

## GROßSTÄDTE ALS TOPOI DER MIGRATIONSKRISE IN DEUTSCHSPRACHIGER LITERATUR AM ANFANG DES 21. JAHRHUNDERTS

Sonja **Novak**, Faculty of Philosophy, University of Osijek, [snovak@ffos.hr](mailto:snovak@ffos.hr)

Stephanie **Jug**, Faculty of Philosophy, University of Osijek, [sjug@ffos.hr](mailto:sjug@ffos.hr)

Katarina **Žeravica**, Academy of Arts, University of Osijek,  
[kzeravica@aukos.hr](mailto:kzeravica@aukos.hr)

Iris **Spajić**, Faculty of Philosophy, University of Osijek, [ispajic@ffos.hr](mailto:ispajic@ffos.hr)

Original scientific paper

DOI: 10.31902/fll.44.2023.18

UDC: 121.112.2.09“20“

**Zusammenfassung:** Der vorliegende Beitrag bietet eine transgenerische Analyse zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur mit besonderer Berücksichtigung der (nicht-)identifizierbaren Handlungsorte und der dort dargestellten Migrationskrisen. In den untersuchten literarischen Werken werden Städte als Topoi im realen und symbolischen Sinne analysiert, wo die Migrationskrise gleichzeitig verdrängt und adressiert wird. Der Begriff ‚transgenerisch‘ bezieht sich auf die Tatsache, dass die Untersuchung nicht nur Prosa- sondern auch Dramentexte analysiert. Auf der anderen Seite bezieht sich der Begriff ‚zeitgenössisch‘ auf literarische Werke, die seit dem Jahr 2000 in deutscher Sprache publiziert worden sind. Die Forschung hat zum Ziel, poetische Strukturen, bzw. Orte zu identifizieren, welche als Handlungsorte von dargestellten Migrationskrisen fungieren. Am Beispiel von drei literarischen Werken deutet die Untersuchung darauf hin, wie Migrationskrisen in zeitgenössischen literarischen Werken instrumentalisiert werden. Der Ausgangspunkt ist, dass es sich meistens um mittel- oder westeuropäische Großstädte oder urbane Gebiete handelt, die als subversive Orte beschrieben werden. Am Beispiel der Analyse von Robert Menasses Roman *Die Hauptstadt* (2017), Philipp Löhles *Wir sind keine Barbaren* (2015) und Lutz Hübners und Sarah Niemietzs Stück *Phantom (Ein Spiel)* (2015) wird gezeigt, dass die Migrationskrise im Laufe der Handlung ignoriert, übersehen und damit sogar weiter vertieft wird. Darüber hinaus wird gezeigt, dass die Krise oftmals sogar aus dem Zentrum strategisch in Richtung Peripherie verdrängt wird.

**Schlüsselwörter:** Stadt, Topos, Migrationskrise, Gegenwartsliteratur, deutsche Literatur.

### 1. Einleitung

Die Krise ist allgegenwärtig – sie füllt sowohl das aktuelle Tagesprogramm der Nachrichtensender als auch private Social-Media-Profile. Und doch scheint die Krisenerfahrung für den Durchschnitts-EU-Bürger weit entfernt, unbändig, ja fast unbegreifbar zu sein, trotz der Fülle zugänglicher Informationen. Dies gilt in gleichem Maße für eine Krise in den Bereichen Bildung, Ökonomie oder Umwelt wie für Migrantenkrisen. Da Literatur ihrer Tradition nach als Spiegel und Vergrößerungsglas für gesellschaftliche Entwicklungen dienen kann, nimmt sich der Beitrag vor, nach diesen Krisen zugrundeliegenden Mustern und Spannungen anhand einer Auswahl zeitgenössischer Werke zu suchen. Dafür werden Beispiele aus Prosa und Drama ausgewählt, die seit dem Jahr 2000 in deutscher Sprache veröffentlicht wurden, aber keine Übersetzung aus einer Fremdsprache sind. Für die Auswahl der Werke wurden darüber hinaus folgende Kriterien angewendet: dass eine bedeutende Rezeption des Werkes in der Öffentlichkeit verzeichnet wurde, unabhängig davon, ob die Werke eine *positive* oder *negative* Wertung erhielten, und dass Großstädte oder urbane Gebiete als Handlungsorte dienen, unabhängig davon, ob diese als reale Orte identifiziert werden können oder nicht. Durch die Auswahl von Werken, die urbane Gebiete als Erzählgegenstand oder Spielraum für den Stoff des Dramas bieten, wird auf Kosten der vereinzelter Erfahrung der Protagonisten/Figuren eine geteilte, *globale* Auffassung veranschaulicht, die auf literarische Tendenzen im Umgang mit aktuellen gesellschaftlichen Problemen hindeuten könnten.

