

Franziska Teckentrup (Dresden)

**"Il razzista non sorride" – Das Komische als Vermittlungsmodus invektiver Dynamiken in Amara Lakhous' *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio***

This article analyses the narrative portrayal of invective structures in the novel *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* (2006) written by the Algerian-born writer Amara Lakhous. It argues that the structure of the novel supports the humorous negotiation of migration conflicts by confronting different points of view in a polyphonic arrangement. The comedic potential of the text lies in the juxtaposition of exaggerated stereotypes and concomitant misunderstandings in a symbolically and ideologically charged space. Humour is considered to be an important mode of cultural translation: By opposing cultures in a playful frame, the constructedness and permeability of social space as well as the line between the strange and familiar is questioned. Consequently, inherent contradictions are uncovered. The article suggests that the narrative structure is responsible for the text's irony and is furthermore able to open up a discourse of self-reflexivity and transcultural dialogue on the part of the reader.

**1 Invektivität und Migrationsnarrationen: Einleitendes**

Ende des 20. Jahrhunderts vollzieht sich in Italien ein Wandel, der die Gesellschaft in der Folge stark prägen wird: Das lange Zeit besonders durch Emigration und Binnenmigration geprägte Land entwickelt sich relativ abrupt zum Immigrationsziel. Damit geht eine Reihe von gesellschaftlichen Veränderungen einher, welche sich in der Literatur niederschlagen. Ab den 1990er Jahren erscheinen vermehrt Texte von migrantischen Autor\*innen, teilweise flankiert von italienischen Journalist\*innen, die von den – häufig durch Diskriminierung geprägten – Erfahrungen im neuen Kulturkontext berichten. Ausgangspunkt für die nachfolgenden Überlegungen hinsichtlich der narrativen Ausgestaltung von migrationsinduzierten Konfliktlagen bildet das Konzept der Invektivität (Ellerbrock u.a. 2017), welches Phänomene der Herabsetzung bezeichnet und es ermöglicht, "soziale Dynamiken der abwertenden Identifizierung von einzelnen Personen, Gruppen und größerer Kollektive systematisch zu analysieren" (ebd.: 6). Herabsetzungen und Ausgrenzungen begleiten Migrationsprozesse in besonderem Maße, denn sie

knüpfen an Zuschreibungen an, die sich auf ethnische, nationale oder religiöse Zugehörigkeiten, soziale Positionierungen, Geschlecht, sexuelle Orientierungen oder andere für die Konstruktion von Identität relevante Merkmale beziehen (ebd.: 4).

Die Beschreibung und Darstellung invektiver Konstellationen und Ereignisse bietet eine Möglichkeit zur Bestätigung oder Dekonstruktion von invektiv gesättigten Zuschreibungen, zum Gewährwerden von gesellschaftlichen In- und Exklusionsprozessen und, damit einhergehend, zur Dynamisierung von sozialen Verhältnissen sowie (implizit wie explizit) vorherrschenden normativen Ansprüchen und Normalitätsvorstellungen. Das Konflikthafte, welches sozialen Ordnungen anhaftet, kann so selbst Reflexionsgegenstand werden. Die ästhetische Ausmodellierung birgt in besonderer Weise das Potential, Verhaltensmuster und Rollenzuschreibungen bewusst zu identifizieren, um eine diesbezügliche Auseinandersetzung zu ermöglichen.

Aus einer diachronen Perspektive lassen sich verschiedene Entwicklungen ausmachen: Fokussieren die frühen Migrationstexte der 1990er Jahre, unter anderem die sogenannten *testi a quattro mani*, besonders die durch Rassismus und Diskriminierung bedingten Probleme bei der Ankunft in der Aufnahmegesellschaft, befassen sich spätere Texte stärker mit geschichtlichen Hintergründen und den Herkunftsländern der Autor\*innen. Die Fokussierung auf biographische Berichterstattung mit dokumentarischen Zügen schwindet zwar nicht gänzlich, nimmt jedoch zusehends ab. Migrationserfahrungen werden in unterschiedlichste Handlungsstränge gebettet und narrative Strategien gewinnen zunehmend an Komplexität (Arend 2017: 388). Ein spezielles Mittel, mit dessen Hilfe invektive Konstellationen zur Anschauung gebracht und zur Neuverhandlung ausgeschrieben werden, stellt die komische Inszenierung dar.<sup>1</sup> Eine Komik, mit deren Hilfe Identitätskonstrukte und Zugehörigkeiten verhandelt werden, kann grundsätzlich sowohl exkludierende als auch inkludierende Wirkung entfalten: Henri Bergson begreift bereits in seinem 1900 erschienenen *Le rire* das Lachen als "normaffirmatives und soziales Korrektiv" (Wagner 2017: 32), das Normdevianzen im ausgrenzenden Verlachen sanktioniert, denn das Lachen sei, so Bergson, "[...] ein Korrektiv und dazu da, jemanden zu demütigen" (Bergson 2011: 134). Helmut Bachmaier unterscheidet zwei Formen einer Komik der "Grenzerfahrung" (Bachmaier 2005: 123), nämlich einerseits die Transgression

---

<sup>1</sup> Monika Fludernik nennt den Gebrauch von Satire, Ironie und Parodie als eine der Schlüsseltechniken postkolonialer Literatur, vgl. dazu Fludernik 2018. Zu Fallbeispielen aus der italienischen Migrationsliteratur vgl. etwa die Ausführungen von Maria Cristina Mauceri (Mauceri 2013).

als Grenzüberschreitung, andererseits die Limitation als Grenzfixierung, welche Aus- und Ver-lachen einschließt (Bachmaier 2012: 9). Im ethnischen Humor, der stark auf geläufige Stereotype rekurriert, können sowohl das grenzfixierende Element als Mittel der Ausgrenzung als auch der transgressive Aspekt als Hinterfragung von Grenzen zum Tragen kommen. Der Begriff des transkulturellen Humors soll ebenjene Form des ethnischen Humors bezeichnen, die ein monokulturalistisches Verständnis zugunsten eines offenen, dynamischen Kulturbegriffs verwirft (Specht 2011: 115). Eigenes und Fremdes werden in ihren Eigenheiten so miteinander konfrontiert, dass kollektiven Deutungsmustern und politischen Debatten immanente Inkonsistenzen, Widersprüche und Ironien offengelegt und zum gemeinsamen Ver-Lachen freigegeben werden.<sup>2</sup> Eine essentielle Rolle kommt dabei der Überformung von Stereotypen und Klischees zu, die unweigerlich Missverständnisse und Verwirrung produzieren, welche in (oft skurrilen) Dialogen Niederschlag finden. Von besonderer Bedeutung ist die Kondition der Komik als kulturspezifisch und historisch gebunden, bleibt sie doch an ein geteiltes lebensweltliches Wissen geknüpft (Kindt 2017: 4): Damit die Komik als solche reüssieren kann, müssen Rezipient\*innen mit den zugrundeliegenden Erfahrungshorizonten und Denkmustern vertraut sein, müssen an dieser Stelle über ein Grundwissen um rekurrente stereotype Attribuierungen verfügen. Am Beispiel von Amara Lakhous' *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* sollen im Folgenden Invektivität, Komik und die Verhandlung von migrationsinduzierten Konflikten in einen gemeinsamen Bezugsrahmen gesetzt werden.

## **2 Amara Lakhous' *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio***

Der 1970 in Algerien geborene Amara Lakhous zieht 1995 nach Rom und erhält 2008 die italienische Staatsbürgerschaft. Nach *Le cimici e il pirata* (1999) erscheint 2006 in Italien sein zweiter, vielbeachteter Roman *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, der bereits im Jahr 2003 unter dem Titel *Kaifa tardaa min al dhiba duna an-taodak* (übersetzt: *Wie man sich von der Wölfin säugen lässt, ohne von ihr gebissen zu werden*) in Algerien und im Libanon veröffentlicht wurde, allerdings in einer vom Original leicht abweichenden Fassung. Seine Texte überträgt Lakhous selbst ins Arabische bzw. Italienische, wobei es sich nach seinen

---

<sup>2</sup> Zum transkulturellen Humor und seinen Wirkungsweisen vgl. auch Koch 2015.

