

Roots Trips

Die Suche nach Herkunft in zeitgenössischen Reisenarrativen

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereiches 05
der Justus-Liebig-Universität Gießen

im Rahmen eines Cotutelle-Vertrages

mit der Universität

Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal

vorgelegt von

Elisa Antz

aus Frankfurt am Main

(2012)

Dekan/in: Prof. Dr. Magnus Huber

1. Berichterstatter/in: Prof. Dr. Ansgar Nünning

2. Berichterstatter/in: Prof. Dr. Isabel Capeloa Gil

Tag der Disputation:

Danksagung

Roots trip narratives in der Wissenschaft, wie könnten die wohl aussehen? So wie die Entstehungsgeschichte dieser Arbeit.

Ihre ‚Wurzeln‘ hat sie am *International Graduate Centre for the Study of Culture* und im *International PhD Programme ‚Literary & Cultural Studies‘* an der Justus-Liebig-Universität Gießen, doch erst durch die zahlreichen ‚Trips‘ im Rahmen des *European PhDnet ‚Literary & Cultural Studies‘* konnte sie entstehen. Vor allem die einjährige Etappe am *Centro de Estudos de Comunicação & Cultura* an der *Universidade Católica Portuguesa* in Lissabon, unter anderem gefördert durch die *Fundação Calouste Gulbenkian*, hat dieses Projekt nachhaltig beeinflusst.

Doch wissenschaftliche Arbeiten entwickeln sich auch durch Beziehungen und Begegnungen, vor allem, wenn diese international, interdisziplinär und immer konstruktiv sind. Deshalb möchte ich allen Mitgliedern der eben genannten Programme und insbesondere meinen Betreuern Professor Dr. Ansgar Nünning und Professorin Dr. Isabel Capelo Gil für die Unterstützung dieses Dissertationsprojekts nachdrücklich danken.



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	3
1. Einleitung	7
1.1 Die Frage nach Herkunft im Kontext der Globalisierung. Fragestellung und Einführung in den Gegenstandsbereich	7
1.2 Die kulturtheoretische ‚roots-to-routes‘-Entwicklung. Stand der Forschung und Desiderate	21
1.3 <i>Roots trips</i> als Gegenstand exemplarischer Erzählanalysen. Methodik und Kapitelstruktur	32
2. Roads und Roots: Skizze eines generischen Spannungsfelds	40
2.1 Memo-Mobilé, Nachfahren und Nacherfahrung. Entwicklung und Klärung grundlegender Analysekatogorien	40
2.1.1 Memo-Mobilé (<i>memory-mobility-figuration</i>)	40
2.1.2 Nachfahren	41
2.1.3 Nacherfahrungen	42
2.2 Reisenarrative als Nacherfahrung	43
2.2.1 Nostalgie und Transgression. Spannungsmomente zeitgenössischer Reisenarrative	43
2.2.2 Ursprungssuche und Pendelbewegung. Prognosen für zukünftige Reisenarrative	46
2.2.3 Aufbruch ohne Ankunft. Das <i>road genre</i> als Vergleichsmodell	47
3. Alex Haleys <i>Roots. The Saga of an American Family</i> (1976) als Prototyp des <i>roots formula</i>	54
3.1 Eine geglückte Rückkehr zu den Wurzeln. Analyse und Kritik	55
3.1.1 ‚Wurzeln‘ als Leitmetapher	55
3.1.2 Rückkehr als <i>peak experience</i>	58
3.2 <i>Roots formula</i> und <i>road genre</i> . Zusammenfassende Darstellung	69
4. Roots trip narratives als emergentes Genre	72
4.1 Tony Gatlifs <i>Exils</i> (2004). Ein Fußmarsch nach Algerien als <i>roots trip movie</i>	72
4.1.1 Zano und Naïma. Ein <i>outlaw couple</i> auf Pilgerreise	74
4.1.2 Begegnungen mit Einwanderern. Suchende auf entgegengesetzten Routen	82
4.1.3 Ankunft und Neuaufbruch in Algerien. Rituale der Selbsterfahrung	90

4.2 Jonathan Safran Foers <i>Everything is illuminated</i> (2004). Eine Pseudo-Parodie von <i>Jewish heritage tourism</i> als <i>roots trip novel</i>	100
4.2.1 Alex und Jonathan: Erinnerungspikaros	103
4.2.2 Chaotisches <i>heritage touring</i> . Ein <i>roots trip</i> durch die Ukraine	111
4.2.3 Erzählung und Erleuchtung. Ein Briefwechsel als Nacherfahrung	122
4.3 José Eduardo Agualusas <i>As mulheres do meu pai</i> (2007). Die Suche nach afrikanischen Wurzeln als potenziertes <i>meta roots trip</i>	128
4.3.1 Laurentina, Mandume und Bartolomeu: eine Dreiecksbeziehung mit Herkunftskrisen	132
4.3.2 Potenzierte <i>road documentary</i> . Verführung als Herkunftssuche	144
4.3.3 Familienzusammenführung und Trennungen. Identifikation ohne Wurzeln	150
4.4 <i>Roots trip narratives</i> . Merkmale eines emergenten Genres	160
4.4.1 <i>Roots trips</i> als Memo-Mobilé	161
4.4.2 <i>Roots trip heroes</i> und Figurenkonstellationen	162
4.4.3 Herkunftstopoi	165
5. Schlussfolgerungen und Ausblick	167
5.1 <i>Roots trip narratives</i> als Symptome der Globalisierung	167
5.2 Desiderate	177
5.2.1 <i>Roots trips in realtime?</i> Trans- und intermediale Anknüpfungspunkte	177
5.2.2 Dolly auf <i>roots trip</i> ? Die Suche nach Herkunft im Zeichen der Genetik	179
5.2.3 „Literatur am Strand“ und Figuren im „Hinterwald“? Erzähltendenzen und Bewegungspräferenzen	179
Bibliographie	182
Primärquellen	182
Sekundärquellen	183
Erklärung zur Urheberschaft	202

1. EINLEITUNG

1.1 Die Frage nach Herkunft im Kontext der Globalisierung. Fragestellung und Einführung in den Gegenstandsbereich

Die Frage nach der eigenen Herkunft verweist auf die menschlichen Sinnfragen „Wer bin ich?“, „Wo komme ich her?“, „Wo gehöre ich hin?“, die die individuelle Suche nach Identifikationsmöglichkeiten im Kontext transnationaler Mobilität antizipieren. Wie zeitgenössische Reisenarrative diese Fragen verhandeln, bildet das Forschungsinteresse dieser Arbeit. Wenn man den Begriff ‚Herkunft‘ wörtlich nimmt und als Geschichte des Her-kommens versteht, offenbart sich jener Bedeutungshorizont, der so wesentlich für kulturwissenschaftliche Fragestellungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist. Denn transnationale Mobilität von Gütern, Informationen, Ideen und vor allem auch von Menschen gilt als ein entscheidendes Merkmal der sogenannten aktuellen Globalisierung.¹ So kennzeichnet der Ethnologe Arjun Appadurai ‚Globalisierung‘ durch transnationale Mobilität: „the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guest-workers, and other moving groups and persons constitute an essential feature of the world [...]“ (2003: 33).

¹ Für eine vergleichbare Begriffsbestimmung vgl. z. B. Ritzer (2010: 2). Studien unterschiedlicher Disziplinen sehen die globale kulturelle Situation zu Ende des 20. und, je nach Erscheinungsjahr, Beginn des 21. Jahrhunderts durch die zunehmende Quantität und Qualität von Mobilität gekennzeichnet (vgl. z. B. Inda/Rosaldo 2002; Lisle 2006; Urry 2007). Aus dieser Kennzeichnung ergibt sich das vorliegende Verständnis von ‚zeitgenössisch‘ für Romane und Filme, die im Kontext der aktuellen Globalisierung (vgl. Ette 2012), also im letzten Jahrzehnt des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts, entstanden sind. Von grundsätzlicher Bedeutung sind Auseinandersetzungen mit den Arten und Auswirkungen von Mobilität im Bereich der *diaspora studies* (vgl. z. B. Braziel/Mannur 2003; Clifford 1997, insb. Kapitel 10; Cohen 1997, insb. Kapitel 7) sowie für transnationale Forschungsansätze (vgl. z. B. Jackson/Crang/Dwyer 2004; Ezra/Rowden 2006; Shohat/Stam 2003). Der Historiker Eric Leed (1991) und der Romanist Ottmar Ette (2001) betonen die Bedeutung der Reiseliteratur als aufschlussreichen Forschungsgegenstand, um Mobilität als kulturelles Phänomen zu untersuchen (vgl. Kap. 2.2.2).

Bei der Auseinandersetzung mit Mobilität im Kontext der Globalisierung gilt jedoch auch zu beachten, was der Philosoph Zygmunt Bauman festhält: „Mobility climbs to the rank of the uppermost among the coveted values [...] yet the effects of that new condition are radically unequal.“ (1998: 2). Mobilität kann man keineswegs nur als eindeutigen Fortschritt verstehen. Die im Folgenden analysierten Literatur- und Filmbeispiele bieten auf verschiedene Weise Eindrücke von dieser von Bauman angedeuteten Ungleichheit der Geschwindigkeiten.

Fragen nach ‚Herkunft‘ stehen zu Beginn des 21. Jahrhunderts im Zeichen globaler Mobilität und werden in dieser Arbeit in einer Dynamik aus Homogenisierung und Heterogenisierung verortet (vgl. Appadurai 2003). Globale Mobilität bietet den Antrieb jener Wechselwirkung von ‚Gleichheit‘ und ‚Unterschied‘,² die Arjun Appadurai als „zentrales Merkmal der heutigen globalen Kultur“ (ebd.: 41) ausmacht und die dem Verständnis von ‚Globalisierung‘ in dieser Arbeit zugrunde liegt. Die globale Mobilität fördert diese dialektische Bedingtheit der beiden Tendenzen der Homogenisierung und der Heterogenisierung, die den Blick für jene Frage schärft, wie man Herkunft im 21. Jahrhundert erfahren kann.³ Die Tendenz der Gleichheit oder Homogenisierung bezeichnet, stark vereinfacht, die Tatsache, dass Lebensräume auf der ganzen Welt sich zunehmend ähneln (ebd.: 30 ff.). Diese wahrgenommene Homogenisierung kann das Verlangen hervorrufen, sich abzusetzen und etwas Besonderes zu erleben, zu werden und zu sein.

Dieses paradoxe Verlangen – in dem Sinne, dass die Globalisierung zugleich Gleichheit fördert und die Sehnsucht nach Einzigartigem stimuliert – kann man besonders deutlich in touristischen Praktiken beobachten. So beobachten Chris Rojek und John Urry: „People still want to ‘get away from it all’. Yet interestingly this desire for contrast and escape is increasingly freighted with worries that the impetus

² Übersetzung der Autorin. Original: „Thus the central feature of global culture today is the politics of the mutual effort of sameness and difference to cannibalize one another“.

³ Appadurais Thesen nehme ich hier als Ausgangspunkt, um das Forschungsinteresse dieser Arbeit zu fokussieren. Sie werden deshalb lediglich in stark vereinfachter Form zusammengefasst, damit der Gegenstandsbereich dieser Arbeit für die literaturwissenschaftliche Fragestellung geklärt und eingegrenzt werden kann. Auf Grund dieser Fokussierung wird z. B. Appadurais vielschichtiger Darstellung der globalen ‚scapes‘ an dieser Stelle nicht Rechnung getragen (vgl. 2003).

for tourism is itself destroying the possibility of tourism“ (1997: 1). Patrick Holland und Graham Huggan (2000) nehmen das Paradox des Tourismus als Ausgangspunkt für ihre Monographie *Tourists with Typewriters: Die Angst vor rasanter Homogenisierung, vor einem weltweiten Angleichen der Lebensweisen und Aussterben regionaler Eigenarten, stimuliere ein Bedürfnis nach Authentizität und Andersartigkeit – beziehungsweise nach authentischer Andersartigkeit*. Gleichzeitig habe ausgerechnet der weltweite Tourismus maßgeblich Anteil an der zunehmenden Erschließung und Standardisierung von vormals befremdlich anmutenden Orten. Die Tendenz der Heterogenisierung bezeichne dagegen eine gesteigerte Vermischung und Vielfalt (vgl. Appadurai 2003: 30 ff.). Diese Heterogenität könne nun ihrerseits ein Empfinden der Orientierungslosigkeit hervorrufen, Individuen in ihrer Selbstvergewisserung und in der Auswahl ihrer Identifikationsmöglichkeiten überfordern und eine „crisis in belonging“ (Timothy 2008: 117) stimulieren.⁴

In Anbetracht dieser Ausführungen zu Homogenisierung und Heterogenisierung kann festgestellt werden, dass durch die dialektischen Kräfte der Globalisierung zwei Empfindungen der Bedeutungslosigkeit geschürt werden können: sowohl durch ein Gefühl der Gleichheit, von der man sich absetzen möchte, als auch durch ein Gefühl des Übermaßes an Bezugspunkten und Identifikationsmöglichkeiten, das Verwirrung stiftet. Es erschließt sich somit, in welchem besonderen Maße der kulturelle Kontext, der hier als ‚Globalisierung‘ bezeichnet wird und der sich durch wachsende Mobilität mit divergierenden Effekten auszeichnet, Empfindungen der Bedeutungslosigkeit und Orientierungslosigkeit verursachen kann.

Das Wissen um die eigene Herkunft kann diesen Ängsten entgegenwirken. Deshalb bestimmt es das Forschungsinteresse dieser Arbeit. Die im Folgenden zitierte enzyklopädische Definition deutet bereits die sinnstiftenden Funktionen von ‚Herkunft‘ an. ‚Herkunft‘ bezeichnet demnach eine „zentrale soziolog. Forschungs-

⁴ Timothy bezieht sich in seiner Studie insbesondere auf Individuen mit multiethnischem Hintergrund. Zu vergleichbaren Diskussionen vgl. auch Guelke/Timothy (2008, insb. 5 ff.) und Moslund (2010: 2 ff.). Die Tatsache, dass die Globalisierung den Wunsch nach Selbstfindung und Sinnstiftung verstärkt, wird ausführlicher besprochen, wenn im Folgenden das Phänomen des *roots tourism* untersucht wird. An dieser Stelle kann bereits auf Hall (2006: 73 ff.) und Timothy/Olsen (2006: 3 ff.) verwiesen werden.

kategorie, die entweder die regionalen bzw. lokalen [...] oder die sozioökonomischen [...] Besonderheiten der Geburt (Abstammung) oder der Erziehungs- und sonstigen Prägungsverhältnisse eines Menschen“ (1974: 341) ins Zentrum des Interesses rückt. Die geografisch bedingten „Prägungsverhältnisse eines Menschen“, die laut oben zitierter Enzyklopädie einen Aspekt der Herkunft bestimmen können, ließen sich auch unter dem Begriff ‚Heimat‘, im Sinne vieler „Herleitungen, die Heimat als Näheverhältnis von Mensch und Raum vorstellen“ (Gebhard/Geisler/Schröter 2007: 10), zusammenfassen.

Allerdings wird hier davon ausgegangen, dass ‚Heimat‘ niemals eindeutig zu lokalisieren ist. „*Heimat is a moving target*“ (2008: 12) schreiben die Geographen Jeanne Kay Guelke und Dallen Timothy. Durch die Beobachtung verweisen sie nicht nur auf eine geographische, sondern auch auf eine imaginäre Komponente. ‚Heimat‘ ist ein hoch problematisches Konzept, das auch durch Imagination erzeugt wird (vgl. z. B. Salman Rushdie 2010). ‚Heimat‘ existiert nicht an sich, sondern in der subjektiven Wahrnehmung von Individuen. Konzepte von Heimat können der positiven kollektiven Identitätsbildung, jedoch auch der exklusiven Abgrenzung von anderen dienen: „Ist die Erinnerung an Heimat einerseits individuell und persönlich, so fördert das Konzept ‚Heimat‘ andererseits die Kohäsion von (imaginierten) Gemeinschaften, indem sie kollektive Identität stärkt und gegen Fremde/s abgrenzt“ (Juterczenka/Sicks 2011: 13–14). Gerade um auf die Risiken solcher Abgrenzungen hinzuweisen, wird ‚Heimat‘ in neueren Studien deshalb auch weniger als eindeutig bestimmter Ort verstanden (vgl. Ahmed et al. 2003; Brah 1996; Petrie 1992; Rapport/Dawson 1998), sondern vielmehr als kulturhistorisch bedingte Vorstellung eines solchen (vgl. Juterczenka/Sicks 2011; Gebhard/Geisler/Schröter 2007).

Diese problematische Dimension von Heimat als „moving target“ (Guelke/Timothy 2008: 12) betrifft auch Auseinandersetzungen mit dem Begriff ‚Herkunft‘, der außerdem die Abstammung mit in den Zusammenhang der kollektiven Identitätszuschreibungen und der individuellen Identifikationsmöglichkeiten bringt. Durch diese diachrone Perspektive lenkt ‚Herkunft‘ im Kontext der Globalisierung das Augenmerk auf die vielfachen Vorstellungen und Deutungsmöglichkeiten von individueller Herkunft im Zeichen transnationaler Mobilität, ins-

besondere der Migration. Die Suche nach Herkunft eröffnet somit eine aufschlussreiche Perspektive auf transgenerationale Familiengeschichten. Als komparatistische Analysekategorie wirft ‚Herkunft‘ also Fragen nach den familiären Beziehungen der Figuren auf sowie nach der Aneignung und Konstruktion genealogischer Zusammenhänge durch Figuren und Erzählinstanzen.

Die Bedeutung von Herkunftsnarrativen für die Identitätsstiftung ergibt sich aus ihrem Vermögen, den unüberschaubaren und willkürlichen Aspekten der individuellen Lebenswelt als kohärente Selbsterzählung eine Form zu geben: Der Zusammenhang zwischen Identität und Narration gilt mittlerweile nicht nur in den Literaturwissenschaften als grundsätzlich, denn „Selbsterzählungen [...] schaffen Kontinuität und die damit verbundenen Identitätsaspekte“ (Neumann 2008: 527).

Als transgenerationale Variationen solcher Selbsterzählungen nehmen Familiengeschichten eine entscheidende Rolle ein. Zwar wird ‚Identität‘ heute kaum noch als fixierte oder fixierbare Einheit verstanden, sondern vielmehr als „relationaler Begriff [, der] bereits impliziert, daß sich das Bezeichnete innerhalb eines Beziehungsgeflechts situiert“ (Glomb 2005: 73). Doch gerade in solchen prozessualen und relationalen Geflechten offenbart sich die mögliche orientierungsgebende Funktion eines Herkunftsnarrativs.

Stuart Hall hebt hervor, dass kulturelle Identität nicht nur ständig im Werden inbegriffen ist, sondern auch die Vergangenheit einbezieht: „identities are the names we give to the different ways we [...] position ourselves within, the narratives of our past.“ (Hall 1997: 52). ‚Herkunft‘ kann man als eine solche Positionierung im Hinblick auf die familiäre Vergangenheit beziehungsweise als ein solches „Narrativ der eigenen Vergangenheit“ (s. o.) verstehen, das dem Individuum eine Sinnstiftung – eine Art des „self-making“ (Nünning/Nünning 2010: 12) – anhand seiner generationenübergreifenden Familiengeschichte erlaubt. Denn Narrative, so Ansgar und Vera Nünning, sind wirkkräftige Möglichkeiten, um die scheinbar unfassbare Realität zu strukturieren und dem Selbst darin eine Bedeutung zu verleihen:

Narratives in general are not only one of the most powerful ways of worldmaking, but also of ‚self-making‘. The main reason for this is that storytelling can create real and possible worlds [...] Life itself, like reality, is

pretty amorphous, chaotic, and contingent. When it is turned into a story, however, it is given form, structure, and meaning. (Ebd.)

Um Halls oben zitiertem Identitätskonzept gerecht zu werden, muss man hinzufügen, dass er an anderer Stelle ausdrücklich betont, dass Identitäten nicht durch eine Rückkehr zu den Wurzeln entstehen können: „not the so-called return to roots but a coming-to-terms-with our ‚routes‘“ (1996: 5). Diese Arbeit untersucht zeitgenössische Romane und Filme, in denen sowohl ‚Wege‘ als auch ‚Wurzeln‘ gemeinsam Handlung und Diskurs bestimmen. Als solche künstlerischen Inszenierungen der Suche nach Herkunft liefern sie keine eindeutigen Antworten auf Identitätsfragen, sondern verhandeln vielmehr die Prozesshaftigkeit von Selbsterzählungen. Denn trotz ihrer strukturierenden und sinnstiftenden Funktion, so Birgit Neumann und Ansgar Nünning, seien Narrative als Selbsterzählungen doch nicht definitiv abzuschließen: „The potential of narratives to suggest a rather coherent identity, therefore, does not imply that the process of self-narration could ever be completed“ (2008: 7).

So kann der Prozess der Selbsterzählung auch durch Lücken in der Familiengeschichte in Frage gestellt werden, so zum Beispiel wenn die Vorfahren nicht über dramatische oder gar traumatische Erlebnisse sprechen wollen. Solche Brüche oder Leerstellen problematisieren ein Verständnis von Herkunft als ein Narrativ, in dem Ort, Familie und soziales Umfeld auf eindeutige Weise zusammenhängen. Transgenerationale Erinnerung, die Vermittlung von Erinnerungen über Generationen hinweg, bildet dann keine geradlinigen Familiengeschichten. Stattdessen können sich Brüche und Leerstellen auftun (vgl. Assmann 2009; Kraft/Weißhaupt 2009: 29).⁵ Doch gerade in solchen problematischen Situationen kann der Wunsch auftreten, „jene unverfügbaren Anteile der eigenen Identität, die zeitlich über den

⁵ Vgl. Neumann (2005) als umfassende Studie zum Zusammenhang von *Erinnerung – Identität – Narration*; Erll/Gymnich/Nünning 2003 für theoretische und exemplarische Studien zu *Literatur – Erinnerung – Identität*. Die Nachwirkungen von Traumata in Folgegenerationen wurden insbesondere im Zusammenhang mit Nachfahren von Holocaustüberlebenden studiert (vgl. McGlothlin 2006; Ostheimer 2009; Wallner 2009). Ein Klassiker in diesem Zusammenhang ist Hirschs Konzept des *postmemory*, das auf den transgenerationalen familiären Erinnerungsprozess hinweist. Hirsch erklärt jedoch ausdrücklich, dass die Idee von *postmemory* sich nicht auf die jüdische Kultursituation beschränkt (Hirsch 1996; vgl. auch Kap. 2.1).

Rahmen der eigenen Biographie hinausreichen und für die Selbstverortung in einer genealogischen und historischen Kontinuität unverzichtbar sind“ (Assmann 2009: 56) zu rekonstruieren. Eine Erzählung des Selbst kann demgemäß durch eine Einbindung in eine Genealogie, in ein Narrativ von Ahnenabfolgen, situiert und somit abgesichert werden. Gerade als eine solche Familiengeschichte kann sie Ideen von Kontinuität erzeugen und folglich eine identitätsstiftende Funktion erfüllen. Indem ein Herkunftsnarrativ dem Selbst eine Rolle als Bestandteil einer Familiengeschichte zuweist, vermag es Gefühlen der Bedeutungslosigkeit oder Orientierungslosigkeit entgegenzuwirken (vgl. Kraft/Weißhaupt 2009: 47).

Somit gewinnen Formen und Funktionen von ‚Herkunft‘ im Kontext der Globalisierung an Brisanz, und zwar insbesondere vor dem Hintergrund von Migrationsströmen, die die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und das beginnende 21. Jahrhundert massenhaft prägen.⁶ Denn in das sinnstiftende Zusammenspiel aus Mobilität und Genealogie fügt sich Migration als Prozess transnationaler Bewegung und Erinnerung ein, der die traditionell vorgestellte Einheit von Ort und Abstammung entfremdet. So kann diese identitätsstiftende Funktion eines Herkunftsnarrativs gerade für Nachfahren mit multiethnischen Familiengeschichten eine Herausforderung darstellen (vgl. Coles/Timothy 2004; Timothy 2008). Migration lenkt den Fokus auf ‚Her-kommen‘, also auf das Element der Bewegung, das ‚Herkunft‘ innewohnt. Dieser Bewegungsdimension in ‚Her-kunft‘ oder vielmehr deren Refiguration gilt das Forschungsinteresse dieser Arbeit. Wenn Nachfahren sich auf die Reise zum Herkunftsort der Vorfahren begeben, kann man solche ‚Herkunftsreisen‘ als ‚performativen Erinnerungsakt‘ (vgl. Winter 2010: 12)⁷ verstehen. Durch die Reisen an den Herkunftsort wollen sich Nachfahren die Lebenswelt ihrer Vorfahren nicht nur aus der Entfernung vorstellen, sondern sie auch vor Ort erfahren.

⁶ Vgl. zu Formen und Funktionen von Migration in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts z. B. Brazil/Mannur (2003: 4); im Bezug auf Literatur vgl. u. a. Frank (2008a); Nyman (2009); Moslund (2010); Sommer (2001).

⁷ Übersetzung der Autorin. Original: „The performance of memory is a set of acts [that] rehearses and recharges the emotion which gave the initial memory or story imbedded in it its sticking power, its resistance to erasure or oblivion“.

Reisen gelten laut Eric Leed als paradigmatische Erfahrungen, da sie äußere Fortbewegung und innere Fortentwicklung verknüpfen: „Travel is the paradigmatic ‚experience‘, the model of direct and genuine experience, which transforms the person having it“ (1991: 5). Das entscheidende Element der Reiseerfahrung ist die Entfremdung des Individuums von seiner gewohnten Umgebung und die Auseinandersetzung mit Unbekanntem beziehungsweise mit dem Selbst in ungewohnten Situationen (vgl. ebd.: 17 ff.). Die Entwicklung der Reise kondensiert sich im Verlaufe von „Aufbruch, eigentlicher Reise und Ankunft“ (Ganser 2009: 40)⁸ durch die Beziehungen der Reisegemeinschaften und erfährt Höhepunkte in den Begegnungen mit anderen (vgl. ebd.: Leed 1991).⁹

Wenn in dieser Arbeit von Herkunftsreisen gesprochen wird, dann zeigen sich folgende Zusammenhänge: Die äußere Fortentwicklung und innere Selbstsuche gehen mit einer räumlichen Fortbewegung und einer Reise in die familiäre Vergangenheit einher. Diese Erfahrung von Herkunft bedeutet also die Suche nach einem Herkunftsort und Erinnerungen gleichermaßen. Beide sind unbekannt; der Herkunftsort ist nicht der eigene Heimatort, sondern der der Vorfahren; die Erinnerungen sind keine direkten, sondern sie sind vermittelt durch andere und dennoch seltsam vertraut, zum Beispiel durch die Überlieferungen der Eltern und Großeltern.

Die Problematik und Symptomatik von Herkunftsreisen als kultureller Praxis zu Beginn des 21. Jahrhunderts offenbart sich vor allem in Diskussionen des sogenannten *roots tourism* (vgl. z. B. Basu 2007: 1; Timothy/Teye 2004: 111). Nach dem Anthropologen Paul Basu zeigt *roots tourism* das Bedürfnis eines Individuums, sich selbst in einem identitätsstiftenden Herkunftsnarrativ verorten zu können: „roots tourism, practices which may be seen as responses to that demodernizing impulse in which the alienated individual so evidently hungers to belong and seeks to connect itself [...] to relocate the story of the self [...]“ (2004: 145). *Roots tourism* als Reiseform bezieht sich also auf die freiwillige Suche nach Spuren der

⁸ Übersetzung der Autorin. Original: „departure, actual journey, and arrival“.

⁹ Zur Dramaturgie von Reisen und der Bedeutung von Begegnungen vgl. z. B. Blanton (2002); Sicks (2009).

Vorfahren; durch die gegenwärtige Auseinandersetzung mit der familiären Vergangenheit und der eigenen Herkunft wird eine Selbsterfahrung angestrebt.

Die organisch geprägte Metapher ‚Wurzeln‘ scheint jedoch im Widerspruch zur Mobilität zu stehen. Denn in Herkunftsnarrativen, so Sigrid Weigel, betrifft „die Metapher der Wurzel [...] Vorstellungen von Anfang und Ursprung“ (2002: 79). Wenn es also um Fragen von Herkunft geht, dann bündelt die Metapher von ‚Wurzeln‘ eine biologische, zeitliche und räumliche Dimension zu einem Ursprungsversprechen. Gerade da sie eine solche Vielzahl an Bedeutungen und deren Zusammenhänge in einem lebensweltlichen und anschaulichen Begriff bündelt, kann diese kulturelle Metapher als „way of worldmaking“ (Nünning/Grabes/Baumbach 2009: xi)¹⁰ eine nachhaltige Wirkkraft entfalten. Diesem Begriffsverständnis gemäß, ermöglichen es Metaphern, komplexe Sachverhalte und Zusammenhänge zu systematisieren und die wichtigsten lebensweltlichen Aspekte hervorzuheben (vgl. ebd. xvii). In einem Aufsatz aus dem Jahre 2010 weisen Ansgar und Vera Nünning auf diese zugleich formgebende und dynamische Funktion von Metaphern hin:

[...] metaphors project structures onto cultural phenomena, which defy direct observation, serving to make sense of them. [...] Like [...] narratives, metaphors [...] arguably play a constitutive rather than just a reflective role in determining the perception of culture and theories, making worlds rather than just presenting them. (Ebd.: 21)

Die Metapher ‚Wurzeln‘ erfüllt eine solche formgebende Funktion im Hinblick auf ein nicht greifbares kulturelles Phänomen, denn sie konzentriert unterschiedliche Aspekte der individuellen Lebenswelt, die zum Beispiel geografische oder sozio-politische Identitätsmerkmale umfassen, in einem anschaulichen Begriff. In seiner Konzeptualisierung von ‚roots tourism‘ verdeutlicht der Anthropologe Paul Basu die Wirkung von ‚roots‘ als ‚way of worldmaking‘ (vgl. Nünning/Grabes/Baumbach 2009: xi) zu Beginn des 21. Jahrhunderts und charakterisiert die metaphorischen Schichten und Verknüpfungen von ‚Wurzeln‘:

¹⁰ In ihren Ausführungen knüpfen die Autoren ebenso wie Nünning/Nünning 2010 an Nelson Goodmans *Ways of Worldmaking* aus dem Jahre 1978 an.

To search for 'roots' is, after all, *already* to engage in a (root) metaphorical process, in which characteristics of the arboreal subsidiary subject (stasis, longevity, being anchored in time and space, receiving nourishment from the land, etc.) are imputed to the 'destination' of the genealogical journey. (2004: 156)

Zunächst verweist Basu auf die synthetische Funktion, die ‚Wurzeln‘ als kulturelle Metapher erfüllen, indem sie die biologischen – die schützenden, ursprünglichen, nährenden – Qualitäten eines Wurzelsystems mit einem bestimmten Ort verbinden. Da ‚Wurzeln‘ organischen Ursprung, Abstammung und Zugehörigkeit – also eine genealogische Kontinuität – implizieren, bildet die Metapher ein Sinnbild eines Herkunftsnarrativs, das auf einer familiären und kulturellen Zugehörigkeit basiert (vgl. ebd.).

Im Kontext der Globalisierung und transnationaler Bewegungsprozesse zu Beginn des 21. Jahrhunderts gewinnen ‚Wurzeln‘ gerade als Metaphern einer transgenerationalen, also generationenübergreifenden, Familienzugehörigkeit an Bedeutung. Nachfahren von Migranten entwickeln den Wunsch, sich ihrer ‚Wurzeln‘ zu vergewissern, wie der Historiker Alex van Stipriaan erläutert:

roots often seems to refer to places where people or their ancestors once originated from, but from which they moved away. Still descendants feel attached to these places of roots. Therefore, roots are hardly ever in the here and now of those who cherish them, but they do inspire in the present. Roots form part of people's identities, and, to a certain extent, people might even try to reproduce these roots. (2011: 188)

Im Zusammenhang mit Migration verbindet die Metapher der Wurzeln demnach eine Gegenwart und eine nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich entfernte Vergangenheit, deren Einfluss in der Gegenwart – genauer gesagt auf die Identitätsbildung von Nachfahren – nachwirkt. In das sinnstiftende Zusammenspiel aus Heimat und Fortpflanzung oder, allgemeiner, aus Raum und Genealogie fügt sich somit die Migration als Prozess transnationaler Bewegung und Erinnerung (Überlieferung), der die Einheit von Ort und Abstammung entfremdet, ein.

Der Begriff des *roots tourism* betont somit die oben bereits angesprochenen Charakteristiken von Herkunftsreisen als Selbstsuche, als Versuch der Selbsterfahrung. Gleichzeitig umfasst er ein Spannungsfeld zwischen den Ursprungsassoziationen, die mit der Metaphorik von ‚Wurzeln‘ zusammenhängen, und der

freiwilligen und vorübergehenden Reisebewegung, die man mit Tourismus verbindet. Denn im Kontext der Globalisierung wirkt eine mögliche Erfahrung von ‚Herkunft‘ nicht nur als eine die Selbsterzählung stabilisierende Rückkehr, sondern auch als ein Ausbruch aus der Routine. So verweisen Guelke und Timothy auf den Popularitäts- und Freizeitwert, der dem Nachspüren der Familiengeschichte heute zukommt:

Genealogy of even a few decades ago seemed like the prerogative of traditional societies that emphasized kinship structures, such as in Mali and The Gambia of Haley’s (1976) *Roots*; [...] Family history today, in contrast, is fully integrated with western mass culture, and has become a popular leisure pastime. (2008: 2)

Roots tourism erweise sich demnach heutzutage als integriertes Element westlicher Populärkultur. Als ein solches eröffnet *roots tourism* das Versprechen, dass sowohl Ängste vor Homogenisierung als auch vor Heterogenisierung überwunden werden können. So deutet der freiwillige Aufbruch an den unbekanntem Herkunftsort der Vorfahren auch ein Bedürfnis nach Veränderung und Abenteuer an. Diese Reisen verbinden also die Sehnsucht nach Zugehörigkeit und Sinnstiftung mit dem Bedürfnis nach Veränderung und Abenteuer. Dieser doppelte Anspruch scheint den eingangs skizzierten Ängsten vor Homogenisierung und Heterogenisierung im Kontext der Globalisierung gleichermaßen entgegenwirken zu können.

Die Suche nach Wurzeln hat zu Beginn des 21. Jahrhunderts als weltweites Massenphänomen Popularität erlangt (vgl. ebd.). Sie verlangt eine differenzierte Auseinandersetzung mit den jeweiligen Reisen, ihren Motivationen und Ansprüchen sowie auch ihren Verläufen. Denn Guelke und Timothy weisen zurecht auf die neuartigen Beziehungsgeflechte hin, die sich durch *roots tourism* ergeben können: „Thus the ‘new genealogy‘ actively creates new place identities and social relations“ (ebd.: 12). Es gilt also nicht nur zu bedenken, dass man nicht alle Herkunftssuchenden als homogene Gruppe ansehen kann (vgl. Coles/Timothy 2004; Guelke/Timothy 2008: 3). Gerade im Hinblick auf den Verlauf von Herkunftsreisen, die nicht nur Reisemotivation und Erwartungen, sondern auch die Fortentwicklung von Reisenden in Auseinandersetzung mit ihren Reisegefährten und durch Begegnungen unterwegs prägen, gilt es, auch folgende Aspekte zu beachten:

Old World communities function in today's modern world, and not in some kind of time warp retaining the century that one's ancestors inhabited.[...] if one were to claim more than a sentimental attachment to his or her landscapes, would the local residents return the favor? [...] It is likely that ancestors of family historians said, "Good riddance" to the same village that their modern descendants now might wish to sentimentalize. (Guelke/Timothy 2008: 12).

Die hier angestoßenen Fragen nach der unterschiedlichen Wahrnehmung der involvierten Personen sind von grundsätzlicher Relevanz für die Suche nach Herkunft im Kontext der Globalisierung. Denn berücksichtigt man diese Fragen nach unterschiedlichen Erwartungen zu Beginn und während der Reise, wird man auch die variablen Komponenten bei Untersuchungen von Herkunftsreisen mit einbeziehen. Diese ergeben sich insbesondere aus den Begegnungen, die die Reisenden unterwegs haben und die die Vorstellungen von ‚Eigenem‘ und ‚Fremdem‘ im unbekanntem Herkunftsland herausfordern.

Im Kontext der Globalisierung gewinnt die Frage nach der Erfahrung von Herkunft an Brisanz. Dies gilt insbesondere für Nachfahren von Migranten, deren Herkunftsnarrative durch transnationale Mobilität und transgenerationale Erinnerung gekennzeichnet sind. Reisen, als eine traditionsreiche Form der Mobilität, gelten als „paradigmatische“ Erfahrungen, denn sie verbinden äußere und innere Fortentwicklung durch die Entfremdung von der gewohnten Umgebung und den Kontakt mit Unbekannten. ‚Herkunftsreisen‘ sind Erfahrungen von Herkunft, in denen die physische Fortbewegung und mentale Fortentwicklung zusammenspielen. Dadurch entfalten sie nicht nur die Spannung zwischen Abstammung und Bewegung, die dem Herkunftsbegriff innewohnt, sondern bereichern diesen auch noch um eine Spannung zwischen der rückwirkenden Dimension der Herkunft und der fortbewegenden Dimension der Reise.

Diese Arbeit geht der Frage nach, wie Romane und Filme die Suche nach Herkunft im beginnenden 21. Jahrhundert inszenieren. Ermöglichen sie ihren Figuren solche Erfahrungen oder enttäuschen sie die Erwartungen der Protagonisten? Wie problematisieren sie Erfahrungen von ‚Herkunft‘? Laut Sigrid Weigel lässt sich in der zeitgenössischen Literatur ein Trend beobachten, der sich dadurch auszeichnet, dass:

nicht mehr die Familie mit einer quasi naturgeschichtlichen Generationenabfolge den Rhythmus für den historischen Prozess vorgibt. Die Familie ist nämlich in der Gegenwartsliteratur oft Schauplatz einer geheimnisvollen oder ungeklärten Vergangenheit, insofern die Lücken in Überlieferung und Erinnerung gerade im Blick auf die eigene familiäre Herkunft eine besonders unheimliche Wirkung entfalten. (2006: 90)

An diese Beobachtung und das damit verbundenen Interesse an Herkunft in der zeitgenössischen Literatur knüpft diese Arbeit an. Sie greift die Beobachtung, die Weigel im Hinblick auf deutsche Literatur äußert, auf und untersucht sie im Kontext der Globalisierung vergleichend in Romanen und Filmen des 21. Jahrhunderts. Es stehen also Beispiele im Fokus, deren Figuren sich auf die Suche nach Herkunft begeben und durch ihr Aufspüren von Verwandten und Vorfahren eine „quasi naturgeschichtliche Generationenabfolge“ (ebd.) herausfordern.

Als maßgebliche literarische Inszenierung einer Suche nach Wurzeln kann Alex Haleys Roman *Roots* (1976) gelten. Diese Titelmetapher ‚Wurzeln‘ kann als Sinnbild für die afrikanische Herkunft des autobiographischen Ich-Erzählers verstanden werden. Über mehrere hundert Seiten schildert das Buch das Schicksal des Afrikaners Kunta Kinte, dessen Gefangennahme durch Sklavenhändler und das Leben seiner Nachkommen in den Vereinigten Staaten von Amerika. Schließlich begibt sich Haleys Ich-Erzähler nach Afrika, in das Heimatdorf seines Vorfahren Kunta Kinte, wo er durch ein Ritual in die dortige Gemeinschaft integriert wird und die Geschichte seiner Vorfahren erfährt. *Roots* hat maßgeblich zur Beliebtheit des sogenannten *roots tourism*, der Suche nach den Wurzeln als Freizeitreise, beigetragen.¹¹ Die Bedeutung, die der Roman sowohl kultur- als auch literaturwissenschaftlich einnimmt, berechtigt dazu, ihn hier als Prototyp zu behandeln. Gleichwohl soll bereits an dieser Stelle festgestellt werden, dass der Roman hier durchaus kritisch gelesen wird und es bei der Beobachtung zeitgenössischer *roots trips narratives* vornehmlich um Abgrenzungen von *Roots* geht.

Wie verhandeln nun also Romane und Filme zu Beginn des 21. Jahrhunderts die Suche nach Herkunft? Inwiefern greifen sie Merkmale von *Roots* auf und inwiefern variieren sie diese? Diesen Fragen geht diese Arbeit in exemplarischen

¹¹ Vgl. Basu (2004); Guelke/Timothy (2008); Van Stipriaan (2011: 165 ff.); Kap. 4.

Untersuchungen von drei zeitgenössischen Narrativen¹² nach: Tony Gatlifs Film *Exils* (2004) ist ein *road movie*, in dem sich ein junges Pärchen auf die Reise von Paris nach Algerien begibt. Jonathan Safran Foers *Everything is Illuminated* (2002) inszeniert *Jewish heritage touring* als *road trip*. In José Eduardo Agualusas *As mulheres do meu pai* (2007) begeben sich die Figuren auf eine *road documentary*, um nach ihren afrikanischen Wurzeln zu suchen. Man kann alle Beispiele als *road stories* bezeichnen;¹³ als solche sind sie durch einen Drang zum Aufbruch und Unterwegssein gekennzeichnet (vgl. Grob/Klein 2006; Lehmann 2005; Mills 2006). Die gerade genannten Beispiele wurden für das *close reading* in den Analysekapiteln ausgewählt. Aufbruch und Unterwegssein, die Suche nach ‚*roots*‘ und das Unterwegssein auf ‚*roads*‘, erzeugen in diesen *road stories* ein Spannungsverhältnis, einerseits auf der inhaltlichen Ebene, andererseits auf der Ebene des *discours*. Denn sie verbinden Stilmittel eines kontinuierlichen Rückkehrnarrativs mit erzähltechnischen Irritationen, die ihrerseits auf Brüche oder Enttäuschungen in der Familiengeschichte hinweisen.

Diese Synthese aus der Suche nach *roots* und *road trips* liegt der Verwendung des Begriffs *roots trip narratives* in dieser Arbeit zugrunde. Diese Narrative bilden den Fokus der Arbeit, denn *roots trips* in Literatur und Film der Gegenwart verdichten die Problematik von Herkunftserfahrungen. In ihrem fiktiven Rahmen ermöglichen sie das Unterwegssein in zwei Richtungen: Die Figuren sind im geographischen Sinne mobil, denn sie reisen zum Herkunftsort ihrer Vorfahren. Diese herkunftsbedingten Reiserouten verlangen jedoch auch Auseinandersetzungen mit der familiären Vergangenheit und der kulturellen Umwelt der Vorfahren. Somit begegnen und bedingen einander in diesen Herkunftsreisen Geschichten der Vergangenheit und Erfahrungen der Gegenwart.

¹² Dieser Arbeit liegt ein breit gefasstes Verständnis von „*narrative[n]* bzw. *erzählende[n] Werke[n]*“ (Wolf 2002: 41) im Sinne Werner Wolfs zugrunde: „Es ist charakterisiert von dem, was in der Narratologie ‚Plot‘ genannt wird, d. h. von der Realisierung einer Geschichte bzw. *histoire* durch ein spezifisches Medium und bestimmte *discours*-Verfahren“ (ebd.). Dieses Verständnis umfasst auch andere Medien wie z. B. Filme.

¹³ Auf die Merkmale des *road genre* wird in Kapitel 2.2.3. ausführlicher eingegangen.

1.2 Die kulturtheoretische ‚roots-to-routes‘-Entwicklung. Stand der Forschung und Desiderate

Der Beliebtheit von *roots tourism* als Kulturphänomen steht ein kulturwissenschaftlicher Diskurs gegenüber, der durch eine weitgehende Abkehr von ‚Wurzeln‘ als kultureller Metapher eines kontinuierlichen Herkunftsnarrativs gekennzeichnet ist. Denn die Kulturwissenschaften¹⁴ zeichnen sich im Zuge des *cultural turn* (Bachmann-Medick 2010), so Doris Bachmann-Medick, grundsätzlich durch „eine Öffnung von Seinsbehauptungen zu prozessbetonten Sichtweisen“ (ebd.: 383) und die „gezielte Ablehnung von Dichotomien und binären Systemen sowie durch eine Abkehr von Essenzialisierungen“ aus (ebd.). Diese Abkehr von „Seinsbehauptungen“ (ebd.) klang oben bereits in der Relativierung von Identitätskonzepten an. ‚Identität‘ wird nicht etwa als eine Einheit verstanden, die durch die Geburt bestimmt und für den Rest Lebens vorgegeben ist. Stattdessen handelt es sich „[b]ei Identitätsentwicklung“ nach Marion Gymnich „um einen lebenslangen Konstruktionsprozeß, der *per definitionem* nie zu einem Abschluß kommen kann“ (Gymnich 2003: 31). Im Zusammenhang mit einer solchen Auffassung von Identität, die den andauernden Konstruktionscharakter hervorhebt, ist das Wortspiel des Ethnologen James Clifford, man müsse in die Auseinandersetzung mit Kultur nicht

¹⁴ Das hier wirksame Verständnis von ‚Kulturwissenschaften‘ und ‚*Cultural turns*‘ bezieht sich grundsätzlich auf Bachmann-Medick (2010). Eine gewisse Abweichung ergibt sich aus dem Forschungsgegenstand und der damit einhergehenden Recherche. Denn hierbei tat sich eine merkliche Differenz zwischen eher anthropologischen, ethnologischen und sozialwissenschaftlichen Studien, vor allem aus dem Bereich der *tourism studies* und aus den Literaturwissenschaften, auf. Obwohl man all diese Disziplinen durchaus als ‚Kulturwissenschaften‘ verstehen kann, bedarf es also zunächst einer aktiven interdisziplinären Integration der unterschiedlichen Ansätze. Auffällig sind zudem Unterschiede im Hinblick auf Diskurse der ‚Mobilität‘. Markant sind hierbei die Forderungen des Romanisten Ottmar Ette, die Literaturwissenschaften müssten endlich den *spatial turn* zugunsten einer „*Poetik der Bewegung*“ (2005: 19) überwinden (ebd.: 18 f.). Zeitnah forderte der Soziologe John Urry einen postdisziplinären „*mobilities turn*“ (2007: 6). Einerseits bezieht er Theoretiker, die im literaturwissenschaftlichen *spatial turn* bereits umfassend rezipiert wurden, ein. Andererseits tauchen der Begriff des *spatial turn* und vor allem die umfassenden und vielseitigen Beiträge, die die Literaturwissenschaften hierzu geleistet haben, in dem Zusammenhang kaum auf.

nur ‚Wurzeln‘, sondern auch ‚Wege‘ einbeziehen – „roots and routes“ (1997:78) –, zum Ausdruck kulturwissenschaftlicher Interessenausrichtung im Sinne von „roots statt routes“ (Bachmann-Medick 2010: 198) avanciert. Der Historiker Alex van Stipriaan spricht von einer akademischen Entwicklung von „roots-to-routes“ (2011: 167):

It all started with [...] *Roots* [...] However, roots became part of scientific discourse too [...] Cultural identities, they [academics of cultural studies such as James Clifford] said, and particularly diasporic cultural identities, are a continuous dialogue between roots, which is a state of being tied to a specific place, and routes, which is a state of displacement. [...] Uprootedness, so it seems, is almost celebrated in some of these post modern from roots-to-routes approaches. [...] precisely as a consequence of migration and globalization, hybridity [is] cherished. (Ebd.: 166–167)

Van Stipriaan zeigt die Entwicklung von ‚roots-to-routes‘-Ansätzen beziehungsweise das gespannte Verhältnis zwischen ‚Wurzeln‘ und ‚Wegen‘ im gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Diskurs auf. Dieses Spannungsverhältnis nährt das Forschungsinteresse an zeitgenössischen Narrativen, die beide Aspekte verhandeln und vereinen.

Im selben Jahr wie Alex Haleys *Roots* erschien ein Text, der als paradigmatische Abkehr von der ‚Wurzel‘ als westlicher Denkfigur gelten kann und eine „Anti-Genealogie“ (18) skizziert: *Rhizom* (1977) von Gilles Deleuze und Felix Guattari. Für die Autoren ist die Wurzel mit ihrem Assoziationsfeld von Abstammung, Herkunft und Genealogie ein Symbol für abendländischen Essenzialismus. Die ‚Wurzel‘ wird von Deleuze und Guattari als Inbegriff eines illusorischen Wahrheitsanspruchs in Frage gestellt. Als Gegenentwurf zu dieser ebenso kritischen wie abstrahierenden Ideengeschichte der Wurzel entwerfen die Philosophen ein ‚Rhizom‘.

Das ‚Rhizom‘ bezieht sich metaphorisch auf ein unterirdisches Pflanzengeflecht, das – im Gegensatz zu Wurzeln – nicht auf einen Pflanzenstamm zuläuft (ebd.). Der Impuls zur Dekonstruktion einheitlicher Kategorien von Wahrheit, Urteilskraft und -macht, in dem Sinne von westlichen, über den Rest der Welt bestimmenden und somit normgebenden Subjekten, hat konsequenterweise auch eine Abkehr von ‚Wurzeln‘ als einer kulturellen Metapher begründet. Nicht mehr die nationalen,

eurozentrischen Kategorien sollen die kulturwissenschaftlichen Interessen und Bewertungen bestimmen, sondern relationale Prozesse und bewegliche Konzepte.¹⁵

Als beispielhafter Entwurf des Zusammenlebens, der sich nicht an ursprünglichen Wurzeln, sondern vielmehr an rhizomatischen Strukturen orientiert, kann Édouard Glissants ‚Poetik der Vielheit‘ (2005) gelten. Ausgehend von Deleuzes und Guattaris *Rhizom* entwirft Glissant eine ideale diasporische Welt als ‚Archipel‘. Diese charakterisiert er durch eine literaturphilosophische Poetik der Vielheit, in deren Denkweise es „keine ‚organische Einheit‘“ (ebd.: 18) mehr gibt wie in den westlichen, „alteingesessenen Kulturen“ (ebd.). Glissant fordert also die Idee einer verwurzelten Identität durch jene einer rhizomatischen Identität, die sich „nicht mehr aus einer einzigen Wurzel [speist], sondern [deren] Wurzel [...] sich in der Begegnung mit anderen [vernetzt]“ (ebd.: 19), zu ersetzen. Zweifelsohne sind solche Theorien und die Entwicklung im Zuge des *cultural turns* notwendig und zu begrüßen, da sie vor dem Missbrauch von kulturellen Metaphern wie ‚Wurzel‘ warnen. Denn diese Entwicklung, die von „Seinsbehauptungen zu prozessbetonten Sichtweisen“ (Bachmann-Medick 2010: 383) führt, weist auf die Gefahren hin, die sich mit einer Denkweise verbinden, die nicht Toleranz lehrt, sondern Macht anstrebt.

Wenn man mit Holland und Huggan (2004) davon ausgeht, dass Reiseliteratur notwendig nostalgisch sei,¹⁶ erschließt sich, warum ein derart zur Vorsicht gemahnender Hinweis im Bezug auf die Suche nach Herkunft in Literatur und Film wichtig ist. Schließlich können sich in *roots trips narratives* die verklärende Idee eines Ursprungsortes und die prämedierten Erwartungshaltungen an Reiseziele (vgl. Nünning 2008) gegenseitig verstärken.

¹⁵ Diese Entwicklungen von Forschungsschwerpunkten und theoretischen Ausrichtungen in den Kulturwissenschaften verdeutlichen die oben zitierten Ausführungen von Bachmann-Medick (2010). Für kritische Diskussionen dieser dominanten kulturtheoretischen Entwicklung vgl. z. B. Banerjee/Heide/Stein (2001); Friedman (1999); Paul (2001).

¹⁶ An Nünning (2008) anknüpfend lässt sich feststellen, dass sich bei der Suche nach Herkunft Aspekte des *postmemory* (Hirsch 1996) mit der Prämediation von Reisezielen und -routen überschneiden. Die Wahrnehmung des Reisenden ist niemals neutral, sondern vorab beeinflusst von den Geschichten, Bildern und kulturellen Normen, die ihn vermutlich überhaupt erst zu der Reise motivieren und seine Erwartungen prägen (Nünning 2008: 1 ff.). Bei der Suche nach Herkunft vermischen und überlagern sich diese Formen der Prämediation, die laut Nünning alle Reisen betrifft, mit den Überlieferungen und Erinnerungen an die familiäre Vergangenheit. Vgl. Kap. 2.1.

An dieser Stelle soll jedoch zunächst ein besonders einflussreicher konzeptueller Gegenentwurf zu einem einheitlichen und identitätsstiftenden Herkunftsnarrativ betrachtet werden. Diesen hat der postkoloniale Kulturtheoretiker Homi K. Bhabha mit seiner Konzeptualisierung von ‚Hybridität‘ geschaffen. Er kritisiert ‚Wurzeln‘ als Begriff, da sie auf eine ‚Romanze der Vergangenheit‘ verweisen können: „the dangers of fixity and fetishism of identities within the calcification of colonial cultures [...] that ‘roots’ be struck in the celebratory romance of the past or by homogenizing the history of the present.“ (2008: 13). Einer solchen ‚Romanze der Vergangenheit‘ (ebd.) stellt Bhabha die ‚Hybridität‘ gegenüber, die er mit einer Treppe als liminalen Raum – das heißt mit einem Schwellen- oder Übergangsraum – vergleicht. „The stairwell as liminal space, in-between the designations of identity [...] This interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy“ (ebd.: 5). ‚Hybridität‘ im Sinne solch eines Zwischenraumes, der prozesshafte Identifikation und Andersartigkeit ermöglicht, ohne diese hierarchisch zu strukturieren, ist zu einem bedeutenden Begriff der postkolonialen Theorie avanciert, der auch die Literaturwissenschaften maßgeblich beeinflusst hat.¹⁷

Auch der Begriff ‚Liminalität‘ ist problematisch. An Arnold van Gennep (2005) anknüpfend, hat Victor Turner (2004) ‚Liminalität‘ als einen rituellen Schwellen- oder Zwischenzustand konzipiert, der vor der Integration des Subjekts in die Gemeinschaft zu verorten sei. In heutigen kultur- und literaturwissenschaftlichen Arbeiten verliert jedoch das Integrationsmoment an Beachtung. Viel eher wird ‚Liminalität‘ mit dem Zwischenzustand, also einer nicht festzulegenden Identität, wie sie Bhabha beschrieben hat, in Verbindung gebracht. In den Literatur- und Filmwissenschaften äußert sich diese Entwicklung in einer zunehmenden Aus-

¹⁷ Tatsächlich scheint der Einfluss des Konzepts kaum zu überschätzen (vgl. z. B. die Monographien von Canclini 1995 und Kraidy 2005). Besonders nachhaltig wirkt der Begriff im postkolonialen Diskurs (vgl. Ashcroft/Griffiths/Tiffin 2000: 108 f). Literaturwissenschaftliche Studien, die ‚Hybridität‘ zum Ausgangspunkt oder Schwerpunkt machen, sind zahlreich (vgl. z. B. Kuortti/Nyman 2007, Moslund 2010, Nyman 2009). Allerdings kann man mit Griem auch eine zunehmende Kritik ausmachen, die eine „strategische ‚Ortlosigkeit‘“ (2008: 298) und eine Verallgemeinerung von „Erfahrungen einer privilegierten Schicht kosmopolitischer Intellektueller“ (ebd.) bemängelt.

einandersetzung mit Migration. Anders als Reisen mit strukturgebenden Ankunfts-
momenten wird diese vielmehr als Oszillieren begriffen (vgl. Frank 2010; Sommer
2001; Weingarten 2010).¹⁸

Die emanzipatorische Wirkung von theoretischen Entwicklungen, die im
Wesentlichen darauf abzielen, dichotome Denkstrukturen zu dekonstruieren und
koloniale und eurozentrische Machtstrukturen zu delegitimieren, muss man an-
erkennen. Dennoch gibt eine Untersuchung von *roots trip narratives* auch Anlass,
auf das Risiko einer Idealisierung solcher Weltbilder, die von Bewegung und Ver-
mischung gezeichnet sind, hinzuweisen. Iain Chambers Charakterisierung von
,*Migrant Landscapes*‘ bietet ein problematisches Beispiel einer auf Bewegung,
genauer gesagt auf die Figur des ‚Migranten‘ ausgerichteten Kulturtheorie:

To be a stranger in a strange land, to be lost [...] is perhaps a condition typical
of contemporary life. [...] To the forcibly induced migrations of slaves, [...] we
can also add the increasing nomadism of modern thought. Faced with a loss of
roots, and the subsequent weakening in the grammar of ‘authenticity’, we move
into a vaster landscape. (2001: 19)

Dieses Zitat verdeutlicht die Ambivalenz des kulturwissenschaftlichen Diskurses im
Hinblick auf Mobilität und die Abkehr von ‚Wurzeln‘. In Chambers Darstellung
einer ‚*Migrant Landscapes*‘ vermischen sich soziohistorische Bewegungsprozesse
und eine idealtypische Konzeption von ‚*nomadism*‘. Es entsteht der Eindruck von
„cultures being ‘on the road’ (a kind of ‘Easy Rider’ view of culture!)“ (Rojek/Urry
1997: 10).¹⁹ Auch die Negation von ‚Wurzeln‘ kann in einer romantisierenden Vor-
stellung enden, die die ungleichen Geschwindigkeiten und negativen Effekte
einer zunehmenden weltweiten Mobilität in den Hintergrund rückt. So warnen
selbst Hannam, Sheller und Urry, die aufgrund der umfangreichen wissenschaft-
lichen Beschäftigung mit Bewegung von einem ‚*mobilities paradigm*‘ sprechen,

¹⁸ *Roots trip narratives* verhandeln, so werden die folgenden Kapitel verdeutlichen, beide
Auffassungen von ‚Liminalität‘. Einerseits kann man sie mit Pilgerreisen vergleichen (vgl. insb.
Kap. 4.1), andererseits stehen die Reisen unterwegs und die Unsicherheiten der Figuren im
Vordergrund.

¹⁹ Ähnlich kritische Sichtweisen im Hinblick auf den Gebrauch von Metaphern der Mobilität findet
man bei Ahmed et al. (2003); Banerjee (2001); Paul (2001).

sowohl vor Idyllen der Sesshaftigkeit als auch vor einer ‚großen Erzählung‘²⁰ der unbegrenzten Bewegung:

both ‘sedentarist’ approaches [...] that treat place, stability and dwelling as a natural steady-state, and ‘deterritorialized’ approaches that posit a new ‘grand narrative’ of mobility, fluidity or liquidity as a pervasive condition of post-modernity or globalization. (2006: 5)

Chambers Skizze einer ‚Migrant Landscape‘ ohne Wurzeln erscheint nahezu wie eine neue ‚große Erzählung‘, in der familiäre und kulturelle Wurzeln einer allgegenwärtigen Mobilität weichen. Dennoch wird es immer von Bedeutung sein, ob eine Reise freiwillig oder aus einem Zwang heraus unternommen wird.²¹ Auch das Bedürfnis nach Authentizität verkehrt sich nicht in sein Gegenteil, nur weil es sich nicht mehr an ‚Wurzeln‘, sondern an ‚Bewegung‘ orientiert. Zwar mag – und muss – der Glaube an ‚Authentizität‘ und an ‚Ursprünge‘ hinterfragt werden. Doch auch die von Chambers inszenierte Alternative birgt Risiken, wenn sie ein Weltbild der verwurzelten Identitäten durch eines der ständig vorantreibenden Bewegung ersetzt. Denn solche Wunschscenarien globaler Mobilität bergen paradoxerweise das Risiko, neue Dichotomien zu befördern:

rather than challenging the static, place-based view of people and culture, the study of movers and variously displaced persons reaffirms [...] the division between those who are ‘emplaced’ and those who are ‘out-of-place’, the sedentary and the non-sedentary, fixed vs. fluid, roots vs routes [...]. (Dawson/Johnson 2001: 320)

In Anbetracht von Bewegungsutopien, die jegliche Ideen von Herkunft als überholt und veraltet ansehen, erscheint James Cliffords Anliegen, man solle ‚roots‘ und ‚routes‘ im Zusammenhang denken, immer noch beziehungsweise abermals als aktuell.²² Clifford schärfte die Aufmerksamkeit dafür, dass Kultur eben nicht nur aus ‚Wurzeln‘ entstehe, sondern immer auch durch ‚routes‘ geprägt sei. Doch heute kann

²⁰ Zum Begriff der ‚grand narrative‘. Vgl. Lyotard (1979).

²¹ Vgl. z. B. Hoffman (1999: 44); Said (1993: 332).

