

# Schwarz, schwanger und selten sicher: Über unheimliche Automaten- szenen und serpentinenförmiges Erzählen in Olivia Wenzels *1000 Serpentinen Angst* (2020)

Sabrina Huber und Antonia Villinger

*1000 Serpentine Angst* (2020)<sup>1</sup> ist der erste Roman der Autorin, Musikerin und Performancekünstlerin Olivia Wenzel. In diesem schildert eine namenlose Schwarze Frau Teile ihres Lebens. Sie ist Mitte Dreißig, arbeitet als Vertretungslehrerin, aber auch in einem Callcenter, und lebt zum Zeitpunkt der Erzählung in Berlin. Gemeinsam mit ihrem Zwillingenbruder ist sie in der DDR bei ihrer *weißen* Mutter und ihren Großeltern in einem Dorf in Thüringen aufgewachsen. Ihr Vater kehrte nach der Geburt seiner Kinder in sein Heimatland Angola zurück. Es ist eine autodiegetische Erzählung, die in einer Abfolge von Retrospektiven, in ausgewählten Erinnerungen, ein Portrait dieser Frau und ihrer (Selbst-)Verortung in der Welt entstehen lässt: So erfahren Leser:innen vom Tod des Zwillingenbruders, von ihren Reisen in die U.S.A., nach Vietnam oder Marokko, ihren Liebesbeziehungen und von dem Verhältnis zu ihrer Mutter und Großmutter. Mit der Schwangerschaft der Erzählerin und ihrer Entscheidung, das Kind gemeinsam mit ihrer Exfreundin Kim aufzuziehen, endet die Geschichte.

Der Roman folgt auf Theaterstücke wie *Mais in Deutschland und anderen Galaxien* (2015) oder *We are the Universe* (2016). Auch in diesen Texten stellt Wenzel Lebenserfahrungen von Schwarzen in Deutschland lebenden Figuren ins Zentrum. Zudem werden Fragen nach alternativen Handlungsräumen jenseits einer heteronormativen *weißen* Gesellschaft adressiert.<sup>2</sup> Die literarischen Texte Wenzels zeichnen sich entsprechend durch zwei Merkmale aus, die in diesem Artikel stärker in den Blick genommen werden: Im Mittelpunkt steht erstens die

---

<sup>1</sup> Olivia Wenzel: *1000 Serpentine Angst*. Frankfurt a. M. 2020. Im Folgenden zitiert mit der Sigle SE im Fließtext.

<sup>2</sup> *Mais in Deutschland und anderen Galaxien* rekonstruiert das Leben des Schwarzen Protagonisten Noah. Erzählt wird von seiner Kindheit in der DDR, der komplizierten Beziehung zu seiner Mutter bis hin zu seinem Erwachsenenleben. Das Stück vermittelt die Geschichte aus drei Perspektiven: aus der Perspektive Noahs, aus der seiner Mutter Susanne und aus der von Noahs Sohn. In einem der Handlungsstränge wird die Produktion eines Comicbuchs, das *Mais in Deutschland und anderen Galaxien* heißt, gezeigt, in welchem Noah über sich selbst und das schwierige Verhältnis zu seiner Mutter schreibt. Das Nebeneinander verschiedener Texte – hier realisiert durch die *mise-en-abyme*: Comicbuch Theaterstück – spiegelt sich auch in der Inszenierung wider: Noahs Rolle wird von drei Schauspieler:innen (zwei Männern und einer Frau) verkörpert, die seine Vergangenheit, seine Gegenwart und seine Zukunft darstellen. Diese Sprechsituation, darauf möchten wir an dieser Stelle verweisen, bietet Anschluss an den für *1000 Serpentine Angst* konstitutiven dramatischen Erzählmodus: Es werden so Selbstgespräche und Selbstbefragungen möglich. Ein Vergleich der Texte erscheint uns als produktiv, kann im Rahmen des Artikels jedoch nicht geleistet werden. Cf. zu *Mais in Deutschland* Priscilla Layne: *Space Is the Place: Afrofuturism in Olivia Wenzels ‚Mais in Deutschland und anderen Galaxien‘* (2015), in: *German Life and Letters* 71.4 (2018), S. 511–528.

Verbindung und kritische Auseinandersetzung mit Kategorien wie Race, Gender und Körperlichkeit, Identität und Erinnerung, aber auch nationale Zugehörigkeit und Herkunft. Ausgestellt wird dieser Identitätskomplex in *1000 Serpentina Angst* an den Familienbeziehungen oder konkreter: an der Beziehung der Protagonistin zu ihrer Mutter, zu ihrem Zwillingbruder Samuel, zu ihrer Großmutter, zu ihrer Exfreundin Kim und an ihrer eigenen Schwangerschaft. Um diese Lebensgeschichten und ihre spezifischen Diskriminierungserfahrungen zu rekonstruieren, greift Wenzel zweitens auf eine Erzählstrategie zurück, die sich als serpentinaartiges Erzählverfahren beschreiben lässt. Hier verläuft das Erzählen, im Sinne der Anordnung und des Fortgangs der Geschichte, maßgeblich in Erzähltschlaufen und über narrative ‚Umwege‘. Dabei gleicht der Fortschritt in der Diegese einer Fahrt über Serpentina – wir schlagen daher vor, den Titel programmatisch zu lesen. Die individuellen Diskriminierungserfahrungen werden von der namenlosen Ich-Erzählerin in verschiedenen Situationen verortet und zugleich in einen größeren Kontext von struktureller Gewalt, hegemonialen Machtverhältnissen und Rassismus gestellt; sie reflektiert gleichsam über ihre privilegiere Stellung als Schwarze Frau mit deutscher Staatsangehörigkeit.

## 1 Intersektionalität narratologisch verstehen. Begriffsklärung und theoretischer Zugang

Unter Intersektionalität wird im Anschluss an aktuelle Forschungen<sup>3</sup> die „Wechselwirkung (und nicht [...] Addition von) Ungleichheitskategorien“<sup>4</sup> verstanden. Dabei rücken sozial konstruierte Kategorien wie Gender, Ethnizität, Herkunft oder sexuelle Ausrichtung in den Fokus, die jedoch nicht isoliert voneinander betrachtet werden können, sondern vielmehr stehen deren Wechselwirkung und gegenseitige Abhängigkeit im Zentrum.

Die von Kimberlé Crenshaw geprägte und in der Intersektionalitätsforschung vielzitierte Metapher der in einer Kreuzung aufeinandertreffenden Straßen<sup>5</sup> lässt sich nicht nur für eine

---

<sup>3</sup> Cf. u. a. Gabriele Winker/Nina Degele (Hg.): *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. Bielefeld 2009; Katharina Walgenbach: Intersektionalität als Analyseperspektive heterogener Stadträume, in: Elli Scambor/Fränk Zimmer (Hg.): *Die intersektionelle Stadt. Geschlechterforschung und Medien an den Achsen der Ungleichheit*. Bielefeld 2012, S. 81–92; Kimberlé Crenshaw: Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, in: *The University of Chicago Legal Forum* 139.1 (1989), S. 139–167. Cf. zur Verbindung von Narratologie und Intersektionalität u. a. Christian Klein/Falko Schnicke (Hg.): *Intersektionalität und Narratologie. Methoden – Konzepte – Analysen*. Trier 2014; Christina Lammer: *Erinnerung und Identität. Literarische Konstruktionen in Doeschka Meijssings Prosa*. Bielefeld 2020; Ina Henke: *Weiblichkeitsentwürfe bei E.T.A. Hoffmann. ‚Rat Kresepel‘, ‚Das öde Haus‘ und ‚Das Gelübde‘ im Kontext intersektionaler Narratologie*. Berlin/Boston 2020.

<sup>4</sup> Gabriele Winker/Nina Degele: Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. Bielefeld 2009, S. 9–24, hier S. 14.

<sup>5</sup> Die den Begriff Intersektionalität prägende Juristin Kimberlé Crenshaw greift in ihrem zentralen Aufsatz ‚Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of

kulturwissenschaftliche, an Ausdrucksformen der Intersektionalität interessierte Narratologie produktiv machen, sondern – so unsere zentrale These – wird in Olivia Wenzels Roman programmatisch umgesetzt: Das geschieht auf der Formseite des Romans, auf der zwei Stimmen in unterschiedlichem Schriftbild an vielen Stellen mehr nebeneinander als miteinander sprechen und sich in ihren Aussagen ‚überkreuzen‘. Ebenso ‚kreuzen‘ sich auf der Inhaltsebene die durch diese Stimmen in den Roman getragenen Diskurse: Der Text macht so Kreuzungspunkte von Diskursen der Ungleichbehandlung an der Textoberfläche sichtbar. Um diese Befunde zu erfassen, bedarf es einer kulturwissenschaftlichen, intersektional ausgerichteten Narratologie, die, wie Christina Lammer betont, „in den Blick nehmen kann, wie Identitätskategorien verschränkt werden, welche Funktionen diese für die Bildung des individuellen Gedächtnisses haben und wie neue Verschränkungen entstehen.“<sup>6</sup> Lammer argumentiert in Anlehnung an Vera Nünning und Ansgar Nünning, dass sich die Erzähltextanalyse für kulturwissenschaftliche Untersuchungen öffnen muss, um soziale Ungleichheiten, Privilegierungen und Diskriminierungen in den Blick nehmen zu können.<sup>7</sup> Ziel einer solchen narratologischen Analyse ist im Zuge der Semantisierung literarischer Formen, die „Fragen nach narrativen Konstruktionen von Differenz und nach dem Zusammenhang zwischen Narration und unterschiedlichen Differenzkategorien“<sup>8</sup> zu untersuchen.

Ausgangspunkt für eine narratologische Analyse von Intersektionalität können für die Untersuchung von *1000 Serpentina Angst* zwei Beobachtungen sein, die mit der Erzählinstanz verbunden sind. Denn die Erzählinstanz hat bei Wenzel besondere Bedeutung: Der ganze Roman ist figural erzählt. Als autodiegetischer Lebensbericht handelt es sich um einen Erinnerungs- und Erzählprozess der Protagonistin: Erzählen bedeutet immer, aus einer Fülle

---

Antidiscrimination Doctrine‘ auf die Metapher der Straßenkreuzung zurück. An dieser exemplifiziert sie die wechselseitige Verbindung von Ungleichheits- und Unterdrückungsverhältnissen und deren Auswirkung auf die Lebenswirklichkeit Schwarzer Frauen. So wie die auf eine Kreuzung zulaufenden Straßen den Verkehrsfluss beeinflussen können, so können verschiedene Diskriminierungserfahrungen das Leben einer Person steuern. Dazu schreibt Crenshaw: „The point is that Black women can experience discrimination in any number of ways and that the contradiction arises from our assumptions that their claims of exclusion must be unidirectional. Consider an analogy to traffic in an intersection, coming and going in all four directions. Discrimination, like traffic through an intersection may flow in one direction, and it may flow in another. If an accident happens in an intersection, it can be caused by cars traveling from any number of directions and, sometimes, from all of them. Similarly, if a Black woman is harmed because she is in the intersection, her injury could result from sex discrimination or race discrimination“. Kimberlé Crenshaw: *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex*, S. 149.

<sup>6</sup> Lammer: *Erinnerung und Identität*, S. 48.

<sup>7</sup> Ebd., wemgleich Lammer die Beziehungen textinterner und textexterner Faktoren anders betrachtet als Nünning und Nünning.