Aussagen weniger um reine Übersetzungen als um Neuschreibungen handle.<sup>3</sup> Die beiden Versionen mit ihren kulturell und sprachlich bedingten Implikationen beeinflussen sich also und ergänzen einander (Esposito 2012: 422). Der Erfolg des Buches, für welches Lakhous mit dem *Premio letterario Racalmare Leonardo Sciascia*, dem *Premio Ennio Flaiano* sowie dem *Prix des libraires algériens* ausgezeichnet wurde, ist immens: 2006 zählte der Text laut *Corriere della Sera* zu den meistverkauften Büchern im Bereich der *narrativa italiana* (Brogi 2006).

Ausgangspunkt der *histoire* ist ein Mord im Fahrstuhl eines Mietshauses an der Piazza Vittorio, einem multiethnisch geprägten Platz in Rom. Einer der Bewohner\*innen – der aus Algerien stammende Ahmed, oder Amedeo, wie er meist genannt wird – ist verschwunden und gilt als Hauptverdächtiger. Die Nachbar\*innen sowie Personen aus dem Umfeld des Verdächtigen, die ebenfalls im Haus ein und aus gehen, werden von der Polizei befragt. Es handelt sich um fünf Immigrant\*innen und fünf Italiener\*innen, welche die Situation jeweils aus ihrer subjektiven Perspektive schildern. Wiedergegeben werden diese Schilderungen in Form von verschriftlichten Protokollen, welche durch die Illusion von Unmittelbarkeit ein theatrales Moment transportieren – der Dialogpartner wird lediglich indirekt markiert, indem die Befragten offensichtlich auf Nachfragen und Kommentare der Ermittelnden reagieren. Nach jeder dieser mit "[I]a verità di" übertitelten Aussagen folgt die Sicht des verschwundenen Ahmed auf die geschilderten Situationen in Form von transkribierten Tonbändern, die dieser jeden Abend im Badezimmer aufzeichnet. Einigkeit herrscht zwischen den Vernommenen einzig hinsichtlich der Unschuld des allseits beliebten Ahmeds. Zudem sind sie mehrheitlich davon überzeugt, Ahmed hieße Amedeo und wäre Italiener. Untereinander hegen die Befragten wechselseitig nur wenige Sympathien, in der Regel aus rassistisch motivierten Gründen oder aufgrund kultureller Missverständnisse, und beschuldigen sich gegenseitig der Täterschaft. Das Scheitern der Kommunikation zwischen den Hausbewohner\*innen wird im Text durch eine polyphone Darstellung zur Schau gestellt,

---

<sup>3</sup> Lakhous äußert sich dazu in einem Interview mit Claudia Esposito wie folgt: "I wrote *Clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio* in Arabic first and then I re-wrote it in Italian, I didn't translate it – in fact I betrayed it" (Esposito 2012: 422). Für Beobachtungen und Überlegungen hinsichtlich der Selbstübersetzungen Lakhous' vgl. Grutman 2018, Lusetti 2017 sowie Wilson 2017.

die eine multiperspektivische Inszenierung von Identitäts- und Alteritätsvorstellungen ermöglicht, welche stets stark durch negativ konnotierte Stereotype geprägt bleibt. Trotz ihrer lediglich rudimentären Bekanntschaft halten sich die Befragten gegenseitig für potentiell gefährlich und haben sich obendrein längst verkracht – nämlich über die Nutzung des im Titel genannten Aufzugs. Einzig Ahmed, dessen Identität das zweite Rätsel des Romans darstellt, meidet den Aufzug und steht außerhalb der Konfliktdynamiken. Er fungiert als Vermittler und Übersetzer zwischen den Kulturen.

### **2.1 Figurendarstellung und Perspektivenstruktur: *ironia* und *critica seria***

Als eigentliches Thema des Romans erweist sich nicht der Mord, der vor allem als Aufhänger dient, sondern der – stark invektiv geprägte – Umgang der Hausbewohner\*innen mit den divergierenden kulturell-habituellen Gepflogenheiten ihrer Nachbar\*innen und der damit verbundenen Aushandlung von Zugehörigkeiten.<sup>4</sup> Das komische Potential, das dieser "scontro di civiltà" birgt, liegt in der Verwirrung und Desorientierung, welche durch die wechselseitigen Vorurteile und die daraus resultierenden Missverständnisse hervorgerufen werden – die Involvierten selbst sind sich dieser Konfusion allerdings keineswegs bewusst und halten unbeirrt an ihren einfachen Wahrheiten fest. Dem Spiel mit invektiv imprägnierten Stereotypen kommt hier eine essentielle Bedeutung zu: Eine spezielle Komik besteht darin, dass die Befragten sich gegenseitig falsche Nationalitäten inklusive entsprechender Klischees zuschreiben. Die Gewohnheiten der anderen werden verkehrt ausgedeutet, Erklärungen der betreffenden Person völlig ignoriert. So wird im Bericht der Hausmeisterin Benedetta der Iraner Parvis zum albanischen Drogendealer, der Bengale Iqbal wird kurzerhand zum Pakistaner und die Peruanerin Maria Cristina wird, wohl aufgrund ihrer beruflichen Tätigkeit als *badante*, zur Philippina erklärt. Die Herkunft der Personen erhält in den Berichten der anderen eine fundamentale Bedeutung: Die Charaktere besitzen nicht nur eine Nationalität, sondern verkörpern diese fundamental.

---

<sup>4</sup> Der Titel des Romans nimmt Bezug auf einen 1993 erschienenen und später zu einem Buch erweiterten Aufsatz von Samuel P. Huntington, in welchem dieser die These vertritt, dass der Konflikt zwischen Völkern und Volksgruppen unterschiedlicher kultureller Zugehörigkeit die Politik des 21. Jahrhunderts maßgeblich bestimmen werde. Lakhous' Texte sind mit Bezugnahmen auf Literatur und Film gespickt.

Darüber hinaus werden die Stereotype durch die Darstellung der Figuren selbst performativ erzeugt: Die Zeug\*innen finden sich durchweg holzschnittartig überzeichnet, gebärden sich unfreiwillig komisch und wirken wie ein skurriles Karikaturen-Ensemble, das, von außen betrachtet, einen satirischen Blick auf die Probleme sogenannter Einwanderungsgesellschaften erlaubt. Die ihren einfachen, subjektiven Wahrheiten inhärente Ignoranz enttarnen sie oft unfreiwillig selbst – oder sie wird durch die kontrastierenden Aussagen anderer Charaktere entlarvt. Diese Aussagen sind als "Stimmen" im Sinne Bachtins zu lesen (Bachtin 1979: 157): Die Sprechenden werden aufgrund ihrer starken Stilisierung nicht in ihrer Subjekthaftigkeit, sondern als personifizierte Repräsentanten bestimmter sozioideologischer Gruppen verstanden. Im Roman wird dadurch eine der gesellschaftlichen Diversität nachgebildete Redevielfalt erzeugt, die sich sprachlich in der Inszenierung von diastratischen und diatopischen Varietäten niederschlägt (Blödorn / Langer 2006). Durch die narrative Ausgestaltung und Gegenüberstellung der jeweiligen "verità" findet sich der Begriff selbst parodiert und infrage gestellt. Die Ernsthaftigkeit der im Roman ironisch verhandelten Thematik schimmert auf, wenn Ahmed in seinen Aufnahmen rhetorisch fragt, wer denn die Wahrheit besitze, mehr noch, was die Wahrheit eigentlich sei (Lakhous 2010: 36) und an späterer Stelle überlegt: "La verità è un rimedio che cura i nostri mali o un veleno che ci ammazza lentamente?" (ebd.: 38). In seinem letzten Beitrag stellt er schließlich fest: "La verità è amara come una medicina. Bisogna berla a piccole dosi e non tutta d'un fiato [...] La verità non ferisce, ma uccide." (ebd.: 185).

