

Ksenia Kuzminykh

Georg-August-Universität Göttingen, ksenia.kuzminykh@uni-goettingen.de

Fremdbegegnungen und Alteritätserfahrungen in psychologischen Adoleszenzromanen

1. Einleitung

Fremdheit, Fremdsein, Fremde, Fremdbegegnungen sind beliebte Themen auch in der Kinder- und Jugendliteratur. Ihre literarische Darstellung ist facettenreich. Dies spiegelt sich im literaturwissenschaftlichen Diskurs wider. Die Begriffsextension umfasst formale und thematische Dimensionen.¹ Formale Fremdheit als eine Form der poetischen Hybridität² betrifft die Ebene des ›discours‹. Sie impliziert Verfahren, die die automatisierten und unbewusst ablaufenden Rezeptionsmechanismen irritieren. Die Thematisierung der Fremdheit kann in Anlehnung an den phänomenologischen Fremdheitsbegriff von Bernhard Waldenfels und Andrea Leskovec über die Darstellung der alltäglichen, strukturellen und extraordinären³ bzw. radikalen⁴ Fremdheit erfolgen.

In der interkulturellen Literaturwissenschaft wird Alterität formal und thematisch konzipiert. Der formale Aspekt bezieht sich auf die ästhetische Qualität der Texte, während der thematische Aspekt alltägliche, strukturelle, extraordinäre bzw. radikale Facetten der Fremdheit umfasst. In diesem Beitrag wird an ausgewählten Figuren zeitgenössischer deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur der Umgang mit der Fremdheit in ihrer Multidimensionalität unter Rückgriff auf das Verfahren des Close reading analysiert. Es wird darüber hinaus gezeigt, wie die konkreten Figuren ihre eigenen diffamierenden Vorurteile kritisch reflektieren und diese in ein transkulturelles Verständnis transformieren.

1 Leskovec: *Interkulturelle Literaturwissenschaft*, S. 13.

2 Mecklenburg: *Das Mädchen aus der Fremde*, S. 112–120.

3 Waldenfels: *Topografie des Fremden*, S. 45; Waldenfels: *Bruchlinien der Erfahrung*, S. 186.

4 Leskovec: *Interkulturelle Literaturwissenschaft*, S. 53.

Die Elemente der alltäglichen Fremdheit bleiben im Vertrauenshorizont und lassen sich leicht durch zusätzliche Informationen beheben. Die strukturelle Fremdheit dagegen entsteht bei dem Zusammentreffen von Zeichensystemen und Sinnordnungen, deren Funktionsweise von vertrauten Wirklichkeitsschemata abweicht und Missverständnisse evoziert, die auf Stereotype rekurrieren. Sie bezieht sich nicht ausschließlich auf kulturell bedingte Fremdheit, sondern verlangt nach einer vertieften Auseinandersetzung mit etablierten Systemen sowie nach deren Modifikation.

Die unzugängliche und unausweichliche extraordinäre bzw. radikale Fremdheit transzendiert die Grenzen jeglicher Ordnungen und entkräftet gewohnte Interpretationsmuster. Diese Art der Fremdheit tritt in ambivalenten Hyperphänomenen auf, wie bspw. Tod, Schlaf oder Rausch, die keine Auflösung, sondern nur eine Annäherung zulassen, oder in Umbruchsphänomenen wie etwa in einer Revolution.⁵

Für die Analyse literarischer Texte können grundsätzlich textimmanente und texttranszendierende Bedeutungszusammenhänge herangezogen werden. Die immanenten Zugänge fokussieren die ästhetische Konstruktion des literarischen Textes. Bei den grenzüberschreitenden Zugängen steht seine diskursive Kontextualisierung im Vordergrund. Beide Verfahrensweisen sind nicht als Antinomien zu verstehen, sondern als komplementäre Komponenten im Umgang mit Literatur und mit dem in ihr gestalteten Alteritätsparadigma. Sie eignen sich für die anvisierte Analyse der Kinder- und Jugendliteratur unter dem Fremdheitsaspekt.

Im zweiten Kapitel wird ein Überblick über den Umgang mit dem Alteritätsparadigma in der Kinder- und Jugendliteratur gegeben, dem im dritten Kapitel eine detaillierte Analyse des Romans *Elektrische Fische* von Susan Kreller folgt. Untersucht wird der Umgang mit Fremdheit in ihren Ausdifferenzierungen, und zwar anhand der Figurenanalyse. Somit grenzt sich dieser Beitrag von den anderen analytischen Zugriffen im literaturwissenschaftlichen Interkulturalitätsdiskurs ab.⁶

Diese allgemein formulierte Zielsetzung kann durch folgende Fragen präzisiert werden: Wie wird Fremdheit in ihren diversen Erscheinungsformen auf den Ebenen der ›histoire‹ und des ›discours‹ sichtbar gemacht? Welche Strategien des Umgangs mit Fremdheit werden verwendet? Wie signalisiert die Kinder- und Jugendliteratur die Konstruiertheit der Wahrnehmung, des Erkennens und der Realitätsentwürfe sowie den Selekti-

5 Ebd.

6 Rösch: *Jim Knopf ist nicht schwarz*, S. 75–259; Nünning: ›Intermisunderstanding‹, S. 84–133; Wintersteiner: *Poetik der Verschiedenheit*, S. 13–19.

onsprozess des Erinnerns? Wie desillusioniert die Narration die implizite Leserschaft in Bezug auf die individuelle, soziale und kulturelle Homogenität und die Entität des Eigenen und des Fremden? Welchen mentalen und emotionalen Veränderungen sind Figuren bei der Begegnung mit dem Fremden unterworfen?

2. Umgang mit dem Fremden in der Jugendliteratur – ein Streifzug

Die Darstellung des Umgangs mit Fremdheit in ihren Ausprägungen findet sich im psychologischen Jugendroman von Stefanie de Velasco *Kein Teil der Welt*. Das Fremde wird bereits im Titel angedeutet und differenziert sich in alltägliche, radikale und strukturelle Fremdheit. Dabei lassen sich Steigerungsgrade der Fremdheit identifizieren. Die alltägliche Fremdheit wird aus dem Blickwinkel der Weltmenschen auf die Angehörigen der Glaubensgemeinschaft thematisiert. Die strukturelle Fremdheit manifestiert sich in den religiösen Überzeugungen der Eltern, die den Kindern aufoktroiyert werden. In ihrem blinden Fanatismus zwingen sie ihre Töchter Esther und Sulamith auch in der Schule zur Missionstätigkeit. Dadurch werden auch die beiden Mädchen zu diffamierten Fremden. Aus der Perspektive der Zeugen Jehovas ist der Atheismus der sechzehnjährigen Figur Sulamith, die nach Selbstbestimmung strebt, ebenfalls eine Manifestation der strukturellen Fremdheit. Es gilt, diese Differenz einzuebnen. Auf diese Form der Alterität reagiert die Jugendliche mit mentaler Absenz, die im Text mit Hilfe ihrer verfremdeten Werbeslogans indiziert wird. Die Wachturmgesellschaft sanktioniert die Rebellin und beraubt sie ihrer Freiheit. Die Eskalation des Konflikts findet ihre traurige Kulmination in dem unaufgeklärten Mord an der jungen Frau, der als Suizid deklariert wird.⁷ Das Unbegreifliche des Todes wird durch die mysteriösen Umstände verstärkt.

