



PROJECT MUSE®

---

Transnationale Erinnerungen in Vladimir Vertlib's Stück  
*ÜBERALL NIRGENDS lauert die Zukunft* (2016)

Petra S. Fiero

Journal of Austrian Studies, Volume 51, Number 4, Winter 2018, pp. 1-24  
(Article)

Published by University of Nebraska Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/oas.2018.0057>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/715201>

# Transnationale Erinnerungen in Vladimir Vertlibs Stück *ÜBERALL NIRGENDS lauert die Zukunft* (2016)

Petra S. Fiero

Wer das Fremde, das andere, kennen lernen möchte, braucht nicht nach Indien oder Lateinamerika zu fahren, wie es viele tun, die ständig auf der Suche sind und dabei doch nur sich selbst nicht finden können. Es genügt, wenn sie ein Flüchtlingslager besuchen. Ich behaupte sogar, man müsse nicht einmal so weit gehen: man braucht nur die Straße zu überqueren und die Augen offen zu halten.

—Vladimir Vertlib, *Spiegel im fremden Wort*, 170

## **Nationalstaaten, nationale Literatur und transnationales Gedächtnis**

Vladimir Vertlib beschreibt in seinem jüngst erschienenen Essay “Die reaktionäre Utopie”, wie ihm vor kurzem in einem sozialen Netzwerk zum Thema “offene Gesellschaft” von einem “gebildeten Herrn” Folgendes vorgeworfen wurde:

Meine ‘Rhetorik’ sei die ‘eines Gestrandeten, der nun völlig ent wurzelt, heimatlos, die schlechteste aller Möglichkeiten ergreift, mit dem eigenen Schicksal fertig zu werden: es zum Ideal erklären. Und Leute, die eine echte Heimat, Sprache und Kultur besitzen und weiter darin leben möchten, als Hinterwäldler zu bezeichnen.’ (1)

Nichts liegt Vertlib ferner, als seine zehnjährige Migrationserfahrung mit zwölf Zwischenstationen jemandem als “Lebensmodell” zu empfeh-

len. Was Vertlib getan hatte, um eine solch vehemente Reaktion zu erzeugen, war lediglich darauf hinzuweisen, dass “Nationalstaaten im klassischen Sinne der Vergangenheit angehören, dass Identität und Kultur niemals etwas Statisches, sondern grundsätzlich—auch ohne Zuwanderung oder die Ankunft von Flüchtlingen—Einflüssen von außen und einer steten Veränderung unterworfen seien” (1). Im Rest des Essays beschreibt Vertlib, wie viele Menschen in Österreich wie der Herr oben, dem andere Teilnehmer des Blogs sofort beistimmten, trotz der Fortschritte, die das Land in Bezug auf Inklusivität in den letzten Jahrzehnten gemacht hat, einem rückwärtsgewandten Fundamentalismus anhängen. Die Ängste, die mit der Flüchtlingskrise, Terrorgefahr, und der Migrations- und Asylpolitik einhergehen, vor allem aber der befürchtete Machtverlust der “alten Eliten” machten Vertlib zufolge die Gesellschaft anfällig für einen Backlash, der auf jeden “Modernisierungsschub” käme und der sich in der Wut “auf Feministinnen und ‘Quotenfrauen’, auf den ‘Genderwahn’ und auf die politisch korrekte Sprache, auf Migranten, Flüchtlinge, Minderheiten, auf Linke und ‘Kulturmarxisten’, auf sozial Schwache, auf Künstler und Intellektuelle und die liberalen Medien und im besonderen Maße auf Muslime” entlade (3). Trotz der ungerechtfertigten Angriffe und trotz des Rechtsrucks, der zurzeit durch das Land geht, beschließt Vertlib den Essay mit dem Entschluss, sich dafür einzusetzen, diese reaktionären Utopien durch kontinuierliche Dialoge mit radikal Andersdenkenden zu bekämpfen in der Hoffnung, einige von ihnen zum Umdenken zu bewegen.

Felix Kampel untersucht in seiner Studie *Peripherer Widerstand. Der neue Nationalismus im Spiegel jüdischer Gegenwartsliteratur* Einzelwerke von vier Autoren—Robert Menasse, Maxim Biller, Lena Gorelik und Olga Grjasnowa—in Bezug auf ihre starke Ablehnung des nach der deutschen Fußballweltmeisterschaft 2006 neu erstarkten Nationalismus und ihre Propagierung eines Transnationalismus, der sich an Europa orientiert.<sup>1</sup> Vladimir Vertlib kann definitiv in diese Reihe von SchriftstellerInnen eingeordnet werden, was der letzte Tagebucheintrag in seinem Text “Let’s go Europe!” bezeugt. Dort appelliert er an die Menschen, die das “Projekt Europa” vorzeitig aufgegeben haben, trotz der vielen Anfangsschwierigkeiten der EU, die er bereitwillig zugibt, nicht das Handtuch zu werfen:

Trotz alledem: Stellt euch vor, wie Europa heute aussehen würde, wenn es keine EU gäbe. Wie viele Flüchtlinge wären im Meer er-

trunken? Wie viele von ihnen wären zwischen Stacheldrahtzäunen gefangen? Es gäbe kein Camp an der österreichisch-deutschen Grenze in Salzburg, und viele der Menschen, denen so viele andere und ich geholfen haben, wären schon tot oder dem Hunger nahe. (149–50)

Für Dan Diner, dessen Aufsatz „Imperiale Residuen“ von Kampel zitiert wird, liegt auf der Hand, warum gerade die Erfahrung der transnationalen, multilingualen, vorwiegend urbanen und mobilen Juden, die für die oben genannten reaktionären Kräfte ein Dorn im Auge sind, für Europa ausschlaggebend sein könnte:

Ihre Lebenswelten auf dem Kontinent lagen jenseits jener Organisationsform, die in der Regel als Nationalstaat bezeichnet wird. Die jüdischen diasporischen Lebenswelten entsprachen den Strukturen multinationaler Imperien bei weitem mehr als den homogenen und dadurch assimilatorisch geneigten Nationalstaaten, so liberal sie sich auch geben mochten. (Diner 261, zitiert in Kampel 28)

In Bezug auf Literatur ist hier Vladimir Vertlibs Forderung schon im Jahre 2007 zu sehen, die Werke von SchriftstellerInnen mit einem migratorischen Hintergrund nicht als Bereicherung der nationalen Literatur, sondern als solche, die Normalität erst herstellen, zu betrachten, was von einem neuen Selbstbewusstsein dieser AutorInnen zeugt, die nicht länger nur als exotische, an der Peripherie wirkende Außenseiter wahrgenommen werden wollen. So meint Vertlib in seiner 1. Dresdner Poetikvorlesung „Die Erfindung des Lebens als Literatur. Emigration und ‘autobiographisches’ Schreiben“:

Meiner Einschätzung nach impliziert ‘Bereicherung’ jedoch, dass zum Normalzustand etwas Zusätzliches, Wertvolles hinzukommt. Literatur sollte aber, wie jede Kunst, die kulturelle und gesellschaftliche Vielfalt eines Landes in seiner Gesamtheit abbilden. Die Welt der Zuwanderer mit ihren Besonderheiten und Perspektiven, ihre kulturelle und sprachliche Verortung sind Teil dieser Normalität. Wenn es demnach keine Literatur von Zuwanderern gibt, wenn diese besondere Perspektive fehlt, so wie es im deutschsprachigen Raum bis vor nicht allzu langer Zeit der Fall war, dann herrscht ein Mangel, eine Anomalie.<sup>2</sup>

In einem historischen Abriss über die Geschichte der Zuwanderer in Österreich kommt Vladimir Vertlib aber zu dem Schluss, dass die Einheimischen nur wenig Interesse an der Geschichte und Kultur der Migranten gezeigt hätten, was mit ihrer eigenen unstabilen von der unaufgearbeiteten Vergangenheit geprägten Identität zusammenhinge:

Wenn ein Land—wie Österreich in jener Zeit—sich über die eigene Identität nicht sicher und wenn die eigene Geschichte ein Trauma ist, über das man am besten gar nicht oder nur in Andeutungen und Euphemismen spricht, wenn es Lügen und Wahrheiten mischt und bald selbst nicht mehr weiß, was davon gelogen oder erfunden ist, wird es sich nicht ernsthaft mit der Befindlichkeit und der Perspektive von Fremden auseinandersetzen, die plötzlich im selben Viertel leben oder in die Nachbarwohnung einziehen. Um sich den Fremden, den anderen zu stellen, braucht man Selbstsicherheit, Kraft und einen festen Boden unter den Füßen. (*SifW* 110–11)