Gegenüber Johan Van Marten, einem holländischen Filmstudenten, der die Absurditäten der Streitigkeiten der Hausbewohner\*innen über den Aufzug in einem Film mit dem Titel *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* festzuhalten gedenkt, äußert Ahmed seine Vorliebe für das Filmgenre der *Commedia all'italiana*, welche ebendiese Verbindung von Kritik und Komik verkörpere:

Ahmed sosteneva che la commedia all'italiana ha rappresentato il livello più alto della creatività di questo popolo, perché ha messo in evidenza i paradossi, ha unito tragedia e commedia, ironia e critica seria. (ebd.: 119)

Diese explizite intermediale Referenz mit klarer semantischer Implikation kann durchaus als autoreferentielle Bezugnahme auf die Beschaffenheit des Textes gelesen werden, welcher, im Stil der satirischen *Commedia all'italiana*, ebenfalls auf

die Allianz von komischen und kritischen Elementen setzt.<sup>5</sup> Durch die Anordnung auf der *discours*-Ebene, durch die Gegenüberstellung der sogenannten "Wahrheiten" und die Einschübe der Tonbandaufnahmen Ahmeds, wird eine ironische Brechung erzeugt, welche eine Metaebene eröffnet, auf der die Verhandlung von Eigenem und Fremdem mitsamt ihrem invektiven Potential reflexiv gemacht wird, ohne dass eine markierte Erzählinstanz vermittelnd tätig wird.

Die Figur Ahmeds, als Leerstelle über Dritte eingeführt und in seinen Tonbandaufnahmen greifbar, wirkt im Vergleich zu den übrigen Charakteren dynamisch und mehrdimensional. Ahmed zeichnet sich durch seine Hybridität aus und nimmt eine Art Scharnierstellung zwischen den Kulturen ein, da er zwar aufgrund seiner Herkunft in einer migrantischen Umgebung zu verorten ist, sich aber sicher in der italienischen Gesellschaft zu bewegen weiß: Er spricht fließend Italienisch, ist mit einer Italienerin liiert und kennt Rom besser als die meisten Römer\*innen, heißt es im Text. Aufgrund dieser Disposition dient Ahmed als eine Figur des Dritten, eine Art Doppelagent, der zwischen Einheimischen und Migrant\*innen zu vermitteln weiß. Nicht nur den Befragten gilt Ahmed als unerlässliche Hilfe – auch die Lesenden werden durch die Einträge von Ahmed geleitet, der um eine Übersetzung und Vermittlung zwischen den Kulturen bemüht bleibt. Ihm gebührt das Privileg der Strukturierung, er stellt für die Rezipient\*innen die konstante Bezugsperson dar und wirkt als eine Art übergeordnetes Orientierungszentrum sowohl kohärenzstiftend als auch sympathielenkend. Kulturelle Hybridität wird in dieser Hinsicht klar positiv ausgedeutet. Die Schwierigkeiten, als Migrant\*in in Rom Fuß zu fassen, werden allerdings bereits im ursprünglichen arabischen Titel des Romans, *Wie man sich von der Wölfin säugen lässt, ohne von ihr gebissen zu werden*, explizit gemacht, der den Gründungsmythos Roms aufruft. Die Wölfin, metaphorisch für die Stadt und metonymisch für die italienische Gesellschaft zu lesen, zeigt sich einerseits in der Lage, Neuankömmlinge aufzunehmen und zu säugen, andererseits zu attackieren und zu verletzen: Das verletzende Potenzial, welches der Migrationserfahrung stets innewohnt, ist hier bereits in den Titel eingeschrieben.

---

<sup>5</sup> Zur Referenz auf die *Commedia all'italiana* im postkolonialen Erzählen vgl. auch Bosco (im Druck).

Die Passagen, in denen Ahmeds Tonbandaufnahmen wiedergegeben werden, finden sich mit 'ululati', 'Geheul', überschrieben. Der thematische Fokus auf die Erfahrungen des Protagonisten in der Stadt Rom als Aushandlungsraum bleibt den im Text angelegten Rezipierenden dadurch allzeit präsent. Die Janusköpfigkeit der Migrationserfahrung, hier speziell auf Rom gemünzt, drückt sich im 'ululato' aus, nämlich als "cry of joy, of pain and of the condition of exile and solitude" (Esposito 2012: 425). Ahmed erklärt:

Cos'è l'ululato? Ci sono due tipi di ululato: quello del dolore e quello della felicità. Molti immigrati emarginati che abbracciano le loro bottiglie di vino e di birra nei giardini di Piazza Vittorio non smettono di ululare tristemente, perché il morso della lupa è doloroso. Ogni tanto l'ululato è come il pianto. Invece io ululo di gioia, un'immensa gioia. Mi allatto dalla lupa insieme ai due orfanelli Romolo e Remo. Adoro la lupa, non posso fare a meno del suo latte. (Lakhous 2010: 168)

Ahmeds Ziel besteht darin, einen Weg zu finden, sich von der Wölfin säugen zu lassen, ohne von ihr gebissen zu werden (ebd.: 116). Gleichzeitig geht seine Anpassung an die italienische Gesellschaft nicht ohne Schwierigkeiten für die eigene Identität einher. Um ein traumatisches Erlebnis, die Ermordung seiner Verlobten, vergessen zu können, bricht er mit seiner Vergangenheit, die ihn allerdings einholt und in die letzten, verzweifelten und fast schizopren anmutenden 'ululati' mündet, in denen seine innere Zerrissenheit deutlich hervortritt.<sup>6</sup> Das Motiv der Wölfin wird im Verlauf des Textes kontinuierlich aufgegriffen, neu verarbeitet und zeitweise in komisch wirkende Zusammenhänge eingebunden. Die Ambiguität des Bildes bleibt jedoch stets evident.

Ein wichtiges Werkzeug, um seine Vergangenheit hinter sich zu lassen und in der Gegenwart heimisch zu werden, liegt in der Sprache. Wenn Ahmed sich fragt, ob die italienische Sprache sein neues Zuhause sei, wird hier ein essenzieller Aspekt markiert: Seine Sprachkenntnisse helfen ihm, ein neues Leben zu beginnen, da ihm als vermeintlich Einheimischem ein natürlicher Respekt zuteilwird. Die Sprachkompetenz – mithin Grundlage seiner Mittlerrolle – stellt ein kulturelles sowie soziales Kapital dar, welches Ahmeds sozialen Status in der Gesellschaft prädefiniert.

---

<sup>6</sup> Gefangen zwischen Ahmed und Amedeo und scheinbar dem Wahnsinn nahe, wendet er sich an Scheherazade, bittet sie, ihn zu lehren, sich gegen Schahriyar zu verteidigen, den er mit seiner Erinnerung gleichsetzt: "La mia memoria", konstatiert er im letzten Satz, "è Shahrayar" (Lakhous 2010: 185ff.).



