

Zur Poetik der Auswanderung.
Kazans *America, America* und Valtinos'
Legende des Andreas Kordopatis

MARIA OIKONOMOU

Noch bevor Amerika überhaupt entdeckt war, unterlag es schon der ideologischen Anschauung. Es existierte bereits, so könnte man sagen, seit *der Idee* eines irdischen Ortes der Erlösung. So versichert etwa die biblische Genesis, wenn das Paradies in der Richtung des Sonnenaufgangs im Osten der Welt liegt, dann bedeutet der Westen das Ende jeder Wanderbewegung und Geschichte und birgt die Möglichkeit einer Aufhebung des Sündenfalls. Wenn also die Neuzeit endlich wagt, die Säulen des Herkules hinter sich zu lassen und den Atlantik zu überqueren, begegnet sie in der Neuen Welt diesem seinem Eden. Die hoffungsvollen Überzeugungen und der Glaube Europas treffen schließlich auf eine wirkliche Landmasse, auf einen Kontinent, und wenden auf ihn all ihre Fiktionen an. In Amerika finden sich daher scheinbar alle vorangegangenen Erlösungserzählungen bestätigt. Der unbekannt Raum am Rand der Weltkarte befeuert die Phantasie und funktioniert wie eine Leinwand, auf die man die Utopien der Elysischen Felder, des Gelobten Landes oder der Inseln der Seligen projiziert. Gerade das bisher Unbekannte, die geographische Unbestimmtheit Amerikas, erlaubt ein ungehindertes Einschreiben von Ideologien in seine Fläche. Folgerichtig bemerkt Ulrich Meurer, dass der amerikanische Kontinent (bis heute) einen Prozess erlebe, den man als eine konstante Fiktionalisierung bezeichnen könne. Er sei eine konstruierte Fläche, die vor allem durch ihre interpretatorische Inanspruchnahme existiere – ein immer neu erfundenes Land, mehr eine Vorstellung denn ein Ort.¹ Amerika scheint von Anfang an seinen Zweck in sich zu tragen und über eine Entelechie zu verfügen. Es

¹ Vgl. Ulrich Meurer: *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*, München 2007, S. 39f.

ist das »religiöse, politische oder soziale Telos«;² es ist der Traum des Intellektuellen wie des Emigranten, die immer wieder mit der »Beschriftung« und »Ideologisierung« des Landes beginnen.

Es kann also nicht verwundern, wenn ungezählte Auswanderer ihren Traum vom besseren Leben in Amerika verwirklicht sehen, da sich seine eigentliche Existenzweise doch stets gerade dem Traum verdankt. Daher auch wird es zum Ziel einer halben Million Griechen, die jenseits des Ozeans die Bedrückungen ihres Lebens hinter sich lassen wollen.³ Und Amerika als Migrationsziel um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ist auch das Thema von Elia Kazans Film *America, America* und des Romans *Die Legende des Andreas Kordopatis* von Thanasis Valtinos, die beide in der ersten Hälfte der 60er Jahre entstanden sind – 1963 bzw. 1964 – und die ich im Rahmen der Frage nach gemeinsamen Motiven und ästhetischen Verfahren einer »Migrationskunst« hier einer vergleichenden Parallellektüre unterziehen möchte. Freilich kann es sich dabei um keine umfassende Analyse jener Migrationskunst handeln; vielmehr soll versucht werden, am Beispiel der beiden Werke einige zentrale Merkmale herauszustellen, die (jenseits der medialen Grenzen zwischen Literatur und Film) Teil einer *möglichen* Poetik der Auswanderung sein könnten.

Wie ließe sich jedoch eine solche Poetik sinnvoll umreißen, ohne dabei die methodisch relevante Frage nach den Unterschieden, die aus dem Medialen erwachsen, aus dem Blick zu verlieren oder auch in normative Bestimmungen zu verfallen, wie also wäre deskriptiv den Eigenarten der Migration in der Kunst Rechnung zu tragen? Nach welchen Merkmalen müsste man Ausschau halten, und sind diese Merkmale (deduktiv oder induktiv) eindeutig bestimmbar? Trotz der bisher unabgeschlossenen Diskussion – die sich unter anderem damit auseinandersetzt, ob die Bezeichnung »Migrationsliteratur« eine Literatur meint, die zumindest zwei Forderungen zu erfüllen hat, sich zum einen nämlich thematisch mit den Prozessen der Migration, der Diaspora oder des Exils zu beschäftigen und zum anderen von Migranten geschrieben zu sein;⁴ ob man im Hinblick auf diese Literatur von einer »littérature mineure« im Sinne Deleuze' und Guattaris sprechen kann; ob man es mit dem Produkt eines nicht nur »trans-nationalen sondern auch post-nationalen Diskur-

2 Ebd., S. 39.

3 Vgl. Ioanna Laliotou: »Inomenes Politeies«, in: Ioannis K. Chasiotis/Olga Katsiardi-Hering (Hg.): *Oi Ellines sti diaspora. 15.-21. Jahrhundert*, Athen 2006, S. 275-281.

4 Die Begriffsdiskussion kann hier nicht erschöpfend dargestellt werden. Differenzierungen wie diejenige zwischen »Migrantenliteratur«, »Migrationsliteratur« oder gar »interkultureller Literatur« versuchen, den angesprochenen Bereich abzustechen. Vgl. Heidi Rösch: »Migrationsliteratur im DaF-Unterricht«, in: *Info DaF*, Heft 27, Nr. 4, 2000, S. 376-392.

