Ruth Mayer

Kleine Literaturen als globale Literatur[1]

(Erscheint in: *Handbuch Transnationalität und Literatur.* Ed. Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein. Berlin: De Gruyter, 2015)

Als Gilles Deleuze und Félix Guattari 1975 Deterritorialisierung, Politisierung und Kollektivität als wesentliche Merkmale einer 'kleinen Literatur" ausmachten und im Blick auf das Schreiben Franz Kafkas verorteten (dt. 1976), nahmen sie auf das, was wenig später als 'postkoloniale Literaturen' mit ganz ähnlichen Kategorien belegt werden sollte, keinen Bezug. Die Analogien liegen aber auf der Hand. Deleuze/Guattaris Überlegungen zu einer neuen Literatur, die sich Sprache und Sprachen aneignet, bricht, politisierend umfunktioniert und für Zwecke der revolutionären Neuverortung appropriiert, wurden nicht von ungefähr immer wieder auf die postkoloniale literarische Expressivität übertragen und kritisch vor diesem Hintergrund reflektiert (Kaplan 1996, 65—100; Miller 1999, 171—210; Hoff 2008; Bignall/Patton 2010; Burns/Kaiser 2012; Ernst 2014: 118—143). Die Herausstellung der zukunftsweisenden Funktion der kleinen Literatur bei Deleuze/Guattari verweist daneben aber auch auf Jean-François Lyotards fast zeitgleiche Ankündigung einer postmodernen Ära der 'kleinen Erzählungen', die die Metaerzählungen, die 'grand récits', der Moderne ablöse. In dieser Allianz wird das Kleine zum Charakteristikum einer neuen, zeitgemäßen Poetik *und* Epistemologie. Kleine Literaturen und kleine Erzählungen zeichnen sich durch Vorläufigkeit, Tentativität, Variabilität und Fragmenthaftigkeit aus und ziehen eben aus diesen Verfahren der Unbestimmtheit ihre kulturelle Wirkmacht. Lyotard (dt. 1994) selbst wies darauf hin, dass die Figurationen des Kleinen in vieler Hinsicht und paradoxerweise als Metaerzählung der Postmoderne begriffen werden können.

Und tatsächlich lässt sich die Entwicklung einer globalen Kultur um die Wende zum 21. Jahrhundert als Erfolgsgeschichte des Kleinen schreiben. Das gilt zumindest für die Bereiche einer globalen Wirklichkeit, in denen transnationale Märkte und Zielpublika erschlossen oder adressiert werden. Auf der Ebene der Wissensvermittlung, der kulturellen Kommunikation und der Bedeutungsstiftung manifestiert sich der Hang zum Kleinen in einer Modularisierung und Feingliederung von Informationen, und gestaltet sich daher oft als Verkürzung: die

[1] Teile dieses Textes folgen der Argumentation, die in Mayer 2014 in einem anderen Kontext entworfen wurde.

sozialen Netzwerke leben von der Kompaktheit der Einträge und Darstellungsformen, und YouTube hat den Clip zur Basiseinheit der Annäherung an das Neue und Unbekannte gemacht. Aber das Kleine muss nicht kurz sein, und oft werden die kurzen Formate auch zu bloßen Ausgangspunkten für weitverzweigte serielle Fortschreibungen, für Revisionen, Ergänzungen, Überarbeitungen und Kommentare – Versatzstücke in einer vernetzten Landschaft der Wissensproduktion und –dissemination, die das enzyklopädische Projekt endgültig auf unendlich stellt.

