

**Migration and Adolescence:
The (Im-)Possibility of Transnational Agency
in Alina Bronsky's *Scherbenpark* (2008), Steven Uhly's *Adams Fuge* (2011) and
Martin Horváth's *Mohr im Hemd oder wie ich auszog, die Welt zu retten* (2012)**

**Migration und Adoleszenz:
Die (Un-)Möglichkeit transnationaler Handlungsfreiheit in
Alina Bronskys *Scherbenpark* (2008), Steven Uhlys *Adams Fuge* (2011) und Martin
Horváths *Mohr im Hemd oder wie ich auszog, die Welt zu retten* (2012)**

**by
Daniela Hildegard Roth**

A thesis
presented to the University of Waterloo
and the Universitaet Mannheim
in fulfilment of the
thesis requirement for the degree of
Doctor of Philosophy
in
German

Waterloo, Ontario, Canada / Mannheim, Germany, 2017

© Daniela Hildegard Roth 2017

Examining Committee Membership

The following served on the Examining Committee for this thesis. The decision of the Examining Committee is by majority vote.

External Examiner

CARRIE SMITH-PREI
Associate Professor

Supervisor(s)

MICHAEL BOEHRINGER
Associate Professor

JUSTUS FETSCHER
Professor Dr.

Internal Member

ALICE KUZNIAR
Professor

Internal-external Member

THOMAS WORTMANN
Professor Dr.

Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Daniela H. Roth, 2017

Abstract

This dissertation project examines the depiction of migration experience and adolescence in Alina Bronsky's *Scherbenpark* (2008), Steven Uhly's *Adams Fuge* (2011) and Martin Horváth's *Mohr im Hemd oder wie ich auszog, die Welt zu retten* (2012), three transnational novels. Transnationalism has been a popular concept in literary and cultural studies for several years and mostly replaced the theoretical categories and methodological approaches offered by intercultural studies. Transnationalism promotes aspects of (cultural) mobility, fluidity, and hybridity that aim to deconstruct binaries and the concept of national literature. The bases for this dissertation project are the following research questions: Why do these novels combine the topics of migration and adolescence? Why do they emphasize the protagonists' individual traumatic experiences? And what are the belief systems that are transported in these texts? The goal of this research project is to further examine the function of transnationality in these texts, specifically in terms of the transnational concepts of identity that are employed. Here, the analysis focuses on the depiction of the possibility of mobility and agency that is suggested in the idea of a transnational identity, asking, how is agency presented and reflected in these texts?

I argue that, by combining migration, adolescence and trauma, the novels show that their protagonists are denied any real possibility of agency and autonomy. Migrants in these novels are not able to create so-called transnational identities because they are defined by discourses that assign particular identities to them. Furthermore, through my analysis I will demonstrate that this agency cannot exist at all, and so cannot be achieved by anyone.

Accordingly, what the concepts of transnational mobility and agency are doing here is covering up societal insecurities that are caused by the continuous progress of

globalization and neoliberalism, and the accompanying feeling of loss of control. Through my analysis, these insecurities are visible in the novels and the normative and recolonizing tendencies in societies are exposed.

In order to show this, I first present the history of migration literature, as well as theoretical influences and important terminology that are applied in the analysis of this literature, including important theoretical turns and paradigm shifts. I claim that the current use of the term transnationalism establishes a new cultural norm that not only covers up social insecurities, but also has a normative stance, in that it produces an ideal that people aspire to, but cannot reach. This forms the connection to adolescence and the question of identity construction during that phase, where adulthood and successful assimilation are presented as the overarching goal. The term (post)adolescence, similar to transnationalism, shows a normative stance in that it idealizes the state of in-betweenness as a form of subversive hybrid subjectivity, but also implies that there is a “correct” way to mature. Building on poststructuralist and postmodernist concepts that question the existence of a pre-discursive subject, and on the idea of the precariousness of identity and the concept of precarity, this dissertation presents strategies of narrative, performative, and situative identity construction as a way to form one’s identity within this framework. The analysis of the three novels shows that the protagonists attempt to achieve agency and authority over their lives and stories by applying the aforementioned strategies of identity construction. By emphasizing their trauma and the narrative unreliability of the narrators, these attempts and their subversive notions are undermined and the texts ultimately show that this freedom and mobility does not exist for the portrayed immigrants, but also that, within the aforementioned discursive structures, it cannot be achieved by anyone at all.

Acknowledgements

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mich während des Entstehungsprozesses dieser Arbeit begleitet und unterstützt haben. Thanks to all the people who shared this experience with me and supported me during all these years.

Ich bedanke mich von Herzen bei meinen Dissertationsbetreuern Professor Boehringner und Professor Fetscher für die gute Zusammenarbeit sowie die vielen inspirierenden und motivierenden Gespräche. Bei Professor Boehringner möchte ich mich besonders für die Unterstützung während meiner Zeit an der University of Waterloo bedanken, in der er mich immer gefördert und gefordert hat und mich mit der richtigen Mischung aus Herausforderung, Geduld und Inspiration oft an meine Grenzen gebracht hat – aber immer dafür gesorgt hat, dass ich über meine Grenzen hinauswachse und sie überwinde. Ich möchte mich natürlich auch bei den Komiteemitgliedern Professor Kuzniar und Professor Wortmann sowie der externen Gutachterin für die vielen wertvollen und hilfreichen Kommentare bedanken. Thank you for the valuable feedback you provided throughout the writing process and for the time and effort you invested in reading this dissertation.

Außerdem möchte ich noch von ganzem Herzen meiner Familie und meinen Freunden in Deutschland für ihre seelische und moralische Unterstützung danken, aber vor allem für ihre Geduld in den letzten Jahren. Last but not least, I would also like to thank my partner Derek and my friends in Canada. You are my family away from home and I will always be grateful for the support and kindness I have received from you in all these years.

Inhaltsverzeichnis

1. Grenzen und Krisen im transnationalen Raum.....	1
1.1 Transnationalismus – Identität jenseits von Grenzen	8
1.2 Migrationsliteratur und deutsche Literatur – Auflösung von Genregrenzen	9
2. Literaturhistorischer Forschungskontext I: Konzeptionelle und theoretische Ansätze zur Darstellung von Migrationserfahrung in deutschsprachiger Literatur	18
2.1 Migrationsliteratur – Begriffsklärung, Kritik und kritische Reflexion einer Gattungbeschreibung.....	20
2.2 Migrationsliteratur und deutsche Literatur – Auflösung von Genregrenzen	22
2.3 Der Einfluss postkolonialer Theorie	33
2.3.1 „Dritter Ort/Raum“.....	39
2.3.2 Mimikry	41
2.3.3 Hybridität	42
2.4 Vom <i>Turkish Turn</i> zum <i>Eastern Turn</i>	48
2.5 <i>Transnational Turn</i>	53
2.5.1 Deutschsprachige transnationale Literatur.....	61
2.5.2 Performatives „Weltbürgertum“	65
3. Literaturhistorischer Forschungskontext II: Adoleszenz als Krisenzustand	72
3.1 Forschungskontext Adoleszenzroman	74
3.2 Gattungsbestimmung durch Abgrenzung	78
3.3 Gattungsbeschreibung des Adoleszenzromans und der Primärtexte	81

3.4 Adoleszenz und Migration: Die normative Funktion von Adoleszenzliteratur	88
3.5 Der Begriff der Postadoleszenz: Subversion und Kulturnorm	93
4. Theorie und Methodologie – die Frage nach Identität und <i>Agency</i>.....	98
4.1 Narrative Identität	101
4.2 Performative Identität	105
4.3 Situative Identität	108
4.4 Die Funktion von Mimikry und Maskerade im Zusammenhang mit Performativität und <i>Agency</i>	110
4.5 Prekäre Identität und <i>Agency</i>	114
4.6 Trauma und Unzuverlässiges Erzählen: Textanalytische Ansätze	122
5. Migration und Postadoleszenz in Steven Uhlys Roman <i>Adams Fuge</i> (2011): „Die Antwort auf Sarazin“ als groteske Parodie transnationaler Identität	131
5.1 Identitätsverschiebung und -auflösung: „Damals fiel mir nicht auf, dass dann niemand Adem wäre“ (14).....	134
5.2 Unzuverlässiges Erzählen und Realitätsebenen.....	151
5.3 Transnationale Erinnerung und „Touching Tales“	160
5.4 Die Funktion von Gewalt und Trauma: Adoleszenz, Gender- und Machtstrukturen in <i>Adams Fuge</i>	170
5.5 „Erst bin ich dabei zu erblinden, dann kann ich nicht mehr aufhören zu sehen“ (170)	180
5.6 Adoleszenz und Migration im transnationalen Kontext	182

6. Migration und Adoleszenz in Alina Bronskys <i>Scherbenpark</i> (2008): Die subversive Mimikry des „Global Ghetto Girl[s]“ (Mennel 162)	187
6.1 Feuilletonistische und literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit <i>Scherbenpark</i>	188
6.2 Imaginierte und diskursiv erzeugte Ethnizität in Saschas narrativer, performativer und situativer Identitätskonstruktion.....	199
6.3 Macht- und Genderdiskurse und die Darstellung von Familien in <i>Scherbenpark</i>	212
6.4 Die Rolle von Gewalt und Trauma als Textfunktion.....	231
6.5 Erzählen/erzählt werden – die Mediation von (transnationaler) Identität	243
7. Martin Horváths <i>Mohr im Hemd, oder wie ich auszog, die Welt zu retten: Ali als transnationaler und postmoderner Picaro</i>	251
7.1 <i>Mohr im Hemd</i> als Schelmenroman.....	252
7.2 Forschungsüberblick	258
7.3 Narrative Struktur	260
7.4 Eigennarration, fremdbestimmte Identität versus narrative und performative Identität	262
7.4.1 Alis narrative Identität und erzählerische Kontrolle	263
7.4.2 Diskursive Fremdbestimmung und subversive Ironie.....	267
7.4.3 Pikareske Episoden	269
7.4.4 Der Drang zu erzählen: „Ich muss wie immer Zeugnis ablegen“ (311)	273
7.5 Sprache und Maskerade	276
7.5.1 Alis Sprachkenntnisse: „Und Fehler macht er auch keine“ (11).....	277
7.5.2 Sprache und Diskurs	280

7.5.3 Sprache, Bildung und Intertextualität	282
7.6 Sexualität, Gender und Maskerade der Männlichkeit.....	287
7.6.1 Die Frau als Verführerin und Mutter	289
7.6.2 Ali als Beschützer und „Anwalt der Unterdrückten“ (59): Nicoleta	292
7.6.3 Ali und die Liebe zur „Göttin“ (120, 145): Mira, Sybel und Isabel.....	293
7.6.4 Männlichkeit und Macht: Die Funktion von Lukas und Kamal	295
7.6.5 Sexualität und Adoleszenz	298
7.7 Maskerade des Wahnsinns	300
7.7.1 Die Maske der Unverletzlichkeit und die Funktion von Trauma.....	302
7.7.2 „Nachts träume ich“ (154): Alis Träume	304
7.7.3 Ali als Therapeut – Ali Idaulambo als Dr. Idaulambo	315
7.7.4 Ali als Bote Gottes, Prophet und Erzengel.....	318
7.7.5 Alis „Hypomanie“ (311): Djibrail und Faruq	321
7.8 Epilog: „Und dann kommen sie und holen uns“ (328)	324
7.9 Funktion des Picaros: „Es ist Zeit, einzugreifen, es ist Zeit, die Maske abzulegen, Zeit, meine wahre Identität preiszugeben“ (282).....	334
8. „Today, the need to find answers to globalization has stimulated some new and even more desperate varieties of camp-thinking (Gilroy 93)“:	
Schlussbetrachtung.....	338
8.1 Zusammenfassung.....	339
8.2 Forschungsergebnisse	342
Literaturverzeichnis	351

1. Grenzen und Krisen im transnationalen Raum

Migrationsbewegungen über nationale Grenzen hinweg sind in der Weltgeschichte kein neues Phänomen. Auch in der Gegenwart, im sogenannten Zeitalter der Globalisierung, gilt Mobilität zunächst grundsätzlich als positiv und ist ein Existenzmerkmal in einer Welt, die internationale, kosmopolitische Lebensentwürfe hervorbringt und in der Grenzen Stück für Stück fluider werden. Dies macht auch ein Zitat von Karl Esselborn deutlich, der in seinem Beitrag im Band *Die andere deutsche Literatur* (2004) Migration als eine Grundvoraussetzung oder -charakteristik eines modernen Zeitalters ansieht – als eine Existenzform, die über nationale Grenzen und das Konzept eines Nationalstaates hinausgeht:

Während die alten Bilder der Migration als Flucht und Auswanderung noch das Leitbild der Sesshaftigkeit des Menschen und die Vorstellung einer homogenen geschlossenen nationalen Kultur im Sinne der Nationalidee des 19. Jahrhunderts voraussetzen, ist im Zeitalter der Mobilität, der Globalisierung und des Tourismus Migration eine Form moderner Existenz geworden. (Esselborn, *Deutschsprachige Minderheitenliteraturen* 17)

Mobilität wird hier als eine Lebensweise gesehen, auf politischer Ebene geht es jedoch nicht nur um offene Grenzen und Freizügigkeit, sondern auch um europäische und internationale Zusammenarbeit sowie um eine Betonung und Akzeptanz von Vielfalt.

Der erste Paragraph der Berliner Erklärung 2007 stellt dies in Bezug auf die Europäische Union in besonderem Maße heraus: „Die offenen Grenzen und die lebendige Vielfalt der Sprachen, Kulturen und Regionen bereichern uns. Viele Ziele können wir nicht einzeln,

sondern nur gemeinsam erreichen. Die Europäische Union, die Mitgliedstaaten und ihre Regionen und Kommunen teilen sich die Aufgaben“ (Berliner Erklärung 29).¹

So wurden auf wirtschaftlicher und politischer Ebene Grenzen weltweit aufgelöst und auch der kulturelle Austausch gefördert. In ihrem unlängst erschienenen Band *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature* (2015) argumentieren Elisabeth Herrmann, Carrie Smith-Prei und Stuart Taberner, dass „[e]conomic globalization, instantaneous electronic media, and the movement of millions around the globe today appear to be rendering national borders – and the cultures, politics, and frameworks of understanding that they are imagined to contain – more porous than ever before“ (1). Jedoch hat die sogenannte Flüchtlingskrise in Europa eine neue Diskussion über Grenzen entfacht und eine tiefe Unsicherheit in den Menschen ausgelöst oder zum Ausdruck gebracht. Diese Verunsicherung hängt auch mit den Folgen des Neoliberalismus und der Globalisierung zusammen, durch die sich viele Menschen benachteiligt und unverstanden fühlen.

Die sogenannte Flüchtlingskrise erreicht in Europa im Herbst 2015 ihren Höhepunkt, als die deutsche Bundeskanzlerin Angela Merkel tausende Flüchtende, mehrheitlich aus Syrien, ohne Kontrollen nach Deutschland einreisen lässt, um eine humanitäre Katastrophe zu verhindern. In dem daraus entstehenden Spannungsfeld zwischen „Willkommenskultur“ und Überforderung rücken die Herausforderungen, die mit Immigration und Integration verbunden werden, allgemein wieder stärker in das Bewusstsein der westlichen Welt. Mobilität, Vielfalt und Austausch werden nun nicht mehr nur auf ökonomischer und kultureller Ebene gedacht, sondern haben eine akute gesellschaftspolitische Relevanz für einzelne Länder, ebenso wie für die

¹ In dieser politischen Erklärung zu Europäischen Union wird andererseits betont, dass die Mitgliedsstaaten ihre Eigenständigkeit bewahren: „Wir wahren in der Europäischen Union die Eigenständigkeit und die vielfältigen Traditionen ihrer Mitglieder“ (*Berliner Erklärung* 29).

Ländergemeinschaften. Damit verändern sich das Selbstverständnis Europas und auch die Sicht auf Grenzen. So argumentiert Joachim Gauck als Bundespräsident 2013 noch: „Wir brauchen offene Türen für Verfolgte, und das nicht nur wegen unserer Verfassung und unserer Geschichte, sondern auch aus ökonomischen Gründen“ (Gauck, zit. auf *welt.de*). Dem entgegen stehen jedoch gegenwärtige nationalistische Strömungen, die polemisch und bewusst neue oder verstärkte Grenzen fordern. Diese zeigen eine ganz andere Einstellung zu Mobilität und Vielfalt, wie die zuvor angeführten Beispiele. So beruft sich Thilo Sarrazin 2015 in einem Interview mit Tina Hildebrandt und Heinrich Wefing von der *Zeit* auf die Funktion von Grenzen und Zäunen als vermeintlichen Schutz für „materiell fortgeschrittene“ Kulturen: „Mauern und Zäune sind doch gar nicht schlecht, wenn man Grenzen kontrollieren will Überall in der Welt haben sich Zivilisationen und Kulturen, die materiell fortgeschritten waren, gegenüber unregelter Einwanderung geschützt“ (Sarrazin, *Die Zeit*). Sarrazin erzeugt hier eine Dichotomie zwischen Deutschland als „fortgeschritten[er]“ Kultur und den Herkunftsländern der Flüchtenden, die er implizit als rückständig bezeichnet. Auch Alexander Gauland, ein prominenter Vertreter der rechtsgerichteten *AfD* (*Alternative für Deutschland*), fordert in einer Presseerklärung, dass Deutschland seine Grenzen schließen sollte und führt an: „Der gesamte Flüchtlingsstrom nach Europa bleibt jetzt in Deutschland. Das ist unserer Bevölkerung nicht zuzumuten. Wir sitzen in der Falle. Es gibt nur noch eine Möglichkeit. Auch Deutschland muss jetzt seine Grenzen schließen“ (Gauland, *afd.berlin*). Ähnlich argumentiert auch der österreichische Politiker Norbert Hofer, der als Präsidentschaftskandidat der *FPÖ* (*Freiheitliche Partei Österreichs*) gegen den Grünen-Politiker Alexander Van der Bellen antrat. Er fordert einen Grenzzaun, um die „Invasoren“ abzuhalten (Hofer, zitiert von Müller).² Die Diskussion in Europa und die

² Ich werde an dieser Stelle nicht auf die Metaphorik des „Flüchtlingsstroms“ und der „Invasion“

dort zu beobachtende Nationalisierung und Isolationspolitik einzelner Länder in Osteuropa genauso wie in Frankreich, Italien und den Niederlanden lässt sich auch auf internationaler Ebene beobachten – als Beispiel wäre hier Donald Trumps Politik als Präsident zu nennen. Auch in Trumps Wahlkampf hatte die Forderung nach einer Grenze bereits eine wichtige Rolle gespielt, wie zum Beispiel in der dritten Wahldebatte mit seiner Konkurrentin Hillary Clinton deutlich wird: „She [Hillary] wants open borders. People are going to pour into our country. People are going to come in from Syria. She wants 550 percent more people than Barack Obama, and he has thousands and thousands of people. They have no idea where they come from and you see, we are going to stop radical Islamic terrorism in this country“ (Donald Trump, „New York Times Transcript“).

Diese Zitate, die hier zwar exemplarisch für populistische Politik und Diskurse herangezogen werden, verweisen jedoch auf eine schwelende Unsicherheit in der Bevölkerung vieler westlicher Länder. Sie instrumentalisieren durch ihren Sprachgebrauch eine durch die sogenannte Flüchtlingskrise besonders deutlich sichtbar gewordene und gegenwärtig spürbare Verunsicherung, die nicht nur im politischen und gesellschaftlichen Diskurs, sondern besonders auch in den (sozialen) Medien präsent ist. So ist die Einschätzung Esselborns von 2004 insbesondere angesichts der Entwicklungen in Europa 2015 und 2016 zwar immer noch wichtig, die oben angeführten Zitate zeigen jedoch zugleich, wie Teile der Bevölkerung, zum Beispiel in der europäischen und auch in der amerikanischen Gesellschaft, Grenzöffnung und Mobilität als Gefahr, nationale Grenzen und Isolationismus dagegen als Schutz empfinden. Effekte der Globalisierung, des Neoliberalismus, der Finanzkrise sowie Kriege und die schwelenden Konflikte

eingehen, die sich auch im oben angeführten Zitat Donald Trumps wiederfindet, bin mir der Problematik dieser Sprache jedoch bewusst.

weltweit entzaubern das Bild kosmopolitischer Freiheit, hinterfragen post-nationale Weltsichten und erschüttern nicht zuletzt das Vertrauen in politisch-ökonomische Strukturen wie die Europäische Union. Diskurse und Lebensentwürfe der Mobilität werden in vielen Ländern deshalb gerade wieder von einem Erstarren des Ethno-Nationalismus und einer Grenzpolitik abgelöst, die durch die sogenannte Flüchtlingskrise in Europa verstärkt wird und populistischen Strömungen als Aufhänger dient. Aus der politischen Perspektive lassen sich hier neben den bereits angeführten Beispielen noch das Erstarren der *Front National* in Frankreich, der *Brexit* und der Erfolg des Populismus in Großbritannien, Italien, Niederlanden und Polen sowie die Grenzpolitik Viktor Orbáns in Ungarn aufführen. Erkennbar ist zudem ein allgemeiner „Rechtsruck“ in West- und Osteuropa (vgl. Mülherr, Pausch, Wirsching), der Erfolg populistischer Politik und die Isolierungs- sowie Ab- und Ausgrenzungspolitik vieler europäischer Staaten, die sich von der EU gesteuert und regiert sowie einschränkt oder benachteiligt fühlen. Weiterhin zeigt sich in Deutschland (und anderen christlich-abendländisch geprägten Ländern) eine Angst vor einer „Islamisierung“ und „Überfremdung“ (Herrmann, Smith-Prei, Taberner 7, Pausch, Sasan Abdi-Herrle), die die deutsche „Leitkultur“ gefährdet (Herrmann, Smith-Prei, Taberner 7).

In dieser Arbeit geht es jedoch nicht um eine detaillierte Analyse tagespolitischer, medialer und gesellschaftlicher Diskurse, sondern um die Rolle der Literatur und deren Auseinandersetzung mit den Themen Grenzen, Globalisierung und Transnationalismus, Migration und Flucht sowie kulturelle Identität und Integration. Literatur repräsentiert dabei nicht nur gesellschaftspolitische Diskurse, sondern ist auch Teil dieser Strukturen: „[The] narrative names a site where the social is articulated, structured, and struggled

over“ (Langellier 150)³ – sie ist damit also nicht nur rezeptiv, sondern auch reflexiv und produktiv. Deshalb kann ihr neben ihrer rein ästhetischen und künstlerischen Funktion zudem eine subversive oder normierende Rolle zukommen. Die vorliegende Arbeit bezieht sich somit nicht primär auf die aktuellen politischen Entwicklungen vom Herbst 2015 bis Anfang 2017 in Europa und der Welt und auch nicht dezidiert auf die sogenannte Flüchtlingskrise und die gegenwärtige Situation in Deutschland. Dies liegt unter anderem darin begründet, dass die hier untersuchten literarischen Werke vor 2015 publiziert wurden. Die Texte verweisen jedoch auf diskursive Mechanismen, die auch in der gegenwärtigen Situation relevant sind. Zudem bringen sie mit Adoleszenz und Migration zwei Themen zusammen, die in ihrer Verbindung in der bisherigen Forschung noch nicht untersucht wurden. Beide konnotieren Krisenerfahrungen sowie Identitätsfindungs- und (generationelle) Entwicklungsprozesse und damit einen metaphorischen Zwischenzustand, der durchaus auch kritisch reflektiert werden sollte. Meiner Auseinandersetzung mit den Romanen liegen deshalb die folgenden Forschungsfragen zugrunde: Warum verbinden die Texte Migration und Adoleszenz als Zeiten der Krise und welche Rolle spielt dabei die Hervorhebung der Traumatisierung der adoleszenten Protagonisten? Dabei geht es vor allem auch um die Frage, ob in den Texten durch die Verbindung von Migrations- und Adoleszenzprozessen ein bestimmtes Wertesystem transportiert wird; damit meine ich, ob die Texte subversiv und gesellschaftskritisch in Bezug auf die Situation von Migranten und Flüchtlingen in Deutschland und Österreich sind oder doch normativ und konservativ? Zudem verfolgt diese Arbeit das Ziel, herauszuarbeiten, welche Funktion transnationale Konzepte, die gegenwärtig in den Literatur- und Kulturwissenschaften eine wichtige Rolle spielen, in

³ Auf die Funktion und den Zusammenhang zwischen narrativen und performativen Akten im sozialen Diskurs, werde ich im theoretischen Teil dieser Arbeit noch näher eingehen.

den Texten haben. Hier geht es besonders um die Darstellung von transnationalen Identitätsentwürfen in den Texten und deren Auseinandersetzung mit der Möglichkeit von Mobilität und Handlungsfreiheit, die diese Konzepte suggerieren; das heißt: Wie werden Handlungsfreiräume in den Texten präsentiert und reflektiert?

Die These dieser Arbeit ist, dass die Romane durch die Verbindung von Migration, Adoleszenz und Trauma nicht nur den Aspekt der krisenhaften Verunsicherung betonen, sondern den Protagonisten am Ende die Möglichkeit zur Handlungsfreiheit absprechen. Dadurch wird deutlich, dass es den Migranten in den Texten nicht möglich ist, eine transnationale Identität zu entwerfen, da sie von Diskursen fremdbestimmt werden und ihnen eine Identität zugeschrieben wird. Weiterhin arbeite ich in meiner Analyse auch heraus, dass es diese Handlungsfreiheit aus einer poststrukturalistischen Perspektive und unter Bezugnahme auf theoretische Konzepte zur Prekarisierung der Gesellschaft (vgl. Butler u. Lorey) so gar nicht geben kann. Vielmehr soll das Ideal transnationaler *agency* die Unsicherheit in der Gesellschaft, die durch fortschreitende Globalisierung und einem gefühlten Kontrollverlust ausgelöst wird, überdecken.

Die Analyse von Literatur als Medium schafft weiterhin einen Reflexionsraum für die Auseinandersetzung mit dieser Verunsicherung, der zwar im Gegensatz zu den zu Beginn angeführten populistischen Reden und Beiträgen in sozialen Netzwerken keine einfachen Antworten bietet, der jedoch hilft, den Ursprung, den Ausdruck und die Folgen dieser oben genannten Unsicherheiten zu verstehen und diskursive Mechanismen und gesellschaftliche Machtstrukturen zu hinterfragen. Gerade die gegenwärtigen Kontroversen in und über journalistische Medien und soziale Netzwerke zeigen umso mehr, dass es eine Aufgabe der Kulturwissenschaften ist, diskursive Machtstrukturen kritisch zu reflektieren. Die vorliegende Arbeit ist somit gerade deshalb relevant, weil die

Untersuchung der Romane auch zeigt, wie Migranten und Flüchtenden bereits vor der sogenannten Flüchtlingskrise durch gesellschaftliche, kulturelle und mediale Diskurse eine Identität zugeschrieben wird, die sie definiert, marginalisiert und ihnen die eigene Stimme nimmt. Sie macht zusätzlich deutlich, wie Ängste und Krisenzustände auf Migranten und Flüchtlinge transferiert werden und damit versucht wird, diese zu verschieben. Eine wichtige Rolle spielen dabei institutionelle Strukturen, gesellschaftliche Diskurse und normativen Ideale, die eine Handlungsfreiheit in einer globalen Welt suggerieren, die nicht erreichbar ist. Die Verunsicherung in der Gesellschaft wird in den Romanen sichtbar gemacht – wenn auch zum Teil durch die Hervorhebung deren eigener normativer Tendenzen. Die Texte zeigen dabei aber gleichzeitig auch neo-konservative, marginalisierende und re-kolonialisierende Tendenzen sowie diskursive „Grenzen“ in unserer Gesellschaft auf.

1.1 Transnationalismus – Identität jenseits von Grenzen

Die Diskussion über (nationale) Grenzen ist auch in der gegenwärtigen Literatur- und Kulturwissenschaft prominent und relevant. Hier wurden in den letzten Jahren Nationalliteraturen und kulturelle Grenzen hinterfragt und auf ihren Konstruktionscharakter hin untersucht. Dies zeigt sich nicht nur in Konferenzen, Symposia und auch Publikationen zu den Themen Grenzen und Grenzüberschreitung, sondern auch in den theoretischen Grundlagendebatten zu Post- und Transnationalismus und den daraus hervorgehenden Konzepten und analytischen Ansätzen in den Kultur- und Literaturwissenschaften. In den letzten Jahren haben sich in den Kulturwissenschaften hierbei die Begriffe Transnationalismus oder auch Transkulturalität durchgesetzt, dies sind Ansätze, die Konzepte wie Inter- und Multikulturalität abgelöst haben. Im Gegensatz zum Begriff der Interkulturalität betonen Transkulturalität und -nationalität einen Zwischenzustand, der nicht von zwei binären statischen Nationen und

Kulturen ausgeht, sondern der eine kulturelle Mobilität, eine Flexibilität und einen ständigen Wechsel beschreibt. Transnationale und -kulturelle Identitätsentwürfe zeichnen sich laut dieses Ansatzes durch ihr Dazwischensein, ihre Hybridität und Fluidität aus. Auch diese Begriffe werde ich in der vorliegenden Arbeit noch näher erläutern und hinterfragen, hier sei zunächst noch erwähnt, dass es bei transnationalen Konzepten vor allem auch darum geht, die Vorstellung nationaler Grenzen zu durchbrechen, während der Begriff Transkulturalität zudem den kulturellen Aspekt und kulturelle Mobilität betont. Transkulturalität wird unter anderem auch als Kompetenz gesehen, die durch die Entwicklung eines transkulturellen Bewusstseins gefördert werden kann.⁴ Dieser Ansatz und das Auflösen von Grenzen wurden und werden dann auch auf das Konstrukt der Nationalliteratur und die Auseinandersetzung mit der sogenannten Migrationsliteratur übertragen.

1.2 Migrationsliteratur und deutsche Literatur – Auflösung von Genre­grenzen

In Bezug auf den Umgang mit der sogenannten Migrationsliteratur und der Thematik „Grenzen“ ist gegenwärtig die Abschaffung des Adelbert-von-Chamisso Preises ein bezeichnender Einschnitt. Die Diskussion, die im deutschen Feuilleton über den Preis geführt wird, zeigt zudem auch, dass Literatur und Kultur gesellschaftspolitische Fragen reflektiert; denn die Abschaffung eines Preises und dessen Rolle in der Abgrenzung oder Einschließung von Migrationsliteratur wird in der gegenwärtigen politischen Situation in Deutschland als Anknüpfungspunkt für Integrationsdebatten und Kontroversen über den Umgang mit Migranten herangezogen. So argumentiert zum Beispiel Iris Radisch in der *Zeit*, dass mit der Abschaffung des Preises ein Zeichen dafür gesetzt wird, dass die sogenannte Migrationsliteratur nun als

⁴ Ein Beispiel hier ist der MLA Report von 2007, der besonders zu einem Umdenken im Sprachunterricht geführt hat, in dem transkulturelle Kompetenz, deren Erwerb, Förderung und Anwendung eine große Rolle spielen.

deutsche beziehungsweise als transnationale Literatur gesehen wird. Als einen Beleg dafür führt sie an, dass Autoren „mit Migrationshintergrund“ in den letzten Jahren wichtige „deutsche“ Literaturpreise gewonnen haben⁵ und diese Literatur damit keine spezielle Förderung mehr benötigt. Man kann aber, wie zum Beispiel Ilija Trojanow und José F. A. Oliver, auch argumentieren, dass damit ein wichtiger literarischer Förderpreis verloren geht, der in Zukunft fehlen wird. Das Wegfallen finanzieller und ideeller Unterstützung erschwert oder verwehrt den neu in Deutschland angekommenen Autoren eine schreibende Integration. Bisher ging der Chamisso-Preis an Autoren „mit Migrationshintergrund,“ die in deutscher Sprache schreiben. Er ist gerade deshalb aber auch kritisiert worden, da die Betonung des Migrationshintergrunds der Autoren diese als nicht-deutsche Autoren marginalisiert (Kister) und damit auch die Vorstellung aufrechterhält, dass diese nicht Teil der deutschen Literatur seien. Die Abschaffung des Preises in einer Zeit, in der die Debatte über die „erfolgreiche“ Integration von Migranten, über kulturelle und religiöse Vielfalt sowie nationale Identität in Deutschland in besonders zugespitzter Form geführt wird, wird nun allerdings aus der Perspektive von Literatur und Kultur ebenso kontrovers gesehen wie zuvor seine Existenz (vgl. Kister, „Krude Logik,“ Knut Cordsen u. Cornelia Zetsche). Auch Trojanow und Oliver loben in der *FAZ* zunächst, dass der Preis eine anerkennende und positive Funktion hat und wichtig für die Selbstwahrnehmung Deutschlands als Einwanderungsland ist:

Seit 1985 gibt es hierzulande eine Literaturnobelpreis, die weltweit ihresgleichen sucht: den Adelbert-von-Chamisso-Preis. Gegründet, als Deutschland noch steif darauf beharrte, kein Einwanderungsland zu sein, hat er die Wendungen der Zeitgeschichte begleitet, bis in die Gegenwart, in der

⁵ So zum Beispiel unter vielen anderen Feridun Zaimoglu und Ilija Trojanow, die es auf die Longlist oder ins Finale für den Deutschen Buchpreis geschafft haben – oder Terezia Mora, die diesen 2013 sogar gewann (<http://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/>).

Deutschland sich als führendes Einwanderungsland etabliert. Der Preis bedachte Schreibende, die sich die deutsche Sprache angeeignet haben oder zwischen die kulturellen Stühle fielen (dafür aber erstaunlich aufrecht standen). Die vermeintlich dysfunktionale Multikulturalität wurde gewürdigt, prämiert, gefeiert. (Trojanow u. Oliver)

Gleichzeitig merken Trojanow und Oliver auch an, dass die Abschaffung des Preises für 2017 und vor allem die Begründung ein problematisches Signal in Zeiten aufgeheizter Integrationsdebatten und zunehmender Einwanderung setzen:

In einem Schreiben an die Preisträger wird die Entscheidung damit begründet, der Preis habe „seine ursprüngliche Zielsetzung vollständig erfüllt: Autoren mit Migrationsgeschichte haben heute grundsätzlich die Möglichkeit, jeden in Deutschland existierenden Literaturpreis zu gewinnen.“ Da bleibt einem die Spucke weg. Weil der Literaturbetrieb anfängliche Ressentiments gegen eingewanderte Autorinnen und Autoren abgelegt hat, soll dieses Phänomen nicht mehr beleuchtet werden? Mit anderen Worten: Das Bestreben der Bosch-Stiftung war offenbar von vornherein eher ein diakonisches, die Migrationsliteratur ein Mündel, das es aufzupäppeln galt, und nun, da es wohlgenährt scheint und zu jedem Bankett eingeladen wird, kann es verabschiedet werden. Diese Haltung ist eine paternalistische, also genau das, was Migranten und Geflüchtete auf den Tod nicht ausstehen können. (Trojanow u. Olivier)

Die Autoren kritisieren damit nicht nur eine, in ihren Augen, herablassende Haltung, sondern es klingt auch an, dass durch die Abschaffung des Preises die Botschaft vermittelt wird, dass Migrationsliteratur nun „deutsch genug“ sei. Radisch entgegnet in ihrer Antwort zu Trojanow und Oliver jedoch, dass die Abschaffung des Preises zeitgemäß ist und Entwicklungen in der literarischen Welt richtig einschätzt. Sie bezieht

sich direkt auf die Kritik der beiden zuvor genannten Autoren und stellt – auch mit ironischem Unterton und einem Seitenhieb auf Maxims Billers provokanten Artikel „Letzte Ausfahrt Uckermark“ von 2014 – fest:

Flüchtlings- und Literaturförderung ist nicht dasselbe. Und es passiert nicht alle Tage, dass ein Förderpreis eingestellt wird, weil er sein Ziel erreicht hat: Die deutsche Nationalliteratur hat sich derartig internationalisiert, dass zwischen biodeutscher Literatur und Immigrantenliteratur kein echter Unterschied mehr besteht. Deutsch-bosnische Autoren schreiben inzwischen gut lesbare Romane über die Uckermark, gebürtige Hessen suchen ihr literarisches Glück auf den Philippinen oder am Nordpol. ... Kurzum: Das „Deutsche“ an der deutschen Literatur hat sich verwandelt. (39)

Radisch betont hier also, dass die Abschaffung des Preises ein positives Zeichen ist, da sie den Erfolg der „literarischen Integration,“ aber auch die transnationale Öffnung der Literatur zeigt. Dies lässt jedoch die Frage offen, was genau „deutsch“ an der deutschen Literatur ist.

Auch wenn diese Debatte nach dem Erscheinen der Romane geführt wird, die ich hier untersuche, zeigt sich an diesem Beispiel jedoch besonders gut, wie literarische, kulturelle, gesellschaftliche und politische Diskurse verflochten sind. Es wird zudem deutlich, dass eine Nachricht über die Abschaffung eines Literaturpreises und die dadurch ausgelöste Kontroverse eine repräsentative Funktion in Bezug auf aktuelle (gesellschafts-) politische Diskussionen hat. Auch in Bezug auf die Frage nach der Rolle der sogenannten Migrationsliteratur und deren Platz und Bedeutung sowohl in der deutschen Literatur als auch in einem transnationalen Kontext zeigt die Debatte, dass hier noch Diskussions- und Reflexionsbedarf besteht.

Diese Arbeit wird deshalb zunächst auch auf den literarisch-historischen Kontext und theoretische Auseinandersetzungen mit der sogenannten Migrationsliteratur, interkultureller Literatur und transnationaler Literatur eingehen, um die Romane, die in dieser Arbeit untersucht werden, einordnen zu können. Dabei soll es nicht nur um einen literaturhistorischen Überblick gehen, sondern auch um eine kritische Reflexion theoretischer Konzepte, Analysekriterien und Begriffe, die in der Betrachtung dieser Literatur eine Rolle spielen. Darauf aufbauend soll schließlich auch der Begriff Transnationalismus und dessen Funktion als Kulturnorm kritisch hinterfragt werden. Das Moment der Krise stellt schließlich auch das verbindende Element zum Adoleszenzroman dar, dem Genre, dem die hier behandelten Romane zuzuordnen sind. In dem Kapitel zum Genre des Adoleszenzromans soll es ebenfalls nicht nur um eine Beschreibung der literaturhistorischen Entwicklung der Gattung und um eine Definition dieser gehen, sondern darum, welche Funktion der Fokus auf Adoleszenz im Zusammenhang mit Migration und Transnationalismus hat und inwiefern bei diesem Genre auch präskriptive Elemente vorliegen. Hier geht es vor allem um die Frage nach Identität und Identitätsentwürfen in der Adoleszenz, die primär an der Norm des Erwachsenwerdens gemessen werden, aber auch an dem unscharf konturierten Kulturbegriff der Postadoleszenz, der ebenfalls einen Normcharakter erkennen lässt. In einem weiteren Schritt sollen dann die theoretischen und methodologischen Konzepte dieser Arbeit erläutert werden. Hier geht es ebenfalls um die Frage der Identität und darum, wie basierend auf poststrukturalistischen Konzepten, in denen es kein prädiskursives Subjekt gibt, das a-priori existiert, Identität dar- und hergestellt werden kann. In diesem Zusammenhang sollen Formen der narrativen, performativen und situativen Identitätskonstruktion sowie die damit verbundenen Strategien der Mimikry und Maskerade aufgezeigt werden, die dann auch die Grundlage für die methodologische

Herangehensweise dieser Arbeit bilden und zur Analyse der Verbindung zwischen Adoleszenz, Trauma und Migration in den zu untersuchenden Romanen herangezogen werden.

Alina Bronskys *Scherbenpark* von 2008, Steven Uhlys *Adams Fuge* von 2011 und Martin Horváths *Mohr im Hemd oder wie ich auszog, die Welt zu retten*⁶ von 2012 sind Romane, die vor der sogenannten Flüchtlingskrise erscheinen, auf die ich zuvor Bezug genommen habe. Sie wurden jedoch nicht nur alle nach dem 11. September 2001 publiziert, sondern auch in Zeiten der globalen Finanz- und Klimakrisen. Die Texte reflektieren damit immer auch implizit die Folgen des Neoliberalismus und die Herausforderungen und innergesellschaftlichen Veränderungen, die durch globalisierte Wirtschaftsstrukturen in einzelnen Ländern ausgelöst werden. Besonders die Problematik von Integration und Migration und die Thematik Flucht, ebenso wie die Diskussion über Migranten als „die Anderen,“ sind zudem genauso wenig neue Phänomene wie der polemische Umgang mit diesen – so erscheint Uhlys Roman ein Jahr nach Sarrazins *Deutschland schafft sich ab* (2010) und wird in der Literaturkritik als Antwort auf Sarrazins Thesen gesehen (Freuler). Die Texte setzen sich zudem mit Konzepten von Bildungs- und Leitkultur, mit Integration sowie mit Flucht, Verfolgung und Trauma auseinander und zeigen dabei Figuren und deren Lebenswürfe, die sich an transnationalen Identitätskonzepten orientieren.

Die übergreifende These dieser Arbeit ist, wie oben genannt, dass das Konzept des Transnationalen in Form einer neuen Kulturnorm eine gesellschaftliche Krise überdeckt, die durch die zunehmende Globalisierung und die damit verbundenen Unsicherheiten ausgelöst oder verstärkt wird. Transnationalismus propagiert als eine Art Gegenentwurf zum teilweise negativ konnotierten Konzept der Globalisierung eine

⁶ Im Folgenden wird für den Roman der Kurztitel *Mohr im Hemd* verwendet.

gewisse Form von *agency*, die auf Mobilität, Fluidität und kultureller Flexibilität basiert. Damit meine ich ein Konzept von Handlungsfreiheit und Selbstbestimmung, das dem Individuum die Vorstellung Sicherheit und Autonomie zugesteht, während offene Grenzen derzeit eine Freiheit zu symbolisieren scheinen, die die Menschen zunehmend als Bedrohung empfinden (Schäfer). Diese fördert Ängste, die ihren Ursprung, in der Furcht vor Terrorismus sowie vor sozialer Ungerechtigkeit durch die Globalisierung haben und die nun gegenwärtig durch die sogenannte Flüchtlingskrise und deren mediale Präsenz verstärkt werden. Theoretische Ansätze, die sich mit der Rolle und Funktion der Prekarisierung als „Verunsicherung und Gefährdung“ beschäftigen (Lorey 13), zeigen, wie Unsicherheit auch instrumentalisiert wird – „to justify a defensive, self-protectionist response, involving a closing-down of borders, violence towards others and the production of a flexible discourse of othering“ (McCormack u. Slmenniemi 4).

Die Texte, die in dieser Arbeit untersucht werden, betonen bereits vor den Entwicklungen in den Jahren 2015 und 2016 das Gefühl von Unsicherheit und Krise, Kontrollverlust und die Frage nach der Autorität über die eigene Identität in einem transnationalen Kontext. Sie verbinden die Darstellung transnationaler Lebens- und Identitätsentwürfe mit den Themen Migration, Adoleszenz – und Trauma. Adoleszenz und besonders Postadoleszenz sind, wie ich zeigen werde, nicht nur ebenfalls kulturelle und gesellschaftliche Konstrukte, die einen Zustand andauernder Krise beschreiben, sondern konnotieren gleichzeitig – wie auch das Konzept des Transnationalismus – eine gewisse Mobilität und Flexibilität, die dem andauernden Zwischenzustand der Phase der Adoleszenz inhärent ist. In den Texten werden somit Migration und Adoleszenz als andauernde Krisenzustände verbunden und parallelisiert und Trauma in Migrationserfahrung eingeschrieben. Trauma fungiert in diesem Zusammenhang als Textfunktion, um die überdeckte gesellschaftliche Verunsicherung auf eine individuelle

Krise und damit auch wieder auf Migration und den Migranten zu transferieren. Die Romane zeigen zudem, dass die Protagonisten daran scheitern, Handlungsfreiräume für sich zu schaffen, da ihnen durch die Darstellung ihrer Traumatisierung eine bestimmte Subjektivität zugeschrieben wird, die den Fokus auf deren individuelle Krisenzustände lenkt. Die Texte legen aber auch offen, dass gerade dieser Verschiebungsversuch zeigt, dass das Ideal der Handlungsfreiheit, das uns suggeriert wird, innerhalb diskursiver und institutioneller Machtdiskurse für niemanden erreichbar ist, da es eine Autonomie und eine Subjektivität voraussetzt, die nicht prädiskursiv existieren kann. Das Spannungsfeld zwischen dem Wunsch nach Handlungsfreiräumen auf der einen und der Angst vor Globalisierungsprozessen auf der anderen Seite zeigt sich in den gegenwärtigen Entwicklungen, in denen die gesellschaftliche Unsicherheit, die durch das Ideal des transnationalen Weltbürgers überdeckt werden soll, in den oben genannten populistischen und fremdenfeindlichen Diskursen ihren Ausdruck findet. Die emotional aufgeladene Kontroverse über die sogenannte Flüchtlingskrise ist damit eine Reaktion auf das Gefühl von Unsicherheit oder Ausdruck einer verstärkten Verunsicherung in der Gesellschaft.

In der Textinterpretation selbst soll deshalb in einem ersten Schritt gezeigt werden, wie die Protagonisten auf Strategien der Mimikry und Maskerade zurückgreifen, um transnationale Identitätskonzepte zu entwerfen und diese durch narrative, performative und situative Akte zu konstituieren und zu bestätigen. Dabei geht es für die Protagonisten auch immer darum, (wieder) Autorität und Kontrolle über die eigene Geschichte zu erlangen. Auf einer weiteren Ebene soll dann erläutert werden, dass – und wie – diese Identitätsentwürfe untergraben werden. Dies geschieht auf der Handlungsebene durch die Darstellung und vor allem auch durch die explizite Betonung der Traumatisierung der Protagonisten, und auf der narrativ-strukturellen Ebene durch

die Exponierung der Unzuverlässigkeit der Erzähler. Durch diesen Effekt werden die Charaktere auf der Handlungsebene marginalisiert und ihre teilweise subversiven Identitätsentwürfe unterlaufen. Auf einer weiteren Ebene wird jedoch oft auch die normative und präskriptive Funktion der Texte selbst offengelegt, da in den Texten implizit ein gewisses Wertesystem transportiert wird, das die kritische Stimme der Protagonisten untergräbt.

Damit wird in den Romanen aber auch die in der Gesellschaft verankerte Unsicherheit aufgezeigt und Mechanismen einer institutionellen und diskursiven Prekarisierung hervorgehoben, durch die bestimmte Gruppen „als weniger schützenswert“ oder sogar als Gefahr stilisiert werden (Lorey 37), für die das Ideal von Handlungsfreiheit dann unerreichbar scheint. Es wird in den Texten aber auch die Frage aufgeworfen, ob transnationale Identitätsentwürfe und *agency* überhaupt möglich sind. Das Spiel mit der strategisch-subversiven Mimikry und Maskerade der Protagonisten zeigt jedoch auf einer weiteren Ebene, dass diese ein Ideal transnationaler Handlungsfreiheit imitieren, das es nicht gibt – und das für niemanden erreichbar ist. Handlungsfreiräume unabhängig von diskursiven Strukturen sind nicht möglich und der subversive Zwischenzustand, der mit Transnationalismus, Migration und Adoleszenz in Verbindung gebracht wird, ist ebenfalls ein Konstrukt.

2. Literaturhistorischer Forschungskontext I: Konzeptionelle und theoretische Ansätze zur Darstellung von Migrationserfahrung in deutschsprachiger Literatur

Wie zu Beginn dargelegt, soll diese Arbeit zeigen, dass der Begriff und das Konzept des Transnationalen zwar einen produktiven Zugang zu Texten bieten, die zuvor unter den stärker autor-orientierten Kategorien wie Migrationsliteratur, interkultureller Literatur oder multikultureller Literatur subsumiert wurden. Jedoch soll auch deutlich gemacht werden, dass dieser Begriff die Tendenz aufweist, durch seine Verwendung eine neue Kulturnorm zu etablieren. Um dies zu erläutern, ist es wichtig, aktuelle Entwicklungen in Bezug auf theoretische Ansätze und methodische Herangehensweisen in der Betrachtung deutschsprachiger Literatur über Migrationserfahrung literaturhistorisch nachzuvollziehen. Darauf aufbauend können dann die aus den jeweiligen theoretischen Konzepten resultierenden Gattungsbestimmungen hinterfragt werden.⁷ In diesem Kapitel geht es auch um die Einbettung dieser Arbeit in den allgemeinen Forschungskontext zu den Themenkomplexen Migrationsliteratur und transnationale Literatur, um dann darlegen zu können, welchen weiterführenden Beitrag diese Arbeit zur aktuellen Forschung leistet. Deshalb werde ich zunächst einen Überblick über die Veränderungen in Bezug auf die Beschreibung und den Umgang mit der sogenannten Migrationsliteratur geben und den Begriff anhand bestehender Forschung kritisch reflektieren. Danach werde ich die Stärken und Schwächen der theoretischen Konzepte aufzeigen, die versuchen, bestehende Kategorisierungen zu hinterfragen und neue Ansätze in Bezug auf die sogenannte Migrationsliteratur zu etablieren. Die Forschungsliteratur zu dieser Thematik ist sehr extensiv, da Wissenschaftler sich seit den Anfängen der sogenannten Gastarbeiterliteratur sowohl mit der Definition und der

⁷ Der Forschungskontext zu den Primärtexten sowie spezifische analytische und theoretische Konzepte, die für die Interpretation der einzelnen Texte relevant sind, werden in den Interpretationskapiteln gesondert angeführt, diskutiert und reflektiert.

theoretischen Betrachtung von Texten zum Thema Migration beschäftigen als auch mit deren Rolle und Position innerhalb der deutschsprachigen Literatur. Diese Arbeit konzentriert sich auf drei deutschsprachige Gegenwartsromane, die Themen wie Migration, Flucht, Identität und Hybridität aufgreifen. Um deren Bedeutung für und in den Texten erfassen zu können, werde ich anhand einiger exemplarischer und wegweisender wissenschaftlicher Arbeiten und einigen Schlüsselkonzepten und -begriffen herausstellen, wie sich die Herangehensweise an die sogenannte Migrationsliteratur in den letzten zwanzig Jahren verändert hat.

In einem ersten Schritt werden Begriffsklärungen und die Kritik an bisherigen Kategorisierungsversuchen von sogenannter Migrationsliteratur im Vordergrund stehen. Danach soll der Einfluss der Postkolonialen Theorie erläutert und dabei besonders auf die Schlüsselbegriffe „Dritter Ort“, „Hybridität“ und „Mimikry“ eingegangen werden, da dies Termini sind, die auch die germanistische Forschung verwendet. Sie werden in der Untersuchung von Texten zur Migrationsthematik häufig als Analyse Kriterien herangezogen, aber dabei oft unreflektiert verwendet und nicht präzise definiert. Von Relevanz für die Interpretation von Texten zum Thema Migration ist außerdem das Spannungsfeld zwischen nationaler Identität einerseits und Migrations- und Globalisierungsprozessen andererseits, denn dieses führt vor allem in Bezug auf Erinnerungskultur zu Verschiebungsprozessen in der kollektiven Erinnerung. Dies ist ein Effekt, der im *Turkish Turn* und *Eastern Turn* aufgegriffen wird, und der auch andere theoretische Neukonzeptionierungen, die in den letzten Jahren den literatur- und kulturwissenschaftlichen Blick auf deutschsprachige Texte über Migration geprägt und verändert haben, beeinflusst. Zum Schluss dieses Kapitels soll schließlich der Begriff des Transnationalismus erläutert werden, der neben der „neuen Weltliteratur“ eines der aktuellen Konzepte dargestellt, mit dem in der Literatur- und Kulturwissenschaft binäre

Strukturen und autor-orientierte Kategorisierungen aufgebrochen werden sollen. Transnationalismus wird dabei jedoch nicht nur zu einem positiven, erstrebenswerten Lebensstil stilisiert, sondern auch eine Norm in Bezug auf Identitätsbildung und -findung. Die Texte, die diese Arbeit untersucht, weisen in ihrer Auseinandersetzung mit der Idee des Transnationalismus und dessen Implikationen verschiedene Schwerpunkte auf, die dann auch in den individuellen Kapiteln herausgehoben werden.

2.1 Migrationsliteratur – Begriffsklärung, Kritik und kritische Reflexion einer Gattungsbeschreibung

Der Begriff Migrationsliteratur, der als Gattungsbeschreibung auch in aktuellen literaturwissenschaftlichen Arbeiten immer noch verwendet wird, wird in den letzten Jahren in der Forschung zunehmend kritisch gesehen. Als in der ersten Phase der deutsch-türkischen Migrationsliteratur (1970er bis 1980er Jahre)⁸ Autoren über ihre Erfahrungen mit Migration, Identitätskrisen und Fremdheitserfahrung schreiben (Ezli 61), wird diese Literatur als Minderheitenliteratur innerhalb einer dominanten deutschen Literatur gesehen – wobei schon allein diese Dichotomie ein heuristisches Prinzip ist. Zudem orientiert sich die Forschung hierbei auch meist an der türkisch-deutschen Literatur, wodurch andere Gruppen marginalisiert werden. Dies ist ein Aspekt, der sich auch in gegenwärtigen Auseinandersetzungen mit Genreddefinitionen und Gattungsbezeichnungen wiederfinden lässt. Der Begriff Migrationsliteratur ist nicht allein deshalb in der aktuellen Forschung sehr umstritten (Hoff 7, Dörr, „Deutschsprachige Migrantenliteratur“ 17-8, Dürbeck, „Postkoloniale Studien“ 52-3). Er weist zudem nicht nur eine begriffliche und thematische Unschärfe auf und

⁸ Auf die Begriffe „Gastarbeiterliteratur“, „Migranten- und Ausländerliteratur“ wird diese Arbeit nicht näher eingehen, da sie die Tendenzen in der Gegenwartsliteratur und in der aktuellen Germanistik nicht mehr adäquat beschreiben und aufgrund ihrer marginalisierenden Funktion bereits kritisiert und abgelöst werden (u.v.a. Heidi Rösch, „Migrationsliteratur im Interkulturellen Diskurs“ 1998).

homogenisiert Migrationserfahrung und -literatur als solche, sondern produziert auch eine binäre Opposition zwischen Nationalliteratur(en) und Migrationsliteratur. Durch Preise wie den prestigeträchtigen Adelbert-von-Chamisso-Preis (Ackermann 47-8, Esselborn, „Chamisso“ 320-1) wird – beziehungsweise wurde – die sogenannte Migrationsliteratur zwar gefördert, aber zur selben Zeit auch weiterhin betont, dass sie sich von deutscher Literatur unterscheidet.⁹ Damit wurden unter anderem Strukturen erhalten und re-affirmiert, die eine Dichotomie zwischen einer dominanten Nationalliteratur und einer Minderheitenliteratur aufrechterhalten. Als der Ingeborg-Bachmann-Preis 1991 an Emine Sevgi Özdamar vergeben wird, leitet dies einen „Paradigmenwechsel“ ein (Hielscher 196). Die sogenannte Migrationsliteratur gewinnt an Popularität und rückt ins Zentrum des literaturkritischen Interesses. Dies geschieht vor allem deshalb, weil, wie zum Beispiel Maxim Biller kritisiert, in dieser Zeit nur wenige innovative Romane im deutschsprachigen Raum erscheinen, deutschsprachige Prosatexte immer wieder den Holocaust aufarbeiten und in diesem thematischen Modus verharren (Biller, „Uckermark“). In den späten Neunzigern werden Texte von Autoren „mit Migrationshintergrund“ zu Bestsellern, die Lesungen und Auftritte von Autoren wie Feridun Zaimoglu und Wladimir Kaminer zu „Pop-Ereignissen“ (Hielscher 198) und die sogenannte Migrationsliteratur zu einem Marketingschwerpunkt in den Verlagen (Dörr, „Deutschsprachige Migrantenliteratur“ 19). Die Texte erfreuen sich auch deshalb großer Beliebtheit bei den Lesern, da sie ihnen Zugang zu „exotischen“ und „fremden“ Welten zu bieten scheinen. Dies führt aus inhaltlicher Sicht nicht nur oft zu einer Re-Affirmation von Stereotypen und Exotismen in populärkultureller Literatur (Göttsche, „Exotismus“ 162-63), sondern auch zu einer Rückverschiebung von text- zu autor-orientierten

⁹ Auf die Abschaffung des Literaturpreises und der damit ausgelösten Kontroverse habe ich bereits im einleitenden Kapitel Bezug genommen.

Kategorisierungen der Texte. Die Biographie der Autoren rückt wieder in den Vordergrund und die Authentizität der erzählten Welten sowie der dargestellten Migrationserfahrung wird zum Bewertungskriterium für die literarische Qualität der Texte.

Literaturwissenschaftliche Diskussionen zum Begriff Migrationsliteratur gehen auf diese Entwicklungen ein und stellen bereits ab 2000 in Forschungsansätzen zu dieser Thematik die verwendete Terminologie und bestehende Kategorisierungen infrage. In diesem Zusammenhang möchte ich die Ausgabe *Literatur und Migration* der Reihe *Text und Kritik* (2006), den Band *Literatur der Migration* (2008) und *Von der nationalen zur internationalen Germanistik* (2009) hervorheben, auf die ich mich im Folgenden beziehen werde. In ihren Beiträgen setzen sich die Autoren bereits kritisch mit Konzepten auseinander, die auch in dieser Arbeit noch weiter hinterfragt werden.

2.2 Von der interkulturellen zur Weltliteratur – eine kritische Reflexion bisheriger Kategorisierungsversuche von Texten über Themen rund um Migration¹⁰

Nachdem die Schwächen und die Problematik des Begriffs Migrationsliteratur im literaturwissenschaftlichen Diskurs ausführlich diskutiert worden sind, etablieren sich zunächst verschiedene andere Kategorisierungsversuche und Genrebezeichnungen. Der Begriff der interkulturellen Literatur setzt sich laut Helmut Schmitz in den 1990er Jahren in Reaktion auf die Veränderung in der literarischen Landschaft durch Autoren durch, die der sogenannten „zweiten Generation“ der Einwanderer in Deutschland angehören (8).

¹⁰ An dieser Stelle möchte ich auch explizit darauf hinweisen, dass sich viele dieser Begriffe zur Kategorisierung von Literatur, die sich mit Themen rund um Migration beschäftigen, also theoretische Konzepte, Analysemethoden, sowie Neuausrichtungen der Wissenschaft selbst (zum Beispiel interkulturelle Literaturwissenschaft, interkulturelle Germanistik) parallel entwickeln, sich aufeinander beziehen und sich überschneiden. Deshalb beansprucht diese Arbeit nicht, eine Chronologie zu entwerfen (die ihrerseits auch ein Konstrukt wäre), sondern Tendenzen aufzuzeigen, die aus der Perspektive der Textanalyse relevant erscheinen, und Schlüsselbegriffe zu erläutern, die in der Interpretation der Texte gebraucht werden.

Carmine Chiellino stellt in seinem Handbuch *Interkulturelle Literatur in Deutschland* (2000) ausführlich die literarischen Phasen von der Gastarbeiterliteratur zwischen 1955 und 1973 (2) bis hin zu den Neunziger Jahren dar (142). Er geht dabei nicht nur auf Entwicklungen der deutsch-türkischen Literatur ein, sondern widmet sich unter anderem auch russischen Immigranten (166), afrikanischen Autoren (248), und rumänisch-deutscher Literatur (177). Chiellino thematisiert auch die Veränderungen in der Filmindustrie (330-1), und beschreibt Homogenisierungs- und Ausgrenzungsprozesse in multikulturellen Gesellschaften (370-4). Er merkt auch an, dass, obwohl Migration in einer globalisierten Welt eine gewisse Normalität darstellt (380), „bei dem Ringen um die endgültige Bezeichnung dieser Literatur ... dagegen mit Vorliebe auf der kulturellen Herkunft der Autor/innen beharrt [wurde]“ (391) und damit weiterhin Differenz als ausschlaggebendes Kriterium betont wird. Chiellinos Handbuch wird von Esselborn scharf kritisiert („Deutschsprachige Minderheitenliteratur“ 12), der dessen „Einseitigkeiten, Unvollständigkeit und mangelnde Aktualität“ angreift (12). Esselborn selbst geht jedoch nicht primär auf Genrebezeichnungen, sondern auf andere Entwicklungen in der Forschung zur Gegenwartsliteratur ein, und betont, dass das neue Forschungsparadigma „Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft“ (15) auf viele interdisziplinäre, mit dem Poststrukturalismus verbundene Methoden zurückgreifen kann, welche neue, wichtige Zugänge zur Gegenwartsliteratur ermöglichen (15). Damit argumentieren beide, einmal auf der Ebene der Gattungsbezeichnung und einmal auf der Ebene des wissenschaftlichen Forschungsansatzes, für einen stärkeren Fokus auf interkulturelle Aspekte in Literatur und Forschung. Doch um zu verstehen, warum der Begriff der interkulturellen Literatur auf der einen Seite zwar produktiv ist, er aber auf der anderen Seite dennoch eine gewisse Dichotomie erzeugt und nicht weit genug greift,

ist es zunächst wichtig auszuführen, wie der Begriff „interkulturell“ in der Forschung verwendet wird.

Laut Michael Hofmann, der sich in seinem Band *Interkulturelle Germanistik* (2006)¹¹ mit verschiedenen Bereichen und Konzepten zu dieser Thematik und auch mit deren Verbindungen mit der postkolonialen Theorie auseinandersetzt, wird eine Situation oder Interaktion dann als interkulturell charakterisiert, wenn sich Menschen

nicht durch die vermeintlich objektiv bestehenden kulturellen Unterschiede zwischen der „Herkunftskultur“ und der „Mehrheitskultur“ ... definieren, [sondern diese] vielmehr dadurch gekennzeichnet [ist], dass die genannten Personen einen „dritten Raum“¹² besetzen, in dem sie für die relevante Differenz zwischen deutscher und türkischer Kultur¹³ bestimmen und eine hybride Identität ausbilden, die sich eindeutiger Zuschreibung verweigert. (13)

Hofmann bezieht sich hier auf die Idee eines Zwischenraums, in dem ein produktiver interkultureller Austausch erfolgen soll. Darauf aufbauend stellt interkulturelle Literatur, die diese Interaktionen, Situationen und Prozesse literarisch verarbeitet, auch eine „Herausforderung an Konzepte homogener nationaler Identitäten“ dar (Schmitz 8), indem sie Prozesse der Globalisierung, Multikulturalität und Hybridität reflektiert und,

¹¹ In diesem Kapitel geht es zunächst um die Bezeichnung literarischer Werke und um verschiedene Definitionsansätze. Im Folgekapitel stehen dann wieder theoretische, interpretatorische und methodologische Konzepte im Vordergrund, bevor ich noch einmal auf neue Bezeichnungen für Migrationsliteratur eingehen werde, die durch diese *Turns* beeinflusst und inspiriert wurden. In Bezug auf die Wissenschaft, die sich mit dieser Literatur befasst, ist es auch wichtig, hier zwischen den verschiedenen Verwendungen des Begriff Interkulturalität zu unterscheiden, „denn wie ... interkulturelle Interpretationen von (post)kolonialen Romanen zeigen, wird hier interkulturelle Literaturwissenschaft im Rahmen der Germanistik als Erschließung (deutschsprachiger?) Texte für deutsche Leser verstanden (und nicht deutscher Literatur für Nichtdeutsche wie etwa in der interkulturellen Germanistik)“ (Esselborn, „Neue Zugänge“ 54).

¹² Den Begriff des „Dritten Raums“ oder Orts werde ich in einem späteren Kapitel noch einmal aufgreifen und dessen Definitionen, Konnotation und Implikationen näher erläutern.

¹³ Bei Hofmann stehen vor allem „interkulturelle Aspekte der deutschen Literaturgeschichte“ (69) und die Anwendung von Konzepten aus der postkolonialen Theorie und „Perspektiven einer postkolonialen Literaturgeschichte“ (148) im Vordergrund. Als Beispiel im deutschsprachigen Kontext wird nur die deutsch-türkische Literatur herangezogen (195-226).

laut Helmut Schmitz, „die Festschreibung von Fremdheit unterläuft“ (8). Literatur wird als interkulturell definiert, wenn sie sich mit Themen des kulturellen Austauschs und dem Aufweichen von Grenzen beschäftigt.

Innerhalb dieser interkulturellen Literatur scheint im deutschsprachigen Raum die deutsch-türkische Literatur jedoch fast schon hegemonial zu sein, was den Begriff genauso einengt, wie der Fokus auf nicht-deutsche Autoren, welcher Autoren ohne Migrationshintergrund, die sich interkulturellen Themen widmen, ausschließt. Dies kann darüber hinaus auch zu „eine[r] erneute[n] ... Stereotypisierung literarischer Phänomene“ führen (Schmitz 10). Auch Sandra Vlasta kritisiert den Begriff Interkulturalität aufgrund seiner Binarität: „[I]t also stems from the epistemological framework of national cultures, where cultures are seen as separate, well-defined, and self-referential entities“ (16). Zudem argumentiert Vlasta in *Contemporary Migration Literature in German and English* (2015), dass die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Texten der sogenannten Migrationsliteratur oder interkulturellen Literatur sich wieder stärker an thematischen Aspekten orientieren und sich weniger auf die Biographien der Autoren fokussieren sollte (4). Vlasta verfolgt deshalb einen komparatistischen Ansatz, indem sie „similarities, variations and differences of the themes and motifs in migration literature“ (5) in deutsch- und englischsprachiger Literatur vergleicht. Auch wenn Vlasta durch diesen Ansatz den Fokus auf thematische Aspekte legt und durch die Einbeziehung aktueller Ansätze nationale Grenzen und Binaritäten aufbrechen will, fokussiert sich ihre vergleichende Analyse der Texte – neben den Themen Sprache und Essen – dennoch sehr auf Identitätskonstruktionen, die auch auf der Dichotomie zwischen Herkunftsland und der neuen Heimat basieren.

Grundsätzlich stellt Esselborn in Bezug auf die Herangehensweise an interkulturelle Literatur schon 2009 zu Recht fest, dass die Veränderungen in der

Literatur konsequenterweise auch zu einer Umorientierung der Literaturwissenschaft führen (müssen), um die Komplexität dieser Literatur zu erfassen:

Die interkulturelle Literaturwissenschaft, von Beginn an kulturwissenschaftlich und interdisziplinär orientiert, stellt vor allem die unterschiedlichen Formen literarischer Inszenierung von Fremdheit, von Formen und Konflikten der Kulturenbegegnung ins Zentrum und entsprechend kultureflexive Gattungen wie Reise-, Kolonial-, Exil- und Migrationsliteratur. Es geht dabei um kulturelle Selbst- und Fremdzuschreibungen und Differenzkonstruktionen in literarischen Texten, um Alteritätsforschung und Xenologie, um kulturspezifische Vermittlungs- und Rezeptionsprobleme und eine interkulturelle Hermeneutik, um Stereotypenforschung und Imagologie, um Kolonialismus-, Rassismus- oder Genderforschung. Interkulturalität meint in der interkulturellen Literaturforschung nicht Austausch von je kulturell Eigenem, sondern zielt auf ein intermediäres Feld, das sich im Austausch der Kulturen als Gebiet wechselseitiger Differenzerfahrung wie zugleich Identifikationsmöglichkeiten herausbildet. („Neue Zugänge“ 57)

Interkulturelle Literaturwissenschaft soll damit für Esselborn auch in ihrem Forschungsfeld eine Art Zwischenraum darstellen. Schmitz kritisiert jedoch die literaturwissenschaftliche Betrachtung interkultureller Literatur und beanstandet besonders, dass in diesem Zusammenhang Konzepte des Postkolonialismus, wie auch die bei Hofmann verwendeten Begriffe „Dritter Ort“ und „Hybridität“, oft unkritisch auf die deutschsprachige Literatur übertragen werden. Zudem impliziert der Begriff

Interkulturalität für ihn eine „Symmetrie und Gleichberechtigung zwischen Kulturen“ (10) und schafft dadurch neue „normative Modelle“ (11).¹⁴

Neben der Bezeichnung interkulturelle Literatur wurden in den letzten Jahren auch andere Begriffe und Beschreibungen verwendet, um eine Literatur zu definieren, die nationale Grenzen aufzulösen versucht. So sieht Arianna Dagnino in *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility* (2015) Transkulturalität als einen Begriff, der das kreative Potenzial, das durch Mobilität und „cultural dislocation“ (1) freigesetzt wird, am besten beschreibt. Sie verwendet auch den Begriff

„transpatriation“ (rather than dispatriation) in order to emphasize the importance of moving beyond (physically and imaginatively) one’s own culture, as well as overcoming – or, better „unlearning“ – ways of identity formation, which rely too heavily on ethnicity, nationality, geographical or cultural locus, or religious affiliation. (4)

Dagnino argumentiert wie Vlasta für eine komparatistische Herangehensweise oder für einen „transcultural comparativism“ (6), wie sie ihren Ansatz selbst definiert, um die Dynamik und Prozesshaftigkeit von Kultur zu erfassen und Binaritäten bei der Betrachtung von Literatur aufzubrechen. Jedoch hält sie an der Frage nach der Identität und der (trans-)kulturellen Zugehörigkeit der Autoren fest und folgt damit wieder einer autor-orientierten Definition von Literatur, die beim Begriff der sogenannten Migrationsliteratur schon kritisiert wurde. Der Rückbezug auf die Idee einer Weltliteratur, die unter anderem schon auf Johann Wolfgang von Goethe zurückgeht (Rösch 100-2), ist ein weiterer von der Komparatistik beeinflusster Ansatz. Weltliteratur soll eine Kategorie sein, die sowohl inklusiv als auch spezifisch genug ist, um eine

¹⁴ Darüber hinaus weist Esselborn auch darauf hin, dass Betrachtungsweisen von In- und Auslandsgermanistik gegensätzlich sein können und nicht immer automatisch übertragbar sind (55).

Literatur unter diesem Sammelbegriff zu vereinen, die sich mit Globalisierung, Migration und Mobilität in all ihren Formen und Facetten beschäftigt.

Heidi Rösch argumentiert in „Migrationsliteratur als Neue Weltliteratur“ (2004), wie auch andere, bereits genannte Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen, dass Begriffe wie Migrationsliteratur nicht weit genug greifen (90). Für sie ist dagegen Goethes Konzept von Weltliteratur (100-2) „heute noch aktuell, weil es auf den literarischen und kulturellen Austausch zwischen Nationen verweist, das weltweite gesellschaftliche Zusammenwirken einfordert [und] die Utopie einer inter-nationalen Toleranz anstrebt“ (102). Rösch sieht jedoch die bisherige eurozentrische Prägung des Begriffs kritisch (102-3). Ihr geht es vielmehr um einen „offenen Literaturbegriff“ (104) und eine Auffassung von Weltliteratur, die „nicht nur den Blick auf andere (National-)Literaturen“ (105) und deren Verbindungen und Beziehungen untereinander lenkt, sondern dadurch „auch die Überwindung von Nationalliteratur und die Schaffung einer weltweiten Literatur [bedingt]“ (105). Sie kommt allerdings zu dem Schluss, dass für sie die Genrebezeichnung interkulturelle Literatur (97) „[z]ukunftsweisender als der Begriff der Weltliteratur ist“ (108). In ihrer Definition von Weltliteratur argumentiert sie zwar für Vielfalt und gegen die Vorstellung, dass „nur Texte ‚großer‘ europäischer Völker und Sprachen ... zur Weltliteratur [gehörten]“ (104), jedoch bleiben binäre Strukturen und die Abgrenzung zwischen Nationalliteraturen in dieser Definition noch weitestgehend erhalten.

Elke Sturm-Trigonakis führt in *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur* (2013) mit der neuen Weltliteratur einen Terminus ein, der den Begriff der transnationalen Literatur, den auch diese Arbeit verwendet, noch stärker erweitert. In ihrer Neukonzeptionierung von Weltliteratur stützt sich Sturm-Trigonakis auf zwei Systeme: das theoretische Konzept der komparativen Kulturwissenschaften und Goethes

Idee der Weltliteratur (1). Sie präferiert zudem den Begriff der „hybrid literature“ (1), um Texte zu beschreiben, die nicht unter Kategorien von Nationalliteratur subsumiert werden können. Sturm-Trigonakis stellt sich zwar auch die Frage, ob ein Rückbezug auf Goethes Konzept hilfreich ist (4), sie kommt aber zu dem Schluss, dass der „zeitgeist [sic]“ (4) vieler Texte in der globalisierten Welt durchaus denen der Goethezeit ähneln. Hier bezieht sie sich vor allem auf das Gefühl einer Umbruchsstimmung in dieser Zeit und auf die Forderung nach der Aufweichung von nationalen Grenzen (als Gegenkonzept zur Romantik) (4-5). Die Bezeichnung neue Weltliteratur verweist durch den Zusatz „neu“ auf den gegenwärtigen Kontext und die Funktion der Literatur in diesem: „[L]iterary texts are considered as a subset of a discourse of cultural practices, which on the one hand are influenced by the phenomena of globalization such as global marketing strategies or media presence, but on the other hand generate globalization precisely through their hybridity“ (5). In „Contemporary German-based Hybrid Texts as a New World Literature“ (2014) charakterisiert Sturm-Trigonakis Literatur zudem als „social space“ (177), der Gruppenidentitäten und Gemeinschaften unterstützt und/oder sogar schafft (177) und stellt damit noch einmal die diskursive und soziale Funktion von Literatur heraus.¹⁵ Da für sie – ähnlich wie bei Rösch – bisherige Kategorien für die Vielfalt literarischer Auseinandersetzungen mit Migration und Globalisierung nicht weit genug greifen oder die richtigen Analyse Kriterien für Texte liefern (185), sieht sie das Konzept der neuen Weltliteratur als produktiven Zugang und zutreffende Kategorie an. Für Sturm-Trigonakis fallen alle Texte, die „globalized living conditions through the dynamic between globalization/transnationalism and regionalism/localism“ behandeln

¹⁵ Sturm-Trigonakis weist auch darauf hin, dass sogenannte Nationalliteraturen in Deutschland, Österreich und der Schweiz unterschiedliche Funktionen haben (183), da die Länder aufgrund ihrer Vergangenheit unterschiedliche Strategien in Bezug auf nationale und kulturelle Identität aufweisen. Sie geht in diesem Artikel besonders auf das Spannungsfeld zwischen der Kategorie „deutschsprachige Literatur“ und dem Konzept der Weltliteratur ein. Diesen Aspekt werde ich in einem späteren Kapitel noch einmal gesondert aufgreifen.

(186) und die Mobilität und Flexibilität von Individuen und Gruppen in dieser Welt thematisieren, unter diese Kategorie der neuen Weltliteratur (186-7). Sturm-Trigonakis grenzt sich damit klar von der Idee einer nationalen Literatur ab (189), weist die Begriffe Migrationsliteratur und interkulturelle Literatur als binäre Konzepte zurück, die hegemoniale Strukturen schaffen oder bestärken (189). Stattdessen betont sie Schnittmengen mit einer „Literatur der Globalisierung“ (189) und der postkolonialen Literatur. Für Sturm-Trigonakis ist die komparative Kulturwissenschaft

the only system with a horizon wide enough to function as an umbrella for the dialogue between different cultural practices under hierarchical symmetrical circumstances, because it offers a theoretical and a methodological framework consisting of a non-Eurocentric, holistic approach NWL [New World Literature] as a cognitive model and an analytical toolbox signifies an application of the principles of comparative cultural studies because of its focus on culture, which includes non-canonical literature Tantamount to comparative cultural studies, the NWL has proven its utility with regard to contemporary hybrid texts focusing on globalization processes of the twenty-first centuries („Hybrid Texts“ 190)

Damit umfasst das Konzept der neuen Weltliteratur zwar eine große Bandbreite an Literatur und bricht Binaritäten auf, lässt aber außer Acht, dass Texte die in bestimmten Ländern publiziert werden, auch einen spezifischen – oft auch historisch geprägten – soziokulturellen Kontext haben. Dies trifft auch auf die Texte zu, die in dieser Arbeit im Vordergrund stehen, da sie unter anderem deutsche Erinnerungskultur, bildungsbürgerliche Diskursen und, bei *Mohr im Hemd* speziell österreichische, Vergangenheitsdiskurse thematisieren.

So setzt sich auch Esselborn in „Neue Zugänge zur inter/transkulturellen deutschsprachigen Literatur“ zunächst noch einmal mit verschiedenen neuen Begriffen für die sogenannte Migrationsliteratur auseinander und betont dabei, dass bei der neuen Weltliteratur der Fokus auf thematischen Aspekten liegt:

Das neue (systemtheoretisch geschlossene) Ordnungssystem „Neue Weltliteratur“ wird nun ganz auf die spezifischen Merkmale der Multilingualität ... und der thematischen Konzentration auf Globalisierungspänomene und Regionalismus- bzw. Lokalismuserscheinungen festgelegt, so dass es dabei ausschließlich um eine Literatur geht, die Migrationen aller Arten thematisiert, transnationale und transitorische Identitäten inszeniert und von globalisierungsbeeinflussten kulturellen Praktiken bei gleichzeitiger Verankerung in lokalen Gegebenheiten erzählt, in der Raum- und Zeitordnungen ihre kategoriale Bestimmtheit verloren haben und Heterogenität und Differenz dominieren. („Neue Zugänge“ 51)

Esselborn kritisiert jedoch gleichzeitig auch, dass für ihn „die tabuisierende Ausblendung des gesamten gesellschaftlichen Kontexts als Rahmen literarischer Kommunikation“ (53), die er bei einer konsequenten Umsetzung des Konzepts der neuen Weltliteratur sieht, „in ihren sehr unterschiedlichen (historischen) Motiven nur schwer nachvollziehbar“ ist (53).

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass viele Kategorisierungsversuche und theoretische sowie analytische Herangehensweisen an Texte, die Migrationserfahrungen und Globalisierungspänomene thematisieren, trotz ihrer Öffnung und Rekonzeptionalisierung oft wie „Hilfskonstruktionen“ wirken (Lübke 78). Sie scheinen daran zu scheitern, dass sie gleichzeitig zu weit und nicht weit genug greifen, um einerseits Binaritäten aufzubrechen, aber andererseits dabei nicht völlig an Trennschärfe zu verlieren. Denn auch wenn der Begriff der interkulturellen Literatur, einer der

Begriffe, der sich lange Zeit etabliert zu haben schien, durch die Betonung des interkulturellen Dialogs und Austauschs wichtige Neuerungen im Blick auf die zuvor so bezeichnete Migrationsliteratur erreicht hat, bleiben trotz der Betonung des Dazwischen gewisse Binaritäten erhalten. Im Gegensatz dazu eröffnet der Begriff der neuen Weltliteratur interessante Möglichkeiten im Bereich der komparatistischen Literaturwissenschaft. Er ist somit – abgesehen von den bereits kritisierten hegemonialen Tendenzen – sicher der inklusivste und offenste Begriff, jedoch gerät dabei die soziale und diskursive Einbettung von Literatur in den Hintergrund. Dadurch vernachlässigen zu offene Kategorisierungen spezifische gesellschaftliche und kulturelle Einflüsse in gewissen sozialen Kontexten, wie später die Erläuterung von Leslie Adelsons *Turkish Turns* aber auch die Darlegung von Konzepten zu transnationaler und multidirektionaler Erinnerung zeigen werden.

In der germanistischen Literaturwissenschaft hat sich in den letzten Jahren der Begriff transnationale Literatur als Kategorisierung von Gegenwartsliteratur etabliert, die sich mit Migration sowie mit mobilen und fluiden Identitätskonstruktionen in einer von Globalisierung geprägten Welt beschäftigt. Dies erfolgte wohl vor allem aufgrund der etwas enger gefassten Bestimmungskriterien, durch die sich der Begriff von der neuen Weltliteratur unterscheidet, aber auch dadurch, dass schon im Begriff *transnational* die Idee der Nation zumindest sprachlich noch manifestiert ist. Dies kann natürlich kritisch gesehen werden, erlaubt aber auch einen spezifischeren Blick auf den sozialen und kulturellen Kontext literarischer Produktionen. Bevor ich den Begriff und dessen Stärken und Schwächen näher erläutere, sollen jedoch im Folgenden zuerst weitere theoretische

Einflüsse erläutert werden, die zur Etablierung des *Transnational Turns* beigetragen haben oder diesem vorangingen.¹⁶

2.3 Der Einfluss postkolonialer Theorie

Wichtige Forschungsimpulse für eine Neukonzeptionierung des Begriffs Migrationsliteratur, der, wie zuvor gezeigt, von vielen Literatur- und Kulturwissenschaftlern bereits erörtert und hinterfragt wurde, kommen unter anderem auch durch den Einfluss der postkolonialen Theorie und Literaturwissenschaft. Deren theoretische und methodologische Herangehensweisen werden von der Germanistik aufgenommen und auf die deutschsprachige Literatur übertragen (Albrecht, *Europa* 14-8). Besonders die kontrovers diskutierten Begriffe „Hybridität“, „Third Space“ (Bhabha 2, 36-9) und die Problematik von Marginalisierung, Hegemonialisierung sowie die Objektivierung des „Anderen“ werden aus der postkolonialen Theorie übernommen und auf die sogenannte Migrationsliteratur angewandt. Esselborn merkt schon 2009 an, dass „der postkoloniale Diskurs durchaus auch auf Österreich und Deutschland anzuwenden ist“ („Neue Zugänge“ 48). Er weist aber auch darauf hin, dass die „Adaptierung von Theoremen aus dem Poststrukturalismus und den anglo-amerikanischen *Postcolonial Studies*“ (Schmitz 10, Herv. i. Org.) zwar Orientierung und Ansätze zur Betrachtung von deutschsprachigen Texten liefern kann, aber besonders Begriffe wie „Hybridität“ in ihrer Funktion auch hinterfragt werden müssen. Die Forschung zum Postkolonialismus ist ebenfalls sehr extensiv und erstreckt sich nicht nur auf literatur- und kulturwissenschaftliche Themen, sondern ist auch gesellschaftspolitisch von Bedeutung. Diese Arbeit hat jedoch nicht das Ziel, sich ausführlich mit dem Postkolonialismus auseinanderzusetzen, sondern zeigt vielmehr die wichtigen und bereits etablierten

¹⁶ Der beinahe inflationär gebrauchte Begriff *Turn* in der gegenwärtigen Literatur- und Kulturwissenschaft verweist auch auf eine gewisse Unsicherheit in Bezug auf die Definition und den Umgang mit der sogenannten Migrationsliteratur.

Schnittstellen mit der Germanistik und dem Konzept des Transnationalen auf, die für die Analyse der ausgewählten Romane relevant sind. Deshalb stellt dieses Kapitel, wie bereits angeführt, nur die textanalytischen Ansätze und Schlüsselbegriffe vor, die dann im Interpretationskapitel verwendet und/oder hinterfragt werden.

Der Sammelband *Postkoloniale Germanistik* (2014) setzt sich explizit damit auseinander, wie postkoloniale Fragestellungen auf die germanistische Forschung zur deutschsprachigen Migrationsliteratur übertragen werden können, und welche Überschneidungen es in den Forschungsfeldern gibt (Dürbeck, „Postkoloniale Studien“ 27). Laut Gabriele Dürbecks Erläuterung der Ansätze und Perspektiven postkolonialer Germanistik beschäftigt sich diese vor allem auch mit „postkolonialen Konstellationen in der Gegenwart, nicht zuletzt durch die Analyse der Literatur von Migranten und Migrantinnen aus postkolonialen Gesellschaften“ (46). Weiterhin führt Dürbeck, besonders in Bezug auf die Verbindung zwischen interkultureller und postkolonialer Germanistik, einige wichtige Punkte an, die sich auf transnationale Literatur und deren Analyse Kriterien übertragen lassen:

Postkolonialismus hat sich ... als ein fruchtbarer kulturwissenschaftlicher Ansatz etabliert, der eigene Schlüsselbegriffe wie „Hybridität“, „Mimikry“ und „third space“ ausgebildet hat und sich im Kern durch seine machtkritische Orientierung auszeichnet. Dieselben Schlüsselbegriffe finden mittlerweile zum Teil auch in Studien zu Interkulturalität und Migrationsliteratur Verwendung und erfüllen damit die Funktion von Brückenkonzepten. ... Zudem ist die Spannung zwischen postkolonialer und „Migrationsliteratur“ ein fruchtbares Forschungsfeld, Allerdings liegt der Fokus postkolonialer Studien auf Diskurskritik und dem expliziten Bezug zu (prä- und post)kolonialen Konstellationen und eignet sich

damit nur unter bestimmten Bedingungen für die Analyse von Migrationsliteratur.
(65-66)

Die in diesem Sammelband vertretenen Beiträge – unter anderem von Alexander Honold, Axel Dunker, Dirk Göttsche und Monika Albrecht – beschäftigen sich mit genau diesem Spannungs- und Forschungsfeld und zeigen in ihren Lesarten verschiedener deutschsprachiger Texte, wie postkoloniale Theorie in der germanistischen Praxis angewandt werden kann.

Dirk Göttsche stellt in seinem Beitrag besonders die Bedeutung von Stereotypen und Klischees heraus („Deutsche Kolonialgeschichte“ 358, 379), deren Funktion er auch schon ausführlich in dem zusammen mit Moustapha Diallo herausgegebenen Band *Intertextuelle Texturen* (2003) erläutert hat. In diesem legt er zum Beispiel dar, „wie hartnäckig tradierte Afrikabilder als diskursives ‚System des Wissens‘ die europäische Wahrnehmung des Kontinents weiterhin prägen“ („Exotismus“ 164). Göttsche beschäftigt sich aber nicht nur mit Exotismus, Stereotypen und Klischees in der deutschsprachigen Afrikaliteratur. Er hat 2006 in einem Artikel in *German Life and Letters* auch die „Frage nach der literarischen Dekonstruktion oder Überbietung der stereotypischen Vorstellung vom Leben deutsch-türkischer MigrantInnen ‚zwischen‘ zwei als homogen vorausgesetzten Kulturen in komplexen ästhetischen Modellen interkultureller Identitäts- und Bewusstseinsbildung“ in den Vordergrund gestellt („Spielräume“ 519). Dabei geht es darum, wie dies „sich trotz des anders gearteten politisch-historischen Kontextes strukturell mit postkolonialen Konzepten wie dem ‚dritten‘ Raum“ ... vergleichen lassen“ kann („Spielräume“ 519). Göttsche kommt in seiner Analyse zu dem Schluss, dass „die thematischen und ästhetischen Analogien zwischen der deutsch-türkischen Literatur und den anglo- oder frankophonen postkolonialen Literaturen ... konkrete soziale Hintergründe [haben]“ (525), sich aber

deshalb trotzdem nicht daraus ableiten lasse, dass man diese gleichsetzen oder Analysekonzepte ohne nötige Differenzierung und Reflexion übertragen könne.¹⁷ Die Funktion, aber auch Instrumentalisierung von Stereotypen und Klischees, sind für die Analyse der Primärtexte dieser Arbeit relevant. In den Romanen spielen kulturelle Stereotypen nicht nur auf der Handlungsebene eine Rolle, zum Beispiel für die Konstruktion der situativen Identitäten der Protagonisten, sondern in den Texten werden Stereotype auch kritisch reflektiert oder ironisiert.

In den letzten Jahren stand die postkoloniale Theorie und ihre Methodologie durchaus auch in der Kritik, da sie in so vielen Bereichen angewandt wurde, dass der Vorwurf aufkam, dass sie dadurch ihre „analytical power“ verliere (Albrecht, „Postcolonialism“ 1) oder ein gewisser Eurozentrismus und hegemoniale Strukturen dadurch verstärkt werden, dass postkoloniale Ansätze von der westlichen Wissenschaft übernommen und angewandt werden. Ania Loomba stellt in *Postcolonial Studies and Beyond* (2005) bereits heraus, dass postkoloniale Fragestellungen sich verändert und erweitert haben:

In the 1980s, when postcolonial studies was becoming established as a going scholarly domain in the North Atlantic academy ... , its project was to criticize (in the hermeneutic language of the day, to deconstruct) colonial knowledge and its assumptions. Edward Said's *Orientalism* (1978) of course in many ways constituted the inaugural move in this enterprise. But the purchase it had on strategies of criticism was made possible not only by the changing global politics

¹⁷ An dieser Stelle muss auch darauf hingewiesen werden, dass Göttsche sich hier explizit auf deutsch-türkische Literatur bezieht. In Bezug auf die aktuelle deutschsprachige Afrikaliteratur, die er an anderer Stelle in *Intertextuelle Texturen* ausführlich behandelt und die unter anderem auch im Fokus von Paul Michael Lützelers *Der Postkoloniale Blick* (1997) steht, erfährt dort noch einmal gesonderte Betrachtung.

of the third world (the decline of national liberationism) but also by a cognitive shift (the cultural turn) (391)

Die Kulturwissenschaftlerin Monika Albrecht stellt zudem in „Postcolonialism, Islam, and Contemporary Germany“ (2011) die Frage, inwieweit postkoloniale Kritik in Bezug auf den westlichen Umgang und Blick auf den Islam und die muslimische Kultur überhaupt fruchtbar gemacht werden kann (1), da die Muslime in Deutschland keinen direkten Bezug zur deutschen kolonialen Vergangenheit haben. Postkoloniale Theorie und Kritik können damit zwar wichtige Impulse zum Umgang mit Minderheitsgruppen geben und auch die deutsche Kolonialvergangenheit muss trotz ihrer kurzen Dauer aufgearbeitet werden, jedoch müssen postkoloniale Fragestellungen zum Verhältnis Deutschlands und seiner muslimischen Bevölkerung laut Albrecht angepasst werden (2). Zudem hat sich durch Terroranschläge – bei Albrecht geht es hier vor allem um den 11. September 2001 – die Verbindung zwischen Postkolonialismus und Islam verändert:

A great many of today's postcolonial communities, such as those of Pakistani origin in Great Britain, or of North African origin in France, have always been Muslim communities. So why is it only now that they appear in a new light, and with a focus on this very aspect as a decisive feature? ... From a postcolonial perspective, the fact that these communities were made up of the descendants of colonized peoples frequently seemed to be much more important than their being in large parts Muslims. Today, however, postcolonial studies is working against the backdrop of 9/11, of subsequent terror attacks such as that of 2005 in London, ... and other events that added substantially to the current shift of public perception. (6)

Albrecht merkt hier also an, wie Unsicherheit und gesellschaftliche Diskurse auch Auswirkungen auf postkoloniale Fragestellungen haben oder diese auf

Wahrnehmungsveränderungen in der Gesellschaft reagieren müssen. Sie verweist aber auch darauf, dass Wissenschaftler sich bisher nicht wirklich damit beschäftigt haben, welche Verbindung zwischen Islamfeindlichkeit, Postkolonialismus und kolonialer Vergangenheit besteht (9). Albrecht stellt zudem heraus, dass oft die spezifische Situation in Deutschland ignoriert oder übergangen wird – nämlich dass Migranten in Deutschland, wie bereits erwähnt, an sich nicht Teil dessen kolonialer Vergangenheit sind (9). Auch wenn die mit dem Postkolonialismus verbundene Kritik an Hierarchien, Hegemonien und dem Selbstverständnis des Westens durchaus wichtig ist, kritisiert Albrecht, dass es eine starke Vereinfachung wäre, Spannungen in der deutschen Gesellschaft auf koloniale Muster zu beschränken (11). Für sie zeigt sich oft, „ [that] scholars working in the field generally neglect to address topics that would be of utmost importance for an acceptance of postcolonial paradigms by the German public“ (10, 13). Dass diese Problematik sich in der jüngsten Vergangenheit durch die sogenannte Flüchtlingskrise in Europa, dem damit verbundenen Rechtsruck, *Brexit*, den aktuellen Entwicklungen in den USA und einer (wieder) aufkeimenden Islamfeindlichkeit noch weiter verändert und verschärft hat, beeinflusst auch die kulturwissenschaftliche Forschung und spiegelt sich in literarischen Texten wider. So zeigt sich zum Beispiel in der kritischen Interpretation von Horváths *Mohr im Hemd*, dass postkoloniale Fragestellungen in der Betrachtung von Gegenwartsliteratur nicht an Relevanz verloren haben. Zudem spielen auch die Frage nach der Handlungsfreiheit des *subaltern* und die diskursive Zuschreibung von Identität durch die Gesellschaft, die dem *subaltern* beziehungsweise der Subalternen/dem Subalternen ihre/seine Stimme wieder abspricht oder gar nimmt, in der transnationalen Literatur weiterhin eine wichtige Rolle.

Prinzipiell eröffnen die Konzepte und Analysemethoden, die von der postkolonialen Theorie inspiriert oder übernommen werden, wichtige Möglichkeiten in

Bezug auf die Interpretation von Texten, die sich mit Migrationserfahrung und transnationalen Themen auseinandersetzen. Auch in Hinblick auf eine Positionierung und Konstruktion einer „Dritten Ethnie“ (21), wie sie Maxim Biller postuliert, bleiben postkoloniale Perspektiven weiterhin relevant und bieten Ansätze zur kritischen Reflexion des „postkolonialen Blick[s]“ (Lützeler 7) in der deutschsprachigen Literatur sowie auch in der germanistischen Forschung. In Bezug auf konkrete terminologische Aspekte und Methoden der Textanalyse sollen besonders die Begriffe „Hybridität“, „Dritter Raum“ sowie die Funktion von „Mimikry“ im Folgenden noch einmal differenziert betrachtet werden, da die aktuelle Forschung sie immer wieder aufgreift und verwendet, sich dabei jedoch gewisse begriffliche Unschärfen und abweichende Definitionen erkennen lassen.

2.3.1 „Dritter Ort/Raum“

Der erste Begriff, der auch in der im ersten Teil bereits angesprochenen Forschungsliteratur immer wieder verwendet wird, ist der „Dritte Raum“ oder „Dritte Ort“, in dem hybride und/oder transnationale Identitäten konstituiert werden. Laut Hofmann ist der „Dritte Raum“ zum Beispiel der „Raum des Hybriden, der an allen Räumen teil hat und doch gleichzeitig exterritorial erscheint“ (29). Der Begriff geht auf Homi Bhabha zurück, der in *The Location of Culture* (1994) beschreibt, dass in der Kommunikation und Interaktion von Individuen und Kulturen in einen „Dritten Ort“ (36-9) Bedeutung erzeugt wird: „The intervention of a Third Space of enunciation, which makes the structures of meaning and references an ambivalent process, destroys [the] mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open expanding code“ (37) und „exploring this Third Space [we] may elude the politics of polarity and emerge as the others of or selves“ (39). In diesem Ort geht es nicht um eine Konstituierung oder Bestätigung kultureller Unterschiede, sondern laut

Bhabha um einen ständigen Dialog, wechselseitige Austauschprozesse und um gegenseitige Beeinflussung, die zu einem Wandel führen. In Bhabhas Verständnis verweist dies auf die kreative und subversive Produktivität des „Dritten Ortes“ (38), die diesen zu einem Ort der Veränderung macht. Zudem versteht Bhabha Differenz nicht im Sinne von einer Diversität, die Machtstrukturen und Hierarchien bestärkt, indem sie Kultur zum Objekt empirischen Wissens macht, sondern als ein Aufeinandertreffen von Kulturen ohne Machtgefälle, das in genau diesem neu entstehenden „Dritten Raum“ stattfinden kann (34-39).

Das Bild dieses „Dritten Raumes“ wird in der Forschung durchaus unterschiedlich aufgenommen, interpretiert und angewandt. So erläutert zum Beispiel Volker Dörr mit Rückgriff auf postkoloniale Terminologie, dass für ihn das Bild eines „Dritten Ortes“ eine Vorstellung von Räumlichkeit fördert, was jedoch eine gewisse Statik impliziert, die der von Bhabha betonten Prozesshaftigkeit entgegensteht:

Mit dessen Konzept verbindet sich eine spezifische Räumlichkeit – die Vorstellung eines „third space“, eines „Dritten Raums“ oder „Zwischenraums“, in dem die Konstitution von Identität und Alterität weder als multikulturelles Nebeneinander noch als dialektische Vermittlung, sondern als unlösbare und wechselseitige Durchdringung von Zentrum und Peripherie ... modelliert wird. (61)

Dabei geht es auch darum, dass Binaritäten aufgebrochen und das Spannungsfeld zwischen (kultureller) Identität und Differenz aufgehoben werden soll, das heißt, dass sich in diesem neu entstehendem Raum eine Pluralität und Hybridität – ganz in Bhabhas Sinn – ohne Hierarchien entwickeln sollten. Michaela Haberkorn beschreibt die Aufbrechung von Hierarchien und Identitätskonstruktionen in diesem „Dritten Ort“ ähnlich: „In diesem *Third Space* eröffnet sich die Möglichkeit, dass plurale und hybride

Identitäten jenseits des fixierten Bildes des jeweils ‚Anderen‘ entstehen“ (246, Herv. i. Org.). Beide stellen auch heraus, dass viele wissenschaftliche Auseinandersetzungen zwar betonen, dass es sich bei diesem „Dritten Ort“ durchaus nicht um ein statisches Konzept handelt, aber dennoch oft selbst weiterhin an der Räumlichkeit der Metapher festhalten. Dies ist einer der Punkte, den Leslie Adelson an der Verwendung des Begriffs besonders kritisiert, wie ich später noch erläutern werde. Viele Wissenschaftler unterstützen die Forderung nach einer Betrachtung von kultureller Differenz im Sinne Bhabhas – sowie die Hinterfragung von Dichotomien und Hierarchien. Jedoch läuft die Metapher in manchen ihrer Interpretationen Gefahr, ein Bild von Hybridität zu erzeugen, das eine Subversion und manchmal sogar eine Form der „happy hybridity“ (Adelson, *Turkish Turn* 5) fördert und fordert, und die damit verbundenen Konnotationen und Implikationen nicht infrage stellt. Dadurch birgt auch der Begriff des „Dritten Ortes“ die Gefahr, eine normative Funktion zu erhalten. Dies gilt auch für Hybridität und Mimikry, Begriffe, die mit dem Konzept des „Dritten Ortes“ zusammenhängen.

2.3.2 Mimikry

Der Begriff Mimikry ist ebenfalls aus der postkolonialen Theorie übernommen und wird in der germanistischen Literaturwissenschaft für Textanalysen angewandt. Das Konzept der Mimikry steht ähnlich wie auch Maskerade im Zusammenhang mit Performativität – und spielt damit eine wichtige Rolle für die Interpretation der Primärtexte.¹⁸ So beschreibt zum Beispiel Dürbeck (in Bezug auf Bhabha) das Konzept Mimikry im Zusammenhang mit Hybridität folgendermaßen:

Bhabha betont die Analysekonzepte von „hybridity“ im Sinne einer strategischen Ortlosigkeit, „mimikry“ im Sinne des Widerstands gegen Kolonisatoren durch

¹⁸ Kapitel zunächst die Definition und ein kurzer Überblick über Verwendung des Terminus in der aktuellen Forschung im Vordergrund stehen.

Nachahmung von deren Machstrategien sowie „third space“ als Zwischenraum, in dem sich eine unabschließbare Verhandlung und Modellierung von Identität und Alterität, von „Zentrum“ und „Peripherie“ abspiele. („Postkoloniale Studien“ 30-31)

Wichtig ist hier das Moment des Widerstands, das mit Mimikry verbunden wird. Unter Bezugnahme auf Anna Babka, deren theoretischen Ansatz ich im Zusammenhang mit der Erläuterung der Methodologie dieser Arbeit noch einmal aufgreifen werde, stellt Dürbeck auch fest, dass sich Bhabhas und Butlers Konzepte von Mimikry im dritten Raum produktiv verbinden lassen („Postkoloniale Studien“ 62).

Stuart Taberner verweist ebenfalls darauf, dass die postkoloniale Theorie Mimikry als eine Möglichkeit des Widerstands gegen die Kolonialherrschaft sieht, in der „the colonized subject, who, in over-performing the role of the subaltern, creates a moment of slippage that reveals the myths of solidarity and equal opportunity deployed to mask the essentialist ideology of racial superiority underpinning the imperial enterprise“ („Transnationalism“ 635). Mimikry ist aber nicht nur deshalb ein interessantes und wichtiges Konzept, weil ihm subversives Potenzial zugeschrieben wird, sondern auch, weil es auf eine Form von *agency* und Handlungsspielraum verweist, die in einem Spannungsfeld zu gesellschaftlichen Diskursen und Machtstrukturen steht. In diesem Zusammenhang wird zudem – wie im ersten Zitat – immer wieder die Idee der Hybridität in den Fokus gestellt, die ebenfalls mit Subversivität in Verbindung gebracht wird.

2.3.3 Hybridität

Hybridität ist ein Begriff, der in der Forschungsliteratur zu Migration, Interkulturalität und Transnationalismus oft angeführt wird. Auch dieses Konzept wird vor allem durch seine Interpretation und Anwendung in der postkolonialen Theorie

relevant (Reckwitz 21), dabei darf allerdings nicht vergessen werden, dass Hybridität an sich – im Zusammenhang mit Subjekt- und Identitätstheorie – kein neues Konzept ist. Jedoch rückt die Idee der Hybridität vor allem durch die Beschäftigung mit dem Subjekt in der Moderne und Postmoderne wieder in den Fokus, denn „dass das Subjekt nicht homogen, sondern hybride strukturiert ist, haben manche Interpreten als Kennzeichen einer spezifisch ‚postmodernen‘ Identität ausgemacht; tatsächlich erweisen sich jedoch alle modernen Subjektformen von Anfang an als hybride arrangiert“ (Reckwitz 19).

Dörr problematisiert gerade deshalb den Begriff oder das Konzept der Hybridität, da Hybridität für ihn keine spezifische Eigenschaft ist, sondern besonders in Zeiten der Globalisierung prinzipiell jede Gesellschaft und Kultur charakterisiert („Third Space“ 61-2; „Deutschsprachige Migranteliteratur“ 24). Er fragt sich deshalb, „ob das postkoloniale Konzept der Hybridität notwendigerweise entweder lediglich einen neuen Namen für Interkulturalität“ darstellt („Deutschsprachige Migranteliteratur“ 24-5) oder als Begriff nur eine Eigenschaft von Kultur beschreibt, die schon immer vorhanden war. Auch Paul Jay merkt kritisch an, dass, besonders wenn man annimmt, dass prinzipiell alle Kulturen hybrid sind (82), der Begriff dadurch seine spezifische Bedeutung und seinen analytischen Wert verliert, da er kein besonderes Phänomen mehr beschreibt. Mehr noch, Hybridität verliert damit auch das subversive Potenzial und wird stattdessen zu einer ontologischen Bedingung/Voraussetzung für Subjektivität und Identität im Allgemeinen (82).