Vertlibs Anliegen ist es, seine Perspektive einzubringen, Geschichten zu erzählen, in denen sich sein Publikum wiederfinden kann, und auf universelle Themen wie Migration, Ausgrenzung, Antisemitismus und in jüngster Zeit auch auf durch die Flüchtlingskrise bedingte Konflikte in der Gesellschaft aufmerksam zu machen. Dagmar Lorenz, die in ihrem aufschlussreichen Artikel “Vladimir Vertlib, a Global Intellectual. Exile, Migration, and Individualism in the Narratives of a Russian Jewish Author in Austria” von 2008 einen Überblick über Vladimir Vertlibs Werk gab, erkannte schon früh die Tatsache, dass es sich hier um einen globalen Intellektuellen handelt, dem nationale Grenzen zu eng sind und dessen Blick schon immer transnational ausgerichtet war. Durch das ganze Werk Vertlibs ziehen sich Erfahrungen und Erinnerungen seiner Charaktere, oft russisch-jüdische Einwanderer oder deutsche Juden verschiedener Generationen, die die Idee eines nationalen Gedächtnisses, das Momente der Schuld und Scham ignorieren will, in Frage stellen oder vielmehr ergänzen und erweitern. So hat er bewusst eine Episode über die Belagerung von Leningrad im 2. Weltkrieg in seinen Roman *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* eingefügt, weil er die Aufmerksamkeit seines deutschsprachigen Publikums auf diese im nationalen Bewusstsein unterdrückte Episode lenken wollte.<sup>3</sup> Die Erzählungen seiner Eltern, die als Kleinkinder diese Belagerung mitmachen mussten und zeit ihres Lebens davon geschädigt waren, haben ihn stark geprägt und de-

ren literarische Verarbeitung ist nun Teil der österreichischen Literatur.<sup>4</sup> Die Gedächtnisforscherin Aleida Assmann schreibt in ihrem Artikel “Kollektives Gedächtnis”:

Erst allmählich bilden sich neue Formen einer kollektiven Erinnerung, die nicht mehr in die Muster einer nachträglichen Heroisierung und Sinnstiftung fallen, sondern auf universale Anerkennung von Leiden und therapeutische Überwindung lähmender Nachwirkungen angelegt sind. Damit verbunden kommt es auch zu einer neuen Bearbeitung der Schuld der Täter in der Erinnerung der Nachkommen, die die dunklen Kapitel ihrer Geschichte nicht mehr mit Vergessen übergehen können, sondern sie im kollektiven Gedächtnis stabilisieren und ins nationale Selbstbild integrieren. (2)

In dem Theaterstück *ÜBERALL NIRGENDS lauert die Zukunft*, das hier untersucht werden soll, tritt die Komplexität von Erinnern und Schuld zutage, indem ein jüdischer Autor an den Holocaust, die DP-Camps und die Pogrome in Polen in der unmittelbaren Nachkriegszeit erinnert, gleichzeitig aber auch durch das Aufeinandertreffen zwischen Flüchtlingen aus dem Mittleren Osten, wo Antisemitismus grassiert und die Juden als Vertreiber und Mörder der arabischen Bevölkerung gehasst werden, Fragen aufwirft, wie man mit diesen Verletzungen umgehen kann. Die Dialoge zwischen dem von syrischen LaienschauspielerInnen gespielten “Chor der Schutzsuchenden”, dem “Chor der Bürger”, und zwischen den Individuen, die Repräsentanten dieser Geschichte sind, finden im Rathaus und vor einer Flüchtlingsunterkunft in “einer Stadt in Deutschland oder Österreich” vor einem Publikum statt, das aus Einheimischen, Flüchtlingen und Personen mit Migrationshintergrund besteht, und bewirken eine Bewusstseinerweiterung auf allen Seiten. In Gesprächen mit dem Publikum und Schulklassen, die die Regisseurin und der Autor nach den Aufführungen hielten, kamen diese oben genannten Themen zur Sprache.<sup>5</sup> Assmann bringt in ihrem Artikel “Transnational Memories” zum Ausdruck, dass durch die Migrationsbewegungen im 21. Jahrhundert historische Bezüge hergestellt werden, die unter anderen Umständen nie entstanden wären:

‘Trans’ stands of course for ‘transit’, emphasising movement in space across national borders, but it also stands for ‘translations’, the cul-

tural work of reconfiguring established national themes, references, representations, images and concepts. Nations are not elided in this transnational perspective, but they are symbolically and politically recast. They are imagined differently as inherently and externally relational, embedded and contextualised, always implicated in and partaking of larger processes and changes. (547)

Im Folgenden soll anhand der Gedächtnistheorien von Aleida Assmann und Michael Rothberg, der das Konzept des “multidirectional memory” entwickelt hat, gezeigt werden, inwiefern Vladimir Vertlibs Theaterstück eine solche neue Form des transnationalen Gedächtnisses entwirft. Ich hatte im August 2017 die Gelegenheit, den Autor in einem längeren Gespräch zu seinem Einsatz als Flüchtlingshelfer zu befragen und Hintergrundinformationen über dieses Stück einzuholen, die ebenfalls in die Analyse eingehen werden.

Als sich die Flüchtlingskrise im Herbst 2015 zuspitzte und tausende von Flüchtlingen in Salzburg, dem Wohnort von Vladimir Vertlib, landeten, arbeitete er von Ende September 2015 bis Anfang Februar 2016 als freiwilliger Helfer der Caritas und der Gruppe “Helferz” vor allem in der Asfnag,<sup>6</sup> einer alten zu einem Flüchtlingslager umfunktionierten Autobahnmeisterei, und dem Camp Grenze. Aus dieser Erfahrung entstanden zwei Texte, der oben bereits erwähnte Sachtext “Let’s go Europe!” mit tagebuchartigen Reflexionen über sein Engagement als Helfer, die Bebänderung der Flüchtlinge zum Zwecke der Gruppenbildung,<sup>7</sup> und über Grenzen im Allgemeinen und Spezifischen mit Rückblenden an Vertlibs eigene Migrationserfahrung. Der zweite Text ist das kurze Theaterstück in 11 Szenen *ÜBERALL NIRGENDS lauert die Zukunft* (2016), das die österreichische Regisseurin Christa Hassfurther bei Vladimir Vertlib in Auftrag gegeben hat und das im April 2016 in der ARGEkultur in Hallein und Salzburg, in mehreren Schulen und auch beim Jula-Festival in München, einem Theater- und Musikfestival, das von der russischsprachigen Jugend in Deutschland organisiert wird, aufgeführt wurde, dort allerdings mit reduzierter Besetzung.<sup>8</sup> Der Titel des Theaterstückes, der ein räumliches Paradox und eine zeitliche Dimension in sich birgt, spiegelt die ungewisse Zukunft der Flüchtlinge—mit der Spannung zwischen Hoffnung und Bedrohung—in der Übergangphase wider, in der sie sich gerade befinden.

Da es kein publiziertes Skript des Stückes gibt, soll hier zunächst in groben Zügen der Inhalt wiedergegeben werden.<sup>9</sup> Die Regisseurin Christa

Hassfurther wollte eigentlich ein Stück über das Displaced Persons-Camp, das sich in Hallein befand, inszenieren, wobei Vertlib die Idee hatte, einen ehemaligen zurückgekehrten jüdischen Lagerinsassen auf den Antisemitismus der großen türkischen Bevölkerung dort treffen zu lassen.<sup>10</sup> Als jedoch die Flüchtlingskrise 2015 immer größere Ausmaße annahm, wusste er, dass er einen aktuellen Bezug herstellen musste und wählte das Aufeinandertreffen des einstigen DP-Camp Insassen David mit den syrischen und irakischen Flüchtlingen, angeführt von Ibrahim, einem syrischen Professor, die nun im selben Lager auf ihre Weiterfahrt oder einen positiven Asylbescheid warten. David will die sterblichen Überreste von Hanna, seiner ersten Liebe, die an Entkräftung gestorben ist und die er im Garten des Lagers begraben hat, in die heilige Erde nach Israel überführen. Diesen Wunsch darf er ihr aber erst erfüllen, wenn Israel so wird, wie das Liebespaar es sich erträumt hatte. Die Flüchtlinge, meist Muslime, aber auch Assyrer—Christen aus dem Irak—finden sich an diesem Ort nach ihrer horrenden Überfahrt übers Mittelmeer ein, die in der Mitte der Aufführung pantomimisch nachgestellt wird. Den Boden der Bühne bildet ein Netz von Stangen, die zum Stolpern einladen und die konkreten Schwierigkeiten der weiten Reise der Flüchtlinge versinnbildlichen, wie das Überqueren der Grenzen verschiedener Länder, die bürokratischen Hürden und die gemischten Gefühle, die ihnen in Europa entgegenschlagen.<sup>11</sup> So manipuliert der professionelle Betreuer Viktor die Emotionen seiner Schützlinge für seine eigenen egoistischen Ziele, indem er zunächst Kinder in der politisch korrekten Melange fotografiert, um damit Werbung für seine Organisation zu machen, sie auf seine Facebook-Seite zu posten und einen Kalender herauszugeben. Gleich danach aber droht er den Flüchtlingen, sie könnten jederzeit wieder abgeschoben werden, nur um traurige Fotos zu bekommen. Es geht ihm mehr um die Kommerzialisierung der Flüchtlingskrise für seine Organisation als um die Menschen selbst.