Auf dem Gebiet dessen, was derzeit wahlweise als 'transnationale Literatur', als '*world literature*' (seltener: Weltliteratur) oder als 'globale Literatur' verschlagwortet wird, wird die aktuelle Konjunktur des Kleinen ebenfalls manifest. In Ermangelung eines etablierten verbindlichen Begriffs werde ich in der Folge von 'globaler Literatur' sprechen, um Texte zu erfassen, die ein transnationales Publikum adressieren und die Idee der Weltliteratur markiert neu fassen (Damrosch 2003). Diese Literatur wird nach Prinzipien vermarktet, die "wir normalerweise mit multinationalen Korporationen assoziieren", schrieb Tim Parks in einer betont pessimistischen Bestandsaufnahme des weltliterarischen Status quo von 2010: "Thus a reader picking up [...] a work by Umberto Eco, or Haruki Murakami, or Ian McEwan, does so in the knowledge that this same work is being read now, all over the world. Buying the book, a reader becomes part of an international community. This perception adds to the book's attraction" (2010, n.p.). Der vorgestellten Gemeinschaft der globalen Leser werden Texte präsentiert, die sich in vieler Hinsicht in die Parameter von Deleuze/Guattaris 'kleiner Literatur' fügen: in der 'großen' Sprache Englisch verfasst erschließen sie vorzugsweise unvertraute Perspektiven, erzählen von anderen Orten oder Zeiten und laden zur Identifikation mit dem Fremden und Neuen ein, ohne durch zu viele Details und kulturelle Spezifika zu verwirren. Nur das Merkmal der Kollektivität, die Dimension der Maschinischen, die bei Deleuze/Guattari so maßgeblich war, scheint keine Rolle mehr zu spielen. Die neue globale Literatur präsentiert sich nicht als entindividualisierende Bewegung, als Aussagengefüge, das einer kollektiven Kondition Ausdruck geben soll, sondern zielt im Gegenteil darauf, vereinzelte Befindlichkeiten exemplarisch zu erfassen oder ein repräsentatives Schicksal abzubilden. Die Texte der globalen Literatur sind ausgesprochen individualistisch angelegt – bevorzugte Gattungskonventionen sind der Bildungsroman, die Immigrationserzählung oder die Formate des *life writing*.

Doch abgesehen von dieser – wesentlichen – Differenz, von der noch zu sprechen sein wird, ist die globale Literatur eine Literatur des Kleinen in Deleuze/Guattaris und Lyotards Sinne. Dabei darf Kleinheit nicht in den Termini von Umfang und Handlungsspielraum

begriffen werden, sondern im Bezug auf Gestus, Stil, Duktus und Selbstverständnis des Textes. Die Kleinheit weist sich dadurch aus, dass die Texte vom Rande eines Kulturraums geschrieben sind und Einlassungen unter Vorbehalt und oft mit doppelter Botschaft formulieren: Nach- und Wiedererzählungen, Revisionen, Reklamationen dessen, was traditionell als Weltliteratur verbucht wurde. Die Autoren dieser Literatur stammen oft aus Minderheiten und Randgruppen und die Marginalität ihrer Position wird als wesentliches Textmerkmal inszeniert und in den literarischen Paratexten prominent montiert. Schaut man sich jüngere Untersuchungen zu den Vergabekriterien von internationalen Literaturpreisen (Booker, Nobel, Pulitzer, Commonwealth) oder literarischen Auszeichnungen an, tritt nicht nur eine interessante Verschränkung von ästhetischen und kommerziellen Wertkategorien zu Tage (Guillory 1993; Huggan 2001; Strongman 2002; English 2005; Ponzanesi 2006), sondern auch eine neue Zentralität des Marginalen. Autoren und Autorinnen wie Arundhati Roy, Jhumpa Lahiri, Junot Diaz, Chimamanda Ngozi Adichie, Taiye Selasi, André Aciman oder Teju Cole lassen sich nicht mehr in einem Land oder Kulturraum verorten, auch wenn oder gerade weil sie ihren Ruf und Status der Reputation als Repräsentant oder Repräsentantin einer bestimmten Region, nationalen oder diasporischen Gruppe verdanken.

Um die ästhetische und kommerzielle Selbstverortung und Wahrnehmung dieser neuen Literaturen wird es mir in meinem Beitrag gehen. Ich gehe davon aus, dass bestimmte Mechanismen und Prinzipien des postkolonialen literarischen Schreibens unserer Tage im Einklang mit den Strategien und Techniken sind, die Kritiker wie Deleuze/Guattari und Lyotard beschrieben haben. Aber mit der Neuordnung des globalen literarischen Marktes gehen neue Gesetze und Logiken der Klassifikation einher, die ausgelotet werden müssen. Die neuen kleinen Literaturen adressieren einen in Klassen- und Bildungstermini recht genau fassbaren globalen Markt, der im Englischen als 'middlebrow' beschrieben wird. Ist es sinnvoll, weiterhin mit den Kategorien des 'Kleinen' oder 'Marginalen' zu operieren oder verlangt der transnationale Literaturmarkt des 21. Jahrhunderts ganz neue, eigene Parameter der Einordnung und Wertung? Welche neuen Ausschlusskriterien und –mechanismen lassen sich feststellen? Wie durchlässig und zugänglich ist dieser Markt für Autoren und Autorinnen aus wirklich 'anderen' Kontexten? Und schließlich: lassen sich Deleuze/Guattaris Überlegungen vielleicht auch ins Feld führen, um das (Selbst)Verständnis und die Poetologie der kleinen globalen Literaturen kritisch zu reflektieren?