Auch Nina Weger thematisiert in ihrem Kinderbuch *Helden wie Opa und ich* die radikale Fremdheit des Wahnsinns. Allerdings wird die Inszenierung dieses Phänomens, anders als im betrachteten Werk von Susan Kreller oder in der Kurzgeschichte von Finn-Ole Heinrich *Machst Du bitte mit, Henning*⁸ nicht mit einer psychischen Erkrankung in Verbindung gebracht. Zwar entzieht sich das Verhalten von Opa einer rationalen Deutung, aber es wird als ein temporäres Spiel dargestellt und durch die Einbindung von Komik abgemildert. In Wegers Adoleszenzroman *Als mein Bruder*

7 Velasco: *Kein Teil der Welt*, S. 382.

8 Heinrich: *Machst Du bitte mit, Henning*, S. 29–38.

ein Wal wurde verzichtet die Autorin bei der Darstellung des Alteritätsparadigmas auf die abmildernden Verfahren der Komisierung.⁹ Andreas Götz lässt die Zentralfigur seines politischen Kriminalthrillers *Wir sind die Wahrheit* nach den Gründen für den Einbruch des radikalen Fremden suchen. Das Grenzphänomen des Komas wird durch den politischen Umsturz ergänzt und steht somit in intertextueller Relation zu den Texten von Martin Schäuble,¹⁰ Christian Linker, Reiner Engelmann, Johannes Herwig und Manja Präkels – um nur einige wenige zu nennen. Mit dem radikalen Fremden des komatösen Zustandes wird die Figur Lina aus dem Werk *Der große schwarze Vogel* von Stefanie Höfler konfrontiert. Ihr Freund Ben muss sich mit der radikalen Fremdheit, die sich im plötzlichen Herzstillstand seiner jungen Mutter manifestiert, auseinandersetzen.¹¹ Die Sachlichkeit seines autodiegetischen Berichts markiert die strukturelle Fremdheit. Die mechanische Routine der eingeleiteten Lebenserhaltungsmaßnahmen wird in der Textfaktur mit Hilfe von Ellipsen expliziert. Die Signalfarbe Rot dominiert Bens Wahrnehmung. Ihre hervorstechenden Elemente sind die rotleuchtende Kleidung der Rettungssanitäter und die roten Haare seiner Mutter, auf denen »einer der Sanitäter kniete«. ¹² Sie drapieren sich zu einem dunkelroten Teppich, der bei Ben das Bild einer Blutlache evoziert. Linas Bruder wird vom Schwarz-Weiß der Photographien umgeben, mit deren Hilfe einerseits der Kontrast zwischen Leben und Tod, andererseits zwischen dem Verstehen und der Unzugänglichkeit, die dem radikal Fremden eigen ist, markiert wird.

Das radikale Fremde ästhetisiert Lara Schützsack, indem sie die an Anorexie erkrankte Figur Lucindas ihre tödliche Verwandlung und ihre Macht über den Hunger sowie den eigenen Körper zelebrieren lässt. Die kindliche Figur Malina betrachtet die pathogene Transformation ihrer Schwester Lucinda als eine romantische Metamorphose.¹³ Aus Malinas infantiler Perspektive erscheint das radikale Fremde des Todes ambivalent: Einerseits wird er aufgrund der von Lucinda forcierten Verklärung mit dem Elysium assoziiert. Andererseits stellt er eine unausweichliche Notwendigkeit dar, die humanistisch legitimiert und onomastisch verstärkt wird: »damit die anderen nicht geblendet werden«. ¹⁴

9 Kuzminykh: *Spitzbuben, Streber und Bösewichte*, S. 155–169; Horn: *Das Komische*, S. 11–2; Bachtin: *Karneval*, S. 10.

10 Schäuble: *Sein Reich*; Schäuble: *Endland*.

11 Kuzminykh: *Mechanismen*.

12 Höfler: *Vogel*, S. 10.

13 Schützsack: *Und auch so bitterkalt*, S. 146.

14 Ebd., S. 174.

Stefanie Höfler lässt in ihrem Adoleszenzroman *Tanz der Tiefseequalle* den an Adipositas leidenden Niko die strukturelle Fremdheit einer mobbenden Klassengemeinschaft erfahren. Niko versucht, diese weder zu assimilieren noch zu beseitigen. Er hilft anderen Figuren – wie Bastian Balthasar Bux in Michael Endes *Unendlicher Geschichte*.¹⁵ Niko rettet Sera – deren Name in der arabischen Herkunftssprache der Figur ›Prinzessin‹ bedeutet, der jedoch aufgrund der Korrespondenz zwischen Phonen und Graphen keine strukturelle Fremdheit auslöst¹⁶ – auch vor dem radikalen Fremden der sexuellen Gewalt. Das radikale Fremde begegnet den Lesern in der Figur des zierlichen Little. Er hat AD(h)S. Die Unzugänglichkeit dieses Syndroms wird mit Topoi aus dem Bereich der desaströsen Naturphänomene beschrieben.¹⁷ Darauf folgen animalische Metaphern,¹⁸ Vergleiche mit einem Spielzeug¹⁹ und mit dem Verhalten von Drogensüchtigen seitens der überforderten Sera sowie mit dem Benehmen von Kleinkindern. Die zuletzt genannte Parallele zieht der verärgerte und eifersüchtige Niko.²⁰ Der hyperaktive Little bildet eine äußerliche Opposition zu dem unbeweglichen Niko. Dieser Kontrast wird in Nikos erlebter Rede expliziert: »wie ein chemisches Experiment mit unverträglichen Flüssigkeiten, ein unbeweglicher Trauerkloß und ein hyperaktiver Draufgänger. Erstaunlicherweise gab es keine Explosion«. ²¹ Die Überraschung des autodiegetischen Erzählers ist im ›discours‹ mittels des Modaladverbs ›erstaunlicherweise‹ markiert. Sie deutet auf die Möglichkeit eines Dialogs hin, der die aus der Andersartigkeit der Beteiligten potenziell resultierenden Konflikte berücksichtigt. Die im Werk physisch markierten Asymmetrien zwischen den Figuren können nicht beseitigt werden, dennoch ist gerade trotz dieser fehlenden Similarität eine Freundschaft möglich. Sie entsteht dank einer reflektierenden Annäherung an das Fremde und dank der Veränderung des Eigenen, die eindrücklich an der Figur Seras demonstriert wird.

Besonders facettenreich ist die Darstellung der Fremdheit in all ihren Ausprägungen in dem Kriminalthriller *Zartbittertod* von Elisabeth Herr-

15 Bastian gibt der kindlichen Kaiserin einen neuen Namen – eine Hilfsaktion, die in der sekundären Wirklichkeit keine Erfahrung des Fremden auslöst – und rettet dadurch sowohl die Regentin als auch ihr Land vor dem Untergang und somit vor der radikalen Fremdheit des Todes. Seine wunderbaren Erlebnisse in Phantasien entziehen sich jedoch der rationalen Erklärung und können als ein traumähnliches Phänomen der radikalen Fremdheit betrachtet werden.

16 Höfler: *Tiefseequalle*, S. 15.

17 Ebd., S. 18.

18 Ebd., S. 163.

19 Ebd., S. 137, 138.

20 Ebd., S. 159, 163.

21 Ebd., S. 87.

mann. Sie konfrontiert ihre Rezipienten mit historischen Kontroversen zwischen Deutschland und Namibia, mit Konsequenzen der europäischen Dominanz auf dem afrikanischen Kontinent sowie mit dem sozialpolitischen Wandel seit der Kolonialzeit. An den Figuren der aus Deutschland stammenden Emilia und der aus Namibia kommenden Emily wird eine gelingende Annäherung an die kulturelle Alterität gezeigt, der das Potenzial inhärent ist, Transfereffekte zu fördern.²²

Die angeführten Beispiele, deren Reihe sich fortsetzen ließe, veranschaulichen, dass das Fremde nicht ausschließlich kulturell zu denken ist, sondern dass es auch dem Eigenen inhärent ist, in diversen Erscheinungsformen auftritt und sich steigern lässt. Die Konfrontation mit dem Alteritätsparadigma affiziert und motiviert dadurch zur Reflexion über die scheinbare Homogenität des Eigenen. Es werden Strategien für den Umgang mit dem Fremden entworfen, der andere Möglichkeiten als Abwehr, Ignoranz, Stigmatisierung, Assimilation und einebnende Integration der Asymmetrien in die bestehenden Strukturen aufzeigt. Diese changieren zwischen der Akzeptanz des Fremden, selbst wenn es in seiner Radikalität die Verstehensdispositionen eines Individuums überschreitet, und der reflektierenden Annäherung an das Fremde durch die Veränderung des Eigenen. Im folgenden Kapitel werden diese Strategien anhand des Romans *Elektrische Fische* von Susan Kreller konkretisiert.

