

Hanna Nohe (Bonn)

Traum und Realität als Gegensätze vor und nach der Migration. *Mediascapes* und *ethnoscapes* in Igiaba Scegos *Adua* (2015)

This paper analyses the novel *Adua* (2015), written by the Italian author Igiaba Scego, in order to answer the question of how dreams arise which lead to migration. In *Adua*, three characters from different generations, appearing in diverse narrative formats, migrate from Somalia to Italy. In addition to their geographical movement, they share both the expectation of being able to realize their dream of a better life and the disappointment provoked by the degrading conditions in which they have to live at the destination. Appadurai's concepts of media- and ethnoscapes will help to shed light on the postcolonial relationships which characterize the social contempt experienced by the immigrating subjects at their destination. Thus, Zoppe and Adua, father and daughter, will not be able to turn the dream they had into reality. Yet, both characters find relief in imagination: Zoppe lives in a mental dream world and Adua in her memories, which she expresses in a monologic dialogue with an elephant statue.

1 Einleitung

Der Traum von einem besseren Leben bringt viele Menschen dazu, ihr Land zu verlassen, um eine neue Heimat zu finden. Häufig stellt sich allerdings die Realität – der tatsächlich gelebte Alltag – am neuen Ort als eine Existenz am unteren Rand der Gesellschaft heraus. Der 2015 erschienene Roman *Adua* der italienischen Schriftstellerin mit somalischem Hintergrund Igiaba Scego zeichnet derartige Situationen am Beispiel dreier Figuren nach, die von Somalia nach Italien migrieren, unterschiedlichen Generationen angehören und abwechselnd in drei verschiedenen narrativen Formaten hervortreten.

Im Zentrum steht dabei, wie es der Titel andeutet, die gleichnamige Repräsentantin der mittleren Generation, Adua. Diese lebt seit ihrer Jugend in den 1970er Jahren in Rom, ist zum Zeitpunkt der Erzählung jedoch bereits eine ältere Frau und erzählt einer Elefanten-Statue rückblickend ihre Lebensgeschichte und ihre gegenwärtige Situation. Ihr Vater, Zoppe, stellt die erste Generation dar und umfasst die 1930er Jahre zur Zeit des italienischen Kolonialismus und Faschismus, um für die Italiener als Übersetzer zu arbeiten. Er erzählt – entgegen der Behauptung Mihaljevićs und Carićs (Mihaljević / Carić 2017: 289) – nicht selbst: Seine Erfahrungen werden durch einen heterodiegetischen Erzähler, doch mit interner Fokalisierung beschrieben. Die Stimme Zoppes hingegen hört man im dritten Format, einer wohl

imaginierten Ansprache des Vaters an seine Tochter in deren Kindheit. Die dritte Generation hingegen tritt lediglich in Aduas Schilderungen der Gegenwart in Erscheinung: Es handelt sich um Ahmed, einen jungen Mann, der mit dem Boot nach Italien kam und den Adua aus Mitleid und aus Zuneigung bei sich aufnahm. Die drei Generationen teilen neben dem Ortswechsel von Somalia¹ nach Italien die Erwartungshaltung, im Zielland ihre Träume eines besseren Lebens verwirklichen zu können ebenso wie die Enttäuschung durch die entwürdigenden Bedingungen, die sie tatsächlich erwarten.

Wie jedoch entstehen solche Träume vom anderen Raum, und wie sind die beiden Räume miteinander verbunden? Während Mihaljević und Carić (2017) den Fokus auf die Veränderung der subjektiven urbanen Raumwahrnehmung zwischen den beiden migrierenden Generationen lenken, ist im Folgenden anhand von Appadurais Konzepten der *mediascapes* und *ethnoscapes* die Frage zu beantworten, wie die Träume entstehen, die zur Migration führen. In einem ersten Schritt werden die *mediascapes* dazu beitragen, jene Prozesse herauszustellen, die zum Entschluss zur Migration führen. Anschließend werden wir mithilfe der *ethnoscapes* die Räume herausstellen, in denen sich die drei migrierenden Subjekte bewegen, und dabei auch die Unterschiede zwischen den Generationen betrachten. In jedem der beiden Kapitel wird zunächst der jeweilige Begriff definiert, um ihn anschließend in Scegos Werk herauszustellen. Es wird sich zeigen, wie diese Konzepte es ermöglichen, in *Adua* postkoloniale Beziehungsverhältnisse herauszustellen, die sich in der gesellschaftlichen Verachtung, die die Subjekte am Ankunftsort erfahren, widerspiegeln. 'Postkolonial' wird mit Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin verstanden als Merkmal jener Gesellschaften, die kolonisiert wurden. Dabei sind sie aufgrund der tiefgreifenden Veränderungen bereits ab dem Zeitpunkt der Kolonisierung als postkolonial zu betrachten (vgl. Ashcroft / Griffiths / Tiffin 1993: 2).

