Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 66 (2012)

Heft: 3

Artikel: Erinnerungen an eine fremde Heimat : Mahšd Amršhs Roman "Dar Hazar" und seine Rezeption als kollektiver Text

Autor: Hoffmann, Alexandra

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-309774

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 24.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ERINNERUNGEN AN EINE FREMDE HEIMAT. MAHŠĪD AMĪRŠĀHĪS ROMAN *DAR ḤAŻAR* UND SEINE REZEPTION ALS KOLLEKTIVER TEXT

Alexandra Hoffmann, Universität Zürich

Abstract [1]

Mahšīd Amīršāhī is an Iranian writer, who has lived in exile since the Iranian revolution of 1979. She was one of the few people who uttered criticism already during the revolutionary events. The revolution has marked a turning point in her literary works. Her first novel, *Dar Ḥażar*, which was written after the revolution, is an autobiographic diary novel. From the viewpoint of a female narrator, the events of the revolution are recounted. It will be argued that *Dar Ḥażar* can be seen as a "trauma-narration" of the storyteller. The extensive discussion of the reception of *Dar Ḥażar* will show that it is not only seen as a literary text. With its accurate retelling of historical facts, *Dar Ḥażar* also aims at preserving the memory of the revolution for the collective memory of Iranians in the diaspora. However, the potential for memory-making has not been fully achieved. Reasons for this may lie in problems of distribution, language, and the transformation of the Iranian diaspora.

1. Begriffsdefinition und Forschungsstand

Die Iranische Revolution von 1979, die den Schah Moḥammad Reżā Pahlavī zu Fall brachte, wurde durch eine Koalition verschiedenster Bevölkerungsgruppen vollbracht. Nachdem die Islamische Republik unter Ayātollāh Ḫomeinī sich aber nicht als das herausstellte, was sich viele erhofft hatten, verliess eine grosse Anzahl Iraner das Land, darunter zahlreiche Intellektuelle und Schriftsteller. Damit entstand in der iranischen Diaspora eine eigene Literaturszene, die sich unbehelligt von der iranischen Zensur entwickeln konnte.[2] Im Folgenden soll

1 Ich danke Nima Mina (SOAS) für Anmerkungen zu einer früheren Version dieses Artikels.

2 Die postrevolutionäre Literatur innerhalb Irans entwickelte spezifische Themen und Stilmittel, um die Zensur zu umgehen, beispielsweise mittels Allegorie und Magischem Realismus. Ghanoonparvar führt die Bezeichnung "escapist literature" für Werke ein, die Zuflucht vor der harschen politischen Realität bieten sollen (GHANOONPARVAR, 2009: 158). In Reaktion

zunächst kurz auf das Phänomen der persischen "Exilliteratur" eingegangen werden und der Stand der Forschung dargelegt werden.[3]

Es existiert noch keine Monographie zur persischsprachigen "Exilliteratur", obwohl das Thema in mehreren Artikeln und Kurzgeschichtensammlungen aufgegriffen wird.[4] Peyman Vahabzade bietet einen wertvollen Überblick der persischsprachigen Diskussion über die Terminologie für die ausserhalb Irans publizierte Literatur. Verwendet werden die beiden Begriffe "Exilliteratur" (*adabiyyāt-e tabʿīd*) und "Emigrationsliteratur" (*adabiyyāt-e mohāǧerat*), wobei die Definitionen und Abgrenzungen dieser Begriffe – wie in anderen Diskursen zu Exil und Emigration – umstritten sind. Für Malīḥe Tīregol ist "Exilliteratur" ein Sammelbegriff für Literatur, die ausserhalb Irans publiziert wurde und gegen die sozialen und politischen Verhältnisse im Iran gerichtet ist. Viele der politischen Aktivisten, die in den 1980er Jahren aus dem Iran flüchteten, bezeichneten sich ganz bewusst als "Exilanten", um sich von (unpolitischen) Emigranten abzugrenzen.[5] Ende der 1990er Jahre, als die Rückkehr in die Heimat für viele Iraner unrealistisch blieb, begann sich die Sicht auf das Gastland zu ändern: Viele der ehemaligen "Exilanten" wurden zu "Emigranten", in deren Werke sich neben dem retrospektiven Blick auch prospektive Aussichten finden, die ihre Zukunft im neuen Land betreffen. Oft beinhalten Werke aber beide Perspektiven, so dass von einer scharfen Trennung der Begriffe "Exil-" und "Emigrationsliteratur" nicht gesprochen werden kann.[6] Inzwischen findet sich in der (vor allem in der nicht-persischsprachigen) Sekundärliteratur auch der Begriff "Literatur der iranischen Diaspora", der beispielsweise im Zusammenhang mit neuerer, Englisch publizierter Literatur von iranischen Frauen in den USA genannt wird.[7] Elahi / Karim meinen, dass mit dem Übergang von "Exil" und

---

auf die Politisierung der Religion hat auch die Mystik wieder einen Aufschwung erlebt (STÜMPEL, 1999: 87).

3 Das Phänomen "Exil" ist kein neues – so verbrachte etwa Bozorg ʿAlavī einen grossen Teil seines Lebens im Exil. Seit der Iranischen Revolution aber gibt es einen signifikanten Anstieg der literarischen Produktion in der iranischen Diaspora. In diesem Beitrag wird deshalb ausschliesslich die postrevolutionäre Exilliteratur betrachtet.

4 Z.B. die Artikel von VAHABZADE, 2008; YAVARI, 1999; RAHIMIEH, 1992; DARVISHPOUR, 2008; sowie die Kurzgeschichtensammlungen von VATANABADI / KHORRAMI, 2004 und KARIM, 2006.

5 VAHABZADE, 2008: 498f.

6 VAHABZADE, 2008: 511f.

7 Z.B. KARIM, 2009 oder NAGHIBI, 2009.

"Emigration" zu "Diaspora" die Entwicklung einer Identifikation mit dem Gastland nachgezeichnet werde.[8]

In den mehr als dreissig Jahren seit der Iranischen Revolution haben viele Schriftsteller im Exil über den Schock der Exilerfahrung, die Nostalgie, den Verlust der alten Heimat und den Identitäts- und Integrationsproblemen in der neuen Heimat geschrieben.[9] Verschiedentlich wurde vorgeschlagen, diese Themen in drei bis vier Phasen einzuteilen:[10] Die erste Phase dreht sich um den Schock der Exilerfahrung. Oftmals geht es um politischen Kampf gegen die Regierung, die die Schriftsteller ins Exil getrieben hat, inhaltlich fokussieren die Werke auf das Heimatland.[11] Yavari nennt diese erste Phase "initial shock": Die Werke zeigen oft eine autobiographische Struktur, da die Autoren ihre persönlichen Erlebnisse des Kampfes, des Gefängnisses oder der Folter nacherzählen.[12] Die zweite Phase ist eine Phase der Nostalgie. Die Schriftsteller blicken zurück auf ihr Heimatland, reflektieren aber auch über ihre neue Position als Mitglied einer Minderheit im Gastland. Die dritte Phase handelt von der Identitätsbildung im Gastland und der Eingliederung in die neue Gesellschaft. Oft beginnen Autoren nun in der Sprache des Gastlandes zu schreiben.[13] Yavari und Darvishpour nennen eine weitere Stufe, die sie als "post- oder supra-exilic" bezeichnen. Damit sind Werke von Autoren gemeint, die sich nicht auf das Thema Exil festlegen lassen. Hier fehlt die Charakterisierung von Exil oder Emigration in der Literatur komplett.[14]

Wie zahlreiche andere iranische Schriftsteller/innen schreibt auch Mahšīd Amīršāhī seit der Iranischen Revolution von 1979 im Exil. Ihr Erstlingsroman *Dar Ḥażar* wurde 1987 publiziert und ist in der iranischen Diaspora bereits zum vierten Mal aufgelegt, jedoch bisher nicht in anderen Sprachen publiziert wor-

8 ELAHI / KARIM, 2011: 382f.

9 Vgl. GHANOONPARVAR, 2009: 159, sowie NAGHIBI, 2009: 80. Eine gute Übersicht über verschiedene Werke der Exilliteratur bietet YAVARI, 1999.

10 VAHABZADE, 2008: 505. Malīḥe Tīregol, Maḥmūd Falakī und Mehdī Falāḥatī schlagen allesamt drei Phasen des Übergangs vor. Vgl. auch HOSRAVI, 2011 zum iranischen Kino im Exil.

11 Falāḥatī nennt diese Phase "Period of confusion", in welcher Schriftsteller nicht viel oder nichts Neues produzieren. Damit unterscheidet er sich von den anderen Modellen (VAHABZADEH, 2008: 505).

12 YAVARI, 1999.

13 Yavaris "reconciliation" umfasst sowohl die zweite als auch die dritte Phase: Findet eine Integration in die neue Gesellschaft statt, so verblassen die Erinnerungen an die Revolution langsam, und neue Erlebnisse aus dem Leben im Exil werden verarbeitet.

14 DARVISHPOUR, 2008 und YAVARI, 1999.

den.[15] *Dar Ḥażar* ist einer der ersten Romane der persischsprachigen Exilliteratur nach 1979 und kann als Prototyp der Phase des "initial shock" gelten. Er erzählt die Ereignisse der Revolution aus der Perspektive einer Erzählerin nach, ist also gänzlich auf das Heimatland fokussiert. Durch seine negativen Äusserungen über die dokumentierten Ereignisse vermittelt er auch eine starke politische Botschaft. Somit könnte man *Dar Ḥażar* als "Exilliteratur" im Sinne Tīregols bezeichnen.

Weder Mahšīd Amīršāhī noch *Dar Ḥażar* ist jedoch nicht-persischsprachigen Lesern sehr bekannt.[16] Genauere Inhaltsangaben oder eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Roman finden sich kaum, die Rezeption besteht denn auch fast ausschliesslich aus persischsprachigen Quellen. Der westliche Forschungsstand zu *Dar Ḥażar* ist somit schnell wiedergegeben: Erstmals haben Beard / Javadi *Dar Ḥażar* (noch vor seiner Fertigstellung) in einem Artikel über Exilliteratur beschrieben. Sie geben eine kurze Zusammenfassung der ersten beiden Einträge, die bereits 1984 in zwei Ausgaben der Zeitschrift *Nehżat* publiziert wurden,[17] und skizzieren den weiteren Ablauf der Handlung.[18] Milani, die die Kurzgeschichten Amīršāhīs genauer diskutiert, beschreibt *Dar Ḥażar* als "novel-qua-political memoir", geht aber nicht weiter auf diese Definition ein.[19] Moayyad weist in seiner Kurzgeschichtensammlung auf *Dar Ḥażar* hin,[20] Ghanoonparvar gibt schliesslich eine etwas ausführlichere Zusammenfassung: Die Protagonistin ist erst unsicher über ihre Gefühle über die Revolution, wird

15 Es existiert jedoch eine unveröffentlichte englische Übersetzung, die mir Nima Mina (SOAS) hat zukommen lassen. Eine Zeitlang war die englische Übersetzung, sowie eine pdf-Version des persischen Textes, auf der Homepage verfügbar (vgl. <http://www.amirshahi.org/english/PUBLICATION1.htm>), nicht aber im Zeitrahmen, in welchem dieser Beitrag geschrieben wurde [3.6.2012].

16 Zur Autorin Mahšīd Amīršāhī lässt sich Folgendes finden: Einige Anthologien von Kurzgeschichten haben englische oder deutsche Übersetzungen der Kurzgeschichten von ihr aufgenommen und bieten eine kurze Einführung zur Autorin an (siehe ALAVI, 1984; MOAYYAD, 1991; ALLAFI, 1999; BASMENJI, 2005; SOUTHGATE, 1980; GREEN / YAZDANFAR, 1993; sowie RAHNEMA, 1981 und 1986). Nima Mina ist einer der wenigen, der ausführlicher auf Mahšīd Amīršāhī hinweist, er tut das im Zusammenhang mit der steigenden Internetpräsenz der Autorin (MINA, 2007: 29f.). Madeleine Voegeli widmet sich in einem kürzlich erschienenen Artikel Amīršāhīs "Nacherzählungen" der Thurber'schen Fabeln (VOEGELI, 2012).

17 *Nehżat* 78 und 79, dies entspricht dem 1. und 8. November 1984 (BEARD / JAVADI, 1986: 260).

18 BEARD / JAVADI, 1986: 260.

19 MILANI, 1990: 11.

20 MOAYYAD, 1991: 421.

sich aber schliesslich bewusst, dass sie für das zukünftige Regime keine Sympathien hat.[21] Yavari beschreibt *Dar Ḥażar* und den Folgeroman *Dar Safar* als episodische Erzählungen und Reflexionen der Wahrnehmung der Erzählerin, welche die Revolution als einen fragmentierenden Schlag gegen das Land und dessen Kultur empfindet.[22] Schliesslich wird *Dar Ḥażar* auch in der *Encyclopedia of Women and Islamic Cultures* kurz erwähnt.[23] Im Jahr 2006 wurde zudem an der School of Oriental and African Studies (SOAS) in London ein Mahšīd Amīršāhī gewidmetes Konferenzpanel abgehalten. Dafür wurde auch ein Beitrag zu *Dar Ḥażar* verfasst, der aber bislang unpubliziert ist.[24]

Der vorliegende Beitrag möchte einerseits die Autorin Mahšīd Amīršāhī näher vorstellen, sowie Inhalt, Genre und persischsprachige Rezeption des Romans *Dar Ḥażar* erläutern. Dies ist hiermit die erste nicht-persischsprachige Publikation, die den Roman *Dar Ḥażar* wissenschaftlich zugänglich macht. Dabei wird der Roman aber auch in einen grösseren Kontext gesetzt, in welchem die Exilsituation und die Geschichte Irans eine grosse Rolle spielen. Wie dies im Zusammenhang von Literatur und Exil, Emigration oder Diaspora schon geschehen ist – etwa mit der deutschen[25], der palästinensischen[26] oder auch der armenischen Literatur[27] – wird auch hier der Bogen zur kollektiven Erinnerung geschlagen. Der Beitrag bedient sich also neben literaturwissenschaftlichen Methoden auch der kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorien. Dazu wird der von Jan und Aleida Assmann geprägte Begriff des "Kollektiven Gedächtnisses" aufgenommen. Ich werde argumentieren, dass *Dar Ḥażar* als Trauma-Narration eine Grundlage der kollektiven Identifizierung bildet. Auch in der ausführlichen Wiedergabe der Rezeption wird sich zeigen, dass der Roman nicht nur als Literatur rezipiert wird, sondern durch seine genaue Geschichtsdokumentation zur kollektiven Erinnerung einlädt.

21 GHANOONPARVAR, 1993: 121.

22 YAVARI, 1999.

23 AMIN, 2003: 251.

24 Es handelte sich um die Sixth Biennial Conference of Iranian Studies, die vom 3. bis 5. August 2006 an der SOAS stattfand. Der Beitrag von Eskandar Ābādī wurde noch nicht publiziert, liegt mir jedoch vor. Der Beitrag von Madeleine Voegeli wurde ebenfalls für diese Konferenz verfasst (VOEGELI, 2012).

25 Die Sekundärliteratur zur deutschen Exilliteratur ist kaum zu überblicken; eine interessante Referenz in Bezug auf das Thema Gedächtnis findet sich aber beispielsweise in KROHN / WINKLER, 2010.

26 Siehe ENDERWITZ, 2002.

27 Etwa in PLATT / DABAG, 1995.

2. Die Schriftstellerin Mahšīd Amīršāhī

Mahšīd Amīršāhī wurde 1940[28] als zweite von drei Töchtern geboren. Ihre Mutter, geborene Ḫānlarī, war Enkelin eines Qāğārenprinzen,[29] ihr Vater ein angesehener Richter aus alter Familie.[30] Ihre Mutter und ihre ältere Schwester sympathisierten mit der Tūde-Partei, ihr Vater hingegen hatte keine Verbindungen zu linken Organisationen und war eher konservativ. Wie viele Kinder der oberen Mittelklasse wurde auch Mahšīd Amīršāhī für den College-Besuch nach England geschickt.[31] In jener Internatszeit fing sie ernsthaft an zu schreiben. Da sie anfangs die einzige Iranerin im College war, stellte das Schreiben eine Art Selbstgespräch dar. In diesen Geschichten erschuf sie die Welt, die sie verlassen hatte, wieder.[32]

Nach dem College studierte sie Physik an der University of London,[33] kehrte dann aber 1960 in den Iran zurück und unterrichtete einige Jahre lang Physik. Danach arbeitete sie für das Institut Franklin in Teheran, verfasste wissenschaftliche Übersetzungen und arbeitete auch für eine Radiostation.[34] Sie schloss sich einem kleinen Kreis von Schriftstellern an[35] und übersetzte englische Werke ins Persische[36].

Ihre erste eigene Kurzgeschichtensammlung, *Kūče-ye bonbast,* gab Amīršāhī 1966 heraus. Sie basiert zum grössten Teil auf Entwürfen, die sie in England im Alter von 15 bis 18 Jahren angefertigt hatte.[37] Bald darauf erschienen weitere Kurzgeschichtensammlungen: *Sār-e Bībī Ḫānom* (1968), *Ba'd az rūz-e āḫar* (1969) und *Be ṣīğe-ye avval-e šaḫṣ-e mofrad* (1971). Zwei Jahre später wurde eine Sammelausgabe ihrer Kurzgeschichten publiziert: *Montaḫab-e*

28 Einige Quellen geben andere Jahreszahlen an: 1931 (BASMENJI, 2005: 198) und 1937 (ALAVI, 1984: 438).

29 Siehe <http://www.iran-emrooz.net/index.php?/news1/more/8125/> [13.6.2012].

30 BEYŻĀ'Ī, 2003.

31 KAMĀLĪ, 2008 spricht von "Charters Towers", die Angabe konnte aber nicht überprüft werden.

32 BEYŻĀ'Ī, 2003.

33 Moayyad schreibt, sie habe ihren MA von der Oxford University erhalten (MOAYYAD, 1991: 421).

34 ŠĀHĪD, 2003.

35 AMIRSHAHI, 1995b: vii.

36 Beispielsweise E.B. Whites *Charlotte's Web*, James Thurbers *Legends from Our Times,* Lawrence Durrells *Justine* und *Alexandria Quartet* und P.L. Travers *Mary Poppins* (MOAYYAD, 1991: 421).

37 BEYŻĀ'Ī, 2003.

dāstānhā-ye Mahšīd Amīršāhī (1973). Einige Geschichten, die in verschiedenen Sammlungen herausgekommen sind, handeln von Sūrī, einem Mädchen im Teenager-Alter aus der oberen Mittelschicht Teherans.[38] Sie sind ins Englische übersetzt und in *Suri & Co., Tales of a Persian Teenage Girl*[39] veröffentlicht worden. Dies ist der einzige Sammelband von Kurzgeschichten in einer westlichen Sprache, der ausschliesslich Mahšīd Amīršāhī gewidmet ist.

