mia passione per l'ululato è cresciuta. [...] Il mio ululato non lo ascolterà nessuno. Affiderò a questo piccolo registratore il mio incessante ululato, poi mi consolerò ascoltandolo. (L 28f.)

Erst im neunten Kapitel erfahren wir von Amedeos italienischer Freundin, Stefania, dass er oft nachts Alpträume hat und das ihr unverständliche Wort «Bàgia» schreit. Bàgia bedeute auf Arabisch Freude und war der Name seiner großen Liebe, die in Algier von Terroristen getötet worden ist. Daher fürchtet sich Amedeo vor der Erinnerung. Die Erzählung schließt mit ironischer Tragik, insofern der Polizist im letzten Kapitel erklärt, dass Amedeo im Koma liege, ein Gehirntrauma habe und *wahrscheinlich* sein Erinnerungsvermögen verlieren werde. Im letzten *ululato* bleibt die Frage nach der Identität und ihrer narrativen Konstruktion offen: «Narrare è utile? Dobbiamo raccontare per sopravvivere. Maledetta memoria! La memoria è la pietra di Sisifo. Chi sono? Ahmed o Amedeo?» (L 129).³¹ Das Ende des Romans und damit Ahmeds/Amedeos Zukunft bleiben damit auf hybride Weise ebenso unentschieden wie das Wolfsgeheul selbst, das sowohl wild als auch aufs Engste mit dem Domestizierungsmythos Roms von Romulus und Remus verbunden ist. Im *ultimo ululato* ist nicht mehr die Rede von Wahrheit, sondern vom Erzählen, von einer prozessualen, offenen und fraglichen personalen und kulturellen Identität.

³¹ Hier fallen die Unwissenheit des Lesers, wie Ahmed/Amedeo mit seiner Identität und dem (teilweisen) Verlust seiner Erinnerung umgehen wird, und die Offenheit des weiteren Geschehens zusammen mit einer (schrittweisen) Aufhebung des Orientalismus, insofern ein *clash of civilizations* von kulturübergreifender Zusammenarbeit begleitet wird: so etwa die von Amedeo mit seiner italienischen Ehefrau Stefania und ihrer Arbeit mit Migrantinnen in Sprachkursen. Stefania hat sich zwar einerseits in das «exotische» Afrika verliebt, das sie im Zuge ihrer Arbeit im Touristenbüro kennengelernt hat, andererseits bietet ihr die *piazza Vittorio* in ihrer kulturellen Vielfalt die Möglichkeit, sich mit kultureller Differenz intensiv auseinanderzusetzen. Vgl. dazu Graziella Parati: «Where Do Migrants Live? Amara Lakhous's *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*», in: *Annali d'Italianistica* 28 (2010), 431–446, hier 436.

II

Igiaba Scego's Roman beschreibt die kulturelle Entfremdung von Somaliern – von Zoppe und seiner Tochter Adua – in der Gegenwart und während der 30er Jahren unter Mussolini. Die Autorin Scego ist in Italien aufgewachsen, ihre Familie floh aus Somalia wegen des Staatsstreichs 1969. Der Roman *Adua* ist weder linear erzählt noch rein autobiographisch. Es werden afrikanische Märchen und Folklore, Familienanekdoten und Verweise auf Literatur und Kino verwoben, um Kolonialismus, Rassismus und Machtverhältnisse zu untersuchen. Scego schreibt gegenüber Lakhous weniger humoristisch-ironisch, dafür mit einer stärker politischen und historischen Einbindung.

Im Zentrum steht eine zerrissene Persönlichkeit: Adua kann weder Somalia noch Italien eindeutig als Heimat ansehen. Als 17-Jährige flieht sie nach Italien und lebt mittlerweile seit mehr als 40 Jahren in Rom. Sie suchte damals die Befreiung von einem strengen, patriarchalisch-misogynen Vater und von einem unterdrückenden Regime. Ihr Traum, ein Film-Star wie Marilyn Monroe zu werden, endet in einem orientalisierenden Soft-Porno namens «*Femina somala*» (S 117), in Anspielung an Mitrano Ginos gleichnamigen Kolonialroman von 1932³² und in der Tradition der esoterisch-rassistischen «*Venere nera*»-Mode (S 157). Italien wird ihr in Folge der *blaxploitation*³³ ein «cratere di illusioni che mi avrebbe mangiato»³⁴ (S 117). Mit dem Ende des Bürgerkriegs in Somalia bzw. mit einer Friedenszeit im Jahr 2013³⁵ und dem Tod ihres Vaters, der als Dolmetscher während der Mussolini-Zeit für die Faschisten arbeitet und im Gefängnis wegen seiner Hautfarbe gefoltert wird, erbt sie das Haus in Magalo. Sie muss sich nun zwischen ihrem jungen Ehemann entscheiden, einem somalischen Bootsflüchtling von Lampedusa ohne Aufenthaltserlaubnis,³⁶ und der Rückkehr nach Somalia. Ob sie nach Somalia zurückkehrt, bleibt offen.