Dörr kritisiert weiterhin die häufig unreflektierte Verwendung des Begriffs oder dessen Missinterpretationen, die Homi Bhabhas ursprüngliche Definition verzerren: Bemerkenswert ist, in wie hohem Maße sich durch die Hintertür der Konnotation denotative Reste einschleichen. So ist es auch hier, mit dem Begriff des Hybriden. Dem gesunden Menschenverstand scheint unmittelbar

einleuchtend, dass etwas Gemischtes aus etwas gemischt ist, dass zu etwas Hybridem also zwei (oder mehr) ursprüngliche „Substanzen“ gehören. Das ist aber nicht im Sinne des Erfinders. ... Das Hybride, etwa die gemeinsame „Kultur“ einer Gruppe von Migranten, ist etwas neues „Drittes,“ von dem nicht behauptet wird, dass es aus etwas essentiellen Ersten und Zweiten – eben durch Mischung – hervorgegangen sei. (63)

Dörr stellt deshalb fest, dass sich genau in diesem Punkt „die Vorstellung der Hybridität ... zu (Re-)Essentialisierungen [verleitet]“ (64). Dabei geht es nicht nur um eine Zuschreibung von Identität, sondern auch um die Annahme, dass es eine stabile – wenn auch hybride – Identität gäbe, die durch diese Vorstellung erzeugt wird. Wie Dörr merkt auch Schmitz an, dass

die Überbetonung der historische[n] Entwurzelung und der hybriden Identitäten ... weiterhin Gefahr [läuft], ein normatives Modell (homogene kulturelle Identitäten) durch ein anderes (Hybridität) zu ersetzen, die spezifischen Differenzen zwischen einer auf Migrationserfahrung beruhenden hybriden Identität zu verwischen und die sozialen Gegebenheiten in Deutschland aus den Augen zu verlieren. (11)

Beide sehen also hier schon eine Tendenz, die den Begriff der Hybridität als neuen Normbegriff für kulturelle Alterität zu etablieren. Transnationale Konzepte bauen jedoch zunächst auf Schlüsselbegriffen wie Hybridität auf, um die subversive Produktivität des sogenannten Zwischenraums herauszustellen und Identitätsentwürfe im transnationalen Raum zu beschreiben. Dieser Ansatz wird zum Beispiel von Helga Mitterbauer unterstützt, die zudem zeigt, dass in der frankophonen Forschung zur *Métissage*, die „stärker soziologisch orientiert“ ist („De-Placement“ 259), das kreative und ästhetische Potenzial des Hybriden und des Zwischenraums betont und damit seine Produktivität

herausgestellt wird. Dies birgt jedoch ebenfalls die Gefahr, dass Hybridität als Identitätsentwurf zu einer Art Kulturnorm wird. Paul Jay bezeichnet die Fokussierung auf die Idee der Hybridität sogar als Fetisch, wenn er behauptet: „[W]e do need to guard against making a fetish of hybridity and multiculturalism when it simply represents a ‚mish-mash‘ of homogenized cultural forms shaped and dominated by mass media outlets in the West“ (49). Amar Acheraïou geht noch einen Schritt weiter, indem er den Begriff mit neo-kolonialen Strukturen in Verbindung bringt:

[T]he very ambivalence or indeterminacy of ... hybridity discourse, allows for it to be co-opted for both emancipatory and oppressive uses. The way in which neocolonial structures of power, embodied by ultra-liberalism ... have appropriated and accommodated hybridity to achieve their own goals reveals the limitations of hybridity discourse as a counter-hegemonic agency. (179)

So ist der Begriff des Hybriden besonders laut Jay, Dörr und Acheraïou nicht nur zu einem Modebegriff geworden, der an produktiver Bedeutung verliert, sondern der durch seinen inflationären Gebrauch auch essenzialisierend und normativ wird (Dörr 64; Dagnino 107-8) und gleichzeitig immer öfter eine begriffliche Unschärfe aufweist. Zudem stellt er damit eine neue Norm für die Identitätskonstruktion eines „Weltbürgers“ in einer globalisierten Welt dar.

Eng im Zusammenhang mit dem Begriff der Hybridität steht auch die Auseinandersetzung mit der Idee einer fluiden Identität (Schultermandl und Toplu 2010), die oft fast als Synonym oder zumindest parallel zu Hybridität genannt wird – obwohl sich beide konzeptionell unterscheiden. Fluidität beschreibt weniger eine Vermischung, sondern einen ständig wechselnden Zustand und betont das Prozesshafte von Identitätskonstruktionen, das der Idee des Transnationalen zugrunde liegt. Beide Begriffe

basieren auf einem Identitätskonzept, das vom Poststrukturalismus beeinflusst wird, wie Alexandra Lübke treffend beschreibt:

Identität ist keinesfalls die feste unveränderliche Größe, wie sie im abendländischen Subjektivitätswort gedacht wird, sondern ein stetig veränderliches Produkt vielfältiger Konstruktionsprozesse, ein dynamisches, netzartiges Gebilde, das sich aus unterschiedlichen Bezugsgrößen – wie eben auch Vergangenheit und Zukunft – generiert. (78-9)

Dieses poststrukturalistische Konzept von Identität, in dem diese als eine Intersektion von Diskursen verstanden wird, sieht Lübke in Verbindung mit Globalisierungsprozessen:

[D]iese [oben genannten] Konzepte von Identität hinterfragen und demontieren tradierte und normierende Vorstellungen; wechselseitig spielt dabei auch der Diskurs der Globalisierung eine immer stärkere Rolle, denn Gesellschaften sind zunehmend Prozessen von komplexen Verflechtungen ausgesetzt, die die nationalen Fixierungen mehr und mehr auflösen. ... Die vermeintlich eindeutigen Zugehörigkeiten sind fragiler und brüchiger denn je in den gegenwärtigen transnationalen Prozessen. (79)

Nationalität als Fixpunkt der Identitätsbildung wird somit durch Globalisierungsprozesse aufgelöst. Laut Lübke verdeutlichen zudem „[k]ulturelle Diversität und Pluralisierungen ... die Brüchigkeit einer Vorstellung von kollektiver nationaler Identität im Sinne einer ethnisch homogenen Gemeinschaft und ihrer Vergangenheit“ (82).¹⁹ Das verbindende

¹⁹ Damit verweist Lübke auch auf Verschiebungsprozesse in der Erinnerungskultur und das Spannungsfeld zwischen nationaler und (später) transnationaler Erinnerung, das durch Migrationsprozesse erzeugt wird. Diese Verschiebungen werden in der aktuellen Forschung zu kollektiver Erinnerung (unter anderem Assmann, Erll und Rothberg) diskutiert und werden auch in der Textanalyse – insbesondere bei *Adams Fuge* eine Rolle spielen.

Element bei den drei vorgestellten Schlüsselbegriffen ist damit also die Auseinandersetzung mit Identität und Subjektkonstruktionen im transnationalen Kontext, in dem Orientierungspunkte wie eine kollektive nationale Identität immer mehr verschwimmen. Dies spiegelt sich auch in unterschiedlicher Weise in den zu untersuchenden Romanen wider, bei deren Interpretation die hier kurz vorgestellten Konzepte der Mimikry sowie der hybriden und fluiden Identität eine wichtige Rolle spielen. Jedoch sollten die Romane, wie in der Auseinandersetzung mit der neuen Weltliteratur gezeigt wurde, auch im spezifischen Forschungskontext der deutschsprachigen Literatur betrachtet werden. In diesem steht in der Forschung der letzten Jahre vor allem die Frage im Vordergrund, ob und wie Texte, die Migration thematisieren, innerhalb der „deutschen“ Literatur verortet werden können oder ob diese Unterscheidung im transnationalen Kontext vollkommen an Relevanz verloren hat.

Wichtige Forschungsimpulse dazu kommen von Leslie A. Adelsons einflussreicher Arbeit zum *Turkish Turn* (2005) und den von Brigid Haines geforderten *Eastern Turn* (2008), zwei theoretische Ansätze, die einen Paradigmenwechsel in der Betrachtung und Interpretation von deutschsprachigen Texten, in denen Migrationserfahrung verhandelt wird, auslösen. Die darin verhandelten Ideen, bilden die Basis für den sogenannten *Transnational Turn*, der einen der aktuellsten Ansätze zur Betrachtung von Texten über Migration liefert. Besonders das Bild vom „zwischen den Welten sein“ (Bhabha 1-2), das die Forschung zur sogenannten Migrationsliteratur so lange dominiert hat, wird von Adelson als „cultural fable“ (4) dekonstruiert und schließlich im Konzept des Transnationalen rekonzeptualisiert oder aufgelöst.

2.4 Vom *Turkish Turn* zum *Eastern Turn*

In *The Turkish Turn in Contemporary German Literature* (2005) legt Adelson wichtige Grundlagen ihres theoretischen Ansatzes dar, um dann in weiteren Arbeiten auf einzelne konkrete Themen noch einmal gesondert einzugehen. Eines ihrer Hauptanliegen ist die Dekonstruktion der Idee des „Dazwischenseins“ oder „Zwischen den Welten Seins“ (Adelson „Manifest“ 37) der Migranten und dessen Entlarvung als eine diskursive Konstruktion. Adelson argumentiert hier, dass die konzeptionelle Idee, dass Migranten und Autoren mit Migrationshintergrund in einem „Dazwischen“ verortet werden können,²⁰ voraussetzt, dass es zwei fixe und homogene Kulturen gibt, zwischen denen Migranten angesiedelt sind (Adelson, *Turkish Turn* 3-4). Dies führt vor allem dazu, dass Texte der sogenannten Migrationsliteratur vor allem in Hinblick auf Kanonfragen und die Repräsentation von Ein- und Ausschließungsmechanismen sowie Ausgrenzung betrachtet werden (7), was laut Adelson wichtige Lesarten ausschließt und thematische Entwicklungen in dieser Literatur übersieht. Deutsch-türkische Literatur soll vielmehr als „deutsche“ Literatur gelesen werden, die deutsche Vergangenheit und Gegenwart auf eine neue Art verarbeitet und darüber hinaus auch neue literarische Wege aufzeigt.

Weitere wichtige Ansatzpunkte, die zu einer differenzierten Betrachtung von Texten über Migration führen sollen, sind das Konzept der „touching tales“ (26) und die Idee eines „riddle of narrative referentiality“ (*Touching Tales* 94). Adelsons Ziel ist es, unter anderem türkische Charaktere von ihrer Funktion als Repräsentationsfiguren der türkischen Gemeinschaft zu befreien (Mani 17) und zu zeigen, dass Texte von türkisch-deutschen Autoren nicht auf die Thematik Migration und die Auseinandersetzung mit der türkischen Herkunft der Autoren beschränkt sind. Für Adelson ist es „important to

²⁰ Eine Ansicht, die auch, wie bereits erwähnt, oft auf eine inkorrekte und problematische Interpretation von Homi Bhabhas „Third Space“ und „Hybridity“ zurückzuführen ist (vgl. Dörr, „Third Space“ 61-63).

distinguish between a ‚Turkish figure‘ as a character in a fictional text and a rhetorical figure that becomes coded in a given text as some type of Turkish cipher that propels the narrative“ (*Turkish Turn* 16). So fungieren Charaktere in Texten in diesem Fall eher als abstrakte Handlungsfiguren, die nicht eine bestimmte Ethnizität und Nation repräsentieren sollen, sondern die offenlegen, dass Diskurse und gesellschaftliche Mechanismen diese erst konstruieren. Der Begriff „touching tales“ beschreibt zudem eine mögliche Strategie zur narrativen Verarbeitung europäischer Vergangenheit („Touching Tales“ 98):

[B]road historical narratives of barbarism and civilization are often the (teleo)logical touchstones on which evaluative accounts of the Third Reich and its place in modernity rely, as do those of the so-called Islamic „Orient“ and its place in Europe. In this broad narratological sense twentieth-century tales of Germans and Jews are not so much analogous to those of Germans and Turks as they are proximate. In a word, they „touch.“ (98)

Adelson betont hier also, dass es nicht um Analogien geht, sondern um Berührungspunkte. Dabei ist jedoch wichtig, darauf hinzuweisen, dass damit nicht gemeint ist, dass türkische Figuren eine Repräsentationsfunktion für jüdische übernehmen (99-100). Texte, in denen türkische, deutsche und jüdische Charaktere aufeinandertreffen, sind laut Adelson deshalb „touching tales“, „because they evoke a culturally residual, referentially nonspecific sense of guilt, blame, shame, and danger“ (102). Hier geht es für Adelson aber nicht nur um eine Einschreibung in Vergangenheitsdiskurse über den Holocaust, sondern auch um Diskurse über die „Wende-Literatur“ (Adelson, *Türkische Wende* 53-4) sowie um eine Mitgestaltung von kollektiver Erinnerung und kollektiver Identität in deutsch-türkischer Gegenwartsliteratur. Laut Lübke „bilden deutsch-jüdische und deutsch-türkische

Geschichten, Holocaust und (türkische) Arbeitsmigration die Eckpfeiler im narrativen Referenzsystem“ in der Gegenwartsliteratur und im kulturellen Diskurs (87). Adelson geht es jedoch nicht um Analogien, sondern um „Referenzpunkte innerhalb der Geschichte(n)“ (87). In diesem Zusammenhang weisen die „touching tales“ auf einen „pivotal shift in the ‚configuration‘ of cultural alterity and historical narrative in contemporary German literature“ hin (Adelson, „Touching Tales“ 124), bei dem die deutsch-türkische Literatur als deutsche Literatur und als Teil dieses Referenzsystems gesehen wird. Adelsons Konzepte sind vor allem im Zusammenhang mit der Analyse von *Adams Fuge* relevant und soll im entsprechenden Analysekapitel deshalb noch einmal aufgegriffen werden.

Als wichtigsten Ansatzpunkt für die Weiterentwicklung von Herangehensweisen an Literatur über Migration stellt Adelson heraus, dass Kultur an sich anders gedacht und konzeptualisiert werden muss:

Anstatt andere Kulturen als grundsätzlich fremd darzustellen, müssen wir Kultur selbst anders begreifen. Kultureller Kontakt ist heute keine „interkulturelle Begegnung“ zwischen der deutschen Kultur und etwas, was sich außerhalb von ihr befindet. Dieser Kontakt ist eher etwas, das *innerhalb* der deutschen Kultur stattfindet, nämlich zwischen der deutschen Vergangenheit und der deutschen Gegenwart. („Manifest“ 39, Herv. i. Org.)

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass mit Adelsons Dekonstruktion der Idee des Zwischenraumes und ihrem Konzept der „touching tales“ ein wichtiger Schritt in der Betrachtung der sogenannten deutschsprachigen Migrationsliteratur erfolgt ist, der auch für diese Arbeit relevant ist, denn in *Adams Fuge* und *Mohr im Hemd* werden Vergangenheitsdiskurse strategisch eingesetzt, um transnationale Konzepte und Identitätsentwürfe zu parodieren.

Brigid Haines erweitert Adelsons Konzept des *Turkish Turns* in ihrer Arbeit „The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature“ (2008). Sie argumentiert, dass die Texte von Autoren aus osteuropäischen Ländern wie dem ehemaligen Jugoslawien und Ländern im ehemaligen Österreich-Ungarn ähnliche (literarische) Dynamiken aufweisen, wie sie Adelson der deutsch-türkischen Literatur attestiert. In diesen lassen sich laut Haines ähnliche Aufarbeitungen der politischen Situation ihres jeweiligen Immigrationslandes erkennen, sodass der Begriff *Turkish Turn* nicht mehr ausreichend ist, um thematische Entwicklungen in der Gegenwartsliteratur zu erfassen. In ihrer Arbeit geht es allerdings nicht hauptsächlich um eine literarische Auseinandersetzung mit dem Holocaust aus osteuropäischer Perspektive, sondern darum, dass die Texte osteuropäischer Autoren eine „transitory unity“ (137) aufweisen, die auf die gemeinsame Vergangenheit des Kommunismus zurückzuführen ist (137), die auch in den Texten thematisiert wird. Auch wenn diese Texte laut Haines Parallelen zu Gegenwartsliteratur in anderen Ländern aufweisen, die nicht auf die gleiche Vergangenheitserfahrung zurückgehen (138), weist sie dennoch darauf hin, dass gerade die Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit die gemeinsame Konstante bildet (141), weshalb die osteuropäische Literatur nicht als „das Andere“ von der deutschen abgegrenzt werden kann, sondern ein Teil dieser ist (142). Haines schließt sich damit Adelsons Kritik an der Kategorisierung von „Migrationsliteratur“ an. Sie geht zudem noch einen Schritt weiter, da sie durch ihre Arbeit die Hegemonie der türkisch-deutschen Literatur in der Forschung aufbricht. Darüber hinaus betont sie, dass es verschiedene Berührungspunkte und Parallelen in der Gegenwartsliteratur gibt, die dadurch eher transnational und nicht mehr national ausgerichtet ist:

Treating similar concerns – typically, subjective and communal experience, identity, memory, and the management of the past – through similar means from

eastern European viewpoints, these texts open the host literatures – German, Austrian and Swiss – to longer historical perspectives and alternative narratives of Europe in which the Third Reich and communism are but the latest examples of empires. (142)²¹

In ihrer Einleitung „The Eastern European Turn in Contemporary German-Language Literature“ (2015) in *German Life and Letters* weist Haines zudem in Bezug auf Erinnerungsdiskurse in der Gegenwartsliteratur auf die Wichtigkeit von Michael Rothbergs Konzept der multidirektionalen Erinnerung hin (149), das die Hierarchien traumatischer Ereignisse infrage stellt. Haines betont auch noch einmal, dass eine autor-fokussierte Kategorisierung wie die der Migrationsliteratur Binaritäten und Dichotomien erzeugt (146). Sie hebt die Tatsache hervor, dass „the Eastern Turn ... not simply denotes[s] a wave of new immigrant writers ... but designates also a stocktaking of the present, post-,Wende‘ European moment from a variety of perspectives“ (147).

Während also Adelson und Haines beide in bestimmter Weise das Konzept einer deutschen Nationalliteratur hinterfragen, lässt sich bei Adelsons *Turkish Turn* dennoch kritisch anmerken, ob eine Einbettung der deutsch-türkischen Literatur in die deutsche Literatur nicht wieder zu einer Homogenisierung führt und zudem noch das deutsch-türkische Paradigma als hegemonial bestätigt. Beide argumentieren jedoch überzeugend, dass das verbindende Element der Texte eine Auseinandersetzung mit europäischer Geschichte anstelle von Nationalgeschichte sei. Sie beschränken sich in ihrer Analyse allerdings auf Autoren mit Migrationshintergrund, die sich mit ihren Texten in die deutschen Diskurse zur Vergangenheitsbewältigung einschreiben, und affirmieren

²¹ Adelson argumentiert zwar auch nicht für homogene Nationen, aber sie plädiert, wie oben erläutert, für eine Verortung der deutsch-türkischen Literatur „innerhalb der deutschen Kultur“ („Manifest“ 39), was prinzipiell das Konzept einer deutschen Kultur voraussetzt. Sie merkt jedoch an: „The process of determining whether the cultural vectors of imaginative reorientation in any given case are predominantly national, transnational, postnational, or something else altogether is an uncertain interpretative enterprise“ (*Turkish Turn* 29).

dadurch in gewisser Weise wieder eine autor-basierte Betrachtung der Texte. Beide *Turns* leiten dennoch einen wichtigen Perspektivenwechsel in Hinblick auf die Herangehensweise an Gegenwartsliteratur ein, der wegberreitend für den *Transnational Turn* ist.

2.5 Transnational Turn

In der aktuellen Forschung zur Gegenwartsliteratur lässt sich beobachten, dass diese auch weiterhin versucht, eine Definition oder Kategorisierung zu finden, die Texte zur Migrationsthematik adäquat beschreibt, denn die Begriffe Migrationsliteratur, interkulturelle Literatur und (neue) Weltliteratur werden gegenwärtig oft noch parallel verwendet. Außerdem wird noch weiter nach theoretischen Modellen gesucht, die eine produktive Herangehensweise an (deutschsprachige) Gegenwartsliteratur zum Thema Migration bieten. In den letzten Jahren entwickelte sich mit dem Konzept des Transnationalismus ein Trend in den Kulturwissenschaften, der einen weiteren Paradigmenwechsel in der Betrachtung von literarischen Verarbeitungen von Migrationserfahrung herbeigeführt hat. Die Forschung zum Thema Transnationalismus hat nicht nur stark zugenommen, sondern erstreckt sich neben der Literatur- und Kulturwissenschaft auch auf Sozial-, Politik-, und Geschichtswissenschaften. Um die Implikationen der Idee des Transnationalismus in Bezug auf meine Primärtexte kritisch reflektieren zu können, muss zunächst zusammenfassend der Forschungskontext zu dem Konzept und dem Begriff Transnationalismus dargelegt werden. Dabei werden besonders die Begriffe Globalisierung und Kosmopolitismus eine wichtige Rolle spielen.²²

²² Thematische Schwerpunkte der Texte sind dabei unter anderem die Folgen der Globalisierung, die aus wirtschaftlicher, technologischer und kommerzieller Sicht in ihren Vor- und Nachteilen beleuchtet wird (Rebien 113-4), und die Auseinandersetzung mit kosmopolitischen Identitätsentwürfen und dem damit verbundenen Spannungsfeld zwischen Welt und Nation (144).

Innerhalb der Literaturwissenschaft konzentriert sich die Forschung zunehmend auf Texte, die die Folgen der Globalisierung und die damit verbundenen transnationalen Entwicklungen in Gesellschaft und Kultur darstellen. In diesem Zusammenhang rücken auch die zuvor besprochenen Begriffe der Hybridität und Fluidität wieder ins Zentrum, ebenso wie die Auseinandersetzung mit Mobilität und das Spannungsfeld zwischen dem Globalen und Lokalen. Darüber hinaus kommt es auch zu erneuten Diskussionen über die Eingrenzung oder Erweiterung des Genrebegriffs. Taberner kritisiert zum Beispiel in „Transnationalism in Contemporary German-language Fiction by Nonminority Writers“ (2011), dass in der Analyse transnationaler Literatur im deutschsprachigen Raum, die Romane von Autoren, die keiner Minorität angehören, trotz ihrer thematischen Schwerpunkte nicht als transnationale Texte angesehen werden (624). Als Grund führt Taberner an, dass oft angenommen wird, dass diese Autoren schlechter als transnational vermarktet werden können oder Schriftsteller, die zu keiner Minorität gehören, transnationale Themen tatsächlich seltener aufgreifen. Weit verbreitet sei laut Taberner aber auch die „enduring anxiety, expressed in repeated debates since 1990, that today’s German-language writing is hopelessly provincial“ (626).²³ Zusätzlich wird oft kritisiert, dass die deutsche Gegenwartsliteratur zu sehr von der Geschichte und der Erfahrung des Nationalsozialismus geprägt und deshalb zu stark auf diese Themen fokussiert ist (626). Taberner merkt jedoch auch an, dass gerade die Pluralität deutschsprachiger Literatur – im Kontrast zu deutscher Literatur – bereits „the transnationality of the object of study“ impliziert (626). Er zeigt, dass deutschsprachige Autoren, die nicht einer Minorität angehören, sich auch durchaus mit transnationalen Themen auseinandersetzen; als Beispiel dafür führt er unter anderem *Reisemotive* in deutschsprachigen Romanen an.

²³ Vergleiche hierzu auch Maxim Billers „Letzte Ausfahrt Uckermark“ von 2014, ein Kommentar in der *Zeit*, auf den ich bereits zuvor schon Bezug genommen habe.

Dies schließt sowohl Reisen zwischen Provinz und Metropolen ein (627) als auch zu Orten „with a historical connection to Germany and the attempt to re-imagine in fiction a now largely defunct German diaspora“ (627). Durch die explizite Thematisierung der Rolle von „nonminority German writers“ in einer transnationalen Welt wird zwar zunächst eine Binarität zwischen zwei Gruppen konstruiert, Taberner lenkt den Fokus jedoch auf Texte selbst und auf transnationale Themen und rückt damit diese wieder ins Zentrum literaturwissenschaftlicher Betrachtung. Neben Taberners Ausführungen zu dieser Thematik ist vor allem auch Jays Auseinandersetzung mit dem Begriff Transnationalismus relevant. Beide diskutieren und analysieren die Bedeutung des *Transnational Turns* im Kontext von Globalisierung und im Zusammenhang mit der Idee des Kosmopolitismus. Weiterhin möchte ich hier auch den Band *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature* (2015),²⁴ herausgegeben von Herrmann, Smith-Prei und Taberner anführen, in dem die Autoren verschiedene Aspekte transnationaler Texte beleuchten und einige unter anderem auch auf die Verbindung zwischen Globalisierung, Kosmopolitismus und Transnationalismus eingehen.²⁵

In Bezug auf das Phänomen der Globalisierung merkt Taberner in seiner Einleitung zu *German Literature in the Age of Globalization* (2004) bereits an, dass der Begriff Globalisierung für die meisten Menschen stärker mit wirtschaftlichen Aspekten verbunden ist (3). Kosmopolitismus hat hingegen oft eine andere Konnotation, wie zum

²⁴ In den Texten, die in diesem Band untersucht werden, werden unter anderem auch der soziale und wirtschaftliche Kontext sowie die Folgen neoliberaler Entwicklungen im Zeitalter der Globalisierung ins Zentrum literarischer Auseinandersetzungen gestellt.

²⁵ Auch in der Filmwissenschaft spielt der *Transnational Turn* eine wichtige Rolle, auch wenn aufgrund der Unterschiede zwischen dem Medium Film und der Literatur, allein schon aufgrund der unterschiedlichen Reichweite des Mediums Film und der weitaus größeren Vernetzung in Bezug auf Produktion und Distribution, andere Schwerpunkte in der Betrachtung transnationaler Entwicklungen gesetzt werden. Randall Halle weist jedoch in *German Film after Germany: Toward a Transnational Aesthetic* (2008) darauf hin, dass grundsätzlich zwischen „globalization, as primarily an economic process, from transnationalism, as an affiliate and ideational network“ unterschieden werden muss (28).

Beispiel Vlasta argumentiert: Kosmopolitismus ist für sie „associated with the attitudes of a well-heeled class of international globe-trotters or of competent and perhaps not less privileged ‚consumers‘ of cultural folklore“ (16). Dagnino bringt Globalisierung und Kosmopolitismus zusammen (120) und stellt heraus, dass kosmopolitische Identitätsentwürfe trotz ihrer elitären Tendenzen weiterhin populär sind. Sie betont, dass „despite having been criticized for or accused of representing renewed and elitist forms of Eurocentric/Westernized humanistic universalism ..., new cosmopolitan attitudes triggered by mobility and globalization are alive and kicking“ (120).²⁶

Taberner beschreibt in „Transnationalism and Cosmopolitanism: Literary World-Building in the Twenty-First Century“ – unter Bezugnahme auf Pauline Kleingeld²⁷ – sechs verschiedene Formen des Kosmopolitismus: „These are cosmopolitan law, international federative cosmopolitanism, market cosmopolitanism, moral cosmopolitanism, cultural cosmopolitanism, and romantic cosmopolitanism“ (44). In seiner Interpretation transnationaler Literatur fokussiert sich Taberner auf die drei Letztgenannten und setzt sich kritisch mit ihnen auseinander. Er geht aber auch auf die grundsätzliche Verbindung zwischen Kosmopolitismus und Transnationalismus ein. Für Taberner hängen die beiden Begriffe in der heutigen Welt untrennbar zusammen, denn „one term cannot be thought without the other“ (57). Beiden Konzepten liegt aber auch ein gewisses Ideal zugrunde, wie ich später in diesem Kapitel zeigen werde (vgl. auch Mani).

Für Jay hingegen ist der Zusammenhang zwischen Transnationalismus und Globalisierung wichtig, um die Relevanz des Konzepts in der heutigen Zeit zu verstehen.

²⁶ Dagnino merkt hier jedoch auch an, dass das Bild von Kosmopolitismus, das in den Medien und globalen Diskurse propagiert wird, sich nicht notwendigerweise mit der Erfahrungswelt der Menschen deckt (121).

²⁷ Kleingeld, Pauline. „Six Varieties of Cosmopolitanism in Late Eighteenth-Century Germany.“ *Journal of the History of Ideas* Nr. 60, 1999, S. 505–24.

Er argumentiert in *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies* (2010), dass der *Transnational Turn* aus einer Schnittfläche der Studien zu „minority, multicultural and postcolonial literature“ (1-2) und der Untersuchung der Effekte der Globalisierung hervorgegangen ist. Er glaubt jedoch, dass die Entwicklung zu einer transnationalen Literatur sowie Ansätze, die Literatur als transnational beschreiben, nicht nur eine Reaktion auf das Phänomen der Globalisierung sind. So ist für Jay Globalisierung in ihrer gegenwärtigen Form zwar einerseits durchaus eine aktuelle Entwicklung (17), aber andererseits auch ein andauernder Prozess und somit nicht unbedingt ein gegenwartsspezifisches Phänomen (34). Er definiert Globalisierung als „a complex set of intercultural encounters“ (34) und betont, dass „colonialism and postcolonialism ... integral to the very history of globalization“ sind (40). Das Konzept des Transnationalismus steht für ihn daher nicht nur in Verbindung mit Globalisierung, sondern auch in einer „dialectic relationship“ (34) mit dem Postkolonialismus. In Bezug auf die Rolle der Literaturwissenschaft, besteht laut Jay auch die Möglichkeit, dass gerade durch eine Öffnung der Literaturwissenschaft als globale Wissenschaft, oppressive und hegemoniale Strukturen wiederhergestellt werden können (67). Auch wenn Jay betont, dass Nationalliteraturen arbiträre Konstrukte sind (73), wirbt er jedoch nicht dafür, diese Kategorien abzuschaffen, sondern er möchte sie erweitern. Er plädiert dafür, sich für neue Ansätze zu öffnen (74) und anzuerkennen, dass Grenzen nicht prädiskursiv gegeben sind.

Im Zusammenhang mit Globalisierung und Transnationalismus argumentieren auch die Herausgeber und Autoren der Einleitung von *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*, dass Globalisierung eine Voraussetzung für den sogenannten *Transnational Turn* war, dieser jedoch keine „Unterkategorie“ von Globalisierungsprozessen oder gar ein Synonym für diesen Begriff ist (2). Eines der

wichtigsten Unterscheidungsmerkmale, die genannt werden, sind für sie die „homogenizing tendencies“ (2), die der Globalisierung vor allem in den 1990ern zugeschrieben werden. In diesem Zusammenhang wird laut der Autoren zwar bereits auch das Wort „transnational“ verwendet, jedoch wird damit lediglich die Reichweite von Globalisierungsprozessen beschrieben. Es steht kein bestimmtes Konzept hinter diesem Begriff (2), so wie dies in der aktuellen Forschung der Fall ist:

The recent shift from the adjective transnational to the noun transnationalism usefully complicates theories of globalization in ways that reflect actual developments in planetary power relations, economics, and culture in the twenty-first century. The term transnational de-emphasizes the center-periphery model that was generally at least implicit in most theorizations of globalization in the 1990s. With transnationalism, by contrast, scholars can begin to conceptualize the emerging multipolarity of the twenty-first century – the United States and the West more generally will not dictate global fashions – and the multidirectionality of cross-border flows of people, goods, and ideas. Today, in short, global interactions and intersections are more distributed, diffuse, and diverse than they ever were before. (3)

Besonders die hier angesprochene Idee einer Multidirektionalität, die sich zunächst auf den Austausch von Gütern, Menschen und Ideen (3) bezieht, kann auch auf kulturellen Austausch und Erinnerungskultur übertragen werden und erinnert an Rothbergs Konzept der multidirektionalen Erinnerung. Die Transnationalität von Erinnerungsprozessen, die auch in den *Memory Studies* in den Fokus gerückt ist, ist ebenfalls relevant für die Analyse der Primärtexte – insbesondere für *Adams Fuge* –, da in diesem Roman die Frage nach der Verbindung zwischen deutscher Vergangenheit, Erinnerungsdiskursen und der multikulturellen Gesellschaftsstruktur parodistisch verarbeitet wird.

In diesem Kontext kann neben Astrid Erlls Darlegungen zur zukünftigen Ausrichtung der *Memory Studies* besonders Aleida Assmanns Modell, das sie in „Transnational Memories“ (2014) präsentiert, als eine Erweiterung von Adelsons Überlegungen gesehen werden.²⁸ In ihrer Arbeit untersucht Assmann politische, soziale und kulturelle Tendenzen, die über nationale Grenzen hinausgehen, um in einer Welt, die durch Migrationserfahrung aber auch Traumata aus der Vergangenheit geprägt ist, neue Möglichkeiten kultureller Zugehörigkeit zu erörtern (546). Sie zeigt auch, dass „the general challenge of the ‚trans‘ [in these approaches] is to go beyond national identification ... and [to] explore new forms of belonging and cultural identification in a world characterised by streams of migration and dispersed and displaced populations with different historical trajectories“ (547). Dies erfordert laut Assmann auch „the cultural work of reconfiguring established national themes, references, representation, images and concepts“ (547). Das bedeutet, dass die Idee des Transnationalen verschiedene Repräsentationen von oder Herangehensweisen an die Vergangenheit und an Erinnerungsdiskurse bedingt und diese unterstützen kann – so zum Beispiel eine parodistische Auseinandersetzung mit nationaler und kultureller Erinnerung wie in Uhllys *Adams Fuge*. Aber auch Assmann merkt bereits an, dass der Begriff „transnational“ nicht nur eine deskriptive, sondern auch eine präskriptiv-normative Funktion hat (546-7). Sie deutet hier bereits normative Aspekte des Transnationalen an, auf die ich später im Zusammenhang mit Krisendiskursen in der Gesellschaft noch genauer eingehen werde. Zudem beschreibt sie Transnationalismus als eine Kulturnorm im Sinne einer

²⁸ Erll sieht „Travelling Memory“ (2011) Erinnerung als etwas, das durch „wandering of carriers, media, contents, forms, and practices of memory“ (11) reist und unter anderem linguistische, temporale, soziale Grenzen überschreitet beziehungsweise aufweicht (11). Für Erll bietet deshalb „the ‚transcultural lens‘ ... a better understanding of our own globalizing age, in which memory travels high speed across, and increasingly beyond, boundaries. ... And eventually, it is a means to understand how from this history we derive certain patterns of thought that shape the way we see things in the present and envisage the future“ (16).

kosmopolitischen Identität. Dies ist meiner Meinung nach auf die auch von Vlasta und Dagnino beschriebene anhaltende Attraktivität kosmopolitischer Identitätsentwürfe zurückzuführen, die ich zu Beginn dieses Kapitels erläutert habe.

Nach diesem kurzen Exkurs zu *Memory Studies* und zum Thema transnationale Erinnerungsdiskurse, die besonders in Hinblick auf Diskussionen um Rolle und Funktion der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur eine wichtige Basis darstellen, geht es im Folgenden um das Spannungsfeld zwischen der Forderung nach einer Aufweichung nationaler Grenzen in der Betrachtung von Literatur sowie dem Forschungsansatz einer dezidiert germanistischen Literaturwissenschaft. Es geht zudem um die Frage, wie transnationale Konzepte auf die Interpretation von deutschsprachigen literarischen Texten angewandt werden können. Dabei stellt eine Schwierigkeit die terminologische Unschärfe des Begriffs Transnationalismus dar. So beschreibt Anke Biendarra in „Cultural Dichotomies and Lived Transnationalism in Recent Russian-German Narratives“ (2015) Transnationalismus als „slippery construct that means different things in different contexts and academic disciplines. The Expansion of the semantic field of the concept, both geographically and theoretically, has also led to a loss of specificity“ (209). Diese Problematik zeigt sich besonders dann, wenn man die Frage nach spezifischen Elementen deutschsprachiger transnationaler Literatur stellt. Dieser Frage versuchen Literaturwissenschaftler der In- und Auslandsgermanistik unter anderem aufbauend auf die Arbeiten von Adelson und Haines sowie unter Rückbezug auf die allgemeinen Ansätze zu transnationaler Literatur, die im vorherigen Kapitel dargestellt wurden, nachzugehen.

2.5.1 Deutschsprachige transnationale Literatur

Es lässt sich zunächst feststellen, dass sich auch die germanistische Literaturwissenschaft im Zuge des kontrovers diskutierten Einflusses der Globalisierung und des Kosmopolitismus für eine Neukonzeptionierung der Kategorisierungen „Nationalliteratur“, „deutsche Literatur“ und letztlich auch „Migrationsliteratur“ hin zu einem transnationalen Literaturbegriff öffnet, wie bereits im Überblick zum literaturhistorischen Kontext und in der Zusammenfassung des Forschungskontexts gezeigt wurde. Auch wenn sich die Bezeichnung transnationale Literatur etabliert hat, stellt Herrmann fest, dass dies gerade in der deutschen Literaturwissenschaft zunächst mit Widerstand verbunden war:

This rejection of the term „*trans-national*“ may be due to the inexplicit resistance to national affiliation that has defined German collective identity as a reflection of its national history and a self-imposed „ethical imperative.“ The reluctance towards national identification, in turn, could build a causal connection to the new desire for a German „*trans-national*“ or „*non-national identity*“ that has appeared increasingly as a main theme in German literature over the last two decades
(25, Herv. i. Org.)

Die hier beschriebene Komplexität deutscher kultureller Identität führt damit auch zu einem speziellen Umgang mit dem Begriff transnationale Literatur. In diesem Kapitel geht es deshalb nicht nur um konkrete Herangehensweisen an deutschsprachige Texte, die in das Themenfeld Transnationalismus eingeordnet werden können, sondern auch um die Frage, was deutschsprachige transnationale Literatur ist. Einen Beitrag zu diesem Thema bietet auch der bereits mehrfach angesprochene Band *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*. Herrmann, Smith-Prei und Taberner verstehen Transnationalismus zunächst als „a plurality of intersecting, and crosscutting

flows of product, ideas, and people back and forth over borders“ (1). Sie diskutieren zudem die Herausforderung – auch für die germanistische Forschung –, ein Konzept für die Idee des Transnationalismus zu entwickeln, das sich von einem zu starken Fokus auf Minoritäten in Deutschland abhebt und die Komplexität der Idee zeigt.

For literary scholars, specifically, the reality of contemporary transnationalism prompts us to think more closely about the ways fiction written in a particular time and in a particular place – in the context of this volume, in the German-speaking countries – connects to, circulates through, and is rechanneled by global patternings and global debates on identity, mobility, hospitality, universalism, self-forming, and cosmopolitanism. (1-2)

Dabei befindet sich also auch die germanistische Literaturwissenschaft in einem Spannungsfeld zwischen dem Lokalen/Nationalen und dem Globalen. Sie steht vor der Herausforderung, Pluralität zu bewahren, hat aber gleichzeitig auch die Aufgabe, einer Idealisierung der kreativen und subversiven Funktion des globalen Austauschs kritisch gegenüber zu stehen (2). Die Rolle, die Literatur im gesellschaftlichen Diskurs spielt, wird nicht nur durch die globale Verbreitung dieser, sondern auch durch das textreflexive Potenzial von literarischen Auseinandersetzungen mit transnationalen Prozessen deutlich:

[I]n our transnational era especially – fiction too is a product that circulates back and forth across borders, absorbing or rejecting other cultural influences and constantly restating, challenging, or reconfiguring nation and world. This self-awareness of their own mobility – their own transnationalism – may even frame some contemporary German-language works as *world literature*. (8-9, Herv. i. Org.)

Hier stellen Herrmann, Smith-Prei und Taberner nicht nur heraus, dass auch deutschsprachige Literatur zunächst in ihrer materiellen Form transnational ist, sondern

setzen diese auch in Verbindung zum Konzept der Weltliteratur, das ich in einem der vorherigen Kapitel erläutert habe. Diese Verbindung wird auch in einzelnen Artikeln dieses Sammelbandes im Zusammenhang mit der Kategorie „deutschsprachige Literatur“ diskutiert. Jedoch sehen die meisten Autoren die Kategorie des Transnationalen bereits als eine ausreichende Erweiterung und als Gegenkonzept zur Nationalliteratur an. So stellt unter anderem Biendarra fest, dass „the category of transnational writing has now become quite inclusive“ (210). Sie erläutert zudem in Bezug auf Sturm-Trigonakis: „By disrupting the orderly systems of national canons and national literatures and taking seriously multicultural realities and complexities, it [transnational literature] thus lives up to the tasks of a new World Literature that Elke Sturm-Trigonakis has identified“ (210). Somit können die beiden Konzepte im Transnationalen auch produktiv verbunden werden, um literarische Phänomene in allen Aspekten zu umfassen.

Für die Untersuchung und Einordnung deutschsprachiger transnationaler Literatur richtet sich der Blick damit zunächst allgemein auf deutschsprachige Texte, die Themen wie Migration, hybride und fluide Identitätsentwürfe und Mobilität in verschiedenen Formen thematisieren. Dies umfasst auch Globalisierungsprozesse und deren Effekte sowie die Verhandlung und Verschiebung von nationalen Erinnerungsdiskursen. Dabei werden das Konzept von Nation und das Thema Grenzen, die auch in Texten relevant bleiben, in der Forschung zu transnationaler Literatur weiterhin reflektiert; denn

The term *transnationalism* makes it possible to conceptualize the continued importance of the nation as the organizing unit of global affairs and the continued significance – indeed increased significance – of borders in a world in which the ease, or difficulty, of border crossing defines not only products but also people.
(5, Herv. i. Org.)

Die Unsicherheit, die durch Globalisierung, transnationale Tendenzen und die jüngsten Krisen in Deutschland und Europa ausgelöst wurde, könnte zwar grundsätzlich eine Annäherung innerhalb gesellschaftlicher Gruppen erzeugen. Sie führt derzeit aber vor allem auch zu einer Rückkehr zu Nationalgedanken und einem Erstarren nationaler Identität, wie sich an aktuellen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in Deutschland (und Europa) deutlich erkennen und lässt. Die Rolle und Funktion dieser Unsicherheit oder Prekarisierung der Gesellschaft lässt sich konzeptionell besonders gut anhand von Judith Butlers und Isabell Loreys Arbeiten konzeptionell erfassen und beschreiben. Auf deren Ansätze und den Begriff der Prekarität werde ich dann im Theorieteil dieser Arbeit näher eingehen, denn in vielen westlichen Ländern und auch in Deutschland lassen sich gerade Mechanismen erkennen, in der das Sicherheitsgefühl bestimmter Gruppen dadurch wiederhergestellt werden soll, dass andere Gruppen marginalisiert werden:

Prekarität lässt sich mithin als ein funktionaler Effekt eben jener politischen und rechtlichen Regulierungen verstehen, die gerade vor dem allgemeinen, dem existenziellen Prekäresein schützen sollten. In dieser Perspektive bedeutet Herrschaft die versuchte Absicherung mancher vor existenziellem Prekäresein, und zugleich basiert dieses Privileg des Schutzes auf einer differenziellen Verteilung von Prekarität auf all diejenigen, die als anders und als weniger schützenswert betrachtet werden. (Lorey 36-7)

Gerade Deutschland ist laut Herrmann, Smith-Prei und Taberner aufgrund außenpolitischer und innergesellschaftlicher Entwicklungen ein interessantes Beispiel für einen eigentlich transnationalen Ort (5-6), obwohl – oder vielleicht auch gerade weil –, wie die Autoren anmerken, Diskussionen über „Leitkultur“ und „Überfremdung“ immer prominenter werden (7) und dadurch bestimmte Gruppen ausgeschlossen werden, wenn

sie der Norm nicht entsprechen (können). Durch die sogenannte Flüchtlingskrise 2015/16 haben sich diese Debatten, die, wie im einleitenden Kapitel bereits erwähnt, schon 2010 unter anderen im Zusammenhang mit Thilo Sarrazins *Deutschland schafft sich ab* (2010) geführt wurden (7), noch verstärkt. Auch die zunächst hauptsächlich europakritische Partei *Alternative für Deutschland (AfD)* erhielt und erhält starken Zuwachs von Wählern – auch aus der sogenannten „bürgerlichen Mitte“ – seit sie sich auf die Themen „Überfremdung“ und „Islamisierung“ fokussiert (7). Deshalb ist es wichtig, deutschsprachige transnationale Literatur also auch im Zusammenhang mit aktuellen Entwicklungen zu begreifen, das heißt den spezifischen Kontext der Gegenwartsliteratur im deutschsprachigen Raum nicht komplett außer Acht zu lassen, auch wenn – oder gerade wenn – diese sich mit transnationalen Themen auseinandersetzt.

2.5.2 Performatives „Weltbürgertum“ – das Ideal von Mobilität und Handlungsfreiheit

Im Zusammenhang mit Transnationalismus werden auch immer wieder neue Formen der Mobilität und Handlungsfreiheit postuliert, die sich aus der Auflösung von Binaritäten und nationalen Grenzen ergeben und die – so wird oft gefolgert – neue und flexible Identitätskonstruktionen ermöglichen. Dies lässt sich in kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Thematik und besonders auch in Untersuchungen der soziolinguistischen Identitätsforschung und -philosophie beobachten, so zum Beispiel in Sarah J. Mahlers und Patricia R. Pessars Artikel zu „Gendered Geographies of Power: Analyzing Gender across Transnational Spaces“ (2001). In diesem Artikel sprechen die Autorinnen über die Rolle von „gendered agency on a variety of operative geographic and analytic scales that begin with the body and extend across continents“ (441). Auch wenn dieser Artikel aus der Kulturanthropologie stammt und einen eher soziokulturellen Ansatz verfolgt, zeigt er, wie stark die Idee des Transnationalen mit einem Konzept von

Handlungsfreiheit verknüpft wird (445-6). Zudem werden ein transnationaler Lebensstil und das damit verbundene Weltbild zu etwas Erstrebenswertem und einem Ideal in einer globalen Weltanschauung. So spricht zum Beispiel Dagnino zwar durchaus auch von einer „global uncertainty“ (99) im Zeitalter von Migration, betont aber gleichzeitig die positiven Effekte dieser Unsicherheit, die unter anderem durch ein Gefühl nationaler und kultureller Unzugehörigkeit ausgelöst werden:

It is these increased and increasing migratory flows and transnational dynamics together with the pressure of economic globalization ... that are inciting, as well as enabling, a whole new range of intercultural interactions, transnational social patterns, and nomadic lifestyles. This, in turn, gives rise to a breed of deterritorialized citizens ... – who seem to be thriving in the freedom acquired with and the opportunities generated by the contemporary forms of mobility. (99)

Dies verweist abermals auf das zuvor erläuterte Konstrukt des kosmopolitischen Weltbürgers, aber Dagnino setzt sich hier auch mit *agency* und Autonomie auseinander, die für die Konstruktion der von ihr beschriebenen nomadischen Identität eine Grundvoraussetzung darstellen (177). Mobilität und Transnationalismus vermitteln damit also ein Bild kosmopolitischer Handlungsfreiheit und Selbstbestimmung.

Darüber hinaus unterscheidet Kristin Rebien in „Cosmopolitan Perspectives: Globalization and Transnationalization in Contemporary German Literature“ (2013) die Begriffe Globalisierung und Transnationalismus interessanterweise ebenfalls basierend auf dem Konzept der „agency“ (116). Sie trennt hier zwischen institutionellen und individuellen Handlungsfreiräumen, die jedoch in beiden Fällen als Ergebnis einer Erweiterung oder Aufhebung nationaler Grenzen gesehen werden. Globalisierung bezeichnet für Rebien eine institutionelle Form von Handlungsfreiraum „whose key actors are multinational corporations, national governments, and supranational

organizations“ (116), während sich für sie transnationale Handlungsfreiheit auf individueller Ebene oder in kleineren Gruppen abspielt (116). Dies impliziert, dass transnationale Identitätsentwürfe die Möglichkeit von Selbstbestimmung einschließen oder sogar als Basis transnationaler Mobilität ansehen, wie dies auch in Bhabhas Konzept des subversiven Zwischenraums suggeriert wird, den ich bereits erläutert habe.

Auch Silvia Schultermandl und Sebnem Toplu verbinden mit der Idee einer fluiden Identität in transnationalen Kontexten eine Form von Selbstbestimmung und Handlungsfreiheit des Individuums, reflektieren jedoch in diesem Kontext das Spannungsfeld zwischen Fremd- und Selbstbestimmung in einer transnationalen Welt:

These occurring shifts no doubt also call for a new definition of identity as well as for new approaches to the politics of identity. Cultural identity has become a highly contested concept in this interaction between global power relations that impact a person's social and material realities on the one hand and the choice of how a person „imagines“ him or herself. If we assume that identity is purely based on choice, it is difficult to account for the social and material realities that result from existing power relations and their impositions on the individual. If we assume identity to be solely inscribed by society onto the individual, we overlook the self-determination and *agency* of every individual. (12, m. Herv.)

Auch wenn die Autoren hier Machtstrukturen und globale Machtverhältnisse kritisch reflektieren, rechnen sie dem Individuum dennoch eine gewisse Handlungsfreiheit zu und gehen von einem Identitätskonzept aus, das die Möglichkeit der Selbstimagination erlaubt. Sie kritisieren jedoch, ähnlich wie auch Taberner, Smith-Prei und Herrmann,

dass transnationale Konzepte eine Art „global kinship“ (16) propagieren, ein Bild, das suggeriert, dass jeder die gleichen Möglichkeiten hat, auch wenn dies nicht der Fall ist.²⁹

So stellen Herrmann, Smith-Prei und Taberner heraus, dass nicht alle Menschen die gleichen Erfahrungen in einer transnationalen Welt machen:

Integral to this argument is the matter of positionality. The fact that *all* are implicated in transnationalism does not mean that all experience it in the same way. Refugees, undocumented persons, sex workers and trafficked women, legal migrants, naturalized citizens, and citizens „by birth“ all experience differing degrees of precarity in relation to the rules and regulations that govern residence and mobility. (4, Herv. i. Org.)

Damit wird klar unterschieden, dass Mobilität und Flexibilität in Bezug auf Kultur, Identität und Territorialität – genau wie Prekarisierung als gefühlte Kehrseite – zwar alle Menschen betrifft und beeinflusst, jedoch nicht alle in der gleichen Art und Weise. Nicht alle Menschen haben die gleichen Möglichkeiten, da soziale und nationale Herkunft immer noch einen großen Einfluss auf die tatsächliche Erfahrung in einer transnational verstandenen Welt haben (4). Dies ist ein wichtiger Punkt, den Thomas Nail ebenfalls – wenn auch aus einer anderen Perspektive – in *The Figure of the Migrant* (2015) aufgreift.

Denn auch Nail zeigt, dass in einer Welt, in der fast alle in gewisser Weise zu Migranten werden (1), nicht allen die gleichen Ausgangsvoraussetzungen und Umstände gewährt sind (2). Während für manche Mobilität und Reisen neue Möglichkeiten bieten, ist Migration für andere gefährlich und unfreiwillig, zwei Pole auf dem Spektrum der Migrationserfahrung, die Nail durch die beiden Begriffe „tourist“ und „vagabond“ verdeutlicht (2): „Migration is the spectrum between those two poles, and the figure of

²⁹ Für Schültermandl und Toplu zeigt sich jedoch auch, dass „the politics of transnational identity takes a critical stance towards the effects of postmodern phenomena such as neoliberal opportunism and global sisterhood“ (16).

the migrant is the one who moves on this spectrum. In this way, migratory figures function as mobile social positions and not fixed identities. One is not born a migrant but becomes one“ (3). Nail zeigt in seiner Auseinandersetzung mit Migration und Migranten, das diese hauptsächlich „from the perspective of *stasis*“ (3, Herv. i. Org.) wahrgenommen werden:

The „emigrant“ is the name given to the migrant as the former member or citizen, and the „immigrant“ as the would-be member or citizen. In both cases, a static place and membership are theorized first, and the migrant is the one who lacks both. Thus more than any other political figure (citizen, foreigner, sovereign, etc.) the migrant is the one least defined by its being and place and more by its becoming and displacement: by its *movement*. (3, Herv. i. Org.)

In dieser Binarität bleiben also die Migranten die Ausgegrenzten, migrantische Mobilität ist der „stasis“ hierarchisch untergeordnet. Nail weist damit in seiner Auseinandersetzung mit „the figure of the migrant“ darauf hin (3), dass zwar Bewegung das verbindende Element im Zeitalter der Migration ist, jedoch nicht für alle die gleichen Ausgangsvoraussetzungen, Chancen und auch Gefahren bestehen (1-2).³⁰ Nails theoretische Erörterung und Konzeptionalisierung von Migrationserfahrung lässt sich auch für die Untersuchung von literarischer Verarbeitung von Migrationserfahrung produktiv machen. Interessanterweise argumentiert Katharina Gerstenberger in Bezug auf die Darstellung von Migrationsprozessen, dass in der transnationalen Literatur Handlungsfreiheit eine wichtige Rolle für die Abgrenzung zu früheren Bezeichnungen für Literatur über Migration einnimmt: „The terms ‚guest-worker‘ and ‚foreigner literature‘ imply the idea of minorities victimised by the majority, however, intercultural,

³⁰ Zudem kritisiert er, dass der Migrant an sich bisher immer aus der Perspektive der „stasis“ (3) betrachtet wurde, dieser – und auch die Gesellschaft an sich – jedoch auf ihre Bewegung hin analysiert und in Bezug auf diese verstanden werden muss (4).

migrant and transnational literature signify *agency*, resistance and a generally more nuanced assessment of the immigrant experience“ (210-11, m. Herv.).

Dieses subversive Potenzial, das transnationalen Identitätsentwürfen zugeschrieben und in literarischen Texten oft hervorgehoben wird, ist in Teilen zwar nachvollziehbar, muss jedoch auch kritisch reflektiert werden. Maria Mayr argumentiert ebenfalls, dass Identitätskonzepte, die im Zusammenhang mit der Idee des Transnationalismus entworfen werden oder zentral für diese sind, oft soziale und materielle Realitäten außer Acht lassen. In ihrer Interpretation von Julya Rabinowichs transnationalem Roman *Die Erdfresserin* (2012) legt Mayr zudem dar, „[that] Rabinowich’s novel ultimately points to the fact that transnational social spaces are increasingly infringed upon by global capitalism“ (144). Transnationalismus ist für Mayr eher ein kulturelles Phänomen (145). Es unterscheidet sich zwar, wie zuvor dargelegt, von dem ökonomisch und materiell definierten Globalisierungsbegriff, doch dieser spielt dennoch eine Rolle, wie Texte wie *Die Erdfresserin* zeigen. So argumentiert Mayr: „[T]he ability to participate in transnational processes and social spaces to a certain extent presupposes the kinds of securities that have traditionally been provided by the nation-state“ (145). Durch den Fokus auf ökonomische Aspekte hat sich laut Mayr der Staat jedoch seiner Verantwortung entzogen (146), was eine Unsicherheit in der Gesellschaft ausgelöst hat. Mayr folgert in ihrer Interpretation des Romans deshalb unter anderem: „While much literature and scholarship on migration and transnationalism focuses on questions of culture and identity, Rabinowich’s novel echoes critiques of such an emphasis“ (155). Romane wie *Die Erdfresserin* verdeutlichen damit gesellschaftliche Realitäten und die Auswirkungen neoliberaler Strukturen, die durch die positive Konnotation und den kulturellen Fokus des Begriffs Transnationalismus teilweise überdeckt werden. Texte wie *Die Erdfresserin* zeigen darüber hinaus auch, dass die als

positiv oder sogar subversiv angesehene Möglichkeit hybrider Identitätskonstruktion im transnationalen Kontext nicht allen Menschen offensteht, und nicht für alle erreichbar ist.

Darauf aufbauend argumentiere ich, dass Transnationalismus sogar eine Art von *agency* postuliert, die für niemanden erreichbar ist. Die Idee des Transnationalismus überdeckt somit eigentlich einen größeren Krisendiskurs, der mit dieser Erkenntnis verbunden ist. Die in der Gesellschaft empfundene Unsicherheit beruht auch auf einer Funktionalisierung von Prekarisierung, die mit der Globalisierung und dem Aufweichen nationaler Grenzen einhergeht. Diese Mechanismen lassen sich in den Texten zeigen, die im Zentrum dieser Arbeit stehen. Besonders die Betonung der Phasen der Adoleszenz und Postadoleszenz, die *per se* schon als Zeit der Unsicherheit und Krise sowie als Übergangphase dargestellt werden, spielt dabei für die Interpretation der Texte eine wichtige Rolle. Die Forschungsliteratur zur literarischen Darstellung von Adoleszenz fokussiert sich bisher jedoch hauptsächlich auf die deskriptive Funktion von Adoleszenzromanen, während die präskriptive Funktion dieser Literatur und die Performativität von Adoleszenz bisher kaum beachtet wurde. Im Folgenden soll deshalb zunächst der aktuelle Forschungskontext zu Adoleszenz in der Literatur und Adoleszenzromanen dargelegt werden, um dann die Themen Transnationalität und Adoleszenz zu verbinden und in ihrer Funktion als Kulturnorm reflektieren zu können.

3. Literaturhistorischer Forschungskontext II: Adoleszenz als Krisenzustand

Die Romane, die im Fokus dieser Arbeit stehen, stellen nicht nur Migrationserfahrung dar, sondern alle drei Protagonisten befinden sich auch in einer Phase der Adoleszenz, in der sie mit Unsicherheit und Krisenerfahrungen konfrontiert werden. Damit verbinden die Texte auf der Handlungsebene Migrationserfahrung und Adoleszenz und so werden auch transnationale Identitätswürfe mit der Identitätskrise des Erwachsenwerdens verknüpft. Die Begriffe Adoleszenz – und besonders Postadoleszenz – sind dabei ähnlich unscharf konturiert wie Transnationalismus und zudem stark durch soziologische Definitionen geprägt. Das folgende Kapitel soll einen kurzen Überblick über die konzeptionelle Bestimmung der Phase der Adoleszenz und den Ansätzen der literaturwissenschaftlichen Betrachtung dieses Phänomens bieten. Darüber hinaus wird dieses Kapitel einen Einblick in die bestehende Forschung zum Adoleszenzroman und die Versuche der Gattungsbestimmung geben, die vor allem durch eine Abgrenzung zu anderen Gattungen erfolgt. Das Ende des Kapitels setzt sich schließlich mit der Verbindung des Begriffs der (Post-)Adoleszenz mit der Thematik Migration auseinander, die bisher nur auf ihre Gemeinsamkeiten in der Darstellung einer „Zwischenzeit“ (Gansel u. Zimniak 9), eines Zwischenraums und -zustands untersucht wurden. Ähnlich wie zuvor beim Konzept des Transnationalismus wurden dabei die präskriptiven und normativen Funktionen der Texte und das Wertesystem, das diese implizit transportieren, weitestgehend außer Acht gelassen. Jedoch zeigt eine genauere Auseinandersetzung mit den Romanen, die hier untersucht werden, wie das Moment der Krise – in Form von Trauma – in Migrations- und Adoleszenzerfahrung eingeschrieben und verschoben wird.

Die Verbindung von transnationaler Literatur und Adoleszenzromanen basiert vor allem auf dem Fokus auf Krisenzustände, da der Adoleszenzroman als eine Gattung gilt,

die Protagonisten in einer Lebensphase zeigt, die von einer Krisenerfahrung geprägt ist (Gansel, „Adoleszenz und Adoleszenzroman“ 139, 140; Karlsson 161). Carsten Gansel, der sich intensiv mit der Darstellung von Adoleszenz in der Literatur und mit dem Genre des Adoleszenzromans auseinandergesetzt hat, unterscheidet zudem in Rückgriff auf Erkenntnisse aus der Soziologie drei Arten von Krisen, die prägend für die Phase der Adoleszenz sind: So führt er die „eingefrorene Adoleszenz“ („Adoleszenz und Adoleszenzroman“ 139) an, eine Phase, in der Krise und Reibungen in der Familie verdrängt werden (139). Zudem gibt es laut Gansel die „zerbrochene Adoleszenz“ (139), bei der „Allmachtsphantasien in [sic] Verlauf der Adoleszenz zerbrochen [werden] [und] ... eine Anpassung an die Realität [erfolgt]“ (139). Schließlich erläutert er auch die sogenannte „ausgebrannte Adoleszenz“ (139), die durch das „Weiterwirken früherer Traumatisierungen“ geprägt ist (139). Durch die Betonung des Krisenhaften der Adoleszenz wird der Aspekt der Zerrüttung, der Unsicherheit und der „Zwischenzeit“ ins Zentrum gerückt (Gansel u. Zimniak 9). Der Adoleszenzroman wird deshalb oft im Zusammenhang mit psychologischer, sozialwissenschaftlicher und pädagogischer Forschung gelesen und Figuren in den Texten als Repräsentationen dieser gesehen. Umgekehrt scheint das neue Interesse an der Phase zwischen Jugend und Erwachsensein auch die literarische Produktion zu beeinflussen, da es seit den 2000er Jahren wieder mehr Romane mit adoleszenten Protagonisten gibt. So betonen zum Beispiel Koller und Rieger-Ladich in der Einleitung zu *Figurationen von Adoleszenz* (2009), dass die Phase der Adoleszenz „derzeit im Zentrum sowohl pädagogischer als auch literarischer Aufmerksamkeit [steht]“ (7) und auch „in der Literaturwissenschaft zunehmend auf Interesse stößt“ (7). In diesem Sammelband steht die Frage im Vordergrund, „welche neuen, über gängige pädagogische Thematisierungen hinausweisenden Blicke auf Jugend und Jugendliche bzw. auf adoleszente Entwicklungs- und Bildungsprozesse die

Auseinandersetzung mit literarischen Texten eröffnen kann“ (9). Durch den Fokus auf pädagogische Elemente rückt der Adoleszenzroman in die Nähe der Kinder- und Jugendliteratur. Dies beeinflusst, wie ich später zeigen werde, auch die literaturwissenschaftliche Forschung, da die Adoleszenzliteratur damit als eine Literatur zwischen den Gattungen gesehen wird und somit von allen Bereichen der germanistischen Forschung weniger beachtet wurde. Grundsätzlich dominieren in der literaturwissenschaftlichen Forschung immer noch pädagogisch und soziologisch geprägte Untersuchungen das Feld.

Zudem ist laut Gansel „mit Adoleszenz ein Gegenstand aufgerufen ... , der nur in Verbindung mit ‚kulturellen Kontexten‘ erfassbar scheint“ („Adoleszenz und Adoleszenzroman“ 130), was für ihn auch bedeutet, dass Adoleszenz aus einer interdisziplinären Perspektive betrachtet werden muss. In seiner Bestandsaufnahme und seinem Forschungsbericht gibt er einen Überblick über bestehende Forschung und aktuelle Forschungstendenzen zu diesem Thema (131) und definiert den Begriff Adoleszenz im Kontext gesellschaftlicher und kultureller Entwicklungen. Adoleszenz als die lange Übergangsphase von der Kindheit zum Erwachsenwerden ist ein kulturelles Produkt und ein Effekt von Modernisierungsprozessen in der Gesellschaft, durch die die Phase der verlängerten Jugend hervorgebracht und das damit verbundene anhaltende Gefühl von Unsicherheit ausgelöst wird.

3.1 Forschungskontext Adoleszenzroman

Der Adoleszenzroman wurde als literarisches Genre in der Forschung, wie oben erwähnt, lange nicht dezidiert und als unabhängige Gattung wahrgenommen. Wie Gansel in seinem präzisen Forschungsbericht darstellt, liegt dies vor allem daran, dass der Adoleszenzroman entweder dem Bereich der Kinder- und Jugendliteratur zugerechnet wurde und „Diskussionen bislang nahezu ausschließlich auf das Handlungssystem KJL

konzentriert [waren]“ (134) oder daran, dass der Adoleszenzroman als Literatur für Erwachsene mit adoleszenten Protagonisten eingeordnet wurde, und deshalb keine spezifische Betrachtung erfuhr.

Tatsächlich ist der Adoleszenzroman auch eine Gattung, die nicht einfach zu definieren ist, da es oft an präzisen Kriterien für eine eindeutige Kategorisierung mangelt und viele Überschneidungen mit anderen literarischen Genres vorliegen.

Literaturwissenschaftler haben bisher vor allem durch eine Abgrenzung von diesen anderen Gattungen versucht, Adoleszenzliteratur näher zu erfassen und zu beschreiben.

Um eine Übersicht über die bisherige Forschung zum Adoleszenzroman zu geben, werde ich anhand der wichtigsten wissenschaftlichen Beiträge einen Forschungsüberblick geben und Gattungsentwicklungen skizzieren. In diesem Überblick über den Forschungskontext sowie über die Gattungsgeschichte- und Entwicklung des Adoleszenzromans beziehe ich mich hauptsächlich auf die Arbeiten von Gansel, Wagner, Baxter, und Selinger-Trites. Bevor ich ihre Beiträge und deren Relevanz für meine Arbeit erläutere, möchte ich jedoch anhand des umfassenden Forschungsberichts von Gansel die wichtigsten Phasen in der Forschung zum Adoleszenzroman erläutern, um dann einen kurzen Überblick über die bisherige Arbeit der Literaturwissenschaft zur Adoleszenzliteratur zu liefern.

Wissenschaftliche Arbeiten, die sich dezidiert mit dem Adoleszenzroman auseinandersetzen, lassen sich aus den bereits oben genannten Gründen erst relativ spät finden. Gansel teilt die Entwicklung der neueren literaturwissenschaftlichen Forschung zur Thematik Adoleszenz in drei Phasen auf: Ab Mitte der 1980er Jahre wird der Adoleszenzroman verstärkt Gegenstand des Forschungsinteresses. Dies geht laut Gansel mit einer „Zunahme von Texten [einher], die nicht nur einen jugendlichen Helden ins Zentrum der Handlung stellen“ („Adoleszenz und Adoleszenzroman“ 133), sondern auch Identitätsfindungsprozesse, die mit der Adoleszenzphase der Protagonisten

zusammenhängen, hervorheben. Wissenschaftliche Arbeiten beziehen sich in dieser Zeit noch vor allem auf „die Traditionen der Adoleszenzliteratur“ (133) oder versuchen Gattungsbestimmungen zu erarbeiten. Sie setzen die Romane „vom klassischen Bildungs- und Entwicklungsroman“ ab (133) und verweisen auf „Schulromane bzw. -erzählungen der Jahrhundertwende“ (133). Hier geht es vor allem darum, aktuelle Entwicklungen in Bezug zur frühen Adoleszenzliteratur zu setzen, um sich dieser Gattung anzunähern, die nun einen Aufschwung erhält. In einer Art Unterphase dieser ersten Forschungsperiode konzentriert sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung auf den Einfluss der amerikanischen Literatur und auf die strukturelle Ähnlichkeit des Adoleszenzromans mit anderen Gattungen sowie dessen Bezugnahmen zum Entwicklungs-, Picaro-, Schelmen- und Initiationsroman (133).

In der von Gansel aufgeführten zweiten Phase „bis Mitte bzw. Ende der 1990er Jahre“ (133) steht die „Ausdifferenzierung der Fragestellungen“ im Vordergrund (133), die für die Forschung relevant erscheinen. Dies bedeutet auch, dass besonders die Repräsentation sozial- und kulturwissenschaftlicher Entwicklungen in Adoleszenzromanen in den Fokus rückt. In dieser Forschungsphase ist zudem der Einfluss der psychologischen Forschung und der Psychoanalyse besonders erkennbar (133). Zusammenfassend lassen sich in dieser Phase insgesamt drei Forschungsschwerpunkte erkennen: Hier lässt sich zunächst Gansels eigener Schwerpunkt anführen, der in seinem Ansatz „Adoleszenz an entsprechende kulturhistorische Koordinaten bindet und den Zusammenhang zwischen Jugendbewegung bzw. Jugend(sub)kultur und Adoleszenzroman anschaulich macht“ (133). Er zeigt in seiner Arbeit auch, „wie einzelne Texte nur auf der Oberflächenstruktur (post-)moderne (Adoleszenz-)Signale aufnehmen, in der ‚Tiefenstruktur‘ hingegen traditionellen Werten verpflichtet bleiben, literarische Modernität bzw. ästhetische

Innovation bei genauerer Betrachtung daher nicht gegeben ist“ (133). Damit beanstandet er, dass sich der Adoleszenzroman an der Oberfläche als postmodernes Genre präsentiert, jedoch implizit weiterhin ein traditionelles Wertesystem transportiert. Diese Einschätzung, die Gansel noch vor dem Jahrtausendwechsel trifft, ist auch relevant für die Betrachtung von aktueller Adoleszenzliteratur, da sich ähnliche Tendenzen beobachten lassen. In der Mitte beziehungsweise gegen Ende der 1990er Jahre rücken jedoch zunächst andere Aspekte ins Zentrum. So ist ein weiterer Forschungsschwerpunkt die Genderforschung, deren theoretische und methodologische Ansätze auch auf den Adoleszenzroman angewandt werden (134). Der dritte Schwerpunkt fokussiert sich laut Gansel „auf die Dringlichkeit, Fragen der Lesekultur, gerade in der Phase der Pubertät und Adoleszenz, zu untersuchen“ (134); das heißt, hier wird die Adoleszenzthematik eher aus der Perspektive der Rezeption erforscht.

In der dritten Forschungsphase „ab Ende der 1990er Jahre“ (134) stehen dann schließlich Systematisierungsversuche zum Begriff und der Geschichte des Adoleszenzromans im Vordergrund sowie das Bestreben, „in historischer Perspektive eine Art Gattungstypologie des Adoleszenzromans zu entwickeln ... Ausprägungen von Adoleszenz und Adoleszenzdarstellung [zu] erfassen“ (134). Gansels Überblick zu den verschiedenen Richtungen und Phasen der Forschung zum Adoleszenzroman endet mit der Beschreibung dieser letzten Phase. Hier möchte ich noch Annette Wagners Arbeit zur *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart* (2007) ergänzend hinzuziehen. Wagner gibt in ihrer Arbeit nicht nur noch einmal einen ausführlichen Überblick über Gattungsgeschichte und -entwicklungen, sondern erforscht vor allem den Einfluss postmoderner Tendenzen auf den Adoleszenzroman. Dabei stellt sie unter anderem fest, „dass die Formulierung eines postmodernen Erzählmodells mit dem Ideal eines/[s] dezentrierten Subjekts, das nach keiner festen Selbst-Identität strebt, in pluralen

Bastelidentitäten von kurzer Halbwertszeit positive Errungenschaften sieht und postmoderne Risiken wie Sinnverlust, Einsamkeit und Überforderung nicht wahrnimmt“ (419). Besonders aus der englischsprachigen Forschung kommen noch weitere neue Impulse, so zum Beispiel von Roberta Seelinger Trites. Sie setzt sich in *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescence Literature* (2000) mit der Darstellung von institutionellen Machtstrukturen im Adoleszenzroman auseinander und erläutert dabei auch dessen normative Implikationen. Darüber hinaus liefert auch Kent Baxter in *Coming of Age* (2013) einen wichtigen Beitrag zur Forschung. Er gibt einen Überblick über das Thema *coming of age* in der Literatur und zeigt die kulturellen Konnotationen des Begriffs Adoleszenz auf. Dabei geht er auch auf den Konstruktionscharakter von Adoleszenz ein (2), diesen Punkt werde ich später im Kapitel noch einmal aufgreifen.

3.2 Gattungsbestimmung durch Abgrenzung

Um den Adoleszenzroman definieren und dessen Entwicklung beschreiben zu können, greifen auch die oben genannten Wissenschaftler oft auf eine vergleichende Betrachtung der Adoleszenzliteratur mit anderen Genres zurück. Besonders der Bildungs-, Entwicklungs- und auch Schulroman sind Genres, die abgrenzend dem Adoleszenzroman gegenübergestellt werden. Diesen Gattungen gemeinsam ist, dass sie junge Protagonisten zeigen, die sowohl körperliche, mentale, philosophische und künstlerische Entwicklungen als auch eine Erziehung in diesen Bereichen unterlaufen – auch mit dem Ziel, eine stabile Identität zu formen. Besonders im Bildungs- und Entwicklungsroman geht es zudem um die Autonomie des Subjektes, die das Ergebnis der Bildungsreise darstellt (Wagner 42); der Fokus liegt dabei auf der Charakterentwicklung des Protagonisten. Dem Genre zugeordnete Texte enden normalerweise damit, dass der (meist männliche) Protagonist eine geistige und künstlerische Reife erlangt, nachdem er gewisse „rites of passage“ (Baxter 2, Trites 84)

durchlaufen hat, also „ceremonies or events that mark important transitions in the developmental process“ (Baxter 4). Diese können Heirat und Familie sein, der Erwerb von Haus und Land, der Berufseinstieg oder – besonders beim Bildungsroman der Weimarer Klassik – das Erlangen eines bestimmten Bildungsgrads, künstlerischer Erfolg und moralische Reife. Als Beispiele für diese Romane sind unter anderen Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) als Bildungs-, und Jean-Jacques Rousseaus *Émile* (1762) als Erziehungsroman anzuführen (Wagner 42-3).³¹ Auch die hier untersuchten Romane *Scherbenpark* und *Mohr im Hemd* nehmen Bezug auf Bildungsideale und bildungsbürgerliche Konzepte und reflektieren damit das Genre des Bildungsromans, ein Punkt, auf den ich in den einzelnen Interpretationen noch zurückkommen werde.

Im Allgemeinen zeigen die Versuche der Gattungsbestimmung und -abgrenzung in der bestehenden aktuellen Forschung, dass der Adoleszenzroman sich zwar von den klassischen Genres wie dem Bildungsroman relativ einfach unterscheiden lässt, jedoch Parallelen und Überschneidungen mit anderen Gattungen aufweist. Wagner fasst dies treffend zusammen:

Die bisherigen Abgrenzungsversuche lassen erkennen: Der Adoleszenzroman ist eine alte, ursprünglich erwachsenenliterarische Gattung, die erst seit den 1970er Jahren auch Eingang in die Jugendliteratur gefunden hat und seitdem eine neue Blüte in beiden Genres erfährt. Eine Abgrenzung gegenüber traditionellen Formen wie Bildungs- bzw. Entwicklungsroman, Schelmenroman und Erziehungsroman lässt sich eindeutig vollziehen; „Jeansliteratur“ und „emanzipatorische Mädchenliteratur“ können heute als integrative Bestandteile des Adoleszenzromans gelten. Der amerikanische Initiationsroman stellt ein

³¹ In der problemorientierten Jugendliteratur und der emanzipatorischen Mädchenliteratur rücken dann später in der 1970er Jahren zunehmend weibliche Protagonisten in den Fokus (Wagner 45).

maßgebliches Orientierungsmuster des Adoleszenzromans seit den 1950ern dar.

(46)

Der deutschsprachigen Adoleszenzliteratur wird zudem später auch eine gewisse Nähe zur deutschen Popliteratur attestiert, die nach der ersten rebellisch-subversiven Phase in den 68ern dann wieder in den 1990er Jahre und am Anfang des 21. Jahrhundert populär ist (Gansel, „Zwischenzeit“ 39), so zum Beispiel Christian Krachts *Faserland* (1995) und Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* (1998). Neben stilistischen Elementen wie Intertextualität und der strukturellen Einbettung von Musik und Popelernen geht es thematisch in diesen Texten unter anderem um „die Lebensgegenwart (subkultureller) Jugendlicher“ (Hinksen 81). Diese Popliteratur ist auch ein Genre, das postadoleszente Charaktere zeigt, oft in ihren Dreißigern, die mit einer gewissen Perspektiv- und Orientierungslosigkeit in ihrem Identitätsfindungsprozess kämpfen. Dabei suchen sie nach Kategorien, an denen sie sich orientieren können, und sie versuchen nach einer Krisenerfahrung, gescheiterte Identitätsentwürfe zu rekonstruieren oder diese neu zu entwerfen. Damit teilen sich Popliteratur und Adoleszenzliteratur zwar ebenfalls einige wichtige Merkmale und verweisen auf ähnliche Krisenerfahrungen, aber Popliteratur ist dennoch ein literarisches Genre, das sich unter anderem durch die oben genannten stilistischen Elemente vom Adoleszenzroman abgrenzen lässt. Eine nähere Untersuchung der Adoleszenzromane in dieser Arbeit wird zudem zeigen, dass nicht unbedingt eine abgrenzende Einordnung und Kategorisierung weiterführende Ergebnisse liefert, sondern dass die Stärke des Adoleszenzromans auch in der Gattungsvermischung liegt – und eben nicht in der eindeutigen Zuordnung. So weisen die hier untersuchten Romane Parallelen zu und Merkmale des Agenten- oder Spionagethrillers, der Ghettoliteratur, des Schelmenromans sowie der Groteske und Satire auf.

Die Adoleszenzthematik kann zwar zur Genrebestimmung herangezogen werden, jedoch ist das Entscheidende an den Texten nicht das Genre, sondern wie und warum die Darstellung von Adoleszenz mit Migration verbunden wird.

3.3 Gattungsbeschreibung des Adoleszenzroman und der Primärtexte

Der Adoleszenzroman kann also für die Zwecke der vorliegenden Arbeit unter Bezugnahme auf die oben angeführten Forschungsergebnisse der letzten Jahre zusammenfassend folgendermaßen charakterisiert werden: Der Fokus der Handlung liegt bei Adoleszenzliteratur auf einem (post-)adoleszenten Protagonisten und dessen Krisenerfahrung. Im modernen und postmodernen Adoleszenzroman findet man auch häufiger weibliche Hauptfiguren (Gansel, „Adoleszenz und Adoleszenzroman“ 141), die eine einschneidende psychologische (Keniston 46) und soziale Entwicklung durchmachen und eine Krise oder Veränderung erfahren. Diese Protagonisten sind dabei zwischen elf und fünfunddreißig Jahre alt (Gansel u. Zimniak 10-11; Gansel, „Zwischenzeit“ 40; Giesa 60). Somit ist die Zeitspanne der Krise also nicht auf pubertäre Entwicklungen beschränkt (Gansel, „Adoleszenz und Adoleszenzroman“ 141). Die Adoleszenz ist damit eine Zeit des herbeigesehnten entgrenzenden Kontrollverlusts für junge Erwachsene, aber auch eine Zeit der teilweise verstörenden Verunsicherung und Orientierungslosigkeit – um die beiden Extreme des Spektrums zu nennen. Die Veränderungen in ihrem Leben führen bei den Protagonisten in Adoleszenzromanen zu „existentiellen Erschütterung[en] und ‚tiefgreifenden Identitätskrise[n]““ (Gansel, „Zwischenzeit“ 40) sowie zu Unsicherheiten sozialer und auch kultureller Prägung, die, wie bereits erwähnt, zum Schluss nicht aufgelöst werden. Der Adoleszenzroman hat deshalb oft kein positives Ende oder eine in sich geschlossene Handlung, denn die Romane weisen keinen Abschluss „with a positive and seamless initiation of the protagonist into existing adult society“ auf (Baxter 7). Unsicherheit und Identitätsfindung

sind thematische Verbindungen mit der zuvor vorgestellten transnationalen Literatur, die Migrationsprozesse und fluide – und deshalb auch instabile – Identitätskonstruktionen zeigt. Besonders die postmoderne Perspektive auf Subjektivität und Identität stellt die Vorstellung eines autonomen und stabilen Subjekts infrage, das das Ziel der Protagonisten des Bildungs- und Entwicklungsromans ist. Dies führt dazu, dass Adoleszenzromane mit ihren zerrissenen Charakteren in den Vordergrund treten:

The postmodern awareness of the subject's inevitable construction as a product of language renders the construct of self-determination virtually obsolete. As a result, the popularity of the traditional *Bildungsroman* with its emphasis on self-determination gives way to the market dominance of the Young Adult novel, which is less concerned with depicting growth reverently than it is with investigating how the individual exists within society. Growth is possible ... if growth is defined as an increasing awareness of the institutions constructing the individual. (Trites 18-9, Herv. i. Org.)

Trites spricht hier vom *Young Adult Novels*, die vergleichbar mit Adoleszenzromanen sind, und betont noch einmal, dass Entwicklung und „growth“ (19) dort etwas anderes bedeuten als im Bildungsroman. Trites merkt hier zudem an, dass es vor allem institutionelle Machtstrukturen sind, die das Individuum konstruieren und dass der Fokus von Adoleszenzliteratur oft darauf liegt, diese Strukturen zu reflektieren.

Auch die Protagonisten in den drei Romanen, die in der vorliegenden Arbeit untersucht werden, befinden sich während ihrer Adoleszenz sowohl in einer individuellen Krise, ausgelöst durch persönliche Traumata und Schicksalsschläge, als auch in einem Zustand, in dem sie von diskursiven und institutionellen Machtstrukturen eingeschränkt, kontrolliert und von der Gesellschaft ausgeschlossen werden. Die Texte reflektieren

damit diese Strukturen und setzen sich mit Selbstfindungsprozessen in Krisenzeiten auseinander.

Adams Fuge, der erste Text, der in dieser Arbeit untersucht wird, zeigt einen zum Romanende bereits postadoleszenten Mann, der aufgrund eines Zufalls in einem Konflikt zwischen deutschen, türkischen und israelischen Geheimdiensten sowie türkischen und kurdischen Militärs gefangen ist und von terroristischen Gruppen gejagt wird. Die Romanhandlung beginnt damit, dass sich der Protagonist Adem an seine Kindheit in Mannheim erinnert. In dieser Zeit schlägt der Vater die deutsche Mutter und auch Adem wird zunehmend Opfer der Wutausbrüche des Vaters, weil er dessen Vorstellungen türkischer Männlichkeit nicht entspricht (Uhly 7, 13-4, 16). Als die Mutter die Familie nach einem erneuten brutalen Übergriff verlässt, wird der Vater noch aggressiver (8-11) und Adem leidet, neben seiner Schwester, am meisten unter dem Vater und dem Verlust der Mutter. Sein Leben wird hauptsächlich von dem Willen des Vaters bestimmt, besonders als dieser aus Adems Sicht zunehmend konservativer in seinen Lebens- und Glaubensansichten wird. Adem selbst ist „ein Spätentwickler, klein und schwächig, ohne jedes Interesse für körperliche Ertüchtigung, mit einem Hang zur Feigheit“ (13) und scheint den Ansprüchen seines Vaters nie zu genügen (14-6). Dieser bringt die Kinder schließlich zurück in die Türkei: „Zwei Jahre nach der Flucht [der] Mutter setzte er [seine Kinder] in einen alten Mercedes ... und führte [sie] in die gelobte Türkei, wo ein Mann noch ein Mann war und eine Frau noch eine Frau“ (10-11).

Als Adem achtzehn wird, schickt ihn der Vater zum Militärdienst, um Adem doch noch zu einem „Mann“ (20) nach seiner Vorstellung zu machen. Er will verhindern, dass Adems angebliche „Verweichlichung“ (16) noch mehr zunimmt. Adem überlebt durch Zufall einen Überfall von Kurden auf seine Einheit und schläft während des Überfalls

ein.³² Er versteckt sich in einem gegnerischen Fahrzeug (18), das einem kurdischen General (später „Kurde“ oder Major Uygun genannt) gehört. Adem erschießt den General (19) und wird in der Türkei zunächst für diese Tat gerühmt. Es stellt sich jedoch heraus, dass der General ein Doppelagent war und Adems Heldentat eigentlich ein Affront gegen das türkische Militär und die Regierung. Aus diesem Grund wird Adem vom türkischen Verteidigungsminister zwar geehrt (20), aber dann von Oberst Gökdan vom türkischen Geheimdienst nach Deutschland geschickt. Adem soll ein Computerspiel zerstören, das den Genozid an der türkischen Bevölkerung in Deutschland darstellt (39), und gerät dabei ins Fadenkreuz des BNDs, der PKK, des Mossad und des türkischen Geheimdienstes, die sich gegenseitig bekämpfen. Diese gefährliche Mission löst eine Kette von Ereignissen aus und parallel verschiebt sich auch Adems Autorität über seine Erzählung und über sich selbst. Was auf Inhaltsebene durch groteske und übernatürliche Elemente dargestellt wird, spiegelt sich auch in der erzählerischen Struktur des Romans wieder, die am Ende suggeriert, dass Adem die Autorität über „seine“ Geschichte und „seinen“ Identitätsentwurf verloren hat und in einem dauerhaften Zustand der Krise gefangen ist. *Adams Fuge* ist damit eine Parodie der langen Adoleszenz und stellt nicht nur Konzeptionen und Klischees über eine sogenannte Migrantenidentität infrage, sondern auch die Idee einer hybriden und fluiden Identitätsbildung in einer transnationalen Welt. Zudem wird vor allem anhand der Verschiebung von gesellschaftlichen Krisendiskursen auf die persönliche Traumatisierung des Protagonisten gezeigt, dass es diesem nicht möglich ist, Handlungsfreiräume zu schaffen oder institutioneller und diskursiver Fremdbestimmung zu entkommen.

³² Dies kann jedoch auch als ein Hinweis darauf gelesen werden, dass Adem den Überfall nicht überlebt hat, da der Text diese Möglichkeit immer wieder andeutet. Darauf werde ich jedoch in einem späteren Kapitel genauer eingehen.

Auch die Protagonistin in *Scherbenpark* ist von einer traumatischen Erfahrung geprägt, denn Sascha musste hilflos zusehen, wie Vadim, der Ex-Mann ihrer Mutter und der Vater ihrer Geschwister Anton und Alissa, ihre Mutter Marina und deren neuen Freund Harry erschießt. Die Romanhandlung setzt zwei Jahre nach dem Mord ein und das Erlebte, das Saschas Denken und Handeln beeinflusst, wird in Rückblicken erzählt. Die siebzehnjährige Sascha versucht nach der Ermordung ihrer Mutter vor allem ihre Familie zusammenzuhalten und das eigene Trauma hinter einer Maske der Überlegenheit und Stärke zu verbergen. Sascha stellt sich deshalb selbst in ihrer Erzählung und auch gegenüber anderen Charakteren als erwachsen dar. Sie strebt an, für ihre Geschwister die Vaterrolle zu übernehmen und hilft Vadims Cousine Maria, die als Vormund für die Geschwister nach Deutschland geholt wird, bei der Eingewöhnung. Sascha grenzt sich zudem von den anderen russisch-deutschen Bewohnern des Solitärs, ihrer Wohnhaussiedlung, ab, indem sie immer wieder betont, dass sie selbst intelligenter, sprachbegabter und anpassungsfähiger als alle anderen sei. Sascha hebt aber ebenso hervor, dass sie auch ihren deutschen Klassenkameraden gegenüber überlegen ist und tut alles, um aus der ökonomisch prekären Situation im Solitär zu entkommen und sich und ihren Geschwistern eine bessere Zukunft bieten zu können. Sascha imitiert zudem Verhaltensweisen, die verschiedenen sozialen und nationalen Gruppen zugeschrieben werden, um je nach Situation eine gewisse Form von *agency* sowie Autorität über sich und ihre Identität zu erreichen.

Um sich gegen die Fremdbestimmung durch die Medien, gesellschaftliche Diskurse und Institutionen zu wehren, plant Sascha die Rache an Vadim sowie einen Roman über ihre Mutter Marina, weil sie die „wahre“ Geschichte ihrer Mutter erzählen möchte. Da sie ihren eigenen Sorgen und den Problemen in ihrer Familie jedoch nie wirklich entkommen kann, beginnt sie eine Art Dreiecksbeziehung mit dem Journalisten

Volker und seinem Sohn Felix. Sie findet jedoch auch hier keine Orientierung in Bezug auf ihre Identitätsfindung und kann ihr gewünschtes Selbstbild nicht bestätigen oder die von ihr angestrebte Rolle ausüben. Deshalb verhält sie sich nach ihrer Rückkehr zu ihrer Familie zunehmend selbstdestruktiv. Sascha zieht sich von allen zurück und testet Grenzen aus, indem sie sich willkürlich in Gefahr bringt. Als sie erfährt, dass Vadim sich im Gefängnis selbst getötet hat, verliert sie jeden Halt. Während eines Wutausbruchs wirft sie Steine auf die Wohnhaussiedlung, die stellvertretend für Fremdbestimmung, die Einschränkung sozialer Mobilität, Trauma und Kontrollverlust steht. Sascha wird dabei von einem Stein getroffen und bewusstlos ins Krankenhaus gebracht. Am Ende führt sie im Solitär ihre „deutsche“ und ihre „russische“ Familie zusammen. Sascha lässt alles hinter sich und bricht nach Prag auf. Sie betont, dass ihre Geschwister sie nun nicht mehr brauchen und gut versorgt sind, jedoch scheint ihre Rolle in der Familie auch obsolet geworden zu sein. Saschas subversive Mimikry und ihre Instrumentalisierung gesellschaftlicher Diskurse wird damit von der Gesellschaft ausgeschlossen. Sascha strebt ein bildungsbürgerliches Ideal an und versucht, sich in ihrer Adoleszenzphase als erwachsen darzustellen, es gelingt ihr jedoch nicht, Autorität über ihre Geschichte und Handlungsfreiheit zu erlangen; sie wird als Gefahr und als das „Andere“ marginalisiert.

Mohr im Hemd, der letzte Roman, den die vorliegende Arbeit untersucht, endet ebenfalls mit der Marginalisierung des adoleszenten Protagonisten. Die Geschichte wird wie bei *Scherbenpark* von einem homodiegetischen Ich-Erzähler mit interner Fokalisierung erzählt, der sich hier jedoch in Leseranreden, in auktorialer Manier, direkt an die Leser seiner Geschichte wendet. Ali, der Protagonist, ist ein fünfzehnjähriger afrikanischer Junge, der aus seiner Heimat fliehen musste und nun in einem Wiener Asylbewerberheim, genannt „Leo“ (Horváth 14) auf eine Aufenthaltsgenehmigung wartet. Ali versucht immer wieder durch schelmenhafte Streiche und Maskeraden sowie

durch eloquente Wortspiele und Kritik, auf die Situation der Asylbewerber, die Vorurteile in der Gesellschaft und die Fremdbestimmung der Flüchtlinge durch gesellschaftliche Institutionen und Diskurse aufmerksam zu machen. Die Geflüchteten in der Unterkunft für Asylbewerber leben mit einem Gefühl ständiger Unsicherheit und erfahren auch, wie die Ängste der österreichischen Gesellschaft auf sie projiziert werden.

Ali präsentiert sich jedoch immer wieder als furchtlos und überlegen. Er vereinnahmt in seiner Erzählung die Geschichten und Lebenserfahrungen der anderen Asylbewerber für sich, indem er ihnen nachspioniert, sie beobachtet, ausfragt und manchmal die Kontrolle über ihre Geschichten geradezu an sich reißt. Er gibt sich selbst dabei immer allwissend und kann durch seine pikareske Maskerade und Mimikry in jede Rolle schlüpfen, gesellschaftliche Strukturen imitieren und Diskurse für sich instrumentalisieren. Es verschwimmen jedoch nicht nur die Grenzen zwischen den Erfahrungen der anderen Jugendlichen und Alis eigener Lebensgeschichte, sondern Ali wird vom Text auch als ein zur Hybris neigender Charakter präsentiert und seine Sicht schließlich Stück für Stück demontiert und dekonstruiert. Es wird deutlich, dass Ali seine Geschichte, seine Vergangenheit und Ängste mit denen der anderen Heimbewohner vermischt, um von seinen eigenen Problemen abzulenken. Er positioniert sich allerdings durchgehend nicht nur in Opposition zu den anderen Flüchtlingen, sondern auch in Opposition zur österreichischen Gesellschaft, da er sich beiden gegenüber als überlegen ansieht und glaubt, alle zu durchschauen. Durch die Darstellung von Alis Träumen erhält der Leser jedoch Einblick in die traumatischen Erfahrungen des Protagonisten. Dieser musste wehrlos zusehen, wie seine Mutter und Schwestern gequält wurden. Er gibt sich die Schuld für die Ereignisse und verdrängt die Erinnerung an seine Vergangenheit. Am Ende wird Ali als psychisch kranker junger Mann in einer Klinik gezeigt – er wird institutionalisiert und marginalisiert. Der Roman schließt mit einer Wahnvorstellung

Alis, in der er aus der Gesellschaft ausgeschlossen wird. Er verliert die Kontrolle über seine Erzählung und jede Form von Handlungsfreiheit, die er durch seine schelmische Maskerade temporär erreicht zu haben schien. Am Ende wird ihm auch die Stimme genommen und damit die Möglichkeit, Kritik zu üben oder sich und anderen eine Stimme in der Gesellschaft zu geben.

In allen drei Romanen stehen somit adoleszente Protagonisten im Vordergrund, die sich in einer Phase der Unsicherheit befinden. Ihr Versuch, im transnationalen Raum *agency* und Autorität über ihre Identität zu erreichen, scheitert dabei auch an normativen Diskursen, institutionellen Machtstrukturen sowie an der Unerreichbarkeit des Ideals transnationaler Mobilität und dem Konstrukt subversiver (Post-)Adoleszenz, auf das ich später in diesem Kapitel noch näher eingehen werde.

3.4 Adoleszenz und Migration: Die normative Funktion von Adoleszenzliteratur

Auch wenn in der Forschung, wie oben dargelegt, die Reflexion dieser institutionellen Machtstrukturen im Adoleszenzroman zunehmend in den Vordergrund rückt, hat sich bisher die Betrachtung von Adoleszenzliteratur dennoch meist auf die Repräsentation sozialer und kultureller Entwicklungen konzentriert (Giesa 79). Das heißt, die Texte wurden daraufhin analysiert, wie sie Veränderungen, so zum Beispiel eine Verlängerung der Adoleszenz zur Postadoleszenz oder soziale Unsicherheiten, darstellen oder wie sich diese in den Texten widerspiegeln (Gansel u. Zimniak 9) und Adoleszenzromane damit als „Reaktion und Aktion in einem umfassenden kulturellen Prozeß [sic]“ (Gansel, „Jugendkultur“ 13) gesehen werden können. Protagonisten werden somit oft als Beispiele oder Illustrationen für Forschungsergebnisse aus der Psychologie und Soziologie angeführt oder als solche gelesen und interpretiert. Darüber hinaus werden sie zu Repräsentationsfiguren für eine Generation und deren spezifisches historisches und soziales Umfeld, doch dabei wird die Funktion von Adoleszenzliteratur

innerhalb dieses Kontexts und innerhalb diskursiver gesellschaftlicher (Macht-)Strukturen nicht beachtet. So betont auch Gansel zum Beispiel die Verbindung von Jugend- und Adoleszenzliteratur zu anderen akademischen Disziplinen wie Neurowissenschaft, Psychologie und Biologie und reaffirmiert damit den interpretatorischen Ansatz, literarische Repräsentation des Erwachsenwerdens fast wie Datenbeispiele für eine umfassende Untersuchung des Adoleszenzprozesses zu behandeln (Gansel u. Zimniak 9). Damit wird Adoleszenzliteratur zu einer Abbildung des Zeitgeists und sozialer Entwicklungen, ihre eigene Funktion wird dabei aber nicht hinterfragt.

Dies ändert sich in der aktuellen Forschung zur Adoleszenzliteratur langsam und so wird nun zum Beispiel auch der Zusammenhang zwischen Adoleszenz und kulturellen Konstruktionen angesprochen, wie bei Leigh Gilmore und Elizabeth Marshall, die sich in „Trauma and Young Adult Literature: Representing Adolescence and Knowledge in David Small’s *Stitches: A Memoir*“ (2013) unter anderem mit der Frage der Funktionalisierung von Trauma und normativen Strukturen in der Adoleszenzliteratur auseinandersetzen:

Although narratives for teen readers often depict danger and crisis, we characterize them as strategically grim if crises resolve as a young protagonist steers out of harm’s way. That is, resolution occurs as a matter of narrative convention, affirms the cultural construction of growing up as an individual, if perilous, passage, and refrains from a critique of the formations that permit violence. At the heart of strategically grim narratives of trauma for YA audiences rests a bargain to represent trauma as consistent with closure and not as the grounds for critique of middle class family norms. (22)

Die Autoren zeigen hier, dass der normative Aspekt in Adoleszenzliteratur daran zu erkennen ist, dass Gefahr und Krise zwar dargestellt werden, jedoch als Ergebnis einer Abweichung von der Norm. Krisen werden erst dadurch aufgelöst, dass der Protagonist wieder in vorgegebene Strukturen zurückfindet. Zudem stellen Gilmore und Marshall fest: „Strategically grim narratives are neoliberal when they present overcoming individual challenges ... as a way of belonging to the nation“ (23). Hier lassen sich auch Vergleichspunkte zu Aspekten des Transnationalismus erkennen. Interessanterweise wird der Adoleszenzroman aktuell immer öfter mit Migration und der Darstellung von Migrationserfahrung in Verbindung gebracht, da, wie bereits erwähnt, Parallelen zwischen beiden Erfahrungen gezogen werden: „Im Falle der Migration haben wir es mit einem adoleszenzähnlichen Prozess zu tun. Beide Vorgänge sind zwar nicht identisch, aber in gewisser Hinsicht ähnlich“ (Palej 499). Agnieszka Palej verweist in diesem Zusammenhang auch auf den Begriff der „kulturellen Adoleszenz“ (Palej 499). Damit wird das Anpassen an eine andere Kultur als Teil eines Reifungsprozesses und sowohl Adoleszenz als auch Migration als Krisensituation verstanden. Dabei muss beachtet werden, dass laut Baxter auch „coming of age ... a literary and cultural construct“ ist (2). Er betont, „[that] each culture has adapted this theme to its own end“ (xi) und dass es in jeder Kultur eine bestimmte normative Definition von Reifeprozessen gibt. Das heißt, es gibt eine „richtige“ Form von Adoleszenz, die kulturell geprägt ist: „[Y]ou must come of age *correctly*“ (2, Herv. i. Org.). Deshalb ist es notwendig, zu untersuchen, ob Texte soziale Konstruktionen exponieren oder sie dadurch bestätigen, indem sie stabile, kohärente und „gesellschaftlich präferierte“ Subjektpositionen zeigen, die erreicht werden sollen – und nur auf eine bestimmte Art sowie in einer bestimmten Phase erreicht werden können.³³

³³ In diesem Zusammenhang spielen natürlich auch Genderkonstruktionen, also Weiblichkeit und

Während diese Ansätze zwar bereits normative Tendenzen in gesellschaftlichen Diskursen über Adoleszenz ansprechen, steht in der Betrachtung von Adoleszenzromanen trotzdem oft noch die deskriptive Funktion von Literatur im Fokus. Es findet selten eine kritische Reflexion der präskriptiven Funktion von Adoleszenzromanen statt, „which essentializes coming of age as a unique human truth and personalizes it as something shared by every person“ (Baxter 5). Auch wenn Literatur in ihrem spezifischen Kontext schon immer auch als Repräsentation gesellschaftlicher Entwicklungen gesehen wird und auch gesehen werden kann, so ist sie jedoch immer genau das: eine Repräsentation. Dementsprechend ist es aber auch wichtig, sich der potenziellen impliziten normativen Funktion von Literatur bewusst zu werden, die laut Trites besonders in Adoleszenzliteratur erkennbar ist:

We can investigate power and repression in adolescent literature by analyzing textual discourses about institutional politics and social construction. We can also assess how adolescent literature is itself an institutional discourse that participates in the power and repression dynamic that socializes adolescents into their cultural positions. (54)

Dieser Ansatz ermöglicht es, die in den Texten verhandelten Machtstrukturen zu analysieren und zu hinterfragen, und damit auch die Verbindung zwischen Migration und Adoleszenz kritisch zu reflektieren. Dabei geht es aber nicht darum, Parallelen zwischen diesen beiden Erfahrungen zu suchen, sondern zu untersuchen, welche Funktion die Kombination dieser Themen erfüllt.

Laut Baxter setzen Romane zum und über das Erwachsenwerden oft voraus – oder bestätigen –, dass die Vorstellung von „human development“ (5) in der jeweiligen

Adoleszenz und die „Konstitution von Männlichkeit in der Phase der Adoleszenz“ (Tholen 387) eine Rolle.

Gesellschaft verankert ist und als ein essenzielles und für jeden Menschen anzustrebendes und erreichbares Ziel und Ideal angesehen wird. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, dass der Adoleszenzroman, wie bereits erläutert, gewöhnlich nicht damit endet, dass der Protagonist dieses Ziel einer „stabilen Identität“ erreicht (Tholen 382). Die Protagonisten finden nicht zu einem stabilen Selbst oder erreichen die von ihnen angestrebte Subjektposition nicht. Dies beinhaltet zunächst auch, dass die Texte dadurch grundsätzlich ein subversives Potenzial haben, besonders wenn sie sich mit Themen wie Gender, Ethnizität, sozialer Klasse (Baxter 10) und Migrationserfahrung beschäftigen, da die Darstellung von Umbruchs- und Krisenerfahrungen immer auch Raum für eine kritische Reflexion bestehender Auffassungen und Normen bietet.

Trotzdem muss gleichzeitig eben auch die potenzielle normative Funktion dieser Texte in Betracht gezogen werden. Denn auch wenn die Protagonisten am Ende an keinem bestimmten Ziel ankommen, können Texte zum Beispiel gerade dadurch implizit bestätigen, dass es einen richtigen Weg gibt (Baxter 2). Das heißt, dass eine gewisse Reife – sowohl eine gesellschaftliche als auch kulturelle – in diesem Entwicklungsprozess nicht nur angestrebt, sondern am Ende auch erfolgreich erworben werden muss. Am Ende des Wegs wartet dann ein „complete, cohesive, stable sense of the self“ (Baxter 4) – ein Ziel, das sowohl auf Adoleszenz als auch auf Migrationserfahrung übertragen werden kann. Beide enthalten die Vorstellung eines Entwicklungsprozesses, bei dem Menschen nach neuen Identitätskategorien suchen oder nach Möglichkeiten, ihr vorheriges Identitätskonzept zu bestätigen, während sie große Veränderungen erfahren und Krisensituationen durchleben.