Die Reaktion der literarischen Szene auf ihre ersten beiden Kurzgeschichtensammlungen war, wie Amīršāhī sagt, "absolutes Schweigen"[40], das erst nach der Veröffentlichung der dritten Kurzgeschichtensammlung gebrochen wurde. Grund dafür könnte sein, dass ihre Werke sowohl thematisch und stilistisch kaum die damalige iranische literarische Szene repräsentierten. Als Reaktion auf die westlich orientierte Politik des Schahs befanden sich damals viele Intellektuelle, so auch viele Schriftsteller, in Opposition zum Staat. Dies manifestierte sich einerseits in der Rückkehr zu islamischem Gedankengut, andererseits in der Aneignung linker Ideologien.[41] Talattof nennt diese literarische Phase vor der Revolution die Phase der "politisch engagierten Literatur" (*adabiyyāt-e mota'ahhed*), die von marxistischem Gedankengut beeinflusst war.[42] Eng verknüpft mit der politisch engagierten Literatur war der im Jahre 1968 gegründete Schriftstellerverband (*Kānūn-e nevīsandegān-e Īrān*). Mahšīd Amīršāhī war nie Mitglied des Schriftstellerverbandes, der ihrer Meinung nach zu stark vorschrieb, was richtig und falsch war. Über sich als Schriftstellerin sagte sie damals: "I have no mission, and I am not a committed and responsible writer."[43] Sie war also – durch eine bewusste Entscheidung ihrerseits – nicht Teil jener literarischen Bewegung, die in den Jahrzehnten vor der Revolution den Ton angab. In einer Zeit, in der Intellektuelle vor allem durch ihre politische Opposition definiert wurden, war dies wohl keine einfache Position, um als Schriftstellerin ernst genommen zu werden.

38 Michael Beard hat in einem unpublizierten Artikel den erzählerischen Rhythmus der Sūrī-Geschichten analysiert. Ich danke Michael Beard herzlich dafür, dass er mir diese Arbeit zugänglich gemacht hat.

39 AMIRSHAHI, 1995b.

40 BEYŻĀ'Ī, 2003. Sie berichtet dann aber von zwei Rezensionen, die in *Kayhān-e englīsī* publiziert wurden. Auch auf <www.amirshahi.org> sind einige Kritiken ihrer Kurzgeschichten zu finden (vgl. <http://www. amirshahi.org/Dar-Hadis/Other-ind.htm> [10.6.2012]).

41 BOROUJERDI, 1996: 33.

42 TALATTOF, 2000: 66ff. Die Idee, dass Schriftsteller auch eine politische Verantwortung haben, wurde von Jean-Paul Sartre (1905–1980) übernommen, der den Begriff "littérature engagée" prägte (NABAVI, 2003: 71).

43 GREEN / YAZDANFAR, 1993: 21.

Ein wichtiger Einschnitt im Leben von Mahšīd Amīršāhī war die Revolution von 1979. Während sie vor der Revolution mit ihren politischen Überzeugungen nicht an die Öffentlichkeit getreten war, schrieb sie im Februar 1979 erstmals einen politischen Artikel in der Zeitung *Āyandegān*, in welchem sie die Regierung von Šāpūr Baḫtiyār verteidigte und vor der Einmischung der Geistlichen in die Politik warnte.[44] Sie war somit eine von wenigen Schriftstellern, die sich in den Wochen vor der Revolution kritisch äusserten.[45] Amīršāhīs Artikel wurde am 17. Bahman 1357 (dies entspricht dem 6. Februar 1979) in der Zeitung *Āyandegān* veröffentlicht,[46] wurde in Kāmrān 1379/2000[47] erneut abgedruckt, kursiert aber auch im Internet. Der Artikel wurde unter dem Titel, den der Verlag gewählt hatte, publiziert: "Kas-ī nīst ke az Baḫtiyār ḥemāyat konad?" [Gibt es niemanden, der Baḫtiyār beschützt?]. Amīršāhī jedoch hatte ursprünglich einen anderen Titel vorgesehen: "Enqelābzadegī-ye ʿomūmī" [Allgemeine Revolutionitis], der den Herausgebern wohl zu gewagt war.[48]

44 Vgl. AMĪRŠĀHĪ, 2000a. Baḫtiyār war der letzte vom Schah eingesetzte Premierminister, der am 29. Dezember 1978 inmitten der politischen Unruhen sein Amt antrat. Baḫtiyār musste sich nach der Rückkehr Ḫomeinīs und der Aufstellung einer provisorischen Revolutionsregierung unter Mehdī Bāzargān am 11. Februar 1979 dem Druck der vereinigten Parteien beugen und trat ab (vgl. MENASHRI, 1990; PARSA, 1989; sowie ABRAHAMIAN, 1989).

45 Nabavi nennt einen Zeitungsartikel von Muṣṭafā Raḥīmī in der Zeitung *Āyandegān* vom 15. Januar 1979, der sich kritisch zum Konzept der Islamischen Republik äusserte (NABAVI, 2003: 147). Kurzman erwähnt einen am 10. Februar 1979 ebenfalls in *Āyandegān* erschienenen Artikel, dessen Aussage war, dass die Menschen nicht revoltierten, um eine Diktatur durch eine andere zu ersetzen. Leider nennt er den Namen des Autors nicht (KURZMAN, 2004: 148). Ein kritischer Artikel von Šāhroḫ Meskūb erschien am 19. April 1979 in *Āyandegān*. Dort stellt er die Unfehlbarkeit des Imams [Ḫomeinī] in Frage. Andere Artikel seien in dieser Zeit nicht darüber hinausgegangen, vor der wachsenden Zensur derjenigen Stimmen zu warnen, die es wagten, die Revolutionsführer zu kritisieren, meint Nabavi (NABAVI, 2003: 147).

46 Das genaue Datum wurde einer Online-Version des Artikels entnommen: <http://www.iran rights.org/farsi/document-253.php> [17.5.2012]. In der publizierten Ausgabe steht nur "Bahman 1357".

47 Zu finden auf S. 27 des persischen Teils.

48 Vgl. Fussnote KĀMRĀN, 1379/2000: 27. Der Begriff *Enqelābzadegī* spielt wohl direkt auf Ǧalāl Āl-e Aḥmads Abhandlung *Ġarbzadegī* (erschienen 1962) an. *Ġarbzadegī* bezeichnet eine Art Krankheit oder Befall (*-zadegī*) durch den Westen (*ġarb*), etwa "Westoxication" oder "Westernitis" (vgl. BOROUJERDI, 1996: 68). Das Wort *Enqelābzadegī* ist analog konstruiert; es bezeichnet eine Krankheit, die erneut die Allgemeinheit befallen hat: Die "Revolutionitis". Sie lässt die von ihr Befallenen der Revolutionsbewegung blind folgen. Schon der Titel ist also eine präzise Kritik am Geschehen, dem sich die Mehrheit anschloss.

In diesem Artikel richtet Amīršāhī ihre Kritik nicht nur gegen die Geistlichen, sondern auch gegen die Gesellschaftsgruppe der Intellektuellen, der sie ja auch selbst angehört. Diese Haltung zieht sich fortan durch verschiedene literarische Werke, Artikel oder Vorträge Amīršāhīs. In einer Vorlesung über die Revolution, die sie 1984 hielt, bezeichnet sie die Intellektuellen wenig schmeichelhaft als "cauliflowers [...]: nothing but cabbage with a college education"[49]. Sie beschreibt die Intellektuellen auch als "professionelle Opponenten", welche die Geistlichen in ihrer Opposition zum Schah voll unterstützten.[50] Diese Kritik an den Intellektuellen lässt sie auch in ihrem Roman *Dar Ḥażar* anklingen. Die Erzählerin des Romans, selbst auch Schriftstellerin, stellt sich – anders als die grosse Mehrheit – gegen das revolutionäre Geschehen. Auch im Roman schreibt die Erzählerin einen Zeitungsartikel, mit welchem sie das Kabinett Baḫtiyārs verteidigt.

Zur Zeit der Revolution war Mahšīd Amīršāhī die einzige ihrer Familie, die sich im Iran befand. Kurz vor dem Ausbruch des Iran-Irak Krieges ging sie für eine kurze Reise nach Frankreich, um ihre Familie zu besuchen. Nachdem jedoch der Krieg begonnen hatte, war eine Rückkehr nicht mehr möglich. Die Geistlichen hatten ihre Position gefestigt, und eine Rückkehr hätte bedeutet, die Opposition zum Regime aufgeben zu müssen. Dies jedoch wollte Amīršāhī nicht und entschied deswegen, im Exil zu bleiben und von dort ihre Opposition fortzusetzen.[51] In Paris traf sie Baḫtiyār, der inzwischen eine Nationale Widerstandsbewegung[52] gegründet hatte. In dessen Vorstand sass schon ihre Mutter, Moulūd Ḫānlarī,[53] und so schloss auch Mahšīd Amīršāhī sich der Organisation an. Sie publizierte in deren Zeitschrift einige Artikel und arbeitete auch für ihr Radioprogramm.[54] Im August 1991 wurde Baḫtiyār jedoch ermordet, und die Organisation verkümmerte.[55] Doch Amīršāhī engagierte sich auch für andere Belange: Als Ḫomeinī 1988 die Fatwā gegen Salman Rushdie erliess, gründete

49 KĀMRĀN, 1379/2000: 16.

50 KĀMRĀN, 1379/2000: 17.

51 ḪOŠNĀM, 2008.

52 *Nehżat-e moqāvamat-e mellī-ye Īrān.* Vgl. <http://impact.users.netlink.co.uk/namir/namir1.htm> [3.6.2012].

53 Siehe <http://www.iran-emrooz.net/index.php?/news1/more/8125/> [13.6.2012].

54 BEYŻĀ'Ī, 2003. Unter anderem auch einige Episoden aus *Dar Ḥażar* (vgl. BEARD / JAVADI, 1986: 260).

55 MENASHRI, 1990: 242.

sie mit anderen iranischen Schriftstellern ein Komitee zur Verteidigung Rushdies.[56]

Ihren ersten Roman *Dar Ḥażar* veröffentlichte sie 1987 in den Vereinigten Staaten bei der Ketab Corporation. Geschrieben hatte sie den Roman zwar bereits drei Jahre nach der Revolution, aber sie verfügte nicht über genügend Geld, um eine selbständige Publikation zu finanzieren. Ausserdem gab es in Europa kaum Mittel für persischsprachige Publikationen.[57] Während *Dar Ḥażar* von der Revolution handelt, ist der Folgeroman *Dar Safar* (erschienen 1995) eine Erzählung über die Zeit im Exil. Die Autorin beschreibt nun die zersplitterte iranische Exilgemeinschaft in Paris, wiederum in tagebuchartiger Form. Sie bemerkt, dass es eigentlich keine Gemeinschaft gibt, kein gemeinsames Schicksal, denn jeder der Exilanten hat eine andere Geschichte.[58]

Nach der Publikation von *Dar Safar* widmete sich Mahšīd Amīršāhī einem grösseren Projekt, das im Jahr 2010 abgeschlossen wurde: Bei *Mādarān va Doḫtarān* handelt es sich um eine Erzählung, die auf vier Bände (erschienen 1998, 1999, 2000 und 2010) angelegt ist. Die Romane behandeln die Zeitdauer von der konstitutionellen Revolution bis zur Islamischen Republik, mit der beeindruckenden Zahl von 120 Charakteren, die über fünf Generationen hinweg begleitet werden.[59]

Ebenfalls kürzlich (2010) erschienen ist eine Adaptation von James Thurbers Fabeln aus den 1940er und 1950er Jahren. In *Afsānehā-ye īrānī-ye ʿaṣr-e mā* erzählt Mahšīd Amīršāhī 72 Fabeln, die auf den iranischen Kontext zugeschnitten sind.[60] Ein weiteres Buch, das hier unbedingt erwähnt werden sollte, ist eine Sammlung von Artikeln, Vorlesungen und Interviews von und mit Amīršāhī, die von Rāmīn Kāmrān zusammengestellt wurde: *Hezār bīše*[61] enthält Bei-

56 MINA, 2007: 29f. Vgl. AMĪRŠĀHĪ, 2000d; sowie AMĪRŠĀHĪe, 2000d und AMĪRŠĀHĪ, 2000f.

57 AMĪRŠĀHĪ, 2000b: 245f.

58 KĀMRĀN, 2003. Inhaltlich ergeben sich hier Parallelen zu Esmāʾīl Faṣīḥs *Ṣorayyā dar Eġmā* (1983), das ebenfalls von den Problemen der Exiliranier in Paris handelt.

59 ŠAFĀ, 2003. Die Autorin hat damit die Zeitspanne von der Konstitutionellen Revolution bis in die Jahre nach der Revolution abgedeckt. Rein zeitlich könnten also *Dar Ḥażar* und *Dar Safar* als Fortsetzung gelten, Amīršāhī ist aber der Meinung, sie seien aus künstlerischer Perspektive zu verschieden (*TALĀŠ,* 2003).

60 Vgl. den Artikel von VOEGELI, 2012.

61 KĀMRĀN, 1379/2000.

träge in Englisch, Französisch und Persisch, und ist eine wertvolle Quelle von Informationen von und über Mahšīd Amīršāhī.[62]

Einige ihrer Kurzgeschichten, Kapitel aus Romanen sowie Artikel und Vorlesungen sind auch online unter <www.amirshahi.org> verfügbar. Die Webseite wird von Fans [*dūstdārān*] der Autorin unterhalten. Nach Nima Mina hat die Internetpräsenz Mahšīd Amīršāhī dazu verholfen, den Kontakt zur jungen Generation im Iran wiederherzustellen. Im Iran sind ihre Romane verboten, offenbar durfte nicht einmal ihr Name in Büchern oder literarischen Journalen genannt werden, und deshalb kannten sie viele jüngere Iraner gar nicht:

> […] the Islamic Republic managed to temporarily erase her name from the collective short term memory of Iranians.[63]

Doch nun zeugen Kommentare auf Blogs und ein gutes Dutzend Videoclips ihrer Lesungen auf <www.youtube.com> von einem Interesse an der Autorin. Im Anschluss an einen Auftritt beim Fernsehprogramm von Voice of America erreichte ihre Webseite nach Mina gar eine Besucherzahl von über 20000 pro Tag.[64]

3. Der Roman *Dar Ḥażar*

Die Handlung von *Dar Ḥażar* – wenn man es denn so nennen kann – spielt in einem Zeitraum von gut einem Jahr, vom 8. September 1978 bis zum 5. November 1979. Dies kann so genau nachvollzogen werden, weil der Roman tagebuchartig die Ereignisse der Revolution nacherzählt: Der Roman beginnt am Morgen des "Schwarzen Freitags" und endet mit der Abreise der Erzählerin am Tag nach der Besetzung der amerikanischen Botschaft. Sie berichtet in unregelmässigen Abständen von ihren Erfahrungen: Mal liegen die Einträge mehrere Tage oder Wochen auseinander, mal berichtet sie in mehreren Einträgen vom selben Tag, so etwa von der Tāsūʿā-Demonstration. Die insgesamt 72 Einträge von *Dar Ḥażar* folgen – soweit sich das nachvollziehen lässt – der chronologischen Ord-

62 Neben KĀMRĀN, 1379/2000 bieten auch NŪŠĀẔAR, 1379/2000; KAMĀLĪ, 2008; ḤOŠNĀM, 2008 und vor allem BEYŻĀʾĪ, 2003 weitere Informationen über Mahšīd Amīršāhīs Biographie und Werk.

63 MINA, 2007: 29f.

64 MINA, 2007: 30.

nung des Geschehens, ja gar der historischen Wirklichkeit. Die Erzählerin nimmt Bezug auf wichtige politische Ereignisse der Jahre 1978 und 1979; etwa General Azhārīs und Šāpūr Baḫtiyārs Amt als Premierminister, die Ausreise des Schahs, die Rückkehr Ḫomeinīs, die Neutralitätserklärung der Armee, das Verfassungsreferendum, die Exekution Hoveydās und der Tod Ṭāleqānīs. Die Erzählerin schreibt vor allem über ihre Eindrücke von der Revolution, über Gespräche mit Verwandten und Freunden, über Schicksale anderer. Die Einträge zeichnen die fortschreitende Islamisierung nach, sowie die Spaltung, die diese in der Gesellschaft hervorruft. Beispiele sind der Eintrag zu Kamāl Āqā, dem Antiquitätenhändler, der plötzlich religiös geworden ist; oder der Eintrag zur Verhaftung eines homosexuellen Schönheitssalonbesitzers; sowie die Beschreibung der nächtlichen Besuche des benachbarten Revolutionskomitees bei der Erzählerin.

Ein Eintrag beispielsweise beschreibt eine Nacht, in der die Erzählerin mit dem französischen Journalisten Jean-Jacques trotz Ausgangssperre in den Strassen Teherans unterwegs ist. Sie möchten erkunden, wer hinter den "Allāhu Akbar"-Rufen steckt, die seit ein paar Tagen nachts wie eine Wolke über der Stadt hängen. In den Hauseingängen treffen sie immer wieder Menschen an, die alle eine andere Meinung über die Quelle der Rufe haben: Bald sollen die Rufe von einer benachbarten Strasse kommen, bald von den Dächern. Niemand aber weiss, woher sie genau kommen, und auch die Erzählerin und Jean-Jacques können sie nicht orten, obwohl sie mehrere Stunden in der Stadt unterwegs sind. Gegen drei Uhr morgens geben sie schliesslich auf.[65]

Dem 11. Februar, dem Tag der Neutralitätserklärung der iranischen Armee, widmet die Erzählerin mehrere Einträge. Sie fühlt eine Ruhelosigkeit, die sie zwingt, einen ihrer Freunde in der Stadt aufzusuchen. Da ihr Taxi nicht auftaucht, steigt sie kurzerhand zu zwei Männern ins Auto, die sich in der Nähe ihres Hauses verirrt haben. Der Fahrer hat einen langen Bart, der andere trägt einen Tarnanzug, auf dem Rücksitz stapeln sich Gewehre. Sie erfährt, dass der Mann im Tarnanzug Angehöriger der Luftwaffe ist, und dass der Fahrer ihn für die Abgabe eines Gewehres transportiert. Als der Fahrer anhält und noch mehr Gewehre für die Weiterfahrt verlangt, hilft die Erzählerin dem Armeeangehörigen. Sie lässt sich vom Fahrer und seinen Komplizen nicht einschüchtern und überzeugt den Soldaten, mit den restlichen Gewehren zu Fuss ins Stadtzentrum weiterzumarschieren.[66]

65 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 44f.

66 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 162f.