<sup>8</sup> Vera Nünning/Ansgar Nünning: ‚Gender‘-orientierte Erzähltextanalyse als Modell für die Schnittstelle von Narratologie und intersektioneller Forschung? Wissenschaftsgeschichtliche Entwicklungen, Schlüsselkonzepte und Anwendungsperspektiven, in: Christian Klein/Falko Schnicke (Hg.): *Intersektionalität und Narratologie. Methoden – Konzepte – Analysen*. Trier 2014, S. 33–60, hier S. 34.

möglicher Geschehensmomente einige auszuwählen und dabei andere Momente nicht zu selektieren. Die eingesetzte Erzählinstanz muss sich notwendigerweise zu diesen integrierten Inhalten verhalten. Deshalb ist es wichtig, grundlegend über die Frage der Teilhabe an der Erzählgemeinschaft<sup>9</sup> nachzudenken. Albrecht Koschorke betont die Bedeutung der Erzählinstanz für den Ein- und Ausschluss. Erzählen ist Macht, denn es wird

ein *common ground* abgesteckt, der das unausgesprochene Selbstverständliche, die Vorverständigungen und den Wertungshorizont einer bestimmten Gruppe oder Gesellschaft umfasst. Vor allem deshalb ist die Positionierung der Erzählinstanz wichtig und sozial folgenreich, weil sie darüber mitentscheidet, wer sich der *impliziten Wir-Gruppe* des jeweiligen Narrativs zugehörig fühlen darf, für wen diese Gruppe sich potentiell öffnet und wen sie ausschließt.<sup>10</sup>

Das bedeutet konkret, dass die Erzählinstanz, ihre Position und Perspektive sowie die von ihr ausgewählten Inhalte, inklusive die Selektionsentscheidungen, über die Teilhabe entscheidet. Ihre Blicklenkung legt fest, worüber, wie und für wen erzählt wird. Wenn die Erzähler:innen entscheiden, für welches Kollektiv die Erzählung (eher) zugänglich ist, welches Sehen, welche Sprache, welches Wissen von wem und mit wem geteilt wird, geht es um reale wie imaginäre Machtverteilung. Das betrifft auch die Frage, wer in einer Geschichte überhaupt direkt oder indirekt zu Wort kommt.<sup>11</sup> Deshalb ist in besonderer Weise die Frage der Perspektivierung der Erzähler:innen von Interesse: Mieke Bal fordert in ihrem Verständnis einer Kulturanalyse ein besonderes Augenmerk auf die ‚Fokalisierung‘<sup>12</sup> zu setzen: „To ask, *not* primarily where the words come from and who speaks them, but what it is we are being proposed to believe or see before us, hate, love, admire, argue against, shudder before, or stand in awe.“<sup>13</sup> Im Bezug auf eine intersektional ausgerichtete Analyse bedeutet das, nicht nur zu überprüfen, welche Stimmen integriert oder ausgeschlossen werden, sondern auch zu untersuchen, welche gesellschaftlichen Denk-, Macht- oder gar ideologischen Unterdrückungssysteme in diesen

---

<sup>9</sup> Wolfgang Müller-Funk versteht Kulturen als Erzählgemeinschaften, deren narratives Reservoir sich unterscheidet. Diesem Verständnis von ‚Kultur‘ schließen wir uns hier an. Cf. Wolfgang Müller-Funk: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien/New York 2002, S. 14, 101.

<sup>10</sup> Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M. 2017, S. 90, Hervorhebung im Original.

<sup>11</sup> Cf. ebd., S. 85.

<sup>12</sup> Mieke Bal setzt sich mit Genettes Term der Fokalisierung kritisch auseinander und reformuliert den Begriff. Sie versteht darunter die subjektivierte Beziehung zwischen einem sehenden Subjekt, dem Fokalisator, dem fokalisierten Objekt und dem, was gesehen wird. Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 3. Aufl. Toronto 2009, S. 149. Bals Begriff der Fokalisierung beruht auf dem Aspekt der Visualität, das heißt dem Sehen. In einem solchem Verständnis geht die Perspektive von Erzähler:innen jedoch nicht auf.

<sup>13</sup> Mieke Bal: *Close Reading Today: From Narratology to Cultural Analysis*, in: Walter Grünzweig/Andreas Solbach (Hg.): *Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries. Narratology in Context*. Tübingen 1999, S. 19–41, hier S. 22, Hervorhebung im Original.

Aussagen zum Tragen kommen oder verschwiegen werden. Das könnten im Falle des Romans *1000 Serpentinigen Angst* (post-)koloniale, (anti-)rassistische, feministische oder patriarchale Denkmuster oder ihre Spuren sein. Solche Befunde können über eine Untersuchung der Erzählperspektive erhoben werden. Schließlich zielt eine kulturwissenschaftliche Narratologie darauf, die erkannten Strukturen und Muster mit gesellschaftlichen Diskursen, Machtverhältnissen oder kulturgeschichtlichen Bedeutungen in Beziehung zu setzen und zu reflektieren.<sup>14</sup> Lammer schließt hieran an und konkretisiert: Eine intersektionale narratologische Analyse kann – und muss vielleicht – mithilfe der Perspektive im Text nicht nur die Charakterisierungen und Konstellationen der Figuren herausarbeiten, sondern vor allem durch Perspektivenparameter Selbst- und Fremdzuschreibungen anhand intersektionaler Kategorien erfassen und so Diskriminierungen oder Privilegierungen ableiten.<sup>15</sup>

Es geht nun in Wenzels Roman darum, und das bietet Anschluss an das Bild einer Straßenkreuzung, dass sich verschiedene, ungleichheitsgenerierende oder privilegierende Kategorien überschneiden, sich wechselseitig verstärken beziehungsweise schwächen. Im Falle von *1000 Serpentinigen Angst* sind das die (Identitäts-)Kategorien Nationalität, Gender, Körper, Herkunft, sexuelle Orientierung und Hautfarbe und damit die Rolle einer Schwarzen schwangeren Frau, die in einem ostdeutschen Dorf geboren und aufgewachsen ist. Strukturell spiegeln sich diese Identität und die damit verbundenen spezifischen Handlungs(un)möglichkeiten sowie Sprech-, Denk- und Erfahrungsweisen in der Konstruktion des Textes: Es geht um die zwei dominanten Stimmen im Roman – die der Erzählerin und die der fragenden, unbekanntesten Instanz –, die auf diese Weise eingenommenen und angebotenen Perspektiven, die Ordnung und Zeitlichkeit der erzählten Inhalte und die Kategorie des Raumes. Denn mit der Darstellung des Raumes korrespondiert die Frage, wer sich in welchem (sozialen und kulturellen) Raum wie verhalten und bewegen kann und welche Bedeutung Raum für Ein- und Ausschlussmechanismen und ein Zugehörigkeitsgefühl hat.<sup>16</sup> Mit Blick auf Wenzels Erinnerungs- und Familienroman erfordert dies, die Art und Weise, wie der Text narrativ und grafisch auf der Formseite gestaltet ist, bei der Untersuchung seiner Aussagen über mögliche Ungleichheitserfahrungen ebenso zu berücksichtigen wie das Figurenhandeln und Figurensprechen auf der Inhaltsseite.

---

<sup>14</sup> Cf. Ansgar Nünning: Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie, in: Alexandra Strohmaier (Hg.) *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld 2013, S. 15–54, hier S. 31. Cf. Nünning/Nünning: ‚Gender‘-orientierte Erzähltextanalyse als Modell für die Schnittstelle von Narratologie und intersektioneller Forschung, S. 47.

<sup>15</sup> Cf. Lammer: *Erinnerung und Identität*, S. 49, 60.

<sup>16</sup> Cf. zur Verbindung von Raumanalyse und Gender Studies Natascha Würzbach: Raumdarstellung, in: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar 2004, S. 49–71.

## 2 Von Umwegen und Wechselwirkungen als Erzählstrategie

Olivia Wenzels Roman wirft, betrachtet man ihn als Familien- und Erinnerungsgeschichte einer Schwarzen Berlinerin, folgende Fragen auf: Über welche Identitätskonzepte verfügt eine solche Frau, welche Erfahrungen der Ausgrenzung, der Abweichung oder Nichtzugehörigkeit macht diese Frau aufgrund ihrer Herkunft, ihrer Hautfarbe, ihres Geschlechts oder ihrer Sexualität und wie ist ihr Handlungs- und Erfahrungsraum? Damit ist die zentrale Frage: Wie verortet sich die Frau in dieser Welt zwischen Selbst- und Fremdzuschreibungen? Bei der Beantwortung dieser Fragen wird das grundsätzliche Erzählverfahren des Textes mit seinen verschiedenen Erzählsträngen relevant: Der Roman changiert zwischen unterschiedlichen Darstellungskonzepten. Er basiert auf einem permanenten Wechsel zwischen einem dramatischen und einem narrativen Modus, zwischen erlebtem Dialog und erinnerten Geschichten sowie zwischen erzählten Bildern beziehungsweise Gemälden und phantasierten Gedankenspielen.

Wenzels Roman schlägt *Serpentinen der Angst*. Was im Titel programmatisch anklingt, offenbart sich als Erzählstrategie, so die Lesart dieses Aufsatzes. In der Literatur werden Leben und damit Biografien symbolisch oft als ein Weg beschrieben, der selten ‚geradlinig‘ verläuft. Lebensläufe sind in der Regel von metaphorischen ‚Kurven‘ und ‚Umwegen‘ geprägt. Genres wie die (Auto-)Biografie oder das ‚Life writing‘ können in der Geschichte diese biografischen Umwege und Kurven deutlich machen, da sie retrospektiv Sinn in der Geschichte suchen und diesen auch (nachträglich) zuschreiben. Wenzels Roman, der retrospektiv den Entwicklungsprozess der Protagonistin erzählt, greift mit dem Bild der Serpentine ebenso auf das Symbol des Weges zurück. Serpentine sind eine extreme Form der Kurve, sie werden benötigt, um Hindernisse zu überwinden, sie verlängern dadurch aber auch die Wegstrecke und sie nehmen die Sicht auf einen möglichen Horizont. Die Lebensstationen, die die Protagonistin erinnert und erzählt, und die Ungleichheits- und Ausschlusserfahrungen, die sie macht und die an die erzählten Lebensstationen gebunden sind, spiegeln sich im Aufbau und der Erzähllogik des Textes: Wie Serpentine ändert der Roman immer wieder schlagartig seine Richtung, sodass ein ‚Ziel‘ nicht auf direktem Wege erreicht oder gesehen werden kann. Stattdessen führt der Text seine Leser:innen serpentinehaft, auf Umwegen – über Erinnerungen an herausfordernde Erlebnisse, Familienfotografien und Gemälde, d. h. über Gedächtnisinhalte – langsam zwischen Dialogen und Berichten, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen realen Erlebnissen und surrealen Reflexionen voran. So gelangt die Frau schlaufenhaft zu einer Verarbeitung bisheriger Erlebnisse und Prägungen.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Dasselbe Bild für die retrospektive Aufarbeitung der Lebensgeschichte nutzt auch Bov Bjerg in *Serpentinen* (2020). Auch er erzählt eine schwierige Familiengeschichte, in der die Väter abwesend sind – allerdings nicht durch Weggang, sondern durch Tod – und der Protagonist sich schlaufenartig, wie in *Serpentinen*, durch die Familiengeschichte bewegt und überall die dunklen Seiten umschlingelt, über die im Familiengedächtnis nicht gesprochen werden darf. Die Serpentine als Bild und Erzählstrategie ähnelt dem Labyrinth, das Lammer in ihrer Studie als besonders prägnantes Verfahren zur Darstellung von Erinnerungsstrukturen erläutert. Mit Schmelting betont Lammer drei

*1000 Serpentina Angst* ist dreiteilig gegliedert, wobei der erste Teil ‚Point of View‘ und der dritte Teil ‚Fluchtpunkte‘ nicht nur ihren Überschriften nach eine Art Klammer um den zweiten Teil ‚Picture this‘ bilden, sondern auch erzählstrukturell. Denn diese beiden Teile werden in einer Art Dialog präsentiert, wobei die erzählende Protagonistin mit Fragen zu ihrer Person und ihrer Weltanschauung sowie mit prägenden Ereignissen und Situationen konfrontiert wird. Im eingefassten zweiten Teil hingegen werden Gemälde und Fotografien durch die Erzählerin beschrieben, oftmals so wie diese in ihrer Erinnerung erscheinen. Über diese Bildbeschreibungen, die die Erzählerin vornimmt – mit McLuhan<sup>18</sup> gesprochen respektive auch über das integrierte Medium selbst – erhalten Leser:innen Einblicke in die Vergangenheit der Protagonistin und ihrer Familie. Zudem werfen diese Medien auch Fragen nach der Erinnerung und Tradierung innerhalb des Familiengedächtnisses auf. Doch den Roman kennzeichnet nicht nur die Dynamik zwischen dialogischen Parts und Bildbeschreibungen, sondern zwischen diese Erinnerungsstücke der Protagonistin, also die Szenen über ihre Kindheit, ihre Familienverhältnisse, Reisen oder Bekanntschaften – deren Verbindungslinie vor allem Ausgrenzungserfahrungen innerhalb und außerhalb der Familie sind –, werden auch schlaglichtartig Szenen an einem Snackautomaten montiert: Unvermittelt stehen sie dazwischen. Diese Automatenzenen sind surreal bis magisch und tragen Unheimliches und Unbewusstes in den Text, genauer in das Bewusstsein der Protagonistin. Sie bilden Fluchtpunkte inmitten der erzählten Lebenserinnerungen und der textuellen Wirklichkeit. Der Automat selbst ist zudem mit dem Tod des Zwillingbruders verbunden: Vor ihm steht die Erzählerin, als ihr Bruder sich das Leben nimmt. Als Ort dieses Traumas wird das Objekt zum Erfahrungs- und Reflexionsraum und treibt die Entwicklung der Protagonistin und die Erzählung voran: „Mein Herz ist ein Automat aus Blech.“ (SE, S. 9) – so beginnt der Roman. Die Identifikationsmetapher liefert ein Deutungsangebot, das aller magischen Erfahrung in den ersten beiden Absätzen des Romans vorweggestellt wird.