Die Untersuchung im Rahmen des wissenschaftlichen Projekts „UIP-2020-02-3695 Analyse von Systemen in Krisen und vom neuen Bewusstsein in der Literatur des 21. Jahrhunderts“<sup>1</sup>, das vom

---

<sup>1</sup> Das Projekt „UIP-2020-02-3695 Analyse von Systemen in Krisen und vom neuen Bewusstsein in der Literatur des 21. Jahrhunderts“ <https://askins21.ffos.hr/> ist ein Forschungsprojekt an der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften der J.- J.-Strossmayer- Universität in Osijek, das in Partnerschaft mit der Universität Zadar und der Akademie für Kultur und Kunst in Osijek durchgeführt wird. Das Projekt wird von dem Kroatischen Wissenschaftsfonds finanziell unterstützt. Projektleiterin ist Univ.-Doz. Dr. Sonja Novak; das Projekt dauert vom 1. Februar 2021 bis 31. Januar 2026. Das Ziel des Forschungsprojekts ist die Analyse zeitgenössischer deutschsprachiger, englischsprachiger und kroatischer Primärtexte mit besonderer Berücksichtigung von Krisen und Systemen in Krisen. Dabei sind Systeme als soziologische Einheiten zu verstehen – Familie, lokale Gemeinschaft (Stadt), Staat, Region usw. Die Forschung basiert auf der Hypothese, dass die zeitgenössische Literatur eine dominant subversive Einstellung gegenüber

Kroatischen Wissenschaftsfonds finanziert wird, hat gezeigt, dass sich von den 126 in den Korpus einbezogenen deutschsprachigen Prosa- und Dramentexten (von 2000 bis 2021), 29 davon explizit mit Krisen in der lokalen Gemeinschaft beziehungsweise in der Stadt und 23 mit Migrationskrisen beschäftigen (vgl. Novak et al. 2021, S. 3). Die Untersuchung zeigt weiterhin, dass die Handlungsorte in den untersuchten deutschsprachigen Werken größtenteils europäische Großstädte sind wie München, Berlin, Frankfurt, Hamburg, Weimar, Dresden, Wien, Amsterdam, Zürich, Budapest, London, Paris. So spielt sich beispielsweise die Handlung von Irena Brezinas *Die undankbare Fremde* (2012) in der Schweiz ab. Der Ort kann nicht eindeutig identifiziert werden, aber es sind klare Anhaltspunkte zu erkennen, dass es sich um einen urbanen, eher zentralen Ort handelt. Die Hauptfigur ist eine Dolmetscherin mit Migrationshintergrund, die mit Flüchtlingen arbeitet und sie beim Psychiater, am Krankenbett im Spital und bei unterschiedlichen Behördenbesuchen, wie z. B. beim Gerichtssaal begleitet – alles Orte, die in einem städtischen Milieu zu erwarten sind. Die Handlung von Robert Menasses Roman *Die Hauptstadt* (2017) spielt in Brüssel, wobei durch Reisen und den Wechsel der Erzählperspektiven auch weitere Teile der EU umrissen werden. Der Roman von Ljuba Arnautović *Junischnee* (2021) berichtet über den Migrationshintergrund ihrer Familie, die aus Russland nach Wien zieht; Julia Francks Roman *Lagerfeuer* (2003) thematisiert u.a. die politische und die Migrationskrise in Berlin in den 1970er Jahren. Weiterhin sind Olga Grjasnowas *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012), ein Roman über die Identitäts- und Migrationskrise in Deutschland und Israel, zu nennen und Abbas Khiders *Ohrfeige* (2016) und *Der falsche Inder* (2008), in denen die Migrationskrisen in Großstädten in Irak und Deutschland geschildert werden, z. B. Dachau, Bayreuth, Berlin, München. Michael Köhlmeier versetzt im Jahr 2016 erschienenen Roman *Das Mädchen mit dem Fingerhut* die Krise in eine Großstadt irgendwo in Westeuropa, höchstwahrscheinlich Österreich, und Meral Kureysi im Roman *Elefanten im Garten* (2015) in die Schweiz. Von den Dramen, die in den