Obwohl die Erzählerin in Teheran wohnt, erfährt sie meist nur aus zweiter Hand von Geschehnissen. Ihr alter Freund Kūros ruft sie an und erzählt ihr, der Schah habe das Land verlassen. Das hatte er aber auch schon in der vorhergehenden Woche getan, und auch dieses Mal stellt es sich als falsch heraus. Sie sagt dazu:

> Verlässliche Nachrichten kann man von nirgendwo bekommen, man muss mit Gerüchten leben, und die Gerüchte drehen sich nicht nur um das Gehen oder Bleiben des Schahs […], sondern mehr als alles andere gibt es Gerüchte über Ḫomeinī.[67]

In einem anderen Fall wird der Brand des Kino Rex in Ābādān in Frage gestellt. Während ihre Freunde glauben, dass der SAVAK den Brand gelegt hat, trifft die Erzählerin später einen Mann, der behauptet, die Geistlichen hätten den Brand gelegt. Die neue islamische Regierung sei deshalb nicht daran interessiert, den Fall weiter zu untersuchen. Die Erzählerin erklärt sich bereit, einen Artikel darüber zu verfassen, und so die etablierte Geschichtsversion in Frage zu stellen.[68]

Die Protagonistin erzählt also historische Ereignisse aus ihrer Sicht, sie schafft so eine persönliche Geschichtsdokumentation. Andererseits thematisiert sie aber auch die Konstruktion von Geschichte, die sich bei genauerer Nachprüfung als fragwürdig herausstellt. Hiermit äussert die Erzählerin auch Zweifel an der gängigen Geschichtsversion. Besonders Ābādī, dessen Artikel weiter unten[69] diskutiert wird, hebt diesen Aspekt hervor.

Die Erzählerin selbst bleibt im Roman namenlos, man erfährt aber einiges über ihre Persönlichkeit: Sie lebt am Anfang des Romans bei Verwandten, Mehdī und Mahīn,[70] zieht dann in ihr eigenes Haus in einem Vorort von Teheran,[71] und gegen Ende wohnt sie bei ihren Tanten in der Stadt.[72] Sie hat zwei Bedienstete, ʿEzzatollāh und Kobrā, über die sie sich wenig schmeichelhaft äussert: So sagt sie von ʿEzzatollāh, er sei "nicht zu gebrauchen" und was Kobrā koche, sei nicht essbar.[73] Man kann wohl annehmen, dass sie – obwohl sie zu dieser Zeit Geldsorgen beunruhigen – nicht der Unterschicht entstammt. Aus Gesprächen mit ihren Freunden kann man zudem rekonstruieren, dass sie eine Person

67 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 89.
68 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 327f.
69 S. 629.
70 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 2.
71 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 50.
72 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 318.
73 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 74.

ist, die sehr belesen ist. Sie schreibt selbst auch Bücher[74] und fertigt Übersetzungen[75] an. Freunde, Bekannte und Verwandte bemerken immer wieder, welch messerscharfe Zunge sie hat.[76] Sie hat einen offensichtlichen Hang zur Ironie, macht manchmal satirische Vergleiche und beschreibt komische Situationen. So vergleicht sie etwa die Menschen, die die drohende Gefahr der Revolution nicht wahrhaben wollen, mit Menschen, die im Wasser einen Hai sehen, aber sagen: "Inšallāh ist es eine Katze!"[77] Obwohl die Erzählerin sehr von ihrer Meinung überzeugt ist, zeigt sie auch Selbstironie: Sie beschreibt beispielsweise einen Abend, an dem sie ihre Haare unter einem schicken Hut verborgen hat und ihre Kleidungsstücke genau aufeinander abgestimmt sind. Dazu bemerkt sie ironisch: "Ich glaubte, den Chic zur Vollkommenheit geführt zu haben."[78] Dann bekommt sie Kopfschmerzen, weil der Hut so schwer ist, sie kann ihn jedoch nicht abnehmen, da die Frisur darunter nicht schön ist. Als sie endlich alle zum Gehen bewegen kann, fällt sie die Treppe herunter, was allgemeines Gelächter verursacht. Im nachhinein erinnert sie sich daran mit einem Schmunzeln.[79]

Die Erzählerin kann sich schlecht zurückhalten, wenn es um politische Diskussionen geht, und vertritt ihre Meinung immer lautstark und überzeugt.[80] Ihr politischer Standpunkt ändert sich im Verlauf des Romans nicht, sie ist von Anfang bis Ende gegen die aufkommende Religiosität, gegen die Islamische Republik. Während die Erzählerin jedoch anfangs den islamistischen Trend nicht ernst nimmt, verspürt sie im Laufe der Zeit immer mehr Unbehagen und Angst.

Die namenlose Erzählerin, die zugleich die Hauptfigur ist, erzählt die Geschichte aus ihrer Perspektive. Nach Stanzels Modell[81] handelt es sich um eine Ich-Erzählung, wobei das "Ich" in ein erzählendes und erlebendes Ich getrennt wird.[82] In *Dar Ḥażar* sind beide epistemische Perspektiven etwa gleich stark vorhanden, oftmals werden etwa Dialoge des erlebenden Ichs durch erzählerische Einschübe

74 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 13 sowie 19.
75 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 353 sowie 146f.
76 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 371.
77 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 36.
78 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 75.
79 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 75.
80 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 368f.
81 STANZEL, 1955.
82 Das "Ich" umfasst zwei verschiedene Rollen: Das "Ich" als (meist retrospektiver) Erzähler und das "Ich" als Figur und Erlebender (FLUDERNIK, 2006: 174).

unterbrochen. Die Erzählerin erzählt von ihrem Innenleben, etwa über ihre Angst, über Träume, oder über ihre Unfähigkeit, etwas Neues zu schreiben. Sie besitzt aber keine Innensicht von anderen Figuren, über die Gefühle anderer kann sie nur spekulieren. Es liegt also eine interne Fokalisierung nach Genette[83] vor, der Leser oder die Leserin erhält von anderen Figuren nur eine Aussensicht.[84] Eine bemerkenswerte Beschreibung in diesem Kontext ist die Szene, in der die Erzählerin Victoria begegnet, kurz nachdem deren Ehemann Moḥsen exekutiert wurde:

> Ich weiss nicht recht, was sich geändert hat. Es ist so, als ob ihre gesamten Gesichtszüge verschoben worden wären. Kein Teil davon ist dort, wo er sein sollte. Wie ein Gesicht, das gegen eine Fensterscheibe gedrückt wurde; wie ein Bild, das zu nah an der Linse der Kamera ist; wie eine Fotografie, die mit grellem Licht und aus einem falschen Winkel gemacht wurde.[85]

Hierbei handelt es sich der internen Fokalisierung entsprechend zwar immer noch um die Eindrücke der Erzählerin. Doch scheint diese Beschreibung von Victorias Aussehen auch deren Innenleben nach diesem tragischen Ereignis zu widerspiegeln. Vielfach lässt die Autorin eine Figur auch selbst sprechen, wenn es um deren innere Gefühle geht. Speziell zu erwähnen sei hier die Vielfalt der Sprachregister, die die Autorin verwendet, um verschiedene Charaktere darzustellen. Bei den Dialogen handelt es sich um persische Alltagssprache, bisweilen wird der Figur ein individueller Dialekt oder Akzent verliehen. Eine französische Restaurantbesitzerin spricht mit französischem Akzent,[86] der Taxifahrer spricht im Rašter Dialekt,[87] Mehdī, ein Verwandter der Erzählerin, bedient sich des Qazvīnischen Dialekts.[88] Die Autorin charakterisiert die Figuren durch Dialoge in individuellen Sozio- und Idiolekten. Damit zeichnet sie auch ein Bild der verschiedenen Register der Alltagssprache, wie sie anno 1979 in Teheran verbreitet war.[89]

Die Einträge von *Dar Ḥażar* folgen der chronologischen Ordnung des Geschehens. Der Roman beginnt mit einem Vorwort, das erste Kapitel wirft den Leser dann in *medias res* der Ereignisse. Innerhalb der einzelnen Einträge

83 GENETTE, 1994.
84 Vgl. FLUDERNIK, 2006: 172.
85 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 390.
86 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 34.
87 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 26.
88 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 70.
89 Diesen Hinweis verdanke ich Nima Mina (SOAS).

kommen zuweilen Anachronien in Form von rückgreifenden Analepsen vor. Dann wechselt das Erzähltempus von Präsens zu Imperfekt. Oft werden Figuren mittels Analepsen eingeführt, in denen sich die Erzählerin an eine gemeinsame Geschichte erinnert. Deswegen finden sich besonders zu Beginn des Romans häufig externe Analepsen. Dass interne Analepsen ganz zu Beginn seltener auftauchen, scheint schon in der Natur der Sache zu liegen: Es muss erst einige Zeit verstreichen, bevor man in einer Analepse auf ein Geschehen innerhalb des erzählten Zeitrahmens zurückgreifen kann. Im Allgemeinen tragen die Analepsen in *Dar Ḥażar* keine grosse Bedeutung, sie scheinen eher assoziativ und sind nicht Teil einer für die Geschichte wichtigen Handlungsstruktur. Durch die eher nebensächlichen Analepsen wird der Fokus vermehrt auf die Gegenwart der Erzählung gerichtet. Prolepsen, also Vorgriffe in die Zukunft, finden sich im Text keine.

Die einzelnen Einträge sind geprägt von einem schnellen Wechsel der Erzählgeschwindigkeit. Zeitraffendes Erzählen wechselt mit zeitdeckendem oder zeitdehnendem Erzählen ab, was einen lebendigen Eindruck hinterlässt. Zeitraffendes Erzählen findet sich etwa in den Analepsen, in denen die Erzählerin die Bekanntschaft mit einer der Hauptfiguren zusammenfasst. So erinnert sie sich daran, wie sie Kūros erstmals am Genfer Flughafen traf. Stark zeitdehnendes Erzählen findet sich im Roman nicht, nur kleinere Szenen werden zeitdehnend erzählt, wie etwa die oben genannte Begegnung der Erzählerin mit Victoria. Einige Einträge sind wiederum von zeitdeckendem Erzählen dominiert, dann handelt es sich oft um die Wiedergabe von Dialogen. So wechseln sich berichtende Erzählung und szenische Darstellung kontinuierlich ab, was den Eindruck der Distanz zum Geschehen variiert. Martinez / Scheffel vergleichen diesen Effekt mit der in der Sprache des Films angewandten Begriff des Zoom,[90] eine Technik, welche die Autorin oft anwendet, um aus Diskussionsszenen hinein- oder hinauszuzoomen.

Da sich jeder Eintrag in *Dar Ḥażar* jeweils innerhalb eines Tages abspielt, finden sich keine grösseren zeitlichen Abschnitte, die unerwähnt bleiben. Solche Ellipsen kommen mit geringem Umfang in den einzelnen Einträgen vor, grössere Ellipsen finden sich dann natürlich zwischen zwei Einträgen. Die im Text vorhandene Abtrennung der Einträge (jeweils eine halbe Seite) macht die Zeit, die zwischen den Einträgen verstreicht, sichtbar.

90 MARTINEZ / SCHEFFEL, 1999: 49.

Der Titel des Romans suggeriert zwar so etwas Ähnliches wie Heimat,[91] der Inhalt des Romans aber entpuppt sich als das Gegenteil davon. Aufgezeichnet wird nämlich auch die zunehmende Verzweiflung der Erzählerin, der am Ende nur die Flucht bleibt. Eine solche Entwicklung ist auf den ersten Blick nicht unbedingt zu erwarten, da die Erzählerin eine sehr selbstsichere und eloquente Figur ist. Im Laufe des Romans entwickelt sich aber ein Spannungsbogen der psychischen Belastung, der sich in vier verschiedenen Themen manifestiert, die den Roman durchziehen und eng miteinander verknüpft sind: Fremdheit, Einsamkeit, Heimatlosigkeit und Wehrlosigkeit.

Das Motiv der Fremdheit ist schon im Vorwort zu *Dar Ḥażar* vorhanden. Dort spricht sie – diese Stimme gehört wohl der Autorin[92] – inmitten der Revolution vom Gefühl der Fremdheit und der Einsamkeit:

> Ich kenne diese Menschen nicht, ich kenne ihre Sprache nicht. […] Bin nur ich in meiner Heimat fremd, inmitten von fremden Freunden? Bin ich die einzige Ketzerin in der Versammlung von Frommen? Die einzige Gefangene in einer Menge von Freien? Die einzige Iranerin im Kreis der Muslime? Die einzige Gegnerin der Revolution unter all den Revolutionsbesessenen [*enqelābzadegān*]?[93]

Das Gefühl der Fremdheit wird auch durch das Bild vermittelt, das die Erzählerin am Tag der Revolution von ihren im Bus eingepferchten Mitmenschen hat: "Die Köpfe mit offenen Mündern und roten, starrenden Augen gleichen toten Fischen."[94] Die Erzählerin sieht ihre Mitmenschen als tote Fische, sie sind ihr komplett fremd. Die Erzählerin sagt, dass die Abende mit ihren Freunden ihr "in der mit Lepra verseuchten Stadt"[95] Zuflucht bieten. Wurzeln schlagen kann die Erzählerin in ihrer alten Heimat nicht. Sie wohnt in der erzählten Zeit an drei

91 Unter *ḥażar* versteht man "Sesshaftigkeit, Häuslichkeit, Wohnsitz", *dar ḥażar* könnte man also etwa mit "daheim, zu Hause" übersetzen. Vor allem in der Wendung *dar safar va dar ḥażar* "auf Reisen und daheim" ist jedoch der Ausdruck *dar ḥażar* bekannt. Dies würde dann zum Folgeroman Amīršāhīs passen, der *Dar Safar* heisst und von ihren Jahren im Exil handelt.

92 Im Vorwort spricht eine namenlose Ich-Erzählerin (dass es sich um eine Frau handelt, darf angenommen werden, obwohl die persische Sprache das Genus nicht differenziert). Es könnte sich bei ihr sowohl um die Autorin als auch um die Erzählerin handeln, die im Vorwort zum Leser spricht. Da sie aber aus einer Retrospektive spricht, die im Romantext nicht manifest ist, liegt die Vermutung nahe, dass es sich hier um die Autorin handelt.

93 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: Vorwort.

94 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 172.

95 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 330.

verschiedenen Orten, fühlt sich aber nirgends wirklich wohl. Mit der Zeit verlassen auch immer mehr Verwandte und Freunde der Erzählerin das Land.[96] Nun bleibt sie alleine zurück, das Gefühl der Einsamkeit überkommt sie immer mehr.

Die Erzählerin reagiert mit Angst und Wut auf den zunehmenden Druck auf die Frauen, einen Čādor tragen zu müssen. Der Taxifahrer erzählt ihr von einer Situation, in der er einer Frau zu Hilfe kam, die von zwei Männern wegen des fehlenden Čādors bedrängt wurde. Die Erzählerin zieht mit klopfendem Herzen an ihrer Zigarette, um ihre Nervosität und Furcht zu lindern.[97] In der Tat haben schon einige Läden angefangen, nur Kundinnen in Čādors zu bedienen.[98] Im Brief an ihre Schwester erzählt sie ihr von der Demonstration gegen die Kleidervorschriften und sagt: "[…] Heutzutage ist nur schon eine Frau zu sein eine unverzeihliche Sünde".[99] Einmal stürmen drei Männer ihren Garten, weil sie finden, die Erzählerin habe zu viele männliche Besucher.[100] Die Erzählerin ist durch den Fakt, dass sie eine Frau ist, noch stärker durch die von den Revolutionären ausgeübte Macht betroffen.

In ihrem Haus in einem Vorort von Teheran wird sie in der Nacht auch öfters von einem benachbarten Revolutionskomitee besucht, das Schüsse gehört haben will.[101] Führer ebendieses Komitees ist Ḥoğğat, der ehemalige Gärtner des Vaters der Erzählerin, den sie schon lange kennt. Nun wird die Erzählerin von einem ehemaligen Angestellten kontrolliert, was einen gewissen Statusverlust demonstriert. Die Erzählerin erlebt die Revolution also nicht nur als politische, sondern auch als gesellschaftliche Umwälzung, was ebenfalls zu ihrer Abneigung gegenüber der Revolution beitragen könnte. Auch auf sozialer Ebene verliert die Erzählerin die Kontrolle über gewisse persönliche Freiheiten.[102]

Spuren des individuellen Leidens der Erzählerin verdichten sich auch zu körperlichen Symptomen wie Schlaflosigkeit, Alpträumen, Fieber und Erbrechen. Doch zum Arzt will sie nicht: "Es sind die Nerven, ich weiss es ja selber."[103] Am Morgen des 11. Februars beispielsweise sitzt die Erzählerin auf ihrer Bettkante, sie weiss selbst nicht, wie viele Stunden schon. Ihr Körper ist gefühl-

96 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 236.
97 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 195.
98 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 226.
99 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 237.
100 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 289.
101 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 268.
102 Diesen Hinweis verdanke ich Urs Gösken (Universität Bern).
103 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 283.

los, ihr Verstand benommen.[104] Sie kann nichts essen, nimmt Valium, kann aber trotzdem nicht richtig schlafen. Auch am nächsten Tag geht es ihr nicht besser, sie muss sich gar übergeben.[105] Obwohl sie sich später vornimmt, sich nicht zu fürchten, machen ihr schon Schatten oder Geräusche in der Nacht Angst.[106] In einem Brief an ihre Schwester zeigt sie, wie verzweifelt sie ist: Sie spricht von der Last der Traurigkeit, die auf ihrem Herzen liegt, von ihrer Einsamkeit.[107] Nach der Exekution von Hoveydā zeigt ihre Verzweiflung ebenfalls körperliche Symptome: Tagelang hat sie Fieber und muss sich übergeben.[108] Ihr Zahnarzt rät ihr, nicht mit den Zähnen zu knirschen, sondern ihren Gefühlen auf eine andere Art Luft zu machen.[109] Vier Todesfälle in ihrem Bekannten- und Verwandtschaftskreis gehen ihr zudem sehr nahe: Sie weint über die Ermordung eines alten Freundes, Parvīz,[110] und ist bestürzt über den Selbstmord des homosexuellen Schönheitssalonbesitzers Farāmarz.[111] Die Tante der Erzählerin, Tante Ṭalʿat, stirbt in ihren Armen,[112] und nach der obenerwähnten Exekution von Victorias Ehemann Moḥsen träumt sie von toten Menschen, kalter Schweiss bedeckt ihren Körper.[113]

Der Roman endet schliesslich mit einem Akt der Demütigung, dem Gefühl der Wehrlosigkeit und dem totalen Kontrollverlust nach einem mehr als einjährigen Aufenthalt "zu Hause". Von einer Freundin, Maryam, wird die Erzählerin zum Flughafen gefahren. Sie fürchtet, dass ihre Ausreise wegen der Geiselnahme in der US-Botschaft verhindert werden könnte. Ein Beamter rät ihr, sich unauffällig zu verhalten, sonst werde sie schikaniert. Zum Glück seien die schlimmsten Revolutionäre heute in der Stadt. Am Flughafen wird sie in einer Kabine einer letzten Personenkontrolle unterzogen. Unbarmherzig und schadenfroh zieht die Beamtin ihr die Unterhose herunter und entblösst ihre Vagina, wobei sie sich über ihr Entsetzen lustig macht und nebenbei mit einem Kollegen in der Halle spricht. Die Erzählerin steht unter Schock:

104 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 162.
105 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 180f.
106 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 220.
107 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 237f.
108 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 281.
109 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 312.
110 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 210f.
111 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 347f.
112 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 376f.
113 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 388f.