Der Automat hat eine Glasscheibe an der Front, da kann ich hindurchschauen und alle seine Snacks sehen. Ich zoomte näher ran: Die Snacks sind akribisch sortiert, lachen mich aus ihren Zellophankleidchen heraus an [...]. Diese leckeren, kleinen Snacks [...] sie stehen hier alle nur für mich und ich hab' die Wahl. Ich kann sie in jeder beliebigen Konstellation anschauen, kaufen, einspeicheln und runterschlingen. (SE, S. 9)

Damit gibt der Roman gleich zu Textbeginn eine Lesart vor: Die Automatenzenen sind Szenen der Innerlichkeit – die Erzählerin lässt eintauchen, durch die Glasscheibe der Front, in

---

Funktionen dieses Labyrinths: Die topologische, die semantische und die axiologische Funktion. Lammer hebt darauf aufbauend nach Umberto Eco bzw. Monika Schmitz-Emans ein besonderes Labyrinth hervor: das rhizomatische Labyrinthkonzept: „Die neuen Konstruktionen von Erinnerungen sind [in diesem Rhizomkonzept, SH/AV] als Wege zwischen Orten zu lesen, die erklären, wie vor dem Hintergrund kultureller Paradigmen das individuelle und das kollektive Gedächtnis miteinander in Beziehung gesetzt werden.“ Lammer: *Erinnerung und Identität*, S. 93–120, hier S. 118. An dieses Bild möchten wir mit der Serpentine als Verfahren anknüpfen.

<sup>18</sup> Herbert Marshall, McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Düsseldorf/Wien 1992.

ihr Herz. Die Snacks können so als Erinnerungen, Erfahrungen, Gefühle und – dem Titel entsprechend – auch als Ängste verstanden werden, die sie nach Belieben an diesem Ort „anschauen, [...] einspeichern und runterschlingen“, das heißt geistig und körperlich verarbeiten kann. Psychoanalytisch gelesen wird der Automat zum Mittel der (Selbst-)Beschauung – auf den Automaten als Verarbeitungsort traumatischer Erlebnisse wird im Folgenden noch zurückgekommen.

Über die autodiegetische Erzählerin erfahren die Leser:innen im Verlauf des Romans verschiedene biografische Aspekte. Dabei – das ist entscheidend – wird sie, teils durch sie selbst und teils durch andere, beschrieben und positioniert: zwischen den Kulturen sowie Ländern, in denen sie aufgewachsen ist, gelebt und die sie bereist hat, und den mit ihnen verbundenen Lebenswelten. Als Schwarze Frau macht sie Erfahrungen der Angst und der Ausgrenzung; als Westeuropäerin im 21. Jahrhundert, als Bürgerin eines reichen westlichen Landes mit deutschem Reisepass nimmt sie sich aber zugleich als privilegiert wahr. Diesen Prozess illustrieren beispielsweise die Geschichten, die sie über ihre Mutter und Großmutter erzählt. Das führt zu einer komplexen Situation, in welcher die Erzählerin sich einerseits als marginalisiert und diskriminiert, zugleich aber auch als privilegiert zu begreifen (ver)sucht. Sie nimmt nicht einfach Differenz wahr – ihr Grad der Differenzenerfahrung beziehungsweise die daran gebundene Ausgrenzungserfahrung ist kontextabhängig. Diese Reflexion ist ihrer Erzählperspektive inhärent, da der Standpunkt des Erzählens selbst thematisiert wird: „JETZT MACHST DU WIEDER DAS GESICHT. / LASS DAS BITTE, DAS IST DEIN WEISSES PRIVILEG-GESICHT. / Sorry, das war unbewusst.“ (SE, S. 13) Kontext und Raum werden entscheidende Kategorien bei der Erfahrung von Diskriminierung. Im Verlauf der Erzählung werden dieser Standpunkt und die eigene Reflexion darüber immer deutlicher artikuliert.<sup>19</sup> Es ist nicht nur der Reisepass, also die deutsche Staatsbürgerschaft, der in Wechselwirkung zur Herkunft steht und damit über Privilegierung oder Diskriminierung mitentscheidet, sondern maßgeblich der Raum, in dem sich die Protagonistin zu einer bestimmten Zeit aufhält: Diskriminierung wird als chronotope Erfahrung ausgestellt. Ihre erzählten Erinnerungen stammen aus unterschiedlichen (Kultur-)Räumen und damit verbundenen (Lebens-)Zeiten: „In den USA bin ich schwärzer als in Deutschland.“ (SE, S. 19) Damit werden nationaler und sozialer Raum als ungleichheitsgenerierende Faktoren genannt und in ein Wechselverhältnis zum Zugehörigkeitsgefühl gestellt. Zeit, Raum und Race stehen in einer Beziehung, die im Foucaultschen Sinn Effekte von Macht<sup>20</sup> erzeugt und so dann die Diskriminierungen hervorbringt.

---

<sup>19</sup> In Teil 3 des Romans, in dem sich die Dynamik der Fragen dreht, wird die Einsicht verstärkt: „Du kannst überallhin und andere Menschen nirgends, das ist für dich so selbstverständlich, wie ins Theater zu gehen. / MANCHMAL HALTE ICH DIESES PRIVILEG NICHT AUS. / Und manchmal genießt du es bedenkenlos. / ICH WEISS. / In dieser Hinsicht bist du weiß. / DANKE FÜR DEN HINWEIS. / Wegen deines Ausweises. / SCHON KLAR.“ (SE, S. 215) Sprachlich wird dieser Konflikt durch das Spiel mit den Bedeutungen von *weiss* und *weiß* unterstrichen.

<sup>20</sup> Der Roman macht diese intersektionalen Wechselwirkungen in Raum und Zeit an vielen Stellen explizit. Die Erzählerin verschiebt damit z. B. auch Sicherheitsdiskurse: „BIST DU SICHER / Ich bin nie sicher. / Für mich ist es wahrscheinlicher, beim Spaziergehen an Brandenburger Seen von drei Nazis krankenhausreif geprügelt zu werden, als mitten in New York oder Berlin, irgendwo in der U-



Zu dieser Erzählerin gehört deshalb auch das stetige Code-Switching zwischen Deutsch und Englisch, das sich in ihren räumlichen Bewegungen zwischen den U.S.A. und Berlin, aber auch in ihrer Zugehörigkeit zur anglophonen und deutschen Sprachgemeinschaft begründet. Diese Beziehung – und das ist Teil der Erzählerinnenfigur wie der Erzählstrategie des Romans – reflektiert der Text stetig:

WO BIST DU JETZT?

Immer noch in Durham. Hier steht auf eine Wand gesprüht: Black lives don't matter and neither does your votes.<sup>21</sup>

HAST DU JEMALS EIGENTUM DEINER REGIERUNG BESCHÄDIGT?

*Black lives don't matter and neither does your votes.* Ich glaube, das ist kein korrektes Englisch. Ich glaube, das wird noch lange dort stehen. Ich weiß nicht, ob diese Dinge jemals aufhören werden oder sich verschlimmern. In den USA bin ich schwärzer als in Deutschland.

*This is amazing.* [...]

DER SKLAVENHANDEL IST DAS ERFOLGREICHSTE GESCHÄFTSMODELL IN DER GESCHICHTE DER MENSCHHEIT. [...]

Im anglophonen Raum neigt man zu sprachlichen Übertreibungen.

*I would kill for the cookies they sell over there!*

In Deutschland neigt man zu gewalttätigen Übertreibungen.

*I would kill them if I could.*

Leute zünden Wohnheime an, rufen Refugees so lange *Spring doch* zu, bis die sich aus dem Fenster der Unterkunft stürzen, verfolgen als 80-köpfiger Lynchmob irgendwelche Kids, um sie abzustechen. [...] Ich muss glauben, dass die gesellschaftliche Mitte diese Angriffe verurteilt. [...] Sonst wäre das Land, in dem ich lebe, nicht länger mein Zuhause. (SE, S. 19f.)

Zur Stimme und Perspektive der Erzählerin gehört die Integration fremder Rede, die kursiv gesetzt wird und damit den Einfluss, aber auch die Reflexion ideologischer Aussagen in den eigenen Denk-, Sprech- und Erzählweisen markiert. In Wechselwirkung zueinander stehen im Text typografische Kategorien der Gestaltung: Schrift und Weißraum innerhalb der Buchseiten, Fließtext, Leerzeilen und Umbrüche sowie Versalien und Marginalien wirken durch

---

Bahn oder einem gemütlich kreisenden Restaurant, Opfer eines islamistischen Anschlags zu werden.“ (SE, S. 85) Die Protagonistin und die fragende Stimme sprechen über Terroranschläge und damit über den Sicherheitsdiskurs, der medial meist am stärksten präsent gehalten wird. Die Sicherheitsfrage der Protagonistin lautet aber nicht: Werde ich Opfer terroristischer Gewalt, sondern: Werde ich Opfer rassistischer Gewalt, wenn ich mich an bestimmten Orten aufhalte?

<sup>21</sup> Dieses Graffiti ist kein fiktives. Es existierte 2016 in Durham, es wurde über Nacht – unmittelbar nach Donald Trumps Wahlsieg – an eine schmale Wand gesprayt und musste von Anwohner:innen entfernt werden. Cf. Zainab Mudallal: ‚Black Lives Don't Matter‘ Graffiti Among Hate Acts Around U.S. after Trump Win, in: *The Washington Post*, 10.11.2016, <https://www.washingtonpost.com/express/wp/2016/11/10/black-lives-dont-matter-graffiti-among-hate-acts-around-u-s-after-trump-win/>, 01.05.2022. Über das Graffiti, das „noch lange dort stehen“ (SE, S. 19) wird, hält die Schrift den Rassismus fest: Er wird, im wahrsten Sinne des Wortes, festgeschrieben.

stetigen Wechsel aufeinander ein. Kursivierung ist in der Regel der fremden Rede im eigenen Bewusstsein vorbehalten: Wahrgenommenes, Beängstigendes, Verinnerlichtes. Die Versalien stellen oftmals – aber nicht stringent – die herrschenden Aussagen im Diskurs dar. Auch zeigt sich im obigen Zitat, dass die beiden Stimmen Brüche erzeugen: Die Antworten sind nicht immer eine Reaktion auf die Fragen, sondern stellen oftmals über diese hinweg einen eigenen Reflexionsprozess dar, in den die Fragen Diskurse implementieren. So gelingt es, ideologische Perspektiven aufzuzeigen, die der Einreisepolitik, der Terrorbekämpfung oder dem Kolonialismus eingeschrieben sind. Damit wird die Protagonistin (und mit ihr die Leser:innen) eindringlich gefordert, sich zu diesen gesellschaftlichen Unterdrückungs- und Ausgrenzungsverhältnissen zu positionieren, sich politisch und persönlich zu verorten: „Sonst wäre das Land, in dem ich lebe, nicht länger mein Zuhause.“ (SE, S. 20) Die Erzählerrede changiert dabei immer zwischen Erinnern und Erleben; Vergangenheit und Gegenwart sind zugleich anwesend.

## 2.1 Dramatischer Modus: Fragen der Ver-Ortung

Durch die gerade sichtbar gewordenen, in Versalien gedruckten Fragen an die Erzählerin erhält der Roman eine Dialogstruktur: Er wird dramatisch erzählt. Wem diese Stimme gehört, bleibt bis zuletzt für die Leser:innen unbekannt. Bekannt dagegen ist die vorherrschende Frage: „WO BIST DU JETZT?“ (SE, S. 12) Immer wieder beginnen die Passagen mit jener Frage, die auf eine Verortung drängt. Die Antworten darauf lauten mit Blick auf die räumliche Konstitution unter anderem: Durham, North Carolina, New York, oft Berlin. Diese wiederholte Frage fordert eine Verortung – eine räumliche Lokalisierung wie auch eine persönliche Positionierung. Die Funktion, die die Fragen tragen, ist dabei, so die These im Kontext dieser Lektüre, zweifach zu verstehen: erstens als Verortung im Sinne einer (Selbst-)Positionierung, Identitätsbewältigung oder -findung. Das heißt, dass sich die Erzählerin mithilfe der Fragen zwischen den Kulturen verortet, aber auch im Kontext von Aus- und Eingrenzung oder Ungleichheits- und Unterdrückungsverhältnissen. Zweitens jedoch ist die Erzählerin nicht nur verortbar, sondern eben auch ortbar. Die Antworten auf diese Fragen ergeben ein Profil aus personenbezogenen Daten. Die Verortung muss dann im Kontext von Sicherheits- und Überwachungsdiskursen gelesen werden. Die Fragen werden zum Verhör.