3. Verlorene Töchter und ihre Außenseiterschicksale: *Elektrische Fische* von Susan Kreller

Susan Kreller macht in ihrem psychologischen Adoleszenzroman *Elektrische Fische* die hermeneutische Differenz²³ zum Thema und problematisiert die restriktiven Normen und Ausschlusspraktiken des Fremden. René Kegelmann lenkt in seiner »nach interkulturellen Gesichtspunkten« ausgerichteten Analyse die Aufmerksamkeit der Rezipientinnen und Rezipienten auf den kulturkontrastiven Blick der Zentralfigur. Er stellt fest, dass diese »so etwas wie ein[en] dritte[n] Raum«²⁴ erreicht. Die Fokussierung auf die interkulturellen Divergenzen spielt für die Zielsetzung und Fragestellungen des vorliegenden Beitrags keine Rolle. Ferner wird eine Abgrenzung zum

22 Ebenso in: Kuzminykh: *Die zartbittere Geschichte*.

23 Leskovec: *Interkulturelle Literaturwissenschaft*, S. 90.

24 Kegelmann: *Susan Kreller*, S. 1.

Deutungsansatz von Inger Lison vorgenommen, die Krellers Erzählwerk der Flüchtlingsliteratur zuordnet.²⁵

Als Ausgangspunkt fungiert die Rückkehr der verloren geglaubten Tochter Sonja Keegan (geb. Reincke) aus Dublin nach Velgow nach zwanzigjähriger Abwesenheit in eine winzige Ortschaft, die topografisch in Mecklenburg-Vorpommern lokalisiert ist. Bereits durch die Wahl der Orte – eines realen, im implikativen Wissenshorizont verankerten, und eines fiktiven – wird die alltägliche innertextliche Fremdheit etabliert. Die wenigen Bewohner haben den stagnierenden Provinzialismus und destruktiven Ethnozentrismus verinnerlicht, bei dem die »Geste der Abschirmung«²⁶ und der Differenzierung in »gute und schlechte Ausländer«²⁷ überwiegt. Das stille, zerfallene Haus ist der Inbegriff der Fremdheit. Die einzige Figur, die die Grenzüberschreitung symbolisiert und die eine Annäherung an das Fremde wagt, ist der Hund Peppy, der »die Stille zerbellt« (S. 17).

Dem Raum ist somit eine Bedeutung inhärent, die unter Rückgriff auf Lotmans Konzept der Grenzüberschreitung²⁸ eruiert werden kann: Die räumliche Dimension des Umzugs wird in den inneren Dispositionen der Figuren und in ihren inneren Entwicklungsprozessen gespiegelt. Die Familie der alleinerziehenden Rückkehrerin besteht aus ihrem Sohn Dara (16) und ihren Töchtern Emma (13) und Aoife (8).

Der innere Monolog der autodiegetischen Erzählerin Emma konfrontiert die Leserschaft ›in medias res‹ mit der Fremdheit in ihrer trichotomischen Ausprägung, die urplötzlich über Emma gekommen ist. In der makrostrukturellen Einrichtung des psychologischen Adoleszenzromans lässt sich eine konzeptionelle Zweiteilung identifizieren. Die alltägliche und strukturelle Fremdheit im ersten Teil wird von der radikalen Fremdheit im zweiten Teil abgegrenzt. Ferner ist für die Faktur ein Erzählen aus der Perspektive der Ausgeschlossenen strukturbildend.

3.1. Manifestation des Fremden

3.1.1. Die alltägliche Fremdheit

Alltägliche Fremdheit zeigt sich bereits in der Namensgebung. Der Prozess der Namenswahl spiegelt einen Konflikt zwischen der deutschen und der iri-

25 Lison: *Kreller, Susan: Elektrische Fische*.

26 Waldenfels: *Topografie des Fremden*, S. 142.

27 Kreller: *Elektrische Fische*, S. 43. Weitere Angaben zu diesem Roman: einfache Seitenzahl im Fließtext.

28 Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, S. 110.

schen Tradition wider. Diesem ist darüber hinaus der Prädestinationsaspekt immanent: Es geht darum, dem kindlichen Wesen den elterlichen Willen aufzuzwingen, um dadurch onomasiologisch das spätere Leben des Kindes zu präformieren. Aoife und Dara bekommen das sehr deutlich zu spüren (S. 38). Die achtjährige Aoife erlebt das Hohngelächter ihrer Mitschüler. Die Klassengemeinschaft, die durch die neue Mitschülerin mit der strukturellen Fremdheit konfrontiert wird, reagiert darauf offensiv. Der fremdklingende Name wird in eine phonetische Äquivalenz zum Affen gesetzt. Das Mädchen reagiert auf diese moralische Disqualifizierung mit Schweigen. Diese Reaktion auf den gezielten Affront lässt sich durch die tradierte Tiefendimension der Symbolgestalt erklären. Die Fähigkeit des Affen zur Mimikry stellt die persönliche Identität des Menschen und seine inneren Werte in Frage.²⁹ Aoifes Intention besteht dagegen im Bewahren ihrer multilingualen und multikulturellen Identität. In ihrer Reaktion lässt sich eine Rekurrenz auf das alltagskulturelle Korrelat des Drei-Affen-Symbols erkennen: Nicht sehen, nicht hören, nicht sprechen. In dem schintoistisch-buddhistischen Kulturraum, dem dieses Symbol entlehnt ist, hat es einen apotropäischen Wert. Es fungiert als ein Symbol des Abwehrzaubers. Die Locken des Mädchens, als Allusion auf den unbesiegbaren Samson, deuten auf ihre Stärke und ihren Eigenwillen hin und können als impliziter Garant ihrer Intentionen gelesen werden.

Auch die deutschen Großeltern haben Schwierigkeiten, den originellen Namen korrekt auszusprechen. Sie ordnen zunächst das Fremde in die eigenen Wahrnehmungs- und Kognitionsmuster ein: »Eufe« (S. 9) ist ein phonetisches Äquivalent zu Eule, deren symbolischer Wert zwar ambivalent, aber in diesem Kontext eher in positiven Nuancen zu interpretieren ist. Aoifes Schweigen als Symbol der Weisheit und Gefühlsbeherrschung³⁰ sowie ihre »Selbststeigerung«,³¹ die die Großeltern im Fortgang der Narration erreichen, stützen diese Annahme. Für Aoife jedoch sind diese Umstände zu Beginn nicht transparent. Sie versucht geduldig, ihnen den Klang des Fremden beizubringen, stößt aber auf eine sie tief verletzende und entmutigende Ignoranz gegenüber diesen Erklärungsversuchen. Diese Erfahrung ist aus doppelter Perspektive interessant: Einerseits deutet sie kataphorisch auf die Zukunft der Figur in der neuen Wahlheimat hin, in der ihr Name für eine (anfängliche) Ausgrenzung und prinzipielle Grenzziehung sorgen wird. Andererseits demonstriert die abwehrende Reaktion der Klasse und