> Halbnackt und wehrlos stehe ich wie eine Statue in diesem Käfig und zittere von Kopf bis Fuss wie ein Blatt in einer Windböe. Ich bringe kein Wort heraus. […] Tränen fliessen ohne Warnung, schonungslos, als ob sogar auch das Weinen von jetzt an auf ihren Befehl hin [geschieht] […], unabhängig von meinem Willen, ausserhalb meiner Macht, ohne meine Kontrolle [*żābeṭe*].[114]

Der Schluss des Romans ist wohl der Höhepunkt der traumatischen Erfahrung der Erzählerin. Der Erzählerin ein Trauma zu attestieren, ist zwar nicht ganz unproblematisch, ist ein psychologisches Trauma doch vor allem retrospektiv durch "bleibende Nachwirkungen" festzustellen.[115] Hier kann es aber nicht um streng medizinische Symptome gehen. Das Konzept des Traumas ist inzwischen auch zu einem "kulturwissenschaftlichen Schlüsselbegriff"[116] avanciert – und bezeichnet damit vielmehr eine ethisch-moralische Anerkennung der traumatischen Situation.[117] In diesem Sinne könnte man von einem Trauma der Erzählerin und von *Dar Ḥażar* als Trauma-Narration sprechen. Individuelle traumatische Erfahrungen können auch für das kollektive Gedächtnis eine wichtige Bedeutung bekommen, indem sie eine gemeinsame Identität konstituieren können.[118] In diesem Zusammenhang wird das Konzept des Traumas weiter unten[119] nochmals aufgegriffen.

Obwohl eingangs *Dar Ḥażar* schon als Roman bezeichnet wurde, soll an dieser Stelle näher auf die Frage der Genrezugehörigkeit eingegangen werden. Wie es bei postmodernen Werken nicht selten ist, verschwimmen auch in *Dar Ḥażar* die Grenzen zwischen den literarischen Genres. Die Frage der Genrezugehörigkeit stellt sich vor allem wegen der augenfälligen Parallelen zwischen der Erzählerin und der Autorin Mahšīd Amīršāhī sowie wegen der genauen Nacherzählung der historischen Ereignisse mittels tagebuchähnlicher Einträge. Der Text bewegt sich also in einem Feld zwischen Roman, Autobiographie und Tagebuch.

Dar Ḥażar dokumentiert zwar genau die historischen Ereignisse des Jahres 1979, doch für die Frage der Fiktionalität ist dies natürlich unerheblich. Wichtig sind textintrinsische oder paratextuelle Fiktionssignale. Die Bezeichnung "Ro-

114 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 427.
115 KÜHNER, 2008: 35f.
116 KÜHNER, 2008: 75.
117 KÜHNER, 2008: 101.
118 KÜHNER, 2008: 24.
119 S. 639.

man" fehlt jedoch auf dem Titelblatt. Zudem trägt die Erzählerin im Buch keinen Namen, was weder klar für oder gegen eine Autobiographie spricht.[120] Die Gewissheit, einen Roman vor sich zu haben, kann man auf zwei Indizien stützen: In einem der drei Geleitworte findet sich ein paratextuelles Fiktionssignal, Rāmīn Kāmrān spricht dort von *Dar Ḥażar* als "Roman". Auch Mahšīd Amīršāhī selbst bezeichnete ihr Werk in einem Vortrag, den sie 1989 hielt, als "Roman":

> But the itch for writing came back, when I was forced to live in exile. It came back with such a strength that I began to doubt it had ever subsided – and I came out with a *novel* [meine Hervorhebung; A.H.], that I got rid of by publishing it, and finished with a second which still hangs around my neck, heavy as a dead body, till I have it printed.[121]

Bei den zwei erwähnten Romanen kann es sich nur um *Dar Ḥażar* und *Dar Safar* handeln, die ersten zwei Werke, die sie im Exil geschrieben hat. Der Leser wird *Dar Ḥażar* also wegen der im Geleitwort und von der Autorin selbstgemachten Gattungsbezeichnung eher als fiktionalen Text lesen müssen. Trotzdem scheint die klare Abgrenzung gegenüber einer Autobiographie nicht gewollt zu sein – man hätte das Buch auf dem Titelblatt auch klar als "Roman" definieren können, dies unterblieb aber.

Autobiographisches Schreiben markiert in der Literatur der iranischen Diaspora einen neuen Trend – Persis Karim spricht gar von einer "explosion of women's memoirs" auf dem US-amerikanischen Buchmarkt.[122] Stümpel berichtet sowohl von einer Tendenz zur autobiographisch gefärbten Ich-Erzählung in der fiktionalen Literatur als auch von einer Tendenz zur Fiktion bei autobiographischen Darstellungen.[123] Individuelle Erfahrungen können, dies zeigt Stephan Guth anhand arabischer Autobiographien, zur symbolischen Repräsentation für die Allgemeinheit werden. Eine Figur wird symbolhafter, wenn sie fiktional ist, um so mehr, wenn sie namenlos bleibt. Das "Ich" ist dann eine Lücke, die von

120 Nach Lejeune kann der Leser selbst entscheiden, als was er den Text lesen möchte: "Der Protagonist ist nicht bloss namenlos, sondern der Autor geht auch keinerlei Pakt ein – weder einen autobiographischen noch einen romanhaften. […] Der Leser kann das Buch je nach Laune dieser oder jener Gattung zuordnen" (LEJEUNE, 1994: 31). Zu beachten ist jedoch auch, dass sich das Festhalten an der westlichen Modell-Autobiographie als problematisch erweisen kann. In nicht-westlichen Kontexten müsste die Definition gegebenenfalls erweitert werden (vgl. ENDERWITZ, 2002: 30).

121 AMĪRŠĀHĪ, 2000c: 34.

122 KARIM, 2009: 153.

123 STÜMPEL, 1999: 84 (Fussnote 29). Leider nennt sie keine Beispiele von Autoren.

verschiedenen Lesern andersartig aufgefüllt werden kann.[124] Auch in *Dar Ḥażar* trägt die Erzählerin keinen Namen und bietet sich somit als kollektiv anschliessbares Symbol der Revolutionserfahrung an.

Während iranische Frauen auch vor der Revolution fiktionale Werke veröffentlichten,[125] greift die Autobiographie als Genre auf keine lange Tradition innerhalb Irans zurück. Bis in die 1960er und 1970er Jahre war autobiographisches Schreiben bei iranischen Frauen eine Seltenheit.[126] Erst mit der Revolution und in den Jahren danach wurden zunehmend autobiographische Werke veröffentlicht, in denen

> diverse Intellektuelle Bilanz [ziehen], versuchen, einer neuen Generation, die die Zeit vor der Revolution nicht mehr selbst erlebt hat, ihre Erfahrungen zu vermitteln und ihre eigenen in Vergessenheit geratenen Leistungen, bzw. harten Lebensbedingungen vor Augen führen.[127]

Die Vermittlung von Erfahrungen der Revolution sowie die historische Dokumentation ist auch ein wichtiges Thema in *Dar Ḥażar*. Die Reaktion der Erzählerin auf die ausserfiktionale Realität ist wohl das Kernstück des Romans. Der Roman selbst ist natürlich auch eine politische Botschaft der Autorin, die ihre persönliche Sichtweise auf die historischen Ereignisse wiedergibt.[128]

124 GUTH, 1998: 146.

125 Zu nennen sind hier vor allem die Dichterin Forūġ Farroḫzād (1935–1967) sowie die Schriftstellerin Sīmīn Dānešvar (1921–2012), die in den 1940er Jahren als erste Frau eine Kurzgeschichtensammlung veröffentlichte und deren Roman *Savūšūn* (1969) weltbekannt wurde. Šahrnūš Parsīpūr (geb. 1946) publizierte bereits vor der Revolution im Iran, beispielsweise *Sag va zemestān-e boland* (1976), wurde aber vor allem nach der Revolution mit *Tūbā va maʿnā-ye šab* (1989) und *Zanān bedūn-e mardān* (1989) bekannt (vgl. STÜMPEL, 1999: 92f.).

126 Vgl. auch VANZAN, 2002: 93. Ein Überblick über Autobiographien von iranischen Frauen findet sich bei NAJMABADI, 1990: 21: Eine frühe Ausnahme ist die Qāğārenprinzessin Tāğ as-Salṭane, deren wahrscheinlich schon 1914 fertiggestellte Memoiren erst 1982 publiziert wurden. In den 1960er und 1970er Jahren finden sich vereinzelte Autobiographien von Angehörigen des Königshauses, die meist aber nicht im Land publiziert wurden. In den späten 1970er und 1980er Jahren wurden einzelne politisch motivierte Autobiographien von Frauen verfasst (vgl. MILANI, 1992: 221).

127 STÜMPEL, 1999: 84f.

128 Der Roman kann damit auch als "Revolutionsroman" bezeichnet werden (NŪŠĀẒAR, 1388/2010). Nūšāẓar gibt als frühes Beispiel eines Revolutionsromans Hormoz Šahdādīs *Šab-e houl* (1978) an. *Dar Ḥażar* ist aber eines der ersten Prosawerke, das der Revolution

Was diese Facette autobiographischen Schreibens betrifft, bietet sich auch ein Vergleich mit palästinensischen Autobiographien an, in denen der Anspruch, die eigenen Erfahrungen für die nachkommende Generation aufzuzeichnen, von zentraler Bedeutung ist.[129] Die Parallele wird deutlich, obwohl die politische Situation von Palästina mit der Situation Irans um 1979 nicht viel gemeinsam hat. Denn auch für den iranischen Kontext scheint relevant, was Susanne Enderwitz über die Besonderheiten der palästinensischen Autobiographie schreibt:

> Die palästinensischen Autobiographien […] räumen, getreu ihrem selbstgestellten Auftrag, die Welt mit Informationen zu versorgen und das Gedächtnis der Palästinenser zu stärken, der Geschichte einen nicht unerheblichen Anteil in ihren Texten ein.[130]

Es ist den palästinensischen Autoren ein grösseres Anliegen, ihre Zeitzeugenschaft in den Mittelpunkt zu stellen als ihre persönliche Geschichte. Die palästinensischen Autobiographien möchten die individuelle Lebens- und Leidensgeschichte im Kontext der politischen Situation dem Kollektiv der Palästinenser (und auch der restlichen Welt) vermitteln. Auch wenn der Autor stirbt, hat er sich mit seinem Schreiben im Kollektiv verewigt.[131] Weiter unten[132] werde ich argumentieren, dass sich auch *Dar Ḥażar* als ein Beitrag zum kollektiven Gedächtnis versteht. Durch seine genauen historischen Beschreibungen bleibt der Text als Zeitzeugenschaft dem Kollektiv erhalten.

Zuerst aber nochmals zurück zur literarischen Form von *Dar Ḥażar* und einem weiteren Charakteristikum: Der tagebuchartigen Struktur des Romans. Über iranische Tagebuchliteratur ist nicht viel bekannt, bei Fragner finden sich nur wenige Beispiele von iranischen Tagebüchern.[133] Die bislang vorliegenden

---

gegenüber negativ eingestellt ist. In der Dichtung finden sich frühere Beispiele, etwa Aḥmad Šāmlūs "Dar īn bonbast" (1979).

129 Der Anspruch, die Erfahrungen für kommende Generationen festzuhalten, ist ein rekurrierendes Thema der Exilliteratur. Parallelen liessen sich also auch in der Literatur der jüdischen Diaspora finden, oder auch in der eingangs erwähnten Literatur der armenischen Diaspora.

130 ENDERWITZ, 2002: 233.

131 ENDERWITZ, 2002: 261.

132 S. 638f.

133 Für den iranischen Raum gibt es meines Wissens keine Monographie über das Tagebuch als literarisches Genre. Die bei Fragner erwähnten Tagebücher sind allesamt zwischen 1875 und 1908 verfasst. Besonders ausführlich diskutiert Fragner das *Rūznāme-ye Ḥokūmat-e Hamadān* des Statthalters Ẓahīr ad-Daula. Nach ihm ist das Hamadāner Tagebuch als "Unterrichtung der Nachwelt" konzipiert worden, auch wenn ein ursprüngliches Tagebuch zugrunde

Definitionen des Tagebuchromans gestatten,[134] dass wir bei *Dar Ḥażar* von einem Tagebuchroman sprechen können, der zwar nicht prototypisch ist, dessen Charakteristika aber ganz klar auf diese literarische Form hinweisen. Die Erzählerin kann beispielsweise keine Voraussagen über die Zukunft machen, sie befindet sich vielmehr mitten in einer Situation, deren überwältigende Erfahrungen oder intensive Emotionen sie festhalten möchte.[135] Während die Autobiographie zwangsläufig im Rückblick verfasst ist, entwickelt sich das Tagebuch – auch wenn es fiktional ist – von Tag zu Tag.[136] Die fehlende Handlung ist somit ebenfalls auf den Tagebuchcharakter zurückzuführen: Es handelt sich mehr um eine Aneinanderreihung von einzelnen Erfahrungen als um den Aufbau eines Handlungsstranges.[137] Der Leser befindet sich in fast jedem der 72 Einträge von *Dar Ḥażar* an einem anderen Ort und begegnet anderen Figuren. Durch den Szenenwechsel zwischen zwei Einträgen, die ohnehin nur drei bis vier Seiten lang sind, stellt sich oft ein Gefühl der Desorientiertheit ein. Diese Texteigenschaft ist ebenfalls durch die Tagebuchform des Romans begründet. Damit lässt die Autorin die Leser die desorientierende Erfahrung der Erzählerin nachvollziehen und nimmt das Thema der Revolution auch formal wieder auf.

Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass für die literarische Darstellung des Lebens im Exil oder auch besonderer politischer Umwälzungen, wie im Fall von *Dar Ḥażar*, das Tagebuch als Aufzeichnungsform gewählt wird. Sowohl Hassam als auch Jurgensen sprechen vom "Kriegstagebuch" als eigenständiger literarischer Gattung: Im Kriegstagebuch werden individuelle Erlebnisse festgehalten, die die allgemeine Erfahrung dieser Generation widerspiegeln. Das Kriegstagebuch wurzelt nach Jurgensen in der "Gefährdung des Ich" und vereinigt in

---

liegt. Als tagebuchähnliches Werk kann ferner ʿAlī Daštīs *Ayyām-e maḥbas* (1954) angesehen werden, das Erinnerungen aus seiner Gefängniszeit enthält. Besonders der dritte Teil des Buches, *Taḫt-e naẓar*, enthält 22 datierte Einträge, die zwischen 1933 und 1936 verfasst wurden, und in denen persönliche Gedanken, aber auch etwa aussenpolitische Themen behandelt werden (FRAGNER, 1979: 128–131).

134 Lorna Martens beschreibt den Tagebuchroman als Erzählung in der ersten Person, die der Erzähler in täglichen Einträgen verfasst hat, und der sich nicht an einen fiktiven Leser wendet (MARTENS, 1985: 4). Sowohl Martens als auch Hassam relativieren aber diese enge Definition. Der Erzähler muss nicht unbedingt täglich schreiben, es können gar Wochen ohne Eintrag verstreichen, und die Einträge müssen nicht unbedingt datiert sein (HASSAM, 1993: 17–35).

135 MARTENS, 1985: 3.

136 HEINRICH-KORPYS, 2003: 73.

137 HEINRICH-KORPYS, 2003: 88.

konzentrierter Form Erlebnisbericht und Reflexion.[138] Obwohl *Dar Ḥażar* strenggenommen keinen Krieg beschreibt, kann doch von einem kriegsähnlichen Zustand während der Revolution gesprochen werden. Die Autorin hat die Tagebuchform wohl bewusst gewählt, um die individuelle Gefährdung und die erschütternden Erlebnisse für die Allgemeinheit aufzuzeichnen.

Nicht abschliessend zu beantworten ist die Frage, ob der aussergewöhnliche Figurenreichtum auch mit der Form des Tagebuchs zusammenhängt. Beinahe 100 Figuren tauchen auf, von denen die meisten dem Leser aber fremd bleiben. Abgesehen von der Erzählerin erscheinen die restlichen Figuren eher flach und eindimensional. Sie machen keine Entwicklung durch und sind noch viel weniger als die Ich-Erzählerin durch verschiedene Charaktereigenschaften gekennzeichnet. Man kann sich vorstellen, dass die vielen Figuren der Erzählerin bekannt sind, und sie diese deshalb nicht immer so einführt, wie sich das der Leser vielleicht wünscht.[139] Dies würde also auf das Fehlen oder zumindest auf einen verringerten Ausbau der impliziten Leserrolle hindeuten. Andererseits belegen zahlreiche Textstellen, in denen die Autorin die historischen Details aufführt, dass sie an ihre implizite Leserschaft gedacht hat. Grundsätzlich lässt sich also sagen, dass die Autorin anscheinend mehr Wert auf die Beschreibung des politischen Wandels als auf eine facettenreiche Konzeption ihrer Figuren gelegt hat. Die Erzählerin macht als einzige Figur eine Entwicklung durch, von der anfänglichen Besorgtheit bis zur Flucht am Ende. Dadurch, dass die Erzählerin die einzige runde Figur und namenlos ist, kann sich der Leser leichter mit ihr identifizieren. Die Autorin gibt somit die "richtige Erinnerung" mit ihrer Hauptfigur vor.

Durch die Fokussierung auf die Hauptfigur, durch die die Leser vor allem Einblick in das revolutionäre Geschehen bekommen, scheint das Romanhafte zugunsten der Geschichtsdokumentation etwas in den Hintergrund zu rücken. Auch im Vorwort zieht – vermutlich die Autorin – einen Vergleich mit anderen

138 JURGENSEN, 1979: 21. Ähnlich erschütternde Ereignisse dürften wohl der "Gefängnisliteratur" zugrunde liegen, für die es im iranischen Raum einige Beispiele gibt, etwa wie bereits obenerwähnt ʿAlī Daštīs *Ayyām-e maḥbas* (1954), als auch Bozorg ʿAlavīs *Waraq pārehā-ye zendān* (1941; siehe dazu auch RAFFAT, 1985) sowie *Panǧāh o se nafar* (1942), oder auch Parsīpūrs *Ḥāterāt-e zendān* (1996). Zur Gefängnismemoirenliteratur im nachrevolutionären Iran sieh auch NIMA, 2008. Gefängnisliteratur ("adab as-suǧūn") ist auch im arabischen Raum präsent, etwa mit Ṣunʿallāh Ibrāhīms *Tilka l-rāʾiḥa* (1965; TOMICHE, 1982: 269f.) oder mit ʿAbd ar-Raḥmān Munīfs *Šarq al-Mutawassiṭ* (1975).

139 HASSAM, 1993: 12.

Revolutionen in Frankreich, Russland, China und Deutschland.[140] Sie möchte wohl die Iranische Revolution in den Kontext ähnlich schreckenerregender und traumatisierender Ereignisse setzen.[141] Schon allein das politische Vorwort scheint darauf hinzuweisen, dass *Dar Ḥażar* mehr sein will als ein Tagebuchroman.