Dieser dialogische Modus – die Sichtbarkeit der Fragen, die Erzählung über den Dialog ohne Partner:in – ist die markante Erzählstrategie Wenzels. Wenngleich es zur Strategie des Textes gehört, nicht offenzulegen, wem diese Stimme gehört, weist die Literaturkritik auf eine Art Selbstgespräch mit therapeutischem Charakter hin: „Es sind selbstvergewissernde, teils provozierende, teils insistierende, teils um Konkretisierung des Erzählten bittende, teils disziplinierende Fragen und Einwände.“<sup>22</sup> Durch diese Erzählweise erhält der autodiegetische

---

<sup>22</sup> Cf. Felix Stephan: Das dreifache Bananen-Problem, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21.05.2020, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-olivia-wenzel-serpentina-1.4908966>, 26.09.2021. Cf. auch Dietmar Jacobson: Selbstbefragung am Bahnsteig, in: *literaturkritik.de*, Nr. 10/2020, 22.09.2020, <https://literaturkritik.de/wenzel-1000-serpentina-angst-selbstbefragung-am-bahnsteig,27182.html>, 26.09.2021.

Text eine Form von Multiperspektive. Vera und Ansgar Nünning unterscheiden Multiperspektivitäten danach, ob es sich um eine Vielsicht der Stimmen, der Fokalisierung oder um eine strukturelle Vielsicht handelt.<sup>23</sup> Die zweite Stimme eröffnet in Wenzels Text einerseits eine zweite Perspektive auf die besprochenen Diskurse, andererseits gibt sie für die Leser:innen eine weitere Perspektive auf die Protagonistin und ihre Handlungsweisen. Sie zeigt oftmals jene (verdrängen) Erlebnisse auf, über die die Protagonistin nicht nachdenken oder erzählen will; schließlich antwortet sie nicht auf die Fragen, sondern weicht ihnen aus. Damit wird das Portrait, das von der Erzählerin entsteht, vielschichtiger. Die Fragen ermöglichen erst den Fortgang der gesamten Handlung, da sie die Themen vorgeben und zudem die Erzähl- und Reflexionsakte der Protagonistin lenken. Nicht nur verlangen sie Äußerungen zu persönlichen Informationen und Erinnerungen ab, sie fordern auf, fortzufahren, – „WEITER, WEITER“ (SE, S. 24), – oder steuern die Gedanken: „STOPP, STOPP, STOPP, DAS IST EIN ANDERES THEMA. KONZENTRIER DICH.“ (SE, S. 46)

Diese Form der Darstellung der Lebensgeschichte legt im Kontext eines Romans über Rassismus und Ausgrenzungsformen auch eine Analyse von Ungleichbehandlungen in der Sicherheitspolitik in der Folge der Terroranschläge vom 11. September 2001 nahe: An mehreren Stellen spielt der Roman auf Überwachungs- und Sicherheitsmaßnahmen an, die im Kontext einer Terrorbekämpfung stehen. Dabei adressiert er beispielsweise die Einreiseformalitäten verschiedener Länder wie das ESTA-Antragsformular des Departments für Homeland Security in den U.S.A. im Speziellen und Formen und Praktiken des ‚Racial Profiling‘ im Allgemeinen – also eine auf ethnischen Zuweisungen basierende Überwachungspraktik. Durch den Dialog zwischen Erzählerin und der Stimme der in Versalien gedruckten Fragen wird eine Verknüpfung zwischen personenbezogenen Daten, die zu einem Profil kombiniert werden könnten, und Sicherheit beziehungsweise Terrorismus geschaffen. Auf diese Weise macht der Text auf rassistische Tendenzen oder zumindest Potentiale innerhalb von kriminalpolizeilichen oder geheimdienstlichen Untersuchungen aufmerksam.<sup>24</sup> Einreisende in die U.S.A. müssen im ESTA-Formular beispielsweise Fragen zu ihrer Person, dem Zweck des Aufenthalts und ihrem Verhältnis zum internationalen Terrorismus ausfüllen. Die aus dem ESTA-Formular entnommenen Fragen werden im Roman durch andere Fragen ergänzt und an die Erzählerin gerichtet, kontextlos und unvermittelt. Durch diese Art der Fragen, die auf private Informationen abzielen

---

<sup>23</sup> Cf. Vera Nünning/Ansgar Nünning: Multiperspektivität aus narratologischer Sicht. Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte, in: Dies. (Hg.): *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier 2000, S. 39–78.

<sup>24</sup> Die Surveillance Studies untersuchen diskriminierende Mechanismen bei Sicherheits- und Überwachungspraktiken, insbesondere weisen sie auch auf die Kontrollen an Flughäfen bzw. Grenzübergängen im Kontext der Anti-Terror-Politik hin. Sie betonen, dass die Kategorie Race über die Wahrscheinlichkeit sowie die Art und Weise der Kontrolle bestimmt und Grenzen, und damit Bewegungen im Raum, beeinflusst. Cf. Mark B. Salter (Hg.): *Politics at the Airport*. Minneapolis/London 2008. Hier u. a. die Beiträge von David Lyon: *Filtering Flows, Friends and Foes: Global Surveillance*, S. 29–50 oder Colin J. Bennett: *Unsafe at Any Altitude: The Comparative Politics of Non-Fly Lists in the United States and Canada*, S. 51–67.

– und damit implizit immer einen Verdacht beziehungsweise eine mögliche Absicht zur kriminellen Handlung unterstellen –, legt Wenzels Text eine solche Kritik nahe.

HAST DU JEMALS IN EINER TERRORISTISCHEN ORGANISATION MITGEWIRKT?

Nein.

WARST DU JEMALS TEIL EINER KRIMINELLEN ORGANISATION?

Nein.

IST DEIN HERKUNFTSLAND SICHER?

Nach welchen Kriterien?

WO BIST DU GEMELDET?

Zuhause. (SE, S. 17)

Diese Dialoge erwecken weniger den Anschein einer Selbstbefragung oder eines therapeutischen Gesprächs, sondern nehmen Verhörstruktur an. Es werden personenbezogene Daten erfasst und in Verbindung mit Diskursen um Überwachung und Privatheit gesetzt. Das geschieht unter der Perspektive eines Sicherheitsdispositivs, bei dem die von Personen vermeintlich ausgehende Gefahr nie ganz ausgeschlossen wird. In Wenzels Text ist eine Frage dominierend: die nach der Herkunft. In Verhör-situationen im Kontext von Terror oder Kriminalistik zeigt sich ein Zusammenhang zwischen Verdacht beziehungsweise Nicht-Verdacht und fremd zugeschriebener Herkunft oder Hautfarbe.

WER SIND DEINE NACHBARN?

Meine Nachbarn?

WO BIST DU GEMELDET?

In Berlin.

WO KOMMST DU HER?

Ich komme –

WO KOMMST DU HER?

Ich komme –

WO KOMMST DU HER?

Ich komme –

WARUM LÖSCHST DU IMMER DEINEN BROWSERVERLAUF?

Was?

BIST DU VERLIEBT IN DEINE BEWEGUNGSFREIHEIT? WARUM KAUST DU AN DEN NÄGELN?

Manchmal habe ich Schwierigkeiten, zu merken –

WÜRDEST DU GERN EINE BUNTE GRAPHIK DEINES BEWEGUNGSPROFILS

AUS DEN VERGANGENEN DREI JAHREN SEHEN? IN FORM EINER ÜBERRA-

SCHUNGSTORTE, AUS DER –

was gerade am wichtigsten ist. (SE, S. 32f.)

Wenzel überfrachtet die Sequenz mit der Wiederholung dieser Frage. Deutlich wird die Vehemenz, mit der verlangt wird, sich zu verorten und sich zuzuordnen. Ein Entzug der (Selbst-)Verortung ist nicht vorgesehen. Die Einstiegsfrage, „WER SIND DEINE NACHBARN?“, erinnert noch an einen Appell zur Wachsamkeit, wie ihn unter anderem der Stasi-Apparat während der ehemaligen DDR-Regierung pflegte.<sup>25</sup> Die wiederholende Struktur, die ein eindringliches Nachfragen unterstreicht, zentriert dann explizit die Herkunft: „WO KOMMST DU HER?“ Keine Antwort bedeutet im Sicherheitsdiskurs weiteres Nachfragen: Die Vergangenheit, die mit einer unterstellten Zugehörigkeit einhergeht, ist Quelle möglicher Zukunftstaten, sie bestimmt über den Grad der Verdächtigkeit einer Person mehr als ihre Gegenwart, ihr aktueller Wohnort. Auf die Frage, „Wo kommst du her“, kann oder will die Erzählerin nicht antworten; der Gedankenstrich drückt eine Leerstelle aus. Die Erzählerin kommt aus Berlin. Dort wohnt sie. Worauf diese Überwachungsfragen jedoch zielen, ist die ethnische Herkunft ihrer Familie, mit der – der Vater hat die Familie verlassen – sie in keiner Verbindung steht. Schlaglichtartig tauchen zudem Privatheitskontexte auf: der Browserverlauf, die Spuren und persönliche Daten im Internet, die Bewegungsfreiheit, die Möglichkeit, frei im Raum zu handeln. Beides verdeutlicht, dass der oder die Fragensteller:in Überwachungswissen über die Erzählerin hat. An dieser Textstelle zeigt sich exemplarisch, dass die beiden Stimmen zwar miteinander, aber auch übereinander hinweg sprechen. Die Reden, ihre Diskurse um Ungleichheitsverhältnisse im Bezug auf Herkunft, Standort, Person und Bewegung, überkreuzen sich: „manchmal habe ich Schwierigkeiten, zu merken – WÜRDEST DU GERN EINE BUNTE GRAPHIK [...] was gerade am wichtigsten ist.“ (SE, S. 33) Die Präsentation der dialogischen Rede stellt an vielen Stellen ebensolche Kreuzungspunkte heraus, wie sie Kimberlé Crenshaw betont.

Die Ich-Erzählerin kann die Frage, wo ihr ‚Zuhause‘ ist, nicht beantworten. Stattdessen füllt sie diese Lücke mit Geschichten von Begegnungen: die mit einem Mann in New York, bei der sie unterschlägt, dass „seine Ethnie“ (SE, S. 18) anziehend war, oder die Geschichte in der Wartehalle des Berliner Flughafens: Die Erzählerin beobachtet einen Mann in festlichem Gewand, der sich „eine Art Plastikgürtel mit einer merkwürdigen Ausbuchtung um die Hüften“ (SE, S. 25) umschnallt. Diese Geschichten bringen Fragende und Erzählende durch ihre wechselseitige Dynamik gemeinsam hervor:

HAST DU EINE WAFFE DABEI?

Nein. [...]

ANDERE ENTZÜNDLICHE GEGENSTÄNDE?

An seinen Arm sind Bänder gewickelt, ich denke: *Das sind die Kabel und Drähte*. Ich traue mich nicht, ihn anzusprechen.

*Excuse me, Sir, do you wanna murder me or is this just a regular prayer?*

[...] Ich gehe zurück in den Vorraum, in dem die Ausweiskontrolle stattfindet und wo

<sup>25</sup> Cf. Valentina Glajar/Alison Lewis/Croina L. Petrescu (Hg.): *Secret Police Files from the Eastern Bloc. Between Surveillance and Life Writing*. Rochester/New York 2016; Alison Lewis: Stasiakten als ‚Life Writing‘. Figurationen eines staatsfeindlichen Lebens, in: Günter Blamberger/Rüdiger Görner/Adrian Robanus (Hg.): *Biography – A Play? Poetologische Experimente mit einer Gattung ohne Poetik*. Paderborn 2020, S. 141–161.

stichprobenartig Leute rausgewunken wurden.  
WURDEST DU RAUSGEWUNKEN?  
Ich werde immer rausgewunken. (SE, S. 25f.)

In diesen erzählten Begegnungen zeigt sich, dass auch die Erzählerin Denkmuster verinnerlicht hat, die Menschen aufgrund äußerer Merkmale, Zugehörigkeiten und/oder stereotyper Erscheinungen beurteilen. Schließlich identifiziert sie den Mann, der sich für ein rituelles Gebet umgezogen hat, als Terroristen. Diese Erzählstruktur, mit der eine doppelte Perspektive auf die dargestellten Ungleichheitssituationen einhergeht, verdeutlicht den reflektierten Umgang des Romans mit den Themenfeldern Rassismus und Ausgrenzung. Er zeigt damit auch die Schwierigkeit auf, sich solcher Zuschreibungen zu entziehen: Auch sie, die oftmals Diskriminierung erfahren muss, läuft Gefahr, andere ebenfalls vorzuverurteilen.