29 Butzer: *Lexikon literarischer Symbole*, S. 9.

30 Ebd., S. 389.

31 Waldenfels: *Topografie des Fremden*, S. 142.

die der deutschen Familie eine geringe Bereitschaft, sich mit dem Fremden auseinanderzusetzen. Das Fremde wird als eine Bedrohung des Heimatkultes, als »*horror alieni*«³² empfunden.³³

Die Fremdheit entsteht durch die Position, die das Mädchen im Umfeld seiner Mitschülerinnen und Mitschüler einnimmt. Die verfeimte Außenseiterin unternimmt nach ihrem Scheitern keine Versuche, die strukturelle Fremdheit zu überwinden, d.h. sich gegen ihre Ausgrenzung aus der als verbindlich geltenden, etablierten Ordnung der Diegese metaphorisch aufzulehnen. Aoife richtet sich nicht nach den Maßstäben der autochthonen Bevölkerung der narrativen Wirklichkeit, die sich um ihre assimilierende Integration bemüht. Durch ihr Schweigen sowie durch ihre distanzierte Autarkie und ihr eigenwilliges, jedoch nicht gewalttätiges Verhalten fordert sie diese heraus und macht dadurch ihre »Verweigerungshaltung«³⁴ evident. Die sukzessive Akzeptanz ihrer eigenen Alterität in der neuen Umwelt, ihrer multilingualen Identität und der Fremdheit von Velgow führt letztendlich zur einer »Identitätsbalance«,³⁵ die einen glücklichen Ausgang verheißt (S. 180). Als Kontrast zu Aoifes ablehnender Ignoranz gegenüber ihrer neuen schulischen Umgebung fungiert die, in der erlebten Rede formulierte und eine Annäherung an das Fremde signalisierende, Reaktion der multikulturell und -lingual sozialisierten Erzählerin Emma. Sie weist auf den inflationären Gebrauch des Namens Aoife in Irland sowie auf seine in Mythologie und Literatur (S. 9, 25) weitreichenden Wurzeln hin. Dadurch akzentuiert Emma die alltägliche Fremdheit, die leicht hätte beseitigt werden können. Sie legt das Fehlen eines kulturellen Gedächtnisses bei den anders enkulturalisierten Peinigern ihrer Schwester offen. Ihnen fehlen »frames« – jene kulturellen Elemente, die das kommunikative und kollektive Gedächtnis oder Wissensordnungen im Sinne von Gruppenidentität bilden und damit die Erinnerung des Subjekts organisieren.³⁶

Aoife demonstriert ihre Abwehrhaltung gegenüber der alltäglichen Fremdheit. Diese Haltung manifestiert sich in kleinsten Details der Alltagsästhetik, nämlich in Zeitangaben (S. 76), Teebeuteln mit Bändchen, dem harten Schwarzbrot, den winzigen Toastscheiben, der nicht so weißen Milch, der Pünktlichkeit des Busses, des fehlenden Usus, den Bus heranzuwinken und sich bei seinem Fahrer zu bedanken (S. 19), und sogar in den religiösen Vorstellungen von einem freundlicheren irischen Gott (S. 102) sowie der

32 Ebd., S. 44.

33 Kuzminykh: *Willkommen auf Deutsch*, S. 51–59.

34 Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 16.

35 Krappmann: *Dimensionen der Identität*, S. 79.

36 Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 35–45.

mysteriösen, laut der keltischen Mythologie und dem irischen Volksglauben den bevorstehenden Tod ankündigenden Geisterfrau Banshee (S. 38, 158, 183). Auch Dara muss sich mit der alltäglichen Fremdheit seiner neuen Umgebung auseinandersetzen. In seinem Fall spielen negative Stereotype und Vorstellungen des genetischen Determinismus eine Rolle (S. 37, 88–89, 102).

Emma muss mit der alltäglichen Fremdheit umzugehen lernen, auf die weder die kurzen Ferienaufenthalte noch der Besuch einer deutschen Schule vorbereiten konnten. Besonders deutlich tritt diese Art der Fremdheit im Umgang mit Behavioremen und Kulturemen³⁷ auf. Es fällt ihr schwer, am traditionellen deutschen Lehrer-Schüler-Gespräch teilzunehmen und mit einer klar artikulierten Ablehnung ihrer Hypothese umzugehen (S. 34). Auch das blinde Apologetentum ruft in der Figur des irischen Mädchens Befremden hervor. Wegen des fehlenden kulturellen Codes kann sie den Vortrag der Lehrperson in Bezug auf seine Ernsthaftigkeit oder seine Ironie nicht einschätzen (S. 34). Ein weiteres Mal erlebt Emma ein Behaviorem während des Besuchs bei Levin. Das Mädchen geht von den ihr bekannten Verhaltensmustern aus und erfährt dadurch Nachteile (S. 133). Die Eruption der radikalen Fremdheit durch Henrikes unvorhergesehene Beleidigungen, die die Sinngewandtheiten der versammelten Figuren überschreiten, verstärkt die alltägliche Fremdheit.

Eindrücklich für den Umgang mit dem Fremden und dem Eigenen ist die im unmittelbaren dramatischen Modus figural dargebotene Beschreibung der Landschaft. Die Rückkehrerin Sonja warnt ihre Kinder vor der Dominanz des Farbtones Grau in Velgow. Dies ruft eine Abwehrreaktion seitens des Großvaters hervor, der mit metaphorischen Neuschöpfungen – »Maisgrün, Weizengelb und Rapsgelb« (S. 31) – argumentiert. Die Gebundenheit der Figuren an ihre herkömmliche Kultur problematisiert implizit die Gebundenheit des Blickwinkels. Das Eigene, dem eine universelle Gültigkeit inhärent ist, wird favorisiert. Versucht man, das Fremde wiederum aus seinen eigenen Prämissen zu verstehen, dann erscheint es genauso gut wie das Eigene.³⁸ Diese Position nimmt Emma ein. In ihrer erlebten Rede polemisiert Emma mit den Mitteln der Ironie auf künstlerische Weise gegen die Mutter und dekonstruiert Sonjas Expertise bezüglich des Farbtones Grün: »denn in Dublin haben wir auch nicht gerade unter Schafen gelebt« (S. 31). Diese kurze Unterhaltung der drei Figuren wirkt wie ein Bekenntnis. Sie deutet in aller Sublimität auf die potenziellen Gründe für Sonjas Rückkehr hin und rehabilitiert sie als Figur. Sie forcierte die Rückkehr nicht

37 Heringer: *Interkulturelle Kommunikation*, S. 181–204.

38 Malinowski: *Argonauts of the Western Pacific*, S. 101.

aus egozentrischen Erwägungen. Das Motiv der Dystopie durchwirkt den Handlungshintergrund und streicht Sonjas Realitätssinn heraus. Die wahren Beweggründe werden Emma in einer auflösenden Analepse erklärt.

Man kann im Verhalten der Figuren dreiphasige Kulturschock-Modelle³⁹ mit leichteren Modifikationen erkennen. Sie überspringen die erste Phase der Euphorie und müssen von Anbeginn die Phase der Krise bewältigen.