I. Postkolonial – Transnational – Global

In den letzten Jahrzehnten verwendete vor allem die englischsprachige Literaturkritik viel Energie darauf, postkoloniale Literaturen im Kontext eines globalen Marktes zu platzieren. Kritiker von Timothy Brennan (1997) bis Graham Huggan (2001), von James English (2005) bis Sarah Brouillette (2007) ebenso wie zahlreiche Autoren des Feuilletons – zunehmend auch im deutschsprachigen Raum – , widmeten sich dem Phänomen, dass postkoloniale Literatur sich ausgezeichnet verkauft. Dabei überwiegen negative Schussfolgerungen im Einklang mit der Diagnose von Tim Parks – die Erfolgsgeschichte der postkolonialen Literatur wird gemeinhin als Verlustgeschichte und als Geschichte der Verflachung und Amerikanisierung (was noch nie ein wertneutraler Begriff war) geschrieben. In einer Bestandsaufnahme des amerikanischen Literaturmarkts von 2011 kam der britische Amerikanist Paul Giles zu der radikalen Einsicht, dass "die gesamte amerikanische Literatur nun postkolonial erscheint" (214, meine Übersetzung): "For better or worse, postcolonialism has become entangled in the era of Obama with the symbolic centers of American power. Those who seek valiantly to uphold the integrity of the subject and to explore complicated questions of how postcolonialism intersects with the administrative apparatus of the nation-state will henceforth have to deal, like Obama, with the responsibilities of office" (214).

Wie alle exklusiven Behauptungen ist auch diese nicht unstrittig. Aber Giles hat recht, wenn er festhält, dass in vieler Hinsicht das Postkoloniale von der Peripherie ins Zentrum gerückt ist, oder, um genauer zu sein, dass postkoloniale Theorien und Literaturen schneller als andere Begriffsbildungen der Gegenwart darauf reagieren, dass dieser Tage Peripherie und Zentrum in gewissen Hinsichten ununterscheidbar scheinen und in anderen weiter entfernt von einander als je zuvor. Bereits 1992 formulierte Anthony Appiah mit Bezug auf die afrikanische postkoloniale Literatur sein vernichtendes Verdikt von der postkolonialen Szene als einer "*comprador* intelligentia": einer intellektuellen Elite, die in den prestigereichen Institutionen Europas oder der USA studiert hat und nun die Vermarktung ihrer Herkunftsländer und –kulturen für eine internationale Leserschaft vorantreibt: "In the West they are known through the Africa they offer: their compatriots know them both through the West they present to Africa and through an Africa they have invented for the world, for each other, and for Africa" (1992, 22).

In den letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts destillierte sich aus diesen Adressierungs- und Vermarktungsmechanismen eine Ästhetik des Kleinen heraus, die eine anschlussfähige, liberale, urbane und kosmopolitische Ästhetik mit "einer Art Lokalkolorit verband, das zeitgenössischen Verlegern und Kritikern exotisch anmutet", wie John Marx es in einer Sammelrezension fasste (2009, 812, meine Übersetzung). Dieser postkoloniale Mainstream