²² Die Studien, die vergleichbare Ansprüche stellen, nehmen bislang noch keinen prominenten Platz im kulturwissenschaftlichen Diskurs ein. Zu nennen wären zum Beispiel Dawson/Johnson (2001), die den Begriff ‚Ex/ised‘ (329) prägen, oder Ahmed et al., die ‚uprootings/regroundings‘ (2003: 1) diskutieren. Diese Begriffsprägungen werden hier nicht weiter diskutiert, da sie sich nicht als geeignete Analysekatoren für die Untersuchung von *roots trip narratives* erwiesen haben.

man auch eine umgekehrte Sichtweise einnehmen: Kultur besteht nicht nur aus ‚routes‘, sondern braucht auch ‚roots‘. Van Stipriaan spricht im Hinblick auf die Beliebtheit von *roots tourism* und die kulturtheoretische Abkehr von Ideen der Herkunft und der kulturellen und familiären Wurzeln von einer Kluft zwischen akademischer Abstraktion und realen menschlichen Bedürfnissen (2011: 167). Eine ähnliche Diskrepanz stellen Guelke und Timothy fest:

Scholarly studies of family history as a cultural practice in modern societies, perhaps as a consequence of its old reputation, are relatively scarce, notwithstanding the recent explosion of genealogy as a hobby and the emergence of genealogy motivated tourism [...]. (2008: 3)²³

Diesen Mangel an wissenschaftlicher Beschäftigung mit genealogisch motiviertem Tourismus sehen die Geographen von einem akademischen Misstrauen verursacht, das sich gegen die als naiv und wissenschaftlich überholt geltenden Ideen von ‚Identität‘ und ‚Heimat‘ (ebd.) richtet. Diese Skeptiker, so führen die Autoren aus, argumentierten, dass ein individuelles ‚Selbst‘ oder eine ‚Identität‘ sich nicht durch eine Reise an einen entlegenen Ort entdecken ließe. Eine solche Unternehmung orientiere sich zudem an der Blutslinie als Spur an den Herkunftsort und lasse das Gespür für kulturelle Veränderungen am Herkunftsort sowie die Bedeutung des kulturellen Kontexts für die Identitätsprägung außer Acht (ebd.: 3 ff.).

Eine solche Skepsis zeigen auch die Literaturwissenschaften, die „dezentrierte Identität, kulturelle Hybridität sowie positiv verstandene kulturelle ‚Ortlosigkeit‘“ (Frank 2010: 3) zu „gängigen theoretischen Grundkategorien“ (ebd.) erklärt haben. Wohl haben vereinzelte Studien das transnationale und transmediale Potenzial des Forschungsgegenstandes bereits angedeutet. So skizziert Thomas Couser im Hinblick auf das individuelle und kollektive Gedächtnis von US-amerikanischen ethnischen Minderheiten ein „formula for a contemporary return-to-roots novel“ (Couser 1996: 117). Er verdeutlicht mit seinem Schema das transkulturelle Vergleichspotenzial des Rückkehrmotivs (ebd.: 106 ff.). Rüdiger Kunow greift Palmers generische Skizze auf und erweitert sie im Hinblick auf zeitgenössische

²³ Als Quellen für diese Beobachtung führen die Autoren Bear (2001), Bruner (1996), Grubgeld (1998), Lambert (2002), Louie (2001), McCain and Ray (2003) und Timothy (2008) an.

amerikanische Literatur. Vor dem Hintergrund postkolonialer Theorie ist Kunow ungleich kritischer. Für ihn liefert das „return-to-roots“-formula“ (Kunow 2002: 202) gerade eine solche Illusion der ethnischen Exklusivität und Identität, die Bhabha und andere kritisiert haben (ebd.: 195 ff.).

Kunows Charakterisierung des Schemas wird im Folgenden noch ausführlicher besprochen, da es in seiner pointierten Darstellung ein gutes Vergleichsmoment für die exemplarischen Analysen dieser Arbeit bildet. Während die Reise in Cousers und Kunows Studien gegenüber ethnischer Identität und kollektivem Gedächtnis keine große Beachtung findet, spricht Andrew Palmer im Hinblick auf Reiseberichte britischer jüdischer Autoren etwa von einem „thriving subgenre: the narrative of return“ (Palmer 2002: 245). Hervorzuheben ist des Weiteren ein Aufsatz von Mita Banerjee (2009), die *Everything is Illuminated* von Jonathan Safran Foer als *roots trips* bezeichnet und den Roman im Vergleich mit dem jüdischen Museum in Berlin aus transmedialer und interdisziplinärer Perspektive untersucht. Vor allem ihre kritische Besprechung der Industrialisierung von *roots tourism* liefert wertvolle Einsichten und Anhaltspunkte für diese Arbeit, besonders für das Kapitel über Foers Roman.

Ebenso wie in den Literaturwissenschaften wurden in den Filmwissenschaften in den letzten Jahren zahlreiche Publikationen zur Migrationsthematik veröffentlicht.²⁴ Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang Hamid Naficys *Accented Cinema*, wo er „journeys of identity“ (2001: 6) als eine Kategorie des exilischen und diasporischen Kinos bespricht. Immer wieder gibt es vereinzelte Studien, die die Reise ins Herkunftsland als filmisches Motiv oder als Geschichte untersuchen. Allerdings grenzt Naficy *Accented Cinema* als Autorenkino bewusst vom Mainstream und Genrekino ab und nimmt eine Kategorisierung anhand von biographischen Merkmalen der Regisseure vor, also eine Zuordnungsweise, die in dieser Arbeit nicht verfolgt wird. Stattdessen wählt diese Arbeit einen transnationalen Ansatz, der sich an Ella Shohats und Robert Stams Konzeption eines

²⁴ Vgl. z. B. Berghahn/Sternberg (2010); Loshitzky (2010).

„relationalen Ansatzes“ (2003: 4)²⁵ orientiert: „to transcend a certain tendency in critical discourse to pit a rotating chain of marginalized communities against an unstated white norm [...]“ (ebd.). Die einführende Diskussion von *roots tourism* zu Beginn des 21. Jahrhunderts sowie auch die gerade angeführten Studien verdeutlichen, dass *roots trip narratives* als Gegenstand einen transnationalen Forschungsansatz erfordern.

Somit zeigt dieser kurze Überblick, dass literaturwissenschaftliche Studien Motive der Suche nach Herkunft für ihr jeweiliges Forschungsinteresse und oftmals mit direktem Bezug auf Alex Haleys Saga *Roots* fruchtbar machen. In diesen verschiedenartigen Studien zeichnet sich bereits die transnationale und transmediale Vergleichsreichweite von Herkunftsreisen als komparatistischem Forschungsgegenstand ab. Gleichzeitig zeigt sich jedoch auch das Desiderat einer Arbeit, die die Suche nach Herkunft als solch ein transnationales und transmediales Vergleichsmoment erkennt und systematisch untersucht. Als Methode zum Zweck dieser Untersuchung werden *roots trips narratives* als emergentes Genre skizziert. Diese Arbeit dient folglich der Erstellung eines „terminologischen Einführungskontexts“ (vgl. Zymner 2003: 66), in dem nach dem Gattungstheoretiker Rüdiger Zymner Folgendes passiert:

Einem ge- oder erfundenen Wort (etwa einem Gattungsnamen, einer Bezeichnung also, mit der eine Gruppe oder Klasse von in irgendeiner Hinsicht gleichartigen oder ähnlichen Texten bezeichnet werden soll), welches als literaturwissenschaftlicher *Fachausdruck* gebraucht wird oder werden soll, wird ausdrücklich ein Begriff zugeordnet, also eine nähere Bestimmung (etwa durch ‚Merkmalskombinationen‘). (Ebd.)

Die Arbeit erstellt eine solche Merkmalsmatrix für *roots trips narratives*. Dabei nimmt sie eine „pragmatische Position der jüngeren Gattungsforschung“ (Nünning/Rupp 2011:12) ein. Ralph Cohen konstatiert im Hinblick auf die Einführung von Gattungen: „Since the purposes of critics who establish genres vary, it is self-evident that the same texts can belong to different groupings or genres and serve different generic purposes.“ (1986: 204). Diese Feststellung liegt auch dem pragmatischen Gattungsverständnis dieser Arbeit und der damit verbundenen Vor-

²⁵ Übersetzung der Autorin. Original: „relational approach“.

gehensweise zu Grunde. In der vorliegenden Untersuchung werden Gattungen demzufolge nicht als starre Kader begriffen, sondern als „offene Kategorien“ (Cohen 1986: 204)²⁶ oder „elastische Begriffe“ (Zymner 2003: 104).²⁷ Ausschlaggebend ist, dass Gattungen beziehungsweise deren Bestimmungen keinen Selbstzweck erfüllen, sondern vielmehr als „Frage von Entscheidungen“ (ebd.: 69) im wissenschaftlichen Diskurs konstruiert werden. Im Hinblick auf Gattungsbestimmungen stellt Stephen Owen (2007) treffend fest, dass literarische Texte eine Masse an Ähnlichkeiten und an Analogien aufweisen. Innerhalb dieser unzählbaren Vergleichsmöglichkeiten verweisen Gattungsbegriffe auf das Bestreben, bestimmte Gemeinsamkeiten hervorzuheben:

The actual world of literary texts is a mass of family resemblances, shared terms, and analogies. The putatively complete set of categories is a sorting mechanism to privilege one level of resemblances over others [...]. The fate of such sets is well known: sets proliferate with new categories, subsets, and hierarchies; they are in herently unstable. (Ebd.: 1392)

Die gattungsrelevanten Entscheidungen dieser Arbeit werden im Hinblick auf die Frage getroffen, wie Suche nach Herkunft im Kontext der Globalisierung literarisch und filmisch behandelt wird. Diese Forschungsarbeit analysiert, welche Ähnlichkeiten die untersuchten Werke aufweisen, wenn sie die Suche nach Herkunft literarisch und filmisch inszenieren. Zur Beantwortung dieser Frage erarbeitet sie eine Matrix narrativer Merkmale, die eine Kombination von Elementen des *roots formula* und von *road stories* vereint und sie als symptomatisch für den Kontext der Globalisierung darstellt.

Zur Erstellung dieser Matrix werden Begriffsklärungen und -erklärungen vorgenommen und eine transnationale vergleichende Perspektive gewählt; auf diese Weise soll die Suche nach Herkunft zwar als jeweils kulturspezifisch anerkannt und

²⁶ Übersetzung der Autorin. Original: „open categories“.

²⁷ Vgl. zu einem pragmatischen Gattungsverständnis auch Duarte (1999: 5), der sich auf Fohrmann (1988) bezieht. Vgl. zum Konstruktcharakter von Gattungen auch Hempfer (1973), der Gattungsbestimmungen und -entwicklungen in seinem Klassiker *Gattungstheorie* als „aus der Interaktion von Erkenntnissubjekt und zu erkennendem Objekt erwachsenes Konstrukt darstellt“ (125). Diese Arbeit knüpft an Hempfer an, insofern als sie Bestimmung, Diskussion oder Reinterpretation von Texten als Gattungen als kommunikative und dynamische Praxis versteht.

doch die grenzüberschreitende Relevanz des Themas gewürdigt werden. Ein trans-medialer Vergleich von Romanen und einem Film in den Analysekapiteln eröffnet Anschlussfähigkeit zu anderen Disziplinen, insbesondere zu Ansätzen und Impulsen im Bereich der *tourism studies*.²⁸

²⁸ Für eine ausführliche Besprechung von Desideraten im Hinblick auf transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Forschungsansätze vgl. Nünning/Nünning (2002).

1.3 *Roots trips* als Gegenstand exemplarischer Erzählanalysen.

Methodik und Kapitelstruktur

Die Arbeit widmet sich der Frage, wie zeitgenössische Reisenarrative die Suche nach Herkunft inszenieren. Dieses Forschungsinteresse liegt in der Beobachtung begründet, dass die Suche nach Herkunft als literarisches und filmisches Narrativ in den verschiedensten nationalen und kulturellen Kontexten an Bedeutung gewinnt. Um die Suche nach Herkunft in zeitgenössischer Literatur und im Film systematisch zu untersuchen, vergleichen und als Ausgangspunkt für weitere Forschungsvorhaben zu etablieren, führt diese Arbeit ‚*roots trips narratives*‘ als emergente Gattung ein. Zum Zwecke dieses ‚Einführungskontexts‘ (vgl. Zymner 2003: 66) wird eine Merkmalsmatrix erarbeitet, die *roots trips narratives* näher bestimmt.

Allerdings, so bemerkt Zymner treffend, läge der Gattungsforschung ein „Zirkel“ (ebd.: 126) zu Grunde: „Er besteht in der Unmöglichkeit, einzelne Texte einer Gattung zuordnen zu können, ohne eigentlich zu wissen, was die Gattung ausmacht; und umgekehrt können wir nicht sagen, was die Gattung ausmacht, ohne schon in oder an besonderen Texten den oder die gruppenbildenden allgemeinen Aspekte entdeckt zu haben“ (ebd. 126). Dieser Zirkel bedeutet einerseits, dass die Einführung einer Gattung nicht einzig induktiv, also gänzlich durch ein Aufsteigen „von beobachtbaren Einzelfällen zu allgemeinen [...] Gattungsbegriffen“ (ebd.: 124) vorgehen könne. Hierbei fehle ein Bezugspunkt, der es erlaubt, überhaupt Vergleiche anzustellen. Andererseits wäre jedoch auch ein „rein deduktives [...] Verfahren [...] begriffstau, denn tatsächlich beginnt kein Literaturwissenschaftler seine gattungsforschende Arbeit wirklich allein bei einem kontextfreien Text“ (ebd.: 130). Deshalb geht eine induktive Vorgehensweise in der Praxis – und so auch in der vorliegenden Arbeit – mit einer deduktiven Methode einher; sie ergänzen einander. Aus dieser Beobachtung ergab sich die Vorgehensweise und Kapitelstruktur der folgenden Kapitel. Diese Arbeit untersucht drei zeitgenössische Reisenarrative eingehend als Einzelfälle und erarbeitet im Rahmen dieses *close reading* Gemeinsam-

keiten, die sie folglich verwendet, um eine Basis für die Begriffsprägung von *roots trips narratives* als emergentes Genre zu erstellen. Darüber hinaus orientiert sich die Arbeit jedoch auch an bereits etablierten Konventionen, an den kulturellen Kontexten der besprochenen Texte sowie nicht zuletzt dem diskursiven Kontext der vorliegenden Arbeit und ihres Forschungsinteresses.

Die individuelle Suche nach Herkunft als Auseinandersetzung mit Brüchen und Dissonanzen zeichnet sich nach Weigel (2006) als wiederkehrendes Motiv in der jüngeren Literatur ab. Die vorliegende Arbeit knüpft an diese Beobachtung an. Das Spezifische an *roots trips narratives* ist zunächst, dass sich diese Suchbewegungen nicht bloß metaphorisch vollziehen, sondern als Reise ihrer Protagonisten auch den Handlungsverlauf bestimmen. Durch diese spezifische Variation eines Reisemotivs – die Suche nach Herkunft als Motivation, der Weg zum Herkunftsort der Vorfahren als Reiseroute, der Herkunftsort der Vorfahren als Ziel- und Sehnsuchtsort der Selbsterzählung – rücken sie die Auseinandersetzungen mit der eigenen Abstammung im Kontext der Globalisierung ins Zentrum des Interesses.

Da die handlungsbestimmende Reise als Auswahlkriterium galt, wurden Werke ausgeschlossen, die man beispielsweise als ‚*Fictions of Migration*‘ (Sommer 2001), ‚*Migration Literature*‘ (2008a), ‚*Fictions of Memory*‘ (Neumann 2005) bezeichnen könnte und die zwar Familiengeschichten – eventuell mit Migrationsthematik – behandeln, nicht jedoch die Reisen der Protagonisten in den Vordergrund stellen. Doch auch bei Erzählungen, deren Protagonisten sich tatsächlich auf die Reise begeben, wurden Entscheidungen im Hinblick auf die gruppenbildenden Ähnlichkeiten von *roots trips narratives* getroffen. Schließlich kann eine Suche nach der Vergangenheit der Vorfahren und nach Verwandten sich beispielsweise auch auf den Kriegsdienst des Großvaters und dessen möglicherweise dort gezeugte Kinder beziehen, wie in dem *road documentary* *Souvernimi*. Auch können sich Kinder auf den Spuren der Vorfahren in das Emigrationsland der Eltern begeben. Die Wege von Robert Ralstons Film *Drum Bun* (2007) oder Andrea Bajanis *Lorenzos Reise* (2011) etwa führen die Protagonisten nach dem Tod ihrer Eltern in das Land, wo diese ihr Glück suchten: Rumänien.

Für die Analysekapitel wurden Texte ausgewählt, die „durch das „Zu- oder gar Überspitzen bestimmter Elemente eine Art ‚Idealtypus‘ [...] beschreiben“ (Zymner 2003: 102; Hempel 1965), der als Ausgangspunkt für weitere Studien nutzbar gemacht werden kann. Zum Zwecke dieser Zuspitzung wurden Romane und Filme gesichtet, nicht jedoch in die Auswahl für die folgenden Analysekapitel aufgenommen, die zwar das kulturelle Phänomen der Suche nach den Wurzeln selbst-reflexiv behandeln, deren Figuren jedoch den überwiegenden Teil der Handlung an einem Ort verbringen, sodass der Reiseverlauf folglich nicht die Handlungs-dramaturgie bestimmt. Ein Beispiel bietet Robin Yassin-Kassabs *The Road from Damascus* (2008), dessen Hauptfigur zu Beginn des Romans einen *roots trip* nach Syrien unternimmt. Anstatt die erhofften Antworten zu offenbaren, ruft diese Reise eine umwälzende und turbulente Identitätskrise in Samis multikulturellem Londoner Alltagsleben hervor. In Elif Shafaks *The Bastard of Istanbul* (2007) spielt sich der Großteil der Handlung am Zielort der Reise, in Istanbul ab, wo die Protagonistin Armanoush ihren armenischen Vorfahren nachspürt.²⁹ In Mark Sloukas *The Old World* (2007) bildet schließlich die Reise nach Prag lediglich ein Intermezzo zwischen den Kindheitserinnerungen des Ich-Erzählers in den USA und seiner metanarrativen Erzählung der traumatischen Erfahrungen, die seine junge Mutter in Tschechien durchmachte.

Für die folgende Textauswahl gab die *histoire*³⁰ das primäre beziehungsweise privilegierte Vergleichsmoment vor: Eine Hauptfigur begibt sich auf Herkunftsreise. Der Blick richtete sich auf Fragen nach Herkunft im Kontext der Globalisierung. Die Aufmerksamkeit galt insbesondere der Migrationsthematik als Entfremdungs- und Spannungsmoment von Herkunft zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Allerdings muss in diesem Zusammenhang betont werden, dass keine gezielte Auswahl im

²⁹ Tatsächlich versprechen gerade die ersten Kapitel eine lohnenswerte Untersuchung aus einer ‚räumlichen‘ literaturwissenschaftlichen Perspektive (vgl. Hallet/Neumann 2009). Denn hier werden in einer Art Gegenschnitt-Sequenz Szenen eines Istanbuler Bazars und einer amerikanischen *mall* gegenübergestellt. Der belebte Basar wirkt als urbanes und gesellschaftliches Zentrum, während die amerikanische Mall als peripheres Setting erscheint.

³⁰ Da Kunows Konzept des „return-to-roots“-formula“ (2002: 202), an dem sich diese Arbeit orientiert, mit den Begriffen *histoire* und *discours* arbeitet, werden diese auch hier verwendet. Vgl. zum Begriffsverständnis Martinez/Scheffel (2005: 23).

Hinblick auf Autorenbiographien getroffen wurde. Indem viel eher das Handlungsmotiv als erstes Vergleichsmoment die Selektion bestimmte, sollte dem Risiko vorgebeugt werden, die Bewertung von Werken maßgeblich von den Biographien der Autoren oder Regisseure abhängig zu machen.³¹

Als Analysegegenstand dieser Arbeit wurden also Narrative ausgewählt, in denen die Reise der Figuren den Handlungsverlauf bedingt. Als Reisenarrative setzen sie das kulturelle Phänomen des *roots tourism* und das damit verbundene Bedürfnis, sowohl der Heterogenisierung als auch der Homogenisierung entgegenzuwirken, selbstreflexiv in Szene. Die Wechselwirkung dieser Bedürfnisse als Spannungsfeld der Figurenentwicklung und -konstellation, kommt besonders deutlich in Werken zum Vorschein, die einen *road trip* zeigen. Denn genau diese Erzählungen, in denen die aufbruchsfreudige Dynamik von *road trips* mit der Sehnsucht nach Zugehörigkeit kombiniert wird, adressieren beide gerade genannten Bedürfnisse, die im Kontext der Globalisierung das Reisen prägen, und die damit in Zusammenhang stehende oben skizzierte Forschungslücke. Allerdings wurden auch nicht alle *road trips* mit Herkunftsthematik in das engere Korpus aufgenommen, zum Beispiel wurden *Souvernimi* und *Drum Bun* nicht berücksichtigt. Vielmehr gab das Spannungsfeld von *road trips* und dem von Rüdiger Kunow entworfenen „return-to-roots“-formula“ (2002: 202) schließlich die Auswahl für die exemplarischen Gattungstypen von *roots trips narratives* vor.

³¹ Es kann durchaus problematisch sein, die Autorenbiographie als Auswahlkriterium zu betrachten. Ähnliches illustriert Cornelia Ruhe im Bezug auf französischsprachige Literatur und Filme, die die Lebenswelten maghrebischer Migranten und von deren Kindern in Frankreich thematisieren (2006: 12). Das Problem, worauf auch Ruhe abzielt, ist, dass sich in solchen Fällen ein hermeneutischer Zirkel zwischen ästhetischem und moralischem Urteil bilden kann: Mitglieder bestimmter Gruppen schreiben etwa in einer bestimmten – zum Beispiel fragmentarischen und multiperspektivischen – Weise. Diese Art zu schreiben wird als gut bewertet, weil sie eine bestimmte Gruppe – zum Beispiel eine diasporische Minderheit – repräsentiert. Wenn ein Text also auf diese bestimmte Weise geschrieben ist, dann ist er gut und man kann ihn dieser Gruppe zuordnen. Für eine ähnlich kritische Perspektive vgl. auch Delianidou (2010) und Frank (2008a). Diese Bedenken sind für die Untersuchung von Herkunftsreisenarrativen grundlegend. Schließlich zielen diese darauf ab, zu erfahren, ob und wie man sich mit wem identifizieren und sich zugehörig fühlen kann.

So zeigte die Recherche, dass die Spannungsmomente von der Suche nach Herkunft im Kontext der Globalisierung – die widersprüchlichen Motive, die dem *roots tourism* oft zugrunde liegen (z. B. die Ängste vor Homogenisierung und Heterogenisierung, ein Bedürfnis nach einer Rückkehr zu den Wurzeln und nach Ausbruch aus dem Alltag) – dann besonders deutlich werden, wenn sich Elemente des *roots formula* mit Gattungskonventionen des *road genre* paaren. Den Begriff des *roots fomula* lehne ich an das von Kunow gezeichnete „return-to-roots‘-formula“ (2002: 202) an, in dem eine rituelle Eingliederung des Zurückreisenden in eine ethnische Gemeinschaft eine *closure*³² auf *histoire*- und *discours*-Ebene bildet. Allerdings sind für diese Arbeit noch weitere Merkmale, zum Beispiel der lineare Verlauf dieser Rückkehr, der in deutlichem Gegensatz zu zahlreichen zeitgenössischen Reisenarrativen steht, wichtig

Das ‚return-to-roots‘-formula kann man im Hinblick auf Alex Haleys Roman *Roots* als identitätsstiftende Rückkehr zum ethnischen Ursprung auslegen. Das *road genre* gilt hingegen als „Genre des Aufbruchs“ (Grob/Klein 2006: 9): Darin geht es nicht um Ankunft, sondern vielmehr um das Unterwegssein an sich. Deshalb wird in dieser Arbeit nicht nur eine ausführliche Analyse von Alex Haleys Roman *Roots* vorgenommen, sondern es werden auch Gattungskonventionen von *road stories* skizziert, die die Spannungsmomente von *roots trips narratives* im Kontext der Globalisierung akzentuieren.

Aus diesen zwei Formen von Reisenarrativen, insbesondere aus ihren variierenden – wenn nicht entgegengesetzten – Bewegungsfiguren und deren Verdichtungsmomenten, ergibt sich die Fokussierung und Struktur der drei Analyse-

³² Das Interesse dieser Arbeit an Formen der *closure* in Literatur und Film der Gegenwart ist auch durch Raoul Eshelmans Theorie des Performatismus als „Ende der Postmoderne“ (2000: 14) inspiriert. Eshelman macht eine performatistische Entwicklung in der Kunst aus. Darin erscheint das Subjekt nicht länger als zersetzt und orientierungslos, sondern als „reduziert und massiv“ (ebd.: 150). Dadurch wird es zur „Zufluchtszone“ (ebd.) für Telos, Autor, Glaube usw. (vgl. ebd.). Man könnte sagen, dass die im Folgenden besprochenen *roots trip narratives* vor allem durch ihre Kombination aus *roots formula* und metanarrativen Stilmitteln performatistische Züge zeigen. Eshelman führt jedoch noch eine Liste weiterer Merkmale an, wie zum Beispiel eine doppelte Rahmung zwischen Urszene und Metaerzählung (vgl. 2000), die die hier besprochenen Narrative nur bedingt erfüllen beziehungsweise die sie auf die Probe stellen (vgl. auch ebd. 2008).

kapitel. Darüber hinaus machen alle drei Beispiele ausgiebig Gebrauch von selbst-reflexiven und metafiktionalem Stilmitteln. Man könnte sie sogar in der Terminologie von Ansgar Nünning als „selbstreflexive Meta-Reisefiktionen“ bezeichnen, die „ein breites Spektrum von innovativen literarischen, intertextuellen und inter-medialen Darstellungstechniken [nutzen]“ (2008: 29).

Ferner verstärken Reisegemeinschaften das Konfliktpotenzial, das aus den verschiedenen Identifikationsmöglichkeiten und den Begegnungen mit Unbekannten erwächst und die Auseinandersetzung mit dem Eigenen und dem Fremden beziehungsweise die Fragen „Wer bin ich“ und „Wo komme ich her?“ herausfordert. Die Figurenkonstellationen und -perspektiven, insbesondere im Hinblick auf Erfahrungen von Herkunft, bilden daher den Schwerpunkt der Fallanalysen.

Die Beispiele werden individuell und transnational unter Bezug auf den jeweiligen kulturellen Kontext analysiert. Neben der Darlegung struktureller und stilistischer Merkmale erforderten insbesondere die unterschiedlichen kulturellen Kontexte und das entsprechende Einbeziehen relevanter Referenzen eine eingehende Besprechung. Diese Arbeit listet nicht nur Beispiele einer wiederkehrenden Struktur in unterschiedlichen Romanen und Filmen auf. Darüber hinaus führt sie eine intensive Auseinandersetzung durch, die den Schwerpunkt darauf legt, die Suche nach Herkunft als transnationale Reise zu erzählen. Zu diesem Zweck wurden die Beispiele durch *close reading* analysiert. Anschließend werden die aussagekräftigsten Gemeinsamkeiten als Merkmale eines emergenten Genres zusammengefasst.

Aus der gerade besprochenen Vorgehensweise sowie den oben aufgeführten Fragestellungen und Arbeitshypothesen ergibt sich die Kapitelstruktur dieser Arbeit. Der Einleitung folgt ein Theorieteil, der zunächst eine Einführung, Definition und Systematisierung folgender relevanter Analysebegriffe vornimmt: Memo-Mobilé, *memory-mobility-figuration*, Nachfahren, Nacherfahrungen. An diese Begriffsbestimmungen schließt eine Diskussion zeitgenössischer Reisenarrative an, die verdeutlicht, inwiefern *road stories* ein aufschlussreiches Analysependant zum *roots formula* bilden. Ihr folgt eine Deutung von Alex Haleys Roman *Roots* als geglückte Rückkehr. In diesem Zusammenhang werden auch die Probleme und Risiken

solcher Narrative besprochen, insbesondere die Illusion einer Identität, die sich anhand ihrer Wurzeln klar von anderen abgrenzen will, und die Nostalgisierung des Herkunftsortes. Im Anschluss an diese Analyse von *Roots* als Prototyp des *roots formula* folgt eine kurze Gegenüberstellung der Merkmale von *roots formula* und *road stories* als Gerüst der folgenden Erzählanalysen.

Dementsprechend verfolgt der dritte Teil dieser Arbeit primär zwei Ziele: Zunächst werden exemplarische Analysen durchgeführt. Eine ausführliche Besprechung der drei Werke ermöglicht, die individuellen Merkmale und auch die jeweils variierenden kulturellen Bezüge und Interpretationsmöglichkeiten hervorzuheben. In einer anschließenden Zusammenfassung werden darüber hinaus signifikante Merkmale im Hinblick auf *roots trip narratives* als emergente Gattung vorgestellt. Die drei Analysekapitel widmen sich jeweils den drei dramaturgischen Hauptelementen der Reisen: Aufbruch, Reise und eine mögliche Ankunft. Im Verlauf der Reisen stehen die Figurenkonstellationen als Verdichtungsmomente von Konfliktpotenzial, das sich aus unterschiedlichen Wahrnehmungen von und Umgangsweisen mit Herkunftsfragen ergibt, im Vordergrund.

Die ersten Abschnitte konzentrieren sich auf folgende Fragen: Welche Erwartungen haben die Hauptfiguren? Was sind ihre Ängste und Fragen, welche Antworten hoffen sie im Herkunftsland zu finden? Wenn es um den Aufbruch geht, stehen in erster Linie die Erwartungshaltungen der Figuren im Vordergrund. In jedem der drei Fallbeispiele variieren die Ausgangssituationen und Erwartungshaltungen der Hauptfiguren stark und problematisieren somit Herkunftsnarrative in den jeweiligen kulturellen Kontexten, die insgesamt Rückschlüsse auf die Problematik der Herkunftserfahrungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts zulassen.

In den Teilen der Analysekapitel, die sich den eigentlichen *road trips* widmen, wird untersucht, wie sich die Beziehungen der Reisenden entwickeln und wie sich die Dynamik aus innerer und äußerer Entwicklung der Nachfahren im Verlauf der Reise in die Ferne und in die Vergangenheit verändert. Besonderes Interesse gilt den Begegnungen mit Personen unterwegs, die (familiäre) Erinnerungen thematisieren, Erwartungen enttäuschen und als Katalysatoren des Handlungsverlaufs sowie auch der Figurenentwicklung dienen.

Der letzte Teil behandelt die Frage, ob die Figuren an ihrem Zielort ankommen und ob die Erzählung eine Art *closure* erfährt. Bei dieser Evaluierung dienen die beiden unterschiedlichen Konventionen des *roots formula* und des *road genre* als Kontrastpunkte. Die hier vorgestellten Texte lassen sich jedoch weder klar der einen noch der anderen Tradition zuschreiben. Vielmehr gebrauchen sie Konventionen des *road genre*, um die Illusion einer eindeutigen Rückkehr zu destabilisieren. Dennoch ist die Suche nach Herkunft ihr Leitmotiv und somit enden sie auch nicht in einem unentwegten Unterwegssein. Anschließend werden Merkmale der *roots trip narratives* zusammengefasst, die sowohl thematisch und stilistisch als auch im Hinblick auf neue Analysebegriffe und -perspektiven weiteren interdisziplinären und disziplinären Forschungsarbeiten Anknüpfungspunkte bieten.

Diese Arbeit geht analytisch vor, indem sie die auffallenden Merkmale, Gemeinsamkeiten und Muster von zeitgenössischen Romanen und Filmen, die Suche nach Herkunft inszenieren, herausarbeitet. Sie nutzt die Merkmale des *roots formula* und des *road genre* als Vergleichsmomente, um die Analysen auf die eingangs gestellten Fragen hin einzugrenzen. Obwohl Herkunftsreisen auch innerhalb eines Landes oder sogar innerhalb eines Ortes konfliktbeladen und aussagekräftig sein können, gilt das Interesse doch in erster Linie Werken, deren Hauptfiguren als Nachfahren von Migranten die eingangs geschilderte Problematik transnationaler Herkunftserfahrungen im Kontext der Globalisierung in den Fokus rücken. Mithilfe dieser Analysen, die vor dem Hintergrund von Gattungsmerkmalen und im Hinblick auf die kulturellen Besonderheiten des 21. Jahrhunderts erfolgen, lassen sich schließlich Eigenschaften festhalten, die als Anknüpfungspunkt für weitere Studien verschiedener Disziplinen herangezogen werden können.

2. ROADS UND ROOTS: SKIZZE EINES GENERISCHEN SPANNUNGSFELDS

2.1 Memo-Mobilé, Nachfahren und Nacherfahrung. Entwicklung und Klärung grundlegender Analysekatoren

2.1.1 Memo-Mobilé (*memory-mobility-figuration*)

Herkunftsreisen figurieren Geschichten der Vergangenheit und Bewegungen in der Gegenwart zu Erfahrungen, die durch transgenerationale Erinnerungen geprägt sind. Die diskutierte Thematik der Suche nach Herkunft im Kontext der Globalisierung verlangt nach einem Begriff, der diese komplexen Figurationen aus Erinnerung und Bewegung erzähltheoretisch fokussiert und entsprechend aufschlussreiche Analysen ermöglicht. Somit wird der Begriff ‚*memory-mobility-figuration*‘ oder kurz ‚Memo-Mobilé‘ als Analysekatoren eingeführt, damit solche Phänomene gezielt untersucht werden können. Der Begriff wird in Anlehnung an jenen des ‚Chronotopos‘, den Michail Bakhtins 1981 prägte, konzipiert:

In the literary chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. [...] This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope. The chronotope in literature has an intrinsic generic significance [...]. (2006: 84 f.)³³

Ein Chronotopos bezeichnet eine Raum-Zeit-Konstellation, die den Handlungsverlauf maßgeblich, also gattungsbestimmend beeinflusst. Das Media-Mobilé bietet im Sinne einer umfassenderen ‚*Poetik der Bewegung*‘ (Ette 2005: 19)³⁴ eine

³³ Der russische Literaturtheoretiker wird im Deutschen meist ‚Bachtin‘ buchstabiert. Da in dieser Arbeit überwiegend aus einer englischen Übersetzung seines Textes zitiert wird, die unter dem Namen ‚Bakhtin‘ veröffentlicht wurde, wird diese Schreibweise konsequenterweise auch im Fließtext verwendet. Eine erste Ausgabe des Textes über den Chronotopos im Roman wurde 1981 publiziert.

³⁴ Ette erhebt diesen Anspruch angesichts einer ‚Kolonialisierung von Bewegungen durch eine Flut an Raumbegriffen‘ (2005: 18). Als Gegenbeispiel für einen integrativen Ansatz von Raum und Bewegung vgl. Hallet/Neuman (2009).

Dynamisierung des Begriffs ‚Chronotopos‘ im Hinblick auf zeitgenössische Narrative und deren Globalisierungskontext. Auch Bakhtins Chronotopos fordert bereits eine Verquickung der beiden Achsen von Zeitlichkeit und Räumlichkeit, die schließlich auch Untersuchungen von Bewegung ermöglichen (vgl. ebd.: 105).

Der Begriff Memo-Mobilé unterscheidet sich vom Chronotopos jedoch dahingehend, dass er von vornherein den Fokus auf die Dimensionen von Erinnerung und Bewegung lenkt. Er schließt bewusst die oben aufgeführten Prozesse der Erinnerung und Bewegung mit ein, die sich im Kontext der Globalisierung als Problem- und Forschungsfelder aufdrängen. Jede dieser beiden Dimensionen sowie auch deren Zusammenspiel als *memory-mobility-figuration* wird als prozessual verstanden. Doch ebenso wie Bakhtin die zeitliche als „dominante Dimension“ (2006: 105) des Chronotopos versteht, wird auch deutlich, dass im Fokus der folgenden Analysen eine dominante Dimension des Memo-Mobilés steht: die Bewegung, genauer gesagt die Nacherfahrung.

2.1.2 Nachfahren

Der Begriff ‚Nachfahren‘ wird in dieser Arbeit verwendet, um Figuren zu bezeichnen, die nicht nur qua Geburt die Nachfahren sind, sondern sich tatsächlich auch auf die Reise zu ihren Wurzeln begeben, um Herkunft zu erfahren. Es handelt sich nicht um reale Personen, sondern um Figuren aus Roman oder Film. Als Figuren sind sie ausschlaggebend für die *memory-mobility-figuration* einer Erzählung. Denn eine ‚Figuration‘ kann man mit Sünne Juterzenka und Kai Sicks verstehen als Konzept, das „die ‚Figur‘ [...] und die mit ihr verbundenen Handlungsoptionen und Sinnpotentiale [...], über die Lebenswelten und Fiktionen strukturiert werden“ (2011: 11), ins Zentrum rückt. Nachfahren und ihr Bedürfnis, die Lebenswelt ihrer Vorfahren zu erfahren und dadurch Sinnpotenziale auszuschöpfen, bedingen folglich das Memo-Mobilé der Nacherfahrung.

2.1.3 Nacherfahrungen

Wenn Reisen paradigmatische Erfahrungen bieten (vgl. Leed 1991: 5), dann bieten Herkunftsreisen paradigmatische Nacherfahrungen. Der Begriff lenkt das Augenmerk auf die Erlebniswelt der Nachfahren und deren Fortbewegung in Richtung Vergangenheit, insbesondere auf die oben bereits angesprochene Rolle von Erwartungshaltungen im Bezug auf Herkunft. Die Nacherfahrung orientiert sich an Nachfahren als Hauptfiguren, die sich auf die Reise begeben, um der Lebenswelt ihrer Vorfahren nachzuspüren. Der Begriff Nacherfahrung knüpft an Marianne Hirschs Begriff des ‚*postmemory*‘ (1996: 659) an, der auf die Bedeutung von Erinnerung und Überlieferung für Nachfahren hinweist. Hirschs Konzept, das die familiäre und transgenerationale Erinnerungsarbeit in den Fokus rückt, bietet einen geeigneten Ausgangspunkt für die Analyse von Nacherfahrungen.

Gleichwohl kann man zwei Kritikpunkte anbringen. Das Konzept setzt eine konzeptuelle Gegenüberstellung von einem Gastland und einem „space of identity“ (1996: 662) im Sinne des Heimatlandes fort. Gerade diese Trennung wird jedoch im kulturwissenschaftlichen Diskurs zusehends in Frage gestellt (vgl. z. B. Agostinho/Antz/Ferreira 2012; Fortier 2000). Darüber hinaus betrachtet Hirsch *postmemory* als eine künstlerische Inspirationsquelle. Das Risiko für kulturwissenschaftliche Analysen besteht folglich darin, eine Art „exile poetics“ (Kaplan 1996: 33), die den Entfremdungszustand als künstlerische Schaffensquelle idealisiert, fortzusetzen.³⁵ Wesentlicher Ansatzpunkt für die Konzeption von Nacherfahrungen ist jedoch, dass Formen und Funktionen von Vermittlung beziehungsweise Mediation besondere Bedeutung gewinnen, wenn Erinnerung über Generationen hinweg überliefert wird (vgl. Erll 2010: 5; Neumann 2010: 337 ff.). Die Erinnerung wirkt als Kraft, die der Entfremdung einerseits entgegenwirkt und andererseits auch Teil an ihr hat, indem sie Lücken offenbart, Brüche offenlegt oder Nostalgie schürt.³⁶

³⁵ Im Anschluss an Kaplan, die die Literatur der *lost generation* als Beispiel anführt, erscheint Mark Sloukas *The Visible World* (2007) als interessantes zeitgenössisches Beispiel. Denn der Roman refiguriert die Exil-Topoi der *Lost Generation* als historiografische metafiktionale Herkunftssuche. Für eine Analyse des Romans als Herkunftsreise vgl. Antz (2011).

³⁶ Vgl. Assmann (2009); Kraft/Weißhaupt (2009); Wallner (2009).

2.2 Reisenarrative als Nacherfahrung

2.2.1 Nostalgie und Transgression. Spannungsmomente zeitgenössischer Reisenarrative

Keine Perspektive eröffnet derart hellichtig den Blick auf die Probleme, die die Suche nach Herkunft im Kontext der Globalisierung aufweist, wie die genre-typischen Spannungen von Reisenarrativen. Denn zeitgenössische Reisenarrative kondensieren die eingangs beschriebenen ambivalenten Tendenzen der Globalisierung. *Roots trip narratives*, so wird diese Arbeit zeigen, kristallisieren wiederum die symptomatischen Widersprüche zeitgenössischer Reisenarrative. So erkennt der Anglist Paul Smethurst seit den 70er Jahren eine „Wende zur Reiseliteratur“ (Smethurst 2009: 3).³⁷ Es gilt zu bedenken, dass mit der Wende zur Reiseliteratur auch eine Reevaluierung ihrer Qualitäten einhergeht.³⁸ Denn in Anbetracht von Smethursts gegenwärtiger Bestandsaufnahme ist zu betonen, dass kaum eine andere Literatur eine derartige kritische Reevaluierung erfahren hat wie die Reiseliteratur.

Als Klassiker kulturwissenschaftlicher Beschäftigung mit Reisenarrativen, die vor allem eine kritische postkoloniale Perspektive gegenüber eurozentrischen und kolonialen Texten geprägt haben, können Edward Saids *Orientalism* (1979) und Mary Louise Pratts *Imperial Eyes* (1992) gelten. Reiseliteratur trug zum imperialen Diskurs bei, indem binäre Gegensätze zwischen dem Westen und ‚dem Rest‘ durch

³⁷ Übersetzung der Autorin. Original: „turn towards travel literature“.

³⁸ An dieser Stelle muss geklärt werden, dass die hier verwendete Bezeichnung ‚Reisenarrative‘ von gängigen Definitionen von Reiseliteratur dahingehend abweicht, dass sie keine autobiographischen Züge, also keine Einheit zwischen Reisendem, Erzählendem und Schreibendem voraussetzt. Denn gerade bei zeitgenössischen Reisenarrativen erscheint eine strikte Trennung zwischen autobiographisch verfasster Reiseliteratur und anderen Literaturformen wie dem Roman als schwierig. So verweist etwa Ansgar Nünning darauf, dass „selbstreflexive[...] Spielarten des Reiseberichts [...] die Reiseliteratur vor grundlegende epistemologische Probleme stellen“ (2008). Gerade wenn man die von Nünning angesprochenen „epistemologischen Probleme“ in Bezug auf „Wirklichkeitsdarstellung“ als Eigenschaft von Reiseliteratur mitdenkt, scheinen diese Trennlinien zwischen autobiographischen und fiktionalen Texten nicht sinnvoll.

die „narrative Autorität“ (Smethurst 2009: 1) des vermeintlich überlegenen Reisenden gegenüber den ‚zurückgebliebenen‘ ‚edlen Wilden‘ inszeniert wurden (ebd. ff.).³⁹ Debbie Lisle (2006) charakterisiert die Romantisierung des Anderen als ein narratives Mittel kolonialer Selbstvergewisserung:

primitive others can be understood through a more romantic vision: locals are [...] ‘noble savages’ that remind the Western world of what it has lost in its pursuit of modernity. [...] This romantic paradigm characterised many colonial travelogues: others were figures to be subjugated and governed by a ‘sovereign Western ego’, but they were also figures of great mystery, to be discovered, honoured, gazed upon and wondered at. (Ebd. : 85–86)

Reiseliteratur gibt nicht allein als Gegenstand einer kritischen postkolonialen Perspektive Aufschluss über das Verhältnis von ‚Eigenem‘ und ‚Fremden‘. Zunehmend erhält auch das transgressive Potenzial von Reisenarrativen, die den Reisenden in unbekannte Gebiete bringen und dort – zumindest vorübergehend – zum Außenseiter machen, verstärkt Aufmerksamkeit. Als ‚transgressiv‘ gilt ein positives Verständnis von Überschreitungen nicht nur nationaler Grenzen, sondern auch mentaler und kulturell bedingter Normen (vgl. Lisle 2006; Thiele/von Hagen, im Druck).⁴⁰ In ihrer Studie „Tourist with Typwriters“ charakterisieren Patrick Holland und David Hulme das Potenzial von Reiseliteratur als ambivalente Mischung aus transgressiver Kulturkritik und Hang zur Nostalgie:

To see travel writing in its current format as merely a vehicle for cultural prejudice is to overlook the genre’s significant impact as an instrument of cultural critique. (Travel is, after all, at least potentially a learning experience: a means of testing, and then revising, the traveler’s cultural expectations.) Nonetheless, [...] travel writing, like tourism, generates nostalgia for other times and places [...]. (Ebd.: 2000: 8)

³⁹ Die Teilhabe von Reiseliteratur am kolonialen Diskurs zeigt insbesondere Saids Analyse des *Orientalismus* (1979) als eine Erfindung Europas und als exotisches Fremdbild, über das der ‚Okzident‘ seine eigene Überlegenheit konstituieren konnte (ebd.). Saids Text markiert zugleich die Wende zu einer zunehmenden Auseinandersetzung mit Reiseliteratur aus einer postkolonialen Perspektive. Als einschlägige Analyse von imperialen Schreibstrategien der Selbstvergewisserung vgl. Mary Louise Pratts *Imperial Eyes* (1992).

⁴⁰ Lisle stellt jedoch fest, dass ein Gegensatz zwischen Romantisierung und Transgression als Funktionen von Reiseliteratur bloß ein theoretischer ist. Vielmehr liege die Problematik von Reiseliteratur in der Vermischung dieser Elemente (Lisle 2006 insb. 26, 30). Der Sammelband von Thiele/van Hagen wird voraussichtlich 2013 erscheinen.

Somit fokussiert die Beschäftigung mit Reisenarrativen die Widersprüche der Globalisierung zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Die Wissenschaftler kennzeichnen Reisenarrative durch ein grundsätzliches Spannungsverhältnis: Einerseits zeigen sie ein im positiven Sinne als subversiv verstandenes Transgresspotenzial. Andererseits bergen sie das Risiko einer stilisierenden und stereotypisierenden Fremdwahrnehmung, insbesondere in Form einer romantisierenden Nostalgie. Sowohl Transgression als auch Nostalgie entstehen erst im Verhältnis zu anderen, wenn Vorstellungen und Erwartungen unterwegs abgeglichen, aufgebrochen oder schlicht bestärkt werden (vgl. ebd.).

Nacherfahrungen, so die hier vertretene These, verdichten und überhöhen die Problematik von Reisenarrativen im Kontext der Globalisierung, und zwar, indem sie zunächst durch ihr Motiv der Herkunftssuche auf das traditionelle westliche Reisemotiv, die Suche nach Selbsterfahrung und -findung in der Ferne, zurückgreifen. So stellt Casey Blanton fest: „Indeed, the journey pattern is one of the most persistent forms of all narratives [...] Whether fiction or nonfiction, there exists in the journey pattern the possibility of a kind of narrative where inner and outer worlds collide“ (2002: 2 f.).

Nacherfahrungen gestalten diese Verbindung von innerer und äußerer Entwicklung also als Bewegungen in die familiäre Vergangenheit, als Erinnerungsakte in einer vergangenen Lebenswelt der Vorfahren, die nun doch als gegenwärtige Fremde die Reiseerfahrungen bestimmt. Zugleich figurieren Nacherfahrungen dieses alte Reisemotiv im Kontext der Globalisierung vor dem Hintergrund massenhafter Migrationsströme und als rasante Beschleunigung wahrgenommener transnationaler Mobilität.

2.2.2 Ursprungssuche und Pendelbewegung. Prognosen für zukünftige Reisenarrative

Die Spannbreite zwischen dem traditionellen Reisemotiv und aktuellen Einflüssen transnationaler Mobilität kommt pointiert in den beiden Vorhersagen von Ottmar Ette und Eric Leed zum Ausdruck. Beide betonen die Bedeutung der globalen Mobilität als ausschlaggebendes, zukunftsweisendes Charakteristikum des 21. Jahrhunderts und gehen von Reiseliteratur, deren strukturellen Verdichtungen und Bewegungsfiguren aus, um diese Merkmale zu erfassen. Ihre Prognosen für die Literatur des 21. Jahrhunderts kontrastieren jedoch stark. Leed beendet seine Monographie *The Mind of the Traveller* (1991) mit einer Beschreibung jenes gegenwärtigen Zustands, in dem Reisen zur Norm geworden sei: „Travel, once an exceptional experience [...] is now a routine event. [...] Travel is not only common; it is the source of our communality, our community – and that is the problem. Travel is no longer heroic and individualizing“ (ebd.: 287). Da Reisen zur Routine geworden sei, generiert es – entsprechend der Logik der eingangs diskutierten Globalisierungstendenzen – neue Bedürfnisse nach einer alten Welt:

Modern migrations outward seem create a new need [...] for that old world where may be found much that has been lost and forgotten on the journeys that generated the new. [...] Thus originates a new species of the old tradition of philosophical travel, a search for cultural origins, stimulated by a hunger for meaning and content which is itself the product of generations of wasting, simplifying, and reductive journeys. On these return journeys the old motives may operate in a new way [...]. (Ebd.: 293)

Für Leed ist also gerade ein Anknüpfen an die alte Tradition philosophischen Reisens, die der Selbstfindung und Läuterung diene, die logische Konsequenz zunehmender Bewegung und Beschleunigung. Für Ette „bedarf es keiner prophetischen Gabe“ (2001: 10), um vorherzusagen, dass „die Literaturen des 21. Jahrhunderts [...] zu einem Gutteil *Literaturen ohne festen Wohnsitz* sein“ (ebd.) werden, die „bislang gültige Grenzen nationalliterarischer, literaturgeschichtlicher, gattungsgeschichtlicher oder kultureller Art überschreiten und queren“ (ebd.: 17).

Wenn hierin eine Genealogie erscheint, dann vermutlich „gerade nicht auf einen Stammbaum, auf eine Wurzel, auf eine gesicherte Herkunft hinaus, sondern auf die Verbindung aller mit allen. An die Stelle der Baumstruktur ist eine proliferierende, beschleunigt weiterwuchernde Netzstruktur getreten“ (ebd.: 561). In dieser Struktur vollführen die „Kinder der Migration“ oszillierende Pendel-Bewegungen⁴¹ und figurieren ein „vektorielles (Familien-)Gedächtnis“ (ebd. 2005: 240).

Nacherfahrungen, so die hier vertretene These, folgen einer Reiseroute, die einerseits ein deutliches Ziel vor Augen hat, andererseits aber ins Ungewisse führt. So beschreibt die Herkunftsreise eine paradoxe Bewegung – eine Rückkehr ins Unbekannte, die Reise an einen Ort, der gleichzeitig Vertrautes und Unbekanntes verspricht. Dadurch refiguriert sie die alte Tradition der philosophischen Reise als Suche nach Ursprüngen und Sehnsucht nach Sinn in neuen Variationen von Rückkehrnarrativen (vgl. Leed 1991: 293). Gleichwohl unterwandert die Suche nach Herkunft als Nacherfahrung „klare Grenzziehungen zwischen dem Eigenen und dem Fremden“ (Ette 2001:71) und stellt die Idee einer „gesicherte[n] Herkunft“ (ebd.) in Frage. Nacherfahrungen sind dadurch nicht notwendig emanzipatorischer oder transgressiver als andere Erzählungen. Vielmehr rücken sie als spezifische Variationen eines Reisenarrativs die Auseinandersetzungen mit dem ‚Eigenen‘ und dem ‚Fremden‘ und die Risiken von Nostalgie im Kontext der Globalisierung stärker ins Zentrum des Interesses.

2.2.3 Aufbruch ohne Ankunft. Das *road genre* als Vergleichsmodell

Das Spannungsfeld aus fortwährender Bewegung und Rückkehr zum Ursprung sowie das Konfliktpotenzial von Herkunftserfahrungen im Kontext der Globalisierung kommen am deutlichsten dann zur Geltung, wenn man sich dem so genannten *road genre* widmet. Denn das *road genre* gilt als „Genre des Aufbruchs“ (Grob/Klein 2006: 8). Für den Filmwissenschaftler Walter Moser etwa bilden verschiedene Arten des Ankommens oder gar eine erfolgreiche Rückkehr definitive

⁴¹ Das Verständnis der Pendel-Bewegung als ein „Oszillieren“ hebt Ette in *Literatur in Bewegung* (2001: 70 f.) hervor.

Ausschlusskriterien für *road movies* (vgl. Moser 2008: 7). *Road movies* zeichnen sich durch einen immer neuen Aufbruch aus; sie setzen die oben bereits skizzierte Dynamik aus innerer Selbstsuche und äußerlicher Fortbewegung um und erscheinen somit als Variationen des Entwicklungsromans. In diesem Zusammenhang könnte auch eine Rückkehr zum Ursprung angestrebt werden. Doch eine *closure* in Form einer gegliederten Eingliederung oder gar eines endgültigen Auffindens und Ankommens am Ursprung würde, so Moser, die Gattungsgrenzen überschreiten: „du moment où l’initiation est réussie, ou que l’origine est retrouvée, on sort du paradigme du road movie“ (ebd.: 20). Schon zeigt sich, weshalb diese Gattung sich als Bezugspunkt für Analysen von *roots trip narratives* eignet: Sie bietet einen Kontrast zu kontinuierlichen Herkunftsnarrativen, Heimpilgernden und nostalgischer Rückkehr. Im Folgenden werden die Kennzeichen des *road genre* dargestellt, damit im nächsten Kapitel ein Vergleich mit Alex Haleys *Roots* möglich ist. Diese zusammenfassende Gegenüberstellung wird folglich das erzähltheoretische Gerüst für die Beispielanalysen bieten.

Road trips bilden einen Gegenentwurf zur Herkunftssuche. Dieser Kontrast ist nicht zuletzt dadurch bedingt, dass die Grundzüge dieses Genres als „ur-amerikanisch“ gelten, da sie die Mythologie des weiten Wilden Westens ins 20. Jahrhundert transportieren. So beschreibt Berndt, inwiefern Merkmale des *western frontier myth* wie „Pioniermut, individuelle Stärke, Optimismus, Skepsis gegenüber dem Fortschritt“ (Schulz 2001: 4) *road movies* prägen. Diesen Triumph des moralisch integren Individuums in der Grenzen- und Regellosigkeit des wilden Westens kennzeichnen zum Beispiel Steven Cohan und Ina Rae Hark in *The Road Movie Book* (1997) als Kernstück des amerikanischen Gründungsmythos, das insbesondere den Road Movies Stimmungsbilder und Eroberungsmotive vermachte hat. So beginnen Steven Cohan und Ina Hark ihr *Road Movie Book* mit der Beobachtung:

Forging a travel narrative out of a particular conjunction of plot and setting that sets the liberation of the road against the oppression of hegemonic norms, road movies project American western mythology onto the landscape traversed and bound by the nation’s highways. (1997: 1)

Die Mythologie des menschenleeren Freiraums, diese nationale Tabula rasa, bringt also die *road story* auf die Straße.⁴² Umso deutlicher illustriert die Passage das Spannungsfeld, das zeitgenössische *road stories* umfassen, deren Figuren sich auf die Suche nach ihrer Herkunft begeben.

Herkunftssuche und *road genre*, *roots* und *roads* scheinen zunächst einen Widerspruch zu bilden. So stellt Berndt Schulz im *Lexikon der Road Movies* fest, für dieses Genre sei „Unterwegssein wichtiger als das Ankommen“ (2001: 3). Die Literaturwissenschaftlerin Annette Lehmann schreibt: „Für die Wirkung der meisten Road Movies ist der Plot relativ unwichtig“ (2005: 218). Entscheidend sei vielmehr die „Vermittlung eines Lebensgefühls“ (ebd.). Norbert Grob und Thomas Klein deuten, den Helden im Road Movie bliebe „bloß die Neigung dazu, sich immer wieder aufzumachen, der Mut dazu, unentwegt wegzugehen, ohne Hoffnung darauf, irgendwo wirklich anzukommen“ (2006: 10).

Der Widerspruch zwischen der Suche nach Herkunft und *road stories* liegt somit in der unterschiedlichen Bedeutung der Reise- und Bewegungsmomente. Während bei der Suche nach Herkunft ein Zielort anvisiert wird, an dem nicht nur eine physische Ankunft, sondern auch Aufschluss über die eigene Geschichte erhofft wird, spitzt sich die Gattungskonvention von *road stories* in dem Nicht-Erreichen eines Zieles, in einem Nicht-Ankommen und vielmehr ständigem Unterwegssein zu. Die typisch moderne Mischung aus Rebellion und Romantik macht Jack Kerouacs *On the Road* (1976) zum namensgebenden Prototypen des Genres und *Easy Rider*

⁴² Der amerikanische Westen gilt Deleuze und Guattari als Sinnbild des Rhizoms: „Man sieht es sogar in der Literatur, in der Suche nach einer nationalen Identität und einer europäischen Herkunft und Genealogie (Kerouac macht sich auf die Suche nach seinen Vorfahren). [...]. Und in Amerika gibt es nicht nur eine Richtung: [...] der Westen ist rhizomatisch, mit seinen Indianern ohne Herkunft, seinem immer fliehenden Horizont, seinen beweglichen und verschobenen Grenzen.“ (1977: 31) Dieses Zitat ist problematisch, denn die Bezeichnung von „Indianern ohne Herkunft“ scheint – wenn überhaupt – nur im philosophischen Gedankengang des *Rhizom* möglich. Paul (2001) bietet eine profunde Kritik an der Abstraktion des Nomaden im Verständnis von Deleuze und Guattari. Sie stellt der Abstraktion und der Popularität, die der Begriff als Metapher intellektueller Freigeistigkeit (vgl. z. B. Braidotti 1994) erfahren hat, eine historische Untersuchung von *Native Americans* gegenüber. Im Hinblick auf die diskursive Beliebtheit des ‚Nomaden‘ scheint Pauls Ansatz folgerichtig. Inhaltlich ließe er sich jedoch noch gezielter im Hinblick auf die hier zitierte Passage anführen.

zum „Road Movie *par excellence*“ (Grob/Klein 2006: 13). *On the Road* ist das Manifest des rebellischen Zeitgeistes der späten 50er Jahre in Amerika und einer Jugend, die sich in der selbstgefälligen Bürgerlichkeit heimatlos-verloren fühlte. So schreibt der Ich-Erzähler Sal Paradise:

I could hear a new call and see a new horizon. I was a young writer and I wanted to take of. Somewhere along the line I knew there'd be girls, visions, everything; somewhere along the line the pearl would be handed to me.
(Kerouac 1976: 8)

Inmitten von kapitalistischer Industrialisierung sehnen sich die Helden der *road stories* nach „Transzendenz und Authentizität“ (Benesch 2003: 115) und danach, zum wahren Wesen Amerikas und des Selbst vorzudringen. Mit Dennis Hoppers *Easy Rider* gewinnt die romantisch-rebellische „Flucht vor der Heimatlosigkeit“ (Kiefer 2006: 40) ihre cinematographische „*master narrative*“ (Hickethier 2006:128). In „filmischen Entwicklungsromanen“ (Schulz 2001: 4) wie *Easy Rider* werden die menschenleeren Landschaften und grenzenlosen Freiheitsträume des Westerns vor den als beengend empfundenen Konventionen des 20. Jahrhunderts wiederbelebt. Vor dem Hintergrund der motorisierten und kapitalistisch-zivilisierten Gesellschaft formiert sich das *road movie* zu deren träumerisch-rebellischer, individualistisch-idealistischer Antithese. Während im Western noch die weite ‚Wildness‘ zur Eroberung herausforderte, drängt nun vielmehr die geregelte Normalität der allgegenwärtigen Zivilisation auf die Straße – als Sphäre individueller Unabhängigkeit und freier Selbstentwicklung (vgl. Mills 2006; Primeau 1996).

Die Sorge vor der Homogenisierung wie auch das Bedürfnis nach Andersartigkeit im Zuge der zunehmenden Gleichwerdung, das Appadurai als eine Tendenz der Globalisierung charakterisiert, flammen schon inbrünstig auf in diesen *master narratives*: „The dilemma faced squarely by writer like Kerouac [...] is how to find otherness in a world dominated by sameness“ (Blanton 2002: 24). Dieses Bedürfnis ist der Kern des Paradoxes des Tourismus, also des Wunsches, ‚authentische‘ Erfahrungen in ‚unbekannten‘ Gebieten zu machen und gerade dadurch zu deren Entzauberung beizutragen. Das Dilemma besteht darin, zu wissen, dass der Zauber nirgendwo wartet.

Road heroes versuchen nicht, diesem Dilemma durch Rückkehr zu entkommen, sondern durch unentwegtes Unterwegssein. So gilt es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht mehr, die Wildnis zu zivilisieren, sondern der Zivilisation zu entfliehen. Den Alltagsrebelln der modernen *road stories* bleibt nur „unentwegt zu fliehen“ (Grob/Klein 2006: 8), das flüchtend-befreiende, pure Unterwegssein.

Weggehen, irgendwo hinfahren, einfach nur unterwegs sein und hoffen, dass etwas passiert, damit auch in ihm etwas in Gang kommt“ (ebd.), das ist die diffuse Motivation des *road heroes*, die ihn in eine zügellose Mobilität treibt. Denn „das Unterwegs-Sein ist wichtiger als das Ankommen, Ziellosigkeit wichtiger als das Ziel. (Schulz 2001: 8)

Im Gegensatz zu Pilgerreisenden oder ähnlich zielstrebigen *roots tourists* zeigen diese immer aufbrechenden und ziellosen, sich nie integrierenden Figuren Merkmale der pikaresken Tradition. Sie ähneln jenen Protagonisten, die Ronald Primeau im Bezug auf *road narratives* beschreibt:

From picaresque tales, the road story gives us rascals and rogues who wander aimlessly to undermine the status quo in episodic adventures that mock acceptable routines and values. Like the picaro antihero, protagonists on the road are cut loose from everyday restraints [...]. (Primeau 1996: 7)

Road heroes kann man somit als Außenseiter verstehen, ihr ‚Heldentum‘ besteht gerade darin, nicht sieg- und ruhmreich in ihre Gemeinschaft zurückzukehren. Vielmehr ziehen sie als moderne Pikaros rastlos umher, um nur vorübergehend in Gemeinschaften zu verweilen, ohne sich dort in Normen, Werte und Routine zu integrieren.⁴³ Gerade als solche traditionell naive und mit den jeweiligen Normen nicht vertraute ‚Eindringlinge‘ erzeugen die Reisenden als ‚Pikaros‘ das transgressive Potenzial des Genres. Als Fremdlinge zeigen sie die Grenzen und Beschränkungen des scheinbar ‚Normalen‘ auf (vgl. Sherrill 2000: 3). Aus dieser stetigen, episodischen Bewegung von Pikaros auf Abwegen wird „die Iteration der Transgression, der Akt des Transgredierens zentral“ (Thiele/von Hagen, im Druck).