3.1.2. Strukturelle Fremdheit: Konfrontation von Wirklichkeitsordnungen

Die strukturelle Fremdheit manifestiert sich auf den Ebenen des ›discours‹ und der ›histoire‹ als eine Konfrontation von diversen Wirklichkeitsordnungen und Realitätskonstrukten sowie soziokulturellen und biologischen Aspekten. Sie evoziert Unsicherheit im Umgang miteinander, kann jedoch durch eine reflektierende Annäherung an das Fremde überwunden werden. Das soll an einem Beispiel gezeigt werden:

Meine beiden Geschwister und ich sitzen auf der Rückbank, nach Alter geordnet [...]. Und nach Traurigkeit. Meine kleine Schwester Aoife links neben mir ist die traurigste von uns. Dara [...] sitzt neben mir, ist sechzehn und der Untraurigste von uns dreien. Er hat sich noch kein einziges Mal beschwert und ihm ist das alles hier egal. (S. 10)

Ich sehe meinen großen Bruder, der später als Einziger von uns nach Irland gehen wird, weil er in Wahrheit immer der Traurigste von uns gewesen ist und weil er dieses Leben hier die ganze Zeit gehasst hat. (S. 179)

Emmas Kommentare am Anfang und am Ende der Narration signalisieren eine eklatante Diskrepanz zwischen der Realität der narrativen Welt und Emmas Hypothesen in Bezug auf das Psychogramm ihrer Geschwister: Sie disqualifizieren das Mädchen als eine zuverlässige Erzählerin, indem sie Subjektivität in ihrer individuellen Wahrnehmung und Deutung indizieren. Der Wirklichkeitsentwurf der narrativen Instanz ist einerseits durch die elementare Emotion der Traurigkeit, andererseits durch solche negativen Gefühle wie Heimweh und die unstillbare Sehnsucht nach einer geliebten und vertrauten sozialen Umgebung sowie durch die Sorge um die kleine Schwester, die vom »*worst day*« (S. 9) singt, gekennzeichnet:

Wir sind erst seit drei Stunden in Deutschland, meine Mutter, meine Geschwister, ich, und schon jetzt ist alles falsch, die Landschaft und die fremden Häuser, der Januar und der stinkende Kokosduftbaum vorn am Spiegel und am meisten die Straßenseite, auf der wir fahren. Alle paar Meilen bin ich kurz davor, dem deutschen Großvater »Keep Left« zuzurufen, bis mir gerade noch rechtzeitig einfällt, dass ich nicht zu Hause bin. (S. 8)

Genau hier, genau jetzt weiß ich, dass ich so schnell wie möglich zurückkehren werde. Nach Hause. (S. 13)

39 Lysgaard: *Adjustment in a Foreign Society*, S. 45–58; Oberg: *Cultural Shock*, S. 177–182.

In diesem Entschluss ist Emma Keegan mit Dorothy Gale⁴⁰ vergleichbar und genau wie sie findet sie einen loyalen Freund, in dessen Augen sie die im Prolog erwähnten »*lights of home*« (S. 5) sieht. Die aus bedrückenden Gemütszuständen und aus Todesangst resultierende Einschätzung der alltäglichen und strukturellen Fremdheit, mit der die Figur Emmas konfrontiert wird, entspricht nicht der binnentextuellen Wirklichkeit.

Somit stellen sich grundsätzliche Fragen nach der objektiven Rekonstruierbarkeit der Wirklichkeit, nach der Konstruiertheit des Eigenen sowie nach der Subjektivität der Wahrnehmung, die stets durch die jeweiligen biologischen, kognitiven und kulturellen Bedingungen gesteuert wird.⁴¹ Diese Aspekte werden im Fortgang der Narration kontinuierlich durch das Motiv der adorierenden Erinnerung vertieft. Die verklärten Reminiszenzen aller Figuren verstärken die Brüchigkeit der eigenen Perspektive und relativieren den Eindruck individueller, sozialer und kultureller Homogenität. Grundsätzlich gilt der Akt der Erinnerung im Interkulturalitätsdiskurs als ein subjektiver Akt der Selektion von bestimmten Elementen aus einer »Dispositionsmasse«.⁴²

Durch die von Emma beschriebenen Authentizitätstopoi wird ein scharfer Kontrast zwischen der gegenwärtigen, primären Realität der inertextuellen Welt und der individuellen Konnotation des Wirklichkeitsentwurfs der Vergangenheit installiert. So werden die trübe, graue, kalte Irische See nahe des Dubliner Industriefahns mit einem Steinplattenufer und die glasklare, pittoreske Ostsee mit samtig weichem, weißem Pudersand in Opposition gesetzt (S. 47–49, 50, 163). Es fällt eine Divergenz zwischen der idyllisch-harmonisch scheinenden Vergangenheit der hoffnungsvollen Jugend und der sorgenvollen Gegenwart auf. Der Kontrast wird besonders scharf im unmittelbaren dramatischen Modus von der »heimgebliebenen« Henrike artikuliert, indem sie die idyllische Einfärbung der Vergangenheit unterlässt und auf die Perspektivlosigkeit und ihre unaufhebbaren Konstituenten eingeht (S. 134). Schließlich bedingten gerade diese Aspekte Sonjas Auswandern nach Irland und potenzierten ihren Wunsch nach Selbstbestimmung. Sonjas Enttäuschung nach ihrer zwanzigjährigen Abwesenheit liest sich als eine Referenz auf die Philosophie von Heraklit, die in seinem Diktum »*panta rhei*« ihre Pointierung findet.⁴³

40 Baum: *Wizard of Oz*.

41 Schmidt: *Der radikale Konstruktivismus*, S. 11–88.

42 Assmann: *Kulturwissenschaft*, S. 16.

43 Störig: *Philosophie*, S. 100.

Durch diese Gegenüberstellung wird die Objektivität der Wirklichkeitskonstruktion in der narrativen Welt in Frage gestellt und auch die Konstruiertheit der Erzählung bzw. strukturelle Fremdheit akzentuiert. Die Verwendung des in die Zukunft weisenden temporalen Adverbs ›später‹ in dem oben angeführten Zitat, eingebettet in einen Bericht im Präsens, markiert eine zukunfts gewisse Vorausdeutung. Der Rahmen zum Anfang der Geschichte schließt sich durch die Korrektur des Wahrgenommenen.

3.1.3. Strukturelle Fremdheit als ästhetische Qualität

Strukturelle Fremdheit manifestiert sich in der Poetizität der Sprache. Es finden sich Ausdrücke, deren Bedeutung nur vor dem Hintergrund einer bestimmten sprachkulturellen Tradition erschlossen werden kann – »Achterport, Trandbüddel« (S. 16), »Buddelbroder, Spiertkopp, Suupbüdel, Dumm Tüch« (S. 89). Hinzu kommen domänenspezifische Wörter wie »schizophrene Psychose, Kalter Hund« (S. 145), »Kartoffelrosen, Knabenkraut, Grasnelke« (S. 60) und Archaismen wie »Essensgeldturnschuhe« (S. 145). Darüber hinaus verbindet Emma zwei Sprachsysteme und kreiert neue Metonymien, indem sie sich das Kopfkissen als einen Kuss für den Kopf (aus dem Engl. ›kiss for the head‹, S. 154) vorstellt. Damit rekurriert sie auf ein ästhetisches Verfahren der Verfremdung auf der Ebene der Wortwahl, mit dem gewohnte Sinn Grenzen transzendiert werden. Emma folgt aufmerksam den Überlegungen ihrer irischen Deutschlehrerin, für die das Wort »Hei-mat ein Glücksfall ist« (S. 63), der in keiner weiteren Sprache existiert und nicht mit dem englischen ›home‹ deckungsgleich ist, sondern dem ein Bedeutungsüberschuss inhärent ist (S. 63–64, 74, 102). Allerdings distanziert sie sich von dem Begriff ›Hei-mat‹, und bleibt bei der englischen Variante, weil sie ihre Fremdheit, trotz gelungener Annäherungsversuche, nicht verleugnet. Darüber hinaus ist diese Entscheidung der Figur kompositorisch motiviert, indem eine Rekurrenz auf den Prolog vorgenommen wird. Sie tendiert zum naturalistischen Sprachbild, als sie über die Exaktheit der Semantik vom Verb ›niedergeschlagen sein‹ sinniert. In ihren avancierten Sprachreflexionen setzt sie sich mit der Arbitrarität und Konventionalität der sprachlichen Zeichen auseinander. Die dem neuen Kommunikationsmittel immanente strukturelle und alltägliche Fremdheit formuliert sie pointiert: Sie ist in einem Deutsch gelandet, indem sie sich immer wieder verläuft. Noch treffender formuliert sie ihre multilinguale Identität in der selbstbekennenden Reflexion: »Die englische Sprache bin ich. Deutsch spreche ich nur. Deutsch ist immer noch ein paar Meere von mir entfernt.« (S. 17) Die parataktischen Sätze, die typografische Hervorhebung und die originelle Metapher verstärken die Impression der struk-