umfasst eine gebildete, nicht notwendigerweise akademische Öffentlichkeit. Er zielt auf Leser, die willens sind, sich auf einen Text 'einzulassen', mit ihm zu 'arbeiten', um den Horizont zu erweitern, andere zu verstehen und Weltsichten zu erschließen, die sonst fremd geblieben wären – das ist zumindest die Zielsetzung, die auf Klappentexten und in Verlagsflyern, in den vorformulierten Fragen für Book Clubs, in Internetzirkeln wie 'lovely books.com' und ähnlichen Medien immer wieder formuliert wird (vgl. auch Huggan 2001: 164—173; Cousins 2011). Das Ungewohnte und das Konventionelle, das kulturell oder historisch Andere und das Vertraute halten sich in diesen Texten die Waage, oft vermittelt durch die narrativen Referenzrahmen einer globalisierten Populär-, Medien- und Warenkultur und – seit neuerem – der virtuellen translokalen Begegnungsräume von Skype, Twitter oder Facebook. Auf dieser Grundlage erarbeitete Chris Bongie die Kategorie des 'postcolonial middlebrow', um die stilistischen und formalen Besonderheiten des Felds und seine Ausschluss- und Einschlussmechanismen zu erfassen. Besonders aufschlussreich finde ich Bongies Einschätzung, dass die Erfolgsprinzipien in einem globalen literarischen Markt nicht nur mit den Bedingungen von kulturellem oder linguistischem Zugriff oder mit den Marketingstrategien der transnationalen Verlage zusammenhängen, sondern wesentlich auch auf Aspekte von Ton, Register und auktorialer Selbstdarstellung rekurrieren. Bongie vergleicht den transnationalen Erfolg der karibischen Autorin Maryse Condé mit dem nur regionalen Erfolg ihres Landsmanns Tony Delsham, der in den Antillen sehr populär ist, in den USA und auf dem englischsprachigen Weltmarkt aber im Gegensatz zu Condé nie wirklich wahrgenommen wurde. Ein Grund für diese Diskrepanz liegt für Bongie in der "versöhnlichen Position", die Delsham in seinen Romanen und in der Öffentlichkeit regelmäßig vertritt (2008, 288, meine Übersetzung). Anders als Condé und andere international erfolgreiche Autorinnen operiert Delsham mit einer Rhetorik der Zurückhaltung und Vermittlung eher denn der polarisierenden Kritik oder pointierten Zuspitzung. Bongie nennt noch eine Vielzahl weiterer Einschluss- und Ausschlussfaktoren, aber dieser Punkt erscheint mir besonders bemerkenswert. Er verdeutlicht eklatant, wie sehr sich der Literaturmarkt im Laufe des 20. Jahrhunderts gewandelt hat. Die etablierte Werteskala der universellen Verständigung, der ausgleichenden Gerechtigkeit und einer affektiven Übereinkunft, die auf die konsensorientierten bürgerlichen Ideale des 19. Jahrhunderts zurückgeht und die bei klassischen *middlebrow*-Autorinnen der Jahrhundertmitte wie Vicki Baum, Pearl Buck oder Isak Dinesen trotz gesellschaftskritischer Positionen noch den Tenor der Texte ausmachte, weicht im *postcolonial middlebrow* einer Rhetorik des Widerstands und

der Verweigerung im Einklang mit neueren Idealen der kulturellen Selbstfindung und identitätspolitischen Verortung (vgl. auch: Mayer 2014).

Diese Rhetorik speist sich aus akademischen, politischen und populären Quellen und sie wird nachhaltig durch eine neue literarische Produktionskultur gefördert, die Mark McGurl als die Kultur der 'program era' bezeichnet – und ganz konkret auf *creative writing*-Programme zurückführt. McGurl führt das Beispiel der erfolgreichen Chicana-Autorin Sandra Cisneros an, die ihren Erfolgsroman *The House on Mango Street* im Autorenworkshop der University of Iowa entwickelte: die Idee einer Chicana-Identität entfaltete sich im akademisch geleiteten Dialog über und um das Schreiben, nicht aus der Erfahrung des *barrio*, auch wenn diese Erfahrung als persönlicher Hintergrund und Authentisierungsbezug unverzichtbar ist (2009, 337; vgl. auch: Leypoldt 2011, 849). McGurl macht dabei unmissverständlich deutlich, dass es ihm nicht darum geht, die ethnische Literatur der 'program era' als inauthentisch oder marktorientiert zu 'entlarven'. Er möchte ein literarisches Feld ausloten, dessen Konturen sich als unscharf präsentieren weil sie in kontinuierlicher Verhandlung begriffen sind. Die Akteure in diesem Feld situieren sich darin denn auch in der Regel nicht, indem sie ein ästhetisches Programm verinnerlichen oder strategisch-karrieristisch umsetzen, sondern indem sie sich Praxen erschließen, die sich möglichst passgenau zu dem fügen, was als ureigenes poetologisches Projekt oder literarisches Anliegen verstanden wird.

Diese Neuordnung des literarischen Feldes geht mit einer Verschiebung der Kraftfelder einher, die den literarischen Weltmarkt bestimmen. Konkret verlagert sich in der Nachkriegsära die Machtzentrale der literarischen Welt von Europa – Paris und London – nach New York, und bis in die 1960er Jahre hinein werden die Konditionen und Regeln dieses neuen Marktes grundlegend neu verhandelt und sehr viel differenzierter entfaltet, als es die gängige literaturhistorische Periodisierung von 'Moderne' und 'Postmoderne' abbilden kann (Casanova 2007). Bis um die Jahrtausendwende ist diese Rekonfiguration abgeschlossen. Sie manifestiert sich in einer radikalen Ausdifferenzierung des literarischen Feldes, die mit einer Segmentierung von Leserschaften einhergeht. Statt von Gattungen oder Genres sollten wir dieser Tage dann auch vielleicht besser von Szenen oder Formaten sprechen – nicht nur populäre literarische Texte speisen sich sehr schnell in einen Turnus aus Rezeption und Produktion ein, wie ihn die digitalen Fan- und Fanfiction-Communities möglich machen; auch Bücher, die als 'wichtig', 'ernst' oder 'gehaltvoll' wahrgenommen werden, unterliegen den Regeln der Medienkonvergenz – die Autoren erscheinen im Fernsehen oder besser noch auf YouTube, Buchclips oder TED-Talks gehen viral, eine Verfilmung besiegelt die Erfolgsgeschichte.