Der Roman besteht aus 30 Kapiteln, jeweils 10 sind «Adua», «Paternale» bzw. «Zoppe» betitelt. Der abschließende Epilog ist eigentlich ebenfalls ein *Adua-Kapitel*, so dass sich eine Kreisstruktur ergibt. Diese serielle Anordnung ist nicht historisch linear, auch nicht innerhalb

³² Vgl. Mitrano Sani Gino: *Femina somala. Romanzo coloniale del Benadir*. Neapel 1932.

³³ Vgl. zum Begriff Silvia Camilotti: «A dieci anni da *Pecore nere*, continuità e svolte», in *mediAzioni* 19 (2016), <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, 1–29, hier 7f.

³⁴ Igiaba Scego: *Adua*. Florenz: Giunti Editore 2015, 117. Im Folgenden wird die Sigle S (=Scego) mit folgender Seitenzahl verwendet, um auf diese Ausgabe zu verweisen.

³⁵ Vgl. «Nessuno mi aveva detto che «pace» è, di fatto, una parola ambigua. Nel 1991 è scoppiata la guerra civile nel mio paese. Nel 2013 sta scoppiando la pace.» (S 11).

³⁶ Auch die Welt der Flüchtlinge bleibt schemenhaft und ein Anderes; vgl. «Con mio marito, il ragazzino che mi sono sposata, non parlo mai. Non so nemmeno perché ci siamo sposati. Era un Titanic, uno sbarcato a Lampedusa, un balordo. Gli serviva una casa, una tetta, una minestra, un cuscino, un po' di quattrini, una speranza, una parvenza qualsiasi di respiro.» (S 28).

der gleichnamigen Kapitel, die sich alle einer internen Fokalisierung bedienen. Bei Zoppe, dem Vater, kommt allerdings keine erlebte Rede vor, anders als bei Adua. Bei ihm überwiegen die freie erlebte Rede bzw. der *style indirect libre* und die indirekte Rede. Nach jedem Adua-Kapitel folgt wie eine Antwort eine *paternale*, und diese Standpauken scheinen die väterliche Distanz zu durchbrechen und direkten Einblick in seine Gefühlswelt zu geben. Sie ließen sich aber auch als Selbstermahnungen Aduas und als Projektionen ihrer Erinnerung auf die eigene Gegenwart verstehen.

Der Roman beginnt mit Aduas Perspektive und setzt in der Gegenwart – ungefähr im Jahr 2013 – mit einer etwa 60-jährigen Protagonistin ein, nach dem Ende des Bürgerkriegs, der 1991 in Somalia ausbricht:

Sono Adua, figlia di Zoppe. Oggi ho ritrovato l'atto di proprietà di *Laabo dhegah*, la nostra casa a Magalo, nella Somalia meridionale. [...] Finalmente potrò sgomberare gli abusivi che l'hanno occupata in questi tristi anni di Guerra. (S 9)

Das Selbstbild ist direkt *als* Tochter des Vaters bestimmt, zurückgebunden an Besitz in der alten Heimat und mit einer möglichen, zukünftigen Heimkehr verbunden. Aduas Identität ist damit von Beginn als hybride charakterisiert, aufgespannt zwischen Erinnerung, Ausblick, zwischen biologischer Herkunft und materialer Aufarbeitung. Diese Vermischung wird sprachlich abgebildet durch somalische Ausdrücke, die immer wieder in den italienischen Text eingeflochten werden. Sie werden alle im Glossar aufgeführt. Der Verstehensprozess des nicht-somalischen, «fremden» Lesers wird einerseits unterstützt und andererseits als kulturelle und sprachliche Differenz markiert. Die Verständnisschwierigkeiten werden so im Appendix angesprochen, ohne aufgelöst zu werden. Diese Arbeit des Lesers spiegelt sich wider im Umgang der Protagonistin mit ihrer eigenen Vergangenheit und Herkunft, die ihr fremd geworden sind.