Die Untersuchung der vorliegenden Romane, die Migrationserfahrung und Adoleszenz verbinden, kann somit den Blick nicht nur auf die narrative und performative

Dar- und Herstellung kultureller (trans-)nationaler Identität lenken. Eine Auseinandersetzung mit der Verknüpfung der Themen Migration und Adoleszenz zeigt darüber hinaus, dass die Vorstellung einer erreichbaren, stabilen und kohärenten Identität ein kulturelles Konstrukt ist. Dies lässt sich besonders gut in Verbindung mit dem Begriff der Postadoleszenz herausstellen, der, ebenso wie transnationale Identität, zwar zunächst bestimmte soziale Entwicklungen verdeutlicht, aber ebenfalls als performativ gesehen werden kann.

3.5 Der Begriff der Postadoleszenz: Subversion und Kulturnorm

Der Begriff der Postadoleszenz geht zunächst auf Erkenntnisse der Forschung zurück, die darlegen, dass sich durch gesellschaftliche Veränderungen die Phase der Adoleszenz verlängert, ein Effekt, der in der Soziologie auch als eine „verlängerte Adoleszenz“ beschrieben wird (Wagner 29). So erklären auch Gansel und Zimniak diese Phase einer verlängerten Adoleszenz mit sozial- und kulturgeschichtlichen Faktoren und Merkmalen:

Unter den veränderten kulturellen Bedingungen (post)moderner Gesellschaften gewinnt die so genannte Postadoleszenz an Bedeutung. Im 20./21. Jahrhundert reicht diese mitunter bis in das dritte, ja sogar vierte Lebensjahrzehnt hinein. Es hängt dies mit der Tatsache zusammen, dass junge Menschen zwischen 20 und 35 zwar eine politische, kulturelle, partiell soziale Selbstständigkeit erlangen, ohne allerdings über gesicherte Ressourcen zur Lebenssicherungen zu verfügen.

(Gansel u. Zimniak 10-11)

Postadoleszenz ist damit also ein Begriff, der sich zunächst auf kulturelle und gesellschaftliche Veränderungen bezieht, die eine Verzögerung des Erwachsenwerdens bewirken und durch Faktoren und Einflüsse der Gesellschaft ausgelöst werden: Hier lassen sich unter anderem finanzielle Unsicherheit, längere Ausbildungszeiten und

Arbeitslosigkeit anführen. Junge Erwachsene erhalten durch diese verschiedenen Faktoren in bestimmten Bereichen keine Sicherheit oder erreichen bestimmte Zielsetzungen nicht, die von der Gesellschaft als Voraussetzung für das Erwachsenwerden gesehen werden – und die Phase der Adoleszenz verlängert sich.

Das Konzept der Postadoleszenz wird damit zu einem Symbol der auf Dauer gestellten Krise und rückt in den Fokus gesellschaftlicher, kultureller und auch medialer Diskurse. Die Norm, gegen die dabei gemessen wird, ist implizit immer noch ein bestimmtes Ideal des Erwachsenseins und die erfolgreiche Anpassung an in der Gesellschaft transportierte Wertvorstellungen. Das Ziel des Erwachsenwerdens, als Weg aus der Krise und auch als angestrebtes Ende, ist somit noch vorhanden. Durch die Erweiterung der Phase der Adoleszenz wird jedoch auch ein neues, erstrebenswertes Ideal geschaffen, das mobile, fluide und flexible Identitätsentwürfe favorisiert und propagiert. Dadurch wird Adoleszenten ein Handlungsfreiraum zugeschrieben, in dem sie situativ erwachsen und jung sein können und sollen – und es wird sowohl das inspirierend Krisenhafte als auch das Subversive dieser Zeit betont. Am Ende ist aber die Norm, gegen die gemessen wird, die Vorstellung, dass es eine „ideal subject position“ gibt, „to which young people should aspire“ (McLennan 86) und die in der jeweiligen Gesellschaft diskursiv erzeugt wird. Adoleszenz (oder Postadoleszenz) selbst ist also kein ontologischer Status, keine natürliche Phase, die vordiskursiv existiert, sondern die durch performative Akte erzeugt und bestätigt wird. Gabrielle Owen zieht hier Parallelen zu Judith Butler und deren Konzept zu Gender und Performativität, da für sie Adoleszenz in der Gesellschaft zwar prä-diskursiv und biologisch essenziell konstruiert wird – als eine Entwicklungsphase die durchlaufen werden muss – jedoch eigentlich performativ ist.

Owen bringt auch den Faktor *agency* in die Diskussion, der für sie ein wichtiges Kriterium ist, durch das Kindheit und Erwachsensein unterschieden werden: „One of the

logics necessary for maintaining the social division between childhood and adulthood is agency“ (117). Während Kindern ein eingeschränkter Handlungsfreiraum zugesprochen wird, wird Erwachsenen die Möglichkeit der *agency* zugesprochen (117). Jedoch ist dabei auch wichtig, zu betonen, dass *agency* nur innerhalb diskursiver Strukturen möglich ist: „social and cultural contexts determine how adolescent choices are viewed“ (117). Diese Unterscheidung zwischen Kindheit und Erwachsensein impliziert aber auch, dass eine gewisse Form der *agency* nach der Überwindung der Phase der Adoleszenz erreichbar ist. Insgesamt lässt sich also zeigen, dass das Konzept von Adoleszenz immer auch als eine Art Rückversicherung dafür dient, dass nach der Krise ein Zustand der „Kontrolle“ und eine stabile Subjektposition verankert im Wertesystem der jeweiligen Gesellschaft möglich ist:

Adolescence exists in a curiously contradictory relation to conformity as the place where resistance belongs and is expected, and yet where it can still be managed, guided, and controlled. Adulthood needs adolescence to maintain the illusion of this management and control, and thus the illusion of arrival at adulthood as a normative and stable identity position. (Owen 130)

Adoleszenz hat also die Funktion die Illusion eines Reifeprozesses aufrecht zu erhalten, an dessen Ende Kontrolle erreicht werden kann. So versucht zum Beispiel Sascha in *Scherbenpark*, dem deutschen Bildungsideal zu entsprechen und die Rolle des Vaters einzunehmen, um ihre Familie zu schützen. Sie orientiert sich dabei an einem Konzept von Reife, das in patriarchalen Strukturen verankert ist. Adem in *Adams Fuge* strebt am Ende eine Familie an, die heteronormativen Mustern entspricht, und versucht, durch Gewaltausübung seine Männlichkeit zu bestätigen und sich damit von der Dominanz des Vaters zu lösen. Ali in *Mohr im Hemd* intendiert ebenfalls in Bezug auf Männlichkeit und Bildung eine dominierende Stellung zu erreichen, um sich selbst als erwachsen zu

positionieren. Allen gemeinsam ist, dass die Norm, an der der Reifungsprozess der Protagonisten gemessen wird, ein Wertesystem ist, das in bildungsbürgerlichen Idealen und in einem Konzept heteronormativer Maskulinität verankert ist. Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass Adoleszenz aus pädagogischer und psychologischer Sicht als Lebensphase definiert wird, die eine Übergangszeit zwischen Jugend und Erwachsenenalter darstellt und die mit einem Zustand der Identitätskrise verbunden wird. Dabei sind Zeitpunkt und Länge dieses sogenannten Zwischenzustands abhängig vom gesellschaftlichen, historischen und kulturellen Kontext. Aus postmoderner und poststrukturalistischer Perspektive ist Adoleszenz jedoch an sich eine soziale Konstruktion, die – wie Gender – nicht prädiskursiv existiert und durch gesellschaftliche Diskurse und performative Akte konstituiert wird.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive betrachtet rückt Adoleszenz in der Gegenwartsliteratur gerade deshalb als Thema wieder in den Fokus, weil der Adoleszenzroman eines der favorisierten Genres ist, wenn es um die Darstellung einer Krise des Ichs und um die Frage nach der Erreichbarkeit einer stabilen Subjektposition geht. Dabei wird das Genre von anderen Gattungen, die Entwicklungsphasen von Jugendlichen darstellen (so zum Beispiel dem Bildungsroman), dadurch abgegrenzt, dass die Protagonisten am Ende des Adoleszenzromans keine stabile Identität, Bildung oder Reife erreicht haben. Da er Krisen- und Zwischenzustände thematisiert, wird dem Adoleszenzroman in der Forschung oft ein kreatives und subversives Potenzial zugeschrieben und Parallelen zu anderen Themen des „Dazwischens“ – so zum Beispiel Migration – werden gezogen (King und Koller 11). Bisherige Untersuchungen von Adoleszenzromanen, besonders in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, haben sich deshalb zudem vornehmlich auf deskriptive Aspekte des Adoleszenzromans – also auf seine Funktion als literarische Repräsentation gesellschaftlicher Veränderungen –

konzentriert. Die thematische Verbindung von Migration, Transnationalismus und Adoleszenz legt aber offen, dass mit Transnationalismus und (Post-)Adoleszenz durch ihre jeweiligen Konnotationen – also die verlängerte Jugend (Mecheril und Hoffarth 239) sowie das Streben nach Handlungsfreiheit in einer transnationalen Welt – zwei neue Kulturnormen geschaffen werden. Diese sind jedoch zum einem innerhalb diskursiver und institutioneller Machtstrukturen nicht erreichbar und werden zum anderen implizit an den normativen Diskursen und dem Wertesystem gemessen, die diese transportieren. Darüber hinaus dient das Konzept der Postadoleszenz, ähnlich wie Transnationalismus, auch dazu, Krisendiskurse, die durch soziale und ökonomische Unsicherheit und den Folgen einer neoliberalen und globalisierten Welt ausgelöst werden, zu überdecken oder zu verschieben. Dies äußert sich in einer Paradoxie, die dem Begriff der Postadoleszenz zugrundeliegt: Dadurch, dass (post-)adoleszente und transnationale Identitätsentwürfe in ihrer Flexibilität und Mobilität betont werden, werden sie zu einem Ideal, implizieren jedoch gleichzeitig weiterhin einen Zustand der auf Dauer gestellten Krise. Wie diese Paradoxie in literarischen Texten sichtbar und auch produktiv gemacht werden kann, soll die Interpretation der Romane Scherbenpark, Adams Fuge und Mohr im Hemd zeigen. Dabei steht gerade auch die Frage nach der Autorität über die Dar- und Herstellung von Identität – besonders in „Krisenzeiten“ – im Vordergrund.

4. Theorie und Methodologie – Die Frage nach Identität und *Agency*

*„Issues of agency are typically viewed in terms of ,who-is-in-control,’
asking whether it is the person, the I-as-subject,
who constructs the world the way it is, or whether the person,
the me as undergoer, is constructed by the way the world is, subjected to it“
(Bamberg „Who am I“)*

Für diese Arbeit ist die Auseinandersetzung mit der Konzeption von Identität von zentraler Bedeutung. Der Begriff Identität stellt das verbindende Element zu den zuvor erläuterten Konzepten von Migration und Adoleszenz dar, da in beiden Fällen Identitätssuche und -findung eine wichtige Rolle spielen. Im vorherigen Kapitel wurden sowohl in Bezug auf den Themenkomplex Migration als auch in Verbindung mit Adoleszenz bereits Aspekte der Identitätsbildung angesprochen, in diesem Kapitel soll es jedoch noch einmal explizit um den Begriff der Identität und besonders um Identitätskonzepte in einem poststrukturalistischen Kontext gehen. Hier steht die Frage im Vordergrund, wie man Identität dar- und herstellen kann, wenn die Existenz eines prädiskursiven Subjekts infrage gestellt wird. Darauf aufbauend fokussiert sich die Untersuchung der Texte darauf, wie die Protagonisten durch narrative (besonders in *Scherbenpark* und *Mohr im Hemd*) und performative Akte situativ ihre Identität konstituieren und dann durch Mimikry und Maskerade versuchen, eine Form von Handlungsfreiheit zu erreichen oder Handlungsfreiräume für sich zu schaffen.

Um den Begriff der Identität näher fassen zu können, beruft sich diese Arbeit auf theoretische und methodologische Konzepte der narrativen, performativen und situativen Identitätskonstruktion. Alle drei Konzepte sind interdisziplinär anwendbar; so wird zum Beispiel besonders das Konzept der narrativen Identität sowohl in der narratologischen Literaturwissenschaft, der Linguistik und Philosophie als auch in der Psychologie und

den Sozialwissenschaften erforscht. Narration gilt als ein wichtiges Element zur Dar- und Herstellung von Identität. Sie wird in allen Disziplinen als eine Methode angesehen, die es Individuen ermöglicht, eine gewisse Kohärenz und Teleologie in ihrem Selbstbild, aber auch in Interaktion mit anderen herzustellen. Dan McAdams, ein wichtiger Vertreter in der Forschung zu narrativer Identität in der Psychologie, merkt hierzu an: „*Narrative Identity* is an internalized and evolving story of the self that provides a person’s life with some semblance of unity, purpose, and meaning“ (100, m. Herv.). Er betont auch, dass „[p]eople often *perform* narrative identities in particular social situations and with respect to particular demand characteristics and discursive conventions“ (102, m. Herv.). Wenn McAdams über performative Identität spricht, ist zudem wichtig festzuhalten, dass er hier voraussetzt, dass es ein Selbst oder ein Subjekt gibt, das eine Identität dar- und herstellen kann. Die Begriffe „Selbst“, „Subjekt“ und später auch „Subjektposition“, ihre (prädiskursive) Existenz und ihre Implikationen wurden beziehungsweise werden in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen jedoch kontrovers diskutiert.

So definieren zum Beispiel Peter J. Burke und Jan E. Stets, zwei führende Wissenschaftler zur Identitätstheorie, das Selbst aus einer sozialpsychologischen Perspektive basierend auf dessen Fähigkeit, sich selbst zum Objekt der Betrachtung zu machen:

The self originates in the mind of persons and is that which characterizes an individual’s consciousness of his or her own being or identity. The self has the ability to take itself as an object, to regard and evaluate itself, to take account of itself and plan accordingly, and to manipulate itself as an object in order to bring about future states.... This reflexive behaviour is the core of the self. The self is able to be both subject and object. (Burke u. Stets 9)

Das Selbst kann hier also ein Subjekt sein, das über sich selbst reflektieren kann. Claire Kramsch, eine der prominentesten Wissenschaftlerinnen aus der Disziplin der angewandten Linguistik, deren Forschung zum Erwerb transkultureller und symbolischer Kompetenz im Sprachunterricht wichtige Impulse gesetzt hat, trennt hingegen in ihrer Definition klar zwischen dem Selbst und dem Subjekt: „The self is a psychological entity that is given to each human being at birth and is to be discovered, respected, and maintained. The subject is not given, but has to be consciously constructed against the backdrop of social and cultural forces that both bring it into being and threaten to destroy its freedom and autonomy“ (1).

Aus einer poststrukturalistischen Perspektive wird zudem die Existenz eines vorgängigen, prädiskursiven Subjekts und einer stabilen Subjektposition grundsätzlich hinterfragt (Butler 24, Strozier 57). Eine Sicht auf Identität, die sich auf diskursive Strukturen konzentriert, „implies a shift away from viewing the person as self-contained, *having* identity, and generating his/her individuality and character as a personal identity project toward focusing instead on the processes in which identity is *done* or *made* – as *constructed* in discourse activities“ (Bamberg, De Fina u. Schiffrin 178, Herv. i. Org.). Bamberg, De Fina und Schiffrin sprechen dem Subjekt zwar noch eine gewisse Wahlmöglichkeit innerhalb diskursiver Strukturen zu, jedoch gibt es ihrer Auffassung nach keine Möglichkeit für das Subjekt, diese Strukturen und Praktiken selbst zu kreieren, ohne sich in bestehende Diskurse einzuschreiben (Bamberg, De Fina u. Schiffrin 181). Hier kommt auch der Begriff der *Subjektposition* ins Spiel, den Kramsch folgendermaßen definiert:

The term subject position refers to the way in which the subject presents and represents itself discursively, psychologically, socially, and culturally through the use of symbolic systems. It comes from a view of the subject as decentered,

historically and socially contingent upon its interaction with other contingent subjects. The many subject positions we take up during our lives sediment to form the historical, recognizable patterns that we call „identities.“ (2, Herv. i. Org.)

Kramersch geht es hier unter anderem um die diskursive Repräsentation des Subjekts. In einem poststrukturalistischen Kontext bedeutet dies auch, „[that] [s]ubject positions are taken up in discourse, they are ways of making meaning“ (Kramersch 2): „Poststructuralist thought views the subject as both constructing and constructed by (subjected to) larger discourses, or regimes of meaning, which are realized, though not exclusively, through language“ (Kramersch 2). Judith Butler stellt aufbauend auf Foucault sowie auf Konzepte, die die Macht und Funktion von Diskursen betonen, heraus, dass Identität (und so dann auch Gender) durch wiederholte performative Akte konstituiert wird (Butler 24), „where a discursive practice enacts and therefore produces what it names“ (Clarke 517; vgl. auch Butler, *Imitation* 18, 21). Identität kann in dieser Auffassung keine stabile Entität sein und die Vorstellung eines fixen Subjektkerns wird dekonstruiert. So stellt sich die Frage, wie Individuen innerhalb gesellschaftlicher und institutioneller diskursiver Strukturen ihre Identität dar- und herstellen können, oder versuchen, eine gewisse Kohärenz und Teleologie für sich zu entwerfen, um ein Gefühl von Kontrolle und Autorität über ihre Identitätsentwürfe zu erreichen und um Handlungsfreiräume für sich zu schaffen. Die drei Konzepte, die ich in den nächsten Sektionen vorstelle, sind mögliche Strategien, um sich dem Begriff der Identität in einem poststrukturalistischen Kontext zu nähern und bieten auch konkrete methodologische Ansätze für die vorliegende Arbeit.

4.1 Narrative Identität

Der Begriff der narrativen Identität basiert nicht nur auf Konzepten aus der klassischen Narratologie, sondern wird auch in der Psychologie, Philosophie und anderen

Disziplinen angewandt und reflektiert, jedoch gibt es laut Jens Brockmeier und Donal Carbaugh bisher nur wenige Verbindungen zwischen den Disziplinen:

The notions of identity and narrative stand for two large areas of intellectual problems that have been studied in a variety of disciplines and from diverse theoretical points of view. Oddly enough, given the long tradition of these studies, there have been few and rather accidental connections between the areas of inquiry concerned with either identity or narrative. Consider, for example, psychology, on the one hand, and literature and literary theory, on the other hand. While the psychological investigation of human nature has claimed a particular competence for subject matters like memory, mind, and the self, countless texts of literature and literary criticism have been exploring the linguistic nature of the same aspects of human existence. (2)

Auch wenn es also bisher nur wenige interdisziplinäre Verknüpfungen gibt, ist allen Forschungsgebieten gemeinsam, dass es darum geht, Identitätsbildung in Bezug auf narrative Strukturen zu untersuchen, die eine Form und Linearität, Kohärenz und Kausalität, aber auch Temporalität und Handlungsmacht in der Identitätsbildung erzeugen (Bamberg, De Fina u. Schiffrin 185). In der philosophischen Auseinandersetzung gehen viele Ansätze von der Existenz eines Selbst und der Autonomie des Subjekts aus, das die Fähigkeiten hat, seine Identität selbst zu entwerfen: „Many philosophers have thought that human autonomy includes, or perhaps consists in, a capacity for self-construction – a capacity, that is, to define or invent, or create oneself“ (Velleman 56). In philosophischen Konzepten narrativer Identität steht deshalb oft die Kohärenz, die durch narrative Elemente in der Identitätsbildung geschaffen wird, im Vordergrund. Die Existenz eines Selbst oder stabilen Subjekts wird dabei nicht

zwangsläufig infrage gestellt. Paul Copley, der narrative Identität mit *agency* verbindet, stellt jedoch die Frage, ob das Narrativ einer Person a priori existieren kann:

Of course, human agency is central to narrative in so many ways; however, definitions of narrative have not generally been motivated to investigate where narrative might exist before the individual human „becomes“ a person or subject, as well as where the residues of narrative might have been found, phylogenetically, before or beyond the human development of storytelling. (232, Herv. i. Org.)

Die Möglichkeit von individueller Handlungsfreiheit durch narrative Identitätsbildung muss in einem poststrukturalistischen Kontext allerdings hinterfragt werden, denn in dieser Betrachtungsweise stellen die Entwicklung und Kommunikation narrativer Identitätsentwürfe zwar eine Form von Handlungsfreiheit dar, die jedoch nur innerhalb diskursiver Strukturen und Machtverhältnissen stattfindet und keine wirkliche Autonomie beinhaltet.

Eine weitere Perspektive zum Konzept und der Relevanz von narrativer Identitätsbildung, in der diskursive Strukturen, aber besonders auch Interaktion und Kommunikation von Identitätsentwürfen im Vordergrund stehen, liefert die Disziplin der Konversationsanalyse. Hier beschäftigen sich Wissenschaftler zum Beispiel damit, welche Funktion narrative Elemente in Interaktionen haben und wie Identität in diesen narrativ hergestellt und verhandelt wird. Arnulf Deppermann untersucht in seinem Artikel „How to Get a Grip on Identities-in-Interaction“ (2013), inwiefern bei der Identitätskonstruktion die Konzepte der Positionierung und „Membership Categorization“ (62) eine Rolle spielen, und erläutert wie diese kombiniert werden können. Das Konzept der Positionierung, das hier verwendet wird, steht im Zusammenhang mit Foucaults Subjektbegriff, der auch dieser Arbeit zugrundeliegt:

„Positioning“ has a discourse-theoretic heritage. ... The term originates from Foucault's notion of „subject positions“ which are provided for by societal discourses In Foucault's view, subjects are positioned by hegemonic discourses in terms of status, power and legitimate knowledge, which determine their interpretation on self, world and other. (Deppermann 64)

Strategien der Positionierung basieren nicht nur auf den zuvor erläuterten Begriff der Subjektposition, sondern sie weisen auch Parallelen zu der Idee auf, dass Menschen eine situative Identität ausüben. Der konversationsanalytische Ansatz unterscheidet zwischen Positionierungen in der Welt der „Geschichte“ und biographischer Identität, zwischen interaktiver Positionierung und lokaler Identität sowie zwischen einer Positionierung in Bezug auf dominante Diskurse und sogenannten „master narratives“ (65). In diesem Ansatz, in dem der zuvor erläuterte Begriff der Subjektposition relevant ist, wird das Individuum als etwas definiert, „[that] is seen as being assigned to certain subject positions by pre-existing structures variously called ‚master narratives,‘ ‚dominant discourses,‘ ‚cultural texts‘ or, in Foucauldian terms, ‚culturally available subject positions‘ that are postulated a priori of specific interactions“ (De Fina u. Georgakopoulou 162-3). Das oben genannte Konzept der situativen Identität, das ich im weiteren Verlauf des Kapitels noch näher erläutern werde, ergänzt diese Ansätze (Deppermann 68) und eröffnet eine weitere analytische Ebene. Wichtig ist in Bezug auf die Analyse von Positionierung, dass sowohl in der Untersuchung von Narration in der Interaktion, als auch in der Autofiktion und in autofiktionalen Texten zeitliche Ebenen beachtet werden müssen; das heißt, dass die Unterscheidung von erzählendem und erzählten Ich (67), sowie die des impliziten Autors und der Textintention einbezogen werden muss. Dadurch werden Fragen der Autonomie, der Zuverlässigkeit und der Positionierung nicht nur durch eine mögliche Distanz zwischen erzählendem und

erzähltem Ich, sondern auch durch eine metafiktionale Ebene noch einmal gebrochen. Auf konkrete erzählerische Strategien und narratologische Analysemethoden werde ich jedoch später noch einmal näher eingehen, denn besonders interessant ist die Untersuchung identitätsbildender Strukturen in Texten dann, wenn sie unterlaufen werden und die narrative Selbstinszenierung der Erzähler damit untergraben wird. Dadurch werden nicht nur die Textintention und das vom Text transportierte Wertesystem offenbar, sondern auch subversive Lesarten ermöglicht.

4.2 Performative Identität

Das Spannungsfeld zwischen der Reproduktion von Diskursen und der Möglichkeit der Subversion, lässt sich besonders im Konzept der Performativität erkennen und mit diesem erklären. Die Begriffe Performativität und performative Identität sind, wie bereits erwähnt, vor allem durch Judith Butler geprägt, die aufbauend auf poststrukturalistische und postmoderne Ansätze, die prädiskursive Existenz von Gender und Sex infragestellt und die identitätskonstituierende Funktion von performativen Akten herausstellt. Damit kritisiert sie nicht nur diskursive heteronormative Strukturen, sondern hinterfragt auch traditionelle Definitionen von Identität und Subjektivität:

The „being“ of the subject is no more self-identical than the „being“ of any gender; in fact, coherent gender, achieved through an apparent repetition of the same, produces as its effect the illusion of a prior and volitional subject. In this sense, gender is not a performance that a prior subject elects to do, but gender is performative in the sense that it constitutes as an effect the very subject it appears to express. It is a compulsory performance in the sense that acting out of line with heterosexual norms brings with it ostracism, punishment, and violence, not to

mention the transgressive pleasures produced by those prohibitions. (Butler, „Imitation“ 24)

Auch wenn sie hier normierende und marginalisierende Prozesse kritisiert, geht es Butler jedoch nicht darum, dass Subjekt als solches „abzuschaffen,“ sondern darum, dessen prädiskursive, essenzielle und ontologische Existenz infrage zu stellen: „To claim that there is no performer prior to the performed, that the performance is performative, that the performance constitutes the appearance of a ‚subject‘ as its effect is difficult to accept. ... The denial of the priority of the subject, however, is not the denial of the subject“ (Butler, „Imitation“ 24).

Laut Lisa Cosgrove betont Butler in Bezug auf Geschlechtsidentität zudem „that the concept of performativity does not mean that one has free reign in choosing how to ‚do‘ gender. She [Butler] stresses how the coercive mechanisms of surveillance, discipline, punishment, and compulsory heterosexuality function to constitute gendered subjectivities“ (Cosgrove 93). Für Butler ermöglichen performative Akte damit zwar eine gewisse Form von Handlungsfreiheit, aber keine *agency* in Form von Autonomie, in einem „traditional, liberal humanist sense“ (Jagger 20), denn „the political possibilities and agency stem from the inherent repeatability of these signifying practices and the possibility of resignification“ (Jagger 20).

Agency, then, becomes a matter of reworking injurious interpellations, of unsettling passionate attachments to subjection. Its roots are not to be found in the structure of the subject and autonomous action, which this view of power exposes as an illusion ..., but in the workings of power in the simultaneous production of subjects and subjection. They are to be found in the combined operations of social power and psychic regulation and in the possibility of resistance and resignification. (Jagger 104)

Ein wichtiger Aspekt, der sich auf jede Form der Identitätsbildung übertragen lässt, ist also, dass für Butler performative Akte keine Form der Autonomie sind, sie ihnen aber die Möglichkeit des Widerstands und der Subversion zuschreibt. Dies wird in ihren späteren Arbeiten, die sich mit Formen des politischen Widerstands auseinandersetzen wieder relevant werden. Grundsätzlich ist beim Konzept der Performativität das Moment der Wiederholung elementar, da durch den „performativen Akt der Nachahmung ... die Vorstellung eines ‚natürlichen Originals‘“ erst entsteht (Babka 167), dieses Original jedoch nicht prädiskursiv existiert. Performative Akte legen dies offen und haben deshalb das Potenzial, diskursive und institutionelle Machtstrukturen zu kritisieren und zu unterlaufen.³⁴

Butler argues that discursively mandated performance must produce agency from within itself, in the following way: gender as performance over time necessitates repetition; and repetition inevitably involves failure or slippage, which in turn creates a self-reflexive stance; the consequence is a produced agency – by the same discursive regulations which produce gendered subjectivity. (Strozier 88)

Die Möglichkeit zur Subversion liegt also in der Wiederholung. Hier kommen die Strategien der Mimikry und Maskerade ins Spiel, auf die ich noch näher eingehen werde. Darüber hinaus können performative Akte und narrative Identitätsentwürfe, wie auch bei McAdams bereits angesprochen wurde, verbunden werden, da Erzählen, als Sprechakt aber auch als Handlung eine identitätsbildende Funktion hat. So merkt auch Kristin M. Langellier an, dass „as an act and a doing, performance also refers to the constitutive nature of narrative, how it is formative of reality and identity. In this second sense of

³⁴ Es ist in diesem Zusammenhang auch wichtig, zwischen Performativität und Performanz in seiner theatralischen Form zu unterscheiden (Jagger 21-3), da letzteres entgegen der Idee der Performativität ein „autonome[s], intentional agierende[s] Subjekt[]“ vorauszusetzen scheint (Babka 168). Dieses Spannungsfeld werde ich im Zusammenhang mit Maskerade und *agency* noch einmal aufgreifen.

performance, or more specifically, performativity, narrative names a site where the social is articulated, structured, and struggled over“ (150). Deshalb bringt Langellier die Begriffe zusammen und spricht von einer „narrative performance“ (151), „[that] refers to a site of struggle over personal and social identity rather than to the acts of a self with a fixed, unified, stable, or final essence which serves as the origin or accomplishment of experience“ (151). Damit definiert sie narrative Performanz nicht nur als diskursives Mittel zur Identitätsfindung, sondern begreift diese auch innerhalb von gesellschaftlichen und institutionellen Machtstrukturen: „Performativity contextualizes narrative within the politics of discourse, that is, institutionalized networks of power relations, for example, medicine, religion, the law, the media, the family“ (151). Neben narrativer und performativer Identitätsbildung ist das Konzept der situativen Identität eine wichtige Ergänzung, da es die Variabilität von Identitätsdarstellung in verschiedenen Interaktionen und sozialen Situationen beschreibt, sich aber auch produktiv mit den beiden zuvor vorgestellten Methoden verbinden lässt.

4.3 Situative Identität

Das Konzept der situativen Identität, auf das sich diese Arbeit bezieht, ist von den Untersuchungen zu jüdischer Identität in *Juden und andere Breslauer* (2000) des Historiker Till van Rahden abgeleitet. Er spricht dort und auch in seiner Arbeit zu „Intermarriages, the ‚New Woman,‘ and the Situational Ethnicity of Breslau Jews“ (2001) von einer „situational ethnicity, a concept that emphasizes the high degree to which ethnicity is bound to social situations“ (149). Er betont also die flexible und situationsgebundene Form der Identitätsbildung in Bezug auf ethnische Zugehörigkeit in der täglichen gesellschaftlichen und sozialen Interaktion. Situative Ethnizität bedeutet damit auch, dass bestimmte Aspekte ethnischer Zugehörigkeit oder Identität in bestimmten Situationen betont werden, während in einem anderen Kontext dann

unterschiedliche Aspekte relevant werden. Dabei geht es aber auch immer um Grenzen sowie um Ein- und Ausschließungsmechanismen. Van Rahden beschreibt dies am Beispiel deutsch-jüdischer Gruppen in Breslau folgendermaßen:

The coexistence of closeness and openness in the formation of modern German-Jewish groups and identities is best characterized as *situational identity*. An ethnic community distinguishes itself through the idea of a common origin and a common culture. Much like the modern nation, an ethnic group is an „imagined order“ based on the „invention of a tradition.“ Central to the imagined order of the ethnic community is the construction of boundaries. Ethnicity does not denote a fixed, unchangeable core of culture, tradition, and religion, but rather the marking of a cultural and social boundary that signals either membership or exclusion. Yet, unlike milieu barriers, ethnic boundaries need not be rigidly formed but are often fluid. (Van Rahden 8, Herv. i. Org.)

Van Rahden betont hier also besonders die Fluidität der Grenzen ethnischer Zugehörigkeit. Doch während diese Form der situativen Ethnizität eine gewisse Intentionalität und Wahlfreiheit impliziert, argumentiert Rogers Brubaker aus der Perspektive der soziologischen Forschung, dass

the explicit, deliberate and calculated deployment of an ethnic frame of reference in pursuit of instrumental advantage may be less important, in explaining the situational variability of ethnicity, than the ways in which ethnic – and nonethnic – ways of seeing, interpreting and experiencing social relations are unselfconsciously „triggered“ or activated by proximate situational cues. (Brubaker 85, Herv. i. Org.)

Brubaker sieht situative Ethnizität also weniger als einen aktiven, sondern intuitiven und kognitiven Prozess, betont aber gleichzeitig „the relational and dynamic nature of race,

ethnicity and nation ... as products of reiterative and cumulative processes of categorizing, coding, framing, and interpreting“ (87). Das Moment der Wiederholung als konstituierendes Element stellt die Verbindung zu Butler und dem Konzept der Performativität her. Der Ansatz, dass Ethnizität situativ ist, lässt sich somit auch auf Identität im Allgemeinen übertragen. So kann zum Beispiel in bestimmten Situationen, die Zugehörigkeit zu einer sozialen Klasse relevanter für Identitätsentwürfe in einer Gruppengemeinschaft sein, als die nationale Herkunft, während diese in einem anderen Zusammenhang ein entscheidender Faktor für ein Zugehörigkeitsgefühl oder die Selbstdarstellung in der sozialen Interaktion ist. In diesem Sinn erfolgt eine situative Identitätsausübung nach ähnlichen Mustern wie die narrative und performative Dar- und Herstellung von Identität, das heißt diskursive Strukturen werden je nach Situation reproduziert und erhalten durch Iteration ihre konstituierende Wirkung. Auch Marina Grishakova, die in „The Voices of Madness: Performativity und Narrative Identity“ (2012) die beiden zuvor erläuterten Konzepte verknüpft, ergänzt diese mit dem Element des Situativen. Sie spricht von einem „performative-situational approach to narrative identity“ (133), der sich auf „an agent’s adaptation to the communicative situation activating long- and short-distance contextual links in both the story – and real worlds“ fokussiert (134). Hier spielt jedoch Interaktion eine größere Rolle als diskursive Strukturen und die situative Fluidität von Identität in verschiedenen gesellschaftlichen Kontexten.

4.4 Die Funktion von Mimikry und Maskerade im Zusammenhang mit Performativität und *Agency*

Die Protagonisten in den vorliegenden Texten versuchen also durch die oben erläuterten Konzepte und Strategien, Handlungsfreiräume für sich zu schaffen und eine Form von Handlungsmacht in einer Gesellschaft zu erreichen, in der sie von Diskursen

und Institutionen fremdbestimmt werden. Die Frage nach Handlungsfreiheit korreliert, wie bereits angesprochen, mit dem ihr zugrundeliegenden Konzept von Identität: „Issues of agency are typically viewed in terms of „who-is-in-control,“ asking whether it is the person, the I-as-subject, who constructs the world the way it is, or whether the person, the me as undergoer, is constructed by the way the world is, subjected to it“ (Bamberg „Who am I“). Butler sieht in ihrem Konzept der Performativität, wie zu Beginn erläutert, auch dann eine Möglichkeit zu *agency* und Handlungsfreiheit, wenn die Existenz eines vorgängigen Subjekts hinterfragt wird:

The question of locating „agency“ is usually associated with the viability of the „subject,“ where the „subject“ is understood to have some stable existence prior to the cultural field that it negotiates. Or, if the subject is culturally constructed, it is nevertheless vested with an agency, usually figured as the capacity for reflexive mediation, that remains intact regardless of its cultural embeddedness. ... And yet, this kind of reasoning falsely presumes (a) agency can only be established through recourse to a prediscursive „I,“ even if that „I“ is found in the midst of a discursive convergence, and (b) that to be constituted by discourse is to be determined by discourse, where determination forecloses the possibility of agency. (*Gender Trouble* 142-3)

Agency ist damit laut Butler also möglich, jedoch ist hier nicht die Entscheidungs- und Handlungsfreiheit eines autonomen Subjekts gemeint, da dieses nicht a-priori existieren kann.

Die zuvor vorgestellten Ansätze zu narrativer, performativer und situativer Identität bieten in diesem Kontext jedoch verschiedene Möglichkeiten, Identitätsentwürfe dar- und herzustellen und eine gewisse Form von *agency* zu erreichen. Eine wichtige Rolle spielen dabei Strategien der Mimikry und Maskerade, die bereits im Kontextteil

dieser Arbeit angesprochen wurden.³⁵ Während es bei Mimikry um die Imitation eines Originals geht, bei dem dies „fast, aber nicht ganz“ erreicht wird, setzt der Begriff der Maskerade, der mit Maskenspiel, Verhüllung und Täuschung sowie Entlarvung verbunden wird, in seiner Konzeption zunächst scheinbar voraus, dass es ein Original hinter der Maske gibt: Man maskiert sich als „das Andere“ oder die „wahre Identität“ einer Person bleibt hinter der Maske verborgen. Das Spiel mit Maskerade kann aber auch als dekonstruierendes Element angesehen werden, das „das Ideal einer stabilen Identität“ hinterfragt (von Holzen 210).

Sowohl Mimikry als auch Maskerade werden in der Forschung in Zusammenhang mit der Möglichkeit subversiver Handlungen gesetzt. Bei Mimikry – im Sinne Bhabhas – geschieht dies, wie erläutert, durch die Imitation der Kolonialisierer, die in ihrer Wiederholung auch das Potenzial der Verunsicherung und Subversion hat. Bei der Maskerade kommt zudem als subversives Element das Spiel mit und das Auflösen von Hierarchien hinzu, wie es auch in Mikhail Bakhtins Konzept des Karnevalesken aufgegriffen wird. In diesem legt Bakhtin dar, wie durch karnevaleske Zeremonien Hierarchien temporär aufgehoben werden (Bakhtin 7,16).³⁶ In der Genderforschung

³⁵ In *Zur Aktualität von Homi Bhabha* fasst Karin Struve die Funktion von Mimikry in Bezug auf die Aspekte der Handlungsfreiheit und der Möglichkeit des Widerstands folgendermaßen zusammen:

Zusammenfassend lässt sich Mimikry als eine Strategie beschreiben, die besonders effektiv und effektiv koloniale Autorität unterminiert. ... Bhabhas Analysen aber zeigen, dass sich diese Figuren den Kolonisatoren fast zu sehr angleichen, so dass sie einen Zweifel an der Autorität und Überlegenheit der Kolonisatoren säen. Dies führt wiederum dazu, dass eine stabile Identität als illusorisch entlarvt wird. Wird durch Mimikry eine Ähnlichkeit, aber keine Identität hergestellt, so stellt dies auch generell essenzialistische Konzeptionen von Identität in Frage. ... Mimikry ist keine intendierte Widerstandsform, sondern eine Art unbewusste Verunsicherung“ (149).

³⁶ Der Begriff der Maskerade weist besonders im Zusammenhang mit der Psychoanalyse, Genderforschung und in feministischen Ansätzen, in denen er angewandt wird, einige kontroverse Konnotationen auf, die kurz erläutert werden sollen. Joan Riviere sieht in „Womanliness as Masquerade“ (1929) die Betonung von Weiblichkeit als eine schützende Maske, um die Männlichkeit zu verbergen, die eine Frau hat. Die Maske dient auch dazu, einer möglichen Strafe zu entgehen (306), falls diese Männlichkeit entlarvt würde. Für Jacques Lacan

dienen beide Begriffe – und natürlich auch Butlers Konzept der Performativität – dazu, Repräsentation und Essenzialisierung von Identität zu hinterfragen. Übertragen auf Postkolonialismus und Migration bedeutet dies, dass Ethnizität und Nationalität also ebensowenig vorgängige Identitäten sind wie Gender.³⁷ Auch hier ist es Butlers Begriff der Performativität, der das verbindende Element zwischen Mimikry und Maskerade darstellt. Diese unterscheiden sich zwar in ihrer Konzeption, doch sie weisen auf eine ähnliche Problematik hin: nämlich die diskursive Zuschreibung von Identität – und die Hinterfragung der vorgängigen Existenz eines Originals. Anna Babka, die in „Prozesse der (subversiven) *cross-identification*“ (2011) die vorgestellten Konzepte vom Performativität, Mimikry und Maskerade überzeugend verbindet, stellt fest: „[D]er ‚Ursprung‘ ist nicht ursprünglich, das Original existiert nicht und die Re-Präsentation geht der ‚Präsenz‘ immer schon voraus“ (169): „Die Maske wird die immer schon unterbrochene Bedingung der Möglichkeit des ‚Subjekts.‘ Und sie verbirgt keine Präsenz oder Identität hinter sich. ... Demaskiert wird nichts, was eigentlich ist“ (175, Herv. i. Org.).³⁸

Neben der hier von Babka beschriebenen Illusionsbrechung spiegeln Akte der Mimikry und Maskerade gleichzeitig aber auch eine gewisse Unsicherheit und Krise

dient die Maskerade, wie bei Riviere, ebenfalls als Schutz, aber in diesem Fall wird durch die Maskierung der Frau der Mangel versteckt, der mit Weiblichkeit assoziiert wird (Lacan 130-1). Butler diskutiert in *Gender Trouble* (1990) die Problematik von Re-Essenzialisierung und Repräsentation in den Theorien von Riviere und auch Lacan (43-57). Butler sieht jedoch auch das Potenzial der Maskerade, denn Maskierung und „gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin. To be more precise, it is a production which, in effect—that is, in its effect—postures as an imitation“ (*Gender Trouble* 138).

³⁷ In Bezug auf den Schelm, der Imitation sowohl dazu nutzt, um als Teil der Gesellschaft zu agieren beziehungsweise in diese zu „passen“ als auch, um die ihm zugeschriebene Rolle als Außenseiter (in diesem Text als „Ausländer“, „Asylbewerber“ und „Migrant“) zu bestätigen, ist Mimikry eine Form der Subversion und der Versuch zu zeigen, dass er ein „Original“ kopiert, das nicht existiert. Dieser Aspekt ist vor allem bei der Interpretation von *Mohr im Hemd* relevant.

³⁸ Auch laut Elfi Bettinger und Julia Funk „verweist [Maskerade] auf die Ebene der Repräsentation, auf den kulturellen Akt der Darstellung und kann so hartnäckige Vorstellungen einer vordiskursiven Natur zurückweisen“ (8).

wider, da ihnen Elemente des Verbergens und des imitierenden Verkleidens inhärent sind. Dieser Verweis auf das Gefühl von Verunsicherung ist übergreifend wichtig, da er eine Verbindung zwischen der Darstellung gesellschaftlicher Unsicherheit und diesen Strategien herstellt. Es geht dabei also nicht nur, wie oben genannt, um eine Imitation diskursiver Machtstrukturen, sondern auch um deren verbergende Funktion, die offenlegt, dass es etwas gibt, das versteckt und überdeckt werden muss.

4.5 Prekäre Identität und *Agency*

Die zuletzt genannten Konzepte sind also zunächst ein Weg, um sich dem Begriff der Identität anzunähern. Weiterhin lässt sich sowohl die Unmöglichkeit transnationaler *agency* als auch die bereits angesprochene in der Gesellschaft sichtbar werdende Unsicherheit mit einem theoretischen Ansatz erklären, der sowohl institutionelle Machtstrukturen und Marginalisierungsprozesse als auch den Ursprung und die Funktion von Unsicherheit in der Gesellschaft und deren Zusammenhang mit Identitätsbildung und dem „Anderen“ produktiv verbindet.

Wie bereits zu Beginn dargelegt, lässt sich besonders in gegenwärtigen gesellschaftlichen und medialen Diskursen ein Spannungsfeld zwischen einem Streben nach Autonomie, Mobilität und Handlungsmacht sowie dem Wunsch nach Sicherheit und geschlossenen Grenzen erkennen. Gleichzeitig ist dieser Wunsch nach Sicherheit mit der Ausgrenzung und Marginalisierung des „Anderen“ verbunden, das als Bedrohung und Gefährdung stilisiert wird oder sogar „als weniger schützenswert betrachtet [wird]“ (Lorey 37). Durch einen kritischen Blick auf individuelle und nationale Identitätskonstruktion durch oder über das Gefühl von Unsicherheit treten neue Fragestellungen in den Vordergrund, die allein durch eine rein poststrukturalistisch geprägte Perspektive nicht komplett erfasst werden können, da hier moralisch-ethische Aspekte stärker in Fokus rücken. Dies lässt sich auch anhand einer Veränderung der

Fragenkomplexe in Judith Butlers Werk nachvollziehen, die in in ihren Arbeiten nach 2000 erkennbar wird. Butler erweitert, wie zum Beispiel auch Janell Watson in „Butler’s Biopolitics: Precarious Community“ (2012) darlegt, ihre Theorien zu Subjektivität. In ihren aktuellen Arbeiten konzentriert Butler sich auf Marginalisierungsprozesse und beschäftigt sich mit Unsicherheit als Ursprung und Motor diskursiver und intersubjektiver Prozesse:

Rather than relying on her theory of performativity to explain the ways in which liberal norms establish poor, non-Western, or medicalized bodies as abject or less than human, in her writing of the 2000s Butler develops her own theory of precarity. She defines precarity and precariousness in terms of life and death, mentioning economic and labor precarity only insofar as these are necessary to sustaining a viable life. It is perhaps not surprising that questions of life and death come to the forefront in *Precarious Lives* and *Frames of War*, both of which develop the notion of the precarious in response to the US-led war on terror.

(Watson)

Butler selbst erklärt zunächst auch in einem Vortrag in Madrid (2009) wie Performativität und die Begriffe „precariousness“ und „precarity“ sich ergänzen und aufeinander aufbauen. Sie stellt einleitend fest „[that] [she] moved from a focus on performativity to a more general concern with precarity. Performativity was ... an account of agency, and precarity seems to focus on conditions that threaten life in ways that appear to be outside of one’s control“ (1). Während also, wie zuvor gezeigt, in ihrem Ansatz zur Performativität Möglichkeiten zur Subversion und gewissen Formen von Handlungsfreiheit vorhanden waren, geht es ihr in ihrem Konzept zu „precariousness“ und „precarity“ um einen anderen Blickwinkel auf sozio-politische Machtstrukturen. Sie betont in diesen zudem noch stärker die Rolle von gesellschaftlichen Institutionen und

dem Nationalstaat bei der Fremdbestimmung und Marginalisierung der „Anderen,“ die dazu dienen, ein Gefühl von Sicherheit durch Abgrenzung zu konstruieren.

Die Grundannahme, dass es kein prädiskursives Subjekt gibt, bleibt jedoch auch hier weiterhin ein Grundpfeiler in Butlers theoretischem Ansatz (Butler, „Performativity, Precarity and Sexual Politics“ 3, Dow Magnus, „The Unaccountable Subject“ 82), denn „according to Butler, agency [is] not understood in terms of self-reflexivity, autonomy, intentionality, or choice. Since all of these presuppose political and social support systems, they do not serve as *foundations* of subjectivity. Rather, as she contends, presuming such a subject takes for granted the privileging of some subjects while it denies others the status of ‚subject‘ altogether” (Dow Magnus 82, Herv. i. Org.). Deshalb ist besonders die Frage danach, wer in gesellschaftlichen Diskursen als Subjekt gilt und also solches lesbar gemacht wird („Performativity, Precarity and Sexual Politics“ 4), für Butler das verbindende Element zwischen Performativität, „precariousness“ und „precarity“:

Performativity has everything to do with „who“ can become produced as a recognizable subject, a subject who is living, whose life is worth sheltering and whose life, when lost, would be worthy of mourning. Precarious life characterizes such lives who do not qualify as recognizable, readable, or grievable. And in this way, precarity is [a] rubric that brings together women, queers, transgender people, the poor, and the stateless („Performativity, Precarity and Sexual Politics“ 12-13)

Bereits in *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence* (2004) aber besonders in *Frames of War: When Is Life Grievable* (2009) stellt Butler das Ethisch-Politische ihres Ansatzes stärker in den Vordergrund. In der Auseinandersetzung mit dem Prekärsein des Lebens stellt sich für Butler die Frage nach Moral und Gewalt und später

auch die nach der Hierarchisierung prekären Lebens, also die Frage danach, wie festgelegt wird, dass ein Leben als betruernswerter und damit auch schützenswerter gilt als ein anderes.³⁹ In *Frames of War* geht Butler näher auf die Begriffe „precarity“ und „precariousness“ ein (*Frames of War*, 1-32): „Precariousness“ ist für Butler nicht etwas, das uns „passiert,“ sondern etwas, das dem Menschsein von Anfang an inhärent ist (25), da unser Leben gleich zu Beginn von sozialen Netzwerken und institutionellen Strukturen abhängt (14). Butler sieht „precariousness“ zudem als „something both presupposed and managed by ... discourse, while never being fully resolved by any discourse“ (18). Dabei spielt auch das Körperliche in seiner sozialen Dimension eine wichtige Rolle: „The ‚being‘ of the body to which this ontology refers is one that is always given over to others, to norms, to social and political organizations that have developed historically in order to maximize precariousness for some and minimize precariousness for others“ (*Frames of War* 2-3). Das Körperliche ist damit auch hier, wie in Butlers früheren Arbeiten, als soziales Konstrukt zu verstehen. Normen und diskursive Machtstrukturen bilden letztlich den Rahmen, innerhalb dessen Leben für uns als solches erkennbar und identifizierbar wird. Dies hat für Butler ganz konkrete Auswirkungen, zum Beispiel in Kriegszeiten oder im Umgang mit Migration (24). Bestimmtes Leben, das außerhalb des Rahmens, also außerhalb der Norm liegt, durch die es erkennbar und „lesbar“ gemacht wird, wird dadurch zum hierarchisch Niedrigeren, zu einem weniger betruernswerten Leben (24-5). In diesem Zusammenhang geht Butler schließlich auch auf den Begriff „precarity“ ein, der sich für sie mit „precariousness“ überschneidet (25):

³⁹ In *Precarious Life* setzt sie sich, aufbauend auf Emmanuel Levinas Konzept des „face“ (Butler, *Precarious Life* 131-45) als Modus der Repräsentation, kritisch mit dem Zusammenhang von Adressierung, der Repräsentation des Anderen und moralischer Autorität auseinander: „The structure of address is important for understanding how moral authority is introduced and sustained if we accept not just that we address others when we speak, but that in some way we come to exist, as it were, in the moment of being address, and something about our existence proves precarious when that address fails“ (*Precarious Life* 130).

Precarity designates that politically induced condition in which certain populations suffer from failing social and economic networks of support and become differentially exposed to injury, violence, and death Precarity also characterizes that politically induced condition of maximized precariousness for populations exposed to arbitrary state violence To be protected from violence by the nation-state is to be exposed to the violence wielded by the nation-state, so to rely on the nation-state for protection from violence is precisely to exchange one potential violence for another (25-6).

So ist laut Butler „precariousness“ etwas, das alle Menschen teilen, während „precarity“ ein Zustand ist, der von politischen und gesellschaftlichen – und damit auch diskursiven – Strukturen herbeigeführt wird (28).

Für die politische Theoretikerin Isabell Lorey, die in *Die Regierung des Prekären* (2012) Butlers Begriffe mit „Prekärsein“ und „Prekarität“ übersetzt (24-29), beschreibt Ersteres ebenfalls die „sozialontologische Dimension“ und Bedingung des Menschseins (25-6). Da das „Prekärsein“ des Lebens durch ein stetiges Abhängigkeitsverhältnis manifestiert ist und diesem Leben auch immer eine gewisse Unsicherheit inhärent ist, kann das Leben nie vollkommen geschützt werden (25-6). Auch wenn Prekärsein also ein Zustand ist, der allen Menschen zugeschrieben ist, ist er doch nicht für alle Menschen gleich (26). Der Schutz des einen Lebens führt zu einem oder erwächst durch ein *Othering* anderer Gruppen. Für Lorey entsteht dadurch eine „hierarchisierte Differenz in der Unsicherheit“, die sie als Prekarität, als „Rasterung und Aufteilung des Prekärseins in Ungleichheitsverhältnisse“ bezeichnet (26). Prekarität ist für Lorey somit vor allem ein Begriff, der strukturelle Ungleichheiten beschreibt (26). Die Unsicherheit, die hier erzeugt wird, resultiert aus Machtbeziehungen und Strukturen, die mit Gender, Ethnizität, soziale Klasse, Sexualität und Nationalität zusammenhängen oder auf binären Strukturen

basieren, die mit diesen Konzepten einhergehen. Lorey führt, aufbauend auf Butler, jedoch noch einen weiteren Begriff ein: den der „gouvernementalen Prekarisierung“ (26-28). Damit meint Lorey – unter Rückbezug auf Foucault – staatliche Machtstrukturen in demokratisch-kapitalistisch und neoliberalistisch geprägten Gesellschaften basierend auf einer „Verunsicherung der Lebensführung und damit der Körper und Subjektivierungsweisen“ (27). Ich werde an dieser Stelle nicht näher auf das Konzept der gouvernementalen Prekarisierung eingehen, da für diese Arbeit primär die konzeptionelle Erfassung und Beschreibung gesellschaftlicher Unsicherheit im Vordergrund steht. Wichtig ist jedoch, dass dieses Konzept des Prekären zeigt, wie „[d]as bedrohliche Prekäresein ... in die Konstruktion gefährvoller Anderer gewendet werden [kann], die entsprechend innerhalb und außerhalb der politischen und sozialen Gemeinschaft als ‚Anormale‘ und ‚Fremde‘ positioniert werden“ (28-29). In Bezug auf gegenwärtige gesellschaftliche Entwicklungen stellt Lorey zudem fest:

Vor allem migrantische Andere müssen durch anpassende Integration demonstrieren, dass sie zum Kollektiv derjenigen gehören dürfen, die noch minimal abgesichert werden – ansonsten können sie zu einem Sicherheitsrisiko erklärt werden. Statt Freiheit und Sicherheit bilden nun Freiheit und Unsicherheit das neue Paar neoliberaler Gouvernementalität: Freiheit wird nicht prinzipiell staatlich beschränkt, Unsicherheit nicht prinzipiell staatlich bekämpft, sondern beide werden zur ideologischen Voraussetzung für gouvernementale Prekarisierung. (85-6)

Die hier genannte Freiheit kann jedoch basierend auf dem Konzept der Prekarisierung keine Handlungsfreiheit sein, da dem Prekäresein immer die Abhängigkeit von „den Anderen“ und von sozialen Strukturen zugrundeliegt. Damit sind „Vorstellungen davon, sich selbst und sein Leben frei, autonom und nach eigenen Entscheidungen gestalten zu

können oder zu müssen“ ein Konstrukt (47). Darauf aufbauend lässt sich auch das Spannungsfeld zwischen dem Streben nach (transnationaler) *agency* und dem Wunsch nach Sicherheit erklären, der mit einer Abgrenzung von bestimmten Gruppen und der Ausgrenzung des „Anderen“ einhergeht, durch die dann eine gewisse Art von *precarious agency* erzeugt wird, der jedoch immer eine Verunsicherung inhärent ist oder die auf Unsicherheit basiert. Diese Handlungsfreiheit bleibt dadurch nicht nur bestimmten Gruppen verwehrt, wie ich bereits im Kontextkapitel dargelegt habe, sondern *agency* als Wahlmöglichkeit ist aus dieser Perspektive grundsätzlich nicht möglich, da „precariousness“ und die Abhängigkeit vom anderen keine Entscheidungsfreiheit außerhalb der Beziehung zum anderen zulassen. Auch Butlers Konzept von *agency* bleibt somit weiterhin sehr eingeschränkt:

When and if subversion or resistance becomes possible, it does so not because I am a sovereign subject, but because a certain historical convergence of norms at the site of my embodied personhood opens up possibilities for action. And even though we sometimes plan actions ... and resolve upon intentions, it is not finally possible to think of pursuing subversive strategies exclusively as a fully deliberate and intentional set of acts. („Performativity, Precarity and Sexual Politics“ 11-12)

Dennoch lässt sich hier eine neue Perspektive in Butlers Werk erkennen, die eine stärker ethisch-politische Ausrichtung hat und die auch in der Forschung reflektiert wird.⁴⁰ So stellt Moya Lloyd, obwohl sie sich auch sehr kritisch mit Butlers Ansatz

⁴⁰ Samuel A Chambers und Terrell Carver argumentieren hier, dass Butler jedoch nicht als politische Theoretikerin gesehen werden sollte. Sie sehen auch keinen „Turn“ in Butlers Arbeit, sondern argumentieren, dass vor allem ihr Konzept von *agency* auf frühere Werke aufbaut (86). Auch wenn ich diesem Argument in Bezug auf *agency* zustimme, sehe ich in Butlers aktuellem Werk dennoch eine Hinwendung zu stärker ethisch-politischen Fragestellungen und auch hin zur Frage, wie politischer Widerstand möglich wird und welche moralischen Anforderungen sich für den Einzelnen ergeben (vgl. Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*).

auseinandersetzt, fest: „[T]his is an ethics, indeed a potentially global ethics, which issues out of a common human experience of vulnerability, and particularly vulnerability to violence” (92). Butlers und Loreys theoretische Konzepte sind damit nicht nur hilfreich, um sich der Frage nach der Dar- und Herstellung von Identität zusätzlich zur narrativen und poststrukturalistischen Perspektive noch von einem weiteren Blickwinkel zu nähern, sondern sie bieten also auch einen produktiven Ansatz um das Moment der Krise und die gesellschaftliche Unsicherheit konzeptionell erfassen zu können.

Das Konzept des Prekärseins und der Prekarität steht aber auch im Zusammenhang mit der Frage nach den Subalternen, denen eine Stimme und Handlungsfreiheit von diskursiven und gesellschaftlichen Machtstrukturen zugewiesen oder eben abgesprochen wird. Dies ist eine Frage, die auch Butler aufgeworfen hat und die in der nun folgenden Untersuchung der Primärtexte auch immer wieder eine Rolle spielen wird, denn „in the end, the question of how performativity links with precarity might be summed up in these more important questions: How does the unspeakable population speak and make its claims? What kind of disruption is this within the field of power? “ („Performativity, Precarity and Sexual Politics“ 13).

Doch wie können diese Konzepte zum Prekärsein von Identität und der Zuschreibung von Prekarität sowie die zuvor erläuterten Strategien zur Identitätsbildung für die Textanalyse produktiv gemacht werden? Die hier vorgestellten theoretischen und methodologischen Ansätze sollen in der Textanalyse als konzeptionelle Basis dienen, um zu zeigen, wie die Protagonisten in den Romanen versuchen, mithilfe dieser Strategien auf der Handlungsebene eine gewisse Form von *agency* zu erreichen, dies jedoch durch die Textintention oder das implizite Wertesystem, das im Text transportiert wird, unterlaufen wird. Das bedeutet, dass den Protagonisten am Ende nicht nur die Autorität über ihre Geschichte und ihre Identitätsentwürfe entzogen wird, sondern die Texte

machen auch deutlich, dass es für die Protagonisten nicht möglich ist, Selbstbestimmung zu erreichen, da ihnen von gesellschaftlichen Diskursen eine Identität zugeschrieben wird. Dies spiegelt sich auch in der narrativen Konzeption der Texte wider, weswegen es wichtig ist, im Folgenden auch noch einmal auf das Verhältnis zwischen Text, implizitem Autor, Figur und Erzähler einzugehen. Das Zusammen- oder Gegenspiel fiktionaler Ebenen und der daraus resultierende Effekt in Bezug auf die Textintention hat verschiedene Implikationen für die Textinterpretation. Dies zeigt sich zum Beispiel besonders dann, wenn Erzähler und Figur durch die Ich-Erzählung eng verbunden sind oder, wie bei *Mohr im Hemd*, eine Erzählung im Präsens vorliegt: denn „characters themselves do not exist independently of the act of narration; they do not see any more than narrators speak; they are said to see, as narrators are made to speak“ (Bertulossi u. Dixon 174). Jedoch ist der Erzähler/die Erzählerin ebenfalls nur eine Instanz in der narrativen Gesamtstruktur. So können die vom Erzähler präsentierten Identitätsentwürfe sowie Erzähler und/oder Fokalisierer selbst durch den Text und dessen implizite Botschaft in seiner/ihrer Autorität untergraben werden. In *Adams Fuge*, *Scherbenpark* und *Mohr im Hemd* spielt in diesem Zusammenhang auch die Funktionalisierung von Trauma eine wichtige Rolle, denn die Betonung der Traumatisierung der Protagonisten dient auf der narrativen Ebene vor allem dazu, die Erzähler als unzuverlässig zu exponieren und deren erzählerische Autorität in Zweifel zu ziehen.

4.6 Trauma und unzuverlässiges Erzählen: Textanalytische Ansätze

Trauma ist ein komplexes Thema und ist für diese Arbeit aus verschiedenen Gründen relevant: Es geht hier um die literarische Darstellung persönlicher, individueller Erlebnisse, die einen traumatisierenden Effekt für die Protagonisten haben, aber auch um die Verarbeitung kollektiver Traumata, die in den Texten entweder direkt verhandelt (*Adams Fuge*) oder implizit reflektiert werden. Wichtig ist darüber hinaus auch die

Verbindung von Trauma und Erzählen – sowohl mündliches Erzählen (*Mohr im Hemd*), als auch das Schreiben über Trauma (*Scherbenpark*).

Trauma und Narration werden thematisch oft verbunden und Narration gilt als möglicher Ansatz zur Aufarbeitung von Trauma. Erzählen wird hier als therapeutischer Akt gesehen, in dem traumatische Erfahrungen reflektiert, fassbar und damit auch überwindbar gemacht werden. Erzählen ist zudem eine wichtige Strategie, die in der Psychotherapie angewandt wird, da das Erlebte durch mündliches Nacherzählen noch einmal durchlebt und verarbeitet wird. Erzählen kann aber auch in Form von Schreibtherapie produktiv gemacht werden und die therapeutische Wirkung von Schreiben wird oft in Zusammenhang mit der Behandlung von traumatischen Erfahrungen gebracht. Besonders nach schweren traumatischen Erlebnissen wie Krieg und Verfolgung, aber auch bei anderen traumatisierenden Erfahrungen, wird häufig die Diagnose einer posttraumatischen Belastungsstörung ausgestellt, die jedoch eine generalisierende Tendenz hat und dadurch an Differenziertheit verliert, dass viele Formen von Traumatisierung unter ihr subsumiert werden. Hierzu merkt Cathy Caruth kritisch an:

On the one hand, this classification and its attendant official acknowledgement of a pathology has provided a category of diagnosis so powerful that it has seemed to engulf everything around it: suddenly responses not only to combat and to natural catastrophes but also rape, child abuse, and a number of other violent occurrences have been understood in terms of PTSD, and diagnosis of some dissociative disorders have also been switched to that of trauma. On the other hand, this powerful new tool has provided anything but a solid explanation of disease: indeed, the impact of trauma as a concept and category, if it has helped diagnosis, has done so only at the cost of a fundamental disruption in our received

modes of understanding and cure, and a challenge to our very comprehension of what constitutes pathology. (3)

Für Caruth hat damit die generalisierende Klassifizierung von Trauma nicht unbedingt zu einem tieferen Verständnis der psychischen Erkrankung beigetragen. Die Diagnostik und Pathologisierung von Krankheiten, die durch Traumatisierung ausgelöst werden, müssen zudem gerade wegen ihrer Tendenz zur Marginalisierung der Erkrankten und aufgrund ihrer Bedeutung innerhalb gesellschaftlicher, institutioneller und diskursiver Machtstrukturen und -gefüge kritisch betrachtet werden. Für die Interpretation der Romane ist besonders die Funktionalisierung der Darstellung von posttraumatischen Belastungsstörungen relevant, gerade dann, wenn Trauma und psychische Störungen nicht nur eine Diagnose darstellen, sondern zu einer Identität werden (vgl. Susan Sontag *Illness as a Metaphor*). Die Protagonisten in allen drei Romanen weisen häufige Symptome dieser Störung auf, die auf der Handlungsebene und auch in der narrativen Struktur aufgegriffen werden, so zum Beispiel Halluzinationen, Träume und Verdrängungsmechanismen, die dann durch die Erzählstruktur herausgestellt werden:

While the precise definition of post-traumatic stress disorder is contested, most descriptions generally agree that there is a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviours stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event. (Caruth 4)

So verdrängt Sascha in Bronskys *Scherbenpark* den Mord an ihrer Mutter und fühlt eine ständige emotionale Taubheit, während Ali in Horváths *Mohr im Hemd*, der ebenfalls jede Form von Traumatisierung von sich weist, in seinen Träumen seine Erfahrungen immer wieder durchlebt, und unter Halluzinationen leidet. Adem, der Protagonist in

Uhlys *Adams Fuge*, wiederholt hingegen die erlebte Gewalt, um sie zu verarbeiten, und hat auch halluzinative Träume. Traumatische Erfahrungen haben weiterhin Auswirkungen auf narrative Identitätsentwürfe, denn sie können mit der Linearität brechen, die, wie oben genannt, durch narrative Identitätskonstruktionen geschaffen wird. Diese Leerstellen in der narrativen Erinnerung einer Person vermeiden die Erinnerung an etwas, das nicht fassbar oder erzählbar ist, oder verdrängen eine Erfahrung, die nicht in die Linearität einer „Lebensgeschichte“ passt und deshalb ausgeschlossen wird. Jedoch, so merkt Caruth an, ist diese „blankness – the space of unconsciousness – ... paradoxically what precisely preserves the event in its literality“ (8). Diese Prozesse und Symptome können in literarischen Bearbeitungen fiktionalisiert und in der narrativen Struktur imitiert werden. So merkt zum Beispiel Jens Brockmeier an, dass „narrative techniques often mimic posttraumatic symptoms such as ‚black outs‘ through interruptions, breaks and voids in the narrative flow“ (29). Darüber hinaus kann die Darstellung Trauma, wie oben erwähnt, nicht nur eine repräsentative, sondern auch eine textuelle Funktion haben und auf einer metafikionalen Ebene gelesen werden. Dadurch, dass der Aspekt der Traumatisierung in den Romanen so herausgestellt wird, verweist dies auf eine mögliche Instrumentalisierung von Trauma, aber auch darauf, dass es um eine andere Krise geht, die hinter der oder durch die dargestellte individuelle Krise verborgen wird.⁴¹

In den Romanen ist Trauma nicht nur mit Kriegs- und Fluchterfahrung verbunden. Während Ali in *Mohr im Hemd* tatsächlich unter Krieg und Gewalt gelitten hat, sind es bei Sascha und Adem sehr persönliche Traumata, die das handlungsmotivierende Element darstellen. Sascha musste erleben, wie der Mann ihrer

⁴¹ Besonders im Zusammenhang mit aktuellen Entwicklungen in Europa und der sogenannten Flüchtlingskrise, sind die Begriffe „Trauma“ und „Traumatisierung“ auch im gesellschaftlichen Diskurs häufig präsent. Sie werden damit aber auch funktionalisiert, um die Geflüchteten zu marginalisieren und innergesellschaftliche Probleme auf einzelne Gruppen zu transferieren.

Mutter ihre Familie misshandelte und zusehen, wie er in einem Racheakt und Wutausbruch die Mutter und deren neuen Lebensgefährten erschießt. Adem erlebt ebenfalls Gewalt und Demütigung in seiner Kindheit, hier durch den Vater, der die Mutter, die Tochter und den unsicheren und in seinen Augen „unmännlichen“ Adem schlägt. Allen drei Charakteren ist jedoch gemeinsam, dass ihre Traumatisierung und deren Folgen auf der Handlungsebene geradezu stereotypisch dargestellt und durch narrative Strukturen hervorgehoben werden.

Auf der konkreten erzähltechnischen Ebene werden die Fiktionalisierung von Trauma und das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens verbunden, das hier ebenfalls eine mehrteilige Funktion hat. Homodiegetische Ich-Erzähler gelten *per se* als subjektive Erzählinstanz, da sie in ihrer Perspektive eingeschränkt sind. Dies macht sie zwar nicht automatisch zu unzuverlässigen Erzählern, jedoch hat diese Erzählform die Tendenz zur Unzuverlässigkeit. Aktuelle Ansätze zu unzuverlässigem Erzählen, so zum Beispiel von Ansgar Nünning, James Phelan und Greta Olson, setzen sich mit Wayne Booths⁴² bekannter Definition auseinander, hinterfragen diese und entwickeln sie weiter. Sie zeigen dabei auch die Komplexität des Phänomens und die Problematik des Konstrukts „Impliziter Autor“ auf, das eng mit der Definition erzählerischer Unzuverlässigkeit zusammenhängt. So kritisiert Nünning zum Beispiel, dass

[t]he postulation of essentialized and anthropomorphized entities designated „unreliable narrator“ and „implied author“ ignores both the complexity of the phenomena involved and the dynamic of literary communication and the reading process, standing in the way of a systematic exploration of the cognitive

⁴² Wayne Booth definiert Unzuverlässiges Erzählen in *The Rhetoric of Fiction* (1961) in Bezug zum impliziten Autor folgendermaßen: „I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), unreliable when he does not“ (158).

processes which result in the projection of unreliable narrators in the first place.

(„Reconceptualizing“ 30, Herv. i. Org.)

Nünning argumentiert, dass ein pragmatischer und kognitiver Ansatz einen besseren Zugang liefert, um „both the world-model and norms in the mind of the reader and the interplay between textual and extratextual information“ einbeziehen zu können (45). Für ihn rückt damit die Rolle der Leser und die Rezeption in den Fokus. Greta Olson betont hingegen besonders den Unterschied zwischen „fallible“ und „untrustworthy“ Erzählern (101). Erzähler der ersten Kategorie sind deshalb unzuverlässig, weil sie Ereignisse entweder falsch einschätzen oder voreingenommen sind und sich dies auf ihre Sicht auswirkt (101). Währenddessen haben Erzähler, die Olson als „nicht vertrauenswürdig“ beschreibt, eine grundsätzliche Tendenz und Neigung zur Unzuverlässigkeit (102). In diesem Zusammenhang kommt es oft zu einer Pathologisierung der Unzuverlässigkeit (103), besonders wenn der Erzähler seine eigene Unglaubwürdigkeit thematisiert und/oder als Wahnsinn markiert. Dadurch verändert sich auch die Rezeptionshaltung der Leser. Phelan unterscheidet hier zwischen „estranging unreliability“ und „bonding unreliability“ (15), zwei Effekte unzuverlässigen Erzählens, die die Distanz zwischen Erzähler und Lesern vergrößern, jedoch diese auch verringern können (9). Je nachdem verschiebt sich dann das Verhältnis oder die Verbindung zwischen einzelnen Elementen in der narrativen Gesamtstruktur (Impliziter Autor, Impliziter Leser, Erzähler und Figur) und damit auch die Textintention. Vera Nünning und Ansgar Nünning weisen aus der Perspektive einer genderorientierten Narratologie weiterhin darauf hin, dass unzuverlässiges Erzählen

auch dazu dienen [kann], fragmentarische Identitäten erzählerisch zu inszenieren.

Da der grundsätzliche Effekt von erzählerischer Unzuverlässigkeit ist, die

Aufmerksamkeit der LeserInnen von der Ebene der Figuren auf die Ebene der

erzählerischen Vermittlung zu verlagern, sind Erzählstrategien, die den Eindruck erzählerischer Unzuverlässigkeit hervorrufen, besonders geeignet, solche problematischen Identitätsentwürfe formal zu gestalten. (159)

Dies ist besonders relevant für die vorliegende Arbeit, da in allen Texten nicht nur fragmentarische Identitätsentwürfe dargestellt werden, sondern sich diese Zersplitterung auch in der narrativen Struktur spiegelt. In den Texten wird damit, wie im Zitat beschrieben, der Blick auf die erzählerische Vermittlung und – besonders bei *Adams Fuge* und *Mohr im Hemd* – zudem auf eine metafiktionale Ebene gelenkt. Besonders interessant ist die Frage nach der Unzuverlässigkeit der Erzählsituation, wie bei Olson angedeutet, auch dann, wenn die Darstellung von Trauma oder sogar Wahnsinn ins Spiel kommt, denn „[i]n the case of the mad narrator, the reference to the history of madness is important: the interpretation of literary madness depends on the cultural-historical context of its production and consumption“ (Bernaerts 186). Dies wird später für die Interpretation von *Mohr im Hemd* wichtig, da in dem Text die Darstellung von Wahnsinn nicht nur auf der erzähltechnischen Ebene relevant ist, sondern auch in Verbindung mit Identitätszuschreibung durch medizinische Diskurse, die die narrative Autorität des Erzählers unterläuft. Darüber hinaus muss die Exponierung eines wahnsinnigen und damit zunächst unglaubwürdigen Erzählers im Zusammenhang mit der narrativen Gesamtkonzeption eines Texts gelesen werden, da erzählerische Unzuverlässigkeit auch funktionalisiert werden kann, um ein bestimmtes Wertesystem transportieren – aber eben auch um dieses zu unterminieren.

So weist auch Aletta Hinksen in ihrem Ansatz, in dem sie den Erzähler stärker als einen „Quotator“ (2014) versteht, darauf hin, dass erzählerische Unzuverlässigkeit auch immer als Textfunktion verstanden werden kann:

Dieses Changieren von Wirklichkeiten ... hat aus narrativer Perspektive die Instanz des *unzuverlässigen Erzählens* als Folge. Daneben ist zu betonen, dass es sich bei der hier vorliegenden Erzählinstanz keineswegs um eine „Kopie“ des unzuverlässigen Erzählers handelt, da der *Quotator* durchaus zwischen Traum und Realität differenzieren kann und dies auch über narrative Strategien veranschaulicht. Durch die Aufnahme des Traumes kann das Ich und somit auch die narrative Instanz sich seine Identität noch einmal vergegenwärtigen und sie dadurch bestätigen, aber auch verändern oder, wenn man auf der intertextuellen Diskursebene argumentieren möchte, Referenzen und Verweise austauschen.

(158, Herv. i. Org.)

Das heißt, dass bei homodiegetischen Ich-Erzählern – wie in zwei der hier vorliegenden Texte – sowie besonders bei Texten im Präsens, die metafiktionale Ebene und das Spiel mit erzählerischer Autorität und Fiktionalität immer mitgedacht werden muss. Durch die Exponierung erzählerischer Unzuverlässigkeit, ebenso wie durch die Betonung der Traumatisierung der Protagonisten werden die Textintention und die Botschaft des Textes vermittelt und die Ebene herausgestellt, die hinter der Oberflächennarration der Erzähler steht. Unzuverlässiges Erzählen ist zudem ein wichtiges Element im *Picaroroman* (Jäger 218) und somit auch für die Interpretation von *Mohr im Hemd* relevant. Dieses erzählerische Stilmittel ist darüber hinaus aber auch für Adoleszenzromane allgemein von Bedeutung, da die Diskrepanz zwischen der Sicht des Erzählers und der vom Text intendierten Version der Erzählung die dargestellte Krise betont. Weiterhin spielt erzählerische Unzuverlässigkeit in den vorliegenden Romanen in Verbindung mit Konzepten der Mimikry und Maskerade eine wichtige Rolle, da sie eine Art rhetorische und narrative Maske darstellt, durch die die Erzähler versuchen, Kontrolle über ihre Geschichte zu erhalten, diese ihnen jedoch vom Text entzogen wird.

Basierend auf dem hier dargestellten theoretischen und methodologischen Hintergrund werde ich in der folgenden Textanalyse nun konkret die narrative Struktur der Romane und die Identitätskonstruktionen der homodiegetischen Ich-Erzähler in diesen Texten untersuchen und herausarbeiten, wie hier transnationale Identitäten entworfen und dabei gesellschaftliche Diskurse über Migration hinterfragt, bestätigt oder ästhetisch funktionalisiert werden. Dabei soll auch unter Anwendung von Kategorien der klassischen Narratologie nach Gérard Genette, Dorrit Cohn sowie postklassischer Entwürfe Vera und Ansgar Nünning die Erzählstruktur der Romane untersucht werden, um dann in einem weiteren Schritt erläutern zu können, wie die Protagonisten auf der Text- und Inhaltsebene narrativ, performativ und situativ Identitätsentwürfe dar- und herstellen. Dabei geht es darum, zu zeigen, wie die Erzähler und Figuren versuchen Kontrolle über ihre eigene Erzählung zu erreichen, jedoch daran scheitern, da ihre Autorität durch eine Betonung der Traumatisierung der Protagonisten und durch narrative Stilmittel, wie unzuverlässiges (Nünning u. Nünning 26) oder unglaubwürdiges Erzählen untergraben werden (Olson 93). Es geht hier nicht nur um ein narrativ-ästhetisches Spiel mit dem Verhältnis zwischen Text, Erzähler und Fokalisierer, sondern auch um das Wertesystem und die Botschaft, die durch die Untergrabung der Erzählautorität im Text transportiert und/oder offengelegt werden. Dies soll nun in der Analyse der drei transnationalen Adoleszenzromane *Adams Fuge*, *Scherbenpark* und *Mohr im Hemd* gezeigt werden.

5. Migration und Postadoleszenz in Steven Uhlys Roman *Adams Fuge* (2011): „Die Antwort auf Sarazin“ als groteske Parodie transnationaler Identität

Alle drei Romane, die in dieser Arbeit untersucht werden, zeigen Protagonisten in einer Phase der Adoleszenz und thematisieren Migrationserfahrung sowie Strategien für die Konstruktion einer (trans-)nationaler Identität in einer Zeit der Unsicherheit und Aufrüttung. Alle Texte rücken zudem Gewalt und Traumatisierung in den Fokus sowie die Fluidität von Identität und den Versuch der Protagonisten, Handlungsfreiräume zu schaffen und gegen Fremdbestimmung anzugehen. Trotz dieser Gemeinsamkeiten, die die Texte verbinden, zeigt jeder Roman einen ganz speziellen Umgang mit der oben genannten Thematik, den ich in den jeweiligen Kapiteln besonders herausstellen werde. Während also die übergeordnete These und die zu Beginn der Arbeit genannten Forschungsfragen das übergreifende und verbindende Element der Analyse, dieses Kapitels und der Arbeit darstellen, werde ich im Folgenden in den einzelnen Interpretationen zeigen, wie in den Romanen auf verschiedene Weise auf der Handlungsebene eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Entwicklungen und Unsicherheiten erfolgt. Auf der Ebene der Textintention werden jedoch in allen Texten bestimmte Normdiskurse und Wertesysteme im Zusammenhang mit Transnationalismus und Adoleszenz transportiert. Am Ende soll deshalb auch eine kritische Reflexion darüber stehen, wie die Texte mit den Begriffen des Transnationalen und der Adoleszenz und den damit verbundenen Wertesystemen umgehen und wie produktiv die Auseinandersetzung mit dem Spannungsfeld zwischen subversiven und normativen diskursiven Strukturen in der Gesellschaft in den Romanen ist.

Der erste Text, der im Folgenden analysiert werden soll, ist Steven Uhlys *Adams Fuge*. Die Analyse dieses Romans steht zu Beginn des Interpretationskapitels, da sich der Text fast schon programmatisch mit theoretischen Konzepten und Schlüsselbegriffen zur

Thematik Migration und (trans-)nationaler Erinnerung auseinandersetzt und diese parodiert. Er setzt gezielt auf Übersteigerung und überzeichnet sowohl die Idee und das Ideal einer fluiden Identität in einer transnationalen Welt als auch die auf Dauer gestellte Krise der Postadoleszenz. Dabei führt er die Idee des Zwischenraums und Hybridität *ad absurdum* und das Gefühl des Kontrollverlusts wird auch durch die Porosität und Verletzlichkeit des Körpers verdeutlicht. Durch groteske Verzerrung sowie einem Spiel mit Multiperspektivität werden die Limitationen von Selbstbestimmung im transnationalen Raum aufgezeigt.

Adams Fuge wurde von den *Tagesthemen* als „die fällige Antwort auf die Thesen von Thilo Sarrazin“ (Schmidt 13) und als „verspielter Anti-Sarrazin“ (Freuler) präsentiert. Sarrazin, der schon 2010, wie zu Beginn dieser Arbeit bereits kurz erwähnt, in seinem Buch *Deutschland schafft sich ab* neben anderen Thesen auch die aus seiner Sicht negativen Folgen der Zuwanderung aus muslimischen Ländern beschreibt, ist eine Person, die kontrovers diskutiert wurde und wird (vgl. Carsten Volkery, Yassin Musharbash) und sich auch im gegenwärtigen politischen Diskurs immer wieder zu Wort meldet. In der gesellschaftlichen Debatte wurde unter anderem im Zusammenhang mit seinen Thesen der Begriff „Wutbürger“ geprägt (Kurbjuweit 26-7), der auch in aktuellen Diskussionen zu Bewegungen wie *Pegida* und auch der *AfD* immer wieder aufgegriffen wird (Herzinger). In der feuilletonistischen Rezeption von Uhlys Roman steht der „Wutbürger“ als Typus des unzufriedenen Menschen nicht im Vordergrund, sondern für Sebastian Hammelehle ist das Fazit seiner Interpretation des Texts, den er als „Identitätsphilosophie auf Speed“ bezeichnet, dass der Roman „[d]as Menschenbild ... eines zur Bindung kaum fähigen, triebgesteuerten Killers“ (1) aufweist und damit eine Kritik am „Mensch[en] selbst“ ist (1). Hier lässt Hammelehle jedoch außer Acht, dass das Spiel mit Realitätsebenen und Überzeichnung auch die diskursive Konstruktion von

Identität selbst herausstellt und der Roman „Vorurteile ins Leere [verlängert],“ wie Christopher Schmidt anmerkt (30). Sowohl Schmidt als auch Oliver Jungen lesen den Roman im Zusammenhang mit der rechtsideologischen Szene, die ihrer Meinung nach in Deutschland zu dieser Zeit übersehen oder unterschätzt wurde. Jungen hebt zudem hervor, dass der Text „den Aberwitz nationalistischer Argumentation in postnationalistischer Zeit trefflich ab[bildet]“ und eine Hauptfigur präsentiert, die „schon zu Beginn eine gespaltene Persönlichkeit“ ist (40). In den Rezensionen werden Themen wie Migration, Adoleszenz, Trauma, Identität und Transnationalismus zwar angesprochen, jedoch nicht in Verbindung gebracht oder zusammenhängend auf ihre Überzeichnung hin analysiert. Es werden aber viele andere Aspekte aufgezeigt, die ich in meiner Interpretation aufgreifen und von einem anderen Blickwinkel aus weiterführen werde, so zum Beispiel die von Jungen als „gespaltene Persönlichkeit“ (40) bezeichnete, fluide und multiple Identität des Protagonisten.

Eine Analyse des Romans wird in einem ersten Schritt zeigen, wie durch die narrative Struktur des Romans Konzepte von Hybridität und Fluidität überspitzt und kritisiert werden. Dabei geht es um die Darstellung von Identitätsverschiebungen, die die Idee des Zwischenraums radikalieren und überzeichnen. Gleichzeitig übernehmen die Getöteten auch seinen Körper und seine Perspektive, wodurch sowohl die Porosität und das Prekäresein des Körpers als auch die Abhängigkeit Adems von den Toten übersteigert wird. Adem verkörpert dabei einen Zwischenzustand ohne einen Identitätskern. Er vereint alle seine Opfer in sich, es gibt aber kein Original, das hinter dieser überzeichneten Form von Einverleibungsprozessen steht.

Die ständige Aufspaltung und Spiegelung des Protagonisten in und auf andere Figuren wird auch durch die narrative Struktur unterstützt und durch Hinweise auf Adems Tod immer wieder gebrochen. Dadurch entsteht ein Spannungsfeld zwischen

innertextueller Realität und einer Hyper- und Cyberrealität, die in einem zweiten Schritt untersucht werden soll. In diesem Zusammenhang geht es dann zunächst um ein Verschwimmen innerfiktionaler Realitätsebenen, symbolisiert durch das Computerspiel, das im Zentrum des Romans steht. Dieses Kapitel soll also auch zeigen, wie Adem zu einer Spielfigur im Netz von Diskursen Institutionen wird, die immer fremdbestimmt wird. Das Computerspiel zeigt zudem exemplarisch, wie der Roman Konzepte (trans-)nationaler Erinnerung und die Repräsentationsfunktion türkischer Charaktere parodiert – ein Aspekt der dann im dritten Teil der Analyse im Vordergrund steht. Der dritte Teil zeigt auch überleitend, wie gesellschaftliche Krisendiskurse – hier manifestiert in nationalen Schulddiskursen – in *Adams Fuge* auf die persönliche Krise des Protagonisten verschoben werden. Adem versucht, sich von seiner Vergangenheit und den Gewalterfahrungen seiner Kindheit zu emanzipieren, reproduziert jedoch dabei die gelernten patriarchalen Strukturen und gerät in eine Spirale der Gewalt. Trotz der als Katharsis stilisierten Erblindung und einer Heimkehr zu seiner Jugendliebe, gelingt es dem Protagonisten nicht, der dauerhaften Krise und Abhängigkeit zu entkommen. Am Ende wird deutlich, das Erwachsensein und die Norm, die Adem anstrebt, ein Hirngespinnst sind. Der Versuch des Protagonisten, Autorität über „seine“ Geschichte und Identität zu erlangen, wird durch die erzählerische Konzeption des Romans und die Textintention unterlaufen. Das Wertesystem, das dadurch im Roman transportiert wird, soll dann schließlich in einem letzten Schritt auch im Bezug auf die anderen Romane kritisch reflektiert werden.

5.1. Identitätsverschiebung und -auflösung: „Damals fiel mir nicht auf, dass dann niemand Adem wäre“ (14)

Wie im Kontextkapitel bereits erläutert wurde, ist bisher bei der Beschreibung und Interpretation von Migrationsliteratur oft auf das Bild zurückgegriffen worden, das

Migranten „zwischen zwei Welten“ oder in einem „Dritten Raum“ situiert. Gleichzeitig sind Texte oft daraufhin analysiert worden, wie Protagonisten versuchen, eine stabile Identität zwischen Kulturen zu finden. Dabei geht es häufig um Identitätskonflikte, die durch kulturelle Herkunft und durch ein Gefühl von „Fremdsein“ ausgelöst werden, das durch Marginalisierung und *Otherring* bestätigt wird. Dies steht, genauso wie der Topos der Heimatlosigkeit, oft im Fokus in frühen Texten sogenannter Migrationsliteratur. Das Bild eines Zwischenraums, in dem sich Migranten und Protagonisten dieser Literatur befinden, wurde, wie bereits erwähnt, von Adelson kritisiert (*Turkish Turn* 3-4, 7) und später im Konzept des Transnationalen zunächst aufgelöst – wie ich ebenfalls zuvor schon umfassend dargelegt habe. Dabei geht es nicht darum, abzustreiten, dass dieser Topos eine Rolle in den Texten spielt, sondern darum, sich in der Interpretation der Texte von der Räumlichkeit und Dichotomie dieser Metapher zu lösen oder zu zeigen, wie Texte dieses Konzept herausstellen, mit ihm spielen oder es zu überwinden versuchen.

Adams Fuge nimmt nicht nur direkt Bezug auf das Bild des „Zwischen den Welten Seins,“ sondern reproduziert auch Diskurse über Migranten, die Literatur und Forschung so lange dominiert haben. Topoi wie Heimatlosigkeit und Identitätsverlust werden genauso thematisiert wie Dichotomien zwischen Nationen. Der Text scheint sich damit zunächst in bestehende Diskurse einzuschreiben und einem gewissen „Mainstream“ der sogenannten Migrationsliteratur zu folgen. So klagt Adem zum Beispiel, dass er keine Heimat mehr hat und weder in Deutschland noch in der Türkei zu Hause ist (19) und er reflektiert darüber, welchen Einfluss seine Migrationsbiographie auf sein Zugehörigkeitsgefühl hat. In seinen Gedanken beschäftigt ihn aber auch, wie willkürlich und mehrdeutig oder uneindeutig, nationale Identität sein kann, da diese auf diskursiven Konstruktionen beruht und von Immigranten performativ erzeugt wird, die sich in genau diese Diskurse einschreiben. Zum Beispiel beobachtet Adem an einer Stelle

im Roman, als er sich in Frankfurt befindet, wie sich deutsche und türkische Menschen verhalten und aussehen. Er vergleicht sich mit ihnen und fragt sich: „War ich ein Türke, der nach Deutschland gehörte, oder ein Deutscher, der nach Deutschland gehörte?“ (37). Hier schafft oder bestätigt Adem selbst eine Dichotomie zwischen Türken und Deutschen und scheint zu glauben, dass er sich entweder mit der einen oder mit der anderen Gruppe identifizieren muss. Auch wenn er sieht, dass sich diese Kategorisierungen durchaus situativ ändern können, trennt Adem jedoch klar nationale oder ethnische Zugehörigkeiten und verspürt einen Wunsch nach eindeutigen Identifikationskriterien. Dies zeigt sich besonders dadurch, dass er dankbar darüber ist, wenn er von anderen eindeutig als Türke kategorisiert wird, obwohl er sich selbst nicht als solcher sieht (19).

An späterer Stelle stellt er jedoch fest, dass er eigentlich keine Wahl oder Möglichkeit zu einer autonomen Entscheidung hat, da nicht er aktiv seine Identität dar- und herstellt, sondern dies durch Institutionen und Machtstrukturen geschieht, die ihm sagen, wer er sei, und sogar seinen Namen und seine Herkunft bestimmen (22). So wurde ihm sein Name zunächst von seinem Vater gegeben (7), der eine bestimmte Persönlichkeitsentwicklung für Adem erzwingen wollte. Doch auch später hat Adem keine Kontrolle darüber, wer er sein möchte. Die türkische Regierung, vertreten durch das Verteidigungsministerium, gibt ihm einen neuen Namen (22) und macht ihn zum „Deutsche[n]“ (38) Später bestimmen dann die Geister, die er sieht, wer Adem ist.⁴³ Der Name, der ihm vor dem Antritt seiner Mission gegeben wird, wird dabei auch bestimmend für sein Verhalten. Der Nachname „Imp“ (22, 99) konnotiert nicht nur ein Fabelwesen und steht damit im Zusammenhang mit den grotesken und fantastischen

⁴³ Auf diesen Teil der Interpretation werde ich in diesem Kapitel an späterer Stelle noch näher eingehen.

Elementen im Roman, sondern weckt auch Assoziationen, die Adem mit Aberglauben, „dem Bösen“ und Kontrollverlust verbinden.

Adems Identität wurde also von seiner Kindheit an und besonders in seiner Adoleszenz stets von Außen bestimmt oder korrigiert, und Adem spiegelt und bestätigt diese Fremdbestimmung dann, um dazuzugehören. So haben die deutschen Jungen in der Schule ihn immer als Türken wahrgenommen, während er in der Türkei später als „zu deutsch“ angesehen und ausgegrenzt wurde. Adem lehnt sich nie gegen diese Kategorisierungen auf, scheitert jedoch oft an Anforderungen von Außen und auch daran, sich wie vom Vater gewünscht anzupassen, seine Mutter zu vergessen und sich wie seine Brüder zu verhalten (11, 13,16). Dies bezieht sich auf nationale und ethnische Kategorien, aber auch auf Konzepte von Männlichkeit und Macht, was später im Text noch deutlicher wird, als Adem selbst Gewalt und Macht ausübt (64).

Als Adem von der türkischen Regierung nach Deutschland zurückgeschickt wird, „macht“ die türkische Regierung ihn zum Deutschen, indem sie Adem einen deutschen Pass und einen deutschen Namen gibt. Adem zweifelt deren institutionelle Macht und Legitimation nicht an.⁴⁴ Auch Adems Mutter nennt ihn nach seiner Rückkehr ganz selbstverständlich „Adam“ (27), als wären Deutschland und der deutsche Name automatisch verbunden, jedoch nennt der Ich-Erzähler Adem weiterhin „Adem“ (54). Adem verkörpert damit bereits zu Beginn eine Form von Hybridität, die von Außen an ihn herangetragen wird und somit von anderen bestimmt wird. Umso weniger Adem weiß, „wer er ist“ (Jungen 30) oder sein will, und umso klarer es wird, dass er eine Identität aufgezwungen bekommt, desto mehr verfällt er in einen Zustand der Willenlosigkeit. Je verwirrender und verwobener seine Mission wird, desto mehr verliert

⁴⁴ Interessanterweise ist der deutsche Name der, der im Titel des Romans genannt wird, ein Aspekt auf den ich ebenfalls in einem späteren Kapitel näher eingehen werde, da hier deutlich wird, wie Adem vom Text erzählt und fremdbestimmt wird.

er die Autorität über sich und seine Geschichte und seine Handlungen werden impulsiv und gewalttätig. Parallel wird im Text auch Stück für Stück gezeigt, wie sich Adems Identität „aufteilt“ und verschiedene Personae Adems beinahe fließend ineinander übergehen, als dieser die Kontrolle über seine Handlungen und das Geschehen um ihn herum verliert und anderen Gewalt antut. Damit wird sowohl Adems Kontrollverlust, Fremdbestimmung und Abhängigkeit verdeutlicht, aber auch gezeigt, wie er durch die Heimsuchung der Geister Schuld internalisiert. Adems Identitätszersplitterung wird zudem durch die narrative Struktur des Romans hervorgehoben, da diese den Identitätszerfall auch auf einer erzählerischen Ebene darstellt. Um dies zu zeigen, werde ich eine genaue Analyse der narrativen Struktur des Romans vornehmen und dann im Detail Verschiebungsprozesse auf der erzählästhetische Ebene erläutern.

Zu Beginn des Romans wird die Geschichte von einem homodiegetischen Ich-Erzähler mit interner Fokalisierung erzählt, und der Text weist am Anfang einen autobiographischen Gestus auf, da Adem über sich und seine Vergangenheit erzählen will. Während *Scherbenpark* und *Mohr im Hemd* im Präsens von gegenwärtigen Ereignissen erzählen und die Leser nur durch Analepsen, Traumsequenzen und hypodiegetischen Elemente Einblick in vergangene Dinge erhalten, wird in *Adams Fuge* klar ein zeitlicher Abstand zwischen erzählendem und erzähltem Ich geschaffen. Adem berichtet zu Beginn in einem trockenen, lakonischen und geradezu unfreiwillig ironisch wirkenden Ton von seiner Kindheit und der Zeit im Militär, bis die Handlung in der „Gegenwart“ des Romans und Adems Postadoleszenz angekommen ist. Das erzählende Ich befindet sich also in der Gegenwart, fragt sich zu Beginn der Geschichte „Wo soll ich anfangen?“ (Uhly 7). Er berichtet dann im Präteritum über seine Kindheit und Jugend und die weiteren Entwicklungen in seinem Leben. Der Ton und das Präteritum schaffen nicht nur eine emotionale Distanz, sondern kreieren auch eine sichtbare Spaltung

zwischen Erzähler und Fokalisierer. Die beiden narrativen Instanzen entfernen sich im Laufe des Romans kurzzeitig stärker voneinander, werden aber auch immer wieder zusammengeführt. Dies geschieht vor allem dann, wenn sich Adems Identität aufspaltet und einer der Geister der Menschen, die er ermordet hat, seine Perspektive übernimmt.

Um diese Aufspaltungen, also um das Spiel mit multiplen und fluiden Identitäten im Roman, das das Konzept von Hybridität in einem Zwischenraum überzeichnet und aufbricht, soll es nun im Detail gehen. Als Adem seinen Flug nach Deutschland antritt, um die Mission zu erfüllen, die er von der türkischen Regierung erhalten hat, sieht er zunächst den Geist des kurdischen Generals, den er nach dem Überfall der kurdischen Soldaten auf das türkische Lager in seinem Jeep erschossen hatte. Er nennt den Geist „Kurde“ (25), beziehungsweise der Geist bestimmt selbst, dass er so genannt wird – und mit diesem ersten grotesken und übernatürlichen Element im Roman beginnen die Geschichte und innertextuelle Realität absurder zu werden. Kurde bleibt zunächst Adems Begleiter. Auch wenn dieser sich fragt, ob er den Verstand verloren hat (26), hinterfragt er Kurdes Existenz bald nicht mehr. Damit wird auch den Lesern suggeriert, dass Kurde Teil der innertextuellen Realität wird. Dies ist jedoch lediglich der erste Geist, der Adem begegnet. Mit der zunehmenden Verdichtung und Verzerrung der Geschehnisse auf der Handlungsebene wird auch die narrative Struktur komplexer, denn durch den Mord an Kurde ist Adem, der zuvor das Opfer von emotionaler, psychischer und physischer Gewalt war, zu einem aktiven Teil dieser Spirale von Gewalt geworden. Adems Mord an Kurde wird dadurch nicht nur als Auslöser von Adems (post-)adoleszenter Identitätssuche, auf die ich später ausführlich eingehen werde, sondern auch der Anfangspunkt eines fortwährenden Identitätstauschs und der Beginn der

Einverleibungsprozesse durch die Geister der Ermordeten, die Adem nicht nur heimsuchen, sondern auch steuern.

Die Identitätsverschiebungen werden durch die Kopfschusswunde verdeutlicht, die beim Geist Kurde deutlich zu sehen ist. Sie ist das sichtbare Mal der Gewalt, aber auch ein Mittel der Identifizierung als Kurde an einer Stelle schließlich auch Adems Identität übernimmt. Dies wird zuerst dadurch angedeutet, dass Kurde sagt: „Ich bin du“ (46) und er durch diesen performativen Sprechakt gleichzeitig Adems Rolle übernimmt. Als Adem und Kurde ein Taxi nehmen, um aus Mannheim zu fliehen, da Adem glaubt, dass er und seine Familie in Gefahr sind, wird dieser Rollentausch deutlich. Der Taxifahrer spricht mit Kurde und Adem wird derjenige, der unsichtbar für seine Mitmenschen ist. Kurde übernimmt die Führung und Adems Identität und Adem fragt sich: „Hatte er mir mein Dasein genommen und mir sein Nichts überlassen?“ (51). Dieser Rollentausch wird weiterhin durch einen Austausch von Täter und Opfer untermalt, als Adem feststellt, dass er nun auch die Schusswunde hat, die er Kurde zugefügt hatte (52). An dieser Stelle werden der Wechsel und das Verschwimmen von Identität und Perspektive auch durch narrative Mittel hervorgehoben. Es gibt zwar weiterhin einen homodiegetischen Erzähler, der Teil der erzählten Welt ist, aber hier wechselt zum ersten Mal die Fokalisierung. Der Erzähler weiß zwar, was Adem denkt und fühlt (54), aber er ist nicht mehr Adem. Er nimmt die Geschehnisse nicht mehr allein aus Adems Perspektive wahr, sondern begleitet die Figur Adem nur. Diese verliert immer mehr die Autorität über sich und auch seine Empathie- und Mitleidsfähigkeit verschwinden, da Gewaltausbrüche und die Lust an Gewalt die Kontrolle übernehmen. Indem durch die narrative Struktur eine Distanz zwischen Erzähler und Adem geschaffen wird, erscheint Adem mehr als eine Figur in der Geschichte, die auch an Handlungsfreiraum und Selbstbestimmung einbüßt. Dadurch verliert sich nicht nur der Authentizitätsgestus der

traditionellen Ich-Erzählung, sondern es entsteht auch eine Distanz zwischen Erzähler und dem vorherigen Fokalisierer, die es dem Erzähler ermöglicht, sich von Adems zunehmend brutaleren Taten zu distanzieren und sich dadurch zunächst der moralischen Verantwortung für diese Taten zu entziehen.

Dies wird zum Beispiel deutlich, als Adem in einem Wutfall die Hoden des Neo-Nazis Harald zerquetscht (66-7), der ihm das Computerspiel erklärt, das Adem zerstören soll. Harald wird vom Text stark negativ gezeichnet, dennoch kommt die Intensität von Adems Gewaltausbruch für die Leser unerwartet, da Adem sich zuvor immer selbst als feige und als das Opfer von Gewalt beschrieben hatte. Durch seine verbalen Attacken gegenüber der Familie seiner Mutter wurde zwar schon eine gewisse Veränderung in Adems Verhalten angedeutet, die übersteigerte Brutalität gegenüber Harald wirkt dennoch wie ein Bruch in der Handlung, vor allem, weil sie – im Gegensatz zum Mord an Kurde – nun auch mit Sexualität verbunden wird (66). Adem tötet Harald und empfindet sexuelle Erregung bei seinen Übergriffen. An dieser Stelle sind Adems Gedanken zwar noch zugänglich für den Erzähler, aber dieser fokalisiert und „erlebt“ die Geschehnisse nicht mehr direkt durch Adem. Gleichzeitig tritt der Erzähler als Instanz stärker hervor. Der homodiegetische Erzähler imitiert so zum Beispiel Verhaltensweisen von Adems Opfern und reproduziert deren Aussagen, um die Figur Adem zu provozieren. Immer wenn Adem einen anderen Charakter quält und tötet, nimmt der Ich-Erzähler zudem dessen Erscheinung an: „Ich klappte die Sonnenblende herunter und betrachtete mich in dem kleinen Spiegel. Er vibrierte stark. Trotzdem erkannte ich mich wieder. Ich sah aus wie Harald, aber ich sah auch ein bisschen aus wie Major Uygun“ (70). Der Ich-Erzähler übernimmt deshalb auch nach Haralds Tod nicht nur dessen Aussehen und Charakteristika, sondern reproduziert Haralds rassistische und antisemitische Phrasen. Der Text bringt damit die Idee der Mimikry und Maskerade auf

den Level der Parodie. So nennt der Erzähler die Mossadagentin Margarethe Sulamith provozierend eine „jüdisch[e] Schlampe“ (71) oder beschwert sich mit fremdenfeindlichen Aussagen über Türken: „Diese Scheißtücken mit ihrer Brutalität und ihrem blöden Machismus! Und ihrer fremdenfeindlichen Religion“ (71). Interessanterweise nennt der Ich-Erzähler Adem nach dem Mord an Harald nun auch „Adam“ (70), was eine weitere Distanz zwischen Erzähler und Fokalisierer herstellt, da die Verbindung zwischen Erzähler und Figur (also dem ursprünglichem Fokalisierer) immer weiter verzerrt wird.