Sie verringert das Risiko invektiv geprägter Zuschreibungen und der damit potentiell verbundenen Anfeindungen, da ihr ein symbolischer Wert zufällt, der auf die sozialen Machtbeziehungen rekurriert (Bourdieu 2017: 155ff.): Ahmed ist in der Lage, sich der italienischen Sprache korrekt und im den jeweiligen Situationen angemessenen Stil zu bedienen; die Kenntnis der herrschenden Codes und die Beachtung ihrer Regeln lassen auf eine gewisse "Position in der sozialen Struktur" (ebd.: 169) schließen. Dies sorgt dafür, dass sein Wort – im Gegensatz zu jenem seiner immigrierten Freunde – gehört wird, denn die "sprachliche Kompetenz [...] ist auch eine Manifestation im Sinne eines Rechts auf das Wort" (ebd.: 159). Seine Kompetenzen fungieren so als eine Art "Sprachkapital [...], das in allen Sozialbeziehungen einen Distinktionsprofit abwirft" (ebd.: 26ff.) und dienen ihm so als Türöffner.

## **2.2 Der Aufzug als Streitobjekt: Die Konstruktion sozialer Räume**

Die Figuren im Roman sind undenkbar außerhalb des Raumes, in dem sie sich begegnen. Das Mietshaus und die Piazza Vittorio werden in Form eines Mikrokosmos als Ort des Aufeinandertreffens von Kulturen zu einem Protagonisten der Texthandlung erhoben. Der Aufzug des Mietshauses, Schauplatz des Verbrechens, bildet dabei den Knotenpunkt: Er verbindet die verschiedenen Charaktere miteinander, fungiert als ein symbolisch verdichteter Raum, in dem sich die 'Kulturen' begegnen und über dessen Nutzung sie sich zerstreiten. Metaphorisch gelesen dient der Fahrstuhl als Raum der Aushandlung, als Ort, der interpretiert, definiert und verteidigt wird.<sup>7</sup> Die Konstruktion des sozialen Raumes wird in der Auseinandersetzung anschaulich: Die Verständigung über die Nutzung des gemeinsamen Raumes wird zum Streit über ein Hoheitsgebiet, zu einem Kampf über das Wer und Wie. Der Filmstudent Johan Van Marten stellt fest:

L'ascensore è l'origine del problema. Non c'è consenso tra gli inquilini a questo proposito: c'è chi vuole mettere l'aria condizionata d'estate e il riscaldamento d'inverno, c'è chi propone di mettere il crocefisso e la foto del papa e di Padre Pio e chi rivendica un ascensore laico senza nessun simbolo religioso. Poi c'è chi rifiuta tutte queste proposte sostenendo che sono costose e superflue. In somma, questo ascensore è come una nave guidata da più di un comandante! (ebd.: 123)

---

<sup>7</sup> Zur ausführlichen Diskussion vgl. Parati 2010.

Benedetta wacht über den Aufzug, der für sie eine Art Statussymbol bedeutet, dessen sie nicht alle Bewohner\*innen für würdig hält. Durch ihre Tätigkeit als Hausmeisterin besitzt sie eine gewisse Kontrolle über den Ort und wird nicht müde, diese Macht auszuspielen, wenn sie etwa Parviz beschuldigt, er würde den Aufzug kaputt machen. Um dessen Funktionstüchtigkeit zeigt sie sich stets in Sorge, aus Angst, ein Schaden könne ihr als *portiera* angelastet werden. Antonio Marini, der Mailänder Universitätsprofessor, welcher Süditaliener\*innen und Grüne gleichermaßen verachtet, hält den Aufzug für eine der größten Errungenschaften, für eine Trennlinie zwischen Barbarei und Zivilisation, die es zu schützen gelte, etwa durch das Absperren mithilfe eines Riegels oder durch Verbotsschilder (ebd.: 136). Wie Benedetta würde auch er gerne auf Privilegien pochen und anderen Bewohner\*innen mitsamt ihren Besucher\*innen den Zugang verwehren: Als Iqbal Amir Allah den Fahrstuhl betreten möchte, verlangt er eine entsprechende Genehmigung. Keine\*r der Vernommenen scheint den Aufzug mutwillig beschädigen zu wollen – abgesehen vom Mordopfer Lorenzo Manfredini, genannt 'Gladiatore', einem bekennenden Rassisten, der, so Dandini, den Aufzug mit vulgären Kritzeleien und Beleidigungen verunstaltet (ebd.: 138). Als Parviz ihn dabei erwischt, wie er sich im Aufzug erleichtert, und ihn darauf hinweist, dass es sich hier nicht um eine öffentliche Toilette handelt, erwidert er hasserfüllt: "Se lo dici ancora ti piscio in bocca! Tu sei a casa mia, non hai diritto di parlare! Hai capito, pezzo di merda? [...] L'Italia agli italiani! L'Italia agli italiani!" (ebd.: 26). Das verdichtete Bild des Aufzugs veranschaulicht, was auf einen umfassenderen Kontext übertragen werden kann, nämlich die Ausgestaltung von sozialen Räumen und, damit einhergehend, die potentiell invektive Aushandlung von (Nicht-) Zugehörigkeiten und Machtverhältnissen: "The nation becomes imagined and embodied as a space" (Ahmed 2000: 100). Dass es sich bei dem Streitobjekt der Bewohner\*innen um einen ordinären Aufzug handelt, wirkt stark ironisierend.<sup>8</sup> Bezeichnenderweise ist Ahmed, im Text dem Gladiatore antithetisch gegenübergestellt, der einzige, der das (invektivenfreie) Treppenhaus bevorzugt, nachdem Benedetta ihn bei ihrer ersten Begegnung bereits mit Anweisungen hinsichtlich des Fahrstuhls überhäuft (Lakhous 2010: 45). Seine Sonderrolle

---

<sup>8</sup> Lakhous äußert sich über die Wahl des Ortes wie folgt: "When I wrote *Clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio* I said to myself everyone is talking about a clash of civilizations, I too am going to create a clash of civilizations, but over an elevator" und konstatiert: "Civilizations don't clash. Ignorant people clash." (Esposito 2012: 426).

als Grenzgänger mit fluider Identität erlaubt es ihm, sich zwischen den Kulturgrenzen zu verorten – er bewegt sich bewusst ungestört zwischen den Polen, während die anderen Bewohner\*innen sich über den störanfälligen Aufzug zerstreiten. Naheliegender scheint die Assoziation mit Bhabhas Treppenhausmetapher, mithilfe welcher er sein Konzept des "Dritten Raumes" und die damit verbundene Auflösung von Kulturdichotomien verdeutlicht:

Das Treppenhaus als Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen wird zum Prozess symbolischer Interaktion, zum Verbindungsgefüge, das den Unterschied zwischen Oben und Unten, Schwarz und Weiß konstruiert. Das Hin und Her des Treppenhauses, die Bewegung und der Übergang in der Zeit, die es gestattet, verhindern, dass sich Identitäten an seinem oberen und unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen. Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene Hierarchie gibt (Bhabha 2000: 5).

Die durch invektiv gesättigte Dynamiken verursachten Störungen des Miteinanders bleiben im Raum des Aufzugs verhaftet, welcher, im Gegensatz zum Treppenhaus, keinen Platz für Hybridität zu bieten scheint. Kulturelle Übersetzung stellt einen dem hybriden "Dritten Raum" inhärenten Prozess dar: Vermag Ahmed problemlos zwischen den Stockwerken zu übersetzen, plagen sich die anderen Bewohner\*innen indessen mit den Tücken des Aufzugs – und mit ihren Mitnutzer\*innen, mit denen eine direkte Verständigung unmöglich scheint.

