

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

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 Gattungebeschreibung.....	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

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 Asylanträgen 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 Abschiebepolitik 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 Picaros 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 Pícaros 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 Pícaro:

The pícaro, 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 pícaro ... 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 pícaro 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 Pícaro in seiner Maskerade ein Original kopiert, das nicht existiert:

He [the pícaro] 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 picaresque 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 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 metafiktional 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 Spießkerl 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-Muselmann 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 Kehrerrfahrung 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 kreiert 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 metafiktionalen Ebene wird dadurch auch betont, dass er als Erzähler die höchste Erzählautorität 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 Asylanter, 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 herauszutreten, 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 metafiktionalen 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 gezeigt 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 Waldnympe 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 entrisen 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 größenwahnsinnig 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 unbekannten 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 metafikционаler 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, entgegne 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 kreiert 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 kreierten 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 werde, 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 Wahnträume 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 entmenslicht. 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 Wahnraum 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 Wahnraum 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 Wahnraum, 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 Picaros 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 Picaros: „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 Picaros 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 Picaro, 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 Picaro 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 Picaros 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.