

„Ich bin ja da, Mira, ich bin ja da“¹

Wie kann man in einer Welt leben, die den Glauben an unverbrüchlich Bleibendes verloren hat und die in ihrer Säkularität nirgendwo mehr den tröstenden Halt findet, wie er in Jesu Worten: „Ich bin bei euch alle Tage bis an das Ende der Welt“² versprochen war?

In diesem Roman drohen alle wichtigen Figuren sich selbst, den anderen und in der Welt verloren zu gehen, und das Erzählen ist der verzweifelte Versuch, sich selbst und die geliebten Menschen vor dem Verschwinden zu retten. Da sind der Vater, der Mira einfach in der fremden Familie wie „in einem Wald aus[..]setzt“ (158), aus dem sie, anders als im Märchen, den Heimweg nicht finden kann, er „war bereits gegangen, war gegangen ohne mich mitzunehmen“ (17), und der, auch wenn er sie besucht, in Gedanken bereits irgendwo anders ist, die Mutter, die irgendwann sogar die Besuche ganz vergisst (vgl. 91); Darius, der sich in seinen traumatischen Erlebnissen in Ruanda verloren hat; Aimé, der untergetaucht ist, und Milan, der die tröstende Versicherung des „Ich bin ja da“ ebenso von Mira braucht wie sie von ihm (vgl. 239). Aber auch dieses „Ich bin ja da“, mit leiser Stimme ins Dunkel gesprochen, kann immer nur für den Moment gelten, keine der Figuren des Romans besitzt die Kraft zum Bleiben, auch Mira nicht, die sich abwendet, als sie schließlich Milans unausgesprochene Bitte „bleib da, bitte bleib da“ (293) zu hören glaubt.

Wie kann man also leben, wenn bereits bei der Abbildung des „Harlekin“ von Picasso, die Miras Kinderzimmer schmückt, und in dem sich das Kind Mira fälschlich selbst zu erkennen glaubt, Ambivalenz und Verunsicherung zu ahnen sind: „Der Boden, auf dem wir stehen, bricht weg.“ (89)? Der Harlekin ist eine Figur, die ihr Gesicht hinter Schminke oder Maske verbirgt und mit allem, Fiktion und Wirklichkeit, Gut und Böse, Recht und Unrecht spielt.³ In der Darstellung von Picasso fehlt jedoch die Leichtigkeit des Spiels, ganz im Gegenteil klingen hier in der Figur des „Kindes in Pumphosen, das erschreckt oder traurig [...] den Betrachter ansieht...“ (261), mit „eine[r] Ahnung von Angst und Zerstörung in seinem Blick, als wären sie Geschwister, der Junge und die Figuren von Guernica“ (261), bereits die Schrecken des Krieges an, die Picasso später in „Guernica“

¹ 165,212 Alle Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf: Nora Bossong, Schutzzone, Berlin 2019

² Matthäus 28,20

³ vgl. <https://de.m.wikipedia.org>).

darstellen wird, dessen Kopie warnend, und unter Umständen hinter Abdeckungen verborgen, im Sicherheitsrat der UN hängt (vgl. 262f.).