## 2.2 Narrativer Modus: Der magische Automat als Verarbeitungsort für traumatische Erlebnisse

Den Text durchziehen in der Regel wenige Zeilen umfassende Szenen an einem Automaten. Es sind Fluchtpunkte während der Lektüre für die Erzählerin, aber auch für die Lesenden, um eine der Kapitelüberschriften zu zitieren. Diese Fluchtpunkte sind zugleich Ausgangspunkte für die erzählten Erinnerungen und fungieren als Reflexionsort der eigenen Erlebnisse; sie lassen Fluchten aus der Realität zu. Im ersten Teil des Romans handelt es sich zunächst um einen Snackautomaten „an irgendeinem Bahnsteig, in irgendeiner Stadt“ (SE, S. 9). Er ist in doppelter Weise Transitraum. Am Bahnhof ist er ein Ort zwischen den Welten – zwischen realer und surrealer Welt, voll unheimlicher Erfahrung, aber auch – durch den Selbstmord des Zwillingbruders – zwischen Leben und Tod. Diese Automatenpassagen können einerseits für sich gelesen werden, andererseits bilden sie über die erzählten Momente hinweg einen Erzählstrang: Hier wiederholt sich in Teil eins der Moment, in dem die Erzählerin vor dem Snackautomaten steht, während ihr Zwillingbruder Suizid begeht. Dieser Moment ist repetitiv: Es sind „vier Minuten, mein Magen gluckst“ (SE, S: 37, cf. auch S. 101; 102; 103; 105). Es sind jene vier Minuten vor dem Suizid des Zwillingbruders, die traumatisch wiedererlebt und fantastisch vor dem Snackautomaten mit anderen Assoziationen gefüllt werden. Was hier Wirklichkeit und was unheimliches Trauma ist, bleibt offen. Die Erzählerin wird zur Beobachterin ihrer eigenen Wahrnehmungen, aber auch ihrer Umwelt. Die Szenen sind Variationen des Gleichen, einzelne Sätze werden stetig wiederholt, was sich vorrangig ändert, ist die Position der Erzählerin: Sie befindet sich mal vor, mal an ihn angelehnt und dann: im Snackautomaten. Die Automatenpassagen sind Begegnungen mit dem Unheimlich-Magischen.<sup>26</sup> Sie sind Passagen in Verdrängtes.

---

<sup>26</sup> So lassen die Automatenzenen auch an einen magischen Realismus im Zeichen postkolonialer Erzählweisen denken: „magical realism relies upon the presentation of real, imagined or magical elements as if they were real. The key to understanding how magical realism works is to understand the

Mit dem gerade aufgezeigten Wiederholungsmoment wird eine zweite Erzählebene aufgestoßen: Nun betritt die Erzählerin die im Freudschen Sinne unheimliche Erfahrungswelt des Unbewussten:

mein Magen gluckst, der Zug kommt bald. / Mein Magen gluckst noch einmal. [...] Und während ich noch überlege [...], geht es los. Der Automat aus Blech kommt mir plötzlich größer vor, er setzt sich in Bewegung. Auch das Gleis, neben dem ich stehe, fängt an, sich zu bewegen, der Boden um mich, der gesamte Automat, alles beginnt plötzlich zu schwingen, sogar ich selbst. (SE, S. 9f.)

Gegenstand und Raum lösen sich aus ihrer realen Verankerung. Erst wird der Automat, dann die Umwelt in der Größe verzerrt und in Bewegung gesetzt, was auf die Erzählerin wiederum Resonanz hat: Sie verliert die Orientierung.<sup>27</sup> Ein zweiter Raum öffnet sich; der Automat avanciert im Verlaufe des Textes zudem zu einem Fluchtraum und Erinnerungsort: „Plötzlich kommt aus dem Automaten eine lang vergessene Melodie.“ (SE, S. 37) Dass dieser Roman psychoanalytisch gelesen werden soll, offenbart er selbst: An mehreren Stellen macht er auf Sigmund Freuds Bestimmung des Unheimlichen aufmerksam. Bei Freud heißt es: „Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.“<sup>28</sup> Bei Wenzel steht dann: „WAS VERHEIMLICHST DU? / Nichts. / HAST DU SCHON MAL ÜBER DAS WORT ‚HEIM‘ IM WORT ‚VERHEIMLICHEN‘ NACHGEDACHT? ODER ÜBER DAS WORT ‚UNHEIMLICH‘? / Nein. / ODER ÜBER DAS WORT ‚GEHEIMNIS?‘“ (SE, S. 45f.). Wieder führt die Versalien-Stimme den Dialog an und trägt Verhörfragen an die Erzählerin: „WAS VERHEIMLICHST DU?“ (SE, S. 45)

Freud wird im Roman paraphrasiert, aber im Kontext des Romanthemas fokussiert sich der Text dann stärker auf das Wort ‚Heim‘. Obwohl der Freud’sche Assoziationskomplex von ‚verheimlichen‘, ‚heimlich‘, ‚unheimlich‘ einen wichtigen Bestandteil des Textes darstellt, wird jedoch ausgerechnet in einem Roman, der sich mit Rassismus auseinandersetzt, der naheliegende Begriff ‚Heimat‘ ausgespart. Das erstaunt, da das Konzept der Heimat im Kontext der Zugehörigkeit und Ein-/Ausgrenzung, aber auch in Konstellationen rund um Sicherheit und Familie in unserer Gesellschaft als zentral aufgefasst wird. Über das Thema der Heimat, sei sie nun eine empfundene, verlorene oder zugeschriebene Heimat, könnten darüber hinaus die genannten für die intersektionale Analyse wichtigen Faktoren miteinander verbunden

---

way in which the narrative is constructed in order to provide a realistic context for the magical events of the fiction.“ Maggie Ann Browers: *Magic(al) Realism*. London/New York 2004, S. 21.

<sup>27</sup> Der Satzspiegel dieser Szenen hebt sich von den übrigen Teilen – den dialogischen Passagen der Fragen sowie den Bildbeschreibungen – ab. Sie sind je auf einer einzelnen Seite eingerichtet. Sie weisen viel Weißraum auf, Leerraum zwischen separat gesetzten Sätzen kennzeichnet ihre Gestaltung (cf. u. a. SE, S. 105–109). So wird auch auf der typografischen Seite des Textes der Zwischenraum, in dem sich die Schwarze Protagonistin befindet, und die Leestelle, die sie empfindet, betont. Das Verlorensein der Erzählerin in ihren Erfahrungen wird durch die Seitengestaltung unterstrichen: „was mache ich hier? Darauf weiß ich keine Antwort. Es ist still.“ (SE, S. 109)

<sup>28</sup> Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: Ders.: *Der Dichter und das Phantasieren. Schriften zur Kunst und Kultur*. Hg. v. Oliver Jahraus. Stuttgart 2010, S. 187–227, hier S. 195.

werden. Obgleich Wenzel mit dem intertextuellen Verweis auf Freuds Koppelung von ‚unheimlich‘ und ‚heimlich‘ nicht auf den Heimatbegriff anspielt, betont sie mit dem Verweis doch die Bedeutung von Privatheit. Diese erweist sich für Personen mit Erfahrungen von Ungleichheit in noch stärkerem Maße als relevant, insofern sie vor einer Ungleichbehandlung schützt, beispielsweise im Kontext von Überwachungsmaßnahmen auf Basis von soziodemografischen Merkmalen. Der Schutz der Privatheit ist in diskriminierenden Kontexten essenziell.

Freud betont in seinem Text zum Unheimlichen, das ist für die Automatenzenen aufschlussreich, auch das Fantastische: Etwas wirke oft unheimlich, wenn die Grenze zwischen Fantasie und Wirklichkeit verwischt werde.<sup>29</sup> Am fantastischen Automaten zeigen sich das Unheimliche und das Heimliche, das Unbewusste und das Eigene. Die Wiederholungen müssen vollzogen und die Erinnerungen, auch die Familienerinnerungen im von den Automatenzenen umrahmten zweiten Teil des Romans, durchlebt werden, damit aus dem Snackautomaten am Bahnhof später im Roman ein kleinerer Automat an einer Hauswand werden kann. Er hat sich verändert: „Täglich laufen Dutzende Leute an ihm vorbei und bemerken ihn nicht, es ist nicht mehr so einfach, in sein Inneres zu schauen.“ (SE, S. 248) Unheimliches ist nicht mehr übermächtig, sondern kann ‚gehandhabt‘ werden, so deutet der Roman möglicherweise an. *1000 Serpentina Angst* kann dann auch als Aufzeichnung gelesen werden, wie der Automat und die damit verbundenen traumatischen Erfahrungen weniger notwendig und kleiner gemacht werden. An dem Automaten wird ein Entwicklungsprozess ausgestellt, der auf das symbolische Aufsteigen einer Kaugummiblase aus diesem zuläuft.

Auch um die Durchsichtigkeit für andere Menschen geht es bei diesen Automatenzenen, denn immer wieder wird protokolliert, ob Menschen mit der Erzählerin am Bahnsteig stehen oder sie allein ist. Es sind die Blicke der anderen, die sich von außen nach innen richten, die später so nicht mehr möglich sind, denn der Kaugummiautomat „ist zugetaggt und mit Stickern beklebt.“ (SE, S. 248) Ihr Herz, ihr emotives Zentrum, ist vor den Blicken der anderen Menschen – und damit, mit Sartres Überlegungen zum Blick gesprochen,<sup>30</sup> auch vor Fremdzuschreibungen – geschützt. Auf diese Fremdzuschreibungen kommt der Roman auch an anderer Stelle zurück. Die Erfahrungen, welche die Erzählerin im Verlaufe ihres Lebens macht, gleicht diese mit denen ihrer Großmutter und Mutter ab. Bei beiden ist der Blick von außen – die Wertungen durch die Gemeinschaft wie auch die Macht des jeweiligen Regierungsapparats – zentral für die jeweilige Biografie und die weitere Lebensentwicklung. Zusammengeführt werden diese Geschichten über die verschiedenen

---

<sup>29</sup> Cf. Freud: Das Unheimliche, S. 216f.

<sup>30</sup> Jean-Paul Sartre geht davon aus, dass sich Beobachtete durch den Blick ihrer Beobachter:innen ihres Objektseins in Raum und Zeit bewusstwerden und damit beschämt oder stolz die Werturteile des Anderen übernehmen. Cf. Jean-Paul Sartre: Der Blick, in: Ders.: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Übers. v. Hans Schöneberg/Traugott König. 22. Aufl. Hamburg 1993, S. 457–538, hier S. 470. Auf ungleichheitsgenerierende Situationen übertragen, kann das bedeuten, dass die Blicke der anderen das Gefühl der Ausgrenzung bzw. der Ungleichheit bei der betroffenen Person verstärken, indem die Fremdzuschreibungen unbewusst akzeptiert und bestärkt werden.



Schwangerschaften der Frauen, die, darauf konzentrieren wir uns im Folgenden, wiederum den Blicken der Gesellschaft und den damit einhergehenden Bewertungen ausgesetzt sind.

### 3 Familiengeschichten erzählen. Weibliche Genealogie

Im Gegensatz zu den unheimlichen Automatenzenen stehen die heimeligen Familienerinnerungen. An diesen Gedanken anschließend, lässt sich *1000 Serpentinaen Angst* ebenso als Familienroman lesen, der verschiedene Generationen von Frauen in Bezug zueinander setzt.<sup>31</sup> Am Anfang steht die Großmutter der Erzählerin, die aus einem ostdeutschen Dorf stammt und im Nachkriegsdeutschland aufgewachsen ist. Ihre Tochter Susanne wird in der DDR geboren. Im selben ostdeutschen Dorf kommen die Erzählerin und ihr Zwillingbruder Samuel zur Welt, wobei Erstere als Erwachsene nach Berlin zieht. Dort begegnet sie ihrer von vietnamesischen Eltern abstammenden Freundin Kim, mit der sie plant, ihr ungeborenes Kind gemeinsam aufzuziehen. Diese vier Frauen machen, das ist die genealogische Verschränkung in Wenzels Roman, Erfahrungen der Ungleichheit, der Ausgrenzung und der Diskriminierung, die sich zwar zeithistorisch unterschiedlich ausgestalten, aber dennoch überzeitlich tradiert werden.

Den Mittelpunkt dieser weiblichen Genealogie bildet die Schwangerschaft der Erzählerin, die die verschiedenen Lebensläufe ihrer Familienmitglieder und auch Freund:innen über die Zeit- wie auch Erzählstruktur des Textes miteinander verknüpft. Dabei verbinden unterschiedliche Erzählelemente die Erzählstränge. Zu diesen zählen Gemälde und Fotografien, die besonders im zweiten Teil des Romans mit der Kapitelüberschrift ‚Picture this‘ im Zentrum stehen – unter anderem die Jugendfotografien ihrer Eltern und das Ultraschallbild ihres ungeborenen Kindes. Die Schwangerschaft der Erzählerin fungiert nicht nur als erzähleitendes und verbindendes Element des Romans, sondern führt darüber hinaus eine weitere (Differenz-)Kategorie ein, die mit Blick auf den Konnex von Narratologie und Intersektionalität von Interesse ist, und zwar die des Körpers.<sup>32</sup> Dieser kann nach Gabriele Winker und Nina Degele wie die Kategorien Race, Klasse und Geschlecht als „gesellschaftsstrukturierende Größe“<sup>33</sup> betrachtet werden, an der sich Status und Prestige ablesen lassen. In ihrer Studie zu Intersektionalität und Ungleichheit begreifen Winker und Degele den „Körper als Quelle (source) zur Hervorbringung und kreativen Gestaltung sozialen Lebens [...], als Ort (location), in den gesellschaftliche Strukturen einwirken, sowie als Mittel (means), durch das Individuen positioniert und soziale Strukturen gebildet werden“.<sup>34</sup> Am Körper werden abhängig

<sup>31</sup> Cf. zum Familienroman u. a. Peter von Matt: *Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendestaster in der Literatur*. München 1995; Albrecht Koschorke et al. (Hg.): *Vor der Familie. Grenzbedingungen einer modernen Institution*. Paderborn 2010; Simone Costalgi/Matteo Galli: *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*. Paderborn 2010.