### **2.3 Das Fremde im Eigenen: Komik und Übersetzung**

Bei näherer Betrachtung des Romans kommt dem Begriff der Übersetzung eine fundamentale Relevanz zu. Ahmed selbst ist am Obersten Gerichtshof als Übersetzer aus dem Französischen ins Arabische tätig. Die sprachliche Übersetzung ist etwa dann von Belang, wenn Parviz das von Benedetta gebrauchte dialektale Wort 'guagliò', 'junger Mann', als 'cazzo' versteht und, um sich keine Blöße zu geben, lediglich "merci" antwortet, was Benedetta, des Französischen nicht mächtig, als albanische Entsprechung zu 'cazzo' interpretiert – auch Ahmed kann sie nicht vom Gegenteil überzeugen. Ahmed betont das verbindende Element, das über die rein wörtliche Übersetzung hinausgeht und eine metaphorische Extension des Begriffes beinhaltet, wenn er sich zu seiner Arbeit äußert:

Tanta gente considera il proprio lavoro come una punizione quotidiana. Io, invece, amo il mio lavoro di traduttore. La traduzione è un viaggio per mare da una riva all'altra. Qualche volta mi considero un contrabbandiere: attraverso le frontiere della lingua con un bottino di parole, idee, immagini e metafore. (Lakhous 2010: 155)

Neben dem sprachlichen ist es der Modus der kulturellen Übersetzung – die "Übertragung von Vorstellungsinhalten, Werten, Denkmustern, Verhaltensmustern und Praktiken eines kulturellen Kontexts in einen anderen" (Wagner 2012: 29) – welcher die Prozesse der Auseinandersetzung begleitet und die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem brüchig werden lässt.<sup>9</sup> Wenn Parviz von seiner Abneigung gegen Pizza berichtet und die Übelkeit schildert, die in ihm hochsteigt, als eine junge Frau in der Metro eine Pizza "grande come un ombrello" (Lakhous 2010: 11) verschlingt, wird eine Selbst- und Fremdbespiegelung in Gang gesetzt. Gesteigert wird diese durch den Zusatz, brave Bürger wie er sollten vor so etwas wohl durch das Gesetz geschützt werden. Allerdings, so fügt er hinzu, kenne seine Abneigung gegen Pizza zwar keine Grenzen, "ma questo non significa che io odii tutte le persone che la mangiano. Vorrei che le cose fossero chiare fin dall'inizio: non ho nessun odio verso gli italiani." (ebd.: 12). Dass Parviz sich hier so über die italienische Gesellschaft äußert, wie sich diese – klischeehaft überspitzt – gegenüber Immigrant\*innen positioniert, erzeugt durch die *ad absurdum*-Führung der Binärunterscheidungen einen komischen Effekt. Divergierende Gewohnheiten werden in ein vertrautes Register überführt und somit implizit als vermittelbar ausgewiesen. Die lebensweltlichen Gemeinsamkeiten lassen die zwischen Eigenem und Fremdem gezogene Demarkationslinie abwegig anmuten, ein gemeinsames Lachen über ebendiese Grenze scheint möglich. Diese ironische Verkehrung funktioniert hier als irritierendes Moment, welches in das hierarchische Gefüge der Gesellschaft eingewebte Denkmuster offenlegt und wendet. Kulturdichotomien werden aufgebrochen, gemeinsame Geschichte betont, wenn etwa Ahmed den Mamertinischen Kerker nahe des Kolosseums besucht (ebd.: 125). Parallelen werden aufgerufen, wenn die Binnenmigration von Süd- nach Norditalien sowie die Emigration von Italiener\*innen in die USA und nach Australien thematisiert wird:

La vita degli immigrati italiani del passato somiglia molto alla vita di quelli che arrivano in Italia oggi. L'immigrato è sempre lo stesso nel corso della storia. Cambia solo la lingua, la religione e il colore della pelle (ebd.: 100).

Die innere Heterogenität Italiens und die Fragilität des Konzepts der Nation findet sich in besonderer Weise akzentuiert, etwa als Parviz feststellt, er sei wohl kaum der einzige, der kein richtiges Italienisch spreche: Man denke an Roberto Bossosso,

---

<sup>9</sup> Zur kulturellen Übersetzung vgl. etwa Bachmann-Medick 2012.

Parteichef der fremdenfeindlichen Forza Nord, oder an die Menschen aus Neapel, Kalabrien, Sardinien und Sizilien, mit denen er in verschiedenen Restaurants zusammengearbeitet habe und deren sprachliches Niveau wohl etwa dem seinigen entspreche (ebd.: 15). Und Antonio Marini, der seine 'verità' in einem stark lombardisch gefärbten Dialekt äußert, wird nicht müde, die behauptete Faulheit der römischen Bevölkerung hervorzuheben; ein Umstand, der sich schon im Dialekt widerspiegelt, welcher die Hälfte der Wörter verschluckt – komisch wirkt diese Feststellung durch Marinis eigenen dialektalen Einschlag im Italienischen. Rom unterscheidet sich für ihn nicht vom Rest Süditaliens, der nicht nur durch Faulheit, sondern auch durch Kriminalität geprägt sei, denn

[...] la gente del nord lavora, produce, paga le tasse, e la gente del sud sfrutta questa ricchezza per costruire bande criminali come mafia, camorra, 'ndrangheta e le bande di rapitori di Sardegna. (ebd.: 106)

Die Einheit Italiens, so Marini, sei ein historischer, nicht mehr auszubügelnder Fehler (ebd.: 106). Auch Elisabetta Fabiani, Römerin und Besitzerin eines entführten Hundes, begründet ihren Verdacht gegen Benedettas sardische Schwiegertochter unter Verweis auf De André und Soffiantini mit der allseits bekannten sardischen Affinität zu Entführungen.<sup>10</sup> Da sie allerdings auch von der Schuld der Chines\*innen überzeugt ist – schließlich, ist sich Fabiani sicher, essen sie dort Hunde –, folgert sie, dass es sich nur um eine Allianz zwischen Sard\*innen und Chines\*innen handeln könne (ebd.: 83). Zwar weiß sie längst, dass ein Römer die Tat begangen hat, das Verbrechen Süditaliener\*innen und Immigrant\*innen anzulasten, scheint ihr aber die offensichtlichs-te Taktik. Sogar Maria Cristina Gonzalez schließt an die Vorurteile gegenüber Süditaliener\*innen an, wenn sie mehr Respekt von der neapolitanischen Hausmeisterin verlangt, welche sie, trotz des Wissens um ihre neapolitanische Abstammung, nie als 'la napoletana' beleidigt habe (ebd.: 93). Sandro Dandini schließlich erklärt, Neapolitaner\*innen könne er einfach nicht ertragen,

---

<sup>10</sup> Der italienische *cantautore* Fabrizio De André war 1979 gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin auf Sardinien entführt und erst nach vier Monaten freigelassen worden. 1997 ereilte den Industriellen Giuseppe Soffiantini ein ähnliches Schicksal, als er in seinem Haus in der Toskana überfallen, dann verschleppt und ebenfalls monatelang gefangen gehalten wurde. Beide Verbrechen wurden durch Banden verübt, die der *Anonima sarda* zugerechnet werden.

und berichtet stolz von einem Spruchband, mit dem sie den SC Neapel im römischen Stadion begrüßt hätten: "Benvenuti tifosi di Napoli, benvenuti in Italia!" (ebd.: 141).

Benedetta hingegen betrachtet sich selbst als eine Italienerin wie jede andere, "alla fine siamo tutti italiani" (ebd.: 53), und klagt, dass es den kriminellen Immigrant\*innen längst besser gehe als den Italiener\*innen. Sie konstatiert: "Io sono sicura che l'assassino di Lorenzo Manfredini è uno degli immigrati" (ebd.: 50). Begründen kann sie ihren Verdacht zwar nicht, ist jedoch von der kriminellen Neigung aller Immigrant\*innen überzeugt. Die Verwendung des stark invektiv konnotierten Stereotyps der kriminellen Migrant\*innen erhält eine komische Färbung durch die Tatsache, dass eben dieses Stereotyp auch gegenüber Süditaliener\*innen zum Tragen kommt. Ahmed macht dieses Paradoxon evident, wenn er feststellt:

L'etichetta di criminale a qualsiasi immigrato senza distinzione è un déjà vu. Quanto hanno sofferto gli immigrati italiani negli Stati Uniti per l'accusa di mafia! Certo, sembra proprio che gli italiani non abbiano imparato nulla dalle lezioni del passato (ebd.: 73).