Der Roman lässt im «sgomberare gli abusivi» (S 9) einen roten Faden beginnen: Das zunächst materiale Entrümpeln der Vergangenheit wird im Laufe umgewandelt zur Aneignung der persönlichen und kollektiven Geschichte. Die einzelnen hybriden Geschichten verbinden ein Vergegenwärtigen mit Widerstand, Erinnern und Schreiben. Damit steht auch Aduas Lebensgeschichte als gegenwärtiger Teil einer vergessenen Geschichte Italiens, denn sie ist *als* Migrantin, die ihre Geschichte erzählt – und Scego *als* Autorin und Italienerin –, (noch) Teil der Kolonialgeschichte Italiens in Afrika, auf die sich im Roman viele explizite historische Verweise finden. Am häufigsten wird an Mussolinis Abessinienkrieg 1935 erinnert. Am offensichtlichsten ist der Verweis auf die Schlacht von Adua, die 1896 Äthiopien die

Unabhängigkeit sichert. In einer typischen, strengen ‹Standpauke› reagiert Zoppe auf die Trauer und Wut der Tochter, aus ihrer nomadischen, ‹glücklichen› Kindheit gerissen worden zu sein:

Adua, perché hai detto alla maestra che ti chiami Habiba? [...] È un nome plebeo, da prostituta. [...] Molto meglio Adua. Dovresti ringraziarmi, ti ho dato il nome della prima vittoria africana contro l'imperialismo. Io, tuo padre, stavo dalla parte giusta. E non devi mai credere il contrario. [...] Dentro il tuo nome c'è una battaglia, la mia... (S 49)

Ihr Name ist eingeschrieben in die Kolonialgeschichte³⁷, die in der Abneigung wiederkehrt, die ihr in Italien begegnet. Diese ‹Vererbung› wird gebrochen durch den Erinnerungsdiskurs, den der Roman darstellt. Dass Adua die ersten acht oder neun Jahre als Nomadin und nicht als Sesshafte in Somalia bei einer anderen Familie mit ihrer Schwester aufgewachsen ist, bevor sie ihr leiblicher Vater Zoppe abholt und in die Stadt, nach Magalo (S 61), mitnimmt, wird zu Beginn ebenfalls angedeutet. Alle Geschichten, die wir lesen, erzählt Adua der Elefantens-Statue, die auf der *Piazza della Minerva* den ägyptischen Obelisken trägt:

Mi sento protetta vicino a te. Qui sono a Magalo, a casa. [...] M]io padre [...] non mi ha mai saputo ascoltare [...]. Un piccolo elefante di marmo che sostiene l'obelisco più piccolo del mondo. Uno stuzzicadenti. Non offenderti se ti dico questo. Lo sai, io ho bisogno di te. [...] Sai ascoltare. Ho bisogno di essere ascoltata, altrimenti le parole si sciogliono e si perdono. [...] veniamo dall'Oceano Indiano. [...] Sei un errabondo, come me. (S 11)

Trotz des kolonialen Erbes kann sich Adua mit dem Elefanten identifizieren bzw. in ihm einen Gesprächspartner finden. Das liegt auch an eine Kindheitserinnerung: «Io e la terra vivevamo l'una per l'altra. In armonia con il canto degli elefanti. Ero una nomade. Non mi volevo radicare.» (S 46). Zugleich wird so auch der Leser Zuhörer und Symbol der europäischen Kolonialherrschaft. Damit wird ein Gedanke ins Bild gesetzt, den man ‹performative Erinnerungskultur› nennen kann, in dem Sinne, in dem sich Scego theoretisch über das Thema äußert, etwa in *Roma negata* von 2014:

Dimenticare la storia che lega Africa e Italia è un'infamia. Perché dimenticandola si dimentica di essere stati infami, razzisti, colonialisti. Italiani brava gente, ti dicono i più autoassolvendosi, e si continua beatamente a rifare gli stessi errori. Ieri i colonizzati, oggi i migranti, vittime di un sistema che si autogenera e autoassolve.³⁸

Auch wenn Aduas *Italian Dream* durch ihre Vergewaltigung zerstört wird, nachdem ihr die traditionell zugenähten Schamlippen kurzerhand mit der Schere aufgetrennt werden, um zu testen, ob sie für einen Pornofilm geeignet ist. Dennoch bleibt Adua eine ungebrochene Frau.