Um so wichtiger ist es gerade für Autoren und Texte, die ihre ethnische Alterität und kulturelle Widerständigkeit betonen, sich gegen den Sog der Integration zu sperren. Eben diese rhetorischen Versatzstücke führen zu der Verortung der Literatur in den Kategorien des Kleinen – des Randständigen und Ausgeschlossenen, der Intervention oder der Störung – selbst dort, wo die Texte Bestsellerlisten stürmen und mit Preisen überhäuft werden. Die Gradwanderung zwischen minoritärer Exklusivität und Erfolg ist nicht spezifisch für unsere Zeit und auch kein exklusiv literarisches Phänomen - sie ist in die Performanz kultureller Authentizität wesentlich eingeschrieben. Aber im Kontext der globalen Literatur nimmt sie eine neue Dringlichkeit an. Zwei Beispiele aus der jüngeren Literatur mögen die Bandbreite der Positionen im Feld illustrieren.

"The Danger of a Single Story"

2009 wurde die nigerianische Autorin Chimamanda Ngozi Adichie eingeladen, auf der TED-Konferenz – einer jährlich stattfindenden medial weit disseminierten 'Ideenbörse' für die digitale Welt – zu sprechen. Diese Einladung ist an sich schon ein Beleg für die kulturelle Reputation der Autorin. Die klassische TED-Konferenz erhebt eine Gebühr von 8.500 Dollar von ihren Teilnehmern, auch wenn die einzelnen Vorträge dann frei im Netz zugänglich sind. Sie adressiert ein Publikum, das wohlhabend, gebildet, liberal, aufgeschlossen und ethnisch recht homogen ist: "[w]hite in that specific way you can feel white people striving for diversity" (Topolsky 2013, web). Adichies Vortrag "The Danger of a Single Story" wurde zu einem der populärsten Vorträge in einer sehr populären Reihe. 2013 folgte ein weiterer Vortrag der Autorin, "We Should All Be Feminists", der inzwischen auch in Buchform erschien und spätestens durch Beyoncés Entscheidung, ihn in ihrem Song "Flawless" zu samplen, popkulturell nobilitiert wurde. 2009 sprach Adichie anschaulich und mitreißend über die Macht der Stereotype in der kulturellen Kommunikation, vor allem in der Kommunikation über nationale und linguistische Grenzen hinweg, und umriss damit eine Dynamik, die vor allem für die Repräsentation von Afrika maßgeblich ist: "Africa is not a country" (Adichie 2009). Aber dank der viralen Wirkmacht der sozialen Netzwerke wurde die Warnung vor der Verkürzung selbst zum verkürzten Slogan: "the TED talk has become the single story on single stories" (Jones 2014 web).

In einer Zeit, in der Positionen, Äußerungen und Botschaften immer enger getaktet werden und ihre Relevanz aus der Dichte der Referenzen und Reiterationen (Zitate, Links, Shares, Comments, Re-tweets, Samples) ziehen, die sich um sie ranken, scheint die Gefahr der Reduktion von Vielfalt und Komplexität auf die reproduzierbare 'single story' besonders groß.

Adichie reagierte in der Folge des Vortrags auf diese Gefahr, indem sie der Idee der simplifizierenden 'einzelnen Geschichte' die Idee von Singularität als kultureller Spezifizität entgegenstellt. Ihr Erfolgsroman *Americanah* (2013, dt. 2014) greift unter diesen Vorzeichen die Grundgedanken des TED-Vortrags wieder auf: Es geht nicht um Identifikation, sondern um Distinktion, nicht um Einschluss, sondern um Abgrenzung, nicht um Konsensbildung, sondern um kritische Distanz. Als Nigerianerin in den USA zu leben, so zeigt der Roman, bedeutet unaufhörlich Zuschreibungen, Projektionen und Vereinnahmungen ausgesetzt zu sein, und um sich diesem Prozess zu entziehen, muss vor allem die Kategorie *blackness* in immer feinere Nuancen ausdifferenziert werden. Der Unterschied zum klassischen Format der amerikanischen Minoritätenliteratur – der *slave narrative* des 19. Jahrhunderts – könnte markierter nicht sein. Die *slave narrative* möchte das weiße Zielpublikum in die virtuelle Erfahrung der Sklaverei zwingen, es geht um forcierte Identifikation. Adichie und andere Vertreterinnen der globalen Literatur insistieren auf Differenz: hier wird kein Konsens gesucht und auch keine gemeinsame Handlungsbasis, sondern die spezifische, partikulare, randständige Position soll als solche konturiert und exponiert werden. Kulturelle Differenz wird als kulturelle Kompetenz ausgestellt, als ein Mehrwert an Erfahrung und Einsicht, der der prekären Beobachterposition des Außenseiters eigen ist. Dass sich die Protagonistin des Romans über ein Blog mitteilt und nicht selbst als Romanautorin fungiert und dass inzwischen das fiktionale Blog im Buch als reales digitales Forum für glossenartige Beobachtungen, bonmots, Anekdoten und Fragmente realisiert wurde (http://americanahblog.com/) unterstreicht diese Engführung von Marginalität und Singularität in Duktus und Tonalität, sie führt allerdings auch nachdrücklich vor Augen, dass sich *Americanah* in einer Welt verortet, in der Marginalität nicht unbedingt als Makel fungiert, sondern durchaus ein Alleinstellungsmerkmal im Sinne einer Erfolgskategorie darstellen kann.