Genau solche unsteten Bewegungsmuster und Außenseiterrollen der *road heroes* greifen Ewa Mazierska und Laura Rascaroli im Bezug auf europäische Roadmovies seit den 90er Jahren auf und kommen zu der Schlussfolgerung: „In the last twenty to

⁴³ Vgl. Thiele/von Hagen (im Druck); Primeau (1996); Sherrill (2000).

thirty years, [...] road movies have mirrored the ever-increasing mobility of the population and have served as a reflection on the many and elusive shifts of broader, identities and cultures that we have been experiencing.“ (2006: 9). An Laderman anknüpfend sehen Mazierska und Rascaroli das *road movie* als Medium der kulturellen Kritik, gerade weil es Randfiguren auf die Reise schickt.

Tatsächlich wirken *road stories* wie narrative Kondensationslabore für Fragen der Selbsterfahrung im Verhältnis mit beziehungsweise in Begegnungen mit anderen. Denn die gemeinsame Reise, abseits der Alltagsroutine, wirkt wie ein Kondensator für unterschiedliche Ansichten und Auseinandersetzungen.⁴⁴ Gleichzeitig sind vor allem unerwartete und oftmals spontane Begegnungen unterwegs von Bedeutung. Bakhtins Charakterisierung der Straße als Chronotopos trifft diese Bedeutung: „Of special importance is the close link between the motif of meeting and the chronotope of the road (‘the open road’), and of various types of meeting on the road [...]“ (Bakhtin 2006: 98). Im Schlusswort erläutert er die Bedeutung dieser Verbindung weiter:

The road is a particularly good place for random encounters. [...] People who are normally kept separate by social and spatial distance can accidentally meet; any contrast may crop up, the most various fates may collide and interweave with one another. (Ebd.: 243)

Solche Begegnungen fungieren folglich als inhaltliche und dramaturgische Impulse. Indem sie die Reisenden mit ungewohnten Ansichten oder Lebensweisen konfrontieren, stimulieren die Begegnungen eine Auseinandersetzung mit dem als normal empfundenden Eigenen und können durch diese Interaktion zwischen Figuren und Reflektion aufseiten der Reisenden Höhe- oder Wendepunkte der Erzählung darstellen.

Road trips vereinen beispielhaft Aufbruchstimmung, Ausbruch aus Normen, Unterwegssein und Transgression im Gegensatz zu Ankunft, Heimat, Rückkehr oder Integration. Sie gelten als Genre des Aufbruchs und Unterwegsseins, in dem keine

⁴⁴ Prototypisch sind die Reisen von zwei jungen Männern mit ganz unterschiedlichen Gemütern, wie in *On the Road* und *Easy Rider*. Gerade da *road stories* jedoch einen Raum für gesellschaftliche Außenseiter bieten, hat diese Konstellation fortwährend Variationen erfahren (vgl. Mazierska/Rascaroli, 2006: 1 ff.; 1 Mills 2006: 323; Cohan/Hark 1997: 12).

Ankunft stattfinden kann. Vielmehr gelten gerade die Rastlosigkeit und, damit verbunden, eine episodische Erzählstruktur als typisch für *road stories*. Sie erscheinen so als generische Antithese von jeglicher Suche nach Herkunft, geschweige denn nach *roots*.

Um jedoch diesen Charakteristika des *road genre* nun auch narrative Kennzeichen des *roots formula* entgegenstellen zu können, wird im Folgenden eine ausführliche Analyse von Alex Haleys *Roots* durchgeführt. Der Text gilt, so wurde bereits mehrfach angesprochen, als Mitbegründer der *roots*-Industrie und wird somit sowohl als Vorläufer der kulturellen Praxis des *roots tourism* als auch des ‚return-to-roots‘-formula (Couser 1996; Kunow 2002) wahrgenommen. Deshalb wird im Folgenden eine Analyse vorgenommen, deren Ergebnisse als Vergleichsmoment für die besprochenen Kennzeichen des *road genre* und somit auch für die darauf folgenden Analysen verwendet werden.

3. ALEX HALEYS *ROOTS. THE SAGA OF AN AMERICAN FAMILY* (1976) ALS PROTOTYP DES *ROOTS FORMULA*

Um die kulturelle Bedeutung zeitgenössischer *roots trip narratives* besser erfassen zu können, lohnt sich ein Rückblick in das Jahr 1976. In den Vereinigten Staaten von Amerika wurde Alex Haleys autobiographisch inspirierter Roman *Roots. The Saga of an American Family* (RS) veröffentlicht, der später in 37 Sprachen übersetzt und 1977 mit dem Pulitzer-Preis⁴⁵ ausgezeichnet wurde. Der Roman verfolgt über 117 Kapitel hinweg das Leben des Afrikaners Kunta Kinte, der als Jugendlicher von Sklavenhändlern entführt und nach Amerika verschifft wurde, sowie von dessen Nachfahren. In Kapitel 118 wechselt die Erzählsituation, das erzählende Ich wird zum erlebenden Ich. Denn der Autor gibt sich nun als Nachfahre Kunta Kintes zu erkennen.

Nach umfassenden Recherchen begibt er sich auf die Reise nach Juffure, einem Dorf in Gambia, aus dem Kunta Kinte stammt. Der Roman hat der Suche nach den Wurzeln als imaginierte und reale Reiseunternehmung einen massiven Popularitätsschub verliehen.⁴⁶ Das Buch hat sehr viel Aufmerksamkeit erfahren, als literarischer Text und als Vorlage für eine Fernsehserie, als Inspiration für weltweite Ahnenforschung und auch – damit einhergehend – als gewichtige akademische Referenz für das sogenannte *roots phenomenon* in einer Vielzahl von kulturellen Kontexten und Disziplinen. Daher kann man *Roots* als transmedialen und transdisziplinären Prototypen⁴⁷ von ‚return-to-roots‘-Narrativen (Kunow 2002: 202) bezeichnen.⁴⁸

⁴⁵ Er erhielt ihn in der Kategorie *Special Citations and Awards*. Auf der Webseite des Pulitzer-Preises ist dazu zu lesen: „A special award for *Roots*, the story of a black family from its origins in Africa through seven generations to the present day in America“.

⁴⁶ Vgl. Newman (2007: 75); Basu (2007: 1); Timothy/Teye (2004: 111); Meritt (1977: 211–212); Jacobson (2006: 2 ff., 41 ff.).

⁴⁷ Mit John Frow kann man einen Prototypen verstehen als: „That member of a class whose features seem to most clearly exemplify the typical features of the class“ (2006: 152). Solch ein Prototyp wird genau dadurch zum interessanten Forschungsgegenstand, dass er nicht nur zur Imitation einlädt, sondern auch der Abgrenzung, Subversion und Reflexion dient.

3.1 Eine geglü ckte Rückkehr zu den Wurzeln. Analyse und Kritik

3.1.1 ‚Wurzeln‘ als Leitmetapher

In *Roots* bilden ‚Wurzeln‘ eine strukturgebende Leitmetapher für die Familiensaga. Zwar wird der Begriff selten wörtlich im Text verwendet, er bildet aber dennoch dessen Leitmotiv. Bereits die ersten Sätze, die die Geburt der Hauptfigur Kunta Kinte schildern, illustrieren die herausragende Bedeutung von Abstammung in dem Roman:

Early in the spring of 1750, in the village of Juffure, four days upriver from the coast of The Gambia, West Africa, a manchild was born to Omoro and Binta Kinte. [...] According to the forefathers, a boy first-born presaged the special blessings of Allah not only upon the parents but also upon the parents‘ families; and there was the pride knowledge that the name of Kinte would thus be both distinguished and perpetuated. (RS: 11)

In dieser Passage bildet die familiäre Vergangenheit gleichzeitig eine Weissagung für die Zukunft, und das neugeborene Individuum wird zum Verantwortungsträger gegenüber verstorbenen sowie späteren Generationen. Der Erzähler präsentiert sich als auktorial, bietet dem Leser jedoch eine eindeutige Identifikationsfigur. Bis zu seinem sechzehnten Lebensjahr blickt der junge Kunta Kinte mit kindlicher Naivität auf sein Heimatdorf, dessen Bewohner und Rituale. Ganz im Sinne des Titels und des Romanbeginns nimmt die Abstammung einen besonderen Stellenwert in der Wahrnehmung und dem Denken der Hauptfigur ein:

Many times, Kunta had heard about the grandfather holy man whose prayers had saved the village [...] But Kunta had never truly understood until now that this man was his father’s father [...]. Some day, he too would find a woman such as Binta to bear him a son of his own. And that son, in turn ...Turning over and closing his eyes, Kunta followed the deep thoughts slowly into sleep. (RS: 13)

⁴⁸ Vgl. z. B. Ma (2007: 170) als Referenz für die Bedeutung von *Roots* in Identitätsfragen in einer Analyse von *Asian-American Literature*; Kaneko Lucas (2007: 243) in einer Literaturanalyse zu „Performing British Identity“; Cheyette (2007: 34) „On Being a Jewish Critic.“ Auch Palmer (2002) und Banerjee (2009) verweisen auf *Roots* als eine Art literarisch-kulturellen Vorläufer.

Dieser Einblick in die Innenwelt der Hauptfigur zeigt die zentralen Themen des Romans auf und skizziert bereits seinen weiteren Verlauf. Die Bewunderung für die Vorfahren, ihre Verehrung als Helden überlieferter Geschichten und stolze Familienväter – die Frauen fungieren hingegen in erster Linie als orale Übermittler der Familiengeschichten – bilden die Grundthemen von Kunta Kintes Denken. Dies gilt insbesondere, nachdem er von Sklavenhändlern überwältigt und nach Amerika verschifft wurde. Seine naive Beobachtungsweise ließ ihn in den ersten Kapiteln als kindlich, aber auch stolz erscheinen. Diese Wahrnehmungs- und Reflexionsweise Kuntas verstärkt sich in Amerika sogar noch und unterstreicht somit seine stolzen, eigensinnigen und gutherzigen Charakterzüge.

Kunta wird zu einer wirkungsvollen Identifikationsfigur, indem seine Fokalisierung naive mit unbeugsamen Zügen vereint: „They offer me cover, he thought, yet they keep in chains; and my own people [...] actually do the toubob’s business for him“ (RS: 224). Er scheint den ‚pikaresken Blick‘ eines ‚edlen Wilden‘ zu haben: Durch seine Perspektive, die die eines unwissenden und unterdrückten Fremdlings ist, führt er die Absurdität des vermeintlich ‚Normalen‘, in diesem Fall die Brutalität der Weißen, umso deutlicher vor. In seiner Besprechung des Romans hebt David Ekanem Udoinwang die Identifikationskraft Kunta Kintes als mythischer Clan-Vater hervor:

Haley’s Kunta Kinte is [...] a legendary personality created to enforce the beckoning of ‚home‘ to the ancestral roots as a charted roadmap to the origins and as an identity marker that can be adopted by every black person [...] by which we may be empowered to redefine black cultural heritage. (Ebd.: 190)

In dieser Lesart offenbart sich also die Attraktion von Kunta Kinte als Identifikationsfigur einer afrikanischen ‚identity politics‘ der ‚ersten Phase‘ (vgl. Hall 2008: 199 ff.). In dieser primären Phase tritt das schwarze Subjekt noch als ein essenzielles und unschuldiges auf (ebd.).

Obwohl Kunta keinen Sohn, sondern eine Tochter, Kizzy, bekommt, versäumt er doch nicht, ihr zumindest die für ihn essenziellen Worte seiner Sprache und seine Traditionen beizubringen. Diese Überlieferungen ziehen sich als roter Faden durch die gesamte Familiensaga. Kizzy wird als Dreizehnjährige verkauft, und von diesem Moment an ist sie die Identifikationsfigur. In immer schnellerem Wechsel folgen ihr

in dieser Rolle ihre Nachfahren. Deutlich zieht sich jedoch ihre afrikanische Herkunft als Leitmotiv durch den Roman. Kuntas zahlreiche Erinnerungen an Juffure und die späteren Erinnerungen an seine Erzählungen bilden das strukturelle und inhaltliche Bindeglied zwischen den Generationen. Dieses generationenübergreifende Herkunftsnarrativ mit ausgeprägten Identifikationsfiguren scheint maßgeblich verantwortlich zu sein für den Erfolg des Romans (vgl. Meritt 1977: 211).

„Wurzeln“ erscheinen in *Roots* also als Leitmetapher, die sowohl die Struktur der Erzählung als eine Abfolge von Generationen sowie auch das Denken und Handeln der Figuren bestimmen. Somit verstärkt die Erzählung auf der Handlungs- und Diskursebene reziprok die schicksalshafte Bedeutung der afrikanischen Herkunft. Auffallend ist insbesondere die häufige Bezeichnung der Ahnenschaft und Familiengeschichte als ‚*narrative*‘, was nicht allein der oralen Erzähltradition von Haleys Vorfahren (in Afrika und Amerika), sondern auch seiner eigenen, in Romanform verfassten Geschichte Glaubwürdigkeit verleiht.

In Haleys Familiensaga vereinen sich also die beiden grundlegenden Aspekte einer genealogischen und räumlichen Zugehörigkeit in einem identitätsstiftenden Narrativ. Deshalb wird Haleys Roman auch als ‚neo slave narrative‘ (Newman 2007: 75) behandelt, als eine Art von Familienroman, der die Abfolge von Generationen mit der Selbstversicherung der afro-amerikanischen Minderheit verbindet (vgl. Newman 2007). Der Roman erzählt ein kontinuierliches Herkunftsnarrativ, also ein Narrativ, das „in einem spezifischen Herkunftskonzept gründet, in einer Analogisierung von Familie und Nation oder Kultur, und darüber hinaus dem Begriff einer ganzen lückenlosen Überlieferung geschuldet ist“ (Weigel 2006: 80). In Haleys Roman prägt das Assoziationsfeld von ‚Wurzeln‘ eine solche kumulative, organische und konsequente Einheit. „Ancestral history“ (RS: 718), „lineage“ (RS: 718), „roots“ (RS: 244), „ancient forefathers“ (RS: 244) und „homeland“ (RS: 439) gehören für ihn unabdingbar und identitätsstiftend zusammen; sie stehen gleichsam für Freiheit.

Vergleichbar mit Udoinwangs Hinweis auf die mythischen Qualitäten der Hauptfigur, allerdings aus einer weitaus kritischeren Perspektive, sieht die Anglistin Judie Newman die Anziehungskraft des Romans darin begründet, dass die

Erzählung eine generationenübergreifende Familiengeschichte entwirft, die sich eher auf eine entfernte Vergangenheit als auf die Erzählgegenwart konzentriert:

Arguably, the *Roots* phenomenon suggests a direct connection between the resurgence of the neo-slave narrative and a concern with tracing familial and racial roots, a recursus to essentialism [...]. *Roots* is the classic example. [...] The structure reflects the desire to attach oneself to a past which is close to Africa, and thus to a slave past, rather than to engage with the nearer past. (2007: 75)

Newman formuliert hier die deutlichste Kritik an der vermeintlichen Rückkehr zu den Wurzeln: Essenzialismus.⁴⁹ Diese Beanstandung bezieht sich auf die Vorstellung eines Ursprungs, aus dem sich das wahre, organische und einheitliche Wesen einer Gemeinschaft und seiner Individuen ableitet. Herkunft im Sinne afrikanischer Wurzeln, so kann man Newman verstehen, liefert also eine vereinfachte und nostalgische, in der fernen Vergangenheit verhaftete Identitätsvorstellung. Der Vorwurf des Essenzialismus und die Vielschichtigkeit von Wurzeln als kulturelle Metapher bedingen einander. ‚Wurzeln‘ verbinden als kulturelle Metapher also einen identitätsstiftenden Raum mit zeitlicher, genauer gesagt genealogischer Kontinuität. Darüber hinaus suggerieren sie als biologische Metapher die organische, natürliche Einheit dieser Aspekte.

3.1.2 Rückkehr als *peak experience*

Am Ende des 117. Kapitels ändert sich die Erzählsituation schlagartig. Der Autor deckt auf, dass die Saga seine eigene Familiengeschichte ist: „Her heart pounding, and with Will gazing incredulously over her shoulder, Cynthia pulled back the blanket’s top fold – revealing a round brown face ... The baby boy, six weeks old, was *me*“ (RS: 702). Die dreiteilige Klimax innerhalb des ersten Satzteils, der Bindestrich, die Gedankenpunkte und nicht zuletzt die Kursivsetzung deuten auf einen entscheidenden Wendepunkt hin. Wenn der Autor sich als direkter Nachfahre Kunta Kintes zu erkennen gibt, verstärkt dies rückwirkend die Verheißungen und Absichten der Romanfiguren. Die zahlreichen Appelle der Vorfahren an die Über-

⁴⁹ Zur Begriffsklärung von ‚Essenzialismus‘, vgl. Nieragden (2008); vgl. auch Kap. 1.2.

lieferungen von der Heimat waren nicht vergebens, sondern haben einen performativen Effekt im Leben des Ich-Erzählers.⁵⁰ Gleichzeitig weckt diese Offenbarung der Verwandtschaftsverhältnisse neuerliche Erwartungen an das Ende des Romans; Haley enttäuscht diese Ansprüche nicht. Die letzten Kapitel bilden gleichzeitig eine Spiegelung, Auflösung und Klimax der anfänglichen Vorhersagen, die sich als Leitmotiv durch das ganze Buch ziehen: Der Kinte-Klan wird überleben.

Zunächst entwirft der Ich-Erzähler einen kurzen Abriss der Geschichten, die er von seinen Verwandten, insbesondere seiner Großmutter, über seine Vorfahren gehört hatte und die er der Gestaltung der Romanfiguren zugrunde legte. „I can remember, [...] always they would talk about the same things – snatches and patches of what later I’d learn was the long, cumulative family narrative that had been passed down across the generations“ (RS: 704). Dieser Satz ist bezeichnend für den Stil des Ich-Erzählers, der immer wieder über die Bedeutung von Familienbeziehungen und kulturellen Identifikationsstiftungen reflektiert und dann zu einer Einsicht kommt. In dieser Weise unterscheidet sich der Ich-Erzähler kaum von der Persönlichkeit des *focalizer*⁵¹ Kunta Kinte. Vielmehr heben die Gemeinsamkeiten als *focalizer*, die in der Erzähllogik auf Ahnenschaft verweisenden Parallelen zwischen den beiden Männern hervor.

Somit erscheint diese *Saga of an American Family* als eine afro-amerikanische Familiensaga, in der sich in der Generationenabfolge einer Familie „repräsentativ (im Sinne einer metaphorischen pars-pro-toto Relation)“ (Assmann 2006: 51) das Schicksal der gesamten schwarzafrikanischen Bevölkerung in Amerika spiegelt.⁵² Von den Erzählungen inspiriert, begibt sich der Erzähler auf die mühselige und abenteuerliche Suche nach dem afrikanischen Heimatort seiner Vorfahren. Bedeutend für einen Vergleich mit heutigen Reisenarrativen sind vor allem die An-

⁵⁰ Entsprechend der Grundannahme, dass auch autobiographische Erzähler immer literarische Konstrukte sind, und um den Fokus nicht auf die Frage nach der Authentizität des Geschriebenen zu richten, werde ich im Folgenden von Haleys autobiographischem oder ‚Ich-Erzähler‘ sprechen, der hier als autodiegetischer Erzähler fungiert.

⁵¹ Vgl. Wolf (2004: 65 f.).

⁵² Vgl. Newman (2007) zu *Roots* als „neo-slave narrative“ (75); Assmann (2009) zu Tradition und Typen der Familiensaga.

kunft des Ich-Erzählers in Afrika und seine Begegnungen mit den Einheimischen. So setzt er die Andersartigkeit Afrikas nachdrücklich in Szene:

The seventy-odd other villagers gathered closely around me [...] They were all staring at me. The eyes just raked me. Their foreheads were furrowed with their very intensity of staring. A kind of visceral surging or a churning sensation started up deep inside me; bewildered, I was wondering what on earth was this ... then in a little while it was rather as if some full-gale force realization rolled in on me: Many times in my life had I been among crowds of people, but never when *every one was jet black!* (RS: 171)

Der Ich-Erzähler lässt hier nicht den geringsten Zweifel an der Fremdheit seiner Umgebung aufkommen. Zunächst beschreibt er ein Gefühl oder eine Wahrnehmung in einfachen und umgangssprachlichen Sätzen, die ihn als naiv-ehrlichen (Kuntawürdigen Nachfahren) erscheinen lassen. Dann erschließt sich ihm jedoch in Momenten der Erkenntnis der Grund für sein Unbehagen („*full-gale [...] realization*“). In seiner Darstellung der Fremdheitserfahrung gebraucht Haley typische Stilmittel für Reiseberichte, insbesondere für Entdeckerliteratur. Vorerst betont er die Unmittelbarkeit und Authentizität seiner Erfahrungen. Kurz darauf setzt er jedoch seine Gabe zur Reflexion und Deduktion als unfehlbares Interpretationsinstrument für die ungewohnten Situationen ein.⁵³

Durch diese Doppelstrategie unterstützt er ein Gefühl der Entfremdung beziehungsweise seiner Objekt-Werdung, als die man sein Angestarrt-Werden durch die Afrikaner deuten kann.⁵⁴ Der Erzähler scheint jenes eingangs geschilderte Bedürfnis nach Authentizität zu stillen, das typisch ist für moderne Reisen. Denn, wie Lisle zusammenfasst: „the more difference displayed by locals, the more authentic the encounter is“ (Lisle 2006: 83). Die Abgrenzung von den Einheimischen dient somit einerseits als Selbstvergewisserungsstrategie, andererseits dazu, den Wert der Reise durch ‚authentische‘ Begegnungen zu steigern. Solch ein Authentizitätseffekt wird hier verstärkt, da das reisende und bewertende Individuum einer amorphen

⁵³ Vgl. u. a. Blanton (2002); Holland/Huggan (2000: 69 ff.); Lisle (2006: 83 ff.).

⁵⁴ Anstatt wahrhaftige Zweifel über das Wesen des Eigenen aufkommen zu lassen, verstärkt diese Skizze des kollektiven Starrens auf das individuelle Subjekt vielmehr den Wagemut des Letzteren. Für eine ausführliche Studie über die Bedeutung des Blicks als *Objectification* in der Entdeckerliteratur vgl. Pratt (1992).

Masse von Einheimischen gegenübersteht. Andererseits gewährt der Ich-Erzähler diesem Zustand des Angestarrt-Werdens keine lange Dauer, sondern gewinnt rasch wieder die subjektive, also bewertende und interpretierende Machtposition, indem er seine Empfindungen auf die Hautfarbe zurückführt. Es entsteht eine Analogisierung zwischen geographischer Entfernung und kultureller Rückständigkeit, so als würde sich die Geschichte linear entwickeln und das afrikanische Dorf läge noch an einem unberührten Punkt in der Vergangenheit (vgl. ebd.: 83 ff.).

Der Ich-Erzähler beschreibt seine Erfahrung – seine Reise nicht nur in irgendeine möglichst exotische Ferne, sondern zu den eigenen Wurzeln – somit im Sinne eines romantischen Paradigmas, in dem Einheimische als ‚edle Wilde‘ einer naturverbundenen und ursprünglicheren Kultur erscheinen (ebd.: 85). Dadurch kann sich der Reisende selbst mit den vermeintlich unberührten Wurzeln seines Stammes verbinden und somit nicht nur seine Überlegenheit, sondern auch seine Anteilnahme an der mythischen afrikanischen Ursprünglichkeit rechtfertigen. Das Problem einer solchen Darstellung ist, wie Lisle erläutert:

The difficulty, of course, is that these ‘backward’ places now reveal signs of modernity and Westernisation [...] The discourse of nostalgia is crucial in travel writing because it provides a retreat into an air-brushed past which allows both readers and writers to avoid the anxieties and difficulties of a post-colonial and globalised present. (2006: 25)

Nostalgie erscheint demnach als eine Form der Romantisierung, also eine Projektion von ‚besseren‘, ‚ursprünglicheren‘ und ‚authentischeren‘ Zeiten und Lebensweisen auf unbekannte oder weniger vertraute Orte und Kulturen. Matthew Frye Jacobson bringt den Erfolg und die Problematik dieser Romantisierung in *Roots* auf den Punkt:

It was in part the narrative’s powerful contrast between “assimilated Americanness” and an “exotic,” premodern village past that gave *Roots* its appeal across lines of ethnicity and color, [...] not an African-American story, not even an American story, exactly, but a modern one – a story that “speaks for all of us everywhere.” (2006: 44)

Der Herkunftsort scheint weniger Kulturraum der Gegenwart als ein „imaginary homeland“ (Rushdie 2010) oder eine „materielle Metapher“ (Basu 2004:156)⁵⁵ für abstraktere Wünsche der kulturellen Zugehörigkeit und Selbstfindung zu sein. Im Fall von *Roots* erzeugt diese Nostalgie ein romantisches Szenario von Unberührtheit, das den Authentizitäts-Topoi von Reiseliteratur entspricht. Denn der Ich-Erzähler schreibt der schwarzen Hautfarbe nicht nur eine befremdliche Wirkung zu, sondern auch, dass sie mit einem reineren Wesen verbunden sei: „even harder, another gale-force mention hit me: I felt myself some variety of a hybrid ... I felt somehow impure among the pure; it was a terribly shaming feeling“ (RS: 717). Eine Koppelung von schwarzer Hautfarbe und seelischer Unberührtheit hat auch schon in früheren Kapiteln des Romans den Anschein einer moralischen Überlegenheit der Schwarzafrikaner erweckt. Es scheint eine Art von zivilisatorischer Dekadenz – nämlich die ‚Hybridisierung‘ in Amerika – vorgefallen zu sein. Gleichzeitig vermag Haleys Ich-Erzähler sich wie ein verlorener Sohn mit dieser Gruppe zu vereinen. Seine kurz angedeuteten Selbstzweifel, sein Gefühl, ein Hybride unter den „Puren“ (ebd.) zu sein, unterstreichen also letztlich den Wagemut des Reisenden und die Unmittelbarkeit seiner Erfahrung.

Den Höhepunkt der Rückkehr bietet die Schilderung der „peak experience“ (RS: 717)⁵⁶. Es folgt eine rituelle Nacherzählung der Familiengeschichte und die Integration des Ich-Erzählers in die afrikanische Gemeinde:

I managed to fumble from my duffelbag my basic notebook, whose first pages containing grandma’s story I showed to an interpreter. [...] he spoke rapidly while showing it to the old *griot*, who became agitated; he got up, exclaiming to the people, gesturing at my notebook in the interpreter’s hand, and they all got agitated. (RS: 720)

Somit findet der Ich-Erzähler das Ziel seiner Reise, nicht nur geographisch, sondern auch als Überlieferung seiner Familiengeschichte: Ein sogenannter *griot*, ein Stammesweiser, kann die lange Geschichte des Kinte-Klans bis zu dem Tag erzählen, als ein Junge namens Kunta zum Jagen fortging und nicht mehr wieder-

⁵⁵ Übersetzung der Autorin. Original: „material metaphor“.

⁵⁶ Basu (2004) diskutiert Haleys Verwendung des Ausdrucks im Zusammenhang mit sakralen Erfahrungen und Pilgerreisen (vgl. ebd.: 170 ff.).

kehrte. Diese Wiederkehr des Vorfahren Kunta Kinte vollführt nun das Alter Ego des Autors. Schließlich wird der Erzähler von den „Puren“ (RS: 717) als eine Art verlorener Sohn willkommen geheißen: „Praise to Allah for one long lost from us whom Allah has returned.“ (RS: 720)

The woman who broke free from the moving circle [, h]er jet-black face deeply contorting, the woman came charging toward me, her bare feet slapping at the earth, and snatching her baby free, she thrust it at me almost roughly, the gesture saying “Take it!” [...] I wouldn’t learn until maybe a year later from a Harvard University professor [...] „You didn’t know you were participating in one of the oldest ceremonies of humanmind, called ‘The laying of hands’! In their way, they were telling you ‘Through this flesh, which is us, we are you, and you are us!’ (RS: 720)

In diesem Ritual wird der Erzähler nunmehr als direkter Nachfahre Kunta Kintes in die Gemeinde integriert. Roots funktioniert somit nach dem Prinzip einer Art rückwertiger Verstärkung. Denn die gesamte, in den ersten 116 Kapiteln erzählte Geschichte wird rückwirkend in den letzten, als autobiographisch gekennzeichneten Kapiteln gespiegelt und verstärkt. Indem der Ich-Erzähler zurückreist, begegnet er einer Welt, die ihm einerseits aus Geschichten vertraut, andererseits doch auch völlig fremd ist. Diese Bewegung zurück zum Ursprung bildet also sowohl eine verdichtete Spiegelung als auch die Fortführung und den Höhepunkt der bisherigen Generationen. Dies wird durchgehend deutlich in den Gemeinsamkeiten, die der Ich-Erzähler und Kunta Kinte aufweisen, und strukturell insbesondere durch die Bedeutung des Initiationsrituals untermauert. Diese rituelle Eingliederung macht Rüdiger Kunow zum Kernstück eines „‘return-to-roots’-formula“ (2002: 202) sowie zum Hauptanlass für seine Kritik daran. Kunows Konzeption des ‚return-to-roots‘-Schemas ist auf vielfache Weise aufschlussreich für die vorliegende Arbeit. Denn es verdichtet einige Strukturmomente, die sich durchaus mit jenen von Reisenarrativen in Zusammenhang bringen lassen:

There is the alienated member of an ethnic group; there is the trauma which is cured by a tribal elder [...]. This discursive construction in which dislocation is finally overcome by ‘re-location’, [...] has [...] a double function. On the level of *histoire*, it solves the identity crisis of a fictional character by reinstating him/her within an ethnic home space. On the level of the *discours*, it provides closure for the national cultural geography by a moment of ultimate arrival, inside a carefully circumscribed ethnic locality. (Ebd.: 202)

Diese Beschreibung ist zutreffend für *Roots*. Denn die Erfüllung oder vielmehr die Vollendung dieser Tests und Herausforderungen vollbringt erst der autobiographische Erzähler. Gerade ein solches erfüllendes Ritual bildet den Ausgangspunkt für Kunows Kritik, die die Umgebung dieses Rituals als ‚ethnic comfort zone‘ (ebd.: 207) beschreibt. In Anbetracht von *Roots* könnte man auch sagen, dass die Ankunft des Ich-Erzählers in Juffure eine ‚Romanze der Vergangenheit‘ (vgl. Bhabha 2008: 13)⁵⁷ erzählt.

Durch diese nostalgische Inszenierung des Herkunftsortes und des kontinuierlichen Herkunftsnarrativs gewinnt der Roman seine ambivalente Qualität: Er gilt als Erzählung der afrikanischen Minderheit in den Vereinigten Staaten von Amerika. Seine Wirkung als solch ein sozialkritisches Symbol erfährt er gerade durch die kindliche, unberührte und in gewisser Weise auch unschuldige Darstellung der afrikanischen Figuren und des afrikanischen Herkunftsortes. Dadurch zeigt sich zugleich die problematische Seite des Romans, der Ideen von Herkunft illusorisch verankert.⁵⁸ Denn Haleys Erzählung einer schwarzafrikanischen Familiensage steht in einer Tradition des Widerstandes, die Paul Gilroy folgendermaßen charakterisiert:

The need to locate cultural or ethnic roots and then to use the idea of being in touch with as a means to refigure the cartography of dispersal and exile is perhaps best understood as a simple and direct response to the varieties of racism which have denied the historical character of black experience [...]. (1993: 112)

⁵⁷ Übersetzung der Autorin. Original: „romance of the past“.

⁵⁸ In diesem Zusammenhang ist es interessant, *Rhizom* und *Roots* in Beziehung zu setzen, da sie die Funktion der ‚Wurzel‘ als Symbol des Widerstandes von (postkolonialen) Minderheiten problematisieren. Schließlich ist es das primäre Anliegen von Deleuze und Guattari, europäische Essenzialismen abzubauen und das eurozentristische Denken zu kritisieren. Gleichzeitig kritisiert Haley die Versklavung und Unterdrückung von Schwarzafrikanern durch die beziehungsweise in den Vereinigten Staaten. Die Vorwürfe scheinen also in eine ähnliche Richtung zu zielen – gegen die dominante Kultur. Dennoch sind die verschiedenen Arten, wie diese Vorwürfe vorgetragen werden, derart unterschiedlich, dass sie gemeinsam auf einzigartige Weise das Konfliktpotenzial der ‚Wurzel‘ als kulturelle Metapher aufwerfen. Denn das Rhizom bedeutet in gewisser Weise eine Abkehr von einem ‚postkolonialen‘ Widerstand, der sich seinerseits auf Ursprünge, Einheiten und (bessere) Subjekte berufen kann.

In Gilroys Analyse verspricht diese direkte Reaktion wenig Aussicht auf Erfolg. Denn sie vermag einen ‚ethnischen Absolutismus‘ (ebd.: 30)⁵⁹ zu erzeugen; sie bedient sich also ähnlicher Essenzialisierungsmechanismen wie das Selbstbild der weißen Unterdrückter:

In particular, this legacy conditions the continuing aspiration to acquire a supposedly authentic, natural, and stable „rooted“ identity. This invariant identity is in turn the premise of a thinking of “racial” self that is both socialized and unified by its connection with other kindred souls [...]. (Ebd.: 30 ff.)

So vermag also auch ein Gebrauch der Wurzel-Metaphorik im Sinne einer ‚identity politics‘ von Minderheiten illusorische Identitätsansprüche zu erzeugen und Feindbilder zu forcieren. Gerade ein solcher ideologischer Zusammenhang von Wurzel-Metaphorik und Identitätszuschreibungen ist im Zuge der zunehmenden Bewegung – zugunsten von Routen, Relationen und Zwischenzuständen – kritisiert worden. So bietet das Rhizom für Gilroy einen Ausgangspunkt, um solchen Forderungen nach Authentizität ihre mythologisch inspirierten Ansprüche abzusprechen – „in the name of rhizomorphic, (s. Deleuze & Guattari), routed, diaspora cultures“ (Gilroy 1993: 28). Diese Risiken der Ideologisierung einer fernen Heimat bestehen umso mehr in Zeiten der Globalisierung, wenn man die Rolle der weltweiten (Prä-)Medialisierung beachtet.⁶⁰

Doch die Verbreitung und Verwendung von *roots*-Topoi kann nicht nur das Risiko bergen, dass diese in ethnozentrischer Weise neue Ideologien kreieren. Ebenso führt sie zu einer Art von Aushöhlung von innen. So weist Trinh T. Minh-Ha darauf hin, dass *roots* ihren widerständigen Impetus verloren haben: „Every notion in vogue, including the retrieval of ‚roots‘ value, is necessarily exploited and recuperated. [...] Today, planned authenticity is rife; as a product of hegemony and remarkable counterpart of universal standardization [...]“ (2008: 249). In diesem Zitat erscheint die Suche nach den Wurzeln also als standardisiertes Normalver-

⁵⁹ Übersetzung der Autorin. Original: „ethnocentrism and ethnic absolutism“.

⁶⁰ Wie Appadurai, der auf die Gefahr neuer Ideologien hinweist: „These invented homelands, which constitute the mediascapes of deterritorialized groups, can often become sufficiently fantastic and one-sided that they provide the material for new ideoscapes in which ethnic conflicts can begin to erupt“ (2003: 38).

halten von Minderheiten, das letztlich doch nur deren Beschwichtigung, keinesfalls deren Emanzipation dient. Vielmehr kann man in diesem ‚reifen‘ Versprechen von Authentizität den Kern des eingangs skizzierten Paradoxons zeitgenössischen Reisens als versuchte Flucht aus der universellen Standardisierung erkennen.

Somit äußert Matthew Frye Jacobson in seiner Monographie *Roots too* Kritik an der Vermarktung und an der bürgerlichen Aneignung von ‚Wurzeln‘ – im Sinne eines antimodernistischen Authentizitätsversprechens fernab „von den homogenisierenden Kräften von Massenproduktion und -verbrauch“ (Jacobson 2006: 23).⁶¹ Darin deutet er die „roots craze“ (ebd.: 4) keineswegs als postkoloniale Widerstandsbewegung, sondern vielmehr als „white ethnic revival“ (ebd.) und somit als Teil eines Diskurses, in dem die partikularen ethnischen Identitäten zur nationalen Selbstvergewisserung als multikulturelle Gesellschaft beitragen:

Roots speaks to all of us, certainly; but for all of us? The print and televised versions of *Roots* gave the history of slavery the broadest public airing it had ever received in American culture, and yet Haley's narrative was quickly appropriated as a moveable template for considering *anyone's* familial origins in *any* distant village [...] If *Roots* brought black history to life, so it did bring an unusual leash of romance to the work of genealogical discovery. (Ebd.: 42 ff.)

Wie werden die Erfahrungen von Herkunft nun also in zeitgenössischen Romanen und Filmen inszeniert? Es verwundert somit nicht, dass *Roots* dem globalem *roots tourism* zu Popularität verholfen hat. Denn all jene eingangs zitierten Zweifel, die Guelke und Timothy äußern (2008: 12) – wie die Treffen mit den Einheimischen verlaufen mögen, wie sich die Erinnerung der Vorfahren mit der sozialpolitischen Gegenwart vereinen lässt, ob die Reisenden womöglich als ‚Touristen‘ ausgegrenzt werden – sie werden spätestens durch die rituelle Eingliederung Haleys in die afrikanische Gemeinschaft am Herkunftsort der Vorfahren beigelegt.

So läuft die ganze Erzählung auf eine, wie Kunow es nennt, doppelte *closure* hin. Der Erzähler findet seinen Herkunftsort, seine afrikanische Gemeinschaft, seine Wurzeln. Die Rückreise Haleys greift das erste Kapitel mit Kunta Kintes Geburt in Juffure wieder auf und schließt somit die letzten Lücken im kontinuierlichen und

⁶¹ Übersetzung der Autorin. Original: „homogenizing forces of mass production and consumption“.

symbolischen Herkunftsnarrativ. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass *Roots* ein gesellschaftskritisches Herkunftsnarrativ erzählt, das sich der schwarzen Minderheit und ihrer Versklavung widmet. Doch während der Großteil des Romans aus dem Bemühen besteht, der Minderheit eine Stimme zu verleihen, werden die Einwohner von Juffure bei Haleys Rückreise doch als ‚schwarze Masse‘ in der Tradition von ‚edlen Wilden‘ dargestellt. Während die Vereinigten Staaten mit der dort praktizierten Sklavenhaltung als fortwährende Konfliktzone dargestellt werden, erscheint der (vermeintliche) Ursprungsort als ‚comfort zone‘ (Kunow 2002: 207). Die Begegnungen mit den Afrikanern in Juffure bestätigen und bestärken den Ich-Erzähler in seiner Mission, vom Schicksal der Schwarzafrikaner zu erzählen. Es besteht kein Zweifel darüber, mit wem sich der Erzähler identifiziert und dass er schließlich als eine Art verlorener Sohn in diese Gemeinschaft eingegliedert wird.

Somit ergibt die Analyse von *Roots* ein Memo-Mobilé, das sich in Anlehnung an Kunows „return-to-roots“-formula“ als *roots formula* benennen und konzipieren lässt. Gleichzeitig spielen jedoch auch Aspekte eine Rolle, die bei Kunow nicht ausschlaggebend sind, für die folgenden Analysen jedoch von Bedeutung sind. *Roots* sind das strukturgebende Leitmotiv dieses Memo-Mobilés, in dem Erinnerung, Abstammung und Überlieferung als eine kontinuierliche Familiensaga erscheinen. Diese gipfelt in der Personalisierung des Erzählers als autobiographischer und erlebender Ich-Erzähler im letzten Teil des Buches. Seine *peak experience* der Eingliederung könnte man dann im Sinne Kunows als Ankunft in einer ethnischen Komfortzone und somit als diskursive *closure* verstehen.

Ferner stimulieren die Herkunftsreise und insbesondere die rituelle Aufnahme den Autor zu seiner Mission, vom Leid seiner Vorfahren zu berichten, stellvertretend für alle Schwarzafrikaner jenseits von Afrika: „Flying homeward from Dakar, I decided to write a book. My own ancestors , would automatically also be a symbolic saga of all African-descent people“ (RS: 72). Eben diese Erzählung stellt der Roman dar. Die Erlebnisse und Wahrnehmungen der Vorfahren, die das Personal bilden, das Miterleben ihrer Qualen, Leiden aber auch Freuden sind die erzählte Vollendung der Nacherfahrung: Sie begründen nicht nur die Reise zum Herkunftsort, sondern auch die Mission, das Schicksal der eigenen Familien zu

erzählen. Die Erzählung macht die Familiensaga für jeden Leser nacherfahrbar. In diesem Sinne kann man also *Roots* als Beispiel einer rückwirkend verstärkenden Nacherfahrung verstehen.

3.2 *Roots formula* und *road genre*. Zusammenfassende Darstellung

Nach dieser Besprechung von Alex Haleys *Roots* lassen sich nun die wichtigsten Merkmale des *roots formula* im Zusammenhang mit denen des *road genre* zusammenfassen. Es soll jedoch keine umfassende Gattungsbestimmung geleistet werden. Vielmehr sollen die wichtigsten Punkte im Hinblick auf die folgenden Analysen akzentuiert und als erzählanalytisches Gerüst vorangestellt werden. Diese Gegenüberstellung orientiert sich an Kunows Darstellung des „return-to-roots“-formula“ (2002: 202), da dieses Schema wesentliche Punkte der Suche nach den Wurzeln aufschlussreich festhält. Darüber hinaus werden im Folgenden noch weitere Punkte angeführt, die insbesondere die Reise betreffen und in Kunows Darstellung keine wesentliche Rolle spielen. Somit wird der Begriff *roots formula* in Anlehnung an Kunows „return-to-roots“-formula“ konzipiert, ohne diesem vollkommen zu entsprechen. Der Begriff *roots formula* wird außerdem gewählt, da er den Gegensatz von *roots formula* und *road genre*, deren Merkmale auch *roots trip narratives* betreffen, prägnant ausdrückt.

Somit liegt selbstverständlich eine Schematisierung von *roots formula* und *road genre* vor, die den jeweiligen Textgruppen und ihren Einzelbeispielen keineswegs gerecht werden kann. Doch vertritt diese Arbeit eine „pragmatische Position der jüngeren Gattungsforschung“ und versteht Gattungen als „offene Ensembles veränderlicher Elemente [...]“ (Nünning/Rupp 2011: 12). Als solche offenen Ensembles werden auch *roots formula* und *road genre* verstanden. Diese Arbeit ist sich bewusst, dass Gattungsbestimmungen die Auswahl und Besprechung ihrer Gegenstände zuspitzen, indem sie bestimmte Merkmale betonen.

Gattungskennzeichnungen sind keineswegs selbstverständlich, sondern selektiv, denn „die Deutung fiktiver Welten und mit ihr die Aktualisierung von Gattungsmustern ist ein konstruktiver Akt“ (Gymnich/Neumann 2007: 45). Gattungsbestimmungen zollen also dieser wissenschaftlichen Eigenverantwortung Tribut. In einer Zeit der Trans-, Inter- und Postdisziplinarität sind Gattungen

weniger eine Bastion der scheinbaren Deutlichkeiten als ein Zeugnis der bewussten Selektionsprozesse. Sie ermöglichen es, Ergebnisse aufschlussreich und anschlussfähig zu bündeln. Dies ist das Ziel der vorliegenden Arbeit. Denn die pointierte Darstellung von *roots formula* und *road genre* ermöglicht es, die kulturelle Aussagekraft zeitgenössischer *roots trip narratives* zu fokussieren und als symptomatische Narrative im Kontext der Globalisierung zu interpretieren.

Wichtige Vergleichsmomente von Merkmalen des *roots formula* und des *road genre*

<p><i>Memo-Mobilé</i></p> <p>Reise als Selbsterfahrung, Entwicklungsnarrativ: erfolgreich, vergangenheitsorientiert, zielgerichtet, pilgerartig</p> <p>„peak experience“ durch Ritual am Ursprungsort</p> <p><i>Closure</i> durch erfolgreiche Reise und rückwirkende Verstärkung, kontinuierliches Herkunftsnarrativ</p> <p><i>Figuren</i></p> <p>Bedürfnis nach kontinuierlichem Herkunftsnarrativ und eindeutiger Zugehörigkeit bzw. Eingliederung</p> <p>Identifikation als Mitglied der Ursprungsgemeinschaft</p> <p>nostalgisch-romantisch, Bedürfnis nach Authentizität durch Herkunftsnarrativ</p>	<p><i>Memo-Mobilé</i></p> <p>Reise als Selbsterfahrung, Entwicklungsnarrativ: enttäuscht und/oder unentwegt unterwegs, im Moment/Lebensgefühl aufgehen, episodisch, pikaresk</p> <p>Dramaturgische Wendepunkte durch Begegnungen unterwegs</p> <p>Keine <i>closure</i>, immer neuer Aufbruch, unerwartete Begegnungen und oft ungewisses Ende</p> <p><i>Figuren</i></p> <p>Bedürfnis nach Ausbruch aus dem Alltag, Unterwegssein und Freiheit</p> <p>Außenseiter/Pikaros</p> <p>rebellisch-romantisch, Bedürfnis nach Ausbruch aus Gesellschaft</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p><i>Figurenkonstellationen</i></p> <p>Hauptfigur als Reisender wird durch Einheimische als eine Art ‚verlorener Sohn‘ willkommen geheißen, trägt eindeutige Züge der Vorfahren</p> <p><i>Leitmetapher</i></p> <p>‚Wurzeln‘ als Sinnbild einer eindeutigen (biologischen und kulturellen) Zugehörigkeit und eines Ursprungs</p>	<p><i>Figurenkonstellationen</i></p> <p>Kontrastreiche Reisegruppen, z. B. <i>road buddies</i> wie Sal Paradise und Dean Moriarty, <i>outlaw couple</i> wie Bonny und Clyde etc.</p> <p>Gemeinsame Reisen intensivieren die Konflikte und ermöglichen auch Annäherung</p> <p><i>Leitmetapher</i></p> <p>‚<i>Western frontier</i>‘ als Sinnbild einer Freiheitsutopie als Tabula rasa</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

4. *ROOTS TRIP NARRATIVES* ALS EMERGENTES GENRE

4.1 Tony Gatlifs *Exils* (2004). Ein Fußmarsch nach Algerien als *roots trip movie*

In dem Film *Exils* (2004, *EX*)⁶² des Regisseurs, Drehbuchautors und Produzenten Tony Gatlif begibt sich das junge Ausreißerpaar Zano (Romain Duris) und Naïma (Lubna Azabal) kurz entschlossen auf eine Wanderung von Paris nach Algerien, also in das Heimatland ihrer Vorfahren. Die Beziehung zwischen dem nordafrikanischen Land und Frankreich ist durch die Kolonialzeit und den Unabhängigkeitskrieg bestimmt, dessen Brutalität Robert Stam zusammenfasst: „a war that raged from 1954 to 1962, costing France 20,000 lives and Algeria infinitely more [...]“ (2003: 22).⁶³

Die soziokulturellen Nachwirkungen dieses Krieges haben die französischen Filmproduktionen der vergangenen Jahre maßgeblich geprägt. Dieser Einfluss macht sich insbesondere in Filmen bemerkbar, die sich mit den Erfahrungswelten der Nachfahren algerischer Einwanderer beschäftigen.⁶⁴ Die konfliktreichen Identifikationsprozesse dieser Nachfahren stehen immer noch im Zeichen des Algerienkriegs und seiner Nachwirkungen:

As a profoundly significant political rupture with France, the Algerian War marked the decline and fracture of an imperial order, whose ruinous fragments still remain lethally present both in France and Algeria. [...]

⁶² Die deutschen Übersetzungen in diesem Kapitel wurden den Untertiteln der Arsenal Filmverleih DVD entnommen. Dieses Kapitel enthält Passagen eines Aufsatzes, der voraussichtlich unter dem Titel „Ein Ziel jenseits der Gattungsgrenzen? Roadmovies, Exil und die Idee einer Ankunft“ in Thiele/von Hagen (Hg.) erscheinen wird.

⁶³ Vgl. Brisley (2012) für eine ebenso profunde wie aufschlussreiche Besprechung von Darstellungen des Algerienkrieges und deren strategische oder ideologische Implikation.

⁶⁴ Cornelia Ruhe spricht in diesem Zusammenhang von *Cinéma beur* (2006) als „[neuem] Genre des französischen Films“. Der Begriff ‚beur‘ ist allerdings politisch problematisch und vielseitig diskutiert worden, vgl. auch Benraouane 2003; Bloom 2006. Der springende Punkt an dieser Stelle ist, dass sich bereits eine Ikonographie der Vorstädte im französischen Kino etabliert hat, die hier zugleich Assoziationen zu Zanos Verbitterung weckt.

In France, questions of national belonging are still under consideration. In particular, the sons and daughters of *harkis*, Algerians who served as volunteers in the French Army between 1954 and 1962, remain politically and socially marked both in France and Algeria. (Bloom 2006: 136)

Mit seiner Betrachtung betont Peter Bloom die Bedeutung dieser komplexen kulturellen Nachwehen der Kriegserfahrungen. Vor diesem Hintergrund eröffnet sich die vielschichtige Bedeutung von Gatlifs Filmtitel *Exils*. Zano ist ein Nachfahre europäischer Siedler, die Algerien liebten und es doch zu Kriegsende verlassen mussten. Er verehrt seinen Großvater, der als Anti-Kolonialist zu Tode gefoltert wurde. Naïma hingegen stammt von einem algerischen Vater ab (die Mutter wird nie erwähnt), der jedoch nie Arabisch mit ihr sprechen, sogar überhaupt nicht von Algerien sprechen wollte.⁶⁵ *Exils* widmet sich den diffizilen Erfahrungs- und Selbstbestimmungshorizonten von Zano und Naïma, die mit ihren eigenen Sehnsüchten und Ängsten zurechtkommen müssen. In Frankreich aufgewachsen, fühlen sich Zano und Naïma dennoch als emotionale Exilanten. Ihre urbane Umgebung kann ihnen keinen Zugang zu den Vorfahren, keine identitätsstiftenden Familienbande, kein Heim bieten.

Exils spielt jedoch nicht in den Betonbauten der französischen Vorstädte, sondern verlässt dieses Setting gleich zu Beginn. Anstatt Konflikte in urbanen sozialen Brennpunkten zu zeigen, schickt der Film seine Protagonisten auf die Reise. Der gräulich-urbane Alltag stimuliert zu einer Flucht, die gleichzeitig eine Identitätssuche darstellt. Gatlifs Film nutzt die Konventionen des *road movie* als Rahmen, an dem er sich stößt und den er überschreitet, um die oftmals widersprüchlichen Empfindungen des Exils und die verschiedenen Arten von Ankunft, die seine beiden Helden erfahren, darzustellen.

⁶⁵ Auf Grund von Naïmas ablehnender Haltung gegenüber Algerien, die sie offensichtlich von ihrem Vater übernommen hat, gewinnt man den Eindruck, Naïma stamme von einem, in Blooms Zitat bereits angeführten, *harki* ab. Allerdings erweckt der Film nur diesen Eindruck, ohne ihn je explizit zu machen. Vgl. zur Geschichte und Problematik der *harkis* auch Benraouane (2003).

4.1.1 Zano und Naïma. Ein *outlaw couple* auf Pilgerreise

Schon die ersten Szenen erwecken den Eindruck von Fernweh. Zunächst ist Musik zu hören, ein trommelnder Rhythmus und ein von einer heiseren Frauenstimme hervorgestoßener Appell: „It’s important to speak about those, who are absent [...] it’s urgent, it’s an emergency [...] to talk about freedom“ (*EX*: 0.00.26).⁶⁶ Diese Musik, deren verschiedene Modulationen den Film begleiten werden, kennzeichnet hier den schwelend-drängenden Gemütszustand der Protagonisten sowie den insgesamt sozialkritischen Ton des Films. Gleich zu Beginn wird in diesem Soundtrack erklärt, es sei „ein Notfall, über Freiheit zu sprechen“ und für „die, die nicht da sind“. In dieser Forderung klingt an, was Mazierska und Rascaroli in Anlehnung an David Laderman als Gattungskern der *road movies* und als grundlegende Verbindung zwischen deren amerikanischen und europäischen Varianten ansehen: die Reise als kulturelle Kritik (Laderman 2002: 4, Mazierska/Rascaroli 2006: 4).

Unterdessen zeigt die Kamera zunächst aus nächster Nähe Zanos Rücken. Dann bewegt sie sich zurück, bis sie seinen gesamten nackten Oberkörper vor einem urbanen Pariser Panorama zeigt. Die Fensterscheibe links im Bild spiegelt den rechts schräg im Bild verlaufenden *boulevard périphérique* wider. Es scheint, als würden sich die Fortführung der Straße und die ihres Spiegelbildes an jenem Punkt am hellblauen Horizont treffen würden, den Zano selbst anvisiert. So drückt sich hier – mit Zano als am Fenster stehendem romantischem Träumer – die Sehnsucht nach einem Fluchtpunkt aus.⁶⁷ Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die beklemmend wirkende Dunkelheit des Zimmers, das den Ausblick einrahmt.

⁶⁶ Original auf Englisch.

⁶⁷ Diese Szene des einsamen Individuums am Fenster ist auch ein grundlegender Topos für Caren Kaplans „exile poetics“ (1996: 33). Diese ‚Poetik‘ stellt wesentlich eine Kritik an der Aneignung von Topoi des Exils durch Schriftsteller, die sich allenfalls im freiwilligen Exil befinden, dar. *Roots tourists* stellen einen Testfall für dieses Argument dar, denn sie verbinden als Nachfahren die Aspekte eines empfundenen Exils, ohne selbst zur Ausreise gezwungen worden zu sein. *Exils* bietet eine solche Grauzone, worin Empfindungen des Exils und touristische Freiheiten verschmelzen. In dem Zusammenhang kann man anmerken, dass *Exils* durch seinen Rückgriff auf die populären Konventionen des *road movie* grundsätzlich den genialen Gestus, der die „exile poetics“ (ebd.) prägt und der in gewisser Weise auch das *Accented Cinema* bestimmt, unterwandert. Vgl. zur selbstbewussten Adaptation von Hollywood Genre im europäischen Film auch Ruhe (2006: insb. 50 ff.).



Abb. 1: 0.01.39

Im *road movie* dient die Straße als Projektionsfläche für Träume von einer Flucht aus dem Alltag und von romantischer Rebellion für diejenigen, die sich eingeschränkt, am falschen Ort oder unterdrückt fühlen (Cohan/Hark 1997: 1 ff.). Der *boulevard périphérique* kann stattdessen als ein Symbol europäischer Peripherie im Zentrum stehen, als Zeichen einer Art ‚inneren Peripherie‘, die zugleich eine gesellschaftliche Grenze aufzeigt. So stellt die Filmwissenschaftlerin Martine Beugnet fest: „the *périph*‘ (Short for *périphérique*, or ring road) became synonymous with a frontier, the physical and symbolic boundary with what was cast as a surrounding wasteland“ (Beugnet 2004: 290). Der *boulevard périphérique* bildet somit eine Antithese zur *western frontier* als Utopie eines unzivilisierten Freiraums (vgl. Cohan/Hark 1997: 1). Gerade die symbolische Aufladung dieser Ringstraße in der französischen Hauptstadt macht den Fluchtpunkt am Horizont jedoch umso bedeutender. Nicht die Tabula rasa der unendlichen, unzivilisierten Weite lockt zum Aufbruch, sondern der erinnerungsträchtige Geburtsort der Vorfahren; keine Utopie des menschenleeren Westens, sondern eine auf die Familiengeschichte gerichtete Hoffnung auf Zugehörigkeit und Gemeinschaft stimulieren den *road trip*.

„Et si on allait en Algérie?“ (EX: 0.03.14).⁶⁸ Diese Frage stellt Zano, nachdem sich die Kamera noch weiter entfernt hat und seinen nackten Körper in einem chaotischen Zimmer gezeigt hat. Langsam und verbittert hat er sein Glas aus dem Fenster geworfen. Die Kamera scheint das Glas schon zu erwarten, denn sie filmt den Fall aus einer Froschperspektive außerhalb des Hauses, so dass im Hintergrund dessen hässlich-eintönige Gebäudefassade sichtbar wird. Diese Einstellung evoziert die Tristesse der Ausgangssituation, indem sie effektiv auf eine ganze Darstellungstradition der *banlieue* verweist (vgl. Ruhe 2006: 41, 257).



Abb. 2: 0.02.13.

Die Kamera zeigt Naïma, die nackt im Bett mit Eis spielt. Die schöne junge Frau bewegt sich lasziv im Rhythmus. Wenn Zano die Musik an einer Stereoanlage abdreht, entsteht ein kurzer Irritationsmoment, wenn deutlich wird, dass die Musik kein extradiegetischer Soundtrack war, sondern eine intradiegetische Auswahl der beiden Darsteller – kein Soundtrack als assoziativ unterstützende Begleitmusik also. Ähnlich irritierend und mittelbar wie die Musik sind auch Perspektiven und Schnitt dieser ersten Sequenzen, so zum Beispiel die vorausschauende Kamera, die sich eigenwillig von den Protagonisten und ihren Handlungen entfernt. Die Musik lässt sich weder dem Blick Zanos noch einer anderen personalen Perspektive zuordnen.

⁶⁸ „Wie wärs, wenn wir nach Algerien gingen?“

Die Montage derart unterschiedlicher Einstellungen steht im Gegensatz zur Konvention des ‚unsichtbaren Schnitts‘ im klassischen Hollywoodfilm. Immer wieder lenkt die Montage in *Exils* so die Aufmerksamkeit auf die Mittelbarkeit des Films und lässt die Zuschauer sich ihrer performativen Rolle bewusst werden. Naficy bezeichnet derartige Kontraste zwischen beengender und offener Filmsprache sowie die irritierende Verwendung von Musik und Ton als Kennzeichen des *Accented Cinema. Diasporic and Exilic Filmmaking* (2001). Demnach evozieren strikte Linien und enge Räume, die kaum Platz für Atmung, Bewegung, geschweige denn eine freie Entfaltung der Identität lassen und ihre Figuren psychologisch einengen, die Konditionen des Gastlandes.

Diese starren Eindrücke stehen in deutlichem Gegensatz zu weiten, natürlichen Aufnahmen, die Nostalgie für das Heimatland ausdrücken. Solche überhöhten Arrangements sowie der selbstreflexive Gebrauch von Musik audiovisualisieren das Exil laut Naficy als einen beängstigenden, unabwendbaren und andauernden Zustand der Liminalität. In seiner Theorie des *Accented Cinema* definiert Hamid Naficy ‚Exil‘ als Zustand der Liminalität:

But exile can result in an agonistic form of liminality characterized by oscillation between the extremes. It is a slipzone of anxiety and imperfection, where life hovers between the heights of ecstasy and confidence and the depths of despondency and doubt. (Ebd.: 12)

Als nervenaufreibend und verunsichernd betrachtet Naficy das liminale Exil – aber auch als leidenschaftliche Quelle künstlerischer Kreativität (ebd.: 6). Naficys Theorie bietet eine wertvolle Interpretationsergänzung zu den Gattungsmerkmalen des *road movie*, indem sie die kulturkritische Symbolkraft von filmischen Mitteln im Bezug auf zeitgenössische Migrationsthemen, insbesondere die Identitätssuche der Protagonisten, hervorhebt (ebd.).