³⁷ Vgl. etwa zur Bedeutung Aduas als Katastrophe und Gründungsmythos des italienischen Kolonialismus Luigi Goglia/Fabio Grassi: *Il colonialismo italiano da Adua all'impero*. Rom: Editori Laterza 1981.

³⁸ Igiaba Scego/Rino Bianchi: *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città. Un viaggio attraverso la città per recuperare dall'oblio un passato coloniale disconosciuto*. Rom: Ediesse 2014, 25. In ihrem autobiographischen Roman *La mia casa è dove sono* von 2010 wird entsprechend Identität und Persönlichkeit negativ bestimmt als weder arretierbar, nur einer Kultur zugehörig noch auf ein Gebiet eingrenzbar dargestellt. Mit Braidotti kann man bei Scego von ‹nomadischen Diaspora-Subjekten› sprechen: «What is lost, in the sense of fixed origins, is gained in an increased desire to belong, in a multiple rhizomic manner which transcends the classical bilateralism of binary identity formations.» (Rosi Braidotti: *Transpositions. On Nomadic Ethics*. Malden: Polity Press 2006, 84).

In ihrer gegenwärtigen Zweckehe mit einem viel jüngeren Flüchtling ist sie eher mütterlich denn liebevoll. Im Akt des Erzählens verarbeitet sie für sich Erinnerungen an ihren Vater und an den Kolonialismus: «Nessuno ci aveva mai raccontato che il colonialismo era il male. Anche chi conosceva la verità ha taciuto. Mio padre, per esempio, ha taciuto.» (S 74).

Im letzten Kapitel kulminieren mehrere Plot-Elemente: Beim Abschied von ihrem Mann, der illegal nach Deutschland weiterreist, nennt sie ihn zum ersten Mal nicht mehr *Titanic*, sondern Ahmed, und beendet so ihre eigene Form des *Othering*.³⁹ Diese «hybridized identity»⁴⁰ drückt sich als innerer Konflikt aus, der zwischen disparaten kulturellen Räumen besteht, die die Existenz prägen. Der Roman vermengt zugleich verschiedene historische Ebenen – den Kolonialismus Italiens in Somalia, die gegenwärtige Flüchtlingskrise und die 70er Jahre in Somalia – und endet doch nicht fatalistisch:

Auf der *Piazza dei Cinquecento*, die Italien den Soldaten gewidmet hat, die in Ostafrika gefallen sind (S 169), stiehlt eine Taube ihren Turban. Dieser Platz ist heute – und damals auch für Adua – der Platz der Migranten und Erstankömmlinge. Es ist der blaue Turban ihres Vaters, den sie selbst vor vierzig Jahren gestohlen hat. «Era il segno della mia schiavitù [...], quel turbante. [...] Come fare ora senza la mia schiavitù in testa?» (S 172f.). Der Verlust des selbstgewählten Zeichens ihrer Sklaverei, der einen selbstauferlegten Umgang mit der eigenen Vergangenheit symbolisiert, wird umgewandelt in eine neue Zukunft, in das Fortschreiben der eigenen hybriden Identität. Einen solchen Ausblick entwirft auch das abschließende Bild: Ahmed schenkt ihr zum Abschied eine Kamera. Sie kann nun auf der anderen Seite stehen, nicht mehr als Objekt, sondern als Subjekt: «Ora potrai filmare quello che vuoi, ora potrai narrarti come ti pare e piace. [...] E potrai finalmente scoprire cosa c'è al di là del mare.» (S 174).