4. Zur Rezeption von *Dar Ḥażar*

Da *Dar Ḥażar* im Exil publiziert wurde und im Iran selbst verboten ist, findet auch die Rezeption im Exil statt.[142] Ausserhalb des persischen Sprachraums ist *Dar Ḥażar* kaum bekannt.[143] Es handelt sich also mit einer Ausnahme um persischsprachige Rezipienten, deren Aussagen im Folgenden zusammengefasst werden.

Einen speziellen Ausgangspunkt bieten die Geleitworte von *Dar Ḥażar*, die natürlich als Elemente des Paratextes auch um die Gunst des Lesers werben. Amīn Banānī, Professor für Persische Literatur an der UCLA[144], hebt den dokumentarischen Charakter von *Dar Ḥażar* hervor:

> Mahšīd Amīršāhī gehört zu den grössten Schriftstellerinnen Irans und ihre Werke [gehören] zu den Meisterwerken der persischen Literatur […]. Ich empfehle allen [meinen] Freunden der persischen Sprache, die neugierig über ihre Heimat und über die Ereignisse sind, die in diesem Land geschehen sind, das Buch *Dar Ḥażar* zu lesen. Dieses Werk zu lesen wird Ihnen vollkommener sagen [können], was mit uns geschehen ist, als zehn, ja Hunderte von politischen, philosophischen und gesellschaftlichen Kommentaren. In diesem Werk beschreibt Mahšīd Amīršāhī den Iran mit ihrer ganzen Seele […].[145]

140 Sie erwähnt konkret die Französische Revolution, die Oktoberrevolution in Russland, die Kulturrevolution in China, sowie die "faschistische Revolution" in Deutschland.

141 Den expliziten Vergleich mit dem Nationalsozialismus in Deutschland empfinde ich aber als relativ unreflektiert (siehe AMĪRŠĀHĪ, 1995a: Vorwort; aber auch im Text, etwa in AMĪRŠĀHĪ, 1995a: 77).

142 Inwiefern *Dar Ḥażar* auch innerhalb Irans bekannt ist, entzieht sich meiner Kenntnis.

143 Es finden sich einige Hinweise zu *Dar Ḥażar* bei MILANI, 1990 und 1992; bei YĀVARĪ, 1999; BEARD / JAVADI, 1986; und GHANOONPARVAR, 1993 in Englisch, aber es existiert (noch) kein Artikel, der sich ausschliesslich mit *Dar Ḥażar* beschäftigt. Eskandar Ābādīs deutschsprachiger Artikel ist noch nicht publiziert.

144 University of California, Los Angeles.

145 AMĪRŠĀHĪ, 1995a, Geleitwort von Amīn Banānī (ohne Seitenzahl).

Der Soziologe Rāmīn Kāmrān schreibt, dass *Dar Ḥażar* das erste Werk sei, in dem man die "wichtigsten Ereignisse der zeitgenössischen Geschichte" in Form eines Romans solcher Qualität finden könne, der sogar "mit der Weltliteratur [*āṯār-e ʿomde-ye ğahānī*] verglichen werden kann". Bemerkenswert ist seine Aussage, dass

> [...] Geschichtsschreiber genauso wie Literaturliebhaber zum Lesen dieses [Romans] gezwungen sein werden.[146]

Hier kommt der anscheinend als hybrid empfundene Charakter des Romans zur Sprache. Kāmrān schreibt auch, dass *Dar Ḥażar* ein Roman sei, der "im Gedächtnis [*ḥāfeẓe*] aller einen Platz findet". Kāmrān spricht aus, was andere automatisch annehmen: "Der autobiographische Aspekt der Erzählung ist so klar, dass er nicht hervorgehoben werden muss." Er nennt die Vermittlung der eigenen Erfahrung der Schriftstellerin das zentrale Anliegen des Romans.[147]

Ein wichtiger Fundus von Rezeptionsstimmen findet sich im Online-Magazin *Talāš*, das seine 16. Ausgabe (erschienen im November 2003) der "Ehrung von Mahšīd Amīršāhī"[148] gewidmet hat. In dieser Sonderausgabe sind Artikel von berühmten Persönlichkeiten aus dem Iran, alten Schulkolleginnen Mahšīd Amīršāhīs und Literaturkritikern versammelt, die sich in irgendeiner Weise über Mahšīd Amīršāhī äussern.

Zwei Beiträge stammen ebenfalls von Rāmīn Kāmrān: Neben einer allgemeinen Einführung zu Mahšīd Amīršāhī behandelt er spezifisch die Romane *Dar Ḥażar* und *Dar Safar*.[149] Er schreibt, *Dar Ḥażar* habe in den Jahren seit seiner Publikation seine Position als literarisches Werk gestärkt. Trotz der Verbreitungsschwierigkeiten im Exil sei die Leserschaft in den letzten Jahren gewachsen und Amīršāhīs Erinnerungen hätten "allgemeine Zustimmung" gefunden. Der Grund für das Bekanntwerden des Werkes sei vor allem im Aufbau und in der Schönheit der Prosa zu suchen. Auch ihre Prosa fliesse und sei leicht lesbar; besonders hebt Kāmrān die Dialoge hervor:

146 AMĪRŠĀHĪ, 1995a: Geleitwort von Rāmīn Kāmrān (ohne Seitenzahl).

147 KĀMRĀN, 1987. Dies sind Auszüge aus Kāmrāns Artikel, der in vollständiger Länge auf <www.amirshahi.org> zu finden ist.

148 <http://talash-online.com/neshrye/neshryr_fehres_16_3.html> [3.6.2012].

149 KĀMRĀN, 2003.

> Die Kunstfertigkeit der Schriftstellerin, Dialoge zu schreiben, lässt sich mit keinem der zeitgenössischen Schriftsteller Irans vergleichen. Niemand kann solch verschiedene Personen so wiedergeben, wie sie wirklich sprechen.

Interessant ist, was er über die Figurenkonzeption im Roman sagt: Alle Gesellschaftsgruppen werden als Figuren im Roman widergespiegelt. Jede der Figuren sei ein Vertreter eines Typus, der im Sturm der Revolution auftauche und wieder verschwinde. Aus demselben Grund betreten die Figuren in *Dar Ḥażar* die Szene so schnell, um kurz danach auch wieder zu verblassen. Seiner Meinung nach sind die Figuren also absichtlich so flüchtig angelegt. Auch die kurzen, unabhängigen Kapitel zeigten dem Leser die Zusammenhangslosigkeit [*parākandegī*] und manchmal die Unlogik der Ereignisse.

Ein weiterer, literaturkritischer Beitrag über *Dar Ḥażar* und *Dar Safar* stammt von Ṣadreddīn Elāhī, einem Schriftsteller und Journalisten.[150] Er erwähnt, dass er ausser zwei Artikeln[151] bis jetzt noch keine Kritik über *Dar Ḥażar* gelesen habe. Seiner Meinung nach besteht eine Art "Komplott des Schweigens" im Iran, und die Gemeinschaft, die aus dem Iran geflüchtet sei, habe das Werk erst im Ausland kennengelernt. Obwohl die 3. Auflage[152] des Buches ein Zeichen für dessen Erfolg sei, weise die geringe Stückzahl (im Vergleich zur Anzahl der Exiliraner) doch noch auf eine relative Unbekanntheit des Werkes hin. Trotzdem schreibt er:

> Jeder Exiliraner – wenn möglich, auch jeder Iraner im Iran – sollte diese Bücher [*Dar Ḥażar* und *Dar Safar*] in seiner persönlichen Bibliothek haben, aus zwei Gründen: Diese zwei Bücher sind eine Beschreibung dessen, was mit uns passiert ist, mit all seinem Guten und Schlechten, mit allem Leid und aller Empörung der Autorin gegenüber den historischen Ereignissen. Der zweite Grund ist, dass sie in einem guten Persisch geschrieben sind [...].

150 ELĀHĪ, 2003. Derselbe Artikel ist nach Angaben von Elāhī bereits in *Irānšenāsī* 7/1 abgedruckt worden. Er selbst gibt das Publikationsjahr mit 1357 an (was 1978 entspricht) dann war *Dar Ḥażar* aber noch gar nicht geschrieben. Da sein Artikel in *Talāš* auf 1375 [1996] datiert ist (das gregorianische Datum gibt er mit dem 33. April 1966 an, was wiederum nicht stimmen kann), nehme ich an, es handelt sich bei der Angabe des Publikationsjahrs in *Irānšenāsī* um einen Rechenfehler.

151 Er gibt folgende Angaben: *Īrān-Nāme* 7/1, 1367/1988; sowie *Kankāš* 6/1, 1369/1987. Diese beiden Artikel von Ḥūrā Yāvarī werden unten (S. 628f.) vorgestellt.

152 Seit 2009 gibt es auch eine 4. Auflage von *Dar Ḥażar*.

Wieder werden der dokumentarische Charakter, die emotionale Hingabe der Autorin und das gute Persisch hervorgehoben. Er schreibt, es sei vielleicht das erste Werk, das die revolutionären Slogans festhalte. Die Darlegungen der politischen Ereignisse dieser Zeit "bleiben in unserem Gedächtnis [*ẕehn*] als ein historisches Dokument [*sanad-e tārīḫī*]". Andererseits gibt er zu bedenken, dass die vielen Anspielungen auf historische Figuren vielleicht von nachfolgenden Generationen nicht mehr verstanden werden könnten. Er kritisiert auch, dass die Protagonisten von *Dar Ḥażar* zum Teil nicht gut eingeführt würden und nicht lebendig seien. Die Erzählerin beschreibt er einerseits als schüchtern, aber auch als sehr kämpferisch. Er sieht die Essenz von *Dar Ḥażar* im Leid der Erzählerin.

In anderen Artikeln von *Talāš* finden sich nur kurze Abschnitte über *Dar Ḥażar*. Dāryūš Homāyūn beispielsweise spricht davon, dass niemand so wie die Autorin die "existenzielle Abscheu gegenüber der Islamischen Revolution" dargelegt habe, und bezeichnet den Roman als eine "impressionistische Beschreibung des Klimas jener Zeit". Formal lobt er *Dar Ḥażar* als Roman mit einem "komplizierten Aufbau" und einem "meisterhaften Schliff", der die Position der Schriftstellerin bekräftige. Es sei nicht einfach, eine persönliche Geschichte in Form eines gelungenen Romans zu schreiben.[153]

Kamāl Laṭīfpūr beschreibt *Dar Ḥażar* als einen "historisch-politischen Roman", in welchem viele Momente der Revolution im Zusammenhang mit den persönlichen Erfahrungen der Autorin wieder zum Leben erweckt würden. Die Autorin habe eine umfassende Kenntnis der zeitgenössischen Geschichte Irans, der politischen Bewegungen und der Intellektuellen.[154]

Auch Farzāne Ta'yīdī, eine bekannte Schauspielerin, betont den dokumentarischen Charakter:

> Meiner Meinung nach ist *Dar Ḥażar* ein Dokument der Tatsachen und Grausamkeiten, ein Beleg der Verbrechen des Regimes der Islamischen Republik [...]. Lest das Vorwort von *Dar Ḥażar* mit Genauigkeit, denn dann seht ihr, welche Wunde der Seele [...] der Schriftstellerin zugefügt wurde [...].[155]

In der Ausgabe Nummer 16 von *Talāš* finden sich also Kommentare zu *Dar Ḥażar*, die weitgehend positiv sind. Doch wer würde auch einen negativen Kommentar für eine Ausgabe verfassen, die der "Ehrung der Schriftstellerin Mahšīd

153 HOMĀYŪN, 2003.

154 LAṬĪFPŪR, 2003.

155 TA'YĪDĪ, 2003. Hierbei fällt auf, dass sie die Stimme aus dem Vorwort klar der Autorin Mahšīd Amīršāhī zuordnet.

Amīršāhī" gewidmet ist? Nun soll das Augenmerk auf Rezensionsstimmen fallen, die nicht in der *Talāš*-Ausgabe publiziert wurden.

Ḥūrā Yāvarī hat zwei Artikel verfasst, in denen sie *Dar Ḥażar* behandelt. Der erste Artikel von Yāvarī wurde 1367/1988 in *Īrān-Nāme* publiziert. In Anlehnung an den Begriff *Safarnāme* schlägt Yāvarī dort vor, den Roman als *Ḥażarnāme* zu betrachten, als Bericht also, in dem es nicht um eine Reise gehe, sondern um die Beschreibung der Heimat, allerdings in ähnlicher Struktur wie ein Reisetagebuch.[156] Die Szenen seien lebendig und anziehend, mit glänzender dramatischer Kraft geschrieben. Die Sprache des Buches sei einfach, lebendig und manchmal ironisch, die kurzen Sätze des Buches passen zum ungestümen Tempo des Romans, meint Yāvarī. Des Weiteren betont sie, dass der Leser, der in den Jahren der Revolution im Iran gelebt habe, auch die hinter Pseudonymen verborgenen Personen im Roman problemlos erkennen könne. Sie meint, die Anziehungskraft des Buches wachse, solange die Leserschaft noch zur selben Generation gehöre. Probleme sieht sie aber in der Zukunft, wenn das Verstehen der Details schwieriger werde und das Buch dadurch etwas an Farbe verlieren werde.[157] Ein zweiter Artikel von Ḥūrā Yāvarī ist zwei Jahre später (1369/1990) in *Kankāš* erschienen. In diesem Artikel untersucht Yāvarī drei Romane, darunter *Dar Ḥażar*, und behandelt das Thema "Geschichte in der Erzählung". Sie postuliert, dass es entweder eine gelungene geschichtliche Darstellung oder aber ein gelungener literarischer Text sei.[158] Für *Dar Ḥażar* fällt sie ein klares Urteil: Der Roman opfere die Erzählung (im Sinne von "story") der Wiedergabe der historischen Phänomene und der Form. Sie sieht *Dar Ḥażar* also weniger als literarischen denn als historischen Text. Amīršāhī erschaffe keine menschlichen [*ensānī*], sondern historische [*tārīḫī*] Personen: Die Figuren im Buch seien entweder für die Revolution, also "schlecht", oder gegen die Revolution und damit "gut".[159] Yāvarī kritisiert also, wie andere auch, die Figurenkonzeption des Romans.

Eine weitere Stellungnahme zu *Dar Ḥażar* stellt ein Artikel von Batūl ʿAzīzpūr dar, der 1384/2006 in *Bārān*, einer Vierteljahrespublikation über Kunst und Literatur, publiziert wurde. ʿAzīzpūr beginnt mit der Vorstellung der zwei Bücher, die sie als "erzählerische Erinnerungen [*yādnevešte-ye ravāʾī*] Mahšīd Amīršāhīs" bezeichnet.[160] ʿAzīzpūr betont, dass Amīršāhī in all ihren Werken

156 YĀVARĪ, 1367/1988: 168.
157 YĀVARĪ, 1367/1988: 170.
158 YĀVARĪ 1369/1990: 61.
159 YĀVARĪ 1369/1990: 68.
160 ʿAZĪZPŪR, 1384/2006: 109f.

eine ironische Schriftstellerin sei. In *Dar Ḥażar* sei die eigentliche Achse des Romans die spöttische Beschreibung der Intellektuellen und der Akademiker, zu denen sie selbst auch gehöre. ʿAzīzpūr kritisiert jedoch, dass Amīršāhī Gesellschaftsschichten, denen sie nicht angehöre, nicht wirklich verstehe:[161] Sie beschreibe nur Angehörige ihrer eigenen Gesellschaftsschicht, dies aber tue sie gut.[162] Die fehlende oder sehr blasse oder gar farblose Präsenz von Menschen anderer Gesellschaftsschichten verringere jedoch die Dynamik ihres Erzähltextes.[163] Andererseits attestiert sie Amīršāhīs Erzählstil eine grosse Herrschaft über die Sprache, sowie eine bewundernswerte Fähigkeit, Geschichten zu erschaffen.[164] Sie schreibe in fliessender Prosa, in gekonntem Stil und mit bemerkenswerter Scharfsichtigkeit.[165]

Eskandar Ābādīs noch unpublizierter Artikel ist die einzige nicht-persischsprachige Studie über *Dar Ḥażar*.[166] Ābādī untersucht, inwiefern *Dar Ḥażar* als historischer Roman gelten kann. Er kommt zum Schluss, dass *Dar Ḥażar* vom Modell eines historischen Romans abweiche, unter anderem wegen der ungenügenden Beschreibung der Unterschicht:

> Die Protagonistin [...] ist zu beschränkt [...] in ihrer Fähigkeit, anderer Leute Perspektiven mit aufzunehmen, [...] ein Gefühl, zu einer intellektuellen Oberschicht zu gehören und dort 'zuhause' zu sein, beherrscht den Text zu sehr.

Er bezeichnet *Dar Ḥażar* als "dialogisches Werk", das "in seinen grundsätzlichen Merkmalen postmodern" sei. Weiter spricht er von einer "tagebuchähnlichen Aufzeichnung", führt aber nicht aus, weshalb er *Dar Ḥażar* nicht als Tagebuchroman bezeichnet. Seiner Meinung nach geht es in *Dar Ḥażar* vor allem darum, auf narrativen Quellen basierende Dokumente zu problematisieren, da solche Dokumente manchmal von der realen Vergangenheit nicht viel übrigliessen:

161 ʿAZĪZPŪR, 1384/2006: 115.
162 ʿAZĪZPŪR, 1384/2006: 110.
163 ʿAZĪZPŪR, 1384/2006: 115.
164 ʿAZĪZPŪR, 1384/2006: 110.
165 ʿAZĪZPŪR, 1384/2006: 112.
166 Ich danke Eskandar Ābādī herzlich für die Zusendung seines Artikels. Der Artikel ist eine Ausarbeitung seines Vortrags, den er an der SOAS im Jahr 2006 gehalten hat.

> Die Revolution und mit ihr einhergegangene Ereignisse werden nicht als reale Geschehnisse erzählt, sondern als Gerüchte, Serien von Zeitungsartikeln und deren Überschriften, Briefe, 'Tratschen' […] Sie entlarvt diese 'Fakten' als rein diskursiv konstituierte Welt.

Er meint, dass die Erzählerin selbst keine Augenzeugin eines Ereignisses sei, sondern nur Zeugin von Diskussionen über Ereignisse. Doch möchte ich Ābādī widersprechen, wenn er sagt, dass die Dekonstruktion des Diskurses den ganzen Roman durchziehen sollte:

> Jedoch tritt die Autorin dieser Auffassung an mehreren Stellen entgegen, die plötzlich in ihren nicht-diskursiven Aspekten beschrieben werden [Stellen, an denen die Narratorin also selbst Zeugin eines Ereignisses ist], wie etwa die Szenen um die Folter und den Tod des Senators Mohsen. Solche Brüche in der Form und kritischen Grundhaltung der Narratorin sind ein Manko in dem Roman, denn dahinter steht die Idee, der Wahrheit auf den Grund kommen zu können, eine Idee, die ansonsten konsequent und scharf verneint wird.