Diese Interpretation cineastischer Stilmittel scheint zunächst zutreffend, da sie den beengenden Gemütszustand der Reisenden aufzeigt – so zum Beispiel die Musik in den ersten Sequenzen. Denn sie verdeutlicht die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Protagonisten. Beide sind sichtlich bewegt von der Musik. Zano erscheint verbittert, seine Unzufriedenheit scheint sich in seinem Inneren verfestigt zu haben, bis er sie durch seine Frage ‚Et si on allait en Algérie?‘ (*EX*:

0.03.14)⁶⁹ auflöst. Naïmas Reaktion hingegen ist impulsiver. Bei ihr löst die Frage, ob sie nach Algerien gehen wolle, zunächst hysterische Lachkrämpfe aus. „En Algérie!? Algérie! En Algérie!“ „Et pourquoi tu ris?“ „Qu’est-ce que tu vas aller foutre en Algérie? ... en Algérie ...!“ (EX: 0.03.17).⁷⁰

Zano dreht die Musik wieder an und lehnt sich an den Lautsprecher. Naïma fragt: „Qu’est-ce que tu fais comme musique?“ Zano antwortet: „Je fais plus de musique“ (EX: 0.03.34).⁷¹ Dialog und Inszenierung zeigen nicht nur, dass die beiden sich kaum kennen. Sie deuten auch Zanos Verbitterung und Blockade an. Der hervorgepresste Satz, er mache keine Musik mehr, gibt einen Eindruck von seinen Ängsten, vor denen er sich selbst in ein inneres Exil zurückzieht. Zanos Empfindung erscheint wie eine Form des von Hirsch konzipierten *postmemory*. Unter dem Begriff versteht Hirsch eine vermittelte Erinnerung an das Heimatland der Eltern, die in Nachfahren Empfindungen des Exils bewirken kann: „this condition of exile from the space of identity“ (Hirsch 1996: 662).⁷² In der Deutung des *postmemory* kann man also den von Naficy beschriebenen Zustand des liminalen Exils auch im Hinblick auf Empfindungen von Nachfahren anführen. Zwar erfährt der Zuschauer im Film erst viel später, dass es immer der Wunsch des Vaters war, dass Zano einmal Algerien sehen sollte, und dass er seit dem plötzlichen Tod seiner Eltern nicht mehr Geige spielen kann. Doch der Zuschauer hat von Beginn an einen intensiven Eindruck von seiner inneren Agonie.

Die filmische Integration von Elementen des *roots formula* und des *road movie* unterwandert jedoch insgesamt eine Dichotomie zwischen ‚Heimat‘ und ‚Gastland‘. Solch eine Gegenüberstellung wird durch die Inszenierung zweier Nachfahren mit unterschiedlichen Charakteren und Erwartungshorizonten unterwandert. Das *roots trip movie*, so wird dieses Kapitel zeigen, bietet eine Alternative zur andauernden beängstigenden und hin- und hergerissenen Liminalität. Als trans-

⁶⁹ „Wie wärs, wenn wir nach Algerien gingen?“

⁷⁰ „Nach Algerien! Algerien ... Nach Algerien!“ „Und warum lachst du?“, „Was willst du denn in Algerien?“, „In Algerien!“

⁷¹ „Was machst du für Musik?“ – Keine mehr.

⁷² Vgl. Kap. 2.1.

nationales *roots trip movie* inszeniert es vielmehr eine Nacherfahrung, die Erinnerungen unterwegs stimuliert. Erinnerung ereignet sich durch und in Bewegung. Solch eine Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart, von Erinnerung und Bewegung, vom Leben der Vorfahren und den Selbsterfahrungen der Nachfahren zeigt die nächste Schnittsequenz. Sie zeigt eine Totale eines marschierenden Menschenstroms in einer hell-sandigen Wüste, während die Musik weiter pulsiert.



Abb. 3: 0:04: 17

Der Sprung zu dieser an einen Exodus erinnernden Szene stellt eine Verbindung zwischen Zano, seinem Wunsch nach Algerien zu reisen, seiner eigenen Musik und seiner Unfähigkeit zu spielen und dem wütenden politischen Protest der Hintergrundmusik her. Die sozialkritische Komponente wird weiter betont, wenn über den dahinschreitenden Menschen der Titel „EXILS“ erscheint. Mit ihrer wuchtigen blutroten Präsenz geben die Buchstaben einen Hinweis auf die Gewalt, die den Algerienkrieg, so die Historikerin Claire Mauss-Copeaux, in einem „Rhythmus aus ‚Rebellionen‘ und blindwütigen Unterdrückungsmaßnahmen“ (2006: 76) bestimmten. Nicht die unendlichen wüstenhaften Weiten des amerikanischen Westens als Sinnbild der Menschenleere erscheinen hier, sondern jene brütend heißen Wüsten Nordafrikas, die im Zuge der Kolonialisierung und Dekolonialisierung Blutvergießen erfahren haben (vgl. ebd.; Dine 1994).

Während die Musik andauert, springt die Montage erneut in Raum und Zeit zu Zano, der gerade eine Mauer einschlägt. In das Loch, das er geschlagen hat, legt er seine Geige. Mit Betonklötzen und Zement bestattet er sein Instrument und seinen

Schlüsselbund (mit einem kleinen Globus als Anhänger); mit einem Spachtel begräbt er sie in einer Häuserwand. Die Geste bezeichnet den Abschied von der Vergangenheit, von der Musik, die er einmal gemacht hatte, und von dem gewohnten Leben. Zugleich verweist sie auf die anstehende, alles verändernde Reise. Denn das Grab kann man als ein ambivalentes Symbol deuten: einerseits ein Zeichen des unwiderruflichen Abschieds, andererseits ein Erinnerungsort, an den man zurückkehren kann.



Abb. 4: 0.06. 06

Zano und Naïma begeben sich nicht in einen vermeintlich rhizomatischen Westen (vgl. Deleuze/Guattari 1977: 31) mit immer fliehenden Grenzen. Vielmehr reisen sie nach Süden, auf der Suche nach Herkunft. Dieser Süden ist kein unbestimmter Horizont, sondern Algerien, das Heimatland der Eltern. Es erweckt Fernweh und die Sehnsucht, dem tristen Vorstadtszenario zu entfliehen. Es bietet einen Fluchtort, doch kein herkunftsloses Rhizom. Vielmehr bietet dieser Sehnsuchtsort in Zanos Gemüt und in der filmischen Bildsprache einen Hoffnungspunkt am Horizont, der Herkunft und Identität stiften soll. Zano und Naïma begeben sich auf der Suche nach Verbindungen zu ihren Vorfahren nach Algerien. Ihr *road trip* ereignet sich somit in einem „raum-zeitlichen Koordinatensystem, in das Raum-, Zeit-, und Bewegungsstrukturen der Vorfahren hineinragen [...]“ (Ette 2005: 241).

Durch solche transgenerationalen und transnationalen Verzweigungen und Schichtungen von Zeiten und Räumen generiert das Heimatland der Vorfahren als gleichsam konkretes und utopisches Reiseziel eine ganz andere Komplexität als die Western Mythologie der klassischen *road movies*. Algerien erscheint keineswegs als mythologischer Freiraum, sondern als Land mit gewaltsamer Vergangenheit.⁷³ Diese prägt die Erinnerungen und die Gegenwart in der eigenwilligen Filmsprache. Dennoch verortet sich Algerien als romantisches Reiseziel in diesem Film auch in den Traditionen des *road movie*, denn als Raum der Selbstfindung dient das Land als Aufbruchsmotivation und Fluchtpunkt aus dem Alltag.

Zano und Naïma treten ihre Reise mit ebenso wenig Gepäck wie Geld an. Es wird immer deutlicher, dass vor allem Zano voller Enthusiasmus ist. Naïma hingegen flucht immer wieder wegen der Unbequemlichkeiten, beispielsweise wenn sie sich wünscht, sie hätte ihr Handy noch, oder zu einem späteren Zeitpunkt der marokkanische Bus in der Wüste liegen bleibt. Als gesellschaftskritische Ausreißer stehen die beiden in der Tradition von *outlaw couples* à la Bonnie und Clyde.⁷⁴ Allerdings rauben sie keine Banken aus, sondern begehen nur kleinere rebellische Akte gegen Obrigkeiten und den Kapitalismus. Sie fahren Zug und Schiff, ohne zu bezahlen, und überqueren heimlich Staatsgrenzen. Naïma benutzt Che-Guevara-Taschentücher und Zano verachtet die egoistische Pariser Mentalität. Zahlreiche *road heroes* und deren individualistische Gattungsahnen aus Westernfilmen zitierend, trägt Zano sogar Cowboystiefel.⁷⁵

Der Ausbruch aus Paris, die Melancholie am Fenster und der Drang, sich dem kapitalistischen Gestus durch Aufgabe von Hab und Gut und durch den Fußmarsch entgegenzusetzen, erinnern an jene Angst vor Homogenisierung, die eingangs in Anlehnung an Appadurai als Kennzeichen der Globalisierung ausgemacht wurde. Der abrupte Aufbruch aus Paris und die bewusst enttechnologisierte und

⁷³ Selbstverständlich ist auch die Idee eines unzivilisierten und freien nordamerikanischen Westens eine Mythologie, die die mitunter blutige Eroberung dieses Gebiets ausblendet.

⁷⁴ Für eine Besprechung von *Bonnie and Clyde* als *outlaw couple*, vgl. Laderman (2002: Kap. 2).

⁷⁵ Nahezu alle Auseinandersetzungen mit *road movies* ziehen die Verbindung zum Western, z. B. Cohan/ Hark (1997); Laderman (2002).

außenseiterische Art der Reise widersetzen sich den vereinheitlichenden Globalisierungstendenzen, die ein Bedürfnis nach Selbsterfahrung schüren. Die Entschleunigung der Reise soll ihrer Individualisierung dienen. Die Reisenden wollen die einheitliche Alltagswelt verlassen und sich in einzigartige Erlebnisse stürzen. Einerseits gewinnt ihre Reise dadurch den Charakter einer Pilgerreise. Das Ziel – Algerien – soll helfen, Ängste und Blockaden zu überwinden. Andererseits ist die Reise dank ihrer episodischen und ekstatischen Momente, in denen die beiden Reisenden von Lust und Freiheitsdrang getrieben sind, auch ein privilegierter *road trip*. Wie privilegiert diese Reise auf der Suche nach Herkunft, von Frankreich nach Algerien, ist, verdeutlichen vor allem die Begegnungen unterwegs. Diese zufälligen Treffen mit illegalen Immigranten bilden deshalb den Schwerpunkt des nächsten Kapitels.

4.1.2 Begegnungen mit Einwanderern. Suchende auf entgegengesetzten Routen

Der eigentliche *road trip* intensiviert und perspektiviert die Nacherfahrungen der beiden Hauptfiguren in vielseitiger *road movie*-Ikonographie. In diesem Zusammenhang merkt Jason Woods an:

Significant to the film's success as a picturesque travelogue is Céline Bozon's ravishing cinematography that both emphasises the relationship between characters and their environment and indulges in some original roadmovie iconography (2007: 50 ff.).

In dieser originellen Filmsprache stehen pittoreske Landschaftsaufnahmen immer wieder im Kontrast zu engen Kadrierungen und beengenden Kompositionen. In den Anfangsszenen verbildlichten diese Stilmittel das psychologische Gefangensein von Zano und Naïma in der trostlosen Pariser Peripherie. Im Verlauf der Reise dienen sie zudem der Darstellung der notdürftigen Behausungen von illegalen Immigranten und Saisonarbeitern in Südspanien. Sie erscheinen im Film als Pioniere einer „diaspora of hope“ (Appadurai 1996: 6), die in der Hoffnung auf ein besseres Leben mutig in unbekannte Gegenden aufbrechen.

Der gesamte Film wird dominiert von Musik: „Essential to the film’s narrative thread and taking in everything from techno and Andalusian flamenco, it is eclectic in the extreme“ (Wood 2007: 51). Diese eklektische musikalische Gestaltung des Filmes ist jedoch keineswegs willkürlich. Vielmehr perspektiviert, irritiert oder intensiviert sie den *road trip* des Liebespaares. Sie charakterisiert bestimmte Landschaften, die die Reisenden durchqueren und erleben. Diese Art der akustischen Reiseerfahrung stimmt die Zuschauer zum Beispiel durch Flamencomusik auf die Atmosphäre Andalusiens ein. Die Musik gibt auch Einblicke in das Innenleben der Figuren. So drückt sie zum Beispiel die Gemütsverfassung der beiden aus, während sie schweigend als Schwarzfahrer in einem Abteil sitzen und die akustische Perspektive von Zano – beziehungsweise Zanos Kopfhörern – zu Naïma wechselt.

Darüber hinaus kann man Tanja Franotović Recht geben: „Having the ability to produce, rather than represent identity, it functions as the primary agent of crosscultural interaction [...] Gatlif emphasizes the fact that music, just like identity, is always a product of movement and cultural interaction“ (2009: 61). Musik ist also nicht nur Produkt der kulturellen Interaktion, sondern auch deren Agent. Sie gibt Anlass zu Kontakt und Empathie. Dies zeigt eine Szene, in der Zano einem afrikanischen Gastarbeiter seine Kopfhörer leiht. Ohne dass die beiden die gleiche Sprache sprechen, verbindet sie dieser Akt der Annäherung. Musik wirkt somit als ein Mittel, um dem Zuschauer Eindrücke von Immigranten und Flüchtlingen zu eröffnen, die die Filmwissenschaftlerin Josefa Loshitzky als Europas neue ‚anderen‘, als neue Figuren eines ‚inneren anderen‘ – „the other within“ (2010: 4) – ausmacht.

Diese ‚inneren anderen‘ (vgl. ebd.) erscheinen nicht nur als Randfiguren der Reise. Zwei von ihnen bilden sogar ein Korrektiv für den romantisch-rebellischen Reiseimpuls von Zano und Naïma. Gerade im Kontakt mit den Einwanderern, die sich von Afrika nach Europa durchgeschlagen haben, wird die Andersartigkeit ihrer Reise deutlich. Denn die beiden bewegen sich gegen den Strom, rückwärts. Sie erkämpfen sich nicht den Weg in eine bessere Zukunft, sondern suchen die Verbindung mit der Vergangenheit. Trotz aller Unannehmlichkeiten ist ihre Reise freiwillig. Andere Arbeiter bei der Apfelernte werden von der Polizei abgeführt, Zano und Naïma können den Beamten kess ihre französischen Pässe entgegenhalten.

Sie müssen nicht fort aus dem Vaterland, um Geld zu verdienen, sondern sie suchen die Heimat ihrer Vorfahren auf, um einen Zugang zu ihrer kulturellen Identität zu finden. Im Folgenden werden deshalb jene Szenen eingehender besprochen, in denen Zano und Naïma auf die algerischen Geschwister Leïla und Habib treffen, die nach Paris ziehen wollen. Durch die Konfrontation der beiden unterschiedlichen Paare und ihrer Reisebewegungen kommen Probleme kultureller Identität und Herkunft erstmals deutlich zur Sprache.

Beim Haarewaschen von einem plötzlichen Regenguss überrascht, suchen die beiden Pariser Zuflucht unter einem Türrahmen, wo bereits ein Junge und ein Mädchen stehen. Die Art, wie sich die vier jungen Menschen begegnen, Zano und Naïma halbnackt, sie noch mit Schaum in den Haaren, ist bezeichnend für die folgenden Szenen. Obwohl die Geschwister Leïla und Habib deutlich jünger sind als Naïma und Zano, scheinen sie vernünftiger und reicher an Lebenserfahrung zu sein. Auf der Suche nach Arbeit, Ausbildung und Zukunftsperspektiven haben sie Algerien verlassen, während sich die beiden Franzosen aus romantischen Vorstellungen heraus zu diesem Land hingetrieben fühlen. Das ebenso komplexe wie zerbrechliche Gerüst der jeweiligen Erwartungsmuster an die Fremde findet in den nächsten Szenen Ausdruck, in denen Zano und Naïma bei den beiden Algeriern in deren vorübergehenden Behausung in einer mythisch anmutenden Ruinenlandschaft zu Gast sind.



Abb. 5: 0.13. 23.

In dem folgenden Dialog wird die Problematik der kulturellen Identität zum ersten Mal explizit. Die unterschiedlichen Sprachen – Französisch und Arabisch – erhöhen die Aufmerksamkeit für die Unterschiede und Annäherungsversuche der Figuren:⁷⁶

Leïla ([auf Arabisch] zu ihrem Bruder): Es sind Franzosen.
 (Naïma und Zano sitzen vor einer braunen Wand. Naïma ist mit angespanntem Gesicht sichtlich um Verständnis bemüht.)
 (Habib fragt etwas, Leïla übersetzt.) Leïla: Tu fumes?
 (Naïma und Zano nehmen dankend von Habib Zigaretten an, verstehen jedoch nicht dessen nächste Frage.)
 Naïma: Qu'est-ce qu'il dit?
 Leïla: Comment tu t'appelles?
 Naïma: Naïma.
 (Habib spricht, er will offenbar auch Zanos Namen wissen.)
 Zano: Zano.
 Leïla: Naïma – c'est Arabe. T'es Arabe, toi?
 Naïma: C'est Naïma, quoi. (Schwenkt die Zigarette nervös, als wolle sie die kulturelle Bedeutungslosigkeit unterstreichen.)
 Leïla (schaut skeptisch, was Naïmas Nervosität erhöht. Der Bruder fragt etwas.): Qu'est-ce que vous faites par là?
 Zano: On va en Algérie.
 (Leïla und Habib lachen lauthals.)
 Leïla: Qu'est-ce vous allez faire en Algérie?
 Zano: On fait une marche à pied jusqu'à Alger.
 Leïla (fassungslos): Une marche à pied? (Sie übersetzt für ihren Bruder und die beiden lachen noch mehr.) (EX: 0.12.41)⁷⁷

⁷⁶ Die arabischen Eingangsworte Leïlas werden übersetzt. Was der Bruder auf Arabisch sagt, wird nicht übersetzt.

⁷⁷ Leïla ([auf Arabisch] zu ihrem Bruder): Es sind Franzosen.

(Naïma und Zano sitzen vor einer braunen Wand. Naïma ist mit angespanntem Gesicht sichtlich um Verständnis bemüht.)

(Habib fragt etwas, Leïla übersetzt.) Leïla: Rauchst du?

(Naïma und Zano nehmen dankend von Habib Zigaretten an, verstehen jedoch nicht dessen nächste Frage.)

Naïma: Was sagt er?

Leïla: Wie heißt du?

Naïma: Naïma.

(Habib spricht, er will offenbar auch Zanos Namen wissen.)

Zano: Zano.

Leïla: Naïma, das ist Arabisch. Bist du Araberin?

Naïma: Einfach Naïma. (Naïma schwenkt die Zigarette nervös, als wolle sie die kulturelle Bedeutungslosigkeit unterstreichen.)

Bemerkenswert ist die ausdrückliche Intention, Algerien zu Fuß zu erreichen, was den Pilgercharakter der Reise bekräftigt. Der Herkunftsort gilt als Ziel einer lebensbereichernden Reise, bei der Zano und Naïma, einer Wallfahrt ähnlich, den Bequemlichkeiten der Konsumgesellschaft entsagen möchten, um sich ihrer selbst gewahr zu werden. Sie zeigen also Charakteristiken von *roots tourists*, die einerseits als eine Art ‚Heimpilgernde‘ einen Heimatort der Vorfahren als geographisches und andererseits Selbsterfahrung als psychologisches Ziel vor Augen haben (vgl. Basu 2004).⁷⁸ Denn gerade der freiwillige und privilegierte Charakter der Herkunftsreise zeigt sich im Gespräch mit Leïla und Habib deutlich: Die beiden Algerier, die nach Paris reisen wollen, um Arbeit zu finden, können über das naive Anliegen des Paares nur herzlich lachen.

Während Zano jedoch ganz im Einklang mit ihrem ‚Marsch‘ nach Algerien ist, macht der Dialog Naïmas Anspannung deutlich. Sie weiß nicht, wie sie mit der Frage nach der Herkunft ihres Namens umgehen soll, und weist eine Verbindung zur arabischen Kultur falsch zurück. Dass diese Zurückweisung allerdings eher aus ihrer Unsicherheit als aus ihrem Unwillen entspringt, zeigen die folgenden Szenen, in denen sich vor allem Leïla und Naïma nähern. In dem Zimmer eines ausgebrannten Hauses, der Unterkunft der beiden jungen Geschwister, spielt sich ein

Leïla (schaut skeptisch, was Naïmas Nervosität erhöht. Der Bruder fragt etwas.): Was macht ihr hier?

Zano: Wir gehen nach Algerien.

(Leïla und Habib lachen lauthals)

Leïla: Was wollt ihr in Algerien?

Zano: Wir wandern nach Algerien.

Leïla (fassungslos): Ihr wandert hin?

⁷⁸ Aufgrund der Orientierung an Sinnstiftung werden solche zielgerichteten Unternehmungen auch als säkulare Pilgerreisen bezeichnet, in denen das soziale, beziehungsweise intersubjektive Element eine wesentliche Rolle der Selbsterfahrung einnimmt (vgl. Basu 2007: 219). Basu beschreibt den Höhepunkt von *roots tourism* als nahezu transzendente Verbindung: „a quasi-mystical finding of oneself in others and others in oneself. In a transcendental epiphany of ‘connectedness’“ (ebd.). Diese Konzeption von *roots tourism* als Form der Pilgerreise unterwandert nicht nur kategorische Grenzziehungen zwischen Pilgernden und Touristen.⁷⁸ Sie lenkt die Aufmerksamkeit auch auf die Bedeutung von Beziehungen als Verhandlungsräumen der Selbsterfahrung und Begegnungen als Höhepunkten von Herkunftsreisen.

Dialog zwischen den beiden jungen Frauen in Schuss-Gegenschuss-Montage ab. Naïma tritt zaghaft ein, lächelt dann Leïla an, die sich umdreht und fragt: „Pourquoi tu parles pas l’arabe?“ (EX: 0.14.30). Naïmas Gesicht verfinstert sich: „Personne ne m’appris.“⁷⁹

Absenz ist ein Leitmotiv des Films, das Leerstellen in der Familiengeschichte und der kulturellen Erinnerung der Nachfahren von Migrant*innen markiert. „Es ist Verschweigen des Verschwiegenen, das Drängen des Verdrängten, das es den Kindern der Migration verbietet, ganz selbstverständlich in ihrem Geburtsland, in einem Hier ohne Dort, aufzugehen“ (2005: 241), skizziert Ette jene Auswirkungen des Schweigens, die sich in *Exils* nach und nach als Hintergrund von Naïmas launischem, unzugänglichem Charakter herausstellen. Durch die willentliche Ausblendung der Vergangenheit hat Naïmas Vater seine Tochter in eine Art psychologisches Exil – einen Mangel an kultureller und familiärer Zugehörigkeit – gedrängt. Doch Ette zeichnet für die ‚Kinder der Migration‘ eine Bewegungsfigur des Pendelns – der oszillierenden Bewegung im „vektoriellen Lebens- und Gedächtnisraum“ (ebd.: 244). Dieses Pendeln im vektoriellen Raum wirkt wie eine Art dreidimensionale Auffächerung von Naficys Darstellung des liminalen Exils.

Beide Darstellungen scheinen jedoch nur bedingt zutreffend, um die Nacherfahrung in *Exils* zu kennzeichnen. Denn diese Nacherfahrung verfolgt ein Ziel. Auf dem Weg zu diesem Ziel verbleibt das Verhältnis von Erinnerung und Bewegung nicht in einer liminalen „slipzone“ (Naficy 2001: 12). Vielmehr ermöglicht die Reise eine Annäherung der beiden Protagonisten, ebenso wie sie eine Auseinandersetzung mit Ideen von Herkunft herausfordert. So fasst Naïma Vertrauen zu Leïla und lernt von ihr sogar einige Sätze Arabisch. Diese Szene des freundschaftlich-vertrauten Sprachunterrichts im dämmrigen Licht der stadtfernen Unterkunft zeigt Naïmas erste innerliche Annäherung an das Herkunftsland, über das ihr Vater immer schwieg. Während Naïmas Verhältnis zur arabischen Sprache und Kultur bis zur Reise durch Abschottung und Ausschluss bestimmt war, erwächst Zanos Sehnsucht aus zahlreichen Erzählungen seines Vaters. Lichter spielen an einer dunklen

⁷⁹ „Warum sprichst du nicht Arabisch?“, „Niemand hat es mir beigebracht.“

Wand und Zanos Stimme erklingt, um erstmals etwas Genaueres über seine Beweggründe zu erzählen. „Mon père parlait souvent de mon grandpère Ferdinand“ (EX: 0.16.37).⁸⁰ Dann erscheint das verzerrte Spiegelbild von Naïma und Zano in einem kleinen Lichtfleck inmitten von Schwärze; ihr Spiegelbild im Brunnenwasser. Schnitt, Kameraführung und die *mise en scène* erzeugen Zusammenhänge zwischen den Schicksalen der verschiedenen Figuren, die weit über die primäre Handlungsebene hinausreichen. Denn die Entfernung des Zuschauers vom Sprechenden, dessen Bild lediglich in einer kleinen Spiegelung erscheint, lenkt die Aufmerksamkeit ganz auf dessen Stimme. Zudem verleiht sie seiner Erzählung einen fabelhaften Charakter. Denn sie wirkt weniger an einen bestimmten Ort und Augenblick gebunden, als dass sie Teil von der ewigen Lebensquelle Wasser ist.



Abb. 6: 0.16.41

C'était un héros, un anti-colonialiste. Il était torturé, assassiné à la prison d'Alger en 1959. 1962 toute la famille était repartie d'Algérie par bateau. Mon père voulait nous ramener en Alger pour les vacances. Il n'est jamais retourné. On est parti en voiture. Je me souviens juste des arbres. Ils se sont mis à tourner. J'ai entendu mon père crier Et puis ... plus rien. (Schnitt zu Zanos Gesicht.) Après l'accident, je suis resté quinze jours à l'hôpital. Ce sont les médecins qui sont venus ... que mon père et ma mère étaient morts. ... J'ai plus aimé toucher le violon... Bloqué, net. (EX: 0.16.41)⁸¹

⁸⁰ „Papa sprach viel von Großvater Ferdinand.“

⁸¹ „Er war ein Held, ein Antikolonialist. Er wurde gefoltert, im Gefängnis von Algier umgebracht. 1959. 1962 wurde die ganze Familie per Schiff aus Algerien abgeschoben. Papa wollte im Urlaub

In diesem Monolog benennt Zano die bereits vorweggenommene Bedeutung seiner Reise explizit: Er erfüllt den Wunsch des verstorbenen Vaters, seit dessen Tod er nicht mehr Geige spielen können. Der Vater war die direkte Verbindung zum Großvater und zu Algerien. Das Trauma, die Blockierung, markiert eine Leerstelle in Zanos Identität, eine Kluft zwischen seinem Leben und seiner Herkunft, die er durch die Reise schließen möchte. Der Eindruck einer Pilgerreise, deren sakraler Aspekt durch die Gebetsszenen noch verstärkt wurde, verwebt sich nun noch dichter mit der Suche nach den familiären Wurzeln und der kulturellen Herkunft.

Allerdings ist der *road trip* von Zano und Naïma keineswegs so besonnen oder harmonisch, wie es der Hinweis auf eine Pilgerreise andeuten könnte. Der Film nutzt zahlreiche und lange Nahaufnahmen seiner Hauptdarsteller, um deren Gefühlsregungen einzufangen. Insbesondere Lubna Azabal, die Naïma spielt, zeigt ein mimisches Spektrum von zügelloser Ekstase bis zu unnahbarer Depression. Dass sie sich als ‚Algerierin‘ versteht, erklärt sie nur ein einziges Mal, und zwar in einer spanischen Bar einem Fremden gegenüber, bevor sie mit diesem zu einem One-Night-Stand verschwindet. Anders als Zano verrät Naïma nichts weiter über ihre Familie oder über ihre Vergangenheit, die offensichtlich nicht von Heldengeschichten geprägt ist, sondern von Verschweigen und, so verraten es die Narben an ihrem Rücken, Misshandlung. So zeigt der *road trip* der beiden Liebhaber keine harmonische Wanderung, sondern eine *amour fou*, in der sich Eifersucht und Anfeindungen mit Euphorie und Leidenschaft abwechseln. Nach etlichen Streitserien und Irrwegen, einschließlich der Feindseligkeiten wegen Naïmas Seitensprung, der Überfahrt mit dem falschen Boot nach Marokko statt nach Algerien, einer illegalen Grenzüberschreitung und einer Buspanne in der Wüste, erreichen die beiden endlich Algerien. Sie brechen also nicht nur auf, sondern sie kommen auch an. Zumindest geographisch gesehen. Ob sie auch ihre Ängste und Blockaden überwinden können, wird der folgende Teil untersuchen.

mit uns nach Algier. Er war nie wieder dort gewesen. Wir sind mit dem Auto losgefahren. Ich erinnere mich nur an die Bäume. Sie fingen an sich zu drehen ... Ich hörte meinen Vater schreien ... Und dann ... nichts mehr. Nach dem Unfall war ich zwei Wochen im Krankenhaus. Es waren die Ärzte, die mir sagten ... mein Vater und meine Mutter seien tot. Ich habe die Geige nie wieder angerührt. Blockiert, total.“

4.1.3 Ankunft und Neuaufbruch in Algerien. Rituale der Selbsterfahrung

Zano ist euphorisch: „On est en Algérie! [...] Tu te rends compte, toute la famille de mon père et de ma mère est née ici“ (EX: 1.03.37).⁸² Ihre Ankunft in Algerien wird besiegelt durch die Wiederholung des Anfangsbildes von marschierenden Menschenmassen. Diesmal gehen die beiden tatsächlich gegen einen Menschenstrom an. Die Geschichte mit all ihren symbolischen Verweisen verdichtet sich und erhöht gleichzeitig die Spannung: Vermag die Reise auch die Überwindung ihrer Identitätskrisen zu bewirken?

Die beiden begeben sich zu der Familie der Geschwister Leïla und Habib. Leïla hat Zano und Naïma einen Brief für ihre Familie mitgegeben. Darin bittet sie ihre Mutter auch darum, dass ihr älterer Bruder Saïd den beiden Franzosen helfen solle. Zuvor erlebt jedoch vor allem Naïma das unangenehme Gefühl, fremd zu sein. Die Begegnung mit Leïla hat sie zwar ihrer arabischen Herkunft näher gebracht, doch in Algerien fühlt sie sich fremder und verstörter denn je. Wegen ihres kurzen Trägerkleides wird sie auf der Straße von einer alten Frau ausgeschimpft. Das verhüllende Gewand, das sie daraufhin anzieht, reißt sie sich allerdings schon bald wieder vom Leib. Gerade in der Vertrautheit von Leïlas und Habibs Familie fühlt sie sich noch stärker als Außenseiterin. Während sie inmitten der Familiengemeinschaft nervös an den Fingernägeln kaut, raunt sie Zano zu: „Je suis une étrangère partout“ (EX: 01.07.03).⁸³

Zwar erinnern hier gerade Naïmas Verhalten und die dadurch angedeutete mentale Verfassung an jene Liminalität, die Naficy zum Merkmal des Exils macht. Typisch für das *roots formula* ist jedoch eine Überwindung solcher Ängste und die rituelle Eingliederung in eine Gemeinschaft. Beide, Zano und Naïma, werden in Algerien nicht nur das Gefühl des Fremdseins überwinden, sondern auch ihre persönlichen Ängste. Eine Abfolge ritueller Szenen gegen Ende des Filmes zeigt Rituale der Selbsterfahrung als Konsequenz der Herkunftssuche.

⁸² „Wir sind in Algerien! [...] Die ganze Familie meines Vaters und meiner Mutter ist hier geboren.“

⁸³ „Ich bin überall eine Fremde.“

In den letzten Szenen wird zunächst Zano das Ziel seiner Reise finden, da er nicht nur zur Wohnung seiner Vorfahren gelangt, sondern auch die lang aufgestaute Trauer seit dem Tod der Eltern zeigen kann. Naïma überwindet ihre Angst vor emotionaler Nähe und ihr Gefühl, überall fremd zu sein, in einem Tanzritual, in dem sie in eine ekstatische Trance verfällt. Jenes *roots*-Motiv der *peak experience* wird hier in Echtheit, aus der rhythmisch pulsierenden Körpermenge heraus gefilmt.

Zano ist der Erste, der ankommt, denn er ist der Erste, dessen innere Blockade sich löst, wenn er das Haus der Eltern besuchen, sehen und dadurch seine Familiengeschichte lebendig machen kann. Aufgeregt betritt er mit Naïma und Leïlas Bruder die Wohnung, aus der seine Großeltern und sein junger Vater innerhalb kürzester Zeit fliehen mussten. Zu seiner Verwunderung findet er dort alles genauso vor, wie er es von Fotos kennt. Sogar die Bilder seiner Familie hängen noch an der Wand. Die herzliche Bewohnerin der Wohnung, welche die drei Besucher freundlich bewirbt, entschuldigt sich damit, dass sie und ihre Familie damals einfach in die Wohnung eingebrochen seien und seitdem darin gewohnt hätten. Die Fotos hätte sie nicht abnehmen wollen, die seien doch schön.

Während dieses Gesprächs, das am Tisch im Bildvordergrund stattfindet, tritt eine zweite Gastgeberin durch die offene Wohnzimmertür ein, die den verheißungsvollen Fluchtpunkt der Bilddiagonalen bestimmt. Sie bringt eine Blechdose mit Fotos von Zanos Familie. Sichtlich bewegt, mit zitternden Händen, blättert er sie durch, bis er auf das Porträt eines eleganten Mannes stößt, der mit einer Geige posiert. Dann beginnt er hemmungslos zu weinen und vergräbt sich in dem Busen der Gastgeberin, die ihm fürsorglich den Kopf streichelt, während die andere ihn von der anderen Seite aus bemuttert.

Das Bild seines verehrten Großvaters mit der Geige löst in Zano all die Trauer, Angst und Hoffnungslosigkeit, die er seit dem Tod seiner Eltern nicht ausdrücken konnte. Einerseits ermöglichen das Haus und die Fotos die Höhepunkte von Zanos Nacherfahrung. Andererseits zeugen jedoch die neuen Bewohner von der Flucht und den Auswirkungen des Algerienkrieges. Wenn Zano hier in eine Gemeinschaft eingliedert ist, so ist dies keine klar abgegrenzte ethnische Gemeinschaft. Vielmehr steht dieser transkulturelle Trost für die Leiden, aber auch die Hoffnungen und Neu-

anfänge, in denen „die, die abwesend sind“, wie es in der Titelmusik heißt, die Verstorbenen und die Benachteiligten, nicht vergessen werden dürfen. Um diese Nacherfahrung als Auseinandersetzung mit den Abwesenden, dem Verschwiegenen und einen hoffnungsvollen Neubeginn geht es auch in den letzten Szenen.



Abb. 7: 1:27:11

Von Leïlas und Habibs Familie werden die beiden mit zu einer Feier genommen, auf der Naïma von einer weisen Frau in heiseren Worten auf ihre Vergangenheit und ihre Ängste angesprochen wird. Eine dritte Frau übersetzt, während die Kamera in Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen die Gesichter der verstörten Naïma und der spirituellen Araberin zeigt: „Il faut que tu retrouves ta famille. Il faut que tu te retrouves“ (EX: 1.21.15).⁸⁴ Diese Aufforderung, sie müsse ihre Familie finden, um sich selbst finden zu können, weist Naïma zuerst harsch zurück.

Doch dieser eindringliche Appell wirkt, vor allem in der französisch-arabischen Originalfassung des Films, hypnotisch und leitet direkt zum eigentlichen Ritual über, bei dem sich einige der Anwesenden, insbesondere Naïma, zu einer dichten orientalischen Musik aus Handtrommeln, monotonen Männergesängen und heulenden Frauenrufen in ekstatische Trance tanzen. Die Kamera zeigt das Ritual in dokumentarischem Stil ganze zehn Minuten lang mitten aus der Menge der

⁸⁴ „Du musst deine Familie wiederfinden. Du musst dich wiederfinden.“

zuckenden, sich wiegenden und dann wieder wild ruckenden Körper. Naïma windet sich und wirft sich hin und her. Diese außergewöhnliche Szene ermöglicht es ihr, die Empfindungen des Exils zu überwinden (Ganne 2004: 20). Durch diesen körperlichen und spirituellen Exzess, der nur in der engen Geborgenheit des Rituals möglich ist, kann Naïma ihre Ängste austreiben. Auch sie schreit letztlich wie ein Kind am Busen der weisen Frau.

Ein Besuch am Grab von Zanos Großvater zeigt die beiden schließlich beruhigt, versöhnt und voller Zufriedenheit und vollendet die Geschichte. Hier vollführen sie ihre eigenen Rituale. Man sieht zunächst Naïmas Hände, wie sie sorgfältig eine Orange schälen. Wurde sie zuvor oft als egoistisch und unnahbar dargestellt, teilt sie nun ganz selbstverständlich. Dann erscheint der Kopf von Zano, der Zuschauer folgt seinem Blick nach unten auf ein Grab, an dessen Rand Naïma sitzt. Im Hintergrund liegen die Dächer einer Stadt. Zano sagt: „Ferdinand Boulanger, mon grandpère. C’était un mec bien. C’était le premier instructeur de Rouiba“ (EX: 1.33.21).⁸⁵



Abb. 8: 1:33:46.

Zano zollt also seinem Großvater Tribut, der der „erste Lehrer in Rouiba“ und „ein guter Mann“ gewesen sei. Naïmas Gesicht erscheint im Bild neben dem Grabkreuz, ihre Gesichtszüge sind verklärt, ihre Augen zufrieden. Die Anspannung und Geiztheit, die sie den ganzen Film über ausstrahlte, scheinen einer inneren Ruhe gewichen zu sein. Dann vollführt Zano sein eigenes Ritual, das den Kreis der

⁸⁵ „Ferdinand Boulanger, mein Großvater. Er war ein guter Mann. Der erste Lehrer in Rouiba.“

Erzählung schließt: Er setzt dem Kreuz die Kopfhörer seines Minidiscmans auf. Bei der Handlung filmt ihn die Kamera aus einem Winkel, der seinen Schatten mit dem des Kreuzes ganz verschmelzen lässt. Und die Zuschauer übernehmen gewissermaßen die auditive Perspektive des Toten, denn sie vernehmen die Musik und den dazugehörigen Text, Klänge und Wörter, die Ende und Anfang zusammenführen.



Abb. 9: 1:34:08

Zano setzt sich neben die lächelnde Freundin, die sorgsam die Orange zu Ende schält, um sie in Eintracht mit ihm zu teilen, bevor die beiden, sich an der Hand haltend, aus dem Bild und der Geschichte wandern. Der Bildaufbau erinnert an die Anfangsszene, denn die beiden werden links und rechts von den Friedhofsmauern eingerahmt, die, durch eine Baumpromenade verlängert, den Weg zum Horizont weisen. Somit kann man tatsächlich sagen, dass es sich nicht um eine letztendliche Ankunft handelt. Die beiden folgen einem ungewissen Weg, vermutlich setzen sie ihre Suche nun auf den Spuren von Naïmas Familie fort. Der Film endet also mit einer Art „reprise“ (vgl. Moser 2008: 20).

Zwischen grauen Grabsteinen, hohen Grashalmen und gelben Blüten wandern die beiden keiner hoffnungslosen oder gar gefährlichen Zukunft entgegen. Nicht alle Geheimnisse wurden gelüftet, sicher nicht alle Probleme gelöst, doch der Film vollendet seine Erzählung, indem er die Protagonisten Ruhe finden und Kraft schöpfen

lässt, ihnen durch die Verbindung mit ihren kulturellen Wurzeln also ein Gravitationszentrum verschafft, von dem aus sie sich in eine neue Richtung bewegen können.

Roots trip narratives wie *Exils* handeln nicht von einer endgültigen Rück- oder Heimkehr, von keinem dauerhaften Verbleiben. Die Nacherfahrung ist eher ein ästhetischer Akt der Aneignung, der über zeitliche und geographische Distanzen hinweg selbstreflexiv und komplex die Verhandlung von Eigenem und Fremdem für sinnstiftende Geschichten fruchtbar macht. *Exils* gebraucht das ästhetische und dramaturgische Vokabular des *road genre*, um die Protagonisten zu charakterisieren und die Erwartungen eines abenteuerlichen, episodenhaften Handlungsverlaufs zu wecken. Die Straße beeinflusst als Sinnbild romantischer Sehnsucht nach neuen Lebensumständen und anti-institutioneller Abenteuerlust die Stimmung des Films. Der Ausbruch der Protagonisten aus ihrem regulären Alltag ermöglicht ihnen prägende Begegnungen. Der Austausch und die wachsende Freundschaft mit Einwanderern aus Algerien verändern ihre Sicht auf den Umgang mit ihrer kulturellen Herkunft und lassen sie sich überdies ihrer Privilegien bewusst werden.

Ganz im Stile eines *road movie*, das Kulturkritik formuliert, führt *Exils* die Zuschauer zu den Benachteiligten, die kaum vom europäischen Wohlstand profitieren. Die eigenwillige Kameraführung, die sich oftmals lange von den Protagonisten entfernt, die Musik, deren diegetische Ebene oft wechselt, sowie immer wieder auffällige Kadrierungen kennzeichnen die Selbstreflexivität des Filmes. Der Effekt dieser Stilmittel ist oftmals irritierend, da sie den Zuschauer in eine vorübergehende Unsicherheit über die Perspektive bringen und dadurch den liminalen Zustand des Exils wirksam inszenieren.

Letztlich machen jedoch die Überwindungen anfänglicher Ängste und die Lösung traumatischer Blockaden *Exils* zu einem speziellen *road movie*, zu einem *roots trip movie*. Denn die beiden Hauptfiguren unternehmen eine tatsächliche Reise ins Heimatland der Eltern, wo ihre Charaktere sich weiterentwickeln. Selbst Naïma, die sich anfangs in Algerien als Fremde fühlt, ist nach dem Ritual sichtlich beruhigt und bestärkt. Der Film ruft ein Gefühl der Ankunft hervor, indem er zahlreiche Symbole und Bilder in den letzten Szenen wieder aufgreift und zu einer Art *closure*

bringt. Das Grab, die an einen Exodus erinnernde Wüstenszene und die Weitergabe der Musik inszenieren allerdings ein Ende, das sicher keine Ankunft im klassischen Sinne ist. Die beiden Protagonisten gehen neuerlich fort und ihr Ziel ist ungewiss. Sie werden begleitet von Flamenco-Musik, die das Fortziehen besingt.



Abb.10: 1:35:01.

Doch für diesen neuerlichen Aufbruch sind sie mit neuer Kraft ausgestattet. Diesen Impuls bringt die letzte akustische und visuelle Zuschauerperspektive – aus dem Grab heraus. Einerseits ist dies ein Ort der Ruhe und des Friedens. Andererseits hat Zano dem Zuschauer mit den Kopfhörern auch eine Verantwortung übergeben, die Geschichte fortzusetzen. Aus den Mustern und Möglichkeiten der *road movies* heraus inszeniert der Film einen *roots trip*, exemplarisch für Europa, die Menschen dort und ihre Sehnsüchte im 21. Jahrhundert.

Insgesamt kombiniert das *roots trip movie* also Elemente des *roots formula* und des *road genre*. Dadurch stört es die Idee einer identitätsstiftenden Herkunftsidylle. Vielmehr rücken die unterschiedlichen Konflikte und zaghafte Annäherungen an Herkunft innerhalb und um die europäischen Grenzen in den Fokus. Der episodische Charakter und die experimentellen Darstellungsmittel fördern und zeigen einerseits die Abenteuerlust der Hauptfiguren und machen den Film zu einem *road movie*. Darüber hinaus widmet sich der Film den Menschen, die an den Grenzen Europas

scheitern, jenen, die bislang noch nicht von den Beschleunigungsprozessen der Globalisierung profitieren. Andererseits zeigt der Film, dass eine Idee von Herkunft und eine Erinnerung an Familiengeschichten in der Gegenwart nachwirkt und nicht verdrängt werden darf. Gerade Naïma, deren Vater nie über seine Heimat sprechen wollte, erfährt dies auf der Reise. Der Film endet mit einer Überwindung der anfänglichen Ängste und mit Selbsterfahrung, die sich insbesondere in der Annäherung der beiden Figuren äußert.

Exils wird hier vor allem deshalb als exemplarisches *roots trip narrative* vorgestellt, weil der Film aktuelle Konfliktlinien und -zonen von transnationalen Nacherfahrungen vorführt. Denn jene unterschiedlichen Bewegungsrichtungen und Geschwindigkeiten, die man mit Zygmunt Bauman als Kennzeichen der Globalisierung ausmachen kann, kommen hier deutlich zur Geltung:

With the freedom of mobility at its centre, the present-day polarization has many dimensions; the new centre puts a new gloss on the time-honoured distinctions between rich and poor, the nomads and the settled, the 'normal' and the abnormal or those in breach of law. (1998: 3)

Diese Verschiebungen von sozialen und kulturellen Abgrenzungen im Zuge der zunehmenden transnationalen Mobilität inszeniert der Film, indem der freiwillige und privilegierte Charakter der Reise gezeigt wird und kontrastiert wird mit den Schwierigkeiten arbeitssuchender Nordafrikaner, die sich illegal in Europa durchschlagen.

So begeben sich Zano und Naïma mit einer naiv-abenteuerlustigen Haltung auf die Reise von Paris nach Algerien. Sie sind anti-kapitalistisch gesinnt und treten ihre Reise absichtlich zu Fuß, ohne Handy oder andere Behelfsmittel an. Dieser Freiheitsdrang erscheint im Film als Privileg des jungen Paares. Denn trotz ihrer problematischen Vergangenheit stehen sie doch im Gegensatz zu jenen jungen Algeriern und Afrikanern, die in Europa nach Arbeit suchen: Sie erscheinen als Europäer mit Freiheit und Muse zur Selbstfindung – und dem Zweck der Selbstfindung soll auch ihre Reise dienen. Gleichzeitig porträtiert eben dieses entschleunigte *road movie* eines Fußmarschs solche Begegnungen mit Europas inneren ‚anderen‘.

Exils verbindet somit den romantischen und rebellischen Gestus und das Bedürfnis nach Aufbruch und Ausbruch aus einem tristen Alltag mit der zielorientierten und nostalgischen Komponente des *roots formula*. Doch gerade durch diese Kombination setzt der Film die Nacherfahrung von Zano und Naïma in das Verhältnis zu ‚Dystopien der Transgression‘, also zu solchen Situationen, in denen Grenzüberschreitungen an der ‚Festung Europa‘ scheitern. Somit wird der Film zum exemplarischen *roots trip movie* im Kontext der Globalisierung, denn er bezieht auch die ‚anderen‘ zunehmender globaler Mobilität mit in die Suche nach Herkunft ein.

Ähnlich wie in Haleys Familiensaga wird auch in *Exils* eine Gesellschaftskritik geäußert, die die Anliegen der Unterdrückten und Benachteiligten zum Ausdruck bringen will. Auch im Film gewinnt die – im Soundtrack geforderte – Mission, die Abwesenden nicht zu vergessen, durch ein scheinbar zeitloses Ritual einen neuen Impetus. Doch anders als in Haleys Roman macht die Entwicklung der Beziehungen und Begegnungen unterwegs die Erfahrung zu einer Auseinandersetzung mit der Gegenwart, wobei nicht bloß die ‚Helden‘ zurückkehren, sondern ihnen auch junge Algerier entgegen-kommen.

In Anbetracht dieser Analyse ergibt sich nun ein erstes Verständnis für *roots trip narratives* als ästhetische Verhandlungsräume von Herkunftserfahrungen im Kontext der Globalisierung. Erfahrung kann man hier also wörtlich verstehen, denn der Aspekt des Reisens und des Unterwegsseins wird durch das *road movie* in den Vordergrund gestellt. Dadurch wird auch deutlich, dass sich Herkunft nicht als lineares Narrativ erschließen lässt. Stattdessen steht die Nacherfahrung von Herkunft sowohl im Zeichen der Geschichten und Wünsche der Eltern als auch der unerwarteten und spontanen Begegnungen unterwegs.

Aus diesem Zusammenschluss ergibt sich die symptomatische Komplexität von zeitgenössischen *roots trips*: Sie bilden Narrative, in denen sich Nachfahren auf Herkunftssuche mit dem Nachwirken der Erinnerungen ihrer Vorfahren auseinandersetzen. *Roots trip narratives* lassen sich als Nacherfahrungen kaum als oszillierendes Pendeln erfassen und ebenso wenig als unaufhörliche liminale „slipzone“ (Naficy 2001: 12).

Denn sie vereinen Elemente von *road trips* und der Suche nach den Wurzeln zu *roots trips*, in denen die alten Motive der Suche nach Sinn und Ursprung in neuer Form auftreten (vgl. Leed 1991). Diese Form ist dann am aussagekräftigsten, wenn sie in Begegnungen und Beziehungen ihre Höhepunkte erfährt. Es sind die Begegnungen mit Leïla und Habib sowie die Konflikte zwischen den Reisenden, die das Transgressionspotenzial des *roots trip* von Zano und Naïma ausmachen und der Herkunftssuche im Kontext der Globalisierung Brisanz verleihen. Gleichwohl ermöglicht und motiviert überhaupt erst das Bedürfnis, mehr über die eigene Herkunft zu erfahren, die Suche nach *roots*, diese Reiseerfahrungen und Entwicklungen.

4.2 Jonathan Safran Foers *Everything is illuminated* (2002). Eine Pseudo-Parodie von *Jewish heritage tourism* als *roots trip novel*

Jonathan Safran Foers Roman *Everything is Illuminated* (2002, *EI*) verbindet Elemente einer *road story* mit einer Vielzahl zirkulierender Topoi, die jüdischen *roots tourism* betreffen. Denn die Hauptfigur, der 25-jährige jüdische New Yorker Jonathan Safran Foer, reist von New York in die Ukraine. Die Ziele seiner Suche sind Trachimbrod, das ehemalige *shtetl* seiner Großeltern sowie eine Frau namens „Augustine“, die er auf Grund eines alten Fotos für die damalige Lebensretterin und Geliebte seines Großvaters Safran hält. Er sehnt sich nach Erinnerungen, die seine Großmutter ihm vorenthält, und begibt sich voller Hoffnung nach Odessa. Dort erwarten ihn drei Mitarbeiter der Firma „Heritage Touring“ (*EI*: 3). Alex Perchov, sein Großvater, der sich als blind ausgibt, und die immer rüddige, furzende Hündin „Seeing Eye Bitch“ (*EI*: 5), die angeblich dem Großvater als Blindenhund dient.

Damit handelt der Roman von einer Herkunftsroute, die, im Gegensatz zu der im vorigen Kapitel beschriebenen Reise nach Algerien, bereits umfassend von der Tourismusindustrie entdeckt und geprägt wurde. So schreiben zum Beispiel Marianne Hirsch und Leo Spitzer über ihren vierten Trip in die Ukraine auf den Spuren ihrer Vorfahren: „Roots travel has become ever more popular, and the Chernivtsi of 2008 has made space for tourist groups with several new or renovated hotels, new restaurants with translated menus, and English-language city maps“ (Hirsch/Spitzer 2010: XX).⁸⁶

Everything is Illuminated thematisiert diese Kommerzialisierung von *roots trips* in der Ukraine nicht nur inhaltlich, sondern setzt sie auch erzähltechnisch um, und

⁸⁶ Diese Beobachtung scheint die eingangs erläuterte These, dass *roots tourism* die Bedürfnisse nach Authentizität und Andersartigkeit stillen soll, zu unterstützen. Denn in dem Zitat scheint eine Art nostalgische Erinnerung an die frühere, intimere und weniger kommerziellere Suche nach jüdischen Familiengeschichten anzuklingen. Hirsch und Spitzer begegnen diesem Trend, indem sie nicht den Tourbussen, sondern ihren eigenen Vorfahren folgen und ihre Erzählung als „hybrides Genre“ gestalten: „As an intergenerational memoir and an interdisciplinary and self-reflexive work of historical and cultural exploration“ (Hirsch/Spitzer 2010: XX).

zwar auf eine Weise, die man als Pseudo-Parodie⁸⁷ bezeichnen kann. Denn der Roman überzeichnet den *roots trip* auf humoristische Weise als chaotischen, mitunter karikaturesken *road trip*⁸⁸. Gleichzeitig entwickeln die Figuren eine Tiefe, die der Idee touristischer Oberflächlichkeit widerspricht. Zu dieser Entwicklung trägt maßgeblich bei, dass der Roman nicht nur den eigentlichen *roots trip* von Jonathan schildert, sondern dass er die Geschichte erst entstehen lässt, indem er sie in einen nachträglichen Briefwechsel integriert. Das Buch enthält den fiktiven Briefwechsel zwischen Alex und Jonathan, der *nach* dessen Rückkehr in die Staaten entstanden ist.

Der Roman ist somit eine Zusammenstellung von vier unterschiedlichen Erzählsituationen: Zunächst ist Alex' Beschreibung des *road trip*, die er Jonathan in Kapiteln zuschickt, zu nennen. Zweitens enthält der Roman Jonathans fantastische Erzählung der Geschichte seiner Vorfahren, die er in Kapiteln an Alex schickt. Darüber hinaus umfasst *Everything is Illuminated* Alex' Briefe an Jonathan, in denen er dessen Roman kommentiert, auf Jonathans Kritik an den eigenen Passagen eingeht und über die Entwicklungen in seinem Leben seit der gemeinsamen Reise schreibt. Das letzte Kapitel bildet der Brief, den Alex' Großvater kurz vor seinem Tod an Jonathan adressiert und den Alex übersetzt und abgeschickt haben muss, da der Leser ihn auf Englisch liest. Genauer gesagt fügt sich die Erzählung also aus jenen Schriftstücken zusammen, die sich (der fiktiven Logik entsprechend) in Jonathans Besitz befinden. Sie sind auch dementsprechend – also nach der Abfolge

⁸⁷ Zum Begriff der ‚Parodie‘ vgl. Küster 2008; Nünning 2000. Hutcheon (2002) hebt im Hinblick auf postmoderne Parodien vor allem das Spiel mit Konventionen hervor, was hier in vielfacher Weise zutreffend ist. Es geht hier jedoch nicht um eine narratologische Diskussion des Begriffs der Parodie, sondern vielmehr darum, den speziellen Ton und den Gestus von *Everything is Illuminated* im Hinblick auf die Suche nach Herkunft gegenüber den anderen vorgestellten Narrativen hervorzuheben. Signifikant für die These dieser Arbeit ist, dass *Everything is Illuminated* eine Form des *roots tourism* behandelt, die sich bereits weitgehend institutionalisiert hat. Denn die parodistischen Züge unterstreichen die Popularität des *heritage touring*. Andererseits verweist der Begriff Pseudo-Parodie, so wird im Folgenden noch deutlicher, auf die Gemeinsamkeit mit den anderen beispielhaften *roots trip narratives*, die doch den Sinn des Reisens an sich nicht in Frage stellen.

⁸⁸ Eine Karikatur wird hier verstanden als „Zerrbild einer Person oder eines Sachverhalts durch übertreibende [...] Darstellungen von typischen, aber auch individuellen Zügen [...]“ (Schweikle 1990: 233). Karikaturen dienen oft, mitunter auch in extremer Form, als *groteske* Überzeichnungen, als erzählerisches Mittel der Parodie (vgl. ebd.).

des Briefwechsels – gegliedert. Diese Anordnung unterbricht die jeweiligen Erzählstränge nicht nur ständig, sie kommentiert diese auch noch auf einer Metaebene (Alex' Kommentar zu Jonathans Texten und seine Reaktion zu Jonathans [nicht abgedrucktem] Kommentar seiner eigenen Texte). Dennoch bringt gerade diese Komplexität eine Struktur hervor, die sich aus verschiedenen Einzelsträngen zu einer immer kohärenteren Geschichte verdichtet.

Durch diese Art korrespondierender Komposition gewinnt die Beschreibung des *road trip* ihren einzigartigen Humor. Alex ist derjenige, der den *road trip* zum Heimatdorf von Jonathans Großeltern Trachimbrod beschreibt. Er spricht beziehungsweise schreibt ein thesaurusartiges Englisch und greift in seiner Wortwahl oft knapp daneben, was den Passagen Komik verleiht. Gemeinsam mit diesen Textauszügen schickt Alex jedoch auch Briefe, in denen er sein Leben seit Jonathans Abreise schildert. Diese Briefe zeugen von dem inspirierenden Einfluss, den die Suche auf die Persönlichkeit und das Leben des ukrainischen Erzählers ausgeübt hat. In seinen Briefen kommentiert er auch jene Schriftstücke, die er von seinem amerikanischen Freund bekommen hat. Es handelt sich einerseits um Briefe, die im Buch nicht vorkommen, und andererseits um Teile eines Romans, in dem Jonathan auf fantastische Weise die Geschichte seiner Ahnen beschreibt.

Da Alex' Reisebericht das tatsächliche Unterwegssein schildert, wird ihm folglich die größte Aufmerksamkeit zuteil. Auch diese Analyse widmet sich der Frage, was den Roman als exemplarisches *roots trip narrative* zu Beginn des 21. Jahrhunderts auszeichnet. Es wird untersucht, inwiefern der Roman Elemente des *roots formula* und des *road genre* gebraucht, sie variiert und als Nacherfahrung kombiniert.

4.2.1 Alex und Jonathan: Erinnerungspikaros

Der eigentliche Initiator des *root trip* ist also Jonathan, ein 25-jähriger New Yorker mit schriftstellerischen Ambitionen. Doch sein Bedürfnis zu schreiben ist alles andere als unproblematisch und seine Reise alles andere als pure Neugier. Dies verdeutlicht ein Dialog zwischen Alex und Jonathan. Zuerst ziert sich Jonathan, überhaupt etwas über seine Texte preiszugeben. Alex insistiert jedoch:

“I would love very much to read your stories.” “You probably won’t like them.” “Why do you say that?” “I don’t even like them.” [...] “But one day you will have learned how to write.” “That’s the hope.” [...] “Perhaps you were born to write?” “I don’t know. Maybe. It sounds terrible to say. Cheap.” “It sounds nor terrible nor cheap.” “It’s so hard to express yourself.” “I understand this.” “I want to express myself.” “The same is true for me.” “I’m looking for my voice.” “It is in your mouth.” “I want to do something I’m not ashamed of.” “Something you’re proud of, yes?” “Not even. I just don’t want to be ashamed.” (EI: 69 ff.)

Dieser Wortwechsel zeigt, dass Jonathan voller Unsicherheit ist. Diese Unsicherheit und das Bedürfnis, sich durch das Schreiben mit der Vergangenheit und dem Holocaust auseinanderzusetzen, gelten als typisch für Figuren zeitgenössischer jüdisch-amerikanischer Literatur:

For these characters, telling stories becomes a vital necessity [...] Since, in bearing witness to history – the disintegration of shtetl, the devastation of the Holocaust, the dislocation of the immigrant – they are able to place themselves within communal context defined by Judaism. (Aarons 1996: 61)

Im Zentrum des Interesses steht in diesem Zusammenhang meist die Frage, inwiefern auch die zweite Generation von dem elterlichen Trauma, also von der „Wunde des Geistes, die dessen Erfahrung von Zeit, Raum und Welt zerbricht“ (Fritzsche 2001: 112) beeinflusst wird. Tatsächlich gehört Jonathan zur dritten Generation. Seine Großmutter war es, die den Holocaust überlebt hat und nicht darüber sprechen möchte. Man kann ihn deshalb im Sinne von Katrin Amian (2008: 155 ff.) als Figur verstehen, die sich mit einer doppelten Leerstelle in der Familiengeschichte auseinandersetzen muss:

[...] the novel [...] negotiates the challenges faced by the advent of an age of „post-postmemory“ (213) [...]. Much of its destabilizing force is grounded in the historical convergence of a double void: the irreversible loss of Jewish history and culture that the destruction of Eastern European Jewry involved, and the loss of memory that the passing away of its last witnesses entails. (ebd. 2008, 160 ff.; vgl. auch Ribbat 2005)

Ausschlaggebend ist in diesem Zusammenhang jedoch weniger die Anzahl der dazwischenliegenden Generationen als vielmehr die Tatsache, dass auch die späteren Nachfahren noch vom Holocaust betroffen sind; und zwar von dem „unheimlichen Gefühl [...], für immer von einem bedeutenden Ereignis der Vergangenheit abgeschnitten zu sein, das ihr heutiges Leben bestimmt“ (McGlothlin 2006: 2)⁸⁹. In der Literatur erscheint diese Betroffenheit oftmals in personalen Schuld- und Schamgefühlen, denn das Überleben scheint dem Sterben anderer geschuldet (ebd. ff.). So auch in Jonathans Fall: Unternimmt er doch das *heritage touring*, um sich als Schriftsteller „ausdrücken“ (EI: 33) zu können, „seine Stimme zu finden“ (EI: 33) und endlich etwas schreiben zu können, dessen er sich „nicht mehr schämt“ (EI: 33).⁹⁰ So reist Jonathan in das Heimatland seiner Großeltern, um deren Lebenswelt als vermeintlich alternative Lebenswelt für sich selbst zu erkunden: „to see what it’s like, how my grandfather grew up, where I would be now if it weren’t for the war“ (EI: 59).

Gleich zu Beginn werden somit die zentralen Themen des Romans deutlich. Dazu gehören nicht nur die verschiedenen Arten des Erinnerns, sondern auch deren Zusammenwirken mit Imagination, Fiktion und Text. Erinnern tritt in *Everything is Illuminated* also nie als das Entdecken einer Wahrheit auf, sondern als ein Zusammenspiel zwischen dem Entdecken der Vergangenheit und dem Erfinden neuer Geschichten. Gleich am Anfang taucht die Frage auf, die Herkunftsreisen wesentlich motiviert. Es ist die Frage nach dem „What if“. Diese kann die Geschichte jedoch nie beantworten. Niemals werden sich alternative Wahrheiten als Antworten ergeben. Doch die Literatur und die Kunst im Allgemeinen können sehr wohl

⁸⁹ Übersetzung der Autorin. Original: „[...] identity is thus compounded by the uncanny feeling that she is forever cut off from the meaning of a past event that grounds her present life“.

⁹⁰ Übersetzung der Autorin. Original: „to express myself [...] to find my voice [...] to write something of which I am not ashamed“.

