

Mark Terkessidis

## **Kinetische Kultur.**

Über die höchst universalisierbaren und überraschend aktuellen Erfahrungen einiger griechischer Schiffsreisender in der Mitte des 20. Jahrhunderts

### **Auf der Mataroa**

«Warum interessiert Sie eigentlich die Geschichte der *Mataroa*?», fragt mich Nelly Andrikopoulou, nachdem ich in ihrer Wohnung im Athener Stadtteil Kolonaki Platz genommen habe. Es ist ein heißer Tag im September, und ich habe eigentlich keine Lust auf allzu ausführliche Darstellungen. «Mich beschäftigt, wie Kulturproduktion sich im Prozess der Migration verändert – und ob sich daraus ein positives Modell ableiten lassen könnte.» Und murmele noch etwas von Grenzüberschreitung, unterschiedlichen Einflüssen und der Beengtheit der herkömmlichen, weiterhin stark national orientierten Kulturvorstellungen. Nun ist Nelly Andrikopoulou eine selbstbewusste Dame Mitte 80 und keineswegs beeindruckt. «Was soll denn daran neu sein? Das war doch schon in der Antike so – so ist doch griechische Kultur überhaupt entstanden». So leicht komme ich also nicht davon.

Das war auch nicht zu erwarten bei einer Frau, die mit 81 ihr erstes Buch geschrieben hat – eine Erinnerung über ihre Ehejahre mit dem vornehmlich in Griechenland bekannten Dichter und Künstler Nikos Engonopoulos. 2007 dann hat sie ein weiteres Buch herausgegeben, *Die Reise der Mataroa*.<sup>1</sup> Erneut ging es um Erinnerung, die Erinnerung an ihre Fahrt mit einem Schiff namens *Mataroa*, im Dezember des Jahres 1945. Zu jener Zeit wurde in Athen zwar nicht mehr gekämpft, aber im Land tobte der blutige Bürgerkrieg. Nach der deutschen Besatzung, dem Hunger, der Intervention der Briten gegen die siegreichen Partisanen erschien vielen Kulturschaffenden die Lage hoffnungslos. In diesem Moment verbreitete sich in ihren Kreisen die Nachricht, es gebe eine Möglichkeit, das Land vorübergehend zu verlassen – das Institut Français habe Stipendien für Frankreich ausgeschrieben.

Die Athener Zweigstelle des Instituts wurde in jenen Tagen geleitet von Octave Merlier und Roger Milliex. Beide waren mit intellektuellen und zugleich unermüdlich aktiven Griechinnen verheiratet. Melpo Logotheti-Merlier war Musikologin und Pionierin von *field recording* und *oral history* – 1930 initiierte sie das Zentrum für Kleinasienstudien. Tatiana Gritsi-Milliex wiederum erlangte Bekanntheit als Schriftstellerin – eine Reihe ihrer Werke wurde auch ins Deutsche übersetzt. Tatsächlich war es Merlier und Milliex gelungen, der französischen Verwaltung 20 Stipendien abzurufen. Zweifellos wollten die beiden Funktionäre helfen, doch gleichzeitig sahen sie auch eine Gelegenheit, im Dienste der Frankophonie zu handeln, indem sie Mitglieder der griechischen Geisteselite nachhaltig an Frankreich banden. Jedenfalls teilten sie auf geschickte Weise die 20 Stipendien so lange auf, bis etwa 150 Personen die Ausreise ermöglicht werden konnte. Und so charterte man schließlich den neuseeländischen Truppentransporter *Mataroa*. Das Schiff hatte sowohl US-Truppen nach Nordirland gebracht, um bei der Invasion der Normandie dabei sein zu können, als auch später jüdische Holocaust-Überlebende nach Palästina.

## Der Zusammenhang von Schiffen und Kulturschaffern

Um nun auf Nelly Andrikopoulous eingangs gestellte Frage zurückzukommen: Warum interessiert mich die Geschichte der *Mataroa*? Zunächst habe ich wie viele andere Personen mit Migrationshintergrund eine Art routinemäßigen Scanner für die eigene Herkunft: griechische Namen außerhalb von Griechenland sorgen bei mir für eine gewisse Aufmerksamkeit. Nun sind diese Namen zahlreich – geschätzt wird, dass es neben den etwa 10 Millionen Griechen im Land noch etwas weitere 10 Millionen Personen griechischer Herkunft gibt, verteilt auf so gut wie alle Länder der Erde.



Über die Jahre habe ich zufällig über so unterschiedliche Intellektuelle und Kulturschaffende wie etwa Cornelius Castoriadis, Kostas Axelos, Kostas Papaioannou, Mimika Cranaki oder Georges Candilis gelesen. Um dann festzustellen, dass all diese Personen, wie Nelly Andrikopoulou, auf einem Schiff namens *Mataroa* nach Frankreich gekommen waren. Ich habe begonnen darüber nachzudenken, was genau die Reise der *Mataroa* über den Zusammenhang von Migration und Kulturschaffen aussagen und ob sie gar so etwas wie ein Modell für eine Kulturproduktion in Bewegung darstellen könnte. Und auch was diese Reise auszusagen in der Lage wäre über etwas ‚Griechisches‘, das sich eben nicht im Rahmen des Nationalen bestimmen ließe, sondern nur in seiner Beziehung zur Bewegung.