Der Roman enthält zwar viele Passagen und Hinweise auf eine diskursive Verfälschung der Ereignisse, ist aber nicht als Werk angelegt, das einzig diesen Zweck verfolgt. In diesem Sinn sind die Szenen um den Tod von Moḥsen meiner Meinung nach kein Manko, sondern dienen der Ausarbeitung des Traumas der Erzählerin.

Auch Ābādī kritisiert die Figurenkonzeption: Bekanntschaften, die erst gegen Ende des Romans wichtig würden, seien schriftstellerisch nicht mehr ausgearbeitet. Generell beschreibe die Erzählerin Personen, mit denen sie Umgang pflege, in sehr standardisierter Weise. Die singuläre Perspektive der Erzählerin, die schon im Vorwort erkennbar sei, ziehe sich durch den gesamten Roman hindurch. Der Erzählerin fehle fast jeder Selbstzweifel, eine Haltung, die in solchen Krisen nicht nur untypisch, sondern auch unwahrscheinlich sei. Ābādī unterstellt der Erzählerin jegliches Fehlen von Ängsten, die Autorin verwende sogar Drittpersonen, die die Furchtlosigkeit der Erzählerin belegen sollen. Hier scheint Ābādī im Text vorhandene Anzeichen von Ängsten der Erzählerin zu ignorieren.

Eine weitere Rezeptionsstimme ist ein Artikel von Ferešte Dāvarān, der in *Nīme-ye dīgar*, einer persischsprachigen Zeitschrift für feministische Studien[167], publi-

167 So wird die Zeitschrift etwa in Bibliothekskatalogen beschrieben. Die Zeitschrift *Nīme-ye dīgar* selbst bezeichnet sich so: "Nīme-ye dīgar našriyye ast be hemmat-e zanān, vīže-ye masā'el-e eğtemā'ī, farhangī va siyāsī-ye zanān". Gefunden auf: <http://www.persia.org> > Yellow Pages > Publications [3.6.2012]. Inwiefern ihr Programm wirklich feministisch ist,

ziert wurde. Zur Form von *Dar Ḥażar* schreibt Dāvarān, dass die kurzen Sätze mit Verben im Imperfekt stilistisch den Memoiren und dem Tagebuch nahestünden. *Dar Ḥażar* wird von ihr allerdings nicht als Tagebuchroman klassifiziert. Dāvarān beschreibt *Dar Ḥażar* als historischen Roman, denn auch Amīršāhī selbst habe in einer Vorlesung *Dar Ḥażar* einen historischen Roman genannt.[168] Dāvaräns grösster Kritikpunkt ist die Erzählerin: Sie beschreibe nur sich selbst, lasse dabei allerdings ihre Schwachpunkte und dunklen Seiten aus und akzeptiere keine andere Meinung als ihre eigene.[169] Wichtige Elemente einer Persönlichkeit wie Beziehungen, Erinnerungen, Ängste, Trauer und Probleme würden in diesem Roman jedoch fehlen. Besonders geschmacklos findet Dāvarān es aber, wenn die Erzählerin durch ihre Reaktion auf das Unglück anderer zeige, wie empfindsam und feinfühlig sie sei. Hier zeichnet Dāvarān ein sehr narzisstisches Bild der Erzählerin, und scheint ihr inneres Leiden nicht ernst zu nehmen.

Auf die Erzählerin fokussiert ist auch der Abschnitt, in dem Dāvarān deren Geschlecht als "das Rätsel von *Dar Ḥażar*" bezeichnet. Die Erzählerin sei nämlich weder Tochter, noch Mutter, weder Ehefrau, noch Liebende oder Geliebte. Sie verhalte sich wie ein halber Mann: An Partys mische sie sich unter Männer, sie helfe der Hausherrin nicht in der Küche, schenke niemandem Tee ein, noch biete sie je jemandem Süssigkeiten an; sie koche überhaupt nicht und werde statt dessen von allen bemuttert und verwöhnt.[170] Die Erzählerin wolle wohl beweisen, dass sie durch ihre Übersetzertätigkeit und das Schreiben von Artikeln Zugang zur Männerwelt gefunden habe, und nun für immer von den Problemen des Frau-Seins befreit sei. Vielleicht möchte Dāvarān kritisieren, dass die Erzählerin nicht auf die Probleme der Frauen aufmerksam macht, da sie einfach "ihre Rolle wechselt". Es könnte auch sein, dass Dāvarān es nicht für realistisch hält, dass die Erzählerin die Pflichten einer Frau so leicht umgehen kann.[171]

Zudem würde Dāvarān sich wünschen, dass auch andere Figuren neben der Erzählerin zu Wort kämen, denn die (zu) zahlreichen Nebenfiguren seien zu wenig ausgearbeitet. Eine Stärke des Romans sei aber die Sprache der Dialoge,

---

konnte nicht geklärt werden. *Nīme-ye dīgar* wurde zwischen 1984 und 1999 in den USA herausgegeben.

168 DĀVARĀN, 1368/1990: 160.

169 DĀVARĀN, 1368/1990: 149.

170 DĀVARĀN, 1368/1990: 153f.

171 Dāvarān scheint den gesellschaftlichen Status der Erzählerin in ihrer Kritik nicht zu berücksichtigen, der sich nicht unbedingt zur Mithilfe in der Küche oder zum Teeeinschenken verpflichtet. Kommentar von Urs Gösken (Universität Bern).

die mit vielen volkssprachlichen Ausdrücken versehen sei. Die Dialoge würden die Handlung vorantreiben und dienten zur Charakterisierung der Figuren.[172] Viele Ereignisse seien ausserdem mit treffender Ironie beschrieben.[173]

Zu nennen sind schliesslich zwei Beiträge, die für BBC Persian erstellt wurden. Der erste Beitrag stammt von von Sīrūs ʿAlīnežād und wurde im Juli 2004 veröffentlicht.[174] Es handelt sich dabei um eine allgemeine Einführung zur Autorin, wobei auch einige Aussagen über *Dar Ḥażar* gemacht werden. ʿAlīnežād betont, wie andere auch, einerseits den dokumentarischen Charakter des Romans, andererseits den Schmerz und die Wut, die die Erzählerin dem Leser mitteilt und ihn so mit hineinzieht. Besonders hebt er aber ihre Sprache hervor: Sie sei voller Süsse und lasse die Prosa von Ǧamālzade wieder aufleben.

Der zweite Beitrag wurde am 15. Januar 2011 aufgeschaltet und umfasst unter anderem ein Video, das rund 25 Minuten lang ist. Es besteht aus Interviews mit Mahšīd Amīršāhī, aus Mitschnitten ihrer Lesungen und erzählt ihr Leben als Schriftstellerin nach.[175] Dieses Video ist inzwischen auch auf <www.youtube.com> verfügbar, sowie ein gutes Dutzend anderer Videos von ihren Lesungen.

Ein anderer Artikel, der auch auf <www.amirshahi.org> verlinkt ist, wurde auf der Website des Radio Zamāne publiziert. Dieser Artikel, der auch als Hörtext verfügbar ist, dreht sich um den "Revolutionsroman" [*romān-e enqelābī*].[176]

Dies sind im Wesentlichen die Zeugnisse der Rezeption von *Dar Ḥażar*.[177] Zusammenfassend ergeben sich drei Themengebiete, in denen die Rezipienten vermehrt übereinstimmen:

Erstens ist das einhellige Lob auffallend, welches die Autorin für ihre Sprache, ihre leichte, fliessende Prosa, ihr reines Persisch und vor allem für ihre Dialoge bekommt. Die Prosa erinnere an Ǧamālzade,[178] die Dialoge seien mit vielen

172 DĀVARĀN, 1368/1990: 160.
173 DĀVARĀN, 1368/1990: 159.
174 ʿALĪNEŽĀD, 2004.
175 ʿERFĀN, 1390/2011.
176 NŪŠĀẔAR, 1388/2010.
177 Der Vollständigkeit halber sei hier noch auf BEHNEŽĀD, 2003; und RAFIʿĪ, 2003 verwiesen, die sich ebenfalls in *Talāš* 16 finden, jedoch nur sehr marginal auf *Dar Ḥażar* zu sprechen kommen.
178 ʿALĪNEŽĀD, 2004.

volkssprachlichen Ausdrücken versehen,[179] so dass die Autorin verschiedene Personen so wiedergeben könne, wie sie wirklich sprechen.[180] Dies deutet darauf hin, dass die Autorin ein Sprachkunstwerk erschaffen hat, das nicht nur die politische Atmosphäre der Zeit, sondern auch deren spezifische Sozio- und Idiolekte einzufangen vermochte.

Zweitens wird von nahezu allen Rezipienten der dokumentarische Charakter des Romans hervorgehoben. *Dar Ḥażar* wird als genaue Beschreibung der historischen Ereignisse angesehen, als scharfsinnige Darstellung des Klimas und der Reaktionen der Individuen auf den Lauf der Geschichte. Der Roman beschreibt, was der iranischen Gesellschaft widerfahren ist,[181] und ist nach Meinung Einzelner auch ein Beleg der Verbrechen des Regimes.[182] Elāhī und Kāmrān schreiben, das Werk bleibe im Gedächtnis als ein historisches Dokument. Zugleich geben einige aber zu bedenken, dass künftige Generationen Schwierigkeiten haben könnten, die vielen historischen Anspielungen zu verstehen.[183] Vereinzelte Kritiker beanstanden auch, dass das Bild der Gesellschaft nicht der historischen Realität entspreche, weil die Autorin nur ihre eigene Gesellschaftsschicht beschreibe.[184] Ābādī ist der Meinung, es gehe bei *Dar Ḥażar* mehr um die Problematisierung narrativer Quellen denn um eine historische Dokumentation.

Drittens wird die Figurenkonzeption des Romans mehrheitlich negativ bewertet: So heisst es, die Figuren würden nicht gut eingeführt und seien nicht lebendig,[185] sie seien zu schwarz-weiss[186] und in zu standardisierter Weise beschrieben.[187] Kāmrān gibt zu bedenken, dass die Figuren wohl absichtlich so flüchtig angelegt seien, um die desorientierende Erfahrung der Revolution zu vermitteln.[188] ʿAzīzpūr schliesslich findet, die Angehörigen der Gesellschaftsschicht der Erzählerin seien zwar gut beschrieben, die Präsenz von Menschen anderer Gesellschaftsschichten sei jedoch blass oder gar farblos.[189]

179 DĀVARĀN, 1368/1990: 160.
180 KĀMRĀN, 2003.
181 ELĀHĪ, 2003.
182 TA'YĪDĪ, 2003.
183 ELĀHĪ, 2003 und YĀVARĪ, 1367/1988: 170.
184 ʿAZĪZPŪR 1384/2006, sowie ĀBĀDĪ.
185 ELĀHĪ, 2003.
186 YĀVARĪ, 1369/1990: 68.
187 ĀBĀDĪ.
188 KĀMRĀN, 2003.
189 ʿAZĪZPŪR, 1384/2007: 110 und 115.

In Bezug auf die Erzählerin gehen die Meinungen auseinander. Einige sehen die Essenz von *Dar Ḥażar* im Leid der Erzählerin[190] (oder der Autorin)[191]. Ābādī und Dāvarān jedoch kritisieren die singuläre Perspektive der Erzählerin, die Stimmen der anderen Figuren keinen Platz liesse. Zudem sehen sie die Protagonistin eher als narzisstische Person, die ihre Schwächen, wie Angst oder Selbstzweifel, verschweige.[192]

Dar Ḥażar wird als historischer Roman bezeichnet,[193] mitunter wird eine tagebuchähnliche Tendenz erwähnt.[194] Zu den literarischen Qualitäten von *Dar Ḥażar* existieren aber unterschiedliche Ansichten. Einige heben *Dar Ḥażar* als Meisterwerk,[195] als Roman von Qualität[196] mit kompliziertem Aufbau und meisterhaftem Schliff hervor.[197] Von anderen wird die Literarizität jedoch durch den starken Bezug auf die historische Realität in Frage gestellt.[198] Es scheint, dass das Werk vor allem aufgrund der geringen Bearbeitung der Figuren weniger als herausragendes literarisches Werk gesehen wird denn als genaue Beschreibung der historischen Ereignisse. Hiermit zeigt sich, dass nicht nur die literaturwissenschaftliche Analyse, sondern auch die Kontextualisierung des Werks aufschlussreich sein kann.

5. Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses und die iranische Diaspora

Literarische Texte sind auf vielschichtige Art und Weise mit kollektiven Konzeptionen von Erinnerung und Identität verbunden. Die kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorie setzt sich mit der Annahme auseinander, dass soziale Gruppen unter anderem in Texten auf Vergangenes Bezug nehmen und durch den Prozess des Erinnerns eine Kollektividentität fundieren.[199]

190 ELĀHĪ, 2003 sowie ʿALĪNEŽĀD, 2004.
191 TAʾYĪDĪ, 2003.
192 ĀBĀDĪ und DĀVARĀN, 1368/1990: 149.
193 LAṬĪFPŪR, 2003 sowie DĀVARĀN, 1368/1990.
194 ĀBĀDĪ sowie DĀVARĀN, 1368/1990.
195 Geleitwort von Banānī (in AMĪRŠĀHĪ, 1995a, ohne Seitenzahl).
196 KĀMRĀN, 1987.
197 HOMĀYŪN, 2003.
198 ʿAZĪZPŪR, 1384/2006 sowie YĀVARĪ, 1369/1990.
199 NEUMANN, 2005: 149f.

Der Begriff "Gedächtnis" ist in den letzten Jahren mit Aleida Assmanns Worten zu einem "Leitbegriff der Kulturwissenschaften"[200] geworden. Zum einen gründet das Konzept eines gemeinsamen, kollektiven Gedächtnisses auf den Studien von Maurice Halbwachs, der in den 1920er Jahren den Begriff "mémoire collective" prägte. Einen anderen Aspekt beleuchten die Untersuchungen zum europäischen Bildgedächtnis von Aby Warburg, die er beinahe gleichzeitig mit Halbwachs verfasst hat. Erst in den 1980er Jahren wurde das Konzept jedoch mit Pierre Nora und den "lieux de mémoire" wieder aufgenommen.[201] Bekannt wurde das kollektive Gedächtnis vor allem durch die Arbeiten von Jan und Aleida Assmann, deren Unterscheidung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis sich als wegweisend herausgestellt hat. Nach Jan Assmann ist das kulturelle Gedächtnis ein Bestand an Texten, Bildern oder Riten, der durch Spezialisten institutionalisiert und kanonisiert ist. Durch dieses kollektiv geteilte Wissen über die Vergangenheit stützt eine Gruppe im Wandel der Zeit ihr Bewusstsein von Identität.[202] Als Gegensatz dazu sieht Assmann das kommunikative Gedächtnis, dessen Inhalt aus der Alltagskommunikation, der Geschichtserfahrung von Zeitgenossen, entsteht. An dieser Form der Erinnerung kann jeder teilhaben. Einzelne erinnern mehr und besser als andere, dennoch gibt es keine Spezialisten. Das kommunikative Gedächtnis reicht jedoch nur 80–100 Jahre zurück, es wandert also mit. Dann folgen, durch einen "floating gap" getrennt, die Ursprungsmythen und damit das kulturelle Gedächtnis.[203]

200 A. ASSMANN, 2002.

201 ERLL, 2005b: 12.

202 J. ASSMANN, 1988: 15. Die Kollektivierung von Konzepten wie "Identität" und "Gedächtnis" wurde natürlich auch kritisiert: "Analytisch-wissenschaftlich besitzt kein Kollektiv eine Identität, und so gesehen ist 'kollektive Identität' kein konzeptionelles Werkzeug für die wissenschaftliche Analyse" (KÜHNER, 2008: 191). Kühner rechtfertigt wissenschaftliches Arbeiten mit dem Begriff "kollektiver Identität" folgendermassen: "Die Wissenschaft interessiert sich für 'kollektive Identität', wenn sie sich für Menschen interessiert, für die es 'kollektive Identität' gibt. Wissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand ist dann, wie Menschen sich auf diese 'kollektive Identität' beziehen" (KÜHNER, 2008: 191).

203 J. ASSMANN, 1992: 51. Aleida Assmann unterschied später neben dem kommunikativen und kulturellen Gedächtnis noch eine dritte Kategorie, die sie "das kollektive oder politische Gedächtnis" nennt. Sie sieht darin eine Steigerungsform des kommunikativen Gedächtnisses, das innerhalb eines politischen Kollektivs zu einem generationenübergreifenden sozialen Langzeitgedächtnis wird. Auf einer weiteren Ebene folgt dann das kulturelle Gedächtnis, das Menschen dazu dient, überlebenszeitlich miteinander zu kommunizieren und sich damit einer Identität zu vergewissern (A. ASSMANN, 2000: 22ff.).

Aleida Assmann hat eine weitere Differenzierung des kulturellen Gedächtnisses in einen Funktionsbereich und einen Speicherbereich unternommen: Das Funktionsgedächtnis entsteht aus einem Prozess der Auswahl, enthält "bedeutungsgeladene Elemente" die sinnvoll miteinander verknüpft sind und die identitätskonstituierend sind. Das Speichergedächtnis hingegen enthält "das unbrauchbar, obsolet und fremd Gewordene", das Sachwissen, es handelt sich um eine Art Archiv, das aber keine Identität fundiert. Die Grenze zwischen Speichergedächtnis und Funktionsgedächtnis ist auf beiden Seiten durchlässig.[204]

Kritisiert wird dieses Modell etwa von Astrid Erll vor allem in Bezug auf die Anwendbarkeit in der Literaturwissenschaft. Aleida Assmann rechnet die Literatur grundsätzlich dem Speichergedächtnis (und damit dem kulturellen Gedächtnis) zu. Dies bedeutet, dass die Mehrheit der Literatur in einem Art "Archiv" lagert. Theoretisch kann jedes Element des Speichergedächtnisses auch potentiell in das Funktionsgedächtnis übergehen. Doch welche literarischen Werke kommen ins Funktionsgedächtnis? Kulturelle Texte im Funktionsgedächtnis stillen nach Aleida Assmann das Verlangen nach

> Wissen über Identität, Herkunft, Normen und Werte, die Suche nach Wahrheit und die Gewissheit, durch die Lektüre Teil des Kollektivs zu sein […][205]

Ein typisches Beispiel für Assmann ist die Bibel. Wichtig hierbei ist aber, dass es nicht textinhärente Merkmale sind, die literarische Werke ins Speicher- oder Funktionsgedächtnis weisen. Es ist vielmehr die Rezeption, die entscheidet, ob ein Text als "literarisch" oder "kulturell" gelesen wird. Die Rezeption kultureller Texte zeichnet sich durch "Verehrung, wiederholtes Studium und Ergriffenheit"[206] aus. Ziel der Lektüre ist es, Wissen über Herkunft, historische Ursprünge sowie Normen und Werte zu finden.[207]

Problematisch ist, dass es nur zwei Möglichkeiten der Verortung literarischer Werke gibt. Entweder sie befinden sich im Funktionsgedächtnis, sind also Teil eines Literaturkanons und vermitteln normative Vorstellungen von Identität. Oder aber sie befinden sich im Speichergedächtnis und erscheinen als obsolet, sind also nicht identitätskonstituierend. Dies entspricht nicht der Realität, führt auch Birgit Neumann aus: Um der Bedeutung von Literatur gerecht zu werden, sollte man nicht nur die kanonisierten Werke beachten, sondern auch der Wirk-

204 A. ASSMANN, 1999: 137
205 A. ASSMANN, 1995: 237.
206 A. ASSMANN, 1995: 242.
207 ERLL, 2005a: 261.

macht der Populär- oder Trivialliteratur Rechnung tragen.[208] Populärliteratur kann einerseits zur Stabilisierung von kollektiven Identitäten und Normen beitragen, andererseits aber auch alternative Erinnerungsversionen kursieren lassen.[209]

Erll schlägt deshalb vor, Literatur sowohl als Speichermedium als auch als Zirkulationsmedium zu sehen. Die Assmannschen kulturellen Texte sind nach Erll grundsätzlich Speichermedien, sie bewahren kollektiv verbindliche Vorstellungen von Identität. Populärliteratur hingegen kann ein Zirkulationsmedium sein, das die Konstruktion von Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen innerhalb des kollektiven Gedächtnisses verbreitet.[210] Texte mit Zirkulationsfunktion nennt sie "kollektive Texte". Das literarische Werk wird zwar nicht als verbindliches Element des kulturellen Gedächtnisses rezipiert, wichtig ist aber, dass die Leserschaft dem Text einen Wirklichkeitsbezug zuspricht. Kollektive Texte müssen anschliessbar sein an die "Sinnhorizonte, kulturspezifischen Schemata und Narrationsmuster" des zeitgenössischen Gedächtnisses.[211] Damit wäre ein neuer Begriff geschaffen, der die nicht kanonisierten Texte nicht ins Archiv "verbannt", sondern ihnen auch eine aktive Zirkulationsfunktion zuspricht.