Benedetta recycelt letztlich ein Vorurteil, das ihr als Neapolitanerin ebenfalls nachhängt – ebenso wie den in die USA emigrierten Italiener\*innen.

#### **2.4 Das Fremde im Eigenen: *Stranger Danger***

Auf Handlungsebene wird das Stereotyp der kriminellen Einwanderer\*innen dadurch verhandelt, dass der Mordverdacht sofort auf Ahmed fällt, als seine migrantische Identität bekannt wird. Abdallah Ben Kadour, Fischhändler an der Piazza Vittorio, übt Kritik an den Zeitungen, die ihn ab dem Moment des Bekanntwerdens dieses Umstands als Mörder verurteilt hätten: "Non vedete cosa dicono i giornali su Ahmed? Quando hanno scoperto che è immigrato e non un italiano non hanno esitato ad accusarlo di omicidio" (ebd.: 167). Diese Form der Invektivität, die ein strukturelles Moment der Berichterstattung über Immigration in Italien darstellt, sowie die Anwendung des Stereotyps auf Ahmeds Fall, wird auffälliger Weise nicht ins Komische gewendet, sondern weitergesponnen. Am Ende des Buches finden sich zwei Versionen der Aufklärung des Verbrechens, nämlich in der Berichterstattung des leitenden Kommissars, übertitelt durch "La verità di Mauro Bettarini". Die erste Fassung, "La verità: la prima faccia", bezichtigt Ahmed aufgrund der Verschleierung seiner Identität und seines als Flucht interpretierten Verschwindens des

Mordes. In der zweiten Version, der "seconda faccia", wird hingegen eine stringenter argumentierende Lösung des Falls angeboten, laut deren Elisabetta Fabiani die Entführung ihres Hundes gerächt habe – Ahmeds Unschuld ist allerdings inzwischen bereits durch die Tatsache bewiesen, dass er zum Mordzeitpunkt nach einem Unfall im Krankenhaus lag. Bettarini erklärt in seinen Ausführungen:

Gli indizi che abbiamo raccolto da fonti e testimoni hanno aumentato i nostri dubbi e ci hanno indotto a concentrarci sulla sua colpevolezza. Poco tempo dopo abbiamo scoperto che è un immigrato e che il vero suo nome è Ahmed Salmi. Come vi ho già detto, i criminali e i delinquenti sono abituati a falsificare i dati personali. Così ci siamo trovati, come inquirenti, di fronte a una doppia sfida: raccogliere le prove che confermano che Amedeo è immigrato e quelle che attestano il suo coinvolgimento nell'omicidio (ebd.: 180).

Durch die syntaktische Parallelsetzung wird auch eine semantische Parallele suggeriert: Beweise müssen sowohl für Ahmeds Migrantenstatus als auch für seine Verwicklung in den Mordfall gefunden werden, als sei seine Herkunft allein bereits ein Vergehen. Die Konstruktion von Alterität wird nicht kritisch hinterfragt, Hybridität scheint verdächtig: So konstatiert Bettarini mit direktem Bezug auf Ahmed, dass Kriminelle ihre Daten nun mal häufig fälschen würden – wenige Sätze später gibt er jedoch zu, dass der Verdächtige keinerlei Dokumentenfälschung begangen habe (ebd.: 181). Die perfekten Kenntnisse der Stadt, der Sprache und die Aneignung typisch italienischer Gewohnheiten lassen seine Mitmenschen an eine römische Herkunft glauben – seine vermeintliche Identität wird nicht zuletzt durch sein Verhalten und Rituale wie die morgendliche "triade cappuccino, cornetto e *Corriere della Sera*" (ebd.: 139) performativ erzeugt.<sup>11</sup> Die italienische Form seines Namens, Amedeo, wird entsprechend von Sandro Dandini, dem Barbesitzer, etabliert, der, aufgrund seiner Frühstücksgewohnheiten fest von Ahmeds italienischen Wurzeln überzeugt, 'Ahmed' für eine Kurzform von 'Amedeo' hält (ebd.: 139). Ahmed selbst nimmt die Namensänderung zwar wohlwollend in Kauf und verweist unter Bezugnahme auf einen Artikel im Espresso auf die Kraft der Namen – ein gelegentlicher Wechsel, so die Zeitung, sei eine Möglichkeit, eine Balance zwischen den unterschiedlichen Persönlichkeiten, die konfligierend in jedem lebten,

---

<sup>11</sup> Zur weiteren Analyse sowie zu allgemeinen Beobachtungen hinsichtlich der Identitätskonstruktionen in der italienischen Migrationsliteratur vgl. auch die Ausführungen von Jennifer Burns (Burns 2013: 21ff.).

herzustellen (ebd.: 140). Er behauptet jedoch an keiner Stelle, italienischer Staatsbürger zu sein. Dennoch wird ihm Täuschung vorgeworfen: Allein die Tatsache, nicht sofort als Migrant identifizierbar gewesen zu sein, lässt Kommissar und Zeitungen vermuten, er sei in das Verbrechen verwickelt. Sara Ahmed schreibt:

The recognisability of strangers is determinate in the social demarcation of spaces of belonging: the stranger is 'known again' as that which has already contaminated such spaces as a threat to both property and person [...] (Ahmed 2000: 22).

Nicht als Immigrant\*in erkennbar zu sein bedeutet letztlich, die von ihm oder ihr vermeintlich ausgehende Gefahr zu verschweigen und damit den angemessenen Umgang zu verhindern, denn "[s]ocial encounters involve rules and procedures for 'dealing with' the bodies that are read as strange" (ebd.: 24).

Die Anschuldigungen gründen also lediglich auf Ahmeds Verschwinden sowie auf einer Zeugenaussage bezüglich eines Streits mit dem Opfer. Das Stereotyp der kriminellen Immigrant\*innen und die ihm anhaftende invektive Imprägnierung, im Text durch die verschiedenen Stimmen diskursiv verhandelt, werden auf der *histoire*-Ebene durch die Verdachtsmomente gegen Ahmed performativ dargestellt, die einzig in seiner Herkunft wurzeln. Hier werden die Wirkungsweisen von Vorannahmen vor Augen geführt, welche die Begegnung mit dem Fremden im Eigenen präfigurieren. Wie Sara Ahmed konstatiert, findet sich jede Begegnung bereits im Vorfeld durch vorherige Begegnungen und soziale Strukturen beeinflusst:

[E]ncounters between embodied subjects always hesitate between the domain of the particular – the face to face of this encounter – and the general – the framing of the encounter by broader relationships of power and antagonism. The particular encounter hence always carries traces of those broader relationships (ebd.: 8).