2 *Mediascapes*: die globale Bewegung von Bildern

2.1 *Mediascapes* nach Appadurai

In *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization* (1996) charakterisiert Arjun Appadurai die heutige globale kulturelle Wirtschaft anhand von fünf Kategorien, die die Komplexität, Disjunktionen und Überschneidungen der

¹ Zwar wird Ahmeds genaue Herkunft nicht präzisiert; doch ist sie weniger zentral als die Tatsache, dass sich die Ortswechsel der Achse afrikanischer Kolonien und Italien bis heute fortsetzen.

globalen kulturellen Bewegungen verdeutlichen: *ethno-*, *media-*, *techno-* *finance-* und *ideoscapes* (vgl. Appadurai 1996: 32f.). Das Suffix *-scape* symbolisiert dabei ihre Dynamik, denn sie ähneln durch ihre unscharfen Grenzen ebenso wie durch ihre Veränderlichkeit Landschaften, *landscapes*, die sich in ihrer Form bewegen und wandeln können. Insbesondere die *ethno-* und *mediascapes* erweisen sich für die Analyse von *Adua* als erhellend. Mit der Untersuchung letzterer werden wir beginnen. Daher ist diese Kategorie zunächst zu definieren.

Mediascapes bezeichnen die globalen Bewegungen von Massenmedien, und zwar sowohl hinsichtlich des infrastrukturellen Zugangs als auch in Bezug auf die Bilder, die durch die Infrastruktur verbreitet werden:

Mediascapes refer both to the distribution of the electronic capabilities to produce and disseminate information (newspapers, magazines, television stations, and film-production studios), which are now available to a growing number of private and public interests throughout the world, and to the images of the world created by these media. (Appadurai 1996: 35)

Appadurai unterscheidet zwei Dimensionen der *mediascapes*. Einerseits schreibt er ihnen die elektronischen Möglichkeiten der Produktion und Verbreitung von global zirkulierenden Bildern zu, wie etwa Fernsehsender und Filmstudios; andererseits entsprechen auch die zirkulierenden Bilder selbst den *ethnoscapes*. In *Adua* sind beide dieser Arten von *ethnoscapes* zu finden. Beide tragen im Roman dazu bei, im rezipierenden Subjekt einen Traum von Italien zu schaffen.

Appadurai nennt zudem als Beispiele nicht nur elektronische, sondern auch gedruckte Medien: "newspapers and magazines". Dafür bleibt das Internet aufgrund der Erscheinungsdatums seines Werks noch unerwähnt. In der anschließenden Analyse wird sich zeigen, dass *Adua* sowohl die Printmedien als auch die neuesten elektronischen Medien umfasst.

2.2 *Mediascapes* als Traumräume

Das Kino erscheint in der Schilderung der autodiegetischen Erzählerin als zentraler Vermittler neuer Bilder. Sie beschreibt jenes, das sie als Kind in der Kleinstadt Magalo besuchte, sowohl hinsichtlich der Infrastruktur als auch in seiner Funktion der Verbreitung von Bildern und geht somit auf beide Dimensionen ein, die Appadurai den *mediascapes* zuschreibt. Zunächst stellt sie es auf folgende Weise dar:

A Magalo c'era un piccolo cinema, lo avevano costruito i fascisti negli anni Trenta, un veicolo eccellente, secondo loro, di propaganda coloniale. Ce n'erano diversi, in Somalia. Il nostro era un cinema destinato alla popolazione locale. Era così malmesso, le poltrone rotte e una tettoia

di lamiera come tetto, da far rimpiangere il cinema Hamar di Mogadiscio, con la sua austera struttura mussoliniana. Non aveva pretese il cinemino di Magalo, sobrio, schivo, quasi nascosto. Il popolo lo amava, lo sentiva suo [...]. Quando gli italiani se ne andarono, nel 1960, un magnate nato nel vecchio quartiere di Hafad, un tale di nome Idris Shangani, decise di restaurarlo. (*Adua*: 71²)