Der Chor der Flüchtlinge erzählt in Rückblenden von ihrer gefährlichen Reise, nur um zu erkennen, dass die "Friedensliga für ein islamfreies Europa", der Pegida nachgebildet, und Rechtsradikale der ARGE Borderline die Grenzen schließen wollen, um Leute wie sie nicht aufnehmen zu müssen. Die völlig überwältigte Bürgermeisterin, der Innenministerin Johanna Mikl-Leitner nachempfunden, die ihr Fähnlein nach dem Winde dreht, nur um politisch zu punkten und die ihr Image sowohl bei den "Gutmenschen" als auch den Rechtsradikalen aufpolieren will, instrumentalisiert wie der Betreuer Viktor die Flüchtlinge für ihren transkulturellen Event, in dem das

Stück kulminiert. Am Ende zäunen die Extremisten die Flüchtlinge ein, die sich aber in einem Akt des Widerstands von diesen Fesseln befreien.

### Gedächtnisse im Wettbewerb und Versöhnung

Wie Michael Rothbergs Konzept des “multidirectional memory” bei den Erinnerungen von David und der Palästinenserin Samar fruchtbar gemacht werden kann, soll Gegenstand der folgenden Analyse sein. Dieses gemeinsame Erinnern untergräbt die Tendenz des nationalen Gedächtnisses, dass verschiedene Gruppen ihre Opfergeschichte als die schlimmste sehen und es so zum Wettbewerb des Opferseins kommen könnte.

In contrast, pursuing memory’s multidirectionality encourages us to think of the public sphere as a malleable discursive space in which groups do not simply articulate established positions but actually come into being through their dialogical interactions with others; both the subjects and spaces of the public are open to continual reconstruction. (5)

Der transitorische Raum des Flüchtlingsheims fungiert in *ÜBERALL NIRGENDS lauert die Zukunft* als Ort und Hort verschiedener transnationaler Erinnerungen, wo diese Dialoge, die etablierte Meinungen und Positionen hinterfragen, ausgetragen werden und zu einer neuen Sichtweise nicht nur der Charaktere im Theaterstück, sondern auch des Publikums führen.<sup>12</sup>

David hatte als Fünfzehnjähriger versucht, nach dem Krieg in seiner Heimat Polen wieder Fuß zu fassen, wobei ihm ein ehemaliger Nachbar half, der überlebt hatte und sich um ihn kümmerte:

DAVID. [ . . . ] Bis sie wiederkamen und ihn ermordeten.

IBRAHIM. Wer?

DAVID. Die Antisemiten, die Verbrecher.

IBRAHIM. Nach dem Krieg?

DAVID. Sie gingen wieder auf uns los. Ein Pogrom—ja, ja, nach dem Krieg. Sie brachten mich ein zweites Mal um. Danach war ich tot, da drinnen war alles leer. Bis ich Hanna traf. (19)

Für Ibrahim ist diese Geschichte neu; er ist erstaunt über diesen doppel-

ten Versuch, David zu töten und lernt etwas über die Verfolgung der Juden im Nachkriegspolen, was ihn seinen Gesprächspartner in anderem Licht zeigt. Das geschieht aber nur, indem er nachfragt und während des ganzen Stückes Interesse an dem "Warum" der Rückkehr Davids zeigt. Auf diese Opfergeschichte folgt nun die von Samar, Ibrahims Tochter palästinensischer Herkunft, die David ein Foto von dem Haus in Haifa zeigt, in dem ihre Großmutter geboren wurde, aus dem sie aber von Juden vertrieben wurde. Samar widerfährt das gleiche Schicksal wie ihren mütterlichen Vorfahren, die in syrischen Flüchtlingslagern lebten, indem sie sich nun selbst in so einer Unterkunft in Europa wiederfindet.<sup>13</sup> Auf Samars verbitterte Anklage—gegen ihn als Repräsentanten der Juden gerichtet—eskaliert David mit einer weiteren vor zehn Jahren in Israel stattgefundenen Geschichte, in der wiederum Juden die Opfer sind, die vor der Hisbollah in den Süden flohen, worauf die Araber nach einem Beschuss der Israelis in den Norden flohen. David geht hier in die Defensive und kontert mit den Worten "Ich habe niemanden vertrieben" (19), was der Chor mit antisemitischen Bemerkungen auf Arabisch kommentiert. Aus Angst, dass Juden als Sündenböcke für alles Übel herhalten müssen, schreit David ihnen zu: "Es waren aber nicht die Juden, die euch jetzt verfolgt und vertrieben haben, nicht wahr?" (19). Trotz dieser gegenseitigen Beschuldigungen findet ein Reflektionsprozess bei David und den Flüchtlingen statt. In Szene 10 gibt David nämlich zu, dass er nach seiner Ankunft in Israel sehr wohl an der Vertreibung und Tötung der Araber beteiligt war: "Ich wollte kein DRITTES Mal umgebracht werden. Sie hätten uns ermordet. IHR hättet uns ermordet! Aber es gibt kein Recht im Unrecht, kein Vergessen, und Schuld lässt sich nicht teilen. Vielleicht ist es meine Strafe, dass ich noch lebe" (25). Durch dieses offene Schuldbekenntnis und die Erklärung des Kontextes, warum er diese Taten begangen hat, vor allem aber durch das Erzählen seiner bewegenden Liebesgeschichte mit Hanna ist ein Damm gebrochen und er erweckt die Empathie seiner Zuhörer aus dem Mittleren Osten, die Gemeinsamkeiten ihrer Geschichten mit denen von David erkennen. Durch sein Flehen an die Urenkel dieses so lange andauernden Konfliktes in seinem Land will er sie ermahnen, den Kreislauf der Gewalt und Gegengewalt zu durchbrechen: "Sorgt dafür, dass ich Hanna nicht umsonst nach Jerusalem gebracht habe! Schafft in diesem Land Frieden und ein menschenwürdiges Leben für alle" (26). In einer Geste der Solidarität versuchen die Flüchtlinge daraufhin, die Überreste von Hanna für ihn im Garten mit Spaten und Schaufeln—im Theater durch Holzstöcke stilisiert—

auszugraben, wobei sie in einen immer frenetischer werdenden Rhythmus verfallen, der plötzlich abbricht (“Stöckeaktion”). Man ist versucht, bei dieser imposanten Szene durch die Erwähnung der Spaten und das Graben in der Erde an Celans “Todesfuge” zu denken, nur dass hier nicht der Kommandant den Juden befiehlt, ihr eigenes Grab zu schaufeln, sondern eine Umkehrung des Motivs stattfindet. Statt die Juden und damit die Erinnerung an sie und ihre Vergangenheit zu begraben, wird sie hier wortwörtlich in Form eines Opfers der Shoah von den heutigen Flüchtlingen ausgegraben und dem Shoah-Überlebenden zusammen mit deren eigenen Memorabilien und Habseligkeiten mit folgenden Worten überreicht: “Wir finden sie. Es ist unser Geschenk: das Geschenk der Flüchtlinge von heute an den Flüchtling von vorgestern” (26). Es bewahrheitet sich hier das, was Rothberg in Bezug auf Erinnerungen festgestellt hat: “Memories are not owned by groups—nor are groups ‘owned’ by memories. Rather, the borders of memory and identity are jagged; what looks at first like my own property often turns out to be a borrowing or adaptation from a history that initially might seem foreign or distant” (5).