Die wahrnehmbaren Unterschiede zwischen den Subjekten fungieren laut Sara Ahmed als historisch determinierte *markers of power* (ebd.). Wenn nun der Kommissar ebendiese Marker nicht mehr erkennt, verändert dies die Präfiguration der Begegnung der beiden Individuen. Ahmed ist für den Kommissar nicht 'lesbar', was er in Anbetracht der Auswirkungen auf die hierarchischen Verhältnisse zwischen den beiden Subjekten als mutwillige Täuschung interpretiert. Die asymmetrischen Machtverhältnisse sind offensichtlich. Eingebettet in den invektiv imprägnierten *stranger danger*-Diskurs (vgl. auch Deinzer in diesem Band), der im Roman wie-



derholt aufgegriffen wird, wirkt die Unkenntlichkeit als Fremder – und, der Diskurslogik folgend, entsprechend als Gefahrenquelle – auf den Ermittler wie eine absichtsvolle Tarnung.<sup>12</sup>

Im Roman finden sich weitere Elemente struktureller Diskriminierung, wenn etwa Parviz von seinen Erfahrungen mit der Polizei berichtet und von der Unterstellung, die Gründe für seine angebliche Flucht aus dem Iran seien frei erfunden. Als Reaktion näht er sich den Mund zu. Nach nochmaliger Prüfung wird seinem Antrag auf politisches Asyl schließlich stattgegeben, allerdings erst nach der Widerspruchseinlegung mit Hilfe von Ahmed. Die Sprachlosigkeit der Subalternen (Spivak 2008) wird in der symbolischen Geste des Vernähens des Mundes anschaulich – einzig Ahmed, der Parviz' Sprachlosigkeit als Wahrheit ohne Worte definiert, erweist sich in der Lage, ihn aus seiner aussichtslosen Situation zu befreien. Ähnlich ergeht es Iqbal Amir Allah, der seine fehlerhafte Aufenthaltsgenehmigung korrigieren lassen möchte. Der Inspektor verliert die Geduld und droht, die Genehmigung zu zerreißen und ihn in das erste Flugzeug nach Bangladesch zu setzen – Ahmed nimmt sich seiner an und vermittelt zwischen den Parteien. Eingeflochten werden hier Berichte von Diskriminierungspraktiken, die den möglichen Verlust von *agency* vorführen. Das Einweben invektiv aufgeladener Praktiken in den durch Humor geprägten Text lässt die Lesenden diese tragische Seite mitrezipieren, ohne jedoch dort zu verweilen – sie fungieren als erinnerndes Moment, welches die ernste Lage außereuropäischer Immigrant\*innen stets mitschwingen lässt. Anders verläuft der Konflikt des Filmstudenten Johan Van Marten mit der Polizei. So wird er zwar wegen des Besitzes von Marihuana und des Besuchs bei einer Prostituierten festgehalten, weiß sich jedoch zu verteidigen und bedarf keineswegs der Unterstützung von vermeintlich italienischer Seite. Seine (tatsächlichen) Vergehen wirken wie Jungenstreiche, mitnichten scheint er den Beamten gefährlich, allenfalls lästig. Die Unterscheidung zwischen verschiedenen Fremdheitsgraden wird hier evident: Es findet eine implizite Differenzierung statt zwischen jenem, "[that] appears different but is the same underneath" und dem "*stranger stranger* [that] cannot be assimilated" (Ahmed 2000: 106). Als mitteleuropäischer junger Mann mit akademischem Hintergrund zählt Johan Van Marten zur ersten Kategorie.

---

<sup>12</sup> Zum *stranger danger*-Diskurs vgl. auch Ahmed 2000: 32ff.

Referenzen auf die mediale Verhandlung von Migration und das strukturelle Schüren von damit verbundenen Ängste finden sich etwa, wenn Benedetta unter Berufung auf den *Porta a Porta*-Moderator Bruno Vespa<sup>13</sup> erklärt, die 'forestieri' hätten nun mal andere Religionen, Gewohnheiten und Traditionen: Sie kämen aus Rumänien, China, Indien, Polen, dem Senegal und Marokko, wo sie unter freiem Himmel lebten, mit den Händen aßen, sich auf Eseln und Kamelen fortbewegten und Frauen wie Sklavinnen behandelten (Lakhous 2010: 51). Den bekennenden Berlusconi-Anhänger und wegen einseitiger Berichterstattung verurteilten Journalisten Emilio Fede, eine empirische Person des italienischen Mediengeschehens, zieht Benedetta heran, wenn sie erklärt, mit den "barche cariche di clandestini" (ebd.: 51), die jede Woche im Fernsehen zu sehen seien, kämen auch Krankheiten wie die Pest und Malaria nach Italien. Aber, zu ihrem offensichtlichen Bedauern, höre ja niemand auf Fede (ebd.: 51). Sie reproduziert Vorurteile, die durch ihre Überspitzung ins Komische driften, in den Grundannahmen aber vielen Leser\*innen vertraut sein dürften. Gleichzeitig betont Benedetta jedoch, wie sämtliche Befragte italienischer Herkunft (einzig Stefania, die Frau Ahmeds, bildet hier eine Ausnahme), keine Rassistin zu sein (ebd.: 50f.); eine formelhafte Versicherung, entlarvt als hohle Phrase, die als Teil des Stereotyps gelten kann. Die besonders aus dem Fernsehkonsum gespeiste, unreflektierte Reproduktion und *ad absurdum* geführte Steigerung von medial verbreiteten, invektiv grundierten Aussagen werden hier kritisch aufs Tapet gebracht. Außerdem wird die Verantwortung, welche den Medien als wirklichkeitsprägenden Machtorganen zukommt, in den Vordergrund gerückt. Iqbal moniert die auf Skandale und Dramen fokussierte Berichterstattung, wenn er feststellt, dass er dem Fernsehen nicht mehr traut, denn:

Quando sento quello che si dice di brutto su piazza Vittorio mi viene un dubbio: mi chiedo se davvero stiano parlando dello stesso posto dove vivo da dieci anni oppure del Bronx che vediamo nei film polizieschi (ebd.: 65).

Sensationsgier funktioniert als ein Antrieb medial generierter Invektivität: Die durch Migration geprägten Viertel werden als von Delinquenz durchdrungene Ghettos gezeigt – eine Darstellungsweise, die Ängste schürt und Vorurteile zu bestätigen scheint.

---

<sup>13</sup> Es handelt sich um einen Moderator, dessen Neutralität infrage gestellt wurde und der in dem Ruf steht, speziell Berlusconi und dessen Regierung hofiert zu haben.

### **3 Fazit**

Es sei noch einmal in Erinnerung gerufen, dass Lakhous' Texte in abgeänderter Version sowohl in arabischer als auch in italienischer Sprache erschienen sind. Sie vermitteln spielerisch eine Nähe zwischen den Kulturen, wodurch sie einen Raum des Dialogs und der Begegnung eröffnen: der Begegnungen der Figuren, aber auch der Begegnung von Leser\*innen mit Figuren verschiedener kultureller Hintergründe. Der Roman wird zum "locus", in dem eine "location" erzählt wird (Parati 2010: 432). Es handelt sich um übersetzende Texte, einerseits, weil sie aus einer Sprache in eine andere übertragen werden, andererseits im metaphorischen Sinn, weil kulturelle Formen, Werte und Denkmuster in einen anderen Kontext überführt werden. Ansichten über eine homogene nationale Identität, nationale Geschichte und Nationalsprache werden problematisiert, Heterogenität als historisches Kontinuum postuliert. Unterkomplexe Wahrheiten und invektiv kodierte Stereotypen werden als solche entlarvt. Die provokative Zurschaustellung von invektiv gesättigten Klischees und karikaturesken Figuren in beinahe skurril anmutenden Szenarien, die sich in einem symbolisch verdichteten Raum abspielen, ist dabei essentielles Mittel. Die Literatur erfüllt hier eine vermittelnde Funktion: Normative Diskurse werden infrage gestellt, eine alternative Kommunikation angeboten. Die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem wird nicht im Rahmen einer Literatur der Betroffenheit mit pädagogisch-moralischem Anspruch problematisiert, sondern mithilfe des Komischen als durchlässig und nahezu arbiträr ausgewiesen. Die ironische Brechung, welche durch die Multiperspektivität und die Anordnung der Stimmen erzeugt wird, öffnet eine Metaebene, einen reflexiven Raum, in dem eine Neuverhandlung denkbar erscheint. Humor erweist sich als wichtiger Modus der kulturellen Übersetzung – und der Wirklichkeitskonstruktion: Das gemeinsame Lachen über (scheinbare) Schwächen, Missverständnisse und Widersprüche zeigt Ähnlichkeiten auf und ist in der Lage, eingefahrene Dichotomien aufzuweichen. Humor dient als Katalysator, als Weg zur Emanzipation – gerade durch das Vermeiden des offen moralisierenden Zeigefingers dürfte dem Roman ein solcher Erfolg zuteilgeworden sein. Ein aufforderndes Moment wohnt dem Text selbstverständlich dennoch inne, der in typisch satirischer Manier Kritik an gesellschaftlichen Missständen übt, sie in komischer Form zur ästhetischen Darstellung bringt und implizit den Appell lanciert, sie zu beheben (Zymner 2017: 21). Im Stil der *Commedia all'italiana* werden im Text Komik und Ernst verknüpft – die Tragik