<sup>32</sup> Cf. Winker/Degele: *Intersektionalität*, S. 37–53.

<sup>33</sup> Ebd., S. 49.

<sup>34</sup> Ebd., S. 49f.

vom sozialen, gesellschaftlichen und ökonomischen Status der jeweiligen Person Erwartungen bezogen auf Fitness, Gesundheit und äußerliches Erscheinungsbild formuliert. Dem steht im Kontext von öffentlichen Diskussionen jedoch die Forderung „nach Selbstbestimmung und Verfügungsmacht“<sup>35</sup> über den eigenen Körper entgegen. Besonders im Bezug auf schwangere Körper werden diese Debatten intensiv geführt. Denn diese, das haben Barbara Duden und Daniel Hornuff gezeigt<sup>36</sup>, scheinen im Gegensatz zu nicht-schwangeren Körpern öffentlich stetig Evaluationen und Kontrollen ausgesetzt zu sein: Indem beispielsweise das Essenverhalten der schwangeren Personen durch die Blicke der anderen bewertet wird, wird der schwangere Körper zu einem öffentlichen Ort, wie es Duden formuliert hat. Auch die Erzählerin in *1000 Serpentin* wird als Schwarze schwangere Frau mit diesen voyeuristischen, aufgrund ihrer Hautfarbe ebenso rassistischen Blicken konfrontiert. Ihr Körper wird in der Öffentlichkeit anders wahrgenommen als der einer *weißen* Person.<sup>37</sup> Sie ist einer doppelten Bewertung respektive Stigmatisierung ausgesetzt.<sup>38</sup>

Diese Beobachtungen weiterführend, wird deutlich, dass über die Schwangerschaft der Schwarzen, queeren Erzählerin verschiedene gesellschaftsstrukturierende Größen auf der Textebene miteinander verbunden werden. Denn die Protagonistin rückt nicht nur die Erfahrung ihrer eigenen Schwangerschaft und die sich daraus entwickelnden Identitäts- und Körperkonzepte in das erzählerische Zentrum, sondern fokussiert zudem die Schwangerschaftsgeschichten und -erlebnisse der anderen weiblich gelesenen Figuren. Ausgestellt werden an diesen Erzählungen die verschiedenen gesellschaftlichen Erwartungen an eine schwangere Person, die abhängig von der jeweiligen Herkunft und den soziokulturellen wie auch politischen Hintergründen sind. Dass die Biografien der drei Frauen von den jeweiligen Schwangerschaften und der Reaktion der Gesellschaft auf diese geprägt sind, zeigen die Ausgrenzungserfahrungen, die die Großmutter der Protagonistin in den 1950er Jahren erfährt:

Meine Großmutter wuchs Ende der 1940er und Anfang der 1950er in einem kleinen Dorf auf, in dem – trotz Abwesenheit von Katholizismus und anderer Religionen –

---

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Barbara Duden: *Der Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Mißbrauch des Begriffs Leben*. Hamburg/Zürich 1999; Daniel Hornuff: *Schwangerschaft. Eine Kulturgeschichte*. Paderborn 2014.

<sup>37</sup> Cf. dazu Winker/Degele: *Intersektionalität*, S. 49–51. Mit der Wahrnehmung des eigenen schwangeren Körpers beschäftigt sich Meredith Nash aus anthropologischer wie auch soziologischer Perspektive. Sie lässt Kategorien wie Race oder Hautfarbe jedoch nicht in ihre Analyse einfließen. Cf. Meredith Nash: *Making ‚Postmodern‘ Mothers. Pregnant Embodiment, Baby Bumps and Body Image*. Basingstoke 2021. Cf. zur gesellschaftlichen und öffentlichen Wahrnehmung schwangerer Schwarzer Körper Candice Brathwaite: *I Am Not Your Baby Mother. What It’s Like to Be a Black British Mother*. London 2020; Kate Naylor: Black Mothers Matter: Social Media Can Shift the Agenda for Black Maternal Health, in: *Perceptions of Pregnancy. Researchers’ Network*, 26.10.2020, <https://perceptionsofpregnancy.com/2020/10/26/black-mothers-matter-social-media-can-shift-the-agenda-for-black-maternal-health/#more-31933>, 28.09.2021.

<sup>38</sup> Der Körper als Erfahrungs-, aber auch als Erinnerungsraum wird im Roman selbst thematisiert. Die Erfahrungen der Protagonistin speichern sich im Körpergedächtnis ab (cf. SE, S. 199f, 204f.).

Sittlichkeit als eine der wichtigsten Tugenden galt. Dass sie unehelich schwanger wurde, beschädigte ihr Ansehen massiv, dass sie sich später als erste Frau im Dorf scheiden ließ (kurz nach der von ihrem Vater erzwungenen Eheschließung mit dem Kindsvater), noch mehr. Vielleicht hat sie seither versucht, ihre Anständigkeit über Äußerlichkeiten unter Beweis oder wiederherzustellen, vielleicht war sie auch einfach ein bisschen oberflächlich. Dass ihr Impuls sich in den 1980er Jahren noch verstärkte, als sie unverhofft und häufig zwei Kinder betreute, deren Hautfarbe gesellschaftlich als Makel gesehen wurde, ist nicht verwunderlich. (SE, S. 136f.)

Das Skandalon, das in der Perspektive der Erzählerin das Leben ihrer Großmutter prägt, ist ihre außereheliche Schwangerschaft<sup>39</sup> und die darauffolgende erzwungene Eheschließung. Als ledige schwangere und später als erste geschiedene Frau bricht sie mit den gesellschaftlichen Anforderungen und erfährt Stigmatisierung wie auch Ausgrenzung. Die für die Erzählstruktur des Romans zentrale Verbindung zwischen Raumerfahrung und Identitätskonstruktion wird am Dorf als kulturellem und sozialem Raum mit starren Regeln des Ein- und Ausschlusses ausgestellt.

Wie die genderorientierte Narratologie gezeigt hat, unterliegen kulturelle Räume unterschiedlichen Semantisierungen, die wiederum auf die soziale Realität verweisen: „Ein solches Wirkungspotenzial manifestiert sich in Einstellungen, Verhaltensweisen sowie kommunikativen und konkreten Handlungen der Erzählinstanz und der Figuren“,<sup>40</sup> so Natascha Würzbach in ihren Ausführungen zur Verbindung von Raumdarstellungen und Geschlecht in der Literatur. Weiter erklärt sie: „Dabei sind es auch die verschiedenen Arten der Wahrnehmung, Beschreibung und Beurteilung von Räumen in Erzähltexten, die geschlechterrelevante Orientierungen und Konnotationen zeigen.“<sup>41</sup> Auch in Wenzels Text kann die von Würzbach formulierte Abhängigkeit des Individuums von der räumlichen Struktur und den davon ausgehenden Machtmechanismen beobachtet werden. Wie es aus der Romanpassage ersichtlich wird, spielen die starren dörflichen Strukturen im Leben der Großmutter eine entscheidende Rolle für die erfahrenen Stigmatisierungen. Diese beeinflussen, so die Interpretation der Erzählerin, nachhaltig den Lebensweg, das Verhalten und die Entscheidungen der Großmutter. Schließlich versucht sie, ihre vermeintlich verlorene ‚Sittlichkeit‘ und ‚Anständigkeit‘ in den folgenden Jahren durch verschiedene Handlungen, die nach den starren Regeln der Dorfstruktur ausgerichtet sind, ‚wiederherzustellen‘. Die Geburt ihrer beiden Schwarzen Enkelkinder bedeutet für die Großmutter eine Abweichung von der ihr vorgelebten und von ihr verinnerlichten Normen. In ihren Handlungen folgt sie maßgeblich den im Dorf

---

<sup>39</sup> Außereheliche Schwangerschaft als Skandalon prägt die Literatur seit Jahrhunderten. Verwiesen sei auf die Bürgerlichen Trauerspiele. Auch im 20. Jahrhundert sind Fragen nach außerehelicher Schwangerschaft weiterhin im öffentlichen Diskurs vertreten, wie es Irmgard Keun in *Gilgi, eine von uns* eindringlich inszeniert. Cf. für den Konnex von Schwangerschaft, Genealogie und Macht Antonia Villinger: *Dramen der Schwangerschaft. Friedrich Hebbels ‚Judith‘, ‚Maria Magdalena‘ und ‚Genoveva‘*. Baden-Baden 2021.

<sup>40</sup> Würzbach: Raumdarstellung, S. 49.

<sup>41</sup> Ebd.

vorherrschenden und rassistisch motivierten Ein- und Ausschlussmechanismen. Von diesen Erfahrungen berichtet die Erzählerin nicht nur in dieser Passage, sondern auch an anderen Stellen im Roman. So erzählt sie, dass ihre Großmutter das Aussehen ihrer Enkelkinder stets kontrolliert, damit diese aufgrund ihrer Hautfarbe und Haarstruktur öffentlich keine Aufmerksamkeit erregen (cf. SE, S. 136). Dieses Dorf der Großmutter steht im Leben der Erzählerin in Kontrast zum freiheitlichen New York, in dem sie sich weniger Schwarz, und damit weniger angeschaut und ausgegrenzt fühlt (cf. SE, S. 50). Im Gegensatz zur historischen Wirklichkeit der Großmutter findet sie in ihrer kosmopolitischen Lebensweise auch neue Raumerfahrungen; sie nimmt diese Unterschiede aber erst durch ihre Bewegungsfreiheit wahr.

Mit Fokus auf die Erzählperspektive zeigt sich, dass in der zitierten Passage eine junge Frau mit Erfahrungen der Ausgrenzung und des Rassismus auf eine Frau mit Erfahrungen der Ausgrenzung und Stigmatisierung blickt. Sie empfindet Mitgefühl aufgrund ähnlicher Erfahrungen, die schließlich das Verhältnis zu ihrer Großmutter bestimmen. Gleichzeitig bedeuten das Erinnern und das Erzählen über die Vergangenheit der Großmutter auch eine Auseinandersetzung mit der eigenen Identität und Herkunft. Denn der Erzählerin wird über die Handlungen ihrer *weißen* Großmutter ihre eigene BIPoC-Identität bewusst. Sie macht in ihrer Kindheit Ausgrenzungserfahrungen, die öffentlich – wie unter anderem die Begegnung mit einem rassistischen Mann am Bahnhof (cf. SE, S. 269) –, aber auch innerhalb der Familie stattfinden. Verbindungspunkte der textuell entworfenen Biografien beider Frauen bilden neben der Schwangerschaft der Erzählerin auch verschiedene Fotografien ihrer Eltern. Diese fungieren auf der Erzählebene als Stellvertretergeschichten, welche die vorherrschenden Leerstellen oder das absichtliche Schweigen respektive Verheimlichen mit (alternativen) Erzählungen füllen, wie es das folgende Beispiel zeigt:

Als ich meine Großmutter besuche, erzähle ich ihr nichts von meiner Therapie und der Zeit davor, zeige ihr stattdessen verschiedene Fotos. Kopien von Abzügen des Fotografen. Bilder, die er nie entwickelt hat, Bilder ihrer jugendlichen Tochter, die sie nicht kennt: Wie meine jugendliche Mutter über ein karges Feld rennt, von einem etwa gleichaltrigen Jungen und Mädchen begleitet. Wie sie stehenbleibt [sic!] und an einem ihrer großen, runden Ohringe etwa zurechtzubiegen scheint. Wie sie ein unbescholtenes Mädchen ist. (SE, S. 206)

Fotografien nehmen, das stellt der Text an dieser Stelle aus, im Leben eines Menschen die Funktion eines Erinnerungsstückes ein. Als „Beweisstücke in einer fortschreitenden Biografie oder Geschichte“<sup>42</sup> verknüpfen sie verschiedene Lebensabschnitte miteinander, erklärt die amerikanische Literatur- und Kulturkritikerin Susan Sontag in ihrem Essayband *Über Fotografie*. „Mit Hilfe von Fotografien“, schreibt sie weiter zur Verbindung von Familie und Fotografie, „konstruiert jede Familie eine Porträt-Chronik ihrer selbst – eine tragbare Kollektion von Bildern,

---

<sup>42</sup> Susan Sontag: *Über Fotografie*. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt a. M. 1980, S. 159; cf. Bernd Stiegler: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart 2010.