Der Roman führt geradezu exemplarisch die Wirkungsästhetik der globalen Literatur vor – einer Literatur, die darauf besteht, dass Gruppenzuschreibungen verfälschen und vereinnahmen und dass jede einzelne Stimme und jede spezifische Erfahrung zählt, gerade weil sie 'singulär' ist. Kollektivität im Sinne Deleuze/Guattaris kann in diesem Kontext keine wesentliche Rolle spielen, weil das Kollektiv hier ja eben über die subjektive, persönliche Einlassung erschlossen und aufgelöst wird (der Titel des Romans, der auf die Bezeichnung für 'amerikanisierte' Nigerianer zurückgeht, verweist so ironisch auf eine Gruppe oder Generation, der dann aber ein Gesicht – oder vielmehr eine Vielzahl von Gesichtern – verliehen wird). Die globale Literatur isoliert und identifiziert, spezifiziert und schafft eben

dadurch Anschlussfähigkeit. Adichies Verfahren erfordern eine große Vertrautheit mit den Codes und Konventionen, den Genres und den Registern der ethnischen Literatur und mit ihrer Leserschaft, gerade weil die Rahmenbedingungen kritisch reflektiert und die Lesererwartungen regelmäßig torpediert werden – eine Weltgewandtheit und *sophistication*, die im Roman reflektiert und zelebriert wird. Wie aber lässt sich dieses komplexe Spiel mit Zuschreibungen und Traditionen von einem Autor bewerkstelligen, dem der Werkzeugkasten der postkolonialen literarischen Selbstverortung nicht zur Verfügung steht?

Das ist die Ausgangssituation für den Roman *What Is the What* (2006, dt. *Weit gegangen*, 2009), der die Geschichte des ehemaligen Kindsoldaten und *lost boy* Valentino Achak Deng erzählt. Der Roman schildert die Odyssee Dengs vom Sudan in die Vereinigten Staaten und er hat eine reale Biografie zum Gegenstand. In einem Vorwort beschreibt Deng selbst die Entstehungsgeschichte des Textes: "Because I was not a writer, I asked Mary [Williams, the founder of the Lost Boys Foundation in Atlanta] to put me in touch with an author to write my biography" (Eggers, xiv). "Because I was not a writer": für Leser und Kritiker, die im Kontext der amerikanischen Minderheitenliteraturen oder der postkolonialen Literatur sozialisiert wurden, klingt dieses Feststellung wie eine Provokation: *jeder* ist ein Autor, so lautet das Credo dieser Debatten, solange er eine Geschichte zu erzählen hat. Und eine Geschichte, deren Relevanz sich aus ihrer Monumentalität ergibt, hat Deng: Er wurde wie Tausende anderer Kinder und Jugendlicher in den Wirren des zweiten sudanesischen Bürgerkriegs verschleppt; er schlug sich durch die Wüsten Sudans und Äthiopiens in ein Flüchtlingscamp in Kenia durch, wo er 13 Jahre lebte, bevor er zusammen mit 4000 weiteren jungen Sudanesen – den sogenannten *lost boys* – in die USA auswandern konnte. Für Deng geht es nicht darum, sich vom Gros seiner Schicksalsgenossen abzuheben; er versteht sich tatsächlich als Teil eines Kollektivs: "I wanted to reach out to others to help them understand Sudan's place in our global community. I am relieved that Dave and I have accomplished this task through illumination of my life as an example of the atrocities many successive governments of Sudan committed against its own people" (Eggers 2006, xiv). *What Is the What* wurde als Roman des renommierten Autors Dave Eggers in dessen Verlag McSweeney's veröffentlicht. Das Buch erzählt Dengs Erfahrungen von der Kindheit an aus der Ich-Perspektive, in einer Sprache, die sich deutlich von der verspielt-ironischen postmodernen Erzählstimme unterscheidet, mit der Eggers in *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* (2000, dt. *Ein herzzerreißendes Werk von umwerfender Genialität. Eine wahre Geschichte*, 2000) operierte, das ihn bekannt machte. In dieser autobiografisch angelegten Erzählung ging es darum, Authentizität gleichzeitig zu generieren und zu unterlaufen - *What Is the What* meidet