Über das ‚Griechische‘ in Bewegung hat der schwedische Schriftsteller Aris Fioretos einen kunstvoll verschlungenen Roman geschrieben. Gleich auf den ersten Seiten heißt es über den Protagonisten: «Ein Fremder daheim, ein Fremder fernab / Ein Fremder noch hier im Paradies». <sup>2</sup> Die so beschriebene Situation wird in Deutschland gewöhnlich nicht als eine gesehen, die dem Kulturschaffen zu-

träglich wäre. Noch 2007 erschien im Reclam Verlag in der Reihe *Arbeitstexte für den Unterricht* ein Büchlein über *Migrantenliteratur*. Die Rubrizierung der Texte macht gleich deutlich, dass Verlust, Fremdheit, Identitätsunsicherheit und Sprachschwierigkeiten eine Gemengelage bilden, die in der Literatur eigentlich nicht mehr sein kann als eine authentische Äußerung von Schmerz. Insofern sind die Werke der Autorinnen und Autoren im Band auch kein Fall für die Literaturwissenschaft, sondern für die Soziologie. Den Arbeiten der SchriftstellerInnen folgt der Anhang *Zahlen – Fakten – Hintergründe* mit Texten autochthoner Wissenschaftler zu Themen wie *Existenzielle Unsicherheit und Orientierungsstörung als Folgen migrationsbedingter Entwurzelung und Desozialisierung* oder – kein Scherz! – *Migration und Kriminalität*.<sup>3</sup>

Nun ist es schon erschütternd, dass sich in diesem Band auch ein Text von Herta Müller befindet, also jener Schriftstellerin, die 2009 mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurde. Auf besonderes Interesse stieß beim Komitee die Universalität ihrer Erfahrung von «Fremdheit» als Deutschstämmige in Rumänien und Dissidentin im Realsozialismus. Anstatt die Migration und ihre Folgen als Abweichung zu problematisieren, muss es darum gehen, sie als eine spezifische, aber dennoch allgemeingültige Bedingung von Kulturproduktion zu betrachten. Diese Bedingung lässt sich nun am Beispiel der *Mataroa* thematisieren. Dass die Mobilität von Schiffen etwas mit Kulturproduktion zu tun hat, darauf hat schon zu Beginn der 1990er Paul Gilroy hingewiesen. Er bezeichnete den «*Black Atlantic*» als «Gegenkultur der Moderne»<sup>4</sup>. Ihn interessierte ein Modell für Kulturbildung, das nicht essentialistisch war, aber dennoch gewisse Gemeinsamkeiten von «schwarzer Kultur» erklären konnte. Gilroy schlug eine neue kulturelle Raumzeit vor, die sich im Rahmen der sogenannten *Middle Passage*, also dem Sklavenhandel, auf jenen Schiffen entwickelte, die über den Atlantik kreuzten:

I have settled on the image of ships in motion across the spaces between Europe, America, Africa and the Caribbean as central organising symbol for this enterprise and as my starting point. The image of the ship – a living, micro-cultural, micro-political system in motion – is especially important [...].<sup>5</sup>

Nun bezogen sich Gilroys Gedanken auf ein Koordinatensystem des Kolonialismus, das in jener Zeit unter dem Begriff Postkolonialismus firmierte. Innerhalb dieses Koordinatensystems wurde eine Reihe von höchst fruchtbaren Gedanken zu der Frage geäußert, wie Bewegung, Migration und Kulturproduktion zusammenhängen. Dennoch signalisierte die Bezeichnung Postkolonialismus, dass in diesem Paradigma all jene Erfahrungen keine Rolle spielen konnten, die nicht ins historische Schema des Kolonialismus passten. Das betrifft jedoch den überwiegenden Teil der kontinentaleuropäischen Erfahrungen, etwa auf dem Balkan, die sich aus einem Hintergrund speisen, der eher mit Instabilität, Flucht, Besatzung, Einflussphären, Halbabhängigkeit und Auswanderung zu tun hat. In diesem Sinne also könnte die *Mataroa*, Gilroys Gedanken über die Zentralität des Schiffes aufnehmend, dazu dienen, die kontinentaleuropäische Spezifik von Migration und Kulturproduktion genauer zu betrachten. Gleichzeitig ermöglicht es die Reise der *Mataroa*, an aktuelle Gegebenheiten anzuknüpfen. Denn bei den Passagieren handelte es sich um Personen, die durch ihre Unklassifizierbarkeit dem heutigen, polymorphen Migrationsgeschehen entsprechen. Jene Personen waren weder «Exilanten» noch «Gastarbeiter». Motiviert wurde ihre Reise primär durch Perspektivlosigkeit, manchmal auch durch die schiere Not – Nelly Andrikopoulou

schaudert es jetzt noch, wenn sie etwa an die Armut von Georges Candilis denkt. Candilis war von den kommunistischen Partisanen aufs Schiff beordert worden. Er sollte eine ordentliche Ausbildung als Architekt bekommen, um nach seiner Rückkehr beim Aufbau der klassenlosen Gesellschaft zu helfen. Doch wie die meisten anderen kehrte er nicht zurück.