ses⁵ zu tun hat, das eine Facette der postmodernen Literatur darstellt; ob man Migrationsliteratur exkludierend als eine *andere*, randständige Literatur innerhalb des nationalen Kanons oder integrativ als Teil dieses Kanons einordnen soll –, trotz also dieser noch offenen definitorischen Fragen hat die jüngere Literatur- und Kulturwissenschaft bereits vielfältige Zugänge zu einer »Migrationspoetik« und deren Ausprägungen eröffnet. Obwohl von einer strengen Typologie dabei keineswegs die Rede sein kann, lassen sich doch zumindest im Bereich des Literarischen, der fraglos seine Entsprechungen im Filmischen aufweist, zwei dominante Ansätze ausmachen, derjenige einer wiederkehrenden *Thematik* und *Motivik* und der einer Anzahl von wiederholt auftauchenden *Formalia*. Einerseits und ganz unabhängig von bestimmten nationalen Ausprägungen und divergierenden Ursachen der Migration ist der einschlägigen Kunst die Beschäftigung mit den Erfahrungen der Wanderung, des Sprachwechsels, des Heimatverlustes und der Fremdheit gemeinsam.⁶ Sie ist verortet zwischen den vielen »Grenzen und Überquerungen«, im »Transitorischen und Offenen zwischen Fremdem und Eigenem und ihrer Umkehrbarkeit«, in den »Ortswechseln und deren materialen und symbolischen Wirklichkeiten«.⁷ Dies ist unweigerlich verbunden mit bestimmten formalen Charakteristika, insofern die Migrationskunst mehr als nur ein thematisch zu fassendes Phänomen ist, sondern vor allem »eine kulturelle Performanz, die sich in ihren Schreibweisen umsetzt«.⁸ So kann zum Beispiel die Schwellenerfahrung auch in der sprachlichen Vielstimmigkeit reflektiert werden (die Klaus Schenk als »babylonischen Diskurs« bezeichnet), in der Unübersetzbarkeit und Sprachlosigkeit,⁹ in der Lockerung der Raum- und Zeitgebundenheit oder in gewissen diegetischen Strategien der Zuschreibung von Identität. Mit anderen Worten: die Ästhetik der Migration scheint oft homolog zur Erfahrung der Migration strukturiert zu sein.

Vor diesem Hintergrund zeigt Elisabeth Bronfen in ihrer poetologischen Untersuchung des Exils paradigmatisch, dass Exil als Kategorie für eine Textanalyse sowohl »biographisch referentiell«, »thematisch inhaltlich« und »textästhetisch strukturell« zu dekodie-

5 Vgl. das Vorwort von Klaus Schenk/Almut Todorow/Milan Tvrđík in: diesn. (Hg.): Migrationsliteratur – Schreibweisen einer interkulturellen Moderne, Tübingen, Basel 2004, S. VII-XI, hier S. VIII.

6 Almut Todorow: »Das Streuen der gelebten Zeit: Emine Sevgi Özdamar, Herta Müller, Yoko Tawada«, in: Klaus Schenk/Almut Todorow/Milan Tvrđík (Hg.): Migrationsliteratur – Schreibweisen einer interkulturellen Moderne, Tübingen, Basel 2004, S. 25-50, hier S. 27.

7 Ebd., S. 27.

8 K. Schenk/A. Todorow/M. Tvrđík: Migrationsliteratur, S. VIII.

9 Vgl. ebd.

ren ist.¹⁰ Bronfen fasst Exil »sowohl als die erzwungene wie auch die freiwillig gewählte Trennung eines Menschen von dem ihm vertrauten natürlichen Ort« auf und versteht es vor allem als einen »dritten Bereich«, als den Eintritt in eine »spannungsgeladene Zweiräumigkeit« zwischen einem ursprünglich verlorenen und einem sekundär erworbenen Ort. Exil kann, so Bronfen, entweder auf eine erfahrbare historische Realität verweisen oder auf einen universalisierenden Diskurs, auf eine anthropologische Ur-Erfahrung des Geworfenseins. Damit einher geht eine gewisse Sinnbildhaftigkeit, die insbesondere mit dem Verlust des Paradieses, der Trennung von der Mutter und der Unschuld der Kindheit oder dem Verlust einer wahrhaften, wörtlichen und eindeutigen Ausdrucksweise operiert.¹¹ All dies kann in die Exilliteratur eingewoben werden und verschiedene Möglichkeiten des Exilanten in Erscheinung treten lassen – mal die imaginäre Wiederherstellung des Heimatparadieses, mal die Umsemantisierung des neuen Ortes als Paradies oder aber auch das prekäre Dazwischen des Exils. Aus der Position also der Entortung erwächst in der modernen Exilliteratur sowohl eine neue Identität des Migranten als auch ein neuer Korpus literarischer Strategien und Topoi.

Thanasis Valtinos' *Die Legende des Andreas Kordopatis* beginnt mit einer Notiz, die der Autor seiner Novelle voranstellt und in der er angibt, den Bericht über die Auswanderung seiner Hauptfigur nicht allein, sondern gemeinsam mit Kordopatis selbst verfasst zu haben:

Andreas Kordopatis lebt im Dorf Dara in Mantinia. Er geht auf die 95. Was folgt, ist ein Stück aus seinem Leben. Manches hat er selbst geschrieben, anderes hat er mir erzählt. Das war das ursprüngliche Material. Ich schrieb die Geschichte noch mal von Anfang an, indem ich darauf achtete, den ursprünglichen Stil und die einfache Rede zu halten. Veränderungen an den Fakten geschahen nur in den wenigsten Fällen, vor allem dort, wo sie aus technischen Gründen unvermeidlich waren.¹²

Dieses Verfahren, Gespräche oder mündliche Erzählungen aufzuzeichnen und sie nachträglich literarisch zu verdichten, steht in der Tradition der Dokumentar-Literatur. Das Rohmaterial, so der Autor, bleibt dabei weitgehend unverändert, was ein hohes Maß an Authentizität gewähren soll und sich zudem im Stil des Texts spiegelt,

10 Elisabeth Bronfen: »Entortung und Identität. Ein Thema der modernen Exilliteratur«, in: *The Germanic Review*, Bd. LXIX, Nr. 1, Winter 1994, S. 70-78, hier S. 71.

11 Ebd., S. 77.

12 Thanasis Valtinos: *Die Legende des Andreas Kordopatis*. Amerika (Synaxari Andrea Kordopati: Vivlio proto, Ameriki), übers. von Hans Eideneier u.a., Köln 1982, S. 8.