metafiktionale Einlassungen fast völlig, auch wenn es durchaus selbstreflexive Passagen in dem Roman gibt. Auf der anderen Seite fügt sich die Erzählstimme des Romans in Ton und Stil auch nicht in das evangelikale Pathos, das Dengs Vorwort bestimmt. "Only maybe 433 people would've read [a nonfiction] book. So we made it a novel", begründete Eggers die Entscheidung, Dengs Geschichte fiktional zu adaptieren (Kirschling 2007, web). Die Strategie ging auf, *What Is the What* erreichte Platz 25 der erweiterten Bestseller-Liste der *New York Times*, obwohl er ohne konzertierte Marketingaktionen oder Public Relations-Aufwand erschien. Der Gewinn ging an die Valentino Achak Deng Foundation zur Unterstützung für sudanesische Flüchtlinge und Migranten.

Die Adaption von Dengs Geschichte – oder vielleicht besser: die gemeinsame Arbeit an der Geschichte – äußert sich durchgehend in Verfahren der Reduktion, der Neutralisierung, der Vereinfachung. Dengs Erfahrungen werden karg erzählt, in einer einfachen Sprache mit klaren Bildern. *What is the What* wurde auch von der Kritik größtenteils gefeiert, doch die Tatsache, dass Eggers als Dengs Sprachrohr fungierte, wurde kontrovers diskutiert. Vor dem Hintergrund der Forderungen nach einer 'eigenen Stimme', die die Literaturen zunächst der regionalen, dann der ethnischen Minderheiten in den USA ebenso prägten wie die postkoloniale literarische Szene und zum Grundprinzip des *creative writing*-Workshops wurden, muss dieses Verfahren der delegierten Autorschaft ja auch tatsächlich suspekt erscheinen. Aber wenn man *What Is the What* als kleine Literatur im Sinne Deleuze/Guattaris angeht, erweist sich eben die Verlagerung oder Dispersion der Autorschaft, wie sie das Projekt von Deng und Eggers ausmacht, als ihr eigentlich innovatives Prinzip – kein Makel, sondern ein Vorstoß. Deng und Eggers schreiben das Prinzip der Kollektivität auf einer völlig anderen Basis in ihre Geschichte ein, als es in Adichies Idee der 'single story' angelegt ist. Hier besteht die kollektive Dimension nicht nur in der Repräsentativität der geschilderten Erfahrungen, sondern auch in der ausgestellten Konstruktion einer Erzählstimme (deren Vermitteltheit und Gebrochenheit den Roman ja zumindest paratextuell rahmt). Dengs Erinnerungen werden im Roman mit einer Erzählgegenwart komplex verschachtelt und dann mit den Erinnerungen anderer *lost boys* zusammengeführt. In beiden Hinsichten figurieren sowohl Deng als auch Eggers als Werkzeug der Realisierung, als Medien für die Erzählung einer Geschichte. Das Projekt unterläuft etablierte Vorstellungen von Autorschaft aber nicht nur mittels des kollaborativen Vorgehens, sondern auch in einem Erzählduktus, der die Grenze zwischen Erzähler und Leser in Frage stellt: "It gives me strength, almost unbelievable strength, to know that you are there," verkündet der Erzähler am Ende des Romans: "I covet your eyes, your ears, the collapsible space between us. How blessed are we

that we have each other?" (Eggers 535). Hier wird eine ähnliche imaginäre Gemeinschaft beschworen, wie sie Tim Parks in seiner eingangs zitierten Kritik an der globalen Literatur evozierte. Für Parks ergab sich aus der projizierten Gemeinschaft der Leser weltweit die Dynamik der Verflachung, der Komplexitätsreduktion, dessen, was Adichie die Gewalt der 'single story' nannte. Doch *What Is the What* nimmt die imaginäre Gemeinschaft der Lesenden zum Ausgangspunkt für eine utopische Wendung: Hier wird ein Kollektiv imaginiert, das die Kraft hat, die Verhältnisse zu verändern. Das Pathos dieser Imagination mag befremden, aber es unterscheidet sich forciert vom Status quo der globalen Literatur. Es mag wegweisend sein für alternative Modi der Literaturproduktion, für eine Neuverhandlung von Konzepten der Autorschaft, des Zugangs zum literarischen Markt und des literarischen Projektes in den Zeiten von Transnationalisierung und Globalität.