Geschichten des „What if“ konstruieren und als Lebenswelt vergegenwärtigen (vgl. Nünning/Nünning 2010). Gerade deshalb bieten ästhetisch konstruierte *roots trips* ein so spannendes und symptomatisches Forschungsfeld: Sie können Familiengeschichten nicht nur rekonstruieren, sondern auch erfinden, gestalten und als Anliegen der Gegenwart inszenieren.

Die fiktionale Gegenwart, die den Roman grundlegend strukturiert, ist der *road trip* durch die Ukraine. Dort erwarten Jonathan also der ebenfalls 25-jährige Alexander Perchov und dessen Großvater (der ebenfalls Alex heißt und seinen Enkel „Sasha“ nennt) mitsamt seiner debilen Hündin. Geschickt wurden sie von Alex' herrischem Alkoholiker-Vater, der in einem Reisebüro namens „Heritage Touring“ (*EI*: 3) angestellt ist. Dieses ist darauf spezialisiert, reichen amerikanischen Juden bei der Suche nach den Spuren ihrer Vorfahren in polnischen und ukrainischen Dörfern zu helfen (ebd.). Sie sollen Jonathans Reisewünsche erfüllen. Seit dem Tod seiner geliebten Frau Anna ist Alex' Großvater trübsinnig und laut eigener Aussage blind. Er ist jedoch der Einzige in der Familie mit Auto und Führerschein. Alex ist der Einzige, der Englisch spricht. Wie bereits erwähnt, ist er jedoch nicht nur Übersetzer in der Handlung, sondern auch der Vermittler der gesamten Erzählung.

Er ist als homodiegetischer Erzähler eine der Hauptfiguren. So beginnt er seine Erzählung mit folgender Selbstbeschreibung: „My legal name is Alexander Perchov. But all of my friends dub me Alex, because that is a more flaccid-to-utter version of my legal name. [...] I have always thought of myself as very potent und generative. I have many girls, believe me“ (*EI*: 1). Doch obwohl Alex sich dieser und noch weiterer vergleichbar draufgängerischer Qualitäten rühmt, wird doch deutlich, dass auch er keineswegs so selbstsicher und zufrieden ist, wie er es sich wünscht. Er träumt davon, Buchhalter in Amerika zu werden, um Wohlstand zu erlangen und gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Little Igor dem ärmlichen Leben in der Ukraine und vor allem dem alkoholsüchtigen Vater zu entfliehen. Stattdessen lässt er sich jedoch von diesem schikanieren und kann weder seinen verbitterten Großvater noch seine hart arbeitende Mutter oder seinen verschüchterten kleinen Bruder glücklich machen. Für ihn bedeutet die Reise deshalb die Chance, etwas Außergewöhnliches zu unternehmen.

Als „den Helden der Geschichte“ (EI: 1)⁹¹ bezeichnet Alex in metanarrativer Manier allerdings Jonathan. Er schreibt die Geschichte generell für ein unbekanntes Publikum. Vereinzelt Kommentare in Klammern, bei denen er Jonathan direkt anspricht, zeigen jedoch, dass der amerikanische Freund der Adressat der Erzählung und des Erzählten ist (EI: 5, 30). Im Gegensatz zu den anderen Erzählsituationen sind diese von einem humorvollen Ton geprägt. Die Komik ergibt sich daraus, dass sie vom Erzähler gar nicht intendiert ist. Denn in seinem Bestreben nach einem exzellenten Englisch greift er in der Wortwahl immer knapp daneben. Das zeigt zum Beispiel eine Passage der „*Overture to the commencement of a very rigid journey*“ (EI: 1), in der sich bereits das potenzielle kulturelle Konfliktpotenzial zwischen dem suchenden Amerikaner und seinen Führern ankündigt:

Father toils for a travel agency, denominated Heritage Touring. It is for Jewish people, like the hero, who have cravings to leave that ennobled country America and visit humble towns in Poland and Ukraine. [...] I will be truthful again and mention that before the voyage I had the opinion that Jewish people were having shit between their brains. This is because all I knew of Jewish people was that they pay Father very much currency in order to make vacations from America to Ukraine. (EI: 3)

Aus Alex' ukrainischem Blickwinkel ist das *heritage touring* zunächst also pure Geldverschwendung. Ebenso wie Leïla und Habib Zanos und Naïmas Reise von Paris nach Algerien belustigend vorkommt, hält auch Alex Jonathans Reise von Amerika in die Ukraine für ein absurdes Unterfangen. Dieser Gegensatz zwischen freiwilligen und abenteuerlustigen Reiseunternehmungen und erzwungener Migration, als deren Folgen Exil und Diaspora gelten können, bildet eine grundlegende Problematik von *roots tourism* (vgl. Jacobson 2006). An dieser Stelle hat also Alex' Verwunderung über Jonathans freiwillige Reise von Amerika nach Europa zur Folge, dass genau diese Problematik offenbar wird.

Denn mit den beiden Männern treffen zwei romantisierende Reisevorstellungen einerseits von der ‚neuen‘, andererseits von der ‚alten‘ Welt aufeinander. So glaubt Alex an eine Art von *american dream*, der es jedem Einwanderer ermöglichen könnte, Millionär zu werden. Mit seinem Berufswunsch ‚Buchhalter‘ liefert er auch

⁹¹ Übersetzung der Autorin. Original: „the hero of this story“.

gleich den grundpragmatischen und wohlstandsorientierten Gegenentwurf zu Jonathans schriftstellerischen Ambitionen, die ihn, der Idee einer romantischen Liebesgeschichte folgend, in die Ukraine treiben. Somit bildet die Konstellation dieser beiden Hauptfiguren und Erzähler den Verhandlungsraum für unterschiedliche Erwartungshaltungen gegenüber Erfahrungen von Herkunft. Indem der Autor nicht Jonathans, sondern Alex' Sprache und Sichtweise zur Erzählinstanz macht, kann er das eher zu Nostalgie und Wehmut tendierende Konzept der Ahnensuche aus humorvoller Distanz inszenieren. Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang eine Schlussfolgerung von Mara Cohen und Dimitri Ioannides in einem Beitrag zum Thema ‚Global Jewish Tourism‘: „In the final analysis, perhaps one of the most telling aspects about the role of Jewish travel within international tourism is that it has become part of popular culture, literature, and folklore“ (Cohen/ Ioannides 2004: 168).

Diese Beobachtungen bieten in vielfacher Weise einen aufschlussreichen Ansatz für die folgende Analyse. Denn einerseits fassen die Autoren die Popularität von *Jewish heritage tourism* zusammen und skizzieren damit die Ausgangslage für Foers literarischen roots trip. Andererseits führt eine kleine Unachtsamkeit in der Betrachtung zum Kernanliegen der folgenden Literaturanalyse.

Jonathan Safran Foer's (2003:477) recent short story *The Very Rigid Search* tells of a tour guide in Odessa and an American Jewish tourist searching for his roots. The main character, Jonathan Safran Foer, describes his father's business in this manner: My father toils for a travel agency here in Odessa. [...]. (Ebd.)

Diese Analyse widmet sich zwar nicht Jonathan Safran Foers Kurzgeschichte, sondern seinem 2004 erschienenen Roman. Das ändert jedoch nichts daran, dass der Erzähler dieser Passage eben nicht der jüdische New Yorker Jonathan Safran Foer ist, sondern der ukrainische Touristenführer Alexander Perchov. Allerdings hat genau diese Erzählsituation Kritik als herablassende westliche Überheblichkeit erfahren. So ist diese Erzählstimme für Banerjee der einzige Wermutstropfen in dem „zutiefst transnationalen“ (2009: 145)⁹² Roman:

⁹² Übersetzung der Autorin. Original: „deeply transnational“.

Alex, given his convoluted speech, seems an Eastern European caricature at best, [...]. Yet, Alex' insights [...] could be said to serve as a counterbalance to this linguistic violence done to him by Foer's narrative. It seems regrettable, however, that Foer's American humour should capitalize on an Eastern European character's inaptness at getting things 'right'. (Ebd.: 150)

Als eine solche Karikatur ist Alex für den Slawisten Eliot Borenstein das Beispiel eines zeitgenössischen ‚Yokels‘, der als hinterwäldlerische Farce die Grenzen der Globalisierungseuphorie aufzeigt: „Yet it is precisely the fatuousness with which globalization is so often invoked that the yokel's mere presence sets in sharp relief. The yokel reminds us that the global village is populated by global village idiots.“ (2008: 1). Für Borenstein wird der ‚Yokel‘ als Sinnbild des dümmlichen, gutherzigen und doch leicht aggressiven und ständig von sexuellen Intentionen bestimmten Hinterwäldlers somit in ähnlicher Art zum beispielhaften ‚anderen‘, wie es die Kolonialisierten in der Reiseliteratur der Kolonialzeit wurden (vgl. ebd.).

Im Fall von *Everything Is Illuminated* kann man jedoch argumentieren, dass der *roots trip* als Pseudo-Parodie diesem Risiko entgegenwirkt, denn Foer gebraucht die Konventionen des *road genre*, um *Jewish heritage tourism* als turbulenten *road trip* zu inszenieren, der die unterschiedlichen Charaktere – ‚Yokel‘ genauso wie New Yorker Juden – überzeichnet. Im Verlaufe des Romans werden diese Karikaturen jedoch dekonstruiert und an ihre Stelle treten die ‚Erleuchtungen‘, die die beiden Erzähler in ihrem Briefwechsel schaffen.

In diesem Zusammenhang kann man der Einschränkung, die Banerjee bereits im Hinblick auf Alex' moralische und historische Einsichten vornimmt, mehr Gewicht verleihen. Anstatt also Alex' Erzählstimme als kulturellen Affront aufzufassen, kann man sie mit Amian als effektives und humorvolles Stilmittel deuten, um das *Jewish heritage touring* zu parodieren und dramaturgische Spannungsmomente zu schaffen (vgl. 2008: 161). In einer solchen Lesart zeigt Alex' Perspektive einerseits die privilegierte Position von Jonathan, der seinerseits auch als Karikatur eines erinnerungsbesessenen, verwöhnten jüdischen Mächtigerschriftstellers erscheint. Andererseits, und noch viel entscheidender, dienen gerade Alex' Wortverwechslungen als Denkanstöße – für das Verhältnis der Reisenden untereinander und für Fragen nach Herkunft.

Darüber hinaus wird das Stereotyp⁹³ des ‚Yokels‘ – anders als in der gleichnamigen Verfilmung, die im Wesentlichen den humoristischen *road trip* zeigt, und auch deutlicher als in der Kurzgeschichte, die einzig aus Alex’ Perspektive erzählt wird – im Laufe der Erzählung dekonstruiert. Dies geschieht durch die Erfahrungen, die Alex auf der Reise gemacht hat, denn sie ermutigen ihn zur Emanzipation. Der springende Punkt ist, dass Jonathan und Alex sich gegenseitig dabei unterstützen, die anfänglichen Erwartungshaltungen und Stereotype durch individuelle Gestaltung ihrer Vergangenheits- und Zukunftsentwürfe zu ersetzen. Dieser gegenseitige Respekt der Erzähler, ihr vorsichtiges Kennenlernen und Erspüren von Begrenzungen, ist ein Lernprozess, der sich während des chaotischen, konfliktreichen und erschütternden *road trip* entwickelt.

Zunächst komprimiert sich in dem klapprigen Auto das Konfliktpotenzial der vier Insassen, die nach Jonathans Hinzustoßen zwei Kulturen, zwei Generationen, zwei Spezies und zwei Geschlechter repräsentieren. Der Gestank, das Ausmaß an Verwirrung und die Zahl der Missverständnisse wachsen schnell.

“Tell him to shut his mouth,” Grandfather said. “I cannot drive if he is going to talk.” “Our driver says there are many buildings in Lutsk,” I told the hero. [...] “I hate Lvov. I hate Lutsk. I hate the Jew in the back seat of this car that I hate.” You do not make this any cinchier. “I am blind. I am supposed to be retarded.” What yare you saying up there?” [...] “We were saying that the trip will perhaps be longer than we were desiring.” (EI: 58)

Gleichzeitig wird deutlich, was für einen effektvollen Erzähler Foer mit Alex geschaffen hat. Denn die Passage zeigt, dass Alex nicht nur Übersetzer, sondern vielmehr Vermittler ist. Für diese Rolle prädestinieren ihn nicht nur seine Sprachkenntnisse, sondern auch seine Empathie für die Empfindungen der ungleichen Insassen. Dieses Einfühlungsvermögen gewinnt noch an Bedeutung, wenn Jonathan den beiden Ukrainern das Foto von Augustine zeigt und die Motivation für seine Reise offenbart. Sowohl Alex als auch sein Großvater sind verzaubert von dem Mädchen. Zwischen den beiden jungen Männern wirkt das Foto als Stimulus der Annäherung.

⁹³ Stereotype werden hier mit Ansgar Nünning verstanden als Ausdruck „zur Bezeichnung von stark vereinfachten, schematisierten [...] Vorstellungen“ (2008: 679).

He explained to me that we were not looking for the family but for this girl. She would be the only one still alive. He moved his finger along the face of the girl in the photograph as he mentioned her. [...] I looked at the girl for many minutes. She was so beautiful. [...] “I would like to find her”, I said. I perceived that this appeased the hero, but I did not say it to appease him. I said it because it was faithful. (*EI*: 60)

In diesem Dialog hegen Alex und Jonathan beim Anblick des Fotos anscheinend ähnlich romantische Gedanken. Das schöne Mädchen, die vermutlich einzige Überlebende aus dem Dorf von Jonathans Großeltern, weckt in beiden jungen Männern den Wunsch, sie zu suchen.

“And how do you know that her name is Augustine?” “I guess I don’t, really. On the back, see, here, are written a few words, in my grandfather’s writing, I think. [...] It says: ‘This is me with Augustine, February 21, 1943.’ [...] Why do you think he remarks only about Augustine [...] It’s queer, yes? It is queer that he remarks only her. Do you think he loved her? [...] “It’s funny that you should think that. We must think alike.” (Thank you Jonathan.) (*EI*: 60)

In dieser Passage wandelt sich anfängliches Befremden in die Erkenntnis von Gemeinsamkeiten. Jonathan und Alex sind beide verzaubert von dem Mädchen auf dem Foto und die Tour erscheint nun weniger als Dienstleistung, die Alex notgedrungen erbringen muss, denn als eine gemeinsame Suche. Vor allem der Metakommentar des Erzählers in Klammern verdeutlicht die aus der Situation erwachsene, tiefe Zuneigung.

Auch der Großvater ist hypnotisiert von dem Bild und scheint plötzlich Jonathan und der ganzen Reise gegenüber viel freundlicher und motivierter gesinnt. Wie der Großvater zugibt, führt die Suche nach Trachimbrod auch in die Nähe *seines* Geburtsortes. Dabei nimmt Alex eine unheimliche „sadness amid him and the photograph“ (*EI*: 65) wahr. Dieses Gespür steigert jedoch nur noch Alex’ Wunsch, Augustine zu finden. Denn Jonathans Erklärung, auch die Ukrainer hätten viele Juden umgebracht, provoziert bei Alex zunächst zwar verärgerten Unglauben, dann jedoch die Frage, was sein Großvater im Krieg getan hatte. Jonathan ist nicht mehr allein in seiner Sehnsucht nach Augustine, nach der Verbindung zur Vergangenheit. Auch Alex ist fasziniert von ihrem Schicksal, das – so fühlt er – eng mit dem seines Großvaters und somit auch mit seiner Familiengeschichte zusammenhängt.

Alex und Jonathan sind ‚Erinnerungspikaros‘, denn wie Pikaros dringen sie als vermeintlich naive Fremdlinge in Lebenswelten ein. Sie sind keine kriminellen Außenseiter, die rastlos durch die Welt ziehen. Doch wie Pikaros, die auf ihren episodischen Reisen Routinen durcheinanderbringen und durch ihren Besuch zum Nachdenken anregen, provozieren auch Alex und Jonathan durch ihre Rolle als Fremdlinge in Bezug auf die Lebens- und Erinnerungswelten des anderen ein Um- und Neudenken. Sie dringen in die Erinnerungswelten der anderen Reisebegleiter ein und eröffnen somit einen neuen Blick auf die Vergangenheit. Diese Charaktere stellen eine Mischung aus karikaturesker Überzeichnung und sensibler Psychologisierung dar. Sie hinterfragen vermeintlich gewöhnliche Sichtweisen und institutionalisierte Umgangsweisen mit der Vergangenheit. Durch ihre gemeinsame Reise erschließen sich ihnen Erinnerungswelten, sie erleuchten deren Geheimnisse und bringen Geister zum Vorschein. Die gemeinsame Suche nach Trachimbrod eröffnet einerseits diese bedeutungsschweren Erinnerungswelten. Andererseits verleiht sie ihnen als chaotischer *roots trip* unterhaltsame Leichtigkeit.

4.2.2 Chaotisches *heritage touring*. Ein *roots trip* durch die Ukraine

Die gemeinsame Reise zwingt die Figuren also dazu, auf engstem Raum miteinander auszukommen, und offenbart Konflikte oder bringt sie sogar zur Eskalation. Der begrenzte Raum des Autos, typisch für *road stories*, dient hier also als Reagenzglas für Konflikte. Auf konzentrierte Weise spiegeln sich Machtverhältnisse wider, die sich darüber definieren, wer die Sitzplätze bekommt, die Geschwindigkeit und vor allem die Fahrtrichtung bestimmt.

Während der Reise ereignen sich noch diverse weitere komische Situationen, in denen ukrainische Mentalität und amerikanische Naivität aufeinandertreffen. So etwa, wenn Jonathan nicht auf Alex hören will, der ihm rät, seine amerikanische Identität lieber zu vertuschen, um nicht von Hotelbesitzern hereingelegt oder von Landarbeitern schief angeguckt zu werden. Als Jonathan in einem Gasthaus versucht, ein vegetarisches Gericht zu bestellen, sieht er sich nur mit Fassungslosigkeit konfrontiert:

“What do you mean he does not eat meat?” the waitress asked and Grandfather put his head in his hands. “What is wrong with him?” she asked. [...] “They do not have anything without meat,” I informed him. “He does not eat any meat at all?” she inquired me again. [...] (EI: 65 f.)

Jonathan als Erzähler übersetzt den gesamten Dialog ins Englische. Dadurch wird offenbar, dass seine Dienste als Übersetzer gleichzeitig sein diplomatisches Geschick herausfordern, wenn er die Wünsche des ‚Helden‘ in die Lebenswelt seiner ukrainischen Mitbürger zu übersetzen versucht. Darüber hinaus füllt er den Dialog jedoch nicht mit Erläuterungen. Diese Situation gewinnt also ihre Komik durch den raschen Wortwechsel. Schon dessen dichtes Schriftbild voller Satz- und insbesondere Fragezeichen deutet die absurden Züge dieser Kommunikationssituation an, in der scheinbar inkommensurable kulturelle Normen aufeinandertreffen.

“Sausage?” “No Sausage,” Grandfather answered to the waitress. “Don’t they have potatoes or something?” he asked. “Do you have potatoes?” I asked the waitress. “Or something?” “You only receive a potato with the meat,” she said. I told the hero. “Couldn’t I just get a plate of potatoes?” “What?” “Couldn’t I get two potatoes, without meat?” I asked the waitress, and she said she would go to the chef and inquire him.” “Ask him if he eats liver,” Grandfather said. (EI: 65 f.)

Diese Szene zeigt also das oben bereits angesprochene Transgressionspotenzial der pikaresken Tradition: Das Vorführen dessen, was vermeintlich ‚normal‘ ist. Denn Jonathans vegetarisches Anliegen führt dazu, dass zwei kulinarische Normen kollidieren. Die Situationskomik steigert sich durch parodistische Züge, genauer gesagt durch die Überzeichnung der Figuren und ihrer kompromisslosen Ernährungsansichten.

Allerdings dienen diese pikaresken Elemente, die unterschiedliche Vorstellungen und Erwartungen in Dialog bringen, nicht nur dazu, Komik zu erzeugen. Denn sie betreffen auch die Vergangenheit und verdrängte Erinnerungen. Der *roots trip* ist nicht nur parodistisch, sondern wirkt diesem komischen Effekt durch die Ereignisse der Reise und deren nachhaltige Bedeutung entgegen. So führt der chaotische *road trip* auch zur Annäherung; eine Annäherung, die in der vorliegenden Erzählung, also in dem Briefwechsel der Erinnerungspikaros kulminiert.

Wie fein Alex' Intuition war und wie sehr die Reise auch für ihn zum *roots trip* wird – zur Suche nach der Vergangenheit –, zeigt die folgende Passage, in der sich die Reisegefährten ihrem Ziel nähern.

“Look at those fields,” the hero said [...] I told Grandfather what the hero said. “Tell him that the land is premium for farming.” [...] “In the fields, you toil until you are not able to toil. Your great-grandfather died in the fields.” “Did Great-Grandmother work in the fields?” “She was working with him when he died.” “What is he saying?” the hero inquired, and again he prohibited Grandfather from continuing, and again when I viewed Grandfather I could perceive that it was the end of the conversation. It was the first occasion that I had ever heard Grandfather speak of his parents, and I wanted to know very much more of them. What did they do during the war? Who did they save? But I felt that it was a common decency for me to be quiet on the matter. [...] So I did what the hero did, which is look out the window. (*EI*: 111 f.)

Durch Jonathans Mission erfährt also auch Alex zum ersten Mal etwas über die Vergangenheit seines Großvaters, von dem er bisher immer gedacht hatte, er sei in Odessa geboren. Die Suche nach Trachimbrod und Augustine wird also für alle drei Männer zur Herzens- und Familienangelegenheit. Die Reise hat ein eindeutiges Ziel, das sich allerdings nicht so einfach finden lässt. Die Suche stellt sich wohl als weit schwieriger heraus als angenommen, denn niemand scheint das gesuchte Dorf zu kennen. So unternehmen die Reisegefährten etliche Irrfahrten, bis sie schließlich ein einsames Haus und seine alte Bewohnerin erreichen.

Die wichtigste Begegnung dieses *roots trip*, die schließlich den entscheidenden Wendepunkt im Verhältnis der drei Männer zueinander und in ihren individuellen Entwicklungen darstellt, ist das Treffen mit Augustine beziehungsweise Lista. Die Bewohnerin des einsamen Hauses erkennt das Foto und bittet die Suchenden – die sie für Augustine halten – in ihr winziges Haus, das übervoll mit Erinnerungstücken und Andenken an die Verstorbenen ist. Doch auch für dieses Haus gilt: „The houses sought out by roots pilgrims are not in any sense their homes. Homes are characterized by the presence of family. They are made meaningful by person-to-person relationships“ (Gitlitz/Davidson 2006: 218). Augustines Haus steckt voller Bedeutung und Familiengeschichten. Doch es sind die Geschichten der Verstorbenen oder Geflohenen. Zano konnte in Algerien das Haus seiner Eltern und Großeltern vorfinden. Er konnte dort Bilder seiner Vorfahren finden und direkt

nacherfahren, wie sie dort gelebt hatten. Einen entsprechenden kathartischen Effekt hat der Besuch im Heim seiner Eltern. Ganz anders ist der Besuch der Reisenden bei Augustine. Denn dort herrscht auf engstem Raum, verstaut in zwei Zimmern in unzähligen gestapelten und getürmten Boxen, ein Übermaß an Erinnerungen, das das Ausmaß der Vernichtung suggeriert. Denn getötet wurden sie fast alle.

Auch von Trachimbrod ist nichts mehr übrig. Nachdem Augustine die Männer auf deren Drängen hin zum gesuchten Ort führt, finden sie dort: „nothing [...] I do not mean there was nothing except for two houses, and some wood on the ground [...] what I intend to say is that there was not any of these things, or any other things.“ (EI: 184). Einzig ein einfaches, steinernes Mahnmal erinnert auf einem leeren Feld an die Ermordeten. Es ist dieser Topos des ‚Nichts‘, der dem Holocaust geschuldet ist und der jüdische *roots trips* in signifikanter Weise prägt (vgl. Palmer 2002: 246).⁹⁴ Diese heutigen Orte des ‚Nichts‘ verweisen auf die Vernichtung des damaligen Heims. Die Brisanz dieser Leerstellen liegt insbesondere darin begründet, dass sie nicht nur auf den Genozid in der Vergangenheit verweisen, sondern auch Begegnungen in der Gegenwart betreffen können. So weisen Gitlitz und Davidson hin: „Most shetls are gone. [...] Their relatives are gone, probably murdered, most likely with the knowledge or even the complicity of their village’s current residents“ (2006: 217).

Genau diese Komplizenschaft, die nicht nur eine durch Überlieferungen erinnerte Vergangenheit betrifft, sondern auch Bewohner der Gegenwart, bildet die ‚Erleuchtung‘, die die Reisegefährten auf dem Feld erleben. So bewirkt die Ankunft im ‚Nichts‘, das Trachimbrod in der Erzählgegenwart ist, in den Männern eine Bewusstseinsänderung. Denn die Überlebende berichtet den Besuchern, wie das Nichts zustande kam. Dabei muss Alex ihre Beschreibungen von Exekutionen über-

⁹⁴ Aus der besonderen Figuration jüdischer Herkunftsreisen, deren Zielorte vernichtet wurden, leitet Palmer im Hinblick auf die beiden vom ihm studierten Reiseberichte ab: „Having begun by wanting to settle a problem of identity, they end by affirming the problematization of modern identities based on race, religion, and the nation-state – and embrace the protean nature of Jewish identity as its defining characteristic“ (2002:250). Wiewohl die Signifikanz der partikularen jüdischen Geschichte nicht abzustreiten ist, scheint doch die Schlussfolgerung einer „proteischen jüdischen Identität“ (ebd.) nicht unproblematisch. Obwohl auch Foers Roman den Topos des „Ortes, wo du niemals warst, der nicht da ist“ (ebd. 245) aufgreift, erzählt er doch eine andersartige Geschichte.

setzen. „You cannot know how it felt to have to hear these things and then repeat them because, when I repeated them, I felt like I was making them new again“ (*EI*: 185). Trotz der Qual, welche die Wiedergabe der Ermordungen bedeutet, erzählt und übersetzt Alex sogar jene Begebenheiten, die Jonathan schon nicht mehr hören wollte. Währenddessen entgehen Alex jedoch auch nicht die Streitereien zwischen der Frau und seinem Großvater, was ihn zunehmend über dessen Rolle im Geschehen nachgrübeln lässt. Am Ende des Besuchs sagt die Frau, sie heiße nicht Augustine, sondern Lista, und habe Jonathans Großvater zwar gekannt, aber nicht gerettet. Sie ist eine der wenigen Überlebenden und hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Gefallenen nicht in Vergessenheit geraten zu lassen.

Der Besuch hat die drei Männer merklich beeindruckt, nachdenklich gemacht und einander nähergebracht. Doch die wahrhaft „erleuchtende“ Wirkung der Vergangenheitssuche offenbart sich erst beim abendlichen Zusammensitzen im Hotel, als sie in der Box plötzlich ein Foto finden, auf dem auch Alex' Großvater zu sehen ist. Er steht neben seiner Frau Anna, die Alex' Vater in den Armen hält. Neben ihm steht sein bester Freund Herschel, der Jude war und den Alex' Großvater – so gesteht er nun den beiden jungen Männern – an die Nazis verraten hat.

Diese Erinnerungen, die der Großvater seine „ghosts“ (*EI*: 246) nennt und die er nun zum ersten Mal zum Vorschein bringt, lösen in Alex heftige Gefühle aus. Die Ereignisse um die Hinrichtungen, in deren Verlauf sein Großvater seinen Freund Herschel verriet, schildert er über mehrere Seiten in einem Crescendo aus schwindenden Satzzeichen und ineinanderfließenden Wörtern, die schon bildlich Verwirrung und Erregung ausdrücken. Dass diese Art zu Schreiben Alex' Gemütszustand wiedergibt, verdeutlichen die letzten Zeilen, die schließlich ausgehend von der Geschichte des Großvaters zu der Frage nach der eigenen Schuld und Identität führen:

And Jonathan where do we go now what do we do with what we know Grandfather said that I am I but this could not be the truth is that I also pointedatHerschel [...] and we all pointedateachother so what is it he should have done hewouldhavebeenafooltodoanythingelse but is forgiveable what he did canhebeforgiven for his finger for whathisfingerdid for whathepointedto and didnotpointto for whathetouchedinhislife and whathedidnottouch he is stillguilty I am I am Iam IamI? (*EI*: 252)

Diese letzten Zeilen einer tranceartigen Passage über Schuld und Vergebung stehen im Text in Klammern und richten sich (wie auch im Zitat deutlich wird) direkt an Jonathan. Diese Überlegungen, in denen Alex sich eingesteht, dass er genauso gehandelt hätte, und sich fragt, wie schuldig er und wie schuldig sein Großvater sind, sind eigentlich nicht für ein breites Publikum gedacht, sondern nur für Jonathan. Hier wird deutlich, was Aarons über die literarische Tradition der Zeugenschaft schreibt: „[...] bearing witness is an intimate and often difficult process of validating self in relation to a communal past“ (1996: 61). Einerseits wird hier die Komplexität und Intimität des Nacherfahrens nicht nur deutlich, sondern durch die onomatopoesische Wortverschmelzung regelrecht spürbar. Andererseits ist dieses Erinnern und Bezeugen durch Erzählen hier kein rein jüdischer Akt und er setzt Jonathan auch nicht ausschließlich zu seinen jüdischen Vorfahren in Beziehung. Schließlich ist es Alex, der hier das Erzählen ermöglicht.

Diese gewünschte Ausklammerung in Alex' Brief verweist auf die anderen Erzählsituationen als Bedeutungsebenen des Romans. Denn sie kennzeichnet die Erzählung als mittelbar, kommentiert und verfasst sowie als Teil des Briefwechsels. Denn erst dieser bringt die Geschichte und das Bewusstsein der Erzähler für ihre Bedeutung hervor. In der Korrespondenz kommentieren, umschreiben und erfinden die Erzähler die Vergangenheit ihrer Familien und finden dadurch Wege, neu gewonnene Erkenntnisse zu verarbeiten und anfängliche Ängste zu überwinden.

Diese gemeinschaftliche Erzählsituation der beiden Hauptfiguren ‚erleuchtet‘ also die Bedeutung der Vermittlung im Hinblick auf Nacherfahrungen von Herkunft. Traumatische Erfahrungen sind per Definition solche, die sich der Sprache oder vielmehr dem Vermögen, sie in Worten auszudrücken, entziehen (vgl. Kraft/Weißhaupt 2009: 25 ff.). Dieser *road trip* bewirkt also zunächst, dass die traumatischen Erlebnisse, über die sich sowohl Jonathans Großmutter als auch aus ganz anderen Gründen Alex' Großvater zuvor ausgeschwiegen haben, erzählt werden. Für Haley ist die ‚peak experience‘ eine Teilnahme an einem Stammesritual, das die Eingliederung des Ich-Erzählers in die Gemeinschaft bedeutet. In *Everything is Illuminated* ist das Schlüsselmoment der Erzählung eine Konfrontation mit der traumatischen Vergangenheit: Die Reisenden erfahren keine Eingliederung

in eine urtümliche Gemeinschaft, sondern die Konfrontation mit der Tatsache, dass die Gemeinschaft der Vorfahren nicht mehr besteht, weil sie vernichtet wurde, und zwar von Mitmenschen.

Das Bedürfnis der Nachfahren, das Bedürfnis nach Nacherfahrung holt die Geister der Vergangenheit ins Licht der Gegenwart, besser gesagt, in die Übersetzung und in die fiktionale Korrespondenz. Weder Erinnern noch Übersetzen, so macht die obige Passage deutlich, sind neutrale Prozesse. Vielmehr sind sie beeinflusst durch und beeinflussen ihrerseits die Gegenwart der Erzählenden, Zuhörenden und Vermittelnden. Somit kulminiert in der Szene in dem ‚Nichts‘ die potenzielle Problematik der Nacherfahrung, die immer ein Zusammenspiel aus Bewegung und Erinnerung darstellt.

Der Briefwechsel als Erzählung bildet einen „Prozess des intersubjektiven Austauschs“⁹⁵ (Amian 2008: 158), der die Bedeutung der Beziehungen, die sich auf dem *road trip* und im Hinblick auf Herkunftsfragen entwickeln, intensiviert und von unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet. Zwar stellt die Erzählung immer gleichermaßen Konstruktion und Dekonstruktion, Auflösung und Verdichtung dar, denn die anfänglich überzeichneten Charaktere offenbaren zusehends Individuen mit eigenen Ängsten und Sehnsüchten. Dieses Wechselspiel aus Dekonstruktion und Konstruktion entsteht strukturell durch die parallele Entwicklung eines weiteren Erzählstranges, in dem Jonathan sein Herkunftsnarrativ als fantastische Geschichte erzählt.

Die Art, wie der Autor Jonathans Roman inszeniert, unterscheidet sich gänzlich von Alex' Erzählsituationen. Sie ist schwieriger zugänglich, da sie ebenso spielerisch mit Zeit und Raum umgeht wie mit den Fähigkeiten der Figuren. Schon das verspielte Schriftbild und Abweichungen von gängigen Schreibkonventionen drücken dies aus.⁹⁶ Jonathan schafft einen hohen Grad an erzählerischer Mittelbar-

⁹⁵ Übersetzung der Autorin. Original: „process of intersubjective exchange“.

⁹⁶ Zitierte Rede steht nicht in Anführungszeichen, sondern ist kursiv. Die Sprache der Upright-Congregation unter den Juden etwa entspricht in ihrer Kapitalisierung dem moralischen Anspruch der Figuren.

keit⁹⁷, indem er seine Verwandtschaft mit den Protagonisten explizit macht. Jonathan spricht zum Beispiel von seiner „Ur-ur-ur-ur-ur-groß-Mutter“ (EI: 90)⁹⁸ Brod, seinem „Ur-ur-ur-ur-ur-groß-Vater“ (EI: 98)⁹⁹ oder auch von seinem „Großvater“ (EI: 120)¹⁰⁰ Safran. Von diesen plötzlichen Momenten der ausdrücklichen Präsenz abgesehen, entweicht der Erzähler der Geschichte, die in der dritten Person verfasst ist, jedoch fast gänzlich und tendiert zur starken personalen Fokalisierung, insbesondere durch seine Vorfahren Brod und Safran. Die Erzählung umfasst den Zeitraum von 1791 bis 1941, wobei sie sich durch viele fantastisch vorherseherische Analepsen und intradiegetische Schriften wie Passagen aus „The book of Antecedents“ (EI: 89, 196) oder aus „The book of recurrent dreams“ (EI: 272) auszeichnet. Dadurch ist sie kaum logisch nachzuvollziehen, sondern vielmehr assoziativ und intuitiv. Daneben verursachen die Liebesgeschichten im Ahnenreigen von Jonathans Romanfiguren zunehmend das Gefühl, dass sie aus den Begebenheiten des *road trip* erwachsen.

Der Autor kreiert eine Erzählsituation, in der sich der Amerikaner schriftstellerisch mit dem Erlebten auseinandersetzen kann, mit Vergangenheit, Schuld, Familie und Erinnerungen. So lässt der Erzähler eine Nebenfigur sagen:

The *what*, Didl said, is not so important, but that we should remember. It is the act of remembering, the process of remembrance, the recognition of our past ... Memories are small prayers to God, if we believed in that sort of thing ... (EI: 36)

Jonathan gibt in dieser Passage und in seinem Roman, den man als Erinnerungsakt (ebd.) verstehen kann, eine Antwort auf Alex' verzweifelte Frage: „what do we do with what we know?“ (EI: 252). Schließlich erscheint das Bewusstsein von Jonathans Groß-groß-groß-groß-groß-Großmutter Brod für die Gültigkeit von Geschichten ebenso zeitlos wie Alex' Frage nach dem Umgang mit der Vergangenheit:

⁹⁷ Zur Verwendung des Begriffs „Mittelbarkeit“ vgl. Martinez/Scheffel (2005: 47 ff.).

⁹⁸ Übersetzung der Autorin. Original: „great-great-great-great-great-grand-mother“.

⁹⁹ Übersetzung der Autorin. Original: „great-great-great-great-great-grand-father“.

¹⁰⁰ Übersetzung der Autorin. Original: „grandfather“.

[she] has become an expert at confusing *what is* with *what was* with *what should be* with *what could be* [...] she convinces herself that it is not only the boy who is reading to the girl in that attic, but everyone reading to her, everyone who ever lived. (*EI*: 85 ff.)

Die Erfahrung von Brod im Dachboden erscheint also einerseits kosmisch, da sie Zeit und Raum kollabieren lässt. Gleichzeitig ist sie durch den Familienbezug zu Jonathan personalisiert. Andererseits betont auch sie, wie der gesamte Roman, die Bedeutung der Vermittlung und der Fiktion als teilnehmende Prozesse in der Gestaltung von Lebens- und Gedächtnisräumen. Rückblicke und Einschübe, Vorhersehungen und Träume werden in dieser Familiengeschichte nicht von Zeit und Raum, von Geschichte oder Realität bestimmt, sondern von Gefühlen. Durch seine plötzliche Mittelbarkeit setzt Jonathan sich direkt in Verbindung mit den erfundenen Vorfahren, wobei er sie in seinem Text zu Projektionsflächen seiner Empfindungen macht – wie zum Beispiel Brods Gefühl, fremd und unverstanden zu sein, ihre „slow realization that the world was not for her, and that for whatever reason, she would never be happy and honest at the same time“ (*EI*: 79). Man kann einen *roots pilgrim* mit Davidson und Gitlitz als eine Art gespaltene Persönlichkeit verstehen:

One persona physically in the world today, as it has evolved from the reality of the ancestors' world. They (sic) other persona walks in the mythic, remembered world, the world as it must have been [...] Sometimes the physical journey prevails [...]. Sometimes the mental journey takes over [...]. (2006: 213)

Die unterschiedlichen Erzählsituationen in *Everything is Illuminated* exemplifizieren und thematisieren diese gespaltene Persönlichkeit von Nachfahren auf der Suche nach ihren familiären und kulturellen Wurzeln. Auch dieser Aspekt des *Jewish heritage tourism* wird nicht einfach abgebildet. Vielmehr wird er durch die Möglichkeiten der Vermittlung überhöht. So taucht der Zustand von zwei Erlebniswelten, die im unabdingbaren oder doch nicht harmonischen Zusammenspiel eine Einheit bilden, symbolisch auf, in Brods Ehemann, der seit einem Unglück mit einem Sägeblatt im Kopf und einer schizophrenen Persönlichkeit leben muss, für deren grobe Hälfte er „sich selbst hasste, oder sein anderes Selbst“ (*EI*: 129).¹⁰¹ Die ‚gespaltene Persönlichkeit‘ wird hier nicht nur metaphorisch, sondern sogar wörtlich

¹⁰¹ Übersetzung der Autorin. Original: „hated himself, or his other self“.

inszeniert als Vorfahre in Jonathans Erzählung. Dadurch bildet sie ein Beispiel dafür, wie die unterschiedlichen Erzählsituationen einander durch ihre Figuren, deren Lebenswelten und Empfindungen gegenseitig um Bedeutungshorizonte erweitern und gleichzeitig zu einer Erzählung verdichten.

Doch nicht nur bei Jonathan lösen die Erlebnisse eine innere Blockade und helfen, Unsicherheiten zu überwinden. Gerade in Alex' Leben und Gemüt vollziehen sich drastische Veränderungen. Seine Briefe sorgen dafür, dass „alles erleuchtet“¹⁰² (*EI*: 142) wird. Denn sie fügen die Bedeutungszusammenhänge der verschiedenen Erzählsituationen zusammen und machen aus den Metakommentaren der Erzähler, aus den Gefühlen der verschiedenen Figuren und den Entwicklungen der verschiedenen Handlungen ein gesamtheitliches Gefüge, das die unterschiedlichen Romanenden zu einem schreibenden, schaffenden Überwindungsakt vereint.

In diesen Briefen kommentiert Alex Jonathans Geschichte, geht auf dessen Kommentare zu seiner eigenen Erzählung ein und teilt zudem Ereignisse aus seinem Leben und seine Gedanken seit Jonathans Abreise mit: Er schreibt von seiner Befangenheit gegenüber der Trauer seines Großvaters, von seiner Sorge um seinen geliebten Bruder und dem Hass auf seinen Vater, von seinem Traum, mit „Little Igor“ nach Amerika auszuwandern, von seinen Gedanken über Familie, Literatur und die Liebe, die er Jonathan schließlich indirekt gesteht.

So dekonstruiert er zunehmend den coolen Macho-Typ, als den er sich anfangs ausgegeben hat, und findet zu einer sensiblen und selbstbewussten Identität. Für ihn birgt das Schreiben „second chances“ (*EI*: 144) und deshalb bittet er Jonathan, das Geständnis seines Großvaters nicht in seinen Roman einzubauen: „You could alter it, Jonathan. For him, for me“ (*EI*: 145). Er weist auf die Zusammenhänge zwischen den Romanfragmenten hin, zwischen dem Erlebten und dessen Verarbeitung, indem er Jonathan schreibt: „With our writing, we are reminding each other of things. We are making one story, yes?“ (*EI*: 144). Diese Interdependenz als gemeinsamer Schaffensakt wird noch deutlicher in einem späteren Brief:

¹⁰² Übersetzung der Autorin. Original: „it all became illuminated“.

We're talking no, Jonathan, together, and not apart. We are with each other, working on the same story, and I am certain that you can also feel it. Do you know that I am the Gypsy girl and you are Safran, and that I am Kolker and you are Brod, and that I am your grandmother and you are Grandfather; and that I am Alex and you are you, and that I am you and you are me? Do you not comprehend that we can bring each other safety and peace? (*EI*: 214)

Hier verschmelzen die Grenzen zwischen den Figuren, Erzählsituationen und Fiktionalitätsebenen. Man kann also sagen, diese gemeinsame, also relationale ‚Wir‘-Erzählung ist der Inbegriff einer Art narrativer ‚relationaler Identität‘ im Sinne von Glissants ‚Poetik der Vielheit‘ (vgl. 2005). Doch diese relationale Identität entsteht eben nur durch die ‚noble Reise‘ (*EI*: 179)¹⁰³, die sich im Verlaufe des ‚roots tourism‘ entwickelt. Als der ‚relationalste‘ Aspekt von *Everything is Illuminated* kann vielleicht gelten, dass Alex' Erzähler auch Momente des Missverstehens oder *Nicht-Verstehens* hervorhebt. Für Glissant liegt das Verständnis für weltweite Beziehungen darin, die „Unberechenbarkeit“ und „Opazität“ des anderen anzuerkennen:

Für mich ist es nicht mehr notwendig, den anderen zu „verstehen“, das heißt, ihn auf das Modell meiner eigenen Transparenz zu reduzieren, um mit diesem Anderen zusammenzuleben oder etwas mit ihm aufzubauen. [...] Das Recht auf Opazität bezeichnet heute das Gegenteil von Barbarei. (2005: 54)

Solch ein Zugeständnis, den ‚anderen‘ nicht besser verstehen zu können als dieser sich selbst, fordert auch Alex ein. So schreibt er in demselben Brief: „I want to inform you about what it is like to be me, which is a thing that you still do not possess a single whisper of“ (*EI*: 178). In dieser synästhetischen Wortverwechslung kommt die ‚Opazität‘ des anderen zur Geltung, obwohl sie hier weniger als ‚Recht‘ denn als grundsätzliche Bedingung erscheint. Da Alex nicht feststellt, Jonathan habe ‚keine Ahnung‘, was es bedeute, Alex zu sein, sondern schreibt, dass Jonathan ‚kein Flüstern‘ davon habe, wird das Ausmaß der Unwissenheit noch betont.

Gleichwohl bleibt auch Alex Entwicklung nicht völlig ungewiss. Denn für ihn gehen sein Schreiben und sein Handeln offenbar Hand in Hand als Dekonstruktion einer Selbst-Fassade und als neue Energiequelle. Dies zeigt das Ende seines letzten Briefes, wo er den alles verändernden Überwindungsakt, den Rausschmiss seines

¹⁰³ Übersetzung der Autorin. Original: „ennobled voyage“ .

verhassten Vaters, beschreibt und seine Liebe eingesteht: „for the first time in my life, I told my father exactly what I thought, as I will now tell you, for the first time, exactly what I think. As with him, I ask you for forgiveness. Love, Alex“ (EI: 242).

Hier verwendet er zum ersten Mal die Unterschrift „Love, Alex“. Sie ist ‚exakt das, was Alex denkt‘, weniger eine Floskel als ein performativer Abschiedsgruß. Denn das Eingeständnis, das ebenso indirekt und vieldeutig ist wie die zahlreichen fiktionalisierten Herkunftsgestalten in Jonathans Romanfragmenten, verweist bereits auf das Ende des Briefwechsels. In *Everything is Illuminated* bildet der intersubjektive Briefwechsel die erzählende Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren. Diese Auseinandersetzungen und Annäherungen münden in Alex' Aussage „Ich bin du und du bist ich“ (EI: 214).¹⁰⁴

So wie allerdings der gesamte Roman von Verdichtung und Auflösung geprägt ist, so löst sich auch diese Verdichtung, oder besser gesagt, dieses Kulminieren der zwei erzählenden Hauptfiguren wieder auf. Intensität birgt Leere, Vereinigung birgt Trennung, Erinnerung birgt Vergessen, Ende birgt Neuanfang – und umgekehrt: Das ist die universale Dialektik dieses *roots trip*.

4.2.3 Erzählung und Erleuchtung. Ein Briefwechsel als Nacherfahrung

Das letzte Kapitel wirkt als einmalige Erzählsituation wie ein Schlusslicht, das die Erzählung „erleuchtet“ und zu einem dichten Schluss führt. Diese Form der *closure* bewirken zunächst die Zeilen von Alex' Großvater, weil er schreibt, er habe von seinem Enkel gehört, dass er und Jonathan sich nicht mehr schreiben werden. Dadurch verleiht er der Intensität von Alex' letztem Brief Nachdruck. Entscheidender ist jedoch, dass die Reise auch im Leben und Denken von Alex' Großvater eine entscheidende Veränderung bewirkt hat. Wie Alex in seinen Briefen beschreibt, weint der alte Mann immer öfter und möchte schließlich die Suche nach Augustine, Sinnbild für Vergebung und Wiedergutmachung, fortsetzen.

¹⁰⁴ Übersetzung der Autorin. Original: „I am you and you are me“.

Das letzte Kapitel ist zwar auch in Alex' Englisch verfasst, jedoch handelt es sich um eine Übersetzung des großväterlichen Abschiedsbriefes. Auch dieser hat einen Weg gefunden, seine Vergangenheit zu verarbeiten: Er bringt sich um. Doch nicht aus Schwäche oder Verzweiflung, sondern um seinen Enkeln einen Neubeginn zu ermöglichen. Denn nachdem Alex seinen Vater des Hauses verwiesen hat, weiß sein Großvater, dass er die beiden Enkel getrost zurücklassen kann. Nach dem Rauswurf adressiert der Großvater seinen Brief an Jonathan:

All is for Sasha and Iggy, Jonathan. [...] They must cut all of the strings, yes? With you (Sasha told me that you will not write to each other anymore), with their father (who is now gone forever), with everything they have known. Sasha has started it, and now I must finish it. (*EI*: 276)

Dann wendet er sich jedoch an seinen Enkel, um diesem zu verdeutlichen, dass er nicht verzweifelt flieht, sondern Frieden findet. Er hat keinen Frieden mit seinen Taten gefunden, aber mit seinem Abschied.:

It is not out of weakness that I will go to the bath when I am sure that you are asleep, and it is not because I cannot endure. Do you understand? I am complete with happiness, and it is what I must do and I will do it. Do you understand me? I will walk without noise, and I will open the door in the darkness, and I will. (*EI*: 276)

Dieser letzte Satz bricht ab und es bleibt unklar, ob der Großvater hier aufhört zu schreiben oder ob Alex als Übersetzer nun doch lieber schweigen wollte. Doch gerade durch diesen ambivalenten Schluss, der sich aus dem Beschluss, ein Ende zu setzen, ergibt, bildet der Roman eine kohärente Geschichte. In *Exils* geschieht die Verbindung mit der Vergangenheit, das Zusammenwirken von Vergangenheit und Gegenwart, wenn die Kopfhörer auf den Grabstein des Großvaters gesetzt werden. Durch die Weitergabe der Kopfhörer wechselt die akustische und die Kamera-perspektive derart, dass die Zuschauer sich erstmalig direkt mit den Vorfahren identifizieren können. In *Everything is illuminated* sind die letzte außergewöhnliche Identifikation und der Perspektivenwechsel weniger froh als tragisch, denn sie führen zum Selbstmord des Großvaters.

Doch gerade durch diese letzte Szene erfolgt eine außergewöhnliche transgenerationale Identifikation, die die Erinnerung und Bewegung umfassende Nach-erfahrung der Erzählung auf ihr individuelles Wesen konzentriert, auf die Rolle von

Individuen in der Geschichte. Für Holland und Huggan ist Selbstparodie eine der auffälligsten Strategien der Selbstvergewisserung in zeitgenössischer Reiseliteratur. Denn die offene Parodisierung des Selbst entzieht es gleichzeitig der ernst gemeinten Kritik oder Verantwortung (Holland/Huggan 2000: 199).

Everything is Illuminated treibt die ‚parodistische Geste‘ (ebd.) im *roots trip* auf die Spitze und unterwandert sie gleichzeitig durch die vielseitigen Erzählsituationen. Obwohl die drei Männer nicht die Frau namens Augustine gefunden haben und das Geheimnis um Safrans Rettung nicht lüften konnten, haben sie doch alle entscheidende Einblicke in ihre Vergangenheit beziehungsweise in die ihrer Vorfahren gewonnen. Dadurch haben sie auch neue Zugänge zur eigenen Identität und eine Motivation für die Zukunft entdeckt.

Die Suche nach Augustine und die Ankunft im ‚Nichts‘ Trachimbrod bedeutet für sie alle auch eine Ankunft im Sinne einer Überwindung der anfänglichen Ängste und eine Kraftquelle für einen Neubeginn. Jonathan findet in seinen Ahnen die Stimme, derer er sich nicht schämen muss, die Inspirationsquelle für seinen Roman. Alex schließlich beginnt ein neues Leben, indem er sich nicht nur seinem Vater, sondern auch seinen eigenen Bedürfnissen stellt. Alex' Großvater nimmt sich schließlich das Leben, was kaum als positives Signal erscheint. Doch in diesem Roman, in dem Tod und Neubeginn immer miteinander einhergehen und die Aneignung der Vergangenheit zum zentralen Anliegen wird, bedeutet der Suizid von Alex' Großvater einen Akt der Überwindung. Es ist ein Akt der Selbstjustiz, doch er geschieht im Hinblick auf die nächsten Generationen. Die Begründung des Großvaters für seinen selbst gewählten Abschied verleiht dem Roman als einziges schriftliches Zuwort-Kommen des Großvaters, als er im Begriff ist zu sterben, eine Art *closure*.

Denn es scheint, als ob dieses Finale, die kraftvollen, affirmativen Worte einer Aktion, ‚I will‘, dennoch Spielraum lassen, um all die vielseitigen Bedeutungszusammenhänge zu interpretieren. Die erst- und letztmalige und gleichzeitig ungeheuer empathische Inszenierung des Großvaters als Identifikationsfigur verleiht

dem Roman einen abschließenden und verstärkt personalisierten Ton.¹⁰⁵ Foers Roman ist kaum Geschichte über den Holocaust, geschweige denn eine Geschichte des Holocaust. Ihr Material sind nicht geschichtliche Ereignisse, sondern die Möglichkeiten erlebter Augenblicke. So bildet die letztmalige Identifikation mit der Täterfigur eine Klimax des Wechselspiels aus geschichtlicher Dekonstruktion und fabelhafter Konstruktion. Als Erzählsituation und personale Identifikation ist sie einzigartig, als kathartische Wendung nachhaltig und als dramaturgisches Finale ebenso abschließend wie herausfordernd.

Der Roman realisiert auf struktureller Ebene Alex' Betrachtung: „Everything is the way it is because everything was the way it was“ (*EI*: 145). Die Gegenwart ist also durch die Vergangenheit bedingt, wobei weder die eine noch die andere eine einzige Art von Realität kennt. Vergangenheit und Gegenwart, Familiengeschichte und -geschichten begründen die gegenwärtigen Erzählungen, welche die Vergangenheit beschreiben, in Erinnerung rufen und gestalten. Diese Dynamik aus zielgerichteter pilgerartiger Suche und abenteuerlustigem, rastlosem Unterwegssein bildet das Spannungsfeld von *roots tourism* im Kontext der Globalisierung und die hier diskutierten Texte zeigen exemplarisch Möglichkeiten auf, wie dieses Verhältnis ästhetisch verhandelt werden kann.

Der Roman ist beispielhaft für *roots trip narratives*, denn einerseits parodiert er die kulturelle Praktik des *roots tourism* durch den chaotischen *road trip* und seine überzeichneten Figuren. Andererseits, und deshalb spreche ich hier von einer Pseudo-Parodie, bewirkt die Reise in vielfacher Hinsicht eine substanzielle und

¹⁰⁵ Isabel Capeloa Gil knüpft in einer Analyse weiblicher Hollywoodstars nach dem Ersten Weltkrieg an Barbie Zelizers Theorie des photographisch festgehaltenen Moments im Inbegriff des Sterbens an. Solch ein „about-to-die image“ (Zelizer 2005: 34) bewirkt eine besonders hohe emotionale Identifikation mit der Person, die auf der Aufnahme im Inbegriff des Sterbens ist. Daran anschließend erkennt Gil die Identifikationskraft mit dem Gesicht des Stars im Inbegriff des Sterbens, zum Beispiel gegenüber einer vermeintlich objektiven Berichterstattung (Gil 2011). Ähnlich verhält es sich hier mit Foers Romanende gegenüber jeglichem dokumentarischen Realitätsanspruch. Dieser narrative Moment ‚about-to-die‘ ist besonders wirksam, denn er ist durch den Erzähler selbst inszeniert und endet mit der Aussage „I will“, die ebenso performativ ist wie ungewiss. Darüber hinaus erzeugt die direkte Anrede der Briefform eine außergewöhnliche Intimität. Alex' Übersetzung mindert diesen Effekt nicht. Stattdessen erhöht das Bewusstsein, dass es sich um seine letzte Vermittlung handelt, die Dramatik und Intensität des Moments noch.

keineswegs unsinnige Entwicklung. Der Begriff Pseudo-Parodie bezeichnet hier also die Art, wie *Everything is Illuminated* einen *roots trip* inszeniert, der selbstreflexiv und amüsan die Beliebtheit der jüdischen Reisen als Touristenunternehmungen thematisiert. Dadurch entsteht eine Distanz zur Thematik, genauer gesagt zur kulturellen Praktik des *Jewish heritage tourism*, die man als Parodie bezeichnen kann.

Trotz dieser parodistischen Züge werden die Bedeutung und die Wirkkraft der Reise nicht in Frage gestellt. Somit drückt die komplexe Struktur aus, was der *roots trip* im Leben der beiden jugendlichen Protagonisten sowie des Großvaters von Alex bewirken konnte. Jonathan lieferte er die Inspiration, um tatsächlich einen Roman zu schreiben. Allerdings nicht irgendeinen, sondern einen, in dem er seine Unwissenheit über seine familiäre Vergangenheit mit fantastischen Erzählungen ausgleicht. Alex liefern die Reise sowie der Briefwechsel die Motivation, sich zu behaupten und seine Zukunftsziele zu verfolgen. Er wird zum eigentlichen Autor der bedeutenden Reise, er dekonstruiert die Rolle eines coolen Macho, die er glaubte, für andere spielen zu müssen, und setzt sich gegenüber seinem alkoholsüchtigen Vater durch.

Der Selbstmord des Großvaters setzt schließlich den parodistischen Zügen einen performativen Satz entgegen, der die Erzählung zu ihrer partiellen *closure* führt. Diese *closure* ist keine rückwirkende Verstärkung eines lückenlosen Herkunftsnarrativs wie in *Roots*. Ähnlicher ist sie *Exils*, wo die beiden Hauptfiguren erst ihre individuellen Rituale der Selbsterfahrung durchleben, um schließlich gemeinsam aufzubrechen. Dagegen löst sich die Gemeinsamkeit von Alex und Jonathan mit dem Ende der Erzählung auf. Auch in *Everything is Illuminated* findet keine eindeutige *closure* statt. Vielmehr finden sich unterschiedliche Hinweise darauf in den verschiedenen Erzählsituationen. Diesem Eindruck wird insbesondere dadurch Nachdruck verliehen, dass die Erzählperspektive am Ende des Romans zum ersten Mal und als letzte Szene bei dem Großvater verbleibt.

Deshalb ist dieser Roman beispielhaft für Nacherfahrungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts, die antike Motive der philosophischen Reise (vgl. Leed 1991: 293) in einem „vektoriellen Lebens- und Gedächtnisraum“ (Ette 2005: 241), der von der globalen Mobilität gezeichnet ist, neu figurieren – als *roots trip narratives*. Er

erzählt kein eindeutiges, lückenloses Herkunftsnarrativ. Doch er erzählt eine sinnvolle Reise, einen turbulenten *roots trip*, dessen *roots trip heroes* nicht in einer oszillierenden Pendelbewegung oder unentwegtem Unterwegssein verbleiben, sondern ihre Ängste durch die gemeinsame Nacherfahrung, durch ihre intersubjektive Erzählung – durch den Briefwechsel als Nacherfahrung – überwinden.

4.3 José Eduardo Agualusas *As mulheres do meu pai*. Die Suche nach afrikanischen Wurzeln als potenziertes *meta roots trip*

In José Eduardo Agualusas Roman *As mulheres do meu pai* (2007, MP)¹⁰⁶ begibt sich die Filmemacherin Laurentina von Lissabon aus auf die Suche nach ihren afrikanischen Wurzeln. In noch stärkerem und expliziterem Ausmaß als die bislang vorgestellten zeitgenössischen Werke spielt *As mulheres do meu pai* mit Merkmalen des *roots formula* und des *road genre*. Eine kompakte Zusammenfassung der zentralen Handlung liefert der autobiographische Ich-Erzähler der Metanarration in den ersten Kapiteln:

Passámos parte da manhã, e umas boas horas depois do almoço, a conversar sobre o filme. Esboçámos um enredo. Queremos contar a história de uma documentarista portuguesa que viaja até Luanda para assistir ao funeral do pai, Faustino Manso, famoso cantor e compositor angolano. A partir de certa altura Laurentina decide reconstruir o percurso do pai, o qual, durante os anos 60 e 70, percorreu toda a costa da África Austral, desde Luanda à ilha de Moçambique. Faustino ficava dois ou três anos em cada cidade, às vezes um pouco mais, fundava uma família, e voltava à Estrada. (MP: 23 f.)

Diese Passage liefert nicht bloß eine Synopse der Handlung: Die Prolepse, in der der homodiegetische Ich-Erzähler der autobiographisch gekennzeichneten Rahmenhandlung bereits den Handlungsverlauf von Laurentinas Suche und deren überraschende Wende vorwegnimmt, deutet auch schon die Qualitäten des Buchs als potenzierten *meta roots trip* an.

Em cada cidade visitada Laurentina grava os testemunhos de das viúvas de Faustino, e dos seus numerosos filhos, bem como de muitas outras pessoas que conviveram com ele. [...] No final Laurentina descobre que Faustino era estéril. (Ebd.)¹⁰⁷

¹⁰⁶ Alle deutschen Übersetzungen wurden der deutschen Ausgabe „Die Frauen meines Vaters“ (2010, FV) entnommen. Alle längeren Zitate werden im Text in Originalsprache zitiert. Zur besseren Lesbarkeit werden Satzbruchstücke im Fließtext der deutschen Übersetzung entnommen.

¹⁰⁷ „Einen Großteil des Vormittags und ein paar Stunden nach dem Mittagsessen haben wir uns über den Film unterhalten. Ein Drehbuch skizziert. Wir wollen die Geschichte einer portugiesischen Dokumentarfilmerin erzählen, die nach Luanda reist, zur Beerdigung ihres Vaters Faustino Manso, einem berühmten angolischen Sänger und Komponisten. Irgendwann beschließt Laurentina, den Weg ihres Vaters nachzuzeichnen, der in den sechziger und siebziger Jahren die gesamte Küstenregion des südlichen Afrika bereiste, von Luanda bis zur Ilha de Moçambique. Zwei, drei Jahre hielt

Die Eigenschaften des Romans als potenziertes *meta roots trip* ergeben sich aus der strukturellen und thematischen Intensivierung des *roots trip* durch die unterschiedlichen Erzählsituationen. So erscheint Faustino als beispielhafter *road hero*, dessen Leben sich durch ständigen Aufbruch, unterbrochen nur durch Episoden des Verweilens, gestaltete. Gleichwohl bildet er als vermeintlicher biologischer Vater Laurentinas Kontaktpunkt zu ihren ‚Wurzeln‘, einen pikaresken Kontaktpunkt, dessen Bewegungsrouten sie folgt. Die Figur des Faustino Manso figuriert und potenziert also die Suche nach Herkunft als *roots trip* – denn als Vorfahre war er selbst bereits unterwegs. Nicht ein bestimmter Ort soll gefunden, sondern das Leben eines Vorfahren nachempfunden werden. Die Nacherfahrung ist hier also ein *roots trip par excellence* – unabdingbar ‚on the road‘.