Wie ist es möglich, in einer Welt zu leben, in der bereits das Kind Mira erkennen muss, dass die Erwachsenen nicht in der Lage sind, zuverlässigen Schutz und Fürsorge bieten zu können, weil sie selbst ratlos und hilflos sind? Kein Wunder daher, dass sich Mira unter Darius' Schreibtisch einen eigenen Schutzraum baut, in den sie sich zurückzieht und von dem nur Milan weiß (vgl. 183). Die kleine Mira hofft, „...vielleicht kann uns allen nichts passieren, wenn Milan auf uns aufpasst.“ (21) Milan, der Beschützer, dessen Hand Mira beim Überqueren der Straße hält, wenn er sie zu ihrer neuen Schule bringt (vgl. 21), an dessen Bein sie sich lehnt, wenn er Klavier spielt (vgl. 94f., 160), auch wenn sie erkennt, dass er selbst verletzlich ist „...unsicher, verloren, als bräuchte er mehr Schutz als ich“ (93), der sie aufhebt, als sie beim Abschied auch aus diesem beinahe zum Zuhause gewordenen Heim hinfällt (vgl. 299), aus dieser neuen Familie, die für die kleine Mira „ das Einzige [war], von dem ich annahm, es könnte bleiben.“(92) Das einzige, was wirklich bleibt, ist für Mira die innere Präsenz Milans, auch wenn sie, nachdem sie die Ersatzfamilie verlassen muss, zunächst lange nichts von ihm hört „... da es überhaupt keine Wörter gab, die wir hätten austauschen können“ (22). Und dennoch erkennt sie: „Eigentlich warst du immer neben mir. Ich hatte es nur kurz vergessen -“ (134). Die kleine Mira fürchtet die Wildnis des angrenzenden Waldes und vermutet in ihm böse Geister, glaubt aber voller kindlichem Selbstvertrauen auch, ihnen weglaufer zu können. Der Wunsch, sich mithilfe der Schrotflinte im Ferienhaus gegen Gefahren aus dem Wald zur Wehr setzen zu können (vgl. 254), zeigt, dass Spuren dieser kindlichen Angst offensichtlich auch bei den Erwachsenen noch bestehen, selbst wenn die Geister inzwischen ein anderes Gesicht bekommen haben und die Gewissheit, sie besiegen zu können, geschwunden ist. Darius bringt Mira zu Bett und lässt die Lampe brennen, „damit ich mich nicht vor dem Wald zu fürchten brauchte, dabei fürchtete ich mich nicht davor, das war ja nur er, und als er die Tür [...] einen Spalt offen ließ, damit ich spürte, dass sie noch da waren, war es in Wahrheit, damit er wusste, dass ich noch hier lag, um ihn zu beschützen“ (256), und nach Darius' Suizidversuch versteht sie: „ich konnte Darius nicht allein lassen mit seiner Angst vor dem Wald“ (259). Es sind die Erwachsenen, die in der Nacht, wenn weder die Aktivitäten des Tages die Erinnerung an erlebte Schrecken, Schuld und die Angst überdecken, noch die Vernunft die Angst vor dem Tod zurückdrängen kann, das Flüstern der Todesboten hören, das Aimé in einem Gedicht heraufbeschwört: „Heut nacht' hab ich den Tod bei mir gesehen./ Er saß an meinem Bett und sprach/...“ (115f.). Aber es sind dann auch vor allem diese

Nächte, in denen sogar ein hochrangiger Politiker nur noch „ein Mann [war], der in der großen weiten Welt nichts zu suchen hatte...“ (113), in denen weder geografische Herkunft noch gesellschaftliche Position eine Rolle mehr spielen, sodass sich diese Menschen in ihren Erzählungen begegnen. Dass ihr der Hotelportier am Pool nachts, wenn sie wieder nicht schlafen kann, seine Lebensgeschichte erzählt, sei der wahre Grund für sie in Burundi zu sein, gesteht Mira und Aimé akzeptiert diese Begründung (vgl. 79).

Erzählen setzt Vertrauen voraus und schafft seinerseits Vertrauen. Mira ist vor allem eine begabte ZuhörerIn, die andere ermutigt zu erzählen, weil sie das In-Worte-Fassen von Erlebtem und dem Teilen der Erzählung mit einem anderen Menschen, wie sie „meinte, versprach, beschwor“ (206), bereits als heilend verstehen will. Das betrifft nicht nur die Zeugen des Genozids in Burundi, sondern auch Mira selbst. Und es ist Darius, zu dem Mira Vertrauen hat, weil sie nicht vergessen hat, dass er es war, der ihr als Kind fürsorglich über das Haar gestrichen und ihr eine Decke um die Schultern gelegt hat, sogar als kein Fieber oder zerschrammtes Bein das erforderten (vgl. 317). Bei ihm kann endlich auch Mira diejenige sein, die sich einem direkt anwesenden Gegenüber erzählend anvertraut und in ihm einen verstehenden Zuhörer findet. In diesen Momenten, in denen es den einen Menschen gibt, der erzählt, meist in der schützenden Dunkelheit der Nacht und nur als leise Stimme präsent, und den anderen, der zuhört, wird in der Nähe der echten Begegnung ein Fundament geschaffen, das ausreichen muss, damit sich auf ihm die Menschen bewegen können, die spirituellen und religiösen Halt nicht mehr haben. „[D]enn man glaubt eine Geschichte ja erst, wenn man sie jemandem erzählt, dem man vertraut, [...] und vielleicht handelte die Geschichte nur davon, dass man sich die Erinnerung teilt, das ist alles, nicht viel. Es ist bloß mehr als alles andere.“ (321).