Wie im Fall von Amedeos Aufnahmegerät in Lakhous' Roman verspricht ein technisches Hilfsmittel, die Lebenswelt zu registrieren und die Selbst(er)findung weiterzuführen: In beiden transkulturellen Romanen gehört zur hybriden Identität, dass die Möglichkeit als Norm akzeptiert wird, dass sich ständig verschiebt, was man «Heimat» nennt und nannte. Mit Derrida

³⁹ Eine ähnliche, weniger postkoloniale Auseinandersetzung mit der «eigenen» Heimat – vergleichbar mit der Kurzgeschichte «Dismatria» (2009) – bietet die Kurzgeschichte *Salsicce*, denn, Somalierin und Italienerin zu sein, führt zu mehr als einem einfachen Verlust *einer* (politischen) Identität: «Credo di essere una donna senza identità. O meglio con più identità.» (Igiaba Scego: «Salsicce», in: Gabriella Kuruvilla/Ingy Mubiayi/Igiaba Scego/Laila Waida [Hg.]: *Pecore nere. Racconti*, hrsg. v. Flavia Capitani/Emanuele Coen. Rom: Editori Laterza 2009, 23–36, hier 28).

⁴⁰ Monica Hanna: «Non siamo gli unici polemici». Intersecting Difference and the Multiplicity of Identity in Igiaba Scego's *Salsicce*», in: *Quaderni del '900* 4 (Pisa e Roma. Istituti editoriali e poligrafici internazionali), 67–75, hier 68.

kann man die elektronische Aufnahme als Versuch ansehen, auf den Mythos des Ursprungs zu reagieren – letztlich: mit Babel adäquat umzugehen⁴¹ –, durch Interiorisierung⁴² die Einsprachigkeit aufzuheben und zugleich im objektiv(ierend)en Medium das Narrativ zu arretieren. In beiden Romanen steht diese Perspektive am Ende des Texts, und damit obliegt es dem Leser, die narrativen Ambivalenzen subjektiv nachzuvollziehen. Die Protagonisten beider Romane wehren sich gegen «Fremdethnisierung»⁴³, binäre Oppositionen und verwehren sich – mit Frantz Fanon gesprochen, der im Epilog auch zitiert wird – dagegen, als Schwarzhäutige weiße Masken zu tragen. Beide Romane bilden die Idee einer «Kultur ohne Zentrum»⁴⁴ aus, in der kein reiner Ursprung vorgetäuscht wird. Mit Dantes Vergil könnte man formulieren, dass die Trennung zwischen Identität und Alterität aufgehoben wird, insofern wir alle letztlich Unwissende⁴⁵ und Fremde bleiben: «Voi credete / forse che siamo *esperti* d’esto loco; / ma noi siamo *peregrin* come voi siete.»⁴⁶ Beide Romane bringen die vielstimmige Natur der vermeintlich «einen» Wahrheit zum Ausdruck und stellen einen Einspruch dar gegen die platonische Abwertung des Hybriden.

⁴¹ Vgl. Jacques Derrida: «Lettre à un ami japonais », in: ders.: *Psyché. Invention de l’autre*. Paris: Galilée 1987, 387–393, hier 204.

⁴² Vgl. Jacques Derrida: *Le monolinguisme de l’autre ou la prothèse d’origine*, Paris: Galilée 1996, 127 und Maria José R. F. Coracini: «L’espace hybride de la subjectivité. Le (bien)-être entre les langues», in: *Langage et société* 3 (2006), 41–61, hier 47.

⁴³ Kien Nghi Ha: «Ethnizität, Differenz und Hybridität in der Migration: eine postkoloniale Perspektive», in: *PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft* 120 (2000), 377–397, hier 378.

⁴⁴ Ebd., 391; vgl. zum Begriff Bhaba: *Location of Culture* (Anm. 25).

⁴⁵ Elwert schreibt, *peregrin* sei hier nicht als lautliche Nebenform zu *pellegrino* («Fremder», «Pilger») zu verstehen, sondern habe hier wie bei Cicero die Bedeutung ««unwissend, unkundig, unerfahren»» und stehe damit in Antithese zu «*esperti*» (Theodor W. Elwert: «Zur Frage der Dante-Übersetzung», in: Rudolf Baehr [Hg.]: *Serta romanica. Festschrift für Gerhard Rohlfs zum 75. Geburtstag*. Tübingen: Niemeyer 1968, 201–218, hier 208).

⁴⁶ Alighieri, Dante: *Divina Commedia. Inferno – Purgatorio – Paradiso*, hrsg. v. Giovanni Fallani/Silvio Zennaro/Italo Borzi. Rom: Newton Compton editori 2014 (1993), 242 (*Purgatorio*, canto II, V. 61–63; Hervorhebung M.H.).