Für Ette ist der „Reisebericht [...] potenzierte Literatur, da er die Reisestruktur des Romans [...] mit der [...] nachprüfbaren Reiseroute doppelt“ (2001: 40). *As mulheres do meu pai* ist in mehrfacher Hinsicht ein potenziertes Reisenarrativ, genauer gesagt ein potenziertes *roots trip*. Denn Laurentinas Suche nach den Wurzeln potenziert die Bewegung ihres (vermeintlichen) Vaters Faustino Manso. Gleichzeitig potenziert der Reisebericht des autobiographischen Erzählers, der gleichzeitig als metanarrative und metafiktionale Rahmenhandlung dient, die Reise Laurentinas. Darüber hinaus könnte man noch die allgemeine Potenzierung anführen, die Ette im Bezug auf Reiseliteratur anspricht. Allerdings gilt es an dieser Stelle zwei wesentliche Charakteristika des Romans hervorzuheben, die seinen Potenzierungseffekt speziell kennzeichnen:

Erstens eine intra- und transmediale Potenzierung, da im Roman, zum Beispiel in der obigen Passage, von einem Drehbuch gesprochen wird. Die Metanarration spielt hier also mit Erwartungen und Vorstellungen an einen literarischen und filmischen *road trip*. Im Folgenden wird der Roman dann auch als ‚metareferenziell‘ bezeichnet, da dieser Begriff sowohl transmediale auch als auch selbstreferenzielle

sich Faustino jeweils in einer Stadt auf, manchmal auch länger, gründete eine Familie und machte sich dann wieder auf den Weg. In jeder Stadt, die sie besucht, zeichnet Laurentina Gespräche mit Faustinos Witwen, deren zahlreichen Kindern sowie vielen anderen Leuten auf, die Faustino gekannt haben. Das Bild, das sich nach und nach ergibt, ist das eines geheimnisvoll vielschichtigen Menschen. Am Ende findet Laurentina heraus, dass Faustino unfruchtbar war“ (FV: 21) .

Verweise einbezieht. So erklärt Werner Wolf: „*metareference* has the advantage that it does not create problems when applied to [...] non-textual [...] media“ (2009: 16). Ein derartiges Verständnis von *As mulheres do meu pai* als Roman, der stark meta-referenziell ist, verweist auf die durchgängigen und auffälligen metafiktionalen und metanarrativen Verweise und das Spiel mit unterschiedlichen Medien.

Darüber hinaus dient auch der bewusst weitgefasste Begriff ‚Referenz‘ (ebd.: 17) der Besprechung des Romans. Denn diese Untersuchung erfordert ein solch umfassendes Verständnis literarischer Verweise, und zwar insbesondere, das wird das folgende Kapitel zeigen, da *As mulheres do meu pai* die Merkmale von *road genre* und *roots formula* auf ebenso spielerische wie komplexe Weise zu einem *meta roots trip* potenziert. Zweitens spielt der Roman grundlegend mit einer Idee von „Faktizität“ (Ette 2001: 40), die Ettes Anliegen bestimmt. Vielmehr dienen die meta-referenziellen Stilmittel dazu, die Dimensionen von Fakten und Fiktion implizit oder explizit zu verschmelzen.¹⁰⁸ Diese Vermischung verdeutlicht schon eine grobe Darstellung der vielfältigen Erzählsituationen. Als homodiegetische Erzähler der zentralen Reisehandlung fungieren primär vier Figuren: Laurentinas Tagebucheinträge nehmen den meisten Raum ein und sie gewinnt als Hauptfigur die meiste Tiefe. Ihr Freund Mandume ist neben Laurentina der zweitwichtigste homodiegetische Erzähler der zentralen Handlung.

Im Verlauf der Reise kommen zudem Erzählungen von Laurentinas Neffen Bartolomeu hinzu. Den geringsten Anteil nehmen die Ich-Erzählungen des Fahrers Pouca Sorte ein. Laurentina, Mandume und Bartolomeu sind alle drei transnational versierte Filmmacher, wodurch sie wie Facetten des autobiographischen Ich-Erzählers wirken. Darüber hinaus enthält der Roman weitere Erzählsituationen innerhalb des intradiegetischen *roots trip*. Weniger Raum nehmen Binnenerzählungen ein, z. B. Interviews, die Laurentina und ihre Gefährten durchführen, sowie vereinzelte Erzählsituationen anderer Figuren – so zum Beispiel ein Brief von Doroteia an ihre Tochter.

¹⁰⁸ Das Spiel mit Fakten und Fiktion, insbesondere mit Fiktion und kolonialer Geschichte, gilt bereits als Agualusas Markenzeichen (vgl. z. B. Guterres 2000; Medeiros 2002).

Auch die extradiegetische Reise von Agualusa, Boswell und Burch zeichnet sich durch verschiedene Erzählsituationen aus. Im Vordergrund stehen die mit Ort und Datum versehenen Tagebucheinträge des autobiographischen Ich-Erzählers Agualusa, der sich mit der Musikerin und Filmemacherin Karen Boswell und dem Fotografen Jordi Burch auf die Reise begibt. Er nimmt keineswegs die Rolle des neutralen Beobachters ein, sondern erzählt seine eigenen Erinnerungen und Meinungen. Der homodiegetische Erzähler der Rahmenhandlung ist also gleichzeitig der heterodiegetische Erzähler des *roots trip*. Diese Erzählfunktion übt er metanarrativ und metafictional aus, wie die oben zitierte Zusammenfassung der Handlung und die Vorwegnahme ihrer Peripetie zeigen. Weitere Binnenerzählungen bilden in erster Linie Interviews, die mit Ort, Datum und den jeweils Interviewten betitelt sind.

Tatsächlich erfährt der Leser durch die Metaerzählung also schon zu Beginn des Romans den zentralen Handlungsverlauf. Das selbstbewusste spielerische Element besteht nun also darin, die Erzählung dennoch beziehungsweise gerade durch diese Vorwegnahme spannend zu gestalten. Dieser dramaturgische Effekt gelingt in erster Linie durch die Figurenkonstellation als Dreiecksbeziehung, die das Spannungspotenzial des *roots trip* birgt. Denn was die oben zitierte Synapse noch nicht erwähnt, ist, dass Laurentina nicht alleine nach Afrika reist, sondern mit ihrem Liebhaber Mandume. In Angola angekommen, begeben sie sich gemeinsam mit Laurentinas charmantem Neffen Bartolomeu und dem Fahrer Pouca Sorte – ‚Glücklos‘ – auf ihre *road documentary*.

Laurentinas Suche nach afrikanischen Wurzeln entwickelt sich zu einer Dreiecksbeziehung, die voneinander abweichende Vorstellungen von Herkunft im postkolonialen Kontext akzentuiert, kontrastiert und verhandelt. Wie dies geschieht, untersucht dieses Kapitel. Da sich viele unterschiedliche Erzählsituationen abwechseln, werden hier jene fokussiert, in denen das Konfliktpotenzial von Herkunftsvorstellungen besonders deutlich wird. Es handelt sich in erster Linie um die Erzählsituationen der Hauptfiguren während des *roots trips*. Darüber hinaus sind die metafictionalen Kommentare von Agualusas Ich-Erzähler von Relevanz, um die Inszenierung der *road documentary* als *meta roots trip* zu kennzeichnen.

4.3.1 Laurentina, Mandume und Bartolomeu: eine Dreiecksbeziehung mit Herkunftskrisen

Der *roots trip* beginnt mit einer Offenbarung am Sterbebett, die Laurentina von ihrer Mutter Doroteia erhält. Als Doroteia im Sterben liegt, teilen sie und ihr Mann Dário ihrer Tochter mit, dass sie adoptiert ist. Sie sei nicht das Kind von Doroteia, die indische Wurzeln hat, und dem Portugiesen Dário. Als die Eltern in Mozambik lebten, hatte Doroteia eine Fehlgeburt erlitten und dann das Kind der Zimmer Nachbarin im Krankenhaus adoptiert. Dieses Mädchen, Laurentina, sei das Kind einer tragischen Liebesaffäre zwischen einem jungen indischen Mädchen und Faustino Manso, „den seine Bewunderer“, so lernt Laurentina später, „Seripipi Viajante, den reisenden Vogel, nannten“ (FV: 16).¹⁰⁹ Bei Laurentina ruft diese Offenbarung ein Gefühl der Entfremdung hervor und das Bedürfnis, nach ihren Wurzeln zu suchen. Diese Suche versteht sie als Identitätssuche, ein Unterfangen, das ihr dazu dienen soll, sich selbst und ihre Zugehörigkeit zu erforschen.

„Eu sou certamente uma boa portuguesa, mas também me sinto um pouco Indiana; finalmente, vim a Anogola procurar o que em mim possa haver de africano“¹¹⁰ (MP: 22). Diese Intention der Selbstsuche stimmt also nicht nur mit dem *roots formula* überein, sondern auch mit Leeds Hypothese, dass die zeitgenössische Reiseliteratur Motive der antiken philosophischen Reise auf der Suche nach dem wahren Selbst neu figuriere (1991: 25 ff.). Aufschlussreich ist jedoch, wie diese Variation hier stattfindet. Denn Laurentinas Bedürfnis ist keineswegs eine Entscheidung zwischen Heimat- oder Gastland. Ebenso wenig soll die Reise eine Rückkehr zu einer Gemeinschaft der ‚Puren‘ darstellen, wie sie Haley vornimmt (vgl. RS: 717). Weder will Laurentina eine vermeintlich eindeutige und einheitliche Identität zurücklassen noch zu einer solchen aufbrechen.

¹⁰⁹ „O Seripipi Viajante“ (MP:18).

¹¹⁰ „Ich bin sicher eine gute Portugiesin, doch ich empfinde mich auch ein bisschen als indisch, und schließlich bin ich nach Angola gekommen, um herauszufinden, was von Afrika ich in mir trage“ (FV: 20).

Laurentinas Anliegen weckt vielmehr Assoziationen an Bhabhas Konzeption der kulturellen Hybridität, in der Unterschiede ohne vorangenommene oder aufgezwungene Hierarchien existieren können (vgl. Bhabha 2008: 5; vgl. 1.2). Denn Laurentina denkt Identifikationsmöglichkeiten nicht in strikten Oppositionen. Stattdessen funktioniert die multiethnische Identifikation in ihrer Sicht wie ein Mosaik der Zugehörigkeiten. Allerdings bestätigt Laurentinas Bedürfnis, herauszufinden, ob auch „etwas Afrikanisches“ in ihr sei, den Begriff der ‚Hybridität‘ nicht eindeutig. Sie fordert ihn vielmehr heraus.

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass Laurentinas selbstreflexiver Umgang mit ihrer hybriden Identität kaum als ein Beispiel subalternen Subversion zu verstehen ist. Zutreffender scheint eine Analyse des Literaturwissenschaftlers David Brookshaw:

It is tempting to view [...] Agualusa [...] through the prism of Homi Bhabha's theories as his denial of identity as pristine, immutable state would seem to coincide with the Indian theorist's idea of a liminal space where identities are in a continual process of negotiation. [...] However, Agualusa [does] not claim to speak for a culturally oppressed majority, but for minorities who sit uncomfortably within the restrictions of postcolonial nationalism in the lusophone world. (2007: 19)¹¹¹

¹¹¹ An den Begriff ‚lusophone‘ knüpft sich eine weitreichende akademische Diskussion an. Drastisch vereinfacht kann man sagen, dass der Begriff einerseits darauf abzielt, eine diskursive Perspektive, die lediglich auf die ehemalige Kolonialmacht Portugal gerichtet ist, so zu erweitern, dass sie den gesamten portugiesischsprachigen Raum einbezieht. Das Dilemma liegt darin begründet, dass diese Erweiterung gewissermaßen die imperiale Expansion auf diskursiver Ebene nachvollzieht. Hinzu kommt die wesentliche Frage, ob oder inwiefern Portugal aufgrund seiner Lage in Europas geographischer und ökonomischer Peripherie eine koloniale Sonderrolle zuzuschreiben sei. Vgl. zur Rolle Portugals in Europa Hanenberg (2004), zur Diskussion der postkolonialen Problematik de Medeiros (2007), Ferreira (2007), Fonseca (2007), (2006a). Trotz der weitreichenden Meinungen in diesem Zusammenhang kann man Medeiros (ebd.) grundsätzlich zustimmen, dass es an der Zeit sei, Perspektiven aus dem portugiesischsprachigen Raum stärker in die postkoloniale Theorie einzubeziehen. Eine ausführliche Untersuchung lusofoner *roots trips* wäre hierzu ideal geeignet. Denn wie kaum ein anderes europäisches Land hat Portugal schon *Immigrations-* und *Emigrationswellen* gesehen. Dadurch wird es zu einer Art Herkunfts-drehscheibe: Immigranten aus Brasilien mögen hier ihr Glück suchen (vgl. Ruffato 2010), Nachfahren von Einwanderern mag es ins afrikanische Herkunftsland ziehen, Nachfahren von portugiesischen Gastarbeitern können hier ihre Eltern suchen (vgl. Carvalho 2010) oder in einer postmodernen *tour de force* ins Heimatdorf der ausgewanderten Eltern zurückkehren (vgl. Peixoto 2010).

Laurentina repräsentiert keine unterdrückte Minderheit wie etwa Haleys Vorfahren in *Roots* und auch keine politisch ausgegrenzten Subjekte wie Leïla und Habib in *Exils*.¹¹² Ihre Perspektive, die geprägt ist von ihrem Leben in der Metropole Lissabon und ihrem kosmopolitischen Beruf als Filmemacherin, ist weniger deshalb aufschlussreich, weil sie eine eindeutige traditionelle Auffassung von Identität und ethnischer Zugehörigkeit mit der Idee einer hybriden Identität konfrontiert. Vielmehr verbindet sie ein naiv anmutendes Bedürfnis nach genealogischen Ursprüngen mit einem hybriden Selbstverständnis.

Der deutlichste Kritiker von Laurentinas Sehnsucht nach Wurzeln ist ihr Liebhaber Mandume: Er hielt sich für einen rationalen Menschen und freien Mann, bis er Laurentina kennen und lieben lernte. So schildert er den Auftakt der gemeinsamen Reise nach Afrika:

Raízes? Raízes têm as plantas e é por isso que não se podem mover. Eu não tenho raízes. Sou um homem livre. Era inteiramente livre até conhecer Laurentina. Digo-lhe:

- Tu és a minha patria, o meu passado, todo o meu futuro...

Ri-se trocista. Não me compreende. [...] Laurentina meteu logo naquela cabeça dura a ideia de que tinha de conhecer os pais biológicos. Fiquei horrorizado quando me disse que pretendia regressar a África.

- Enlouqueceste? O que vais tu procurar em África?...

Raízes. Queria procurar raízes.

- Raízes têm as árvores – gritei-lhe –, nem eu nem tu somos africanos.

[...] Sugeri-lhe fazer um documentário sobre o seu regresso a África e o reencontro com a família. Gostou da ideia.

E aqui estamos.¹¹³ (MP: 26 f.)

¹¹² Einen interessanten Kontrast zu beiden *roots trip narratives* bietet Leonel Vieiras Film *Zona J* (1998). Aus der sozialen Ausweglosigkeit Lissaboner Problemgebiete sehnt sich der Teenager Tó ins Herkunftsland Angola. Dorthin will er mit seiner schwangeren Freundin Carla fliehen. Doch im Gegensatz zu Zano und Naïma, die man nur kurz in der Stadt wahrnimmt, bevor sie voller Freiheitsdrang *on the road* sind, scheitern Tó und Carla noch in Lissabon. Der Film ist im sozialkritischen Ton und der Bildsprache vergleichbar mit Ruhes Darstellung des *cinéma beur* (vgl. 2006) gehalten. Im Kontrast zu diesem tragischen Fluchtversuch zeigt sich auch Laurentinas privilegierte Position noch deutlicher.

¹¹³ „Du bist meine Heimat, meine Vergangenheit, meine ganz Zukunft“. Sie lacht spöttisch. Versteht mich nicht. [...] Und sofort hatte Laurentina sich in ihren sturen Kopf gesetzt, ihre biologischen Eltern kennenlernen zu wollen. Ich war entsetzt, als sie mir sagte, sie wolle nach Afrika zurück. ‚Bist du verrückt geworden? Was suchst du denn in Afrika?‘ Wurzeln. Sie wollte Wurzeln suchen. ‚Bäume haben Wurzeln‘, brüllte ich, ‚weder ich noch du sind Afrikaner.‘ [...] Ich schlug ihr vor,

Mandume offenbart also die metaphorische Dimension des Begriffes der ‚Wurzeln‘. Er kritisiert genau jenes Assoziationsfeld, das Basu als Attraktion für *roots tourism* ausmacht: „stasis, longevity, being anchored in time and space, receiving nourishment from the land, etc.“ (2004: 156). Mandume schimpft auf die illusorischen Assoziationen dieser botanischen Metapher, die Verwurzelung und Ursprung verspricht. Somit verdeutlicht er den Konstruktcharakter jener Verbindung von biologischen und kulturellen Elementen, die in der Metapher von ‚Wurzeln‘ sowie in Ideen von Herkunft angedeutet wird.

Gerade ‚Wurzeln‘ als Metapher aus dem biologischen Bereich suggerieren ein organisches und somit nicht anzuzweifelndes Herkunftsnarrativ. Diese Illusion greift Mandume also an. Seine Reaktion liegt nicht zuletzt in seiner Einstellung zu Afrika begründet. Ähnlich wie *Exils* hat auch *As mulheres do meu pai* ein Liebespaar als Hauptfiguren, die über ihre Eltern ein gänzlich unterschiedliches Verhältnis zu den ehemaligen Kolonien vermittelt bekommen haben. Laurentinas Vater lebte als Lehrer in Mozambik und erinnert sich poetisch an die „Smaragdsuppe“ (FV: 12)¹¹⁴, die die Ilha als Meer umgibt. Mandumes angolische Eltern, die sich während ihrer Studienzeit in Lissabon kennengelernt hatten, waren „Nationalisten“ (FV: 18)¹¹⁵, wie Mandumes Mutter Laurentina erzählt: „Wir wollten das Studium beenden und in die wehrhaften Schützengräben des Sozialismus in Afrika zurückkehren“ (FV: 18).¹¹⁶ Das Pathos hielt an bis zu dem Tag, als die beiden Brüder von Mandumes Vater Marcolino – der Teilnahme an einem *coup d'État* beschuldigt – in Luanda erschossen wurden. Danach nahm Marcolino die portugiesische Staatsbürgerschaft an und kehrte nie wieder zurück.

Somit ist Mandumes Abneigung gegenüber seinen afrikanischen Wurzeln jenen trügerischen Illusionen einer heilsversprechenden Einheit geschuldet, zu denen die Metapher ‚Wurzeln‘ in politischer Rhetorik beitragen kann. Mandumes Einstellung

einen Dokumentarfilm über ihre Rückkehr nach Afrika und das Wiedersehen mit der Familie zu drehen. Ihr gefiel die Idee. Und nun sind wir hier“ (FV: 24 f.).

¹¹⁴ „uma sopa de esmeraldas“ (MP: 14).

¹¹⁵ „nacionalistas“ (MP: 20).

¹¹⁶ „Queríamos terminar os cursos e regressar à trincheira firme do socialismo em África“ (MP: 20).

spiegelt die ambivalente Rolle von ‚Wurzeln‘ als Metapher des politischen, insbesondere (post)kolonialen Widerstands wider: Einerseits vermag sie das Bewusstsein für eine kollektive Identität zu erwecken und somit einen gemeinsamen und effektiven Widerstand zu unterstützen. Andererseits birgt sie das Risiko, für eben diese Gruppe ein Identitätskonstrukt ideologisch aufzuladen.¹¹⁷ Solch eine Entwicklung, ausgehend von dem Drang nach Unabhängigkeit und der damit verbundenen Vorstellung einer sozialistischen und besseren Gesellschaft, endend bei den bitteren und blutigen Enttäuschungen eines Bürgerkriegs, haben Mandumes Eltern durchlebt und dadurch das Verhältnis ihres Sohnes zu Afrika geprägt.

Entsprechend radikal fällt Mandumes Abneigung gegenüber dem Herkunftsland seiner Eltern aus. Er „hat beschlossen, Portugiese zu sein“ (FV: 20)¹¹⁸ und Laurentina und andere nennen ihn „den weißesten Schwarzen von ganz Portugal“ (FV: 19)¹¹⁹. Man könnte sagen, andere – im Verlaufe des *roots trip* vor allem Bartolomeu, der ihn damit aufzieht, eine „farbliche Fälschung“ (FV: 121)¹²⁰ zu sein – werfen ihm vor, weißer sein zu wollen als ein ‚echter‘ Weißer. Derlei Neckereien oder Kritiken haben für Mandume keinerlei Berechtigung, da er in Portugal geboren und aufgewachsen ist. Er „hat die Schnauze voll von [diesen] rassistischen Bemerkungen!“ (FV: 121)¹²¹.

An dieser Stelle eröffnet sich das politisch und kulturell brisante herkunftsbedingte Konfliktpotenzial zu Beginn des 21. Jahrhunderts beziehungsweise im Kontext der Globalisierung: Mobilität, Migration und kulturelle Vermischung nehmen zu – doch Bedürfnisse nach Zuordnungen, nach Fremd- und Selbstzuschreibungen, die eine Identifikation erlauben, erschöpfen sich nicht in Utopien einer Welt, in der alle reisen (vgl. Kap. 1.2). Sie verlagern oder refigurieren sich, um dann in abgewandelter Form aufzutauchen und Reaktionen einzufordern. Das Be-

¹¹⁷ Für eine Besprechung dieser Facetten der Wurzel-Metaphorik im Kontext der portugiesischen (Post)Kolonialzeit vgl. zum Beispiel Almeida (2004); Laranjeiras (1995: insb. 414 ff.).

¹¹⁸ „decidiu ser português“ (MP: 22).

¹¹⁹ „o preto o mais branco de Portugal“ (MP: 21).

¹²⁰ „É falso de cor“ (MP: 127).

¹²¹ „Cansei-me deste tipo, sempre com insinuações racistas“ (MP: 127).

dürfnis, wenn nicht nach Selbsterkenntnis, so doch nach Selbstverständnis, die Fragen nach dem „Wer bin ich“, „Woher komme ich“, „Wohin gehöre ich“ versiegen nicht angesichts der Globalisierung, vielmehr drängt es neuerdings Ideen von Herkunft – und damit einhergehend eine Proliferation an Stereotypen – in den weltweiten Verhandlungsraum menschlichen Miteinanders.

Das Konfliktpotenzial dieser vielseitigen Selbst- und Fremdwahrnehmungen im Hinblick auf Ideen von Herkunft führt *As mulheres do meu pai* beispielhaft vor. Auch hier begibt sich also, vergleichbar mit *Exils*, ein Liebespaar auf die Reise, deren treibende Kraft der Partner ist, der von europäischen – beziehungsweise, wie in Laurentinas Fall, teilweise europäischen – Eltern erzogen wurde. Der andere Partner, dessen Eltern zwar aus der ehemaligen Kolonie stammen, jedoch keine Verbindung mehr mit ihr haben wollen, steht der Reise dagegen skeptisch gegenüber. Obwohl die beiden kolonialen Situationen gänzlich unterschiedlich sind, ist es für diese Arbeit interessant festzustellen, dass sich diese Perspektivierung im Hinblick auf die (Un)Möglichkeiten, Herkunft zu erfahren, als wiederkehrendes narratives Merkmal abzeichnet – es setzt die Sehnsüchte von Individuen in Relation. Herkunft erscheint als Beziehungssache. Diese maßgeblichen Relationen sind insbesondere Liebesbeziehungen, was die Intensität der Auseinandersetzungen erhöht.

In *As mulheres do meu pai* wird dieser Intensität durch die multiperspektivische Darstellung von Schlüsselszenen Nachdruck verliehen, so zum Beispiel im Hinblick auf die oben zitierte Passage. Denn während Mandume Laurentinas Vorstellung von Wurzeln angreift und ihr gleichzeitig begreiflich zu machen versucht, dass sie diejenige ist, die seinem Leben Sinn gibt, vertraut Laurentina ihrem Tagebuch ihre Interpretation des Gesprächs an:

Há momentos em que me sinto realmente apaixonada por ele.

Noutros, porém, quase o odeio. Irrita-me o desprezo que demonstra em relação a África. Mandume decidiu ser português. Está no seu direito. Não creio, porém, que para se ser um bom português tenha de renegar todos os seus ancestrais. [...]

Mandume acompanhou-me, renitente.

Enlouqueceste? O que vais tu fazer a África?...

Veio, afinal, para me salvar de África. Veio para nos salvar. É um querido, eu sei, tenho de ter mais paciência com ele. Além disso gosta do que faz. Passa o dia perseguir-me com a câmara de vídeo. Digo-lhe que filme isto ou aquilo, o que ele finge fazer, mas quando dou por isso está a filmar-me. (MP: 21 f.)¹²²

Laurentinas Darstellung des Dialogs verleiht der Bedeutung der Reise, die eine Strapaze ist und ihr gleichzeitig Hoffnung gibt für ihre Beziehung zu Mandume, Nachdruck. Einerseits zeigen die unterschiedlichen Haltungen gegenüber ihrer afrikanischen Herkunft am deutlichsten das Konfliktpotenzial zwischen den beiden ungleichen Partnern. Andererseits soll die Reise dazu dienen, die Beziehung zu retten. Was hier auch klar wird, ist, dass Laurentina als treibende weibliche Kraft der Reise die traditionelle westliche Rollenverteilung von Rückkehrenden und Daheimgebliebenen verkehrt. So erinnert Isabel Capelo Gil an die typische Geschlechterverteilung in der Heimkehrtradition:

Traditionally the homecoming narrative is an all-male club. [...] Western literature does indeed begin with a man, Odysseus, a soldier returning from a far-away war, who has to overcome physical and psychological duress in order to reach the home where a faithful Penelope awaits his return. (Gil 2010: 131)

Laurentina, die es sich in „ihren sturen Kopf gesetzt“ (FV: 24 f.) hat, ihre Wurzeln zu finden, ist alles andere als eine geduldsam wartende Hüterin des Heims. Anstatt ihr Schicksal beziehungsweise einen Mann zu erwarten, nimmt sie es selbst in die Hände. Genauer gesagt entscheidet sie, ihren afrikanischen Wurzeln nachzuspüren. Somit kann man an dieser Stelle zunächst festhalten, dass der Roman das Versprechen von Herkunft als eindeutiges identitätsstiftendes Narrativ schon durch die Figurenkonstellation grundsätzlich in Frage stellt. So ist der Roman auf vielfache Weise ein *meta roots trip*. Zunächst diskutiert er die Bedeutung von Herkunft und

¹²² „Es gibt Momente, in denen ich richtig verliebt bin in Mandume. Manchmal aber könnte ich ihn hassen. Seine Verachtung gegenüber Afrika macht mich wütend. Mandume hat beschlossen, Portugiese zu sein. Das ist sein Recht. Doch ich glaube nicht, dass man, um ein guter Portugiese zu sein, seine Vorfahren verleugnen muss. [...]“

Mandume hat mich widerwillig begleitet.

„Bist du verrückt geworden? Was suchst du denn in Afrika?“ Schließlich ist er mitgekommen, um mich vor Afrika zu retten. Um uns zu retten. Er ist ein Schatz, das weiß ich, ich muss geduldiger mit ihm sein. Außerdem gefällt mir, was er macht. Er verbringt den ganzen Tag damit, mich mit der Videokamera zu verfolgen. Ich sage ihm, nimm dieses oder jenes auf, und er gibt vor, es zu tun, doch dann sehe ich, dass er nur mich filmt“ (FV: 20).

die Möglichkeiten, Herkunft zu erfahren, indem er seinen Figuren diesbezüglich ganz unterschiedliche Positionen verleiht. Darüber hinaus wird dieses Perspektivieren und Hinterfragen durch die Metareferenzialität¹²³ des Romans verstärkt.

Die Konstruiertheit des *roots trip* führt insbesondere der autobiografische Ich-Erzähler vor. Während sich der autobiographische Ich-Erzähler in *Roots* am Ende des Romans als natürlicher Nachfahre seiner Helden offenbart, wählt Agualusa eine progressive Erzählvariante, die gleich von Beginn an unter dem Motto „De quantas verdades se faz uma mentira?“ (*MP*:11)¹²⁴ sowohl das dramaturgische Prinzip der Handlung als auch das strukturelle und stilistische Prinzip des Romans insgesamt deutlich macht: Das Prinzip der Wahrheitsfindung wird hier auf den Kopf gestellt. Als erzählerisches Leitmotiv verdeutlicht die zitierte Frage besonders jene Verknüpfung der unterschiedlichen Erzählebenen und -situationen, die man als *intra*-referenziell¹²⁵ bezeichnen kann. So taucht derselbe Satz wenige Seiten später in Laurentinas Tagebucheintrag auf:

O meu pai, ou melhor, o homem que até àquela tarde eu acreditava que fosse o meu pai. [...] Deve ter ensaiado a pergunta noites a fio na solidão do seu quarto de viúvo:

De quantas verades se faz uma mentira? (*MP*: 13)¹²⁶

Die Lüge gilt nicht als Gegenteil der Wahrheit, sondern die Wahrheit als Element der Lüge. In diesem symbiotischen Verhältnis verbirgt sich auch das erzählerische Prinzip der Erzählung, das bewusst mit Konventionen von Fiktion und Realität spielt. Ähnlich wie in *Everything is Illuminated* wird die Konstruiertheit dieser Handlung nicht rückblickend entlarvt, sondern sich im Verlaufe des Romans im Entwicklungsprozess. Die verschiedenen Erzählsituationen zeigen teils widersprüch-

¹²³ Vgl. Werner Wolf (2007), insb. 38 f..

¹²⁴ „Aus wie viel Wahrheiten besteht eine Lüge?“ (*FV*: 9).

¹²⁵ ‚Intrareferenziell‘ wird hier als vereinfachte Form von ‚intra-compositional self-reference‘ (Wolf 2009: 20) verwendet.

¹²⁶ „Mein Vater, oder besser: der Mann, von dem ich bis zu diesem Abend gedacht hatte, dass er mein Vater ist. [...] Die Frage musste er nächtelang eingeübt haben in der Einsamkeit seines Witwerzimmers. ‚Aus wie vielen Wahrheiten besteht eine Lüge?‘“ (*FV*: 11).

liche Perspektiven auf. Doch sie ergänzen einander auch und formen gemeinsam eine Geschichte. Die Struktur der Erzählung potenziert somit Laurentinas Suche nach Wurzeln.¹²⁷

Wenn der Aufbruch zur Suche nach den Wurzeln das Konfliktpotenzial von Laurentina und Mandume im Hinblick auf ihre Selbstbilder und ihre Bezüge zu Afrika kondensierte, intensiviert und personalisiert der Aufbruch zum *road trip* diesen Konflikt als Dreiecksbeziehung. Als sie in Angola ankommen, wird Faustino Manso gerade beerdigt. Er gilt als „afrikanischer Mann“ (FV: 32),¹²⁸ der die „Frauen liebte“ und doch nur eine große Liebe kannte, wie ein Abschiedsbrief verrät:

[...] A minha comrade que me perdoe mas não posso deixar de referir aqui a paixão do meu amigo pelo belo sexo. Faustino amava as mulheres. [...] É verade que ele costumava dizer que em todas as mulheres que teve amou apenas uma única, Dona Anacleta, sua esposa, e acredito que sim, pois foi afinal aos seus braços que retornou, após vinte e tantos anos de errância através de África [...]. (MP: 31)¹²⁹

Trotz dieser großen Liebe soll Faustino, so erfahren Laurentina und Mandume auf dessen Beerdigung, mit 7 Frauen 18 Kinder gezeugt haben. Die Suche nach dem Vater steht also ganz im Zeichen der Verführung und der Liebe. Bei der Beerdigung trifft das Paar Bartolomeu, der sich als Laurentinas Neffe¹³⁰ vorstellt und Laurentina „Tante“ nennt (FV: 33).¹³¹ Der selbstbewusste und wortgewandte Bartolomeu hat die Idee, sie könnten ein *road movie* über das Leben seines Großvaters drehen. Die Reiseroute für diesen Dokumentarfilm sollte von Besuchen bei Faustinos ehemaligen Frauen bestimmt werden:

¹²⁷ Eine gewisse Ambiguität des Begriffs ist durchaus aufschlussreich. Denn Laurentinas *roots trip* ist nicht nur potenziert, sondern auch, so werden die folgenden Seiten zeigen, potenziert.

¹²⁸ „Era um homem africano.“ (MP: 35).

¹²⁹ „Bitte verzeihen Sie mir, aber ich will die große Leidenschaft nicht verschweigen, die mein Freund für das schöne Geschlecht hegte. Faustino liebte die Frauen [...] Es stimmt, dass er gesagt hat, von allen Frauen, die er gehabt hat, hätte er nur eine Einzige geliebt, Dona Anacleta, seine Ehefrau, und ich glaube, das stimmt, denn schließlich ist er in ihre Arme zurückgekehrt, nachdem er mehr als zwanzig Jahre durch Afrika gezogen ist [...]“ (FV: 28).

¹³⁰ Er ist der Sohn von Faustinos (vermeintlicher) Tochter Cuca (vgl. MP: 19; FV: 17). Es gehört zur Logik des Buches, die Familienbeziehungen, die durch die Vorwegnahme von Faustinos Impotenz noch komplizierter erscheinen, ad absurdum zu führen.

¹³¹ „Tia“ (MP: 34).

Tirei um curso de cinema em Cuba. Além disso, escrevo. Publiquei dois romances.

Mandume reparou na mão dele. Não disse nada. Bartolomeu continuou [...].

Gostaria de filmar contigo um documentário sobre a vida do velho Faustino.

Um *road movie*.“ (MP: 36 f.)¹³²

Bartolomeu mit seinem extrovertierten und jugendlichen Charme, der nicht zuletzt aus spielerischem Chauvinismus gedeiht, scheint wie das genaue Gegenteil von Mandume. Er personifiziert – abgesehen von seiner Hautfarbe – sozusagen die Idee von Afrika, von der sich Mandume von Anfang an fernhalten wollte und vor der er Laurentina bewahren wollte.

Denn diese Reise durch den postkolonialen afrikanischen Raum rückt ein herkunftsbedingtes Konfliktpotenzial ins Zentrum des Interesses, das in den anderen beiden vorgestellten *roots trip narratives* keine Rolle spielte: die Hautfarbe. Den mitunter absurden Effekt von soziopolitischen Rassenzuschreibungen anhand der Hautfarbe, der in den afrikanischen Ländern nachwirkt, inszeniert der Roman durch die verwirrende Vielfalt an Figuren und Hautfarben, die sich für den Leser nicht immer sofort oder eindeutig erschließt. Um nur ein Beispiel zu nennen: Bartolomeu begegnet Laurentina auf Faustinos Beerdigung. Sie kommen ins Gespräch, es folgen Dialoge und Beschreibungen. Dann scherzt der Angolaner: „Sou uma fraude completa. Para começar, tenho esta cor, que não me dá credibilidade nenhuma enquanto africano“ (MP: 35).¹³³ Bartolomeu hat also, ohne dass man es gleich hätte vermuten können, helle Haut. Nichtsdestoweniger scheint er doch zumindest im Hinblick auf seine charmante wie flatterhafte Liebe zu Frauen ganz nach Faustino zu kommen.

Es verwundert also nicht, dass Mandume genauso wenig von dem selbsternannten Road-Movie-Kompagnon, der eifrig mit seiner Freundin flirtet, begeistert ist wie von dessen Idee. So schreibt Laurentina in ihr Tagebuch:

¹³² „Ich habe Filmwissenschaften in Kuba studiert. Und außerdem schreibe ich. Ich habe schon zwei Romane veröffentlicht. [...] Ich würde gerne mit dir einen Dokumentarfilm machen, über das Leben des alten Faustino. Ein Roadmovie.“ (FV: 34).

¹³³ „Ich bin ein kompletter Fehlschlag. Das fängt schon bei der Hautfarbe an, die mich als Afrikaner total unglaublich macht. [...]“ (FV: 33).

Uma completa estupidez! – gritou-me. – A nossa ideia era apenas filmar o encontro com a tua família. [...] Disse-lhe que me parecia uma excelente ideia e que me faria bem. Ajudar-me-ia a descobrir o meu pai. E em Moçambique poderia procurar Alima, a minha mãe biológica.

Imagina-se – e se eu encontrar a minha mãe?

Sim, se encontrares, o que é que lhe dizes?! – Mandume irónico. – Olha mamã, sou a tua filha. A filha que tu pensaste que tinha morrido no parto ...

(MP: 37)¹³⁴

Die *road documentary* ist ein fortwährendes Projekt der Selbstsuche und der Identifizierung. Timothy beobachtet im Hinblick auf *roots tourists*: „By traveling, setting foot on the soil, seeing, touching, and smelling ancestral terra, ties are strengthened to a particular territory, clan-lands full of stories, symbols, landscapes, and myths [...].“ (2008: 121). Inwiefern die persönlichen Erfahrungen im Herkunftsland variieren können, illustriert der Roman humorvoll im Moment der Landung. Laurentina erinnert sich an die romantischen Beschreibungen Dários über den ‚Duft Afrikas‘.

Queria sentir o cheiro de África. Mandume abanou a cabeça, infeliz:

- Merda de calor!

Enfureci-me:

- Ainda nem pisámos em terra e tu já protestas. Não sabes apreciar as coisas boas?

- Que coisas boas?

- Sei lá, o cheiro, por exemplo. O cheiro de África!

Mandume olhou-me, perplexo:

- O cheiro de África?! Cheira a chichi, caramba!...

Fiquei calada. Cheirava mesmo. (MP: 28 f.)¹³⁵

¹³⁴ „Totaler Schwachsinn!“, brüllte er. „Wir wollten nicht mehr als das Zusammentreffen mit deiner Familie filmen. [...] Ich sage ihm, dass ich das für eine sehr gute Idee hielt und dass es mir guttäte, denn es würde mir helfen, meinen Vater zu finden. Und in Mosambik würde ich Alima suchen können, meine biologische Mutter.“

Man stelle sich vor, ich fände meine Mutter?

„Ja, und wenn du sie findest, was sagst du dann zu ihr?“, Mandume ironisch: „Hallo Mutter, ich bin deine Tochter. Die Tochter, von der du dachtest, sie sei bei der Geburt gestorben.“ (FV: 34 f.).

¹³⁵ „Ich wollte den Duft Afrikas aufnehmen. Mandume schüttelte missmutig den Kopf. ‚Scheiß Hitze!‘ Ich wurde böse. ‚Wir haben noch keinen Boden unter den Füßen und du meckerst schon. Kannst du dich nicht über schöne Dinge freuen?‘ ‚Was für schöne Dinge?‘ ‚Was weiß ich, den Duft zum Beispiel. Den Geruch Afrikas!‘ Mandume schaute mich entgeistert an. ‚Der Duft Afrikas? Es riecht nach Pisse, verdammt! Ich schwieg. Denn er hatte recht.‘“ (FV: 26).

Der Dialog demonstriert humorvoll den Hang von *roots tourists*, sich dem Herkunftsort auf ebenso emotionale wie verklärende Weise zu nähern. Doch wenn Laurentina Mandume an dieser Stelle auch Recht gibt, provozieren ihre unterschiedlichen Perspektiven doch eine zunehmende Entfremdung. Laurentina merkt, wie sie sich „auseinanderleben“ (FV: 91).¹³⁶ Mandume, dem alle seine afrikanische Abstammung ansehen, fühlt sich zunehmend entfremdet und versichert sich wie ein Mantra: „Eu não sou daqui. Eu não sou daqui. Eu não sou daqui“ (MP: 105).¹³⁷ Damit drückt er ein Gefühl aus, das dem des autobiographischen Erzählers im vorigen Kapitel ähnelt. Dieser verbringt einen Abend in Angola, seinem Heimatland, in einer Bar, wo Boer auf Afrikaans Country-Lieder singen: „Assalta-me uma sensação incómoda: sinto-me muitíssimo estrangeiro“ (MP: 104).¹³⁸

Die Voraussetzungen sind also ganz unterschiedlich: Agualusas Ich-Erzähler fühlt sich im nostalgischen (vgl. MP: 104)¹³⁹ Mikrokosmos der Boer fremd; Mandume fühlt sich fremd in seiner Haut, die ihn für andere als Einheimischen kennzeichnet.¹⁴⁰ Der Bezug zwischen den zwei Empfindungen ist jedoch klar und es entsteht ein ähnlicher Eindruck wie in *Exils* und *Everything is Illuminated*: Es gibt so viele Facetten der Entfremdung, wie sich für Individuen Identifikationsmöglichkeiten auf der Herkunftsreise auftun – und doch haben die Empfindungen eine persönliche Dringlichkeit gemeinsam.

¹³⁶ „a afastar“ (MP: 95).

¹³⁷ „Ich bin nicht von hier. Ich bin nicht von hier. Ich bin nicht von hier“ (FV: 101).

¹³⁸ „Ein unangenehmes Gefühl beschleicht mich: Ich fühle mich fremd“ (FV: 100).

¹³⁹ Vgl. (FV: 100).

¹⁴⁰ Mandume erlebt in Angola sozusagen eine umgekehrt ‚primäre Szene‘ zu jener Szene, die Fanon schildert und die die Basis fürs Bhabhas Konzept des Stereotyps bildet (Bhabha 2008: 107 ff.). Nicht die Angst eines französischen Kindes vor seiner Hautfarbe, die ihn für immer als ‚anderen‘ und als unabdingbar ‚schwarzen‘ Gegenentwurf zum weißen Ego kennzeichnet, schockiert ihn. Stattdessen fühlt er sich durch die Anerkennung als Einheimischer diskriminiert. Mandume ist in gewisser Weise die tragische Figur dieses Romans, denn auch seine Liebe zu Laurentina macht ihn zu einer Art Stereotyp, als Liebenden, der sich selbst dabei beobachtet, „eifersüchtig, verlassen, betrogen zu sein wie alle Welt auch“ (Barthes 1988: 46). Die Dreiecksbeziehung bildet eine Erzählung von Liebes-Stereotypen im Zeichen postkolonialer Herkunftstereotypen. Diese poten(t)zierten Stereotypen erscheinen wie Archetypen transnationaler Literatur zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

Zwar muss Mandume eingestehen, dass er auch in Portugal schon Opfer von Rassismus wurde. Doch erst in Angola fühlt er sich diskriminiert. Nicht etwa ein Erlebnis der Ausgrenzung verstört ihn, sondern vielmehr die Tatsache, dass die Einheimischen ihm selbstverständlich die afrikanische Identität zubilligen – weniger eine Abgrenzung als eine Annäherung wider Willen. In *Roots* fühlt sich Haleys Ich-Erzähler als ein ‚Hybrider‘ unter den ‚Puren‘, der als Nachfahre jedoch aufgenommen wird und schließlich als Held aus der Begegnung hervorgeht (vgl. ebd.: 717). Naïma konnte sich in Nordafrika zumindest oberflächlich eingliedern, denn sie besitzt das passende Aussehen und den Namen. Mandume hingegen will sich nicht in eine afrikanische, vermeintlich bessere Kultur eingliedern – dies war ein Wunsch, den seine Eltern hegten und der bitter enttäuscht wurde. Doch er kann seine Haut nicht ablegen. Während sich Naïma in *Exils* auf ihrer Reise nach Algerien überall fremd fühlt, fühlt sich Mandume umso portugiesischer, je öfter er für einen Angolaner gehalten wird. Oder besser gesagt: Desto vehementer vergewissert er sich selbst, dass er nicht aus Angola kommt. So wird ihm wegen seiner Hautfarbe eine Identität aufoktroziert, mit der er sich keineswegs identifizieren kann und die nicht seinem Selbstbild entspricht.

In direkter Relation zu Mandumes Fremdheitsgefühlen wächst Laurentinas Bedürfnis, Afrika kennenzulernen und sich damit identifizieren zu können. In ihrem Fall bestimmt der unbekannte Vater die Neugierde und die folgende Route der Herkunftsreise. Die *road documentary* soll also ein Narrativ entwickeln, durch das Laurentina mehr über ihren Vater und dadurch auch über sich selbst erfährt.¹⁴¹

4.3.2 Potenzierte *road documentary*. Verführung als Herkunftssuche

Laurentinas Bedürfnis nach einer Verbindung zu ihrem vermeintlichen Vater äußert sich nicht nur dann, wenn sie Orte besucht oder Interviews führt. Sie identifiziert sich auf paradoxe Weise zunehmend mit ihm: indem sie sein Talent zur Verführung

¹⁴¹ Man könnte sagen, sie verkehrt das Prinzip der ‚Mimicry‘ (vgl. Bhabha 2008), indem sie sich nun als transnational versierte Metropolportugiesin mit ihren afrikanischen Vorfahren identifizieren und mit ihnen verkehren will – bildlich und tatsächlich.

imitiert und sich in einen Mann verliebt, der nicht nur mit ihm verwandt ist, sondern ihm auch in seiner Wesensart stark ähnelt: Bartolomeu. Das Leben von „Faustino, Afrodisiakum!“ (FV: 228)¹⁴² wird nicht nur zur strukturellen Vorgabe der episodischen Reiseroute, sondern auch zur persönlichen Identifikation mit einer verführerischen Lebensweise. Timothy hebt hervor, dass Nachfahren auf den Spuren ihrer Vorfahren gerne deren Umwelt ‚konsumieren‘:

These experiences associated with connections to place, kin, and spiritual sensitivities sometimes, as several authors have noted, result in a desire among genealogy tourists to consume their ancestral space either symbolically (visiting, photographing, gazing) or literally. (2008: 123)

Laurentina ‚konsumiert‘ ihre vermeintlichen afrikanischen Wurzeln nicht nur durch Besuche oder Interviews – sie konsumiert, indem sie Genealogie fortreibt. Sie ‚konsumiert‘ nicht nur Orte, sondern auch ihren Reisegefährten. Nicht nur das Bereisen von Orten und Sammeln von Souvenirs fungiert hier als Katalyst der Selbsterfahrung, sondern auch die Verführung, die Fortpflanzung und die Fortsetzung von Geheimnissen.

Während die Gefährten im Verlaufe des *road trip* die Frauen Faustinos suchen und interviewen, entfremden sich Mandume und Laurentina stetig voneinander. Bartolomeu ähnelt auf der anderen Seite dem Vater, auf dessen Spuren Laurentina sich begeben hat. Er setzt sich selbst als stolzen Angolaner in Szene; warmherzig, humorvoll chauvinistisch und von einer unstillbaren Libido getrieben. Für Mandume ist er „ein Schauspieler, er spielt einen Schwarzen oder das, was er sich unter einem Schwarzen vorstellt“ (FV: 82)¹⁴³.

Je mehr Bartolomeu somit ein Abbild von Laurentinas vermeintlichem Vater verkörpert, desto größer wird seine Anziehungskraft auf sie. Der Fahrer Pouca Sorte beobachtet diese Entwicklung besorgt. Obwohl er Bartolomeus Humor schätzt, hat er doch Mitleid mit Laurentina, die sich seiner Meinung nach in angolanischen Filmemacher verliebt hat:

¹⁴² „Faustino, o Paulatino!“ (MP: 236)

¹⁴³ „è um actor, está a representar um preto, ou aquilo que ele supõe que deva ser um preto“ (MP: 85).

Já o miúdo angolano me exaspera um pouco, confesso, com aquela sua propensão para o exagero e o constante louvor e exaltação da mulatagem. Não tenho a menor simpatia por mulatos. Porém, sabe contar estórias es faz-nos rir a todos. A moça, Laurentina, está caída por ele, coitada, vai sofrer um pouco. (MP: 101 f.)¹⁴⁴

Dies geschieht tatsächlich, denn nun wird auch sie zur eifersüchtigen Beobachterin, die sich über Bartolomeus Flirts ärgert. Allerdings ist schließlich sie diejenige, die Bartolomeu den Kopf verdreht und ihn verführt. Denn indem Laurentina Bartolomeu verführt in einer so betitelten „Vergewaltigung oder jedenfalls fast“ (FV: 152), vollführt sie den deutlichsten Akt der Identifikation mit ihrer afrikanischen Herkunft.¹⁴⁵

Die Szene folgt, kurz nachdem Bartolomeu ein, in den Worten des Fahrers, „Loblied auf die Vermischung der Hautfarben“ (FV: 97)¹⁴⁶ gesungen hat. Darin hat er einen Standpunkt vertreten, der nahezu entgegengesetzt scheint zu Mandumes rationaler Wahl einer nationalen Zugehörigkeit. Anstatt die eigene Herkunft als politisch informierten Auswahlprozess zu verstehen, gedeiht Bartolomeus Vision der kulturellen Identität aus seiner Philosophie der Verführung und der sexuellen Vereinigung.

Eu acho que a mestiçagem é por natureza revolucionária. A mestiçagem, biológica, cultural, pressupõe inevitavelmente uma ruptura com sistema, a emergência de algo novo a partir de duas ou mais realidades distintas...

Seretha sorriu, impressionada:

Você é atrevido! Em Angola levam-no a sério?.. [...]

Não, Seretha. A mim, felizmente, ninguém me leva a sério.

Foi o que pensei. E no entanto você tem razão. O sexo é revolucionário, e a mestiçagem, naturalmente, tem tudo a ver com sexo. O *apartheid* falhou, era um projecto falhado á nascença porque não há lei que consiga impor-se à força do desejo. (MP: 155 f.)¹⁴⁷

¹⁴⁴ „Der junge Angolaner allerdings geht mir auf die Nerven, das gebe ich zu, mit seinem Hang zur Übertreibung und dem ständigen begeisterten Loblied auf die Vermischung der Hautfarben. Ich habe nicht das Geringste für Mischlinge übrig. Aber er kann Geschichten erzählen und bringt uns alle damit zum Lachen. Das Mädchen, Laurentina, hat eine Schwäche für ihn, die Arme, sie wird noch Probleme bekommen“ (FV: 97 f.).

¹⁴⁵ „Um estupro, ou quase“ (MP:159).

¹⁴⁶ MP: 102, s. o.

¹⁴⁷ „Ich glaube, die Vermischung der Hautfarben ist per se revolutionary. Die biologische Vermischung bedeutet unweigerlich einen Bruch mit dem System, das Entstehen von etwas Neuem

Solch eine positive Darstellung von Vermischung erinnert an Theorien von ‚Hybridität‘ – und an deren Kritiken. So warnen Wissenschaftler einerseits gerade vor dem Hintergrund portugiesischer Kolonialgeschichte vor einem allzu optimistischen Umgang mit ‚Hybridität‘, und zwar, indem sie den Begriff in seiner biologischen Bedeutung zurückverorten. So werden zum Beispiel Verbindungen hergestellt zwischen ‚Hybridität‘ und der Wurzel-Metaphorik als potenziell rassistische Tropen, die eine gewalttätige Vergangenheit idealisieren können (vgl. Mata 1996: 341).¹⁴⁸

Diese kritische Perspektive ist nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass *mestiçagem* als offizielle Ideologie des portugiesischen Kolonialismus galt.¹⁴⁹ Als eine solche Ideologie der ‚besseren‘ Kolonialherrschaft, die den anderen europäischen Varianten voraus war, bildete sie ein Kernstück des sogenannten ‚Luso-Tropicalismus‘, der Salazars *Estado-Novo* als euphemistische Rechtfertigung kolonialer Unterdrückung diente (Voigt 2009: 323). Während *mestiçagem* als zwar eine Kritik an der Apartheid vorgab, da sie die Vorzüge der portugiesischen kolonialen Praktiken der Vermischung unterschiedlicher Rassen positiv davon abhob, schönte sie doch gleichzeitig Portugals eigene Rolle als Kolonialmacht.¹⁵⁰

auf der Grundlage von zwei unterschiedlichen Realitäten.“ Seretha lächelte beeindruckt. „Sie haben Mut! Nimmt man Sie Ernst in Angola?“ [...] „Nein Seretha. Leider (sic) nimmt mich kein Mensch wirklich ernst.“ „Das denke ich mir. Und doch haben Sie recht. Sex ist revolutionär und Vermischung hat selbstredend etwas mit Sex zu tun. Die Apartheid ist gescheitert, es war ein von Anfang an gescheitertes Projekt, weil es kein Gesetz gibt, das sich der Kraft des Verlangens in den Weg stellen kann.“ (FV: 148 f.).

¹⁴⁸ Mata bezieht sich auf Ella Shohat, diese kritisiert: „[the] reversal of biologically and religiously racist tropes – the hybrid, the syncretic” [might] “obscure the problematic agency of ‘post-colonial hybridity’“ (Shohat 1992: 110).

¹⁴⁹ Luís Kandjimbo (2007) z. B. kritisiert ausdrücklich Agualusas optimistische Ansicht von ‚Kreolisierung‘: „In present-day Portugal, many still embrace the theory of „creoleness“, among them being José Eduardo Agualusa [...] The manner in which the theory of creoleness is divulged does not cease to be a manifestation of vehemence in that it emanates from the myth of of the mestiço (person of mixed race)“ (29). Hierin offenbart sich also ein ähnliches Risiko, das auch Glissants ‚Poetik der Vielheit‘ innewohnt, nämlich die utopische Abstraktion von realen Lebenswelten und Personen. Allerdings muss man dem Roman zugutehalten, dass die Figuren selbst schon Korrektive zu Bartolomeus Ansicht bilden.

¹⁵⁰ Für eine scharfsinnige eingehende Diskussion der problematischen Beziehung zwischen *mestiçagem* und ‚hybridity‘ in einem postkolonialen Kontext, die einen ähnlich kritischen Ansatz

Auf den ersten Blick scheint Bartolomeus Vision von *mestiçagem* einer Idee von *roots* als Ursprungsort, Quelle für Nostalgie und Widerstand zu widersprechen. Schließlich stellt er sich eine fröhliche Diaspora vor, die sich über den ganzen Globus verteilt durch ihre Heiterkeit vereint weiß: „A *mestiçagem* produz alegria como um pirilampo produz luz“ (MP: 143)¹⁵¹. Allerdings birgt doch auch diese Vision in all ihrer Heiterkeit eine Art genealogisch-kulturelle Logik, als ob das Vermischen von unterschiedlichen Rassen glückseligere Menschen hervorbrächte.

So verlangt also Laurentinas Versuch herauszufinden, ob da „irgendwas Afrikanisches“ in ihr sei, nach einer ständigen Auseinandersetzung mit Szenarien, Theorien und Konsequenzen von Sex und Verführung. Folglich formt ihr One-Night-Stand mit Bartolomeu die Klimax ihrer Identifikationsbemühungen. Die Szene wird zunächst in einer kurzen Sequenz aus Bartolomeus Sicht geschildert, der sich im Drogendelirium erst vage und dann beim Frühstück in Sequenzen erinnert (MP: 159, 162).¹⁵²

Einige Kapitel später, als Laurentina sich von der Malaria erholt hat, kehren auch ihre Erinnerungen wieder. Zunächst wacht sie nur auf mit „dem unbestimmten Gefühl, etwas Falsches getan zu haben“ (FV: 164).¹⁵³ Dann folgt über einige Seiten eine detaillierte Darstellung ihrer Beweggründe und Wünsche: „Nicht der Alkohol macht mich betrunken, sondern die Macht und das Begehren“ (FV: 201).¹⁵⁴ Nach ihrer Malaria-Erkrankung schreibt sie „[e]in paar der fremden Gedanken aus [ihrem] Kopf“ (FV: 200)¹⁵⁵ auf. Zu diesen ‚fremden‘ Gedanken gehören auch ihre Erinnerungen an die Nacht, als sie in Bartolomeus Zimmer ging:

Beijho-lhe os mamilos. Mordo-os. Bartolomeu tenta afastar-me, uma voz de cinza:

Acho que não vai dar certo.

verfolgt wie Robert Young in *Colonial Desire*, sich jedoch auf den portugiesischen Sprachraum fokussiert, vgl. Almeida 2004.

¹⁵¹ „Die Mischung bringt Freude hervor, so wie ein Glühwürmchen Licht produziert“ (FV: 136).

¹⁵² (FV: 152, 155).

¹⁵³ „a sensação confusa de haver cometido uma atrocidade“ (MP: 171).

¹⁵⁴ „Não é o álcool a embriagar-me, antes o poder e o desejo“ (MP: 209).

¹⁵⁵ „Alguns dos pensamentos alheios na minha cabeça“ (MP: 208).

Agora sim, está com muito medo. Não é o álcool a embriagar-me, antes o poder e o desejo. Coloco-lhe as mãos sobre os meus seios. Digo-lhe:

Vês? As tuas mãos foram feitas para a taça do meus seios. (MP: 209)

Diesen letzten Satz erläutert sie in einer Fußnote: „è um verso da poetisa angolana Ana Paula Tavares. [...] O escravo era novo/Tinha um corpo perfeito/As mãos feitas para a taça dos meus seios// Devia olhar o rei/ Mas baixei a cabeça/Doce, terna/ Diante do escravo.“ (MP: 209)¹⁵⁶

Laurentinas Verführung und die Art von *mestiçagem*, die sie initiiert, verdrehen die Rollen des typischen kolonialen Verhältnisses, bei dem zumeist weiße Männer und nicht-weiße Frauen miteinander verkehrten (vgl. Davidson 1984: 757). Hier ist Laurentina die Verführerin und ahmt somit einerseits das Verhalten Faustino Mansos nach; andererseits verführt sie einen Mann, der ihm sehr ähnlich ist. Diese verführende Identifikation wird durch Laurentinas poetische Phrase noch intensiviert: Auch diese Zeilen aus dem Gedicht einer angolanischen Dichterin stellen einen direkten Bezug zu ihren (vermeintlichen) afrikanischen Wurzeln her. Gleichzeitig figuriert Laurentina jedoch auch das Verlangen der poetischen Ich-Stimme. Sie verhält sich keineswegs wie diese sanft und zart. Während die Stimme in Tavares' Gedicht ihren Kopf vor dem Kopf des Sklaven niedersenkt, drängt Laurentina sich Bartolomeu auf, ihre Küsse, ihren Körper.

Laurentinas nächtlicher Besuch zeigt Wirkung. Nach dieser Verführung stellt Bartolomeu fest, dass er sich – entgegen seiner Gewohnheit – verliebt hat. Der One-Night-Stand bildet einen Höhepunkt der Geschichte und hat erhebliche Konsequenzen. Laurentinas Malaria versinnbildlicht und intensiviert ihre Verwirrung. Während Mandume sie pflegt, stammelt sie im Fieberdelirium Sätze aus ihrer Nacht mit Bartolomeu. Die Szene wirkt nicht nur in Laurentinas Psyche,

¹⁵⁶ „Ich küsse seine Brustwarzen. Beiße sie. Bartolomeu versucht, sich zu entwinden, eine aschfahle Stimme: „Das wird nicht gut gehen.“ Jetzt, ja jetzt hat er Angst. Nicht der Alkohol macht mich betrunken, sondern die Macht und das Begehren. Ich lege seine Hände auf meine Brüste und sage: „Siehst du? ,Deine Hände geschaffen für die Kelche meiner Brüste.“ ** [...]

** Ein Vers der angolanischen Dichterin Ana Paula Tavares. [...] Der Sklave war frisch/ Sein Körper vollkommen/ Die Hände geschaffen für die Kelche meiner Brüste// Ich sollte den König sehen/ Doch ich neigte den Kopf/ Zart und sanft// Vor dem Sklaven“ (FV: 201).

sondern auch in der Dramaturgie der Erzählung wie ein Beschleunigungsmittel. Danach folgen die Ereignisse und Wendepunkte immer eiliger aufeinander – bis zur Entdeckung des wahren Vaters.

4.3.3 Familienzusammenführung und Trennungen. Identifikation ohne Wurzeln

Als ein Arzt, der Dário und Faustino kannte, ihr offenbarte, dass Letzterer unfruchtbar war, provoziert dies eine weitere Krise für Laurentina und zwingt sie, sich mit ihren Absichten und Erwartungen auseinanderzusetzen:

Maz diz-me, foi por isso que fizeste esta viagem? Querias ver o que poderia ter acontecido contigo, como poderia ter sido o Plano A?

Não! Claro que não! Queria conhecer o meu pai biológico. Achei que se o conhecesse talvez isso me ajudasse a conhecer-me melhor a mim mesma.

Entendo... Não, minha querida, não entendo nada. Aquilo que tu és tem muito a ver com quem te criou, e muito pouco com os teus genes. Mas isso é um assunto teu. (MP: 255)¹⁵⁷

Abermals tritt die individuelle Identitätskrise als Motivation der Reise in den Vordergrund und wird wegen ihres genealogischen Determinismus kritisiert. Währenddessen hat Laurentinas *road documentary* – dieser Mix aus persönlicher und professioneller Reise – sie dieser bis vor Kurzem noch unbekannten Person näher gebracht: „Conheço-lhe a voz e os lugares por onde passou. Falei com as mulheres com as quais partilhou alegrias e tristezas, e comecei a vê-lo através dos olhos delas. Também eu aprendi a amá-lo“ (MP: 258).¹⁵⁸ So wird also durch die ironische, von dem Metaerzähler vorweggenommene Wendung, dass Faustino impotent war, die Bedeutung des Reisens an sich als Lern- und

¹⁵⁷ „Warum hast du diese Reise gemacht? Wolltest du herausfinden, was aus dir geworden wäre, wie dein Plan A ausgesehen hätte?“ „Nein, natürlich nicht! Ich wollte meinen biologischen Vater kennenlernen. Ich dachte, es würde mir helfen, mich selbst besser kennenzulernen.“ „Verstehe ... Nein, meine Liebe, ich verstehe gar nichts. Das, was du bist, hat viel mit dem zu tun, wer dich aufgezogen hat, und nur sehr wenig mit deinen Genen. Aber das ist deine Sache.“ (FV: 248).