Nach jedem Mord, den Adem verübt, verfügt also der Geist des Ermordeten in gewisser Weise über die Figur Adem und übernimmt dann auch die Autorität über die Erzählung, da der jeweilige Geist zur Fokalisierungsfigur des Ich-Erzählers wird. Dieser „nutzt“ Adem aber weiterhin als Fokalisierer und bleibt selbst immer Teil der erzählten Welt. Auf einer strukturellen Ebene wird dieser Kontrollwechsel durch fortlaufende Wechsel in der Fokalisierung herausgestellt, die immer verwirrender für die Leser werden und auch keiner konstanten Logik folgen. Dies lässt sich anhand einer Analyse der einzelnen Fokalisierungswechsel und Rollentäusche genau nachvollziehen: Kurde übernimmt, wie bereits erwähnt, zunächst Adems Rolle im Text. Der Ich-Erzähler hat zwar noch Zugriff auf Kurdes/Adems Gedanken und Gefühle (also interne Fokalisierung) und ist selbst Teil der Handlung, er bleibt aber unsichtbar und passiv:

Adem erwachte erst, als sein Waggon mit einem Ruck stehen blieb. Er fühlte sich gerädert und erinnerte sich vage an mehrere Alpträume, die er gehabt hatte. Er setzte sich auf und blickte sich suchend nach mir um Adem zuckt mit den Achseln und dachte: Na gut, er wird schon irgendwann wieder ungebeten auftauchen. ... Ich folgte ihm unerkant. (54, m. Herv.)

Hier werden Adem und sein Handeln von Außen beobachtet und gleichzeitig angedeutet, dass der Ich-Erzähler nun Kurdes Perspektive einnimmt, da Adem sich suchend nach dem Geist umsieht (54). Auch während und nach der Gewalttat an Harald bleibt Adem weiterhin eine Figur im Text, auf deren Gedanken und Gefühle der Erzähler Zugriff hat. So hat der Erzähler zwar Autorität über die Narration, ist jedoch passiver Beobachter. Auch nach Haralds Tod bleibt es bei dieser Konstellation (70). Der Ich-Erzähler nimmt aber nicht nur, wie oben erläutert, Eigenschaften des Opfers an und kommuniziert mit der Figur Adem,⁴⁵ sondern beschreibt und sieht sich selbst als das jeweilige Opfer: „*Er* [Adem] griff nach hinten, zerrte die Plastiktüte mit *meinen* Kleidern nach vorn, kurbelte das Seitenfenster herunter und warf sie hinaus. Wehmütig blickte *ich* ihr nach. ... *Mein* letztes Hab und Gut war dahin. Jetzt hatte *ich* nur noch *Adem*“ (71, m. Herv.).

Die einzige Ausnahme und auffällige Variation in diesem Spiel mit der Fokalisierung tritt auf, wenn Adem auf eine jüdische Mossadagentin trifft. Als diese erschossen wird – und der Text suggeriert, dass Adem der Täter sein könnte (81) – übernimmt sie als einzige Figur nicht die Kontrolle über Adem, sondern sie erscheint ihm später nur in einer verjüngten Version und symbolisiert eine Wiedervereinigung mit Adems Jugendliebe, ein Aspekt auf den ich an anderer Stelle noch näher eingehen werde. Interessant ist jedoch, dass der Text mit dem Zusammentreffen von Adem und Margarethe den zuvor etablierten Kreislauf unterbricht und es zu einer weiteren Variation oder Komplikation in der Erzählstruktur und der Handlung kommt. Als Adem, also die Figur Adem, und die Mossadagentin Margarethe Sulamith erschossen werden, wechselt die Erzählform von „er“ zu „ich“ und das „Ich“ übernimmt wieder eine aktive Rolle, wobei nicht klar ist, wer das Opfer und der Täter in dieser Episode sind, und ob Adem sich sozusagen selbst spiegelt. So wechselt die Konstellation, als Adem und Margarethe

⁴⁵ Er nennt ihn interessanterweise Adem und Adam.

einschlafen („Ich blieb wach und träumte“ 80) und in der Nacht attackiert werden. Der Ich-Erzähler sieht zu, wie Adem stirbt:

Adams Kopf wurde zurückgestoßen gegen das Kopfende des Bettes, als die Kugel hineinfuhr. Er verlor das Bewusstsein. Ich sah noch, wie der Mann das Zimmer verließ. Als ich erwachte, war es dunkel. ... Ich lag in einem Bett, mein Kopfkissen war nass. Ich hatte meine Waffe in der Hand. ... Hatte ich Margarethe Sulamith erschossen? Hatte ich mich weiter aufgespaltet ... Panik ergriff mich.
(81, m. Herv.)

Der Wechsel der Personalpronomen verdeutlicht an dieser Stelle die Verschiebungsprozesse in der Fokalisierung. Nach dieser ambivalenten Darstellung des Todes der Figur Adem, wird Adem aber wieder zum alleinigen Fokalisierer des Ich-Erzählers, und es scheint zunächst, als ob Adem und Erzähler nun wieder eins sind und Adem durch den Tod der Figur Adem zunächst wieder Kontrolle über sich erlangt hat. Adem erlebt einen Flashback, der auf das Trauma aus seiner Vergangenheit anspielt (85-88) und der wie eine Geschichte in der Geschichte präsentiert wird.⁴⁶ Nach diese Analepse begeht Adem sein bisher brutalstes Verbrechen, bei dem er Öner, Kurdes/Major Uyguns Sohn, vergewaltigt, tötet und dabei durch seine eigene Gewaltbereitschaft und -ausübung erregt wird. Diese Episode wird diesmal jedoch vom Ich-Erzähler mit interner Fokalisierung durch Adem erzählt. Der Erzähler scheint dadurch hier nicht nur Zeuge und Beobachter, sondern Mittäter zu sein: „Er [Öner] schrie vor Schmerzen, ich schrie vor Wut und vor etwas anderem, das ich kaum verstand. Und während ich ihn vergewaltigte, fragte ich mich: Warum nur tust du das? Warum nur?“ (93). Durch die Wechsel in der narrativen Struktur hat sich der Erzähler also zuvor von Adem und dessen Handlungen distanziert, war jedoch nie komplett von ihm getrennt. Als

⁴⁶ Auf diesen Effekt werde ich später näher eingehen.

dann der Geist Öners erscheint, beginnt erneut eine Spaltung in verschiedene Personae und Identitäten, wie mit den anderen Opfern zuvor. Der Ich-Erzähler beobachtet, wie der Geist des getöteten Öner zu Adem wird und damit einen erneuten Identitätstausch beziehungsweise einen Einverleibungsprozess: „Nicht Öner, ich heiße doch jetzt *Adam Imp*, hier,‘ er zeigte mir seine Papiere. Es waren *meine*, aber auf dem Passfoto war *sein* Gesicht zu sehen“ (99, m. Herv.). Das „Ich“ wird zu Öner und Adam ist der Geist, der nun auf der Rückbank des Autos sitzt und den Fahrer durch sexuelle Handlungen provoziert. Der Geist übernimmt wieder Adems Identität, wobei immer unklarer wird, wer Adem ist: „Adem und ich Oder umgekehrt? Und was sonst noch alles? Und vielleicht nichts von alledem. Vielleicht war alles nur Einbildung, ein Nichts aus Vorstellungen, ein schwebender Widerspruch“ (101). Hier wird auch noch einmal deutlich herausgestellt, dass Identität – oder vielmehr eine stabile Identität – ein Konstrukt ist, da es für Adem keinen festen Kern (mehr) gibt, kein eindeutiges „Ich,“ das einer Teleologie folgt, sondern er symbolisiert einen Dauerzustand der Fluidität, die sämtliche Grenzen verschwimmen lässt. Darüber hinaus wird durch die Porosität von Adems Körper und dessen Umgang mit dem Körper der anderen der dem Menschsein inhärente Zustand des Prekäreseins sowie eine Abhängigkeit in der Beziehung zum anderen deutlich gemacht:

It is precisely at the moment when one body is undone by another – and for Butler the body is central to her conceptualisation of vulnerability since it is the body that exposes us or opens up to the other: to their gaze, their touch, their violence ... – that human existence is explicitly exposed as one of interdependence. (Lloyd 94).

Adem ist Öner und Öner ist Adem, aber in beiden Fällen gibt es kein Original, keinen Fixpunkt, keine ursprüngliche Identität, sondern nur eine konstante, andauernde

Vermischung. Als der Ich-Erzähler beziehungsweise die Fokalisierungsfigur des Erzählers, die vom Geist Adem als Öner angesprochen wird und die Adems Erscheinung übernommen hat, den Weg zu den Großeltern sucht, ist der Geist Adem, derjenige der ihn führt: „Kein Problem,“ sagte Adam, „ich erinnere mich jetzt wieder.“ „Du?“, rief ich ungläubig, aber tief in meinem Inneren glaubte ich ihm doch. „Fahr hier ab!“, befahl er mir und ich gehorchte“ (100). Adems Familie nimmt das „Ich“ als Adem wahr und Ich-Erzähler und Adem (also eigentlich der Geist Öners) scheinen wieder zu verschmelzen. Dies ändert sich zunächst nicht, als Adem von einem weiteren Mossadagenten bedroht wird, der nur der „Fremde[]“ (117) genannt wird, und diesen tötet. Die Begegnung der beiden endet in einem animalisch wirkenden Kampf, aber Adem verspürt nicht den Drang, den Agenten zu töten (129). Er tut dies am Ende jedoch trotzdem (132) und verliert damit das Duell zwischen, dem, der er sein will, und dem, der er glaubt, sein zu müssen. Diesmal erscheint ihm der Ermordete jedoch später nicht. Während ab Mitte des Romans die narrative Struktur wieder zu einem homodiegetischen Erzähler mit interner Fokalisierung – und Adem als Fokalisierungsfigur – wechselt, bleibt diese erzählerische Struktur jedoch weiter instabil. So wird etwas später in der Handlung noch eine weitere Form des Identitätstauschs gezeigt, da Adem bewusst und aktiv *alter egos* erfindet, um sich von seinen Verfolgern zu schützen. So gibt er vor, David Levy zu sein (200-1), eine der falschen Identitäten des Fremden, den Adem zuletzt getötet hat. Adem benutzt Levy bewusst als Schutz und lässt sich eine Frisur schneiden, die laut Adem die Tarnung perfekt macht (200-1). Er wird deshalb tatsächlich weder von Polizisten (202) noch von seinem Vater erkannt. Auch wenn es hier also zunächst so scheint, als ob Adem wieder Autorität über die Erzählung und Kontrolle über diese neue Identität hat, teilen sich Adem und David Levy zwar einen Körper, haben aber jeder hat eine eigene Perspektive und eigene Gedanken. David scheint nicht nur eine eigenständige Figur zu sein, sondern

beginnt, genau wie zuvor die Geister, Adem zu steuern (208), auch wenn dies nicht durch einen Rollentausch mit dem Geist erzeugt wird, wie bisher im Text: „Der Adem Öztürk in mir wolle etwas einwenden, doch David Levy sah nur höhnisch durch das Fenster herein zu mir und sagte: ‚Der Schlauste bist du nicht, wie?‘ Und der Adem Öztürk in mir wurde klein und sagte kleinlaut: ‚Was schlägst du vor?‘“ (206).

Adem nimmt in der Folge dann auch David Levys Verhaltensweisen und Charakteristika an (201, 206) – oder besser gesagt, die des ermordeten Fremden –, da auch Levy nur ein Konstrukt war, eine Identität, die dieser angenommen hatte. So zuckt Adem zum Beispiel mit Augen und Mund wie zuvor der Fremde (177-8). Obwohl er diesmal freiwillig und zur Tarnung die Rolle des Ermordeten – oder genauer gesagt dessen falsche Identität – einnimmt, kommt es auch hier wieder zu einer Art Einverleibung und Kontrollverlust. Damit hat das Spiel mit Identitäten und die Darstellung ihrer Konstruiertheit einen Höhepunkt erreicht und eine Rückkehr zur narrativen Ausgangssituation des Romans erscheint unmöglich. Als Adem sich also beim letzten Showdown des Romans mit kurdischen Terroristen auf dem Gelände des Tempelhofer Flughafen trifft und seinen Vater befreien will, rühmt er sich zwar, jede Rolle annehmen zu können (220), weiß aber nicht mehr, wer er sein soll: „Ich wusste nicht, was ich sagen sollte, wer ich sein sollte“ (209).

Auch wenn Adem am Ende des Romans ein wieder einen Teil der Autorität über sich und seine Identität zurückzugewinnen scheint, wird die Spannung zwischen innerfiktionaler Realität und Adems scheinbaren Wahnvorstellungen nie komplett aufgelöst und die grotesken und fantastischen Elemente im Text nie erklärt. Gleichmaßen wird auch die Verwirrung durch die narrative Konstruktion nie komplett dekodiert. Durch die Rückkehr zur narrativen Ausgangssituation mit einem homodiegetischen Ich-Erzähler und interner Fokalisierung wird zwar suggeriert, dass

Adem ein Gefühl eines stabilen Selbst zurückgewonnen hat, nachdem sich seine multiplen Identitäten durch das Verschwinden der Geister aufgelöst haben (195). Durch die Darstellung von Adems vorherigen Wahnvorstellungen lässt der Text die Leser aber an der Zuverlässigkeit von Adems Perspektive zweifeln und seine Erzählung sowie seine Sicht auf die Geschehnisse werden genauso in Frage gestellt wie das Ende der Geschichte. Adem wirkt paranoid und gehetzt und steht wieder unter der Kontrolle und dem Einfluss einer Institution; diesmal ist es der amerikanische Geheimdienst (227), der ihm wieder einen neuen Pass und eine neue Identität gegeben hat (227).

An dieser Stelle ist es auch wichtig, anzumerken, dass im Text zudem immer wieder sehr offen mit der Idee gespielt wird, dass Adem den Angriff der kurdischen Soldaten auf sein Lager gar nicht überlebt hat, was nicht nur die Frage nach dem Erzähler und der Autorität über die Erzählung verkompliziert, sondern auch Adems gesamte Erzählung infrage stellt.⁴⁷ So beschreibt Adem selbst den Überfall folgendermaßen:

Ich erwachte auch nicht, als das kurdische Lager im Morgengrauen von türkischen Einheiten angegriffen wurde. Wie das kam, kann ich mir selbst kaum erklären, denn normalerweise habe ich einen leichten Schlaf. In jener Nacht aber schlief ich so tief, als wäre ich mit meinen Kameraden gestorben. (18)⁴⁸

Adem denkt auch an späterer Stelle über diese Möglichkeit nach: „Oder war ich vielleicht gestorben und alles, was mir seitdem widerfuhr, war nur noch eine Geschichte vom Totsein“ (33).⁴⁹ Diese Textstellen werfen aber auch die Frage auf, wer Adems

⁴⁷ Dies erinnert an Leo Perutz *Zwischen neun und neun* (1918) und Daniel Kehlmanns *Der fernste Ort* (2001), in denen – bei Perutz explizit und bei Kehlmann implizit – deutlich wird, dass die Protagonisten kurz nach dem Einsetzen der Handlung bereits verstorben sind.

⁴⁸ Die Szene wird später noch einmal in einem Traum aus der Sicht von „Kurde“ erzählt und damit wird wieder Adems erzählerische Autorität untergraben (49-50).

⁴⁹ Dass auch dieser Gedanke, ähnlich wie die Reflexionen über Heimat- und Identitätslosigkeit, so exponiert wird, wirkt in gewisser Weise wie eine Entmündigung der Leser, die in der Lektüre beeinflusst oder sehr deutlich auf eine bestimmte Lesart des Textes gestoßen wird. Dies kann natürlich als Schwäche des Textes gelesen werden, es ist aber dennoch wichtig, diese Lesart des

Geschichte erzählt und wer die Geschehnisse sieht und wahrnimmt, wenn die Fokalisierungsfigur nicht mehr „existiert,“ und ob Adem einer der toten Personen ist, die er in seiner Geschichte sieht und die Teile seine Perspektive übernehmen – und umgekehrt.

So verweist der Text durch die Darstellung von Identitätsverschiebungen und Aufspaltungsprozessen, die sich, wie gezeigt, auch in der narrativen Struktur spiegeln, auch auf die Instabilität und Auflösung eines kohärenten Subjektbegriffs im Sinne des Poststrukturalismus. Durch die Anspielungen auf den Tod des Protagonisten, der schon zu Beginn des Romans eingetreten wäre, wird zudem gezeigt, dass es sich hier um überzeichnete Akte der Mimikry handelt, eine ständige Verweiskette von Identitäten, die jedoch nicht auf ein Original zurückgehen, da dieses nicht existiert. Auf der Handlungsebene würden durch den Tod des Protagonisten, alle folgenden Geschehnisse und Identitätsspaltungen retrospektiv durch die Nichtexistenz des Ausgangspunkts auflöst. Hier wird also auf einer weiteren Ebene darauf verwiesen, dass Identität immer eine Intersektion von Diskursen ist und aus Verweisen besteht, die nicht auf ein Original zurückzuführen sind. Damit wird das subversive Potenzial des Zwischenraumes hinterfragt, aber auch die normierende und regulierende Funktion von Diskursen über Migranten herausgestellt, denen im transnationalen Kontext eine Fluidität und *agency* zugesprochen wird, die nicht erreicht werden kann.

Wichtig ist, an dieser Stelle deshalb auch zu betonen, dass der Text zudem das Bild des Zwischenraums hinterfragt, indem er es exponiert und überzeichnet. In diesem Punkt kann der Roman zunächst also auch als ein literarisches Beispiel für Adelsons Kritik an der Metapher des „Dazwischenseins“ gelesen werden. Der Text zeigt nicht nur,

Romans zu untersuchen, besonders in Bezug auf die Frage nach Autonomie und narrativer Identität, die ich am Ende dieses Analysekapitels aufgreifen werde.

dass weder die Idee, dass Migranten auf einer Brücke oder in einem Raum zwischen Kulturen stehen, noch das Konstrukt eines Zwischenraums, der etwas Neues schafft, wirklich produktiv sind. Stattdessen wird die Idee eines kreativen Potenzials in einem Zwischenraum *ad absurdum* geführt und das Konzept von hybriden oder fluiden Identitäten nicht nur überzeichnet, sondern hyperbolisch dargestellt.⁵⁰ Der Text exponiert somit auch die Schwächen und Limitationen dieses Konzepts. Adem ist nicht *in* einem „Dazwischen,“ er *ist* ein ständiges „Dazwischen.“ Zudem ist der Protagonist eine Figur, deren Perspektive und ein Streben nach Autonomie unterlaufen und dekonstruiert werden. Adems Scheitern liegt aber nicht an einer Zerrissenheit zwischen zwei Welten, sondern daran, dass jede Form der Selbstbestimmung in diskursiven Formationen, wie Nation, Ethnizität, Gender und Familie verhindert wird. Adem hat am Ende nicht die Möglichkeit, eine stabile Identität zu erreichen, da „seine“ Wahrnehmung zwischen verschiedenen stereotypischen Identitäten mit ebenso stereotypischen Eigenschaften und Attributen wechselt, die immer behaupten, Adems Perspektive zu haben und zu kontrollieren – oder Adem zu „sein.“ Adem kann jedoch auch in der Logik der innertextuellen Realität nicht mehr existieren, wenn er zu Beginn des Romans gestorben ist. Adems Geschichte wird damit zur Illusion und wirkt wie ein Wahndraum.

Adams Fuge reproduziert in seiner Darstellung der multiplen Identitäten und Identitätsspaltungen auch Diskurse und Metaphern, die im Zusammenhang mit Migrationserfahrung wie Gemeinplätze wirken. Der Roman vollzieht dies jedoch in einer übertriebenen und überzeichneten Weise, sodass Themen wie Migration, Orientierungslosigkeit und Identitätskonstruktion, aber auch Trauma und Gewalt, nicht nur dargestellt, sondern gesellschaftliche Diskurse dadurch auch hinterfragt und die

⁵⁰ Dies zeigt sich auch später in der Analyse der Charaktere des Romans, wie zum Beispiel Margarethe Sulamith deren Namen eine Mischform von Figuren aus Paul Celans „Todesfuge“ ist und deren „echte“ Identität zum Teil nur als das Fragment „Ehf“ (106, 111) repräsentiert wird.

Limitationen von bestehenden Konzepten und Kategorisierungen der Migrationsliteratur herausgestellt werden. Wie produktiv diese Strategie ist, soll am Ende in einem zusammenfassenden Vergleich mit den anderen beiden Romanen ermittelt werden.⁵¹

5.2 Unzuverlässiges Erzählen und Realitätsebenen: „Ich fühlte mich wie jemand, der plötzlich auf einer Theaterbühne steht und nicht weiß: Was ist gespielt, was ist echt?“ (221)

Ähnlich wie im Roman Perspektiven, Fokalisierung und Identitäten verschoben und Stereotypen nationaler Identität dadurch hinterfragt werden, werden im Text auch Realitätsebenen in der innerfiktionalen Welt vermischt, die nicht nur die Stabilität der innerfiktionalen Realität, sondern auch die Zuverlässigkeit von Erzähler und Fokalisierer infragestellen. Dies führt in letzter Konsequenz auch wieder dazu, dass im Text die Möglichkeit der Selbstbestimmung des Protagonisten hinterfragt wird. Adams Versuch, die eigene Identität zu formen und sich gegen eine Fremdbestimmung durch soziale Diskurse und Institutionen aufzulehnen, wird am Ende als gescheitert präsentiert. Eine Analyse der fiktionalen Ebenen des Romans und der Textintention, durch die die Sicht des Erzählers und/oder des Protagonisten untergraben werden, gibt somit auch Aufschluss darüber, wie wer im Text erzählt oder erzählt wird und welche Folgen dies für die übergreifende Frage nach der dauerhaften Krise in diesem Adoleszenzroman hat.

Das Computerspiel, das bereits mehrfach angesprochen wurde, ist das wichtigste Element, durch das im Text Realitätsebenen vermischt und die Zuverlässigkeit und Autorität des Erzählers untergraben werden. Das Spiel wird aber auch im Zusammenhang mit der Frage nach der Verbindung von deutscher, jüdischer und

⁵¹ Das heißt nicht, dass auch Texte wie *Adams Fuge* marginalisierende und normative Diskurse reproduzieren, sie zeigen jedoch auch die Schwachstellen von interpretatorischen Modellen und Konzepten auf, mit denen sich die Forschung bisher mit dieser Literatur beschäftigt hat, und werfen neue Fragen auf, wie die nach *agency* und Identität in einer transnationalen Welt, in der Grenzen aufgelöst werden und nationale Identität und Erinnerungskonstruktion in einen transnationalen Kontext übertragen und neu definiert werden sollen.

türkischer Erinnerungskonstruktion noch einmal eine Rolle spielen. Es ist ein wesentlicher Bestandteil der Verzerrung von Realitätsebenen in der innertextuellen Welt, die am Ende dazu führen, dass die Leser die Zuverlässigkeit von Adems Perspektive und der Erzählinstanz anzweifeln.

Das Computerspiel selbst nimmt dabei eine aktive Rolle im Text ein. Die Spieler können sich in der Cyberwelt zwar flexibel bewegen, Kontakte aufnehmen und Informationen austauschen, doch das Spiel hat immer die Kontrolle und entscheidet selbst, wer mitspielen darf (59). Es verfügt über Emails, Rechnerinformation und Daten des Spielers und betreibt eine „Selektion“ bei der Auswahl der aktiven Spieler (59). Auch wenn man seine Rolle frei wählen kann, muss sie erst noch „von den Mitspielern akzeptiert werden“ (60). Für Adem scheint das Spiel ein Weg zur Wirklichkeit zu sein, da es ihm helfen soll, aus seinem Traum zu erwachen, denn er glaubt, sich in einem Traum oder Wahn zu befinden: „Wenn ich in einem Traum gefangen war, dann enthielt das Spiel vielleicht eine Lösung. Möglicherweise war das Spiel in Wirklichkeit die Wirklichkeit, die ich suchte!“ (53). Er hofft deshalb, dass er aus diesem Traum erwachen kann: „Wenn ich das Spiel spiele, dachte er, als das Auto anhielt, wache ich vielleicht auf aus diesem Traum“ (58). Die künstliche Welt des Spiels wird von Adem also als ein Ausweg aus der innerfiktionalen Realität gesehen, die für ihn immer stärker unreal wirkt und in der er das Gefühl hat, die Kontrolle zu verlieren, da seine *alter egos* seine Rolle übernehmen. So enthält das Spiel aus Adems Sicht zusätzlich auch ein Stück weit „Wahrheit“, die in der innerfiktionalen Realität für ihn immer undurchsichtiger wird. Zum Beispiel scheint der Neonazi Harald im Spiel sich selbst zu darzustellen, während er außerhalb des Spiels eine Rolle spielt. Adem glaubt deshalb: „Dieses Spiel enthält Wirklichkeit, das ist gut!“ (63). Die Maske, die durch den Avatar verkörpert wird, scheint

dass „Original“ zu sein, das dahinter verborgen ist, jedoch ist dieses nur ein Avatar in der Cyberrealität.

Das Spiel ist jedoch nicht nur eine Parallelwelt, sondern die innerfiktionale Realität des Romans und die Cyberrealität vermischen sich. Dies zeigt sich beispielsweise auf der Ebene von Gefühlen, wie die Begegnung zwischen Adem und Margarethe Sulamith in der innerfiktionalen Welt zeigt (76). Das Spiel gibt aber auch immer wieder vor, real zu sein, zum Beispiel dadurch, dass das Wetter im Spiel das Wetter in der innerfiktionalen Realität spiegelt (155). Adem selbst fragt sich schließlich: „Und was bin ich? Ein Teufel, ein Virus im Spiel, ein Fehler in Gottes Ordnung, der Tod selbst?“ (67) und setzt damit Spiel und innerfiktionale Realität gleich. Jedoch spielt Adem am Ende auch in der Cyberwelt das Opfer, um an die Industriegeheimnisse zu kommen, die im Spiel versteckt sind. Er hat keine aktive Rolle, er gewinnt durch Passivität und dadurch, dass er sich ohne Gegenwehr töten lässt (159-63). So spiegelt das Spiel auch für Adem am Ende seine eigene Hilflosigkeit, da selbst seine Existenz im Spiel fremdbestimmt ist.

Auch wenn ihm das Spiel also nicht wirklich einen Ausweg aus seiner Situation bietet, sieht Adem es als alternative Realität, als einen Weg zur Wahrheit. So imaginiert Adem, dass er sich in der Cyberrealität des Computerspiels bewegt, anstatt in der innerfiktionalen Realität, und es wird dabei deutlich auf den Mord an Adem angespielt, den der Ich-Erzähler beobachtet hat:

Ich stellte mir vor, dass ich mich in Wirklichkeit in Harald Lübbes Computerspiel befand und dass hinter jedem, der mir begegnete, in Wahrheit ein anderer steckte, einer, dessen Absichten verborgen waren, der sich irgendwo an einem anderen Ort in Sicherheit wähnte und bloß eine Figur von sich in die Welt schickte, und

wenn sie erschossen würde, wenn sie zu Boden ginge mit einem Loch im Kopf, wäre es für ihn zwar das Aus, aber nicht das Ende. (200)

Das Spiel ist damit nicht nur eine Parallelwelt, in der der Tod nicht das Ende bedeutet, sondern es wird auch suggeriert, dass das Spiel Adems Realität ist, in der er eigentlich bereits tot ist – aber das Spiel weitergeht. Durch das Computerspiel werden also verschiedene innerfiktionale Realitätsebenen vermischt, die den Zwischenzustand Adems zwischen Leben und Tod und zwischen verschiedenen Perspektiven und multiplen Personae noch ausweiten. Es wird aber auch wieder die Frage aufgeworfen, wer wen erzählt und steuert, wenn Adem in der innerfiktionalen Welt nicht wirklich existiert. Adem ist eine Figur, die vom Spiel und von seinen Mitspielern gelenkt wird – wie von einem Erzähler – und damit wird auf einer metafikionalen Ebene sowohl das spielerische des Erzählens hervorgehoben als auch die Machtlosigkeit der Figuren im Spiel. Die Vermischung von innerfiktionaler Realität und Cyberrealität unterminiert das Konzept einer stabilen innerfiktionalen Welt weiter und stellt das Groteske des Texts heraus, aber auch dessen Konstruiertheit (Hammelehle).

Ein weiteres Element, das mit der Idee einer stabilen innerfiktionalen Wirklichkeit bricht und Adems Perspektive infrage stellt, sind die Träume, die Adem hat und seine Visionen nach seiner Erblindung. Besonders herauszuheben sind der Traum, in dem der Ich-Erzähler die Ermordung Adems beobachtet (Uhly 80-1) sowie die Träume, in denen Adem ein Kind sieht und sich selbst von Innen beobachtet. Bezeichnend ist hier, dass Adem selbst nie sicher weiß, ob er träumt oder nicht. Auch wenn er denkt, dass er träumt, wird den Lesern vermittelt, dass das Geschehen doch in der innerfiktionalen Realität stattfindet, bis dann durch einen weiteren Bruch in der Handlung das Geschehen wieder als unreal markiert wird. So geschieht dies zum Beispiel, als Adem einen grotesken Traum während einer Zugfahrt hat, in dem er sich selbst von innen betrachtet,

da er bereits erblindet ist. Adems Erblindung betrifft zunächst das rechte Auge. Sie wird durch den Kampf mit dem Fremden verursacht, dem letzten seiner Opfer. Der Fremde drückt, um sich zu wehren, ein Pflaster, das Adem trägt, in dessen Kopfwunde drückt.⁵² Adems fortschreitende Erblindung wird damit zunächst als Strafe für sein moralisches Fehlverhalten stilisiert, aber auch als ein Weg zur Erkenntnis, da er jetzt in sich hinein sehen kann. Durch Rückblicke und Visionen findet er zu seiner großen Liebe Greta zurück und durch Kindheitserinnerungen begreift er, was ihn in die Krise geführt hat. So verweist ihn seine erste Vision, die er im Zug hat, auf seine Kindheit in Mannheim und seine Zeit bei den Pfadfindern, die er mit Greta verbrachte:

Und mit einem Mal war mir, als sähe ich in mich hinein, als blickte mein Auge durch meinen Hals in meinem Körper. Ich war wie ein hoher Schlot und ganz unten befand sich ein kleines Loch, durch das helles Licht drang. Und dort tauchte ein Kindergesicht auf. Es trug eine Uniform und einen Rucksack. (139)

In diesem Traum wird also ein Bezug zu Adems Kindheit in Mannheim und seiner ersten Romanze bei den Pfadfindern hergestellt. Kurz darauf glaubt Adem, in einer Frau, die sich neben ihn setzt und ihn zu erkennen scheint, „die logische Weiterentwicklung, die notwendige Konsequenz des Mädchens [zu erkennen], das [er] einmal geliebt hatte“ (140). Während sich für Adem Traum und Realität bereits vermischen (141) wird vom Text klar markiert, dass die Begegnung nur in Adems Fantasie stattfindet (141). An späterer Stelle träumt Adem dann erneut von dem Kind:

Ich träumte, ich sage, das könne nicht sein, weil ich genau wisse, dass es der Fremde sei, der mich besucht habe ... Und träumte, das Kind lache mich aus und mache sich lustig über mich und leiere Spottverse in jenem Singsang, der typisch

⁵² Hier muss man anmerken, dass Adem zu diesem Zeitpunkt nicht nur eine Durchschussverletzung, sondern auch eine Schussverletzung von der Szene mit Margarethe Sulamith und seinem anderen Ich davongetragen hat und beide Wunden eigentlich tödlich sein müssten.

ist für Kinder und den ich so gut aus Ankara kannte, als Cem und Faruk und ich uns wehrten, als ich mich nicht wehrte. (166)

Auch hier wird wieder die Verbindung zu Adems Kindheit und dem Ursprung seines Traumas hergestellt, diesmal mit Bezug auf die Türkei. Auch in Adems Träumen und Visionen wird also – ähnlich wie zuvor in seinen Reflexionen zu nationaler Identität – zunächst eine Dichotomie zwischen der Kindheit in Mannheim und der Kindheit in Ankara aufgebaut. Diese wird aber durch andere Visionen gebrochen, in denen Adams Fantasie seine Kindheitserinnerungen verzerrt. Darüber hinaus wird an dieser Stelle zusätzlich viel stärker mit der Vermischung von Realität und Traum gespielt. Während die erste Sequenz noch klar als Traum markiert ist, besonders durch die repetitive Verwendung des Verbs „träumte“ (166), verschwimmen an anderer Stelle die Grenzen zwischen Traum und innerfiktionaler Realität stärker. Als Adem nach dem oben zitierten Kindheitstraum aufwacht und sich mit Cem in der Küche unterhält, glaubt er, weiter zu fantasieren: „Aber nein, ich träume, dachte ich. Ich muss jetzt wachsam sein, sonst vergesse ich am Ende noch, dass es nur ein Traum ist“ (167).

Der Text vermittelt zunächst den Eindruck, dass das Gespräch zwischen Cem und Adem tatsächlich stattfindet (167). Adem verfügt jedoch über Fähigkeiten, die für einen Traum sprechen würden: So kann er zum Beispiel im Dunkeln sehen, obwohl ist er doch eigentlich bereits fast komplett erblindet ist (167, 170). Auch wenn Adem am Ende der Sequenz wieder das Kind erscheint und das Gespräch mit Cem als Traum entlarvt (170), zweifelt Adem am nächsten Morgen doch: „Cem hatte schlecht geschlafen und war schlechter Laune. Ich beobachtete ihn heimlich. Hatte unser nächtliches Gespräch stattgefunden oder nicht?“ (171). Wie auch im Falle der Geister und anderer grotesker Handlungselemente – wie das Pflaster in Adems Kopf (110, 132, 172) – wird die Vermischung der Ebenen zwischen Traum, Wahnvorstellung, Tod und der

Handlungsebene der innerfiktionalen Welt nie aufgelöst oder erklärt. Obwohl die handelnden Charaktere Entwicklungen als gegeben und logisch zu akzeptieren scheinen und nicht hinterfragen, wird den Lesern suggeriert, dass die Perspektive Adems die innertextuelle Realität nicht zuverlässig aufzeigen kann und Adems Sicht vom Erzähler gesteuert oder sogar manipuliert wird. Dies wird zudem durch Adems Blindheit übersteigert (170): Der Fokalisierer der Geschichte sieht nicht mehr – oder nur noch in seinen Träumen. Der Satz „Ich glaube, ich war schon immer blind“ (188) betont nicht nur Adems Probleme, Dinge in seiner Welt zu erkennen und verstehen, sondern auch seine Unfähigkeit, sich selbst zu verstehen. Der einzige Zugang zu seinem Trauma sind für ihn deshalb Träume und Wahnvorstellungen (166-7). Interessanterweise sieht gerade der blinde Adem manche Dinge klarer und nimmt auf einmal eine beratende Funktion im Familiengefüge ein. Cem bedankt sich zum Beispiel in der Traumsequenz bei Adem, da dieser ihm in Bezug auf seine Beziehung zu Ada „die Augen geöffnet“ hat, während Cem „blind weitergerannt“ wäre (167). Adems Blindheit immer wieder als Mittel der Erkenntnis stilisiert und der Roman folgt damit dem literarischen Motiv des Blinden, der eigentlich der „Sehende“ ist und Zugang zur „Wahrheit“ hat. Adem übernimmt mithilfe seiner neuen Fähigkeit deshalb auch eine Führungsposition in der Familie und deckt Familiengeheimnisse auf (144-7). Jedoch versucht er gleichzeitig, das Ausmaß seiner Erblindung vor der Familie zu verbergen, denn er hält es für „gefährlich, [s]eine ganze Hilflosigkeit zu offenbaren“ (177). Dies hängt auch mit seinem Verständnis von Männlichkeit zusammen, auf das ich später noch näher eingehen werde. In seinen Träumen zeigt sich jedoch eine gewisse Sehnsucht nach Halt und Orientierung, die ihm seine Familie nicht geben kann.

So gibt es zwei Wunschträume, die parallel gelesen werden können und Adems Sehnsüchte zeigen, die jedoch als Wunschvorstellungen Adems präsentiert werden.

Adem, der zu dem Zeitpunkt schon komplett erblindet ist (186), läuft scheinbar ziellos durch Mannheims Straßen: „Ich ging und ging und ging und wusste nicht einmal, in welche Richtung ich ging. Aber Hauptsache, ich ging. Irgendwo würde ich schon angekommen, sagte ich mir, ganz gleich wo. Keine Irrfahrt konnte ewig dauern, kein Leidensweg war endlos. Alles, alles geht vorbei“ (186). Dort trifft er auf einen kleinen Jungen namens Adam, der ihn wie ein *deus ex machina* mit seiner Jugendliebe Greta zusammenbringt. Die Begegnung wirkt konstruiert und unwirklich und sogar Adem selbst zweifelt die Wahrscheinlichkeit dieser Begegnung an, wenn er sagt: „Solche Zufälle gibt es nicht, dachte ich plötzlich. Solche kleinen Jungen gibt es nicht, dachte ich plötzlich. Das Leben ist nicht so, dachte ich plötzlich. Ich darf nicht glauben, was geschieht, dachte ich plötzlich, sonst bin ich verloren“ (192). Auch Greta antwortet auf die Frage nach der Realität dieser Begebenheit: „Ich weiß es nicht, Adam, ich weiß es nicht. Aber es ist schön“ (192).

Das Aufeinandertreffen der beiden wird zudem als heilende Heimkehr stilisiert (191-5), die Adem als eine Katharsis empfindet. Nach der Liebesnacht träumt er von den Ereignissen, die geschehen sind, seit er Greta kennengelernt hatte, und die Geister der Ermordeten verlassen ihn:

Dann sah ich mich neben Greta im Bett liegen und ich sah, wie Kurde aus mir aufstand und sich verabschiedete, wie Harald Lübbe aus mir aufstand und ging, wie Margarethe Sulamith aus Greta aufstand und verschwand, wie Öner Güzel seine Wunde mitnahm und verging, wie Gretas Mutter aus Greta aufstand und verflog, wie ich aus Adam eins aufstand und zu mir kam. Wie der Fremde verblasste und fort war. (195)

Margarethe Sulamith wird damit als Spiegelung von Greta inszeniert, wie bereits in der Liebesnacht mit ihr und später mit ihrem Geist angedeutet wird. Während Margarethe als

Symbol für Adems Leere und Suche fungiert, ist die Begegnung mit Greta die metaphorisch aufgeladene Erfüllung von Adems Wünschen. Das Kind Adam, das sich Adam eins nennt (187, 193, 194, 195) und das ein zehnjähriger Pfadfinder ist, wird damit zur einer Spiegel- oder Repräsentationsfigur Adems. Die Aufgabe des Kindes war, Adem und Greta wieder zusammenzubringen (192).

Das Pflaster, das Adem erblinden ließ, steckt nach der Nacht mit Greta nicht mehr in seinem Hirn und er kann wiedersehen (196). Dieser stilisierte Moment des Erkennens, geht auch mit dem Wunsch nach einer Rückkehr in die Vergangenheit in Mannheim einher. Deshalb stellt Adem sich vor, er hätte Mannheim nie verlassen: „Das Leben fühlte sich an, als hätte ich Deutschland nie verlassen, als wäre ich schon seit Jahren mit Greta zusammen und als wäre Adam in Wirklichkeit Leon und Leon wäre unser Sohn“ (196). Adem imaginiert hier auch eine Familienkonstellation, die vom Text als idyllischer Gegenpunkt zu Adems Erfahrungen konstruiert wird. Dieses zur Katharsis stilisierte Zusammentreffen heilt zwar Adems Blindheit, ist jedoch nicht Ziel und Ende des Romans. Nicht nur Adems Identitätsspaltung wird mit David Levy fortgeführt, sondern die Inszenierung eines Heimkommens oder Ankommens wird durch eine andere Wunschvorstellung Adems erneut gebrochen. So treibt es Adem später, nach der finalen Konfrontation mit den Geheimdiensten und mit seinem Vater, zu einer Moschee. Diesmal wünscht er sich oder stellt sich vor, dass er Ankara nie hinter sich gelassen hätte:

Ich ging weiter. Und mit einem Mal wusste ich, wohin meine Füße mich trugen. Mir wurde warm ums Herz, ja, fast ergriff eine heitere Leichtigkeit von mir Besitz, gerade so, als käme ich nach langer Reise endlich zu Hause an. Vor mir ragte die Moschee mit ihrer mächtigen Kuppel und ihren beiden schlanken Minaretten auf. Ankara!, fuhr es mir durch den Kopf. Ich hatte die Türkei nie

verlassen, ich war einfach dort geblieben, war nicht nach Deutschland zurückgekehrt, hatte niemanden getötet. (226)

Durch die Gegenüberstellung dieser beiden Fantasien, in denen er sich eine Zeit der Unschuld zurückwünscht, wird – wie auch bei den Träumen mit dem Kind – eine räumliche Dichotomie zwischen Mannheim und Ankara aufgebaut. Diese wird dadurch gebrochen, dass sie in Adems Vorstellung stattfindet, und dadurch, dass die Moschee „mitten in den christlichen Friedhof hineingebaut“ wurde (226). Durch diese Vermischungen der Realitätsebenen, Wunschträume und gegensätzlichen Visionen sowie durch die Wechsel in Fokalisierung und Perspektive wird abermals bestätigt, dass die Sicht des Protagonisten nicht glaubhaft und der Erzähler unzuverlässig ist. Die ständigen Verschiebungsprozesse und Rollenwechsel auf der Handlungsebene und in der narrativen Struktur erzeugen nicht nur ein verwirrendes Textgeflecht, sondern werfen auch die Frage auf, was hinter dem Erzähler steht und wer letztlich die Autorität über Adems Geschichte hat, die am Anfang wie eine Geschichte mit autobiographischem Gestus, als ein Rückblick auf seine Kindheit begonnen hat und sich dann zu einer grotesken Spionagegeschichte entwickelt, in der sich verschiedenen Lesarten unvereinbar gegenüberstehen. Alle bisher untersuchten Aspekte des Romans zeigen jedoch bereits, dass Adem keine Handlungsfreiräume für sich schaffen kann und in einer Phase der Orientierungslosigkeit und dauerhaften Krise verharrt.

5.3 Transnationale Erinnerung und „Touching Tales“: „Unserer Familienbande besteht also aus Schuldgefühlen. Toll! Und Weltpolitik funktioniert genauso!“ (152)

Damit komme zu einem zweiten Themenbereich transnationaler Literatur, mit dem sich *Adams Fuge* auseinandersetzt: die Verbindung und der Umgang mit Erinnerung, Trauma und nationaler Erinnerungskonstruktion in der sogenannten Migrationsliteratur, ein Phänomen, das Adelson „touching tales“ oder „Turkish lines of

thought“ nennt (*Turkish Turn* 26). Wie ich bereits im Kontextteil erläutert habe, ist Adelsons genereller Ansatz, dass türkisch-deutsche Literatur innerhalb der deutschen Literatur situiert werden muss, da sich diese Literatur auch in einen deutschen Diskurs einschreibt und dadurch an „deutschen“ Erinnerungskonstruktionen teilnimmt und aktuelle „deutsche“ Diskurse und Entwicklungen reflektiert. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch die Repräsentationsfunktion türkischer Charaktere in der Literatur, die Adelson kritisiert. Wie auch in *Adams Fuge* deutlich wird, fungieren in manchen Texten Protagonisten oder andere Nebencharaktere als abstrakte Handlungsfiguren, die nicht einfach eine bestimmte Ethnizität und Nation repräsentieren sollen, sondern die Diskurse und gesellschaftliche Mechanismen, die diese erzeugen. Um dies nun mit der Thematik von nationaler Erinnerung zu verbinden, stellt Adelson einen Ansatz vor, der, wie bereits erläutert, den Beitrag der türkisch-deutschen Literatur zur sowie die Verknüpfung mit kultureller Erinnerungskonstruktion verdeutlicht. Sie nennt diesen „touching tales“ (26): „Narratives in which victimized Turks make contact with victimized Jews are ‚touching‘ tales of Turks, Germans, and Jews, in part, because they evoke a culturally residual, referentially non-specific sense of guilt, blame, and danger“ („Touching Tales“ 102).

In *Adams Fuge* lässt sich aufzeigen, wie verschiedene Charaktere im Roman als Repräsentationsfiguren fungieren und besonders in Adems Personae auch nationale Diskurse und Stereotype miteinander verschwimmen. Dadurch wird – wie auch das Konzept des Zwischenraums, der Hybridität und Fluidität – die Idee der „touching tales“ überzeichnet, ins Groteske verzerrt und am Ende auch auf Adems Familiengeschichte – also auf ein individuelles Trauma verschoben. Dabei dient die Familie jedoch nicht dazu, in einem Mikrokosmos große historische Zusammenhänge und Schuldfragen zu verhandeln, wie dies oft in Familien- oder Generationenromanen geschieht, sondern ihre

Repräsentationsfunktion wird ironisiert und Schuldiskurse wieder zurück auf die Familie projiziert. Dabei spielt auch die Typisierung der Figuren eine wichtige Rolle, die oft wie Spielfiguren wirken. Dies zeigt sich besonders an den Stellen, in denen das Computerspiel im Vordergrund steht, das durch die Darstellung des Genozids an den Deutschtürken die Verbindung zwischen deutscher, türkischer und jüdischer Erinnerungskultur in einer Parallel- und Spiegelwelt übersteigert. Bevor ich jedoch näher auf diese Funktion des Computerspiels eingehen werden, sollen zunächst die Repräsentationsfiguren, die sich im Roman finden lassen, im Fokus stehen, da diese ein wichtiger Bestandteil der Darstellung einer Verknüpfung von jüdischer, türkischer und deutscher Erinnerungskonstruktion sind. Alle Charaktere, auf die Adem bei seiner Mission in Deutschland trifft, sind so typisiert, dass sie zu Parodien der Stereotypen und Klischees werden, die sie repräsentieren und verkörpern. Durch die Überzeichnung wird somit ihre Repräsentationsfunktion herausgestellt und gebrochen.

Einer dieser Charaktere ist der Neonazi Harald. Adem trifft auf Harald, da dieser ihm Informationen über das Computerspiel geben kann, das Adem zerstören soll. Harald soll zu Beginn ein Undercoveragent des BND gewesen sein, der das skandalöse Computerspiel erschaffen hat. Er soll es spielen und dabei Hintermänner der verschiedenen Gruppen und Geheimdienste aufdecken (Uhly 55, 57). Jedoch wird vom Text herausgestellt, dass Harald so gut darin ist vorzugeben, dass er ein Neonazi sei, dass er schließlich tatsächlich zu einem wird: „Und so fühlte Harald sich bald völlig integriert, was umso besser war, als seine verdeckte Arbeit nun so verdeckt war, dass es fast nichts mehr zu verdecken gab“ (55). Harald, der sich selbst also als besonders männlich wahrnimmt (56), wird allerdings von Adem als „Windbeutel“ bezeichnet (56). Die Typisierung Haralds wird dadurch noch weiter *ad absurdum* geführt, dass Harald im Spiel „nicht ein V-Mann des Bundesnachrichtendienstes [ist], der so tat, als sei er

Rechtsradikaler, sondern er war ein Rechtsradikaler, der so tat, als sei er ein V-Mann des Bundesnachrichtendienstes“ (60). Das Spiel spiegelt damit die innertextuelle Realität, die durch den Text angedeutet wird und parodiert die Figur Haralds.⁵³ Durch Harald und das Spiel trifft Adem auch auf Margarethe Sulamith, die eine Agentin des Mossad ist und mit der er eine kurze Affäre hat. Diese Affäre beginnt in der Cyberrealität des Spiels; Margarethe weiß, wer Adem ist und will Informationen von ihm. Sie nimmt durch Sex im Spiel Kontakt mit ihm auf (64-5) und enthüllt im Gespräch mit Adem Haralds wahre Identität, eine „Wahrheit,“ die die Leser durch die Hinweise des Erzählers bereits erkannt haben (65). Dieses erste Zusammentreffen wird bald darauf in der Realität der innerfiktionalen Welt gespiegelt, in der Margarethe allerdings eine ältere Frau mit dem Codenamen Eva Hinrichsen ist (72). Adem schläft mit ihr, aber die Episode erscheint durch die Phrasen, die bei ihrer Begegnung benutzt werden und durch die Kommentare des Ich-Erzählers ebenso absurd wie die vorherige im Spiel. Am Ende sitzen Adem und Margarethe „im Bett nebeneinander, wie man es aus Filmen kennt“ (77).

Die Personen, die Adem trifft, sind tatsächlich wie Figuren aus dem Film, einer Metarealität, wandelnde mediale Klischees, die kulturelle, nationale und ethnische Stereotypen verkörpern und performativ erzeugen. Diese Klischees werden dadurch aber auch parodiert und *ad absurdum* geführt. So verkörpert Adems Vater den konservativen türkischen Patriarchen, der Frau und Kinder schlägt und seine Tochter zwangsverheiratet – und zudem noch ein Antisemit ist (156, 214). Jedoch stellt sich heraus, dass auch der neue und zunächst scheinbar perfekte deutsche Ehemann von Adems Mutter diese

⁵³ Während Adem und Harald das Spiel spielen, kommt es parallel zu einer Konfrontation zwischen Neonazis und „Türken, die nebenbei bemerkt, kurdische Terroristen der PKK darstellten“ (62) auf der Straße vor Haralds Haustür. Diese Episode, die wie nebenbei und in einem kommentatorischen Ton erzählt wird, der das Geschehen ironisiert (62), wirkt wie ein Spiel mit dem Genre und wie eine weitere Ebene der Realitätsverzerrung, besonders da Adem und Harald die Schüsse vor der Tür zwar wahrnehmen, aber glauben, „sie gehörten zum Spiel“ (62).

schlägt. Damit werden den Lesern die eigenen Vorurteile vorgeführt und als solche exponiert. Dadurch, dass die Figuren auch immer wieder gesellschaftliche Diskurse reproduzieren und diese nicht immer handlungsrelevant sind, werden ihre Aussagen oft zu Phrasen, bedeutungslos und austauschbar, genauso austauschbar wie die Figuren selbst, deren Repräsentationsfunktion somit herausgestellt und kritisiert wird. Zudem werden diese Phrasen, die zuvor von einer Figur benutzt wurden, plötzlich vom Ich-Erzähler aufgenommen und übernommen. Der Text stellt durch diese Spiegelung auch die Konstruiertheit von (nationaler) Identität und damit verbundenen Stereotypen und Vorurteile heraus.

Weiterhin parodiert der Text Geschichten, in denen explizit deutsche, türkische und jüdische kulturelle Erinnerung verbunden werden. Diese Verbindung, die auch von der Forschung wiederholt hergestellt wird und der Vergleich zwischen Türken und Juden in Deutschland, wird in *Adams Fuge* ins Extreme überzeichnet und dadurch auch kritisiert. Adelson merkt in einer ihrer Auseinandersetzungen mit der Verbindung zwischen jüdischer Vergangenheit und türkischer Gegenwart an:

While there are some good reasons for understanding the referential status of Turks in Germany today against the background of the ongoing traumatic history of the Holocaust, it is not at all clear in any given instance what it might mean to do so. References to Turkish figures in German culture today may at times bear traumatic traces of German-Jewish history, but Turkish figures do not merely stand in for Jewish ones. (Adelson, „Touching Tales“ 99-100)

Diese referenzielle Verbindung wird in *Adams Fuge* explizit und nicht subtil hergestellt, zum Beispiel, als der türkische Konsul Arslan die Geschichte eines Journalisten erzählt, der gegen Fremdenhass gekämpft hat, aber dann einen Vergleich zwischen Türken und Juden ausgestellt hat, den der Konsul als Beleidigung ansieht:

Dieser Idiot hat angedeutet, dass die Türken von heute in derselben Lage sind wie die Juden von früher, verstehen Sie, genau *die* Juden, die es dann nach dem Holocaust nicht mehr gab! ... Allein der Vergleich mit Juden ist eine Beleidigung für jeden Türken, finden Sie nicht auch? (Uhly 39).

Darüber hinaus thematisiert der Roman den Vergleich und die Verbindung zwischen Türken und Juden nicht nur ganz direkt, sondern sie wird von fast allen Figuren immer wieder aufgegriffen und stellt ein verbindendes Element zwischen den einzelnen Handlungsträgern dar. So ist der Zugangscodex für das Computerspiel eine Zeile von Paul Celans „Todesfuge“ und Harald erklärt Adem: „Es geht nicht um die Türken. Es geht um die ewigen Juden. Aber es gibt ja kaum noch welche in Deutschland. Deshalb ist es am praktischsten die Türken zu nehmen“ (60-1). Diese Aussagen sind nicht nur provokativ, sondern sie wiederholen Stereotypen und Phrasen in einer Art, durch die sie deplatziert und konstruiert wirken, so wie Margarethes Aussage: „Ich bin eine ewige Jüdin. Mich hat man schon so oft ermordet, dass es keine Rolle mehr spielt, ob es jemand Bestimmtes war“ (83).⁵⁴ Durch die ständige Reproduktion von Diskursen über die vergleichende Verbindung türkischer und jüdischer Identität wirken diese – ähnlich wie zuvor die xenophoben und stereotypierten Aussagen der Figuren allgemein – wie inhaltsleere Phrasen, die immer wieder im Text auftauchen. Sie werden nicht nur von dem Neonazi Harald verwendet, sondern auch von anderen Figuren, wie eben zum Beispiel von Margarethe Sulamith: „Sie denken, dass ich Deutsche bin, und Deutsche darf man als Juden beschimpfen, wenn man Türke ist“ (73). Diese Aussagen wirken deshalb nicht nur

⁵⁴ Es wird im Text aber auch immer wieder mit Lesererwartungen und Erwartungshorizonten in Bezug auf Genrekonventionen gespielt, wie in der Liebesszene zwischen Adem und dem verjüngten Geist von Margarethe Sulamith, in der den Lesern die eigene Erwartungshaltung an Liebesszenen vorgeführt wird: „Umtost und gewärmt von dem Besten, das dieses Land erzeugte, liebten wir uns auf unserer Insel der Glückseligkeit mit einem Gleichklang, einer Harmonie, wie sie vollkommener nicht sein konnte. Natürlich kamen wir gemeinsam, natürlich schliefen wir Arm in Arm ein. Natürlich träumten wir den gleichen Traum“ (90).

deplaziert und artifiziell, sondern sie kreieren auch immer wieder eine teilweise skurrile und groteske Vermischung von deutsch-jüdischer Vergangenheit, deutsch-türkischer Gegenwart und kollektiver Erinnerung, so zum Beispiel wenn Adem, der sich in Begleitung des Geists der deutsch-polnischen Jüdin Margarethe Sulamith befindet, ruft „Jetzt wird zurückgeschossen,“ (91), – und damit die berühmt-berüchtigte Rede Hitlers am 1. September 1939 vor dem Deutschen Reichstag zitiert – bevor er auf den Sohn des kurdischen General Uygun schießt und diesen vergewaltigt und tötet.⁵⁵ Weiterhin verschwimmen die Grenzen zwischen Adem, seinen *alter egos* und anderen Charakteren dadurch noch stärker, dass manche dieser Charaktere auch Figuren in dem Computerspiel sind und in dieser metafikcionalen Welt Avatare ihrer eigenen Repräsentationsfunktion werden. Es vermischen sich damit nicht nur die innertextuellen Realitätsebenen (Jungen 30) und die Grenzen zwischen den Figuren, sondern das „Computerspiel [wird auch] zur großen Metapher für all die untoten Nationalismen und das Spukhafte, das ihnen anhaftet“ (Schmidt 13).

Das Computerspiel steht somit im Zentrum und wirkt wie das finale verbindende Element im Text. Das Spiel ist eine grausame Übersteigerung der Verbindung von türkischer und jüdischer kultureller Identität und Erinnerung, da es unter anderem zeigt, wie türkische Menschen in Deutschland in Gaskammern in Konzentrationslager gesendet werden (157-62). Es ist aber auch eine groteske Hyperbolie dieser Verbindung. Der Roman legt damit nahe, Adelsons Konzept der „touching tales“ zu erweitern und auf eine andere, parodistische Ebene zu übertragen. Der Text kann also als eine Parodie dieser „touching tales“ gelesen werden, die mehr ist, als ein Transfer von jüdischer Identität, Trauma und kollektiver Erinnerung auf die multikulturelle Gesellschaft in Deutschland

⁵⁵ Diese Zitate im Textgeflecht sind allgemein niemals subtil und auch Anspielungen auf Genderkonstruktionen (Uhly 92), werden immer deutlich herausgestellt.

oder die gegenwärtige Situation der deutsch-türkischen Bevölkerung, sondern eine kritische Reflexion dieser Verschiebungsprozesse. Die Diskussion über transnationale Schuld diskurse wird nicht nur parodiert, sondern auch auf Adems Familie übertragen. So beschwert sich einer von Adems Brüdern über die Darstellung der Türken in dem Spiel (158), während der andere, beeinflusst vom Vater, den Holocaust anzweifelt (156) und Adem als der Wissende und der Aufklärer seinen Brüdern Vorträge hält:

Vielleicht ist es falsch, weil sich die meisten Deutschtürken gar nicht als Deutsche, sondern als Türken verstehen, weil die Türken heute schlechter integriert sind als die Juden damals und besser respektiert werden als die Juden damals. Und vielleicht haben wir das sogar den Juden von damals zu verdanken.
(158)

Damit wird Adems Familie und deren individuelles Trauma – ähnlich wie zuvor bei den Repräsentationsfiguren – auch als Symbol nationaler Traumata und Schuld diskurse instrumentalisiert. Am Ende werden aber diese Schuld diskurse wieder zurück auf die Familie projiziert. Dies wird zum Beispiel deutlich, wenn Adems Bruder Cem gegen eine Zusammenarbeit der Familie mit dem Mossad argumentiert: „Mama, du bist Deutsche und ich verstehe, dass ihr Deutschen glaubt, ihr schuldet den Juden etwas, aber...“ Ich sagte: „Ich schulde den Juden auch etwas,“ und dachte an Eva Hinrichsen alias Margarethe Sulamith“ (152). Zudem beschwert sich Sarah an späterer Stelle über die Funktionalisierung von Schuld diskursen als Handlungsmotivation: „Unsere Familienbande besteht also aus Schuldgefühlen. Toll! Und Weltpolitik funktioniert genauso!“ (152). Adems Familie nimmt also zunächst eine Stellvertreterfunktion für nationale und transnationale Diskurse von Schuld und Identität ein, wobei Adem selbst durch seine multiplen Identitäten alle Repräsentationsfiguren des Romans sozusagen in sich vereint. Durch Sarahs Anmerkung und die Schuldgefühle ihrer Mutter wird die

Konstruiertheit der Repräsentationsfunktion der Familie herausgestellt, aber es werden gleichzeitig gesellschaftliche Krisendiskurse wieder auf eine individuelle Ebene verschoben. Auch die Verbindung und die Verschiebungsprozesse zwischen familiärer Schuld und kollektiver Schuld lassen sich im Text anhand einiger Stellen aufzeigen. So sucht der Großvater wiederholt das Gespräch mit Adem, um zu erklären, dass das Scheitern, der Familie auf sein Fehlverhalten und das seines Vaters zurückzuführen ist. Er stellt damit eine generationelle Verbindung her, in der die familiäre Schuld weitergeben wurde (108-9, 203-4). Adem wehrt diese Gespräche jedoch ab und kritisiert damit die Idee einer Vererbung von Schuld von Generation zu Generation:

„Das ist alles meine Schuld, es tut mir leid, mein Junge, bitte verzeih mir.“ Ich sagte: „Mensch Opa, lass doch den Unsinn. Wenn überhaupt, dann ist es Papas und Mamas Schuld.“ „Ach, das ist doch dasselbe, siehst du das denn nicht?“

„Dann ist es eben meine eigene Schuld, oder die Schuld deines Vaters, weil er die schwangere Afrikanerin im Stich gelassen hat.“ „Meinst du wirklich?“ „Was weiß ich. Ist doch jetzt auch egal“ (204)

An dieser Stelle wird jedoch auch zwischen den Zeilen die narrative Konstruktion von generationenübergreifender Schuld – und damit auch kollektiver Schuld – ironisiert. Dadurch kann der Text also zunächst, wie beschrieben, als ein Beispiel der figurativen Repräsentation der türkischen Perspektive auf die deutsche Vergangenheit gelesen werden sowie auf deren Reflexion und Diskussion in der deutschsprachigen Literatur. Er ist aber auch ein Versuch, durch Ironisierung, Parodie und Überzeichnung eine Diskussion über die diskursive Konstruktion von Identität, Erinnerung und Schuld zu eröffnen, sowie eine Neubetrachtung des Konzepts der kollektiven Erinnerung vor einem transnationalen Hintergrund anzuregen. Dies folgt dem Konzept Assmanns, die ein „re-thinking and reconfiguring of national memories“ fordert und untersucht, inwiefern es

politische, gesellschaftliche und kulturelle Tendenzen gibt, „[that] go beyond national borders ... to conceptualise new forms of belonging ... and cultural identification in a world characterised by streams of migration and the lingering impact of traumatic and entangled pasts“ (546). Durch seine narrative Struktur erzeugt *Adams Fuge* also auf der inhaltlichen Ebene eine Berührung zwischen jüdischer Vergangenheit und türkischer Gegenwart und spielt mit Stereotypen, verschwimmenden Identitätsentwürfen und kulturellen Konstruktionen. Die Übertreibung, Überzeichnung und Präsentation dieser grotesken Spionagegeschichte mit fantastischen Elementen eröffnet jedoch zusätzlich eine ironische und parodistische Perspektive auf die Idee der „touching tales.“ Diese erlaubt eine kritische Reflexion kultureller Erinnerung, generationeller Schuld und deren Übertragbarkeit, unterläuft dabei aber den Grundsatz und die Relevanz der historischen Verantwortung nicht.

Schuld, Gewalt und Trauma sind jedoch auch auf einer anderen Ebene des Textes relevant, in der es nicht um transnationale Erinnerungskultur geht, sondern um die Darstellung von Adams (Post-)Adoleszenz als dauerhafte Krise: Dies ist eine Krise, in der nicht nur Adam gefangen ist, sondern die am Ende auch auf Sarah übertragen wird, die Adams Gewalterfahrungen in der Kindheit teilt und am Ende des Romans mit ansehen muss, wie Adams Vater die gemeinsame Mutter tötet (227). Das Moment der kollektiven, gesellschaftlichen Krise – das durch die Spionagegeschichte überzeichnet wird – wird auf Adams traumatische Kindheit und Familiengeschichte sowie auf seine Adoleszenzkrise verschoben, in der ihm jeder Halt und jede Orientierung fehlt. Dieser Effekt und die Betonung von Trauma und Identitätskrise lassen sich auch in *Scherbenpark* und *Mohr im Hemd* finden, die ebenfalls Trauma und Gewalt darstellen. Diese sind nicht nur thematische Schwerpunkte, die alle Texte dieser Arbeit verbinden,

sondern die Gewalterfahrungen der Protagonisten bestimmen auch maßgeblich deren Identitätskonstruktion und Adoleszenz.

5.4 Die Funktion von Gewalt und Trauma: Adoleszenz, Gender- und Machtstrukturen in *Adams Fuge*

In *Adams Fuge* werden Gewalt und Trauma vor allem in Zusammenhang mit Geschlechterrollen und Macht gebracht. Gewaltbereitschaft wird im Zusammenhang mit Migration nicht nur als ein Klischee herausgestellt, sondern auch als ein Aspekt der Fremdbestimmung stilisiert. Dies wird in *Adams Fuge* vor allem durch die ständige Präsenz von Gewalt verdeutlicht. Sie hat ihren Ursprung in den traumatischen Kindheitserlebnissen Adams, der sich vom Vater durch die Schläge gedemütigt fühlt. Gewalt in einer extremen Form löst dann aber auch den Prozess der Identitätssuche in der (Post-)Adoleszenz aus, da Adam sich nach seinem ersten Mord zum ersten Mal mächtig fühlt. Gewalterfahrungen führen für Adam auch zu einer Auseinandersetzung mit Sexualität. So ist die durch Gewalt ausgelöste Spirale der Schuld auch der Grund, warum Adam am Ende des Romans weiterhin ziellos ist, fremdbestimmt wird und in einem dauerhaften Krisenzustand bleibt.

Zunächst ist in *Adams Fuge* Gewalt jedoch das prägende Element in Adams Kindheit und Jugend, an das sich Adam später als adoleszenter Mann erinnert:

Adam versuchte, sich an einen Zeitpunkt in seinem Leben zu erinnern, zu dem es keine Gewalt gegeben hatte, doch er entsann sich nicht mehr. Es war, als sei sie schon immer da gewesen. Vielleicht ist sie einfach ein Teil des Lebens, dachte er. Ok, dachte er dann, aber muss es denn gleich so viel davon sein? Das war doch nicht fair. Er dachte an den Gott seines Vaters, an den er nie hatte glauben können, und ihm fiel jetzt auf, dass er stets an ihn geglaubt hatte. Gott und sein

Vater trugen das gleiche Gesicht und sie schlugen ihn, wenn er etwas falsch machte. (67)

Schon in Adems Kindheit zeigt sich die Verbindung von Gewalt und Männlichkeit. Als kleiner Junge muss er nicht nur miterleben, wie der Vater die Mutter schlägt (7-9), sondern auch er und seine Schwester werden vom Vater gedemütigt (9,11,13). Adem empfindet, wie an späterer Stelle deutlich wird, diese Gewalt zudem als eine Art Fremdbestimmung seiner Sexualität und Identität, und als eine Normierung seiner Maskulinität und seines Verhaltens, da er vom Vater als einziges „männliches“ Mitglied der Familie mit Gewalt für seine Handlungen, aber auch für seine mangelnde „Männlichkeit“ geschlagen wurde (13). Die Frage nach Adems Maskulinität oder dem Konstrukt eines männlichen Ideals steht deshalb für ihn immer im Zentrum. Auch bei Rainer, dem neuen Mann seiner Mutter, steht für Adem so zunächst dessen Männlichkeit im Vordergrund (28), während Adems Mutter infantilisiert wird: „Sie wirkte wie ein glückliches Kind und ihre Kinder wirkten auch wie glückliche Kinder und Rainer wirkte wie ein glücklicher Mann“ (30).

Dass Rainer seine Frau auch schlägt ist nicht nur eine Überzeichnung und Parodie des Klischees vom „prügelnden türkischen Patriarchen,“ sondern auch eine Manifestierung der Opferrolle von Adems Mutter und der Opferrolle des Weiblichen, die auch durch Nevin und Adems Halbschwestern verkörpert wird, und die Adem, im Gegensatz zu seinen Brüdern Faruk und Cem auch einnimmt. Seine Brüder können sich nicht nur besser durchsetzen (13), sie werden laut Adem vom Vater „als Fortsetzung seiner Linie“ wahrgenommen (13). Besonders Cem wird mit Adem kontrastiert, da Cem der ist, „der immer bestimmte“ (14). Die Darstellung einer möglichen Verletzlichkeit und empathiefähigen Seite Cems, die gezeigt wird, als er über die Trennung von seiner Frau spricht, wird im Text dadurch gebrochen, dass sie in einer Traumfrequenz Adems gezeigt

und damit als „irreal“ markiert wird (167). In diesem Gespräch zwischen Adem und Cem wird Gewaltbereitschaft auch mit nationaler Herkunft verbunden: „„Auf Türkisch konnte ich nicht weinen. Da konnte ich nur wütend sein““(168), und später: „„Wäre ich ein reiner Türke, dann wäre mir das nicht passiert. ... Die deutsche Seite hatte ständig Angst, dass die türkische Seite irgendwann zuschlagen könnte““(169). Auch Adems Brüder sind demnach von der Gewalt des Vaters beeinflusst, Cem sieht sich hier aber unter Rückbezug auf nationale Stereotype als potenziellen Täter und nicht in der Opferrolle, wie Adem es stets tat.

Physische Gewalt, jedoch stärker verbale Gewalt, prägt auch das Verhältnis zwischen Adem und seinen deutschen Halbgeschwistern, die er kennenlernt, als er nach dem Mord an Kurde/Major Uygun nach Deutschland geschickt wird. Während er und Sarah sich anfreunden und ein enges Verhältnis entwickeln, da sie Gewalterfahrungen teilen und Sarah in bestimmten Punkten Adems Spiegelfigur in der neuen Familie seiner Mutter ist (32-3), ist Adems Beziehung zu Lukas hauptsächlich durch Gewalt und Lust geprägt. Dies zeigt eine mehrdeutige Textstelle, in der Lukas wütend darauf reagiert, dass Adem durch seine Aussage seine Mutter psychisch quält: „Er schrie, außer sich vor Zorn, und ich spürte seinen kindlichen Körper und staunte über das Zusammentreffen von zwei so gegensätzlichen Dingen wie Hass und Begehren in einem einzigen Augenblick“ (34).⁵⁶ Lukas wird hier von Adem objektiviert, infantilisiert, aber auch sexualisiert.

Adem spürt zum ersten Mal einen Zusammenhang zwischen Gewalt und seiner Sexualität, die auch den Beginn einer neuen Phase markiert. Durch den Mord an Kurde, hat er sich – zumindest räumlich – von seinem Vater befreit und die Rückkehr zu seiner Mutter erscheint nicht nur wie eine Möglichkeit zum Neuanfang, sondern auch wie der

⁵⁶ Lukas wird als schöner Jüngling gezeichnet, der Verlangen in Adem auslöst, ein Topos, der an Thomas Manns *Tod in Venedig* (1912) erinnert, obwohl es sich bei *Adams Fuge* um zwei adoleszente Männer handelt.

Beginn der Phase der Postadoleszenz und ein Moment der Befreiung für Adem: „Den Nachnamen meiner Mutter nach so langer Zeit zu sehen, noch dazu in Verbindung mit der biblischen Version meines eigenen Vornamens, erzeugte ein Gefühl in mir, das ich nicht benennen konnte. Aber es gefiel mir. ... Zum ersten Mal in meinem Leben fühlte ich mich frei“ (22). Die Rückkehr nach Deutschland und die Zusammenführung mit seiner Mutter, die durch eine Gewalttat Adems ausgelöst wurde, wird zu einem Neuanfang stilisiert. Deshalb verhält sich Adem in seiner deutschen Familie anders als bei seinem Vater, vor dem er „zu lange ... Angst gehabt [hatte], um [s]ich überlegen zu fühlen“ (21). Seiner Mutter und Halbgeschwistern gegenüber tritt er provozierend auf und stellt Rainer und seine Mutter bloß (31). Adem zerstört den Schein der Familienidylle systematisch, indem er seiner Mutter erzählt, wie seine Schwester Nevin ermordet wurde, und ihr dadurch auch implizit Vorwürfe macht. Das Familiengefüge wird entzaubert und erschüttert und verliert jede Funktion als orientierungs- und schutzstiftendes Element für Adem. Gewalt ist stattdessen das verbindende Element zwischen Adems Kindheit und Adoleszenz und zwischen der alten und neuen Familie. Gewalt und Traumata sind die einzigen Konstanten, die sich durch Adems Leben ziehen. Auch verbale Gewalt ist für Adem ein Weg sich in seiner Familie neu zu positionieren. Er erarbeitet sich dadurch auch einen gewissen Respekt in der Familienhierarchie. So gibt Adem sich selbstbewusst (34-5), übernimmt die Führung und Kontrolle (143-4), doch durch seine Enthüllungen und verbalen Provokationen, zieht er sich den Hass der Familie zu: „Du Scheißkerl! Immer musst du uns unglücklich machen!“ (147). Zudem wird Adem bis zu seinem nächsten Mord auch vom Geist Kurdes weiterhin verspottet, denn Kurde begründet bezeichnenderweise sein Erscheinen damit, dass er Adem bei seinem Auftrag helfen soll. Er behauptet, dass er Adem erscheint, weil er ihm „beibringen [muss], ein Mann zu sein“ (24). Bei dieser ersten Begegnung zwischen

Adem und dem Geist Kurde wird auch die ödipale Konstellation zwischen Adem und seinem Vater hervorgehoben:

„Du hättest deinen Vater ermorden sollen, nicht mich.“ Meinen Vater! Ich dachte an ihn, dachte an alles, was er getan hatte, und fühlte nichts. Nein, nicht nichts, eher eine Art Blankheit in meinem Kopf, als läge ein weißer Schleier über meinem Vater, der ihn unsichtbar machte, ihn, nicht aber die Gefahr, die von ihm ausging, sie war konkret, ja sie war das Tuch, das ihn verbarg. Oder vielleicht doch nicht? (27)

Es wird durch Kurdes Kommentar angedeutet, dass Adems Ohnmacht, die vom Vater erzeugt wurde, nur mit Gewalt überwunden werden kann. Gewalt wird von Adem deshalb im Folgenden als ein Mittel zur Selbstbestimmung und zur Identitätsfindung instrumentalisiert. Gewalt wird von ihm als eine Möglichkeit angesehen, sich von der Vergangenheit zu lösen und die eigene gefühlte Machtlosigkeit zu überwinden – auch wenn er gerade durch seine Gewaltausbrüche diese neue gewonnene Macht und scheinbare Selbstbestimmung verliert. Adems Reflexionen über Schuld, Moral und Ängste stehen im Kontrast zu seinem Handeln, durch das er ein Bild von Männlichkeit und Überlegenheit konstituiert, das mit Gewalt verknüpft ist. Gewalt – verbale und physische – bestimmt und reguliert aber nicht nur die Hierarchien und Machtverhältnisse zwischen den einzelnen Charakteren, sondern ist auch eng mit Sexualität und Genderkonstruktionen verbunden.

Als Adem Gewalt gegenüber Harald ausübt und ihm die Hoden zerquetscht, empfindet er nicht nur Lust an der Gewalt, sondern auch Lust an der Macht, die er über Harald hat (64). Seine eigene Erregung irritiert Adem jedoch und der Erzähler beschreibt Adems Gedanken wie folgt: „Aber im gleichen Augenblick wusste Adem, dass er nicht schwul war. Nicht einmal bisexuell. Das beruhigte und verwirrte ihn. Es beruhigte ihn,

weil er sich wie eine Frau gefühlt hatte, wenn sein Vater ihn schlug. Es verwirrte ihn, weil er sich die Erektion nicht erklären konnte“ (67). Umso intensiver seine Gewaltexzesse werden, desto deutlicher wird auch der sexuelle Aspekt dieser Gewalt im Text hervorgehoben. Empfindet Adem zu Beginn seiner Mission zunächst Lust an Gewalt, übt aber keine sexuelle Gewalt aus, ändert sich dies durch die Vergewaltigung von Kurdes Sohn Öner, der sich, laut Adem, ihm auch unterwirft und ebenfalls Erregung empfindet (93). Kurz vor diesem fast wahnhaften Wutausbruch, in dem sich Adem kaum selbst erkennt (93), werden in einer Analepse Kindheitserinnerungen Adems dargestellt. Als Adem und Margarethe den Mittelstreifen der Autobahn entlanglaufen und einen Schlafplatz suchen, erzählt Adem ihr von sich (86). In diesem Rückblick⁵⁷ erinnert sich Adem wieder an die Wut- und Gewaltausbrüche seines Vaters, bevor er dann kurz darauf selbst wieder gewalttätig wird.⁵⁸ Dadurch wird eine thematische Verknüpfung zwischen dem Rückblick auf die Gewalterfahrungen der Kindheit und seine eigenen gewaltsamen Handlungen hergestellt. Die Vergewaltigung und der Mord an Öner (91-6) lösen bei Adem ein sexuelles Machtgefühl aus, nach dem er sich später zurücksehnt:

Zugleich war ich erschrocken über mich selbst und wusste, dass ich all das gar nicht tun wollte. Aber ich wollte trotzdem. Ja. Fast vermisste ich die Intensität jener Momente in denen Öner Güzel zuerst besiegt und dann „genommen“ hatte, wie er es nannte, während ich zugleich dachte, dass das doch gar nicht ich war, der da dachte. Doch wer sonst sollte es sein, dachte ich dann und fand natürlich keine Antwort. (173)

⁵⁷ Wie auch in *Scherbenpark* und *Mohr im Hemd* wird im Roman der Vorgang des Erzählens herausgestellt. Dieser Aspekt ist besonders relevant für das folgende Kapitel und wird dort näher erläutert werden.

⁵⁸ Interessanterweise wird hier, durch die Erzählform der Geschichte nicht nur Adem wieder zu einer Figur gemacht, sondern auch evoziert, dass Adem die Perspektive und Innensicht seines Vaters kennt (86-7).

Durch die Analyse der Textstellen, in denen Adem Gewalt ausübt, wird deutlich, dass Sexualität, Macht und Gender in den verschiedenen Gewalt- und Sexszenen direkt zusammenhängen, aber auch wenn seine Handlungen Adem ein Gefühl von Macht und Selbstbestimmung geben, räumt er selbst ein, dass seine Gewaltausbrüche auch einen zunehmenden Kontrollverlust bewirken, ein weiterer Aspekt der Gewalt, der im Text eine Rolle spielt: „Da saß ich also, da sah ich mich also selbst sitzen, wie ich versuchte, immer noch Adam Imp zu sein, der nichts mehr am Leibe trug außer seinen Zweifeln an allem, dessen Eros nicht mehr der Liebe, sondern der Gewalt und dem Tod gehorchte“ (101).

Den Gewaltausbrüchen und Machtfantasien gegenüber stehen zudem immer wieder Adems Passivität und Ohnmacht, die zum Teil auch ganz direkt gezeigt wird, in Form von tatsächlichen Ohnmachten oder Adems Tendenz, einzuschlafen, wenn es bedrohlich wird. So schläft er nach dem Angriff auf sein Lager (17) im Jeep des kurdischen Generals Uygun (18) und auch in vielen anderen Situationen, in denen Adems Schläfrigkeit auf die Leser absurd oder unlogisch wirkt (47).⁵⁹ Diese Episoden können natürlich auch in Zusammenhang mit der bereits erläuterten Lesart interpretiert werden, in der Adem bei dem Überfall auf das Lager bereits gestorben ist und die Geschichte nie stattfindet oder die Fantasie eines Sterbenden ist. Jedoch stehen Schlaf und besonders Ohnmacht spätestens seit der Romantik auch für Leerstellen im Text, für Entgrenzungserlebnisse und hier, im Falle von *Adams Fuge*, auch für ein Abgeben von Verantwortung und eine Übersteigerung von Passivität. Adem, der schon in seiner Kindheit, ohne sich zu wehren, Schmähungen der anderen Kinder und die Schläge des Vaters erduldet hat, wird vor allem zu Beginn des Romans eher als ein passiver Held gezeigt, dem Dinge passieren und der nicht aktiv einem Ziel folgt. Als er dem ersten

⁵⁹ Als Geist schläft er nicht, auch nach dem Rollentausch als Ich-Erzähler.

Geist begegnet, räsoniert Adem über seine eigene Ohnmacht: „Es war, als sähe ich mich durch die Augen eines anderen, wie ich da saß, eingezwängt in einem Flugzeug, einsam und verfolgt von dem Geist eines Toten, der bestimmt nichts anderes war als ein Trick meines Gewissens, aber ein so guter Trick, dass ich ihm ohnmächtig ausgeliefert war“ (26). Adem versucht, Kurde verschwinden zu lassen, aber auch seine Sprechakte sind wirkungslos; er muss sich seiner eigenen Machtlosigkeit fügen. Während Adem Kurde also nicht befehlen kann, zu verschwinden (25), kann Kurde im Gegenzug sagen „Ich bin du“ (46) und damit Adems Rolle übernehmen, ohne dass dieser sich wehren kann.

Besonders Passivität und Orientierungslosigkeit sind typische Komponenten in Adoleszenzromanen, da deren Protagonisten im Gegensatz zu den Charakteren in Bildungsromanen in ihren Handlungen keine Teleologie aufweisen. Auch Adems Gewaltakte sind deshalb nicht wirklich eine Form von Aktivismus. Sie sind ein Versuch, sich von seinem Kindheitstrauma zu befreien, aber dadurch, dass er in seiner Kindheit nur gelernt hat, dass man durch Gewalt Überlegenheit erzeugen kann, ist er in seinem eigenen Trauma und einer Spirale von Gewalt und Schuld gefangen (173-4). Gewalt ist damit auch das thematisch verbindende Element des Romans, da Adem die Gewalt in der Kindheit, die ihm ein Gefühl von Machtlosigkeit gegeben hat, nun als adoleszenter Mann durch gewalttätige Handlungen gegenüber anderen in ein Gefühl von Macht und Überlegenheit umzukehren versucht. Ebenso hat sich Adem durch die Dominanz seines Vaters in seiner Identität und Genderrolle verunsichert gefühlt und versucht nun ein Gefühl von Männlichkeit zu konstituieren, indem er seine Opfer sexualisiert, dominiert und unterwirft. Gewalt ist damit gleichzeitig Auslöser der Krise, der Weg aus der Krise aber auch Symbol der dauerhaften Krise, in der Adem sich befindet und aus der er auch am Ende des Romans nicht ausbrechen kann.

Adems Trauma aus seiner Kindheit und die symbolische Aufladung von Gewalt, stehen also immer wieder im Fokus der Erzählung und werden auch bei seinem erneuten Zusammentreffen und der finalen Konfrontation mit seinem Vater wieder aufgegriffen. Der Text suggeriert damit zunächst, dass Adem eine Möglichkeit erhält, mit der Vergangenheit abzuschließen, was dem Roman einen Zielpunkt und eine Art Auflösungsmoment geben würde. Dies ist jedoch nicht wirklich der Fall: Adem, der seinen Vater retten soll, wird wütend, als dieser ihn nicht erkennt und in einer abfälligen Art und Weise beschimpft (212-3). Da er jedoch durch seine eigene Gewalttätigkeit Selbstvertrauen aufgebaut hat und die Furcht vor dem Vater verloren zu haben glaubt, konfrontiert Adem den Vater mit dessen Schuld: „Du selbstgerechtes Arschloch! Alles hast du falsch gemacht und nichts eingesehen, deine Frau hast du verprügelt, deine Tochter, mich und die ganze Zeit hast du so getan, als wärst du ein Heiliger, die ganze Zeit hast du dich hinter Allah versteckt, als ob Allah ein Schläger wäre...“ (213). Diese Abrechnung mit dem Vater ist Teil der finalen Konfrontation in der Spionagegeschichte (213-4), die die Oberflächenhandlung des Romans darstellt, aber auch der persönliche Showdown zwischen Sohn und Vater, der Adem in einem Wutanfall attackiert (213). Als Adem glaubt, durch die Hände des Vaters zu sterben, stellt er sich vor, wie der Vater ihm Zuneigung entgegenbringt (214). Der Vater geht zwar am Ende als der Unterlegene aus diesem Kampf hervor, aber nur, da die kurdischen Terroristen, die ihn gefangen halten, Adem zu Hilfe kommen (213-4) und Adem die Waffe, die er bei sich trägt, nicht benutzt (214). Adem denkt: „Er hat wirklich versucht mich umzubringen. Armer Papa“ (215). Er fragt sich:

War das sein Erbe? Sich an Wehrlosen zu vergreifen? Hatte mein Vater geschlagen, um nicht zu töten? Und der Geschlagene, der, der nicht selbst schlagen kann, muss er töten, um mehr zu sein als der Geschlagene? Um zur

Wurzel des Übels vorzudringen? Um zu sehen, dass alles vom Tod herkam und zum Tod hinging? (217)

Auch wenn er sich hier mit dem Zusammenhang zwischen Macht, Kontrolle und Gewalt in der Beziehung zu seinem Vater auseinandersetzt, die Frage danach, wer er eigentlich sei, kann Adem auch durch die Konfrontation mit dem Vater nicht beantworten (217). Dieses Zusammentreffen wird im Text zwar in gewisser Weise als zweite Katharsis für Adem stilisiert, da er sich entscheidet, die Terroristen nicht zu töten, sein Vater ihm verzeiht und sogar Schwäche zeigt: „Ich verzeihe dir, Adem. Du bist mein Sohn. Ich verzeihe dir“ (218). Adem fragt sich jedoch, was der Vater ihm verzeiht, und somit ist es am Ende doch wieder der Vater, der Kontrolle über Adem hat und nicht umgekehrt. Als Adem überlegt, ob er die Terroristen erschießen soll, reflektiert er: „Hier und jetzt konnte ich über mein Bildnis entscheiden, hier und jetzt“ (217). Er stellt damit zwar einen Bezug zum Beginn seiner Deutschlandmission – und dem möglichen Neuanfang – her, bei der ihm jemand anders seinen deutschen, „biblischen“ (22) Namen gegeben hat, aber die Konfrontation mit dem Vater stellt keinen Abschluss oder Ausweg aus der Spirale der Gewalt dar. Der Vater verschwindet und tötet, wie bereits erwähnt, Adems Mutter im Beisein von Sarah (227), der Schwester, der Adem sich verbunden fühlt. Adem bleibt weiterhin in einer Phase der Orientierungslosigkeit und es ist ihm auf der Handlungsebene nicht gelungen, sich von den Machtstrukturen der Geheimdienste zu befreien, die ihm wiederum einen neuen Namen geben und bestimmen, wer er ist. Den Namen Adam, der für „de[n] Inbegriff einer ganzen Gattung“ steht (Hammelehle), gibt es für ihn damit nicht mehr. Auch wenn er am Ende des Romans behauptet, ein Ziel zu haben – Greta und das gemeinsame Kind –, wirkt dieses Ziel nicht nur aufgesetzt, sondern Adems Gedanken und Handlungen erscheinen wahnhaft und getrieben (Uhly 226-7). Die Schwangerschaft seiner Jugendliebe Greta, die Adem am Ende als Grund

und Ziel seiner folgenden Handlungen anführt, wirkt erzwungen und wie ein überzeichnetes, aber dennoch nur angedeutetes „Happy End.“

Eine Untersuchung der Rolle und Funktion von Trauma und Gewalt in *Adams Fuge* hat also gezeigt, dass Adams Handeln von den Erfahrungen seiner Kindheit, von diskursiven und institutionellen Machtstrukturen sowie von Genderdiskursen bestimmt und geprägt ist. Die Gewalt des Vaters gegenüber der Mutter fungiert als der Rahmen der Handlung und Adams Gewaltausbrüche markieren den Beginn der Phase der (Post-)Adoleszenz. Sie bewirken zugleich, dass er in dieser Phase keine Selbstbestimmung erreichen kann, weil die Gewalt die Kontrolle über ihn übernimmt. Selbst wenn er sich gegen das Morden entscheidet, der einzige Ausweg der Wahn oder neue Abhängigkeiten sind (226-7). Adams Kindheitstrauma und sein Verharren in einem dauerhaften Krisenzustand soll nun im Folgenden an einer exemplarischen Textstelle noch einmal genauer untersucht werden, bevor ich zur zusammenfassenden Analyse des Kapitels komme.

5.5 „Erst bin ich dabei zu erblinden, dann kann ich nicht mehr aufhören zu sehen“ (170)

Die Textstelle, die ich näher untersuchen werde, wurde bereits im Zusammenhang mit Adams Blindheit und seine Visionen kurz angesprochen. Hier geht es jedoch nicht wie zuvor darum, dass Adam durch seine Erblindung neue Erkenntnisse über sich und seine Vergangenheit gewinnt, sondern es soll herausgestellt werden, wie an dieser Stelle verdichtet Hinweise darauf gegeben werden, dass er in einer dauerhaften Krise der Nichtexistenz gefangen ist, die er nicht beenden kann.

Zu Beginn wird diese Episode eindeutig als Traum markiert, in dem Adam glaubt, tot zu sein: „In dieser Nacht träumte ich, ich wäre tot und sähe durch das Loch in meiner Stirn“ (166). Durch die repetitive Verwendung des Verbs „träumen“ (166-7),

betont der Text auch nach dieser Einleitung immer wieder, dass Adem sich in einem Traumzustand befindet. Als er durch sein Einschussloch im Kopf in den Spiegel blickt, sieht er das Kind, das ihm schon im Zug provoziert hat. Diesmal führt es ihn aber nicht in seine Vergangenheit in Deutschland oder verweist ihn auf Greta, sondern verspottet und demütigt ihn (166). Das Kind ist Adem „fremd“ (166) und nennt sich selbst „Niemand“ (166), es ist jedoch ein Teil Adems, der Teil, der trotz des neu erlangten Gefühls von Macht nicht aus alten hierarchischen Familienstrukturen ausbrechen kann und außerhalb der Traumwelt ein Niemand ist, da weder das Kind noch Adem selbst (noch) existieren. Der Traum zeigt Adem, dass er durch Gewaltausübung zwar vorübergehend ein Gefühl von Dominanz und Emanzipation von seinem Vater erreicht hat, in seinen Träumen jedoch weiterhin bespuckt und gedemütigt wird (166). Auch wenn die Erblindung für ihn später ein Schritt zu Selbsterkenntnis, Selbstreflexion und der Weg zu Greta ist, wie ich zuvor dargelegt habe, so wird gleichzeitig gezeigt, dass sich Adem nur in einer Traumwelt bewegt, da er außerhalb der Traumwelt nicht existiert. Dies wird in diesem Traum durch eine Anspielung auf seinen Tod verdeutlicht: „Und träumte, mein Vater der Weihegott, liege am schlickigen Grunde unter einem hellblauen Passat und schraubt daran herum und meine Mutter, die Waldnymphe, habe sieben Kinder, zwei davon tot, weil sie an Land gegangen waren“ (166-7).⁶⁰ Der Tod wird aber auch dadurch metaphorisch dargestellt, dass Adem „Nacht“ (167) umgibt.

Adem ist gefangen, da er scheinbar nicht in seine Kindheit zurück möchte – wie sich später zeigt, wenn er nach der Liebesnacht mit Greta Adams eins und damit sein kindliches Selbst verlässt (195). Er kann aber auch nicht erwachsen werden, da er, so suggeriert es der Text, eigentlich bereits tot ist (167). Damit wird Adems Postadoleszenz

⁶⁰ Hier werden Vater und Mutter mystifiziert. Der Vater wird zu einer Götterfigur stilisiert und die Mutter mit Natur und Sexualität verbunden. Ein ähnliches Bild wird später auch in *Mohr im Hemd* verwendet, da dort ein weiblicher Charakter ebenfalls als verführerische Waldnymphe dargestellt wird.

zu einem beinahe mythischen, traumhaften und irrealen Zwischenzustand zwischen Leben und Tod stilisiert. Gleichzeitig wird das Konzept der Postadoleszenz als andauernde Krise sowie die Darstellung von Adoleszenz als der Weg zum Erwachsenwerden parodiert. Er ist sich nicht nur selbst fremd, sondern es gab und gibt kein „Ich.“ Schließlich wird in dieser Traumsequenz auch der scheinbar unendliche Verweis von einem Traumzustand zum nächsten gezeigt, da nach diesem Traum ein weiterer Traum im Traum (167-8) dargestellt wird und Adem erst wieder „aufwacht,“ als er traumlos schläft, um die Visionen loszuwerden, die ihm wie ein Strafe vorkommen: „Ich ging zu Bett und schloss die Augen. Und öffnete die Augen. Und schloss die Augen. Und öffnete die Augen. Immerzu sah ich alles“ (170). Schlaf ist, wie zuvor, sein einziger Ausweg, auch wenn Adem nach dem Aufwachen in einer „Realität“ weiterlebt, in der andere bestimmen, wer er ist, und in der er eigentlich gar nicht existiert.

5.6 Adoleszenz und Migration im transnationalen Kontext

Wie in den einzelnen Unterkapiteln gezeigt wurde, gelingt es Adem also nicht, sich aus dem Spannungsfeld von Macht, Gewalt und normativen Diskursen in der Gesellschaft – und von seinem Kindheitstrauma – zu lösen. Als Adem bewusst wird, dass er nie die Möglichkeit hatte, seine eigene Identität dar- und herzustellen, da er immer von anderen definiert und in eine von außen bestimmte Norm gedrängt wurde, verliert er zunehmend die Kontrolle über seine Handlungen. Er versinkt immer tiefer in Gewalt und Gewaltfantasien und Wahnvorstellungen, die im Text angedeutet werden. Dies wird, wie bereits ausführlich erläutert, in der narrativen Struktur des Romans gespiegelt. Da andere Menschen, Institutionen oder gesellschaftliche Diskurse entscheiden, wer Adem ist, indem sie ihm sagen, wer er sei, verschwindet das „Ich“ und wird zum Beobachter und Adem zu einer Figur in seiner Geschichte. Dieses Verschwinden Adems wird bereits in seinen Kindheitsrückblicken angedeutet, wenn Adem sich wünscht, mehr wie seine

Brüder zu sein: „Wenn ich aber zu Cem würde, wäre ich nicht mehr Adem. Deshalb beschloss ich, dass ich nur dann Cem war, wenn ich gerade nicht Adem sein wollte. ... Damals fiel mir nicht auf, dass dann aber niemand Adem wäre“ (14). Adems Nicht-Existenz wird damit zu Beginn schon angedeutet.

Anstatt zu verschwinden, wendet Adem jedoch verschiedene Strategien an, um entweder als Türke oder als Deutscher gesehen zu werden. Er tut dies zunächst, um dazuzugehören, wird allerdings durch die Aufspaltung seiner Identität später auch zum Neonazi und Geheimagenten, beziehungsweise konstituiert performativ diese Identitäten. Als er David Levys Rolle annimmt, wird er damit auch zum Juden und Amerikaner. Es geht in *Adams Fuge* jedoch nicht primär um nationale und ethnische Identitäten und um die Suche nach der eigenen kulturellen Identität in neuer Umgebung, wie in vielen Texten über Migration, sondern um den Versuch des Protagonisten, einen Weg zu finden, selbstbestimmt zu entscheiden, wer er ist, da ihm dies nie möglich war. Adem versucht, Autorität über sich selbst und seine Handlungen zu erlangen und sich gegen die Fremdbestimmung durch den Vater, durch Institutionen, durch die Gesellschaft und diskursiv konstruierte Stereotypen über nationale Identität und kollektive Schuld zu wehren. Er scheitert jedoch am Ende in allen Bereichen.

Der Text führt aber in überzeichneter Form auch vor, dass Diskurse und Klischees über Migranten, so zum Beispiele essenziellierende Diskurse über kulturelle Herkunft – hier der prügelnde türkische und später bei Bronsky der russische, wodka-trinkende Patriarch – dem Protagonisten eine Identität vorgeben, die er dann imitieren und/oder subversiv unterlaufen kann. Diese Formen von Mimikry und Maskerade verweisen jedoch darauf, dass es kein Original gibt, das imitiert werden kann. Interessanterweise wird in der Literaturkritik sowohl Adem als auch der Protagonist in Horváths Roman als Schelm oder „Pikaro“ bezeichnet (Jungen 30), womit eine

Verbindung zwischen dem Genre des Adoleszenzromans und dem Schelmenroman, und der Tradition des pikaresken Romans hergestellt wird. Bei beiden Romanen werden auf pikareske Lizenzen und das Zitathafte des postmodernen Weltbilds angespielt, doch während bei Horváths *Mohr im Hemd* das Pikareske in seiner postmodernen Spielart viel stärker ausgeprägt ist, ist der Bezug auf den Schelmenroman bei *Adams Fuge* eher als Teil eines Genremixes, durch den die Idee von Fluidität und Mimikry überzeichnet und mit einer Karikatur von Klischees verbunden wird (Jungen 30).

Zudem haben Trauma und Gewalt durch ihre Überzeichnung und Ironisierung (zum Beispiel Adems Vater und seine Spiegelfigur Rainer) weniger eine inhaltliche, sondern eine symbolische, textuelle Funktion und die Spirale der Gewalt sowie die damit verbundenen Konzepte von Gender, Macht und Wahnsinn wirken in ihrer Übertreibung konstruiert.⁶¹ Dies wirft auch wieder die übergreifende Frage auf, warum gerade Adoleszenz, Gewalt und Trauma mit der Thematik Migration und der Idee des Transnationalen verbunden und in den Texten auf diese Weise behandelt wird. Geht es darum, dass die Protagonisten versuchen, in dem durch die Adoleszenz symbolisierten Zwischenzustand gegen Fremdbestimmung anzuschreiben und „anzuerzählen,“ um Autonomie zu erreichen oder Handlungsfreiheit schaffen? Adem scheitert an diesem Versuch der Selbstbestimmung und daran, Autorität über „seine“ Geschichte zu behalten. Es stellt sich somit also auch die Frage, wer von wem erzählt wird und welches Wertesystem vom Text transportiert wird, da der Fokalisierer Adem und der Erzähler sich immer wieder voneinander entfernen. Der Roman beginnt zwar damit, dass Adem ansetzt, seine Geschichte zu erzählen (Uhly 7), aber diese entgleitet ihm immer wieder. Jedoch wird auch die Sicht des Erzählers unter anderem durch die Vermischung von

⁶¹ Diese Instrumentalisierung von Trauma als Textfunktion, wird auch bei der Analyse von *Scherbenpark* und *Mohr im Hemd* deutlich werden. Denn sowohl bei *Adams Fuge* als auch in den anderen beiden Romanen sind Gewalt und Trauma die wichtigsten und prägendsten Elemente der Jugend und Adoleszenz der Protagonisten.

Realitätsebenen unterwandert und damit der typische auktoriale Erzähler, der die Leser lenkt und seine Figur kommentierend bewertet, vom Text auch als unzuverlässig markiert. Dieses Spannungsfeld zwischen fiktionalen und metafikcionalen Ebenen werde ich vor allem bei der Interpretation von *Mohr im Hemd* wieder aufgreifen, da dort durch die narrative Struktur des Romans, die agierende Figur gleichzeitig auch immer kontrollierender und kommentierender Erzähler ist und damit die Unterscheidung zwischen innerfikcionaler Realität und Erzählebene nicht mehr haltbar ist. Die Rolle und Funktion des Erzählens selbst wird aber auch im Folgenden in der Interpretation von Bronskys *Scherbenpark* eine wichtige Rolle spielen.

Zusammenfassend ist bei *Adams Fuge* also eine Kombination aus Spionagethriller, Grotteske, Parodie und dem Genre des Adoleszenzromans. Dadurch, dass der Text Migration, Adoleszenz und Trauma zusammenbringt, suggeriert er darüber hinaus, dass Migrationserfahrung – wie (Post-)Adoleszenz – ein Zwischenzustand ist, der nicht produktiv ist, schreibt Trauma in Migrations- und Adoleszenzerfahrung ein und zeigt diese als Zwischenzustand und als dauerhafte Krise. Gleichzeitig liegt hier aber auch das Potenzial des Texts, da *Adams Fuge* durch seinen parodistischen Ansatz, über eine Beschreibung und Hinterfragung der Konstruktion eines Zwischenzustands hinausgeht und zeigt, dass das Konzept des Transnationalismus in seiner bisherigen Form idealistische und idealisierende Elemente aufweist. *Adams Fuge* kann somit nicht nur als eine Parodie der langen Adoleszenz gelesen werden, sondern zeigt auch – gerade durch seine Hyperbolie –, dass besonders das Konzept von Fluidität und transnationaler Identitätskonstruktion in einer transnationalen Welt in letzter Konsequenz ein Konstrukt darstellt, das selbst normative Tendenzen beinhaltet. Mit dieser Problematik sowie der Frage nach Transnationalismus als Kulturnorm und gesellschaftlichen Krisendiskursen wird sich deshalb im Folgenden auch die Analyse von Bronskys *Scherbenpark* (und

später auch die Interpretation von Horváths *Mohr im Hemd*) beschäftigen. Bei der Untersuchung von Uhlys *Adams Fuge* stand methodologisch vor allem im Vordergrund, wie durch die narrative Struktur des Romans und andere erzählerische Mittel das Bild des Zwischenraums und Fluidität gebrochen wird und wie durch Überzeichnung und Parodie diskursive Konstruktionen von nationaler Identität und Erinnerungskultur exponiert werden. Bei der Analyse von Bronsky *Scherbenpark* stehen nun besonders die narrative, performative und situative Identitätskonstruktion in der Adoleszenzphase der Protagonistin im Fokus der Interpretation. Dabei geht es darum, wie die Protagonistin Sascha in ihrer Erzählung eine transnationale Identität dar- und herstellt und Diskurse zu nationaler, sozialer und ethnischer Zugehörigkeit instrumentalisiert, durch die sie selbst und andere Immigranten im Text (fremd-)bestimmt werden. Die Protagonistin agiert durch die Entwicklung und den Einsatz einer situativen Identität subversiv innerhalb der sozialen und kulturellen Strukturen ihrer Umgebung und innerhalb eines patriarchalen Systems, dem sie ausgesetzt ist. Sie schreibt sich situativ in gesellschaftliche Diskurse ein, um sich durch Einschließung in und durch Abgrenzung zu diesen zu positionieren. Sie nutzt zudem Strategien der Mimikry, um sich als überlegen zu präsentieren, ist aber in ihrer Handlungsfähigkeit und -freiheit gerade durch gesellschaftliche Diskurse sowie institutionelle Machtstrukturen eingeschränkt.

Die Interpretation von *Scherbenpark* wird weiterhin darlegen, wie auch hier Trauma und Gewalt der Anfangspunkt und das prägende Element der Adoleszenz der Protagonistin sind, da ihre Wut und Trauer „ihre Adoleszenzentwicklung ... einerseits beschleunigt und andererseits erschwert“ (Willms 72) und besonders Gewalt in Zusammenhang mit Genderrollen und patriarchalen Strukturen in der Gesellschaft sowie auch in Saschas Familie gebracht wird.