Wie lässt sich nun *Dar Ḥażar* mit diesen verschiedenen Konzepten in Verbindung bringen? Dass es sich bei *Dar Ḥażar* nicht um einen kulturellen Text im Sinne von Jan und Aleida Assmann handelt, steht ausser Frage. Hinweise auf eine Aufnahme in das kulturelle Gedächtnis wären etwa Auseinandersetzungen in Feuilletons, Bestsellerlisten, oder etwa das Einschliessen in Lehrpläne und damit eine Aufnahme in den Bildungskanon.[212] Der so entstehende Kanon kann literarische Texte, die einen Beitrag zum kollektiven Gedächtnis leisten, sammeln und sie so vor dem Vergessen schützen.[213] Solch eine kollektive Rezeption kann dabei stark von gesellschaftlichen oder staatlichen Institutionen gelenkt werden, die eine grosse Macht auf die Formation des kollektiven Gedächtnisses

208 NEUMANN, 2005: 170.

209 NEUMANN, 2005: 171. Erll schreibt dazu auch: "Die Erinnerung an eine fundierende Vergangenheit und kollektive Sinnkonstruktionen normativer und formativer Art sind offensichtlich gesamtgesellschaftlich mehr durch populäre Zirkulationsmedien bestimmt als durch institutionell vermittelte Speichermedien [...]" (ERLL, 2005a: 263).

210 ERLL, 2005a: 262.

211 ERLL, 2005a: 263f.

212 ERLL, 2002: 274f.

213 ERLL, 2005b: 69.

ausüben können.[214] In der Diaspora fehlt aber ein wichtiger Faktor, der das kulturelle Gedächtnis pflegt: Die Institution. Ist der Begriff des Kanons in diesem Sinne in der iranischen Diaspora überhaupt anwendbar? Nach Assmannschem Verständnis finden sich im kulturellen Gedächtnis der iranischen Diaspora wohl nach wie vor die schon in der alten Heimat kanonisierten Texte, also beispielsweise die Verse von Ferdousī, Ḥāfeẓ, Saʿdī und Rūmī, die auch überall im Ausland iranische Identität vermitteln.

Doch heisst das, dass *Dar Ḥażar* – das nicht institutionell kanonisiert und somit nach Aleida Assmann kein kultureller Text ist – im Archiv verstaubt und keinerlei Bedeutung für die kollektive Identität der iranischen Diaspora hat? Oder könnte man von *Dar Ḥażar* als einem "kollektiven Text" nach Erll sprechen? Um die Verbindung zwischen Literatur und kollektivem Gedächtnis zu untersuchen, schlägt Erll drei zu beachtende Faktoren vor: Die Autorintention, das Wirkungspotential des Textes und die Rezeption oder historische Wirkung des Textes.[215]

Die Intention eines Autors, mit seinem Text kollektive Erinnerung zu stiften und ihn ins kulturelle Gedächtnis einzuschreiben, findet sich von der Literatur des Altertums bis zu zeitgenössischen Texten.[216] Auch im Fall von *Dar Ḥażar* kann eine solche Autorintention festgestellt werden. Ferešte Dāvarān zitiert aus einem Vortrag Amīršāhīs aus dem Jahr 1989 in Berkeley:

> Mein Ziel ist, die Erinnerung an die Ereignisse, die in unserer Heimat geschehen sind, für die kommenden Generationen in Form einer Geschichte lebendig zu halten.[217]

Auch im erwähnten Video auf der BBC-Persian Homepage[218] erklärt Amīršāhī im Zusammenhang mit *Dar Ḥażar*, dass ihrer Meinung nach die historische Wirklichkeit eher erinnert wird, wenn sie mit einer Geschichte unterlegt ist. Die trockenen Fakten würden wohl nicht alle ansprechen.[219] Eine Intention ist also vorhanden, doch reicht dies bei weitem noch nicht, um einen kollektiven Text zu kreieren.

214 ERLL, 2005b: 153f.
215 ERLL, 2002: 272.
216 ERLL, 2002: 273.
217 DĀVARĀN, 1368/1990: 148.
218 ʿERFĀN, 1390/2011.
219 Video von Minute 10:33 bis 10:51.

Die zweite Frage ist, ob *Dar Ḥażar* über Wirkungspotential verfügt. Natürlich lassen sich nur spekulative Aussagen über das Potential treffen, das schliesslich im tatsächlichen Rezeptionsprozess realisiert wird oder nicht. Aus der Textanalyse allein kann man also nicht auf die Rezeption schliessen.[220] Neben formal-ästhetischen Kriterien ist wahrscheinlich auch der Inhalt ausschlaggebend für ein grosses Wirkungspotential.

Weiter oben habe ich schon gezeigt, dass die Erzählerin in *Dar Ḥażar* ihre traumatischen Erinnerungen an die Revolution nacherzählt. Da die Revolution mehrere Fluchtwellen ausgelöst hat, ist davon auszugehen, dass auch andere ähnliche Erfahrungen gemacht haben. Obwohl nicht unumstritten, ist das (kulturwissenschaftliche) Konzept des Traumas auch vom Individuum auf ein Kollektiv ausgedehnt worden, beispielsweise bei Jeffrey Alexanders Definition des kulturellen Traumas:

> Cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways.[221]

Auch im islamwissenschaftlichen Diskurs sind diese Konzepte aufgenommen worden. Angelika Neuwirth beispielsweise spricht im Kontext des libanesischen Bürgerkrieges von einem "kollektiven Gedächtnis" der Libanesen, in welchem die Kriegsverbrechen noch immer gespeichert seien.[222] Auch bei den arabischen Reaktionen auf die Niederlage des Sechstagekrieges spricht sie von einem "Musterbeispiel für die Wirkung des Traumas und des Schocks als Erinnerungsanker" und einem "kollektiven Trauma", das wie andere kollektive Traumata auch in der Literatur repräsentiert sei.[223] Ein "kollektives Trauma" kann ein wichtiger Erinnerungsanker sein, weil es die Identität einer Gruppe betrifft.[224] Hierbei spielt auch die Literatur eine wichtige Rolle: Trauma-Narrationen können als Teil einer kollektiven Identität verstanden werden. Sie sind wichtig

220 ERLL, 2002: 274.

221 ALEXANDER, 2004: 1.

222 NEUWIRTH, 2004b: 77.

223 NEUWIRTH, 2004a: 27.

224 "Trauma is not the result of a group experiencing pain. It is the result of this acute discomfort entering into the core of the collectivity's sense of its own identity. Collective actors 'decide' to represent social pain as a fundamental threat to their sense of who they are, where they came from, and where they want to go" (ALEXANDER, 2011: 308).

für die Re-Narration und damit für die Etablierung der gemeinsamen Geschichte kollektiver Identitäten.[225]

Kann man behaupten, dass eine gewisse Gruppe von Exil-Iranern die Islamische Revolution als traumatisch erklärt hat?[226] Texte, die die Erfahrung der Revolution thematisieren, sind jedenfalls in der iranischen Diaspora noch immer ein grosses Thema. Naghibi spricht in diesem Zusammenhang von neu in den USA publizierten, in Englisch verfassten Autobiographien, welche "die Revolution als individuelles und kollektives Trauma porträtieren" und die von Nostalgie und dem Verlust von Heimat erzählen.[227] Diese Memoiren verzeichnen auf dem US-amerikanischen Buchmarkt grosse Erfolge.[228] Oftmals werden individuelle Erlebnisse dem kollektiven Gedächtnis durch Erzählen hinzugefügt, indem der Ich-Erzähler seine Erfahrungen als paradigmatisch ausgibt und somit für ein Kollektiv spricht.[229] Liest man *Dar Ḥażar* also als Trauma-Narration, kann man dem Text rein thematisch ein grosses Wirkungspotential voraussagen, da es um die kollektive Identität einer spezifischen Gruppe geht, die ihre Geschichte im Text aufgezeichnet findet. Doch anders als die bei Naghibi diskutierten Autobiographien ist *Dar Ḥażar* vor gut 20 Jahren in Persisch erschienen. Die Rezipienten dürften also kaum dieselben sein, sind jene Autobiographien doch einem grösseren (englischsprachigen) Publikum zugänglich, das nicht unbedingt jenem Kollektiv angehört.[230]

Literatur besitzt nur ein Wirkungs*potential,* das im Prozess der Rezeption realisiert werden muss. Die historische Wirkung eines Textes ist damit der dritte Faktor nach Erll. Die Frage, welche Funktion ein Text innerhalb eines kollektiven Gedächtnisses erfüllt, kann also nur in Anbetracht der Rezeption der

225 KÜHNER, 2008: 193.

226 Nicht die Ereignisse selbst schaffen kollektive Traumata. Das Trauma ist eine soziale Attribution, die vorher, während der Ereignisse oder nachträglich vorgenommen werden kann (ALEXANDER, 2011: 308).

227 NAGHIBI, 2009: 82ff.

228 Beispielsweise Gelareh Asayeshs *Saffron Sky. A Life between Iran and America* (1999); oder Tara Bahrampours *To See and to See Again. A Life between Iran and America* (1999); sowie Azadeh Moaveni mit *Lipstick Jihad. A Memoir of Growing up Iranian in America and American in Iran* (2005); oder auch Azar Nafisis *Reading Lolita in Tehran* (2003).

229 ERLL, 2005b: 172.

230 Der Erfolg auf dem amerikanischen Buchmarkt lässt sich zum Teil mit der Neugier der Amerikaner auf das Exotische (hier also die Kindheitserinnerungen iranischer Frauen) erklären (KARIM, 2009: 153).

Leserschaft beantwortet werden.[231] Um rezipiert zu werden, muss ein Werk erst verbreitet und gelesen werden. Dies stellt jedoch für Autoren der Diaspora ein grosses Problem dar: Einerseits sind für persischsprachige Publikationen oft nur beschränkte Geldmittel verfügbar, andererseits ist es schwierig, die Publikationen in die verstreuten Diaspora-Gemeinschaften zu verteilen.

Die Analyse der Rezeption von *Dar Ḥażar* hat gezeigt, dass von nahezu allen Rezipienten der dokumentarische Charakter des Werks hervorgehoben wird. *Dar Ḥażar* ist mit den Worten von Elāhī "eine Beschreibung dessen, was mit uns passiert ist". Für die Gruppe von Rezensenten in *Talāš* gehört der Text wohl zu den gedächtniskonstituierenden Werken. Dies zeigten etwa die Kommentare von Elāhī, Kāmrān, Ta'yīdī und anderen. Doch wer gehört sonst noch zu dieser Gruppe?

Der Text könnte diejenigen Personen ansprechen, deren politische und soziale Hintergrund der Autorin ähnlich ist. Iraner der ehemaligen Mittel- und Oberschicht dürften in der Erzählung zum Teil ihr eigenes Schicksal wiederfinden: Wie die Autorin lebten sie möglicherweise während des Schah-Regimes unbehelligt, verloren dann aber durch die politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen teilweise ihre Freiheiten und entschlossen sich zu einem Leben ausserhalb Irans.[232] Gleichzeitig könnte der soziale und politische Hintergrund aber auch ein Faktor sein, der die Rezeption des Romans einschränkt. Durch seine starke politische Botschaft wird der Text von jener Gruppe als gedächtniskonstituierend angesehen, die mit der Botschaft einverstanden ist. Dies ist im Zusammenhang mit der Iranischen Revolution keine Selbstverständlichkeit: Die politische Identität spaltet nicht nur die Iraner im Land, sondern auch viele Exiliraner. Für die erste Generation von Exilanten, die in den 1980er Jahren flüchtete, war die politische Identität überaus wichtig:

> For years, political identity served as the prime factor of convergence or divergence among the majority of this first generation, transcending differences such as gender, religion and ethnicity. Most of the group remained politically oriented even later, although not all remained politically active.[233]

Verbindendes Element in der heterogenen Diaspora waren in den 1980er und frühen 1990er Jahren die negativen Gefühle gegenüber dem iranischen Regime, die Identität als Exilanten. Nach und nach schuf auch die gemeinsame Nostalgie

231 ERLL, 2005b: 156.

232 Diese Einsicht verdanke ich Urs Gösken (Universität Bern).

233 GHORASHI / BOERSMA, 2009: 673.

eine verbindende Identität. In den letzten Jahren ist es aber auch in dieser Gemeinschaft zu einer Veränderung der Identitätskonstruktion von "Exil" zu "Diaspora" gekommen, unter anderem auch durch eine verstärkte Verbindung zu Iranern in der Islamischen Republik:[234]

> More and more Iranians outside Iran started to distance themselves from a nostalgic connection to the past and to invest in connections with other Iranians, in diaspora and Iran, which were based on shared interests and activities. The initial exilic identity, with its rooted notion of a home left behind, was replaced by a more rhizomatic network-based diasporic approach to Iran as one basis of reference among others.[235]

Es soll nun die These formuliert werden, dass *Dar Ḥażar* als Teil der iranischen Exilliteratur, ja als Beispiel der ersten Phase des "initial shock" par excellence, eher die Exilanten der 1980er und 1990er Jahre anspricht. Die Diaspora ist inzwischen gewachsen, die zweite Generation spricht unter Umständen andere Sprachen, die "diasporic identity" zeigt sich nun auch als "diasporic literature", und damit ist der Bogen von der literarischen Terminologie in der Einleitung zur Identität der Diaspora geschlagen. Die starke politische Botschaft des Romans ist der neuen, in der Diaspora geborenen Generation vielleicht nicht mehr so unmittelbar wichtig, wie sie möglicherweise noch für deren Eltern war. Die neue Generation sieht es wohl mehr als historische Dokumentation denn als Erzählung, in welcher die eigenen Erfahrungen widergespiegelt werden.[236] Zudem hat der Roman vielleicht einen zu hybriden Charakter, als dass er "nur" als Literatur rezipiert werden könnte. Damit könnte vielleicht erklärt werden, warum *Dar Ḥażar*, abgesehen von den Verbreitungsschwierigkeiten, der Veränderung der diasporischen Identität, und dem Erstarken neuer Sprachen wie Englisch doch nicht so breit rezipiert worden ist.

Um genauere Aussagen über den Wirkungskreis von *Dar Ḥażar* zu machen, bräuchte man allerdings mehr Informationen. Hilfreich wären beispielsweise Zahlen über die Auflagenstärke von iranischer Literatur in der Diaspora, um *Dar Ḥażar* mit anderen Werken zu vergleichen.[237] Auch kursieren

234 GHORASHI / BOERSMA, 2009: 675f.

235 GHORASHI / BOERSMA, 2009: 678.

236 Andererseits könnte das Werk gerade wegen der abgeschwächten politischen Gesinnung der neuen Generationen wieder vermehrt rezipiert werden; dies ist jedoch noch zu untersuchen.

237 *Dar Ḥażar* wurde bis zum jetzigen Zeitpunkt in vier Editionen mit einer Auflagenstärke von je 1000 Stück gedruckt. Darüber hinaus war die pdf-Version des Romans über längere Zeit auf <www.amirshahi.org> verfügbar, nicht aber im Zeitrahmen, in welchem der vorliegende Beitrag geschrieben wurde [15.6.2012].

zusätzlich zu den publizierten Exemplaren mithilfe des Internets Bücher auf der ganzen Welt – so auch *Dar Ḥażar* – womit die Reichweite schwer abzuschätzen ist. Eine Analyse von Diskussionen in Blogs könnte hier eventuell weiterhelfen. Ebenfalls nicht zu unterschätzen ist die Bedeutung von Webseiten, welche auch im Falle von Mahšīd Amīršāhī zu einer "Wiederentdeckung" durch das iranische Publikum geführt haben.[238]

Es hat sich gezeigt, dass es sich lohnt, den Roman *Dar Ḥażar* durch die Linse der Kulturwissenschaften und dessen Schlüsselkonzept der Erinnerung zu betrachten. Dies führt zu Erkenntnissen, die über das literaturwissenschaftliche Lesen hinausgehen. Bedeutung gewinnt dieses Werk vor allem als mögliche Grundlage für eine kollektive Erinnerung an die Iranische Revolution. Innerhalb einer schwer fassbaren Gruppe kann *Dar Ḥażar* somit als "kollektiver Text" mit Zirkulationsfunktion bezeichnet werden. Sowohl die Autorintention als auch das Wirkungspotential und eine beschränkt fassbare Rezeption lassen sich belegen. Mahšīd Amīršāhīs Roman bietet durch seine Trauma-Narration Identifikationsmöglichkeiten mit der namenlosen Erzählerin. Zudem ist das Werk aufgrund der genauen Geschichtsdokumentation für viele Rezipienten ein Medium, das die Ereignisse, die ihre Identität als politische Exilanten formten, aufbewahrt.

Literaturverzeichnis

ĀBĀDĪ, Eskandar
(unpubl.) "Bemerkungen zu Mahshid Amirshahys Roman Dar Hazar".
ABRAHAMIAN, Ervand
1989 *Radical Islam. The Iranian Mojahedeen.* London: I.B. Tauris (Society and Culture in the Modern Middle East Series).
ALAVI, Bozorg (Hg.)
1984 *Die beiden Ehemänner. Prosa aus Iran.* Berlin: Rütten & Loening.
ALEXANDER, Jeffrey C.
2004 *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press.