Das Echte, Wahre, Bedeutsame liegt in der Situation, in der erzählt wird, und in der Erzählung selbst, die Erinnerung sein kann an selbst Erlebtes, bloß gehörte oder erfundene Geschichte oder auch ein Märchen, wobei die Zuordnung häufig nicht eindeutig ist. Es ist nicht klar, ob Aimé selbst der kleine Junge seiner Geschichte ist, dessen Eltern getötet wurden (vgl. 76), es ist nicht sicher, ob es die Karte gegeben hat, von der der türkische Diplomat erzählt (vgl. 113), und Mira flüchtet sich darein, ihre verbotene Liebesbeziehung zu Aimé, von dem sie weiß, dass er als Kriegsverbrecher gesucht wird, als Fiktion darzustellen: „Aber das ist alles nicht wahr. Denn es ist ja nur ein Märchen. Und Märchen sind nicht wahr.“ (223) Als Märchen deklariert Aimé die Geschichte der Missionierung seines Landes (vgl. 217) und Mira die sie ängstigende Geschichte, die sie Milan

erzählen möchte (vgl. 211f.), als sollte die Wucht des Erzählten durch die angebliche Fiktionalität gemindert werden.

Scheherazade möchte mit ihren Geschichten den König überzeugen, dass sie ihn nicht betrügen wird, damit er aufhört, aus Angst vor Verrat jede Nacht mit einer neuen Frau zu verbringen, die er am nächsten Tag töten wird. Das Scheherazade-Motiv klingt bereits mit der Villa an, die Milans Familie bewohnt, einem „Gebäude wie aus einem Märchen, eher aus Tausendundeiner Nacht als aus den Schauergeschichten der Grimms“⁴ (16). In Miras Erinnerung beginnt ihre Kindheit hier (vgl. 89). Sie selbst meint, sie spiele „eine neue Scheherazade, nur erzählte und fabulierte nicht ich um mein Leben und das Leben von so vielen anderen, sondern ließ erzählen...“ (66f.). Aber auch für Mira selbst ist das Erzählen lebenswichtig. Anders als ein geschriebener Text durchbricht das Erzählen die Einsamkeit, indem es an einen Zuhörer gerichtet ist, sogar wenn vielleicht niemand da ist, nach dessen Hand man tasten könnte (vgl. 168). In der realen Welt der inzwischen Erwachsenen hat die Vertrautheit von Mira und Milan keinen Bestand, wie die kurze Liebesbeziehung offenbart. Mira, die sich ihres eigenen Lebens durch das Erzählen versichern will, wendet sich daher an den in ihrer Erinnerung vertrauten, nur in der Vorstellung noch anwesenden und zuhörenden Milan, „damit du nicht gehst, noch eine Nacht bleibst und noch eine...“ (327).

Mira bemächtigt sich des eigenen Lebens, indem sie ihre eigenen Erinnerungen zur Geschichte formt, wobei sie sich die gestaltende Freiheit der Erzählerin herausnimmt, nicht chronologisch (vgl. 211) oder „anders“ (312) zu erzählen oder Geheimnisse, etwa die Beziehung zu Aimé, nicht zu verraten, weil es diese Geheimnisse seien, die verbinden. In Tausendundeiner Nacht hat Scheherazade, wie es im Märchen üblich ist, am Ende gewonnen: nach 1001 Nacht und der Geburt von drei Kindern glaubt ihr der König, dass sie ihn nicht betrügen wird, und schenkt ihr das Leben. Miras Erzählung endet damit, dass sie Milan bei ihrem letzten Treffen nicht mehr zuhört (vgl. 328) und erkennt: „...und auch wenn ich [...] denken will, das hier kann also nicht das Ende sein, [...], bedeutet es eben nur, dass es keine richtige Geschichte ist, bloß etwas, das passiert ist [...]“ (326f.). Ob es ihr gelingen wird, nicht wie viele andere Expatriates „[i]n der Welt verloren“ (27) zu gehen, bleibt offen.

⁴ Mit Milan und Mira und ihrer Angst davor, im Wald verloren zu gehen, klingt jedoch auch das Märchen von „Hänsel und Gretel“ an.