6. Migration und Adoleszenz in Alina Bronskys *Scherbenpark* (2008): Die subversive Mimikry des „Global Ghetto Girl[s]“ (Mennel 162)

Im zweiten Roman, der in dieser Arbeit untersucht werden soll, geht es thematisch zunächst um Adoleszenz, Familie und Geschlechterrollen, Trauma, Gewalt und kulturelle Assimilation und Ausgrenzung. Die Dichotomie zwischen der Kultur der russischen Immigranten und der deutschen „(Leit-)Kultur“ wird dabei vor allem anhand von kultureller Stereotypisierung hervorgehoben. Jedoch zeigt eine Analyse der erzählerischen Selbstdarstellung der Protagonistin, dass es in diesem Roman nicht primär um kulturelle Alterität geht, sondern um die Funktionalisierung von Diskursen über Nationalität, Gender und sozialer Klasse sowie um Familienstrukturen und Rollenmuster in der Phase der Adoleszenz in einem transnationalen Kontext. Dabei spielen auch bildungsbürgerliche Diskurse und patriarchale Strukturen eine wichtige Rolle. Sascha nutzt zudem Stereotype und Klischees zur Dar- und Herstellung einer situativen Identität, durch die sie sich selbst als überlegen, erwachsen, intelligent und furchtlos präsentieren will, um ihr Trauma und ihre Angst zu verbergen und auch ihre Scham- und Schuldgefühle zu verdrängen. Zudem will sie ihren Geschwistern ein aus ihrer Sicht stabiles familiäres Gefüge bieten, was auch zu einem Aushandeln von Machtstrukturen und Geschlechterrollen in ihrer Familie führt. Durch die Darstellung der Traumatisierung der Protagonistin wird ihr Identitätsentwurf als selbstbewusste und furchtlose junge Frau jedoch unterlaufen. Damit wird nicht nur das individuelle Trauma der Protagonisten betont, sondern auch, dass ihr Versuch, innerhalb von diskursiven, gesellschaftlichen Machtstrukturen Handlungsfreiheit und -macht zu erreichen, scheitert. Sascha instrumentalisiert Diskurse, aber hat keine Möglichkeit aus diskursiven Machtstrukturen auszubrechen. Um sich der Fremdbestimmung durch Institutionen und durch soziale Diskurse entgegenzustellen, möchte Sascha ein Buch über ihre Mutter schreiben und

damit Autorität über deren aber auch über ihre eigene Geschichte erlangen. Sie wird jedoch von gesellschaftlichen Diskursen – in diesem Roman vor allem repräsentiert durch die Medien – fremdbestimmt, kategorisiert und „erzählt“ und am Ende wird ihr durch den Text selbst Kontrolle abgesprochen. Es stellt sich damit bei der Analyse von *Scherbenpark* zudem die Frage nach dem Status des Texts sowie der Autorität über die Narration und der Mediation von Identität. Am Ende zeigt sich auch in diesem Roman, dass Sascha auch durch eine Mimikry dominanter gesellschaftlicher Diskurse und Strukturen keine Handlungsfreiheit erreichen kann und am Ende als „das Fremde“ und „das Andere“ sowohl in ihrer Wohnsiedlung als auch in ihrer Familie ausgeschlossen bleibt.

6.1 Feuilletonistische und literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit *Scherbenpark*

Scherbenpark ist unter den drei Texten derjenige, der nicht nur die meiste Beachtung im Feuilleton und vor allem auch in der Forschung findet, sondern 2013 auch verfilmt (Pilarczyk) und damit einem breiteren Publikum zugänglich gemacht wurde. Bronsky präsentierte ihren Debütroman beim Ingeborg-Bachmann-Preis und wurde dort vor allem für die Jugendsprache des Romans kritisiert (Jungen, Vahsen). *Scherbenpark* wird jedoch gerade für die Sprache und den Ton des Romans vom Feuilleton – auch in der internationalen Presse – mehrheitlich gelobt.⁶²

Einige Rezensionen zu *Scherbenpark* betonen besonders die Milieuzeichnung im Roman.⁶³ Für Barbara von Becker von der *Frankfurter Rundschau* verbindet Bronskys Roman „das klassische Adoleszenzthema samt erster Gefühlsverwirrung, das

⁶² Bronsky wurde 2008 auch für den Aspekte Literaturpreis nominiert (*Börsenblatt*).

⁶³ Elizabeth Powers erwähnt in ihrer Rezension in *World Literature Today* als einzige die Frage nach der Genrebezeichnung. Sie stellt fest, dass *Scherbenpark* sowohl als Erwachsenenliteratur als auch als *Young Adult Literature* vermarktet wurde (61). In dieser Arbeit geht es jedoch nicht primär um die Frage nach der Zielgruppe, sondern allgemein um die Funktion der Darstellung von Adoleszenz.

Außenseiter und Glückssuchermotive mit beeindruckend sozialkritischen Studien zu unserer aktuellen europäischen Wirklichkeit von Menschen mit dem vielzitierten Migrationshintergrund“ (31).⁶⁴ Viele Literaturkritiker konzentrieren sich aber vor allem auf die Sprache des Texts (Crawford), auf dessen Tempo und die durchgängig verwendete „Rollenprosa“ (Moritz). Oliver Jungen von der *FAZ* sieht gerade die einfache Sprache der siebzehnjährigen Protagonistin als die Stärke des Romans. Für ihn ist

die sonst so vergötterte Sprache kaum mehr als Transportmittel der Handlung: einfachster Satzbau, jede zweite Zeile direkte Rede, wobei sich die Autorin nicht einmal die Mühe macht, das Wörtchen „sagt“ zu variieren. Auch zur hehren Intertextualität verhält sich das Buch wie Pfefferkuchen zur Haute Cuisine. Diese Geschichte lebt vom Plot allein, aber, muss man sagen, sie lebt nicht schlecht davon. (40)

Jungen lobt den „Bronsky-Beat“ (40) und die „artifizielle Schnodderigkeit, bei der man stets eine weitere, innere Stimme mithört“ (J40). Diese innere Stimme verweist meiner Meinung nicht nur auf Saschas Traumatisierung, sondern auch auf eine weitere Textebene, auf der Sascha die durch ihre Sprache aufgebaute Kontrolle über ihre Erzählung wieder entzogen wird.

Auch Jörg Magenau beschreibt die Ich-Erzählerin als „redegewandt und schlagfertig,“ jedoch „[nervt] [ihn] [d]as muntere Geplapper der 17-Jährigen ... zunächst ein wenig, zumal sie ihre Erlebnisse in aufdringlichem erzählerischen Präsens notiert, das die Unmittelbarkeit des Erlebens betont, aber weder Distanz noch Reflexionen zulässt“ (14). Magenau merkt aber genau wie Jungen an, dass die vorlaute Ausdruckweise fast wie ein Schutzpanzer für Sascha ist, hinter dem sie die eigene Schwäche verbirgt. Sascha

⁶⁴ Von Becker sieht hier die vom Verlag gepriesene Erfolgsgeschichte von Bronsky „unverlangt eingesandten Manuskript“ unkritisch, während Jungen, Moritz und Magenau diese zu hinterfragen scheinen.

versucht durch Sprache und ihren vorlauten Ton, eine Identität dar- und herzustellen, die Trauma und Schwäche verbergen soll. Jedoch wird, wie auch Lavinia Meier-Ewert in der *TAZ* feststellt, dieser Versuch vom Text untergraben, denn

[d]ie Distanz, die Sascha durch ihre plappernd zur Schau getragene Lässigkeit zu halten versucht, wird von Beginn an unterlaufen von ihrer vereinnahmenden präsentischen Erzählweise. Welche Kraft sie aufbringen muss, um diesen Schutz aufrechtzuerhalten, spürt man an ihrem zwanghaften Drang, aus allem eine Pointe herauszuholen – und sei sie noch so platt. (6)

Für Lavinia Meier-Ewert liegt die Stärke des Texts im Zusammen- oder Gegenspiel von Erzählweise und Erzählton. David Hugendick kritisiert hingegen in der *Zeit* gerade den Erzählton, die „hyperzuverlässige Erzählerin“ sowie den mangelnden „Erzählbogen“ und die „[f]ormale[n] Unebenheiten des Romans.“ Im Gegensatz zu den zuvor genannten Feuilletonisten beschäftigt er sich jedoch nicht mit der Funktion der Sprache und der Erzählstrategie des Romans. Wes Jackson merkt in *Focus on German Studies* zunächst ebenfalls an, „[that] the novel lacks an overarching trajectory“ (122). Für ihn führen die beschriebenen Ereignisse im Roman aber zu Saschas „own personal growth and development“ und haben damit eine gewisse zielführende Logik. Diese Lesart suggeriert, dass Sascha am Ende an einem bestimmten Ziel ankommt, doch Sascha befindet sich meiner Meinung nach auch noch am Ende des Romans in einem Entwicklungsprozess. Judith Leister von der *Neuen Züricher Zeitung* kritisiert zwar nicht den Erzählstrang des Romans, aber die Klischees, die der Text reproduziert. Ihrer Meinung nach werden „[r]ussisches und deutsches Milieu ... schroff gegeneinandergestellt“ und damit Dichotomien aufgebaut. Dies ist ein wichtiger Punkt, der auch in der literaturwissenschaftlichen Forschungsliteratur eine wichtige Rolle spielt. Antje Deistler vom *Deutschlandfunk* bewertet die verwendeten Klischees hingegen als positiv, da sie

„[z]ur Komik im Scherbenpark [bei]tragen“ (Deistler). Auch wenn *Scherbenpark* tatsächlich Klischees nutzt und Dichotomien aufbaut, ist es jedoch wichtig, diese auch in ihrer textuellen Funktion zu untersuchen, was diese Arbeit im Folgenden zeigen wird. Zusammenfassend liegen die Schwerpunkte in der Literaturkritik auf der Sprache des Romans und der Verwendung kultureller Stereotypen im Text. Diese beiden Punkte stehen auch im Fokus der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Roman, jedoch geht es in der aktuellen Forschung auch um die Frage nach der Selbstbestimmung der Protagonistin in einer transnationalen Welt.

So beschreibt Barbara Mennel in „Alina Bronsky, *Scherbenpark*: Global Ghetto Girl“ (2011) den Roman als einen deutschsprachigen Text, der sich mit „global impulses“ auseinandersetzt (162) und charakterisiert die Protagonistin Sascha als ein „Global Ghetto Girl“ (162-3). Damit macht sie diese auch zu einer „hippen“ Vorbildsfigur: Laut Mennel partizipiert *Scherbenpark* „in a current global phenomenon of literature and cinema by and about girls that validates their experience and perspective“ (163). Sascha ist damit auch ein Beispiel für „an important shift away from the singularity of the male as a paradigmatic figure to negotiate socio-historical shifts, such as transnational migration, the collapse of the Eastern Bloc, and the new global world order“ (163).⁶⁵ Ein weiterer wichtiger Punkt in Mennels Interpretation, der in anderen Arbeiten zu *Scherbenpark* ebenfalls aufgegriffen wird, aber auch für meine Auseinandersetzung mit dem Text eine wichtige Rolle spielt, ist die Darstellung von Gender und patriarchalen Machtstrukturen im Roman. Der Text präsentiert ein ironisches

⁶⁵ Ähnlich wie im Bildungsroman Identitätssuche und -entwicklung oft durch männliche Protagonisten dargestellt wird, ging es auch in vielen transnationalen Romanen zu Beginn der Entwicklung des Konzepts des Transnationalismus zunächst häufig um die männliche Perspektive und Erfahrung mit Identitätssuche in einer globalisierten und transnationalen Welt. In den letzten Jahren sind jedoch zunehmend Romane mit Protagonistinnen ins Zentrum des Interesses gerückt, unter anderem durch Texte von Julia Rabinowich, Maja Haderlap, Yoko Tawada, und Olga Grjasnowa.

Spiel mit Genderrollen, zum Beispiel, wenn Sascha die Unfähigkeit der Deutschen erwähnt, ihren Namen als Frauennamen zu identifizieren (Bronsky 11, Mennel 172) oder durch die Verkehrung des *male gaze*, unter anderem wenn Sascha Peter aus ihrer Nachbarschaft beschreibt (Bronsky 180-1, Mennel 172). Sascha schreibt sich aber auch in Diskurse patriarchaler und hegemonialer Männlichkeit ein sowie in „codes of masculinity to cover over her vulnerability“ (164). Sascha instrumentalisiert damit diese Diskurse zwar, um ihre eigene Unsicherheit zu überdecken eine gewisse Überlegenheit gegenüber ihrem Umfeld zu erreichen, jedoch verharrt sie dadurch auch in patriarchalen Strukturen. Dies spiegelt sich auch in ihrer Sprache, die zwar Distanz und Überlegenheit ausstrahlen soll, aber gleichzeitig ihre Unsicherheit und ihre Traumatisierung entlarvt (171-2).

In Bezug auf die Verbindung von Adoleszenz und Migration weist Mennel darauf hin „[that] minority literature has intervened in the form of coming-of-age-narratives, portraying a process of maturation in tandem with questions of assimilation“ (167).

Adoleszenz und Erwachsenwerden wird in dieser Lesart zu einer Allegorie für Assimilierungsprozesse (167). Mennel geht jedoch hier nicht weiter darauf ein, welche Funktion diese Verbindung von Adoleszenz und Migration hat, und ob oder wie damit ein gewisses Wertesystem oder Ideal von Erwachsensein und nationaler Identität transportiert wird. Mennel stellt allerdings in ihrer Interpretation nicht nur die intertextuelle und textuelle Funktion von Medien und Musik heraus, sondern betont auch, wie gerade die Medien und institutionelle Diskurse Sascha kontrollieren und ihre Identität bestimmen (170). Dies ist ein wichtiger Punkt, den ich später aufgreifen und erweitern werde. Ein anderer wichtiger Aspekt ist die Rolle von Gewalt im Roman, die Mennel ebenfalls thematisiert:

At the heart of *Scherbenpark*, like in other ghetto texts, lies violence, both individual and structural. This includes, in addition to rough language, fighting. Sascha has to fight for herself because patriarchal protection can neither be found in the violent immigrant, nor in the emasculated but privileged liberal German. The depiction of the male characters approximates stereotypes of violent, drunk immigrants from the East in contrast to emasculated liberals in the West. ... The novel portrays Sascha's necessity to fight physically for survival but also the limitations of her ability to do so. (173)

Gewalt ist damit auch in *Scherbenpark* ein relevantes Thema und steht hier ebenfalls im Zusammenhang mit patriarchalen Strukturen.

Das Ende des Romans wird in den Interpretationen grundsätzlich positiv gelesen. Für Mennel symbolisiert es nicht nur, dass Sascha ihre traumatischen Erfahrungen überwunden hat, sondern auch, dass das Verlassen des „Ghettos“ ihr den Raum gibt, erwachsen zu werden (174).⁶⁶ Mennel stellt zusammenfassend fest, „[that] *Scherbenpark* endows the literary figure of the global ghetto girl with a forceful subjectivity that appropriates popular textual conventions to open up traditional depictions of gender and intervene in transnational and national discourses about gender and immigration“ (175). Dabei werden jedoch gerade durch Saschas Ausübung einer performativen Maskulinität nicht nur hegemoniale Strukturen bestätigt, sondern auch Klischees über nationale Identität reproduziert.

⁶⁶ Interessant ist an dieser Stelle auch eine Bemerkung von Marion Wyce in *The Literary Review*, die auch Taylor Antoniazzi 2016 in ihrer Interpretation von *Scherbenpark* aufgreift. Wyce sieht das Romanende als Symbol für Saschas Unabhängigkeit: „She reclaims her own narrative by ending this one, by cutting us off as readers. She doesn't want anything from us, not our absolution or our empathy. She simply departs“ (217). Dabei lässt Wyce jedoch außer Acht, dass Sascha Weggang auch als ein Ausschluss aus der Gesellschaft gelesen werden kann, wie ich später erläutern werde.

Weertje Willms untersucht in „Die ‚Newcomerin‘ Alina Bronsky im Kontext der russisch-deutschen Gegenwartsliteratur und ihre Rezeption im deutschen Feuilleton“ (2013) welche Funktion die Darstellung russischer Kultur – und damit auch Klischees – in Alina Bronskys Romanen spielt. Dabei geht es Willms sowohl um die Texte selbst als auch um deren Rezeption. Willms vergleicht Bronskys Romane mit denen anderer russisch-deutscher Autoren der Gegenwartsliteratur (z.B. Julya Rabinowich, Vladimir Vertlib, Lena Gorelik, Olga Grjasnowa), um zu zeigen, dass Bronsky in ihrer literarischen Produktion neue Akzente setzt. Willms argumentiert, dass für sie typische Themen, wie Identitätsverlust und -suche, kulturelle Identität und der Migrationshintergrund der Protagonisten in *Scherbenpark* nicht die thematischen Schwerpunkte sind. Diese werden laut Willms jedoch in der kritischen Rezeption in den Vordergrund gestellt, was sie unter anderem auf die „mit Russland konnotierte Exotik“ zurückführt (66). So betonen laut Willms Literaturkritiker in ihren Rezensionen oft die russische Herkunft der Autorin (77):

In Bezug auf Bronsky ist der Exotismuskurs jedoch nicht als ausgrenzend zu verstehen, sondern im Gegenteil als Auszeichnung gemeint: Durch das Exotisch-Fremde wird die Autorin besonders interessant, und es soll die Neugierde der potenziellen Rezipienten wecken, die etwas über eine andere Kultur erfahren wollen und bei der Autorin authentische Erlebnisse vermuten. (77)

Damit spricht Willms einen Punkt an, den ich bereits am Anfang dieser Arbeit in meiner literaturhistorischen Auseinandersetzung mit dem Begriff Migrationsliteratur erläutert habe. Autoren mit Migrationshintergrund werden im gegenwärtigen Literaturbetrieb von Verlagen als exotisch vermarktet und ihre Texte werden gerade durch diesen Exotismuseffekt populär (Willms 80). Willms führt weiter an, dass sich die Romane der oben genannten Autoren zunächst insofern gleichen, dass sie Familien- und

Migrationsgeschichten (69) mit autobiographischen Zügen (70) sind. Weiterhin werden sie von Ich-Erzählern und in den meisten Fällen von weiblichen Fokalisierern mit „kindliche[r] Erzählperspektive“ vermittelt (70). Jedoch stehen für Willms in Bronskys Texten Themen wie Heimatverlust eben nicht im Zentrum: „Fragen der nationalen und kulturellen Identität [rücken] ... in den Hintergrund, wodurch in den Tiefendimensionen der Texte diskursive Automatismen gerade hinterfragt und nicht bestätigt werden, was indes im Feuilleton ausgeblendet wird“ (80). Willms selbst geht allerdings in ihrer Untersuchung nicht auf die normative Funktion von Diskursen ein oder darauf, wie genau *Scherbenpark* sich mit diesen auseinandersetzt. Sie beschreibt auch nicht näher, welche Rolle dabei kulturelle Stereotypen spielen, die laut Willms nur reproduziert und nicht kritisch reflektiert werden (Willms 79-80). Genau diese Stereotypen, die sich in der Erzählung nicht nur in Bezug auf russische Charaktere finden lassen, werden jedoch von Sascha instrumentalisiert, um ihre Identität situativ dar- und herzustellen und um ihre eigene Traumatisierung zu verbergen.

Auch Anke Biendarra setzt sich in „Cultural Dichotomies and Lived Transnationalism in Recent Russian-German Narratives“ (2015) mit der Darstellung deutscher und russischer Kultur in transnationalen Texten auseinander und geht zudem der Frage nach, ob und wie kulturelle Mobilität möglich ist. Dabei führt sie das Konzept eines „lived transnationalism“ ein, „a category that demonstrates the permutations of transnationalism as a workaday phenomenon in autobiographically inspired, realistically narrated texts“ (210). Weiterhin geht es ihr darum, zu zeigen, wie kulturelle Dichotomien in den Texten konstruiert, verhandelt, aber auch überwunden werden (210), „to mark different positions on the broad spectrum of transnationalism as a lived reality in selected texts“ (211). Ähnlich wie Willms vergleicht Biendarra *Scherbenpark* mit Texten anderer russisch-deutscher Autorinnen, hier Lena Goreliks *Meine weißen Nächte* (2004) und

Olga Grjasnowas *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012), um zu zeigen, welche Rolle Stereotypen und Binaritäten und die Darstellung von kultureller Differenz in diesen Romanen spielen (210):

Often, cultural stereotyping by the host culture undermines the process of social integration and establishing a meaningful and contented existence in the new home. Yet it also appears as a commonplace strategy of the migratory characters themselves. It is used as a primary textual means to characterize both German mainstream society and the Russian minority and their respective understanding. (211)

Bronskys *Scherbenpark* ist für Biendarra jedoch ein Beispiel für einen Roman, in dem „the Russian home and the German environment as two separate spheres ... do not interconnect, constructing dichotomies that are almost impossible to bridge“ (216).

Darüber hinaus werden laut Biendarra damit kulturelle Stereotypen im Roman einseitig eingesetzt. Sie argumentiert, dass in Saschas Erzählung nur die russische Kultur negativ dargestellt wird (218), während die deutsche Gesellschaft Immigranten zwar ausschließt (223), aber als ein Ideal dargestellt wird, „[that] exhibits a strongly Western, almost American, notion of the pursuit of happiness that suits Sascha’s character. ... [S]he [Sascha] ultimately also opts for integration, albeit not out of enthusiasm for German culture, but a sense of necessity“ (223). Hier übersieht Biendarra jedoch, dass Sascha in ihrer Erzählung auch die deutsche Kultur stereotypisiert (zum Beispiel in ihrer Beschreibung Melanies oder Harrys) und dass die Anpassung an die deutsche Kultur zwar auf der Handlungsebene durchaus als ein Weg für Sascha dargestellt wird, Handlungsfreiheit und Überlegenheit zu erreichen, jedoch gleichzeitig auch als ein unerreichbares Ideal gezeigt wird.

Taylor Antoniazzi setzt sich in *Writing the Self: An Examination of Self-Narration and Identity Construction in Alina Bronsky's Scherbenpark and Julya Rabinowich's Spaltkopf* (2016) ebenfalls mit der Funktion von Stereotypen auseinander. Sie argumentiert, dass der Roman mit Sascha eine Protagonistin zeigt

who does not perpetuate stereotypes but rather engages with them. Through her first-person interactions with both Russian and German characters, she constructs an identity that is able to travel in the world uninhibited by her migration status and move beyond „fixed“ identifications based on country or language of origin. (12-3)

Antoniazzi stellt hier die Möglichkeit einer fluiden Identität heraus und beschreibt die damit verbundenen Handlungsfreiräume, die es der Protagonistin erlauben, ihre Identität unabhängig von Herkunft und Sprache dar- und herzustellen. Hier stimme ich, wie ich bereits in Reaktion auf Willms' Interpretation erläutert habe, dieser Lesart insofern zu, dass kulturelle Stereotype von Sascha für ihre Identitätsentwürfe instrumentalisiert werden. Jedoch wird der Versuch der Protagonistin, Handlungsfreiheit zu erreichen, am Ende vom Text als unerreichbar exponiert und damit erreicht Sascha keine Kontrolle über ihre Narration. In Antoniazzi's Sicht gelingt es Sascha hingegen, wieder Autorität über ihre Geschichte zu erlangen. Für sie nutzt Sascha ihre Erzählung über sich „to reclaim agency after experiencing a loss of control in migration by writing identities that are characterized by the freedom to travel between identifications rather than displacement and dislocation“ (2). Antoniazzi betont in diesem Zusammenhang nicht nur die Funktion von Erzählen – und damit die von narrativer Identitätskonstruktion (2, 100) – sondern auch, wie bereits Mennel erläutert hat, dass Sascha durch die Ausübung einer performativen Maskulinität traditionelle Genderrollen unterläuft. Antoniazzi argumentiert, dass es im Roman deshalb stärker um „gendered identities, rather than

universal migrant identities“ geht (98). Der Text zeigt also, „how the ability to appropriate this aspect of identity provides them⁶⁷ with a means to exercise control over their bodies, which are often subject to changes beyond their control“ (98). Zudem liest sie Saschas Entwicklung und *Gender Performance* als Emanzipation und als einen erfolgreichen Versuch, Kontrolle über ihre Geschichte und ihr „Selbst“ zu erlangen und ihr Trauma zu überwinden (62). Auch wenn ich dieser Analyse insofern zustimme, dass die Protagonistin versucht, durch die Ausübung einer patriarchalen und hegemonialen Maskulinität ihre von ihr selbst als Schwäche empfundene Traumatisierung und Emotionalität zu maskieren, argumentiere ich, dass es der Protagonistin jedoch am Ende nicht möglich ist, diese angestrebte Kontrolle zu erreichen. In Antoniazzi's Untersuchung wird somit die Idee transnationaler Autonomie reproduziert und deren Normcharakter nicht hinterfragt. Transnationale Mobilität steht hier für *agency* in einem Zwischenraum (30, 96-7,100-1), ein Ideal, das ich in meiner Analyse kritisch reflektiere und infrage stelle.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass in der aktuellen Forschung zu Bronskys *Scherbenpark* besonders die binäre Darstellung von russischer und deutscher Kultur sowie die damit verbundenen Stereotypen im Zentrum stehen. Während Willms und Biendarra sich vor allem mit der Funktion von Klischees über russische Kultur beschäftigen, verweist Antoniazzi darauf, dass Sascha sowohl Stereotype zu beiden Kulturen als auch Genderkonstruktionen strategisch einsetzt. Sascha versucht damit, laut Antoniazzi, Binaritäten zu überwinden, Handlungsfreiheit und Autonomie zurückzufordern und eine transkulturelle Identität zu konstruieren. Mennel und Antoniazzi betonen besonders, dass Sascha durch die Ausübung einer patriarchalen

⁶⁷ Hier sind die weiblichen Protagonisten in *Scherbenpark* und Julya Rabinowichs *Spaltkopf* gemeint.

Maskulinität versucht ihre Traumatisierung zu verbergen, doch alle Autoren sind sich einig, dass die Sprache – die auch im Feuilleton herausgestellt wird – ein wichtiges Mittel ist, durch das die Protagonistin ihre eigene Unsicherheit überspielt. Diese Beobachtung werde ich in meiner Analyse erweitern und im Zusammenhang mit dem Konzept situativer Identitätskonstruktion und Mimikry näher untersuchen. Meine Interpretation von *Scherbenpark* wird aber vor allem zeigen, dass gerade dadurch, dass der Text Saschas Selbstdarstellung unterwandert, hervorgehoben wird, dass sie am Ende keine Autorität über ihre Narration und ihre Identitätsentwürfe erreichen kann.

6.2 „Ich bin etwas völlig anderes“ (125): Imaginierte und diskursiv erzeugte

Ethnizität in Saschas narrativer, performativer und situativer

Identitätskonstruktion

An der Textoberfläche des Romans stehen zunächst Saschas Identifikationsprobleme mit ihren mehrheitlich russischen Nachbarn und ihren deutschen Mitschülern und Freunden im Vordergrund; eine genaue Analyse der narrativen und performativen Identitätskonstruktion Saschas zeigt jedoch, wie sie Stereotype über ethnische Charakteristika in verschiedenen Situationen für sich instrumentalisiert und damit eine situative Identität ausübt. Dabei wendet Sascha auch Strategien der Mimikry und Maskerade an. Sie nutzt diese, um sich selbst als überlegen zu positionieren und einer diskursiven Fremdbestimmung entgegenzuwirken. Dabei reproduziert sie allerdings auch genau die Diskurse, die sie als „anders“ marginalisieren. Dies zeigt sich bei einer näheren Betrachtung von Saschas Beschreibung des sozialen Milieus in ihrer Wohnsiedlung, aber auch in ihrer Darstellung der alten russischen Heimat und der neuen deutschen Umgebung. In allen drei Fällen wird deutlich, dass es sich um eine imaginierte und diskursiv erzeugte Idee von Nation und Ethnizität handelt, die durch Stereotype und Klischees untermauert und bestärkt werden. Sascha nutzt bestimmte Stereotypen und

Handlungen je nach Situation als Validierung ihrer Zugehörigkeit als Migrant oder Deutsche, aber hauptsächlich dafür, sich gegenüber beiden Gruppen als überlegen zu positionieren.

Wenn Sascha zu Beginn des Romans von ihren Nachbarn im Solitär spricht, betont sie, dass sie sich von diesen abhebt und distanziert sich dadurch von ihnen. Dennoch schließt sie sich durch das Possessivpronomen „unseren“ (9) gleichzeitig wieder ein, indem sie sagt: „Manchmal denke ich, ich bin die Einzige in unserem Viertel, die noch vernünftige Träume hat“ (9). Dieser erste Satz des Romans wirkt wie das Motto von Saschas Erzählung, da er die Mechanismen ihrer Selbstnarration beschreibt, bei der sie sich in ihren Aussagen oft gleichzeitig einschließt und ausgrenzt, aber auch, weil durch das Oxymoron „vernünftige Träume“ (9) der Widerspruch oder das Spannungsverhältnis in Saschas Eigendarstellung gleich am Anfang deutlich wird. In ihrem Narrativ und dem Selbstbild, das sie dar- und herstellt, vermittelt Sascha sich und den Lesern, dass sie – auch wenn sie ein Teil dieser Nachbarschaft ist – sich von den anderen Bewohnern des Solitärs abgrenzt und auch „besser“ als ihre deutschen Mitschüler und Bekannten ist.

Oft positioniert sich Sascha dadurch als überlegen, dass sie sich als intellektueller und anpassungsfähiger als ihre russischen Nachbarn beschreibt und deshalb auch auf sie herabsieht: „Die meisten Leute, die in unserem Viertel leben, haben gar keine Träume. Ich habe extra gefragt. Und die Träume der wenigen, die welche haben, sind so kläglich, dass ich an deren Stelle lieber gar keine hätte“ (9). Indem sie die Träume der anderen Bewohner des Solitärs abwertet, schafft Sascha für sich eine souveräne Machtposition ihnen gegenüber und marginalisiert sie. Auch Sprachkenntnisse spielen im Text in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle (Biendarra 217), da ohne Sprache weder Strategien der Assimilation noch eine subversive Mimikry gesellschaftlicher Strukturen

möglich ist. Sascha betont deshalb, dass sie „so gut Deutsch kann, ungefähr elfmal besser als alle anderen Russlanddeutschen zusammen“ (Bronsky 12).⁶⁸ Diese Hyperbolie verdeutlicht auch, wie wichtig es für Sascha ist, die deutsche Sprache zu beherrschen, denn hier geht es für sie auch um die Manifestierung einer Machtposition. Sprache bedeutet Macht, da sie eine „erfolgreiche“ Mimikry und die Ausübung einer situativen Identität erst ermöglicht. Sascha stellt sich ihren Nachbarn gegenüber nicht nur in Bezug auf die deutsche Sprache überlegen, sondern kritisiert auch deren Russischkenntnisse (208), um ihre Überlegenheit zu untermauern. Die Fähigkeit, sowohl als Deutsche, als auch als russische Migrantin agieren zu können und dabei sogar beiden Gruppen überlegen zu sein, wird für Sascha zu einem Mittel, durch das sie versucht, eine *agency* zu erreichen, die es ihr ermöglichen soll, auch soziale Grenzen zu überwinden.

Saschas Definition von Intellekt scheint nicht nur an soziale, sondern auch stark an nationale und kulturelle Identität gebunden zu sein. Auch wenn mangelnde Bildung durch die soziale Situation im Solitär erklärt werden kann, bringt Sascha in ihrer Erzählung Bildungsferne, asoziales Verhalten und Alkoholismus vor allem in Zusammenhang mit den russischen Anwohnern im Solitär.⁶⁹ Um sich von diesen abzugrenzen, reproduziert sie Klischees und formuliert diese gleichzeitig in einer Weise, die deutlich macht, dass sie ihre russische Herkunft ablehnt. Dies zeigt sich zum Beispiel, als sie den ihr von Volker angebotenen Alkohol ablehnt und sagt: „Vielleicht liegt es daran, dass ich aus einem Land komme, in dem sich so viele zu Tode saufen“ (157). Sascha macht sich zudem direkt oder indirekt über ihre Nachbarin Anna und andere

⁶⁸ Sascha verwendet hier den Begriff „Russlanddeutsche“ (12), bezieht sich aber allgemein auf die russischen Bewohner des Solitärs, die wie sie in Deutschland leben.

⁶⁹ Auch wenn sie ihre Mutter und ihren Vater als intelligenter darstellt, werden sie dennoch als Rollenmodelle und aufgrund charakterlicher Schwächen kritisiert. Diese Kritikpunkte Saschas werden bei ihren Eltern allerdings nicht mit deren Herkunft in Verbindung gebracht. Saschas Familie erhält dadurch eine exponierte Stellung in Saschas Milieuzeichnung, jedoch nicht in Bezug auf allgemeine Charaktereigenschaften.

Jugendliche aus dem Solitär lustig, so auch über Peter, den „Marlon Brando im Russenghetto“ (180). An einer Stelle empfindet sie auch Mitleid mit den Bewohnern des Solitärs, jedoch betont sie gleichzeitig, wie sehr sie ihr Leben dort hasst: „Ich hasse den Solitär. Ich hasse diese Leute. Ich kann nichts dafür, und sie können noch weniger dafür. Arme Schweine“ (199). Auch Maria, die prinzipiell eine positive Figur im Roman ist, wird deshalb von Sascha besonders aufgrund ihrer Unfähigkeit, die deutsche Sprache zu lernen und sich anzupassen, kritisiert und von Sascha als unterlegen dargestellt: „Maria kann nach fast zwei Jahren ungefähr zwanzig deutsche Wörter“ (27) und „kann wirklich nichts dafür, dass sie von Anfang an zu wenig Synapsen abgekriegt hat und zwei Drittel davon noch in ihrer Fabrikantone verloren gingen“ (28). Jedoch schätzt Sascha gerade Maria für ihre Unterstützung und ist auch selbst hilfsbereit gegenüber Angela, der sie kostenlos Nachhilfe gibt. Solange also durch Empathie Saschas Position in diesem Machtgefüge nicht infrage gestellt wird und sie ihre Überlegenheit durch Bildung, insbesondere Sprachwissen, als gesichert ansehen kann, ist sie auch bereit Sympathie zu zeigen.

Durch ihre Sprachkenntnisse und ihr Reflexionsvermögens ist es Sascha möglich, in ihrer Erzählung Stereotypen auch zu ironisieren und zu kritisieren, indem sie sich über die gesellschaftlich verbreiteten Ansichten über Migranten in der deutschen Gesellschaft lustig macht. So stellt sie fest, dass ihre Schule mit ihr „ein bisschen Integration ... proben“ (14) wollte und merkt trocken an, dass ihre Mitschüler freundlich zu ihr waren, weil „die meisten noch nie richtige Ausländer aus der Nähe gesehen hatten“ (15). Saschas kulturelle Stereotypisierungen beschränken sich jedoch, anders als von Biendarra beschrieben, nicht nur auf ihre russischen Nachbarn. So identifiziert Sascha ihre Klassenkameradin Melanie auch als stereotypisch deutsch und stellt sie wie ein wandelndes Klischee dar:

Melanies Mutter stammte übrigens aus Ungarn. Ich war sehr überrascht, denn erstens hatte Melanie das nie erwähnt, und zweitens sah das Mädel so bilderbuchmäßig deutsch aus wie kein anderes Mädchen in meiner Klasse. Ebenso, wie man sich als Ausländer eine junge Deutsche vorstellt, vor allem, wenn man das Inland nie betreten hat. Sie hatte frisch geschnittenes und ordentlich gekämmtes blondes Haar bis zum Kinn, blaue Augen, rosige Wangen und eine gebügelte Jeansjacke, roch nach Seife und sprach mit piepsiger Stimme Sätze aus überwiegend zweisilbigen Wörtern, die wie Erbsen aus ihrem Mund heraushüpften. (15-6)

An dieser Stelle wird auch deutlich, dass Sascha reflektieren kann, dass die Vorstellung, die sie von deutschen Mädchen hatte, bevor sie nach Deutschland kam, eine Klischee ist. Dennoch hält sie es für wichtig, zu erwähnen, dass Melanies Mutter Ungarin ist und betont dadurch den Zusammenhang zwischen nationaler Herkunft und einer daraus resultierenden Erwartungshaltung gegenüber Verhaltensweisen und Erscheinungsbild. Melanie sieht so „deutsch“ aus und verhält sich so „deutsch,“ dass ihr Migrationshintergrund verborgen bleibt. Sie kann sich so gut als Deutsche ausgeben, dass dies ihr sogar eine Machtposition gegenüber der Mutter gibt, deren Sprache sie verbessert (16). Zu diesem Zeitpunkt beherrscht Sascha die deutsche Sprache noch nicht gut und wird von Melanies Mutter, die sich dadurch in der überlegenen Position befindet, dementsprechend als „die Andere“ kategorisiert, mit der man Mitleid haben sollte (16). Sascha wird mit Vorurteilen über Russland konfrontiert, bestätigt diese und ordnet sich damit in diesem Machtgefüge ein. Sie verhält sich entsprechend der Erwartungshaltung von Melanies Mutter, indem sie sich beim Tischgespräch von Russland und den (von Melanies Mutter imaginierten) Verhältnissen dort abgrenzt. „Ich sagte, dass es viel sauberer und gemütlicher ist als das Haus, in dem ich drüben gewohnt hatte. Zu Russland

sagte ich immer ‚drüben‘“ (16). An dieser Stelle kann gezeigt werden, wie Sascha sich, wie bereits erwähnt, von Russland oder dem Bild der Russen in Deutschland distanziert. Es wird aber auch deutlich, dass sie dies dadurch tut, dass sie dominante Stereotype und Phrasen reproduziert und sich in Diskurse von geographischem aber auch kulturellem *Othering* einschreibt. Damit passt sie sich der Erwartungshaltung ihres Gegenübers an, der diese Stereotypen und Klischees als wahr akzeptiert und bestätigt sieht.⁷⁰ So partizipiert Sascha zunächst an gesellschaftlichen Diskursen über Migranten, indem sie Erwartungshaltungen erfüllt. Später nutzt sie dann genau diese Mechanismen, um je nach Situation ihre Identität als „Deutsche“ oder als „Russin“ dar- und herzustellen und damit eine Art strategische Mimikry zu betreiben, die scheinbar die jeweils andere Identität verbirgt und damit erst die Vorstellung eines Originals erzeugt, das es jedoch nicht gibt.

Grundsätzlich wird in Saschas Erzählung keiner ihrer russischen Nachbarn von ihr durchgehend positiv oder als intelligent beschrieben. Stattdessen berichtet sie immer wieder von Arbeitslosigkeit, Sprach- und Integrationsproblemen und Alkoholismus, so zum Beispiel, wenn sie von Angelas Vater und Marias Liebhaber Grigorij spricht, der den Tag verschläft und sich aufgrund seiner Alkoholabhängigkeit nicht wirklich um seine Tochter kümmern kann (211-2). Dabei thematisiert Sascha in ihrer Erzählung durchaus auch die Gründe für die Situation im Solitär und hat Mitleid (82, 199) oder „Schuldgefühle“ (214) gegenüber ihren Nachbarn. Das sind jedoch Gefühle, die sie als Schwäche ansieht, und sie möchte sich deshalb immer wieder von den Menschen in

⁷⁰ Interessant ist allerdings auch, dass die Figur in der Geschichte, die am deutlichsten die in der Gesellschaft vorhandenen Vorurteile über Ausländer reproduziert, Vadim, der Ex-Mann und Mörder von Saschas Mutter, ist. Er beschimpft neben Amerikanern und Italienern auch Deutsche und Russen und darüber hinaus sind seine Kommentare frauenfeindlich (51-2). Vadim schreibt sich in seinen Wutanfällen nicht nur in fremdenfeindliche Diskurse ein, sondern reproduziert auch Vorurteile über russische Frauen und Männer. Der Text entlarvt hier die diskursive Konstruktion dieser Vorurteile, indem er sie dadurch ironisiert und dekonstruiert, dass sie von Vadim ausgesprochen werden, der selbst Immigrant ist und Klischees und Vorurteile über Immigranten erfüllt oder bestätigt (53, 61).

ihrem Viertel abheben und eine Distanz zu ihnen aufbauen. Dies zeigt sich sowohl in ihren eigenen Gedanken als auch zum Beispiel in Gesprächen mit Volker, in denen sie über die Bewohner des Solitärs spricht: „Alles arme Schweine. Und sie werden immer ärmer. Ich provoziere sie, und sie lassen sich das gefallen und hassen mich insgeheim. Ich hasse diesen Gestank hier und die Wäsche auf den Balkonen und die Satellitenschüsseln...“ (199). Auch Oleg, ein älterer Mann im Solitär, den Sascha prinzipiell als intelligent und als einen sehr guten Schachspieler beschreibt (243-4), wird nicht positiv dargestellt, da Sascha andeutet, dass sie ihn für pädophil hält. Sie erwähnt, dass er den Jungen im Viertel pornographische Videos nacherzählt hat, während er mit Sascha Schach gespielt hat (245-6). Es gibt also im Solitär, abgesehen von Saschas Schwester, keine Figur, die von Sascha als durchgehend positiv gezeichnet wird. Selbst Saschas Bruder Anton, der von ihr hauptsächlich als traumatisiertes und verschüchtertes Kind beschrieben wird, wird von Sascha in einer Passage als „brutal“ (190) bezeichnet, als er scheinbar gefühllos und skrupellos einen Hamster ausnimmt. Sascha reagiert darauf mit Ablehnung und distanziert sich von Antons Verhalten: „Pfui Anton Wie kann man nur so blöd und so brutal sein“ (190). Diese Episode steht im Kontrast zu Antons ansonsten schüchternem und verschrecktem Verhalten, und Antons Aktion wird von Sascha vor allem deshalb kritisiert und abgelehnt, weil sie an die Brutalität von Antons Vater erinnert. Während Sascha bei ihrer Schwester Alissa besonders darauf bedacht ist, dass sie eine gute Erziehung und Ausbildung bekommt (28-9, 64-5), will sie Anton zwar helfen und beschützen, zweifelt aber, ob er wirklich eine Chance hat, das Erlebte zu verarbeiten (174-5).

Während die russischen Migranten in Deutschland in Saschas Erzählung größtenteils negativ dargestellt werden, ist das Russland der Vergangenheit, das Russland aus Saschas Kindheit sowie das Russlandbild, das ihr von der Mutter vermittelt wurde,

oft auch positiv konnotiert. Es ist mit Geborgenheit verbunden, so zum Beispiel, wenn Sascha russische Lieder aus ihrer Kindheit zitiert (40) und Wert darauf legt, dass Anton und Alissa so aufwachsen, wie ihre Mutter es gewollt hätte. Das gleiche positive Bild von Heimat wird evoziert, als Sascha in Volkers Haus aufwacht:

So ein Gefühl hatte ich, als ich mit fünf Jahren einmal bei meiner Großmutter übernachtet hatte – pures ungetrübtes Lebensglück, wenn jede Wahrnehmung noch mehr Freude verheißt. Das Klappern des Geschirrs, das Licht, das Summen der Hummel, die Stimmen in der Küche und der Geruch frisch gekochten Kaffees und warmen Zimts. Auf den Brötchen, die meine Oma gerade aus dem Ofen geholt hat. (111)

Sascha assoziiert diese Erinnerungen mit einem Gefühl von Geborgenheit. Dieses hatte sie durch die physische, psychische und sexuelle Gewalt Vadims und durch den gewaltsamen Tod der Mutter verloren. Zudem wurde ihr vermittelt, dass Überlegenheit und Macht ihr Sicherheit geben können, und sie die Rolle des Erwachsenen und eine bestimmte Männlichkeit imitieren muss, um diese Position zu erreichen und zu behalten. In Volkers Haus und Familie glaubt sie zunächst, die oben beschriebene Geborgenheit wiedergefunden zu haben und hofft, Verantwortung abgeben zu können. Sascha muss jedoch erkennen, dass dies (noch) nicht wirklich möglich ist. Sie kehrt deshalb zu Alissa, Anton und Maria in den Solitär zurück, wo sie mit Überschwang empfangen wird (166-7), fühlt sich jedoch auch dort nie vollkommen zugehörig.

Insgesamt lässt sich zwar feststellen, dass Sascha den Solitär und die Menschen in dieser Siedlung negativ zeichnet und sich von ihnen abheben möchte, aber in ihrer Erzählung auch kein wirklich positives Gegenbild konstruiert. So behauptet Sascha, dass sie sich wie „die einzige Alphabetin im Solitär fühlt“ (58), doch ihren deutschen Mitschüler gegenüber fühlt sich Sascha ebenfalls intellektuell überlegen und präsentiert

sich dementsprechend (12). Durch eine Abgrenzung von ihren deutschen Klassenkameraden wird zudem gezeigt, dass Sascha sich dem Solitär doch ein Stück weit verbunden sieht und ihre eigene, von der Mutter vermittelte Lebensweise als besser erachtet. Obwohl sie immer wieder behauptet, sich für den Solitär zu schämen, wertet Sascha die für sie ungewohnten Wohnverhältnisse ihrer deutschen Klassenkameradinnen gleichzeitig zwischen den Zeilen ab (15-6). Nach einem Besuch bei Melanie sieht Sascha zwar zunächst ihre eigene Wohnung im Solitär „mit anderen Augen“ (18),⁷¹ sie selbst marginalisiert jedoch in ihrer Erzählung auch wiederholt Personen und Lebensweisen, die sie als unterlegen ansieht, und bestätigt damit normative Diskurse, die dadurch exponiert werden. Dies zeigt sich zum Beispiel auch in Bezug auf Harry, dem Lebensgefährten ihrer Mutter, der ebenfalls von Vadim ermordet wurde und den Sascha zwar als gebildet, aber dennoch als „Versager“ bezeichnet (36-8). Grundsätzlich wird Harry in Saschas Narrativ als eine eher positive Figur beschrieben. Sie denkt, dass er gut für ihre Familie ist, auch wenn sie „früher nie geglaubt [hätte], dass ein deutscher Mann so sein kann“ (36). Harry entspricht als liebevoller aber „schwacher“ Mann nicht den Vorstellungen, die Sascha von deutschen Männern zu haben scheint. Sie schreibt sich also auch hier – bei der Darstellung und Charakterisierung der deutschen Figuren – in normative Diskurse über Ethnizität und kulturelle Herkunft ein. Damit reproduziert sie bestimmte Vorstellungen von kultureller und Geschlechtsidentität und den damit verbundenen essenzialistischen Eigenschaften, obwohl sie deren Oberflächlichkeit eigentlich durchschaut, so zum Beispiel, wenn sie Vadims „Hasstiraden“ hört (51). Der

⁷¹ In Bezug auf ihre Selbstdarstellung als überlegen gegenüber ihrer Umwelt weist Saschas Selbstkonstruktion Parallelen zum Protagonisten in Martin Horváths Roman auf, die ich an späterer Stelle herausarbeiten werde. Für die Leser wird jedoch an diesen Stellen eine gewisse Überheblichkeit der Protagonistin deutlich, die aber auch ihre Glaubwürdigkeit in Bezug auf ihre Identitätskonstruktion bereits zu Beginn ihrer Geschichte infrage stellt sowie Identifikationsmöglichkeiten und Sympathien der Leser untergräbt, da Sascha jede Figur in ihrem Umfeld kritisiert.

Text konterkariert dadurch in der Darstellung Harrys das Konzept eines „typisch deutschen Mannes,“ wie Sascha ihn sich vorstellt und unterläuft damit dominante Diskurse über Männlichkeit und Nation. Gleichzeitig wird damit aber auch die Figur Harrys ins Lächerliche gezogen und seine „Männlichkeit“ von Sascha infrage gestellt. Sascha kreiert in ihrer Erzählung ein essenzielistisches Bild von „unterlegener“ und zum Scheitern verurteilter Männlichkeit, die zum Opfer von Gewalt wird. Dies zeigt, dass neben Konzepten von Nation und Ethnizität, auch patriarchale Strukturen im Zusammenhang mit Macht und Gewalt in Saschas Narrativ reproduziert werden, ein Aspekt, den ich später näher erläutern werde.

Im Folgenden soll jedoch zunächst anhand einer Textpassage, die im titelgebenden Scherbenpark situiert ist, noch einmal exemplarisch gezeigt werden, wie Sascha Diskurse zu nationaler Herkunft, ethnischer Zugehörigkeit und sozialer Klasse nicht nur nutzt, um sich selbst als (intellektuell) überlegen zu positionieren, sondern auch, um eine situative Identitäten auszuüben. Damit versucht sie eine Form von *agency* oder Selbstbestimmtheit zu erreichen, bei der ihr niemand sagt, wer sie sei oder zu sein hat. Ihre Haltung ist jedoch doppeldeutig und die situative Variabilität ihrer Rolle, die sie sich selbst zurechtlegt, lässt sich am besten an ihrer wechselnden Haltung zu Peter und den Jugendlichen im Scherbenpark zeigen, eine Gruppe, die auch fast schon zu perfekt dem Klischee von „fiesen Russenbanden“ (Hugendick) entspricht. Der Scherbenpark selbst spielt im Text – obwohl er der Titel des Romans ist – auf der Inhaltsebene scheinbar keine große Rolle, da er namentlich nur selten erwähnt wird (Bronsky 186). Sascha selbst hält sich dort während der Romanhandlung in der erzählten Zeit nur einmal selbst auf, als sie den von ihr verführten NPD-Anhänger Volker⁷² dort Peter und seinen

⁷² Hier ist nicht der Journalist Volker gemeint, sondern ein Junge, den Sascha verführt, weil sie ihrer Depression entkommen will (217-9).

Freunden ausliefert. Der Name des Parks kann aber als Metapher für viele Elemente des Texts gesehen werden, da die Scherben als Bild für Zersplitterung von Saschas Identität gelesen werden können, die sich in allen Bereichen zeigt: Nation, Gender, Generation, Adoleszenz und Trauma. Die Episode im Scherbenpark ist zudem besonders für eine Analyse von Saschas Einsatz einer situativen Identität bezeichnend, da sie das oben genannte gespaltene Verhältnis Saschas zu den russisch-deutschen Jugendlichen im Solitär zeigt.

Als Peter Sascha auffordert, mit ihm und anderen Jugendlichen zum Scherbenpark zu kommen, weist Sascha ihn herablassend ab, indem sie ihm sagt „Ihr ödet mich an“ (187). Sie betont, dass sie „was Besseres“ will (187). Peter spricht Sascha auf deren Verhältnis zu dem Journalisten Volker an und droht ihr, dass sich ihre Haltung ihm und seiner Gruppe gegenüber „rächen“ könnte (187). Die Gruppe um Peter greift Sascha an, als sie alleine joggen geht, und obwohl sie ihr zahlenmäßig überlegen sind, provoziert Sascha die jungen Männer. Der Text suggeriert zudem, dass Sascha die Provokation sucht und sich dadurch bewusst in Gefahr bringt: „Ich kann nur mit Männern, die lesen können,‘ presse ich zwischen den Zähnen hervor. Wahrscheinlich reitet mich gerade der Teufel. ‚Daran wird es scheitern, Peterchen. Hartz IV und gebrochenes Deutsch machen mich einfach nicht an. Da habe ich Orgasmus-Probleme““ (195).

Russische Männlichkeit oder russische Maskulinität in Deutschland wird im Text als „dark, violent, even degenerate“ kodiert (Biendarra 216). Wie auch für Vadim, ist für Peters Gruppe die einzige Möglichkeit, Dominanz auszuüben, mit Gewalt verbunden, ein Mechanismus, der an *Adams Fuge* erinnert. Sascha macht sich, als sie bedroht wird, nicht nur gezielt über Peters mangelnde Bildung und Sprachkenntnisse lustig, sondern demütigt ihn auch durch den Diminutiv „Peterchen“ (Bronsky 195). Hier evoziert sie ein

Bild, das Bildung in Zusammenhang mit erfolgreicher Männlichkeit bringt, und positioniert sich selbst als die Überlegene. Die Gruppe reagiert darauf mit Gewalt. Sie versuchen, Sascha Angst einzujagen und sich dadurch wieder in eine Machtposition zu bringen, dass sie Sascha objektivieren, demütigen und drohen, sie zu vergewaltigen. Sascha wehrt sich jedoch und lässt sich nach Außen nicht einschüchtern (195-6). Sie kann Peter und seinen Freunden durch Glück entkommen, da die Gruppe von ihr ablässt, als sie Volkers Namen ruft. Im Nachhinein gesteht sich Sascha ihre Furcht ein und betont Volker gegenüber noch einmal, wie sehr sie die jungen Russen aus dem Solitär ablehnt und sich nicht mit den Menschen im Solitär identifizieren kann: „Ich halte es hier nicht mehr aus.“, Wo?“ ,Im Solitär. Ich habe mich immer an diese Wohnung geklammert. Aber ich kann nicht mehr. Ich will hier raus. ... Ich hasse den Solitär. Ich hasse diese Leute. ... Ich hasse den Gestank hier und die Wäsche auf den Balkonen und die Satellitenschüsseln...“ (199). Damit distanziert sie sich klar vom Solitär und den russischen Jugendlichen im Scherbenpark, die sie bedroht haben.

Als Sascha jedoch auf den (ebenfalls jedem Klischee entsprechenden) NPD-Wähler Volker trifft, der ihr gegenüber seine Vorurteile über Migranten äußert (227-231), bringt Sascha ihn genau zu den Jungen in den Scherbenpark, die sie vorher selbst angegriffen hatten. Sascha überlässt Volker nicht nur deren Willkür und Gewaltbereitschaft, sondern beschreibt, dass sie in diesem Moment eine starke Verbundenheit zu den russischen Jugendlichen fühlt: „Aber ich sehe, wo sie hingehören. Ich erkenne meine Landsleute immer sofort“ (232). Dies ist eine Formulierung, die sie zuvor in Bezug auf die russischen Bewohner des Solitärs nie verwendet hat. Bisher hat sie sich immer von ihnen distanziert, doch in dieser Szene „fühl[t] [sie] [s]ich wie zu Hause“ (233) und „ertapp[t] ... [s]ich bei überraschend warmen Gefühlen für alle Anwesenden bis auf einen“ (234). Diese Kehrtwende kommt zunächst unvermittelt, da

Sascha zuvor von der gleichen Gruppe bedroht wurde und gerade Peter als abstoßend beschrieben hatte (194). An dieser Stelle wird jedoch die Widersprüchlichkeit von Saschas Selbstdarstellung- und Einschätzung besonders deutlich und mit dieser Episode wird auch Saschas Depression und der Beginn ihres selbstzerstörerischen Handelns markiert. Weiterhin zeigen diese beiden Spiegelszenen auch noch einmal exemplarisch, dass – und wie – Sascha sich je nach Situation in bestimmte Diskurse über Migranten einschreibt und dann ihre Zugehörigkeit zu der jeweiligen Gruppe durch ihre Aussagen und Handlungen für die Gruppe, aber auch für sich selbst bestätigt. Hier erhält sie durch ihr Verhalten ein Gefühl von Zugehörigkeit zu Peter und den anderen russischen Jugendlichen. Sie nutzt gleichzeitig ihr Wissen über deren Verhaltensweisen aus, um den rechtsradikalen Volker loszuwerden und diesen vielleicht auch zu bestrafen, ohne selbst Gewalt auszuüben. Sie scheint sich auch nach einem Gefühl der Geborgenheit zu sehnen, da ihr Versuch, Orientierung bei Volker und Felix zu suchen, gescheitert ist. Sascha sucht deshalb nun nach anderen Möglichkeiten, Zugehörigkeit zu einer Gruppe zu erzeugen. Diese Ausübung einer situativen Identität lässt sich in dieser einzelnen Passage besonders gut erkennen, zieht sich jedoch durch die gesamte Erzählung Saschas, in der sie sich bemüht, dadurch ein Gefühl von Überlegenheit im Solitär, aber auch eine (soziale) Mobilität zu erreichen, auch wenn diese Handlungsfreiräume nur temporär sind und dabei Dichotomien reaffirmiert werden (Biendarra 211). In diesem Adoleszenzroman geht es also – wie auch in *Adams Fuge* – nicht primär um Alterität, Zwischenräume und Hybridität, sondern um den Versuch, Selbstbestimmung und Handlungsfreiheit in einer transnationalen Welt und in einer Gesellschaft zu errlangen, in der die einzige Option, um Zugehörigkeit oder Unabhängigkeit von diskursiven Zuschreibungen zu erlangen, eine Mimikry dieser so erzeugten Identitäten ist. Die Ausübung einer situativen Identität scheint also zunächst einen gewissen Spielraum und

die Möglichkeit zu ironischer Distanz und Subversion zu eröffnen und der prekären Situation im Solitär zu entkommen. Saschas Möglichkeit zur Selbstbestimmung wird allerdings als Illusion entlarvt. Zum einen wird sie immer wieder durch gesellschaftliche Diskurse und institutionelle Machtstrukturen fremdbestimmt und zum anderen ist Autonomie und Selbstbestimmung innerhalb dieser Strukturen nicht möglich. Dies wird auch am Beispiel von Gender- und Machtdiskursen in der Familie deutlich, die schon bei *Adams Fuge* eine wichtige Rolle gespielt haben und in *Scherbenpark* ebenfalls thematisiert werden.

6.3 „Ich bin mir selbst der Mann“ (19): Macht- und Genderdiskurse und die Darstellung von Familien in *Scherbenpark*

Abgesehen von der Reflexion nationaler Zugehörigkeit und der Darstellung situativer, transnationaler Identität ist besonders der Aspekt der Familie ein wichtiges Element in Saschas Narrativ, sowie gesellschaftliche Machtstrukturen und Genderrollen, die in ihrer Erzählung durch die Familie repräsentiert werden. In ihrem Versuch, nach dem Tod der Mutter ihre Position in der Familie, aber auch in der Gesellschaft, selbst zu bestimmen und Orientierung in ihrer Adoleszenz zu finden, reproduziert Sascha patriarchale Strukturen und essenzialisiert Geschlechterrollen, um sich selbst als erwachsen und selbstbestimmt zu präsentieren. Die Norm von Erwachsensein, an der sich Sascha orientiert, hängt sowohl mit Bildung zusammen – ein Aspekt, den ich im vorherigen Kapitel schon angesprochen habe – aber auch mit Männlichkeit. Die Frauenfiguren, die Sascha trifft, sind ihrer Meinung nach nicht fähig, Verantwortung und Kontrolle zu übernehmen. Deshalb versucht Sascha auch, sich von ihrer Mutter abzugrenzen und sieht auf Maria herab, als diese sich mit einem der Nachbarn einlässt. Gleichzeitig verachtet sie die Männer aus dem Solitär für ihre mangelnde Bildung. Das Dreiecksverhältnis mit Volker und Felix steht deshalb nicht nur metaphorisch für Saschas

Vorstellung von Familie, sondern dient ihr auch dazu, ihre eigene Rolle auszuhandeln, da Volker für sie zunächst eine Männlichkeit auszuüben scheint, die Sascha positiv bewertet. Er und Felix bieten also zu Beginn Orientierung für Sascha auf ihrer Suche nach Rollenbildern und -mustern innerhalb patriarchaler Machtstrukturen und dienen ihr zunächst dazu, das Vakuum zu füllen, das der Tod der Mutter erzeugt hat. Allerdings scheitert Sascha am Ende, da sie Volker auch als Frau gefallen will und der Konflikt zwischen ihrer narrativen und performativen Selbstdarstellung und ihrer verborgenen Unsicherheit in der Interaktion mit ihm zutage tritt. Bevor ich jedoch näher auf diese Konstellation eingehe, werde ich noch erläutern, wie Macht- und Genderdiskurse in den Familien im Solitär und außerhalb von Saschas Nachbarschaft beschrieben werden und dann darauf eingehen, wie Sascha ihre Mutter und ihren Vater charakterisiert. Dabei wird auch deutlich, welchen Einfluss ihre persönliche Erfahrung auf ihre Rollenbilder hat und darauf, welche Funktion Sascha nach dem Tod der Mutter in der Familie erfüllen möchte.

Zwei Familien, die im Solitär besonders hervorgehoben und zeitweise auch verbunden werden, sind Saschas Geschwister und Maria, die für sie als Ersatzmutter agiert sowie Angela und ihr Vater Grigorij. Anhand dieser Familien lässt sich nicht nur zeigen, wie Sascha in ihrer Erzählung bestimmte Bilder von Männlichkeit, Weiblichkeit, Mütterlichkeit und Väterlichkeit erzeugt, sondern auch, warum sie sich von diesen abgrenzen will. Maria, die Sascha und ihren Geschwistern als Mutterfigur dienen soll, wird von Sascha oft negativ gezeichnet. Sascha glaubt zudem, dass Maria sogar Angst vor ihr hat. Sie wird aber in Saschas Erzählung auch als mütterlich und fürsorglich präsentiert. In einem imaginierten Gespräch mit ihrer verstorbenen Mutter sagt Sascha: „Uns geht es gut, erzähle ich meiner Mutter. Wir werden richtig gemästet. Ich wünschte du könntest davon probieren“ (26). Sascha schätzt an Maria, dass diese kocht und sich um die Geschwister kümmert, aber auch dass ihre Geschwister Zutrauen zu ihr haben

(25, 30). Maria wird in ihrer physischen und auch in ihrer charakterlichen Beschreibung betont mütterlich dargestellt, mit einem „unermesslichen Schoß“ (25) und guten Koch- und Haushaltsfähigkeiten, aber stark ausgeprägter Unselbstständigkeit und mangelnder Intelligenz (26-7). Sascha erkennt Marias positiven Einfluss an, denkt aber, dass die Familie ohne Sascha als Kontrollinstanz nicht funktionieren würde (27-31), da Sascha diejenige ist, die alle wichtigen Aufgaben übernimmt. Es wird auch in diesem Zusammenhang noch einmal betont, dass das Beherrschen der Sprache und die damit verbundene Fähigkeit zur Mimikry, Sascha Macht in der Familie und im Solitär verleiht, eine Macht, die Sascha mit Maskulinität in Verbindung bringt. Sascha übernimmt in ihrer Familie die Rolle des Vaters und ersetzt Vadim. Sie übernimmt damit nicht nur die Kontrolle, sondern bestätigt auch eine patriarchalische Maskulinität, für die Männer wie Vadim und Grigorij stehen und von denen sich Sascha eigentlich abgrenzen möchte. Angelas Vater Grigorij versucht laut eigener Aussage zwar auch, sich um seine Tochter zu kümmern (83), aber als Sascha Angela Nachhilfe gibt, stellt sie fest, dass Grigorij durch seine Alkoholsucht nicht wirklich fähig ist, dieser Aufgabe nachzukommen, und Angela deshalb auf sich allein gestellt ist (212-3). Als Sascha Angela danach fragt, wie lange ihr Vater schon trinkt und wann es aufhört, reagiert diese gleichgültig: „Ich denke, wenn er tot ist“ (214). In ihrer Beschreibung der russischen Familien im Solitär verbindet Sascha Männlichkeit mit Alkoholismus und distanziert sich von diesem Männerbild, indem sie Alkohol ablehnt, obwohl sie dann in anderen Bereichen das Männerbild oft selbst imitiert und dadurch bestätigt – zum Beispiel, wenn sie Maria demütigt und kontrolliert (30-1, 86-7).

Ausgerechnet Grigorij und Maria beginnen eine Affäre, die von Sascha unterbunden wird. Sascha möchte keine neue Vaterfigur im Leben ihrer Geschwister haben, da sie diese Rolle bereits ausübt. Außerdem sieht sie Grigorij als Versager an, der

eine Gefahr für ihrer Familie darstellen könnte, und verachtet Maria dafür, dass sie „Schwäche“ zeigt und sich auf ihn eingelassen hat:

Ich habe Grigorijs Gesicht vor Augen, das zu verschwimmen beginnt und von Vadims Gesicht abgelöst wird. Jetzt ist wieder so einer da, denke ich. Mein Gott, Weiber, geht es ohne? Warum könnt ihr euch nicht selber genug sein? Warum wollt ihr von so einem wie Grigorij oder Vadim angefasst werden? Was ist das für ein Masochismus auf dem X-Chromosom? (88)

Sascha sieht hier nicht nur auf Männer wie Vadim und Grigorij herab, sondern auch auf Frauen, die sich mit ihnen einlassen und bezeichnet diese als „Weiber“ (88). Damit positioniert sie sich wieder in Abgrenzung zu der von ihr verhassten „russischen“ Männlichkeit, aber auch von einer Weiblichkeit, die sie als Schwäche und als unselbstständig ansieht.

Am Ende werden Sascha und Grigorij und damit auch die beiden Familien jedoch symbolisch wieder verbunden, als Sascha kurz vor ihrem Wutausbruch und ihrer Steinwurfattacke im Treppenhaus auf den zusammenbrechenden Grigorij trifft (266). Sascha wird von den Hausbewohnern, die von Sascha als gesichterlose Masse wahrgenommen wird (265), nicht nur weggeschickt, sondern auch als die Schuldige für die Zustände in der Wohnsiedlung identifiziert und von der Gruppe des Solitärs ausgeschlossen: „Hau einfach ab, meine Goldene, ja? Geh hübsch vorbei, sag nichts, sprich uns nicht an, lass unsere Männer in Frieden, lass unsere Jungs in Frieden...“ (266-7). Sascha wird damit als das „Andere,“ als eine Gefahr gesehen und als störendes Element, da sie durch ihre Ausübung einer maskulinen Identität die patriarchalen Strukturen im Solitär gefährdet und zudem als *femme fatale* eine Bedrohung darstellt. Durch die Bezeichnung „meine Goldene“ (266) wird auch direkt Bezug zu einer Textstelle genommen, in der Maria Sascha als „meine Goldene“ und als „starkes

Mädchen“ bezeichnet (32). Sascha hat an dieser Stelle einen Wutanfall, nachdem Maria ihr gesagt hat, dass sie ihrer Mutter ähnelt (31). Obwohl Sascha ihre Mutter für ihr „weibliches“ und unüberlegtes Verhalten kritisiert, beschreibt sie jedoch auch, dass Marina versucht hat, ein selbstständiges und selbstbestimmtes Leben zu führen, und dafür nach ihrem Tod von den Bewohnern des Solitärs als gefährlich kategorisiert und marginalisiert wurde. Diese Ablehnung erfährt nun auch Sascha, weil sie die patriarchalen Strukturen im Solitär hinterfragt aber auch imitiert.

In den deutschen Familien, die im Text beschrieben werden, stehen zwar nicht patriarchale Strukturen im Vordergrund, aber diese Familien dienen in anderer Form als Spiegel und Kontrast zu Saschas eigener Familie – sowohl vor als auch nach dem Tod der Mutter. Melanies Familie und Wohn- und Lebenssituation, wird im Kontrast zu dem von Saschas Mutter geschaffenen Lebensraum gezeigt, während Harry und seine Familie Saschas Trauma spiegeln. Melanies Familie wird im Text nur indirekt charakterisiert und beschrieben, so zum Beispiel über die Einrichtung der Wohnung, die wie bereits erwähnt sehr ordentlich, steril und in Saschas Augen fast schon zu sauber ist (15-7). Sascha macht klar, dass sie das Leben vorzieht, das ihr von ihrer Mutter vermittelt wurde. Als sie und ihre Geschwister nach dem Tod der Mutter in einer anderen Wohnung untergebracht werden, überzeugt Sascha das Jugendamt, dass sie nach Hause müssten, denn die neue Wohnung „war völlig frei von Staub und von Büchern und von Leben“ (23). Für Sascha ist dieses Festhalten am Gewohnten aber auch wichtig, um ihren Geschwistern Stabilität zu geben und um diese Sicherheit auch für sich selbst zu erhalten. In den ersten Tag nach dem Tod ihrer Mutter kämpft Sascha deshalb vehement gegen eine Bevormundung durch die Behörden an:

Ich kann mich kaum an diese Tage erinnern. Ich weiß nur, dass ich fast ununterbrochen gesprochen und ihnen erklärt habe, wie unser Leben *früher*

organisiert war und dass es jetzt genau so bleiben muss. Dass sie auf keinen Fall anderes Essen einkaufen sollten als das, welches wir gewohnt waren. Aber einmal stand Bio-Butter auf dem Tisch und da habe ich einen Anfall bekommen. (24, Herv. i. Org.)

Sascha will also mit allen Mitteln gewohnte Strukturen und ein Gefühl von Kontrolle aufrechterhalten. Ein Verhalten, das wiederum in Harrys Eltern gespiegelt wird, die auch an vergangenen Dingen festhalten. Harrys Eltern werden im Text vor allem als ein vom Verlust ihres Sohnes gezeichnetes Ehepaar dargestellt, das seit Harrys Tod sehr zurückgezogen lebt (47). Als Sascha sie besucht, geben sie sich geschäftig und bieten Sascha Kaffee und Kuchen an. Sascha beschreibt das Verhältnis zwischen Harry und seinen Eltern als „liebvoll[]“ (41) und Harrys Kindheit als „behütet[]“ (41). Sie kontrastiert diese Einschätzung dadurch mit ihren eigenen Erfahrungen mit Vadim. Obwohl Ingrid und Hans Sascha mit Freude empfangen und diese bereits mehrfach in deren Haus war, fühlt sie sich dort als Außenseiter. Durch die Symbolik eines Bildes, das Sascha an der Wand entdeckt, während Ingrid und Hans in ihrer eigenen Gedankenwelt versunken sind, wird gezeigt, dass sie in einer Familienkonstellation mit Harry, ihrer Mutter und ihren Geschwistern auch ausgeschlossen wäre. Sie hat das Bild gemacht und schaut von außen auf ihre Familie, die in dieser Konstellation glücklich ist, während Sascha nicht Teil dieses Glücks ist, sondern wieder von außerhalb Verantwortung übernimmt (42). Sie weiß, wie man Harrys Kamera bedient und macht das Bild, genauso wie sie im Gegensatz zu Harry weiß, wie das Leben funktioniert und dadurch aber außen vor bleibt. Solange sie glaubt, diejenige zu sein, die die Familie schützen und leiten muss, kann sie nicht Teil der Familie sein und Geborgenheit erfahren. Kontrolle zu haben und eine in ihren Augen „männliche“ Rolle auszuüben bedeutet für Sascha zwar, eine Art Handlungsfreiheit zu erreichen, heißt aber auch, dass sie die Verantwortung für ihre

Familie übernehmen muss und damit immer außerhalb des Familiengefüges bleiben wird. Dieses Bild wird auch am Ende des Romans, kurz vor Saschas Weggang, gespiegelt.

Saschas Reaktion auf das Bild bei Harrys Eltern zeigt jedoch auch, dass sie glaubt, ihre Familie im Stich gelassen zu haben (43), denn sie glaubt, dass sie diejenige sei, die Harry und auch ihre Mutter hätte retten können (198). Harry selbst wird im Roman als Kontrastfigur zur russischen Maskulinität dargestellt, die, wie ich bereits erwähnt habe, in gewisser Weise zum Opfer der Bestätigung dieses Männerbildes wird. Sascha berichtet, dass Harry beim ersten Besuch der Familie Angst vor ihr oder ihrem Urteil hatte (34-5), und macht sich darüber lustig, dass ihre Mutter ihn anziehend findet (35). Sie beschreibt ihn als „Versager“ (36-8), der nicht wirklich die Rolle des Mannes in der Familie und in der patriarchalen Gesellschaft erfüllen kann und nur unter Saschas Leitung und mit Saschas Erlaubnis (34) ein Teil der Familie sein kann. Gerade deshalb, weil Sascha sich als die Überlegene und Harry als den Schwächeren ansieht, macht sie sich auch Vorwürfe, dass sie ihn und ihre Mutter nicht retten konnte, da sie die Rolle des Mannes in der Familie einnehmen wollte oder dachte, einnehmen zu müssen. Sascha „verweiblicht“ Harry dadurch in ihrer Darstellung. Zudem ist er „das genaue Gegenteil von Vadim“ (37), „so mild, so hilflos und selbstlos“ (36), „lieb und fürsorglich“ (34). Obwohl Sascha diese Eigenschaften an ihm schätzt, weil er ihre Mutter und ihre Geschwister gut behandelt, sieht sie ihn nicht als Vaterfigur an, sondern glaubt, ihn unterstützen und beschützen zu müssen (34, 198).

Ähnlich wie in der Beschreibung Harrys affirmiert Sascha in ihrer Erzählung auch dann essenzialistische Genderdiskurse, wenn sie über ihre Mutter spricht. Sie schreibt dieser in ihren Augen „typisch weibliche“ Merkmale zu, wie eine zum Teil mangelnde Unabhängigkeit, Schwäche, Irrationalität, Empathiefähigkeit und Mitleid, Eigenschaften von denen Sascha sich vehement abgrenzt und immer wieder herausstellt,

dass Gefühle im Allgemeinen, und Mitleid im Speziellen, Zeichen von Schwäche seien (Antoniazzi 50). Sascha stellt sich selbst deshalb als stark, furcht- und mitleidslos dar. Aus diesem Grund ist Sascha wütend, als sie Mitleid für Grigorij empfindet (Bronsky 82) und Maria zudem Saschas Reaktion kritisiert: „Was ist nicht richtig?“ frage ich ziemlich laut. Das liegt daran, dass mein Ärger vom plötzlichen, kratzigen Mitleid verdrängt wird. Das fehlt mir noch, denke ich. *Ihre* Gene. Zur absolut falschen Zeit“ (82, Herv. i. Org.). Sascha beschuldigt somit ihre Mutter dafür, dass sie Empathie empfindet. Um sich von diesen Eigenschaften ihrer Mutter abzugrenzen, betont Sascha oft, dass sie ihrem Vater ähnlicher sei. Sie imitiert zudem „codes of masculinity“ (Mennel 164), um von ihrer eigenen Schwäche und Verletzlichkeit abzulenken, die sie in Momenten wie dem zuvor beschriebenen zeigt. Saschas Verhältnis zu ihrer Mutter und ihre Vorstellung von ihrem Vater, den sie nie kennengelernt hat, beeinflussen Saschas Rollenverständnis und das Bild, das sie von sich selbst haben möchte sowie ihre Annahme, gewisse „weibliche“ Eigenschaften maskieren zu müssen (vgl. Funk 20).

Saschas Mutter Marina und das Erzählen über sie spielen eine zentrale Rolle im Text. Die Geschichte beginnt damit, dass Sascha ein Buch über ihre Mutter schreiben möchte, da sie nicht will „dass sie nur berühmt wird, weil sie so elend gestorben ist“ (23). Am Anfang des Romans ist Saschas Ton noch hart und sie grenzt sich klar von ihrer Mutter ab: „Ich will ein Buch über meine Mutter schreiben. Ich habe auch schon einen Titel: „Die Geschichte einer hirnlosen rothaarigen Frau, die noch leben würde, wenn sie auf ihre kluge älteste Tochter gehört hätte“ (9). Auch wenn diese Kommentare Saschas sich durch ihre gesamte Erzählung ziehen, relativiert sie ihre Aussage aber auch oft, indem sie anmerkt, dass ihre Mutter „zwar nicht dumm, aber viel zu gefühlvoll“ gewesen sei (12). Sie beschreibt die naive Begeisterung und den damit verbundenen Mut ihrer Mutter (37-8). Marina hat sich laut Sascha ohne Scheu integriert (13-5) und war sehr

klug und belesen (57). Allerdings war sie in Saschas Augen aber auch zu naiv und gutgläubig, um Vadim zu durchschauen, und hat sich zu viel gefallen lassen (51-55). Sascha möchte gern die Unabhängigkeit erreichen, die ihre Mutter eigentlich auch leben wollte: „Deswegen wiederhole ich gern das, was meine Mutter immer gesagt hat: Ich bin mir selber ein Mann. Wobei sie das zwar gesagt, sich aber nie daran gehalten hat“ (19). Sascha ist auch wütend auf ihrer Mutter, da sie die Geschwister nicht vor Vadim beschützen konnte und sich nicht gegen Vadim durchgesetzt oder sich nicht gegen seine Demütigungen gewehrt hat: „Und ich machte in dieser Zeit meine Hausaufgaben am Küchentisch, das heißt, ich machte sie eigentlich gerade nicht, weil ich in hilfloser Wut die Faust um meinen Füller ballte. Ich war gar nicht auf Vadim wütend, sondern auf meine Mutter, ein Zustand, in dem ich mich damals oft befand“ (50). So ambivalent wie Marina von Sascha als Frau und Mutter dargestellt wird, so widersprüchlich ist deshalb auch Saschas Beziehung zu ihr. Sascha bewundert ihre Mutter und ist überzeugt, dass sie eine gute Mutter war, macht ihr aber zugleich die Geschehnisse mit Vadim zum Vorwurf – obwohl Sascha sich insgeheim selbst die Schuld am Tod ihrer Mutter gibt (198).

Auch ihren Vater stellt Sascha in ihrer Erzählung ambivalent dar. Sie hat ihn nie kennengelernt, da er sie nicht wollte (141), aber sie – und auch ihre Mutter – betonen, dass Sascha ihre Intelligenz von ihm haben muss (13). Während ihre Mutter kreative Talente hatte und schnell Sprachen lernen konnte (12-3), denkt Sascha „logischer als sie“ (12) und ist gut in Naturwissenschaften (12-3). Sascha glaubt, dass dies „alles Fähigkeiten [sind], die [sie] offenbar von [ihrem] Vater [hat]“ (13). Sie reaffirmiert damit auch wieder Stereotype und essenzialistische Vorstellungen von Männlichkeit. Sie sagt auch: „Ich weiß von ihm nur, dass er mehrere Dokortitel hatte und einen miesen Charakter. ‚Den hast du auch schon,‘ hat meine Mutter gesagt. ‚Und die Titel werden bestimmt nachkommen‘“ (13). In ihrer Narration lehnt Sascha ihren Vater ab und stellt

deutlich heraus, dass sie ihn nicht kennenlernen will: „Ich weiß nichts über ihn. Ich will nichts wissen. Meine Mutter hat ein paarmal versucht, von ihm zu erzählen, aber ich habe sie immer abgewürgt“ (140-1). Da ihr Vater verhindern wollte, dass Sascha geboren wird, sagt sie des Weiteren: „Und deswegen will ich seinen Namen nicht wissen und in meiner Geburtsurkunde steht er auch nicht. Ich kann auch niemanden mehr fragen, denn meine Mutter ist tot, und wer weiß, vielleicht hat dieser Mann letztes Jahr den Nobelpreis bekommen“ (142). Trotz dieser abweisenden Worte kann man dennoch zwischen den Zeilen ein gewisses Bedauern lesen, da Sascha sich zwar von ihm abgrenzt und betont, kein Interesse an der Identität ihres Vaters zu haben, aber seine Intelligenz sie dennoch zu beeindrucken scheint. Zudem zeigt diese Stelle auch, dass Sascha in gewisser Weise auch nicht will, dass der Vater eine Rolle in ihrem Leben spielt, da sie dann die Kontrolle in der Familie behält, hier symbolisiert durch die Kontrolle über den Diskurs: Dadurch, dass sie die Mutter „ab[]würgt“ (141), übt sie nicht nur eine – wie bei Vadim mit Gewalt verbundene – Männlichkeit aus, sondern bestimmt auch wie, wann und ob sie etwas über ihren Vater erfährt. Durch den Tod der Mutter hat sie deshalb auch ein Stück ihrer Handlungsfreiheit verloren, da ihr die Entscheidung aus der Hand genommen wurde und sie nun keine Möglichkeit mehr hat, sich bewusst gegen ein Kennenlernen zu entscheiden. Für Sascha ist jedoch zunächst wichtiger, dass sie nun die Verantwortung für ihre Geschwister übernehmen muss und dabei eher eine Vaterrolle anstrebt (vgl. Antoniazzi 48), da sie glaubt, dass Eigenschaften wie Mitleid und Empathiefähigkeit, durch die sich ihrer Mutter ausgezeichnet hat, Schwächen waren, die es einem Mann wie Vadim erlaubt haben, die Kontrolle zu übernehmen. Um dies zu erreichen versucht sie, verschiedene Rollenmodelle zu vereinen und dabei auch einzubeziehen, was sie von ihrer Mutter gelernt hat. Bildung und Männlichkeit sind für sie jedoch die Norm und die entscheidenden Elemente des Erwachsenseins.

Nach dem Tod der Mutter versucht Sascha deshalb zwar, wie beschrieben, deren Erziehungsvorstellungen und Lebensstil aufrechtzuerhalten, sie sieht sich aber selbst nun stärker in der Verantwortung und Vaterrolle. Dies ist allerdings eine Fortführung von Strukturen, die Sascha auch schon vor dem Tod ihrer Mutter beschrieben hat, da Sascha sich in ihrer Narration immer als diejenige darstellt, die ihre Geschwister vor Vadim beschützt (175-6) und die rationaler und verantwortungsbewusster als ihre Mutter ist. Nach deren Tod nimmt sie schließlich endgültig die Rolle der Erziehungsberechtigten an, setzt sich mit Sozial- und Jugendamt auseinander (23-4, 27, 30) und erreicht, dass sie und ihre Geschwister wieder zu Hause einziehen dürfen. Vadim als ehemalige Vaterfigur möchte sie vollständig aus dem Leben von Anton und Alissa ausklammern: „Seine Kinder. Das waren sie mal. Jetzt sind sie *meine*“ (48, m. Herv.). Später, als Volker sie einlädt, mit ihm und Felix in den Urlaub zu fahren, lehnt sie ebenfalls (unter anderem) mit der Begründung ab, dass sie für ihre jüngeren Geschwister sorgen müsse: „Ich kann *meine* Kinder hier nicht allein lassen“ (197, m. Herv.).

Auch wenn sie Marias Hilfe und Unterstützung schätzt, möchte sie trotzdem nicht, dass diese die Kinder als ihre eigenen ansieht. Als Maria sagt „Ich gucke nach den Kindern, als wären es meine eigenen. Eigentlich sind es meine eigenen“ (84), reagiert Sascha aggressiv und antwortet „Sind sie nicht“ (84). Um ihre eigene Position zu sichern, beschreibt Sascha nicht nur, wie im vorherigen Kapitel beschrieben wurde, Marias Unfähigkeit, in deutschen Supermärkten einzukaufen und mit den Behörden umzugehen. Laut Sascha „verehrt“ (30) Maria sie zudem, „da [Sascha] weiß, wie man Sozialhilfe beantragt und Kindergeld“ (30). Sascha betont in ihrer Erzählung also immer wieder, dass sie die Verantwortung für ihre Familie übernehmen musste und muss. Auch wenn sie die Geschwister und ihre Mutter nicht mehr länger gegenüber Vadim verteidigen muss, geht es ihr nun darum, ihren Geschwistern ein besseres Leben zu

ermöglichen und vor Männern wie Vadim zu beschützen. Die Tatsache, dass Sascha in ihrer Fantasie plant, Vadim zu töten, kann nicht nur als ein Wunsch nach Rache für den Tod ihrer Mutter und Harrys gelesen werden, sondern auch als eine Fortführung der Aufgabe, die Geschwister zu beschützen, die sie tief in ihrer Identitätskonstruktion verankert hat. Diese stellt ein wesentliches Element dar, über das Sascha sich selbst definiert und durch das sie aber gleichzeitig auch patriarchale Strukturen im Solitär repliziert, da Männlichkeit in Zusammenhang mit Gewalt und Dominanz gebracht wird. Die einzigen deutschen Männer, die im Roman stärker positiv gezeichnet und von Sascha als ebenbürtig angesehen werden, sind der Journalist Volker und sein Sohn Felix, wobei Sascha eher Volker als intellektuell gleichrangig oder überlegen ansieht, während sie Felix sympathisch findet, da er wie Sascha eine Außenseiterfigur ist (Biendarra 215). Volker wird auch deshalb als der überlegene Mann dargestellt, weil er eine Vaterfigur ist, die gleichzeitig auch die Rolle einnimmt, die in gesellschaftlichen Diskursen immer noch oft der Mutter zugeschrieben wird. So ist er fürsorglich und einfühlsam, kann sich aber auch durchsetzen und seinen Sohn beschützen (144-56). Dies wird besonders dann relevant, wenn durch Saschas Ankunft die Machtvektoren in dieser Familie neu verhandelt werden, denn die Familie von Volker und Felix wird zunächst als eine Möglichkeit für Sascha dargestellt, aus alten Konstellationen auszubrechen. Doch auch in der Beziehung zwischen Volker, Felix und Sascha lassen sich bestimmte Konstruktionen von Macht und Gender finden, die durch Saschas spontane Aufnahme in die Familie neu ausgehandelt werden und damit auch in Bezug auf ihre Adoleszenz als eine Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Rolle und Entwicklung fungieren. Die Dreiecksbeziehung zwischen Sascha, Volker und Felix spielt deshalb eine zentrale Rolle in Saschas Suche nach einer eigenen Identität und in ihrem Narrativ, da sie Volker und Felix als eine Möglichkeit zu einer – zumindest kurzzeitigen – Flucht vor ihrem Leben

sieht und deshalb enttäuscht ist, als sich dies am Ende als Irrtum erweist: „Ich dachte bei euch ist alles in Ordnung. Ich dachte ihr seid glückliche Menschen ohne Probleme“ (148).

Sascha lernt den alleinerziehenden Journalisten Volker kennen, weil seine Volontärin Susanne Mahler einen Bericht über Vadim, den Mörder von Saschas Mutter, publiziert und diesen darin als einen reuigen und liebenden Familienvater und Ex-Mann darstellt. Sascha, die wütend und geschockt das Gespräch mit Susanne Mahler sucht, um sich bei ihr zu beschweren, ist beeindruckt von Volkers Intellekt und der ruhigen und verständnisvollen Art, in der er ihre Beschwerde entgegennimmt, und vor allem auch davon, dass er sie wie eine Erwachsene behandelt. Er schüchtert Sascha auch ein und es gelingt ihr nicht, sich in seiner Gegenwart als selbstbewusst und überlegen zu präsentieren (71, 78-9). Zudem tritt Volker ihr gegenüber zwar väterlich und fürsorglich auf, aber es wird auch angedeutet, dass Volker Saschas Mutter besser kennt, als er eingesteht und vielleicht sogar eine Affäre mit ihr hatte oder haben wollte (120). Sascha hat Verliebtheitsgefühle (91, 96, 134) und sucht Volkers Nähe. In ihrer Erzählung und den Gefühlen, die sie beschreibt, vermischen sich jedoch mehrere Ebenen, da sie nach Geborgenheit mit Volker als beschützende Vaterfigur sucht, sich aber auch ihrer Identitätskonstruktion als Erwachsene rückversichern möchte. Volker scheint Sascha intellektuell gewachsenen und vielleicht sogar überlegenen zu sein, weshalb sie für ihn schwärmt und ihn für sich gewinnen möchte. Er bietet ihr auch die Option und Illusion einer neuen Familie, die Sascha sich besonders dann wünscht, als Maria Grigorij in ihre Familie bringt, einen Mann, der repräsentativ für ein Männerbild steht, das Sascha ablehnt. Als sie von Maria und Grigorij's Verhältnis erfährt, ist Sascha außer sich vor Wut und hat auch Angst, ihre Rolle in der Familie zu verlieren. In einer Kurzschlussreaktion kontaktiert sie deshalb Volker und bittet ihn, sie bei sich aufzunehmen. Saschas

potenzielle Position in dieser neuen Familie außerhalb des Solitärs ist jedoch nicht klar. Sie kennt zu diesem Zeitpunkt Volkers Familienverhältnisse noch nicht und versucht herauszufinden, ob Volker eine Frau oder Partnerin hat: „Er hat große Hände und keinen einzigen Ring. In meinem Bauch breitet sich eine kitschige Kälte aus“ (96). Sie findet Volker anziehend und bedauert, nicht wie ihre Mutter zu sein (111), da sie glaubt, dann für Volker attraktiv zu sein: „Bei ihr war alles anders. Selbst meine Augenfarbe ist nicht die richtige“ (111). Da sie am Anfang nicht an Volker heranzukommen scheint, lässt sie sich mit dessen Sohn Felix ein, der ihr eigentlich – so behauptet sie in ihrer Erzählung – zu kindlich, anhänglich und anstrengend ist, jedoch hat er „die Hälfte seiner [Volkers] Gene“ (127). In dieser Dreiecksbeziehung geht es Sascha aber nicht nur um Gefühle, sondern auch um das Bild, das Sascha in ihrer Vorstellung von der Familie konstruiert und inwiefern ihre gewünschte Rolle in dieser Familie ihrem Selbstbild entspricht. Sascha genießt das Zusammensein mit Volker und Felix, da dies ihr das Gefühl gibt, Teil einer sorgenlosen Familie zu sein („Wir lachen viel,“ 133). Sie positioniert sich dabei aber selbst in verschiedenen Rollen: Schwärmerische Verehrung für Volker mit dem Wunsch, ihm nahe zu sein, und geschwisterliche Zuneigung zu Felix, der dann aber auch zum Sexualpartner für sie wird, da sie ihn stellvertretend verführt, um Volker nahe zu sein (127-9). Obwohl sie immer wieder betont, dass sie Felix zu anhänglich findet (125-7, 134), gefällt ihr die Nähe zu ihm (129,137) und Sascha scheint trotz anfänglichen Heimwehs (104) ihren Aufenthalt in der Familie zu genießen (111). Sie verspürt ein Gefühl von Unabhängigkeit und einem Handlungsfreiraum: „Und mit einem Mal bin ich froh, keine Eltern zu haben, vor denen ich Rechenschaft ablegen muss. Ich fühle mich sehr frei. Keinen einzigen Menschen interessiert es, ob ich mich hier danebenbenehme. Ich kann mir alles erlauben und bin mein eigener Herr. Bange ist mir trotzdem“ (98). Sascha versucht auch, durch ihre Mimikry die Rolle der Erwachsenen, die sie für sich

selbst in ihrer Erzählung konstruiert, zu bestätigen und dies durch eine Beziehung mit Volker zu untermauern. Als sich jedoch herausstellt, dass Felix von seiner Mutter im Stich gelassen wurde und Volker allein für seinen herzkranken Sohn sorgt, empfindet Sascha Mitleid (162) und sieht auch das Bild von der in ihren Augen perfekten und sorglosen Familien auseinanderfallen. Dies zeigt sich besonders dann, als Felix Atemnot bekommt und als Notfallpatient ins Krankenhaus muss. Sascha fühlt nicht nur Mitleid und Sorge, sondern wird auch wieder in eine Position gebracht, in der sie Verantwortung übernehmen muss. In dieser neuen Konstellation kann sie aber nicht ihre gewohnte Rolle erfüllen, in der sie die Kontrolle und Macht hat, da sie überfordert ist. Sie beobachtet aber auch, wie Volker zugleich fürsorglich, besorgt und mitfühlend – und doch bestimmt – ist und somit die Verantwortung sowie die Beschützerrolle in seiner Familie übernehmen kann. Dies beeindruckt Sascha und bildet einen Kontrast zu dem von ihr gewohnten und bisher imitierten Rollenbild.

So unternimmt Sascha am selben Abend, nach Felix Einlieferung ins Krankenhaus, den Versuch, Volker zu verführen, um diesen Teil ihrer Wunschidentität als seine Partnerin auszuleben, da sie sich von der von ihm ausgeübten Männlichkeit angezogen fühlt. Gleichzeitig will sie sich auch ihres Identitätsentwurfs als Erwachsene rückversichern, stellt aber fest, dass auch diese Rolle eine Illusion war. Obwohl Volker sich auf ihren Verführungsversuch einlässt und mit ihr schlafen will, fühlt sich Sascha in der Situation überfordert und in ihren Erwartungen enttäuscht, als Volker sie bedrängt und zu fordernd ist: „Und dann hört es auf mir zu gefallen“ (158). Anstatt Kontrolle über ihn zu haben (auch wenn sie behauptet, sie hätte sich verteidigen können), ist Volker derjenige, der eine dominierende Männlichkeit ausübt und Sascha beinahe vergewaltigt. Sie kann Volker jedoch abwehren und dieser ist geschockt von seinem eigenen Verhalten (159). Dadurch, dass Volker versucht, mit Sascha zu schlafen, nachdem er erfahren hat,

dass sie zuvor Sex mit seinem Sohn hatte (152), ist es hier nicht nur Sascha, die anstrebt, durch den Sex mit Volker wieder Kontrolle zu erhalten, sondern es wird auch suggeriert, dass Volker mit seiner Position hadert. Die Angst um den Sohn und die Bedrohung seiner Männlichkeit durch Felix, lässt Volkers sexuellen Übergriff auf Sascha wie einen Versuch wirken, sich seiner Rolle und seiner Männlichkeit rückzuversichern. Für Sascha ist diese Episode ernüchternd, denn sie stellt fest, dass sie Volker nicht auf diese Weise mag und dass die Vorstellung, die sie sich von ihm und einer möglichen Beziehung zu ihm gemacht hatte, sich nicht verwirklichen lässt (158-9). Sie hat zudem das Gefühl, dass Volker sie „mit jemandem verwechselt“ (158), und merkt an, dass „sein Zauber ... in großen Stücken von ihm abbröckelt“ (159). Interessant ist an dieser Situation vor allem auch, dass Sascha hier explizit einräumt, dass ihr bisheriges Selbstbild und ihre Identitätskonstruktion als Erwachsene, die die Kontrolle über alles hat, nicht mit der Realität übereinstimmt:

„Ich dachte, ich wäre schon alt“, sagte ich ... „Ich dachte es gibt keine Unterschiede zwischen mir und Erwachsenen. Zwischen mir und dir zum Beispiel.“ ... „Und jetzt habe ich es kapiert. Wer alt ist, macht es anders als wir. Irgendwie in einem anderen Tempo. Ich bin noch nicht alt. Bei mir muss es ganz anders laufen.“ „Was?“ murmelt Volker. „Wovon redest du überhaupt?“ „Von Sex,“ sage ich.“ (161)

Hier gesteht Sascha also zum ersten Mal ein, dass sie noch nicht erwachsen ist, auch wenn sie in ihrer narrativen Identitätskonstruktion immer versucht, sich als erwachsen darzustellen. Dieser Moment ist deshalb bestimmend für Saschas Adoleszenz, da sie nicht nur einen Kontrollverlust und Unerfahrenheit einräumt, sondern nach dieser Erfahrung mit Volker auch ihre Rolle und Identität neu entwerfen muss. Das verdrängte Trauma sowie ihre Orientierungslosigkeit werden besonders deutlich, als sie zurück in

den Solitär geht, um sich um ihre Geschwister zu kümmern. Saschas Zustand verschlimmert sich nach ihrer Rückkehr zu ihrer Familie und sie bemerkt, dass „der graue Nebel, dem [sie] für kurze Zeit entkommen war, wieder da ist und [sie] ausfüllt von den Fußspitzen bis zum Haaransatz“ (217).

Auch wenn es zwischen Volker und Sascha nicht mehr zu sexuellem Kontakt kommt, hat Sascha dennoch weiterhin Gefühle für Volker (199). Auch er nennt sie später „meine Süße“ (198) und scheint sich in anderer Art um sie zu sorgen, als er es bei einer Tochter tun würde (198-9). Es wird allerdings im Text nie ganz klar, welche Gefühle Volker für Sascha hat und inwiefern die Darstellung seiner Aussagen und Handlungsweisen von Sascha in einer bestimmten Weise interpretiert werden. Sascha sagt, dass sie Volker liebt (199), findet jedoch keine passende Rolle für sich in einem Familiengefüge, zu dem sowohl Volker als auch Felix gehören. Felix' Versuche, Sascha für sich zu gewinnen, lehnt sie zwar ab, möchte aber auch den Kontakt nicht verlieren. Sie tut dies nicht nur, weil Felix ihr Zugang zu Volker ist, sondern auch, da sie die Aufmerksamkeit genießt. Des Weiteren schätzt sie den Gedanken, Teil einer Welt außerhalb des Solitärs zu sein, selbst wenn ihr Felix in seiner klammernden und fordernden Art oft zu viel ist (134,136, 170-2, 205). Trotzdem blockt Sascha den Kontakt und eine Einladung zum gemeinsamen Urlaub ab. Dies hängt mit der Tatsache zusammen, dass Sascha mit der Situation und ihren Gefühlen für Volker überfordert scheint (199), sie scheint aber zum diesem Zeitpunkt auch noch bewusst ihre beiden Familien voneinander zu trennen. Sie bestärkt dadurch nicht nur wieder die Grenzen zwischen der Welt im Solitär mit den dortigen sozialen Problemen (am Beispiel von Angela und Grigorij) und Volkers und Felix' Leben (170-2), sondern ist auch immer bemüht, ihre Position in der Familie im Solitär zu sichern.

In ihrer Beziehung zu Volker und Felix zeigt sich zusammenfassend also ebenfalls, wie wichtig Konzepte von Familie, Gender und Macht in Saschas Erzählung sind, besonders in der Auseinandersetzung mit ihrer Mutter und deren Tod. Sascha versucht sich immer wieder, von ihrer Mutter abzugrenzen und reagiert deshalb mit Wut und Aggression, als sie von Maria und auch Volker mit ihrer Mutter verglichen wird oder wenn sie Charaktereigenschaften wie Empathie oder Mitleid an sich entdeckt, die sie als die großen Schwächen ihrer Mutter ansieht (55). Zugleich bewundert sie ihre Mutter und wünscht sich, wie sie zu sein, um von Volker begehrt zu werden. Durch Felix' Krankheit und den desillusionierenden Verführungsversuch wird deutlich, dass Saschas Hoffnung, mit Volker und Felix eine Familie formen zu können, die zu ihrem gewünschten Selbstbild passt, scheitern muss. Sie kann nicht beides sein: Volkers Tochter, die sorglos und behütet aufwächst, und Volkers Liebhaberin – genau wie sie nicht gleichzeitig die Rolle ihres Vaters für ihre Geschwister übernehmen und gleichzeitig den Tod ihrer Mutter und Vadims gewalttätige Übergriffe und ihr Trauma verarbeiten kann. Sascha befindet sich also in einem Spannungsverhältnis zwischen ihrer gewünschten und narrativ konstruierten Identität, den gesellschaftlich und diskursiv vermittelnden Genderrollen und Machtstrukturen – und dem Trauma, das sie versucht, zu verdrängen und dadurch zu maskieren, dass sie gesellschaftliche Rollen und diskursive (Macht)Strukturen imitiert.

Im Rückbezug auf Ethnizität und Generationalität lässt sich zusammenfassend noch einmal feststellen, dass in Saschas Narrativ auch in Bezug auf Familienstrukturen zwischen den Familien der russischen Nachbarn und den Familien von Saschas Klassenkameraden unterschieden wird. Stereotype und Klischees werden auch hier reproduziert, wie zum Beispiel die ordentliche deutsche Familie („trotz“ ungarischer Mutter) und das fast schon bilderbuchmäßige Haus von Harrys Eltern, deren Wohnraum

in starkem Kontrast zu den Wohnungen im Solitär steht, wie Grigorijs und Angelas Wohnung, aber auch Saschas Wohnung. Diese beschreibt Sascha als unordentlich und ausgestattet mit Sperrmüllmöbeln, wobei die Unordnung dort deutlich positiver konnotiert ist und mit Geborgenheit in Verbindung gebracht wird. Stereotype werden jedoch nicht nur in der Beschreibung der Wohnungen reproduziert, sondern auch in der Darstellung der Familien selbst. Sascha kommentiert die Folgen von Alkoholismus und die sozialen Probleme in den Familien in ihrer Nachbarschaft, so zum Beispiel Arbeitslosigkeit. Die deutschen Familien, die gezeigt werden, wohnen hingegen in eigenen, großen Häusern (Volker und Felix sowie Harrys Eltern) oder schick eingerichteten Wohnungen (Melanies Familie) und sorgen sich um Stereoanlagen und Urlaub (17, 170-1). Dadurch wird in Saschas Erzählung deutlich eine Dichotomie zwischen den „Migranten“ und den „Deutschen“ aufgebaut und verstärkt.

Familienmodelle aus verschiedenen kulturellen Traditionen und Diskursen – oder deren soziale und kulturelle Konstrukte – werden gegenübergestellt, und Sascha bemüht, in ihrer Situation ein Modell zu finden, in dem sie einen Platz hat und sich orientieren kann, ohne dabei die Erinnerung an ihre Mutter zu verlieren. Doch vor allem das Ende des Romans, auf das ich noch gesondert eingehen werde, impliziert, dass Sascha aufgrund des Versuchs, eine maskuline Rolle in ihrer Adoleszenz auszuüben, von der Gesellschaft und ihren Strukturen ausgeschlossen wird und keinen Platz in ihrer Familie hat. Durch diesen Ausschluss wird ebenfalls gezeigt, wie durch normative Diskurse Machtstrukturen reguliert und reproduziert werden.

6.4 „Ich war kein Nervenbündel, ich war ein Knäuel Hass“ (37): Die Rolle von Gewalt und Trauma als Textfunktion

Gewalt und Gewalterfahrung haben bereits in den vorhergehenden Kapiteln eine wichtige Rolle gespielt, da sie auch im Zusammenhang mit Diskursen über Nationalität, Kultur und Ethnizität stehen. Sie sind darüber hinaus für die Darstellung patriarchaler Strukturen ebenso relevant. In diesem Kapitel soll es jedoch um Gewalt und Saschas traumatische Erfahrungen gehen. Saschas Traumatisierung wird gerade dadurch herausgestellt, dass sie in ihrer Erzählung vorgibt, selbst nicht betroffen zu sein, und Trauma fungiert nicht nur als ein thematischer Aspekt, sondern wird wie auch bei *Adams Fuge* funktionalisiert, um einen Zusammenhang zwischen Adoleszenz, Migration und Trauma im Text zu schaffen. Trauma wird dadurch in Migrationserfahrung eingeschrieben und migratorische Subjektivität wird damit als eine traumatisierte dargestellt, was in *Scherbenpark* jedoch auch durch Witz und Ironie gebrochen wird. Die Funktionalisierung von Trauma steht zudem im Zusammenhang mit der Frage nach der Autorität über das Erzählte, das Erzählen und erzählte Identität, eine Frage, der im letzten Kapitel noch einmal gesondert nachgegangen werden soll.

Anders als Adem, der wie seine Schwester und Mutter eine Opferrolle einnimmt, sich nicht gegen den Vater auflehnt und so lange eine passive Figur bleibt, bis er schließlich selbst gewalttätig wird, verhält sich Sascha von Beginn an provokativ. Während ihre Mutter die verbalen und physischen Gewaltausbrüche Vadims immer wieder zu entschuldigen versucht (54-5), empfindet Sascha gegenüber Vadim keine Furcht oder Mitleid, sondern Wut. Sascha ist auch diejenige, die sich gegen Vadim wehrt (54-6) und auch ihre Geschwister und Mutter beschützt (176-8). Adem und Sascha gleichen sich jedoch darin, dass sie glauben, durch die Ausübung einer bestimmten diskursiv und performativ konstituierten Männlichkeit, Kontrolle zurückgewinnen zu

können, die sie durch Gewalterfahrung und Viktimisierung verloren haben. Sie versuchen dies dadurch zu erreichen, dass sie Überlegenheit und Dominanz gegenüber anderen anstreben. Für Adem löst sein erster Mord die Phase der Postadoleszenz aus, in der er sich an seinen Kindheitserfahrungen abarbeitet und seine Traumatisierung durch die Spirale der Gewalt deutlich wird, die er durchläuft. Sascha möchte sich hingegen, durch ihr Handeln und ihre Aussagen, selbst als bereits erwachsen darzustellen und ihre Traumatisierung in dieser Phase der Adoleszenz zu verdrängen. Erst als sie daran scheitert, Kontrolle und Handlungsfreiheit zu erreichen, setzt sie sich mit dem Verlust ihrer Mutter auseinander und erkennt, dass sie nicht alleine Verantwortung für ihre Geschwister übernehmen kann.