die Zeugnis von familiärer Verbundenheit ablegt“.<sup>43</sup> Ebendiese von Sontag formulierte familiäre Verbundenheit ist auch im Roman zu beobachten, wenn Enkelin und Großmutter gemeinsam die Fotografien der jugendlichen Susanne betrachten und ihre eigenen Biografien und Erfahrungen über diese verknüpfen. Diese im Roman implementierten Fotografien wie auch Gemälde<sup>44</sup> stellen nicht nur genealogisches Denken und weibliche Verbundenheit in den Mittelpunkt, sondern prägen auch Geschehensvermittlung: Als in die Erzählung eingebettetes Element integrieren die Fotografien eine zusätzliche Perspektive, nehmen gleichsam aber auch eine Blickverengung vor. Schließlich stellt eine Fotografie nur einen Ausschnitt einer Person, eines Ereignisses oder einer Landschaft dar; sie ist eine Momentaufnahme, die nur ein selektives Bild vermittelt. Im Kontext des Romans kommt es somit zu einer doppelten Blickstruktur: Zunächst wirft das Medium Fotografie die erste Perspektive auf Susanne, wodurch das Medium zur Botschaft wird.<sup>45</sup> Es illustriert einen Lebensabschnitt der jugendlichen Susanne, der bisher noch nicht dokumentiert war und im Familiengedächtnis zu fehlen scheint. Nachdem die Fotografie von der Erzählerin perspektivisch vermittelt wurde, beschreibt der Text zweitens die Reaktion der beiden Frauen auf das entworfenen Bild der jugendlichen Susanne. Wenn die Fotografien ihrer Tochter die Großmutter „nostalgisch“ (SE, S. 206) machen und sie beginnt, über ihre Schwangerschaft, ihre Kindheit und die damit verbundenen schmerzlichen Erfahrungen zu berichten, fungiert die Fotografie als Erzählinitiator, als Gesprächsgrundlage, um verdrängtes Vergangenes zu formulieren. An die Aussagen ihrer Großmutter schließt wiederum die Erzählerin an. Diese sehnt sich danach, „Großmutter und meiner Mutter zu einem unmöglichen Zeitpunkt zu begegnen, an dem wir alle 15 Jahre alt wären“ (SE, S. 207). Auf der Grundlage der Fotografie wird der Wunsch nach einer gemeinsamen Vergangenheit formuliert.

In den Roman sind nicht nur Fotografien verschiedener Personen integriert und in detail beschrieben, sondern die Erzählerin entwirft narrativ auch imaginierte Bilder, wenn sie über ihre Großmutter und ihre Mutter spricht. Mit diesen Bildern füllt sie Erzähllücken im Familiengedächtnis. Sie (re-)imaginiert die Vergangenheit ihrer Mutter, um Antworten zu erhalten und mögliche Leerstellen in Susannes Biografie zu schließen:

Picture this:

Meine Mutter: Eine Frau, die mich und meinen Zwillingsbruder aufzieht, so gut sie kann

---

<sup>43</sup> Sontag: *Über Fotografie*, S. 14. Auch der Vater der Erzählerin wird über die Beschreibung von Fotografien in die Erzählung implementiert (cf. SE, S. 181.) Dabei scheint die Erzählerin ein engeres Verhältnis zu den Fotografien zu haben als zu ihrem Vater selbst: „Und selbst ich stehe dem jungen Mann auf dem Foto näher als dem Mann, der mir ein- bis zweimal pro Jahr sporadisch und impulsiv online seine Gefühle mitteilt, um dann auf meine Antwort nicht mehr zu reagieren.“ (SE, S. 185)

<sup>44</sup> Neben den Fotografien der Familienmitglieder greift der Roman auch berühmte Gemälde und Fotografien auf, unter anderem das Fotoessay *Let's talk about race* von Chris Buck (cf. SE, S. 134), das Albumcover *Things fall apart* der Band The Roots (cf. SE, S. 144) oder das Gemälde *Madeleine de Martinique* aus dem Jahr 1782 (cf. SE, S. 154).

<sup>45</sup> Cf. McLuhan: *Die magischen Kanäle*, S. 17ff. „Denn die ‚Botschaft‘ jedes Mediums oder jeder Technik ist die Veränderung des Maßstabs, Tempos oder Schemas, die es der Situation des Menschen bringt.“ Ebd., S. 18.

und so, als wären wir schuld an ihrem Leben, schuld daran, dass sie nie wegkommt aus dem *verfluchten Scheißstaat*, womit sie mal die DDR und mal die BRD meint. Vor der Wende, nach der Wende – immer muss sie bleiben. (SE, S. 42f., Hervorhebung im Original)

Eingeleitet wird die Beschreibung Susannes mit dem Aufruf „Picture this“, einer umgangssprachlichen Aufforderung, sich die Mutter als junge Erwachsene *vorzustellen*, ein Bild von ihr zu entwerfen: Mit dieser Leser:innenansprache werden die Lesenden aktiv in den Erzählprozess integriert. Anders als zuvor wird an dieser Stelle keine konkrete Fotografie beschrieben, sondern die Erzählerin imaginiert selbst ein Bild ihrer Mutter. Aufschlussreich ist an dieser Passage zudem die Verbindung von Familienwissen und Erinnerung: Das Wissen der Erzählerin über die Vergangenheit Susannes stammt aus Geschichten, die innerhalb der Familie über die Mutter tradiert werden, die Susanne selbst erzählt oder die sich die Erzählerin aus Erinnerungen und Ereignissen selbst (re-)konstruiert. Entsprechend können die von der Erzählerin entworfenen Bilder als tradierte Familiengeschichte gelesen werden. Es sind Inhalte des kommunikativen Generationengedächtnisses, das über drei bis vier Generationen hinweg transportiert wird:<sup>46</sup> von der Großmutter über die Mutter bis hin zur Erzählerin.

Dass das Leben Susannes ähnlich wie das ihrer eigenen Mutter von politisch motivierten Unterdrückungserfahrungen geprägt ist, zeigt die Textstelle deutlich auf. Auch bei ihr bedingen nationale Identität, und das bedeutet das Verhältnis des Individuums zum (Überwachungs-)Staat, Zugehörigkeiten, Ein- und Ausschlüsse oder Ungleichheiten die eigene Identitätsfindung. Ihr Leben ist von einem Streben nach Selbstbestimmung geleitet, jedoch wird sie von den gesellschaftlich normierten Handlungsräumen eingeschränkt: zunächst durch das DDR-Regime und anschließend durch die BRD-Regierung. Die jeweiligen politischen Systeme geben ihr ihre Handlungsmöglichkeiten vor und zeigen zugleich Grenzen auf. Der Vergleich der Biografien offenbart, dass alle drei auf unterschiedliche Weise marginalisierte Frauen anderen Arten von Überwachung und Kontrolle ausgesetzt sind, diese aber die Lebenswege gleichermaßen prägen. Vor allem staatliche Kontrolle, die die Mutter wie die Erzählerin erfahren, ist in ihrer Intensität und in der Wahrscheinlichkeit, überwacht zu werden, von bestimmten Identitätskategorien abhängig: Die Mutter unterliegt Stasi-Beobachtungen, die Tochter ist Einreiseverhören ausgesetzt und wird, wie sie selbst erklärt, aufgrund ihrer Hautfarbe mit hoher Wahrscheinlichkeit am Flughafen strenger kontrolliert.<sup>47</sup> Im Gegensatz zur Großmutter, die sich nach ihren Ausgrenzungserfahrungen an die Normen einer *weißen* Mehrheitsgesellschaft anpasst, lehnt sich ihre Tochter Susanne gegen diese auf.<sup>48</sup> Sie wird wegen

---

<sup>46</sup> Cf. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 6. Aufl. München 2007, S. 50f.

<sup>47</sup> So gelingt es dem Text, anhand der Figuren auch eine Verschiebung in der staatlichen Überwachungskultur zu bemerken: Während die DDR alle Bürger:innen gleichermaßen verdächtig und überwacht hat, gegenseitig zur Bespitzelung aufrief, unterliegt die Protagonistin heute aufgrund ihrer Hautfarbe einer besonderen Form staatlicher Aufmerksamkeit. Sie ist in bestimmten Räumen verdächtiger als die übrigen Personen. Zum Systemdiskurs gesellt sich ein diskriminierender Spezialdiskurs.

<sup>48</sup> Cf. zum Rassismus in der DDR Layne: *Space is the Place*, S. 518 und weiter Peggy Piesche: *Black and German? East German Adolescents before 1989. A Retrospective View of a ‚Non-Existent Issue‘ in the*

ihrer politischen Überzeugung gesellschaftlich ausgeschlossen und schließlich sanktioniert, indem ihr die Ausreise nach Angola verboten wird und sie Gefängnisstrafen verbüßen muss.

Über diese Ausschlusserfahrungen konstruiert der Roman eine Geschichte weiblicher Genealogie. In eine Reihe gestellt werden verschiedene mögliche Biografien, die exemplarisch für einen Zeitabschnitt in der Entwicklung der DDR und BRD stehen. Dass diese Verbindung in der Zukunft weitergeführt wird, deutet der Text mit der Schwangerschaft der Erzählerin an. Auch hier greift der Roman auf ein bildliches Verfahren zurück, um die Leerstelle, um das, was noch nicht darstellbar ist, zu illustrieren – und zwar mit dem Verweis auf ein Ultraschallbild:

ICH HABE NOCH EIN ANDERES BILD DABEI, AUF DÜNNEREM PAPIER, AUCH IN SCHWARZWEISS. DAS BILD EINER PERSON, DIE ES NOCH NICHT GIBT.

Leider wirst du keinen Moment finden, deine Mutter auf den Karton voll Fotos anzusprechen oder ihre Bilder mit ihr anzuschauen. Leider wirst du deiner Mutter keins deiner Bilder zeigen. (SE, S. 274)

Das für den Roman konstitutive Zusammenspiel verschiedener Stimmen prägt auch diese Passage, doch findet hier, im dritten Teil des Textes, ein Wechsel in der Dynamik des Gesprächs statt. Nun wird die Stimme der Erzählerin in Versalien dargestellt, sie scheint die Konversation maßgeblich zu leiten. Dieser Wandel im letzten Drittel des Romans spiegelt einen Ermächtigungsvorgang wider, der sich durch die Reflexionsprozesse in Teil eins und zwei, das heißt durch das serpentinhafte Erinnern und Erzählen einzelner Sequenzen der eigenen Biografie sowie durch das repetitive Erleben der unheimlichen Traummomente am Automaten des Bahnsteigs, vollzogen hat.

Anders als Fotografien, die, wie Sontag erklärt, als „Protokoll der Vergangenheit“<sup>49</sup> fungieren, steht ein Sonogramm für ein zukünftiges Leben. Indem das im schwangeren Körper eingeschlossene Ungeborene auf dem Ultraschallbild abgebildet wird, wird eine Verbindung zwischen Gegenwart und Zukunft vorgenommen. Sichtbar gemacht wird ein zukünftiges Wesen, das eingeschlossen im schwangeren Körper zu diesem Zeitpunkt noch unsichtbar ist. Das Sonogramm avanciert zur Projektionsfläche für einen zukünftigen Lebensentwurf und die damit verbundenen Wünsche, Hoffnungen und Ängste. Neben der Möglichkeit, das zukünftige Leben erfahr- und sichtbar zu machen, werden über das Sonogramm, so die Soziologin Eva Sänger, bereits soziale Rollen wie Eltern oder Geschwister konstruiert.<sup>50</sup> Dieser Mechanismus, noch vor der Geburt soziale Rollen zu konturieren, aber auch kontrollieren zu wollen, reflektiert auch der Roman. Wenn die Erzählerin bereits während ihrer Schwangerschaft darüber nachdenkt, mit wem sie das Kind großziehen möchte, entscheidet sie mit diesem Akt selbstbestimmt über sich

---

GDR, in: Leslie A. Adelson (Hg.): *The Cultural After-Life of East Germany: New Transnational Perspectives*, Washington, D.C. 2002, S. 37–60.

<sup>49</sup> Sontag: *Über Fotografie*, S. 159.

<sup>50</sup> Cf. Eva Sänger: *Elternwerden zwischen ‚Babyfernsehen‘ und medizinischer Überwachung. Eine Ethnografie pränataler Ultraschalluntersuchung*. Bielefeld 2020, S. 94.

wie auch ihren eigenen Körper. Es gelingt ihr, sich der Verfügungsgewalt anderer zu entziehen. Anders als ihre Großmutter handelt sie entgegen heteronormativen Gesellschaftsmechanismen, wenn sie sich dafür entscheidet, das Kind gemeinsam mit ihrer Exfreundin Kim<sup>51</sup> aufzuziehen.