### Immer Emigrant bleiben

Die Passagiere der *Mataroa* sind aber auch keine Franzosen geworden. In gewissem Sinne sind sie auf dem Schiff geblieben. Möglicherweise haben sie in Aris Fioretos Sinne dabei eine sehr «griechische» Erfahrung gemacht. Tatsächlich gestaltete sich das «Zuhause-Sein» in Griechenland im Sinne einer nationalen Idee von Kultur äußerst schwierig. Die griechische Antike, das byzantinische und das osmanische Reich waren Großräume mit enormer Mobilität – die griechischsprachige Bevölkerung lebte daher verteilt über viele Orte. Nach der Unabhängigkeit Griechenlands hatte sich der griechische Staat bis in die frühen 1920er Jahre dem Traum von einer Art Expansion nach innen verschrieben: eben der Vereinigung aller in der Diaspora lebenden Griechen. Doch nach dem Scheitern der griechischen Armee auf dem Gebiet der späteren Türkei 1922 und der «kleinasiatischen Katastrophe», also der Flucht und Vertreibung von 1,5 Millionen Griechen, hatten sich diese Bestrebungen in einen Alptraum verwandelt. In den 1930er Jahren, im Rahmen der *Dritten hellenischen Zivilisation* des Diktators Ioannis Metaxas, nahmen die nationalen Ordnungsvorstellungen geradezu karikaturhafte Züge an.

Von Nikos Engonopoulos stammt ein 1939 entstandenes Bild mit dem Titel *Details des Mechanismus der nationalen Erweckung*, das sich im typischen Stil des Malers zu den damaligen Bemühungen um Identitätsbildung äußert: Eine antike



Λεπτομέρεια του μηχανισμού μιας Εθνικής Ανόδου, 1939 (αρ. cat. 253)  
 Détails du mécanisme d'un réveil national, 1939 (n° cat. 253)

ΕΜΠΟΛΗ - SÉLECTION 129

Statue, eine homerisch anmutende Kämpfergestalt, eine Uniform der europäischen Großmächte, eine Tracht aus der Zeit des Unabhängigkeitskampfes, scharen sich um den nackten Körper einer gesichtslosen Frau, die eine Kopfbedeckung trägt, die man mit arabischen Beduinen assoziieren würde. Die als weiblich konnotierte Nation ist umgeben von den Kulissen einer identitären Ausstattung, doch an ihrem Haupt lauert das ›Orientalische‹ – als reales, aber ungeliebtes Erbe, und auch als Vorwurf der Westeuropäer an die marginalisierten Neugriechen.

Engonopoulos, der auch Dichter war, gehörte zusammen mit Odysseas Elytis, Giorgos Seferis und Andreas Embirikos zur *Generation der 1930er Jahre*. Diese Künstler und Dichter unternahmen den Versuch, dem ›Griechischen‹ eine neue Bedeutung zu geben – jenseits der Antike und der europäischen Dominanz, mit dem Gefühl des Verlustes und im Angesichte der oftmals schäbigen Realität des griechischen Alltags. Vom Suchen handeln denn auch viele Gedichte von Giorgos Seferis, vom Suchen nach einem «anderen Leben» einem «Leben jenseits der Statuen». <sup>6</sup> Mit Bezugnahme auf die Argonautensage allerdings lässt Seferis offen, ob die Suche jemals erfolgreich sein wird:

Doch die Fahrten nahmen kein Ende. Ihre Seelen wurden eins mit den Riemen und Laschen / mit dem ernsten Antlitz des Bugs / mit der Furche hinter dem Ruder / mit dem Wasser das ihr Abbild in Stücke brach. <sup>7</sup>

Hier taucht erneut das Schiff als zentrales Symbol auf. Nun würde die Frage lauten: Könnte es eine positive Erfahrung sein, wenn die Seele eins wird mit den Riemen und Laschen? Der Komponist Iannis Xenakis, der entgegen einiger Berichte nicht mit der *Mataroa* nach Frankreich gekommen war, sondern erst im September des Jahres 1947 auf einem namenlosen Frachtschiff, schrieb einmal:



I am a wandering man, an 'alien citizen' of every country (in art as well) and my hardened conscience – nourished either by the flames of the Greek resistance (which was betrayed from its conception and over the years by the Soviets, the Allies and the Greeks themselves) or by the desperate efforts of my music – alone, may guide me towards light or towards death.<sup>8</sup>

Das Pathos in diesem Zitat hat seine Berechtigung: Xenakis hatte als Kämpfer beim kommunistischen Widerstand nahezu tödliche Verletzungen davongetragen und später in Frankreich tatsächlich jahrelang als 'Staatenloser' ohne Pass gelebt. Trotz dieser tragischen Erfahrungen betont er immer wieder die Erkenntnis fördernde Kraft der Migration für die Kunstproduktion. Nostalgische Rückbesinnung auf ein verlorenes 'Zuhause' ist ihm fremd; die Migration erscheint als Antidot für die 'Falle der Erinnerung':

C'est à dire qu'il faut cultiver constamment le regard neuf. C'est à dire la distanciation. Il faut être constamment un immigré. Dans tout. Alors là, on voit les choses d'un oeil beaucoup plus frais, beaucoup plus augu, et beaucoup plus profond. Parce qu'on n'est pas rassuré par l'environnement dans lequel on se trouve, dans lequel on baigne. Sinon, on le voit plus. Ce sont des meubles. Tout devient mobilier.<sup>9</sup>