der sich die umgangssprachlichen und kunstlosen Enunziationen des »eigentlichen« Erzählers anzueignen sucht und damit formal den Anteil des unverfälschten Faktualen in der Fiktion unterstreicht.¹³ Darüber hinaus garantiert nicht nur die wie immer geartete Mitwirkung des realen Kordopatis am Manuskript, sondern allein schon die Existenz eines Menschen dieses Namens die Faktizität des Texts, der deshalb sowohl in seiner Genese als auch in seinem Weltbezug unversehens als unhintergebar »wahr« erscheint. Doch zugleich wird dieser Gestus der Wahrhaftigkeit von Textelementen unterlaufen, die zwar nicht dazu angetan sind, die Figur Kordopatis mit aller Sicherheit nun als Fiktion zu demaskieren, wenigstens aber Zweifel am nur dokumentierenden und auf das Biographische reduzierten Charakter des Texts aufkommen lassen. So stellt sich dem Leser zuerst die Frage, welche ungenannten »technischen Gründe« es wohl unvermeidlich machen könnten, die Fakten der Erzählung des alten Kordopatis zu ändern, ob es sich dabei um von Valtinos recherchierte technische Daten der historischen Lebenswelt handelt, die mit dem Zeugenbericht nicht übereinstimmen, oder gar um Anforderungen des Textes selbst, die von der Erinnerungsstruktur des Protagonisten abweichen, mithin um Gründe, die der Technik des Schreibens (eines Romans) entspringen. In jedem Fall weist der Paratext eben im Bemühen um das Faktuale hier zugleich auf dessen möglichen Mangel hin; bereits in seiner Versicherung des Tatsächlichen, die diesen Anspruch im selben Moment relativiert, scheint die Wahrheit des ganzen Buchs eingeschränkt. Wenn man zudem weitere der »Beweise« Valtinos' in Betracht zieht, die er als Para- oder Kontexte dem Buch beigeordnet hat, erscheint die Zwischenstellung der Figur – des Helden einer literarischen Erzählung, die (im Sinne Bronfens) im »biographisch Referentiellen« wurzelt – um so mehr als inszenierter Kunstgriff: So etwa lässt sich der Autor zusammen mit Kordopatis ablichten (und es heißt, das besondere »Es-ist-so-gewesen« der Photographie fördere stets und dem Wesen des Mediums gemäß etwas zutage, das zu einem vergangenen Zeitpunkt unwiderlegbar gegenwärtig war): Auf dem Bild blicken beide mit ernstem Blick ins Objektiv, als wollten sie den Beweischarakter dieses Photos unter-

13 Vgl. auch Kyriaki Chryssomali-Henrich: »To yfos tis amesotitas, i armonia logou kai periechomenon. (Stoicheia tis poiitikis tou Thanasi Valtinou)«, in: Porfyra 103, April-Juni 2002, S. 31-41, hier S. 32. Zu recht bemerkt Chryssomali-Henrich, dass sich bereits in Valtinos' erstem Buch *I Kathodos ton ennia* (Der Marsch der Neun) der idiosynkratische Still des Autors offenbart – die unvermittelte »Zeugenaussage« in der Ich-Erzählung, der volkstümliche Jargon, die »Brachylogie«, die knappe und lakonische Ausdrucksweise also, oder die überaus unbeteiligte und ungerührte Darstellung des Geschehens; darin zeige sich Valtinos' künstlerisches Programm der Objektivität und literarischen Versachlichung, das in seinen folgenden Werken noch stärker hervortrete (S. 37).

streichen, und neben ihnen ist noch eine dritte Person zu sehen, ein gewisser Jannis Alexopoulos, dem der Roman gewidmet ist und der in dunklem Anzug wie ein den Bund bestätigender Zeuge wirkt. Dabei verleihen die drei vor einer roh verputzten Mauer aufgereihten Männer, ihre Kleidung und ihr Habitus dem Photo etwas Improvisiertes, das vor allem dem Bildjournalismus eigen ist.¹⁴



Ο Θανάσης Βαλτινός με τον Αντρέα Κορδοπάτη, στο κέντρο, και τον Γιάννη Αλεξόπουλο.

Nichtsdestoweniger ist es gerade jene so »ungestellte« Photographie, die – vielleicht aufgrund des milden Schocks, den der Leser der Novelle erfährt, wenn er unerwartet deren Hauptfigur technisch abgebildet sieht – den Unglauben gegenüber einem real existierenden Andreas Kordopatis schürt. Und ebenso tragen Valtinos' Erklärungen in diversen Interviews dazu bei, die Figur in ein merkwürdiges Zwielficht des zugleich Faktualen und Fiktionalen zu tauchen, etwa wenn der Autor bereits als junger Schüler auf das eher unverständliche und un gelenk in antikisierender Reinsprache (der so genannten *Katharevousa*) abgefasste Manuskript des Auswanderers gestoßen sein will, sich als Erwachsener schließlich auf die Suche nach dem Verfasser gemacht und ihn überzeugt habe, seine Geschichte als Vorlage für die Schriftversion noch einmal in der

14 Bildquelle: Dimitris Daskalopoulos: »Thanasis Valtinos. Parousiasi-Anthologisi«, in: I metapolemiki pezografia. Apo ton polemo tou '40 os ti diktatoria tou '67, Bd. 2, Athen 1992, S. 298-341, hier S. 309.

Volkssprache zu erzählen.¹⁵ Diese Anekdote atmet so sehr den Geist des 18. Jahrhunderts – das, um seine literarischen Fiktionen zu rechtfertigen, ein um das andere Mal von in Bibliotheken oder verkorkten Flaschen aufgefundenen Schriftstücken spricht, die der Autor daraufhin lediglich herausgegeben habe¹⁶ –, dass sie den Text unwillkürlich als ebenso erfunden erscheinen lässt wie jene Romane. Auf diese und ähnliche Weise bezeugen all die Paratexte, Interviews¹⁷ und das Bildmaterial zwar einen *realen* Kordopatis, beginnen jedoch (auch und gerade durch das in ihrer Häufung implizierte unbedingte Beharren auf der Wirklichkeit) bei genauerem Hinsehen dessen Anwesenheit im Text fast unmerklich zu zersetzen.

Jedoch sollen hier weniger die Aussagen des Autors über sein eigenes Werk oder die Existenz seiner Inspirationsquelle als grundsätzlich bezweifelbar dargestellt werden; vielmehr geht es um die Frage, ob sich zwischen der unablässig beschworenen Realität der Ereignisse und Personen einerseits und dem Charakter des Textes selbst andererseits nicht eine Inkongruenz einstellt, die unter Umständen als ein erstes Kriterium einer Poetik der Migrationskunst dienen könnte. Nicht zuletzt ist es im vorliegenden Fall der Text selbst, der zwar dem Postulat eines biographischen Realitätsgehaltes nicht widerspricht, diese auf den Einzelfall beschränkte Haltung des Dokumentierens jedoch auf bezeichnende Weise »hinter sich lässt«: Die Einzelheiten, die der Leser über das Leben des Protagonisten erfährt, sind überaus spärlich. Sie verraten lediglich, dass er einer achtköpfigen griechischen Familie aus ärmsten Verhältnissen entstammt, in einem kleinen peloponesischen Dorf aufgewachsen ist und 1903 beschließt, nach Amerika auszuwandern. Dieser äußerst gedrängten und bestenfalls skizzierten biographischen Vorgeschichte folgt dann die eigentliche Handlung, die Versuche des Helden, sein gelobtes Land zu erreichen. Mehrere Male scheitert er an den Behörden, die ihm wegen einer Trachoma-Erkrankung sei-