David's Suche nach einem Gefühl im Flüchtlingslager, nämlich die Erinnerungen an seine erste Liebe vor Ort noch einmal vor seinem Tode wachzurufen und ihrer zu gedenken, ist zuende. Durch den Dialog mit den Flüchtlingen von heute stärkt er deren Geschichtsbewusstsein für die Leiden der Juden und erfährt seinerseits, dass sie sich in einer ähnlichen Situation wie er befinden. Andererseits haben ihn die Anklage Samars, von der er gelernt hat, wie sehr deren Vorfahren unter der Vertreibung durch die Israelis litten, und Hannas Gedicht “Vom Schweigen sprechen” zum öffentlichen Schuldbekennnis gebracht. Die poetische Stimme seiner verstorbenen Geliebten, die beteuert: “Es ist nicht alles Deine Schuld, David. Jeder trägt nur seine eigene Schuld, sie ist schwer genug.” (26) hilft ihm, nicht unter dieser Last zusammenzubrechen, sondern Frieden mit sich zu schließen. Vertlib's Stück erreicht somit zumindest auf der Bühne, wenn auch nicht in der Wirklichkeit das, was Aleida Assmann als Innovationen des kollektiven Gedächtnisses in der transnationalen Epoche, in der wir leben, ansieht:

Zu den wichtigsten Neuerungen gehört, dass nunmehr Vergeben und Vergessen ebenso entkoppelt sind wie Erinnern und Rächen. Vielmehr gilt, dass zwischen Tätern und Opfern heute gemeinsames Erinnern eine wesentlich bessere Grundlage für eine friedliche und

kommunikative Zukunft bildet als gemeinsames Vergessen. Die heilende Kraft des Vergessens [ . . . ] ist der ethischen Forderung der gemeinsamen Erinnerung gewichen. (“Kollektives Gedächtnis” 2)

Es bleibt zu hoffen, dass—obwohl utopisch—ein Dialog zwischen Palästinensern und Israelis, so wie er hier auf der Bühne stattfindet, d.h. in dem niemand als Sieger oder Verlierer hervorgehen muss, sondern in dem das Leiden beider Gruppen anerkannt wird, zu einem versöhnlichen Ende auch in der Realität führen möge.

### Parallelen zwischen Vergangenheit und Gegenwart

Michael Rothberg betont die anachronistischen Merkmale des Gedächtnisses, die in Vertlibs Stück dadurch wirksam werden, dass die Fehler der Vergangenheit nicht noch einmal begangen werden sollen: “Memory’s anachronistic quality—its bringing together of now and then, here and there—is actually the source of its powerful creativity, its ability to build new worlds out of the materials of older ones” (5–6). Erinnerungen verquicken Raum, Zeit und Kulturräume: “The model of multidirectional memory posits collective memory as partially disengaged from exclusive versions of cultural identity and acknowledges how remembrance both cuts across and binds together diverse spatial, temporal, and cultural sites” (11).

Indem der Shoah-Überlebende David auf die syrischen und palästinensischen Flüchtlinge von heute trifft, und Hannas poetische Stimme aus dem Jenseits Gedichte von dem persischen Dichter Rumi und der zeitgenössischen Autorin Ina Kolck-Tudt über Heimatverlust, Leiden, Schuld und Schweigen aufsagt, wird genau diese Überlagerung und Gleichzeitigkeit der Zeitebenen und des Raumes gewährleistet. Zarte musikalische Akzente werden mit Hilfe einer Flötenmelodie gesetzt, die rein akustisch auf Rumis zeitloses und bewegendes “Lied der Rohrflöte” einstimmen, das den universellen Trennungsschmerz einer Person, die die Heimat verlässt, thematisiert. Abdullah rezitiert die 1. Strophe dieses Liedes und Hanna greift es in der nächsten Szene auf. Der Schmerz, die Heimat zu verlassen, ist den Juden, die in der Diaspora über die ganze Welt verstreut wurden, Migranten, die aus vielerlei Gründen auswanderten und den heutigen Flüchtlingen, die den Kriegswirren entfliehen, widerfahren. Es ist eine universelle Erfahrung, die Migranten auf globaler Ebene verbindet und in der sich all jene

wiedererkennen, die die Heimat verloren oder aus ihr ausgewiesen wurden. In der Rezension im *Salzburger Wochenspiegel* streicht Veronika Zangl die Schicksalsgemeinschaft dieser scheinbar so unterschiedlichen Gruppen und Individuen hervor:

Dennoch zeigt sich relativ rasch, dass sich der Jude und die Moslems, Christen und all die anderen Konfessionen eigentlich ein Schicksal teilen. Im Laufe von *ÜBERALL NIRGENDS LAUERT DIE ZUKUNFT* eröffnen sich erschreckende Parallelen zwischen höchst aktueller Gegenwart und bereits zu oft in Vergessenheit geratener Vergangenheit. Gleichzeitig ist da aber immer auch ein Stückchen Hoffnung, feinsinnige Ironie und ergeben sich Chancen der Begegnung. (1)

Fotos können Zeit und Raum optimal überbrücken und die Regisseurin lässt, nachdem Ibrahim, Samar und David einander Bilder von ihren Familien zeigen und den Erinnerungen an die z.T. Verstorbenen nachhängen, den Chor der Flüchtlinge sich unter das Publikum mischen, um den ZuschauerInnen Fotos ihrer eigenen Familien und Freunde auf ihren Handys zu zeigen. Dadurch wecken sie Empathie, da jeder im Zuschauerraum ebenfalls Familienmitglieder und Freunde hat und sich vorstellen kann, was es bedeuten würde, sie zu verlassen oder zu verlieren. Vladimir Vertlib betonte in seinem Gespräch mit Timo Brandt genau diesen Aspekt:

[ . . . ] ich wollte die ZuschauerInnen darauf aufmerksam machen, dass Flucht und Vertreibung, dass Not und Elend, ein immer wiederkehrendes Phänomen ist und mit uns allen etwas zu tun hat, mit unserer Geschichte, mit den Familiengeschichten der meisten Einheimischen oder früher Zugewanderten, wenn man nur wenige Generationen zurückschaut. Die Flüchtlinge von heute sind unser Spiegel und unsere Projektionsfläche, sie haben mehr und viel unmittelbarer mit uns zu tun, als den meisten von uns bewusst ist. (1)

Das Aneinandervorbeireden zwischen der Journalistin und David, der auf ihre Frage nach den Zuständen in der Unterkunft über Läuse und Wanzen, und von den Todeszügen mit verriegelten Türen nach dem Krieg spricht, ist ein weiteres vorzügliches Beispiel des Überlappens der Zeitebenen. Sie denkt, er spricht von den heutigen Zügen in Ungarn, in denen die Flüchtlinge zusammengepfercht waren, er aber von den Deportationen während des Holocaust

(13). Der Zweck ist, auf Parallelitäten der Geschichte aufmerksam zu machen, damit sich menschenverachtende Fehlhandlungen der Vergangenheit nicht in der Gegenwart wiederholen.

Als Ibrahim auf Arabisch von seiner Flucht über die Grenze im tiefen Schnee erzählt, bei der ein Freund aus einem Lager im Libanon plötzlich einen Herzanfall bekam, starb und nicht anständig begraben werden konnte, übersetzt Samar diese bewegende Geschichte ins Deutsche. Es liegt hier nicht nur eine linguistische Gleichzeitigkeit des Berichts vor, sondern auch ein gleiches ästhetisches Empfinden. Das Besondere an dieser Geschichte ist nämlich, dass sich Ibrahim inmitten des schmerzhaften Verlustes seines Freundes an die Schönheit eines Gasthauses dort erinnert und diese als Anker benutzt, an dem er sich während all seiner bitteren Erfahrungen der Flucht festhalten konnte. David ist mit demselben Haus vertraut; nur hatte er es im Gegensatz zu Ibrahim auf seinem Weg in den Süden wahrgenommen. Wie die Fluchtbewegungen in Israel entgegengesetzt waren, so auch hier, doch die Ästhetik des Hauses, Symbol für Geborgenheit, Schutz und Obhut ist universell und spricht sowohl Ibrahim als auch David an. Für alle Menschen ist es wichtig, ihre Familienmitglieder und geliebte Menschen anständig begraben zu können. Dass weder Ibrahim noch David das Gefühl haben, die Toten rechtmäßig begraben zu haben, ist eine weitere Parallele dieser Szene. David hat zumindest den Kaddisch für Hanna gesprochen, Teil des jüdischen Beerdigungsrituals, hat sie aber nur notdürftig im Garten vergraben, und will nun nach Jahrzehnten, kurz vor seinem eigenen Tode zurückkehren, um ihre sterblichen Überreste nach Israel zu überführen und sie dort ihrem Wunsch gemäß zu bestatten.