### **Odysseus zivile Suche nach Zuhause**

Nun soll es hier nicht darum gehen, einer vulgär-postmodernen Idee von Nomadentum das Wort zu reden. Bei den PassagierInnen der *Mataroa* oder bei Xenakis handelt es sich nicht um privilegierte *Expatriates*, sondern um Personen, deren Migrationserfahrung mit erheblichem Leid und erheblichen Mühen beim Ankommen in einem neuen Kontext verbunden war. Dennoch lässt sich die Migration als Ereignis betrachten, das nicht mit einem neuen Zuhause-Sein aufgehoben wird, sondern einen *Chronotopos* entfaltet, der durch die Suche selbst geformt wird. Tatsächlich erweist sich der eingangs erwähnte Verweis von Nelly Andrikopoulou auf die Antike als Vorbild für eine Thematisierung der produktiven Kraft von Bewegung als höchst fruchtbar. Die *Odyssee* gilt bekanntlich als einer jener Texte, in denen zum ersten Mal so etwas aufscheint wie die westliche Idee von der Freiheit des Individuums. Während die Personen in der *Ilias*, von Achill vielleicht abgesehen, eher holzschnittartig handeln und zumeist Spielball der Intrigen und Einflüsterungen der Götter sind, muss die Hauptfigur der *Odyssee* zumeist allein entscheiden. Tatsächlich ist das auch ein anderer Odysseus – der Protagonist der *Odyssee* behilft sich mit Geduld, Flexibilität und List, während jener der *Ilias* in erster Linie skrupellos Gewalt anwendet. In der *Odyssee* ist er auch nicht auf einem Eroberungsfeldzug, sondern wie die Argonauten auf einem nicht enden wollenden Rückweg nach Hause. Als er schließlich Ithaka erreicht, findet eine erneute Wandlung statt – und die Gewalt kehrt zurück. Bei seiner Frau begegnet er Freiern, die ihn tot wähen und durch Heirat mit Penelope an seiner Stelle König werden wollen. Und unter diesen Freiern richtet er ein grauenhaftes Gemetzel an.

Im Rahmen der *Kulturhauptstadt RUHR.2010* wurde von sechs Theatern an namhafte AutorInnen der Auftrag vergeben, die *Odyssee* für die Bühne neu zu bearbeiten.<sup>10</sup> In den Stücken von Christoph Ransmayr, Peter Nádas oder Emine Özdamar dominierten die Aspekte von Identitätsverlust und Gewalttätigkeit. Anlässlich der Aufführungen gab es zu jeder Aufführung einen theoretisch orientierten Vortrag, und so erhielt ich die Gelegenheit, über die *Odyssee* nachzudenken, also über einen Text, der bislang nicht gerade auf der Route meiner Interes-

sensgebiete gelegen hatte. Mir schien es weiterhin sinnvoll, auf der Zivilität des Odysseus zu bestehen. Tatsächlich zeigt die Lektüre, dass entgegen der allgemeinen Annahme, eben das ‹Zuhause-Sein› mit Gewalt einhergeht – mit der Gewalt der Expansion auf der einen Seite und mit der Gewalt der inneren Säuberung auf der anderen. Das bedeutet, dass es die viel beschworene Identität ist, deren Herstellung zwangsläufig Akte der gewalttätigen Setzung erfordert. Die sogenannte Identität ist keineswegs etwas, das der Mensch als Individuum oder organisiert in einer Gruppe quasi anthropologisch zum Leben benötigt, sondern vielmehr eine gefräßig-monströse Konstruktion ist, die nach Einverleibung giert. Allerdings bedeutet meine Zurückweisung des Konzeptes Identität, das im Gegensatz zu seiner ubiquitären Verwendung theoretisch ohnehin auf höchst wackeligen Füßen steht, keineswegs, dass ich behaupte, dass die menschliche Existenz gänzlich ohne Vorstellung von Zuhause auskommen kann. Die Zivilität ergibt sich aus einer Suche nach Zuhause, in der permanenten Annäherung. Man muss, wie Xenakis meinte, immer ein Einwanderer sein. Die in der *Odyssee* formulierte Idee von Freiheit ist nur in der Bewegung zu denken; die Bewegung ist eben nicht etwa eine Abweichung von der Sesshaftigkeit, sondern einerseits Normalzustand und andererseits notwendige Voraussetzung von Subjektivität.

### Die Raumzeit der Migration

Gäbe es nun spezifische Charakterisierungen des Zusammenhangs von Migration und künstlerischer Artikulation? Gäbe es so etwas wie eine bestimmte Energie, einen Elan der Kulturproduktion im Prozess der Wanderung? Werfen wir einen Blick auf die Arbeit von fünf, teilweise bereits erwähnten Personen, von denen die ersten drei auf der *Mataroa* gefahren sind: der Philosoph Cornelius Castoriadis (geboren 1922), die Schriftstellerin Mimika Cranaki (geboren 1922), der Architekt Georges Candilis (geboren 1913), der Musiker Iannis Xenakis (geboren 1922) und der Künstler Yannis Gaitis (geboren 1923; er kam erst 1954 nach Frankreich). Teilweise hatten diese Personen bereits Erfahrungen mit Migration, bevor sie nach Frankreich gingen. Castoriadis wurde in Istanbul geboren – kurz nach seiner Geburt flohen seine Eltern nach Athen. Die Eltern von Candilis und Xenakis gehörten zur griechischen Diaspora. Candilis kam im aserbaidjanischen Baku zur Welt, Xenakis im rumänischen Braila – und sie siedelten mit zwölf beziehungsweise zehn Jahren in ihr ‹Heimatland› über.