15 Vgl. Kay Cicellis: »Thanasis Valtinos. Sinaxari Andrea Kordopati«, in: Books abroad, Frühjahr 1973, S. 403f.

16 Die bekanntesten Beispiele für diese Strategie sind vermutlich Defoes Roman *Robinson Crusoe*, »Written by Himself«, in dessen Vorbemerkung der Autor/Herausgeber versichert: »The Editor believes the thing to be a just History of Fact; neither is there any Appearance of Fiction in it« (Daniel Defoe: *Robinson Crusoe*, Oxford 1983, S. 1) und Richardsons Briefroman *Pamela*, von dem sein Verfasser behauptet, die darin geschilderten Begebenheiten seien ihm von einem »Gentleman« zugetragen worden und beruhten vollständig auf Tatsachen: »With no tradition on which to depend, Richardson undoubtedly felt that if he was to secure the credulity of his readers, he must depend on a true story for his narrative. [He] did not appear on the title page as the author of *Pamela* but only as the editor of her letters and journal.« (William M. Sale Jr.: »Introduction«, in: Samuel Richardson: *Pamela*, New York, London 1993, S. V-XIV, hier S. VIII.)

17 Andere Interviews, die Valtinos zum Thema gegeben hat, finden sich u.a. in: Diavazo, 22, Juli 1979, S. 67-70; Diavazo, 116, April 1985, S. 66-72; Anti, 294, Juli 1985, S. 36-40.

ner Augen die Überfahrt untersagen. Und endlich in Amerika angekommen, verdingt er sich im Bergbau und als Arbeiter für diverse Eisenbahngesellschaften. Bemerkenswert daran ist, dass jene bakteriell verursachte Augenkrankheit unter den Einwanderern aus Europa überaus verbreitet und geradezu »typisch« war. Und wer als Grieche in die USA emigrierte, arbeitete beinahe ausnahmslos in den Minen und an den Bahnstrecken des amerikanischen Westens. Was uns Valtinos also als die Wechselfälle eines Einzelschicksals erzählt – dafür häufen sich im Verlauf der Novelle die Indizien – scheint weniger den persönlichen Erfahrungen eines bestimmten Menschen zu entspringen, sondern ist der Leidensweg des griechischen Auswanderers schlechthin. Hierdurch beginnt Kordopatis neuerlich seine Individualität einzubüßen, diesmal nicht durch Züge des Fiktiven, sondern durch Züge des Kollektiven, die sich in ihm manifestieren; er ist das singuläre und persönliche Ereignis, in dem zugleich Weltgeschichte zur Artikulation drängt.¹⁸ In diesem Sinne erscheint auch der Titel des Buches in neuem Licht: »Synaxari« meint »Heiligenlegende, Kurzvita« und macht den Rekurs auf das Genre »Hagiographie« programmatisch. In der Hagiographie aber ist weniger das Individuell-Biographische als vielmehr das Exemplarische von Belang. Sie fungiert als ein Lebens-*Beispiel*, in dem die bloßen Tatsachen stets hinter dem Überzeitlichen und Allgemeingültigen zurückstehen. Kordopatis ist mithin mehr als ein Leben, er ist – wie der Heilige, von dessen Dasein berichtet wird, um ihn zum (Leit-)Bild des Menschlichen in Gott zu erheben – ein Prinzip. Er ist die Sehnsucht aller Migranten nach der Ferne, er ist deren unbedingter Wille und schließliche Unterwerfung; seine Relevanz besteht nicht in seinen Lebensdaten, sondern in seiner Statthaltschaft, die ihn zur synekdochischen Figur der Auswanderung schlechthin macht.

So wie das Buch zu Beginn vorgibt, eine Strategie des Dokumentarischen zu verfolgen, und sich auf die Echtheit der Ereignisse beruft, so offenbart auch Elia Kazans Film *America, America* gleich zu Beginn ein ähnliches Bemühen um Authentizität. Auch ihm ist daran gelegen, seine Geschichte als wahr darzustellen, und er unterlegt daher die ersten Bilder mit der extradiegetischen *Off*-Stimme des Regisseurs, die zwischen dem Faktualen und Fiktionalen vermittelt:

Mein Name ist Elia Kazan. Ich bin Grieche durch mein Blut, Türke von Geburt und Amerikaner, weil mein Onkel eine Reise machte. Diese Geschichte haben mir die Alten in meiner Familie über die Jahre erzählt. Sie erinnern sich noch an Anatolien, das große Zentralplateau der asiatischen Türkei. Und sie erinnern sich an den Berg Erciyas, der die Ebene überragt.

18 Vgl. D. Daskalopoulos: Thanasis Valtinos, S. 301.

Wiederum also scheint es um die orale Überlieferung zu gehen, die durch das Kunstwerk in eine Form gefasst ist. Wieder haben wir es angeblich mit der Geschichte einer bestimmten Person zu tun, deren Lebensweg geschildert wird, und bei der es sich – wie man etwa aus Kazans autobiographischen Aufzeichnungen erfährt – um Avram Elia Kazanjioglou handelt, bekannt als A. E. (»Joe«) Kazan, dessen real fassbare Existenz ebenso durch die Photographie sich bestätigt finden darf.¹⁹



Uncle Joe

Darüber hinaus deutet der zu Beginn der 60er Jahre sicherlich nicht mehr technisch notwendige und daher offenbar inszenatorisch bewusste Einsatz des Schwarzweiß-Films auf eine ähnliche Absicht. Der Verzicht auf Farbmateriale als eine ästhetische Entscheidung Kazans unterstützt nicht nur die Expressivität der Bilder, die durch die reine Schattierung eine Welt der (politischen und moralischen) Kontraste entwerfen, er unterstreicht auch ihren Wahrheitsanspruch, indem sie den Belegcharakter einer auf das Dokumentarische reduzierten Abbildtradition aufrufen. Das Schwarzweiß erscheint hier als eine formale Wirklichkeitsgeste – zugleich historisierend und anachronistisch –, die wie auf alten Photographien auf das Vergangene der Vergangenheit hinweist und zugleich auf eine Annäherung an die geschichtlichen Umstände. 1896 – das Jahr, in dem die Geschehnisse des Films ihren Lauf nehmen – ist nicht nur

19 Bildquelle: Elia Kazan: A Life, London 1988, S. 318.

das Jahr des türkischen Pogroms gegen die Armenier; es ist ebenfalls das Jahr der Erfindung des Kinematographen, so dass die Geschichtlichkeit des Medialen in den schwarzweißen Bildern genauso seinen Platz findet wie die Geschichtlichkeit schlechthin.