zeigt sich hinter den Berichten der Charaktere, besonders deutlich aber am Schicksal des Protagonisten. Der Text führt, trotz der bewiesenen Unschuld Ahmeds, analog zu den intermedial bemühten Genreanleihen eben nicht zu einem reinen Happy End: "Nella commedia all'italiana può considerarsi lieto al massimo qualche finale che proprio lietissimo non è [...]" (Giacovelli 1995: 10). In der Figur Ahmeds spielt Lakhous vielmehr mit der Konstrukthaftigkeit von Identitäten, mit ihrer Fluidität und Prozessualität, die im Kontrast zu den karikaturesk gezeichneten Persönlichkeiten der Vernommenen besonders anschaulich wird. Die Komik des Textes jedenfalls bleibt stets eng mit der Parodierung und Ironisierung invektiver Konstellation verwoben, denn "irony can create doubt" (Esposito 2012: 426). Denk- und Deutungsmuster können mitsamt den ihnen immanenten Widersprüchen offengelegt und so zur Neuverhandlung ausgeschrieben werden. Das kollektive Lachen über politische Einstellungen und stereotype Vorannahmen, über kulturelle Eigenheiten, Konzepte wie 'Nation' und die Absurditäten rassistischen Gedankenguts intendiert das Aufweichen von Grenzen und den Abbau von Vorurteilen. Die textuell hergestellte Synchronie zwischen den Beteiligten lässt einen Blick auf eine Gesellschaft erhaschen, in der kulturelle Diversität nicht nur möglich, sondern erstrebenswert scheint. Der Unterschied zwischen toleranten Menschen und Rassisten, fasst Iqbal zusammen, bestehe vor allem in dieser Regung: "Il razzista non sorride" (Lakhous 2010: 70).

### **Bibliografie**

- Ahmed, Sara (2000): *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. London / New York: Routledge.
- Arend, Elisabeth (2017): "Italienische Literatur", in: Götttsche, Dirk / Dunker, Axel / Dürbeck, Gabriele (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: J.B. Metzler, 386–389.
- Bachmaier, Helmut (Hg.) (2005): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam.
- Bachmaier, Helmut (2012): "Warum lachen die Menschen? Über Komik und Humor", in: ders. (Hg.): *Lachen macht stark: Humorstrategien*. Göttingen: Wallstein, 9–23.
- Bachmann-Medick, Doris (2012): "Culture as Text. Reading and Interpreting Cultures", in: Neumann, Birgit / Nünning, Ansgar (Hg.): *Travelling Concepts for the Study of Culture*. Berlin: de Gruyter, 99–118.

- Bachtin, Michael M. (1979): "Das Wort im Roman", in: ders. (Hg.): *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 254–300.
- Bergson, Henri (2011): *Das Lachen: ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Hamburg: Felix Meiner. [1900]
- Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg.
- Blödorn, Andreas / Langer, Daniela (2006): "Implikationen eines metahorischen Stimmbegriffs: Derrida - Bachtin - Genette", in: Blödorn, Andreas / Langer, Daniela / Scheffel, Michael (Hg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin / New York: De Gruyter, 53–82.
- Bosco, Alessandro (im Druck): "Salsicce in salsa postcoloniale. La riscrittura della Commedia all'italiana in un racconto di Igiaba Scego", in: Schöpp, Frank / Thiele, Sylvia (Hg.), *Kultursprache Italienisch. Eine Standortbestimmung*. Stuttgart: Ibidem.
- Bourdieu, Pierre (2017): *Sprache. Schriften zur Kulturosoziologie. Herausgegeben von Franz Schultheis und Stephan Egger*. Berlin: Suhrkamp.
- Broggi, Paolo (2006): *Amara Lakhous, tra Gadda e la Cabilia*. [<https://www.edizioni-onio.it/review/27>, 27.11.2019].
- Burns, Jennifer (2013): *Migrant Imaginaries Figures in Italian Migration Literature*. Oxford: Peter Lang.
- Ellerbrock, Dagmar / Koch, Lars / Müller-Mall, Sabine / Münkler, Marina / Scharloth, Joachim / Schrage, Dominik / Schwerhoff, Gerd (2017): "Invektivität – Perspektiven eines neuen Forschungsprogramms in den Kultur- und Sozialwissenschaften", in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 2, 2–24.
- Esposito, Claudia (2012): "Literature is language. An interview with Amara Lakhous", in: *Journal of Postcolonial Writing* 48, 418–430.
- Febel, Gisela (2012): "Postkoloniale Literaturwissenschaft. Methodenpluralismus zwischen Rewriting, Writing back und hybridisierenden und kontrapunktischen Lektüren", in: Reuter, Julia / Karentzos, Alexandra (Hg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 229–247.
- Fludernik, Monika (2018): "Ideology, Dissidence, Subversion. A Narratological Perspective", in: Dwivedi, Divya / Skov Nielsen, Henrik / Walsh, Richard (Hg.): *Narratology and Ideology: Negotiating Context, Form, and Theory in Postcolonial Narratives*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Giacovelli, Enrico (1995): *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*. Nuova ed., riveduta e aggiornata. Roma: Gremese.

- Grutman, Rainier (2018): "Translation that dare not speak its name: Amara Lakhous as an ambivalent self-translator", in: *The Translator*, 1–18.
- Kindt, Tom (2017): "Komik", in: Wirth, Uwe (Hg.): *Komik: ein interdisziplinäres Handbuch: mit 45 Abbildungen*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2–6.
- Koch, Lars (2015): "Die Ethno-Comedy – Lachen an den Rändern der 'Leitkultur'", in: Diekmannshenke, Hans-Joachim / Neuhaus, Stefan / Schaffers, Uta (Hg.): *Das Komische in der Kultur*. Marburg: Tectum, 465–481.
- Lakhous, Amara (2010<sup>2</sup>): *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio Romano*. Roma: Edizioni e/o. [2006]
- Lusetti, Chiara (2017): "Provare a ridirsi: L'autotraduzione come tappa di un processo migratorio in Amara Lakhous", in: *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 109–127.
- Mauceri, Maria Cristina (2013): "Riso amaro? L'umorismo come rimedio contro il razzismo in Lakhous, Wadia e de Caldas Brito", in: Frabetti, Anna / Toppan, Laura (Hg.): *Scrivere altrove. Letteratura e migrazione in Italia*. Strasbourg: Université de Strasbourg, 69–82.
- Parati, Graziella (2010): "Where Do Migrants Live? Amara Lakhous's 'Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio'", in: *Capital City: Rome 1870-2010*. Tempe: Arizona State University, 431–446.
- Specht, Theresa (2011): *Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2008): *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien / Berlin: Turia + Kant. [1988]
- Wagner, Birgit (2012): "Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept", in: Babka, Anna / Malle, Julia / Schmidt, Matthias (Hg.): *Dritte Räume*. Wien: Turia + Kant, 29–42.
- Wagner, Moritz (2017): *Babylon-Mallorca. Figurationen des Komischen im deutschsprachigen Exilroman*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Wilson, Rita (2017): "Beyond Self-Translation: Amara Lakhous and Translingual Writing as Case Study", in: Castro, Olga / Mainer, Sergi / Page, Svetlana (Hg.): *Self-Translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*. London: Palgrave Macmillan, 241–264.
- Zymner, Rüdiger (2017): "Satire", in Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 21–25.