Literaturverzeichnis:

Adichie, Chimamanda Ngozi. "The Danger of a Single Story". TED talk 2009. www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.

Appiah, Kwame Anthony. *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. London: Methuen, 1992.

Bignall, Simone, und Paul Patton. Hrsg. *Deleuze and the Postcolonial.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

Bongie, Chris. *Friends and Enemies: The Scribal Politics of Post/Colonial Literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.

Brennan, Timothy. *At Home in the World: Cosmopolitanism Now*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

Brouillette, Sarah. *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Burns, Lorna, und Birgit M. Kaiser. Hrsg. *Postcolonial Literatures and Deleuze: Colonial Pasts, Differential Futures*. New York: Palgrave, 2012.

Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.

Cousins, Helen. "A Good Authentic Read: Exoticism in the Postcolonial Novels of the Richard & Judy Book Club." *The Richard and Judy Book Club Reader: Popular Texts and the Practices of Reading.* Hg. Helen Cousins and Jenni Ramone. London: Ashgate, 2011. 137—153.

Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.

Deleuze, Gilles, und Félix Guattari. *Kafka: Für eine kleine Literatur*. A. d. Frz. v. Burkhard Kroebner. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976.

Eggers, Dave. *What is the What*: *A Novel.* Mit einem Vorwort von Valentino Achak Denk. New York: Vintage, 2006.

English, James F. *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005.

Ernst, Thomas. *Literatur und Subversion: Politisches Schreiben in der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript, 2014.

Giles, Paul. "The Postcolonial Mainstream". *American Literary History* 23.1 (Spring 2011): 205—216.

Guillory, John. *Cultural Capital: The Problem Of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Hoff, Karin. Hg. *Literatur der Migration – Migration der Literatur.* Frankfurt/Main: Peter Lang, 2008.

Huggan, Graham. *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. London: Routledge, 2001.

Kaplan, Caren. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement.* Durham: Duke University Press, 1996.

Jones, Kima. Interview mit Chimamanda Ngozi Adichie. *The Rumpus*. http://therumpus.net/2014/06/the-rumpus-interview-with-chimamanda-ngozi-adichie/ (17. Juni 2014)

Kirschling, Gregory. Interview mit Dave Eggers. *Entertainment Weekly*. http://www.ew.com/ew/article/0,,20154178,00.html (28. Oktober 2007).

Leypoldt, Günter. "'The Fall into Institutionality': Literary Culture in the Program Era". *American Literary History* 23.4 (2011): 844—859.

Lutz, Thomas. *Cosmopolitan Vistas: American Regionalism and Literary Value: The Local, the Global, and American Literary Value*. Ithaca: Cornell University Press, 2004.

Lyotard, Jean-François. *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht.* Hg. von Peter Engelmann. A. d. Frz. von Otto Pfersmann. Wien: Passagen, 1994.

Marx, John. "The Marketing of Postcolonial Authors". *Contemporary Literature* 50.4 (Winter 2009): 811—816.

Mayer, Ruth. "Postcolonial/Transcultural/Transnational: American Studies, American Literature, and the World". *American Studies Today: New Research Agendas.* Hg. von

Winfried Fluck, Sabine Sielke, Erik Redling, und Hubert Zapf. Heidelberg: Winter, 2014. 139—155.

McGurl, Mark. *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.

Miller, Christopher. *Nationalists and Nomads: Essays on Francophone African Literature and Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Parks, Tim. "The Dull New Global Novel". *The New York Review of Books*. http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2010/feb/09/the-dull-new-global-novel/ NYRB weblog (9. Februar 2010).

Ponzanesi, Sandra. "Boutique Postcolonialism: Literary Awards, Cultural Value and the Canon". *Fiction and Literary Prizes in Great Britain.* Hg. v. Holger Klein und Wolfgang Görtschacher. Vienna: Praesens Verlag, 2006. 107—134.

Strongman, Luke. *The Booker Prize and the Legacy of Empire*. Amsterdam: Rodopi, 2002.

Topolski, Joshua. " Inside TED: The Smartest Bubble in the World". *The Verge*. http://www.theverge.com/2013/3/5/4061684/inside-ted-the-smartest-bubble-in-the-world (5. März 2015).