Was ist also geschehen, als diese Personen ausgewandert sind? Ich denke, die Migration stellt eine besondere Konstellation dar, bestehend aus dem regelrechten Aufklaffen eines Raums und der folgenden Rekonstituierung von Kontinuität. Nicos Poulantzas, ein Immigrant der späten 1950er Jahre, hat den *Chronotopos* des industriellen Kapitalismus einmal unter anderem mit den Eigenschaften der Serialität und der Irreversibilität beschrieben.<sup>11</sup> Genau diese Charakteristika werden durch die Migration durcheinander gewirbelt. Zunächst erfährt der Raum einen qualitativen Bruch – auf das von Xenakis erwähnte ‹Baden› in der vertrauten Umgebung folgt die Einschiffung auf die hohe See. Dieser Bruch wird häufig als Verlust von historisch-zeitlicher Kontinuität erfahren. Um es mit den Worten von Mimika Cranaki zu sagen:

Ich bin nicht mehr, du bist nicht mehr das Glied einer Kette mit Tradition, Geschichte und Zukunft, [...] Ich habe keine Dauer mehr, keinen Ertrag, ich bin, du bist ein Tupfen, ein Moment, etwas Vergängliches, ein Zeichen, ein Punkt, [...].<sup>12</sup>

Dieser Bruch muss bearbeitet werden. Angesichts der herrschenden Ansprüche an eine bestimmte raumzeitliche Organisation erfolgen die unterschiedlichsten Formen von Reparaturbemühungen. Diese Reparaturen, die den Bruch kitten und die Kontinuität wieder herstellen sollen, sorgen aber erstaunlicherweise für eine weitere Aufhebung der zeitlichen Abfolge und Unumkehrbarkeit. Indem ein Anschluss an die Erinnerung in einem anderen Raum konstruiert wird, entsteht bei vielen Migranten der sogenannten ersten Generation ein neues «Heimatland» als Ort im Imaginären. Dieser imaginäre Ort wird auch in einer kollektiven Praxis bestätigt, in bestimmten Treffpunkten, durch gemeinsame Sprache oder das Singen bestimmter Lieder. Dadurch überlagern sich Räume und Zeiten und in gewissem Sinne erweist sich dieser *Chronotopos* sogar als umkehrbar – raumzeitliche Versatzstücke bilden ein neues fraktales, imaginäres Territorium.

### **Philhellenismus als künstlerische Praxis**

Mimika Cranaki hat diese Erfahrung in Bezug auf Griechenland einmal als eine neue Art Philhellenismus bezeichnet. Cranaki, die in Athen Musik studierte, in Frankreich dann als Schriftstellerin, Universitätslehrerin und Radioproduzentin tätig war, stellte nach dem Erfolg ihres ersten Romans *Contre-temps* 1947 ihre Karriere zugunsten ihres Mannes zurück. Daher knüpfte sie erst 1992 wieder mit einem größeren Werk, dem Briefroman *Nationalität: Philhellene*, an ihre literarische Arbeit an. Dieses Buch basiert auf einem *Journal d'Exil*, veröffentlicht 1950 in *Les Temps Modernes*<sup>13</sup>, in dem sie ihre Erfahrungen mit der Auswanderung und dem französischen Rassismus beschrieb. Vermutlich würde Cranaki meinen Interpretationsversuchen der Migration widersprechen, denn in ihrer Sichtweise dominieren die negativen Aspekte der Auswanderung. Auch meine Auffassungen zur *Odyssee* hätte sie wohl vehement zurückgewiesen:

Nur dass ich gegen das Epos allergisch bin, es ist so gar nicht, aber schon gar nicht mein Fall, ich sehe es als einen Triumphgesang der Gesättigten an. Der Selige erschauerte nicht in seinem fetten, dichtbehaarten Körper. [...] Geld brauchte er nicht zum Leben, eine andere Sorge und Betrübnis hatte er nicht als den daktylischen Hexameter, dum ta-ta.<sup>14</sup>

«Die Mimika hat ja immer nur geklagt», berichtet Nelly Andrikopoulou, der trotz ihres hohen Alters das Klagen eher fremd ist. Tatsächlich gehören Verlust und Leid zur Erfahrung der Migration dazu, und es war daher von Cranaki gerechtfertigt, diese Aspekte so detailliert darzustellen. Zudem ist der zentrale Begriff des Philhellenismus nicht nur als Beschreibungskategorie sehr treffend, sondern auch eine Wiederaneignung, eine Art *voyage in* im Sinne Edward Saids.<sup>15</sup> Als Philhellenen galten im 19. Jahrhundert jene Intellektuellen im westlichen Europa, welche die antiken Griechen zu Vorbildern erklärten für das eigene *nation-building*. Dabei beanspruchten sie oftmals, dass eben nicht die störenden neugriechischen «Orientalen», sondern sie selbst die wahren Erben der gewöhnlich stark verklärten Antike seien. Cranaki tritt in diesen Diskurs ein, verwandelt ihn und kämpft mit seiner Hilfe im Sinne Saids um die Anerkennung von «marginalisierten, verdrängten oder vergessenen Geschichten».<sup>16</sup> Sie verwendet den Begriff für die «Nicht-Gesättigten», «die Auswanderer», die «Gastarbeiter», die «Ausländer», die in einer nicht responsiven, oftmals sogar feindseligen Umgebung nun auf ihre Weise das «Griechische» erklären:

Griechenland ist keine Sache der Geographie, ein neutraler oder gleichgültiger geometrischer Ort, eine Erderscheinung, ein Immobilie. Es umgibt mich nicht, wie die Tasse den Kaf-



fee enthält [...], es ist eine Verlängerung meines Ich, selbe und gleiche Substanz meines Körpers, die Bühne, auf der unser alltägliches Drama sich abspielt – Kämpfe, Träume, Hoffnungen – was wir suchen, ohne es zu kennen, nenne es Glück, Menschsein oder anders, [...].<sup>17</sup> Deutlich wird, dass die herkömmlichen Ideen von Nation, Geographie und der Identität des Ich komplett ausgesetzt sind. Das «Griechische» schwankt in der Eigenwahrnehmung zwischen einer körperlichen Substanz und einer Bühne. Die beiden Beschreibungen schließen sich letztlich aus, aber tatsächlich hat das Bewusstsein der Migration eine hochgradig paradoxe Form. Die Frage wäre nun erneut: zu welcher Kulturproduktion könnte der mit diesem Bewusstsein verbundene Elan befähigen? Meine These lautet, dass sich der neue *Chronotopos* der Migration und die Suche nach einem Zuhause-Sein tatsächlich in der intellektuell-künstlerischen Praxis niederschlagen – und zwar mit folgenden Charakteristika: 1. einem Erneuerungswillen, der mit einer Einbeziehung der eigenen Erfahrungen sowie mit einer erhöhten Sensibilität für plurale Kontexte einhergeht; 2. einer Art Stoffwechsel mit kulturellen Fundstücken aus dem Assoziationsfeld der Herkunft; 3. einer unaufgeregten, quasi selbstverständlichen Überschreitung der Grenzen der Form, basierend auf einer biographisch geprägten Abwesenheit von Reinheitsvorstellungen. Bei den oben erwähnten fünf Personen lässt sich jeweils feststellen, dass sie tatsächlich auf eine besondere Art modern waren – ihre revolutionäre Qualität war eben keineswegs gepaart mit dem Zerstörungswillen und Fortschrittsglauben einer Avantgarde.

### **Die Bedeutung der Migration für die Kulturproduktion**

Nun ist es in diesem kurzen Text nur sehr kursorisch möglich, die Arbeit jener Kulturschaffenden in Bezug auf die genannten Charakteristika zu durchqueren. Zweifellos lässt sich in deren Aktivitäten eine enorme Sättigung mit der eigenen Erfahrung feststellen. Wenn es nicht möglich erscheint, in der eigenen Umgebung zu «baden», wie Xenakis meinte, dann werden die Ausgangspunkte der eigenen Arbeit fast notwendig sehr konkret. Das soll keineswegs unterstellen, dass die Kulturschaffenden ohne Migrationshintergrund in ihren Motivationen und Energien beliebig sein könnten. Dennoch bildet die verschobene, nicht «stimmige» Responsivität der praktischen Lebensumstände einen Referenzrahmen, der kaum einmal vollständig ignoriert werden kann – ein ähnliches Verhältnis, das Geschlecht betreffend, hat Héléne Cixous wiederholt geschildert.<sup>18</sup>

Obwohl Cornelius Castoriadis als kommunistischer Aktivist den Bruch weniger dramatisch erlebt, weil er eine Kontinuität im militanten Umfeld herstellen kann, bringt er doch spezifische Themenstellungen mit, die sich nur aus seiner Erfahrung mit dem Dogmatismus der Moskautreuen Partisanen in Griechenland sowie mit seiner Migration in Verbindung bringen lassen: Die Kritik der Bürokratie, die Frage, was national verfasste Gesellschaften tatsächlich zusammenhält, die Bedeutung der Institutionen, die Betonung der Autonomie. Zudem interessiert er sich dafür, wie Brüche im Herkömmlichen entstehen und findet dafür den Begriff des «radikalen Imaginären», den er definiert als einen «beständigen Ursprung von Anderswerden». <sup>19</sup> Bei Xenakis fällt insbesondere im Vergleich zu anderen Komponisten *Neuer Musik* auf, wie sehr seine Eindrücke im Widerstand und im Krieg, sowie sein Leben als «Staatenloser» in Frankreich, seine musikalische Themenstellung und Herangehensweise geprägt haben – etwa in den sogenannten *Polytopes*, also jenen öffentlichen Großszenierungen eines Ortes mithilfe von Musik, Schauspiel, Licht.

Candilis und Gäitis, ebenfalls Kämpfer im Widerstand, bringen aus Griechenland ein Gefühl des Zu-Spät-Kommens mit. Candilis fühlt sich während des Studiums in Athen abgeschnitten von den wichtigen kulturellen Entwicklungen, was ihn mit einem «unstillbaren Verlangen erfüllt, am Leben unserer Zeit teilzunehmen».<sup>20</sup> In Paris angekommen, schreibt Gäitis seiner Familie: «En Grèce, j' avais vingt ans d' avance, ici j' ai vingt après.»<sup>21</sup> Beide erreichen das «Leben ihrer Zeit», indem sie eine Empfindlichkeit gegenüber dem Konkreten entwickeln. Candilis arbeitet wie Xenakis zunächst im Büro von Le Corbusier, aber er emanzipiert sich, als er beginnt, den Maßstab des harmonisierend-normativen *Modulor* durch tatsächliche Menschen zu ersetzen. In den Barackenstädten von Marokko studiert er «kollektive Strukturen» und leitet daraus zusammen mit den Kollegen des *Team X* Ideen für ein «Bauen für alle»<sup>22</sup> ab. Seine Architektur soll die «ökonomischen und sozialen Gegebenheiten» der Einwohner berücksichtigen und respektieren.<sup>23</sup> Candilis träumt zudem von «existenzermöglichenden Räumen»<sup>24</sup> anstelle von traditionellen Wohnungen, war also quasi ein Vorläufer des Vorgehens in den heutigen *Baugruppen*.