Dargestellt wird die materielle Beschaffenheit und der Zustand des Kinos in den 1930er Jahren. Die Ausstattung ist nicht luxuriös, sondern besteht vielmehr aus alten Materialien, die Schabigheit und Spuren der Abnutzung aufweisen. Es handelt sich folglich um eine Infrastruktur aus zweiter Hand. Dennoch ist sie nicht nur funktionsfähig; die Einwohner identifizieren sich vielmehr geradezu mit dieser Einrichtung: "Il popolo lo amava, lo sentiva suo". Darüber hinaus ermöglicht das Kino ihnen den Zugang zu transnational zirkulierenden Bildern. In der Tat ist die Funktion des Kinos die Verbreitung von Bildern über physische und nationale Grenzen hinweg, denn die Italiener zeigen dort ihre eigenen Filme und nutzen diese für politische Zwecke: "un veicolo eccellente [...] di proganda coloniale".

Der Begriff der Propaganda impliziert zugleich die Schaffung eines Traums, einer Hoffnung auf eine bessere Lebenssituation. Die Zielgruppe dieser Maßnahme ist die lokale Bevölkerung ("la popolazione locale"): die kolonialen Subjekte, die im Adjektiv-Attribut von "propaganda" angedeutet werden. Auf diese Weise veranschaulicht das Zitat beide von Appadurai erwähnten Dimensionen der *mediascapes*, zum einen die Notwendigkeit einer Infrastruktur, die es ermöglicht, die Bilder zu projizieren, zum anderen das Zirkulieren dieser transnationalen Bilder selbst, und zeigt zugleich ihre postkoloniale Reichweite auf.

Die zweite Dimension, die Bilder selbst, kann zu einem politischen Zweck eingesetzt werden, wie zum Zeitpunkt der italienischen Kolonisierung, die im obigen Beispiel genannt wird. Sie kann jedoch auch der Unterhaltung dienen, die Kapital schafft. So befindet sich das Kino in der Kindheit der Erzählerin, in den 1960er Jahren, in Händen eines somalischen Kapitalisten. Die Erzählerin schildert ihre erste Erfahrung eines Kinobesuchs folgendermaßen:

Fu papà a trascinare me e Malika al cinematografo Munar la prima volta. [...] Quel giorno, appena tornate da scuola, ci disse: 'Stasera andremo tutti al cinematografo'. [...] io non sapevo ancora cosa sarebbe successo nella sala. Cos'era un film? E come si faceva a capire se era iniziato? [...] Mi chiedevo se Maciste, quel biondo con il perizoma, alla fine di quella cosa che tutti chiamavano film, sarebbe uscito da quello schermo per venirci a salutare. A me, quella sera, tutta quella finzione sembrava realtà. Una realtà più bella però del mio presente. (*Adua*: 75ff.)

² Das literarische Werk wird aus Gründen der Einfachheit stets unter Angabe des Titels und der Seitenzahl zitiert.

Die Infrastruktur Kino, konkret "il cinematografo Munar", ermöglicht der Erzählerin den Zugang zur Betrachtung ihres ersten Films und somit der ersten bewegten Bilder. Die Eigenheit dieses Mediums wird durch die Fragen der Protagonistin unterstrichen. Die Überlegung, ob die Figur aus dem Bildschirm heraustritt, die für den heutigen Rezipienten als Verfremdungseffekt anmuten mag, verweist auf den hohen Grad an Wahrhaftigkeit der Bilder. Sie wirken so real, dass sie kaum von der Lebenswirklichkeit des betrachtenden Subjekts zu unterscheiden sind.

Da es sich jedoch um eine Fiktion handelt, vermögen die Bilder es, eine imaginierte Welt zu erschaffen, die schöner erscheint als die Realität. Mittels der Illusion von Authentizität rufen sie den Traum einer Wirklichkeit hervor, die an einem anderen Ort angesiedelt ist, durch seine erlebte Nähe jedoch als realisierbar erscheint. Die Andersartigkeit wird etwa durch das Aussehen der Figuren – "quel biondo" – deutlich. Der Traum muss folglich am fremden Ort zu verwirklichen sein.