Aber wie im Roman von Valtinos leistet dieser »Paratext« neben der vermeintlichen Verankerung der Erzählung im Persönlichen, Authentischen und Historischen zugleich etwas anderes: Der einführende Monolog ist mehr als Darlegung der Fakten; er ist eine Beschwörung und auch in beschwörend-sonorem Ton vorgetragen, markiert den Anfang nicht einer kontingenten Geschichte, sondern eines Mythos', der auch die ersten Einstellungen motiviert. Was wir hören, ist in doppeltem Sinne die Stimme des Schöpfers, ort- und zeitlos, die über den menschenleeren Ebenen zu vernehmen ist. Und bevor noch irgendeine menschliche Gestalt oder gar ein Akteur auftaucht, sind von Wolkenfetzen verhangene Berggipfel zu sehen, eine Reihe felsiger Massive, knorrige Baumstämme und dann erst eine karge Ebene, in der gerade eine primitive Form landwirtschaftlicher Bebauung begonnen zu haben scheint. So vermittelt der Anfang des Films ein Bild des unwandelbaren, weiten Landes, eine Ursprungslandschaft, die die Überzeitlichkeit des Geschehens konnotiert:²⁰



20 Quelle für alle in diesen Beitrag aufgenommenen Bildzitate aus dem behandelten Film ist: *America, America* (E. Kazan), DVD, Kyriakatiki-Eleftheroty-pia-Edition, Tegopoulos, Athen, o.J.

Auf diese Weise sind Bild und Ton wiederum an der Errichtung einer allgültigen Fiktion beteiligt und übersteigen die bloße Biographie. Sie suggerieren, dass es bei den Begebenheiten, die der Film schildert, um eine ewige Geschichte geht, die – losgelöst von allem Individuellen – von der Heimatlosigkeit, der Wanderschaft und der Sehnsucht berichtet. So wird auch Stavros Topouzoglou, der Protagonist des Films, zu einem Exempel. Er ist zugleich Träger einer Familiengeschichte und Verkörperung des Schicksals einer ganzen ethnischen Minderheit, vielleicht sogar Beispiel für die allgemeine Dynamik der Auswanderung, die die Menschen allenthalben vor dieselben bedingungslosen Entscheidungen stellt. Zwar handelt er extrem, darin aber stets stellvertretend für alle, die dem gleichen Zwang unterliegen und den gleichen Passionsweg abschreiten. Kazan blättert keine Fall-Akte auf, er berichtet vom Drama eines ganzen Volkes. In jenem Anliegen, die persönliche Erfahrung ins Überpersönliche zu wenden, das Singuläre ins Exemplarische, mag sich nun eine Dominante der Migrationskunst erweisen. Wie die (Auto-)Biographie zielt sie immer wieder auf die diskursive Erweiterung ihres Sinns, um auch dort Bedeutung zu gewinnen, wo kein Interesse am Individuum besteht. Das Verfahren aber, das sie hierfür wählt, ist ein um das andere Mal der Gestus des Authentischen, der sich im Verlauf der Diegese nur mehr als Anlass einer »großen Erzählung« zu erkennen gibt.

Diese Erzählung beginnt eigentlich erst in dem Augenblick, in dem der Protagonist aufbricht. Erst die Reise macht ihn zum Kristallisationskorn einer weit ausgreifenden historischen und gesellschaftlichen Bewegung. Und sowohl an der *Legende des Andreas Kordopatis* als auch an *America, America* lässt sich ablesen, wie der Held besonders dadurch exemplarische Gültigkeit erlangt, dass er diese Bewegung zutiefst verinnerlicht. Sie ist kein Attribut, das ihm zukommt, sondern ergreift ihn voll und ganz – in solch einem Maße, dass er selbst gleichsam zu reiner Kinetik wird. Mithin steht er nicht mehr *für* die Auswanderung, er ist die Auswanderung geworden, indem sie sich in jeder Faser seines Körpers und in jedem seiner Ortswechsel wesenhaft ausdrückt.

Andreas Kordopatis will nach Amerika. Und von nun an übersetzt er seinen Willen in reine Bewegungsenergie. Unaufhörlich reiht sich in der Erzählung ein Versuch an den nächsten, Griechenland zu verlassen. Er macht sich auf den Weg, wird zurückgeworfen und ist im nächsten Moment bereits wieder aufgebrochen. Alles unterwirft er seinem frenetischen »Vorwärts«: Er geht zu Fuß, er bedient sich unterschiedlicher Transportmittel, bis er selbst zu einer Art Triebwerk zu werden scheint. Mehrmals legt er die Strecke von seinem Dorf bis zur Hafenstadt Patras zurück, mehrmals ist er kurz

davor, an Bord des Schiffes zu gehen, mehrmals wird er wegen seiner Augenerkrankung abgewiesen. Und wenn es ihm zu langsam geht, hilft er zuweilen sogar einer Lokomotive auf die Sprünge:

Der Zug aus Anapli kam, und wir trennten uns. Ich stieg ein und in Mili wieder aus. Dort nahm ich den nächsten Zug nach Tripolis. Der fuhr langsam, Kohle war nämlich knapp geworden, und er hatte Mühe, mit Holz zu fahren. [...] Bei der Steigung von Andritsa fing es an zu nieseln, und die Lok begann den Geist aufzugeben. Sie hatte nicht genügend Dampf, um vorwärts zu kommen, blieb stehen und rutschte zurück. Wir Fahrgäste sprangen ab und warfen Schotter auf die Schienen, damit es weiterging. Bis es wieder flach wurde, kamen wir ganz schön ins Schwitzen.