turellen Fremdheit. Levins Perspektive auf die englisch sprechende Emma betont die strukturelle Fremdheit, die er empfindet – sie verwandelt sich in einen anderen Menschen (S. 80). Die Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Sprache und Identität und deren Folgen für die eigene Identität entwickelt sich aus der Perspektive der Figur. Sie ist mit der Herausforderung konfrontiert, unvereinbare oder konkurrierende Teilidentitäten in ihre persönliche Identität zu integrieren und diese zu harmonisieren. Durch die Einbeziehung der Elemente der Situationskomik wird diese scharfe Dissonanz entschärft (S. 137f.). Emmas anfängliche Aversion, die in der Sprache durchscheint – »*Make it stop, please*« (S. 7) – erfährt eine Metamorphose in die wie folgt lautende Haltung: »endlich tauche ich unter« (S. 75). Damit ist allerdings, trotz der Parallelisierung auf propositionaler Ebene, nicht das Konzept der Submersion gemeint.

Strukturelle Fremdheit wird auch durch die Symbiose aus dem Englischen, Irischen und Deutschen konstruiert. Emma greift in der Introspektion auf die englische Sprache zurück, um die Authentizität ihrer Gedanken, Emotionen und Gefühle zu indizieren (S. 154). Englisch wird in den Songtiteln sowie in den Aufschriften der T-Shirts verwendet. Diese fungieren als signifikante Konstituente des Figurenprofils und bereiten entscheidende mentale Ereignisse vor. Mit Hilfe des Irischen werden Realia, wie beispielsweise ›Ceiúradh‹ oder eine ironisierende Auflistung der Arten des Betrunkenseins (S. 37, 150) angezeigt, wodurch ein Hinweis auf ein Autostereotyp gegeben ist.

Ferner wird die strukturelle Fremdheit durch das Phänomen des Code-Switching/Code-Mixing⁴⁴ konstruiert. Dabei geht es den auf das »*cross-over*«⁴⁵ der Sprachen zurückgreifenden Figuren weniger um ihre fehlende Sprachkenntnis als vielmehr um die Treffsicherheit ihrer kommunikativen Absichten. Die Sprachen selbst werden nicht konnotiert. Es finden sich auch Elemente der sprachlichen Hybridität. Diese findet auch zur Veranschaulichung der aufkeimenden Zuneigung zwischen Emma und Levin Verwendung (S. 170, 180).

Im Englischunterricht erlebt Emma das Phänomen der Semilingualität. Das Gelächter, welches auf das Vorlesen folgt, gibt Emma die Möglichkeit, über die Fremdheitserfahrung der sozialen Ausgrenzung ihrer Mutter in Irland nachzudenken, und initiiert in ihr einen Wandel (S. 83). Die Verwendung der reinen englischen Aussprache, die als eine unzulässige Abweichung vom irischen Dialekt eingeschätzt wurde, entfaltet eine stigmatisierende

44 Oomen-Welke: »... ich kann da nix!«; Kreller: *Elektrische Fische*, S. 25.

45 Mecklenburg: *Das Mädchen aus der Fremde*, S. 115.

Wirkung für die Figur der zugewanderten Mutter. Sie wurde von einer nicht zu durchbrechenden dialektalen Mauer umgeben. In Emmas Fall plädiert die Lehrperson zwar für Toleranz und schließt die Wissenslücke der Lachenden. Mit ihrer gutgemeinten Rettungsaktion evoziert sie jedoch keine Akzeptanz für Emma, die eine Außenseiterin bleibt. Auch durch diese Positionierung wird die strukturelle Fremdheit akzentuiert.

Die strukturelle Fremdheit wird ebenfalls an Emmas Schwester Aoife demonstriert. Sie reagiert auf den Umzug nach Deutschland und auf die daraus resultierende Homogenisierung der von ihr beherrschten Sprachen mit Schweigen (S. 17). Dieses ist metaphorisch mit einem Sprachverlust gleichzusetzen. Die selbstaufgelegte Sprachlosigkeit bietet ihr einen Schutzraum und legitimiert ihre Isolation. Für diese Figur bedeutet der sozio-kulturelle Umbruch zugleich einen sprachkulturellen Umbruch und einen Angriff auf ihre Identität.⁴⁶ Aoifes Entscheidung stellt eine intertextuelle Kontrafraktur zu dem Werk von Emine Sevgi Özdamar dar, in dem es u.a. um eine gewaltsame Sprachhomogenisierung geht. Diese korreliert mit dem Verlust der Identität sowie kultureller und religiöser Traditionen.⁴⁷ Aoife wird allerdings eine Bewältigungsstrategie im Umgang mit der Fremdheit entwickeln und ein »Aoife-Deutsch mit irischen und englischen Abschnitten sprechen« (S. 180).

Strukturelle Fremdheit zeigt sich somit auch in dem Generationenkonflikt, der spiegelbildlich zwischen Aoife und ihrer Mutter Sonja (S. 9) sowie zwischen Sonja und ihren Eltern dargestellt wird. Sein Kennzeichen ist eine Sprach- bzw. Schweigebarriere.

3.2. Das Unverständliche und Unfassbare der radikalen Fremdheit

Emma, die sich in Deutschland fremd und unverstanden fühlt, fällt das radikale Fremde im Verhalten von Henrike (der Mutter von Emmas Freund Levin) auf. In dieser Radikalität lässt es sich nicht überwinden. Zu Beginn verbindet die beiden Figuren das Gefühl der Fremdheit. Henrike fühlt sich aufgrund der Erkrankung fremd und gibt Emma vor dem Hintergrund dieser Erfahrung das Gefühl, nicht allein zu sein und von ihr verstanden zu werden. Levins Mutter zeigt sich empathisch, da auch sie sich nach ihrer Heimat sehnt, der sie in ihrer durch die Erkrankung ausgelösten Wahnvorstellung beraubt worden ist (S. 62). Fasst man mit Andrea Leskovec Heimat als einen »Ort der Ganzheit, der Integration und des Aufgehobenseins und

46 Beller: *Eingebildete Nationalcharaktere*, S. 214.

47 Özdamar: *Karawanserei*, S. 69.

als Abwesenheit von Fremdheit⁴⁸ auf, wird die Ähnlichkeit der beiden weiblichen Figuren nachvollziehbar.