Dieser Traum hängt mit dem Medium Film selbst zusammen. Bei der Suche nach einer Schauspielerin für ihren Film erhalten die italienischen Filmemacher den Hinweis auf Adua. Diese muss nicht lange überzeugt werden, da sie sich dabei die Bilder vorstellt, die sie in Filmen gesehen hat:

[...] cullavo dentro di me il più grande dei segreti. La settimana prima grazie a Omar Genale avevo incontrato degli italiani. [...] E così l'accordo fu siglato. [...] E io mi sentivo letteralmente al settimo cielo. Erano italiani, volevano fare il cinema, mi avrebbero trasformata in Marilyn e avrei lasciato quella fogna di Magalo per sempre. [...] Già mi vedevo a Roma, una città che conoscevo dai libri. [...] Che meraviglia! Già mi vedevo avvolta in un abito nero Givenchy come Audrey Hepburn, pronta a spiccare il mio personale volo verso il successo. Ero piaciuta agli italiani. Mi avrebbero fatto fare un film. Mi avrebbero resa immortale. Niente più Magalo, niente più miserie [...]. (*Adua*: 104f.)

Die im Kino rezipierten Bilder der in den Filmen auftretenden Schauspielerinnen prägen die Vorstellung, die die Protagonistin sich von dem Angebot der Italiener macht. Dabei bewertet sie ihre eigene Realität durch den Vergleich mit den Bildern im Film. In Anbetracht der darin projizierten idealen Welt erscheint ihr das eigene Leben derart negativ – "quella fogna di Magalo", "miserie" –, dass sie ihm unbedingt entkommen möchte. Dabei setzt sie den Film automatisch mit sozialem Erfolg gleich. Hollywood – vertreten durch Marilyn Monroe und Audrey Hepburn – assoziiert sie mit Italien.

Darüber hinaus zeigt sich in diesem Zitat das Zusammenspiel unterschiedlicher Medien. Während die Vorstellung des Schauspieler-Berufs in der Detailliertheit des Aussehens – "avvolta in un abito nero Givenchy" – die Bildlichkeit des Kinos

widerspiegelt, kennt die Protagonistin Rom aus Büchern. Mit der italienischen Stadt verbindet sie entsprechend weniger deutliche Vorstellungen; sie wird nicht genauer beschrieben. Dennoch imaginiert die Figur sie als durchweg positiv, wie ihre schnelle Entscheidung unterstreicht. Insofern trägt auch das Medium Buch trotz seiner fehlenden Schärfe an Bildern zur Schaffung des Traums bei.

Bemerkenswert ist des Weiteren, dass Rezeption und Produktion dieser Bilder eng miteinander zusammenhängen, ebenso wie ihre Verbreitung und die Bewegung von Menschen. Das Rezipieren von Filmen ruft den Wunsch hervor, selbst in einem Film aufzutreten; die Wahrnehmung einer fernen, scheinbar besseren und schöneren Welt drängt die Protagonistin zur Migration. Diese beiden Aspekte werden uns in Kürze zu den *ethnoscapes* führen. Zuvor sei jedoch auf ein weiteres Beispiel von *mediascapes* hingewiesen.

Neben dem Medium Film treten in dem Werk nämlich anhand der jüngeren Generation, die die Figur Ahmeds repräsentiert, das Internet und insbesondere die sozialen Netzwerke in Erscheinung. Auch sie sind in ihrem transnationalen Charakter ein typisches Beispiel für *mediascapes*, unterscheiden sich jedoch vom Film durch ihren hohen Grad an Interaktion. So chattet Ahmed auf Facebook mit jungen Frauen in ganz Europa (*Adua*: 89). Während im Film die Rezeption und Produktion jeweils unilateral stattfinden, sind im Internet beide Seiten sowohl Sender als auch Empfänger. Insofern wächst mit dem Grad an Interaktion auch die "agency" (Appadurai 1996: 7), die Appadurai Massenmedien generell zuschreibt. Dieser Austausch veranlasst im Roman die Figur Ahmed schließlich dazu, die Protagonistin zu verlassen und erneut in Richtung Norden aufzubrechen (vgl. *Adua*: 167). Medium und Wirklichkeit interagieren bei digitalen Netzwerken folglich noch enger miteinander als im Medium Film. Entsprechend ist auch die Dynamik der Ortswechsel höher: Ahmed genügt es nicht, in Europa angekommen zu sein. Er bricht erneut auf, womöglich in der Hoffnung auf eine weitere Verbesserung seiner Situation, sei es finanziell, sei es affektiv. Wie sich die Realität nach diesem neuen Ortswechsel gestaltet, bleibt im Roman allerdings offen.