Ähnlich wie Sascha im Familiengefüge Maskulinität ausübt, um die Vaterrolle zu übernehmen, tut sie das auch, um ihre Furchtlosigkeit zu demonstrieren und durch eine Art rhetorische Maske ihre Angst zu verbergen. Sascha glaubt, wie zuvor erwähnt, bereits vor Marinas Tod, die Erwachsene sein zu müssen, da ihre Mutter Saschas Ansicht nach diese Rolle nicht erfüllen kann (50-1). Auch nach dem Mord an ihrer Mutter versucht sie, diese Rolle weiterhin auszuüben, da sie ihre Geschwister beschützen will, und verdrängt deshalb Schuld- und Angstgefühle. Auch wenn den Lesern durch die narrative Struktur in *Scherbenpark* nur die Perspektive der homodiegetischen Ich-Erzählerin und der Fokalisierungsfigur Sascha präsentiert sowie durch das Erzählpräsenz eine gewisse Unmittelbarkeit erzeugt wird, wird Saschas Selbstdarstellung trotzdem durch den Text gebrochen.⁷³ Diese Brechungen geschehen beispielsweise in Analepsen, in denen Sascha Erinnerungen aus der Vergangenheit beschreibt oder in Episoden, in denen anhand von Liedern und anderen intertextuellen Verweisen Bezug auf den Tod der

⁷³ Die Funktion und Wirkung des Erzählpräsenz wird vor allem bei der Untersuchung von *Mohr im Hemd* noch eine wichtige Rolle einnehmen, da dort noch viel deutlicher als hier mit Erzählen, Metafiktion und Metaebenen gespielt wird.

Mutter und Saschas Gefühle genommen wird. Darüber hinaus zeigt sich die Ambivalenz von Saschas Selbstdarstellung auch dann, wenn Saschas Depression oder andere Folgen ihrer traumatischen Erlebnisse herausgestellt werden, obwohl sie selbst immer wieder behauptet, „stark“ zu sein. Sie besteht darauf, keine psychischen Probleme zu haben, aber wenn sie versucht furchtlos zu handeln, um sich selbst zu beweisen, dass sie stark ist, gesteht sie später oft ihre Angst ein.

Ein wichtiger Aspekt in Saschas narrativer Identitätskonstruktion ist also die Aufrechterhaltung ihres Selbstbilds als mutige Person und gleichzeitig auch ihr Bestreben, diese Furchtlosigkeit durch ihr Handeln zu beweisen. Als ihre Mutter noch am Leben war und Vadim in der gemeinsamen Wohnung gelebt hat, ist es ihrer Erzählung nach Sascha, die sich gegen ihn wehrt und ihre Mutter und ihre Geschwister beschützen muss. Nachdem sie sich einmal zwischen Vadim und Anton stellt, fragt ihre Mutter sie: „Wie kannst du nur so mutig sein, Sascha? Hast du überhaupt keine Angst? Wie geht das? Warum bist du so?“ (178). Sascha betont zudem immer wieder, dass Vadim Respekt vor ihr hatte (56). Auch als sie andeutet, dass Vadim versucht hat, sie zu missbrauchen (55-6), steht in ihrer Erzählung nicht etwa die Angst vor Vadim im Vordergrund, sondern das Gefühl, nicht genug Verantwortung übernommen zu haben, weil sie ihrer Mutter nicht sofort die Wahrheit über ihren Mann erzählt hat. So verschweigt Sascha der Mutter Vadims Übergriffe, gesteht aber später in Gedanken der zu dem Zeitpunkt bereits verstorbenen Mutter: „Du wirst nie erfahren, warum ich jahrelang immer nur vollständig angezogen mein Zimmer verlassen habe. ... Das bedeutet, dass ich dich darin unterstützt habe, ihm gegenüber blind zu sein“ (55).

Auch hier hält sie ein Bild aufrecht, in dem sie diejenige ist, die stärker und furchtloser ist als der Rest der Familie. Sascha hat jedoch Schuldgefühle, weil sie dazu beigetragen hat, dass ihre Mutter erst zu spät Vadims Gewalttätigkeit erkannt hat. Je

stärker ihre Schuldgefühle sind, umso mehr möchte sie beweisen, dass sie keine Furcht vor Männern und Gewalt hat. Mit ihrem Verhalten, durch das sie sich selbst in Gefahr bringt, versucht sie zu erreichen, dass sie tatsächlich keine Angst mehr hat. Ein Beispiel dafür sind die beiden Aufeinandertreffen mit Peter und den anderen jungen Russen vom Scherbenpark, die ich schon zu Beginn des Kapitels unter einem anderen Gesichtspunkt analysiert habe. Als Peter von Sascha wissen will, warum sie nie in den Scherbenpark kommt und sie erneut auffordert, sich in die Gruppe zu integrieren, lehnt sie seine Einladung mit einer Beleidigung und Provokation ab (186-7). Sie verhält sich Peter gegenüber herablassend und betont, dass sie keine Angst vor ihm und seinen Freunden hat. Auch als Peter sie fragt, ob sie sich fürchte, reagiert sie erneut provozierend: „Ich gehe ganz nah an ihn ran und stelle mich auf die Zehenspitzen. ‚Merk dir was,‘ sage ich. ‚Ich. Habe. Niemals. Angst‘“ (187). Hier wird im Text deutlich markiert, dass Sascha diese Worte betont und ihnen Nachdruck verleihen will. Sie möchte durch diesen Sprechakt nicht nur Peter davon überzeugen, dass sie furchtlos ist, sondern durch die Vehemenz ihrer Aussage sich auch selbst daran erinnern, dass sie mutig sein will. Später zeigt sich jedoch, dass ihr erwünschtes Selbstbild nicht immer mit den Gefühlen übereinstimmt, die sie an anderer Stelle formuliert. In ihrer Erzählung möchte Sascha aber nicht eingestehen, dass sie sich fürchtet und versucht, den Schein ihrer Furchtlosigkeit aufrechtzuerhalten. An früherer Stelle im Text hatte sie noch darüber reflektiert, dass sie in Harrys Familie vermutlich ohne Angst aufgewachsen wäre. Doch sie widerspricht sich dann sofort selbst und korrigiert diese Aussage, da sie sich keinen Kontrollverlust oder Furcht eingestehen möchte: „Ich wäre zum Siegen geboren und müsste mich nicht so verzweifelt abstrampeln, um allen zu beweisen, dass ich auch wer bin. ...Ich wäre locker, angstfrei und gleichgültig. Na gut, das bin ich jetzt auch. Aber dann wäre ich auch zuversichtlich“ (41-2).

Um diesen Identitätsentwurf immer wieder für sich selbst und vor anderen zu bestätigen oder sich selbst und anderen zu beweisen, dass sie mutig ist, provoziert sie die Jugendlichen im Solitär bewusst. Sie macht besonders Peter gegenüber deutlich, dass sie auf ihn und die Jugendlichen vom Scherbenpark herabsieht und keine Angst vor ihren Drohungen hat (186-7). Daraufhin wird sie, wie bereits erwähnt, von ihm und seinen Freunden attackiert. Peter bezieht sich während dieses Angriffs explizit auf Saschas vorhergehende Behauptung, in der sie behauptet hatte, keine Angst vor ihnen zu haben: „Solche wie dich,‘ sagt er und atmet schwer, ‚muss man einfach schlagen. Und solche wie deine Mutter. Ich finde es rasend blöd, dass du überhaupt keine Angst hast. Ich glaube, das müssen wir ändern“ (194). In dieser Szene reagiert Sascha zwar zunächst wieder mit trotziger Provokation (195), gibt aber, nachdem sie den Angreifern entkommen konnte, in einem Telefongespräch Volker gegenüber zu, dass sie Angst hatte. Es wird in diesem Gespräch zudem deutlich, dass es für Sascha nicht nur darum geht, zu beweisen, dass sie Mut hat. Sie möchte durch ihre nach Außen und nach Innen dargestellte Furchtlosigkeit auch ihre Schuldgefühle kompensieren, da sie das Gefühl hat, dass sie am Todestag ihrer Mutter und Harrys ihrer Ansicht nach mehr Mut hätte zeigen müssen. Sie glaubt, dass es ihre Aufgabe gewesen sei, ihre Familie zu beschützen, weil sie dies schon immer als ihre Pflicht und Rolle gesehen hat, als Vadim noch mit ihrer Mutter zusammengelebt hat: „Ich habe sie nicht gerettet. Weder sie noch Harry. Aber ich hätte es tun können ... Ich hätte es geschafft. Mir gelingt alles. Mir gelang alles. Früher. Ich hatte keine Angst. Bis heute Abend. Jetzt habe ich wieder Angst. Und habe Angst vor noch mehr Angst.“ ‚Gott sei Dank,‘ sagt Volker dumpf. ‚Ich habe so Angst!‘ ‚Meine Süße.‘ ‚Ich halte es hier nicht mehr aus‘ (198). Dadurch, dass sie sich bis dahin immer als stark und furchtlos gegenüber Peters Gruppe gezeigt hat, hat sie also versucht, in ihrer Narration ein Selbstbild zu kreieren, das sie für essenziell hält, um die

Verantwortung für ihre Familie übernehmen und sie gegen Männer wie Vadim und Peter verteidigen zu können. Angst zu haben bedeutet für Sascha hingegen, die Kontrolle zu verlieren und ist für sie damit auch eine Schwäche, die sie vor allem mit Weiblichkeit oder Kindsein verbindet. Sascha möchte deshalb rational, furchtlos und mutig sein, denn diese Eigenschaften sind für sie wesentliche Merkmale des Erwachsenseins. Sie glaubt, dass sie diese braucht, um sich und ihre Geschwister zu beschützen, den Geschwistern den Vater zu ersetzen und dabei gleichzeitig die eigene Traumatisierung zu verdrängen.

Während Sascha deshalb auch versucht, sich so wenig wie möglich mit dem Verlust ihrer Mutter und ihren Gefühlen auseinanderzusetzen, weist sie ein Verhalten auf, das zwischen Extremen changiert. So bringt sie sich bewusst in Gefahr, um ihrer Depression und Trauer zu entkommen und um Gefühle zu erzeugen, die die Angst überdecken und sie aus der von ihr beschriebenen emotionalen Taubheit befreien. Dabei geht es auch darum, eine Auseinandersetzung mit ihren Schuldgefühlen zu vermeiden, sowie mit dem Gefühl, selbst als Beschützer der Familie versagt zu haben. Sie sucht die Schuld zwar bei ihrer Mutter und auch bei sich (198), aber vermeidet dabei, sich selbst als Opfer oder in einer Position der Schwäche zu sehen. Hier wird in Saschas narrativen Identitätsentwürfen ein doppeltes Delegationsmodell von Trauma sichtbar, denn in ihrer Erzählung betont Sascha immer wieder, dass sie im Gegensatz zu ihren Geschwistern nicht von Vadims gewaltsamen Wutausbrüchen und dem Mord traumatisiert ist. Um sich selbst abzugrenzen, beschreibt sie deshalb oft dezidiert, wie traumatisiert Anton ist.

Jetzt ist Anton immer noch völlig fertig, und es wird nicht besser, und ich frage mich, ob diese ganzen Therapien auch was bringen ... Dabei behauptet er, dass er sich an nichts erinnern kann. Ich sage dann immer: Sei froh. Ich bin auch froh, dass ich mich an nichts erinnern kann, obwohl ich dabei war. ... Um Anton nicht zu quälen, haue ich jedem, der in seiner Gegenwart absichtlich das Wort „Mama“

sagt, eine runter. Erwachsenen natürlich nicht, die schreie ich einfach nur an. Das ist das wenigste, was ich für meinen Bruder tun kann. Außer, dass ich ihn nachts nicht verjage, wenn er heulend in mein Bett kommt, sich an mich drückt und irgendwann, wenn der Wecker klingelt, vor Schreck auf meine Beine pinkelt. (20-1)

Traumatisiert sind laut Sascha also immer die anderen, während sie ihrer eigenen Aussage nach nur wütend ist, aber gleichzeitig rational genug, um Rachepläne auszuarbeiten. Sie macht auch deutlich, dass für sie ihre Wut und ihr Rachewunsch die handlungsmotivierenden Gefühle sind: „Ich war kein Nervenbündel, ich war ein Knäuel Hass“ (37). Diese Wut ist etwas, das Sascha schon gelenkt hat, als ihre Mutter noch gelebt hat und die sie auch ihrer Mutter gegenüber empfand: „Ich war gar nicht auf Vadim wütend, sondern auf meine Mutter, ein Zustand, in dem ich mich damals oft befand“ (50). Doch dieses Gefühl von Wut, das sie immer wieder beschreibt, ist auch etwas, das sie funktionalisiert, um keine Schwäche oder Trauer zugeben zu müssen und um sich als stärker als ihre Geschwister zu begreifen.

Trotzdem deutet Sascha aber auch immer wieder an, dass sie sich betäubt, „müde und abgestumpft“ (39) fühlt, und beschreibt diese Gefühllosigkeit als Nebel, der sich um sie legt: „Ich fühle mich seit Tagen wie in einem dichten grauen Nebel. Ich kann die Welt um mich herum gut erkennen, aber sie hat keine Farben. Ich habe keine Lust genauer hinzusehen“ (66). Und später: „Ich gucke mir Vadims Foto mehrmals täglich an. Das bereitet mir unerträglichen Kitzel, auf den ich nicht mehr verzichten kann. Und das ist das Einzige, was mich aus dem grauen Nebel reißt“ (67). Durch die Ereignisse mit Volker und Felix scheint sie kurzzeitig von diesem Gefühl der Benommenheit befreit, doch nach ihrer Rückkehr in den Solitär wird es wieder stärker. Sascha versucht deshalb, durch selbstdestruktive Aktionen aktiv emotionale Reaktionen zu erzwingen. So lässt sie

sich von einem fremden Jungen ansprechen und verführt ihn, obwohl – oder weil – er auch Volker heißt. Sascha bringt ihn zu Peters Gruppe in den Scherbenpark, weil Volker eine rechtsradikale Einstellung hat, für die sie ihn bestrafen will, und weil der Sex mit ihm Sascha nicht den erhofften Nervenkitzel bereitet hat. Da die Verführung und die Auslieferung des Jungen an die Gruppe im Scherbenpark keine Veränderung ihres Zustands bewirkt (217, 230), denkt sie: „Dann brauche ich eben was Stärkeres, denke ich. Ich will etwas spüren. Jetzt“ (237) – und provoziert einen Unfall (237-8). Damit richtet Sascha also, im Gegensatz zu Adem, ihre unterdrückte Wut und Trauer gegen sich selbst und versucht dadurch, ihre Gefühle zu kontrollieren und ihre eigentlichen Gefühle zu unterdrücken, da eine Auseinandersetzung mit Verlust, Trauer, Schuld und Scham einen Kontrollverlust bedeuten würde. Sascha behauptet deshalb auch wie in dem oben angeführten Zitat zu Antons Traumatisierung, sich nicht wirklich an den Mord an ihrer Mutter erinnern zu können, was aber im Widerspruch zu ihrer Erzählung steht, in der sie den Ablauf des Mordes genau beschreiben kann.

So spricht Sascha immer wieder über ihre Mutter und erzählt auch den Mord und die Ereignisse, die mit dem Tod ihrer Mutter verbunden sind, nach (119). Dabei geht es nicht nur um eine Rekonstruktion und Verarbeitung der Erlebnisse, sondern an einer Stelle zum Beispiel auch darum, eine Reaktion von Volker zu provozieren, da Sascha wissen möchte, wie gut er ihre Mutter gekannt hat (199-20). Hier wird somit nicht nur herausgestellt, wie wichtig Narration ist, um die epistemische Autorität über Erlebtes und die eigene Identität zu bestätigen, sondern inwieweit Erzählen auch funktionalisiert werden kann, um Hierarchien zu erzeugen sowie Ereignisse und Reaktionen zu lenken. Dass sie die Geschichte ihrer Mutter zum Beispiel als Provokation oder als eine Art Folter für den Zuhörer nutzen kann, bedeutet für Sascha, dass ihr die Geschichte gehört und sie über sie verfügen kann. Narration und die Narration von Gewalt ist zudem neben

tatsächlicher Gewalt – und hier vor allem auch Gewalt gegen sich selbst – für Sascha ein Ventil für ihre Gefühle. Sascha hat Gewalt erfahren und übt diese nun in gewisser Weise auch aus, um aus der Opferrolle auszubrechen, in die sie sich gedrängt fühlt („arme Waisenkindchen,“ 29). Dies zeigt sich vor allem dann, wenn sie von Situationen überrascht wird, die sie nicht steuern und kontrollieren kann. Ein Beispiel dafür ist die provokativ brutale Schilderung des Todes ihrer Mutter im Gespräch mit Volker, als sie sich überfordert fühlt (119), ein weiteres, Saschas Gewaltausbruch, als Maria im Gespräch in der Bahn überraschend erwähnt, dass Sascha ihrer Mutter ähnelt: „Ich hebe die Hand. Ich weiß nicht, was ich tun will. Meine Finger schließen sich zur Faust, aber Maria zu schlagen kommt mir ebenso unsinnig vor wie einen Pudding auszupeitschen, und ich lasse die Faust gegen die Fensterscheibe knallen“ (31-2). Sascha reagiert also mit Gewalt, um ihre Verletzlichkeit zu überdecken, und verspürt den Wunsch, durch die Anwendung dieser Kontrolle auszuüben. Im Gegensatz zu körperlicher Gewalt werden Erzählen und Schreiben zwar auch als Kontrollinstrument aber zusätzlich auch als Verarbeitungsstrategie dargestellt.

Als Vadim im Gefängnis einen Brief an ihre Mutter und damit auch über ihre Mutter schreibt, nimmt er Sascha diese Verarbeitungsmöglichkeit, da sie selbst über ihre Mutter schreiben wollte und Vadim ihr nun zugekommen ist. Als Vadim schließlich auch ihre Mordfantasien und Rachepläne durchkreuzt, da er sich in seiner Zelle das Leben nimmt, entlädt sich Saschas Wut in einer selbstdestruktiven Aktion. Sie wirft Steine auf Fenster im Solitär, der sinnbildlich für Vadim, aber auch für alles steht, was Sascha nicht sein will: „Ich muss lachen. Alle haben Angst vor Sascha! Langsam tun mir die Muskeln weh. Ich habe dem Solitär ein Dutzend Augen ausgeschlagen. Aber er hat Hunderte. Ich habe noch viel vor“ (269). Gleichzeitig imitiert Sascha damit auch Verhaltenstrukturen Vadims, da dieser auch durch Gewalt versucht hat, eine hegemoniale

Maskulinität auszuüben, die ihm durch Arbeitslosigkeit, Orientierungslosigkeit und Kontrollverlust genommen wurde. Durch seinen Selbstmord gewinnt Vadim Kontrolle und Sascha verliert sie, und sieht dadurch ihren Identitätsentwurf auseinanderfallen. In dieser letzten Aktion entlädt sich deshalb Saschas komplette Wut und die unterdrückte Trauer. Sie führt einen stellvertretenden Kampf gegen den Solitär, um das nachzuholen, was sie glaubt, versäumt oder falsch gemacht zu haben. Doch mit dem Tod Vadims verliert Sascha auch ihre Wut als Antrieb und als Mittel der Verdrängung. So sagt sie am Ende in einem imaginierten Gespräch mit ihrer Mutter: „Mein Problem ist, dass ich mich nicht mehr darüber ärgern kann. Die Luft ist raus. Tut mir leid, aber du wirst es verstehen. Ist einfach so“ (285). Ein Teil von Saschas Versuch, Autorität über ihre Geschichte zurückzugewinnen, wird ihr also durch Vadims Selbstmord genommen. Die Vorstellung, durch den Mord an Vadim die Schuld, die sie empfindet, aufarbeiten zu können, wird endgültig zur Illusion. Sascha verliert nicht nur ihre Motivation, sondern auch den Grund dafür, sich wie eine Erwachsene zu verhalten, denn sie muss – oder darf – am Ende auch nicht mehr die Rolle des Vaters übernehmen. Ihre Familie hat in Volker und Felix neue Beschützer gefunden und für Sascha bleibt in ihrer bisherigen Rolle (wieder) kein Platz im Familiengefüge. Durch die Entschuldigung an ihre Mutter und durch die Einforderung von Verständnis, durchbricht Sascha aber auch den bisherigen Kreislauf von Schuldzuweisungen, da sie die Schuld, die sie der Mutter gegeben und dann auf sich selbst projiziert hat, zusammen mit der Wut, loslässt: „Die Luft ist raus“ (285). Sascha konnte zwar selbst nicht das Buch über ihre Mutter schreiben, aber es ist eine Geschichte über sie selbst entstanden. Damit konnte Sascha die Erinnerung an ihre Mutter kommunizieren aber auch erkennen, dass diese ein Teil von ihr ist, auch wenn sie nicht immer präsent ist (285). Dadurch, dass im Text die Grenzen zwischen einem Gespräch mit ihrer toten Mutter und Saschas Narrativ verschwimmen, wird die

Erinnerung an Saschas Mutter symbolisch in Saschas Geschichte eingebunden und beide verschmelzen, bevor Sascha die Familie verlässt. Darüber hinaus wird hier auch ein Effekt der narrativen Mediation von Trauma dargestellt, durch den traumatische Erinnerung und die damit verbundenen Gefühle durch das Erzählen an Präzision verlieren und losgelassen werden können. Dieser Effekt wird von Caruth als eine Einbettung der Traumatisierung in die eigene Geschichte beschrieben:

The transformation of the trauma into a narrative memory that allows the story to be verbalized and communicated, to be integrated into ones own, and others', knowledge of the past, may lose both the precision and the force that characterizes traumatic recall ... [and the] cure is characterized by the fact that [a person] can tell a „slightly different story“ to different people: the capacity to remember is also the capacity to elide or distort ... (153-4)⁷⁴

Sascha betrachtet am Ende Fotos und persönliche Gegenstände Vadims, die Maria nach seinem Tod erhalten hat, und obwohl diese negative Gefühle bei ihr auslösen (Bronsky 282-3), hat Sascha Probleme zu „erkennen“ und zu „versteh[en]“ (284), welche Rolle Vadim nun in ihrer Geschichte spielen wird. Sie hat die Wut und ihren Wunsch nach Rache als motivierende Faktoren verloren oder überwunden, gibt einen Teil der Verantwortung für ihre Familie ab. Sie muss nun andere Möglichkeiten suchen, um in ihrer Adoleszenz Orientierung zu finden und um ihre Identität dar- und herzustellen. Im Solitär scheint dies nicht möglich zu sein, da sie dort selbst durch die Ausübung einer situativen Identität, nie wirklich Kontrolle über ihr Leben erreichen konnte. Ihr bisheriger Identitätsentwurf wurde zudem auch von ihrer Umgebung infrage gestellt und macht sie

⁷⁴ Caruth geht in der Einleitung zu *Trauma: Exploration in Memory* darauf ein, dass Flashbacks von Traumapatienten – auch wenn sie präziser und anschaulicher sind – eigentlich ein Zeichen dafür sind, dass der/die Patient/in keinen Zugang und keine Kontrolle und volles Bewusstsein über die traumatische Vergangenheit hat und das Erlebte damit nicht in seine/ihre „narrative memory“ (153) einbinden kann (152-4).

nun überflüssig – Sascha muss also gehen. Sie zieht weiter Prag, in eine Stadt, in der sie erneut die Sprache nicht versteht (287), in der sie wieder Fremdheitserfahrungen und vielleicht auch einer erneuten Migrationserfahrung ausgesetzt wird, die aber von Sascha als bewusster und gewünschter Kontrollverlust und als Neuanfang stilisiert wird. Sascha wird am Ende jedoch von ihren traumatischen Erfahrungen und gesellschaftlichen Diskursen bestimmt und gesteuert und hat selbst – genau wie Adem – nie wirklich die Handlungsfreiräume und die Möglichkeit zum autonomen Handeln. Als sie versteht, dass durch den Tod Vadims und durch die Zusammenführung ihrer alten und neuen Familie auch ihre Rolle als Vaterfigur obsolet geworden ist – und sie implizit als störendes Element empfunden wird – muss Sascha einen neuen Weg finden, um ihre Identität zu entwerfen.

So werden, wie bei *Adams Fuge*, auch in diesem Text Familie und Migration als Krisendiskurs verbunden und Trauma wird damit auch hier zu einer textuellen Funktion und in Migrationserfahrung eingeschrieben.⁷⁵ Die Ausübung einer situativen oder fluiden Identität im transnationalen Raum, der ein subversives Potenzial zugeschrieben wird, wird hier nicht nur wie bei *Adams Fuge* als Kontrollverlust dargestellt, sondern in *Scherbenpark* ist Trauma bestimmend für alles, was die Protagonistin tut. Die traumatische Familiengeschichte rückt in beiden Romanen jedoch so stark ins Zentrum, dass die Migrationsgeschichte so zunächst scheinbar zum Rahmen und Hintergrund der Handlung wird. In Bezug auf Adoleszenz imitiert Sascha hier eine Norm von Erwachsensein, die stark an bildungsbürgerliche Diskurse und patriarchale Strukturen geknüpft ist, und wird am Ende dennoch ausgeschlossen. Der Roman endet mit Saschas Aufbruch nach Prag und somit einem Bild der Mobilität, das – in einer positiven Lesart –

⁷⁵ Dies evoziert eine Verbindung mit dem Holocaust Diskurs und dem unter anderem von Adelson angesprochenen Phänomen, das Migranten auch in die deutsche Geschichte einwandern. Ich sehe hier aber eher eine Zuschreibung von Trauma, ein Versuch den „Bruch“ einer Migrationsbiographie als Trauma narrativ zu machen.

suggeriert, dass es für Sascha in einer transnationalen Welt die Möglichkeit gibt, eine neue Identität zu konstruieren. In dieser Interpretation wäre ihre Phase der Adoleszenz noch nicht beendet und sie könnte weiterhin versuchen, Handlungsfreiheit für sich zu erreichen. In einer negativen Lesart zeigt das Ende jedoch, dass Sascha diese Handlungsmacht nie erreichen und sie nie Autorität über ihre Geschichte gewinnen kann, da ihre Geschichte, genau wie ihre Identität immer mediiert wird, und sie durch Diskurse, die sie – und auch den Text – schreiben, bestimmt wird. Handlungsfreiheit und -räume im Allgemeinen und das Potenzial der Selbstbestimmung im transnationalen Raum werden damit infrage- und die normative Funktion von Diskursen herausgestellt. Die verbleibende Frage nach der Mediation von und der Autorität über Identität steht deshalb im Fokus des letzten Kapitels der Analyse, in dem genauer untersucht werden soll, wie im Text das Spannungsfeld zwischen erzählen und erzählt werden reflektiert wird.

6.5 Erzählen/erzählt werden – die Mediation von (transnationaler) Identität

Der Erzählanlass für die Protagonistin ist der Wunsch, ein Buch über ihre Mutter zu verfassen (und Vadim zu töten). In diesem Buch soll es laut Sascha vor allem darum gehen, die „Wahrheit“ über ihre Mutter zu schreiben, weil das Bild von ihr nun von den Medien und den Vorurteilen in ihrer Nachbarschaft bestimmt wird (23). Es werden somit gleich zu Beginn die Funktion von Erzählen sowohl für Saschas narrative Identitätsentwürfe als auch für die Fremdbestimmung ihrer Identität durch mediale Diskursen herausgestellt – und damit auch deren Manipulierbarkeit und Konstruktcharakter. Zudem behauptet Sascha zwar, ein Buch über die Mutter schreiben zu wollen, erzählt aber dabei eigentlich ihre eigene Geschichte und versucht dadurch, auch Autorität über ihre Identität zu gewinnen. Hinter dieser Geschichte steht dann nicht nur aus einer narratologischen Perspektive eine Erzählinstanz und die Textintention (beziehungsweise der implizite Autor), sondern es entsteht in der extratextuellen Realität

auch tatsächlich ein Buch. Dieses ist nicht nur selbst Teil des Diskurses, sondern Diskurse schreiben im Umkehrschluss auch immer den Text (mit). *Scherbenpark* ist, wie bereits erwähnt, eine Erzählung in der Ich-Form, mit einem homodiegetischen Erzähler mit interner Fokalisierung. Das Präsens erzeugt eine gewisse Unmittelbarkeit in der Erzählung und eine geringe Distanz zwischen erzählendem Ich und erzähltem Ich. Zusätzlich wird durch präsentisches Erzählen auch immer die metafiktionale Ebene im Erzählen gleichzeitig mitverhandelt. Der Roman ist zudem zwar keine Autofiktion, nach klassischer Definition (vgl. Wagner-Egelhaaf, Esther Kraus, Peter Gasser), aber dadurch, dass Sascha ihre Geschichte erzählt, während sie eine Biographie über ihre Mutter schreiben will, wird ein autobiographischer Gestus evoziert. Ähnlich wie in poststrukturalistischen Interpretationen autobiographischen Schreibens versucht Sascha durch das Erzählen über sich selbst, ihre Identität dar- und herzustellen, jedoch wird der Versuch durch die Genrekonventionen des Adoleszenzromans gebrochen, in dem die Protagonisten am Ende keinen stabilen Identitätsentwurf erreichen können. Dies wirft nicht nur die zuvor angesprochene Frage nach der Norm von Adoleszenz auf, die in diesem Roman übermittelt wird, sondern auch die Frage danach, wer im Text die Autorität über die Vermittlung von Identität hat. In Bezug auf den Kontext von Migration und transnationaler Identität wird hier die Möglichkeit von Handlungsmacht und Identitätsfindung im transnationalen Raum als Konstrukt exponiert und die Fremdbestimmung durch soziale, kulturelle und eben auch mediale Diskurse herausgestellt.

Wie schon Mennel in ihrer Interpretation von *Scherbenpark* herausgestellt hat, haben die Medien und andere Formen von Narration eine besondere Rolle im Roman (168-70). Fremdtex te werden mit Saschas Erzählung verknüpft, spiegeln und verstärken ihre Identitätskonstruktion oder aber unterwandern sie. So sind im Text nicht nur Saschas

verschiedene Geschichten über ihre Mutter und deren Tod eingebettet (Bronsky 118-9, 139-40), sondern auch Liedtexte (184-6, 203-5) und ein Chat zwischen Felix und Sascha. Diese Fremdtexte brechen mit dem angedeuteten autobiographischen Gestus der Narration (125-28). Wie Mennel zudem in ihrer Analyse beschreibt, reflektiert der Text nicht nur den Einfluss der Medien (168), sondern beschreibt auch einen globalisierten Austausch von Geschichten und Diskursen. Sascha nutzt Medien wie Liedtexte und Romane, um sich mit deren Geschichten zu identifizieren, sie steht aber auch mit ihnen in einem Dialog und schreibt sich in bestimmte Diskurse ein – wie zum Beispiel den Ghetto-Diskurs, der durch das Lied des Rappers Eminem symbolisiert wird (Mennel 169-71). Sie nutzt diese Diskurse aber auch bewusst für ihre narrative Identitätskonstruktion, um einer Fremdbestimmung durch die Medien zu entkommen. Die geschieht zum Beispiel, wenn sie sich mit Eminem identifiziert und damit auch Identitätskonzepte evoziert und für sich beansprucht, die mit dem Rapper in Verbindung stehen. Hier wird also nicht nur gezeigt, dass Identität narrativ entwickelt und durch diese Narration erst erzeugt, manifestiert und durchaus auch situativ neu geschaffen wird, sondern es wird darüber hinaus auch der Einfluss von Kategorisierungen durch Medien und gesellschaftliche Diskurse offengelegt. Sascha wehrt sich gegen das Bild, das die Medien von ihr und ihrer Familie zeichnen. So kritisiert Sascha die Sensationsgier der Journalisten (Bronsky 21) und reagiert wütend, als diese sie, Anton und Alissa als „die drei zurückgebliebenen Geschwister“ bezeichnen (26). Sascha versucht deshalb, alle Zeitungen zu kaufen, die die Geschichte des Todes ihrer Mutter drucken (22-3) und lehnt sich dagegen auf, dass ihre Geschichte von anderen erzählt wird, und sie und ihre Familie dadurch eine Identität aufgezwungen bekommen.

Sascha möchte selbst von ihrer Mutter erzählen und tut dies mit ihrer Geschichte. Gleichzeitig versucht sie dadurch auch, eine gewisse Autorität über deren und ihre

Geschichte zurückzugewinnen. Sascha nutzt das Erzählen, um sich ihrer selbst zu versichern und sich so darzustellen, wie sie sich selbst sehen möchte. Am Ende unterläuft der Text jedoch diesen Versuch der Subjektivität und Selbstbestimmung, indem er auf der narrativ-strukturellen Ebene die Ich-Erzählerin als unzuverlässig entlarvt und auf der Inhaltsebene die narrative Identitätskonstruktion der Protagonistin mit den Momenten kontrastiert, in denen Sascha sozusagen „aus der Rolle fällt.“ Dies zeigt sich vor allem dann, wenn narrative Identitätsentwürfe und Saschas Handlungen nicht übereinstimmen. So merkt auch Jungen an, dass zum Beispiel Saschas Selbstdarstellung als Ersatzmutter – oder eher Vater – eine „Selbstlüge“ sei (40), „welche die Handlung uns langsam durchschauen lässt“ (40). Auch Jörg Magenau erkennt: „Je mehr Sascha ihre Stärke, ihre Selbstständigkeit und ihre Unerschrockenheit betont, umso sichtbarer werden ihre Ängste, ihre Verzweiflung und ihre Sehnsüchte“ (40). In *Scherbenpark* geschieht dies auf eine subtilere Art als in *Adams Fuge* oder in Horváths *Mohr im Hemd*. Dies liegt vielleicht auch daran, dass diese Diskrepanzen zwischen Saschas Selbstdarstellung und den Reaktionen der anderen Charaktere im Roman Sascha nicht zu einer Figur machen, die die Leser unsympathisch finden, wie dies zum Beispiel bei Horváths Ali der Fall sein kann. Es wird lediglich gezeigt, dass Sascha nicht so furchtlos, erwachsen und überlegen ist, wie sie sich selbst in ihrer Narration darstellt, und dass sie die traumatischen Erfahrungen, die sie mit Vadim und durch den Mord an ihrer Mutter gemacht hat, verdrängt (Mennel 164). So behauptet Sascha: „Nerven sind kein Thema für mich“ (Bronsky 40), obwohl ihr Wutanfall über Biobutter (24), ihre Ausbrüche Maria gegenüber (32) sowie ihr vollständigen Zusammenbruch am Ende dies widerlegen. Sascha wird damit jedoch nicht nur als unzuverlässige Erzählerin entlarvt, sondern der Text macht auch deutlich, dass sie immer erzählt wird und sich nicht selbst erzählt. Auch die Geschichte über ihre Mutter, die sie schreiben will, wird zu einer Geschichte über sie

selbst, über die sie jedoch keine Kontrolle hat. Sascha scheitert also daran, die Autorität über ihre eigene Erzählung und über ihre narrative Identitätskonstruktion (zurück)zugewinnen, sie verlässt die Familie und beendet dieses Kapitel ihrer Geschichte. Sie lässt auch Volker und Felix zurück, die nun die Rolle als Beschützer ihrer Familie übernehmen sollen (Mennel 174), und glaubt, dass ihre Familie ihre Hilfe nicht mehr braucht: „Ich habe das Gefühl, sie kommen jetzt auch ohne mich zurecht“ (Bronsky 286). Sascha erklärt auch, dass sie sich frei und glücklicher fühlt als zuvor (288), und so erhält das Ende zunächst eine positive Konnotation. Sascha scheint optimistisch und tritt „hinaus in die Sonne“ (289). Dies vermittelt, wie bereits erwähnt, zunächst das Bild eines Neustarts (Mennel 174-5; Biendarra 217) und verweist darauf, dass Sascha erneut die Möglichkeit hat, ihre Identität zu definieren und Autonomie zu erreichen. Jedoch blickt Sascha nun von außen auf ihre Familie und ist am Ende isoliert und ausgeschlossen, während ihre Familie im Solitär und Volkers Familie zusammenwachsen.

Der Text suggeriert zwar, dass Sascha ein subversiver Charakter ist, da sie, wie im ersten Kapitel dargelegt, Genderkategorien unterläuft und damit vorherrschenden sozialen Strukturen und Einschränkungen entkommen möchte. Dennoch lässt das für den Adoleszenzroman charakteristische offene Ende ungeklärt, ob Saschas freiwilliger Weggang tatsächlich ein Akt der Befreiung und ein Aufbruch zu einer neuen Identitätssuche ist. So zeigt der Text auch, dass Sascha, ihre Mimikry und ihr Maskeradespiel am Ende doch marginalisiert und von der Gesellschaft – repräsentiert durch die Familie – ausgeschlossen werden und sie dadurch auch einer Fremdbestimmung und normativen Diskursen nicht entkommen kann. Am Ende entscheidet sich Sascha bei ihrer Reise nicht für Paris, Berlin oder Rom, die auch Erinnerungsorte ihrer Mutter sind, sondern gerade für Prag und damit für eine Reise in

den Osten (286-7) und in eine Stadt, in der sie „ausnahmsweise nicht alles um [s]ich herum versteh[t]“ (287). Damit wirkt Saschas Weggang auch wie eine Flucht und wie ein Versuch, isoliert und unentdeckt zu bleiben. Während Sascha in der Romanverfilmung ihren Vater sucht⁷⁶ und damit eine gewisse Teleologie und ein „nach Hause kommen“ angedeutet wird, sucht Sascha im Roman nach Fremdheitserfahrung und ist in ihrer Phase der Adoleszenz – und potenziell einer erneuten Migration – wieder auf sich allein gestellt. Zudem wird durch das Ende auch vermittelt, dass der einzige anerkannte Weg der Immigration in die deutsche „(Leit-)Kultur“ eine Assimilation ist, denn „the immigrant can only experience happiness and contentment when she assimilates into German society and accepts living by the standards set by the mainstream“ (Biendarra 217-8). Sascha wird in der deutschen Gesellschaft nur dann dauerhaft akzeptiert, wenn sie nicht nur die Sprache beherrscht und an der Leitkultur partizipieren kann, sondern sich auch den gesellschaftlichen Strukturen anpasst. Deshalb wird ihr subversiver Identitätsentwurf am Ende marginalisiert. Der Text hat dadurch auch eine präskriptive Funktion, da er Assimilation als die „richtige“ und „erfolgreiche“ Immigration präsentiert⁷⁷ und Erwachsensein mit Bildung und Männlichkeit verbindet. Sascha versucht diesen Teil der Norm zu erfüllen, wird am Ende aber gerade deshalb ausgeschlossen. Ihre Mimikry exponiert also die Fremdbestimmung durch Diskurse, aber sie zeigt gleichzeitig auch, dass diese Normen Konstrukte sind.

In Bezug auf die Gesamtinterpretation des Romans lässt sich also zusammenfassend feststellen, dass die Protagonistin in *Scherbenpark* in ihrer narrativen, performativen und situativen Identitätskonstruktion subversive Tendenzen aufweist. Sie kritisiert diskursive Konstruktionen von Ethnizität, Nation und sozialer Klasse sowie

⁷⁶ Vergleiche hierzu die Romanverfilmung von Bettina Blümner: *Scherbenpark*. Reg. Bettina Blümner. Darst. Jasna Fritzi Bauer, und Ulrich Noethen. Eyeworks Film Gemini, SWR, 2013.

⁷⁷ Dieser Diskurs über Integration und Leitkultur findet sich auch in der aktuellen Diskussion zur Flüchtlingsthematik wieder und weist ähnlich Dynamiken auf.

patriarchale Strukturen, Genderrollen in der Familie. Sascha nutzt aber auch bewusst kulturelle Stereotype und Klischees für sich, um sich je nach Situation von bestimmten Gruppen abzugrenzen oder einzuschließen, wenn dies ihr in der jeweiligen Situation Stabilität gibt. Dadurch werden durch ihre Handlungen und Aussagen jedoch auch dominante Diskurse über Migranten und die Zustände in Migrantensiedlungen bestätigt, migratorische Identität performativ erschafft, Vorurteile wiederholt und bestehende Dichotomien zwischen den Russen im Solitär und den „Deutschen“ nicht aufgebrochen. In ihren Äußerungen, in denen Sascha sich als überlegen positioniert, grenzt sie sich zwar auch von ihren deutschen Klassenkameraden ab, marginalisiert aber dennoch mehrheitlich die Menschen im Solitär. Auf einer Ebene bestätigt der Text bestimmte Diskurse und Klischees über Migranten durch die ständige Wiederholung als die „Wahrheit“ und verstärkt dadurch normative Diskurse über Migration und Integration, diese werden jedoch gleichzeitig auch durch die ironisch-witzige Sprache gebrochen. Im Zusammenhang mit Adoleszenz suggeriert der Text zunächst die Möglichkeit einer selbstbestimmten Identität und Subjektivität, wenn Sascha durch die Reproduktion und Mimikry patriarchalischer Strukturen versucht, sich selbst als erwachsen darzustellen. Der Text zeigt aber auch eine Protagonistin, die durch den Tod ihrer Mutter und der Erfahrung von verbaler, physischer und psychischer Gewalt durch ihren Stiefvater in ihrer Jugend traumatisiert ist. Sascha möchte sich deshalb zwar in ihrer Selbstnarration als verantwortungsbewusste Erwachsene konstituieren, da sie glaubt, für ihre Geschwister stark und mutig sein zu müssen, aber Sascha gesteht sich am Ende doch ein, dass sie nicht so furchtlos ist, wie sie sich selbst darstellt.

Sascha versucht, durch ihre Narration Kontrolle über ihre Geschichte und Autorität über ihre Identität zu erhalten, die ihr von gesellschaftlichen Diskurse und besonders den Medien genommen werden, die ihre Identität bestimmen und ihr – wie bei

Adams Fuge – sagen, wer sie ist: eine traumatisierte junge Migrantin. Am Ende wird nicht nur ihr Identitätsentwurf marginalisiert, da er sich nicht mit dominanten Diskursen vereinbaren lässt, sondern gesellschaftliche Unsicherheiten werden auf Saschas individuelle Krise verschoben. Damit spiegelt der Roman auch die Mechanismen des Prekariats, in dem prekäres Leben hierarchisiert wird (Lorey 36) und „das Andere“ als Gefährdung wahrgenommen wird. Sascha ist es somit auch durch ihre Mimikry und durch ihre Ausübung einer situativen Identität nicht möglich, Dichotomien und Hierarchien zu durchbrechen und eine Form von Handlungsmacht zu erreichen, da sie bestehende Kategorisierungen nur imitieren aber nicht durchbrechen kann.

Das Scheitern von Saschas Mimikry, durch das sie am Ende ihren Platz in der Gesellschaft verliert, verweist aber auch darauf, dass sie in ihrem Versuch, soziale und kulturelle Normen sowie auch ein bestimmtes Bild von Männlichkeit zu imitieren, offenlegt, dass diese gesellschaftliche Konstrukte sind. Wie zuvor bei *Adams Fuge* werden damit auch transnationale agency und Identitätssuche als Konstrukt exponiert und die diskursive Fremdbestimmung und normativen Tendenzen in Bezug auf migratorische und transnationale Identität hervorgehoben. Diese Themenkomplexe lassen sich auch in *Mohr im Hemd* finden. Auch dort geht es um Gewalt, Trauma und Erwachsensein und die Selbstbestimmung und Identitätsfindung des adoleszenten Protagonisten. Dieser Roman weist somit thematisch Parallelen zu den beiden zuvor untersuchten Texten auf, spielt aber durch den Bezug auf das Genre des Schelmenromans noch viel stärker mit Strategien der Mimikry und Maskerade und legt gleichzeitig die Paradoxie dieser Maskerade offen.

7. Martin Horváths *Mohr im Hemd, oder wie ich auszog, die Welt zu retten*: Ali als transnationaler und postmoderner Picaro

Der Roman *Mohr im Hemd oder wie ich auszog, die Welt zu retten* von Martin Horváth, der letzte Text, den diese Arbeit untersucht, thematisiert die Probleme des Asylrechts und die Situation von jungen Asylanten in Österreich. Anhand des Mikrokosmos der Flüchtlingsunterkunft werden Geschichten über Adoleszenz und Migration im Allgemeinen und über das Warten auf Asyl im Speziellen verflochten und auch Kritik an der Asylpolitik Österreichs geübt. Der Text setzt sich damit schon vor den in der Einleitung angesprochenen Entwicklungen, die durch die sogenannte Flüchtlingskrise verstärkt wurden, mit fremdenfeindlichen Tendenzen in der Gesellschaft und der Angst und Sorgen der Asylbewerber auseinander. Politischer Populismus, wie zum Beispiel die Wahlkampagnen von Trump, Hofer, der *AfD* und *Brexit*-Befürworter, schreiben sich in nativistische und nationalistische Diskurse ein und nutzen die Unsicherheit und Unzufriedenheit der Bevölkerung in ihren jeweiligen Ländern, um für eine nationalistische Isolationspolitik, eine Einschränkung von Migration und im Zusammenhang mit der sogenannten Flüchtlingskrise für eine Verschärfung der Abschiebep Praxis zu werben.

Der Roman geht aber über eine reine Darstellung der Probleme der unbegleiteten minderjährigen Flüchtlinge, den „UMFs“ (Horváth 14), hinaus, da er durch sprachästhetische Spiele und durch das Verschwimmen von Grenzen und Fiktionsebenen den Kontrollverlust des Protagonisten herausstellt. Durch den Bezug auf das Genre des Schelmenromans sowie durch eine strategische Durchkreuzung von Genremerkmalen markiert und exponiert der Text den Diskurs transnationaler Migration als Krisendiskurs und re-kolonialisiert das Transnationale. In diesem Roman erfüllt deshalb vor allem das Spiel mit dem Pikaresken eine wichtige Rolle sowie – ähnlich wie bei *Scherbenpark* –

die Funktionalisierung von Trauma und den Symptomen posttraumatischer Belastungsstörung, die nun mit dem Genre des Picaroromans in Verbindung gebracht werden.⁷⁸ Hier stellt sich deshalb besonders die Frage, welche Funktion die pikareske Figur in diesem Text im Zusammenhang nach der Frage nach transnationaler *agency* erfüllt.

7.1 *Mohr im Hemd* als Schelmenroman

Wie bereits an anderer Stelle kurz erläutert ist der Picaro eine Figur, die eine stilistisch-narrative Möglichkeit bietet, Missstände in der Gesellschaft aufzuzeigen. Durch die Froschperspektive des Picaros und die satirische Funktion des Schelmenromans werden soziale Ungleichheiten aber auch die Manipulierbarkeit der Gesellschaft herausgestellt (Bauer 19), besonders da der Picaro sich in Bezug auf die Gesellschaft in einer „marginale[n] Position“ befindet und ein „Grenzgänger“ (Bauer 10) ist, der durch „Ambivalenzen geprägt“ ist (Gebauer 61). Der Picaro ist nicht immer eine eindeutig unmoralische, moralische, närrisch-naive, weise oder sympathische Figur und wird durch die rückblickende Perspektive des erzählenden Ichs oft auch kritisch betrachtet. Wie Bernhard F. Malkmus in *The German Picaro and Modernity* (2011) beschreibt, zeichnet sich der Schelm jedoch besonders durch seine „quick adaptation to a vast range of social and cultural practices, the art of mimicking social decorum, and, last but not least, an unfailing sense for the right moment to poke fun at other“ aus (1). Dies ist eine Fähigkeit, die bei Ali überzeichnet wird, da er sich nach wenigen Wochen nicht nur in der Flüchtlingsunterkunft, sondern auch in Österreich sehr gut zurechtfindet (Horváth 88). Er kann sich gerade durch seine Sprachkenntnisse sowie durch seine Bildung jeder Situation anpassen und kennt und versteht jede Kultur in der

⁷⁸ Mirjam Gebauer setzt sich in *Wendekrisen: der Picaro im deutschen Roman der 1990er Jahre* (2006) ausführlich mit der Problematik der Genredefinition auseinander, die ihrer Meinung nach viele Unschärfen aufweist (39-40). Sie erörtert auch Guilléns Begriffsbestimmung (43-50) und beschreibt die Wechselwirkung zwischen Picaro- und Bildungsroman (46).

Flüchtlingsunterkunft. Laut Stefan Gmündner vom *Standard* wirkt Ali besonders durch seine freche, altkluge aber zugleich überlegene Art gerade wie ein postmoderner „gutmütiger Schelm“ (2). Er zeigt trotz seiner problematischen Lage spielerisch die Missstände der Gesellschaft auf und entlarvt Klischees und Stereotype in der (österreichischen) Gesellschaft.

Der Roman erfüllt zwar nicht alle typischen Charakteristika des klassischen Schelmenromans,⁷⁹ er weist aber dennoch Elemente auf, die mit dem Schelmenroman in Zusammenhang stehen, zum Beispiel, dass er einen Anti-Helden (Bauer 8) und einen unzuverlässigen Erzähler präsentiert, der durch Maskerade und Mimikry Gesellschaftskritik übt. Damit knüpft der Roman in Teilen an die „satirisch entlarvende Funktion des Schelmenromans“ (Bauer 14) an und das Genre hebt den sozialkritischen Aspekt von Alis Erzählung heraus. Ali erfährt durch seine traumatischen Erfahrungen zudem auch eine Art „dramatisch-traumatische[s] Erweckungserlebnis“ (14-5), das auch in klassischen Texten des Genres den Weg des Pícaros auslöst. Wie in Schelmenromanen, verschwimmen die Grenzen zwischen innerfiktionaler Realität und den Fantasie- und Abenteuergeschichten des Helden. Alis Sicht und seine Erzählung selbst werden hier jedoch vom Text untergraben. Alis schemenhafter Scharfsinn und Wortwitz gleiten zudem nicht nur oft in Hybris ab, sondern seine Selbstwahrnehmung als allwissender und überintelligenter junger Erwachsener, der alle durchschaut und kontrolliert, wird im Laufe der Handlung immer deutlicher dekonstruiert. Dies wird vor allem dann klar, wenn Alis Sicht auf die Geschehnisse stark von der Sicht der anderen Charaktere abweicht und ihre Reaktionen auf Alis Aussagen und Interpretationen von

⁷⁹ Bei dem Begriff denkt man vor allem an die spanische Tradition des Schelmenromans (*Lazarillo de Tormes* 1554, *Guzmán*) aber auch in der englischen und deutschen Literatur gibt es Variationen und Anspielungen auf den Schelmencharakter, so zum Beispiel Daniel Defoes *Fortunes and Misfortunes of Moll Flanders*, Laurence Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, Oskar Matzerath in Günther Grass' *Blechtrommel* (vgl. Malkmus u. Jäger).

bestimmten Situationen eine andere Version der Geschichte präsentieren als die, die Ali beschreibt (Horváth 286-8, 305-6). Dadurch wird ihm als Figur und Erzähler die Kontrolle über Wissen und Wahrheit entzogen.

Interessant ist hierbei jedoch, dass in *Mohr im Hemd* kein – wie für den Schelmenroman typisch – „pseudoautobiographischer“ Gestus erzeugt wird (Bauer 9), da Ali nicht seine Lebensgeschichte erzählen oder über sich selbst reden will und dies im Laufe des Text nur implizit tut. Der Titel des Romans scheint zwar anzudeuten, dass hier der Held seinen Werdegang erzählt, die Leser erhalten jedoch nur einen kurzen Ausschnitt aus dem Leben des Protagonisten, in dem dieser die eigene Vergangenheit verschweigen will. Weiterhin gibt es im Text auch keine (zeitliche) Aufspaltung zwischen erzählendem und erzählten Ich (Jäger 220), bei der der Picaro geläutert oder zumindest rechtfertigend und beschönigend auf seine Lebensgeschichte zurückblickt (Bauer 27. Jäger 220-1), sondern einen homodiegetischen Ich-Erzähler, der seine Geschichte durchgehend durch die Fokalisierungsfigur Ali erzählt. Er spricht zwar gleich zu Beginn die Leser an (Horváth 7). Damit hebt der Text nicht nur die Funktion von Narration heraus, sondern erzeugt dadurch auch einen auktorialen Gestus, der einen gewissen Abstand zur eigenen Figur kreiert. Dieser wird allerdings durch den durchgehenden „quoted interior monologue“ (Cohn, *Transparent Minds* 13) und durch das Erzählpräsens gebrochen. Dies bewirkt, dass nicht der Erzähler selbst durch rückblickende Wertung und Kommentare über das erzählte Ich ein gewisses Wertesystem transportiert, sondern dass dies implizit durch den Text geschieht. Der Schelm Ali wird nicht direkt kritisiert, seine Hybris wird jedoch durch den Text markiert und Alis Perspektive damit in Zweifel gezogen. Dadurch wird eine andere Moral erzeugt als im klassischen Schelmenroman und die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz wird funktionalisiert (Bläß), um die Leser in ihrer Einschätzung des Protagonisten und der

Bewertung seiner Aussagen und damit auch der von ihm formulierten Gesellschaftskritik zu lenken. Der Bezug auf das Genre ist jedoch klar gegeben. Besonders die Abweichungen und Variationen der Figur des Picaros eröffnen einen besonderen Zugang zu der Thematik Adoleszenz, Migration und transnationaler Krise, denn der Schelm ist, wie Malkmus ausführt, in seinen verschiedenen Variationen ein exemplarischer Charakter für Krisenzeiten. Paul Buchholz beschreibt in seiner Rezension sehr treffend Malkmus' Ansatz und dessen Lesart des (post-)modernen Picaro:

The picaro, Malkmus explains, is an outsider who plays at being an insider. His virtuosic adoption of different social masks, however rebellious it appears, continually threatens to become indistinguishable from real reproduction of the social order. The picaro ... is a third agent who oscillates between the positions of autonomy and bondage, between subversion and conformity. For Malkmus, this in-between state of the picaro uniquely captures the contradictory nature of modern individuality, as it has been explained by key philosophers, social thinkers and poststructuralist theorists Malkmus argues that the particular literary form of the picaresque endured the last century as a means of thinking through „the human desire for freedom“ in modernity, an epoch in which individual freedom has been both expanded and attenuated. (120)

Buchholz stellt hier eine Verbindung zum Maskeradebegriff her, indem er von „social masks“ (120) spricht und verweist damit auf die subversive Funktion der schelmischen Maskerade. Dies hat zudem noch eine weitere Ebene, die sich im Zusammenhang mit einem Krisendiskurs lesen lässt, denn Malkmus hebt auch hervor, dass besonders der (post-)moderne Picaro in seiner Maskerade ein Original kopiert, das nicht existiert:

He [the picaro] is neither one (the embodiment of the individual as an autonomous subject) nor another (the embodiment of a particular imagined

community), but enacts himself as a third agent between the two. This third agency, however, is an agency without foundation. Its lack of foundation has to be patched up in the performative quality of role-plays, confidence games and narrative tricks. The modern picaro is the copy of an original that never existed. As such, he poses a great danger to anyone who claims to *be* that original, to participate, in particular, in the foundation myth of the rational, autonomous modern individual as divisible multiplicity ... Modern picaresque fiction is simulacral. (188, Herv. i. Org.)

Dieser Aspekt der (post-)modernen pikaresken Fiktion, der sich auch in *Mohr im Hemd* finden lässt, ist der Schwerpunkt der Interpretation des Romans und am Ende auch das verbindende Element der Analyse aller Romane, da hier die Verbindung von Migration, Mimikry, Maskerade und transnationalem Krisendiskurs durch die spielerische Figur des Schelms besonders hervorgehoben wird. Der Picaro stellt aber auch eine Gefahr das System der Prekarisierung dar, da er nicht nur Prozesse des Othering aufdecken kann, sondern eben auch zeigt, dass autonome Entscheidungen und *agency* nicht möglich sind. Die These dieses Kapitels zu *Mohr im Hemd* ist somit, dass Ali als Schelm eine Kopie von *agency* und Handlungsfreiheit performativ erschafft, die jedoch nur die Vorstellung einer transnationalen Autonomie erzeugt, die nicht existiert. Sein Spiel mit einer performativen Transnationalität sowie die vom Protagonisten formulierte Gesellschaftskritik und sein Spiel mit Vorurteilen werden am Ende marginalisiert. Dies geschieht dadurch, dass Ali als psychisch krank diagnostiziert und institutionalisiert und damit seine Sicht, aber auch die Glaubwürdigkeit des Erzählers, dekonstruiert wird, und die sonst für das Genre übliche auktoriale Stimme sich in einer Wahnvorstellung auflöst. Durch das Wertesystem, das im Text transportiert wird, und durch die Beschreibung des Wahnsinns des Protagonisten wird der Schelm auf einer Ebene des Textes entmündigt

und der Krisendiskurs, der mit dem Transnationalen verbunden ist, wird überdeckt und wieder auf eine persönliche Krise verschoben.⁸⁰ Auf einer anderen Ebene zerbricht Ali als Schelmenfigur aber auch gerade an seiner Handlungsunfähigkeit, an der Spannung zwischen der *agency*, die er für sich selbst beansprucht und seiner tatsächlichen gesellschaftlichen Handlungsunfähigkeit durch seinen Status als UMF. Er ist ein Flüchtling und Migrant, der dadurch definiert wird, was die Gesellschaft über ihn sagt und dadurch, was er in dieser eben nicht ist oder nicht sein kann. Er wird von der Gesellschaft und vom Staat ausgeschlossen und durch Institutionen wie die Schubhaft als gefährlich und weniger schützenswert markiert. Der Text zeigt damit also auch, dass die Figur des Schelms an sich im Migrationskontext Gefahr läuft, ihre Funktion als subversiver Aufrührer und spielerischer Kritiker zu verlieren, wenn ihr durch die Gewaltausübung des Nationalstaates die kritische Stimme genommen wird.

Um der These und diesen verschiedenen Aspekten nachzugehen, sollen in den einzelnen Kapiteln Alis Strategien der Mimikry und Maskerade, die der Text beschreibt, aufgezeigt und untersucht werden. So geht es zunächst um das Spiel mit der Darstellung einer narrativen und performativen Identität und damit auch um das Spannungsfeld zwischen Alis Drang, Zeugnis abzulegen und der Gesellschaftskritik durch schelmische Spielarten wie Theater, Geschichten und Streiche auf der einen und der Verdrängung der eigenen Geschichte auf der anderen Seite. Weiterhin stehen die sprachlichen Aspekte in Alis Erzählung im Vordergrund. Hier geht es um eine rhetorische Maskerade Alis und die erzählerische Demonstration einer Überlegenheit durch Wissen, die er zur Überwindung der gesellschaftlichen Marginalisierung einzusetzen versucht. Sprache erfüllt aber auch die Funktion einer kritischen, performativen und spielerischen

⁸⁰ Es stellt sich zudem die Frage, ob die Betonung der erzählerischen Unzuverlässigkeit des Protagonisten, eine „eigene, abweichende Interpretation[] provozier[t]“ (Bläß 195) oder, ob sie eine autoreferenzielle, heteroreferenzielle oder affektive Funktion hat (198) und in welchem Zusammenhang dies mit der Frage nach der Performativität des Transnationalem steht.

Reproduktion gesellschaftlicher Diskurse, also einem Akt der Mimikry als Form der Kritik. Darüber hinaus sollen in der Analyse auch Konstruktionen von Gender, sexueller Identität und Adoleszenz in patriarchalen Strukturen untersucht werden, die alle als Strategien der Mimikry gedeutet werden können, durch die Ali versucht, eine gewisse Form von *agency* und Handlungsfreiheit zu erreichen. Im letzten Kapitel der Analyse geht es dann vor allem darum, welche Funktion das Pikareske in diesem Roman und in Bezug auf transnationale *agency* hat und welche Rolle dabei die Darstellung von Trauma und Wahnsinn spielt. Auch dieser Roman, in dem nicht nur das Kriegstrauma der jungen Flüchtlinge, sondern auch, exemplarisch an Österreich, die Auswirkungen der gesellschaftlichen Abschottungsmaßnahmen sowie die Retraumatisierung durch die Gewalt des Staates beschrieben werden, verbindet wie auch die anderen Texte Konzepte des Transnationalen (als Kulturnorm) mit Adoleszenz und Trauma.

7.2 Forschungsüberblick

In der Forschung wurde der Roman bisher noch nicht näher untersucht,⁸¹ jedoch sowohl im österreichischen als auch im deutschen Feuilleton besprochen. Während Phillip Sandmann in der *FAZ* vor allem die Sprache des Romans und den „Sprachwitz“ des Protagonisten lobt (26), der „gleichermaßen unterhält und provoziert“ (26), beschreibt er in seiner Rezension das Spiel mit Realitätsebenen und mit der Zuverlässigkeit der Perspektive des Protagonisten sowie die damit verbundenen Zweifel an Alis Fähigkeiten nicht. Gmündner vom *Standard* stellt zunächst auch die Sprache des Romans als besonderes Merkmal heraus (1), betont aber auch die Funktion von Narration und die große Leerstelle des Romans – nämlich Alis eigene Geschichte (2). Sein Trauma

⁸¹ Sandra Vlasta wird im September 2017 im Rahmen der Konferenz *Austria In Transit: Displacement and the Nation State* in ihrem Vortrag „Narrating the unnarratable? Flight and migration in Martin Horváth’s *Mohr im Hemd* (2012) and Daniel Zipfel’s *Eine Handvoll Rosinen* (2015)“ über den Roman sprechen. Die Konferenz findet jedoch nach der Fertigstellung dieses Dissertationsprojekts statt.

– so deutet es der Text an – geht auf einen Überfall auf seine Familie zurück, bei dem Ali tatenlos zusehen musste und sich deshalb schuldig fühlt. Bernhard Sandbichler hebt in *Literatur und Kritik* neben der Sprache und der „kabarettistisch-satirische[n] Manier“ (87) des Romans besonders hervor, dass der Text die Bewohner der Flüchtlingsunterkunft nicht nur als „Opfer, lästig und bedauernswert, je nachdem“ (87) darstellt, sondern auch zeigt, dass „ihr Schicksal [sie] ... nicht weniger pubertär [macht] als Jugendliche ohne ihr Schicksal [und] ihre Bedürfnisse die gleichen [sind] – Liebe, Anerkennung, Sex etwa“ (87). Diese Feststellung weist darauf hin, dass der Roman laut Sandbichler nicht unbedingt „analytisch-abstrakte Kritik an Legislative, Exekutive und Judikative“ üben will (86), sondern den Adoleszenzzustand der Bewohner des Asylantenheims in den Vordergrund rückt. Die Darstellung von Sexualität untermauert tatsächlich die Adoleszenzphase der Charaktere im Text und die selbstbewusste Eigendarstellung von Alis Sexualität dient ihm vor allem dazu, ein bestimmtes Bild von Männlichkeit zu erzeugen. Jedoch wird der Kontrast zwischen Alis Selbstwahrnehmung und der im Text vermittelten innertextuellen Realität auch dazu genutzt, seine Sicht zu untergraben.

Zudem führen auch einige Rezensionen an, dass der Protagonist Ähnlichkeiten mit der Figur des Schelms aufweist (Gmündner 2) und „Horváth ... sich einen rechten Narren aus ihm [macht]“ (Sandbichler 87). In dieser Kritik wird der Autor und dessen Intention in den Vordergrund gestellt, jedoch ist es der Text, der ein bestimmtes Wertesystem transportiert, das die Leser in einer Weise lenkt, die die erzählerische Verlässlichkeit der Hauptfigur anzweifeln lässt. In einem Interview, das Marion Kohler von der Verlagsgruppe Random House mit Horváth führt, betont dieser zudem das Verschwimmen von Allwissenheit, Trauma und Lüge (2) und stellt somit einen weiteren Bezug zum Schelmenroman her. Jedoch bleibt in den Rezensionen offen, welche

Funktion der Bezug auf das Genre des Schelmenromans hat und welchen Effekt das Spannungsfeld zwischen der Präsentation der Geschichte durch Ali und der impliziten Wertung oder des vom Text vermitteltem Wertsystems hat. Ebenso wie die narrative Struktur wird auch die Funktion der Darstellung von Alis psychischer Krankheit und der Beschreibung seiner Träume und Wahnvorstellungen wurde in der Literaturkritik bisher nicht näher erläutert.

7.3 Narrative Struktur

Das Spannungsfeld zwischen der Selbstwahrnehmung der Fokalisierungsfigur Ali und der Wahrnehmung der anderen wird auch durch die narrative Struktur des Romans unterstützt. In vielen Texten dienen homodiegetische Ich-Erzähler zumeist eben dazu, eine subjektive Sicht auf die Geschichte darzustellen und werden damit auch zu einer Identifikationsfläche für die Leser, da der Erzähler kaum hinter dem Fokalisierer hervortritt und nur dessen Sicht präsentiert. Weiterhin hat diese narrative Konstruktion auch das Potenzial zu unzuverlässigem Erzählen, durch das die Sicht auf die Geschehnisse und die Präsentation derselben untergraben werden. Hier adressiert der Ich-Erzähler die Leser auch immer wieder direkt (7) und stellt so trotz der Unmittelbarkeit, die durch das Präsens erzeugt wird, heraus, dass er eine Geschichte erzählt. Das Erzählpräsens hat aber noch weitere Funktionen. Dorrit Cohn setzt sich in „Ich döse und wache.“ Die Normabweichung gleichzeitigen Erzählens“ (2013) mit dem Phänomen der präsentischen Erzählung auseinander, das immer häufiger in „modernistischen Ich-Erzählung[en]“ (126) auftritt und mit der narrativen Logik bricht (127), denn „[d]ie Beziehung der Erzählsprache zu ihrer Quelle bleibt irritierend schwer fassbar und ist mit realistischer Begründung nicht wieder herzustellen“ (135). Cohn grenzt diese Erzählweise vom historischen Präsens und dem inneren Monolog ab (131-33). Während das historische Präsens „die Normen der formalen Mimesis [beansprucht]“ und der

innere Monolog die der „wirklichkeitsgetreue[n] psychologische[n] Darstellung“ (134), erfüllt das Erzählpräsens, das auch in *Mohr im Hemd* vorliegt, eine andere Funktion. Es unterläuft „Konventionen des Realismus“ (134) und stellt die Fiktionalität der Erzählsituation heraus. Cohn nennt es deshalb „fiktionales Präsens“ (136) und betont, dass dieses auch die grammatische Ambiguität des Präsens mitreflektiert, das sowohl Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft und als Irrealis Präsens auch „Fantasien und vorgestellte Szenarien“ ausdrücken kann (136). Zudem wird in Ich-Erzählungen im Präsens eine „nahtlose Kontinuität zwischen äußerer und innerer Realität [und] zwischen Bericht und Reflexion, die gleichzeitiges Erzählen schafft,“ erzeugt (135). Armen Avenessian und Anke Henning merken in ihrer zusammenfassenden Beschreibung des Präsensromans auch an, dass als einer der Gründe für die zunehmende Popularität dieser narrativen Form unter anderem „der Souveränitätsverlust von Konzepten des Handelns in der materiellen und sozialen Welt“ genannt werden muss (270). Sie nennen aber auch das Spiel mit Metafiktion und die „Skepsis gegenüber dem Fabulieren“ als „innerliterarische Gründe“ (271) für die Beliebtheit dieser Präsensform. Somit führt die Verwendung des fiktionalen Präsens – auch in *Mohr im Hemd* – vor allem dazu, dass die Fiktionalität des Textes herausgestellt wird und mit der Vorstellung eines Wahrheitsanspruchs gespielt und dieser hinterfragt wird.

Daraus folgt, dass *Mohr im Hemd* immer auf mehreren Ebenen gleichzeitig gelesen werden muss, weil Erzähler und Figur durch die homodiegetische Erzählform und das „ich“ zusammenfallen. Damit muss die Figur Ali auch metafikcional verstanden werden, da der Erzähler die Erzählwelt erst erschafft. Er kontrolliert sie damit auch und diese kann dadurch nicht als eine innerfiktionale Realität gedacht werden – also in Bezug auf Malkmus nicht *veri-simulacrum*, sondern wie der *Picaro* selbst als *simulacrum*. Damit wird die Erzählung als Fiktion ausgestellt und das Spiel des Erzählers mit Wissen

und der Macht über das Wissen betont, wodurch auch deren diskursive Konstruktion hervorgehoben wird. Auch wenn damit die Unterscheidung von Realität und Wahnsinn in der Erzählung durchkreuzt und strukturell unterlaufen wird, wird durch den Text dennoch ein Wertesystem transportiert, das die Autorität und die Kontrolle über Wissen und Macht am Ende zu Ungunsten des Erzählers verschiebt, den Lesern aber gleichzeitig auch die Diskursivität von Kategorien wie Realität, Wahrheit und Wissen vorführt. Dabei spielen die Geschichten über die anderen Heimbewohner eine wichtige Rolle, die Ali immer wieder in seine Erzählung einbaut.

Da die Funktion des Geschichtenerzählens auch in Bezug auf Identitätsentwürfe im Roman auf verschiedene Weise immer wieder thematisiert wird, beschäftigt sich das erste Analysekapitel deshalb zunächst mit dem Spannungsfeld zwischen narrativer Identitätskonstruktion und Fremdbestimmung durch gesellschaftliche.

7.4 Eigennarration, fremdbestimmte Identität versus narrative und performative Identität

Wie in *Scherbenpark* wird auch dieser Roman, von einem Ich-Erzähler erzählt, der dagegen anerzählt, von anderen fremdbestimmt zu werden. Im Text wird nicht nur Alis eigener Versuch gezeigt, seine Geschichte und Identität selbst zu bestimmen oder Autorität über die eigene Erzählung zu erreichen, sondern auch wie Ali selbst anstrebt, die Kontrolle über die Geschichten und die Identitätsentwürfe der anderen Heimbewohner zu erhalten, die ihrerseits ihre Identität narrativ erschaffen (und dabei auch oft eine neue erfinden), die Ali dann zu entlarven versucht. Dadurch, dass Ali die Erlebnisse und traumatischen Erfahrungen in Geschichten präsentiert, sie fiktionalisiert und sie in dem metonymischen Zentrum des „Heims“ und in Pitras Küche erzählt, versucht er aber auch, für die anderen das Erlebte sagbar zu machen. Ali steht damit durch das Erzählen der Geschichten für die anderen und deren traumatische Erfahrungen

ein. Er erhält dadurch zwar auch Kontrolle, kann aber am Ende nicht mehr „er selbst“ sein und seine eigene Geschichte erzählen.

Das Wechselspiel zwischen Eigen- und Fremdnarration wird also in *Mohr im Hemd* auf mehreren Ebenen dargestellt, zunächst durch den homodiegetischen Ich-Erzähler, der seine Geschichte präsentiert und dadurch versucht, gegen eine Fremdbestimmung durch gesellschaftliche Diskurse anzuerzählen. Auf einer weiteren Ebene vollführt der Erzähler jedoch genau dies in Bezug auf die anderen Heimbewohner und er zweifelt deren Geschichten über ihre Herkunft und Biographie an, die sich diese kreiert haben, und möchte ihnen eine „wahre“ Identität zuschreiben. Zusätzlich wird im Text durch die provokative Reproduktion von Vorurteilen und Stereotypen in Alis Erzählung – wie zuvor bei *Adams Fuge* und *Scherbenpark* – die diskursive Fremdbestimmung von Identität durch Gesellschaft, Kultur und Medien herausgestellt und kritisiert. Weiterhin soll es hier auch darum gehen, welche Funktion Alis narrative Maskerade, also das Verbergen seiner „wahren“ Identität, hat, in welchem Spannungsfeld sie zu dem im Text transportierten Wertesystem steht und welche Bedeutung Alis Variation der „Schelmenbeichte“ hat (Bauer 10, 25-27). Der Roman knüpft dadurch, dass Ali betont, „Zeugnis ablegen“ zu müssen (Horváth 311), an erzählerische Konventionen des Schelmenromans an, jedoch berichtet Ali nicht über sein Leben, sondern sieht es als seine Pflicht, über andere Bericht zu erstatten und ihnen damit auch eine Stimme zu geben. Implizit wird unter anderem durch die Darstellung seiner Träume trotz Alis Verweigerung einer Beichte am Ende aber doch seine eigene Geschichte miterzählt.

7.4.1 Alis narrative Identität und erzählerische Kontrolle: „ICH bestimme, was hier erzählt wird“ (56)

Am Anfang des Romans zeigt der Text einen selbstbewussten Ich-Erzähler, der die Leser direkt anspricht und für sich selbst eine überlegene Position kreiert (7-12). Ali

scheint als Erzähler zu Beginn seine Geschichte vollkommen unter Kontrolle zu haben und weist auch die Leser darauf hin, dass er nur das erzählt, was er erzählen will. Er lässt die Leser wissen, dass er nicht wirklich Ali heißt (10), aber diesen Namen aus Rücksicht auf seine Mitmenschen verwendet: „Ali, das merkt sich einfach jeder, selbst der dümmste Rassist, selbst der kleinkarierteste Spießler kann den Namen aussprechen, ohne dabei über die eigene Zunge zu stolpern...“ (10-1). Mit dieser Aussage schafft Ali für sich gleich zu Beginn eine überlegene Position, denn er zeigt den Lesern damit, dass er Vorurteile durchschaut, mit ihnen spielen kann und zugleich Kontrolle über seine Geschichte hat, da er entscheidet, was er preisgibt und was nicht. Er verrät den anderen Charakteren und den Lesern seine „wahre“ Identität nicht und demonstriert diesen gegenüber damit eine Machtposition. Die gleiche Haltung zeigt er auch in Bezug auf seine Vergangenheit und die eigene Traumatisierung, die er den Lesern oder Adressaten seiner Geschichte gegenüber klar von sich weist:

Bei all dem, was Sie erlebt haben. Man erwarte jetzt nicht von mir, dass ich im Detail über diese Erlebnisse berichte. Es gibt ja auch nicht allzu viel zu berichten: ein bisschen Folter hier, ein bisschen Einschüchterung da, meine Mutter und meine Geschwister hat man umgebracht, mein Vater ist verschollen, ich habe mich aus dem Staub gemacht, keine besonderen Vorkommnisse, nicht der Rede wert, das Übliche eben. (11)

Ali stellt durch diese lakonisch präsentierte Aussage nicht nur heraus, dass für die jugendlichen Flüchtlinge Gewalterfahrungen eine Alltäglichkeit sind. Er kritisiert damit implizit die Gleichgültigkeit oder Naivität der westlichen Welt und baut durch diesen Kommentar zudem gleich am Anfang seiner Erzählung eine Dichotomie zwischen sich und den anderen Heimbewohnern auf. Ali sieht sich selbst in einer erhabenen Position, unberührt von den eigenen Erfahrungen und selbstbestimmt in Bezug auf seine Situation:

Warum sage ich „sie“ und schließe mich nicht ein in ein „Wir“? Ich sitze ja auch in diesem Asylwerbeheim genannten Wartesaal. ... Ja wir leben Tür an Tür, doch ansonsten habe ich nicht viel gemein mit den Menschen um mich herum. Es sind gute Menschen, ich liebe sie alle, ja, aber was habe ich mit Bauern und Hirten zu schaffen, die ihren verlorenen Hühnern und Schafen und Gänsen nachweinen? Ich gebe nur vor zu warten, denn in Wahrheit gibt es nichts, auf das ich warten müsste. Ich brauche niemand, der meine Flucht für abgeschlossen erklärt, ich brauche keinen, der mir erlaubt, Mensch zu sein, der mir die Lizenz zum Leben, die Genehmigung zum Arbeiten erteilt. Ich *bin* Mensch, ich lebe, und Arbeit, Arbeit gibt es hier im Haus genug für mich. (9)

Ali sieht sich also nicht als Teil dieser Gruppe. Sein Streben nach einer überlegenen Position gegenüber den anderen Heimbewohnern und der Wunsch nach einer selbstbestimmten Identität, die nicht von außen durch Staat und Gesellschaft festgelegt wird, stehen in Alis Selbstdarstellung im Vordergrund. Sein Versuch, die Kontrolle über seine Geschichte aber auch alle anderen Geschichten zu erhalten, wird auch in der narrativen Struktur gespiegelt. Die direkte Rede der anderen Charaktere im Roman ist in Alis Erzählung eingebettet und hebt sich auch nicht durch Anführungszeichen und Absätze vom restlichen Text ab. Dadurch wird die Rede der anderen Charaktere optisch in Alis Erzählung eingebunden und damit symbolisiert, dass die Dialoge der anderen Figuren auch auf textueller Ebene von Ali für seine eigene Geschichte gesteuert und funktionalisiert werden. Wenn die Charaktere im Roman ihre Geschichten anderen erzählen, belauscht Ali sie und gibt sie den Lesern wieder oder er erzählt Geschichten über die anderen Charaktere. Den Zuhörern in der innertextuellen Realität und den Lesern wird glaubhaft gemacht, dass Ali tatsächlich weiß, was die einzelnen Personen erlebt haben. Somit dominieren auch hier Alis Sicht und Auslegung der Geschehnisse,

die er selbst dann den Lesern direkt oder indirekt in fiktionalisierter Version in Gesprächsrunden in der Heimküche präsentiert, denn, so erklärt Ali, bei der Köchin Pitra „muss man nämlich eine Geschichte erzählen, Geschichten sind die Währung, mit der man hier seine Rechnung begleicht“ (26). Durch ein ständiges Erzählen im Erzählen wird im Text zudem immer wieder die narrative Konstruktion von Identität ausgestellt. Besonders hervorgehoben werden die Geschichten Tomos (55-7), Lius (113-5), Amals (256-61), Djamilas (224-8), Yayas (184-9), Nicolettas (201-8), Zakias (84-6) und auch Miras (122-3), diese wird jedoch nicht von ihr selbst erzählt, sondern von Ali belauscht. Damit zeigt der Text eine Bandbreite an Schicksalen der Flüchtlinge und betont dabei wie Narration und Identität verknüpft sind. Das Bild, das die Leser von den Jugendlichen haben, wird durch die narrative Vermittlung Alis geprägt, während das Bild von außen durch gesellschaftliche und mediale Diskurse beeinflusst wird. Ali erklärt oft nicht, wie er die Geschichten der anderen Bewohner im Leo gehört hat und ob er ihre „wahre“ Geschichte erzählt. Im Falle Yayas erfährt Ali dessen Geschichte durch den Blick auf ein Porträt eines jungen Mädchens, das Yaya gemalt hat. Ali gibt an, dass das Porträt zu ihm spricht und löst durch das Betrachten des Bilds das Rätsel um Yayas manische Wutausbrüche und sein Verhalten. Es wird jedoch nie durch Yaya, durch die Betreuer im Leo oder durch eine andere innertextuelle Instanz bestätigt, dass Yaya tatsächlich als Kindsoldat ein Mädchen vergewaltigt und getötet hat (184-9). Ali erfindet damit also nicht nur Lebensgeschichten und macht sich die Geschichten der anderen zu Eigen, sondern schreibt ihnen auch eine Identität zu. Er tut somit im Grunde genau das, wogegen er in Bezug auf seine eigene Geschichte kämpft.

Ali durchschaut jedoch auch die Mechanismen diskursiver Fremdbestimmung und versucht, durch die Kontrolle der Geschichten der anderen letztlich Autorität über

seine eigene Identität zu gewinnen. Dazu gehört auch die satirisch-kritische Reflexion gesellschaftlicher Diskurse, die im Roman in verschiedenen Variationen zu sehen ist.

7.4.2 Diskursive Fremdbestimmung und subversive Ironie: „Es geht ein Mi-Ma-Muselman in eurem Land herum, fidibum“ (65)

Besonders deutlich wird die diskursive Fremdbestimmung, die Ali selbst betreibt aber auch kritisiert, vor allem dann, wenn Ali diese offen aufgreift und Vorurteile bloßstellt. Er kritisiert nicht nur dominante Diskurse in der Gesellschaft, indem er sie für sich beansprucht und sich über sie lustig macht, er setzt sie auch direkt gegen Vertreter der österreichischen Gesellschaft ein, die den Asylbewerbern skeptisch gegenüberstehen. Ein Beispiel dafür ist in eine Begegnung mit einem misstrauischen Mann auf dem Naschmarkt, der Ali anspricht, da er glaubt, dieser würde etwas Verbotenes tun. Zu diesem Zeitpunkt verfolgt Ali Mira, eine Betreuerin im Leo, in die er verliebt ist. Er beobachtet Mira deren Tochter Alenka, als sie auf dem Naschmarkt essen. Ein Mann findet Alis Verhalten auffällig und fragt ihn, was er tue (63). Ali reagiert daraufhin provozierend und antwortet: „Ich sein Moslem, lasse ich ihn wissen ... das heißt, ich planen Anschlag, wie alle Moslem. ... Er blickt mich mit großen Augen an. Aber du... du bist doch schwarz. Bingobongo bestätige ich. ...“ (63). Als der Mann verwirrt ist, geht Ali noch einen Schritt weiter und erwidert:

Du meinen, Schwarze machen Handel mit Drogen, Moslem machen Anschlag? Sein Blick erhellt sich. Ja, genau, ganz genau! ... Schwarzer Moslem noch viel gefährlicher wie weißer Moslem, kläre ich in auf. Schwarzer Moslem macht alle tot, mit Drogen oder mit Anschlag, ist ganz egal. Große Besorgnis macht sich auf seinem Gesicht breit. (63)

Alis macht sich damit über den Mann lustig und stellt auch die Vorurteile des Mannes bloß, die dieser nicht hinterfragt. Diese Szenen weisen gesellschaftskritische Elemente

auf und sind eine satirische Übersteigerung von Vorurteilen, die den Lesern deren Absurdität aufzeigen sollen. Die Stellen zeigen aber auch, wie die Identität der unbegleitenden minderjährigen Flüchtlinge und auch die anderer „Fremder“ in der Gesellschaft durch soziale, kulturelle und besonders auch mediale Diskurse fremdbestimmt werden. Ali bestätigt Vorurteile der Menschen, wenn er gezielt Situationen provoziert, in denen es zu Konfrontationen und Xenophobie kommt, indem er sich entsprechend der Erwartungshaltung von Menschen verhält, die den Flüchtlingen skeptisch gegenüberstehen oder Vorurteile haben. So sucht Ali zum Beispiel im Bus demonstrativ lange nach seiner Fahrkarte, um eine fremdenfeindliche Bemerkung seiner Sitznachbarin oder des Kontrolleurs zu provozieren (59). Er ist sich bewusst, dass ihn die anderen Menschen im Bus beobachten und darauf hoffen, dass er als Schwarzfahrer identifiziert und bestraft wird (59). Er spielt deshalb mit der Erwartungshaltung der anderen Menschen im Bus, indem er diese zunächst bestätigt und dann bricht. Er teilt Jugendlichen, die ihn nach Drogen fragen, mit, dass sie „unglaubliches Pech [haben],“ da sie „nämlich den einzigen Schwarzen in dieser Stadt getroffen [haben], der kein Drogenhändler ist“ (89). Weiterhin behauptet er bei einem Einkaufsausflug gegenüber eines misstrauischen Kaufhausdetektivs, im Supermarkt gestohlen zu haben, um durchsucht zu werden und diesen bloßzustellen (92-4), denn er weiß, dass er nichts Falsches getan hat. Indem Ali das Bild oder die Rolle bestätigt, die er von der Gesellschaft zugewiesen bekommt, aber dann mit dieser Identität bricht, wehrt er sich dagegen, vom gesellschaftlichen Diskurs in einer bestimmten Weise charakterisiert zu werden. Seine Handlungen und seine Mimikry haben ein subversives Potenzial, da sie dominante Diskurse exponieren und diese unterlaufen. Alis Aussagen und spielerische Provokationen zeigen aber auch, dass die Handlungsfreiheit der Asylbewerber eingeschränkt ist und eine Selbstbestimmung für sie nicht wirklich erreichbar ist.

Auch Alis Darstellung und Beschreibung der Berufsorientierungswochen, die die Heimbewohner absolvieren müssen (168), wirkt nicht nur ironisch-kritisch, sondern vor allem wie ein Theaterstück, in dem die Jugendlichen Berufe ausprobieren, die im gesellschaftlichen Diskurs mit Asylbewerbern in Verbindung gebracht werden, so zum Beispiel Straßenkehrer (182-4), Zeitungsverkäufer (190-4) und sogar Prostitution (199). Die Jugendlichen sollen zunächst lernen, welche Arbeit Straßenkehrer verrichten, und müssen später Zeitungen verkaufen, um sich damit auf einen Beruf vorzubereiten, „der sich bei Ausländern in Österreich schon seit Langem großer Beliebtheit erfreut“ (190). Durch die Anspielung auf Prostitution als mögliche Berufswahl – zu einem Praktikum kommt es wegen Nicoletas Ohnmachtsanfall nicht – wird jedoch die Absurdität der Orientierungswochen herausgestellt und rückblickend sogar in Frage gestellt, ob diese in dieser Weise tatsächlich stattgefunden haben oder ein erzählerischer Streich Alis sind.

Die Berufsorientierungswochen sind auch ein Beispiel für einen weiteren Punkt, der zum Thema der Narration gehört. Sie gehören zu den pikaresken Episoden im Roman, die an die typische Struktur des Schelmenromans erinnern und im Zusammenhang mit der Bestätigung von Vorurteilen und gesellschaftlichen Diskurse stehen, die im vorherigen Kapitel untersucht wurden.

7.4.3 Pikareske Episoden: „Unser nächstes Stück heißt Abschiebung für alle“ (266)

Die pikaresken Episoden im Roman zeichnen sich durch ihre Absurdität und ihre situative aber auch überzogene Komik aus – so wie die im vorherigen Kapitel erwähnten Berufspraktika, die Ali und die anderen Bewohner im Leo absolvieren müssen (182-194, 199). Der pikareske Effekt tritt hier vor allem durch Alis Beschreibung des Ablaufs der Orientierungswochen ein, der genau strukturiert ist:

Die Tage eins bis drei sind den theoretisch-philosophischen Grundlagen des Straßenkehrens gewidmet; am vierten Tag, alles ist schon gespannt und freudig

erregt, dürfen wir zum ersten Mal die schneidig orangefarbene Uniform des Straßenkehrers tragen, dürfen zum ersten Mal selbst den Besen zur Hand nehmen. Zwar hat jeder von uns schon in diversen Heimen Kehrerfahrung gesammelt, doch diesmal geht es nicht um den doch so eng begrenzten Raum eines Asylwerberheims, sondern um den unendlich größeren und vor Geschichte strotzenden öffentlichen Raum ... (183)

Während jedoch die Praktika für die Berufe des Straßenkehrers und Zeitungsverkäufers von Ali noch in einer überwiegend glaubhaften Art präsentiert werden, wird spätestens durch seine lakonisch-trockene Erklärung für das letzte Praktikum deutlich, dass man Ali nicht ganz ernst nehmen kann. Er erläutert, dass es im letzten Praktikum um einen Beruf geht, der „Asylbewerbern zumindest nach der derzeitigen Gesetzeslage offensteh[t], [denn] diesmal ist es das älteste Gewerbe der Welt, gerne auch das horizontale genannt“ (199). Diese Episoden kritisieren gerade durch ihre Absurdität, wie Identitätszuschreibungen und Erwartungshaltungen, die im gesellschaftlichen Diskurs produziert werden. Die kafkaeske rechtliche Situation der Asylbewerber wird offengelegt, wenn Ali sagt, dass „der Staat, der Asylbewerbern kaum Arbeitsmöglichkeiten bietet, ... Asylbewerberinnen nämlich großzügigerweise ein[räumt], die Freier in diesem Land zu beglücken“ (199). Weitere Episoden, die im Stile des Schelmenromans angelegt sind, sind die Aktionen, die aus den Theaterworkshops entstehen (149-51) und die spielerische aber auch sozialkritische Elemente enthalten. So wird von den Mitgliedern des Theaterworkshops unter Alis Anleitung die Eroberung des Leos inszeniert und mithilfe eines Technikers das Kamerasystem in einer Weise manipuliert, dass Ali die Kontrolle darüber hat und somit die seiner Meinung nach zu strenge und in die Privatsphäre eingreifende Überwachung im Heim kritisieren kann (149-52).

Es sind aber vor allem die Aktionen, die außerhalb des Leos stattfinden, die besonders an Streiche und Tricks eines Schelms erinnern. So entführen Ali und einige andere Bewohner des Leos eine Gruppe Schüler, die Djamila belästigen und sie wegen ihres Kopftuchs schikanieren, um ihnen eine Lektion zu erteilen (248-54). Darüber hinaus führen Ali und seine Freunde gesellschaftliche Diskurse und Vorurteile *ad absurdum*, indem sie diese theatralisch darstellen, so zum Beispiel durch ein Performancetheater zur Abschiebung (266-7), die dazugehörige Vorübung „Inländererschrecken in der nahe gelegenen Fußgängerzone“ (266), das Verschicken eines Computervirus an Politiker und Beamte (267) oder tatsächliche Theateraktionen. So stellen die Jugendlichen Abschiebung durch einen Einkaufswagen und einem Mülleimer szenisch dar (266-7) oder präsentieren sich im Ikea als Möbelstücke oder Bedienstete (302-3), um dadurch Kunden zu verwirren und zu provozieren: Ali als Kleiderständer, Tomo als Spülmaschine, Kamal als Teppich und Nino als Stuhl.⁸²

Gemeinsam ist diesen Episoden, dass den Betreuern des Leos sowie den Wiener Bürgern Streiche gespielt werden, um auf Ungerechtigkeiten hinzuweisen und die Menschen durch eine überzeichnete Bestätigung fremdenfeindlicher oder von Vorurteilen geprägter Diskurse bloßzustellen und zu kritisieren. Durch Alis pikareske und nicht immer glaubwürdige Narration, wird aber auch angedeutet, dass die Perspektive der Fokalisierungsfigur nicht zuverlässig ist. Während die Authentizität dieser Streiche, die Ali und die anderen jungen Flüchtlinge ausführen, hier noch nicht infrage gestellt wird, verlieren Alis Darstellungen im Laufe des Texts durch die deutlichere Dekonstruktion seiner Perspektive zunehmend an Glaubwürdigkeit. Die schelmenhaften Episoden werden damit immer mehr zu einem Teil seiner Maskerade,

⁸² Diese Episoden erinnern an Christoph Schlingensief's, so zum Beispiel sein Kunst- und Filmprojekt „Ausländer raus! Schlingensief's Container“ im Jahr 2000, das 2002 auch verfilmt wurde, und viele andere provokative Aktionen.

aber sie zeigen auch die Möglichkeiten von Kunst, gegebene Wahrnehmungsmuster zu unterlaufen. Durch Alis Streiche wird also herausgestellt, wie Vorurteile im Sinne des Theaters und Performancekunst imitiert und subversiv unterlaufen werden. Das Theater spielt aber auch deshalb eine wichtige Rolle, da es, in Anlehnung an Bakhtins Konzept des Karnevalischen für den Moment Hierarchien auflöst:

This temporary suspension, both ideal and real, of hierarchical rank created during carnival time a special type of communication impossible in everyday life. This led to the creation of special forms of marketplace speech and gesture, frank and free, permitting no distance between those who came in contact with each other and liberating from norms of etiquette and decency imposed at other times.
(Bakhtin 10)

Durch Theateraufführungen werden also hier wie beim Karneval kurzzeitig Werte außer Kraft gesetzt und ein Raum geschaffen, um Kritik zu üben. Ali begründet seine Theateraktionen und Streiche in der Öffentlichkeit zudem damit, dass sie die Bevölkerung auf die Probleme der UMFs aufmerksam machen, aber er thematisiert auch deren Bedeutung in Bezug auf Handlungsfreiheit, indem er den Bewohnern des Leos erklärt: „Wir steigen damit aus der uns zugedachten Opferrolle aus und machen gleichzeitig auf unser Schicksal aufmerksam“ (Horváth 268). Jedoch wird Ali am Ende explizit als ein Opfer seiner traumatischen Erfahrungen markiert, als ein adoleszenter Mann, der so stark unter einer posttraumatischen Belastungsstörung leidet. Somit wird sein Versuch, aus der Opferrolle auszusteigen, als eine Wahnvorstellung und psychische Störung markiert wird und damit Wahnsinn als die einzige Möglichkeit des Ausbruchs für Ali stilisiert wird. Der Text knüpft damit an Texte und Diskurse an, die sich mit der Pathologisierung, Marginalisierung und Institutionalisierung von psychisch Kranken an

(vgl. Foucaults Auseinandersetzung mit der Thematik in *Madness and Civilization* 1961), doch dies ist ein Aspekt den ich an späterer Stelle noch näher beleuchten werde.

Während also auf der Textoberfläche Alis Identitätskonstruktion zunächst noch nicht direkt infrage gestellt wird, wird dennoch gleich zu Beginn auch in den schelmischen Episoden die performative Konstituierung von Identität herausgestellt. Durch Akte der Nachahmung wird die Vorstellung eines „natürlichen“ Originals erst hervorgebracht und diese haben damit zunächst auch ein subversives Potenzial. In diesem Zusammenhang stellt sich jedoch auch die Frage, welches „Original“ Ali in seiner Erzählung imitiert und welche Funktion der *Picaro* in diesem Kontext hat.

7.4.4 Der Drang zu erzählen: „Ich muss wie immer Zeugnis ablegen“ (311)

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der mit dem Akt des Erzählens zusammenhängt, ist auch die Betonung von Erzählen als Moment der Beichte, des Geständnisses oder der Berichtspflicht. Ali selbst merkt immer wieder an, dass das Beobachten, Erzählen und Wiedergeben des Gesehenen und Geschehenen, seine Arbeit und Pflicht sei. Dies zeigt sich bereits an dem zuvor genannten Zitat, in dem er darlegt, dass er nicht auf eine Arbeitserlaubnis warten muss, da er bereits eine Arbeit hat. Er muss die Menschen im *Leo* überwachen, ihre Geschichten sammeln und ihnen „hinterherspüren“ (12). Zudem führt er auch später an: „... doch ich bin nicht zum Vergnügen hier, o nein, ich tue meine Pflicht, ich erzähle, ich berichte, ich lege Zeugnis ab“ (4). Hier geht es jedoch nicht um ein Geständnis oder eine Beichte von Verfehlungen, sondern es wird ein Bezug zur „testimonial literature“ (Gugelberger u. Kearney 3) oder „testimonial narration“ (Whitlock 1-11) hergestellt, die auch einen performativen Charakter hat: „Literary testimonies are performative, rhetorical acts that ‚summon and beseech us‘ as reader“ (8).

Ali versucht durch das Erforschen und Wiedergeben von Geschichten, denen eine Stimme in der Gesellschaft zu geben, die keine haben, jedoch spricht er hauptsächlich

über sie und seine eigene Stimme wird am Ende zum Verstummen gebracht. Unter dem Hintergrund von Foucaults Verständnis der Beichte, das er im ersten Kapitel „The Incitement to Discourse“ in der *History of Sexuality* (1978) erläutert, kann Alis Beteuerung, dass er „Zeugnis“ ablegen muss, auch im Zusammenhang mit Machtstrukturen und dem Versuch der Subjektkonstitution gelesen werden. Es geht in diesem Kontext aber vor allem um Macht, Machtlosigkeit und die Möglichkeit, gegen hegemoniale Diskurse von Fremdheit anzuerzählen und dem „subaltern“⁸³ oder dem Migrant*innen eine Stimme zu geben. Laut Robert Young wird den Migrant*innen – oder in seinem Beispiel flüchtenden Menschen – eine Identität von Außen zugeschrieben. Sie werden damit zum Objekt des Wissens (11), haben selbst jedoch keinen Zugang zu dem institutionell vermittelten und autorisierten Wissen (14, 18), das diskursiv erzeugt wird. Ali versucht sich also in seiner Erzählung, nicht nur als allwissend zu positionieren, sondern sich auch gegen Identitätszuschreibungen zu wehren, indem er verweigert, über sich selbst zu erzählen.

Auf einer ersten Ebene wird zunächst durch die Anspielungen Alis auf die Beichte auch auf ein Element des pikaresken Romans verwiesen, in dem das geläuterte erzählende Ich eine Lebensbeichte ablegt, und in dieser auch das erzählte Ich bewertet. Jedoch geht es Ali – so betont er es den Lesern gegenüber – nicht darum, Zeugnis über sein eigenes Leben abzulegen, wie dies im Schelmenroman oft geschieht, sondern er hebt immer wieder hervor, dass es um die Geschichten, Identitäten, Traumata und Schicksale der anderen geht, deren Geschichten Erfahrungen mit Fremdbestimmung und

⁸³ Der Begriff des *subaltern* kommt aus der postkolonialen Forschung und wurde von Gayatri Chakravorty Spivak geprägt, die wie Dürbeck zusammenfassend darstellt,

mit der provokanten Fragestellung „Can the Subaltern Speak?“ die doppelte Unterdrückung der südasiatischen Frau als Opfer der einheimischen patriarchalischen Situation und des westlichen Imperialismus untersucht, indem sie das Augenmerk auf die Artikulations- und Handlungsfähigkeit des unterlegenen postkolonialen Subjekts und die Frage nach deren Überwindung lenkt.“ (Dürbeck 30-31)

Xenophobie er darlegt. Implizit spiegelt sich aber in deren Geschichten, seinen Träumen und durch die Dekonstruktion seiner Sicht durch den Text doch seine eigene Geschichte und er legt damit auf einer anderen Ebene doch eine Art Geständnis über seine Traumatisierung ab. Auf der Handlungsebene präsentiert Ali sich jedoch immer als unverwundbar und überlegen (Horváth 250). Er weist jede Schwäche und jedes Anzeichen von Trauma und Angst von sich. Ali verweigert sich auf dieser Ebene auch der Forderung nach einer therapeutischen Beichte, indem er den Rat der Betreuer, sich in psychologische Behandlung zu geben, immer von sich weist (42) und am Ende bei der Therapie vorgibt, nur zu spielen (314), um die Kontrolle und Autorität über seine eigene Geschichte und Identitätskonstruktion zu behalten. Er verlangt jedoch fortwährend Lebensbeichten in Form von Geschichten von anderen Heimbewohnern, um dadurch einen Kontroll- und Machtstatus zu erhalten.⁸⁴ Das Konzept der Beichte als ein Diskurs der „Wahrheit“ situiert diese nicht nur in Foucaults Nexus der Macht, sondern dieser Diskurs konstituiert gleichzeitig auch eine Form der Subjektivität. Ali nimmt jedoch diese „Wahrheit“ nicht an und wehrt sich gegen die Identität, die ihm zugeschrieben wird.

Ali lehnt eine „Beichte“ über seine eigene Erfahrung ab und führt die therapeutisch-befreiende Wirkung durch seine pikaresken Spiele *ad absurdum*, beispielsweise wenn er andere therapiert und zum Erzählen bringt – wie Dr. Idaulambo, der Ali in Trance seine Affären und sexuellen Vorlieben gesteht. Durch die Verweigerung einer Beichte verwehrt Ali sich aber auch institutionellen

⁸⁴ Laut Foucault wurde in der westlichen Welt nicht nur der Glaube und die Idee manifestiert, dass eine Beichte befreiend ist und der Wahrheitsfindung dient (Foucault 58-60), sondern auch, dass der Mensch durch die Mechanismen der Beichte zu einem Subjekt der Machtstrukturen und Institutionen wird, die eine Beichte fordern (61). Darüber hinaus wird dem Beichtenden dadurch eine Subjektposition und Identität zugeschrieben und er wird Machtstrukturen ausgesetzt, die eine Beichte einfordern. Foucault führt auch an, dass der Mensch sich durch den Akt selbst als denkendes Subjekt wahrnimmt (60) – wir werden durch die Beichte also „subjects in both senses of the word“ (60).

Machtstrukturen. Der Text übernimmt jedoch nicht nur implizit die bewertende und kommentierende Rolle des erzählenden Ichs im Schelmenroman, sondern suggeriert auch, dass die „Wahrheit“ über Alis Erfahrungen eine andere ist, die am Ende vom Text bestimmt wird. Es bleibt zudem auch die Frage, wem gegenüber Ali über die Geschehnisse im Heim und die Erfahrungen und Geschichten der andere Heimbewohner berichten will und muss. Alis Erzählung zeigt also, dass sein Versuch, Kontrolle zu erhalten und sich aus diskursiven und gesellschaftlichen Machtstrukturen zu befreien, zum Scheitern verurteilt ist; denn obwohl er sich dagegen wehrt, seine eigene Geschichte zu erzählen und gleichzeitig von anderen fremdbestimmt zu werden, deckt der Text durch Alis indirekte und implizite Beichte „die Wahrheit“ über Ali auf. Der Text entreißt Ali damit die Kontrolle über seine Erzählung und dieser wird vom Text als psychisch kranker junger Mann pathologisiert. Ali kreierte in seiner Erzählung jedoch zunächst ein anderes Bild von sich selbst, das er mithilfe sprachlich-rhetorischer Maskeraden erschafft, die seine Aussagen in einem Spannungsfeld zwischen Überlegenheit und Macht durch Mimikry und entlarvender Hybris situieren.

7.5 Sprache und Maskerade: „Wie kommt es, dass du so viele Sprachen sprichst“

(11)

Wie bereits in den Rezensionen herausgestellt wurde, ist Sprache eines der wichtigsten und auffälligsten Elemente des Romans. Hier geht es zudem um zwei Ebenen und Aspekte von Sprache: Zum einen um Sprachkenntnisse, genauer gesagt, Alis Fähigkeit, alle Sprachen im Haus und auch viele Dialekte zu beherrschen, und zum anderen die damit verbundene Möglichkeit der Mimikry und Sprachspiel im Sinne von Intertextualität und dem Einschreiben in bildungsbürgerliche Diskurse.