Gäitis erreicht jenes «Leben der Zeit», als er sich im Zusammenhang mit der Künstlerbewegung *Figuration narrative* von der damals dominanten abstrakten Malerei entfernt, und mit seinen neugewonnen figurativen Mitteln 1967 auf die Machtübernahme durch die Junta reagiert.

Das Ergebnis sind die sogenannten *Bonshommes* – seriell auftretende Männer mit Melonen, die Gäitis ab diesem Zeitpunkt je nach thematischem Interesse in unterschiedliche Settings platzieren kann. Zunächst scheinen die *Bonshommes* ausschließlich Bezug zu nehmen auf den kleinbürgerlichen Resonanzraum der Obristen, doch schnell wird klar, dass diese Figuren auch auf seine Erfahrungen mit der von Cranaki beschriebenen Atmosphäre in Paris anspielen – in ihrem Ver-



hältnis zu «den Ausländern» mutieren «die Franzosen» zu einer Serie von schablonenhaften Antlitzern. *Vous et Nous* oder *Le défilé* heißt ein Bild aus dem Jahre 1977 – dabei werden beide Gruppen als *Bonshommes* gezeichnet.

### Stoffwechsel im Hinblick auf die Zukunft

Dass die erwähnten Kulturschaffenden in ihrer Arbeit auf den Kosmos des «Griechischen» im weitesten Sinne rekurren, ist evident. Cranakis Spiel mit der *Odyssee* und dem Philhellenismus wurde bereits erwähnt. Castoriadis wird nicht müde, das antike Griechenland als Beispiel für ein erstes «Anderswerden» zu bemühen – es geht um die Einführung der Demokratie. Xenakis bezeichnet sich selbst ein wenig kokett als einen «klassischen Griechen», der durch Zufall im 20. Jahrhundert gelandet sei. Er gibt seinen Stücken altgriechische Titel, befasst sich ausführlich mit dem Theater und der Musik der Antike, schließlich mit byzantinischer Musik und griechischer Folklore. Diese Rückgriffe bedeuten aber nicht den Einfluss von Tradition; es handelt sich um einen Stoffwechsel mit bestimmten, selbst gewählten Aspekten des Referenzrahmens der Herkunft. Dieser Stoffwechsel beinhaltet Anverwandlung und Ausscheidung, auch Distanzierung, schließlich die Schaffung einer höchst individuellen Synthese. Ein solcher Stoffwechsel findet auch bei Candilis und Gäitis statt, wenn auch mit aktuelleren Zusammenhängen. Die Lebenserinnerungen von Candilis beginnen mit der Beschreibung des selbstgezimmerten Hauses des Bauern Rhodakis auf Ägina. Für Candilis ist dieses Haus ein Vorbild für das Bauen im Allgemeinen, und er empfindet zu jenem Bauern eine über dessen Tod hinaus gehende Verbindung. Gäitis kommentiert in seinen Bildern die Junta, den griechischen Fußball und ab den späten 1970er Jahren ausführlich den Tourismus, vor allem zu den antiken Stätten in Griechenland.

Die Überschreitung von formalen Grenzen gehört zweifelsohne allgemein zur Geschichte der Avantgarde. Doch in der Praxis jener Kulturschaffenden hat diese Überschreitung eine Beiläufigkeit, die darauf hindeutet, dass die üblichen Grenzen aufgrund der eigenen, «unreinen» Erfahrungen ohnehin nie eine Rolle gespielt haben, ja geradezu unverständlich wirken. In ihrem Roman *Contre-temps* bedient sich Mimika Cranaki einer musikalischen Form, nämlich der Sonate – der letzte Teil ist eine «Reprise» des ersten Parts. Das Werk von Xenakis ist vor allem dafür bekannt, dass er visuelle, räumliche und technologische Vorstellungen in den Bereich der klassischen Musik eingebracht hat – durch die Arbeit mit Scores, die Einführung einer Kategorie wie *Outside-time*, die wegführt von der Betonung temporaler Aspekte; und der Arbeit mit stochastischen Kompositionsprinzipien, die dazu dienen, unter anderem mithilfe des Computers chaotische Soundmassen in räumlich wirkenden Anordnungen zu organisieren. Castoriadis war bekanntlich ein ununterbrochener Renegat der «reinen Lehre» und hat schließlich das Gehäuse des Marxismus ganz verlassen – um eben eine Theorie der Autonomie zu entwickeln. Der Name von Candilis schließlich steht für den Übergang von der Architektur zum Urbanismus – er interessierte sich nicht länger für das «schöne» Gebäude mit der «schönen» Fassade, sondern für eine behutsame Raumplanung im Dienste gewöhnlicher Menschen.