Im Fall beider Figuren, bei *Adua* wie bei Ahmed, zeigt sich indes, dass die medialen Räume, anhand des Films bzw. durch das Internet, in einem engen Zusammenhang mit der Bewegung von Menschen stehen. Hiermit kommen wir zum zweiten Konzept Appadurais, den *ethnoscapes*.

3 Ethnoscapes als doppelte räumliche Realität

3.1 Ethnoscapes nach Appadurai

Die *ethnoscapes* stellen eine weitere Dimension der in Kapitel 2.1 erwähnten globalen kulturellen Verbindungen dar. Appadurai definiert sie als "the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guest workers, and other moving groups and individuals" (Appadurai 1996: 33). *Ethnoscapes* werden durch Menschen konstituiert, die sich zwischen nationalen Räumen bewegen. Somit tragen sie dazu bei, kulturelle – mit Appadurai verstanden als kollektive Differenzen (Appadurai 1996: 12f.) – Grenzen zu bewegen und durchlässig werden zu lassen.

Dabei nennt Appadurai explizit auch migrierende Subjekte als Beispiel der Bewegung von Menschen, fokussiert dabei jedoch ihre Funktion der Immigration. Ihr neuartiger Einfluss wird insbesondere am Ankunftsort spürbar, da sie ihren Kulturraum dorthin transportieren und folglich ausweiten. Allerdings kann die Bewegung von Menschen sowohl am Ausgangs- als auch am Zielort weitere Ortswechsel bewirken, in die gleiche, aber auch in die entgegengesetzte Richtung. Dies zeigt sich etwa in *Adua*, wo sämtliche Bewegungen in einem postkolonialen Kontext stehen: Sowohl die italienische Kolonie als auch die somalische Diaspora in Italien erscheinen wie eine räumliche Verbindung zwischen beiden Ländern. Diese Verbindung ermöglicht den Ortswechsel von Personen aus beiden Regionen und entspricht somit den *ethnoscapes* nach Appadurai, wie in den folgenden beiden Kapiteln zu zeigen sein wird.

3.2 Italiener in Somalia als Kolonialmacht

Im ersten zitierten Abschnitt zum Kino in Magalo wurde ersichtlich, dass die italienischen Kolonialherren ihre kulturellen Praktiken und Räumlichkeiten in Somalia etablieren: "lo avevano costruito i fascisti". Es wurde bereits gezeigt, dass *Adua* unterstreicht, dass diesen kulturellen und insbesondere medialen Praktiken zugleich ein politisches und hegemoniales Interesse eignet. Doch nicht nur kulturelle Praktiken, sondern auch die Niederlassung von Menschen aus dem Kolonialreich selbst wird im Roman angedeutet, wie sich in folgender Darstellung zeigt:

A Magalo, prima di Siad Barre, molti italiani risiedevano in città. Li vedevi passeggiare al tramonto nei loro abiti eleganti per il corso principale. [...] Gli italiani aprivano ristoranti e gelaterie. E i più ricchi avevano piantagioni di banane appena fuori città. A scuola, tra noi

ragazze, ci raccontavamo delle loro belle case e delle schiere di domestici ad accudirle. Li invidiavamo, lo ammetto. E più di una sognava di sposare un italiano, da grande. (*Adua*: 75)

Beschrieben werden italienische Einwanderer, die sich im Zuge des Kolonialismus in der somalischen Kleinstadt niederlassen und die anschließend weiterhin in Somalia ansässig sind. Die Fokalisierung der Protagonistin ist indes die einer Kolonisierten, so dass die italienischen Einwanderer lediglich extern betrachtet werden. Die Darstellung zeugt zum einen von der Präsenz der Italiener, da sie im Straßensbild sichtbar sind: "li vedevi passeggiare"; zum anderen beeinflussen die eingewanderten Italiener die Zielgesellschaft kulturell, indem sie etwa kulinarische Spezialitäten aus ihrer Herkunftsgesellschaft verkaufen.