Die ersten Minuten der Begegnung zwischen Emma und Henrike sind für das fremde Mädchen beflügelnd, weil Emma sich zum ersten Mal seit ihrer Ankunft in Deutschland von einer Person, die zunehmend mit der alltäglichen und strukturellen Fremdheit konfrontiert wird, verstanden fühlt. Doch schon nach wenigen Augenblicken schlägt die friedliche Stimmung um. Beide Figuren – die Täterin Henrike und das Opfer Emma – sind dem eruptiven Aggressionsausbruch ohne nachvollziehbare Ziele ausgeliefert, der das gespaltene bzw. »durcheinandergeratene Ich« (S. 80) von Levins Mutter evident macht. Die apologetische Reaktion von Henrike auf den Schmerz, den sie Emma zufügt und vor dem die Jugendliche zurückschreckt, bleibt aus. Die Agnosie der sich dem Verstehen und dem Interpretieren entziehenden radikalen Fremdheit verweigert laut Julia Kristeva jegliche Höflichkeit.⁴⁹ Henrikes unbewusstes Handeln entzieht sich ihrer eigenen Sinnkonstruktion und bewirkt das Aussetzen des Denk-, Fassungs- und Erinnerungsvermögens. Sie besteht auf einem erneuten Besuch von Emma. An ihrer Figur wird das Fremde als eine Konstituente der eigenen Persönlichkeit gestaltet. Im Grenzphänomen öffnen sich Abgründe, die für die betroffene Person der innertextlichen Realität jenseits des Kontrollierbaren liegen. Diese Erfahrung des radikalen Fremden wird für Emma zum »pathischen Ereignis«.⁵⁰ Dies stört die Erfahrung und die Wahrnehmung Emmas, indem es das Mädchen betroffen macht. Diese Haltung provoziert eine Responsivität, die wiederum eine entscheidende Disposition für einen kreativen und produktiven Umgang mit der Fremdheit darstellt.⁵¹ Das Nichtverstehen formuliert sie in ihrem inneren Monolog (S. 174). Emma überwindet ihre Ängste vor der alltäglichen, strukturellen und radikalen Fremdheit in parallel entworfenen Handlungssträngen. Besonders die zuletzt genannte Ausprägung löst den Prozess der Selbstbetrachtung aus.

In dem analysierten Werk findet sich eine multiperspektivische Sichtweise auf den Suizidversuch der Mutter Levins, die an einer schizophrenen Psychose leidet. Durch die Multiperspektivität entsteht ein heterogenes und widersprüchliches Porträt der Figur und der innertextlichen Realität. Die Ichthyologin betrachtet den Suizid als den einzigen Weg, sich der eingebildeten Kontrolle zu entziehen und sich den elektrischen Fischen (S. 80f.)

48 Leskovec: *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*, S. 130.

49 Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 16.

50 Waldenfels: *Topografie des Fremden*, S. 36.

51 Ebd.

zu widmen. Diese Fische und ihr Lebensraum, das Meer, fungieren als Reminiszenz an ihre frühere Tätigkeit als eine arrivierte Wissenschaftlerin und ermöglichen ihr eine mentale Flucht aus der depressiven Tristesse des Alltags. Fische als Meeresbewohner können jedoch unzulängliche Tiefe und undurchsichtige Dunkelheit symbolisieren⁵² und deuten somit wie das Wasser, in dem sie wohnen, auf das unfassbare Fremde, auf das Unbewusste in der Figur Henrikes hin. Die sprichwörtliche Stummheit der Fische deutet auf ihr Schweigen bzw. auf die Sprachlosigkeit hin und dient ebenfalls als Indikator der radikalen Fremdheit. Die fehlende Kommunikation unterminiert eine Annäherung der Familienmitglieder, so dass sie die suizidalen Gedanken ihrer Mutter und Frau nicht antizipieren können.

Das Ursprungselement Wasser ist eine poetologische Metapher für die Grenzenlosigkeit. Es evoziert bei der an Schizophrenie erkrankten Henrike eine Vision, die auf einer Entgrenzungstopie basiert. Levins Mutter wird von Personen der narrativen Welt verfolgt, deren Modus rein subjektiv ist und die demensprechend nicht in der primären Wirklichkeit der Diegese existieren.⁵³ Die Repressivität des politischen Systems verstärkt die aufgetretene Erkrankung und ihre Symptome: die zwanghaften und exzessiven Trugwahrnehmungen und Verfolgungsvorstellungen (S. 69). Die innere Welt der erkrankten Figur ist geprägt von Nervosität, Depressionen und Angst, die allesamt aus einer gravierenden Fehleinschätzung der Wirklichkeit resultieren. Henrikes Perspektivlosigkeit und besonders die ihrer Kinder Levin und Ole, die in vielzähligen Kommentaren expliziert wird, intensiviert ihr psychisches Leiden und radikalisiert ihre melancholische Todessehnsucht (S. 56). Dieses unbezwingbare Gefühl führt dazu, dass die Figur Henrikes die Flucht in die Einsamkeit und die damit korrelierende Freiheit des unbegrenzten Meeres sowie die imaginären Welten ihrer Visionen ergreift.

Ihr Suizidversuch ruft bei ihren Kindern Verlustängste hervor (S. 166, 180) und bei Levins Freundin Emma (der es trotz der Dunkelheit und der Kälte des ätzenden Salzwassers gelungen ist, die ertrinkende Henrike aus dem Meer zu retten) Wut auf die egozentrisch handelnde Frau (S. 169). In Emmas ablehnender Reaktion auf Henrikes Befreiungsversuch ist Folgendes aus doppelter Perspektive interessant: Einerseits ist sie ein Indiz der radikalen Fremdheit, die, wie die chiastisch formulierte erlebte Rede indiziert (S. 174), an die Grenzen der Sinnkonstitution führt und diese transzendiert. Andererseits fungiert die vehemente Ablehnung durch die jugendliche Figur

52 Butzer: *Lexikon literarischer Symbole*, S. 122.

53 Jannidis: *Figur und Person*, S. 197.

als ein Versuch, der Ästhetisierung des Suizids als Freitod – dem Werther-Effekt – entgegenzuwirken.⁵⁴

Für Emma verwandelt sich das Meer während der desperaten Rettungsaktion: aus einem Refugium, einem tröstenden Freund wird ein unzugänglicher Fremder. Ihr drängen sich Angst- und Schreckensbilder auf, in denen das Meer zur Topografie des Unheimlichen wird (S. 165). Die Metapher – »das mutterlose Meer« (S. 163) – deutet auf eine Zäsur hin. Dieser Einschnitt initiiert den Wechsel des »Sehepunktes«.⁵⁵ Er wird im Text mittels Emmas ungewöhnlicher Perspektive aus dem Wasser heraus markiert (S. 75).

Emma zeigt Empathie für den benommenen 16-jährigen Ole, indem sie den Selbstmordversuch seiner psychisch kranken Mutter als Unfall maskiert und ihm eine Konfrontation mit dem radikalen Fremden vorenthält (S. 175). Die tiefe Dämmerung und die fröstelnde Kühle treten antithetisch dem milden, sonnendurchfluteten, für Emma hoffnungserfüllten Tag entgegen, wodurch die innere Welt der psychotisch Erkrankten illustriert wird. Die Chronobiologie indiziert auch die Emotionen von Emma, Levin und Ole.

Dunkelheit und Kälte als Marker der Fremdheit in ihren drei Erscheinungsvarianten sind Emmas Begleiter während der ganzen Narration. Die Abreise aus Irland und die Ankunft in Deutschland erfolgen in der Dunkelheit. Die verzweifelte, doch erfolgreiche Rettung der ertrinkenden Henrike wird auch in der Dunkelheit vollzogen. Auch Emmas Rückkehr zu ihrer Familie findet in der Dunkelheit statt, trotzdem stellt sie sich an das leuchtende Feuer, von dem Wärme und Hoffnung ausgehen (S. 181). Allusiv ruft diese Episode Dita Zipfels Werk in Erinnerung, in dem Lucie mit der radikalen Fremdheit des Todes, des Wahnsinns sowie der wundersamen Metamorphose des Verschwundenen in einen Phönix konfrontiert wird.⁵⁶ Kehrt man zurück zu Emma, so stellt man fest, wie die reduzierende Interpretation⁵⁷ zugunsten eines vertieften Verstehensvorgangs, der das Nichtverstehen miteinschließt, aufgegeben wird. Emma kann Levins Mutter wegen der Radikalität des Fremden, die die Figur kennzeichnet, nicht verstehen, aber sie lernt, ihre eigene Mutter zu verstehen und mit der alltäglichen und strukturellen Fremdheit umzugehen. Emmas Rückkehr ruft allusiv das Gleichnis vom verlorenen Sohn in Erinnerung. Doch waren ihre Flucht aus Velgow und ihre Heimkehr metaphorisch und initiierten eine mentale Entwicklung, die durch die Her-