¹⁵⁸ „Ich kenne seine Stimme und die Orte, an denen er gewesen ist. Ich habe mit den Frauen gesprochen, mit denen er Freud und Leid geteilt hat, und habe begonnen, ihn mit ihren Augen zu sehen. Auch ich habe ihn lieben gelernt.“ (FV: 251).

Transformationsprozess im Austausch mit anderen, die Reise als eigentliches Ziel, betont. Im Einklang mit Konventionen des *road genre* stimulieren die Beziehungen unterwegs und die räumliche und kulturelle Entfremdung eine Selbstentwicklung, die Laurentina kaum zu Hause hätte erfahren können. Der Roman zeigt sich als durchgängiges Spiel mit Erwartungshaltungen und nutzt hierzu ein breites Spektrum an *road*-Ikonographie, so zum Beispiel Orte, die wie ein „Bild von Edward Hopper“ (FV: 119)¹⁵⁹ aussehen und „Einsamkeit und Melancholie“ (FV: 119)¹⁶⁰ ausstrahlen.

Dieser Verweis auf den berühmten amerikanischen Maler Edward Hopper ist ein gutes Beispiel für den spielerisch metareferenziellen Stil des Erzählers. Der autobiographische Ich-Erzähler und seine Reisegefährten finden den vereinsamten Ort Swakopmund vor. Ihr Führer erklärt ihnen, dass es sich um Ferienhäuser von Deutschen handele, die im Winter voller Leben seien. Der Ich-Erzähler beschließt das Setting für seinen Film zu verwenden: „Contudo, não temos de explicar isto a quem vir o filme. Não temos de explicar nada. Podemos limitar-nos a mostrar aos espectadores a cidade tal como ela nos surgiu a nós. Inexplicável“ (MP: 125).¹⁶¹ Zunächst zeigt sich hier die meta-, insbesondere die intrareferenzielle Technik des Erzählers, denn schon im nächsten Kapitel kommen Laurentina, Mandume, Bartolomeu und Pouca Sorte in genauso einem verlassenen Ort an, in dessen Tristesse sich Mandumes Verzweiflung widerspiegelt. Gleichzeitig ist diese Szene für den Leser keineswegs so „unerklärlich“ (FV: 119), wie der Ich-Erzähler vorgibt. Noch deutlicher tritt die Rolle der filmischen *road*-Ikonographie an einer späteren Stelle auf:

Anoitecia quando Pouca Sorte nos chamou a atenção para um bar, à beira da estrada. Parecia o cenário de um *road movie* americano, ao estilo de *Thelma & Louise*. Uma bomba de gasolina e o bar atrás, com um letreiro em néon:

Moose's Bar.

¹⁵⁹ „uma pintura de Edward Hopper“ (MP: 124).

¹⁶⁰ „Solidão e melancolia“ (MP: 124).

¹⁶¹ „Doch das müssen wir den Zuschauern des Films nicht erklären. Wir müssen nichts erklären. Wir können uns darauf beschränken, die Stadt so zu zeigen, wie sie uns erschienen ist. Unerklärlich.“ (FV: 119).

O deserto a toda a volta. A luz rasa realçando o grão. Um céu de um azul vibrante, porém quebrado, com vincos baços, como a fotografia amarrotada de um céu azul vibrante. Entrámos. (MP: 130)¹⁶²

Diese narrative Inszenierung eines typischen Szenarios aus einem *road movie* führt vor, wie der Erzähler seine durchgängigen intramedialen Referenzen nutzt, um die Erzählung anschaulicher zu gestalten. Diese zahlreichen Verweise verlangen dem Leser kaum diskursives Kontextwissen ab und verursachen auch kein extremes und unendliches Spiel mit Verweisen nach dem Prinzip „anything goes“ (McGowan 2005: 244), wie es typisch ist für die Intertextualität postmoderner Literatur (vgl. Deubel 1990: 223).¹⁶³ Ebenso wenig erwecken Erzählmittel den Eindruck subversiver postkolonialer Subjektivität (vgl. Kreuzner 2008: 586 ff.).

Die Verweise auf *road*-Ikonographie in *As mulheres do meu pai* evozieren vielmehr stimmungsgeladene Settings, die schnell zugänglich sind und somit effektiv die fiktionale Welt der Figuren erzeugen. Hierzu trägt bei, dass der Erzähler seine Assoziationen nicht lediglich als punktuelle Referenzen andeutet, sondern auch erläutert. Sogar wer *Thelma & Louise* oder Edward Hopper nicht kennt, erhält eine eindrückliche Beschreibung der Szenarien. Diese Passage illustriert also das all-anwesende Spiel des Erzählers mit Realität und Fiktion. Dies gilt insbesondere für die Vermischung von Konventionen der Reiseliteratur und von *road movies*, die gemeinsam die Stimmung und Dramaturgie dieses *roots trip* prägen.¹⁶⁴

¹⁶² „Die Sonne ging bereits unter, als Pouca Sorte uns auf eine Bar aufmerksam machte. Eine Szene wie in einem amerikanischen Roadmovie à la „Thelma & Louise“. Eine Tanksäule, und dahinter eine Bar mit Leuchtbuchstaben: Moose’s Bar. Und drum herum nichts als Wüste. Das flache Licht betonte jedes Sandkorn, der strahlend blaue, von matten Streifen durchzogene Himmel sah aus wie die zerknüllte Fotografie eines strahlenden Himmels. Wir gingen hinein.“ (FV: 124).

¹⁶³ Denn im Vergleich zur Intertextualität etwa erfordert die hier dominierende Intrareferenzialität weniger Kontextwissen des Lesers. Im Gegensatz zu der oft mit postmodernen Texten in Zusammenhang gebrachten Intertextualität ist die Intratextualität somit weniger intellektuell-kontextbezogen als ‚leicht‘ (vgl. Medeiros 2002: 56, vgl. Kap. 4.3.3). So deutet sich hier eine Entwicklung an, die von der dekonstruktivistischen Tendenz der ‚post‘-Strömungen hin zu einer neuen Zuversicht im Sinne von Eshelmans Theorie des Performatismus (2008) führt und deren Untersuchung dazu dienen könnte, das von Hauthal et al. definierte Defizit „der fast völligen Vernachlässigung der literaturgeschichtlichen Dimension und der historischen Variabilität selbstreflexiver Phänomene“ (2007:17) zu beheben.

¹⁶⁴ Agualusa belebt den spielerischen Gestus Andy Warhols im postkolonialen Kontext. Warhol holte die Hochkultur aus ihren elitären Sphären herab, indem er sie mit Popprodukten durchsetzte.

Doch das Spiel mit Konvention in *As mulheres do meu pai* betrifft nicht nur Gattungen und deren Ikonographie. Auch die Verhaltensweisen der Figuren haben Teil daran, dass Erwartungshaltungen vorgeführt werden. Denn sie entsprechen den vorbestimmten Annahmen der anderen Figuren mehr, weniger oder auch gar nicht. In der literarischen Synthese aus Wirklichkeit und Fiktion zeigt der Roman diese variierenden Vorstellungen auf, er enttäuscht sie mitunter, hinterfragt sie oft, doch er zweifelt nicht an ihrer prägenden Rolle in jedem zwischenmenschlichen Kontakt.

Doch in den letzten Kapiteln des Romans ereignen sich auch verschiedene Entdeckungen und Familienzusammenführungen. Mandume etwa, der nur mitgereist war, um Laurentina nicht zu verlieren, und von Fremdheitsgefühlen geplagt wurde, wird seinerseits von seinem ihm unbekanntem Onkel wiederentdeckt. Dieser kämpfte während des Krieges für die gegnerische Partei und Mandumes Vater verbietet seinem Sohn am Telefon das Treffen mit diesem Bruder, der für ihn ‚gestorben‘ ist. Mandume trifft Nelito und dessen Familie dennoch und so erlebt auch er eine unerwartete Familienerweiterung und -zusammenführung.

Wichtiger im Hinblick auf den *roots trip* und dessen Variationen von *roots formula* und *road trip* ist jedoch Laurentinas Vereinigung mit ihrer Mutter. Ihre Verzweiflung wegen ihrer enttäuschten Erwartungen, die sich während der Reise zusehends an der Vater-Figur orientiert haben und zum Deutungsmuster des eigenen Verhaltens geworden sind, werden durch das Treffen mit ihrer leiblichen Mutter Alima überwunden. Gegen Ende der Reise will Bartolomeu unbedingt Alima finden und auch ihr Gespräch mit Laurentina aufzeichnen. Diese stimmt jedoch nicht zu und so wird das Treffen zutiefst intim. Es ähnelt jenem von Kunow beschriebenen Ritual als *closure*. Denn die Szene zeigt eine Vision originärer und universaler Verbindung, die die Erzählerin sprachlos macht: „Alima era Doroteia, todas as mães, e eu as filhas todas do mundo“ (MP: 260).¹⁶⁵

Agualusa durchsetzt postkoloniales Ethos mit Popkultur. Der Gestus, den beide gemeinsam haben, ist das Unterwandern von Authentizitätskonzepten, das Spiel mit Konventionen, das Einbeziehen von Popkultur, ohne jedoch den Wert des kanonischen Systems – westlicher Avantgarde-Kunst in den 70ern oder als subversiv verstandene postkoloniale Literatur – *an sich* zu hinterfragen. Vielmehr nutzten sie es auf ihre Weise aus (vgl. Medeiros 2002).

¹⁶⁵ „Alima war Doroteia, alle Mütter, und ich die Töchter aller Mütter der Welt.“ (FV: 254).

Auch in *As mulheres do meu pai* ereignet sich also eine Szene der Vereinigung, die rituelle, wenn nicht spirituelle Züge aufweist. Ähnlich wie bei dem sufistischen Ritual in *Exils* oder bei der in Jonathans Roman aufkeimenden Erfahrung kosmischer Gleichzeitigkeit entsteht auch hier ein Moment allumfassender Gemeinschaft. Doch während das Ritual in *Roots* einer eindeutig lokalisierbaren Gruppe zugeordnet ist, erscheint diese Vereinigung vielmehr wie ein universaler weiblicher Humanismus. Laurentina scheint sowohl eine Beruhigung ihrer Verwirrung als auch eine Sinnstiftung für ihre Reise zu erfahren, durch die Identifikation mit ihrem vermeintlichen Vater Faustino und mit der Frau, die ihn liebte und doch betrog. Man ahnt bereits, mit wem.

Der Roman endet keineswegs mit diesem harmonischen Treffen von Mutter und Tochter. Stattdessen verdichten und verschärfen die letzten Kapitel die Differenzen und Konflikte. Dies betrifft insbesondere Laurentinas Feststellung, dass sie schwanger ist. Ihre Entscheidung, wie sie damit umgehen will, ist eng mit ihren Erkundungen und der Entdeckung ihrer Familiengeschichte verbunden.

Laurentina erzählt Bartolomeu, sonst jedoch niemandem der vermeintlichen Verwandten, von Faustinos Impotenz. Dies zeigt das andauernde Vertrauen zwischen den beiden. Dennoch will Laurentina das Kind alleine großziehen.¹⁶⁶ Obwohl sie niemals Mutter werden wollte, fügt ihr One-Night-Stand sie doch in die Genealogie der unzähligen Frauen ein, die sie auf ihrem *road trip* interviewte und kennenlernte. In diesem Sinn erfährt der Roman also eine Art traditionelle *closure*, indem er Laurentina in einer Mutterrolle verortet und stabilisiert.

Gleichzeitig kann man Laurentinas Entscheidung, niemals die Identität des Vaters zu offenbaren, auch als Trotzreaktion gegenüber ihrem biologischen Vater deuten. Dieser ist, so verrät ein Brief von Alima, ihr eigentlicher, in Lissabon verbliebener, von Afrika träumender Vater Dário. Mit einem Hauch von Genugtuung erzählt sie ihrem ehemaligen und nun neu entdeckten leiblichen Vater von ihrer

¹⁶⁶ Laurentinas Entscheidung, das Kind nicht mit Bartolomeu großzuziehen, hat anscheinend nichts mit der Tatsache zu tun, dass Merengue – Bartolomeus Cousine und frühere Geliebte – auch schwanger ist. Bartolomeus Entscheidung gegen eine Hochzeit mit Merengue und seine Liebe zu Laurentina sind eindeutig.

Schwangerschaft – und dass sie niemals verraten wird, wer der Vater ist. Durch dieses Verschweigen setzt sie nun selbst die Geschichte der Geheimnisse fort, die ihre eigene Herkunft verdunkelten.

Während der Roman also den Zweck der Herkunftsreise in Frage stellt und Laurentinas drängende Selbstsuche mitunter humorvoll auf den Prüfstand stellt, ist die Reise doch keineswegs vergebens gewesen. Konzentriert man sich auf die Hauptfigur Laurentina, hat der *roots trip* die essenziellen Antworten gebracht, die sie suchte: Sie fand heraus, wer ihre leiblichen Eltern sind. Herausfinden, wer sie selbst ist oder sein möchte, konnte sie nicht durch das Finden eindeutiger Antworten und die Ankunft an einem bestimmten Ort, sondern durch die Entwicklungen während der Reise.

Gleichzeitig zeigt die Multiperspektivität des Romans, dass eine solche Selbstsuche keineswegs ein einsamer und eindeutiger Prozess ist, sondern sich immer nur in und durch Beziehungen entfalten kann. Mandume, der die Reise nur unternahm, um Laurentina nicht zu verlieren, scheitert völlig. Er filmt Laurentina die ganze Zeit, sie ist das Objekt seiner Begierde und Liebe, seine Muse. Doch ausgerechnet diese mediatisierte Intimität offenbart ihm die Anzeichen der Attraktion zwischen Laurentina und Bartolomeu. Sein Medium der Leidenschaft, mit dessen Hilfe er sich Laurentina nähern und sein Begehren festhalten will, wird zum Anlass der Enttäuschung und zum Zeugen der Entfremdung. Während die *road documentary* Laurentina zu ihren Eltern führte, entfernten Mandumes Aufnahmen ihn von seiner Freundin. Diese Reise auf der Suche nach Wurzeln ist eben kein einseitiger Akt der Eingliederung, sondern eine gemeinsame und gegenseitige Entwicklung, Annäherung und auch Entfernung.

Darüber hinaus macht der Roman bis ins Extrem Gebrauch von seinen erzählerischen Freiheiten: Er offenbart eine ganze Riege von Ansichten und Meinungen zu ‚Wurzeln‘ und ‚mestiçagem‘, ohne jemals eine eindeutig zu bevorzugen. Er unterwandert das *roots formula* fortwährend und gebraucht doch eine vergleichbare Grundstruktur, an der er sich mit dem *road trip* reiben kann. Ein prägnantes Stilmittel des Romans sind Verweise innerhalb der unterschiedlichen Erzählsituationen, die man als intrareferenziell bezeichnen kann. Oftmals fungieren

sie im Hinblick auf die verschiedenen Erzählsituationen, die mitunter unterschiedliche Generationen und Orte, Länder, gar Kontinente umspannen, als narratives Verdichtungsmittel. Sie betonen einerseits die Mittelbarkeit und Reichweite der Erzählungen, auch über den Roman oder Film hinaus, und verdichten andererseits ihren Zusammenhalt.

Solch ein ebenso metareferenzielles wie selbstbewusstes Ende behält der Autor seinem Alter Ego vor. Denn er lässt die Figuren mit ihren unterschiedlichen Charakteren und Ansichten zurück und schließt den Roman doch mit einer Art *closure* auf metafiktionalem Niveau:

Movia os braços e cada movimento parecia gerar um tumulto de estrelas. Conheço pessoas que passaram por esta experiência e entraram em pânico. Outras, em êxtase. Muitas falam em embriaguez, a maioria em sonho. O fenómeno é provocado por um pequeno organismo unicelular, a noctiluca, capaz de emitir luminescência, e chama-se ardência marítima ou, no Sul de Portugal, agualusa. Fiquei muito tempo no mar, divertindo-me, como um pequeno Deus inclemente, a criar e a desfazer constelações. (MP: 381 f.)¹⁶⁷

Dieses göttliche Schaffensspiel endet mit dem Satz: „Nada é tão verdadeiro que não mereça ser inventado“ (MP: 382)¹⁶⁸. Agualusas Roman, mit allen seinen variierenden Perspektiven und narrativen Ebenen, ist die literarische Manifestation dieses Satzes. Insofern erfährt auch die Metanarration ein beruhigendes Ende durch dieses selbstbewusste, wenn nicht narzisstische Lob der Einbildungskraft, die alle Grenzen zwischen Wahrheit und Fiktion willentlich unterwandert.

Für den Literaturwissenschaftler Paulo de Medeiros ist die Literatur Agualusas „[...] beides, postkolonial und postmodern, vielleicht ein gutes Beispiel einer neuen Art ‚leichter Literatur‘ [...]. Leicht genug, um sie am Strand zu lesen“ (2002: 56).¹⁶⁹

¹⁶⁷ „Ich bewegte die Arme, und jede Bewegung schien unter den Sternen Tumult auszulösen. Ich kenne Leute, die dabei Panik bekommen haben. Andere sind in Ekstase verfallen. Viele sprechen von einem Schwindel, die meisten jedoch von einem Traum. Das Phänomen wird von Noctilucae hervorgerufen, winzigen Einzellern, die von selbst leuchten können. Man nennt das Meeresleuchten oder, im Süden Portugals, Agualusa.“ (FV: 373).

¹⁶⁸ „Nichts ist so wahr, dass es nicht wert wäre, erfunden zu werden.“ (FV: 374).

¹⁶⁹ Übersetzung der Autorin. Original: „In other words, this is a hybridized text, [that] seems light enough to be taken to the beach. It is both postcolonial and postmodern, perhaps a good example of a new type of ‘light’ literature easily consumed and easily discarded.“ Medeiros bespricht Agualusas Roman *Um Estranho em Gao*. Der Großteil seiner Analyse ist jedoch durchaus auf *As mulheres do*

Tatsächlich bezeugen gerade die zahlreichen Intrareferenzen, dass Erzählungen im 21. Jahrhundert ohne Weiteres als postmodern (z. B. metafiktionale) und postkolonial (z. B. multiperspektivische) geltende Stilmittel verwenden können, ohne sich weder durch die eine noch durch die andere Klassifizierung adäquat beschreiben zu lassen. Schließlich führt die Metareferenzialität hier nicht zur Zersetzung der Figuren oder der Erzählung. So steht die Leichtigkeit von *As mulheres do meu pai* in deutlichem Gegensatz etwa zu dem moralischen Appell, der *Roots* begleitete. Vielmehr zerlegt Agualusas Roman diesen Appell in ein Mosaik aus Identifikationsmöglichkeiten im Kontext der Globalisierung, die Selbstkonstitution erfolgt im Spiegelkabinett aus Stereotypen und einzig die persönliche Annäherung und Auseinandersetzung mit anderen ermöglicht eine vorübergehende Selbsterfahrung.

Die Figuren in den hier vorgestellten *roots trip narratives* unterwandern also die Idee von einheitlichen Identitäten, die durch ein Herkunftsnarrativ erklärt werden können. Gleichwohl verlieren sie sich nicht in einem unentwegten Unterwegssein oder verbleiben in einer andauernden Pendelbewegung. Ihre Herkunftsreisen eröffnen vielmehr Kraftfelder der Nacherfahrung, in denen Beziehungen und Begegnungen die Auseinandersetzung mit dem Eigenen und dem Fremden herausfordern. Dies gilt insbesondere für die Multiperspektivität der Reisenden als Erzählinstanzen.

Anstatt ein unausweichliches und kontinuierliches Herkunftsnarrativ zu zeichnen, das bei den Wurzeln beginnt und linear in die Gegenwart führt, gebrauchen die hier vorgestellten Narrative Mittel der Metafikcionalität und Selbstreflexivität, um Schicksal spielerisch zu inszenieren. Immer wieder spielt die Liebe eine hervorgehobene Rolle, da sie diese Beziehungen der Figuren kompliziert, intensiviert und vorantreibt. Doch in keinem *roots trip narrative* ist die Figuration der Liebespaare und -akte annähernd so ausschlaggebend und aufschlussreich wie in *As mulheres do meu pai*. Denn hier zeigen Liebe und Sex ihre Wirkkraft in der Nacherfahrung von Herkunft.

meu pai übertragbar, da Agualusa seinem ‚leichten‘ Stil, insbesondere der Mischung von Fakten und Fiktion, treu blieb.

Die Bedeutung von Verführung und Verwandtschaft, Eroberung und Abstammung bleibt nicht nur metaphorisch. Sie bestimmt die Dramaturgie und spezielle Problematik der Suche nach den Wurzeln im postkolonialen Kontext. Letztlich erscheint hier die eingangs gestellte Frage „Aus wie vielen Wahrheiten besteht eine Lüge?“ (FV: 9)¹⁷⁰ als erzählerisches und inhaltliches Leitmotiv. Denn dieser Gedanke an unzählige Wahrheiten, die eine Lüge ausmachen, bestimmt auch die Idee von Identität, die der Roman zulässt. Alle Identifikationen – mit biologischen Vorfahren und den nicht leiblichen Eltern, sexueller Orientierung, Beruf und Berufung, dem Lebensgefühl, das man mit einer Hautfarbe verbinden kann, oder der politischen Einstellung, die man vertritt – bilden unzählige ‚Wahrheiten‘. Doch die Idee einer einheitlichen Identität kann immer nur eine ‚Lüge‘ sein.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass *As mulheres do meu pai* auf besonders drastische und deutliche Weise Elemente des *roots formula* und des *road genre* verbindet. Hier tritt das Problemfeld der Herkunftssuche im Kontext der Globalisierung in seiner zeitgenössischen Ausprägung deutlicher als in den anderen vorgestellten Texten zutage. Schließlich greift der Roman einerseits das problematische Moment des Kolonialismus und der Rassentrennung auf. Andererseits thematisiert und perspektiviert er die Identifikationsmöglichkeiten von Individuen mit multiethnischer Herkunft im Kontext der Globalisierung. Die Hauptfiguren des Romans erscheinen als Vertreter jener transnationalen Elite, der Zygmunt Bauman im Kontext der Globalisierung wegen ihrer Mobilität neue Privilegien zuspricht (vgl. 1998). Laurentina, Mandume und Bartolomeu, sie wirken wie drei Facetten des Alter Ego des Autors. Im Verlaufe des Romans blitzen Ansichten und Empfindungen des autobiographischen Ich-Erzählers in allen drei Hauptfiguren auf, der Kosmopolit entfaltet sich in der Dreiecksbeziehung.

Agualusa zeichnet die Figuren stereotypisch: der lebensfrohe und chauvinistische Angolaner, die verwirrte und sich nach Abwechslung und Leidenschaft sehnende Großstädterin, der politisch rationale und doch zutiefst romantische Intellektuelle Mandume. Sie laden gleichzeitig durch ihre Innenansichten, ihre

¹⁷⁰ „De quantas verdades se faz uma mentira?“ (MP: 10).

Zweifel, Ängste und ihren Humor zur Identifikation ein und bleiben nicht ‚flach‘. Darüber hinaus fordern diese Figuren einander gegenseitig mit der Frage heraus, wer eigentlich über wessen Zugehörigkeiten bestimmen dürfe. Agualusa treibt das Spiel mit den Konventionen auf die Spitze und dazu gehört auch das Spiel mit sozialen Konventionen beziehungsweise mit vorgeprägten Erwartungshaltungen gegenüber anderen. Stereotype werden hier zum Thema und zum Stilmittel, ohne erklärt, geklärt oder abgeschafft zu werden.

Einerseits wertet der Roman die Reise und deren Erfahrungen gegenüber einer Ankunft beziehungsweise einem Auffinden afrikanischer Wurzeln auf. Denn Laurentina hat ein intensives, liebevolles Verhältnis zu Faustino aufgebaut, obwohl dieser gar nicht ihr leiblicher Vater ist. Jene Erwartungen und Erlebnisse, die *roots tourism* verspricht, so scheint es, bedürfen eigentlich gar keines genealogischen Bezuges. Vielmehr vermag die intensive Auseinandersetzung mit einer Person – die Nacherfahrung ihres Lebens – die gleichen Effekte zu provozieren, unabhängig von der realen Verwandtschaft. Andererseits ist und bleibt Laurentinas persönliches Bedürfnis, sich selbst zu suchen, indem sie nach den Wurzeln sucht, der Antrieb der Erzählung. Zudem bestätigt auch das endlich eingetretene Treffen mit ihrer leiblichen Mutter den besonderen kathartischen Effekt der Herkunftsreise, die dem *roots formula* entspricht.

Die Idee einer Nacherfahrung tritt hier also prägnant in Erscheinung, denn die Annäherung an die Vorfahren, insbesondere an den vermeintlichen Vater, besteht aus einem Nacherfahren von dessen Lebenswelt, einem Nacherfahren von dessen Lebenswandel, einem Nacherfahren von dessen Begegnungen. Das Besondere an dieser Erzählung ist nun jedoch, dass die Vereinigung von ‚*roots*‘ und ‚*roads*‘ schon durch die Figur des Faustino Manso, des vermeintlichen Vaters, vorgegeben wird. Nicht irgendeine Route hat der ‚Wandervogel‘ vorgegeben, sondern eine, die durch fünf von Kolonialisierung und Rassentheorien geprägte Länder führt. Indem der Roman dieses ‚*roots*‘-, ‚*on the road*‘-Motiv zur zentralen und strukturgebenden Handlung macht und diese gleichzeitig durch die Metanarration nicht nur kommentiert, sondern auch strukturell verstärkt und inhaltlich auflädt, wird er zum beispielhaften *meta roots trip* im 21. Jahrhundert.

4.4 *Roots trip narratives*. Merkmale eines emergenten Genres

An dieser Stelle können die wichtigsten Merkmale der besprochenen exemplarischen *roots trip narratives* zusammengefasst werden. Die hier erarbeiteten Merkmale von *roots trip narratives* sind notwendigerweise stark begrenzt und können somit lediglich als ein initialer Gattungsentwurf gelten. Der Gewinn dieses Entwurfs besteht vor allem darin, vielfache Spezifizierungen zu erlauben und zu erfordern. Diese Arbeit vertritt die Ansicht, dass es sich lohnt, „an der Bedeutung von Gattungsvorstellungen selbst bei der Herausbildung hybrider Genres fest[zuhalten]. Gattungen werden zwar in ihrer Konstruktivität anerkannt, ebenso aber in ihrer Relevanz und Wirksamkeit für die Formen und Funktionen literarischer Produktion gewürdigt“ (Nünning/Rupp 2011: 12). Auch die notgedrungen vereinfachte Darstellung von Gattungsmerkmalen kann demnach dabei helfen, zu erkennen, in welcher prägnanten Weise diese sich formieren, und dadurch eine auffällige Entwicklung aufzeigen. Dies wiederum kann einen „Einblick in die sinnstiftende und kulturell prägende Qualität von Gattungen“ (Gymnich/Neumann 2007: 43) ermöglichen.

Diese Qualität verdeutlicht sich nun auch in Bezug auf *roots trip narratives*. Denn sie nehmen die Suche nach Herkunft selbstbewusst als Trend auf und thematisieren die (Un-)Möglichkeiten, Herkunft zu erfahren im Rahmen ihrer Narrative. Sie nutzen die Konventionen des *road genre*, um das mögliche Pathos und die Ernsthaftigkeit, die mit der Suche nach Wurzeln einhergehen kann, zu unterwandern. Sie schicken nicht nur ein Individuum zur Selbstvergewisserung auf die Reise, sondern perspektivieren Ideen von ‚Herkunft‘ durch kontrastreiche Figurenkonstellationen.

In den exemplarischen *roots trip narratives* stehen nicht Kontinuität und Ankunft im Vordergrund; doch es zählen auch nicht allein das reine Unterwegssein und ständiger neuer Aufbruch. Stattdessen bringen die Erzählungen unterschiedliche Ansichten miteinander in Kontakt. Dadurch erfahren sie keine verstärkende *closure*, sondern vielmehr Formen partieller *closure*, die unterschiedliche Figuren und/oder Erzähler auf verschiedenartige Weise betreffen. Diese Formen partieller *closure*, die

einerseits den selbstbewussten und metareferenziellen Umgang mit der Erzählung reflektieren und andererseits die unterschiedlichen Perspektiven im Hinblick auf den Sinn und die Möglichkeiten der Reise inszenieren, zeigen prägnant die kulturelle Signifikanz dieser zeitgenössischen Reisenarrative. Ankunft wird weniger verortet als durch eine Überwindung anfänglicher Ängste empfunden. *Closure* vollzieht sich somit nicht als rückwirkende Verstärkung, sondern vielmehr als hoffungsvoller Zukunftsverweis. Die Nacherfahrungen entwickeln sich und verändern sich durch die intensivierten Beziehungen zwischen den Reisenden und durch ihre Begegnungen unterwegs. ‚Herkunft‘ wird nicht gefunden, Nacherfahrungen entwickeln sich aus Beziehungen.

4.4.1 *Roots trips* als Memo-Mobilé

Ein Ineinanderwirken von Vergangenheit und Gegenwart, von Familiengeschichten und Reiseerfahrungen, von Erwartungen und Enttäuschungen, von Vorstellungen und Auseinandersetzungen mit Herkunftsideen prägt Nacherfahrungen grundsätzlich als *memory-mobility-figuration*. Diese freiwilligen Reisen im Sinne von *roots tourism* können ein Spannungsfeld der Bedürfnisse nach Zugehörigkeit und Stabilität einerseits sowie nach Abenteuer und Andersartigkeit andererseits umfassen.

Diese vielschichtigen Interdependenzen sind in *roots trip narratives* geprägt durch das Zusammenwirken einer Reise, bei der das Ziel im Sinne des *roots formula* von hoher Relevanz ist, und die für *road stories* typische dramaturgische Bedeutung von Begegnungen *on the road*. Dieses Zusammenwirken von *roots* und *roads* bedingt die typische, immer schon ein Spannungsverhältnis beinhaltende *memory-mobility-figuration* der *roots trip narratives*.

Die besprochenen *roots trips* funktionieren nicht rückwirkend verstärkend, als Klimax und Affirmation eines kontinuierlichen Herkunftsnarrativs, wie in *Roots*. Ebenso wenig verbleiben sie in einem Zustand des für *road stories* typischen unentwegten Aufbrechens und Unterwegsseins. Entscheidend ist immer das Memo-Mobilé aus transgenerationaler und -nationaler Erinnerung und Bewegung. Zano und Naïma ‚wandern‘ in die entgegengesetzte Richtung zu ihren Vorfahren, von

Paris nach Algerien. Diese Route in die entgegengesetzte Richtung eröffnet einen „Lebens- und Gedächtnisraum“ (Ette 2005: 244). So werden z. B. Jonathan und Alex zu ‚Erinnerungspikaros‘ (vgl. 4.2.1). Laurentina identifiziert sich mit ihrem (vermeintlichen) Vater Faustino, indem sie seinen episodischen Lebenswandel durch Interviews mit seinen ehemaligen Geliebten, die sich an ihn erinnern, nachvollzieht.

In zeitgenössischen *roots trip narratives* ereignen sich keine eindeutigen Arten der *closure*. Vielmehr finden Formen der partiellen *closure* statt, durch die die Protagonisten in der Regel ihre anfänglichen Ängste überwinden können. Diese Formen von teilweiser oder versetzter *closure* ergeben sich meist aus intra-referenziellen Techniken. Sie zeigen verschiedene Perspektiven, ohne in einer völligen Dezentralität oder Fragmentierung zu enden. Gleichwohl ergeben sich weder vollständige Herkunftsnarrative noch eindeutige Zugehörigkeiten. Die Erzählungen enden weder in absoluter Sicherheit über die eigene Herkunft und Zugehörigkeit noch in unentwegtem Unterwegssein. Eine partielle *closure* findet im Sinne einer hoffnungs- und sinnvollen Entwicklung statt, nicht als Eingliederung in eine exklusive und identitätsstiftende Gemeinschaft (vgl. Kunow 2002).

4.4.2 *Roots trip heroes* und Figurenkonstellationen

Die Hauptfiguren der *roots trips narratives* zeichnen sich grundlegend durch Charakteristika von *roots tourists* und *road heroes* aus. Sie sind wie *personal heritage tourists* (vgl. Timothy 2008) auf Identitätssuche. Ihre Erwartungen und Einstellungen sind auf ganz unterschiedliche Weisen von Erinnerungen geprägt. Der springende Punkt für die Kennzeichnung von *roots trips heroes* ist jedoch, dass sowohl ein nostalgisches Verhältnis als auch eine verstörte oder brüchige Beziehung zur Vergangenheit die Nachfahren dazu motivieren kann, ihren Vorfahren nachzuspüren.

Als literarisches prototypisches Beispiel kann Alex Haleys autobiografischer Ich-Erzähler in *Roots* gelten. Seine Reise führt ihn zu seinen afrikanischen Wurzeln. Die Gemeinschaft am Ursprungsort integriert ihn als eine Art ‚verlorenen Sohn‘ in ihre Gemeinschaft. Wegen solcher ritueller Erfahrungen und der zielgerichteten

Reise kann man auch von ‚Pilgern‘ sprechen (vgl. Basu 2007; Gitlitz/Davidson 2006). Gleichzeitig steht die freiwillige Reise oftmals in krassem Gegensatz zur notgedrungenen oder erzwungenen Ausreise der Vorfahren (vgl. Guelke/Timothy 2008). Die Reisenden sind also auf der Suche nach identitätsstiftenden Erinnerungen und Familiengeschichten. Diese Suche ist in *Roots* eindeutig erfolgreich.

Road heroes vereinen Elemente der Selbstsuche im Sinne von Entwicklungsromanen (vgl. Schulz 2001: 4), eine abenteuerlustige Stimmung und die episodische Struktur eines „Genre des Aufbruchs“ (Grob/Klein 2006: 6). Während also die Selbsterfahrung bei *roots tourists* und bei *road heroes* von Bedeutung ist, setzen *road heroes* der pilgerartigen Bewegung der *roots tourists* ein „Unterwegssein als [...] Existenzmodus“ (Lehmann 2005: 208) entgegen. *Road heroes* sind keine mythischen oder klassischen Hollywood-Helden. Ihre ‚Heldenhaftigkeit‘ besteht vielmehr darin, als gesellschaftliche Außenseiter auch zu Ausreißern zu werden, die sich fluchtartig aus der Routine in möglichst unbekannte Weiten begeben. Die Vergangenheit gilt es hinter sich zu lassen. Vielmehr leben sie in den Tag hinein, lassen sich treiben und ihre Reisen werden von spontanen Begegnungen geprägt.

Aus diesen beiden Charakteristika ergeben sich die Kennzeichen der Nachfahren in *roots trip narratives* – man könnte sagen, der *roots trip heroes*: Sie wollen durch die Suche nach Herkunft ihre Identitätskrisen und Ängste überwinden. Sie haben ein Ziel vor Augen und sind doch auch von dem Bedürfnis nach Aufbruch und Ausbruch aus der Alltagsroutine beeinflusst. Sie können in unterschiedlicher Weise die unterschiedlichen Aspekte betonen und ausprägen. Zum Beispiel stehen Zano und Naïma deutlich in der Tradition eines rebellischen und aufbruchfreudigen *outlaw couple*. *Everything is Illuminated* gewinnt seinen Humor und seine kulturelle Signifikanz vielmehr dadurch, dass der *roots trip hero* Jonathan sich auf zuverlässige und kompetente Touristenführer freut – und stattdessen von einem karikaturesken Trio in Empfang genommen wird.

Das herausragende Merkmal dieser Erzählungen ist insgesamt, zum Beispiel im Gegensatz zu *Roots*, die Entwicklung und die Perspektivierung von Ideen von Herkunft und Identitätszuschreibungen – denn kaum eine nostalgische Vorstellung bleibt unangefochten oder wird erfüllt. Ebenso wenig bleibt kaum eine ablehnende

Haltung im Verlauf der Reise konstant erhalten. So intensivieren sich Dynamik und Tiefgang der Nachfahren in erster Linie durch die Figurenkonstellationen. Die Figurenkonstellationen in *roots trip narratives* perspektivieren und intensivieren die Auseinandersetzungen mit Ideen von Herkunft. Sie verwenden typische Konstellationen von *road heroes*. Diese wurden seit den jungen männlichen weißen Prototypen in *Easy Rider* und *On the road* immer wieder variiert. In den *roots trip narratives* werden diese Variationen insbesondere durch transgenerationale und -nationale Aspekte bestimmt.

Die Konstellationen prägen als **Reisegemeinschaften** nachhaltig die Figuren und bestimmen deren Selbsterfahrung. Als **Begegnungen** unterwegs wirken diese Figurenkonstellationen wie dramaturgische Verdichtungen der Nacherfahrung, denn sie fordern die Erwartungshorizonte und Selbstwahrnehmung der Nachfahren heraus.

Beispielhafte Figurenkonstellationen von Herkunftsreisenden sind:

Liebhaber mit Herkunftsdifferenzen: Durch die Intimität der Figuren werden unterschiedliche Ideen von Herkunft deutlich – zum Beispiel bei der Frage, ob Herkunft durch Vererbung oder das soziale Umfeld beeinflusst sei (so z. B. bei Laurentina und Mandume).

Verwandte: Die Reisen von Familienmitgliedern können Geheimnisse, Leerstellen oder Brüche in einem Herkunftsnarrativ deutlicher zum Vorschein bringen und/oder zum gemeinsamen, oftmals transgenerationalen (z. B. Alex und sein Großvater) Verhandlungsgegenstand im Hinblick auf das Selbstverständnis der Figuren machen. Die Differenzen von Verwandten führen besonders deutlich vor Augen, dass Herkunftsnarrative keine bestehende Wirklichkeit sind, die man ‚entdecken‘ kann, sondern dass sie einerseits maßgeblich von der Mediation durch andere, andererseits auch von der individuellen Perspektive abhängen.

Reisende und ‚Einheimische‘: Durch diese Konstellation werden vor allem simplifizierende Vorstellungen von ‚Einheimischen‘ unterwandert, etwa wenn diese erst die Reise ermöglichen und/oder sie begleiten (z. B. Alex und Jonathan). Auch während Begegnungen unterwegs kann diese Konstellation besonders effektiv nostalgische Erwartungshaltungen herausfordern (z. B. Leïla und Habib/Zano und

Naïma). Die Annäherung an die ‚Einheimischen‘ kann auch als Strategie der Selbsterfahrung fungieren, die eine Identifikation mit den Vorfahren erzeugen soll (z. B. Laurentina und Bartolomeu).

Ebenso wie einzelne Figuren verschiedene Charakteristika vereinen und sich entwickeln, können auch die Figurenkonstellationen in wechselnder oder kombinierter Form auftreten. Laurentina und Bartolomeu in *As mulheres do meu pai* zum Beispiel sind beide Reisende, wobei Bartolomeu in Angola Einheimischer ist. Darüber hinaus sind sie (zumindest für jene, die nichts von Faustinos Impotenz wissen oder wussten) Verwandte und vorübergehend Liebhaber.

4.4.3 Herkunftstopoi

Begegnungen bilden, so wurde oft genug betont, das Kernelement von Reisenarrativen. Sie verlangen ein Kennenlernen. Diese Momente des Kennenlernens spielen eine entscheidende Rolle in den *roots trips*, denn hierin erscheinen verschiedene Identitätszuschreibungen im Hinblick auf Herkunft im Dialog. Deutlich wird dies zum Beispiel, wenn Leïla Naïma fragt, ob ihr Name nicht arabisch sei. In *As mulheres do meu pai* stehen diese Fragen immer auch im Zeichen der Hautfarbe, zum Beispiel bei der Verwandtschaftsermittlung bei Faustinos Beerdigung, wenn Bartolomeu seinen Ausweis zeigt.

Topoi des Fremdseins

Sie sind typisch für Reisenarrative im Allgemeinen und in *roots trips* tragen sie dazu bei, dass Erwartungshaltungen, Reiseerfahrungen und das Selbstbild im Hinblick auf die eigene Herkunft während der Reise mit der Wirklichkeit abgeglichen werden können. Man könnte sagen, sie bilden Implosionen der Selbstwahrnehmung, in denen die Charaktere sich im Angesicht des fremden Umfelds auf essenzielle Weise selbst hinterfragen. Haley beschreibt den Schock des Angestarrt-Werdens, den er jedoch gleich zu deuten weiß. Naïma und insbesondere Mandume reagieren mit einer stärkeren Verstörung auf ihre Erfahrungen im bislang unbekanntem Herkunftsland der Eltern. Diese Empfindungen des Fremdseins bilden sozusagen das

Emotionspendant zur ‚peak experience‘ der Selbstfindung und -vergewisserung. Folglich können Topoi des Fremdseins die Wirkung der späteren Höhepunkte der Nacherfahrung verstärken. *Roots* gebraucht dieses dramaturgische Stilmittel in drastischer Form. Doch auch in Naïmas Verstörung und der darauffolgenden Versöhnung durch das Ritual zeigt sich dieser Effekt.

Topoi des Schicksals(un)bedingten

Die Nacherfahrungen stellen Fragen nach dem Schicksalhaften. Die Verhandlung dieser Fragen tritt exemplarisch in der Kunst zutage, vermag sie doch mögliche Alternativen zum Verlauf der Geschichte zu erfinden und zu erzählen. Besonders deutlich kommen diese Fragen in Jonathans Worten zur Geltung: „where I would be now if it weren’t for the war“ (*EI*: 59). Oder wenn Laurentina gefragt wird: „Mas diz-me, foi por isso que fizeste esta viagem? Querias ver o poderia ter acontecido contigo, como poderia ter sido o Plano A?“ (*MP*: 255)¹⁷¹

Nacherfahrungen sind gewissermaßen Erkundungen des eigenen Schicksals – Schicksal als Idee eines bestimmten und sinnvollen, nicht wahllosen und zufälligen Lebenslaufs. In *Roots* erfährt Haleys Ich-Erzähler in Afrika durch das Herkunftsnarrativ seiner Familie auch seine eigene schicksalhafte Mission: diese Geschichte aufzuschreiben.

Die zeitgenössischen *roots trip narratives* sind zugleich zaghafter und spielerischer, wenn es um schicksalsbedingte Familiengeschichten geht. So hinterfragen sie die Schicksalhaftigkeit von Familiengeschichten: Sie führen Topoi des Schicksals(un)bedingten auf. Diese Zweifel unterwandern Ideen von Herkunft als kontinuierliche und schicksalhafte Narrative. Die *roots trips* entwerfen keinerlei alternative Schicksale. Stattdessen rücken sie das narrative Verhältnis von Schicksal und Erfindung ins Licht, zum Beispiel, wenn die ‚Ankunft‘ der Figuren zugleich als erzählerisches Konstrukt offenbart wird, wie in *As mulheres do meu pai*.

¹⁷¹ „Wolltest du herausfinden, was aus dir geworden wäre, wie dein Plan A ausgesehen hätte?“ (*FV*: 248).

5. SCHLUSSFOLGERUNGEN UND AUSBLICK

5.1 *Roots trip narratives* als Symptome der Globalisierung

Die Kernaussage dieser Arbeit lautet: *Roots trip narratives* verdichten und verhandeln symptomatische Bedürfnisse nach Herkunft im Kontext der Globalisierung. Sie figurieren die „alte Tradition der philosophischen Reise, eine Suche nach kulturellen Ursprüngen, stimuliert durch einen Hunger nach Sinn und Bedeutung“¹⁷² (Leed 1991: 293) in einer Welt, in der es mitunter scheinen mag, als sei „das Unterwegssein [...] zur bestimmenden Existenzform geworden“ (Nünning 2010: 7). Sie zeichnen transnationale Bewegungsrouten nach und eröffnen transgenerationale „Lebens- und Gedächtnisräume“ (Ette 2005: 240). Um diese These entsprechend zu belegen, wurden in der Einleitung zunächst in verschiedenen Schritten Gegenstandsbereich und Forschungsinteresse eingegrenzt, die wichtigen Begriffe für diese Arbeit definiert sowie Arbeitshypothesen aufgestellt.

Als Ausgangssituation wurde die Globalisierung als Prozess der Beschleunigung und der transnationalen Mobilität gekennzeichnet. Hierbei wurde dargestellt, dass im Kontext der Globalisierung das Bedürfnis nach Herkunftsnarrativen steigt. Herkunft ist kein Ort, kein Ding, kein Zustand. Sie ist keine Tatsache, sondern vielmehr eine Idee der Zugehörigkeit, die sich durch Raum und Zeit, über Vorfahren und deren Lebenswelten erstreckt. Somit enthalten Herkunftsnarrative das Versprechen von Stabilität und von der Möglichkeit, Teil einer kontinuierlichen Familiengeschichte zu sein.

Der Begriff der ‚Herkunft‘ wurde gerade deshalb ins Zentrum des Interesses gerückt, weil er bereits ein Element der Bewegung, des Herkommens impliziert. Stärker als etwa die traditionelle Gegenüberstellung von ‚Heimat‘- und ‚Gastland‘ impliziert der Begriff ‚Herkunft‘ bereits einen dynamischen Prozess zwischen früher und heute, zwischen dort und hier. Wohlwissend, dass ‚Herkunft‘ immer nur ein

¹⁷² Übersetzung der Autorin. Original: „the old tradition of philosophical travel, a search for cultural origins, stimulated by a hunger für meaning and content“.

Konstrukt und niemals eine Tatsache oder Wahrheit sein kann, kann man doch davon ausgehen, dass Herkunftsnarrative, als Vorstellungen der kontinuierlichen Familiengeschichte, eine stabilisierende Selbstbestimmung ermöglichen können. Denn Narrativisierung, so Neumann und Nünning, ist eine wirksame Art des „self making“ (2008: 1), wodurch Individuen sich selbst und ihrem Leben Sinn verleihen können. Herkunftsnarrative versprechen, besonders wirksam individuelle Identitäten zu bestimmen, denn sie überdauern Generationen und scheinen den Nachfahren in einer Familiengeschichte zu positionieren.

Eine dynamische Interpretation von ‚Herkunft‘, die das Element der Bewegung bewusst hervorhebt, hat in der vorliegenden Arbeit den Zweck erfüllt, das übergeordnete Forschungsinteresse zu artikulieren und den Gegenstandsbereich einzugrenzen. So wurde Migration als wesentliches Kennzeichen der aktuellen Globalisierung ausgemacht und dargelegt, dass diese Herkunftsnarrative entfremden und komplizieren kann. Gerade durch diese transnationalen und transgenerationalen Entfremdungsprozesse gewinnen Vorstellungen von Herkunft an Relevanz.

Als deutlichster Beweis dieser These wurde die wachsende Beliebtheit von Reisen, die man als ‚Herkunftsreisen‘ bezeichnen könnte, angeführt. Damit sind also Reisen gemeint, bei denen Nachfahren sich als Reisende auf Identitätssuche in das Herkunftsland der Vorfahren begeben. Anders formuliert kann man sagen: Sie suchen nach Herkunft, um etwas über sich selbst herauszufinden, sie unternehmen Reisen in die Vergangenheit, um sich selbst in der Gegenwart zu bestimmen, ein Herkunftsnarrativ soll sich erschließen und die Selbsterfahrung ermöglichen. In diesem Zusammenhang wurde der Begriff ‚Nachfahren‘ für diese Arbeit definiert: Er ist zunächst neutral genug, um jegliche sozialen, ethnischen oder sonstigen Gruppen einzubeziehen. Im Vordergrund steht der Bezug zu den Vorfahren und die Annahme einer verbindenden Genealogie und gemeinsamen Familiengeschichte. Gleichzeitig eignet sich der Begriff, um sogleich das Augenmerk auf die Bewegung, insbesondere das Reisen zu lenken. Die Vorliebe für Ahnenforschung und Reisen zu deren Herkunftsorten machte diese Form des Reisens in den letzten Jahrzehnten zu

einer „nahezu globalen Freizeitbeschäftigung“ (Basu 2004: 150)¹⁷³ und einem „integralen Bestandteil westlicher Massenkultur“ (Guelke/Timothy 2008: 2).¹⁷⁴ Als Anhaltspunkt dieser Arbeit diene in erster Linie der von Paul Basu konzeptualisierte Begriff ‚*roots tourism*‘ (Basu 2004; 2007). Dieser liefert einerseits einen deutlichen Bezug zur Literatur, genauer gesagt zu Alex Haleys *Roots. The Saga of an American Family* (vgl. Basu 2007: 1).¹⁷⁵ Andererseits verdeutlicht er besonders anschaulich das ‚doppelte Versprechen‘, das Herkunftsreisen bieten können.

Entscheidend ist, dass der autobiographische Ich-Erzähler nach Juffure reist, wo er eine *peak experience* am Ursprungsort seines versklavten Vorfahren Kunta Kinte erlebt und dort als eine Art verlorener Sohn in die Gemeinschaft eingegliedert wird. Hier erscheinen ‚Wurzeln‘ als Metapher, die in einem Herkunftsnarrativ „Vorstellungen von Anfang und Ursprung betrifft“ (Weigel 2002: 79), und es gelingt dem Ich-Erzähler, an diesen Ursprungsort, an dem seine Saga ihren Anfang nimmt, zurückzukehren.

Deshalb drückt der Begriff ‚*roots tourism*‘ besonders deutlich jene innere Spannung zwischen Zugehörigkeit, Stabilität und Kontinuität einerseits und der vorübergehenden Bewegung der Reise andererseits aus. Diese Spannung enthält das oben bereits angesprochene ‚doppelte Versprechen‘ und bestimmte das Forschungsinteresse dieser Arbeit. So stellt Ette fest: „Mit Prozessen der Globalisierung gehen stets Globalisierungsängste einher“ (2012: 11). An Appadurais Aufsatz *Disjuncture and Difference* anknüpfend, wurden diese Ängste und die daraus resultierende Beliebtheit von *roots tourism* mit Prozessen der Heterogenisierung und Homogenisierung in Zusammenhang gebracht. Der „identity-seeking trend“ (Timothy 2008: 118) speist sich, so kann man ihn deuten, aus einer Überforderung des Individuums durch eine Vielfalt an Identifikationsmöglichkeiten. In diesem Zusammenhang kann das Herkunftsland das Versprechen umschließen, die Selbst-

¹⁷³ Übersetzung der Autorin. Original: „almost global pastime“.

¹⁷⁴ Übersetzung der Autorin. Original: „fully integrated within western mass culture“.

¹⁷⁵ Basu ist keineswegs der Einzige. Vielmehr herrscht weitestgehend akademischer Konsens über die ausschlaggebende Rolle von *Roots* als Stimulator von tatsächlichen und narrativen Herkunftsreisen, was die Bezeichnung als ‚Prototyp‘ rechtfertigt. Vgl. 1.1., 2.

bestimmung zu vereinfachen, indem es sie auf eine Familien- und Ahnengeschichte zurückführt. Die kulturelle Metapher ‚Wurzeln‘ wurde als besonders drastische Variante dieser Vorstellung gekennzeichnet, da sie Assoziationen an einen biologischen, mit einem bestimmten Ort verbundenen Ursprung weckt.

Gleichzeitig versprechen diese Reisen jedoch auch Abenteuer, etwas ganz anderes als die gewohnte Umgebung und den routinierten Alltag. In diesem Sinne, der programmatisch durch den Begriff *roots tourism* ausgedrückt wird, kann die Suche nach Herkunft Ängsten vor der Homogenisierung entgegenwirken. Folglich wurde die Schlussfolgerung gezogen, dass Heterogenisierung und Homogenisierung, allein und im komplexen Zusammenspiel, das Gefühl der Bedeutungslosigkeit schüren können. In den letzten Jahrzehnten erfährt der *roots tourism* eine Hochkonjunktur; er ist das mentale Markenzeichen der Globalisierung. *Roots tourism* verspricht die personalisierte, über Generation und Grenzen hinweg abgestammte Bedeutungshaftigkeit erfahrbar zu machen. Somit wurde hier festgestellt, dass die zwei skizzierten symptomatischen Ängste zu Beginn des 21. Jahrhunderts die enorme Popularität von *roots tourism* als kulturelles Phänomen befördern und *roots trips* zu symptomatischen Narrativen im Kontext der Globalisierung machen.

Solche Herkunftsreisen sind, so hat diese Arbeit verdeutlicht, auch kritisch zu betrachten. Erstens kann die Suche nach Wurzeln ein nostalgisches Bild des Herkunftslandes erzeugen. Die Hauptkritik an einer solchen Nostalgie, wie etwa Gilroy (1993) sie vorbringt, zielt auf ihr essenzialistisches Potenzial ab. Denn die Vorstellung einer ursprünglichen Gemeinde kann einerseits den internen Zusammenhalt stärken, andererseits jedoch auch Fremdbilder konstruieren und intensivieren. In solch einer Nostalgie für einen unbekanntem Herkunftsort bündeln sich dann Erwartungshaltungen einer prämedierten Familiengeschichte und solche von prämedierten Reisezielen.

Die Suche nach familiären und kulturellen Wurzeln kann gerade für Mitglieder von Minderheiten oder Individuen mit Migrationshintergrund reizvoll sein, um Selbstbewusstsein zu generieren. Gleichwohl wurde darauf hingewiesen, dass diese Reisen heutzutage in den überwiegenden Fällen Freizeitbeschäftigungen eines gut situierten Mittelstandes darstellen und somit kaum als Ausdruck marginalisierter

oder unterdrückter Subjekte zu verstehen sind. Selbstverständlich schließt keine dieser Zuordnungen die anderen aus. Der Punkt ist, wie Guelke und Timothy feststellen: „Family historians today travel for a variety of reasons“ (2008: 7). Nachfahren, die sich auf Herkunftsreisen begeben, lassen sich nicht grundsätzlich einer ethnischen, religiösen oder anderweitig kategorisierbaren Gruppe zuordnen. Insbesondere lassen sie sich nicht *per se* als solche marginalen Subjekte dingfest machen, die das überwiegende Interesse und die Analyseketegorien gegenwärtiger Literaturanalysen bestimmen.

Im Zusammenhang mit diesen Formen und Funktionen von identitätsstiftenden Reisen erklärte sich das geringe kulturtheoretische und literaturwissenschaftliche Interesse an dem kulturellen Phänomen des *roots tourism*, das jedoch in den letzten Jahren in der Anthropologie, Geographie und in benachbarten Feldern zunehmend Aufmerksamkeit erfuhr. Dieses verhältnismäßig geringe Interesse verwundert nicht, wenn man bedenkt, dass die Kulturwissenschaften in den letzten Jahrzehnten, so Bachmann-Medick, eine Öffnung zu Prozessen im Sinne von „routes statt roots“ (2010: 198) vollzogen haben.

‚Herkunft‘ oder gar ‚Wurzeln‘, Begriffe, die Illusionen einheitlicher Identität verheißen können, wurden zugunsten von Prozessen und Beziehungen verworfen oder zumindest relativiert und relationalisiert. Programmtisch für diese theoretische Abkehr wurde *Rhizom* (1977)¹⁷⁶ von Deleuze und Guattari angeführt. Die darin vehement geäußerte Kritik an essenziellen und eurozentrischen Identitätsvorstellungen hat Glissant in einer utopischen ‚Poetik der Vielheit‘ und der damit einhergehenden Ablösung einer verwurzelten durch eine relationale und rhizomatische Identität erweitert. Insbesondere in den Diskursen des Postkolonialismus und Postmodernismus sind diese Dezentralität und Wurzellosigkeit zur Prämisse geworden. Diese Kluft zwischen Wissenschaft und kultureller Praxis bestimmte die Forschungslücke, die diese Arbeit, zumindest ansatzweise, geschlossen hat. Es wurde auf vereinzelte Studien zurückgegriffen, die bereits das transnationale Vergleichspotenzial der Fragestellung illustrieren. Eine systematische Untersuchung

¹⁷⁶ Der Text wurde erstmal 1976 veröffentlicht.

und die damit einhergehende Systematisierung von Beschreibungs- und Analysebegriffen, die für die Suche nach Herkunft in Literatur und Film im Kontext der Globalisierung verwendet werden können, stellte jedoch ein Desiderat dar.

Diese Arbeit hat folglich eine interdisziplinäre Leistung vollbracht, indem sie Erzählungen von Herkunftsreisen aus transmedialer und transnational vergleichender Perspektive und mit Bezug auf die bereits zitierten Studien zu *roots tourism* untersucht hat. Sie hat also erstens, so zeigen die obigen Abschnitte, für die Thematik relevante Ansätze und Befunde aus anderen Disziplinen mit einbezogen, zweitens für diese Arbeit relevante Begriffe im Sinne eines „Vokabular[s] der Bewegung“ (Ette 2005: 18) erklärt, systematisiert und geprägt und drittens hat sie – ausgerechnet – einen Fokus auf das *enfant terrible* oder besser die *métaphore terrible* des aktuellen kulturtheoretischen Diskurses gerichtet, auf *roots*.

In diesem Zusammenhang wurden wesentliche Begriffe für die Erzählanalysen, *memory-mobility-figuration*, Nachfahren und Nacherfahrungen geprägt. Die *memory-mobility-figuration*, oder kurz das Memo-Mobilé, wurde als eine Art Dynamisierung von Bakhtins Chronotopos als Raum-Zeit-Konstellation (vgl. Bakhtin 2006) eingeführt. Das Memo-Mobilé bezieht immer schon Erinnerungs- und Bewegungsprozesse mit ein und kann als Analysekategorie somit jene zeitgenössische „Literatur in Bewegung“ (vgl. Ette 2001) untersuchen, die einen „vektoriellen Lebens- und Gedächtnisraum“ (ebd. 2005: 244) eröffnet. Gerade durch diese interdependente Dynamik aus Erinnerung und Bewegung ist das Memo-Mobilé besonders anschlussfähig. In dieser Arbeit lag der Fokus auf der ‚dominanten Dimension‘ (vgl. Bakhtin 2006) der Bewegung, genauer gesagt der Bewegung der Nachfahren auf der Suche nach Herkunft.

Der Begriff ‚Nachfahren‘ wurde im Hinblick auf die zentralen Figuren der analysierten Beispiele gewählt, um einerseits das hier relevante Familienverhältnis auszudrücken und andererseits das Reiseelement des Erfahrens anzudeuten. Die Nacherfahrung bildet folglich ein Memo-Mobilé von Erinnerung und Bewegung, in dem Nachfahren sich auf die Suche nach Ideen von Herkunft begeben. Es handelt sich um Erzählungen, in denen Nachfahren sich auf die Reise begeben, um ihren Vorfahren und deren Lebenswelten nachzuspüren und dadurch auch mehr über sich

selbst zu erfahren. Hierin bedingen sich also transgenerationale Erinnerungsprozesse, gegenwärtige Erwartungshorizonte und Fortbewegungsrouten. Diese Begriffsprägungen verdeutlichen bereits Methodik und Gegenstandsauswahl der Arbeit. Denn hierbei stand ausdrücklich nicht die Absicht im Vordergrund, Gesellschaftsgruppen beziehungsweise Individuen durch Literaturanalysen zu kennzeichnen. Die hier gewählte Vorgehensweise orientierte sich vielmehr an einem Auswahlkriterium, das im Zuge einer zunehmenden Orientierung an kulturwissenschaftlichen Konzepten etwas aus der Mode gekommen ist: die Handlung. Hierbei wurden also zunächst all jene Narrative in Betracht gezogen, in denen sich Nachfahren auf Herkunftssuche begeben. Hieraus wurden Tony Gatlifs Film *Exils* (2004), Jonathan Safran Foers *Everything Is Illuminated* (2002) und José Eduardo Agualusas *As mulheres do meu pai* (2007) ausgewählt, die exemplarisch die oben skizzierte Problematik narrativ verhandeln und Tendenzen von zeitgenössischer Literatur und zeitgenössischen Filmen andeuten. Als symptomatische Nacherfahrungen im Kontext der Globalisierung wurden *roots trip narratives* beispielhaft untersucht und anhand eines Überblicks an Merkmalen tentativ als emergentes Genre gekennzeichnet.