Somit wird zugleich das sozioökonomische Moment des Einflusses und der Präsenz der italienischen Einwanderer beschrieben. Sie stellen die durch die Kolonisierung eingeführte Oberschicht dar. Dies zeigt sich an ihrer Kleidung – "abiti eleganti" – und ihrem Lebensstil, der Reichtum widerspiegelt. Sie besitzen große Häuser, eine Schar an Bediensteten, aber auch Produktionsstätten wie Eisdielen und Bananenplantagen, die dank des Konsums und der Arbeit der Kolonisierten Kapital produzieren. Der Wohlstand schafft Neid, erscheint jedoch zugleich als Ideal, für das die Erzählerin selbst das Wortfeld des Traums gebraucht: "sognava". Es ist ein Traum, der an Frantz Fanons *Peau noire, maques blancs* (1952) denken lässt: Fanon beschreibt darin, wie sich eine schwarze Frau durch die Heirat eines weißen Manns erhofft, ökonomisch aufzusteigen und somit ihre koloniale Vergangenheit hinter sich zu lassen (vgl. Fanon 1952: 34f.).

Neben dem italienischen Kollektiv als Einwanderer in der Erinnerung der Erzählerin findet sich in den heterodiegetisch geschriebenen Passagen über Aduas Vater Zoppe indes auch ein Einzelbeispiel für einen italienischen Reisenden in der Umgebung Somalias: Nicht als Tourist, sondern in politischem, faschistischem Auftrag reist der sogenannte *conte Anselmi*, dem Zoppe als Übersetzer dienen muss, nach Addis Abeba, der damaligen Hauptstadt der italienischen Kolonie Abessinien (vgl. *Adua*: 94ff.). Dort versucht er, mit Einheimischen über den Krieg zu verhandeln (vgl. *Adua*: 165). Insofern stellt die politische Klasse der Kolonialherren eine besondere Art der *ethnoscapes* dar. Die ökonomisch und gesellschaftlich hohe Position im Einwanderungsort charakterisiert dabei die Kolonialmacht und unterscheidet sie von Subjekten aus den Kolonien, wie sich im folgenden Absatz zeigen wird.

3.3 Somalier in Italien als postkoloniale Diaspora

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel angedeutet, wird Somalia in *Adua* insbesondere im Kontext der italienischen Kolonisierung und ihrer Folgen betrachtet. In diesem Zusammenhang erscheint das Land, auch aufgrund des zuvor dargestellten italienischen *ethnoscape*, als Emigrationsland in Richtung Italien. Wie in der Einleitung angemerkt, stellen dabei drei Figuren drei verschiedene historische Momente und Formen dieser Immigration dar, die im Folgenden in chronologischer Reihenfolge betrachtet seien. Insbesondere die ersten beiden Figuren stellen dabei auf unterschiedliche Weise eine mehr oder minder geträumte räumliche Verbindung zu Somalia her. Somit erscheint Somalia sowohl in Form der Figuren als auch in deren Wahrnehmung als *ethnoscape*.

So repräsentiert Zoppe den Moment der Kolonie zum Zeitpunkt des Faschismus im Jahre 1934 (vgl. *Adua*: 14), in dem einzelne Somalier als Übersetzer für die Italiener tätig sind und sich dadurch nach Italien begeben (*Adua*: 67f.). In Rom erlebt er Somalia in seiner Fantasie als gegenwärtig:

La Somalia era lì a un passo.
Bastava agguantarla. Bastava sognarla.
A un tratto un odore più forte sovrastò gli altri. E dalla Somalia venne catapultato in una via poco frequentata del quartiere Prati a Roma. (*Adua*: 52)