Am Abend kamen wir in Tripolis an, die Lichter brannten schon. Ich übernachtete wieder bei dem aus Dara, und morgens machte ich mich auf den Weg. Ich kürzte wieder über die Ebene von Mili ab, kam an der Herberge von Turnikiotis vorbei und bei weiteren, die noch höher lagen.²¹

Und als Kordopatis 1907, nach dem unaufhörlichen Abbrechen und neuerlichen Einsetzen seiner Bewegung in Schleifen und Kreisen, endlich die Überfahrt in Richtung New Orleans antritt, verbindet der Autor dieses Ereignis mit einem Bild, das an einen anderen prototypischen Reisenden gemahnt: Das Schiff passiert Gibraltar – und »dann stachen wir in den großen Ozean«.²² Dieser lapidare Satz liest sich wie eine mehr oder minder verhohlene Reminiszenz an die letzte Reise des Odysseus, von der Dante in seiner *Divina Commedia* berichtet. Dort macht sich der Seefahrer, von der Leidenschaft der Erkenntnis und der Neugierde entflammt, von Ithaka aus ein zweites Mal auf und wird dabei zur Figur der Transgression, wenn er die Grenzen der damaligen Welt – die Säulen des Herkules – hinter sich zu lassen wagt: »ma misi me per l'alto mare aperto« (*Inferno*, XXVI, 100). Kordopatis steht im Zeichen dieses Odysseus, wenn auch seine Fahrt mittlerweile keine die Götter herausfordernde Grenzüberschreitung mehr darstellt, sondern im Zuge der großen Auswanderungswellen der Moderne und ihrer geradezu industriellen Massenmigration zur Erfahrung Tausender geworden ist. Er durchquert das Tor zum Atlantik und begibt sich gen Westen aufs offene Weltmeer hinaus, aber dieser Schritt führt über keinerlei Demarkationslinie mehr, die der Bewegung Einhalt geböte. Kordopatis' Welt steht in allen Richtungen dem mobilen Protagonisten offen – so sehr, dass jene grenzenlose Offenheit ihn (als ein dynamisches Prinzip) nicht mehr zum Stillstand kommen lassen wird. So ist denn auch die kurzfristige »Entschleunigung« der Novelle, wenn sie sich der Überfahrt widmet, kein Zeichen nachlassender Bewegungener-

21 T. Valtinos: *Legende*, S. 19f.

22 Ebd., S. 35.

gie, sondern vor allem Reflex des quälend langsamen Fortkommens auf dem Ozean. Valtinos' sorgfältiger Einsatz der *Tempi* nimmt dieses Stocken zum Anlass, nur ein einziges Mal die Erzählzeit zu dehnen und in einiger Ausführlichkeit zu schildern, wie das Schiff Schlagseite hat und unterzugehen droht, wie die Passagiere von Läusen geplagt werden und beinahe verdursten, wie sie die Küste erblicken und der Dampfer endlich die Mündung des Mississippi erreicht. Kordopatis aber – von der Kommission amerikanischer Mediziner, die ihn hier untersuchen, erneut für untauglich erklärt – kommt immer noch nicht an; man verbietet ihm, das Festland zu betreten.

In diesem Augenblick allerdings bricht seine innere Geschwindigkeit, die während der Passage im engen Kabinenraum des langsamen Schiffes in ihm aufgespeichert war, gleichsam hervor – das vermeintliche Ziel vor Augen, entschließt er sich, illegal an Land zu gehen. Und was die Erzählung darauf folgen lässt, ist die nunmehr ungebremste Bewegung der Maschine Kordopatis. Jetzt ist er auf der Flucht vor den Behörden, reist von Saint Louis nach Kansas City, von Pocatello in Idaho nach Salt Lake City und Montana. Wie das Eisenbahnnetz, an dem er unter falschem Namen arbeitet, führt ihn sein Weg in alle Richtungen. Jeder Raum, den er durchquert, öffnet sich in einen nächsten, so dass ihre trennenden Begrenzungen und Markierungen an Bedeutung verlieren und eine beliebige Fläche entsteht, so groß wie der gesamte nördliche Teil des Kontinents. Wo ein Moment der Stasis eintreten will, wo eine Station erreicht scheint, ist im gleichen Moment der Ausgangspunkt einer neuen Bewegung erreicht. Sie erscheint als etwas Unbeendbares und reißt den Raum gleichsam mit sich fort. So arbeitet die Erzählung an der Verwandlung der Geographie in einen absolut ebenen und wuchernden Raum und zugleich an der Verräumlichung aller zeitlichen Erfahrung. Unterstützt wird dies durch die konsequent parataktische Form des Textes, der makrostrukturell Ereignis an Ereignis reiht, mikrostrukturell die Satzteile und -perioden aneinander schließt, so dass der Erzählfluss (ohne ein Element dem anderen unterzuordnen) das Geschehen in eine atemlose Abfolge von flüchtigen Erfahrungen und knappen Spracheinheiten transformiert, die zur Endlosbewegung geraten. Denn Parataxis – jene rhetorische Strategie, die der hierarchischen Logik der Syntax ausweicht – meint, mit Adorno, immer einen »Ausbruch in die Freiheit«; sie ist die »Auflehnung gegen die Synthese«.²³ All die lakonisch notierten und wie gegeneinander abgedichteten Sätze, aus denen die Erzählung konstruiert ist und die kein Innehalten und keine Refle-

23 Theodor Adorno: »Parataxis: Zur späten Lyrik Hölderlins«, in: ders.: *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 1974, Bd. 11, S. 447-491, hier S. 477.

xion des Beschriebenen erlauben, entsprechen mithin nicht nur einer in ihnen wiedergegebenen Bewegung, sie *sind* Bewegung (in ähnlichem Sinne, wie Andreas Kordopatis die Migration ist). Und der so beschleunigte Erzählfluss spiegelt wiederum die Geschwindigkeit des Protagonisten.²⁴

Ebenso aber erleben wir Stavros in *America, America* als eine kinetische Maschine. Wie Kordopatis ist er keine Person, sondern der Inbegriff eines (pathologischen) Begehrens. Er ist ein Motor, der von nur einem Gedanken angetrieben wird: Anatolien zu entkommen und Amerika zu erreichen. Nach dem zu Beginn von Kazan in Szene gesetzten Massaker der Türken an der armenischen Minderheit, nach dem Tod seines Freundes und nachdem sich sein Bewegungsdrang geradezu ins Unerträgliche gesteigert hat – immerzu rennt und stolpert er durch die Straßen seines Dorfs, immerzu greift sein Körper unbeherrscht in alle Richtungen aus –, schickt ihn sein Vater nach Konstantinopel. Stavros macht sich auf den Weg, gelenkt von dem festen Willen, nicht dort, sondern erst in Amerika wieder zur Ruhe zu kommen. Auch er bedient sich dabei der verschiedensten Fortbewegungsmittel, er überquert einen See mit Hilfe eines Floßes, er reitet auf einem Esel, nimmt den Zug und geht zu Fuß. Und eins folgt auf das andere: Man raubt ihn aus, entehrt ihn, macht ihn zum Mörder, doch nichts davon verringert sein inneres Tempo. Daher nimmt es nicht Wunder, dass Gilles Deleuze hierin ein hysterisches Verhalten, eine Neurose erkennt: »Der Protagonist«, so schreibt er, »kommt nicht zur Ruhe. [...] Wenn er nicht explodiert, läßt er sich auf, nie hält er still.«²⁵ Die unaufhaltsame Bewegung von Stavros mag zuweilen scheinbar zum Erliegen kommen, aber in solchen Augenblicken verlagert sich diese Bewegung (wie bereits während Kordopatis' Schiffspassage) lediglich in sein Inneres, um im nächsten Augenblick freigesetzt zu werden. Dabei setzt sie sich über alle menschlichen Maßstäbe und moralischen Kategorien hinweg, sie übergeht die Grenzen und Ansprüche der Unschuld und Schuldhaftigkeit, der Schande und Ehre.