### **Nationalistisches und rechtspopulistisches Gedächtnis**

Angela Merkels Versprechen "Wir schaffen das!" im Sommer 2015 und der Einlass von mehr als einer Million Flüchtlingen bis Jahresende ist verschiedenen Motivationen geschuldet. Ganz sicherlich basierte der Entschluss der Bundesrepublik Deutschland, das menschliche Elend, das durch die Flüchtlingsströme an den Tag getreten war, zu lindern, aber auf dem kollektiven Gedächtnis der Deutschen. Während des 2. Weltkrieges wurden einerseits viele Menschen aus Deutschland vertrieben und ins Exil gezwungen, andererseits wurden 12–14 Millionen ethnische Deutsche gegen Ende des 2. Weltkrieges aus anderen Ländern ausgewiesen. Trotzdem trat auf der

politischen Landschaft mit der zunehmenden Flüchtlingskrise vermehrt ein vehementer, tief verwurzelter Nationalismus auf. Diesen hatte in nicht geringem Ausmaße bereits Thilo Sarrazins Bestseller *Deutschland schafft sich ab* von 2010 geschürt, in dem es heißt: “Über die schiere Abnahme der Bevölkerung hinaus gefährdet vor allem die kontinuierliche Zunahme der weniger Stablen, weniger Intelligenten und weniger Tüchtigen die Zukunft Deutschlands” (11). Er warnte vor weiteren Migrationsschüben: “Eine weitere Masseneinwanderung von bildungs- und kulturfernen Gruppen aus Afrika, aus Nahost- und Mittelost wird kein Problem lösen, aber viele neue schaffen” (393). Bewegungen wie die fremdenfeindliche, islamophobe Pegida (Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes), die seit Ende 2014 durch Montagsaufmärsche in Dresden und anderen Städten mit Slogans wie “Wir sind das Volk” gegen die Einwanderungs- und Asylpolitik und gegen eine von ihr so empfundene Islamisierung Deutschlands und Europas demonstriert, das Erstarken der Partei “Alternative für Deutschland”, die bei den letzten Bundestagswahlen mit 12,6% der Stimmen und somit 94 Sitzen im Parlament als drittstärkste Partei abschnitt und der Wahlsieg von Sebastian Kurz (ÖVP) im Oktober 2017, der mit der rechtspopulistischen FPÖ unter Heinz-Christian Strache eine Koalition eingegangen ist, zeigen einen Rechtsruck in beiden Ländern, der im Theaterstück durch zwei Gruppen repräsentiert wird.

Die mit dem Orwell’schen Namen versehene “Friedensliga für ein islamfreies Europa”, angeführt von Melanie Lefzowitz und die ARGE Borderline mit den Repräsentanten Kuf und Trutschner bilden nationalistische und islamophobe Bewegungen, die gegen Muslime hetzen. Sie nehmen die Terroranschläge an verschiedenen Orten Europas und die sexuellen Übergriffe in der Silvesternacht in Köln als Anlass, eine Gefahr für Europa durch den Islamismus zu sehen und wollen deswegen die Grenzen dicht machen. So wie die Juden im 2. Weltkrieg als Feinde, Sündenböcke und minderwertige Rasse behandelt wurden, die vernichtet werden musste, so sehen diese Gruppen ein Europa, das von den Muslimen überrannt wird und deswegen durch striktere Einreisebedingungen vor ihnen geschützt werden muss. Deren Religion, Wertekanon und Behandlung von Frauen hat ihrer Meinung nach keinen Platz in Europa. Ironischerweise zeigt sich Lefzowitz hier solidarisch mit den einst in Deutschland und Österreich verfolgten Juden und argumentiert, diese sollen mit ihrer Gruppe gemeinsame Sache machen, denn “Gerade die Juden in Israel wissen doch besser als wir alle über

den Islam Bescheid" (23). Sie ignoriert die historischen Tatsachen, aufgrund derer sich überhaupt erst europäische Juden in Palästina ansiedelten mit der Folge der permanenten Konflikte zwischen Israelis und Arabern, nämlich der anhaltende Antisemitismus und das Scheitern der Emanzipation der Juden und deren Assimilationsversuche in vermeintlich 'zivilisierten' Ländern im Europa des 19. Jahrhundert. Die folgenden paradoxen Aussagen geben einen Geschmack von der Denkweise der Extremisten:

LEFZOWITZ. Wir lehnen Gewalt mit aller Vehemenz ab.

KUF. Und wenn's sein muss auch bis aufs Blut.

LEFZOWITZ. Die Gutmenschen machen Lichterketten. Wir aber, die besorgten Europäer aller Länder, vereinigt gegen die Invasion von Islamistenbart und Kopftuch, werden Stacheldrahtrollen und Zäune in unseren Händen halten—von Stockholm bis Athen.

TRUTSCHNER. Eine Zaunkette der Freiheit und des Widerstands!

LEFZOWITZ. WIR lassen uns nicht vergewaltigen!

KUF. Und dann wird endlich das passieren, was schon längst hätte geschehen müssen.

TRUTSCHNER. Die Gutmenschenregierungen werden stürzen.

KUF. Und wir verfrachten alle so genannten Flüchtlinge in Züge, verschließen von außen die Türen und ab geht's—auf Nimmerwiedersehen! (22–23)

Als David diese Androhung hört, erinnert er verzweifelt an die Deportationen der Juden und anderer unerwünschter Gruppen in die Konzentrations- und Vernichtungslager und bittet inständig darum, dass sich so eine Katastrophe nicht wiederholen möge.

DAVID. Nein, nein! Keine Züge mit verschlossenen Türen mehr! Keine Deportationen! Niemals! Nie wieder! Das hat Hanna umgebracht! Deportation, Lager, Zwangsarbeit, Lager, Todesmarsch, Lager, Befreiung, Rückkehr nach Hause, Pogrom, Flucht, Flüchtlingslager, dieses hier, und rundherum Menschen, die sie beschimpften. Man habe vergessen, sie zu vergasen, hieß es, man habe sie zu Judenseife verarbeiten sollen, die Juden seien dreckig, sie seien Gauner, sie sollen verschwinden. Das alles hören zu müssen, es wieder hören zu müssen, hat Hanna umgebracht. Hanna wollte

nach Palästina. Aber sie war zu schwach, sie hatte Hunger, sie wurde krank und starb, hier, in diesem Lager, in meinen Armen. Ich habe sie begraben . . . Und nun redet man hier wieder von Deportationen.

LEFZOWITZ. Niemand redet von Deportationen.

TRUTSCHNER. Wir reden von legitimen Abschiebungen. (23)<sup>14</sup>

Die Figur der Bürgermeisterin, Repräsentantin der Politik, lädt dazu ein, weitere Parallelen zur Vergangenheit zu sehen. Ihr Büro befindet sich oben links auf der Bühne und ist während der gesamten Aufführung präsent, so dass die Zuschauer ihre privaten Gespräche unter vier Augen mit ihrer Sekretärin mit ihren öffentlichen Aussagen bei ihrer Rede am Ende vergleichen können. Die Bürgermeisterin ist eine opportunistische Politikerin, die ihr Fähnlein je nach dem Winde dreht, aus dem ihr die meisten Stimmen entgegenwehen. Ihr Wahlplakat "Heimat für alle, die . . ." wird nach dem Brandanschlag auf ein Flüchtlingsheim rasch durch ein flüchtlingsfreundliches ersetzt: "Say it loud, say it clear: Refugees are welcome here" (4). Ihre Bezeichnung der Flüchtlinge als "[d]iese feuchtäugige, olivhäutige, orientalische Landplage", die "wie die Heuschrecken" (4) über das Land hergefallen sind, gekoppelt mit ihrem Wunsch, das Problem würde entweder durch eine Epidemie, "eine gegen die WIR immun wären, an der SIE aber sterben würden" von alleine weggehen, demaskiert sie, zeigt ihre völlige Überforderung angesichts der Krise und ihren Mangel an Empathie mit den Hilfesuchenden (10).

Die Bürgermeisterin wird in der 2. Szene von zwei Assyrern gebeten, der Familie ein separates Quartier zu besorgen, weil sie nicht mit Muslimen verwechselt werden wollen. Hier ist es Vertlibs Anliegen, auf die große Heterogenität unter den Flüchtlingen aufmerksam zu machen, auf alte Feindschaften unter Völkern, die durch die Flucht nicht einfach annulliert werden. Vom Familienoberhaupt hört man paradoxerweise, dass er "für den Dialog mit allen" sei, "Außer mit den Afghanen natürlich", was seine Vorurteile preisgibt und den Wunsch, sich vom Rest der Flüchtlinge abzusetzen, um seine Gruppenidentität eifersüchtig zu verteidigen (5). Das Bild der Bürgermeisterin "Wir sitzen inzwischen alle im selben Boot. Ich fürchte, wir werden früher oder später ein paar über Bord werfen müssen, bevor sie irgendwann uns über Bord werfen" (5) erinnert nicht nur an die restriktive Schweizer Flüchtlingspolitik im 2. Weltkrieg, die dem Motto "Das Boot ist voll" gefolgt ist, sondern evoziert die prekäre Überfahrt der Flüchtlinge über das Mittelmeer, bei der viele durch

die horrende Überfüllung der Boote starben, ganz sicherlich aber nicht die Bürgermeisterin.<sup>15</sup> Auch David erzählt von einer ominösen Überfahrt über das nämliche Meer bei seiner Emigration nach Palästina, bei der die gerade dem Holocaust Entronnenen bei der Schiffsreise ins Gelobte Land kurzzeitig von den Briten auf Zypern festgehalten wurden (18). Die Wassermetapher wird im Stück nicht nur von der Bürgermeisterin, sondern auch von den rechtsradikalen Aktivisten verwendet, die vor einer "Asylantenflut" warnen und "diese Flüchtlingswelle trockenlegen wollen" (21).