238 MINA, 2007: 29f.

2011 "From 'Toward a Cultural Theory of Trauma'." In: Jeffrey C. OLICK / Vered VINITZKY-SEROUSSI / Daniel LEVY (Hg.): *The Collective Memory Reader*. Oxford: Oxford University Press, pp. 307–311.

ALĪNEŽĀD, Sīrūs

2004 *Šahrzādī ravāyatgar šekast. Kolliyātī dar bāre-ye Mahšīd Amīršāhī*. Online abrufbar unter: <http://www.bbc.co.uk/persian/arts/story/2004/07/040701_pm-cy_amirshahi. shtml> [3.6.2012].

ALLAFI, Mohammad H. (Hg.)

1999 *Mina mit dem blauen Kleid. Moderne Erzählungen iranischer Frauen. Eine Anthologie*. Frankfurt/Main: Glaré Verlag.

AMIN, Camron Michael

2003 "Iran. Early 20th Century to Present." In: Suad JOSEPH et al.: *Encyclopedia of Women & Islamic Cultures*, Leiden: Brill, vol. 1: pp. 250–253.

AMĪRŠĀHĪ, Mahšīd

1995a *Dar Ḥażar*. Los Angeles: Ketab Corporation, 3. Auflage ([1]1987).

2000a "Enqelābzadegī-ye ʿomūmī." In: KĀMRĀN 1379/2000 ([1]1979), pp. 27–30.

2000b "Dar ġorbat va dar bāre-ye ġorbat. Moṣāḥabe bā našrīye-ye nīmrūz." In: KĀMRĀN 1379/2000 ([1]1995), pp. 245–262.

2000c "A Self-Portrait. Mahshid according to Amir-Shahy." In: KĀMRĀN 1379/2000 ([1]1989), pp. 25–38.

2000d "Fix Iran. More Pressure is needed to save Rushdie." In: KĀMRĀN 1379/2000 ([1]1992), pp. 77–79.

2000e "Why take the Risk? Interview with the National Public Radio." In: KĀMRĀN 1379/2000, pp. 85–92.

2000f "L'affaire Rushdie." In: KĀMRĀN 1379/2000 ([1]1993), pp. 101–104.

AMIRSHAHI, Mahshid

1995b *Suri & Co. Tales of a Persian Teenage Girl by Mahshid Amirshahi*. Übersetzt von J. E. Knörzer. Austin: University of Texas Press.

ASSMANN, Jan

1988 "Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität." In: Jan ASSMANN / Tonio HÖLSCHER (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 9–19.

1992 *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Verlag C.H. Beck.

ASSMANN, Aleida
1995 "Was sind kulturelle Texte?" In: Andreas POLTERMANN (Hg.): *Literaturkanon – Medienereignis – kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung.* Berlin: Erich Schmidt, pp. 232–244.
1999 *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses.* München: C.H. Beck.
2000 "Geschichte im Gedächtnis." In: Martin HUBER / Gerhard LAUER (Hg.): *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, pp. 15–28.
2002 "Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften." In: Lutz MUSNER (Hg.): *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen.* Wien: WUV, pp. 27–45.
ʿAZĪZPŪR, Batūl
1384/2006 "Touṣīf-e ṭanzālūd-e roušanfekrān." *Bārān* 10/Winter: 109–116.
BASMENJI, Kaveh (Hg.)
2005 *Afsaneh. Short Stories by Iranian Women.* London: Saqi Books.
BEARD, Michael
(unpubl.) "Tracking Suri: Narrative Pace in Mahshid Amirshahi's Early Stories."
BEARD, Michael / Hasan JAVADI
1986 "Iranian Writers Abroad: Survey and Elegy." *World Literature Today* 60/2: 257–261.
BEHNEŽĀD, Behrūz
2003 "Seyrī goẕarā dar āṣār-e Mahšīd Amīršāhī." In: *Talāš* 16. Online abrufbar unter: <http://www.talash-online.com/neshrye/matn_16_3_448.html> [3.6.2012].
BEYŻĀʾĪ, Nīlūfar
2003 "Honar dar hīč mouqeʿiyatī margpaẕīr nīst. Goftogū-ye Nīlūfar Beyżāʾī bā Mahšīd Amīršāhī". *Talāš* 16. Online abrufbar unter: <http://www.talash-online.com/neshrye/matn_16_3_439.html> [3.6.2012].
BOROUJERDI, Mehrzad
1996 *Iranian Intellectuals and the West. The Tormented Triumph of Nativism.* New York: Syracuse University Press.

DARVISHPOUR, Mehrdad
2008 *The New Nest and Horizons of Exile: The Sociology of Diaspora Literature*. Online abrufbar unter: <http://www.gozaar.org/english/articles-en/The-New-Nest-and-Horizons-of-Exile.html> [3.6.2012].

DĀVARĀN, Ferešte
1368/1990 "Dar Ḥažar va moškelāt-e 'be ṣīġe-ye avval šaḫṣ-e mofrad'." In: *Nīme-ye dīgar* 1/10: 146–162. Online abrufbar unter: <http://www.h-net.org/~bahai/iranlib/M-R/N/nimih/ndtitle/nimih10.htm> [3.6.2012].

ELĀHĪ, Ṣadreddīn
2003 "Pas az ḫʷāndan-e do ketāb: Dar Ḥažar 1 ḥasrat va Dar Safar 2 nefrat." In: *Talāš* 16. Online abrufbar unter: <http://www.talash-online.com/neshrye/matn_16_3_445.html> [3.6.2012].

ELAHI, Babak / Persis M. KARIM
2011 "Introduction: Iranian Diaspora." *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 31/2: 381–387.

ENDERWITZ, Susanne
2002 *Unsere Situation schuf unsere Erinnerungen. Palästinensische Autobiographien zwischen 1967 und 2000.* Wiesbaden: Reichert Verlag (Literaturen im Kontext, Band 10).

ʿERFĀN, Maryam
1390/2011 *Tağrobe-ye neveštan. Goftogū bā Mahšīd Amīršāhī*. Online abrufbar unter: <http://www.bbc.co.uk/persian/arts/2011/07/110715_mahshid_amirshahi_int.shtml> [17.5.2012].

ERLL, Astrid
2002 "Literatur und kulturelles Gedächtnis: Zur Begriffs- und Forschungsgeschichte, zum Leistungsvermögen und zur literaturwissenschaftlichen Relevanz eines neuen Paradigmas der Kulturwissenschaft." In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Bd. 43. Berlin: Duncker & Humboldt, pp. 249–276.
2005a "Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses". Astrid ERLL / Ansgar NÜNNING (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven.* Berlin/New York: Walter DeGruyter, pp. 249–274.

2005b *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung.* Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.

FLUDERNIK, Monika

2006 *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

FRAGNER, Bert G.

1979 *Persische Memoirenliteratur als Quelle zur neueren Geschichte Irans.* Freiburger Islamstudien, Band VII. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

GENETTE, Gérard

1994 *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink Verlag.

GHANOONPARVAR, Mohammad Reza

1993 *In a Persian Mirror. Images of the West and Westerners in Iranian fiction.* Austin: University of Texas Press.

2009 "Postrevolutionary Trends in Persian Fiction and Film." *Radical History Review* 105: 156–162.

GHORASHI, Halleh / Kees BOERSMA

2009 "The 'Iranian Diaspora' and the New Media: From Political Action to Humanitarian Help." *Development and Change* 40/4: 667–691.

GREEN, John / YAZDANFAR, Farzin (Hg.)

1993 *A Walnut Sapling on Masih's Grave and Other Stories by Iranian Women*. Portsmouth: Heinemann.

GUTH, Stephan

1998 "Why Novels – Not Autobiographies? An Essay in the Analysis of a Historical Development." In: Robin OSTLE / Ed DE MOOR / Stefan WILD (Hg.): *Writing the Self. Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*. London: Saqi Books, pp. 139–147.

HASSAM, Andrew

1993 *Writing and Reality. A Study of Modern British Diary Fiction.* Westport: Greenwood Press (Contributions to the Study of World Literature, Vol. 47).

HEINRICH-KORPYS, Meike

2003 *Tagebuch und Fiktionalität. Signalstrukturen des literarischen Tagebuchs am Beispiel der Tagebücher von Max Frisch*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, Band 76).

HOMĀYŪN, Dāryūš

2003 "Nevīsande-ī dar behtarīn sonnat-e romān-e klāsīk." *Talāš* 16. Online abrufbar unter:

<http://www.talash-online.com/neshrye/matn_16_3_440.html> [7.6.2012].

HOSRAVI, Hamid

2011 "Iranisches Kino im Exil. Auf der Suche nach Identität. Eine Bestandsaufnahme." In: Bettina DENNERLEIN / Elke FRIETSCH (Hg.): *Identitäten in Bewegung. Migration im Film.* Bielefeld: transcript, pp. 211–254.

ḤOŠNĀM, Elāhe

2008 *Mahšīd Amīršāhī: Takrou-ye sarboland* [13.2.2009]. Online abrufbar unter: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4010469,00.html> [3.6.2012].

JURGENSEN, Manfred

1979 *Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch*. Bern: A. Francke Verlag.

KAMĀLĪ, Šaqāyeq

2008 "Moʿarrefī-ye Mahšīd Amīršāhī. Dar šab-e dāstān ḫʷānī-ye vey dar šahr-e mūnster, Ālmān." Online abrufbar unter: <http://www.amirshahi.org/Dar-Hadis /other/ kamali.htm> [3.6.2012].

KĀMRĀN, Rāmīn

1987 "Seyrī dar del-e enqelāb. Naqdī bar 'Dar Ḥažar'". Online abrufbar unter: <http://www.amirshahi.org/Dar-Hadis/other/seyr.htm> [3.6.2012].

2003 "Qalam-e do dam." *Talāš* 16. Online abrufbar unter: <http://www.talash-online.com/neshrye/matn_16_3_453.html> [3.6.2012].

KĀMRĀN, Rāmīn (Hg.)

1379/2000 *Hezār bīše. Maǧmūʿe-ī az maqālāt, soḫanrānīhā, naqdhā va moṣāḥebehā-ye Mahšīd Amīršāhī.* Spanga: Našr-e Bārān.

KARIM, Persis M.

2006 *Let me tell you where I've been. New Writing by Women of the Iranian Diaspora.* Fayetteville: University of Arkansas Press.

2009 "Reflections on Literature after the 1979 Revolution in Iran and in the Diaspora." *Radical History Review* 105: 151–155.

KROHN, Claus-Dieter / Lutz WINCKLER (Hg.)

2010 *Gedächtnis des Exils – Formen der Erinnerung.* München: edition text + kritik (Exilforschung, Bd. 28).

KÜHNER, Angela

2008 *Trauma und kollektives Gedächtnis.* Giessen: Psychosozial-Verlag.

KURZMAN, Charles
2004 *The Unthinkable Revolution in Iran*. Cambridge/London: Harvard University Press.
LAṬĪFPŪR, Kamāl
2003 "Mahšīd Amīršāhī. Parande-ī bā bālhā-ye sūzanī." *Talāš* 16. Online abrufbar unter: <http://www.talash-online.com/neshrye/matn_16_3_452.html> [7.6.2012].
LEJEUNE, Philippe
1994 *Der autobiographische Pakt*. Übersetzung aus dem Französischen. Frankfurt a.M.: Edition Suhrkamp ([1]1975).
MARTENS, Lorna
1985 *The Diary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
MARTINEZ, Matias / Michael SCHEFFEL
1999 *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck Verlag.
MENASHRI, David
1990 *Iran. A Decade of War and Revolution*. New York: Holmes & Meier.
MILANI, Farzaneh
1990 "Veiled Voices: Women's Autobiographies in Iran." In: Afsaneh NAJMABADI (Hg.): *Women's Autobiographies in Contemporary Iran*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 1–16.
1992 *Veils and Words. The Emerging Voices of Iranian Women Writers*. New York: Syracuse University Press.
MINA, Nima
2007 "Blogs, Cyber-Literature and Virtual Culture in Iran." In: *George C. Marshall, European Center for Security Studies*. Occasional Paper Series 15.
2008 "Gefängnismemoirenliteratur aus dem nachrevolutionären Iran." In: Markus RITTER / Ralph KAUZ / Birgit HOFFMANN (Hg.): *Iran und iranisch geprägte Kulturen. Studien zum 65. Geburtstag von Bert G. Fragner*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, pp. 210–220.
MOAYYAD, Heshmat (Hg.)
1991 *Stories from Iran. A Chicago Anthology 1921–1991*. Washington: Mage Publishers.
NABAVI, Negin
2003 *Intellectuals and the State in Iran. Politics, Discourse, and the Dilemma of Authenticity*. Gainesville: University Press of Florida.

NAGHIBI, Nima
2009 "Revolution, Trauma, and Nostalgia in Diasporic Iranian Women's Autobiographies." *Radical History Review* 105: 79–91.

NAJMABADI, Afsaneh
1990 "A Different Voice: Taj os-Saltaneh." In: Afsaneh NAJMABADI (Hg.): *Women's Autobiographies in Contemporary Iran.* Cambridge: Harvard University Press, pp. 17–32.

NEUMANN, Birgit
2005 "Literatur, Erinnerung, Identität." In: Astrid ERLL / Ansgar NÜNNING (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven.* Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp. 149–176.

NEUWIRTH, Angelika
2004a "Einleitung." In: Angelika NEUWIRTH / Andreas PFLITSCH / Barbara WINCKLER (Hg.): *Arabische Literatur, postmodern.* München: Edition text + kritik, pp. 27–44.
2004b "Auf der Suche nach dem Tor zur Hölle. Rashīd al-Ḍaʿīf und die kulturellen Tabus seiner Gesellschaft." In: Angelika NEUWIRTH / Andreas PFLITSCH / Barbara WINCKLER (Hg.): *Arabische Literatur, postmodern.* München: Edition text + kritik, pp. 77–93.

NŪŠĀZAR, Hossein
1379/2000 *Soʾāl va ǧavāb. Goftogū bā Mahšīd Amīršāhī. Be naql az gāhnāme-ye makṣ vīže-ye Mahšīd Amīršāhī.* Online abrufbar unter: <http://www.amirshahi.org/NEW/nushazar.htm > [3.6.2012].
1388/2010 *Román-e enqelāb.* Online abrufbar unter: <http://zamaaneh.com/khaak/2010/02/post_12.html> [3.6.2012].

PARSA, Misagh
1989 *Social Origins of the Iranian Revolution.* New Brunswick/London: Rutgers University Press.

PLATT, Kristin / Mihran DABAG (Hg.)
1995 *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten.* Opladen: Leske + Budrich.

RAFFAT, Donné
1985 *The Prison Papers of Bozorg Alavi. A Literary Odyssey.* New York: Syracuse University Press.

RAFĪʿĪ, Mahīn
2003 "Yār-e dabīrestānī." *Talāš* 16. Online abrufbar unter:

<http://www.talash-online.com/neshrye/matn_16_3_446.html> [15.7.2012].

RAHIMIEH, Nasrin

1992 "The Quince-Orange Tree, or Iranian Writers in Exile." *World Literature Today* 66/1: 39–42.

RAHNEMA, Touradj (Hg.)

1981 *Im Atem des Drachen. Moderne persische Erzählungen*. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp.

1986 *Frauen in Persien. Erzählungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

ŠAFĀ, Šoğāʿeddīn

2003 "Mahšīd Amīršāhī, behtarīn romānnevīs-e moʿāṣer-e mā." *Talāš* 16. Online abrufbar unter: <http://www.talash-online.com/neshrye/matn_16_3_449.html> [3.6.2012].

ŠĀHĪD, Moḥammad Reżā

2003 "Soḫanī dar bāre-ye ḫānom-e Mahšīd Amīršāhī. Ḫāṭere." *Talāš* 16. Online abrufbar unter: <http://www.talash-online.com/neshrye/matn_16_3_455.html> [3.6.2012].

SOUTHGATE, Minoo (Hg.)

1980 *Modern Persian Short Stories*. Washington: Three Continents Press.

STANZEL, Franz K.

1955 *Die typischen Erzählsituationen im Roman*. Wien/Stuttgart: Braumüller Verlag.

STÜMPEL, Isabel

1999 "Die Literatur in der Islamischen Republik Iran." In: MEISIG, Konrad (Hg.): *Orientalische Erzähler der Gegenwart*. Vorträge und Übersetzungen der Mainzer Ringvorlesung im Sommersemester 1998. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, pp. 77–100.

TALĀŠ (Hg.)

2003 "Man doḫtar-e zamāne va zabān-e sarzamīnamam. Goftogū bā Mahšīd Amīršāhī." *Talāš* 16. Online abrufbar unter: <http://www.talash-online.com/neshrye/matn_16_3_458.html> [3.6.2012].

TALATTOF, Kamran

2000 *The Politics of Writing in Iran. A History of Modern Persian Literature*. New York: Syracuse University Press.

TA'YĪDĪ, Farzāne
2003 "Nevīsande az čašm-e honarpīše." *Talāš* 16. Online abrufbar unter: <http://www.talash-online.com/neshrye/matn_16_3_443.html> [3.6.2012].

TOMICHE, Nada
1982 "L'Oeuvre de Ṣunʿallāh Ibrāhīm ou la 'littérature des prisons' (adab al-suğūn). Études des structures." *Annales Islamologiques* 118: 254–271.

VAHABZADE, Peyman
2008 "Where Will I Dwell? A Sociology of Literary Identity within the Iranian Diaspora." *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 28/3: 495–512.

VANZAN, Anna
2002 "From the Royal Harem to a Post-modern Islamic Society. Some Considerations on Women Prose Writers in Iran from Qajar Times to the 1990s." In: Sara ANSARI / Vanessa MARTIN (Hg.): *Women, Religion and Culture in Iran.* Richmond: Curzon Press, pp. 88–98.

VATANABADI, Shouleh / Mohammad Mehdi KHORRAMI (Hg.)
2004 *Another Sea, Another Shore. Persian Stories of Migration*. Massachusetts: Interlink Books.

VOEGELI, Madeleine
2012 "Mahšīd Amīršāhī's Afsānehā-ye Īrānī-ye 'aṣr-e mā und James G. Thurber's Fables for Our Time." *Middle Eastern Literatures* 15/1: 55–74.

YĀVARĪ, Ḥūrā
1367/1988 "Dar Ḥażar" [Rezension]. *Irān Nāme* 25: 167–171.
1369/1990 "Tārīḫ dar dāstān." *Kankāš* 6/Bahār: 60–74.

YAVARI, Houra
1999 "Iran's Post-Revolutionary Fiction Abroad." In: *Encyclopedia Iranica*. Online abrufbar unter: <http://www.iranicaonline.org/articles/fiction-iie-post-revolutionary-fiction-abroad> [3.6.2012].