Wie im vorangegangenen Zitat, wird hier ebenfalls explizit die Tätigkeit des Träumens genannt ("sognarla"), diesmal als Medium, um am Ankunftsort das Herkunftsland zu erleben. Durch die Erinnerung und die Vorstellungskraft erscheint der Figur Zoppes der abwesende Ort als real. Allerdings wird diese Traumwelt durch einen Sinneseindruck ("odore") verdrängt, zugunsten des physisch real gegenwärtigen Raums Rom. Textuell wird die von Zoppe subjektiv erlebte Nähe durch die typographische Nähe der beiden Orte – "Somalia" und "Roma" stehen lediglich vier Zeilen auseinander und liegen sich praktisch gegenüber – räumlich veranschaulicht. Emma Bond verweist darüber hinaus auf die Tatsache, dass in dieser imaginierten Welt durch die Figuren einer jüdischen Familie, der Zoppe tatsächlich begegnet ist und die ihm später wie eine Vision erscheint, eine weitere unterdrückte Minderheit und Diaspora auftritt (Bond 2016:13). Der Eindruck der Diaspora wird hierdurch verstärkt.

Adua hingegen verkörpert jene Generation, die im Anschluss an die offizielle Unabhängigkeit Somalias im Jahre 1960 aufwächst. Dennoch kommt sie in den Jahren

1976-77 (*Adua*: 12, 155) durch den weiterhin existierenden Kontakt und Einfluss von Italienern in Somalia nach Rom. Jahrzehnte später ist in Italien auch für sie Somalia zum Greifen nah, allerdings nicht durch das Medium des Traums, sondern durch materiellen Besitz:

Oggi ho ritrovato l'atto di proprietà di *Laabo dhegah*, la nostra casa a Magalo, nella Somalia meridionale. [...] Ora sono in regola. Ora se voglio posso tornare anch'io in Somalia. Ho una casa e soprattutto un documento ufficiale dove c'è scritto che è appartenuta a mio padre Mohamed Ali Zoppe, quindi è mia. (*Adua*: 9)

Die offizielle Bescheinigung, Besitzerin des Hauses in Magalo zu sein, das ihr Vater baute, eröffnet ihr die Möglichkeit, nach Somalia zurückzukehren. Der Übergang von der Diaspora zurück in die Heimat erscheint wie eine Verbindung, die durch das Dokument geschaffen wird. Die Protagonistin erwähnt dabei ihre Aufbruchsbereitschaft: "La valigia è pronta, non l'ho mai disfatta. / È pronta dal 1976." (*Adua*: 12) Obwohl die Möglichkeit im Gegensatz zum vorherigen Beispiel Zoppes für Adua durchaus real besteht, zeigt sich in dieser Äußerung auch ihre mentale Nähe zu ihrer Heimat. Der nicht ausgepackte Koffer symbolisiert dabei das nicht abgeschlossene Ankommen und somit die Ambivalenz der Figur: Adua scheint trotz der in Italien verbrachten Jahrzehnte sich nie vollständig zu Hause gefühlt zu haben.

Darüber hinaus findet die Protagonistin auch in Rom einen materiellen Anhaltspunkt, der sie an Somalia erinnert: die Elefantenstatue auf dem Platz der Minerva, die von dem Bildhauer Bernini geschaffen wurde.³ Mit ihr führt sie monologische Dialoge:

Ma io sono ancora a Roma e da qui mi sembra tutto così strano. [...] Mi sento protetta vicino a te. Qui sono a Magalo, a casa. [...] Per questo ringrazio Bernini di averti creato. Un piccolo elefante di marmo che sostiene l'obelisco più piccolo del mondo. (*Adua*: 11)

Die Elefanten-Statue schafft für die Protagonistin durch die Erinnerung an die Fauna in der Heimat räumliche Vertrautheit. Insofern stellt die Steinfigur sowohl einen physischen als auch einen imaginierten Ort dar und schafft für die Protagonistin somit eine subjektive Nähe zu Somalia.

³ Mihaljević und Carić (2017) weisen darauf hin, dass sich durch das Gespräch mit der Elefanten-Statue die Handlung der Protagonistin im öffentlichen Raum Roms abspielt, den sich das migrierende Subjekt somit aneignet. Bemerkenswerterweise widerspricht dieses Beispiel der Beobachtung Christina Jürges' (2012), die insbesondere die privaten Räume weiblicher migrierender Subjekte herausstellt.