Die Bürgermeisterin hat weder den Willen noch die finanziellen Möglichkeiten, den Assyriern in ihrer Bitte um ein anderes Quartier weiterzuhelfen. Sie will ihnen stattdessen einen Spiegel vorhalten—ein beliebtes Motiv bei Vertlib—um ihnen zu beweisen, dass auch eine separate Unterkunft mit assyrischen Christen sie nicht vor rassistischen und islamophoben Übergriffen schützen würde. "Sie SIND gemeint, wenn Sie angefeindet werden. Für die Moslems sind Sie Christen. Und für die Einheimischen sind Sie zwar Ihrer religiösen Überzeugung nach keine Moslems, aber atmosphärisch sind Sie es. Sie haben eine muslimische Aura. Sozusagen. Willkommen in Europa!" (6). So wie die Nürnberger Rassengesetze vom September 1935 bestimmten, dass auch assimilierte, zum Christentum konvertierte Juden als Juden galten und nicht als Christen, so werden diese Christen aus dem Irak und ihre muslimischen Mitflüchtlinge von den einheimischen Rassisten, die nur nach dem Aussehen gehen und nicht zwischen Christen und Moslems differenzieren wollen, als homogene Masse gesehen. Ironischerweise befindet sich die Bürgermeisterin, wie die Assyrer, in einem Zwischenraum, was die Wahrnehmung von anderen betrifft: "Für die Gutmenschen bin ich eine Faschistin, für die Faschisten bin ich ein Gutmensch, und alle anderen halten mich schlichtweg für blöd . . ." (10).

In der letzten Szene unterbricht David die Rede der Bürgermeisterin bei dem transkulturellen Event, den sie im Flüchtlingslager geplant hat. In dieser weist sie darauf hin, dass die Flüchtlinge nur dann willkommen sind, wenn sie sich in die Leitkultur einfügen. Sie wirft allesamt in einen Topf, wenn sie sie—blind für ihre Heterogenität—als Menschen hinstellt, die ihre eigenen Vorstellungen von einem konservativen Wertekanon unterstreichen, um politisch zu punkten. Während der Rede vor versammelter Mannschaft marschieren die Flüchtlinge und danach die Rassisten auf, die "alles und jeden" einzäunen (28). Die Szene endet im Tumult und die Politikerin kann durch Davids Unterbrechung ihre Rede nicht zu Ende halten.

DAVID. Ich war vor siebzig Jahren in diesem Lager, und wir litten alle unter den Wanzen. Es waren keine gewöhnlichen Wanzen, sondern besonders große, dicke, äußerst aggressive und gierige Wanzen. Die kriechen einem ins Gehirn und heute habe ich sie wieder gesehen: eklige, fette, hellbraune, schwarzgestreifte Wanzen. Es schien mir, als würden sie mich angrinsen. (29)

David will um jeden Preis verhindern, dass sich die braune Vergangenheit Österreichs wiederholt, und wünscht sich, dass die einst antisemitischen, nun islamophoben und fremdenfeindlichen Gedanken, die sich in den Gehirnen der Friedensliga, der ARGE Borderline, aber auch der Bürgermeisterin eingenistet haben, ausgerottet werden. Das Stück endet dadurch, dass die Rechtsradikalen die Flüchtlinge mit den beweglichen Stangen, die auf dem Boden der Bühne liegen, einkreisen, diese sich aber daraus befreien, während Ibrahim ein Lied auf Arabisch anstimmt.

Dieses Ende mit der Befreiung von der Einzäunung ist positiver als es in älteren Fassungen des Theaterstückes der Fall war. Vertlib meinte in unserem Gespräch, dass er ursprünglich ein bedrückenderes und auch realistischeres Ende im Auge hatte, dass ihn aber die Regisseurin dazu ermuntert hätte, den Schluss hoffnungsfroher zu gestalten, sonst ginge man erschlagen aus dem Theater. Es ist offensichtlich, dass der Konflikt im Mittleren Osten weiterhin anhält und sich in Israel immer wieder die Fronten verhärten; auch in Österreich drohen verschärfte Maßnahmen gegen Flüchtlinge angesichts der jüngsten Nationalratswahlen. In dem Artikel "Österreich. Rechts oben", der in der *Jüdischen Allgemeinen* am 19. Oktober 2017 nach dem Wahlausgang publiziert wurde, erläutert Vertlib, warum "gerade Österreich die europäische Heimat des Rechtspopulismus" ist:

Die Zugehörigkeit gilt primär einer Region, einer Stadt oder einem Bundesland. Österreichs Geschichte besitzt kein dominantes positives Narrativ, das alle, ob Migranten oder Einheimische, vereinen könnte, hier gab es keine "Französische Revolution", keine republikanische Idee mit einigender Wirkung, und Österreich hat auch nicht im selben Maße wie Deutschland das identitätsstiftende Selbstverständnis entwickelt, als demokratisches Gegenmodell zur besiegten NS-Diktatur gegründet worden zu sein. (1)

Er ist der Meinung, dass sich "'Patrioten' leichter als anderswo zu Faschisten entwickeln. Es gibt keine Idee der Inklusion, weder eine nationale oder gar

eine europäische, sondern die Abwehr als verbindendes Element” (1). Sowohl der Staat als auch die “Zuwanderer und Flüchtlinge, Muslime, Feministinnen oder der ‘Gender-Wahn’” würden als Bedrohung wahrgenommen (1). Trotz dieser grimmigen Prognosen glaubt Vertlib an die Macht des Dialogs und der Argumentation im Umgang mit Vertretern des Rechtspopulismus wie dem eingangs erwähnten “gebildeten Herrn” des Internetforums:

Stattdessen sollte man ihnen, wann immer es geht, sachlich und mit aller Schärfe argumentativ entgegentreten. So zeigt man Haltung und setzt Grenzen. Jene, die man damit wirklich zum Nachdenken anregt, könnten bei einer der knappen Wahlentscheidungen der Zukunft sehr wohl ausschlaggebend sein. (2)

Brigid Haines hat in ihrem Artikel “Poetics of the ‘Gruppenbild’. The Fictions of Vladimir Vertlib” darauf hingewiesen, wie Bakhtins Konzepte der Dialogizität und Polyphonie der Stimmen in der narrativen Struktur von Vertlibs literarischem Werk zutage treten. Seit der Veröffentlichung von *Am Morgen des zwölften Tages* (2009) werden mehr und mehr auch muslimische Stimmen wie die von Adel oder Alexander in *Lucia Binar und die russische Seele* (2015) und nun die der syrischen Flüchtlinge hörbar. Da es in der Natur eines Theaterstückes liegt, durch Dialoge unter den Charakteren verschiedene Positionen einander gegenüberzustellen, bietet gerade dieses Genre eine hervorragende Chance, aktuelle Diskussionsthemen der Gesellschaft aufzugreifen solange das Eisen noch heiß ist, und durch ihre Fiktionalisierung zu einer tieferen Wahrheit vorzustoßen.

Abschließend ist festzustellen, dass Vladimir Vertlib durch seine fiktiven Welten, informativen Sachtexte und Essays wichtige Fragen aufwirft, die von großer Brisanz für die heutige Zeit sind.<sup>16</sup> Durch sein Engagement als Flüchtlingshelfer, durch seine Schreibwerkstätten, die er für Asylbewerber und Migrant\*innen veranstaltet, als bereitwilliger Besucher von Schulen, wo er aus seinen Texten vorliest und die SchülerInnen zu Gesprächen einlädt, und nicht zuletzt als Blogger in Internetforen, die nicht notwendigerweise seinen eigenen politischen Anschauungen entsprechen, setzt er einen generationsübergreifenden Dialog zwischen Menschen verschiedener Herkunft, Religionen, Kulturbereiche und politischen Meinungen in Gang und leistet seinen Beitrag dazu, die vielschichtige Welt, in der er lebt, zu verbessern und unverzagt seine transnationale Perspektive einzubringen.<sup>17</sup> Die Rezeption des Stückes war überaus positiv, wie man diesen Worten von

Veronika Zangl entnehmen kann, die hier stellvertretend für andere lobende Rezensionen in regionalen und überregionalen Zeitungen stehen sollen:

Für ÜBERALL NIRGENDS LAUERT DIE ZUKUNFT setzten Regisseurin Christa Hassfurther und Autor Vladimir Vertlib [ . . . ] neben deutschen Schauspielern aus der freien Szene, auf Menschen mit Migrationshintergrund. Wie Elfriede Jelinek 2013 mit “Die Schutzbefohlenen” kreierten sie einen Chor aus Flüchtlingen, der das Zentrum des Stücks bildet und es auch maßgeblich gestaltet. Ihre persönlichen Hintergründe und Erlebnisse flossen in den Entstehungsprozess mit ein. Vielleicht ist das der Grund, warum das Schauspiel das Publikum so berührt, dass es am Ende euphorisch stehende Ovationen spendet. (1)

Durch die Kollaboration von LaienschauspielerInnen und AsylbewerberInnen, die bereits in Syrien Interesse am Bühnenfach gezeigt hatten, mit etablierten deutschen, russisch-deutschen und österreichischen SchauspielerInnen stellt Vertlibs jüngstes Projekt sicher, dass ein Dialog zwischen Christen, Moslems, Juden und Nichtgläubigen nicht nur auf der Bühne, sondern auch jenseits des Theaters stattfindet.