In Istanbul angelangt, scheint es zwar, als würde er den Entschleunigungen und Ruhestellungen eines bürgerlichen Daseins anheimfallen. Er verlobt sich. Die Braut stammt aus einer wohlhabenden Familie, und ihr Vater entwirft nach dem Mittagmahl im reich ausgestatteten Salon ein Zukunftsbild für den Helden – das

24 Freilich bleibt in diesem Zusammenhang anzumerken, dass sich die Verwendung der Parataxis im Text auch aus der mündlichen Form und dem deshalb vergleichsweise einfachen Erzählstil seiner (angeblichen) Vorlage ergibt. Durch den weitgehenden Verzicht auf hypotaktische Strukturierung scheint Valtinos den oralen Charakter des Berichts herausstellen zu wollen. Derweil vermutet der Filmkritiker Vasilis Raphailidis, der parataktische Stil des Autors sei auf dessen Erfahrungen als Verfasser von Drehbüchern zurückzuführen. Vgl. D. Daskalopoulos: *Thanasis Valtinos*, S. 305.

25 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, Kino 1, Frankfurt/Main, S. 212.

langsame Wohlleben, das gute Essen, das zufriedene Glück der Nachkommenschaft und einen ruhigen Tod im Kreise der Familie. Doch angesichts dieser (verführerischen) Bewegungslosigkeit arbeitet es in Stavros. Er sitzt da, gleichsam mit entkuppeltem Getriebe. Die Bewegung hat er nur ausgesetzt und unterdrückt, seine Braut soll ihm lediglich das Geld für die Überfahrt verschaffen, er hat sie bereits vor der Hochzeit in Gedanken verlassen. Hier zeigt sich – im Sinne Bergsons – der »vegetalische« Pol seines Wesens, während sich dessen »animalischer« Pol in all den Momenten hysterischer Geschwindigkeit manifestiert. Denn »das vegetalische Leben hat sich zur Aufgabe gemacht, das Explosive an Ort und Stelle aufzuspeichern, während es dem Tier zukommt, es in heftigen Bewegungen explodieren zu lassen«.26

Äußerlich ein Bürger, im Innern eine Maschine ...



So stellen der Bürgerstand und dessen Verlockungen keine Gefahr für Stavros dar, der sich längst entschlossen hat, allen Status und alle Stasis hinter sich zu lassen, der sie immer schon hinter sich gelassen hat und dem auch der Betrug ein rechtes Mittel ist, sein Ziel zu erreichen. (Insofern geht es in *America*, *America* nicht um eine Geschichte moralischen Verfalls, um die Umstände und das Milieu, die den Protagonisten schließlich zum Verbrecher werden lassen. Vielmehr geht es um die Unvereinbarkeit des schnellen Begehrens und des langsamen Gesetzes und um die himmelweite Di-

26 Henri Bergson, zitiert nach G. Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 213.

stanz zwischen intensiver Geschwindigkeit und gesellschaftlichem Reglement.) Die Liebe seiner Verlobten, das Pflichtbewusstsein und die Wärme ihrer Familie sind nur dazu da, um Stavros zum Opfer zu fallen; sie sind lediglich das vorbeiziehende Panorama, der verschwimmende Hintergrund für die rasende Monstrosität und Mobilität des Helden.

Und neuerlich erwächst die Geschwindigkeit des Filmes auch aus seiner parataktischen Erzählweise. Jedes Bild zeugt ein neues, daran angeschlossenes Bild, jede Wahrnehmung mündet in eine Aktion; alles gehorcht dem Gesetz der Reihe und strebt mit geradezu linearer Unausweichlichkeit dem Telos der Geschichte zu. »In *Amerika, Amerika* hat jede Sequenz ihre eigene Geographie, ihre Soziologie, ihre Psychologie, ihre Klangfarbe, eine eigene Situation, die von der vorausgegangenen Handlung abhängig ist und die eine neue Handlung hervorrufen wird, die ihrerseits den Helden in die nächstfolgende Situation versetzt, jedesmal durch Aufladung und Explosion«.²⁷ Derart bildet der Film unaufhörlich sensomotorische Verkettungen aus, die mehr sind als reine (aristotelische) Einheit und Chronologie. Denn die Elemente sind nicht nur logisch miteinander verknüpft, sondern gleichsam mechanisch, so dass ein Handlungsteil den vorangehenden abschließt und zugleich den Keim des darauf folgenden ausbildet. Indem ein Teil in den anderen greift, entsteht eine Art Maschine aus beweglichen Segmenten, die voll und ganz dem maschinellen Charakter des Protagonisten entspricht. Die differenten Pole der Erzählung, deren Spannungsfeld die Bewegung generiert – die Geschwindigkeit und die Stasis, das Hier und Dort – finden sich sogar in jedem einzelnen Bild wieder. Dadurch etwa gibt sich das Schwarzweiß als mehr zu erkennen denn als bloße historische Referenz. Das harte Schwarz und das grelle Weiß bilden einen expressiven Kontrast; nirgendwo begegnet man dem Grau in der Mitte oder einer nur schwach konturierten, dunstigen Bildlandschaft. Stets prallen die dunklen und hellen Flächen im Kader frontal aufeinander. Sie stoßen sich ab, so dass zwischen ihnen ein Feld von Kräften entsteht, welches wiederum seine eigene Kinetik besitzt und hervorruft. So zerschneidet die Grenze zwischen Schwarz und Weiß ein um das andere Mal den Helden Stavros. Sie teilt – einmal vertikal und ein andermal horizontal – seinen Körper und sein Gesicht in zwei Zonen:

27 G. Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 214.



Sicherlich ist dies zum einen ein moralischer Expressionismus: Das Licht muss sich unaufhörlich der Dunkelheit erwehren; es kämpft sich frei aus dem beherrschenden Schwarz einer Verschuldung gegen das ethische Gesetz. Aber neben dieser – noch recht oberflächlichen – moralischen Attitüde des Bildes verfügt der Kontrast vor allem über eine innere Geschwindigkeit. Schwarz stellt sich gegen Weiß, wenn Stavros Entscheidungen fällt, wenn er beschleunigt und »in Fahrt kommt«. Und als er seiner Verlobten sein Innerstes offenbart und sie endgültig in ihrer weichen und verständnisvollen Resignation hinter sich lässt, ist es nicht das Schwarz einer Schuld, das ihn umgibt. Im Gegenteil beginnt er zu leuchten. Er wird zum Himmelskörper, der in einem Moment all seine aufgespeicherte Energie im Blitz einer Explosion verströmt und vor dessen Licht man sich schützen muss, indem man blinzeln die Hand vor die Augen hebt.