Selbstverständlich hat Candilis nicht allein gewirkt – er war im *Team X* auch Bestandteil einer Strömung und hat in einem Büro zusammengearbeitet mit höchst individuellen Figuren wie Shadrach Woods und Alexis Josic, deren Erfahrungen in diesem Text auch eine Rolle spielen könnten. Und auch Cranaki, Castoriadis, Xenakis und Gäitis hatten Begleitung auf dem Weg zum «Leben ihrer Zeit».

Es sollte in diesem Text auch nicht darum gehen, die Erfahrung der Migration zu essentialisieren, und die Kulturschaffenden wiederum in ein Ghetto namens ‚Migrationserfahrung‘ zu pferchen. Ich wollte einen Perspektivwechsel vorschlagen, in dem nicht das ‚Baden‘ in der angeblich ‚eigenen‘ Kultur, sondern vielmehr eine *Kinesis* des Kulturellen als universelle Folge angesprochen wird. Herta Müller hat 2000 in einem schönen Aufsatz geschrieben, die deutsche Literaturkritik habe ihr stets geraten, «mit der Vergangenheit aufzuhören und endlich über Deutschland zu schreiben»<sup>25</sup>. Dagegen stellte sie fest: «Je mehr Augen ich für Deutschland habe, desto mehr verknüpft sich das Jetzige mit der Vergangenheit. Ich habe keine Wahl, ich bin am Schreibtisch nicht im Schuhladen.»<sup>26</sup> Im Grunde bestätigt Müller den hier beschriebenen *Chronotopos* der Migration, die Überlagerung und Reversibilität der Raumzeit, und akzeptiert sie als produktive Voraussetzung des eigenen Schaffens. Der Perspektivwechsel scheint auch deswegen angebracht, weil die Städte – und der überwiegende Teil der Weltbevölkerung lebt unterdessen in Städten – heute mehr von der Mobilität geprägt sind als von der Sesshaftigkeit: dafür haben Tom Holert und ich den Begriff *Parapolis* vorgeschlagen.<sup>27</sup> Die aktuelle Mobilität führt dazu, dass die beschriebenen Prämissen mehr denn je Allgemeingültigkeit beanspruchen können: die Raumzeit der Migration und die Suche nach einem Zuhause. In diesem Sinne wäre, um Mimika Cranaki das letzte Wort zu geben, das, was wir alle heute gemeinsam haben, «seulement cette grande blancheur béante, l’avenir, et ce qui reste à faire».<sup>28</sup>

## Anmerkungen

- 1 Nelly Andrikopoulou, *To taxidi tou Mataroa*, Athen 2007.
- 2 Aris Fioretos, *Der letzte Grieche*, München 2011, S. 13.
- 3 Vgl. *Arbeitstexte für den Unterricht. Migrantenliteratur*, hg. v. Peter Müller u. Jasmin Cicek, Stuttgart 2007.
- 4 Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, Cambridge Mass. 1993, S. 1.
- 5 Ebd., S. 4.
- 6 Giorgos Seferis, «Wir kannten sie nicht», in: ders., *Poesie: griechisch und deutsch*, Frankfurt am Main 1987, S. 19.
- 7 Giorgos Seferis, «Die Argonauten», in: ebd., S. 15.
- 8 Iannis Xenakis, «Open letter to *Le Monde*», December 14, 1971, in: ders., *Music and Architecture*, New York 2008, S. 224.
- 9 François Delalande, *Il faut être constamment un immigré. Entretiens avec Xenakis*, Paris 1997, S. 123.
- 10 Vgl. *Theater. Aktuelle Stücke 20/10. Odyssee Europa*, hg. v. RUHR.2010, Uwe B. Carstensen u. Stefanie von Lieven, Frankfurt am Main 2010.
- 11 Nicos Poulantzas, *Staatstheorie. Politischer Überbau, Ideologie, autoritärer Etatismus*, Hamburg 1978, S. 96ff.
- 12 Mimika Cranaki, *Nationalität: Philhellene*, Köln 1996, S. 163.
- 13 Mimika Cranaki, «Journal d’Exil», in: *Les Temps Modernes*, August 1950, (6. Jg.), Nr. 58, S. 327–340.
- 14 Cranaki 1996 (wie Anm. 12), S. 70.
- 15 Edward Said, *Kultur und Imperialismus*, Frankfurt am Main 1994, S. 295.
- 16 Ebd.
- 17 Cranaki 1996 (wie Anm. 12), S. 159.
- 18 Vgl. Hélène Cixous, *Weiblichkeit in der Schrift*, Berlin 1980.
- 19 Cornelius Castoriadis, *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Frankfurt am Main 1990, S. 603.
- 20 Georges Candilis, *Bauen ist Leben. Ein Architekten-Report*, Stuttgart 1978, S. 62.
- 21 Lorretta Gaïtis-Charrat, «Biographie de Yannis Gaïtis», in: *Kritikos katalogos ton ergon ton Giannis Gaïtis/Catalogue raisonné de l’Œuvre de Yannis Gaïtis*, Paris 2003, S. 36.
- 22 Candilis 1978 (wie Anm. 20), S. 187ff.
- 23 Ebd., S. 141.
- 24 Ebd., S. 197.
- 25 Herta Müller, «Bei uns in Deutschland», in: dies., *Der König verneigt sich und tötet*, Frankfurt am Main 2008, S. 185.
- 26 Ebd.
- 27 Tom Holert u. Mark Terkessidis, *Fliehkraft – Gesellschaft in Bewegung*, Köln 2006.
- 28 Cranaki 1950 (wie Anm. 13), S. 340.