---

**Petra S. Fiero** is professor of German at Western Washington University in Bellingham, Washington. Her specialty is German-Jewish literature of the postwar period. She authored several articles on Jean Améry, Katja Behrens, Barbara Honigmann, and Vladimir Vertlib, and published the monographs *Schreiben gegen Schweigen: Grenzerfahrungen in Jean Amérys autobiographischem Werk* (Georg Olms Verlag, 1997), and *Zwischen Enthüllen und Verstecken. Eine Analyse von Barbara Honigmanns Prosawerk* (Max Niemeyer Verlag, 2008). She is currently working on a book-length study on Austrian writer Vladimir Vertlib in which she discusses topics such as exile, emigration, loss, memory, and Jewish life in the former Soviet Union and contemporary Austria and Germany.

## Notes

1. Seit Kampels Studie herauskam, hat Robert Menasse mit seinem Europa-Roman *Die Hauptstadt* den Deutschen Buchpreis 2017 gewonnen.

2. *Spiegel im fremden Wort* 36, im Folgenden mit *SifW* abgekürzt. Siehe dagegen Kucher, der nach einer Aufzählung von Vertlibs Erfolgen bereits ein Jahr nach Vertlibs Aussage den

Schluss zieht: "Damit trifft auf ihn und die Rezeptionssituation seiner Texte nicht mehr zu, was im Kontext von Literatur mit Migrationshintergrund häufig konstatiert wird: jenes an der Türschwelle Stehen, jener prekäre Zwischenraum des zwar schon Dazugehörens und doch wenig Wahrgenommenwerdens, jenes Zuschreibens auf einen semioxotischen Reservat-Status, wogegen zu Recht Einspruch zu erheben ist" (177).

3. In der 3. Dresdner Poetikvorlesung "Das gebrochene Bild des Eigenen" schreibt Vertlib: "Andererseits sind bestimmte historische Ereignisse wie zum Beispiel die Leningrader Blockade, die in der Sowjetunion als kollektives Trauma erlebt wurde und bis heute als Sinnbild für das Grauen des Krieges dient, beinahe unbekannt. Nicht zuletzt deshalb war es mir ein Anliegen, in meinem Roman *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* die Blockade literarisch zu thematisieren" (*SifW* 114).

4. Siehe den Essay "Schicksalsbilanz" für einen ausführlichen Bericht, wie die Erzählungen der Eltern den Jungen geprägt haben.

5. Vertlib erklärte in unserem Gespräch, dass die SchülerInnen nicht immer gewusst hätten, dass es DP Camps gegeben hatte, aber dass Christa Hassfurther im Programmheft ausführlich darüber berichtet hätte.

6. Bei dem Akronym handelt es sich um die Autobahnen- und Schnellstraßen-Finanzierungs-AG.

7. Auch im Theaterstück gibt es eine Bebänderungsszene, wo strikte Aufseher in Schutzanzügen und Mundschutz verschreckten Flüchtlingen folgende harsche Befehle geben: "One line, please, one line, go, stop, come, stand up, sit down!" (18) Abdullah und Karim lernen sich bei dieser Bebänderung kennen und wurden sogenannte "Bänderbrüder" (18).

8. Es ergab sich die Schwierigkeit bei der Aufführung in München, dass von der syrischen Theatertruppe erst drei von den neun SchauspielerInnen einen positiven Asylbescheid bekommen hatten und die deutschen Behörden nicht überredet werden konnten, die anderen über die Grenze zu lassen, was eine "reduzierte Aufführung" zur Folge hatte: "Es sind dann noch drei Leute eingesprungen; der Bruder von einem unserer Flüchtlinge, der in Wien lebt und schon einen positiven Asylbescheid hatte, der ist dann angereist, ein Freund von einem anderen Asylwerber hier in Salzburg, der in Stuttgart lebt, der dort Asylwerber ist, der ist dann nach München gefahren, aber die mussten dann in zwei/drei Tagen alles einüben, wofür die anderen Monate gebraucht haben. Sie haben's schon gut hingekriegt, aber natürlich war das auch reduziert, weil wenn du einen Chor hast mit 12-13—es waren noch einige Österreicher dabei im Chor—bei der Bebänderungsszene oder auch bei der Überfahrtsszene, die ja auch eine stumme Szene ist, die die Regisseurin gestaltet hat, dann wirkt das ganz anders als wenn du stattdessen nur fünf Leute hast. Dann muss man anders inszenieren und das wirkt dann improvisiert, was man dann auch gespürt hat; das war schade, aber es war trotzdem ein Erfolg, immer wieder auch im Gespräch mit den Schauspielern und der Regisseurin" ("Transkription meines Gesprächs" 11-12).

9. Das Manuskript des Theaterstücks wurde mir freundlicherweise vom Autor zur Verfügung gestellt.

10. Auf der Wikipedia-Seite für Hallein findet sich folgender Absatz: "Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Stadt Hallein Teil der amerikanischen Besatzungszone im besetzten Nachkriegsösterreich. In Hallein-Puch richtete die amerikanische Militärverwaltung ein Auffanglager für Displaced Persons, wie Flüchtlinge und Überlebende des Holocausts in der Nachkriegszeit genannt wurden, ein. Das Halleiner DP-Lager bekam von den vorwiegend

jüdischen Lagerinsassen den Namen *Beth Israel* (auch *Bejt Israel*, *Bejß Jissroel*) und blieb bis Mitte der 1950er Jahre bestehen.”

11. Die Rezension der *Tiroler Tageszeitung* problematisiert die fehlende Distanz der SchauspielerInnen zu dem Stoff: “Asylsuchende spielen Asylsuchende und damit eigentlich sich selbst. Ein Chor der Schutzsuchenden, so die Bezeichnung im Programm, stellt die Überfahrt in einem Motorboot nach. Eine bloße Darstellung ist dies nicht mehr, denn genau das haben die Handelnden, eine Gruppe Asylsuchender, selbst erlebt. Es stellt sich die Frage, ob man hier von Aufarbeitung sprechen muss” (1). Man kann es allerdings auch mit Aleida Assmann als “therapeutische Überwindung lähmender Nachwirkungen” der Leiden sehen (2). Siehe das Zitat ihres Artikels “Kollektives Gedächtnis” im Text meines Artikels.

12. In der Rezension der *Tiroler Tageszeitung* stand, dass “ein Stück mit dieser Thematik nie zu Ende geschrieben” ist, denn “in der nächsten Minute kann die Realität schon längst alles überholt haben” (1). Dennoch wird dem Autor zugute gehalten, dass er “dem Publikum nicht eine bestimmte Botschaft” aufzwingen will: “Jeder kann an diesem Abend mit einer eigenen Interpretation nach Hause gehen. Dem großen Schlussapplaus nach zu urteilen haben Autor und Regisseurin das wohl erreicht” (1).

13. Diese Szene, in der sich herausstellt, dass Samar palästinensischer Herkunft ist, wurde erst in späteren Fassungen des Theaterstückes eingefügt. Es gab laut Vertlib heftige Diskussionen unter den SchauspielerInnen darüber, ob der Nahost-Konflikt zwischen Palästinensern und Juden und der Antisemitismus der Araber im Stück artikuliert werden solle, denn die größtenteils jungen SchauspielerInnen wollten das ganze Thema unterdrücken, wobei nach Vertlib gerade das dem Stück eine zusätzliche Brisanz gab. Er hat diese Szene auch deswegen beibehalten, weil die Geschichte von Israel natürlich auch sehr stark mit der Vernichtung und Vertreibung der Juden aus Europa zu tun hat. Salim Chreiki, der ältere Schauspieler, der Ibrahim spielt, hätte laut Vertlib schon verstanden, warum dieser Aspekt des Stückes wichtig war, denn seine Frau ist Palästinenserin (“Transkription meines Gesprächs” 13).