Sprache und Sprachfähigkeit dienen nicht nur einer narrativen und diskursiven Maskerade, sondern sind für Ali auch ein Machtmittel und die Möglichkeit, Kontrolle

über seine Geschichte und Identitätskonstruktion zu erhalten. Dies ist auch interessant in Bezug auf Alis Beschreibung der Gemeinschaft im Heim mit Jugendlichen, die verschiedene Sprachen sprechen. Gemeinsam haben die Bewohner des Leos die Angst vor Abschiebung und Traumata aus ihrer Vergangenheit. Viele verbergen ihre Herkunft und entwerfen eine neue Identität für sich – auch durch sprachliche Maskerade. Dadurch wird zwar suggeriert, dass die Heimbewohner durch eine narrative (Neu-)bestimmung ihrer Identität eine gewisse Form von Kontrolle über ihr Leben und ihre Geschichte zurückgewinnen können, die ihnen durch Krieg und Trauma genommen wurde, jedoch ist diese Handlungsfreiheit oder Selbstbestimmung nur ein Schein. Es wird nicht nur gezeigt, wie stark die Jugendlichen von nationalen Diskursen und Identitätskonstruktion aus ihren Heimatländern geprägt und bestimmt sind, wenn es zu Konfliktsituationen im Heim kommt, sondern wie diese Fremdbestimmung sich in Österreich fortsetzt: „Bei uns im Haus kann man übrigens wunderbar im Kleinen beobachten, was draußen in der großen weiten Welt zu bewaffneten Auseinandersetzungen und Kriegen führt“ (128). Die Situationen, von denen Ali erzählt, zeigen aber auch, dass die Streitigkeiten oft von Nichtigkeiten ausgelöst werden (129), die jedoch dann mit Diskursen über Nationalität und Ethnizität in Zusammenhang gebracht werden und Konflikte dadurch eskalieren. Ali positioniert sich auch bei diesen Streitigkeiten als erhaben, da er durch seine Sprachkenntnisse die diskursiven Mechanismen durchschauen und reflektieren kann.

7.5.1 Alis Sprachkenntnisse: „Und Fehler macht er auch keine“ (11)

Ein erster wichtiger Aspekt in Bezug auf Sprache – sowohl auf der Handlungsebene als auch auf der Interpretationsebene – ist also Alis übersteigerte Polyglossie. Ali behauptet in seiner Erzählung, jede Sprache der anderen jungen und erwachsenen Asylbewerber zu sprechen, lässt dabei jedoch offen, wie er diese erlernt hat. Er gibt den Lesern und den anderen Charakteren mehrere Antwortoptionen auf

Nachfragen zu seinen Fähigkeiten. Diese Antworten variieren, je nach Adressat und je nach Identitätskonzept, das hinter der Aussage steht: „Meine Mutter hatte eine Sprachschule, lautet die Antwort des Bildungsbürgers in mir. Mein Vater war Diplomat ..., so spricht der Weltbürger. Der Kleinbürger gibt zu Protokoll: Ich habe immer brav und fleißig gelernt“ (11). Ali gibt hier also – wie auch in Bezug auf seine anderen Fähigkeiten – keine eindeutige Erklärung und auf einer metafikionalen Ebene wird dadurch auch betont, dass er als Erzähler die höchste Erzählorientierung ist und die fiktionale Welt erschafft, in der er selbst agiert. Auf dieser Ebene hat er als Erzähler die Kontrolle über die Geschichte und diese kann nur durch den Text und den impliziten Autor unterwandert werden. Alis eigene Herkunft und sein Hintergrund bleiben damit zunächst eine Leerstelle, die nicht zu füllen und nicht fassbar ist. Dadurch, dass Ali am Ende als psychisch kranker junger Mann kategorisiert wird, werden seine Kenntnisse zwar retrospektiv in Zweifel gezogen, aber selbst auf der textuellen Ebene nie komplett widerlegt. Seine Sicht auf die Geschehnisse wird zunächst auch durchaus in einigen Episoden bestätigt, so zum Beispiel, wenn er erkennt, dass Oma eine andere afrikanische Sprache spricht als Tony, einer der Betreuer (40-2), oder wenn andere seiner Aussage nach verwundert, aber trotzdem bestätigend reagieren, wenn er ihre Muttersprache spricht:⁸⁵

Wie kannst du dir die Namen so schnell merken, Du bist doch gerade erst angekommen, Du bist ja noch so jung, so staunen sie in vierzig Zungen. Das ist ja wirklich kein großes Kunststück, entgegne ich bescheiden, einem jeden in seiner Sprache. Erstaunlich, sagen sie und schütteln die Köpfe mit schwarzen, weißen, gelben und braunen Gesichtern. (7-8)

⁸⁵ Hier muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass auch die Interaktion mit den anderen Charakteren durch den Erzähler meditiert wird und damit auch gesteuert werden.

Alis Darstellung lässt so zunächst keinen Zweifel zu, dass er tatsächlich alle Sprachen spricht, da die anderen Charaktere ihm nicht widersprechen oder seine Sprachkenntnisse nicht offen widerlegen. Die Leser können deshalb zwar Alis Darstellung fraglich oder als fragwürdig ansehen, erhalten jedoch keine Bestätigung für diese Einschätzung. Generell begründet Ali auftretende Missverständnisse mit der mangelnden Bildung seiner Mitbewohner und merkt an, „wie sehr [er sich] von diesem hoffnungslosen Haufen abheb[t]“ (68).

Im Laufe des Textes finden sich jedoch Episoden, in denen Angesprochene nicht auf Alis Kommentare reagieren, was dieser entweder als Unverständnis oder gespieltes Nicht-Verstehen interpretiert: „Sie tut, als verstehe sie mich nicht, und verschwindet grußlos“ (36) und „Er tut als verstünde er mich nicht“ (42) sind zwei Beispiele für diese von Ali als bewusstes Nicht-Verstehen angesehene Misskommunikation. Da Ali seine Sicht nicht infrage stellt, wird nie deutlich gesagt, dass es sich hier um Sprachprobleme handeln könnte. Der Text lässt die Leser jedoch an diesen Stellen Stück für Stück anzweifeln, dass Alis Selbsteinschätzung und seine Bewertung der Geschehnisse im Leo zuverlässig sind. Die Fähigkeit, mehrere Sprachen auf muttersprachlichem Niveau zu beherrschen, eröffnet ihm jedoch nicht nur die Möglichkeit, sich jeder Situation anzupassen, sondern sie hilft Ali auch, Diskurse zu instrumentalisieren und durch Sprach- und Wortwitz bildungsbürgerliche sowie popkulturelle Diskurse kritisch und ironisch-satirisch zu verwenden. Dies führt allerdings auch dazu, dass die Sprache der anderen keinen Raum im Text erhält und über deren und Alis Muttersprache kein Anders-Sein produziert werden kann, da Ali für alle spricht.

7.5.2 Sprache und Diskurs: „Beugen wir gemeinsam ... das Vorurteil, des Vorurteils, dem Vorurteil, das Vorurteil“ (94)

Ein weiterer Aspekt, der mit Sprache zusammenhängt, der sich jedoch nicht auf Alis Fremdsprachenkenntnisse, sondern auf seinen Umgang mit diskursiven Mechanismen bezieht, ist Alis Reproduktion und Spiel mit hegemonialen gesellschaftlichen Diskursen über Asylbewerber und Migranten in Österreich und in seiner direkten Umgebung in Wien. Indem Ali immer wieder Stereotype über Asylanten, rassistische Phrasen und Diskurse und Genderkonstruktionen wiederholt, ironisiert und gleichzeitig betont, dass seine Mitbewohner dieses Spiel nicht durchschauen, präsentiert er seine Sicht auf die Gesellschaft und auf seine Mit-Asylbewerber darüber hinaus als überlegen. Die Phrasen, die Ali reproduziert, werden jedoch nicht wie bei *Adams Fuge* kolportagehaft wiedergegeben und übersteigert, sondern in Sprachspiele, Wortspiele und manchmal auch in Liedtexte verpackt und umgeformt. Damit erhält Alis Sprache eine spielerisch-leichte aber gleichzeitig kritisch-satirische Wirkung. Dieser vorlaute und verspielte Umgang mit hegemonialen Diskursen unterwandert auch deren „Natürlichkeit“ und essenzialisierende Funktion. Ähnlich wie Sascha funktionalisiert Ali aber auch Diskurse und Stereotype über Migranten und „Andere,“ um sich selbst als allwissend und überlegen darzustellen. Dabei geht es nicht nur darum, dass seine Deutsch- und Sprachkenntnisse allgemein die seiner Mitbewohner übertreffen, sondern auch darum, dass er allen intellektuell überlegen ist. Er bezeichnet manche als „Schafzüchter und Ziegenhirten“ (18) und betont, dass er mit ihnen nichts teilt und sich von ihnen abhebt. So werden Vorurteile und Stereotype auch dadurch herausgestellt, dass Ali sie selbst zu haben scheint, denn er macht sich nicht nur über die Heimbewohner mit geringerer Bildung lustig – allen voran Kamal, den er „Kamel“ tauft (20) –, sondern er ist auch misstrauisch Murad gegenüber und hält den Neuankömmling für einen Terroristen:

Ich glaube ihm nicht, es sind natürlich alle typischen Argumente von Scheinasylanten. Auch sein Alter nehme ich ihm nicht ab: Wenn man genau hinsieht, kann man ganz deutlich den langen, wallenden Bart der Taliban erkennen. Ich weiß, dass er Böses im Schilde führt, ich fühle und rieche und spüre es, er ist ein Terrorist ... er tarnt sich als UMF... (51).

Dadurch, dass Ali selbst in Bezug auf andere Asylbewerber, gerade die Vorurteile aufweist, die er an anderen Menschen und an der westlichen Welt im Allgemeinen kritisiert, führt der Text den Lesern die eigenen Vorurteile vor, es wird jedoch vor allem auch Alis moralisch erhabene Position untergraben, die er für sich selbst geschaffen hat. Dieses Spannungsfeld wird besonders in seinem Verhältnis zu Murad herausgestellt, da Ali Murad gegenüber Vorurteile aufweist und Murad diese in Teilen erfüllt, zum Beispiel wenn er auf Ali und die anderen aus Afrika stammenden Flüchtlinge herabsieht: „Die Neger sagt er dann trotzig, warum muss ich mit zwei Negern im Zimmer sein?“ (50). Auch Frauen hält Murad für minderwertig und erfüllt damit in Alis Erzählung auch weitere von den Lesern vielleicht erwartete Eigenschaften von muslimischen Männern: „Du bist eine Frau, höre ich Murad hinter mir plötzlich aufstampfen, du kannst mir gar nichts sagen“ (50). Ali selbst hält Murad im Gegenzug für einen Terroristen und versucht, ihn vor den Betreuern (51) und vor den anderen Bewohnern des Heims in Petras Küche schlecht zu machen und diese vor Murad zu warnen (57). Er wird jedoch sowohl von den Betreuern als auch von den anderen Bewohnern des Heimes ignoriert.

Alis Misstrauen Murad gegenüber und dessen von Vorurteilen und religiös-kulturellen Diskursen geprägten Aussagen werden im Text immer wieder

herausgestellt.⁸⁶ Es wird jedoch durch Alis ironische Sprache und die implizite Komik der Feindschaft zwischen ihm und Murad auch die Absurdität ihres Konflikts gezeigt und Alis eigene Glaubwürdigkeit oder Autorität als derjenige untergraben, der Gesellschaftskritik über soziale Missstände aufdeckt und „Licht ins Dunkel“ bringt (Gmündner). So kann sich auch Ali, der sich für einen neutralen und vorurteilsfreien Beobachter hält, der diskursiven Fremdbestimmung nicht entziehen und schreibt sich auch in fremdenfeindliche Diskurse ein, um sich selbst zu positionieren.

7.5.3 Sprache, Bildung und Intertextualität: „... er hinkt wie ein schlechter Vergleich durchs Leben“ (Horváth 55)

Die zuvor erläuterte Übersteigerung und Ironisierung von Vorurteilen erfolgt auch durch rhetorische Spiele und einen ständigen Wechsel zwischen der Sprache eines „Lyrikers des sechzehnten Jahrhunderts“ und „enthemmter Jugendsprache“ wie es Phillip Sandmann in seiner Rezension in der *FAZ* beschreibt. Das heißt, in Alis Sprache verschwimmen die Grenzen zwischen verschiedenen Stilen und Bildungsniveaus, und gerade deshalb lässt Alis Sprache die Leser immer stärker an der Glaubwürdigkeit seiner Position und der Erzählinstanz zweifeln – präsentiert der Text doch die Sicht eines fünfzehnjährigen Jungen, der mit Adoleszenzprozessen und Traumaverarbeitung kämpft, und der erst seit kurzem in Österreich ist. Zunächst werden im Text aber – wie auch in Bezug auf die Sprachkenntnisse – keine deutlichen Signale dafür geliefert, dass Ali das von ihm dargestellte Bildungsniveau nicht wirklich aufweist und Alis Autorität über seine Erzählung wird noch nicht infrage gestellt. So nutzt Ali rhetorische Sprachspiele, um sich auf eloquente Weise als souverän und überlegen zu positionieren und seine sprachliche Gewandtheit zu zeigen, zum Beispiel in Wendungen wie „auch er hat das

⁸⁶ Es werden auch immer wieder von Konflikten zwischen den Heimbewohnern und von Vorurteilen, die diesen formulieren, berichtet, die Spannung zwischen Ali und Murad wird jedoch besonders betont.

Schlaflos gezogen ...“ (45) oder „Afrim hat uns gestern verlassen, er hat seine Sachen gepackt, doch dieses Flüchtlingspack hat ohnehin nicht viel zu packen“ (169).

Ali spielt auch immer wieder auf bildungsbürgerliche Themen oder Wissensbereiche an, zum Beispiel, wenn er, als er Mira nachspioniert und ihr in die U-Bahnstation folgt, die Situation mit der Geschichte von Orpheus und Eurydike vergleicht (59). Dies geschieht auch, als er auf der Weihnachtsfeier selbstgedichtete Haikus mit „Simultanübersetzung in die jeweilige Muttersprache“ zum Besten gibt oder wenn er seine Meinung zum Theaterworkshop mitteilt:

Der Beginn ist mühsam, meinen Genossinnen und Genossen fehlt die Inspiration, Lydia fehlt nicht nur die Inspiration, sondern auch der Plan. Ihre Vorstellungen vom Theater sind höchst bürgerlich, sie will mit uns einzelne Szenen aus klassischen Dramen erarbeiten, o edle Einfalt, Ihr könnt mit euren eigenen Worten sprechen, wenn ihr wollt, sagt Lydia, o stille Größe, es geht darum, eure eigenen Erfahrungen einzubringen. Das ist doch Theater für Bürger des 19. Jahrhunderts, schalte ich mich ein, doch wir leben im 21. Jahrhundert, und wir sind keine Bürger, wir sind Randfiguren, der Gesellschaft ohne bürgerliche Rechte, das sollten wir thematisieren. (148)

Er zitiert zudem aus literarischen Texten – vor allem aus Werken der deutschen Klassik – bezieht sich auf Musik und Kulturgeschichte der westlichen Welt (231, 302) und weist ein breites Wissen zu Geografie, Schriftsprache und der Geschichte der ganzen Welt auf. Er präsentiert sich durch seine zahlreichen Kommentare und Erklärungen in seiner Eigendarstellung als gebildeter Mann mit großem Allgemeinwissen und Lebenserfahrung, und er hat laut eigener Aussage „selbst ... ohnehin schon ziemlich alles erlebt“ (231).

Auch in Bezug auf politische Themen weist Ali scheinbar nicht nur ein immenses Wissen über Vokabular und Phrasen auf, sondern ist auch fähig, gezielt spezifische politische Themen und damit verbundene Diskurse aufzugreifen und für seine Zwecke zu verwenden. Dies wird vor allem in den Episoden deutlich, in denen Ali den im Leo angebotenen Theaterworkshop für politische Protestaktionen nutzen will und zunächst die Leiterin und Teilnehmer des Workshops von seiner Idee überzeugen muss:

Die Blicke bleiben skeptisch, doch nach einem halbstündigen Plädoyer – ich spreche von Überwachungsstaat, von Überwachung als Unterdrückung, von der Notwendigkeit, aus der uns zugeordneten Opferrolle hervorzutreten, ich fordere Selbstbestimmung und Eigenermächtigung und trete für ein Theater ein, das die Realität nicht nur interpretiert, sondern sie zu verändern sucht – habe ich Lydia schließlich überzeugt. (149)

Ali präsentiert sein Wissen jedoch nicht nur, sondern macht – wie auch Sascha in *Scherbenpark* – immer deutlich, dass er sich durch seine Kenntnisse und Fähigkeiten von allen anderen abhebt. Dies tut er oft direkt aber auch zwischen den Zeilen, zum Beispiel als er Nachforschungen über Nicoleta anstellt und durch seine Kenntnisse über Sprache und Schrift das Rätsel über ihre Vergangenheit lösen kann: „Wie allgemein bekannt, werden ja für das Rumänische in Transnistrien kyrillische Lettern verwendet, ganz im Gegensatz zu Moldawien, wo man sich hauptsächlich des lateinischen Alphabets bedient ...“ (163).

Ali scheint also zusammenfassend nicht nur sprachlich versiert, sondern auch über eine breite soziale, kulturelle und politische Bildung zu verfügen – und dies nicht nur in Bezug auf Österreich und Europa, sondern auch in Bezug auf Konfliktregionen in der ganzen Welt. Wie der fünfzehnjährige Ali dieses Wissen erlangt hat, wird jedoch vom Erzähler offengelassen. Wie auch schon bei seinen Sprachkenntnissen liefert der

Text hier keine Erklärung. An dieser Stelle wird jedoch durch das Spiel des Erzählers mit Wissen und der Macht über das Wissen auf der metafikionalen Ebene – sowie durch die Übersteigerung von Alis Wissen auf der Figurenebene – vor allem betont, wie wichtig, aber auch unerreichbar Bildung und die Teilhabe an bildungsbürgerlichen Diskurse ist. Diese wird zwar als Weg zur erfolgreichen Integration angeführt, dabei wird aber an ein Bildungsideal angeknüpft, das für die „Anderen“ oft unmöglich zu erreichen ist:

Also lautet der Beschluss, dass der Mensch was lernen muss; man lernt also, man studiert, man bildet sich, ich bilde mich, du bildest dich, er/sie/es bildet sich, man bildet sich weiter, man bildet sich fort, man bildet sich und so weiter und so fort. Bildung ist das halbe Leben, trichtert man uns ein, ohne Bildung keine Integration, und bildet euch nur nicht ein, ihr wüsstet schon alles. (16)

Hier zitiert Ali zudem nicht nur Wilhelm Buschs *Max und Moritz* (1865) in abgewandelter Form, stellt seine Konjugationsfähigkeit unter Beweis und variiert Sprichwörter, sondern er macht auch sofort im Anschluss deutlich, dass er bereits über die nötigen Sprachkenntnisse und eine Bildung verfügt, um sich damit nicht nur von seinen Klassenkameraden, sondern auch vom Sprachlehrer Lukas Neuner abzuheben.

Darüber hinaus lassen sich im Text auch immer wieder Zitate oder Anspielungen aus dem Bereich der Religion finden. Diese beziehen sich hauptsächlich auf das Christentum und den Islam, es werden jedoch auch Zitate aus anderen religiösen und spirituellen Texten angedeutet. Diese Zitate lassen sich mit zwei Aspekten in Verbindung bringen. Zum einem werden durch diese intertextuellen Verweise zu religiösen Schriften und Kirchenliedern funktionalisiert, um Alis breites Bildungsspektrum darzustellen – und gleichzeitig zu überzeichnen. Zum anderen stilisiert sich Ali immer wieder selbst als Prophet oder Vertreter Gottes, doch auf diesen Punkt werde ich später gesondert eingehen. Insgesamt ist der Roman ein Geflecht von Zitaten und intertextuellen

Verweisen, die manchmal direkt oder in Variationen übernommen werden und damit ein dichtes Netz aus literarischen Diskursen erzeugen. Die Betonung von Intertextualität und sprachlichen Verknüpfungen stellt auch den Aspekt der Kopie heraus und wirft Fragen nach dem Verweischarakter der Sprache und deren Bestimmungsmacht auf. Dies wird dann auch wiederum durch Zitate unterstrichen, in denen diese Idee gleichzeitig ironisiert und gebrochen wird. Dies geschieht zum Beispiel, als Ali in Bezug auf die Situation des Flüchtlings Salva anmerkt, „Nun, man soll die Dinge beim Namen nennen. Eine Rose ist eine Rose. Schweinescheiße ist Schweinescheiße“ (13) - oder später, wenn er nach dem Tod Salvass kommentiert, „Die Uniformen sind andere, doch das Ergebnis ist das Gleiche. Tot ist tot ist tot“ (165). Hier spielt er mit der Idee, dass der Name einer Sache automatisch die damit verbundene Metaphorik und Emotionen aufruft und er bezieht sich gleichzeitig auf die Verknüpfung von Sprache und Identität.

Insgesamt lässt sich also feststellen, dass Alis Wissen und seine Bildung nie direkt angezweifelt werden, da der Erzähler sich als kontrollierende Instanz in seiner fiktionalen Welt und seiner Erzählung präsentiert. Der Text liefert jedoch immer deutlichere Signale, die die Leser die Hyperintelligenz, die Allwissenheit und die rhetorischen und sprachlichen Fähigkeiten Alis infrage stellen lassen und er entzieht damit dem Erzähler die Kontrolle über die Geschichte. Dabei wird zwar immer, wie bereits erläutert, die Diskursivität von „Wahrheit“ und Wissen betont, jedoch wird Ali als Erzähler am Ende die Macht über dieses Wissen abgesprochen und entzogen. Ali demonstriert in seiner Erzählung jedoch zunächst weiterhin nicht nur in Bezug auf Sprache, Bildung und Wissen seine Überlegenheit, sondern konstruiert sich auch in seiner Sexualität, Attraktivität und Männlichkeit als unfehlbar, auch wenn die von ihm beschriebenen „Erfolge“ nur in seiner Fantasie und in seinen Träumen stattfinden.

7.6 Sexualität, Gender und Maskerade der Männlichkeit: „Ich bin nicht dein Täubchen, glaubt sie widersprechen zu müssen“ (15)

Auch in *Mohr im Hemd* nehmen Sexualität und die damit verbundenen Macht- und Genderrollen eine wichtige Bedeutung ein. Adem und Sascha versuchen, wie ich gezeigt habe, durch Sexualität Kontrolle zu erreichen. Während in *Adams Fuge* Sexualität besonders mit Gewalt verbunden wird, wird in *Mohr im Hemd* dominante männliche Sexualität betont und diese als fast schon animalischer Trieb stilisiert. Männliche Sexualität, besonders in Bezug auf Ali, wird zudem mit Diskursen zu übersteigter schwarzer Maskulinität in Verbindung gebracht, während weibliche Sexualität stereotypisch zwischen Opferrolle und animalischer Verführerin situiert wird. Auch in diesem Text fungiert Sexualität als eine Möglichkeit, Kontrolle zu erreichen und Überlegenheit zu demonstrieren, besonders wenn Ali essenzialistische Konstruktionen von Geschlecht bestätigt und nutzt, um seine eigene Schwäche zu verdecken, damit aber auch Klischees und Stereotypen zu Ethnie und Sexualität affirmiert. Auch wenn Ali – in Bezug auf Mira, Sibel und Isabel – von großer Liebe spricht, steht in seinen Erzählungen oft sexuelle Hybris und die Beschreibung seiner eigenen Potenz im Vordergrund, so zum Beispiel als er Nino sieht und die Dominanz seiner Sexualität mit phallischer Symbolik beschreibt: „[A]us meiner Hose winkt es zurück mit dem Zaunpfahl, auch hier herrscht mit einem Mal großer Befreiungsdrang, der Körper lügt nicht, was soll man da machen, wenn das Über-Es will, dann ist das Ich völlig machtlos“ (23).

Die Darstellung von Sexualität erfüllt im Text zudem mehrere Funktionen. Ali nutzt die Darstellung seiner eigenen – in seinen Augen dominanten Sexualität – auch wieder, um sich selbst als überlegen zu zeigen. Dies wird dadurch erreicht, dass er sich in patriarchale und essenzialisierende Diskurse zu Weiblichkeit und Männlichkeit einschreibt und unter seinem *gaze* nicht nur Frauen in bestimmten Rollen gezeigt und

von ihm objektiviert werden, sondern auch männliche Charaktere. Diese sieht Ali als Konkurrenz und er observiert sie nicht nur, sondern bewertet sie auch in Bezug auf ihre sexuelle Leistung. Die Darstellung von Sexualität wird darüber hinaus auch funktionalisiert, um Alis Identitätskonstruktion zu untergraben, denn der Text lenkt durch die Beschreibung von Alis sexuellen Fantasien und Überlegenheitsfühlen auch die Leserwertung und Sympathie für Ali. Der Text zeigt ihn damit vor allem als Voyeur, der sowohl Frauen als auch Männer objektiviert, jedoch selbst nie aus einer passiven Rolle hervortritt und nur verbal Dominanz herzustellen vermag.

Weiterhin ist auch der Zusammenhang zwischen Adoleszenz und Sexualität wichtig für die Interpretation des Textes. Dadurch, dass Sexualität immer wieder in den Vordergrund gerückt wird, verschiebt sich die Aufmerksamkeit von Problemen der Migration und Asyl teilweise auf Probleme der Identitätsfindung in der Phase der Adoleszenz. Sexuelle Identität rückt damit ins Zentrum und das Moment der Krise wird damit nicht nur mit Adoleszenz in Verbindung gebracht, sondern auch auf eine Krise der Adoleszenz transferiert. Sascha und Adem erreichen durch die Ausübung einer patriarchalen Maskulinität kurzzeitig Kontrolle, Macht, ein Gefühl von Erwachsenensein und Handlungsfreiheit, jedoch verlieren sie am Ende diese Kontrolle oder machen die für sich selbst konstruierte Rolle obsolet. Ali erfährt dieses Gefühl von Kontrolle hingegen allein in seiner Fantasie, da alle Versuche, diese selbst auszuüben, scheitern. Dadurch, dass sein Selbstbild nicht durch die Reaktionen der anderen Figuren bestätigt wird, wird zudem auch die Autorität der Erzählerstimme untergraben und die Gegenideologie des Textes transportiert, die Ali zunächst als pubertär und selbstverliebt darstellt und später als psychisch kranken jungen Mann marginalisiert.

7.6.1 Die Frau als Verführerin und Mutter: „Mira, mein Täubchen“ (14) und Nino, das „Rotkäppchen“ (23)

Frauen werden in *Mohr im Hemd* an vielen Stellen, wenn es nicht primär um ihre Geschichte und Herkunft geht, auf ihre Sexualität oder auf ihre Funktion in Bezug auf männliche und vor allem adoleszente Sexualität reduziert. Mira und Nino werden beide als Verführerinnen beschrieben, wobei Mira zudem eine verletzte Opfer- und beiden auch eine Mutterrolle zugeschrieben wird. Beide werben um die Aufmerksamkeit von Lukas Neuner, dem Deutschlehrer der Einrichtung, und Mira geht schließlich auch eine Beziehung mit Lukas ein, die von Ali eifersüchtig und kritisch beobachtet wird. Dies geschieht durchaus auch im wörtlichen Sinne, da er dem Paar auch nach Hause folgt, ihre Gespräche belauscht, sie beim Sex überwacht und sich dabei über Lukas lustig macht. In Alis Träumen ist Mira die stark sexualisierte Verführerin, von der er glaubt, dass sie ihm auch verfallen sei. Er nennt sie „mein Täubchen“ (14) und ist überzeugt, dass sie seine Gefühle erwidert. Als Ali sie das erste Mal mit Lukas Neuner sieht, ist er dementsprechend verletzt und wütend, was auch orthographisch hervorgehoben wird:

... und in diesem Moment sehe ich etwas, das ich schon längst vermutet, befürchtet, vorausgeahnt habe: Lukas Neuner, soeben dem Aufzug entstiegen und Miras ansichtig geworden, zieht Letztere an sich und küsst sie sabbernd auf die Lippen. UND SIE LÄSST ES MIT SICH GESCHEHEN! SIE LÄCHELT SOGAR!! UND KÜSST IHN ZURÜCK!!! Dann trennen sich die beiden, Mira geht lächelnd und federnden Schrittes die Treppe hinunter, Lukas geht leider nicht zur Hölle, ich gehe auf mein Zimmer, und die Welt geht unter. (97)

Durch das plötzliche Auftauchen von Miras Mann Mladko wird eine Mira gezeigt, die sich nun zwischen ihrem tot geglaubten (Ex-)Mann und Lukas hin- und her gerissen fühlt und die von Ali zunehmend mitleidig und besorgt beobachtet wird. Schließlich hat dieser

auch Mitleid mit Lukas Neuner, den Mira am Ende trotz des Verschwindens ihres (Ex-)Mannes verlässt: „Ich gebe zu, ich bin nicht ganz frei von Schadenfreude, doch ich empfinde auch Mitleid mit Lukas dem Geknickten, als er schließlich davonschleicht aus dem Betreuerzimmer und aus Miras Leben, in dem es keinen Platz mehr für ihn gibt“ (298). Mira wird nun stärker als zuvor in ihrer mütterlichen Rolle und ihrer Verletzbarkeit gezeigt, was sich auch im Epilog am Ende widerspiegelt, da Mira in Alis Wahnvorstellung im Krankenhaushemd, dünn aber zusammen mit Alenka, ihrer Tochter, gezeigt wird (329). Nachdem sie brutal ermordet werden (342) zerfallen Mutter und Tochter zu Staub und tauchen als Sternbild wieder auf (342):

Mira und Alenka machen sich auf ihre letzte Reise, bald haben sie ihr Ziel am äußeren Ende der Milchstraße erreicht, als rötlich funkelndes Sternbild Mater et Filia beherrschen sie von nun an den südlichen Nachthimmel, eng aneinandergeschmiegt sitzen sie da, und nichts und niemand kann die beiden je wieder entzweien. (342)

Am Ende wird Mira also vor allem in ihrer Identität als Mutter gezeigt und Ali nimmt sie nur noch in dieser Rolle wahr – ähnlich wie dies auch mit Nino geschieht, nachdem sie ihren Sohn Illarion zur Welt gebracht hat.⁸⁷

Nino ist eines der Mädchen im Leo, das Ali oft offen widerspricht und ebenfalls sehr selbstbewusst auftritt. Sie wird zunächst als schamlose Verführerin präsentiert, die Männern den Kopf verdreht und diese – wie später am Beispiel Kamals deutlich gemacht wird (144-5) – kontrolliert und gefügig macht. Ali behauptet, das Nino „schamlos“ ist (145) und sich oft außerhalb des Leos aufhält. Er selbst gibt an, dass ihn Ninos Aussehen und Verhalten zwar auch erregt (23-4), aber er betont immer wieder, dass er keine

⁸⁷ Ali zeigt jedoch sowohl Mira als auch Nino gegenüber durchaus auch Respekt und sie sind einige der wenigen Personen, die tatsächlich auch einen Einfluss auf Ali zu haben scheinen und deren Kritik oder Rat er zumindest teilweise wahr- und ernstnimmt.

Gefühle für Nino hat und sich nicht für sie interessiert: „Mir persönlich ist es einerlei, in wessen Bett Fräulein Bakuraze sich tummelt, ich bin, wie man weiß, über solche Dinge erhaben“ (197). Als er sie jedoch beim Sex mit Kamal beobachtet, eine der Szenen in der Sexualität als mythisch-animalisch gezeigt wird,⁸⁸ reagiert er implizit dennoch mit Eifersucht, was im Text orthographisch durch Großschreibung untermalt wird:

Man glaube nicht, dass es mich stört, wenn Nino sich im Wald wie ein Tier vergnügt ... ich bin nicht an ihren Reizen interessiert, ich stehe über solchen Dingen, und außerdem gibt es für mich ja ohnehin nur Sibel, ihr allein gehören mein Herz und meine Seele ... Nein, nicht, dass es mich stören würde – ABER WARUM MUSS SIE SICH AUSGERECHNET VON ABU-BAKR AL KAMAL BESPRINGEN LASSEN, WENN SIE DOCH GANZ ANDERE MÄNNER HABEN KÖNNTE???! (145)

Gerade dadurch, dass Ali betont, kein Interesse an Nino zu haben und jede Eifersucht vehement abstreitet, aber seine Aussage mit Großbuchstaben markiert wird, wird den Lesern inhaltlich und auch wieder durch die Orthographie des Textes deutlich gemacht, dass genau das Gegenteil der Fall ist.

In der Beschreibung dieser Szene vergleicht Ali Nino zudem mit der italienischen Skulptur „Die Ekstase der Heiligen Teresa,“ eine Anspielung auf die barocke Verbindung zwischen sexueller Lust und Metaphysik, die Nino charakterisieren soll. Ali nennt Nino Rotkäppchen (23) aber auch immer wieder die „Heilige Nino,“ ein Spitzname, der auf ihrer eigenen Aussage basiert (24), und der von Ali in seinen Sprachspielen immer wieder aufgegriffen wird. Besonders nach der Geburt von Ninos Sohn, wird diese als fürsorgliche und zärtliche Mutter inszeniert, die wie eine Madonna ihren Sohn an ihrer Brust hält und umsorgt (321). Dieses Bild wird am Ende auch im

⁸⁸ Kamal wird als Satyr mit „Bockshorn“ (145) und Nino als Waldnymphe beschrieben.

Epilog weitergeführt und Ninos Verführerrolle wird in eine Mutterrolle transferiert. Genau wie Mira wird sie im Epilog zusammen mit ihrem Kind gezeigt, das sie beschützend in den Armen hält und dem sie Wiegenlieder singt. Erst als ihr der Sohn entrissen wird, ändert sich Ninos Rolle wieder und sie zeigt sich in einer grotesken Folderszene angst- und schmerzfrei und provozierend frech wie zuvor.

7.6.2 Ali als Beschützer und „Anwalt der Unterdrückten“ (59): Nicoleta

Nicoleta stellt in vielen Punkten eine Ausnahme in der Darstellung der weiblichen Charaktere da und Alis Sicht auf ihre Weiblichkeit weicht in manchen Bereichen von der Sicht auf die anderen Charaktere ab. Ihre Geschichte fordert Ali zwar besonders und er möchte ihr Geheimnis herausfinden, Nicoleta reizt ihn im Gegensatz zu Nino und Mira jedoch nicht in sexueller Hinsicht, obwohl – oder gerade weil – ihre Geschichte mit sexueller Objektivierung, Ausbeutung und Prostitution zusammenhängt. Sie dient Ali vielmehr als Projektionsfläche für seine Selbstinszenierung als Beschützer und als Herr über die Geschichten im Haus. Nicoleta wird vor allem als Opfer stilisiert und als zerbrechlich und fragil dargestellt (200-1). Als Ali eine Szene zwischen Nicoleta und einem Mann aus dem Heim beobachtet, der Nicoletta zu bedrohen und zu belästigen scheint (152-3), stellt er den Mann zur Rede und attackiert ihn: „Ich hole zum Schlag aus, besinne mich aber eines Besseren. Was willst du von Nicoleta, herrsche ich ihn an. Er knipst wieder sein schäbiges Lächeln an. Nicoleta heißt die kleine Nutte also. Ist das deine Braut? Diesmal schlage ich doch zu, aber nur ganz leicht, Euer Ehren, nur ganz leicht und aus rein pädagogischen Gründen“ (153).

Später versucht Ali das Rätsel um Nicolettas Geschichte zu lösen (156-7). Er erfährt schließlich, dass Nicoletta aufgrund falscher Angaben und Versprechungen ihre Heimat verlassen hat (202) und zur Prostitution gezwungen wurde (203-4). Sie konnte zwar durch die Hilfe eines Freiers fliehen (205-7) doch existieren weiterhin

kompromittierende Bilder von ihr, die Ali schließlich nach kurzer Recherche findet (163) und Nicoletas wahre Herkunft und Geschichte aufdeckt (201-2). Dadurch, dass Alis Interesse von reiner Neugier geprägt zu sein scheint und er sich schützend vor sie stellt, bestätigt er hier seine Identität als „Anwalt der Unterdrückten und Übervorteilten, [als] Beschützer der Geschmähten und Gedeemütigten, [als] der Retter der Witwen und Waisen ...“ (59). Damit wird auch Nicoleta von Ali in seiner Erzählung instrumentalisiert und erfüllt die Funktion des weiblichen Opfers, damit Ali die Fassade der Überlegenheit und sein Selbstbild als Retter aufrechterhalten kann. Seine Selbstinszenierung wird jedoch durch mehrere Episoden grundsätzlich unterwandert, in denen seine schwärmerische Liebe zu drei Frauen nicht erwidert wird und er durch ihre Abweisung in seinem Selbstbild erschüttert wird.

7.6.3 Ali und die Liebe zur „Göttin“ (120, 145): Mira, Sybel und Isabel

Ali präsentiert in seiner Erzählung auch mehrere Frauen, in die er sich verliebt. Neben implizitem Interesse an Nino und Dunja und an einer Krankenschwester, auf die ich in einem anderen Zusammenhang noch näher eingehen werde, sind die Frauen, die Ali hervorhebt, Mira, Sibel und Isabel. Alle drei sind für die Betreuung der Heimbewohner zuständig. Mira als Festangestellte im Leo, Sibel als Praktikantin (135) und Isabel als Nachhilfelehrerin – eigentlich für Amal. Mit Isabels Ankunft scheint Ali eine neue Projektionsfläche für seine schwärmerischen Liebesgefühle gefunden zu haben: „... und es gibt, die Götter seien gepriesen, eine neue Frau in meinem Leben ... Offiziell ist sie hier, um Amal zwei Mal pro Woche Nachhilfe in Mathematik zu erteilen, tatsächlich kommt sie natürlich nur wegen mir ins Haus“ (209). Ali ist der Überzeugung, dass Isabel seine Gefühle erwidert und beschreibt die Nachhilfestunden als romantische Zusammenkunft: „Ich habe gelernt, Amals Anwesenheit bei diesen sogenannten Nachhilfestunden völlig zu ignorieren. Von außen betrachtet sind wir zu dritt, in

Wahrheit kann jedoch nichts und niemand unsere traute Zweisamkeit stören“ (214). Diese Überzeugung hatte Ali auch in Bezug auf Mira und Sibel. In allen Fällen beschreibt Ali, wie er die Frauen verehrt, und ist der Ansicht, dass sie seine Gefühle erwidern, auch wenn er von allen abgewiesen wird. Mira geht eine Beziehung mit Lukas Neuner ein, Sibel befindet sich bereits in einer Beziehung und auch Isabel reagiert auf Alis Avancen mit freundlicher Abweisung. Gerade bei Isabel scheint Alis Wahrnehmung der Dinge gravierend von Isabels Sicht abzuweichen. Dies wird besonders deutlich, als er auf der Weihnachtsfeier behauptet, dass Isabel seine Gefühle erwidert: „Isabel setzt ein mildes Lächeln auf und schweigt, dann fühlt sie sich aber doch bemüßigt, der Tante eine andere Version aufzutischen, wie sie ja überhaupt schon die ganze Zeit so tut, als wendete sie sich an sie, wo sie doch in Wahrheit für mich und für niemand anderen singt und spricht und ist“ (230-1). Auf eine Rückfrage zu Isabels Plänen, antwortet Ali deshalb für sie: „Natürlich wird sie bleiben, sie wird nie wieder von meiner Seite weichen, antworte ich für Isabel, doch Isabel selbst zuckt mit den Schultern“ (231).

Ali will in seiner Eigenwahrnehmung und Darstellung diese Abweisung jedoch nicht wahrhaben. Als er die Reaktionen der Frauen nicht mehr zu seinen Gunsten auslegen kann, erleidet er sowohl bei Sibel als auch bei Isabel einen Ohnmachts- oder einen epileptischen Anfall (es wird im Text nicht erklärt, was genau in diesen Momenten geschieht). Als Sibel ihn bei einem Wanderausflug in den Bergen freundlich und mit einem Hinweis auf ihren Freund abweist, verliert Ali das erste Mal das Bewusstsein: „Was hat er, warum verdreht er die Augen so, die Gesichter drehen sich langsamer, [e]r hat ja Schaum vor dem Mund, das Drehen hört schließlich ganz auf. Was denn, was denn, es ist nichts, sage ich, es war nur ein Scherz, versichere ich, und das Gras ist so schön weich hier“ (147). Auch als er Isabel bei der Weihnachtsfeier im Leo einen Antrag machen will, endet die Situation ähnlich. Ali merkt, dass er die Kontrolle verliert und

ihm „die Situation entgleitet“ (235). Als er keine Chance mehr sieht und der Text suggeriert, dass er überfordert ist, wird er – ähnlich Adem in *Adams Fuge* – ohnmächtig: „Aber Ali, sagt Isabel gedehnt und entwindet mir ihre Hand, es ist nichts als Mitleid in ihren Augen, und in diesem Augenblick beginnt sich alles zu drehen. Isabel, der Onkel, Djaafar, Mira, der Raum, das Haus mit seinen Bewohnern, alles beginnt um mich zu kreisen“ (236). Dieser Anfall dauert jedoch länger als der vorherige im Wald und Ali hat zudem eine Halluzination, in der er sich und die anderen auf einem Karussell sieht, das immer schneller wird (236), was Alis Kontrollverlust markiert. Die Vorstellung endet unkommentiert und Ali geht auch in der nächsten Episode nicht mehr auf sie ein. Seine Verehrung der Frauen und seine scheinbar unerschütterliche Überzeugung von seiner eigenen Attraktivität weisen nicht nur auf die Adoleszenzphase hin, in der er (und auch die anderen Bewohner des Leos sich befinden), sondern werden auch funktionalisiert, um seine Sicht zu untergraben und ein Wertesystem zu transportieren, das Ali als Charakter für die Leser anstrengend und unsympathisch macht. Seine Hybris und nicht vorhandenen Selbstzweifel, die vom Text implizit als fraglich bewertet werden, dienen somit dazu, genau das Gegenteil zu zeigen – nämlich seine Verletzlichkeit und die Verdrängung seiner traumatischen Erfahrungen.

7.6.4 Männlichkeit und Macht: Die Funktion von Lukas und Kamal

Dies setzt sich auch in Alis Bild seiner eigenen Männlichkeit fort, die er im Kontrast zu den anderen männlichen Charakteren wahrnimmt, die er als direkte Konkurrenz sieht. Lukas Neuner, der Deutschlehrer und Miras Freund, wird von Ali, im Gegensatz zu den männlichen Heimbewohnern, als direkter Kontrahent stilisiert. Ali macht sich zwar immer wieder über Lukas lustig und betont seine eigene sexuelle und intellektuelle Überlegenheit. Doch auch wenn er Lukas immer wieder bloßzustellen versucht, ist Ali derjenige, der hier durch den Text als unsicher charakterisiert wird.

Grundsätzlich wird Lukas von Ali als Verlierer beschrieben. Ali hat seiner Ansicht nach nicht nur die besseren Sprachkenntnisse als der Deutschlehrer Lukas (16), sondern er ist auch geschichtlich und politisch versierter als dieser, der laut Alis Bericht zwar aus der Literatur zitieren kann (122), aber kein Wissen und kein Verständnis für die Realität von Krieg hat (123). Auch wenn Ali oft durch die Beschreibung seines eigenen Intellekts versucht, den Lehrer als Konkurrenten herunterzuspielen, ist für ihn die Präsentation seiner dominanten Sexualität dennoch sein primäres Mittel, um sich Lukas gegenüber als überlegen darzustellen. Dies zeigt sich besonders dann, wenn er sich in direkter Konfrontation über Lukas lustig macht, indem er vorgibt, mit Mira zusammen gewesen zu sein und deren sexuelle Vorlieben zu kennen (105-6), aber auch, wenn er die beiden im Leo oder bei Mira zu Hause beobachtet und sich über Lukas sexuelle Fähigkeiten lustig macht (122-4). Ali greift hierbei auf Klischees und Stereotypen über afrikanische männliche Sexualität zurück, um seine Dominanz gegenüber Lukas zu manifestieren. Ähnlich wie Sascha in *Scherbenpark* den neuen Freund ihrer Mutter zwar als nett, aber als nicht männlich und selbstbewusst genug beschreibt und diesen beschützen will, weist auch Ali darauf hin, dass Lukas, nach dem Auftauchens Miras tot geglaubten Mannes, seine Rolle in der Beziehung nicht mehr findet und empfindet Mitleid für ihn. Alis Konkurrenzbeziehung zu Lukas exponiert auf der Textoberfläche, dass Ali, wie Adem, Männlichkeit primär über Sexualität definiert und seine Überlegenheit durch diese manifestieren will. Doch vor allem nutzt der Text dies, um sich wiederum über Ali lustig zu machen, dessen Sicht auf sich selbst und seine Sexualität durch seine Erfolglosigkeit dekonstruiert wird – denn Sex gibt es für ihn nur in seinen Träumen. Somit wird durch Alis klischeehafte Darstellung seiner eigenen Hyper-Sexualität wieder implizit ein Wertesystem im Text offengelegt, durch das Ali den

Lesern als unsympathische Figur erscheint, die mit sexuellen Erfolgen prahlt, die nur in seiner Fantasie stattfinden.

Außerhalb der Träume sind es neben Lukas vor allem auch die anderen Heimbewohner, die im Gegensatz zu Ali ihre Sexualität ausleben können. Deshalb versucht Ali, sich auch unter seinen Freunden durch seine Aussagen und die Herabwertung der anderen als unfehlbar darzustellen. Um dies zu erreichen, sieht Ali besonders auf Kamal herab, der in Bezug auf seine Sexualität als „erfolgreicher“ gezeigt wird als Ali. Dieser versucht dennoch, eine überlegene Position für sich zu konstruieren, indem er immer wieder betont, dass Kamal ihm intellektuell unterlegen ist. So tauft er ihn „Kamal das Kamel“ (20), denn laut Ali ist er „nicht gerade der Hellste, um es großzügig zu formulieren“ und fragt sich, warum „ausgerechnet so jemand Kamal, also Vollkommenheit heißt“ (20). Ali erzählt auch immer wieder Episoden aus Kamals Leben im Leo, die diesen nicht in das beste Licht rücken. So erwähnt er zum Beispiel, dass Kamal beim Beobachten der Mädchen vom Baugerüst fällt (128), nicht intelligent genug ist, um die Funktionsweise des Internets zu verstehen (101) und nur durch seine kurzzeitige Beziehung mit Nino an Intelligenz zu gewinnen scheint:

Die vergangenen drei Monate haben ihm gutgetan, ein bisschen von Rotkäppchens Geist und Witz und Chuzpe haben in dieser Zeit auf ihn abgefärbt, bei der Trennung hat sie jedoch, und das ist ihr gutes Recht, die in die Beziehung eingebrachten geistigen Güter wieder eingefordert und an sich genommen, und Al-Kamál, der arme Tor, er ist so klug als wie zuvor. Aber es musste ja so kommen, denn wer sich mit Rotkäppchen einlässt, geht unweigerlich vor die Wölfe ... (196)

Alis eloquenter Spott kann jedoch nicht überdecken, dass Ali eifersüchtig auf Kamals sexuelle Erfolge ist und deshalb dessen mangelnde Intelligenz herausstellt, um die Maske

der Überlegenheit aufrecht zu erhalten. Deshalb gibt Ali auch in Bezug auf Ninos sexuelle Reize vor, „über solchen Dingen zu stehen“ (145). Dies steht jedoch im Kontrast zu seinen Gedanken, Träumen und früheren Aussagen, die den Wunsch nach der Ausübung einer dominanten Sexualität zeigen.

7.6.5 Sexualität und Adoleszenz: „[W]enn das Über-Es will, dann ist das Ich vollkommen machtlos“ (23)

Gerade die Darstellung von Sexualität, die, wie oben gezeigt wurde, eine sehr prominente Rolle im Text und Alis narrativer Identitätskonstruktion einnimmt, stellt die Adoleszenzphase der Jugendlichen heraus, in der Erwachsensein, Kontrolle aber auch Kontrollverlust stark mit Sexualität und den ersten sexuellen Erfahrungen zusammenhängen. Insgesamt werden in der Darstellung von Sexualität und Gender also nicht nur, wie oben gezeigt, heteronormative, patriarchale und hegemoniale Strukturen reproduziert und Klischees über Ethnizität und Sexualität reaffirmiert, sondern die Darstellung von Sexualität legt auch das Wertesystem des Textes offen.

Da Sexualität mit einem Wunsch nach Erwachsensein und Selbstbestimmung verbunden wird, wird auch hier, wie bei *Scherbenpark* und *Adams Fuge*, Adoleszenz oder das Bild von Adoleszenz teilweise über Sexualität produziert. Während Sascha anstrebt, erwachsen zu sein, sich als erwachsen positionieren will und versucht dies durch ihren Verführungsversuch bei Volker zu bestätigen, wird Adem nie erwachsen. Er versucht jedoch, durch die Ausübung einer patriarchalen Maskulinität Kontrolle über sein Leben zu erhalten, verliert sich dabei aber am Ende in einer Spirale von Sexualität und Gewalt. Ali behauptet hingegen, ähnlich wie Sascha, bereits erwachsen zu sein, da er sich in Bezug auf seine Reife von anderen in seiner Umgebung abhebt:

Wie alt bist du Ali, fragen sie dann weiter. Euch erstaunt wohl meine Reife und mein großes Wissen, Ihr Lieben? So ist es, antworten sie im Chor und harren

meiner Worte. Da, wo ich herkomme, zählt man nicht die Monate oder Jahre, erkläre ich geduldig. Aber was steht in deinen Papieren? Auf Papier steht geschrieben, dass ich zu alt bin, um nur zu spielen, zu jung, um ohne Wunsch zu sein. Ratlos blicken sie mich an, die Lieben. Also gut, gebe ich mich geschlagen, wenn ihr darauf besteht, dann verrate ich es euch: Offiziell bin ich fünfzehn, inoffiziell einundfünfzig, was keinen Unterschied macht, denn Altersangaben sind, wie jeder weiß kommutativ. (11-12)

Hier wird also darauf angespielt, dass Adoleszenz eine diskursiv bestimmte Kulturnorm und damit auch ein artifizielles Konstrukt ist. Ali macht auch klar, dass er sich durch seine Reife und sein Wissen nicht nur von den Jugendlichen im Leo, sondern auch von den Erwachsenen abhebt. Hier kommt nun die Darstellung von Sexualität ins Spiel, da durch Alis erfolglose Liebesepisoden seine Glaubwürdigkeit in Zweifel gezogen und durch die Darstellung und Entlarvung seiner sexuellen Hybris die Sympathie der Leser gelenkt wird. Das Spannungsverhältnis zwischen Alis Wunschbild und seiner tatsächlichen sexuellen Erfahrung wird damit als Moment der Krise herausgestellt. Dies zeigt sich besonders dann, wenn die Vorstellung seiner Attraktivität und sexuellen Dominanz ins Wahnhafte abgeleitet – so zum Beispiel, wenn er erzählt, dass Schwester Tanja das Krankenhaus gewechselt hat, um bei ihm zu sein und ihn mit ihren Reizen verführen will (306). Der Text suggeriert hier jedoch, dass Ali sich dies nur einbildet. Auch wenn der Erzähler hier mit den Lesern spielen könnte, wirkt es doch immer mehr so, als ob dem Erzähler die Kontrolle über die Geschichte entgleitet und der Text stärker als wertende Instanz hervortritt. Auch Alis Ohnmachtsanfälle werden mit seinen Liebesgeständnissen, deren Misserfolg und dem damit verbundenen Kontrollverlust verbunden. Alis Selbstdarstellung als Erwachsener wird damit untergraben und seine Adoleszenz mit Trauma, Kontrollverlust und der Illusion der Möglichkeit der

Selbstbestimmung verbunden, die jedoch unerreichbar bleibt. Somit dient auch die Beschreibung der sexuellen Fantasien und Abenteuer im Leo dazu, dies zu zeigen, da sie den Kontrast zwischen Alis Selbstdarstellung und der innertextuellen Realität verdeutlicht. Ähnlich wie Sexualität haben auch Trauma und Wahnsinn in *Mohr im Hemd* eine mehrdeutige Funktion in Bezug auf die Darstellung der (Un-)Möglichkeit von Handlungsfreiheit, was ich nun im folgenden Kapitel näher erläutern werde.

7.7 Maskerade des Wahnsinns: „[M]ir wird schmerzlich bewusst, dass ich offenbar wirklich der einzig normale Mensch in einer Welt voller Verrückter bin“ (313)

Die Halluzinationen Alis sind nun bereits an mehreren Stellen unter verschiedenen Gesichtspunkten angesprochen worden. Hier geht es nun noch einmal um den vom Text suggerierten Realitätsverlust Alis und seine erzählerische Unglaubwürdigkeit, jedoch diesmal unter dem Aspekt des Wahnsinns als Maskerade. Wahnsinn als Form der Freiheit oder als letzter Ausweg ist in der Literatur kein neues Motiv. Besonders im Zusammenhang mit gesellschaftlicher Unterdrückung wird das Annehmen der Rolle eines Verrückten in literarischen Texten oft als ein Weg in die Freiheit stilisiert und/oder es wird mit der Verbindung von Wahnsinn und erzählerischer Unzuverlässigkeit gespielt. Auch die Funktion der (diskursiven) Kategorisierung und Marginalisierung von psychisch Kranken durch institutionelle Machtstrukturen ist nicht erst seit Foucaults Auseinandersetzung mit der Thematik in *Madness and Civilization* (1964) in den Fokus literatur- und kulturwissenschaftlicher Betrachtung und Analysen von Texten gerückt. Auch in *Mohr im Hemd* spielt der Zusammenhang von Wahnsinn und Spiel sowie Macht und Freiheit eine wichtige Rolle.

Stehen am Anfang die Zweifel der Leser an Alis Selbstdarstellung zunächst nur im Raum, ohne klar durch den Text bestätigt zu werden, werden die Zeichen des Texts, die auf die Unglaubwürdigkeit von Alis Selbstkonstruktionen und die Unzuverlässigkeit

der Erzählsituation hinweisen, im Textverlauf immer klarer und dem Erzähler wird damit die Kontrolle über die Authentizität seiner Darstellungen und die Autorität über seine Erzählung entzogen. Dies erfolgt, wie bereits erläutert, zunächst durch subtilere Hinweise im Text oder dadurch, dass durch den Text Alis Übertreibungen herausgestellt und ironisiert werden und die anderen Figuren seine Sicht widerlegen. Nach seinem ersten Ohnmachtsanfall während eines Wanderausflugs, der scheinbar durch Sibels Abweisung ausgelöst wird oder dieser zumindest direkt folgt (146-7) und einem weiteren während der Weihnachtsfeier (235-6), wird Ali von seinem Umfeld kritisch beobachtet und zunehmend als größtenwahnsinnig angesehen (304-5). So erzählt Ali von Geschehnissen, wie der Befreiung eines ehemaligen Heimbewohners aus der Schubhaft, erleidet jedoch während der Aktion einen Ohnmachtsanfall. Als er aufwacht und seine Freunde über den Erfolg der Aktion befragt, reagieren diese mit Unwissen und Verwirrung (286-8). Ali wertet dies als Zeichen ihrer mangelnden Intelligenz oder als den Versuch, die Aktion zu verheimlichen – stellt jedoch nie seine eigene Sicht infrage: „Auch sie sprechen nicht über unsere Befreiungsaktion, es ist, als hätten alle beschlossen, diesen Punkt auszuklammern, vielleicht ist es ja einfach nur Rücksicht einem vermeintlichen Kranken gegenüber“ (288-9). Auch in der Klinik ist er seiner Ansicht nach „wirklich der einzig normale Mensch in einer Welt voller Verrückter“ (14). Hier muss zwar auch wieder beachtet werden, dass der Erzähler in seiner Erzählwelt eigentlich die Autorität über seine Geschichte hat, jedoch wird ihm diese vom Text entzogen, da die anderen Figuren seine Darstellung der Ereignisse widerlegen.

Während Ali also erzählt, dass seine Mitbewohner sich verstellen, um ihn zu schonen oder verrückt sind, wird den Lesern vermittelt, dass Ali selbst unter einer von seinen traumatischen Erfahrungen ausgelösten psychischen Störung leidet. Hier und an den anderen Stellen, an denen Alis Trauma betont wird, verliert der Erzähler damit auch

auf der metafikionalen Ebene die Kontrolle über die Erzählung. Der Roman spielt somit hier mit der Konstruktion von Wissen und der Autorität über die „Wahrheit“ und dem Erzähler wird durch den Text die Macht über diese „Wahrheit“ entzogen, indem Ali als verrückt präsentiert wird.

7.7.1 Die Maske der Unverletzlichkeit und die Funktion von Trauma: „... weil sie statt Gesichtern Masken tragen und ihre Geschichten tief vergraben haben in finsternen Gedächtnisverliesen“ (39)

Trauma nimmt in *Mohr im Hemd* noch eine viel größere Rolle ein als in *Scherbenpark*, da es auf mehreren Ebenen gelesen werden kann und muss. Trauma kann als die über allem stehende „Maske“ verstanden werden, die Ali nutzt, um in einer Gesellschaft, in der er in eine Außenseiterrolle gedrängt wird, eine gewisse Form von *agency* oder „Narrenfreiheit“ zu erhalten. Jedoch wird Trauma im Text auch funktionalisiert, um die Fassade der Überlegenheit, die Ali durch die in den vorherigen Kapiteln erläuterten Strategien für sich kreiert hat, einzureißen, ihn als psychisch kranken jungen Mann zu entlarven, ihm die Identität eines „Wahnsinnigen“ zuzuschreiben und ihn am Ende aus der Gesellschaft auszuschließen. Darüber hinaus werden der Krisendiskurs und die gesellschaftlichen Probleme, die durch den Schelm aufgedeckt werden, auch hier wieder auf die persönliche Krise eines Einzelnen transferiert, der unter traumatischen Erlebnissen sowie der Unsicherheit und Instabilität in der Phase der Adoleszenz leidet. Dies geschieht so auch in *Adams Fuge*, da der Protagonist Adem am Ende durch die Spirale von Gewalt und Wahnsinn als handlungsunfähig und traumatisiert gezeigt wird sowie in *Scherbenpark*, wenn Sascha am Ende aus dem Familiengefüge und aus der Gesellschaft ausgeschlossen wird.

Ähnlich wie auch Sascha in *Scherbenpark* weist Ali jeden Hinweis auf seine mögliche Traumatisierung von sich. Er beschäftigt sich nur mit den Erfahrungen der

anderen Heimbewohner und durchlebt deren Erlebnisse durch seine Geschichten, so zum Beispiel wenn er nur durch das Betrachten von Yayas Zeichnungen dessen Erfahrungen als Soldat in Retrospektive miterlebt (184-9) oder wenn er in Pitras Küche die Geschichten der anderen Heimbewohner nacherzählt, als wäre er selbst dabei gewesen. Er transferiert damit zwar deren Erlebnisse aus der traumatischen Verstummung in Sprache und gibt den Jugendlichen dadurch eine Stimme. Gleichzeitig weist er aber selbst alle Versuche der Betreuer zurück, ihn dazu zu bewegen, eine psychotherapeutische Behandlung wahrzunehmen (32-3, 42). Traumatisiert sind auch bei Ali nur die anderen (11) er selbst sieht sich eher als Therapeut, der die Geschichten der anderen sammelt und ihre Erzählungen zu ihrer Herkunft durchschaut und interpretieren kann. Er gibt den anderen auch den Ratschlag, über ihre Erfahrungen zu sprechen, sieht sich selbst jedoch nicht als betroffen an: „Ich weiß, ich weiß, meine Lieben, fahre ich fort, jeder von euch hat viel Trauriges erlebt, aber es nützt nichts, das Erlebte zu verschweigen. Ihr müsst darüber reden, müsst es loswerden, sonst bleibt es für immer in euch gefangen“ (29). Dadurch, dass er sich explizit selbst nicht an diesen Ratschlag hält, bekommt diese Aussage einen ironisch-satirischen Unterton.

Alis Maske, so suggeriert der Text, ist seine Selbstkonstruktion als omnipräsenter, allwissender und erwachsener Mann, der „offiziell fünfzehn ..., inoffiziell einundfünfzig“ ist (12). Abgesehen von den Liebesgefühlen für Mira, Sibel und Isabel, durch die er sein Männlichkeitskonzept und seine Attraktivität bestätigt sehen will, weist Ali wie Sascha jede Emotion von sich. Auch wenn er Gefühle und Stimmungen wahrnimmt, bleibt er distanzierter Beobachter und Berichtstatter, so wie bei der gemeinsamen Weihnachtsfeier im Leo, die zu Beginn sehr harmonisch abläuft: „Es wäre schön, könnte ich dieses Bild einfrieren und die Szene an dieser Stelle anhalten, doch ich muss nun einmal Zeugnis ablegen, ob mir das zu Berichtende Freude bereitet

oder nicht“ (233). Diese Harmonie ist jedoch nur temporär und überdeckt Unsicherheit, Misstrauen und Angst (244-5). Dass die Unverletzlichkeit, die auch die anderen Bewohner des Leos vorgeben, eine Maske ist, wird auch von Ali direkt thematisiert:

Die starre Maske, hinter der sich manche zu ihrem eigenen Schutz verbergen, sie ist plötzlich verrutscht, und darunter kommen die verletzlichen Menschen zum Vorschein, die sie tatsächlich sind, halbe Kinder noch, Kinder fern von Heimat und Familie. Und ich, ich merke wieder einmal, dass ich so ganz anders als die anderen bin, und bekomme plötzlich rasende Kopfschmerzen. (117-8)

Ali distanziert sich hier wieder ganz von den anderen, indem er auf deren Maske hinweist, sich selbst als „anders“ (118) und die anderen als „Kinder“ (117) bezeichnet. Gleichzeitig wird hier implizit jedoch seine eigene „Maske“ entfernt, da sein Körper eine Reaktion zeigt, die auf seine eigenen Gefühle hinweist. Bei Ali geht es aber nicht nur um eine Maske der Unverletzlichkeit, die das eigene Trauma verbergen und die Illusion der Überlegenheit bewahren soll, sondern auch um das Spiel mit Maskerade und dem Verdrängen von Schuld. Denn in seinen Träumen zeigt sich, dass Ali selbst von der Erinnerung an Gewalterfahrung der Vergangenheit und vor allem auch – ähnlich wie Sascha – von Schuldgefühlen geplagt wird.

7.7.2 „Nachts träume ich“ (154): Alis Träume

Alis Träume nehmen deshalb im Romanen eine zentrale Stellung ein. Immer wieder durchlebt er eine Szene, in der er von einem Baum aus beobachtet, wie Soldaten seine Mutter und Schwestern vergewaltigen und er aus Angst vor den Bewaffneten untätig bleibt. Durch das narrative Stilmittel des repetitiven Erzählens werden der Traum und seine Bedeutung für Alis Erzählung betont. Zunächst variiert der Traum nur gering und endet oft mit einem Schuss, durch den Ali aufwacht (115, 254). Später wird der Traum jedoch komplexer: Vergangenes und das Erlebte im Heim vermischen sich und

Ali sieht in seinen Träumen auch Heimbewohner (208, 254, 281-1). Wenn er schreiend aufwacht und seine Zimmernachbarn oder die anderen Heimbewohner ihn darauf ansprechen, weist er dies jedoch als „lächerlichen Vorwurf“ (255) zurück, da er die eigene Traumatisierung nicht eingestehen will oder kann und sie zudem als Schwäche wahrnimmt: „Ja, es gibt sogar Menschen im Haus ..., die behaupten, auch ich würde des Nachts manchmal schreien! Kein Wunder heißt es dann, bei allem, was er erlebt hat, und mit sorgenvollen Blicken wollen sie einem gleich Sondersitzungen beim Seelendoktor vermitteln“ (32-3).

Die Träume Alis laufen ähnlich ab, setzen jedoch in jeder abgewandelten Form andere Schwerpunkte. Im ersten Traum wird eine Episode erzählt, die, so wird den Lesern suggeriert, Alis eigene Geschichte zeigt, und Ali sieht sich in diesem Traum selbst und beobachtet sich. Die Ausgangssituation ist in den ersten Träumen, die beschrieben werden, zunächst ähnlich. Ali sitzt auf einem Affenbrotbaum und bemerkt erst zu spät, dass Soldaten zu seinem Haus kommen. Er erkennt aber durch die Schreie seiner Mutter und Schwestern, dass diesen im Haus Gewalt widerfährt (154-55). Er überlegt, einzugreifen, doch er weiß nicht, ob er eine Chance gegen die Soldaten hat und „steh[t] wie gelähmt an der Ecke“ (155). Ein Soldat sieht ihn und Ali wacht von dem Schuss auf, den dieser auf ihn feuert (155). Im zweiten Traum, der im Text gezeigt wird, wird die Konstellation des ersten Traums nur leicht variiert. Es wird aber auch angedeutet, dass Ali die Träume über dieses bestimmte Erlebnis öfter hat (180). Auch in diesem Traum bemerkt Ali die Soldaten zunächst nicht und wird erst durch die Schreie seiner Mutter und Schwestern auf sie aufmerksam. Diesmal läuft Ali jedoch zum Haus und sieht, dass seine Schwester vergewaltigt wird. Gleich ist jedoch das Gefühl der Lähmung, das Ali empfindet (180), und, dass er „nicht weiß, was [er] tun soll“ (180). In diesem Traum wird etwas ausführlicher berichtet, warum Ali sich hilflos fühlt und

warum sein Vater und Bruder nicht im Haus sind. Der Traum endet jedoch wie der vorherige mit einem Schuss, von dem Ali aufwacht (181). Obwohl seine Zimmernachbarn auch diesmal sein Schreien hören, streitet Ali dies wie oben erwähnt ab und teilt seine Alpträume mit niemandem. Im dritten Traum „weiß [Ali], was passieren wird“ (208), und ist sich während des Traums ebenfalls bewusst, „dass [er] nichts, gar nichts dagegen tun könne[.]“ (208). In diesem Traum wird bereits klar, dass Ali sich schuldig fühlt und will auch deshalb in seiner versteckten Position bleiben: „[A]lle reden durcheinander, meine Mutter fragt nach mir, ich will nicht, dass sie mich am Fenster sieht, sie soll nicht wissen, dass ich Zeuge war, sie ruft nach mir, immer wieder ruft sie - -“ (208). Diese Szene zeigt damit das erste Mal sehr deutlich Alis Schuldgefühle, die er hat, weil er untätig zusehen musste, wie seine Familie gequält wird. Interessant ist, dass durch die Erzählung dieser Träume Alis Vergangenheit preisgegeben wird und der Erzähler damit die vorher nur von außen diagnostizierte Traumatisierung bestätigt.

In einem späteren Traum, in dem auch die anderen Heimbewohner vorkommen, ist Ali nicht nur Beobachter, sondern befindet sich zusammen mit ihnen und den Soldaten in der Küche. Alle Anwesenden, auch die Soldaten, werden von der Mutter freundlich behandelt und bewirtet. Dies geschieht nach der Gewalttat, die im Haus seiner Familie stattgefunden hat. Als andere seiner Mutter und den Schwestern vorwerfen, dass sie „Schande über die Familie gebracht“ haben (254), hilft Ali ihnen nicht und führt die Fußspuren der Soldaten in der Küche als Beweis für die Ereignisse und die Verfehlungen seiner Mutter und seiner Schwestern an (254). Der Traum endet ebenfalls mit einem Schuss, aber diesmal ist nicht klar, auf wen dieser gerichtet war (254). In diesem Traum weist Ali jegliche Verantwortung von sich und projiziert sie auf die weiblichen Mitglieder seiner Familie. Er evoziert hier patriarchale Diskurse, die die Schuld den

(weiblichen) Opfern zuweisen, um dadurch eine Auseinandersetzung mit seinen eigenen Schuldgefühlen zu vermeiden.

Im ersten Teil des letzten Traums, der diese Szene beschreibt (281), wird nicht den Frauen in der Familie die Schuld gegeben, sondern Ali, der untätig zugesehen hat, während die Soldaten seiner Mutter und Schwestern Gewalt angetan haben.

Bezeichnenderweise ist es Pitra, die den Vorwurf gegen Ali ausspricht. Sie ist die einzige Figur in Alis Erzählung, die ihn durchschaut und seine Gedanken lesen kann:

Ali ist schuld, sagt Pitra plötzlich. Erst jetzt fällt mir auf, dass auch sie im Raum ist. Ali hat zugeschaut und nichts unternommen, erhebt sie Anklage. Stimmt das, fragt der Onkel meiner Mutter. Sie nickt. Stimmt das, fragt er die Soldaten, und auch die bestätigen es. Die Blicke richten sich auf mich. Schande über dich, Schande über Ali, Er kann nicht bleiben, Du musst fort, sprechen alle durcheinander. (281)

Dieser Traum offenbart also nicht nur die Schuldgefühle Alis, sondern zeigt auch, dass er sich verantwortlich für das Geschehene fühlt und versucht, dies mit seiner (neuen) narrativen Identität zu überspielen oder verdecken. Pitra ist nicht nur diejenige, die Alis Schuldgefühle zu erkennen scheint, sie ist auch diejenige, die sich nach ihrer Anklage für Ali einsetzt, nach seinen Beweggründen für sein Nichtstun fragt (281) und eine zweite Chance für Ali einfordert (281). Sie verkörpert damit Alis innere Stimme, die zwischen Schuldzuweisung und Rechtfertigung schwankt. Der letzte Traum, der unmittelbar auf diesen folgt oder ein Teil von ihm ist, bietet Ali die Möglichkeit, die Situation innerhalb des Traumes erneut zu erleben und damit sein Verhalten zu ändern: „Und dann hocke ich erneut vor dem Küchenfenster, sehe die schon bekannte Szene, zögere wieder, spüre die gleiche Angst wie zuvor, aber mit einem Mal weiß ich, was ich tun muss, und ich weiß, dass ich es tun kann“ (282). Jedoch resultiert dieser Traum, der als Neuanfang oder

heilende Erkenntnis stilisiert wird, in eine Halluzination Alis, in der er sich als rächender Engel sieht, und die seinen zunehmenden – vom Text so vermittelten – Kontrollverlust deutlich macht.

Als Ali wiederholt auf seine Träume angesprochen wird, gibt er zwar irgendwann zu, sie zu haben, behauptet allerdings: „Dieser Traum hat nichts mit mir zu tun. Es ist nicht meine Geschichte, von der ich da träume, sondern die Geschichte irgendeiner anderen, mir völlig unbekanntem Familie“ (256). Während er also die Geschichten der anderen sonst für sich vereinnahmt und sie erzählt, als wäre er dabei gewesen, weist er hier seine eigene Geschichte als etwas zurück, das nicht zu ihm und seiner Identität gehört. Pitra, die schwarze Köchin, die Alis Maskerade zu durchschauen scheint, spricht Ali ebenfalls auf die Träume an und Ali ist verwundert darüber, dass sie von seinem wiederkehrenden Traum weiß:

Was macht dein Traum, fragt mich Pitra, nachdem ich meine Geschichte zu Ende erzählt habe. Ich werfe ihr einen Stirnrunzelblick zu, ich kann mich nicht erinnern, ihr je von irgendeinem meiner Träume erzählt zu haben. Welcher Traum, frage ich unschuldig. ... Du musst gut auf dich aufpassen, Ali. Das mach' ich, Pitra, das mach' ich. (261)

Wie Sascha in *Scherbenpark* weist Ali also jede Form der Schwäche von sich und betont, dass es die anderen sind, die unter einem Trauma leiden, während er über allem erhaben ist. Beide stellen sich somit als überlegen dar, doch während Sascha versucht dagegen anzugehen, dass andere ihre Geschichte und die ihrer Mutter erzählen, über das Erlebte spricht und ihre Schuldgefühle Volker gegenüber formuliert, stößt Ali seine Geschichte ab. Seine Identität ist für ihn damit nicht nur die, die er narrativ dar- und herstellt, sondern immer auch eine, die er neu erfindet. Seine Geschichte wird nur durch die Einbettung seiner Träume in die Erzählung rekonstruiert und ihm wird damit vom Text die Macht

und Autorität über sein Wissen und seine Erzählung entzogen – da sein Trauma vom Text herausgestellt und damit die Glaubhaftigkeit seiner Selbstdarstellung in Zweifel gezogen wird. Da Ali seine Träume jedoch selbst erzählt, kann dies auch als ein erster Hinweis auf eine Maskerade als Wahnsinniger gelesen werden. Durch das Spannungsfeld zwischen Handlungsebene, Erzähl- und metafiktionaler Ebene wird somit auch hier wieder mit der Autorität über Wissensvermittlung gespielt. Durch die Darstellung der Träume kommt es zu einer Wissensverrückung, da das, was Ali über sich preisgibt, auf seine Traumatisierung verweist und damit seine Erzählautorität untergräbt.

Traum und Trauma hängen somit ähnlich wie bei *Adams Fuge* auch bei *Mohr im Hemd* sehr stark zusammen. Alis Träume sind ein Teil seiner Erzählung oder der Version, der „Realität,“ die er in dieser konstruiert, wie zum Beispiel in seinen Tag- und Nachträumen mit Mira oder als Therapeut. Sie sind für ihn – wie bei Adem – aber auch der Zugang zu seiner Vergangenheit. Während an manchen Stellen die Träume klar als Wunschträume markiert werden, repräsentieren die Träume, die Ali von sich weist, sein verdrängtes Trauma. Oft verschwimmen in Alis Darstellung auch die Erzählung von Traum und seine Darstellung der Ereignisse, so zum Beispiel, als er davon träumt, dass Liu von Polizeibeamten festgenommen und in Schubhaft gebracht wird, und dieser Traum dann nahtlos in seinen Bericht über Lius Verhaftung übergeht (241-2). Bei Djaafars Abholung durch die Polizeibeamten fühlt sich Ali an seine Untätigkeit in seinen wiederkehrenden Träumen erinnert (280). Er sieht deshalb den letzten Traum von seiner Familie auch als Neuanfang oder Aufforderung zur Tat, damit er nicht auch im Leo wehrlos zusehen muss, wenn anderen Unrecht getan wird. So sagt er nach diesem letzten Traum: „Und dann weiß ich, was ich zu tun hab. Es ist Zeit, einzugreifen, es ist Zeit, die Maske abzulegen, Zeit, meine wahre Identität preiszugeben“ (282). Die Maske, die er

ablegen will und die Identität, die er preisgibt, werden jedoch vom Text als Halluzination markiert.

Dieser Effekt wird bereits angedeutet, wenn Ali im Traum Djaafar sprechen hört und dieser ihm Dinge sagt, die dann tatsächlich auch außerhalb des Traumes passieren (34-5). Zudem berichtet Ali zunehmend von Geschehnissen, die den Lesern zweifelhaft erscheinen. Schließlich werden seine Erzählungen vom Text als Wahnvorstellungen oder Halluzinationen dargestellt – wie die Befreiung der Gefangenen aus der Schubhaft und die Entführung der „Abschiebeministerin.“⁸⁹ Diese Ereignisse werden zwar immer wieder mit Geschehnissen verknüpft, auf die auch andere Figuren Bezug nehmen, aber Zeitungsberichte und Berichte der anderen Bewohner des Leos weichen immer klar von Alis Version ab. So konnten zwar Gefangene aus der Schubhaft fliehen, aber es gibt keine Verbindung zu Ali (287). Genauso berichten die Zeitungen über den plötzlichen Tod der Ministerin, es gibt jedoch keine Hinweise auf eine Entführung oder Gewalt (308). Wann immer Ali seine Besucher in der Klinik auf die Aktionen anspricht, die er geplant und ausgeführt haben will, reagieren diese – wie bereits an anderer Stelle angemerkt – mit Verwirrung und Unverständnis (286-7). Auch Djaafar, der angeblich von Ali befreit wurde, hat keine Erinnerung an eine Befreiungsaktion (288-9). Ali gibt zudem vor, seine Krankheit nur zu spielen: „Ich war nie krank, entgegen ich ihm, das war doch alles nur gespielt, habt ihr das nicht kapiert? Es ist alles Teil eines Plans, einer Strategie, auch wenn ich euch jetzt nicht mehr darüber erzählen kann. Wieder betretenes Schweigen“ (289). Dieser Hinweis auf eine „Strategie“ lässt die Leser an Alis Aussage zweifeln, weist jedoch auch daraufhin, dass der immer deutlicher werdende

⁸⁹ Hier scheint der Text Bezug auf Maria Fekter zu nehmen, die das Asylrecht verschärft hat. Sie wurde unter anderem als „Abschiebeministerin“ bezeichnet (Schult u. Zand). Allerdings wird im Roman beschrieben, dass die „Abschiebeministerin“ an Herzversagen stirbt (307-8), was den Bezug zur außertextuellen Realität durchbricht.

Realitätsverlust des Protagonisten eine erzählerische Strategie, eine weitere Form der Maskerade darstellen könnte.

Nach seinem zweiten Krankenhausaufenthalt, werden die Anzeichen für Alis Krankheit jedoch noch stärker hervorgehoben, doch Alis Abwehrhaltung und Illusion bleiben bestehen und beeinflussen die Sicht auf Alis erzählerische Autorität und die von ihm selbst angedeutete „Verrückung“ (322) von Wahrheit und Wissen.

Mit der Pathologisierung seines Verhaltens entwickelt sich auch die Darstellung seines Selbstbilds in Bezug auf Frauen, das unter dem Aspekt der Adoleszenz und männlicher Selbstinszenierung bereits analysiert wurde, immer weiter von einer pubertären, schelmenhaften Vernarrtheit zu einer realitätsfernen Obsession, die er schon kurz vor seinen Ohnmachtsanfällen bei Sibel und Isabel gezeigt hat. So glaubt er nicht nur weiterhin, dass ihm jede Frau verfallen ist, sondern spinnt nach seiner Einweisung in eine Klinik Fantasiegeschichten:

Schwester Tanja verzehrt sich nach mir, ich weiß es, sie hat ja sogar in ein anderes Krankenhaus gewechselt, um mich auch diesmal wieder hegen und pflegen und mir nahe sein zu können, doch ich lasse mir nichts anmerken, behandle sie gleichgültig, während ich ihren Kolleginnen Komplimente und schöne Augen mache. (306)

Ali ist sich seiner Interpretation der Ereignisse sicher und besonders dann, wenn die anderen Charaktere ihm widersprechen, ist er besonders überzeugt von seiner eigenen Position. Für Ali ist zum Beispiel klar, dass Ninos Kind nicht ihr eigenes sein kann, da in seinen Augen noch Sommer ist und Ninos Geburtstermin erst im Herbst. Er spricht sie zunächst darauf an, doch als sie versucht, ihm zu erklären, wann sie das Kind bekommen hat, weist Ali diese Erklärung von sich und fragt nicht weiter nach: „Ich belasse es dabei und befrage sie nicht weiter, es ist mir peinlich, aber mir wird schmerzlich bewusst, dass

ich offenbar wirklich der einzig normale Mensch in einer Welt voller Verrückter bin“

(313). Als Ali nach langer Zeit in Behandlung wieder in die Flüchtlingsunterkunft zurückkehrt, ist er fest davon überzeugt, dass er nur drei Wochen weg gewesen ist:

Aber wie kann das sein, in nur drei Wochen? Wieso drei Wochen, fragt auch [Haluk], und schön langsam beginne ich an der geistigen Gesundheit der sogenannten heilen Welt zu zweifeln. Weil ich drei Wochen im Krankenhaus war, erkläre ich geduldig, wie man eben mit Kranken zu sprechen pflegt. Haluk glotzt mich mit großen Augen an. Aber Ali, du warst doch viel länger (317)

Auch hier zweifelt Ali also seine Wahrnehmung nicht an. Er glaubt an eine Verschwörung, als – für ihn im Juli – in der Stadt Weihnachtsdekorationen aufgebaut werden (322), obwohl Nino ihn erneut darauf hinweist, dass es bereits Dezember ist und dass sie ihr Kind im Oktober geboren hat:

Du warst ein paar Monate im Irrenhaus, schreit sie mich an, aber das war offenbar noch nicht lange genug! Sie zückt ihr Mobiltelefon. Da, sagt sie und deutet auf das Display, heute ist der 10. Dezember. Ich schüttle traurig den Kopf, sogar das Telefon hat sie also manipuliert! ... Doch nicht nur Ninos Gesundheitszustand ist besorgniserregend, auch einige andere hier im Haus tun so, als sei ich nicht drei Wochen, sondern mehrere Monate fort gewesen. Und als ich nach längerer Zeit wieder einmal in die Innenstadt komme, merke ich erst das volle Ausmaß der fortschreitenden *Verrückung*, die sich nicht mehr nur auf unser Haus beschränkt: In den Straßen hängt Weihnachtsbeleuchtung, die Schaufenster sind weihnachtlich geschmückt, in den Kaufhäusern erklingt Weihnachtsmusik, und auch im Fernsehen, so muss ich feststellen, läuft ein Weihnachtsfilm nach dem anderen! (322, m. Herv.)

Trotz der sich häufenden Signale verteidigt Ali seine Position, in der er der einzige ist, der die „Wahrheit“ kennt, während alle anderen getäuscht werden oder ihn täuschen wollen. Die Verrücktheit, die er bei den anderen sieht, verweist nicht nur auf seine eigene, sondern damit auch auf eine *Wissensverückung* im narrativen Gefüge sowie den Verlust seiner erzählerischen Autorität. Als Ali sogar seine Familie nicht wiedererkennt und weiterhin behauptet, dass er keine Familie mehr hat, wird vom Text klar vermittelt, dass er trotz seiner angeblichen Selbstinszenierung als Kranker an einer posttraumatischen Belastungsstörung leidet oder wie Ali die – in seinen Augen falsche – Diagnose bezeichnet: „Dissoziative Identitätsstörung als Reaktion auf mehrfache Traumatisierung, verbunden mit einer offenbar genetisch bedingten Hypomanie“ (311).

Als schließlich Alis Familie ins Leo kommt und die Mutter ihn als ihren Sohn Tamim identifiziert (325), hält er seine vermeintliche Mutter und Schwestern für traumatisiert, während der Text eine andere Interpretation der Szene nahelegt:

Was soll ich tun, wende ich mich verzweifelt an Pitra, doch die Schwarze Köchin schüttelt traurig den Kopf und schweigt, wahrscheinlich tun ihr die drei verwirrten Frauen leid. Auch mich dauern sie, ich möchte sie nicht verletzen, doch ihr Wahn ist schwer zu ertragen. ... Und das ist plötzlich, einen Wimpernschlag lang, im Geruch meiner vermeintlichen Mutter etwas, das mir bekannt vorkommt, etwas, das Erinnerungen wachzurufen scheint, und ich verschwinde rasch, bevor ich noch völlig von anderer Leute Wahnvorstellungen angesteckt werde. (326)

Ali glaubt auch dann, als er seine Mutter wiederzuerkennen scheint, nicht daran, dass er tatsächlich Tamim ist. Er streitet dies weiterhin ab, flieht vor einer Konfrontation und verteidigt die Identität, die er für sich selbst konstruiert hat. Er glaubt, wie zuvor, dass es die anderen sind, die von einem Wahn befallen sind und weist jede Form von

Traumatisierung zurück. Die Begegnung mit den Frauen löst jedoch die letzte im Text dargestellte Wahnvorstellung aus mit der auch der Roman endet:

Der Auftritt der armen Frauen hat mich, auch wenn ich es nur ungern zugebe, irgendwie eigenartig berührt und mitgenommen. Ich fühle mich seltsam schwach und verschiebe meinen Einsatz daher erneut, im Biedermeierwohnzimmer sitzend harre ich der Dinge, die da kommen mögen. Nino singt ihrem Sohn Wiegenlieder, Dunjas Geigenspiel tönt durchs Haus und sie spielt und Schwanengesang und Totentanz. Und dann kommen sie und holen uns. (327)

Dieser Textstelle folgt der Epilog des Romans, den ich noch einmal im Detail analysieren werde. Er ist zwar mit diesem Ende des letzten Kapitels verknüpft und wird durch den fließenden Übergang nicht klar als Halluzination markiert, zeigt jedoch Visionen und Ereignisse mit fantastischen Elementen, die die Leser klar als solche identifizieren können. Die Wahnvorstellung zeichnet sich durch viele Metaphern, Symbole und miteinander verknüpfte Bilder aus und endet damit, dass Ali „gefesselt in der Straßenbahn sitzen [bleibt]“ (345), während seine Freunde und Bekannten fliehen konnten oder gestorben sind. Ali hat man seiner Aussage nach „vergessen“ und „übersehen“ (345) und er bleibt in der Straßenbahn, die weiter im Kreis fährt (345). Ali erwacht nicht aus diesem Wahntraum und am Ende des Texts wird damit auch kein Bezug mehr zur Ausgangssituation der Erzählung hergestellt. Ali bleibt in seiner Vision oder seiner Wahnvorstellung gefangen – es scheint „kein Platz zu sein für das Konzept der Freiheit“ zu sein (345). Seine Geschichte endet mit seiner Halluzination. Die Möglichkeit einer Wiedervereinigung mit seiner Familie scheint nicht relevant.

Ali gelingt es also nicht, außerhalb seiner Visionen und Fantasievorstellungen, in denen er sich als der Wissende und Agierende darstellt, Handlungsmacht zu erreichen. So kreierte er in seiner Erzählung verschiedene Fantasiefiguren, um vorübergehend wieder

Kontrolle über seine Geschichte zu erreichen, besonders als ihm diese zu entgleiten scheint. So gibt es zum Beispiel einige Episoden und Tagträume, in denen Ali sich selbst als Therapeut, als Dr. Idaulambo, sieht (279). An anderer Stelle spricht Ali jedoch von Dr. Idaulambo, als sei dieser der Arzt, der ihn therapiert (342). So verschwimmen nicht nur die Grenzen zwischen den Fiktionsebenen, sondern wie auch bei *Adams Fuge* diejenigen zwischen strategischer Maskerade und Persönlichkeitsspaltung. Durch Figuren wie Dr. Idaulambo, auf den ich im nächsten Kapitel noch näher eingehen werde, wird ein Spannungsverhältnis zwischen Erzähler und Text aufgebaut, in dem es um die Verschiebung von Kontrolle über Wissen und das Erzählte geht. Durch Alis Aufspaltung in verschiedene Identitäten wird auch die Idee einer stabilen Subjektposition dekonstruiert und mit der Idee der Möglichkeit zur Selbstbestimmung durch die „Maske des Wahnsinns“ gespielt wird.

7.7.3 Ali als Therapeut – Ali Idaulambo als Dr. Idaulambo

Die erste Figur, durch die Widersprüche in Alis Erzählung und die Vermischung von Fiktionsebenen herausgestellt werden, ist die des Dr. Idaulambo, der als eine Spiegelfigur Alis fungiert und dessen Identität beziehungsweise Existenz durch den Text nicht eindeutig bestätigt wird. Zu Beginn des Romans gibt Ali an, dass sein Nachname Idaulambo ist und dies wird auch von anderen so bestätigt (48). Aufgrund Alis einleitender Worte, in denen er angibt, dass Ali nicht sein richtiger Name sei (10-1), kann jedoch auch die Richtigkeit seines Nachnamens angezweifelt werden. Zudem werden im Text und in Alis Erzählung später Alis Identität mit der des Dr. Idaulambo vermischt. Dies deutet sich bereits dadurch an, dass Ali sich vorstellt, Dr. Idaulambo zu sein und ein Interview zum Thema posttraumatische Belastungsstörung gibt (73-76). In diesem Interview versucht Ali/Dr. Idaulambo nicht nur die Journalistin zu verführen, sondern es werden auch explizit die Symptome von posttraumatischen Belastungsstörungen

erläutert. Diese Episode steht in einem direkten Bezug zu Yayas Gewaltausbruch, aber durch die ausführliche Erläuterung der Symptome und vorhergehende Bemerkungen der Betreuer im Leo, wird durch den Text hier schon darauf angespielt, dass auch Ali an einer posttraumatischen Belastungsstörung leidet. Zudem wird das Wissen über diese Krankheit als „wahres“ Wissenssystem eingeführt und Ali die Subjektivität eines Kranken zugeschrieben, ein Prozess, den Simon Clarke in Rückbezug auf Foucault erläutert:

It is perhaps the most significant development for Foucault that, when the doctor enters the asylum, we have the birth of the doctor patient relationship and the expert discourses of psychiatry. Foucault shows us how expert discourses develop systems of knowledge that sustain power relations and domination in society. It is through the person of the doctor that madness becomes insanity, and thus an objectification for investigation in medical discourse. (515)

Dadurch, dass der Kranke zum Objekt des Wissens wird, wird auch das Machtverhältnis zwischen Arzt und Patient untermauert. Im Text verschiebt sich dieses Machtverhältnis zwischen Ali und dem Arzt immer wieder. Während es sich in dieser Episode zunächst um ein Rollenspiel in Alis Gedanken handelt und den Lesern suggeriert wird, dass Dr. Idaulambo eine Fantasiefigur Alis ist, werden die Fiktionsebenen später im Text noch stärker vermischt. Ali spricht im Laufe des Texts von Dr. Idaulambo als eine in der von ihm kreierte Erzählwelt tatsächlich existierende Person, obwohl er auch sich selbst weiterhin als „Ali Idaulambo“ bezeichnet (Horváth 289). Ali beansprucht damit zunächst die Kontrolle über seine Erzählwelt, da er derjenige ist, der über die Figuren, das Wissen und die Wahrheit in dieser Welt verfügt. Dies verschiebt sich jedoch, wenn der Doktor am Ende, als Ali aufgrund seiner Ohnmachtsanfälle und epileptischer Anfälle in Behandlung ist, als der für Ali verantwortliche Arzt beschrieben und seine Existenz

weder von Ali noch von den anderen Figuren infrage gestellt wird. Hier muss jedoch angemerkt werden, dass in der Klinik nur Ali und seine Zimmernachbarn Faruq und Djibrail von Dr. Idaulambo sprechen, die beide ebenfalls Figuren sind, die sich zwischen der innertextuellen Realität und Alis Vorstellung bewegen, da der Text nahelegt, dass sie nur von Ali gesehen werden.

Als Ali seinen dritten Anfall erleidet und in einer psychiatrischen Klinik behandelt wird, wird Dr. Idaulambo als der Chefarzt vorgestellt, der auch Alis Diagnose ausspricht und damit zum Vertreter von Wahrheit, Wissen und Macht wird. Er stellt die „hochoffizielle chefärztliche Diagnose, der [Ali] [s]eine Einlieferung in dieses Etablissement zu verdanken ha[t]“ (311). Während der Trancetherapie übernimmt Ali seiner eigenen Aussage nach die Kontrolle über den Arzt und versetzt diesen in Trance. Dabei erfährt er auch von dessen Leidenschaft für Krankenschwestern mit roten Stöckelschuhen (312). Dieses Detail erscheint zunächst unwichtig, es stellt jedoch einen direkten Bezug zu der Textstelle an früherer Stelle des Romans her, in der Ali sich vorstellt, Dr. Idaulambo zu sein. In diesem imaginierten Interview erwähnt Ali alias Dr. Idaulambo immer wieder explizit, die roten Schuhe einer Journalistin (74, 75). Damit scheint der Erzähler zu markieren, dass er seine Figur kennt und über Wissen und Macht innerhalb der Erzählwelt verfügt. Dies wird jedoch dadurch gebrochen, dass Dr. Idaulambo derjenige ist, der Alis Diagnose ausspricht und ihm eine Identität zuweist.⁹⁰ Im Epilog wird Dr. Idaulambo das letzte Mal genannt. Dieser wird auf der Flucht getötet und

entsteigt seiner sterblichen Hülle [als] ein lächelnder Satyr, die ersten Schritte im Rathauspark wirken noch ein wenig eingerostet, bald schon durchstreift er jedoch

⁹⁰ Falls Ali und der Arzt also dieselbe fiktive Person wären, wäre Ali derjenige, der sich selbst die Identität als der Kranke und der Wahnsinnige zuschreibt, doch da der Roman mit einem Wahntraum Alis endet und seine Sicht im Text immer wieder infrage gestellt wird, wird Ali die Autorität über seine Identität genommen.

auf stolzen Bockfüßen die Stadt, ich sehe ihn einmal hier, einmal da auftauchen, im Stadtpark nimmt eine Horde junger Mädchen hysterisch kichernd Reißaus, als er ihnen sein aufgerichtetes Bockshorn präsentiert. (342)

Der Bezug auf die Sexualität des Arztes, die auch in der Trance Episode im Vordergrund steht, stellt auch wieder eine Verbindung zu Alis Fantasievorstellungen und zu seiner Selbstdarstellung her, in der er sich als besonders männlich, attraktiv und dominant präsentiert. Jedoch ist der Arzt nicht die einzige Person, in die sich Ali hineinversetzt oder die er vorgibt zu sein.

7.7.4 Ali als Bote Gottes, Prophet und Erzengel: „[E]s ist Zeit, die Maske abzulegen“ (282)

Wie bereits im Zusammenhang mit Alis Bildung angesprochen wurde, lassen sich im Text immer wieder religiöse Anspielungen und Zitate finden, in denen Ali Lieder, Bibelverse und Phrasen aus anderen Religionen oder spirituellen Glaubensrichtungen wiedergibt. Er stilisiert sich selbst nicht nur als Retter – wie es der Titel des Romans andeutet –, sondern auch als Prophet, Engel oder gar Gott und sieht sich als Kämpfer für die Benachteiligten (59). Besonders deutlich wird der Bezug auf Religion und seine Selbststilisierung als göttlicher Rächer jedoch dann, wenn er sich selbst als Djibrail oder Faruq sieht, die Gerechtigkeit über die Welt bringen (289). Faruq ist laut Alis eigener Aussage „der, der zwischen Wahrem und Falschem unterscheidet“ (292), während der Name Djibrail auf den Erzengel oder einen direkten Boten Gottes anspielt. Sowohl Djibrail als auch Faruq kommen im Text in mehreren Variationen vor. So glaubt Ali, dass er selbst diese beiden religiösen Figuren verkörpert: „Die Pflicht ruft laut und deutlich, die Welt braucht Ali Idaulambo, vor allem aber braucht sie Djibrail, und sie braucht Faruq“ (289). Diese Selbstwahrnehmung Alis wiederholt sich vor allem in seinen Wahnvorstellungen, in denen er Asylbewerber aus der Schubhaft befreit (282-4), oder

wenn er glaubt, dass er und einige andere Bewohner des Leos die „Abschiebeministerin“ entführen:

Schon sind wir im Gebäude drin, der Polizist, der sich uns entgegenstellt, hält sich mit schmerzverzerrtem Gesicht die Ohren zu, als er meine Stimme vernimmt, er versucht, gleichzeitig die Augen abzuschirmen vor dem gleißenden Licht, das von mir ausgeht, und er krümmt sich vor Schmerz und weicht zurück, und schon haben wir die erste Hürde genommen. ... Öffnet die Tür, rufe ich dem Mann in Uniform, der uns den Weg versperrt, mit Donnerstimme zu, ich bin Djibrail, ich bin gekommen, um den Frevel zu beenden und Gerechtigkeit zu bringen! Ich bin Djibrail, ich biete Schutz für die, die des Schutzes bedürfen, und bringe den Tod jenen, die ihn verdienen! Ich bin Djibrail, der Gerechte, ich bin Faruq, der zwischen Wahrem und Falschem unterscheidet, ich bin Ruh al-Qudus, der Geist der Heiligkeit, nun öffnet die Tür, oder das Feuer des Himmels wird über euch kommen! Beim Schall meiner Worte fällt der Uniformierte betäubt zu Boden und bleibt mit dem Gesicht nach unten liegen, die Tür öffnet sich von allein. (283)

Ali setzt sich also in seinen Halluzinationen, für die ein, die Schutz brauchen und vom Staat marginalisiert und weggesperrt werden. Auch später stellt sich Ali bei dieser angeblichen „Entführung der Bundesabschiebeministerin“ (304) als Rächer und Engel Gottes dar:

[U]nd mit elementarer Kraft fallen wir über sie und ihre Mannen her, schon ist sie mitsamt Gefährt in unserer Gewalt, geblendet und starr vor Angst bleiben die Wächter des entführten Leibes zurück, und wir fahren davon, und der Sieg ist unser, und das himmlische Licht nimmt uns auf und umfängt und durchdringt uns. (305)

Ali imaginiert sich aber nicht nur als Djibrail und Faruq und damit auch als Erzengel, sondern im Text finden sich auch immer wieder Bezüge zum Christentum. So inszeniert sich Ali als Jesus, als die Bewohner des Leos und insbesondere Tomo seinen Plan für die Entführung der Ministerin anzweifelt: „Tue deine Hand her und lege sie in meine Seite, und sei nicht ungläubig, sondern gläubig, empfehle ich ihm ...“ (304). Auch während der Weihnachtsfeier im Leo setzt Ali sich als „Herr der Herrlichkeit“ (224) in Szene. Abgesehen von den christlichen Weihnachtsliedern zitiert Ali auch immer wieder Bibelverse und Gebete, so zum Beispiel, wenn er nach Lius Festnahme anmerkt, dass dieser „hinab in das Reich des Todes [fährt]“ (243). Darüber hinaus werden auch esoterisch-spirituelle Bezüge hergestellt, die vor allem durch Pitra verkörpert werden. Als Pitra, die, wie bereits erläutert, eine besondere Funktion für Ali hat, wieder im Leo auftaucht, erzählt sie zum ersten mal selbst eine Geschichte (323) und berichtet von einem Engel, der der Welt helfen wollte und dadurch krank wurde. Der Text verknüpft ihre Geschichte zwar nicht direkt mit Alis, aber dadurch, dass kurz darauf Alis Familie ins Heim kommt und dieser sich erneut in eine Halluzination zu flüchten scheint, wird indirekt ein Bezug zu Ali, „der auszog, um die Welt zu retten“ und dem an seiner Aufgabe gescheiterten und kranken Engel hergestellt. Der Engel in der Geschichte wird wieder gesund, doch „die Probleme der Menschen [blieben] ungelöst, und das ist das Ende der Geschichte ... Die [Probleme] müssen sie schon selber lösen“ (324). Der Engel – und Ali – bleiben am Ende machtlos.

Pitra selbst wird von Ali sowohl mit afrikanischen Götterfiguren und spirituellen Symbolen verbunden (25). Ali beschreibt ihre Küche und Pitras Funktion für die Gemeinschaft jedoch auch mit christlichen Begriffen: „Pitra Götterköchin, Pitra Geschichtenköchin, Pitras Zimmer als Ort des permanenten Pfingstwunders, durch das jeder jeden versteht“ (55). Sie führt in ihrer Küche alle zusammen, auch die, die sich

nicht verstehen. Als sich die Abschiebungen im Heim häufen und mehrere Bewohner in Abschiebehaft kommen, ist Pitra plötzlich verschwunden (271-3). Mit ihr verschwinden auch ihr „Erzählraum“ und ein Ort des Trostes für die Heimbewohner. Durch Pitras Weggang verliert aber auch Ali den Raum, in dem er seine Geschichten erzählen konnte. Kurz darauf entgleitet ihm seine eigene Erzählung und seine Wahnräume beginnen (282). Pitras plötzliche Rückkehr wirkt daher wie ein letzter Versuch, Ali vor dem Wahnsinn zu bewahren, und das Ende von Pitras Geschichte leitet schließlich auch die Zusammenführung von Ali und seiner Familie ein:

Und dann geht plötzlich die Tür auf, ein kalter Windstoß fährt herein, drei Frauen⁹¹ stehen im Türrahmen, keiner kennt sie, stumm lassen sie die Blicke über die Köpfe der Anwesenden schweifen. Kommt herein, lädt Pitra sie ein. Nein, möchte ich ihr zurufen, lass' sie nicht herein, ich habe ein schlechtes Gefühl, doch kein Wort entringt sich meiner Kehle. (325)

Pitra ist also diejenige, die alle um sich eint und durch ihre Küche versorgt. Sie wird damit nicht nur als eine göttliche Mutterfigur oder eine mütterliche Göttin inszeniert, sondern sie ist auch diejenige, die Ali durchschaut, wenn er seine Träume und sein Trauma abstreitet (261). Sie möchte ihm helfen und reagiert mit Trauer, als Ali weiterhin vorgibt, seine Familie nicht zu erkennen (326).

7.7.5 Alis „Hypomanie“ (311): Djibrail und Faruq

Als Ali in die psychiatrische Klinik eingeliefert wird, haben seine Zimmergenossen die Namen Djibrail und Faruq und repräsentieren in ihren Eigenschaften zwei sehr unterschiedliche Seiten Alis, die dieser jedoch nicht an sich selbst sieht und mit denen er sich selbst beschreiben würde. Laut Ali ist Djibrail der Sensible und Schwache und „mit seinen Äußerungen äußerst vorsichtig“ (306). Er ist

⁹¹ Es wird vom Text suggeriert, dass dies Alis Mutter und seine Schwestern sind.

schüchtern, „trägt immer blau, will ein Fisch sein, weint ständig“ (309). Faruq ist hingegen der Dominante und Redselige (306, 310), der zudem „ein Prahlf Franz vor dem Herrn“ ist (306) und „immer [weiß], was richtig und was falsch ist“ (306). Bei beiden bleibt unklar, warum sie sich in Behandlung befinden. Djibrail kann sich zudem nicht erinnern, wie lange er in der Klinik und wie er dorthin gekommen ist (310). Beide bleiben insgesamt mysteriöse Charaktere.