54 Kuzminykh: *Emotionen der erkrankten Figuren*.

55 Mecklenburg: *Kulturelle und poetische Alterität*, S. 180f.

56 Zipfel: *Wie der Wahnsinn mir die Welt erklärte*, S. 178.

57 Ricœur: *Die lebendige Metapher*, S. 82–95.

ausforderung durch das Fremde zu einer Selbststeigerung führte. Dieser ist zu verdanken, dass Emma der Suizidentin Henrike und ihrer ganzen Familie eine Rückkehr ermöglicht. Emmas Prozess der Selbstveredlung ist mit dem Ende der Narration nicht abgeschlossen, wie sie pointiert zum Ausdruck bringt: »*Ich bin jetzt da, könnte ich rufen, aber ich sage es nicht, weil ich nicht weiß, ob es stimmt.*« (S. 181)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Baum, L. Frank: *The Wonderful Wizard of Oz*. Chicago, New York: George M. Hill Company 1900.
- Velasco, Stefanie de: *Kein Teil der Welt*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2020.
- Ende, Michael: *Die unendliche Geschichte*. Stuttgart: Thienemann 1979.
- Engelmann, Reiner: *Anschlag von rechts*. München: cbj 2017.
- Götz, Andreas: *Wir sind die Wahrheit*. Hamburg: Dressler 2020.
- Härtling, Peter: *Djadi, Flüchtlingsjunge. Roman für Kinder und Erwachsene*. Weinheim: Beltz & Gelberg 2016.
- Heinrich, Finn-Ole: *Machst du bitte mit, Henning*. In: ders.: *Gestern war auch schon ein Tag. Erzählungen*. Berlin: mairisch 2009, S. 29–38.
- Herrmann, Elisabeth: *Zartbittertod*. München: ctb 2020.
- Herwig, Johannes: *Bis die Sterne zittern*. Hildesheim: Gerstenberg 2017.
- Höfler, Stefanie: *Tanz der Tiefseequalle*. 8. Aufl. Weinheim: Beltz & Gelberg 2018.
- Höfler, Stefanie: *Der große schwarze Vogel*. 2. Aufl. Weinheim: Beltz & Gelberg 2019.
- Kreller, Susan: *Elektrische Fische*. Hamburg: Carlsen 2019.
- Linker, Christian: *Der Schuss*. Roman. München: dtv 2017.
- Özdamar, Emine Sevgi: *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus*. 7. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008.
- Präkels, Manja: *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß*. Berlin: Verbrecher 2017.
- Schäuble, Martin: *Endland*. München: Hanser 2017.
- Schäuble, Martin: *Sein Reich*. Frankfurt/M.: Fischer KJB 2020.
- Schützsack, Lara: *Und auch so bitterkalt*. Frankfurt/M.: Fischer 2016.
- Weger, Nina: *Helden wie Opa und ich*. Hamburg: Oetinger 2012.
- Weger, Nina: *Als mein Bruder ein Wal wurde*. Hamburg: Oetinger 2019.
- Zipfel, Dita: *Wie der Wahnsinn mir die Welt erklärte*. 4. Aufl. München: Carl Hanser 2019.

Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen und Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt 2006.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 5. Aufl. München: Beck 2005.
- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval*. Frankfurt/M.: Fischer 1985.
- Beller, Manfred: *Eingebildete Nationalcharaktere*. Göttingen: V&R 2006.

- Butzer, Gunter: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 2012.
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person*. Berlin: De Gruyter 2004.
- Heringer, Hans-Jürgen: *Interkulturelle Kommunikation*. Tübingen: UTB 2017.
- Horn, András: *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*. Würzburg: Königshausen u. Neumann 1988.
- Kegelmann, René: *Interkulturelle Aspekte in Susan Krellers Roman »Elektrische Fische«*. <<https://kegelmannrene.com/vidcasts>> (Zugriff: 27.2.2021).
- Krappmann, Lothar: *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*. 7. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 1988.
- Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
- Kuzminykh, Ksenia: *Willkommen auf Deutsch*. »Praxis Deutsch« 253 (2015): *Dokumentarfilme*, S. 51–59.
- Kuzminykh, Ksenia: *Mechanismen der Bewusstseins- und der Gefühlsdarstellung in kinder- und jugendliterarischen Werken von Stefanie Höfler aus intertextueller Perspektive*. »Literatur im Unterricht« 22 (2021), S. 239–252.
- Kuzminykh, Ksenia: *Spitzbuben, Streber und Bösewichte: Elemente des Komischen in der russischen Kinder- und Jugendliteratur im 21. Jahrhundert*. In: *Junge Slavistik im Dialog X. Beiträge zur internationalen Slavistischen Konferenz*. Hg. Anna Weigl. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2021, S. 155–169.
- Kuzminykh, Ksenia: *Emotionen der erkrankten Figuren in der Kinder- und Jugendliteratur*. »Anafora« Sonderausgabe 8 (2021), S. 268–289.
- Kuzminykh, Ksenia: *Die zartbittere Geschichte. Kulturelle und historische Komponenten des Kriminalthrillers Zartbittertod von Elisabeth Herrmann*. In: *Interkulturalität und Kinder- und Jugendliteratur / Interkulturelles Lernen mit Kinder- und Jugendliteratur*. Hgg. Jana Mikota, Ines Heiser, Andy Sudermann (angenommen zur Publikation).
- Leskovec, Andrea: *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011.
- Lison, Inger: *Elektrische Fische*. »Wissenschaftliches Internetportal für Kinder- und Jugendmedien«, 26.3.2020. <<https://www.kinderundjugendmedien.de/unser-team/inger-lison?view=article&id=3904&catid=93>> (Zugriff: 27.2.2021).
- Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink 1972.
- Lysgaard, Sverre: *Adjustment in a Foreign Society: Norwegian Fulbright Grantees Visiting the United States*. »International Social Science Bulletin« 7 (1955), S. 45–58.
- Malinowski, Bronislaw: *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge 1922.
- Mecklenburg, Norbert: *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München: Iudicium 2008.
- Nünning, Ansgar: »Intermisunderstanding«. *Prolegomena zu einer literaturdidaktischen Theorie des Fremdverstehens: Erzählerische Vermittlung, Perspektivenwechsel und Perspektivenübernahme*. In: *Wie ist Fremdverstehen lehr- und lernbar? Vorträge aus dem Graduiertenkolleg »Didaktik des Fremdverstehens«*. Hgg. L. Bredella, F.-J. Meißner, A. Nünning, D. Rösler. Tübingen: Narr 2000, S. 84–133.
- Oberg, Kalervo: *Cultural Shock: Adjustment to New Cultural Environments*. »Practical Anthropology: For the Christian Student of Anthropology« 7 (1960), S. 177–182.
- Oomen-Welke, Ingelore: »... ich kann da nix!« *Mehr zutrauen im Deutschunterricht*. Freiburg: Fillibach 1998.
- Schmidt, Siegfried J.: *Der radikale Konstruktivismus. Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs*. In: ders.: *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S. 11–88.
- Störig, Hans Joachim: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Frankfurt/M.: Fischer 1996.

- Ricoeur, Paul: *Die lebendige Metapher*. München: Fink 1986.
- Rösch, Heidi: *Jim Knopf ist nicht schwarz*. Baltmannsweiler: Schneider 2000.
- Waldenfels, Bernhard: *Topografie des Fremden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997.
- Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.
- Wintersteiner, Werner: *Transkulturelle literarische Bildung. Die »Poetik der Verschiedenheit« in der literaturdidaktischen Praxis*. Wien: Studien Verlag 2006.