In vielerlei Hinsicht lassen sich so der Prolog, die nur mehr vorgeschützte Authentizität, die parataktische Reihung, die genau das *praktiziert*, was sie *thematisiert*, und die Geschwindigkeit der Protagonisten in Roman und Film in eins setzen. Allerdings zeigt sich im Vergleich auch die Differenz zwischen dem Werk des Griechen Valtinos, der den Blick auf die Vergangenheit seines Herkunftslands richtet, und des Amerikaners griechischer Abstammung, Kazan, dem sein Herkunftsland Vergangenheit ist. Denn das Buch berichtet vom Scheitern der Migration, während am Ende des Films die Auswanderung glückt: Andreas Kordopatis verkörpert das Paradoxon eines Mannes, der in Amerika ist, aber zuletzt niemals nach Amerika gelangen kann. Seine Wanderschaft nimmt dort kein Ende, vielmehr sieht er sich auf der Flucht zu immer größerer Beschleunigung gezwungen. Die Konfrontation mit dem Fremden ähnelt daher eher einem Abgleiten, einer konstanten inneren und äußeren Haltlosigkeit, die sich bis in seine Sprache fortsetzt. Die entwindet sich ihm, was ihm wiederholt seinen Ausschluss aus der Sprache des fremden Landes und zugleich sein Eingeschlossensein im Eigenen

vor Augen führt: »Mir standen die Tränen in den Augen. Wir konnten uns nicht verständigen«.28 Und als er einige Zeit in einer Gefängniszelle zubringt, deren eiserne Türen den freien Zugang zum Gelobten Land versperren, verzweifelt er an dem Schloss, das – wie es dort heißt – »mit dem amerikanischen Alphabet geöffnet werden« muss.29 Wie Amerika für ihn ein Traum bleibt, so bleibt die Sprache Geheimnis und reiner Klang; einen Pfirsichkuchen macht man dort aus »pitsches«, das »Hamburger Steak« ist ihm »hemur steke«30. Und schließlich wird er von den amerikanischen Behörden aufgespürt und nach zweieinhalb Jahren des illegalen Aufenthalts in den USA auf einem Dampfschiff nach Griechenland zurückgeschickt (ein unfreiwilliger Nostos, der ihn wieder in eine negative Isotopie zu Odysseus setzt). Doch auch dort nimmt die Geschichte noch kein Ende, auch dort kommt er nicht wirklich an; vielmehr endet der Roman in einer ewigen Bewegung auf Amerika zu, das nur als Vorstellung Stabilität besitzt, sich als Land jedoch immer neu entzieht. So schließt das Buch folgerichtig mit einem neuen Aufbruch:

Als wir am Sankt-Vassilis-Platz vorbeikommen, sage ich:

Wart einen Moment.

Ich sitze ab und gehe zur Agentur Maluchos.

Dort war ein neuer Angestellter.

Ich sage:

Gib mir in sechs Monaten Bescheid, wann ein Schiff fährt.

Und ich hinterließ Namen und Adresse.³¹

Im Gegensatz dazu scheinen sich in *America, America* Wunsch und Glaube zu erfüllen. Ist Stavros über Jahre hinweg ein Getriebener, so entlädt sich alles letzten Endes im »explosiven Schlußakt, der Umarmung des Kais von New York«. Stavros ist endlich angekommen, so dass Deleuze bemerkt, »wie sich bei Kazan der amerikanische Traum und das Aktionsbild gleichzeitig festigen«.32 Ist die Neue Welt also paradiesische Verheißung, so kommt die Geschichte mit ihrer Erfüllung zum Stillstand und Abschluss und erfährt der Sündenfall seine Umkehr. Zum einen erscheint Kazans Film deshalb tatsächlich als neutestamentarische Erlösungserzählung, als eine Passion (es ist etwa der Bettler Johannes, dem der Held zu Beginn des Films seine Schuhe schenkt und der ihn – als ein Bruder im Geiste – auf die Reise schickt; und von nun an gehorcht Stavros seinem bedeutungsvoll sprechenden Namen und trägt sein Kreuz bis zum Augenblick der Ankunft und »Verklärung«). Zum anderen

28 T. Valtinos: *Legende*, S. 45.

29 Ebd., S. 94.

30 Ebd., S. 94f.

31 Ebd., S. 107.

32 G. Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 214.

entwirft der Film in der Hoffnung des Migranten die Hoffnung auf ein Eden und rekurriert dabei auf den alttestamentarischen Gründungsmythos der *Genesis*.

Die »Umarmung des Kais von New York«



Nichtsdestoweniger stellt sich die Frage, ob hier wirklich alles ein glückliches Ende nimmt. Stavros will nichts mehr, als Amerikaner sein und sein früheres Tun und Handeln hinter sich lassen. Aber vielleicht bleibt auch in der letzten so optimistischen Szene des Films – Stavros heißt mittlerweile Joe, arbeitet emsig in einem New Yorker Schuhputz-Salon und spart die verdienten Pennies, um die Familie nachkommen zu lassen – noch ein Rest jenes expressionistischen Schwarzweiß’ erhalten. Vielleicht haftet dem Protagonisten etwas an, das ungeachtet der wahr gewordenen Prophezeiungen des Beginns immer noch den Schatten der Erbsünde wirft.³³ Denn zu den Erzählungen der *Genesis* zählt auch diejenige von Kain und Abel; auch in Elia Kazans Film befinden wir uns »in Kains Welt, und das Kainszeichen läßt keinen Frieden zu«.³⁴

33 »He starts out as a very pure and father-morality-ridden boy, and gradually he gets clipped of all his sense of worth. So he’s left with his obsession, but without his character. In other words, the film is about what it costs to become an American.« Zitiert nach: »Elia Kazan. Interview with Stuart Byron and Martin L. Rubin, 1971«, in: William Baer (Hg.): *Elia Kazan. Interviews*, Oxford, Mississippi 2000, S. 124-157, hier S. 152.

34 G. Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 214.