Ihre Schwangerschaft bedeutet für die Erzählerin einerseits, dass sie sich in einer neuen sozialen Rolle wiederfindet und diese aktiv gestalten kann. Andererseits wird das ungeborene Kind, so deutet es der Text anhand des Sonogramms zumindest an, schon vor der Geburt in eine Welt hineingeboren, die in schwarz und weiß ‚denkt‘ und alles Leben in diesem Kontrast ‚festschreibt‘. Dieser Konflikt spiegelt sich bereits im Ultraschallbild, ist dieses doch „AUCH IN SCHWARZWEISS“ (SE, S. 274). Das ungeborene Kind wird sich ebenso in dieser Welt verorten müssen, die von rassistischen und diskriminierenden Denkmustern und Ideologien geprägt ist, hat aber gleichzeitig das Potenzial, sich von diesen abzugrenzen, diese zu reflektieren, zu kritisieren und zu ihrer Transformation beizutragen.

#### 4 Conclusio: Intersektionalität erzählen: Überzeitliche Konstanten und Ausblicke

„Ich habe mehr Privilegien, als je eine Person in meiner Familie hatte. Und trotzdem bin ich am Arsch“ (SE, S. 47), sagt die Erzählerin und fügt hinzu: „Obwohl ich nichts dafür tun musste, außer zur richtigen Zeit am richtigen Ort geboren zu werden.“ (SE, S. 46) Wie entscheidend das Erleben von Raum und Zeit für Diskriminierungs- oder Privilegierungserfahrungen sind, macht Wenzels Text nicht nur anhand der Schwarzen Protagonistin, sondern auch anhand ihrer Familie und Freund:innen deutlich. In dieser strukturellen Verbindung von Raum und Zeit liegt ebenso das Potenzial für eine intersektional ausgerichtete Literatur- und Kulturwissenschaft: Denn erst über die kombinierte Analyse von Erzählstimme und -perspektive, d. h. die präsentierten Selbst- und Fremdzuschreibungen, in Kombination mit Raum- und Zeiterleben können ebendiese im Roman illustrierten Diskriminierungs- und Privilegierungsprozesse präzise herausgearbeitet werden.

Als Figur, die stetig Differenzerfahrungen macht, sich also als Andere<sup>52</sup> wahrnimmt, ist das Kernproblem der Protagonistin in *1000 Serpentinien Angst* das der Verortung: Wo komme ich her? Wie positioniere ich mich in einer Welt der politischen und sozialen Ungleichheiten qua Geburtsmerkmale? Dabei setzt der Text Ambivalenzen in Szene: Zum einen sind es nicht

---

<sup>51</sup> Mit Kim wird zudem eine weitere Strukturkategorie in den Text implementiert, stammen ihre Eltern doch aus Vietnam. Auch an ihrer Biografie stellt der Roman den Blick weißer Menschen auf BIPOC und die dazugehörigen Kulturen aus (cf. SE, S. 56f).

<sup>52</sup> Beim Begriff ‚des Anderen‘ schließen wir uns Urbans Verwendung an: „Der Andere‘ wird als ein substantiviertes Adjektiv großgeschrieben und ist der personifizierte Repräsentant der ‚Alterität‘, die sich durch eine Relation der ‚Differenz‘ von der ‚Identität‘ unterscheidet und auf diese Weise das ‚Subjekt‘ als Träger ‚personaler Identität‘ sowie die ‚Gemeinschaft‘ als Träger ‚kollektiver Identität‘ identifiziert.“ Urs Urban: *Der Raum des Anderen und Andere Räume. Zur Topologie des Werkes von Jean Genet*. Würzburg 2007, S. 10, Anm. 1.



nur Merkmale wie Hautfarbe oder Geschlecht, die die Frau als andere Figur markieren. Es sind ebenso unwillkürlich gemachte Erfahrungen wie der Suizid des Bruders, der sie traumatisch zeichnet, oder ihr Verhältnis zur ehemaligen DDR als Land der Großmutter und Ort des Aufwachsens, die ihr Leben herausfordernd werden lassen. Zum anderen verwendet der Text auch keine klaren Dichotomien als Folie: Als Schwarze Frau ist die Erzählerin nicht überall gleichermaßen diskriminiert und als Schwarze Frau ist sie nicht per se gefeit gegenüber eigenem Zutun zu solchen Differenzkategorien. Während sie im staatlich-systematischen Diskurs in besonderer Weise Erfahrungen des Rassismus und der ungleichen Überwachung macht, zeigt die Flughafenszene, wie auch sie in diesen Kategorien denken kann oder diese zugleich unbewusst reproduziert.

Diese Prozesse der Verortung und Selbstbefragung sowie der Verarbeitung der Familiengeschichte und der traumatischen Erfahrung rückt der Text einerseits durch das serpentinenartige Erzählverfahren und das Nebeneinander von Dialog und monologischer Erzählung, andererseits durch das wiederkehrende Automatenmotiv ins Zentrum. Insbesondere die Gegenüberstellung von Tochter, Mutter und Großmutter lässt erkennen: Ausgrenzungserfahrungen sind keine singulären Ereignisse, sie durchziehen die Einzelleben schlaufenhaft, sie bestehen seit Generationen fort. Alle Frauenfiguren in *1000 Serpentina Angst* machen Erfahrungen, in denen sie benachteiligt oder ausgrenzend behandelt werden. Schwarze Frauenfiguren wie die Erzählerin jedoch sind ihnen deutlich häufiger ausgesetzt; ihre Diskriminierungserfahrungen prägen sämtliche Kontexte: staatliche, soziale, familiäre Behandlung und letztlich verlagern sie sich ins Innere. Eine quälende, verhörende Stimme zwingt zur ständigen Wiederholung der Frage: Wo kommst du her? Bist du verdächtig? Bist du anders? In diesem inneren Blick auf sich selbst als Andere und auf die Frauen in ihrer Familie kommt die Schwarze Frau letztlich zum Schluss: „Ich weiß nur, dass es Verletzungen gab, zu allen Zeiten. Der Würde, des Stolzes und der Körper.“ (SE, S. 184)

## Literaturverzeichnis

- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 6. Aufl. München 2007.
- Bal, Mieke: Close Reading Today: From Narratology to Cultural Analysis, in: Walter Grünzweig/Andreas Solbach (Hg.): *Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries. Narratology in Context*. Tübingen 1999, S. 19–41.
- Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 3. Aufl. Toronto 2009.
- Benett, Colin J.: Unsafe at Any Altitude: The Comparative Politics of Non-Fly Lists in the United States and Canada, in: Mark B. Salter (Hg.): *Politics at the Airport*. Minneapolis/London 2008, S. 51–67.
- Brathwaite, Candice: *I Am Not Your Baby Mother. What It's Like to Be a Black British Mother*. London 2020.
- Browsers, Maggie Ann: *Magic(al) Realism*. London/New York 2004.
- Costalgi, Simone/Matteo Galli: *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*. Paderborn 2010.
- Crenshaw, Kimberlé: Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, in: *The University of Chicago Legal Forum* 139.1 (1989), S. 139–167.
- Duden, Barbara: *Der Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Mißbrauch des Begriffs Leben*. Hamburg/Zürich 1999.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Ders.: *Der Dichter und das Phantasieren. Schriften zur Kunst und Kultur*. Hg. v. Oliver Jahraus. Stuttgart 2010, S. 187–227.
- Glajar, Valentina/Valentina Lewis /Croina L. Petrescu (Hg.): *Secret Police Files from the Eastern Bloc. Between Surveillance and Life Writing*. Rochester/New York 2016.
- Henke, Ina: *Weiblichkeitsentwürfe bei E.T.A. Hoffmann. ‚Rat Kresepel‘, ‚Das öde Haus‘ und ‚Das Gelübde‘ im Kontext intersektionaler Narratologie*. Berlin/Boston 2020.
- Hornuff, Daniel: *Schwangerschaft. Eine Kulturgeschichte*. Paderborn 2014.
- Jacobsen, Dietmar: Selbstbefragung am Bahnsteig, in: *literaturkritik.de* 10/2020, 22.09.2020, <https://literaturkritik.de/wenzel-1000-serpentinaen-angst-selbstbefragung-am-bahnsteig,27182.html>, 26.09.2021.
- Klein, Christian/Falko Schnicke (Hg.): *Intersektionalität und Narratologie. Methoden – Konzepte – Analysen*. Trier 2014.
- Koschorke, Albrecht et al. (Hg.): *Vor der Familie. Grenzbedingungen einer modernen Institution*. Paderborn 2010.
- Koschorke, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M. 2017.
- Lammer, Christina: *Erinnerung und Identität. Literarische Konstruktionen in Doeschka Meijssings Prosa*. Bielefeld 2020.

- Layne, Priscilla: Space Is the Place: Afrofuturism in Olivia Wenzel's ‚Mais in Deutschland und anderen Galaxien‘ (2015), in: *German Life and Letters* 71.4 (2018), S. 511–528.
- Lewis, Alison: Stasiakten als ‚Life Writing‘. Figurationen eines staatsfeindlichen Lebens, in: Günter Blamberger/Rüdiger Görner/Adrian Robanus (Hg.): *Biography A Play? Poetologische Experimente mit einer Gattung ohne Poetik*. Paderborn 2020, S. 141–161.
- Lyon, David: Filtering Flows, Friends and Foes: Global Surveillance, in: Mark B. Salter (Hg.): *Politics at the Airport*. Minneapolis/London 2008, S. 29–50.
- Matt, Peter von: *Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. München 1995.
- McLuhan, Herbert Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Düsseldorf/Wien 1992.
- Mudallal, Zainab: ‚Black Lives Don't Matter‘ Graffiti Among Hate Acts Around U.S. after Trump Win. In: *The Washington Post*, 10.11.2016, <https://www.washingtonpost.com/press/wp/2016/11/10/black-lives-dont-matter-graffiti-among-hate-acts-around-u-s-after-trump-win/>, 01.05.2022.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien/New York 2002.
- Nash, Meredith: *Making ‚Postmodern‘ Mothers. Pregnant Embodiment, Baby Bumps and Body Image*. Basingstoke 2021.
- Naylor, Kate: Black Mothers Matter: Social Media Can Shift the Agenda for Black Maternal Health, in: *Perceptions of Pregnancy. Researchers' Network*, 26.10.2020, <https://perceptionsofpregnancy.com/2020/10/26/black-mothers-matter-social-media-can-shift-the-agenda-for-black-maternal-health/#more-31933>, 28.09.2021.
- Nünning, Ansgar: Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie, in: Alexandra Strohmaier (Hg.): *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld 2013, S. 15–54.
- Nünning, Vera/Ansgar Nünning: Multiperspektivität aus narratologischer Sicht. Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte, in: Dies. (Hg.): *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier 2000, S. 39–78.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: ‚Gender‘-orientierte Erzähltextanalyse als Modell für die Schnittstelle von Narratologie und intersektioneller Forschung? Wissenschaftsgeschichtliche Entwicklungen, Schlüsselkonzepte und Anwendungsperspektiven, in: Christian Klein/Falko Schnicke (Hg.): *Intersektionalität und Narratologie. Methoden – Konzepte – Analysen*. Trier 2014, S. 33–60.
- Piesche, Peggy: Black and German? East German Adolescents before 1989. A Retrospective View of a ‚Non-Existent Issue‘ in the GDR, in: Leslie A. Adelson (Hg.): *The Cultural After-Life of East Germany: New Transnational Perspectives*, S. 37–60.
- Salter, Mark B. (Hg.): *Politics at the Airport*. Minneapolis/London 2008.
- Sänger, Eva: *Elternwerden zwischen ‚Babyfernsehen‘ und medizinischer Überwachung. Eine Ethnografie pränataler Ultraschalluntersuchung*. Bielefeld 2020.

- Sartre, Jean-Paul: Der Blick, in: Ders.: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Übers. v. Hans Schöneberg/Traugott König. 22. Aufl. Hamburg 1993, S. 457–538.
- Sontag, Susan: *Über Fotografie*. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt a. M. 1980.
- Stephan, Felix: Das dreifache Bananen-Problem. In: *Süddeutsche Zeitung*, 21.05.2020, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-olivia-wenzel-serpentina-1.4908966>, 26.09.2021.
- Stiegler, Bernd: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart 2010.
- Urban, Urs: *Der Raum des Anderen und Andere Räume. Zur Topologie des Werkes von Jean Genet*. Würzburg 2007.
- Villinger, Antonia: *Dramen der Schwangerschaft. Friedrich Hebbels ‚Judith‘, ‚Maria Magdalena‘ und ‚Genoveva‘*. Baden-Baden 2021.
- Walgenbach, Katharina: Intersektionalität als Analyseperspektive heterogener Stadträume, in: Elli Scambor/Fränk Zimmer (Hg.): *Die intersektionelle Stadt. Geschlechterforschung und Medien an den Achsen der Ungleichheit*. Bielefeld 2012, S. 81–92.
- Winker, Gabriele/Degele, Nina (Hg.): *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. Bielefeld 2009.
- Winker, Gabriele/Nina Degele: Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. Bielefeld 2009, S. 9–24.
- Wenzel, Olivia: *1000 Serpentina Angst*. Frankfurt a. M. 2020.
- Würzbach, Natascha: Raumdarstellung, in: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar 2004, S. 49–71.