In dieser Arbeit stand eine spezielle *memory mobility figuration* von Nacherfahrungen, *roots trips*, im Zentrum des Interesses. Dieses ergab sich in erster Linie aus der Kombination aus Elementen des *roots formula* und des *road genre*. Ausschlaggebend ist, dass diese Merkmale *roots trip narratives* zu exemplarischen Erzählungen von der Suche nach Herkunft im Kontext der Globalisierung machen. Denn *roots trips narratives* thematisieren sowohl individuelle Sehnsüchte nach Ideen von Herkunft als auch das Bedürfnis nach Selbsterfahrung durch Aufbruch aus der Routine. Dementsprechend verhandeln sie ästhetisch den Trend der Identitätssuche, den Timothy (2008) als markanteste Entwicklung und Triebkraft des *roots tourism* im Kontext der Globalisierung ausmacht. Gleichzeitig erscheinen *road stories* als „Genre des Aufbruchs“ (Grob/Klein 2006: 9), in dem das „Unterwegssein zum entscheidenden Existenzmodus“ (Lehmann 2005: 208) wird, als prädestinierte Gattung, um Fragen der Mobilität im Kontext der Globalisierung zu verhandeln. Das so entstehende Spannungsfeld zwischen zielgerichteter Suche nach Wurzeln und

unentwegtem Unterwegssein fokussierte das Forschungsinteresse dieser Arbeit. Somit bilden *roots trip narratives* Verhandlungen des Eigenen und des Fremden im beginnenden 21. Jahrhundert. Ihre Figuren verweisen auf Charakteristika von *roots tourists*. Es wurde gezeigt, dass man sie als ‚Heimpilgernde‘ kennzeichnen kann, die ein bestimmtes Ziel vor Augen haben und sich dort ein einschneidendes, transzendent anmutendes Erlebnis und Selbsterkenntnis erhoffen. Gleichzeitig kann man die Figuren insofern als Touristen bezeichnen, als dass sie ihre Reisen freiwillig unternehmen und diese durchaus auch jene Bedürfnisse nach Abwechslung und Andersartigkeit ansprechen, die man im Allgemeinen als touristisch bezeichnet. *Roots tourists* unterwandern also die Abgrenzungen von Pilgernden und Touristen.

Die Figuren zeigen jedoch auch Charakteristika von *road heroes*. Dies betrifft sowohl ihre Abenteuerlust und ihren Erfahrungshunger als auch ihre eher pikaresken und episodischen Bewegungen. Nicht eine zielgerichtete Reise steht in dieser Tradition im Zentrum des Interesses, sondern die Bewegung ‚*on the road*‘ und Begegnungen unterwegs. Für *road stories* haben sich bestimmte, meist kontrastreiche Figurenkonstellationen etabliert. Deren Differenzen und Annäherungen intensivieren sich durch die Reise.

In *roots trip narratives* offenbaren die Beziehungen der Reisegefährten im Verlauf der Reise und ihre Begegnungen unterwegs vielseitige Eindrücke für Ideen von Zugehörigkeit und Identifikation, also für die Bedürfnisse, die sich unter dem Begriff ‚Herkunft‘ versammeln lassen. Die Suchenden stecken in Identitätskrisen, die sie durch ihre Reisen – durch das Rückbeziehen der eigenen Unsicherheiten auf Erfahrungen von Vorfahren – überwinden wollen. So findet Zano das Haus, in dem seine Eltern lebten. Naïma überwindet durch das Tanzritual ihr Misstrauen gegenüber Zano; Jonathan findet seine ‚Stimme‘ in dem Briefverkehr und Alex emanzipiert sich von seinem Vater und dem Selbstbild eines Machos, das er jahrelang aufgebaut hatte; Laurentina lernt ihre leibliche Mutter kennen und findet heraus, wer ihr biologischer Vater ist, Mandume bekommt unerwartet Familienzuwachs und seine Ablehnung gegenüber Afrika schwindet.

„Was macht eigentlich einen Schwarzen aus?“ (FV: 82),¹⁷⁷ fragt Laurentina in *As Mulheres do meu pai*. „Was macht eigentlich Herkunft aus?“ kann man nun also im Anschluss an die vorangegangenen Kapitel, an die Reisen, Umwege und Enttäuschungen, die Hoffnungen, Begegnungen und Entdeckungen der Figuren fragen. Denn eines haben sie verdeutlicht: Herkunft ist weder Ding noch Bedingung noch Identität. Herkunft lässt sich eher als ein Sammelbecken für Identifikationsbezüge verstehen, die sich im Kontext der Globalisierung zunehmend als transnationale Bedürfnisse aufdrängen. Dies gilt etwa im Bezug auf migratorisch figuriertes Herkommen, das Grenzziehungen zwischen ‚Heimat‘ und ‚Fremde‘ – zum Beispiel als ‚Gastland‘ – grundsätzlich hinterfragt. Es war nicht Ziel dieser Arbeit, zu klären, was Herkunft sein könnte. Vielmehr ging es darum, durch den Begriff der Herkunft jene Dimension der transnationalen Bewegung, die als wesentliches Merkmal der Globalisierung gilt, ebenso zu beleuchten wie die Bedürfnisse nach Selbsterfahrung in einer Welt, in der Beschleunigung und Entwurzelung zum kulturwissenschaftlichen und auch zum kulturellen Credo avanciert sind.

„Wer bin ich?“, „Wo komme ich her?“, „Wo gehöre ich hin?“: Diese Fragen sind ebenso menschlich wie unbeantwortbar. Es handelt sich dabei um jene Fragen, die wesentlich die Sehnsucht nach einem Selbstverständnis – das Bedürfnis nach einem ‚Ich‘ – ausdrücken. Gerade dadurch sind sie trügerisch, denn sie unterstellen ein Maß an Individualität, das Utopie ist. Niemand kann diese Fragen für einen anderen beantworten. Doch auch kann niemand diese Fragen für sich selbst beantworten – ohne in Beziehungen zu denken. Jedes Ich-Verständnis, jedes ‚Selbst‘ ist relational, indem es sich nur in Beziehungen zu und mit anderen konstituieren kann.

In allen diesen exemplarischen *roots trip narratives* entwickeln sich keine linearen Herkunftsnarrative, die auf eindeutige und einheitliche Identitäten hinauslaufen. Stattdessen zeigen gerade die unterschiedlichen Perspektiven, die unbekanntes Einsichten bei den Begegnungen unterwegs, dass die Suche nach Herkunft in den *roots trip narratives* keine sinnstiftende Einbahnstraße ist. Vielmehr

¹⁷⁷ „Afinal, em que consiste um preto?“ (MP: 85)

ist der Weg das Ziel, oder besser: die Umwege. Diese Umwege der Selbsterfahrung sind unabdingbar und brauchen immer die anderen: Herkunft ist Beziehungssache.

In diesem Zusammenhang lässt sich nun feststellen, dass die untersuchten *roots trip narratives* Aspekte der Prognosen von Leed und Ette vereinen: Einerseits eröffnen sie, in den Worten von Ette, ein „Koordinatensystem, in das Raum-, Zeit-, und Bewegungsstrukturen der Vorfahren hineinragen“ (2005: 241) und in dem keine „definitive Rückkehr in ein familiengeschichtliches ‚Ursprungsland‘“ (ebd.: 244) stattfindet. Andererseits zeigen sie kaum jene Bewegungsfigur des Pendelns (ebd.), als die Ette diese Reisen von Kindern der Migration beschreibt. Denn ermöglichen sie auch keine „definitive Rückkehr“ (Ette 2005: 244), wirkt doch das Zusammenspiel aus bedeutungsvollen Begegnungen unterwegs und der zielgerichteten Reise einem unentwegten Pendeln entgegen. Vielmehr erscheinen die Nacherfahrungen als Memo-Mobilés, die einen „Lebens- und Gedächtnisraum“ (ebd. 2005: 244) eröffnen, in dem sie das traditionelle Motiv der philosophischen Reise, die der Suche nach Sinn und Bedeutung dient (vgl. Leed 1991: 293), vollführen.

Somit figurieren *roots trip narratives* eine alternative Bewegung zum oszillierenden Pendeln, einen *roots trip*, der durch die Intensivierung der Beziehungen und bedeutungsvollen Begegnungen dabei hilft, Ängste zu überwinden und neue Wege einzuschlagen. Da sie Formen des Unterwegsseins als Erzählung inszenieren, metareferenzielle Stilmittel nutzen, ohne ihre Subjekte in Orientierungslosigkeit oder Fragmentierung enden zu lassen, die Suche nach Herkunft vor dem Hintergrund transnationaler Migration thematisieren, Hoffnung auf Selbsterfahrung durch transgenerationale Erinnerung bedingen, Nacherfahrungen experimentell erzählen und Synthesen aus der Suche nach Ursprung und der Lust auf Abenteuer, aus Variationen von erzählerischer *closure* und Ungewissheit, aus dem Überwinden von Ängsten und dem Entdecken neuer Fragen bilden: Aus all diesen Gründen sind *roots trip narratives* Symptome der Globalisierung.

5.2 Desiderate

5.2.1 *Roots trips in realtime?* Trans- und intermediale Anknüpfungspunkte

Indem Romane und Filme untersucht wurden, wurde eine naheliegende transmediale Vergleichskomponente gewählt. Die Behandlung der unterschiedlichen Werke hat jedoch bereits auf eine Reihe anderer Genres und Medien verwiesen, die man weiterhin einbeziehen könnte. Hier wären zum Beispiel Jonathan Safran Foers Kurzgeschichte *The Very Rigid Search* (2001) zu nennen, die vor Veröffentlichung des Romans *Everything Is Illuminated* im Magazin *New Yorker* erschien, sowie die Verfilmung von Liev Schreiber. Ferner unterstützt *As mulheres do meu pai* mit seinen zahlreichen intra- und intermedialen Referenzen, zum Beispiel mit dem Hinweis, die Handlung basiere auf einer ‚Art Fotonovela‘ (FV: 64),¹⁷⁸ die Annahme, dass *roots trip narratives* einen idealen komparatistischen Ausgangspunkt bilden, um bislang unterrepräsentierte transmediale Studien anzustellen. Aus derartigen Bezügen ergeben sich fruchtbare Ansätze, die man als ‚transnarrativ‘ verstehen kann und die zum Beispiel Kurzgeschichten, Filme, Theaterstücke und Comics einbeziehen könnten. Sie könnten sowohl transgenerisch als auch transmedial ausgerichtet sein.

Mit dieser transmedialen Komponente eng im Zusammenhang steht die bislang wenig erforschte ‚Medialisierung‘ von narrativen Genres, also die Integration von neuen Medien in narrative Genres (vgl. Nünning/Rupp 2011). So wird die Hauptfigur Armanoush in Elif Shafaks *The Bastard of Istanbul* (2007) zum Beispiel durch einen Dialog in einem armenischen Chatroom motiviert, zur familiären Vergangenheitssuche nach Istanbul aufzubrechen (ebd.: 113 ff.). Formen und Funktionen von Medialisierung in literarischen Herkunftsreisen bieten somit eine wirkungsvolle Option, um sowohl aus narratologischer als auch aus kulturwissenschaftlicher Sicht eine Bereicherung der Forschungslandschaft zu ermöglichen.

¹⁷⁸ „uma especie de fotonovela“ (MP: 67).

Dringlich erscheint ferner eine weitere Erforschung des reziproken Verhältnisses von Medialisierung, Mobilisierung und Narrativisierung. Die Suche nach Herkunft gibt hierzu als drängendes individuelles und kollektives Bedürfnis einen kulturwissenschaftlich relevanten Ansatzpunkt. Insbesondere auf dem Feld der *tourism studies*, die sich mit Typen von *roots tourism* beschäftigen, erfahren die neuen Medien zunehmend wachsende Aufmerksamkeit (vgl. Coles/Timothy 2004; Guelke/Timothy 2008). Die Suche nach den Vorfahren verdeutlicht jene Rolle der ‚Mediascape‘, die Appadurai (2003) als problematische Vermittlungsebene von Identitäts- und Herkunftsideen im Kontext der Globalisierung konzipiert. In diesem Zusammenhang erscheint eine systematische Untersuchung, im Sinne einer „Medialisierung des Erzählens“ (Nünning/Rupp 2011: 12) – zum Beispiel im Hinblick auf digital kommunizierte kollektive Selbst- und Fremdbilder – als Desiderat, das von aktuellem kulturwissenschaftlichen Interesse ist und gerade auch literaturwissenschaftliche Analysekompetenzen erfordert.

Allerdings, so muss man feststellen, sind diese Ansätze in gewisser Weise einer ‚statischen‘ Medialität verhaftet. Sie ereignen sich zum Beispiel im Handlungsverlauf, wenn Figuren wie Armanoush am Schreibtisch sitzen. Doch die Medialität des 21. Jahrhunderts wird zusehends mobiler. In den hier besprochenen Texten sind Handys und andere Telekommunikationsmittel auffällig abwesend, was die läuternde und existenzielle Erfahrung der Reise unterstreichen soll.

Nichtsdestoweniger scheint es aus kulturwissenschaftlicher Sicht von höchster Wichtigkeit, die *Mobilisierung* der *Medialisierung* von Narrationsformen und -funktionen zu untersuchen. Denkbar wäre in diesem Zusammenhang zum Beispiel die vernetzte Echtzeitkommunikation eines *roots trips* über Twitter usw. Hierzu bietet das Memo-Mobilé eine geeignete Analysekategorie, wobei gerade dessen Erprobung weniger aus narratologischer als aus kulturwissenschaftlicher Hinsicht an dieser Stelle noch ein Desiderat darstellt.

5.2.2 Dolly auf *roots trip*? Die Suche nach Herkunft im Zeichen der Genetik

„Vorstellungen wie Herkunft, Erbschaft, Verwandtschaft, Generation, Altern, Leben/Tod, Fortpflanzung, Entwicklung usw.“ (Weigel 2002: 119) stellen laut Weigel ein drängendes Anliegen unseres „genetischen Zeitalters“ (ebd.: 11) dar:

In keinem anderen naturwissenschaftlichen Bereich stehen die Zielvorstellungen, experimentellen Szenarien und Bilder, die den wissenschaftlichen Diskurs begleiten, in so enger Korrespondenz mit jenen Phantasien und Phantasmen, mit denen Medien, Film und Literatur darauf antworten, wie im Diskurs um Erbinformationen, Gentherapie, Genressources, Klonierungspraktiken, Selbstreplikation, Stammzellenforschung usw. (Ebd.)

Die Sehnsucht nach Selbstwahrnehmung im Sinne eines „Bewusstseins anthropologischer ‚Sicherheiten‘“ wird, davon kann man ausgehen, auch in diesem „genetischen Zeitalter“ (ebd.) fortwähren. Wie verändern sich Herkunftsvorstellungen, wenn die Abstammung genetisch manipuliert wurde? Welche Diskussionen und kritischen Perspektiven erfordert ein ‚genetisches Zeitalter‘, in dem immerhin schon ein Säugetier – das Schaf Dolly – geklont wurde? Womöglich sollte man auch von Stammzellen- oder Reagenzglas-Trips sprechen? In Anbetracht der szientifischen Bedeutung der Genetik scheint zum Beispiel eine systematische Untersuchung von *roots trips* im *science fiction genre*, das die essenziellen Bedürfnisse nach anthropologischen ‚Sicherheiten‘ besonders grell zu beleuchten vermag, ein interessantes Projekt zu sein.

5.2.3 „Literatur am Strand“ und Figuren im ‚Hinterwald‘? Erzähltendenzen und Bewegungspräferenzen

Um es ganz deutlich zu formulieren: Die hier besprochenen *roots trip narratives* eignen sich kaum als Anlass einer Utopie. Sie setzen also nicht jene Tradition literaturwissenschaftlich inspirierter Wunschwelten fort wie die Nomaden im Rhizom (vgl. Deleuze/Guattari 1977), die Kreolen im Archipel (vgl. Glissant 2005), die hybriden Identitäten im liminalen Raum (vgl. Bhabha 2008) oder die Literaten, die ZwischenWeltenSchreiben (vgl. Ette 2005) – alle diese Szenarien sollen Eurozentrismen und binäre Denkmodelle überwinden. Auf ihre ganz unterschiedlichen

Arten zeigen sie uns anhand literarischer Beispiele wünschenswerte Weltvorstellungen auf, in denen Beziehungen nicht mehr durch Herrschaft und Hierarchien dominiert sind. Als solche sind sie notwendig und sie führen immer wieder das Vermögen von Kunst an, Gedankengänge umzuleiten und neue Perspektiven aufzuzeigen. Doch ein emergentes Genre, das symptomatisch ist, muss nicht zwingend emanzipatorisch sein. Genauer gesagt: *Roots trip narratives* wurden hier als symptomatische Narrative im Kontext der Globalisierung gekennzeichnet. Ihre Beispielhaftigkeit verleiht ihnen jedoch nicht den Status eines ethischen Maßstabs.

Die Selbsterfahrung, die Erkundung der familiären Vergangenheit, die Suche nach den kulturellen Wurzeln, die Frage nach der eigenen Herkunft treibt diese Nacherfahrungen an. Sie vereinen Migrationsthematik und populärkulturelle Ikonographie, essenzielle Sehnsüchte nach Zugehörigkeit und die privilegierte Leichtigkeit des Reisens im 21. Jahrhundert. Deshalb befindet Medeiros auch, Agualusas Literatur sei „leicht genug, um sie am Strand zu lesen“ (2002: 56)¹⁷⁹ – eine erzählerisch ebenso experimentelle wie unterhaltsame Mischung aus postmodernen Stilmitteln, postkolonialer Thematik und Figuren mit mitunter stereotypen Charakteristika.

Die Verwendung eines vorhersehbaren Handlungsverlaufs und der offensive Gebrauch von Elementen des *road genre* zeigt, dass die drei besprochenen *roots trips* keine Angst vor einem hohen Unterhaltungsfaktor haben. Gerade dadurch irritieren sie die „theoretischen Grundkategorien (dezentrierte Identität, kulturelle Hybridität sowie positiv verstandene kulturelle ‚Ortlosigkeit‘)“ (Frank 2010: 2), die den gegenwärtigen Literaturwissenschaften zur Orientierung dienen. Doch gerade durch diese Synthesen werfen die *roots trip narratives* Fragen nach Selbsterfahrungen und Abgrenzungen, nach Selbstbildern und Fremdbildern auf. Stereotype und Karikaturen, die Exotisierung und das Amüsement gehen oftmals Hand in Hand und scheinen der vielversprechendste und notwendigste Gegenstand literaturwissenschaftlicher Studien im Kontext der Globalisierung.

¹⁷⁹ Übersetzung der Autorin. Original: „In other words, this is a hybridized text, [that] seems light enough to be taken to the beach.“

Wer sind wessen andere? Wer konstituiert wen und vor allem wie in wessen Blick? Welche Kaleidoskope der Selbsterfahrung eröffnen uns zeitgenössische Reisenarrative? Wo liegt der ‚Hinterwald‘ im Kontext der Globalisierung? ‚Herkunft‘ kann man nicht finden oder erkennen. ‚Herkunft‘ ist eine Frage von Beziehungen. Diese Beziehungen bilden ewige Desiderate, denn man kann sie genauso wenig erklären wie die Menschen an sich. Doch wie sie in der Kunst erscheinen, sich dort verändern und unsere Lebenswelten prägen, das sollte unser Forschungsinteresse weiter nähren.

Bibliographie

Primärquellen

- Agualusa, José Eduardo. 2007. *As mulheres do meu pai*. Lissabon: Publicações Dom Quixote.
- _____. 2010 [2007]. *Die Frauen meines Vaters*. Übers. Michael Kegler. München: Al Verlag.
- Bajani, Andrea. 2011 [2007]. *Lorenzos Reise*. Übers. Pieke Biermann. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Carvalho, J. Rentes de. 2010. *A Amante Holandesa*. Lissabon: Quetzal Editores.
- Cohen, Shahar/Halil Efrat (Regie). 2006. *Souvernirim (Souvenirs)*. Sirocco Productions.
- Foer, Jonathan Safran. 2001. „The Very Rigid Search.“ *Début Fiction*. The New Yorker: 116–128 .
- _____. 2002. *Everything is Illuminated*. New York: Harper Collins
- Gatlif, Tony. 2004. (Regie, Drehbuch, Soundtrack). *Exils*. Princes Film. Arsenal Filmverleih.
- Haley, Alex. 1976. *Roots. The Saga of an American Family*. New York: Dell Publishing.
- Kerouac, Jack. 1976 [1957]. *On the Road*. New York: Penguin Books.
- Peixoto, José Luís. 2010. *Livro*. Lissabon: Quetzal Editores.
- Ralston, Robert (Regie). 2007 [2004]. *Drum Bun*. Alpha Medienkontor. Starmedia Home Entertainment.
- Ruffato, Luíz. 2010. *Estive em Lisboa e lembrei-me de ti*. Lissabon: Quetzal Editores.
- Schreiber, Liev (Regie/Screenplay). 2007. *Everything is Illuminated*. Warner Independent Pictures.
- Shafak, Elif. 2007. *The Bastard of Istanbul*. London et al.: Viking Books.

Slouka, Mark. 2007. *The Visible World*. London: Portobello Books.

Vieira, Leonel. 1998. *Zona J*. Portugal. Público. Série Y.

Yassin-Kassab, Robin. 2008. *The Road from Damascus*. London: Hamish Hamilton.

Sekundärquellen

Aarons, Victoria. 1996. „Telling History. Inventing Identity in Jewish American Fiction.“ In: Amritjit Singh/Jospeh Skerret/Robert Hogan (Hg.). *Memory and Cultural Politics. New Approaches to American Ethnic Literatures*. Ann Arbor: Northeastern University Press. 60–86.

Agostinho, Daniela/Elisa Antz/Cátia Ferreira. 2012. „Introduction.“ In: Dies. (Hg.) *Panic and Mourning: The Cultural Work of Trauma*. Berlin: De Gruyter. 1–23.

Ahmed, Sara et al. 2003. „Introduction.“ In: Dies. (Hg.). *Uprootings/Regroundings: Questions of Home and Migration*. Oxford: Berg. 1–22.

Almeida, Miguel Vale de. 2004. *An Earth-Colored Sea: ‚Race‘, Culture, and the Politics of Identity in the Postcolonial Portuguese-Speaking World*. New York: Berghan Books.

Amian, Katrin. 2008. *Rethinking Postmodernism(s): Charles S. Pierce and the Pragmatist Negotiations of Thomas Pynchon, Toni Morrison, and Jonathan Safran Foer*. Amsterdam: Rodopi.

Antz, Elisa. 2011. „Heimat als Heterotopie. Mark Sloukas *The Visible World* (2007) als Herkunftsreisroman. Heterotopie als Heimat.“ In: Sünne Juterzenka/Kai Sicks (Hg.). *Figurationen der Heimkehr. Die Passage vom Fremden zum Eigenen in Geschichte und Literatur der Neuzeit*. Göttingen: Wallstein Verlag. 92–108.

Appadurai, Arjun. 2003 [1990]. „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy.“ In: Jana Braziel/Anita Mannur (Hg.). *Theorizing Diaspora. A Reader*. Malden/Oxford: Blackwell Publishing. 25–48.

_____. 1996. „Here and Now.“ In: Ders. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press. 1–24.

Ashcroft, Bill/Gareth Griffiths/Helen Tiffin. 2000. „Hybridity.“ In: Dies. *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. London/New York: Routledge. 108–111.

- Assmann, Aleida. 2009. „Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Familienroman.“ In: Andreas Kraft/Mark Weißhaupt (Hg.). *Generationen. Erfahrung – Erzählung – Identität*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. 49–69.
- Atkinson, Michael. 1994. „Crossing the Frontiers.“ *Sight and Sound* 4/1:14–17.
- Bachmann-Medick, Doris. 2010. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Badone, Ellen/Sharon Roseman (Hg.). 2004. *Intersecting Journeys. The Anthropology of Pilgrimage and Tourism*. Chicago/Urbana: University of Illinois Press.
- Bakhtin, Michail. 2006 [1981]. „Forms of Time and of the Chronotope in the Novel.“ In: Michael Holquist (Hg.). Übers. Dies./Caryl Emerson. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press. 84–258.
- Banerjee, Mita/Markus Heide/Mark Stein. 2001. „Postcolonial Passage. Migration and Its Metaphors: Introduction.“ In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. 49/3: 213–215.
- Banerjee, Mita. 2009. „Roots Trips and Virtual Ethnicity: Jonathan Safran Foer’s *Everything is Illuminated*.“ In: Udo Hebel (Hg.). *Transnational American Memories*. Berlin/New York: Walter de Gruyter. 145–169.
- Barthes, Roland. 1988 [1977]. *Fragments einer Sprache der Liebe*. Frankfurt (Main): Suhrkamp.
- Basu, Paul. 2001. „Hunting Down Home: Reflections on Homeland and the Search for Identity in the Scottish Diaspora.“ In: Barbara Bender/Margot Winer (Hg.). *Contested Landscape – Movement, Exile and Place*. New York: Berg. 333–349.
- _____. 2004. „Route Metaphors of ‚Roots Tourism‘ in the Scottish Highland Diaspora.“ In: Simon Coleman/John Eade (Hg.). *Reframing Pilgrimage: Cultures in Motion*. London/New York: Routledge. 150–174.
- _____. 2007. *Highland Homecomings: Genealogy and Heritage Tourism in the Scottish Diaspora*. London/ New York: Routledge.
- Bauman, Zygmunt. 1996. „From Pilgrim to Tourist. Or a Short History of Identity.“ In: Stuart Hall/Paul du Gay (Hg.). *Questions of Cultural Identity*. London et al.: Sage Publications. 18–36.
- _____. 1998. *Globalization: The Human Consequences*. Cambridge (UK)/Malden: Polity Press.

- Bear, Laura. 2001. „Public Genealogies: Documents, Bodies and Nations in Anglo-Indian Railway Family Histories“. In: *Contributions to Indian Sociology*. 35: 355–388.
- Bender, Barbara. 2001. „Introduction.“ In: Dies./Margot Winer (Hg.). *Contested Landscapes: Movement, Exile and Place*. New York: Berg. 1–18.
- Benesch, Klaus. 2003. „The Dynamic Sublime. Geschwindigkeit und Ästhetik in der Amerikanischen Moderne.“ In: Ulrich Seeber/Julika Griem (Hg.). *Raum- und Zeitreisen – Studien zur Literatur und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer. 101–118.
- Benraouane, Sid. 2003. „Beur literature in France.“ In: Simon Gikandi (Hg.). *Encyclopedia of African Literature*. London/New York: Routledge. 90–94
- Berghahn, Daniela/Claudia Sternberg. 2010. *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
- Beugnet, Marie. 2004. „French Cinema on the Margins.“ In: Ezra Elizabeth (Hg.). *European Cinema*. Oxford: Oxford University Press. 283–299.
- Bhabha, Homi. 2008 [1994]. *The Location of Culture*. London/New York: Routledge.
- Blanton, Casey. 2002. *Travel Writing: The Self and the World*. London/New York: Routledge.
- Bloom, Peter. 2006. „Beur Cinema and the Politics of Location: French Immigration Politics and the Naming of a Film Movement.“ In: Elizabeth Ezra/Terry Rowden (Hg.). *Transnational Cinema: The Film Reader*. London/New York: Routledge: 131–141.
- Borenstein, Eliot. 2008. „Our Borats, Our Selves: Yokels and Cosmopolitans on the Global Stage.“ In: *Slavic Review* 67/1: 1–7.
- Brah, Avtar. 1996. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identity*. London/New York: Routledge.
- Braidotti, Rosi. 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.

- Braziel, Jana/Anita Mannur (Hg.). 2003. *Theorizing Diaspora: A Reader*. Oxford: Blackwell Publishing.
- _____. 2003a. „Nation, Migration, Globalization: Points of Contention in Diaspora Studies.“ In: Dies. (Hg.). *Theorizing Diaspora: A Reader*. Oxford: Blackwell Publishing. 1–22.
- Brisley, Lucy. 2012. „Melancholic Violence and the Spectre of Failed Ideals in Gillo Pontecorvo’s *The Battle of Algiers* and Yasmina Khadra’s *Wolf Dreams*.“ In: Daniela Agostinho/Elisa Antz/Cátia Ferreira (Hg.). *Panic and Mourning: The Cultural Work of Trauma*. Berlin: De Gruyter. 1–23.
- Brookshaw, David. 2007. „Migration and Memory – from Forgetting to Storytelling: José Eduardo Agualusa’s *O Vendedor de Passados* and Moacyr Scliar’s *A Majestade do Xingu*.“ In: Paulo de Medeiros (Hg.). *Postcolonial Theory and Lusophone Literatures*. Utrecht: Zuidam Uithof Drukkerij. 9–20.
- Brubaker, Rogers/Frederick Cooper. 2000. „Beyond ‚Identity‘.“ In: *Theory and Society* 29: 1–47.
- Bruner, Edward. 1996. „Tourism in Ghana: The Representation of Slavery and the Return of the Black Diaspora“. In: *American Anthropologist*. 98: 290–305.
- Caftanzoglou, Roxane. 2001. „The Shadow of the Sacred Rock: Contrasting Discourses of Place under the Acropolis.“ In: Barbara Bender/Margot Winer (Hg.). *Contested Landscapes: Movement, Exile and Place*. New York: Berg. 21–36.
- Canclini, Néstor García. 1995. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. London/Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chambers, Iain. 2001 [1994]. *Migrancy, Culture, Identity*. London/New York: Routledge.
- Cheyette, Brian. 2007. „On Being a Jewish Critic.“ In: Alex Stähler (Hg.). *Anglophone Jewish Literatures*. London/New York: Routledge. 33–48.
- Christou, Anastasia. 2006. *Narratives of Place, Culture, and Identity. Second-Generation Greek-Americans ‚Returns‘ Home*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Clifford, James. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge (MA)/London: Harvard University Press.
- Cohan, Steven/Ina Hark. 1997. „Introduction.“ In: Dies. (Hg.). *The Road Movie Book*. London/New York: Routledge. 1–14.

- Cohen, Mara/Dimitri Ioannides. 2004. „Jewish Past as a ‚foreign country‘. The Travel Experiences of American Jews.“ In: Tim Coles/Dallen Timothy (Hg.). *Tourism, Diaspora and Space*. London/New York: Routledge. 95–110.
- Cohen, Ralph. 1986. „History and Genre.“ In: *New Literary History. Interpretation and Culture*. 17:2. 203–218.
- Cohen, Robin. 1997. *Global Diasporas: An Introduction*. Seattle: University of Washington Press.
- Coleman, Simon/John Eade (Hg.). 2004. *Reframing Pilgrimage. Cultures in Motion*. London: Routledge.
- Coles, Tim/Dallen Timothy. 2004. „‚My Field is the World‘. Conceptualizing Diaspora, Travel and Tourism.“ In: Dies. (Hg.). *Tourism, Diaspora and Space*. London/New York: Routledge. 1–29.
- Couser, Thomas. 1996. „Oppression and Repression: Personal and Collective Memory in Paule Marshall’s *Praisesong for the Widow* and Leslie Marmon Silko’s *Ceremony*.“ In: Amritjit Singh/Joseph Skerret/Robert Hogan (Hg.). *Memory and Cultural Politics: New Approaches to American Ethnic Literatures*. Ann Arbor: Northeastern University Press. 106–120.
- Davidson, Basil. 1984. „Portuguese-Speaking Africa, with an appendix on Equatorial Guinea.“ In: Michael Crowder (Hg.). *The Cambridge History of Africa, c. 1940 – c. 1975*. Cambridge (UK): Cambridge University Press. 755–810.
- Dawson, Andrew/Mark Johnson. 2001. „Migration, Exile and Landscapes of the Imagination.“ In: Barbara Bender/Margot Winer (Hg.). *Landscapes: Movement, Exile and Place*. Oxford: Berg. 319–332.
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari. 1977 [1976]. *Rhizom*. Berlin: Merve.
- Delianidou, Simela. 2010. „Postmoderne hybride Literatur. Hybride Identitäten und ‚hybrides Schreiben‘ in Thalia Andronis’ Erzählung *Mira-Mare*. Emanzipation von der so genannten ‚Migrantenliteratur‘.“ In: Peter Hanenberg et al. (Hg.). *Kulturbau. Aufräumen, Ausräumen, Einräumen*. Frankfurt (Main): Peter Lang. 63–79.
- Deubel, Volker. 1990. „Intertextualität.“ In: Günther Schweikle/Irmgard Schweikle (Hg.). *Literatur Lexikon*. Stuttgart: Metzler J.B. Verlag. 223.
- Dine, Philip. 1994. *Images of the Algerian War: French Fiction and Film, 1954–1992*. Oxford: Clarendon Press.

- Duarte, João Ferreira. 1999. Introduction: Genre matters. In: *European Journal of English Studies*. 3:1. 3–10.
- Erll, Astrid. 2010. „Cultural Memory Studies: An Introduction.“ In: Ders./Ansgar Nünning. *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin/New York: De Gruyter. 1–18.
- Erll, Astrid/Marion Gymnich/Ansgar Nünning (Hg.). 2003. *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Eshelman, Raoul. 2000. Der Performatismus oder das Ende der Postmoderne. Ein Versuch. *Wiener Slawistischer Almanach* 46: 149–173.
 _____ 2008. *Performatism: Or the End of Postmodernism*. Aurora: Davies Group Publishers.
- Ette, Ottmar. 2012. *Transarea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin/New York: De Gruyter.
 _____ 2010. *ZusammenLebensWissen*. Berlin: Kadmos.
 _____ 2005. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos.
 _____ 2001. *Literatur in Bewegung – Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Ezra, Elizabeth/Terry Rowden (Hg.). 2006. *Transnational Cinema: The Film Reader*. London/ New York: Routledge.
- Ferreira, Ana Paula. 2007. „Specificity without Exceptionalism: Towards a Critical Lusophone Postcoloniality.“ In: Paulo de Medeiros (Hg.). *Postcolonial Theory and Lusophone Literatures*. Utrecht: Zuidam Uithof Drukkerij. 21–40.
- Fohrmann, Jürgen. 1988. Remarks towards a Theory of Literary Genre. In: *Poetics*. 17. 273–285.
- Fonseca, Ana Margarida. 2007. „Between Centers and Margins – Writing the Border in the Literary Space of the Portuguese Language.“ In: Paulo de Medeiros (Hg.). *Postcolonial Theory and Lusophone Literatures*. Utrecht: Zuidam Uithof Drukkerij. 41–60.
- Fortier, Anne. 2000. *Migrant Belongings: Memory, Space, Identity*. Oxford/New York: Berg.
- Frank, Michael. 2008. „Rhizom.“ In: Ansgar Nünning (Hg.) *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler J.B. Verlag: 626 f.

- Frank, Søren. 2008a. *Migration and literature. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
- Frank, Tobias. 2010. *Identitätsbildung in ausgewählten Romanen der Black British Literature. Genre, Gender und Ethnizität*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Franotović, Tanja. 2009. „Exiles on the Road: The Role of Cinematic Journeys in the Creation of New Structures of Belonging and Cultural Knowledge.“ In: *ARS AETERNA* 1/1: 53–62.
- Friedman, Jonathan. 1999. „The Hybridization of Roots and the Abhorrence of the Bush.“ In: Mike Featherstone/Scott Lash (Hg.). *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London et al.: Sage Publications. 230–256.
- Fritzsche, Peter. 2001. „The Case of Modern Memory.“ In: *The Journal of Modern History* 73/1: 87–117.
- Frow, John. 2006. *Genre*. London/New York: Routledge.
- Ganne, Valérie. 2004. „Cannes 2004. Politique avant tout.“ In: *Ciné-Bulles* 22/3: 16–27.
- Ganser, Alexandra. 2009. *Roads of Her Own. Gendered Space and Mobility in American Women's Road Narratives, 1970-2000*. Amsterdam: Rodopi.
- Gebhard, Gunther/Oliver Geisler/Steffen Schröter. 2007. „Heimatdenken. Konjunkturen und Konturen. Statt einer Einleitung.“ In: Dies. (Hg.). *Heimatdenken. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*. Bielefeld: Transcript 9–56.
- Gennep, Arnold van. 2005 [1909]. *Übergangsriten. Les Rites de Passage*. Frankfurt (Main)/New York: Campus Verlag.
- Gil, Isabel Capelo. 2004. „Introduction: Landscapes of Memory.“ In: Dies./Rochard Trewinnard/Maria Laura Pires (Hg.). *Landscapes of Memory. Paisagens da Memória*. Lissabon: Universidade Católica Editora.
- _____. 2010. „When the Woman Returns: Re-Vision of Homecoming in Postwar American Film.“ In: Stephanie Glaser (Hg.). *Media Inter Media: Essays in Honour of Claus Clüver*. Amsterdam: Rodopi. 123–142.
- _____. 2011. „Stars vor dem Erschießungskommando. Remediationen der Weiblichkeit im Ersten Weltkrieg.“ In: Daniela Finzi et al. (Hg.) *Kulturanalyse im zentraleuropäischen Kontext*. Tübingen: Francke Verlag. 9–32.

- Gikandi, Simon. 2003. „José Eduardo Agulosa.“ In: Ders. (Hg.). *Encyclopedia of African Literature*. London/New York: Routledge.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London/New York: Verso.
- Gitlitz, David/Linda Davidson. 2006. *Pilgrimage and the Jews*. Westport: Praeger.
- Glissant, Edouard. 2005 [1996]. *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*. Heidelberg: Wunderhorn.
- Glomb, Stefan. 2005. „persönliche Identität.“ In: Ansgar Nünning (Hg.). *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*. Stuttgart/Weimar: Metzler J.B. Verlag. 72–73.
- Goodman, Nelson. 1992 [1978]. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing.
- Griem, Julika. 2008. „Hybridität.“ In: Ansgar Nünning (Hg.). *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*. Stuttgart/Weimar: Metzler J.B. Verlag. 297 f.
- Grob, Norbert/Thomas Klein. 2006. „Das wahre Leben ist anderswo... Road Movies als Genre des Aufbruchs.“ In: Dies. (Hg.). *Road Movies*. Mainz: Bender Verlag. 8–20.
- Grubgeld, Elizabeth. 1998. „Anglo-Irish Autobiography and the Genealogical Mandate.“ In: *Eire-Ireland. An Interdisciplinary Journal of Irish Studies* 33: 1/2. 96–115.
- Guelke, Jeanne Kay/Dallen Timothy. 2008. „Locating Personal Pasts: An Introduction.“ In: Dies. (Hg.). *Geography and Genealogy: Locating Personal Pasts*. Hampshire: Ashgate Publishing House. 1–20.
- Guterres, Maria. 2000. „History and Fiction in José Eduardo Agualusa's Novels.“ In: Charles Kelley (Hg.). *Fiction in the Portuguese-Speaking World*. Cardiff: University of Wales Press. 117–138.
- Gymnich, Marion/Birgit Neuman. 2007. „Vorschläge für eine Relationalisierung verschiedener Aspekte und Dimensionen des Gattungskonzepts: Der Kompaktbegriff Gattung.“ In: Dies./Ansgar Nünning (Hg.). *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 31–52.
- Hall, Michael. 2006. „Travel and Journeying on the Sea of Faith.“ In: Dallen Timothy/Daniel Olson (Hg.). *Tourism, Religion and Spiritual Journeys*. London/New York: Routledge. 64–77.

- Hall, Stuart. 1996. „Introduction. Who needs Identity?“ In: Ders./Paul du Gay (Hg.). *Questions of Cultural Identity*. London et al.: Sage Publications. 1–17.
- _____. 1997 [1990]. „Cultural Identity and Diaspora.“ In: Kathryn Woodward (Hg.). *Identity and Difference*. London et al.: Sage Publications. 51–58.
- _____. 2008 [1989]. „New Ethnicities.“ In: Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (Hg.). *The Postcolonial Studies Reader*. London/New York: Routledge. 199–202.
- Hallet, Wolfgang. 2008. *Moon Palace*. Stuttgart: Klett.
- Hallet, Wolfgang/Birgit Neuman (Hg.). 2009. *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript.
- Hanenberg, Peter. 2004. *Europa gestalten. Studien und Essays*. Frankfurt (Main): Peter Lang.
- Hannam, Kevin/ Mimi Sheller/ John Urry. 2006. „Editorial: Mobilities, Immobilities and Moorings“. In: *Mobilities*.1:1. 1–22.
- Hauthal, Janine et al. 2007. „Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotenziale und Forschungsdesiderate.“ In: Dies. (Hg.). *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Hempel, Carl G. 1965. „Typologische Methoden in den Sozialwissenschaften.“ In: Ernst Topitsch (Hg.). *Logik der Sozialwissenschaften*. Köln et al.: Kiepenheuer & Witsch.
- Hempfer, Klaus. 1973. *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Fink.
- Hickethier, Knut. 2006. „Auf dass einem etwas widerfährt. Road Movies im deutschen Film.“ In: Norbert Grob/Thomas Klein (Hg.). *Road Movies*. Mainz: Bender Verlag. 128–148.
- Hirsch, Marianne. 1996. „Past Lives – Postmemories in Exile.“ In: *Poetics Today* 17/4: 659–686.
- Hirsch, Marianne/Leo Spitzer. 2010. *Ghosts of Home. The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*. Berkeley et al.: University of California Press.
- Hoffman, Eva. 1999. „The New Nomads.“ In: Ancre Aciman (Hg.). *Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*. New York: New York Press. 35–64.

- Holland, Patrick/Graham Huggan. 2000. *Tourists with Typewriters: Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- _____. 2004. „Varieties of Nostalgia in Contemporary Travel Writing.“ In: Glenn Hooper/Tim Youngs (Hg.). *Perspectives on Travel Writing*. Aldershot et al.: Ashgate. 139–152.
- Hutcheon, Linda. 2002 [1984]. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Inda, Jonathan Xavier/Renato Rosaldo. 2002. „Introduction: A World in Motion.“ In: Dies. (Hg.). *The Anthropology of Globalization: A Reader*. Malden/Oxford: Blackwell Publishing.
- Jackson, Peter/Philipp Crang/Claire Dwyer. 2004. „Introduction: The Spaces of Transnationality.“ In: Dies. (Hg.). *Transnational Spaces*. London/New York: Routledge. 1–23.
- Jacobson, Matthew Frye. 2006. *Roots too: White Ethnic Revival in Post-civil rights America*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Juterczenka, Sünne/Kai Sicks. 2011. „Die Schwelle der Heimkehr. Einleitung.“ In: Dies. (Hg.). *Figurationen der Heimkehr. Die Passage vom Fremden zum Eigenen in Geschichte und Literatur der Neuzeit*. Göttingen: Wallstein Verlag. 9–29.
- Kandjimbo, Luís. 2007. „Angolan Literatur in the Presence of an Incipient Canon of Literature Written in Portuguese.“ In: *Research in African Literatures* 38/1: 9–34.
- Kaplan, Caren. 1996. *Questions of Travel – Postmodern Discourses of Displacement*. Durham/London: Duke University Press.
- Kiefer, Bernd. 2006. „Die Flucht vor der Heimatlosigkeit – Sieben Zündkerzen für eine Reise durch die Vorgeschichte der Road Movies.“ In: Norbert Grob/Thomas Klein (Hg.). *Road Movies*. Mainz: Bender Verlag. 40–49.
- Kraft, Andreas/Mark Weißhaupt. 2009. „Erfahrung – Erzählung – Identität und die ‚Grenzen des Verstehens‘: Überlegungen zum Generationenbegriff.“ In: Dies. (Hg.). *Generationen. Erfahrung – Erzählung – Identität*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. 17–47.
- Kraidy, Marwan. 2005. *Hybridity: Or the Cultural Logic of Globalization*. Philadelphia: Temple University Press.

- Kreutzner, Eberhard. 2008. „Postkoloniale Literaturtheorie und -kritik.“ In: Ansgar Nünning (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler J.B. Verlag. 586–587.
- Kuester, Martin. 2008. „Parodie.“ In: Ansgar Nünning (Hg.) *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler J. B. Verlag: 558 f.
- Kunow, Rüdiger. 2002. „From ‚Roots‘ to ‚Routes‘: Ethnic Fiction between Comfort Zones and Danger Zones.“ In: Helbrecht Breinig/Jürgen Gebhardt/ Klaus Lösch. (Hg.). *Multiculturalism in Contemporary Societies: Perspectives on Difference and Transdifference*. Erlangen: Universitätsverbund Erlangen-Nürnberg e.V. 195–228.
- Kuortti, Joel/Jopi Nyman. 2007. *Reconstructing Hybridity: Post-Colonial Studies in Transition*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Laderman, David. 2002. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press.
- Lambert, Ronald. 2002. „Reclaiming the Ancestral Past: Narrative, Rhetoric and the ‚Convict Stain‘.“ In: *Journal of Sociology* 38: 111–127.
- Laranjeiras, Pires. 1995. *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*. Porto: Afrontamento.
- Leed, Eric. 1991. *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*. New York: Basic Books.
- Lehmann, Anette Jael. 2005. „On the Highway. Räume und Bewegung in Literatur und Film der USA.“ In: Akademie der Künste (Hg.). Zusammengestellt von Angela Lammert. *Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg. 208–220.
- Lisle, Debbie. 2006. *The Global Politics of Contemporary Travel Writing*. New York et al.: Cambridge University Press.
- Loshitzky, Josefa. 2010. *Screening Stranger. Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Louie, Andrea. 2001. „Crafting Places through Mobility: Chinese-American ‚Roots-Searching‘ in China.“ In: *Identities* 8: 343–379.
- Lucas, Valerie Kaneko. 2007. „Performing British Identity. *Fix Up* and *Fragile Land*.“ In: Joel Kuortti/Jopi Nyman (Hg.). *Reconstructing Hybridity: Post-Colonial Studies in Transition*. Amsterdam/New York: Rodopi. 241–256.

- Lyotard, Jean-François. 2012 [1979]. *Das postmoderne Wissen: ein Bericht*. Übers. Otto Pfersmann. Wien: Passagen-Verlag.
- Ma, Shang-Mei. 2007. „The Necessity and Impossibility of being Mixed-Raced in Asian American Literature.“ In: Joel Kuortti/Jopi Nyman (Hg.). *Reconstructing Hybridity: Post-Colonial Studies in Transition*. Amsterdam/New York: Rodopi. 163–190.
- Martinez, Matias/Michael Scheffel. 2005. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Verlag C. H. Beck.
- Mata, Inocência. Acrítica literária Africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? In: David Brookshaw et. al. *Estudos de Literaturas Africanas – Cinco Povos, Cinco Nações. Actas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Coimbra: Novo Imbondeiro. 336 – 347.
- Mauss-Copeaux, Claire. 2006. „Die Geschichte des Algerienkrieges. Das Problem der Gewalt.“ In: Christiane Koser-Spohn/Frank Renken (Hg.). *Trauma Algerienkrieg. Zur Geschichte und Aufarbeitung eines tabuisierten Konflikts*. Frankfurt (Main): Campus Verlag. 75–83.
- Mazierska, Ewa/Laura Rascaroli. 2006. *Crossing new Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. London: Wallflower.
- McCain, Gary/Nina Ray. 2003. „Legacy Tourism: The Search for Personal Meaning in Heritage Travel.“ In: *Tourism Management* 24: 713–717.
- McGlothlin, Erin. 2006. *Second-generation Holocaust Literature. Legacies of Survival and Perpetration*. Rochester: Camden House.
- McGowan, Anthony. 2005 [1998]. „Intertextuality.“ In: Stuart Sim (Hg.). *The Routledge Companion to Postmodernism*. Abingdon/New York: Routledge. 244.
- Medeiros, Paulo de. 2002. „Post-Colonial Identities.“ In: Helena Carvalhão Buescu/Manuela Ribeiro Sanches (Hg.). *Literatura e Viagens Pós-Coloniais*. Lisbon: Edições Colibri. 49–62.
- _____. 2007. „Turning Points: An Introduction to Postcolonial Theory and Lusophone Literatures.“ In: Ders. (Hg.). *Postcolonial Theory and Lusophone Literatures*. Utrecht: Zuidam Uithof Drukkerij. 3–7.
- Meritt, Carole. 1977. „Review: Looking at Afro-American Roots.“ In: *Phylon* 38/2: 211–212.
- Mills, Katie. 2006. *The Road Story and the Rebel: Moving through Film, Fiction, and Television*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

- Minh-ha, Trinh. 2008. "Writing Postcoloniality and Feminism." In: Bill Ascroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (Hg.). *The Postcolonial Studies Reader*. London/New York: Routledge. 246–249.
- Moser, Walter. 2008. „Présentation. Le Road Movie: Un Genre issu d'une Constellation moderne de Locomotion et de Médiomotion.“ In: *Cinémas: Revues d'Études cinématographiques* 18/2: 7–30.
- Moslund, Sten Pultz. 2010. *Migration, Literature and Hybridity: The Different Speeds of Transcultural Change*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
- Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Neumann, Birgit. 2005. *Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“*. Berlin: Walter de Gruyter.
- _____. 2008. „Narrativistische Ansätze.“ In: Ansgar Nünning (Hg.). *Metzler Literatur- und Kulturlexikon*. Stuttgart/Weimar: Metzler J.B. Verlag. 526–529.
- _____. 2008a. „Narrating Selves, (De-)Constructing Selves?“ In: Dies./Ansgar Nünning/Bo Petterson (Hg.). *Narrative and Identity. Theoretical Approaches and Critical Analyses*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier: 53–69.
- _____. 2010. „The Literary Representation of Memory.“ In: Astrid Erll/Ansgar Nünning. *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin/New York: De Gruyter. 333–343.
- Neumann, Birgit/Ansgar Nünning. 2008. „Ways of Self-Making in (Fictional) Narrative: Interdisciplinary Perspectives on Narrative and Identity.“ In: Dies./Bo Petterson (Hg.). *Narrative and Identity. Theoretical Approaches and Critical Analyses*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 3–22.
- Newman, Judie. 2007. *Fictions of America. Narratives of Global Empire*. London/New York: Routledge.
- Nieradgen, Göran. 2008. „Essentialismus.“ In: Ansgar Nünning (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler J.B. Verlag. 180.
- Nünning, Ansgar. 2008. „Zur mehrfachen Präfiguration/Prämediation der Wirklichkeitsdarstellung im Reisebericht. Grundzüge einer narratologischen Theorie, Typologie und Poetik der Reiseliteratur.“ In: Ders./et al. (Hg.). *Points of Arrival: Travels in Time, Space, and Self*. Tübingen: Francke. 11–32.
- _____. 2008a. „Stereotyp.“ In: Ders. (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler J.B. Verlag. 678.

- Nünning, Ansgar/Herbert Grabes/Sybille Baumbach. 2009. „Metaphors as Ways of World-Making, or: Where Metaphors and Culture meet.“ In: Dies. (Hg.). *Metaphors: Shaping Culture and Theory*. REAL – Yearbook of Research in English and American Literature. 25. Ausg. Tübingen: Narr: xxi-xxviii.
- Nünning, Ansgar/Jan Rupp. 2011. „Hybridisierung und Medialisierung als Katalysatoren der Gattungsentwicklung: Theoretischer Bezugsrahmen, Analysekatoren und Funktionshypthesen zur Medialisierung des Erzählens im zeitgenössischen Roman.“ In: Dies. (Hg.). *Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 3–43.
- Nünning, Ansgar/Vera Nünning. 2002. „Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie.“ In: Dies. (Hg.). *Erzähltheorie, transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- _____. 2010. „Ways of Worldmaking as a Model for the Study of Culture. Theoretical Frameworks, Epistemological Underpinnings, New Horizons.“ In: Dies./Birgit Neuman (Hg.). *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narratives*. Berlin/New York: Walter de Gruyter. 1–26.
- Nünning, Vera. 2000. „Parodie, Metafiktion und die Transformation des realistischen Erzählens im englischen Roman von 1960 bis 1980: Die ‚experimentellen Realisten‘ Doris Lessing, John Fowles, David Lodge und B.S. Johnson.“ In: Dies./Ansgar Nünning (Hg.). *Klassiker und Strömungen des englischen Romans im 20. Jahrhundert*. Festschrift zum 65. Geburtstag von Gerhard Haefner. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Nyman, Jopi. 2009. *Home, Identity, and Mobility in Contemporary Diasporic Fiction*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Ostheimer, Michael. 2009. „Die Sprachlosigkeit der Kriegskinder. Zur Symptomatik der traumatischen Geschichtserfahrung in der zeitgenössischen Erinnerungsliteratur.“ In: Björn Bohnenkamp/Till Manning/Eva-Marie Silies (Hg.). *Generation als Erzählung. Neue Perspektiven auf ein kulturelles Deutungsmuster*. Göttingen: Wallstein Verlag. 203–225.
- Owen, Stephen. 2007. „Genres in Motion.“ In: *PMLA. Special Topic: Remapping Genre*. 122:5. 1389–1393.
- Palmer, Andrew. 2002. „(Re)-Visiting *Der Heim*: The Amazing Return to the place you’ve never been which isn’t there.“ In: Kristi Siegel (Hg.). *Issues in Travel Writing: Empire, Spectacle, and Displacement*. New York: Peter Lang. 245–252.

- Paul, Heike. 2001. „The Rhetoric and Romance of Mobility: Euro-American Nomadism Past and Present.“ In: Mita Banerjee/Markus Heide/Mark Stein. *Postcolonial Passage: Migration and Its Metaphors. Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. 49/3: 216–223.
- Peixoto, Fernanda. 2006a. „Teoria crítica e pós-colonialidade afro-lusófona.“ In: David Brookshaw et. al. *Estudos de Literaturas Africanas – Cinco Povos, Cinco Nações. Actas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Coimbra: Novo Imbondeiro. 250–262.
- Petrie, Duncan. 1992. „Introduction: Change and Cinematic Representation in Modern Europe.“ In: Ders. (Hg.). *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*. London: British Film Institute. 1–8.
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London/New York: Routledge.
- _____. 2003. „Reflections on Modernity and Globality.“ In: Helena Carvalhão Buescu/João Ferreira Duarte (Hg.). *Representações do Real na Modernidade*. Lisbon: Edições Colibri. 61–76.
- Primeau, Ronald. 1996. *Romance of the Road: The Literature of the American Highway*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Rapport, Nigel/Andrea Dawson. 1998. „Home and Movement. A Polemic.“ In: Dies. (Hg.). *Migrants of Identity, Perceptions of Home in a World of Movement*. Oxford: Berg. 19–38.
- Ribbat, Christopher. 2005. „Nomadic with the Truth: Holocaust Representation in Michael Chabon, James McBride, and Jonathan Safran Foer.“ In: Ders. (Hg.). *Twenty-First Century Fiction: Readings, Essays, Conversations*. Heidelberg: Winter. 199–218.
- Ritzer, George. 2010. *Globalization. A Basic Text*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Rojek, Chris/John Urry. 1997. „Transformations of Travel and Theory.“ In: Dies. (Hg.). *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*. London/New York: Routledge.
- Ruhe, Cornelia. 2006. *Cinéma beur. Analysen zu einem neuen Genre des französischen Films*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Rushdie, Salman. 2010 [1991]. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*. London: Vintage Books.

- Said, Edward. 1979. *Orientalism*. London: Vintage Books.
- _____. 1993. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Sartre, Jean-Paul. 2006. [1952]. *Das Sein und das Nichts*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Schulz, Berndt. 2001. *Lexikon der Road Movies. Von „Easy Rider“ bis „Rain Man“, von „Thelma & Luise“ bis „Zugvögel“, von „Bonnie und Clyde“ bis „Natural Born Killers“*. Berlin: Lexikon Imprint Verlag.
- Schweikle, Irmgard. 1990. „Karikatur.“ In: Dies./Günther Schweikle (Hg.). *Literatur Lexikon*. Stuttgart: Metzler J.B. Verlag. 233.
- Sherrill, Rowland. 2000. *Road Book America: Contemporary Culture and the New Picaresque*. Chicago: University of Illinois Press.
- Shohat, Ella. 1992. „Notes on the Post-Colonial.“ In: *Social Text* 31/32: 99–113.
- Shohat, Ella/Robert Stam (Hg.). 2003. *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick et al.: Rutgers University Press.
- Sicks, Kai. 2009. „Gattungstheorie nach dem Spatial Turn. Überlegungen am Fall des Reiseromans.“ In: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.). *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript. 337–354.
- Smethurst, Paul. 2009. „Introduction.“ In: Ders./Julia Kuehn (Hg.). *Travel Writing, Form, and Empire: The Poetics and Politics of Mobility*. Abingdon/New York: Routledge. 1–20.
- Sommer, Roy. 2001. *Fictions of Migration. Ein Beitrag zur Theorie und Gattungstypologie des zeitgenössischen interkulturellen Romans in Großbritannien*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Stam, Robert. 2003. „Fanon, Algeria, and the Cinema. The Politics of Identification.“ In: Dies./Ella Shohat (Hg.). *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick et al.: Rutgers University Press. 18–43.
- Stipriaan, Alex van. 2011. „Testing Roots. A Heritage Project of Body and Soul.“ In: Ders./Marlite Halbertsma/Patricia Ulzen (Hg.). *The Heritage Theatre: Globalisation and Cultural Heritage*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 165–188.

- Stout, Janis. 1983. *The Journey Narrative in American Literature: Patterns and Departures*. Westport: Greenwood Press.
- Strang, Veronica. 2001. „Negotiating the River: Cultural Tributaries in Far North Queensland.“ In: Barbara Bender/Margot Winer (Hg.). *Contested Landscapes: Movement, Exile and Place*. New York: Berg. 69–86.
- Thiele, Ansgar/Bettina von Hagen (im Druck). *Transgression und Selbstreflexion. Roadmovies in der Romania*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Timothy, Dallen. 2008. „Genealogical Mobility: Tourism and the Search for a Personal Past.“ In: Ders./Jeanne Kay Guelke (Hg.). *Geography and Genealogy: Locating Personal Pasts*. Hampshire: Ashgate Publishing House. 115–135.
- Timothy, Dallen/Daniel Olsen (Hg.). 2006. *Tourism, Religion and Spiritual Journeys*. Milton Park/New York: Routledge.
- Timothy, Dallen/Victor Teye. 2004. „American Children of the African Diaspora. Journeys to the Motherland.“ In: Dies. (Hg.). *Tourism, Diaspora and Space*. London/New York: Routledge. 111–123.
- Turner, Victor. 2004 [1969]. „Liminality and Communitas.“ In: Henry Bial (Hg.). *The Performance Studies Reader*. London/New York: Routledge. 89–97.
- Udoiwang, David Ekanem. 2010. „Myth, History and the Identity of Africa. The autobiographical context of Alex Haley’s *Roots*.“ In: James Tar Tsaaior (Hg.). *Politics of the Postcolonial Text. African and its diasporas*. München: Lincom. 188–201.
- Urry, John. 2007. *Mobilities*. Cambridge (UK): Polity Press.
- Voigt, Lisa. 2009. *Writing Captivity in the Early Modern Atlantic: Circulations of Knowledge and Authority in the Iberian and English Imperial Worlds*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Wallner, Thomas. 2009. „Geschichtsverlust – Gesichtsverlust. Generationenbeziehungen im Familienroman deutsch-jüdischer Autoren der zweiten Generation.“ In: Björn Bohnenkamp/Till Manning/Eva-Marie Silies (Hg.). *Generation als Erzählung. Neue Perspektiven auf ein kulturelles Deutungsmuster*. Göttingen: Wallstein Verlag. 243–257.
- Weigel, Sigrid. 2002. *Genealogie und Genetik. Schnittstellen zwischen Biologie und Kulturgeschichte*. Berlin: Akademie Verlag.
- _____. 2006. *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*. München/Paderborn: Fink

- Weigel, Sigrid et al. (Hg.). 2005. *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogien*. München/Paderborn: Fink.
- Weingarten, Jutta. 2010. „Der zeitgenössische britische Roman: Genres und Entwicklungen am Beispiel der *Fictions of Migration*.“ In: Sonja Altnöder/Wolfgang Hallet/Ansgar Nünning (Hg.). *Schlüsselthemen der Anglistik und Amerikanistik. Key Topics in English and American Studies*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Winter, Jay. 2010. „Introduction. The Performance of the Past. Memory, History, Identity.“ In: Ders./Karin Tilmans/Frank van Vree (Hg.). *Performing the Past: Memory, History and Identity in Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 11–32.
- Wolf, Werner. 2002. „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie.“ In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.). *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 23–104.
- _____. 2004. „Fokalisierung.“ In: Ansgar Nünning (Hg.). *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler J.B. Verlag. 65 f.
- _____. 2007. „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Problem: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien.“ In: Janine Hauthal/Julijana Nadj/Ansgar Nünning/Henning Peters (Hg.). *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, Historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*. De Gruyter: Berlin. 25–64.
- _____. 2009. „Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions.“ In: Ders. (Hg.). *Metareference across Media: Theory and Case Studies*. Amsterdam/New York: Rodopi. 1–85.
- Wood, Jason. 2007. „Exils.“ In: *100 Road Movies*. BFI Screen Guides. London: British Film Institute. 50 f.
- Young, Robert. 1995. *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. Abingdon/New York: Routledge.
- Zelizer, Barbie. 2005. „Death in Wartime. Photographs and ‚The Other‘. War in Afghanistan.“ In: *Press/Politics* 10/3: 26–55.
- Zymner, Rüdiger. 2003. *Gattungstheorie. Probleme und Positionen in der Literaturwissenschaft*. Paderborn: Mentis.

Enzyklopädische Quellen

Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. Aufl. 2006. „Herkunft“.
Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus: 341.

Internetquellen

„1977 Winners.“ *The Pulitzer Prizes*.
<http://www.pulitzer.org/awards/1977> (25. 08. 2012).

Erklärung zur Urheberschaft

Hiermit versichere ich, dass diese Arbeit von mir persönlich verfasst ist und dass ich keinerlei fremde Hilfe in Anspruch genommen habe. Ebenso versichere ich, dass diese Arbeit oder Teile daraus weder von mir selbst noch von anderen als Leistungsnachweis andernorts eingereicht wurden. Wörtliche oder sinngemäße Übernahmen aus anderen Schriften und Veröffentlichungen in gedruckter oder elektronischer Form sind gekennzeichnet. Sämtliche Sekundärliteratur und sonstige Quellen sind nachgewiesen und in der Bibliographie aufgeführt. Das Gleiche gilt für graphische Darstellungen und Bilder sowie für alle Internet-Quellen.

Ort,

Datum