Abgesehen davon wird auch ein somalisches Kollektiv in Rom erwähnt. Die auto-diegetische Erzählerin nennt es im Zusammenhang mit Ahmed, der Figur der dritten Generation, als sie die Heirat mit ihm rechtfertigt:

Il matrimonio non ha fatto scandalo fra i somali di Roma. [...] Dopotutto in questo non sono l'unica, non sono stata la prima. Siamo in tante ormai ad aver riacquistato una seconda giovinezza con questi ragazzini sbarcati. (*Adua*: 29f.)

Die Somalier in Rom erscheinen hier als ein Kollektiv, das dem Einzelnen Rückhalt gibt, da in ihm Subjekte mit einer ähnlichen Herkunft und Geschichte – ganz im Sinne von Appadurais *ethnoscapes* – vergleichbar handeln: "Siamo in tante ormai". Zudem erkennt dieses Kollektiv Ahmed als Teil einer neuen Generation von Einwanderern: "questi ragazzi sbarcati". Durch dieses Beispiel zeigt *Adua*, dass die Subjekte innerhalb des *ethnoscapes* eigene Untergruppen definieren.

4 Schlussbemerkung

Anhand von Appadurais Konzepten der *media-* und *ethnoscapes* wurde aufgezeigt, dass die Räume in Igiaba Scego's *Adua* (2015) deutlich postkolonial geprägt sind. Sowohl durch das Medium Film als auch durch die Präsenz eines italienischen *ethnoscape* wird in der somalischen Kolonie ein idealisiertes Bild von Italien projiziert, das in den kolonisierten Subjekten, repräsentiert durch die Protagonistin und ihren Vater, Träume hervorruft, die sie letztlich zur Migration bewegen. Zusätzlich zu den Körpern der migrierten Subjekte, deren Misshandlung Brigida Gianzi und Giovanni Marchetti (2015: 47) als postkoloniales Merkmal hervorheben, erscheint somit der Ortswechsel selbst und der Gegensatz zwischen Traum und Realität als postkoloniales Moment.

Tatsächlich ist auch die Realität nach der Migration in das Traumland Italien von kolonialen Strukturen geprägt, die es Zoppe und Adua verwehren, ihren Traum zu verwirklichen. In Italien angekommen, sind sie ihren Kolonialherren bzw. offiziellen Arbeitgebern unterworfen und werden verächtlich behandelt. Zoppe wird körperlich malträtirt; Adua wird, anstatt sich in einen Filmstar zu verwandeln, in dem Film auf Erotik und ihre somalische Herkunft reduziert. Beide Figuren finden einen Ausweg in der Imagination: Zoppe lebt in einer gedanklichen Traumwelt, Adua in der Erinnerung. Letztere lässt in Form des monologischen Dialogs – imaginiert mit ihrem Vater, der sie anspricht, und real mit ihrem stummen Dialogpartner, der

Elefantenstatue – die Vergangenheit gegenwärtig werden und schafft somit auch eine Präsenz des abwesenden Somalia, ihrem *ethnoscape*.

Bibliografie

Primärliteratur

Scego, Igiaba (2015): *Adua*. Firenze / Milano: Giunti.

Sekundärliteratur

Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press.

Ashcroft, Bill / Griffiths, Gareth / Tiffin, Helen (1993): *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London / New York: Routledge.

Bond, Emma Frances (2016): "'Let me go back and recreate what I don't know': Locating Trans-national Memory Work in Contemporary Narrative", in: *Modern Languages Open*, 1-21 [<http://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.134>, 27.12.2018].

Fanon, Frantz (1952): *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil.

Gianzi, Brigida / Marchetti, Giovanni (2015): *La riconciliazione simbolica in Adua di Igiaba Scego*. Bologna: Università di Bologna [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/55147968/La_riconciliazione_simbolica_in_Adua_di_IgiabaScego.pdf, 27.12.2018].

Jürges, Christina (2012): *Prisons et chez-soi dans la littérature migrante canadienne et allemande féminine. La construction de l'espace chez Agnant, Farhoud et Demirkan*. Montréal: Département de littérature comparée [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/8807/Jurges_Christina_2012_these.pdf?sequence=4&isAllowed=y, 27.12.2018].

Mihaljević, Nikica / Carić, Sonja (2017): "Spazi transgenerazionali in Adua di Igiaba Scego", in: Villarroya, Andrea Santamaría (ed.): *Personajes femeninos y canon*. Sevilla: Benilde Ediciones, 289–317.