14. Vladimir Vertlib und seine Eltern wurden selber aus den USA abgeschoben. Diese Erfahrung mit all ihren Verletzungen und Demütigungen von seiten des Beamtenapparates in den USA hat der Autor in seiner bewegenden längeren Erstveröffentlichung *Abschiebung* fiktionalisiert.

15. Bundesrat Eduard von Steiger rechtfertigte diese Politik mit folgenden Worten: “Unter Umständen muss man sogar hart und unnachgiebig scheinen, muss Vorwürfe, Beschimpfungen und Verleumdungen ertragen und trotzdem widerstehen können und nicht umfallen . . . Wer ein schon stark besetztes kleines Rettungsboot mit beschränktem Fassungsvermögen und ebenso beschränkten Vorräten zu kommandieren hat, indessen Tausende von Opfern einer Schiffskatastrophe nach Rettung schreien, muss hart scheinen, wenn er nicht alle aufnehmen kann. Und doch ist er noch menschlich, wenn er beizeiten vor falschen Hoffnungen warnt und wenigstens die schon Aufgenommenen zu retten sucht . . .” (*Chronik der Schweiz* 541). Zitiert auf folgender Webseite [www.geschichte-schweiz.ch/fluchtlingpolitik-2-weltkrieg.html](http://www.geschichte-schweiz.ch/fluchtlingpolitik-2-weltkrieg.html).

16. Die Rezensentin des *Standards* Stefanie Ruep lobt das hochaktuelle Sujet: “Flüchtlinge im Spannungsfeld zwischen Wutbürgern, Gutmenschen, Medien und Politik—das

Theaterstück Überall nirgends lauert die Zukunft trifft den Zahn der Zeit. Flüchtlinge geraten zwischen die Fronten, werden instrumentalisiert und vorgeführt. Bedrückend reale Szenen, eingebettet in die Erzählung zweier Fluchtgeschichten, führen durch die Inszenierung der Salzburger Regisseurin Christa Hassfurther" (1).

17. Auf meine Frage: "Warum bist du zum Helfer geworden? War es deine Empathie mit den Flüchtlingen, oder wolltest du dich engagieren, weil du selber Migrant bist?" antwortete er: "Natürlich, und weil ich einfach das Gefühl hatte, ich kann da nicht daneben stehen, weil die Situation so entsetzlich war in Salzburg; [ . . . ] es waren wirklich teilweise Zehntausende da. Ich hab' das Gefühl gehabt, ich muss etwas tun, nicht nur spenden, sondern ich muss eben auch was machen, sonst kann ich mir selber nicht in den Spiegel schauen" (19).

### Zitierte Literatur

- Assmann, Aleida. "Kollektives Gedächtnis". *Bundeszentrale für politische Bildung*, 26. August 2008, S. 1–3. [www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39802/kollektives-gedaechtnis?p=all](http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39802/kollektives-gedaechtnis?p=all).
- . "Transnational Memories". *European Review*, Bd. 22, Nr. 4, 2014, S. 546–56. doi:10.1017/S1062798714000337.
- Celan, Paul. "Todesfuge". *Mohn und Gedächtnis*. Deutsche Verlagsanstalt, 2012, S. 37–40.
- "Christa Hassfurther". *Theater Bodi End Sole*, [www.bodiendsole.at/christa-hassfurther-0](http://www.bodiendsole.at/christa-hassfurther-0).
- Fiero, Petra S. "Transkription meines Gesprächs mit Vladimir Vertlib vom 16. August 2017". S. 1–29. Im Besitz der Autorin.
- Haines, Brigid. "Poetics of the 'Gruppenbild'. The Fictions of Vladimir Vertlib". *German Life and Letters*, Bd. 62, Nr. 2, 2009, S. 233–44. *Wiley Online Library 2015 Full Collection*, doi:10.1111/j.1468-0483.2009.01459.x.
- "Hallein. Jüdische Geschichte der Stadt". *Wikipedia*, [de.wikipedia.org/wiki/Hallein#J%C3%BCdische\\_Geschichte\\_der\\_Stadt](https://de.wikipedia.org/wiki/Hallein#J%C3%BCdische_Geschichte_der_Stadt).
- "Im Gespräch. Timo Brandt redet mit dem Autor Vladimir Vertlib". *Fixpoetry*, 13. Januar 2017, S. 1–6. [www.fixpoetry.com/feuilleton/interviews/timo-brandt/vladimir-vertlib/im-gespraech-timo-brandt-redet-mit-dem-autor-vladimir-vertlib](http://www.fixpoetry.com/feuilleton/interviews/timo-brandt/vladimir-vertlib/im-gespraech-timo-brandt-redet-mit-dem-autor-vladimir-vertlib).
- Kampel, Felix. *Peripherer Widerstand. Der neue Nationalismus im Spiegel jüdischer Gegenwartsliteratur*. Tectum Verlag, 2017.
- Kucher, Primus-Heinz. "Vladimir Vertlib—Schreiben im 'kulturellen Zwischenbereich'". *Eine Sprache—viele Horizonte . . . Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*, Hrsg. Michaela Bürger-Kofigis, Praesens Verlag, 2008, S. 177–90.
- Lorenz, Dagmar C. G. "Vladimir Vertlib, a Global Intellectual. Exile, Migration, and Individualism in the Narratives of a Russian Jewish Author in Austria". *Beyond Vienna. Contemporary Literature from the Austrian Provinces*, Hrsg. Todd C. Hanlin, Ariadne Press, 2008, S. 230–61.

- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford UP, 2009.
- Ruep, Stefanie. "Salzburg. Uraufführung über Flucht, Vertreibung und Freundschaft". *Der Standard*, 22. April 2016, S. 1–2. [derstandard.at/2000035552125/Urauffuehrung-ueber-Flucht-Vertreibung-und-Freundschaft](http://derstandard.at/2000035552125/Urauffuehrung-ueber-Flucht-Vertreibung-und-Freundschaft).
- Sarrazin, Thilo. *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*. Deutsche Verlags-Anstalt, 2015.
- Schütt, Christian, and Bernhard Pollmann, Hrsg. *Chronik der Schweiz*. Ex Libris, 1987.  
"Schweizerische Flüchtlingspolitik im 2. Weltkrieg", [www.geschichte-schweiz.ch/zweiter-weltkrieg-1939-1945.html#Fluechtlingspolitik](http://www.geschichte-schweiz.ch/zweiter-weltkrieg-1939-1945.html#Fluechtlingspolitik).
- Vertlib, Vladimir. *Abschiebung*. Otto Müller Verlag, 1995.
- . *Am Morgen des zwölften Tages*. Deuticke, 2009.
- . *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur*. Deuticke, 2001.
- . "Die reaktionäre Utopie". *MO-Magazin für Menschenrechte*, 25. November 2017, S. 1–4. [www.sosmitmensch.at/die-reaktionaere-utopie](http://www.sosmitmensch.at/die-reaktionaere-utopie).
- . "Let's go Europe!". *Europa im Wort. Literarische Aufzeichnungen vom Leben in der europäischen Bürgergesellschaft*, Hrsg. Uwe Beyer, Lese-Zeiten Verlag, 2016, S. 112–53.
- . *Lucia Binar und die russische Seele*. Deuticke, 2015.
- . "Österreich. Rechts oben". *Jüdische Allgemeine*, 19. Oktober 2017. [www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/29882](http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/29882).
- . "Schicksalsbilanz". *Ich und die Eingeborenen. Essays und Aufsätze*, Hrsg. Annette Teufel, Thelem, 2012, S. 36–40.
- . *Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2006*, Hrsg. Annette Teufel und Walter Schmitz. Thelem, 2007.
- . *ÜBERALL NIRGENDS lauert die Zukunft*. Regie: Christa Hassfurther, eine Koproduktion mit der ARGEkultur Salzburg, Kurzfassung des gespielten Theaterstückes. [vimeo.com/174799020](https://vimeo.com/174799020).
- "'Überall nirgends lauert die Zukunft'. Uraufführung in Salzburg". *Tiroler Tageszeitung*, 22. April 2016, S. 1–2.
- Zangl, Veronika. "'Überall nirgends lauert die Zukunft'—ARGE Kultur". *Salzburger Wochenspiegel*, 2016, S. 1. [www.wochenspiegel.at/presse/presse\\_ueberall\\_nirgends\\_zukunft](http://www.wochenspiegel.at/presse/presse_ueberall_nirgends_zukunft).

Copyright of Journal of Austrian Studies is the property of Modern Austrian Literature and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.