Die scheinbare Aufspaltung Alis Identität wird dadurch weiter übersteigert, dass Djibrail und Faruq während Alis Therapie mit Dr. Barthory in mehreren Rollenspielen mitwirken. Zunächst soll Ali sich in einer Therapiesitzung mit seiner gespaltenen Persönlichkeit auseinandersetzen, betont aber auch hier, dass er nur vorgibt, krank zu sein: „[U]nd ich tue ihr den Gefallen und spiele mit Bravour die Rolle des Gespaltenen. Zehn Seelen wohnen, ach, in meiner Brust ... “ (14). Mit dieser Variation eines Zitats aus Goethes *Faust*, ein Text, auf den sich Ali immer wieder bezieht, wird, wie durch viele andere intertextuelle Elemente, Alis Wortwitz und Bildung betont. Auch hier wird zudem wieder der Aspekt des Theaters herausgestellt, denn Ali inszeniert in dieser Therapiesitzung eine Diskussion zwischen seinen verschiedenen Persönlichkeiten: „Ich tue ihr also den Gefallen und versammle ein paar von jenen Seelen, die in meiner Brust ihren mehr oder weniger ordentlichen Wohnsitz gefunden haben, ich gebe ihnen beliebige Namen, die mir gerade in den Sinn kommen, Djibrail, Faruq, Dr. Idaulambo“ (314). Ali steuert die Diskussion und führt Regie und bringt laut eigener Aussage Ordnung in das Durcheinander:

Nach diesem schleppenden Beginn diskutieren wir also, wir sprechen einen Tag und eine Nacht lang und noch eine Nacht und noch einen Tag, wir essen gemeinsam Mohr im Hemd, wir streiten aber auch viel, manchmal wird es so laut, dass andere Ärzte oder Schwestern besorgt anklopfen und fragen, ob auch alles in

Ordnung sei. Keine Angst, beruhige ich, wir haben alles unter Kontrolle, und schließlich gelingt es mir durch geschickte Mediation, der Aufgabenstellung entsprechend für eine funktionierende interne Kommunikation zu sorgen. (314-5)

Im nächsten Teil der Therapie wird der theatralische Aspekt weiter ausgebaut. Durch „TTT, [das] Totale[] Trauma Theater“ (315) soll Alis verdrängtes Trauma aufgearbeitet werden. Ali reißt in dieser Episode wieder die Kontrolle an sich und „beginn[t] [s]eine Regiearbeit gleich mit einer größeren Umbesetzung. Die bisherigen Hauptdarsteller werden durch Djibrail, Faruq, Dr. Idaulambo und Schwester Tanja ersetzt“ (315). Auch hier werden also Charaktere, die – so deutet es der Text an – Alis Wahnvorstellung entspringen, in ein Rollenspiel eingebaut, das nicht nur die Fiktionsebenen verschwimmen lässt, sondern auch den Aspekt der Inszenierung erneut herausstellt. Zudem symbolisiert dieses Theater auch Alis Wunsch, Kontrolle über das Geschehen zu haben, da er die Schauspieler, die sein Trauma darstellen, wie ein Puppenspieler kontrolliert: „[U]nd ich schicke sie von links nach rechts und von rechts nach links, ich halte sie fest an unsichtbaren Fäden, und wie Marionetten tanzen sie, sie tanzen nach meiner Pfeife“ (315). Am Ende der Therapie muss Ali eine Figur anfertigen, die seiner „Trauer eine Gestalt“ gibt (316). Er vergleicht die Vogelscheuche, die er bastelt und die alle zum Weinen bringt, mit Don Quijote (316) und stellt damit einen Bezug zu einem Romanhelden her, der vergeblich kämpft und ähnlich wie Ali nicht zwischen Illusion und (innertextueller) Realität unterscheiden kann. Alis Therapie, die laut seiner Aussage nur drei Wochen dauert (316), wird damit als Kampf gegen „Windmühlen“ (316) markiert und im nächsten Kapitel legt der Text den Lesern deutlich nahe, dass Ali den Kampf verloren hat.

Das letzte Kapitel, der Epilog des Romans, beschreibt schließlich die längste und detaillierteste Halluzination Alis, die groteske Szenen zeigt. In diesem Kapitel werden

nicht nur verschiedene Themen des Texts verbunden und in Metaphern, Symbolen und Bildern dargestellt, sondern auch das Konzept der Maskerade und Mimikry wird durch fantastische Metamorphosen übersteigert. Bei ihrer Flucht werden manche der Heimbewohner und Alis Freunde zu Tieren, Pflanzen und Sternen und finden dadurch eine Art vom Freiheit, während Ali „gefesselt in der Straßenbahn“ (345) zurückbleibt.

7.8 Epilog: „Und dann kommen sie und holen uns“ (328)

Der Epilog des Romans ist ein elementares Kapitel, da durch den Wahntraum oder die Wahnepisode, die am Ende des Romans steht, retrospektiv Alis Darstellung der Ereignisse in seiner Erzählung infrage gestellt wird. Hier wird aber auch noch einmal das Spannungsfeld aufgebaut zwischen dem Wahnsinnigen, der allwissend ist und durch seine Krankheit Zugang zu Weisheit und Erkenntnis hat, und dem Kranken, der stigmatisiert und von der Gesellschaft ausgeschlossen wird. Damit wird eine Verbindung zur Stilisierung von Traum und Krankheit im *fin-de-siècle* und deren Verbindung mit (künstlerischer) Bildung hergestellt, aber auch gleichzeitig gezeigt, dass Alis Geschichte mit dem Wahntraum endet. Das heißt, sein Streben nach Entwicklung und Erkenntnis wird unterbunden und seine Stimme bleibt ungehört. Ich werde im Folgenden deshalb in einem ersten Schritt den Epilog und die verschiedenen Bilder und Anspielungen in Alis Wahnepisode erläutern und dann die Bedeutung des Epilogs für die Gesamtinterpretation des Romans herausstellen.

Der Wahntraum Alis zeigt eine Straßenbahnfahrt, in der die Bahn in ständiger Wiederholung die Ringstraße in Wien abfährt (328). Das Kapitel ist auch strukturell ringförmig aufgebaut. Bestimmte sprachliche und textuelle Elemente wiederholen sich immer wieder, ändern sich jedoch nach jeder neuen Fahrtrunde. So wechselt zum Beispiel die Jahreszeit, wobei diese nur zwischen Frühling und Winter variiert. Der Epilog beginnt mit einem direkten Zitat des letzten Satzes des vorherigen Kapitels –

„Und dann kommen sie und holen sie uns“ (327, 328) – und schließt damit zwar direkt an die vorherige Handlung an, steht aber gleichzeitig exponiert als in sich geschlossener Text am Ende des Kapitels. Es wird Bezug auf verschiedene Charaktere genommen und deren Eigenschaften angesprochen, die die Leser ohne die vorherigen Kapitel eventuell nicht nachvollziehen können, der Epilog kann aber davon abgesehen auch als separater Text gelesen werden, da er ein geschlossenes oder besser gesagt ringförmiges Ganzes ergibt. Auf der Handlungsebene wird beschrieben, wie ein zunächst nicht näher spezifiziertes „sie,“ das, wie später deutlich wird, für Polizisten und die Wiener Bevölkerung steht, die Asylbewerber und Migranten aus ihrer Stadt vertreiben, einsperren oder sogar töten will:

Es sitzen auch andere, nicht gefesselte Menschen in der Straßenbahn. Wir wollen diesen Abschaum nicht, beschweren sie sich, Dieser Abschaum wird sowieso abgeschoben, antworten die Polizisten, Aber das muss schneller gehen, viel schneller, fordern die anderen, doch die Polizisten zucken nur mit den Schultern, dann steigen sie aus, und die Straßenbahn fährt los Richtung Zentrum. (328)

Die Asylbewerber werden nicht als Personen gesehen, ihnen wird eine Identität zugeschrieben und sie werden zu einer Masse, zu „Abschaum“ (328), der verschwinden soll. Ali, der in der Straßenbahn festgekettet ist, beobachtet wie seine Freunde nacheinander aus der Bahn gezerrt und auf verschiedene Weise gequält werden. Er kann, obwohl er gefesselt ist und die Straßenbahn nicht verlässt, alles sehen, aber ist selbst nicht nur ein hilfloser Beobachter, der nicht einschreiten kann, sondern wird auch von den Wienern übersehen.

Zu Beginn der Episode ist es Winter (328) und die erzählte Zeit scheint der des Romans noch logisch zu folgen, da die Handlung des vorherigen Kapitels kurz vor Weihnachten stattfindet (328). An verschiedenen Stationen werden deshalb auch

Weihnachtslieder gesungen, Lieder, die Frieden und ein friedvolles Miteinander repräsentieren, und deshalb im ironischen Kontrast zur Handlung stehen. So wird am Donaukanal zum Beispiel „Macht hoch die Tür“ gesungen (329), oder am Burgtheater „Ihr Kinderlein kommet“ (331). Am Schwedenplatz ist dann jedoch in jeder Straßenbahnrunde Frühling, „der Eissalon [öffnet] seine Pforten zum Saisonauftakt“ (329) und die Logik der erzählten Zeit wird damit gebrochen.

Neben den Zitaten aus Weihnachtsliedern gibt es weitere wiederkehrende Elemente, die strukturell und textuell die Kreis- oder Ringförmigkeit der Episode betonen. Diese weisen jedoch auch eine Steigerung auf, die die Spirale der Gewalt und die zunehmend aggressivere Stimmung in dieser Episode verdeutlichen. So gelingt es Kamal immer wieder, für einen Moment das Fenster in der Straßenbahn zu öffnen, er wird jedoch bei jedem Versuch von „kreischen[den] ... alte[n] Frauen“ und einem Mann, der ihn schlägt, abgehalten (328, 330, 332, 334). Die Anzahl der Frauen wächst mit jeder Fahrt, der Ausgang der Handlung bleibt der gleiche. Ein weiteres wiederkehrendes Element ist ein Mädchen, das nicht zu den Bewohnern des Leos gehört und am Schottentor in die Bahn gebracht wird (329). Es ruft immer wieder: „Ich bringe mich um, wenn ich nicht Asyl bekomme“ (329, 330, 333, 334, 335). Die Bevölkerung Wiens, die wie ein „Chor“ bestimmte Phrasen und Aussagen kommentiert, kopiert und reproduziert, zeigt zunächst oberflächliches Mitleid (329). Später reagiert sie jedoch mit Ablehnung, Langweile (334) und Wut auf die Klage des Mädchens und fordert es schließlich auf, sich zu selbst zu töten (335). An einer Stelle wird die Aussage des Mädchens so verzerrt wiedergegeben, dass es wirkt, als würde das Mädchen den Wiener drohen: „Sie bringt uns um, wenn sie Asyl bekommt“ (333). Dies verdeutlicht, wie durch gesellschaftliche Mechanismen und mediale Diskurse, Bedrohung und Ablehnung diskursiv erzeugt werden und wie dadurch den Flüchtlingen hier eine bestimmte Identität und Subjektivität

zugeschrieben wird, die zur „Wahrheit“ wird: Das Mädchen wird plötzlich zu einer Gefahr und zu einer Bedrohung für die Wiener Bevölkerung und ist nicht mehr schützenswert.

Dies spiegelt sich auch in weiteren, wiederkehrenden Elementen, so zum Beispiel in den Zeitungüberschriften und den Reden der Politiker, die an die populistischen Parolen der *FPÖ* angelehnt sind. Diese werden vom Chor – und damit der Bevölkerung – unreflektiert reproduziert, so zum Beispiel: „Wien darf nicht Istanbul werden, steht in der Zeitung ... Wien darf nicht Istanbul werden, buchstabiert der ganze Waggon im Chor“ (329). Andere Schlagzeilen und Parolen sind „Verbrecherrate stark angestiegen ... Wien darf nicht Chicago werden“ (329-30), „Diese Moslemkrawalle in Frankreich ... Wien darf nicht Paris werden“ (330), „Dieser Mord in Holland ... Wien darf nicht Amsterdam werden“ (330), „Drogengeschäft fest in nigerianischer Hand“ (331), „Wir wehren uns dagegen, dass an die Stelle des alten christlichen Abendlandes ein neues Mekka tritt“ (332), „Wir haben dreihunderttausend Arbeitslose in Österreich, wir haben dreihunderttausend Ausländer ... die Lösung ist einfach“ (333) und „Wir müssen unsere christlichen Werte verteidigen, lautet der Befehl, und die Soldaten entsichern ihre Waffen“ (333). Hier wird gezeigt, wie gesellschaftliche Diskurse von den Medien gesteuert werden können, aber die Gesellschaft diese gleichzeitig auch reaffirmiert und dadurch Identitäten der „anderen“ durch diese Mechanismen konstituiert werden. Durch die Darstellung eines Chors, der alles nachmacht, was ihm „vorgesungen“ wird, oder dadurch, dass die Statue von Bürgermeister Lueger Phrasen wiedergibt (330).⁹² die die Bevölkerung jubelnd annimmt, wird die Absurdität, aber auch die Gefahr der unreflektierten Reproduktion von Diskursen herausgestellt. Zudem wird Bezug auf die

⁹² Dieser war in seiner Amtszeit von 1897 bis 1910 als Wiener Bürgermeister auch für seine antisemitischen Reden und Politik bekannt.

Vergangenheit des Heldenplatzes genommen, auf dem „ein kleiner Mann mit Schnauzbart zu einer großen Menge [spricht] und ... ihnen vom Wiedereintritt seiner Heimat ins Himmelreich [erzählt]“ (332). Dort feiert später auch „die Nation [und] Kinder klettern auf Panzer und Kanonen, Flugzeuge donnern im Tiefflug darüber hinweg, Wir sind kein Einwanderungsland, schreiben sie in den Himmel“ (333). Die Einwanderer und selbst diejenigen, die österreichische Staatsbürger sind, werden deshalb im Epilog verfolgt und getötet (33).

Darüber hinaus werden die Asylbewerber und Migranten in einzelnen Szenen immer wieder mit Tieren in Verbindung gebracht, so wird zum Beispiel Manu von Polizisten wie ein Hund behandelt: Er wird an einer Leine herumgeführt, gezwungen, einen Knochen zu fressen und „Rex“ genannt (331). Oma, die als Affe bezeichnet wird, und auch andere Asylbewerber werden in Käfige gesperrt. Diese Käfige werden an Bäumen befestigt, damit die Wiener die Gefangenen betrachten können (332):

Vor dem Burgtheater ist eine Menschentraube aus dem Boden gewachsen, man unterhält sich, man atmet Punsch und Glühwein, man singt Weihnachtslieder, Menschenkinder spielen zwischen den Beinen der Erwachsenen, manchmal bleiben sie stehen und starren in den großen Käfig, den man hier aufgestellt hat, auch die Erwachsenen schauen hinein und feixen rotgesichtig, im Käfig drinnen kauern Menschentiere dicht gedrängt. ... sie sind nur leicht bekleidet, während draußen die Humanoiden Pelzmäntel und dicke Jacken tragen. (334)

Hier wird nicht nur ein Kontrast zwischen den Wienern und den als Tiere behandelten Migranten aufgebaut, sondern auch die Wiener durch den Begriff „Humanoid“ als etwas bezeichnet, was einem menschlichen Wesen nur ähnlich sieht. Die als kopflos und unreflektiert dargestellte Wiener Bevölkerung wird dadurch auch entmenschlicht. Dieses Bild wird fortgeführt, wenn der „Politiker“ seine „Nationalratsabgerichteten“ (335) wie

Hunde auf die Migranten hetzt und diese „mit hechelnder Zunge“ und „Schaum vor dem Mund“ auf die Einwanderer losgehen (335): „Köpfe sind ihnen im Weg, weg mit den Köpfen, weg mit allem, was den Füßen im Weg ist“ (335). Während also den gefangenen Asylbewerbern und Migranten zunächst eine tierische Rolle zugeschrieben wird und sie gezwungen werden, sich als solche zu benehmen, oder sie so behandelt werden, sind es in diesen Szenen die Wiener, die tierische Eigenschaften haben und sich wie vom Jagdtrieb gesteuerte oder abgerichtete Tiere verhalten (335). Somit werden fremdenfeindliche Diskurse verkehrt und *ad absurdum* geführt.

Als die Gefangenen aus den Käfigen fliehen können und gejagt werden, wird diese Verbindung zwischen Mensch und Tier dadurch weiter übersteigert, dass ein Teil der Fliehenden sich in metamorphischen Akten in Tiere, aber auch Pflanzen und Objekte verwandeln. So wird Nicoleta zum Baum (337), Oma zur Gazelle (337), Tony zum Löwen, der die Gazelle nicht angreift (338), Kamal zum Kamel mitten im Wiener Wald (338), und Afrim und Tomo vertauschen die Rollen, was in Alis Interpretation die Versöhnung zwischen Serben und Albanern repräsentiert (339). Dunja wird zu ihrer Geige und Djaafar zum Raben – der somit wieder sprechen kann (339). Ali verfolgt diese Metamorphosen und die idyllischen Bilder von seiner Position in der Straßenbahn. Sein Blick und seine Perspektive reichen entsprechend seiner erzählerischen Omnipräsenz und Allwissenheit fast überallhin oder zumindest „bis zu den Rändern der Stadt und darüber hinaus“ (336-7). Er selbst bleibt jedoch weiterhin gefesselt – Sehen und Erzählen sind für ihn die einzigen Möglichkeiten, die ihm in dieser Situation bleiben. Von der Bahn aus beobachtet Ali nicht nur die Metamorphosen, sondern auch brutale Morde, die von den als vulgär, desinteressiert und feierlustig dargestellten Wienern nicht beachtet werden. Im Falle Ninos gipfelt die Beschreibung der Morde in einer grotesken Folderszene, in der sie vom Wolf gefangen und zur Großmutter gebracht wird, die zusehen möchte, wie Nino

(Rotkäppchen) von ihren sieben Söhnen (Zwergen) gequält und getötet wird (339-40). In dieser Episode wird nicht nur klar Bezug auf die Märchen *Rotkäppchen* und *Schneewittchen* genommen, sondern Nino auch als angst- und schmerzfreie Heldenfigur stilisiert, die ihre Peiniger verspottet (340-1), jedoch am Ende als Strafe für ihre rebellische Art getötet wird.

In den letzten Abschnitten des Epilogs werden einige der Toten zu mythischen Figuren – Dr. Idaulambo zum Satyr und Dr. Barthory zu einem Vampir (342). Sie steigen in den Himmel auf (341) und werden zu Sternen oder Sternbildern (342). Diese Mystifizierung und Romantisierung von Tod sowie die idyllischen Naturbilder, die allerdings auch karikative Züge tragen (Kamal als Kamel) werden mit brutalen und grotesken Szenen kontrastiert. Durch die Überzeichnung dieser Metamorphosen als extreme Formen der Maskerade und Mimikry, aber auch durch die grotesken Elemente in Alis Wahntraum, kann wieder ein Bezug zu Bakhtin, dem Karnevalesken und dessen Verwendung in *Mohr im Hemd* gezogen werden. Gleichzeitig gibt es auch hier eine Verbindung zwischen Wahnsinn, Maske, Parodie und Subversion:

[T]he theme of madness is inherent to all grotesque forms, because madness makes men look at the world with different eyes, not dimmed by „normal,“ that is by commonplace ideas and judgments. In folk grotesque, madness is a gay parody of official reason, of the narrow seriousness of official „truth.“ It is a „festive“ madness. In Romantic grotesque, on the other hand, madness acquires a somber, tragic aspect of individual isolation. Even more important is the theme of the mask, the most complex theme of folk culture. The mask is connected with the joy of change and reincarnation The mask is related to transition, metamorphoses, the violation of natural boundaries, to mockery and familiar nicknames. It contains the playful elements of life; it is based on a peculiar

interrelation of reality and image, characteristic of the most ancient rituals and spectacles. Of course it would be impossible to exhaust the intricate multiform symbolism of the mask. ... It reveals the essence of the grotesque. (Bakhtin 39-40)

Durch die Verbindung dieser Elemente vereint der Wahntraum Alis verschiedene Themen und Motive, die den gesamten Roman durchziehen. Maskerade muss in *Mohr im Hemd* jedoch nicht nur als ein Element der parodistischen Metamorphose und Hierarchieauflösung im Sinne des Karnevalischen, sondern auch im Kontext postmoderner Identität und der Funktion der Schelmenfigur gelesen werden.

Das Ende der Hetzjagd auf die Asylbewerber, die Ali imaginiert, erfolgt nicht durch das Eingreifen des Schelms, sondern durch das Erscheinen Pitras. Diese ist auch hier wieder nicht nur eine versöhnende und vereinende Figur, sondern stellt am Ende Frieden und Gleichheit her. Sie ist damit zumindest in seinem Wahntraum der rettende Engel, der Ali nicht sein konnte. Sie kocht am 24. Dezember „auf dem Weihnachtsmarkt vorm Rathausplatz“ (343), und alle Menschen stehen plötzlich friedlich beieinander, nachdem sie ihr Essen gekostet haben:

Junge, Alte, Arme, Reiche, Große, Kleine, Dicke und Dünner, alle stellen sich an, um von Pitras Götterküche zu kosten, daneben stehen diejenigen, die gerade essen oder schon fertig gegessen haben. Sie weinen alle, erkenne ich staunend, ich verstehe nicht warum. Sie weinen vor Glück, krächzt Djaafar, und ich muss ihm recht geben. (344)

Dieser letzte Abschnitt beendet die apokalyptische Vorstellung, die Ali beschrieben hat, und präsentiert ein utopisches und idyllisches Szenario, in dem alle zusammen in Frieden leben und der Frühling beginnt:

Und die Fliehenden können endlich aufatmen, auch sie kehren um, und wer sich verstecken konnte in den Tagen der Raserei, kommt nun heraus ans Licht und lässt die Angst in den kalten Kellern. Auch sie kommen auf den Platz, zögernd zunächst und ein wenig schüchtern, doch sie werden freudig begrüßt, man lacht und weint und isst und trinkt gemeinsam, und alle verstehen und werden verstanden. Und die Bäume im Rathauspark beginnen zu blühen, die Luft ist so mild wie seit vielen Monaten nicht, der Blütenduft mischt sich mit dem Geruch von Pitras Essen und füllt bald die ganze Stadt. (345)

Auch wenn damit das Horrorszenario, das Ali in seiner Wahnvorstellung präsentiert, sich am Ende zum Besseren wendet und angedeutet wird, dass mit dem Frühling und Frieden eine bessere, harmonische Zeit beginnt, wird auch diese Idylle so stark überzeichnet, dass sie dadurch wieder gebrochen wird. Zudem ist Ali, im Gegensatz zu seinen Visionen, in denen er als Djibrail oder Faruq Heldentaten vollbringt und die Welt rettet, hier nur ein Beobachter, dem im wörtlichen Sinne die Hände gebunden sind. Er bleibt während der Hetzjagd auf die Migranten (oder auf diejenigen, die als „anders“ identifiziert werden) und auch während der utopischen Friedenszene am Ende gefesselt in der Straßenbahn zurück und wird von allen, bis auf Djaafar, dem Raben, übersehen:

Nur ich bleibe gefesselt in der Straßenbahn sitzen, mich hat man vergessen, mich hat man übersehen. Djaafar der Rabe ist der Einzige, der hin und wieder vorbeischaud und mir Gesellschaft leistet, ich freue mich über seinen Besuch, noch mehr aber freute ich mich, würde er mich mit seinem Schnabel von Knebel und Fesseln befreien. (345)

Ali verliert damit Ende jede Handlungsfreiheit, er ist gefesselt und kann nicht sprechen. Djaafar befreit ihn nicht, da der Rabe laut Ali „das Konzept der Freiheit“ nicht kennt (45). Die Straßenbahn fährt somit immer weiter und dreht die gleichen Runden an den

Wiener Prunk- und Prachtgebäuden vorbei, während sich für Ali nichts ändert und er gefesselt und beobachtend zurückbleibt. Der Text zeigt, dass für ihn die Halluzination auch dann kein Ende nimmt, als die Erzählung vorbei ist. Ali hat keinerlei Kontrolle über die Geschehnisse um ihn herum oder darüber, was mit ihm geschieht. Jede *agency*, die er zuvor versucht hat, durch Strategien der Maskerade und Mimikry zu erreichen, wird nun durch den dargestellten Wahntraum, durch den alles zuvor Erzählte infrage gestellt wird, als Illusion entlarvt. In Hinblick auf die literarische Tradition der Darstellung des „Sehenden Kranken“ wird deutlich, dass der Text hier zunächst eine Verbindung zum Bild des Kranken als Wissenden sowie zu der besonders im *fin de siècle* populären Stilisierung von Wahnsinn und Krankheit als Auszeichnung herstellt. Ali wird diese Auszeichnung jedoch nicht gewährt, obwohl – oder weil – er gesellschaftliche Machtstrukturen und seine eigene Einschränkung durch diese erkennt. Für ihn führt die Pathologisierung seiner Wahrnehmung und seines Verhaltens am Ende zu seiner Institutionalisierung und Marginalisierung. Der Epilog und damit auch der Roman enden damit, dass die Straßenbahn am Parlament vorbeifährt (345). Das letzte Wort im Text verweist also auf die Regierung und damit auf eine Institution, die für die Asylbewerber das Zentrum der Macht ist. Diese kann sowohl Diskurse steuern als auch beeinflussen und könnte damit zumindest die rechtliche Situation und Handlungsfreiheit der Asylbewerber ändern und ihre legale Handlungsfreiheit ausbauen. Der Roman endet jedoch hier und Ali bleibt in seiner Wahnvorstellung gefangen. Damit wird gezeigt, dass am Ende institutionelle Machtstrukturen die Kontrolle haben, aber auch, dass die Regierung nicht helfend eingreift und Alis Fesseln der Untätigkeit löst.

Dadurch, dass am Ende des Romans (328-45) Alis Sicht als die eines psychisch kranken jungen Mannes dekonstruiert wird, erscheint seine ganze Geschichte und seine Sicht auf die Geschehnisse in Retrospektive unglaubwürdig – und damit wird auch seine

Gesellschaftskritik zurückgenommen. Diese Dekonstruktion der Perspektive und Glaubhaftigkeit des Blicks der Fokalisierungsfigur kann somit auch als ein normatives Mittel gelesen werden, durch das der Roman die kritische Stimme eines jungen afrikanischen Protagonisten unterminiert. Ali wird am Ende wieder in die Position des Subalternen (zurück-)gebracht, der keine Stimme hat. An dieser Stelle kommt allerdings die Figur des Pizaros wieder ins Spiel, die – wie bereits immer wieder angedeutet wurde – nicht nur gesellschaftliche Krisen aufzeigt. Der postmoderne Schelm legt darüber hinaus offen, dass durch den Akt der Maskerade nur die Vorstellung eines Originals evoziert wird, das es jedoch nicht gibt.

7.9 Funktion des Pizaros: „Es ist Zeit, einzugreifen, es ist Zeit, die Maske abzulegen, Zeit, meine wahre Identität preiszugeben“ (282)

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass durch den Bezug auf die Figur des Pizaros in *Mohr im Hemd* Genrekonventionen und eine gewisse Erwartungshaltung bei den Lesern hervorgerufen werden, da der Schelm eine Figur ist, die durch ihre subversive Maskerade Krisen aufdeckt und Gesellschaftskritik übt, aber auch selbst oft eine Läuterung erfährt und eine Lebensbeichte ablegt. Der Text knüpft zwar dadurch, dass Ali den Aspekt des „Zeugnis ablegen“ betont, an diese Tradition und Konvention an, jedoch ist es nicht der Schelm selbst, der rückblickend sein Leben bewertet, sondern diese erfolgt durch das Wertesystem, das vom Text transportiert wird. Zudem zeigt Alis Erzählung – anknüpfend an Malkmus' These zum Pizaro, also dass der postmoderne Schelm ein Original kopiert, das nicht existiert. Das bedeutet in Bezug auf Ali, dass er in überzeichneter Form eine transnationale und erzählerische Handlungsfreiheit imitiert, die für ihn unerreichbar ist. Zugleich gefährdet er als Pizaro durch sein Spiel mit Vorurteilen den Erhalt dieses Ideals und seine Gesellschaftskritik droht, zu entlarven, dass dieses Ideal einen Krisendiskurs überdeckt, der auf einer tiefen Verunsicherung in der

Gesellschaft zurückzuführen ist. Deshalb wird durch den Bezug auf Alis pubertär-überzeichnetes Selbstbild als potenter Verführer der Aspekt der Adoleszenz und die damit verbundene andauernde Identitätskrise des Protagonisten hervorgehoben. Des Weiteren enden die Abenteuer des Pícaros und seine Geschichte mit und in einer Wahnvorstellung. Ali wird dadurch zum Schluss von der Gesellschaft und durch medizinische Diskurse die Subjektivität eines Kranken zugeschrieben und er wird institutionalisiert und ausgeschlossen. Weiterhin werden im Text verschiedene pikareske Episoden gezeigt, durch die Ali zum einem Gesellschaftskritik übt, aber zum anderen auch seine eigenen Probleme überdeckt.

In meiner Interpretation von *Mohr im Hemd* habe ich also zunächst gezeigt, dass Ali – wie auch Sascha in *Scherbenpark* – in seiner Narration verschiedene Strategien anwendet, um sich gegen eine Fremdbestimmung und Identitätszuschreibungen aufzulehnen. Er erzählt die Geschichten der anderen, um von seiner eigenen abzulenken und um Autorität über seine narrative Identität und die der anderen zu erhalten. Eine ähnliche Strategie wendet er auch in Bezug auf gesellschaftliche Diskurse über Asylbewerber und Migranten an, die er in pikaresken Episoden imitiert, ironisiert und kritisiert – und gleichzeitig durch seine subversive Maskerade und Mimikry unterläuft. Jedoch wird im Text auch gezeigt, dass Ali durch die Vereinnahmung der Geschichten der anderen seine eigene Geschichte verdrängt und somit seine Unverletzlichkeit und Überlegenheit nur eine erzählerische Fassade ist. Weiterhin betreibt Ali auch in Bezug auf Sprache und Bildung eine schelmische Maskerade, durch die er eine Überlegenheit gegenüber den anderen Bewohnern des Leos, aber auch gegenüber der Gesellschaft konstruiert und somit versucht, aus seiner ihm von der Gesellschaft zugeschriebenen Rolle auszubrechen. Auch diese Überlegenheit wird allerdings als Illusion entlarvt, da der Text die Leser an Alis Fähigkeiten zweifeln lässt. Auch in Bezug auf Sexualität

imitiert Ali ein bestimmtes Ideal von Maskulinität und schreibt sich in essenzielsierende Diskurse ein, indem er selbst seine dominante Männlichkeit betont und Weiblichkeit in Zusammenhang mit der Rolle der Frau als Verführerin, Opfer und Objekt und Mutter bringt. Um die eigene Schwäche zu verbergen, demonstriert er zudem seine intellektuelle Überlegenheit gegenüber anderen männlichen Figuren. Darüber hinaus wird die Darstellung von Sexualität funktionalisiert, um die Adoleszenzphase der Protagonisten herauszustellen und zugleich Alis Selbstdarstellung zu dekonstruieren.

Insgesamt zeigt der Text, wie Ali diese verschiedenen Strategien der Mimikry und Maskerade anwendet, um Selbstbestimmung, Handlungsfreiheit und Überlegenheit zu erreichen. Jedoch wird auch in diesem Roman – wie bei *Adams Fuge* und *Scherbenpark* – dem Protagonisten durch die Betonung seiner traumatischen Erfahrung die Autorität über seine Geschichte und seine Identitätsentwürfe entzogen und gezeigt, dass er nie wirklich Kontrolle über diese hatte. Trauma und Wahnsinn können somit zunächst auch als Alis Maske gesehen werden, durch die er sich (Narren-)Freiheit erarbeitet und die seine einzige Möglichkeit zur Handlungsfreiheit darstellt. So behauptet Ali an mehreren Stellen, nur vorzugeben, dass er an einer posttraumatischen Belastungsstörung leidet und dass dies Teil seines Plans ist, sich gegen den Umgang mit den Flüchtlingen in der Gesellschaft zu wehren. In seinen Halluzinationen und Wahnträumen verfügt er über Wissen und Macht und ist allen anderen überlegen. Am Ende befindet sich Ali jedoch in einer psychiatrischen Klinik und der Roman schließt mit einem Wahntraum Alis, in dem der Text das Ausmaß von Alis Traumatisierung herausstellt und ihm auch seine pikareske Lizenz entzogen wird. Während Ali im Prolog noch selbstbewusst seine Autorität und Autorschaft betont, wird ihm im Epilog seine Stimme genommen. Er bleibt vergessen und geknebelt in der Straßenbahn zurück und verliert mit seiner kritischen Stimme auch jede Freiheit.

So gelingt es Ali am Ende also selbst unter der „Maske“ des Wahnsinns nicht, Kontrolle über sein Leben und seine Geschichte zu erhalten. Handlungsfreiheit, so zeigt der Text, ist für ihn nicht möglich: Ali verstummt und ihm sind die Hände gebunden. Er wird in seinem Wahntraum von der medizinischen Institution sowie vom Zentrum der Macht, symbolisiert durch das Parlament, wieder zurück in die Position des Subalternen verwiesen und sein Versuch, Autorität und *agency* zu erlangen, scheitert. Der *Picaro* zeigt aber in seiner Funktion als Spiegel der Gesellschaft auch, dass die Vorstellung transnationaler Mobilität und Handlungsfreiheit durch wiederholte performative Akte erst hervorgebracht oder diskursiv erzeugt wird und nicht auf eine vorgängige Identität verweist. Dadurch, dass der Text Alis Traumatisierung betont, wird seine Gesellschaftskritik jedoch ausgehebelt und es kommt in diesem Roman auch zu einer Re-Kolonialisierung der/des Subalternen und ihrer/seiner Perspektive. Individuelles Trauma, aber auch die Verbindung von Migration und Trauma, rücken in den Vordergrund. Der Schelm, der den Stimmlosen in der Gesellschaft eine Stimme geben wollte und „auszog, um die Welt zu retten“ wird ausgeschlossen und auch die Flüchtlinge und Migranten sind nur am Ende von Alis Wahnvorstellung Teil einer utopisch-harmonischen Gesellschaft.

8. „Today, the need to find answers to globalization has stimulated some new and even more desperate varieties of camp-thinking (Gilroy 93)“: Schlussbetrachtung

Bevor ich die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit zusammenfasse, möchte ich noch einmal auf die Forschungsfragen eingehen, die das übergreifende Gerüst und den Ausgangspunkt für meine Untersuchung darstellten. Am Anfang dieses Dissertationsprojekts stand die Frage, warum die hier untersuchten Romane – Uhlys *Adams Fuge*, Bronskys *Scherbenpark* und Horváths *Mohr im Hemd* – die Themen Migration und Adoleszenz verbinden und welche Funktion die Hervorhebung von Trauma in der Phase der Adoleszenz hat. Hier stand vor allem die Frage nach dem Wertesystem im Vordergrund, das in den Texten durch die Darstellung von Adoleszenzprozessen transportiert wird. Darüber hinaus hatte diese Arbeit das Ziel, herauszuarbeiten, welche Rolle transnationale Konzepte, die in der aktuellen Literatur- und Kulturwissenschaft so populär sind, in den Texten spielen. Dabei geht es besonders um die Präsentation von transnationalen Identitätsentwürfen in den Texten und deren Auseinandersetzung mit der Möglichkeit von Mobilität und Handlungsfreiheit, die diese Konzepte suggerieren – also darum, wie Handlungsfreiräume in den Texten dargestellt und reflektiert werden.

Die hier untersuchten Adoleszenzromane sind nicht nur deshalb relevant, weil sie sich mit der Frage nach Selbstbestimmung auseinandersetzen, sondern auch, weil sie transnationale Identitätsentwürfe im sogenannten „Zwischenraum“ hinterfragen. Kulturelle Zwischenräume und Fluidität werden so zum Beispiel bei *Adams Fuge* parodiert und die Protagonisten in *Scherbenpark* und *Mohr im Hemd* scheitern gerade aufgrund ihrer subversiven Identitätsentwürfe. Dabei steht in allen drei Texten der Versuch der Protagonisten im Zentrum, eine Stimme in der Gesellschaft zu erhalten und Autorität über die eigene Geschichte und Identität zu gewinnen. Die Romane werfen also

auch die Frage auf, ob es Migranten und Flüchtenden möglich ist, Handlungsfreiheit zu erreichen oder Handlungsfreiräume für sich zu schaffen. Aus den oben angeführten Forschungsfragen und der Thematik der Romane hat sich somit die folgende These ergeben, die ich auf der Basis einer kritischen Reflexion des Konzepts des Transnationalismus und der Interpretation der Romane in der vorliegenden Arbeit belegt habe:

Die These dieser Arbeit war, dass die Texte durch die Verbindung von Migration und Adoleszenz als Krisenerfahrung sowie durch die Betonung der Traumatisierung der Protagonisten diesen am Ende die Möglichkeit zur Handlungsfreiheit absprechen. Es wurde gezeigt, dass es den Migranten in den Romanen nicht möglich ist, eine transnationale Identität zu entwerfen, weil sie von Diskursen fremdbestimmt werden und ihnen von diesen eine Identität zugeschrieben wird. Weiterhin legen die Texte offen, dass es die Handlungsfreiheit, die transnationale Identitätsentwürfe versprechen, nicht gibt. Das Ideal transnationaler *agency* überdeckt somit die Unsicherheit in der Gesellschaft, die durch Globalisierung, Neoliberalismus sowie Mechanismen der Prekarsierung und deren Folgen ausgelöst wurde. Trotz eines (verstärkten) Wunsches nach Sicherheit ruft dieses Ideal aber gleichzeitig auch ein Streben nach Selbstbestimmung und Autorität über die eigene Identität in einer globalen Welt hervor.

8.1 Zusammenfassung

Um diese These zu belegen, habe ich in einem ersten Schritt den literatur- und kulturwissenschaftlichen Kontext dieser Arbeit erläutert. Hier ging es neben einer Einbettung der vorliegenden Romane in ihren literaturhistorischen Kontext auch darum, zu zeigen, wie sich die Betrachtung und Herangehensweise an die sogenannte Migrationsliteratur verändert haben und welche Einflüsse dabei eine Rolle gespielt haben. In diesem Zusammenhang habe ich zunächst die postkoloniale Theorie und ihre

Analysemethoden herausgestellt, um dann auf die wichtigsten sogenannten *Turns* – den *Turkish*, *Eastern* und *Transnational Turn* – einzugehen. Adelson, Haines und andere Wissenschaftler haben in ihren Arbeiten ein Umdenken in der Germanistik gefordert und wichtige Impulse für die Forschung zur deutschsprachigen transnationalen Literatur geliefert. Sie haben zudem Ansätze entwickelt, die die Veränderungen in der literarischen Darstellung von Migration, Globalisierung und Mobilität erfassen und die in der Interpretation dieser Texte produktiv gemacht werden können.

In meiner Arbeit habe ich mich vor allem auf das Konzept des Transnationalismus fokussiert und mich nicht nur mit den analytischen und konzeptionellen Stärken dieses Ansatzes auseinandergesetzt, sondern auch damit, wie sich Transnationalismus zu einem Ideal und einer Kulturnorm entwickelt. Damit meine ich, dass transnationale Konzepte durch die Betonung des fluiden kulturellen Austauschs jenseits nationaler Grenzen eine Handlungsfreiheit in einer globalisierten Welt suggerieren, die unter anderem durch sozioökonomische Faktoren nicht allen zugänglich ist. Darüber hinaus werden mit der Idee des Transnationalen auch implizit Normen und Wertesysteme transportiert, die diejenigen ausschließen, die dieses Ideal nicht erreichen können und somit die Hierarchisierung des „mit anderen geteilte[n] Prekärseins“ (Lorey 36) unterstützen oder bestärken.

Dies stellt auch die Verbindung zu meiner Auseinandersetzung mit den Begriffen Adoleszenz und Postadoleszenz dar, die wie Transnationalismus ebenfalls unscharf konturierte Kulturbegriffe sind. Um näher erläutern zu können, welche Relevanz das Genre des Adoleszenzromans gerade deshalb für die vorliegende Arbeit hat, habe ich in einem ersten Schritt auch hier den literaturhistorischen Kontext und Gattungsbestimmungen erörtert, um dann auf die normative Funktion des Adoleszenzbegriffs einzugehen. Der Begriff der (Post-)Adoleszenz selbst erzeugt,

ähnlich wie Transnationalismus, die Vorstellung einer stetigen Veränderung und subversiven Fluidität in dieser Lebensphase, die damit auch als eine Zeit der Subversion und Rebellion idealisiert wird. Doch auch hier werden adoleszente Identitätsentwürfe an gesellschaftlichen Normen des Erwachsenwerdens gemessen. Zudem ist der Adoleszenz auch immer das Moment der Krise eingeschrieben, die durch die Erweiterung der Phase zur Postadoleszenz zu einer auf Dauer gestellten Krise wird.

Sowohl Adoleszenz als auch transnationale Migration werden zudem grundsätzlich mit Prozessen der Identitätsfindung in Zusammenhang gebracht. Folglich hat sich diese Arbeit mit der Frage auseinandergesetzt, wie Identität in einem poststrukturalistischen und postmodernen Rahmen dar- und hergestellt werden kann, in dem stabile Identitätsentwürfe und prädiskursive Subjektivität infrage gestellt werden. Dabei habe ich unter Rückbezug auf einflussreiche Wissenschaftler aus verschiedenen fachlichen Disziplinen, die sich mit der Thematik Identität beschäftigen, Konzepte zur narrativen, performativen und situativen Identitätsbildung vorgestellt und erläutert, und dargelegt, wie diese sich für die Textinterpretation produktiv machen lassen. Hier habe ich auch eine Verbindung zu theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Prekärsein von Identität und der Frage nach Autonomie in diesen Konzepten vorgestellt – und gezeigt, welche Formen von *agency* in diesem Rahmen möglich sind. In allen Texten wenden die Protagonisten auf der Handlungsebene Strategien der Mimikry und Maskerade an, um durch die Imitation gesellschaftlicher Strukturen und durch die Reproduktion kultureller Stereotypen Handlungsfreiräume für sich zu schaffen. Diese Strategien verdeutlichen durch ihre subversive Funktion in letzter Konsequenz auch, dass hinter dieser Imitation und performativen Konstruktion kein Original steht, das *a-priori* existiert. Wie dies in den einzelnen Texten herausgestellt wird, soll unter anderem nun in

der Zusammenfassung meiner Untersuchung dieser transnationalen Adoleszenzromane dargelegt werden.

8.2 Forschungsergebnisse

Die Interpretation der Texte hat ergeben, dass auf einer ersten Ebene in allen drei Romanen Protagonisten gezeigt werden, die Migrationsprozesse durchlaufen haben und in der Phase der Adoleszenz unter einer Form von Traumatisierung leiden, die durch Gewalterfahrungen ausgelöst wurde. In *Adams Fuge* ist der Protagonist geprägt von den Demütigungen seines gewalttätigen Vaters, Sascha in *Scherbenpark* leidet nicht nur unter den Folgen häuslicher Gewalt, sondern vor allem unter dem Mord an ihrer Mutter. Bei Ali in *Mohr im Hemd* sind es hingegen die Erinnerungen an Krieg und Flucht, die ihn verfolgen. Die Protagonisten versuchen in einer Gesellschaft, in der sie sich benachteiligt fühlen und fremdbestimmt werden, durch verschiedene Strategien Autorität über ihre Geschichten und ihre Identität zu erhalten und eine Form von Handlungsfreiheit zu erlangen. Es gibt jedoch auch wichtige Unterschiede in den Texten, da sich alle auf eine ganz spezielle Weise mit dem Themenkomplex Transnationalismus, Migration und Adoleszenz auseinandersetzen. Sie weisen dabei verschiedene Schwerpunkte auf und nähern sich der Thematik auf unterschiedliche Weise an. Dementsprechend ging jedes einzelne Kapitel dieser Arbeit einer bestimmten These nach, die den Kern und die Hauptaussage des jeweiligen Romans ins Zentrum gerückt und reflektiert hat.

So hat die Untersuchung von *Adams Fuge* gezeigt, dass der Text Konzepte transnationaler Identität ins Grotteske überzeichnet und auch die Idee einer dauerhaften Adoleszenz parodiert. Dies erfolgt in diesem Roman durch die Übersteigerung fluider Identitäten und transnationaler Erinnerungsdiskurse. Zudem demonstriert der Text durch sein Spiel mit verschiedenen Textebenen, dass der Protagonist Adem in der erzählten Welt keine *agency* erreichen kann, da es ihn in dieser gar nicht gibt. Auf der

Handlungsebene geht es in diesem verzweigten und übersteigerten Spionagethriller um Adems Versuch, sich vom Einfluss des Vaters und den von diesem vermittelten hierarchischen und patriarchalen Strukturen zu befreien. Der Versuch führt jedoch zu einer Reproduktion genau dieser Strukturen und endet in einer Spirale von Gewalt sowie neuen Abhängigkeiten, die ein Ausbrechen Adems unmöglich machen. Durch das Spiel mit multiplen Identitäten und deren Verschimmen in der Figur Adems zeigt der Text in überzeichneter Weise, dass die Dar- und Herstellung einer stabilen Identität für Adem nicht möglich ist. Adems Personae vermischen sich auch auf der narrativen Ebene, auf der mit Fokalisierungs- und Perspektivwechseln gespielt wird. Charaktere haben zudem Spiegelfiguren in der Cyberparallelwelt eines Computerspiels, und verschiedene Figuren verschmelzen in Adem, der jegliche Kontrolle über sich selbst verloren hat. Dadurch, dass der Text den Lesern vermittelt, dass Adem bereits am Anfang des Romans gestorben sein könnte, verweist er auch darauf, dass es kein „Original“ hinter den verschiedenen Personae gibt, die Adem verkörpert – oder die ihn einverleiben. Der Roman greift darüber hinaus auf postmoderne Stilmittel, wie Intertextualität, Zitate und Collagen zurück, um die Konstruiertheit von Identität herauszustellen. In diesem Bereich ist die Strategie des Romans jedoch nicht immer überzeugend, da das Spiel mit dem Intertextuellen oft kolportagehaft Züge trägt, und die Parodie dadurch an Effekt verliert. So werden kulturelle Stereotype oft reproduziert, ohne vom Text gebrochen zu werden.

Die Interpretation von *Scherbenpark* hat hingegen gezeigt, dass die Protagonistin Sascha auf der Handlungsebene kulturelle und soziale Stereotypen für sich verwendet, um sich als überlegen zu positionieren, ihre Traumatisierung zu verbergen und die Autorität über ihre Identität und Geschichte zurückzugewinnen, die ihr nach dem Tod der Mutter durch mediale und gesellschaftliche Diskurse genommen wurde. In *Scherbenpark* geht es damit nicht um eine Identitätsspaltung, sondern darum, dass und wie Sascha

diskursive Strukturen instrumentalisiert, um eine von ihr als Schwäche empfundene Traumatisierung zu überdecken. Sie wendet dabei, deutlicher als in den anderen Romanen, Strategien der narrativen, performativen und situativen Identitätskonstruktion an, um sich selbst als erwachsen und souverän darzustellen und dieses Selbstbild dann durch ihre Erzählung und Handlungen zu erzeugen oder bestätigen. Am Ende scheitert sie jedoch auch daran, Kontrolle über ihre Geschichte zu erlangen, sowie an normativen Konzepten von Adoleszenz, die ihr Selbstbild unterlaufen. Anstatt Handlungsfreiräume zu eröffnen, führen die patriarchalen, bildungsbürgerlichen und institutionellen Strukturen, die sie durch ihre verschiedenen Strategien der Mimikry imitiert und reproduziert, am Ende dazu, dass sie sich selbst aus ihrer Familie ausschließt oder ihre Rolle obsolet wird. Somit wird auch Sascha durch gesellschaftliche Diskurse fremdbestimmt und kann keine Handlungsfreiheit erreichen. Um dies zu zeigen, greift der Roman auch auf mediale Intertexte zurück, die das Spannungsfeld zwischen Eigen- und Fremdnarration verdeutlichen und das „atemlose[] Stakkato“ (Jungen 40) des Romans ergänzen aber auch unterbrechen.

Der Protagonist Ali in *Mohr im Hemd*, dem Roman, der am Ende meiner Analyse stand, ist ein Schelmencharakter, der durch seine spielerische Maskerade Gesellschaftskritik übt. Ali versucht wie Sascha, seine Schwächen und seine Traumatisierung zu verbergen, und präsentiert sich selbst als unfehlbar, da er allen Menschen in seinem Umfeld intellektuell und strategisch überlegen ist. Gleichzeitig sieht er es als seine Aufgabe an, sich und den anderen Flüchtlingen, die in der Gesellschaft ungehört bleiben, eine Stimme zu geben. Ihm wird jedoch, im Gegensatz zu Sascha, explizit eine posttraumatische Belastungsstörung diagnostiziert und er wird am Ende institutionalisiert und zum Schweigen gebracht. *Mohr im Hemd* stellt durch das Genrespiel mit dem Schelmenroman heraus, dass der Picaro durch seine Maskerade

zunächst eine subversive Mimikry betreibt. Diese soll offenlegen, dass den Asylbewerbern eine Identität zugeschrieben wird, die erst durch diskursive Fremdbestimmung und performative Akte konstituiert wird, aber auf kein Original hinter der Maske verweist: Der „Flüchtling“ ist damit zum Beispiel ebenso ein Konstrukt wie „der Deutsche“ oder der „Österreicher.“ Jedoch wird am Ende durch die Betonung von Alis Traumatisierung und einem Wahntraum im Epilog des Romans Alis Sicht als unzuverlässig markiert und die Kritik des Schelms ausgehebelt. Ali wird damit wieder in die Position des Stimmlosen gebracht und kann außerhalb seiner Wahnepisoden keine Handlungsfreiheit und Selbstbestimmung für sich erreichen. *Mohr im Hemd* weist mit der durchgängigen Verwendung des fiktionalen Präsens zudem eine innovative Erzählstruktur auf, da durch die Überschneidung von Erzähler und Figur, die im erzählenden Ich zusammenfallen, die metafiktionale Ebene immer mitreflektiert wird: Ali ist zugleich agierende Figur und kontrollierender, omnipräsenter und kommentierender Erzähler und durch das fiktionale Präsens wird das Spiel mit Wissen und Macht über Wissen in der narrativen Struktur gespiegelt. Jedoch steht am Ende der Text, der auf der Handlungsebene der Figur Ali, aber auf der metafiktionalen Ebene auch dem Erzähler die Stimme nimmt. Der Erzähler spricht noch, wenn seine Figur geknebelt ist, seine Sicht wird jedoch als unzuverlässig exponiert und dekonstruiert.

Zusammenfassend bringen die drei in dieser Arbeit besprochenen Romane also – jeder in seiner speziellen Form – den Lesern die Probleme von Migranten und Flüchtlingen in einem transnationalen Kontext näher. Sie literarisieren damit Erfahrungen, zu denen viele Menschen sonst keinen Zugang hätten:

[L]iterature proves to be both a mirror and a reflective space, but also an experimental field for human existence – it has a direct reference and dual relationship to the world.

On the one hand, literary fiction is informed by real-life experience, while real life in return is also informed by fiction, as literary – and all sorts of other – texts assist in circulating *Lebenswissen* (knowledge on life). (Herrmann 20, Herv. i. Org.)

Literatur bietet aber nicht nur die Möglichkeit, diese Perspektive für die Leser „erfahrbar“ zu machen, sondern schafft damit auch einen Raum, um Themen auf einer literarisch-ästhetischen Ebene zu reflektieren. Dadurch, dass die ausgewählten Texte Migration mit Adoleszenzprozessen verbinden, verweisen sie – neben der bereits erläuterten Krisenthematik, die ich in meiner Arbeit problematisiere, auch auf einen Erfahrungsraum, der die Wirkung normativer und marginalisierender Diskurse sichtbar macht: „[W]hat makes these stories [Adoleszenzromane] so compelling is that the story – the plot, the developmental arc, the theme ... personalizes it as something shared by every person“ (Baxter 5). Die Texte versuchen weiterhin, denjenigen eine Stimme zu geben, die in unserer Gesellschaft nicht gehört werden, auch deshalb, weil sie (noch) keine Möglichkeit haben an gesellschaftlichen Diskursen teilzuhaben. Die Romane sind also gerade daher wichtig, da sie die Leser darauf aufmerksam machen, dass besonders Außenseiter in der Gesellschaft fremdbestimmt werden, vor allem wenn Medien, Politik und gesellschaftliche Diskurse festlegen, wer sie sind, „Wahrheiten“ über sie generieren und sie als Bedrohung stilisieren und zum „Schutz“ der Gesellschaft ausschließen.

Auf der anderen Seite weisen die Texte jedoch zum Teil selbst präskriptive Tendenzen und neokonservative Diskurse auf, in die zum Beispiel bei *Mohr im Hemd* die Figur des Schelms gerade durch ihr Zerschneiden eingeschrieben wird. Zudem werden in den Texten traditionelle Diskurse reproduziert, so zum Beispiel patriarchale Strukturen, essenzialistische Genderkonstruktionen und institutionelle Machtstrukturen in *Scherbenpark* und *Adams Fuge*. Die Texte positionieren sich zwar als subversiv und

werden auch so vermarktet: So wird bei *Scherbenpark* der „Bronksy-Beat“ (Jungen 40) und Saschas freche Art herausgestellt und *Adams Fuge* als „die Antwort auf Sarrazin“ (Freuler) beworben. *Mohr im Hemd* lässt, anders als zum Beispiel in Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* (2015), das „Buch der Stunde“ (Schmitter) oder in Bodo Kirchoffs mit dem Deutschen Buchpreis prämierte Novelle *Widerfahrnis* (2016), mit dem Ich-Erzähler Ali einen Flüchtling durchgängig selbst sprechen. Jedoch weisen alle drei Romane auch selbst Normdiskurse auf und transportieren ein konservatives Wertesystem, das nicht von den Romanen selbst hinterfragt wird, sondern erst durch eine kritische Auseinandersetzung mit diesen Texten deutlich wird.

Diese kritische Interpretation stellt heraus, dass der Versuch der Protagonisten, Handlungsfreiheit zu erreichen, an der normativen Wirkung medizinischer und patriarchaler Diskurse, aber auch an Machtstrukturen scheitert, die den Protagonisten die Kontrolle über ihre Geschichte und Identitätsentwürfe entziehen. Somit wird ihnen stattdessen eine Subjektivität zugeschrieben: Sie sind die Traumatisierten, die Kranken oder die Wahnsinnigen, die von der Gesellschaft gesteuert oder zum Schweigen gebracht und auch dann – oder gerade deshalb – ausgeschlossen werden, wenn sie deren Strukturen für sich nutzen: Sascha muss am Ende ihre Familie verlassen, Adem ist eine Spielfigur, die von Institutionen gesteuert wird, und Ali wird als Wahnsinniger in eine Klinik eingewiesen. Auf einer weiteren Ebene wird dadurch, dass in allen Texten die Traumatisierung der Protagonisten hervorgehoben wird und somit ins Zentrum rückt, der Fokus auf deren individuelle Krisen gelenkt und damit auch Trauma wieder in Migrationserfahrung eingeschrieben. Die Protagonisten scheitern damit nicht nur an gesellschaftlichen Normen, sondern auch an der Kulturnorm des Transnationalismus, da die Handlungsfreiheit, die diesem zugrunde liegt, für sie unerreichbar bleibt. Durch die Verschiebung des Krisendiskurses wird verdeckt, dass dieses Ideal durch die Vorstellung

der Möglichkeit von Selbstbestimmung die allgemeine Unsicherheit in westlichen Gesellschaften überdeckt, die durch Globalisierung und die Auflösung nationaler Grenzen ausgelöst wird. Diese Unsicherheit, die durch das Ideal des transnationalen Weltbürgers verborgen werden soll, äußert sich jedoch unter anderem in den zu Beginn genannten gegenwärtigen Tendenzen zu Nationalismus, Populismus und fremdenfeindlichen Ressentiments. Die im einleitenden Kapitel dargestellte Reaktion auf die sogenannte Flüchtlingskrise ist damit auch eine Antwort auf das Gefühl von Unsicherheit oder ein Symptom und Ausdruck einer gesellschaftlichen Krise, die aktuell auch in anderen Ländern Europas und der Welt deutlich wird.

Durch die Untersuchung der vorgestellten Romane und die Herausarbeitung der soeben genannten Punkte leistet die vorliegende Arbeit einen wichtigen Beitrag zur germanistischen Forschung. Zum einen, weil sie, wie dies bereits in einigen Beiträgen in dem von Herrmann, Smith-Prei und Taberner herausgebenden Band zu *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature* unternommen wurde, den Begriff Transnationalismus kritisch reflektiert. Dieser trägt zunächst, wie anhand der Forschung zu dem Thema und auch in dieser Arbeit gezeigt wurde, zu einer Öffnung der Literaturwissenschaft bei. Er liefert neue Herangehensweisen an deutschsprachige Literatur über Migrationsprozesse und ist der bisher produktivste Ansatz zur Beschreibung und Auseinandersetzung mit den aktuellen Entwicklungen in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Er weist jedoch in seiner idealisierenden Form, wie in dieser Arbeit argumentiert wurde, auch normative und präskriptive Tendenzen auf. Anhand der Texte habe ich das Ideal, das hinter diesem steht, hinterfragt, und auch hervorgehoben, dass das Konzept des Transnationalismus dann problematisch und kontraproduktiv wird, wenn es gesellschaftliche Realitäten vernachlässigt oder diese zu überdecken versucht und dabei normative Identitätswürfe generiert.

Diese Arbeit rückt damit also zum anderen auch die Frage der Identität wieder in den Vordergrund und zeigt auf, wie eine Auflösung von Grenzen eben nicht nur ein Streben nach dem Ideal von Weltbürgertum und Mobilität erzeugt, sondern auch Unsicherheiten und einen verstärkten Wunsch nach Selbstbestimmung hervorrufen kann. So stellt auch Taberner in „Transnationalism and Cosmopolitanism: Literary World-Building in the Twenty-First Century“ (2015) fest: „Intensified mobility and intensified encounter with the other create both the aspiration toward cosmopolitanism and the anxieties that cause individuals to fear a world without borders“ (57). Die Untersuchung der Romane hat also gezeigt, wie sich diese Unsicherheit (wieder) in einer Angst vor dem Anderen und Fremden äußert, und schärft deshalb vor allem auch den Blick, um diskursive Mechanismen, zum Beispiel in den (sozialen) Medien zu erkennen, in denen Migranten und Flüchtlingen nicht nur eine Identität zugeschrieben wird, sondern zum Beispiel „Migrant“ und „Flüchtling“ dadurch auch erst zu einer Identität werden. Diese Arbeit hat deshalb anhand der Textanalyse zudem herausgestellt, wie durch eine ständige Wiederholung „Wahrheit“ und „Wissen“ generiert wird, so zum Beispiel auch die empfundene Bedrohung durch Zuwanderer. Hier lässt sich somit wieder ein Bezug zur Thematik „Grenzen“ herstellen, die am Anfang dieser Arbeit stand, da die dort angeführten Zitate populistischer und rechtsorientierter Politiker wie Hofer, Gauland und auch Trump offenlegen, dass in diesen die gleichen diskursiven Mechanismen angewendet werden, wenn sie über Migranten und Flüchtlinge als Bedrohung sprechen (vgl. Butler, „Trump“).

Den Kulturwissenschaften im Allgemeinen und der Germanistik im Speziellen kommt gerade deshalb in den nächsten Jahren eine wichtige Aufgabe zu, da sie sowohl weiterhin für eine Auflösung von Binaritäten und Grenzen argumentieren, aber gleichzeitig gesellschaftlichen Tendenzen begegnen und entgegenstehen müssen, die von

nationalistischen Strömungen geprägt sind. In der literaturwissenschaftlichen Forschung werden deshalb auch Fragen der schreibenden Integration, wie sie in der Diskussion über die Abschaffung des Chamisso-Preises aufkamen, weiterhin eine Rolle spielen.

Aufbauend auf die Forschungsergebnisse dieser Arbeit wäre es somit besonders interessant, Romane zur Migration und Flucht zu untersuchen, die nach der sogenannten Flüchtlingskrise erschienen sind – so zum Beispiel Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* (2015), Bodo Kirchoffs *Widerfahrnis* (2016) und Abbās Khidr's *Ohrfeige* (2016). Hier wäre es nicht nur produktiv, herauszuarbeiten, wie diese Texte mit der Frage nach transnationaler Handlungsfreiheit und Identitätszuschreibung umgehen, sondern auch welche Rolle bildungsbürgerliche, nationale, patriarchale und hegemoniale Diskurse in diesen nach 2015 erschienenen Roman spielen, da diese Diskurse durch Diskussionen über „deutsche Leitkultur“ (vgl. Maizière, „Wir sind nicht Burka“) und „Islamisierung“ im gesellschaftlichen Öffentlichkeit wieder prominent geworden sind.

Literaturverzeichnis

1. Primärtexte

Bronsky, Alina. *Scherbenpark*. Kiepenheuer und Witsch, 2008.

Horváth, Martin. *Mohr im Hemd: Oder wie ich auszog, die Welt zu retten*. DVA, 2012.

Uhly, Steven. *Adams Fuge*. Seccesion Verlag für Literatur, 2011.

2. Sekundärtexte

Sasan Abdi-Herrle. „Neue Rechte Rückt in die Mitte der Gesellschaft.“ *Zeit*, 21. Nov. 2016, www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/201611/politischeeinstellung_rechtsruckdeutschlandfriedrichebertstiftung. Aufger. a. 21. Nov. 2016.

Acheraiou, Amar. *Questioning Hybridity, Postcolonialism and Globalization*. Palgrave Macmillan, 2011.

Ackermann, Irmgard. „Der Chamisso-Preis und der Literaturkanon.“ *Die Andere Deutsche Literatur: Istanbul Vorträge*. Königshausen und Neumann, 2004, S. 47-51.

Adelson, Leslie A. „The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Grammar of Migration.“ *Studies in European Culture and History*. Macmillan, 2005.

---. „Touching Tales of Turks, Germans, and Jews: Cultural Alterity, Historical Narrative, and Literary Riddles for the 1990s.“ *New German Critique*, Nr. 80, 2000, S. 93-124.

---. „Die ‚türkische Wende‘ in der Deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.“ *Die Andere Deutsche Literatur: Istanbul Vorträge*. Königshausen und Neumann, 2004, S. 53-59.

---. „Against Between: Ein Manifest gegen das Dazwischen.“ *Literatur und Migration*.

- Text und Kritik, 2006, S. 36- 46.
- Albrecht, Monika. *Europa ist nicht die Welt: (Post)Kolonialismus in Literatur und Geschichte der Westdeutschen Nachkriegszeit*. Aisthesis, 2008.
- . „Postcolonialism, Islam, and Contemporary Germany.“ *Transit*, Nr. 7, H.1, 2011, S. 1-25. Antoniazzi, Taylor. *Writing the Self: An Examination of Self-Narration and Identity Construction in Alina Bronsky's Scherbenpark and Julya Rabinowich's Spaltkopf*, MA Thesis, University of Waterloo, 2016.
- „Aspekte-Literaturpreis für das Beste Literarische Debüt des Jahres 2008.“ *Börsenblatt.net*, 17. Sep. 2008, www.boersenblatt.net/258579/. Aufger. a. 10. Nov. 2016.
- Assmann, Aleida. „Transnational Memories.“ *European Review*, Nr. 22, H. 4, 2014, S. 546-56.
- Ausländer raus! Schlingensief's Container*. Reg. Paul Poet. Darst. Christoph Schlingensief, Daniel Cohn-Bendit u. Peter Sloterdijk. Bonus Film, 2002.
- Avanessian, Armen u. Anke Hennig. „Die Evolution des Präsens als Romantempus.“ *Der Präsensroman*, hg. von Armen Avanessian u. Anke Hennig, De Gruyter, 2013, S. 269-79.
- Babka, Anna. „Prozesse der (Subversiven) *Cross-Identification*: Parodistische Performanz bei Judith Butler – Koloniale *Mimikry* bei Homi Bhabha.“ *Theoriethorie: Wider die Theoriemüdigkeit in den Geisteswissenschaften*, hg. von Mario Grizelj u. Oliver Jahraus, Fink, 2011, S.167-80.
- Bakhtin, Mikhail. *Rebelais and his World*. Übers. von Helene Iswolsky, Indiana UP, 1984.
- Bamberg, Michael. „Who am I? Narration and its Contribution to Self and Identity.“ *Theory & Psychology*, Nr. 21, H.1, 2010, S. 1–22.

- Bamberg Michael, Anna De Fina u. Deborah Schiffrin. „Discourse and Identity Construction.“ *Handbook of Identity Theory and Research 1: Structures and Processes*, Springer Science + Business Media, 2011, S. 177-99.
- Bauer, Matthias. *Der Schelmenroman*. Metzler, 1994.
- Baxter, Kent. *Coming of Age*. Salem P, 2013.
- Becker, Barbara von. „Überdosis Realität. Alina Bronsky, Gewitzt, über ein Russisches Auswanderermädchen.“ *Frankfurter Rundschau*, 2008, S. 31.
- Berliner Erklärung: 50. Jahrestag der Unterzeichnung der Römischen Verträge*, EVP-ED-Fraktion im Europäischen Parlament, 2007, S. 29-31.
- Bernaerts, Lars. „Un Fou Raisonant et Imaginant‘: Madness, Unreliability and The Man Who Had His Hair Cut Short.“ *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, hg. Elke D'hoker u. Gunther Martens, De Gruyter, 2008, S. 185-207.
- Bertulossi, Marisa u. Peter Dixon. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge UP, 2003.
- Bettinger, Elfi u. Julika Funk. Vorwort. *Maskeraden: Geschlechterdifferenz in der Literarischen Inszenierung*, hg. von Elfi Bettinger, u. Julika Funk, Erich Schmidt, 1995, S. 7-14.
- Bhabha, Homi K. *Location of Culture*, Routledge, 1994.
- Biendarra, Anke. „Cultural Dichotomies and Lived Transnationalism in Recent Russian-German Narratives“ *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*, hg. Elisabeth Herrmann, Carrie Smith-Prei u. Stuart Taberner, Camden House, 2015, S. 209-27.
- Biller Maxim. „Die Dritte Ethnie.“ *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Nr. 25, 2003, S. 21.

- . „Letzte Ausfahrt Uckermark.“ *Zeit*, 20. Feb. 2014, www.zeit.de/2014/09/deutsche-gegenwartsliteratur-maxim-biller. Aufger. a. 26. Aug. 2014.
- Bläß, Ronny. „Satire, Sympathie und Skeptizismus: Funktionen Unzuverlässigen Erzählens.“ *Was stimmt denn jetzt: Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, hg. von Fabienne Liptay u. Yvonne Wolf, Edition Text & Kritik, 2005, S.188-203.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. 1961. U of Chicago P, 1983.
- Brockmeier, Jens. „Language, Experience, and the ‚Traumatic Gap‘: How to Talk about 9/11?“ *Health, Illness, and Culture: Broken Narratives*. Routledge, 2008, S. 16-35.
- Brockmeier, Jens u. Donal Carbaugh. „Introduction.“ *Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture*. John Benjamins Publishing Company, 2001, S. 1-22.
- Brubaker, Rogers. *Ethnicity without Groups*. Harvard UP, 2004.
- Buchholz, Paul. Rez. zu *The German Picaro and Modernity: Between Underdog and ShapeShifter*, hg. von Bernhard Malkmus. *Pacific Coast Philology*, Nr. 47, 2012, S. 120-2.
- Burke, Peter J. u. Jan E. Stets. *Identity Theory*. Oxford UP, 2009.
- Busch, Wilhelm. *Sämtliche Werke: Max und Moritz*, hg. von Hans Hucklebein, Nr. 3. Braun & Schneider, 1949.
- Butler, Judith. „Imitation and Gender Insubordination.“ *Inside/out: Lesbian Theories, Gay Theories*. Routledge, 1991, S. 13-31.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- . *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004.

- . „Performativity, Precarity and Sexual Politics.“ *Revista de Antropologia Iberoamericana*, Nr. 4, H. 3, 2009, S. 1-13.
- . *Frames of War: When Is Life Grievable?* Verso, 2009.
- . *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard UP, 2015.
- . „Trump Is Emancipating Unbridled Hatred.“ Interview von Rina Soloveitchik. *Zeit*, 28. Okt. 2016. www.zeit.de/kultur/2016-10/judith-butler-donald-trump-populism-interview. Aufger. a. 20. Apr. 2017.
- Caruth, Cathy. „Representing the Past: Introduction.“ *Trauma: Explorations in Memory*, hg. von Cathy Caruth. John Hopkins UP, 1995.
- Caruth, Cathy. „Trauma and Experience: Introduction.“ *Trauma: Explorations in Memory*. John Hopkins UP, 1995, S. 3-12.
- Celan, Paul. „*Todesfuge*“ und andere Gedichte, hg. u. kom. von Barbara Wiedermann, Suhrkamp, 2003.
- Cervantes Saavedra, Miguel, de. *Cervantes Don Quijote von der Mancha*. Übers. von Herlmut Zoller. Bibliogr. Inst. Leipzig, 1880. 2 Bde.
- Chambers, Samuel A u. Terrell Carver. *Judith Butler and Political Theory: Troubling Politics*. Routledge, 2008.
- Clarke, Simon. „Culture and Identity.“ *The SAGE Handbook of Cultural Analysis*. SAGE, 2008, S. 510-29.
- Cobley, Paul. *Narrative*. Routledge, 2014.
- Chiellino, Carmine. *Interkulturelle Literatur in Deutschland: Ein Handbuch*. Metzler, 2007.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton UP, 1978.
- . „,Ich döse und wache‘: Die Normabweichung Gleichzeitigen Erzählens.“ *Der*

- Präsensroman*. De Gruyter, 2013, S. 125-38.
- Cordsen, Knuth u. Cornelia Zetsche. „Pro & Contra: Zum Aus für den Adelbert-von-Chamisso-Preis.“ *3sat Kulturzeit*, 21. Sep. 2016, www.3sat.de/kulturzeit/themen/188893/index.html. Aufger. a. 6. Dez. 2016.
- Cosgrove, Lisa. „Feminism, Postmodernism, and Psychological Research.“ *Hypatia*, Nr. 18, H. 3, 2003, 85-112.
- Crawford, Maria. Rez. zu *Broken Glass Park*, von Alina Bronsky. *Financial Times*, 26. Apr. 2010, www.ft.com/content/5af1a4644e6211dfb48d00144feab49a. Aufger. a. 31. Dez. 2016.
- Dagnino, Arianna. *Transcultural Writer and Novel in the Age of Global Mobility*, Purdue UP, 2015.
- De Fina, Anna u. Alexandra Georgakopoulou. *Analyzing Narrative: Discourse and Sociolinguistic Perspectives*. Cambridge UP, 2012.
- Defoe, Daniel. *Moll Flanders: An Authoritative Text, Contexts, Criticism*, hg. von Albert J Rivero, Norton Critical Editions, 2004.
- Deistler, Antje. „Ernster Inhalt im Lockeren Erzählton.“ Rez. zu *Scherbenpark*, von Alina Bronsky. *Deutschlandfunk*, 16. Dez. 2008, www.deutschlandfunk.de/ernsterinhaltimlockerenerzaehlton.700.de.html?dram:article_id=83876. Aufger. a. 31. Dez. 2016.
- Deppermann, Arnulf. „How to Get a Grip on Identities-in-Interaction: (What) Does ‚Positioning‘ Offer More Than ‚Membership Categorization‘? Evidence from a Mock Story.“ *Narrative Inquiry*, Nr. 23, H. 1, 2013, S. 62–88.
- Dörr, Volker. „‚Third Space‘ vs. Diaspora. Topologien transkultureller Literatur.“ *Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Rodopi, 2009, S. 59-76.

- . „Deutschsprachige Migrantenliteratur: Von Gastarbeitern zu Kanakstas, von der Interkulturalität zur Hybridität.“ *Literatur der Migration – Migration der Literatur*. Lang, 2008, S. 17-33.
- Dow Magnus, Kathy. „The Unaccountable Subject: Judith Butler and the Social Conditions of Intersubjective Agency.“ *Hypathia*, Nr. 21, H. 2, 2006, S. 81-101.
- Dürbeck, Gabriele. „Postkoloniale Studien in der Germanistik: Gegenstände, Positionen, Perspektiven.“ *Postkoloniale Germanistik: Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren*. Aisthesis, 2014, 19- 70.
- Erl, Astrid. „Travelling Memory.“ *Parallax*, Nr. 17, H. 4, 2011, S. 4–18.
- Erpenbeck, Jenny. *Gehen, Ging, Gegangen*. Knaus, 2015.
- Esselborn, Karl. „Der Adelbert-von-Chamisso-Preis und die Förderung der Migrationsliteratur“ *Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Francke, 2004, S. 317-25.
- . „Neue Zugänge zur inter/transkulturellen deutschsprachigen Literatur.“ *Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Rodopi, 2009, S. 43-58.
- . „Deutschsprachige Minderheitenliteraturen als Gegenstand einer kulturwissenschaftlich orientierten ‚interkulturellen Literaturwissenschaft‘“ *Die andere Deutsche Literatur: Istanbul Vorträge*. Königshausen & Neumann, 2004, S. 11-22.
- Ezli, Özkan. „Von der Identitätskrise zu einer Ethnografischen Poetik: Migration in der Deutsch- Türkischen Literatur.“ *Literatur und Migration. Text & Kritik Sonderband*. Edition Text & Kritik, 2006, S. 61-73.
- Foucault, Michel. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* 1965. Übers. von Richard Howard, Routledge, 2007.

- . *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. 1975. Übers. von Alan Sheridan, Vintage, 1995.
- . „The Incitement to Discourse.“ *History of Sexuality*. 1976. Übers. von Robert Hurley, Vintage, 1990, S.17-35.
- Freuler, Regula. „Verspielter Anti-Sarrazin.“ Rez. zu *Adams Fuge*, von Steven Uhly. *NZZ*, 11. Sep. 2011, <http://www.nzz.ch/verspielter-anti-sarrazin-1.12435770>. Aufger. a. 31. Dez. 2016.
- Funk, Julia. „Die Schillernde Schönheit der Maskerade: Einleitende Überlegungen zu einer Debatte.“ *Maskeraden: Geschlechterdifferenz in der Literarischen Inszenierung*. Erich Schmidt, 1995, S. 15-28.
- Gansel, Carsten. „Jugendliteratur und Jugendkultureller Wandel.“ *Jugendkultur im Adoleszenzroman: Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne*, hg. von Hans-Heino Ewers, Juventa, 1994, S. 13-42.
- . „Adoleszenz und Adoleszenzroman als Gegenstand Literaturwissenschaftlicher Forschung“ *Zeitschrift für Germanistik*, Nr. 14, H.1, 2004, S. 130-49.
- . „Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung: Adoleszenz und Literatur.“ *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung: Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*. Winter, 2011, S. 15-48.
- . „Adoleszenzkrise und Aspekte von Störung in der Deutschen Literatur um 1900 und um 2000.“ *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung: Bilder von Adoleszenz in der Deutschsprachigen Literatur*. Winter, 2011, S. 261-88.
- Gansel, Carsten u. Pawel Zimniak. „Adoleszenz und Adoleszenzdarstellung in der Literatur: Vorbemerkungen.“ *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung: Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*. Winter, 2011, 9-13.

- Gasser, Peter. „Autobiographie und Autofiktion: Eine Begriffskritische Bemerkung.“
 »...all diese Fingierten, Notierten, in meinem Kopf Ungefähr Wieder
 Zusammengesetzten Ichs«: *Autobiographie und Autofiktion*, hg. von Elio Pellin u.
 Ulrich Weber, Wallstein, 2012, S. 13-25.
- „Gauck fordert ‚Offene Türen für Verfolgte‘“ *Welt*, 5. Jan 2013,
[www.welt.de/newsticker/news3/article112789638/GauckfordertoffeneTuerenfuer](http://www.welt.de/newsticker/news3/article112789638/GauckfordertoffeneTuerenfuerVerfolgte)
 Verfolgte. Aufger. a. 16. Dez. 2016.
- Gebauer, Mirjam. *Wendekrisen: Der Pikaro im Deutschen Roman der 1990er Jahre*.
 WVT, 2006.
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Cornell UP, 1980.
- Genette, Gerard. *Die Erzählung*. Fink, 1994.
- Gerstenberger, Katharina. „Writing by Ethnic Minorities in the Age of Globalisation.“
German Literature in the Age of Globalization. Birmingham UP, 2004, S. 209-28.
- Giesa, Felix. *Graphisches Erzählen von Adoleszenz: Deutschsprachige Autorencomics
 nach 2000*. Lang, 2015.
- Gilmore, Leigh und Elizabeth Marshall. „Trauma and Young Adult Literature:
 Representing Adolescence and Knowledge in David Small’s *Stitches: A Memoir*.“
Prose Studies: History, Theory, Criticism, Nr. 35, H.1, 2013, 16-38.
- Gläser, Ronald. „Gauland, Alexander: Wir Deutsche Sitzen in der Falle!“ *Afd.berlin*, 4.
 Jan. 2016, afd.berlin/gauland-wir-deutsche-sitzen-in-der-falle/. Aufger. a. 16 Dez.
 2017.
- Gmündner, Stefan. „Ali Idaulambo Bringt Licht ins Dunkel.“ Rez. zu *Mohr im Hemd
 oder wie ich auszog, die Welt zu retten*, von Martin Horváth. *Standard*, 4. Sep.
 2012, [http://derstandard.at/1345166132968/Martin-Horvath-Ali-Idaulambo-](http://derstandard.at/1345166132968/Martin-Horvath-Ali-Idaulambo-bringt-Licht-ins-Dunkel)
 bringt-Licht-ins-Dunkel. Aufger. a. 25. Feb. 2015.

- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust. Eine Tragödie. Goethes Werke. Abt. I*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 14, Weimar, 1887.
- . *Wilhelm Meisters Lehrjahre Buch 1–8. Goethes Werke Abt. I*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Bde. 21-23, Weimar, 1898 (1899, 1901).
- Göttsche, Dirk. „Zwischen Exotismus und Postkolonialismus: Der Afrikadiskurs in der Deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.“ *Interkulturelle Texturen. Afrika und Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur*. Aisthesis, 2003, S. 161-244.
- . „Emine Sevgi Özdamars Erzählung Der Hof im Spiegel: Spielräume einer Postkolonialen Lektüre Deutsch-Türkischer Literatur.“ *German Life and Letters*, Nr. 59, H. 4, 2006, S. 514-25.
- Grass, Günter. *Die Blechtrommel*. 1959. Steidl, 2016.
- Grishakova, Marina. „Voices of Madness: Performativity and Narrative Identity.“ *Disputable Core Concepts of Narrative Theory*. Lang, 2012, S. 131-45.
- Grjasnowa, Olga. *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. Hanser, 2012.
- Gorelik, Lena. *Meine weißen Nächte*. Schirmer Graf, 2004.
- Gugelberger, Georg u. Michael Kearney. „Voices for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America.“ *Latin American Perspectives*, Nr. 18, H. 3, 1991, S. 3-14.
- Guzmán. *Lazarillo de Tormes: La Vida de Lazarillo de Tormes, y de sus Fortunas y Adversidades*. 1554. Cátedra, 1987.
- Haberkorn, Michaela. „Treibeis und Weltensammler: Konzepte Nomadischer Identität in den Romanen von Libuše Moníková und Ilija Trojanow.“ *Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle Deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter Globaler Migration*. Amsterdam: Rodopi, 2009, S. 243-61.
- Haines, Brigid. „The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian

- Literature.“ *Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, Nr. 16, H. 2, 2008, S. 135-49.
- . „Introduction: The Eastern European Turn in Contemporary German-Language Literature.“ *German Life and Letters*, Nr. 68, H. 2, 2015, 145-53.
- Hammelehle, Sebastian. „Wer Redet Schon mit dem Eigenen Po?“ Rez. zu *Adams Fuge*, von Steven Uhly. *Spiegel*, 31. Aug. 2011, www.spiegel.de/kultur/literatur/romanedesmonatswerredetschonmitdemeigenenpoa783510. Aufger. a. 24. Feb. 2015.
- Halle, Randle. *German Film After Germany: Towards a Transnational Aesthetics*. U of Illinois P, 2008.
- Herrmann, Elisabeth. „How Does Transnationalism Redefine Contemporary Literature?“ *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*, hg. von Elisabeth Herrmann, Carrie Smith-Prei u. Stuart Taberner. Camden House, 2015, S. 19-42.
- Herrmann, Elisabeth, Carrie Smith-Prei u. Stuart Taberner. „Introduction: Contemporary German- Language Literature and Transnationalism.“ *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*, hg. von Elisabeth Herrmann, Carrie Smith-Prei u. Stuart Taberner. Camden House, 2015, S. 1-16.
- Herzinger, Richard. „„Wir Sind das Volk‘: Warum wir Gegen Grölende Wutbürger Kämpfen Müssen.“ *Welt*, 4. März 2016, <https://www.welt.de/debatte/kommentare/article152904582/Warum-wir-gegen-groelende-Wutbuenger-kaempfen-muessen.html>. Aufger. a. 3. Aug. 2016.
- Hielscher, Martin. „Andere Stimmen, Andere Räume: Die Funktion der

- Migrantenliteratur in Deutschen Verlagen und Dimitré Dinevs Roman
Engelszungen. „*Literatur und Migration*. Edition Text & Kritik Sonderband.
Edition Text & Kritik, 2006, S. 196-210.
- Hinksen, Aletta. *Ich ist ein Zitat: Zitieren als Mittel der Konstruktion und Dekonstruktion
und Dekonstruktion des Erzählerischen Ich*. Königshausen & Neumann, 2014.
- Hoff, Karin. „Literatur der Migration – Migration der Literatur.“ *Literatur der Migration
– Migration der Literatur*. Frankfurt: Lang, 2008, S. 7-9.
- Hofmann, Michael. *Interkulturelle Germanistik: Eine Einführung*. Fink, 2006.
- Holzen, Aleta-Amirée von. „Der Maskierte Held im Spannungsfeld von Maskerade und
Identität.“ *Perspektiven der Kinder- und Jugendliteraturforschung*. Chronos,
2011, S. 205-23.
- Horváth, Martin. „Von Weltverbesserern und Anderen Narren.“ Interview von Marion
Kohler. 2012, [https://www.randomhouse.de/SPECIAL-zu-Martin-Horvath-Mohr-
im-Hemd/Interview/aid38376_8415.rhd#menu](https://www.randomhouse.de/SPECIAL-zu-Martin-Horvath-Mohr-im-Hemd/Interview/aid38376_8415.rhd#menu). Aufger. a. 15. Januar 2013.
- Hugendick, David. „Saschas Lieben.“ Rez. zu *Scherbenpark*, von Alina Bronsky. *Zeit*,
10. Okt. 2008, www.zeit.de/2008/42/L-Bronsky. Aufger. a. 8. Aug. 2015.
- Jackson, Wes. „Rez. zu *Scherbenpark*, von Alina Bronsky.“ *Focus on German Studies*,
Nr. 16, 2009, S. 120-3.
- Jäger, Maren. „Unzuverlässigkeit im Pikaresken Roman.“ *Was Stimmt Denn Jetzt:
Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, hg. von Fabienne Liptay u.
Yvonne Wolf, Edition Text & Kritik, 2005, 218-31.
- Jagger, Gill. *Judith Butler: Sexual Politics, Social Change and the Power of the
Performative*. Routledge, 2008.
- Jay, Paul. *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*. Cornell UP,
2010.

- Jungen, Oliver. „Eine Zeit zum Steinewerfen.“ Rez. zu *Scherbenpark*, von Alina Bronsky. *FAZ*, Nr. 231, 2008, S. 40.
- . „Der Rechtsdrehende V-Mann.“ Rez. zu *Adams Fuge*, von Steven Uhly. *FAZ*, Nr. 272, 2011, S. 30.
- Karlsson Hammarfelt, Linda. „Inselkunde, (Wissen)schaft, Erzählkunst und Weibliche Adoleszenz in Annette Pehnts *Insel 34*.“ *Literatur für Leser*. Lang, 2014, S. 161-73.
- Kehlmann, Daniel. *Der Fernste Ort*. Suhrkamp, 2001.
- Khidrs, Abbās *Ohrfeige*. Hanser, 2016.
- King, Vera u. Hans-Christoph Koller. „Adoleszenz als Möglichkeitsraum für Bildungsprozesse unter Migrationsbedingungen: Eine Einführung.“ *Adoleszenz – Migration – Bildung: Bildungsprozesse Jugendlicher und Junger Erwachsener mit Migrationshintergrund*. Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, S. 9-26.
- Kirchhoff, Bodo. *Widerfahrnis*. Frankfurter Verlagsanstalt, 2016.
- Kister, Stefan. „Krude Logik: Der Chamisso-Preis der Robert Bosch Stiftung.“ *Stuttgarter Nachrichten*, 20. Sep. 2016, www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.chamisso-preis-der-robert-bosch-stiftung-krude-logik. Aufger. a. 2. Jan. 2017.
- . „Klassenziel Erreicht – Ohne Auszeichnung: Chamisso-Preis Wird Eingestellt.“ *Stuttgarter Nachrichten*, 20. Sep. 2016, <http://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.chamisso-preis-wird-eingestellt-klassenziel-erreicht-ohne-auszeichnung>. Aufger. a. 2. Jan. 2017.
- Kleingeld, Pauline. „Six Varieties of Cosmopolitanism in Late Eighteenth-Century Germany.“ *Journal of the History of Ideas*, Nr. 60, 1999, S. 505–24.
- Koller, Hans-Christoph u. Markus Rieger-Ladich. Einleitung. *Figurationen von*

- Adoleszenz*. Transcript, 2009, S. 7-14.
- Kracht, Christian. *Faserland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995.
- Kramsch, Claire. „Subjectivity.“ *The Encyclopedia of Applied Linguistics* 2013.
- Kraus, Esther. *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Tectum, 2014.
- Kurbjuweit, Dirk. „Der Wutbürger, Stuttgart 21 und Sarrazin-Debatte: Warum die Deutschen So Viel Protestieren.“ *Spiegel*, Nr. 41, 2010, S. 26-7.
- Lacan, Jacques. „Die Bedeutung des Phallus.“ *Schriften II*. Quadriga, 1986, S. 119-32.
- Lange, Günter. „Adoleszenzroman.“ *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart: Ein Handbuch*. Schneider, 2011, S. 147-68.
- Langellier Kristin M. „„You’re Marked‘: Breast Cancer, Tattoo, and the Narrative Performance of Identity.“ *Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture*. John Benjamins Publishing Company, 2001, S. 145-84.
- Leister, Judith. „Im Russenghetto.“ *NZZ*, 15. Okt. 2008, www.nzz.ch/imrussenghetto1.1108323. Aufger. a. 31. Dez. 2016.
- Lloyd, Moya. „Towards a Cultural Politics of Vulnerability: Precarious Lives and Ungrievable Deaths.“ *Judith Butler's Precarious Politics: Critical Encounters*. Routledge, 2009, S. 92-105.
- Loomba, Ania. *Postcolonial Studies and Beyond*. Duke UP, 2005.
- Lorey, Isabell. *Die Regierung des Prekären*. Turia + Kant, 2012.
- Lübke, Alexandra. „Enträumlichungen und Erinnerungstopographien: Transnationale Deutschsprachige Literaturen als Historiographisches Erzählen.“ *Von der Nationalen zur Internationalen Literatur: Transkulturelle Deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter Globaler Migration*. Rodopi, 2009, S. 77-97.

- Lucius-Höhne, Gabriele u. Arnulf Deppermann. *Rekonstruktion Narrativer Identität: Ein Arbeitsbuch zur Analyse Narrativer Interviews*. VS, 2004.
- Lützel, Paul-Michael. „Der postkoloniale Blick.“ *Der Postkoloniale Blick: Deutsche Schriftsteller Berichten aus der Dritten Welt*. Suhrkamp, 1997, S. 7-33.
- McAdams. „Narrative Identity.“ *Handbook of Identity Theory and Research 1: Structures and Processes*. Springer Science + Business Media, 2011, S. 99-115.
- Magenau, Jörg. „Jede Familie ist eine Naturkatastrophe.“ Rez. zu *Scherbenpark* von Alina Bronsky. *SZ*, Nr. 215, 2008, S. 14.
- Mahler, Sarah J. U. Patricia R. Pessar. „Gendered Geographies of Power: Analyzing Gender across Transnational Spaces.“ *Identities*, Nr. 7, H. 4, 2001, S. 441-59.
- Malkmus, Bernhard. *The German Picaro and Modernity: Between Underdog and Shape-Shifter*. Continuum, 2011.
- Mani, Venkat B. *Cosmopolitical Claims: Turkish-German Literature from Nadolny to Pamuk*. U of Iowa P, 2007.
- Mann, Thomas. *Der Tod in Venedig. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Frühe Erzählungen 1893-1912*, hg. von Terence J. Reed, Bd. 2.1, Frankfurt a. M., 2004, S. 501-91.
- Mayr, Maria. „Europe’s Invisible Ghettos: Transnationalism in Neoliberal Capitalism in Jula Rabinowich’s *Die Erdfresserin*.“ *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*, hg. von Elisabeth Herrmann, Carrie Smith-Prei u. Stuart Taberner. Camden House, 2015, S. 144-61.
- Maizière, Thomas de. „Wir Sind Nicht Burka‘: Innenminister Will Deutsche Leitkultur.“ *Zeit*, 30. Apr. 2017, www.zeit.de/politik/deutschland/2017-04/thomas-demaiziere-innenminister-leitkultur. Aufger. a. 30. Apr. 2017.
- McCormack, Donna u. Suvi Salmenniemi. „The Biopolitics of Precarity and the Self.“

Eastern Journal of Cultural Studies, Nr. 19, H. 1, 2016, S.3-15.

McLennan, Rachel. „Bella’s Promises: Adolescence and (Re-)capitulation in Stephenie

Meyer’s *Twilight* Series.“ *The Gothic in Contemporary Literature and Popular*

Culture: Pop Goth. Routledge, 2014, S. 84-95.

Mecheril, Paul u. Britta Hoffarth. „Adoleszenz und Migration: Zur Bedeutung von

Zugehörigkeitsordnungen.“ *Adoleszenz – Migration – Bildung: Bildungsprozesse*

Jugendlicher und Junger Erwachsener mit Migrationshintergrund. Verlag für

Sozialwissenschaften, 2009, S. 239-58.

Meier-Ewert, Lavinia. „Jenseits der Coolness.“ Rez. zu *Scherbenpark*, von Alina

Bronsky. *Taz*, 29. Nov. 2008, S.6.

Mennel, Barbara. „Alina Bronsky, Scherbenpark: Global Ghetto Girl.“ *Emerging*

German-Language Novelists of the Twenty-First Century. Camden House, 2011,

S. 162-78.

Mitterbauer, Helga. „De-Placement. Kreativität. Avantgarde.“ *Polyphonie –*

Mehrsprachigkeit und Literarische Kreativität. Praesens, 2010, S. 255-72.

Moritz, Rainer. „Und alles riecht nach Zimt.“ Rez. zu *Scherbenpark*, von Alina Bronsky.

Welt, 23. Aug. 2008, www.welt.de/welt_print/article2342417/

UndallesriechtnachZimt. Aufger. a. 31. Dez. 2016.

Musharbash, Yassin. „Thilo Sarrazin. Der Westentaschen-Wilders.“ *Spiegel*, 26 Aug.

2010, www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,713878,00. Aufger. a. 10. Nov.

2016.

Mülherr, Silke. „Wo Europa nach Rechts Gerückt ist.“ *Welt*, 8. Dez. 2015,

www.welt.de/politik/ausland/article149737321/WoEuropaanachrechtsgeruecktist.

Aufger. a. 20. Dez. 2016.

Müller, Walter. „Protest bei Hofer Auftakt: ‚Wenn’s Wenigstens den Gabalier Spielen

- Würden“ *Standard*, 2. Apr. 2016, derstandard.at/2000034069527/ProtestbeiHoferAuftaktWennswenigstensdenGabalierspielenwuerden. Aufger. a. 16. Dez. 2016.
- Nail, Thomas. *The Figure of the Migrant*. Stanford UP, 2015.
- Nettling, Astrid. „Die Ekstase der Heiligen Teresa:‘ Der Bildhauer Gian Lorenzo Bernini und sein Teresa-Altar“ *Deutschlandfunk*, 20. Juli 2016, <http://www.deutschlandfunk.de/die-ekstase-der-heiligen-teresa-der-bildhauer-gian-lorenzo.2540.de>. Aufger. a. 2. Januar 2017.
- Nünning, Ansgar. „Reconceptualization the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches.“ *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. De Gruyter, 2008, S. 29-76.
- Nünning, Ansgar u. Vera Nünning. „Von der Strukturalistischen Narratologie zur ‚Postklassischen‘ Erzähltheorie: Ein Überblick über Neue Ansätze und Entwicklungstendenzen.“ *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, S. 1-33.
- Olson, Greta. „Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators.“ *Narrative*, Nr. 11, H.1, 2003, S. 93-109.
- Owen, Gabriele. „Toward a Theory of Adolescence: Disruptions in Representations of Adolescent Reading.“ *Jeunesse: Young People, Texts, Culture*, Nr. 7, H.1, 2015, S. 110-34.
- Palej, Agnieszka. „Adoleszenz im (Trans)kulturellen Kontext: Bilder der ‚Kulturellen Adoleszenz‘ in der Deutsch-Polnischen Migranteliteratur der Gegenwart.“ *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung: Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*. Winter, 2011, S. 499-510.

- Pausch, Robert. „Wer wählt die Populisten?“ *Zeit*, 14. Mai 2016, www.zeit.de/politik/ausland/201605/populismusrechtsruckoesterreichafdfnfrontnational. Aufger. a. 17. Dez. 2016.
- Perutz, Leo. *Zwischen neun und neun*. 1918. Paul Zsolnay, 2017.
- Phelan, James. „Estranging Unreality: Bonding Unreliability and the Ethics of Lolita.“ *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. De Gruyter, 2008, S. 7-28.
- Pilarczyk „Quasseln gegen die Ungerechtigkeiten der Welt.“ Rez. zu *Scherbenpark*, von Bettina Blümer. *Spiegel*, 21. Nov. 2013, www.spiegel.de/kultur/kino/bettina-bluemner-verfilmt-scherbenpark-von-alina-bronsky-a-934465. Aufger. a. 21. Juni 2014.
- Powers, Elizabeth. Rez. zu *Scherbenpark*, von Alina Bronsky. *World Literature Today*, Nr. 83, H.3, 2009, S. 60–1.
- Rabinowich, Julia. *Spaltkopf*. 2008. Deuticke, 2012.
- Radisch, Iris. „Unprämierte Migranteliteratur: Der Chamisso-Preis ist Überflüssig Geworden, und das ist Auch Gut So.“ *Zeit*, Nr. 40, 22. Sep. 2016, S. 39.
- Rahden, Till van. *Juden und Andere Breslauer: Die Beziehungen zwischen Juden, Protestanten und Katholiken in einer Deutschen Grossstadt von 1860 bis 1925*. Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- . „Intermarriages, the ‘New Woman,’ and the Situational Ethnicity of Breslau Jews from the 1870s to the 1920s.“ *Leo Baeck Institute Yearbook*, Nr. 46, H. 1, 2001, S. 125-50.
- . *Jews and other Germans: Civil Society, Religious Diversity, and Urban Politics in Breslau, 1860–1925*. Wisconsin UP, 2008.

- Rebien, Kristin. „Cosmopolitan Perspectives: Globalization and Transnationalism in Contemporary German Literature.“ *Transcultural Identities in Contemporary Literature*. Rodopi, 2013, S. 113-34.
- Reckwitz, Andreas. *Das Hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der Bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Velbrück Wissenschaft, 2006.
- Riviere, Joan. „Womanliness as Masquerade.“ *International Journal of Psychoanalysis* Nr.10, 1929, S. 303-13.
- Rösch, Heidi. „Migrationsliteratur im Interkulturellen Diskurs.“ *Wanderer - Auswanderer - Flüchtlinge*, 1998, TU Dresden.
- . „Migrationsliteratur als Neue Weltliteratur?“ *Sprachkunst*, Nr. 35, H. 1, 2004, S. 89-109.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford UP, 2009.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emile oder über die Erziehung*. 1762, hg. von Martin Lang, Reclam, 2001.
- Sandbichler, Bernhard. „Mohr im Hemd: Martin Horváths Schelmenroman.“ Rez. zu *Mohr im Hemd*, von Martin Horváth. *Literatur und Kritik*, Nr. 47, 2012, S. 86-7.
- Sandmann, Philipp. „Der Spiegel ist Sein Ständiger Begleiter.“ Rez. zu *Mohr im Hemd oder wie ich auszog, die Welt zu retten* von Martin Horváth. *FAZ* 16. Okt. 2012, S.26.
- Sarrazin, Thilo. *Deutschland Schafft sich ab: Wie wir Unser Land aufs Spiel Setzen*. DVA, 2010.
- . „Sie Können Mich ja Gern Fragen, Was ich Täte, Wenn ich Chef von Frontex Wäre.“ Interview von Tina Hildebrandt u. Heinrich Wefing. *Zeit*, Nr. 37, 13. Sep. 2015, www.zeit.de/2015/37/thilosarrazininterviewfluechtlingezuwanderungintegrationfr

- ontex. Aufger. a. 9. Dez. 2016.
- Schäfer, Ulrich. „Furcht vor der Freiheit.“ *SZ*, 29. Okt. 2016,
www.sueddeutsche.de/wirtschaft/2.220/globalisierungsgegner-furcht-vor-der-freiheit-1.3226443. Aufger. a. 2. Nov. 2016.
- Scherbenpark*. Reg. Bettina Blümner. Darst. Jasna Fritzi Bauer, und Ulrich Noethen.
 Eyeworks Film Gemini, SWR, 2013.
- Schmidt, Christopher. „Rechtsdrehende Gewaltspirale.“ Rez. zu *Adams Fuge* von Steven Uhly. *SZ*, Nr. 272, 2011, S. 13.
- Schmitter, Elke. „Der Stand der Dinge.“ *Spiegel*, Nr. 37, 2015, S. 126-7.
- Schmitz, Helmut. „Einleitung: Von der Nationalen zur Internationalen Literatur.“ *Von der nationalen zur Internationalen Germanistik: Transkulturelle Deutschsprachige Literatur im Zeitalter Globaler Migration*. Rodopi, 2009, S. 7-15.
- Schult, Christoph u. Bernhard Zand. „Wiener Schnauze.“ *Spiegel*, 18. Juni 2012,
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-86486686.html>. Aufger. a. 20. Nov. 2015.
- Schultermandl u. Toplu. *A Fluid Sense of Self: The Politics of Transnational Identity*. Lit, 2010.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- Sterne, Lawrence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. 1767. Penguin, 2003.
- Strohmaier, Alexandra: „Zu Homi K. Bhabhas Theorem der Kolonialen Mimikry.“ *Dritte Räume: Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion*. Turia + Kant, 2012, S. 69–85.
- Strozier, Robert M. *Foucault, Subjectivity, and Identity: Historical Constructions of Subject and Self*. Wayne State UP, 2002.

- Struve, Karin. *Zur Aktualität von Homi K. Bhabha. Einleitung in sein Werk*. Springer VS, 2013.
- Stuckrad-Barre, Benjamin von. *Soloalbum*. 1999. Kiepenheuer & Witsch, 2000.
- Sturm-Trigonakis, Elke. *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*. Indiana: Purdue UP, 2013.
- . „Contemporary German-based Hybrid Texts as New World Literature.“ *German Literature as World Literature*. Bloomsbury, 2014, S. 177-95.
- Taberner, Stuart. „Transnationalism in Contemporary German-Language Fiction by Nonminority Writers.“ *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, Nr. 47, H. 5, 2011, S. 624–45.
- . „Introduction: German Literature in the Age of Globalization.“ *German Literature in the Age of Globalization*. U of Birmingham P, 2004, S. 1-24.
- . „Transnationalism and Cosmopolitanism: Literary World-Building in the Twenty-First Century.“ *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*, hg. von Elisabeth Herrmann, Carrie Smith-Prei u. Stuart Taberner. Camden House, 2015, S. 43-64.
- Tholen, Toni. „Gender-Dystopien: Beobachtungen zu Adoleszenz und Pop-Figurationen in der Gegenwartsliteratur.“ *Topographien der Kindheit: Literarische, Mediale und Interdisziplinäre auf Orts- und Raumkonstruktionen*. Transcript, 2014, S. 381-91.
- Trites, Roberta Seelinger. *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. U of Iowa P, 2000.
- Trojanow, Ilija u. José F.A. Olivier. „Ade, Chamisso Preis?“ *FAZ*, 21. Sep. 2016, www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/kritikanboschstiftungadechamissopreis14443175. Aufger. a. 6. Dez. 2016.

- Trump, Donald. „Transcript of the Third Debate.“ *New York Times*, 20. Okt. 2016,
www.nytimes.com/2016/10/20/us/politics/thirddebatetranscript. Aufger. a. 9.
 Dez. 2016.
- Vahsen, Mechthilde. „Besonders Gut Kann ich Mathe.“ *Literaturkritik.de*, 29. Jan. 2009,
literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=12732. Aufger. a. 31. Dez. 2016.
- Velleman, David J. „The Self as Narrator.“ *Autonomy and the Challenges to Liberalism*.
 Cambridge UP, 2005, S. 56-76.
- Vlasta, Sandra. *Contemporary Migration Literature in German and English: A
 Comparative Study*. Brill Rodopi, 2016.
- Volkery, Carsten. „I am Thilo Sarrazin from Börlin.“ *Spiegel*, 19 Jan. 2011,
www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,740451,00. Aufger. a. 10. Nov. 2016.
- Wagner, Annette. *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart: Studien zu Bret
 Easton Ellis, Douglas Coupland, Benjamin von Stuckrad-Barre und Alexa
 Hennig von Lange*. Lang, 2007.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? *Auto(r)fiktion:
 Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, hg. von Martina Wagner-Egelhaaf.
 Aisthesis, 2013, S. 7-21.
- Watson, Janet. „Butler’s Biopolitics: Precarious Community.“ *Theory and Event*, Nr. 15,
 H. 2, 2012, [proquest.com.proxy.lib.uwaterloo.ca/openurl?ctx_ver=Z39.88
 2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:ft:abell:R04908263:0
 &rft.accountid=14906](http://proquest.com.proxy.lib.uwaterloo.ca/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:ft:abell:R04908263:0&rft.accountid=14906). Aufger. a. 20. Apr. 2017.
- Whitlock, Gillian. *Postcolonial Life Narrative: Testimonial Transactions*. Oxford UP,
 2015.
- Willms, Weertje. „Die ‚Newcomerin‘ Alina Bronsky im Kontext der Russisch-Deutschen

Gegenwartsliteratur und ihre Rezeption im Deutschen Feuilleton.“ *Studien zur deutschen Sprache und Literatur* 1, 2013, S. 65-84.

Wirsching, Andreas. „Es Gibt Keine Alternative zur Demokratie, Wie Wir Sie Kennen“:

Historiker Andreas Wirsching zum Rechtsruck in Europa.“ Interview von

Susanne Führer. *Deutschlandradio Kultur*, 27. Aug. 2016,

www.deutschlandradiokultur.de/Historikerandreaswirsching

zumrechtsruckineuropaes. Aufger. a. 10. Dez. 2016.

Wyce, Marion. „Alina Bronsky: Broken Glass Park.“ Rezension zu *Scherbenpark*. *The*

Literary Review, Nr. 53, H. 3, 2010, S. 214.

Young, Robert J. C. *Postcolonialism: A Very Short Introduction*. Oxford UP, 2003.