---

Krisen und Systemen in Krisen hat und mithilfe der folgenden Methodologie durchgeführt wird: Analyse der Handlungsmotivation und –steuerung, Analyse des Raums (im geographischen und soziologischen Sinne), Zeitdarstellung, Charakterisierung der Gestalten und ihrer Benehmensmuster, utopisches/dystopisches Potenzial der Texte, Diskursanalyse und Bewältigungsmechanismen. In der Untersuchung wird auch Software für die qualitative Inhaltsanalyse benutzt, was das Projekt in den Bereich der digitalen Humanistik positioniert.

Korpus eingeschlossen worden sind, spielt Igor Bauersimas *Boulevard Sevastopol* aus 2007 in Wien und Philipp Löhles Stück *Wir sind keine Barbaren* (2015) in einer westeuropäischen Stadt ab, wo der auf den ersten Blick idyllische Alltag der Bewohner durch das Ankommen eines fremden aus den Gleisen gebracht wird. Lutz Hübners und Sarah Nemitzs 2015 entstandene Stück *Phantom (Ein Spiel)* zeigt wie Stereotype und Vorurteile in der Anonymität einer mittelgroßen westeuropäischen Stadt konstruiert werden. Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* (2013) kann man als eine Reflexion in Form des postdramatischen Theaters der Wiener Flüchtlingsproteste im Jahr 2012, humanitäre Katastrophen bei Migrationen aus Afrika nach Europa, aber auch als Kritik an Blitzeinbürgerungen von Prominenten in den frühen 2000er Jahren betrachten.

Dieser Beitrag nimmt drei Werke aus dem Korpus des Projekts näher unter die Lupe: Menasses Roman *Die Hauptstadt*, Philipp Löhles Stück *Wir sind keine Barbaren* und Lutz Hübners und Sarah Nemitzs *Phantom (Ein Spiel)*, deren Analyse zeigt, wie die Migrationskrisen in den Großstädten nicht wirklich adressiert werden, sondern unter den Teppich, bzw. buchstäblich aus dem Zentrum und Vordergrund irgendwohin in den Hintergrund geschoben werden.

## 2. Theoretische Grundlage und Methodologie

Der Raum, mit seinen geografischen und anderen ortsspezifischen Charakteristika, beeinflusst stark die sozialen und politischen Umstände einer Gemeinschaft. Seit dem Poststrukturalismus, dem Postkolonialismus und der Entstehung des Begriffs *Geopolitik* beschäftigen sich die unterschiedlichsten wissenschaftlichen Disziplinen mit den obengenannten Elementen und die Begriffe ‚Ort‘, ‚Raum‘ usw., werden in verschiedensten Kontexten benutzt, man bedenke nur den *spatial turn* besonders in den Geisteswissenschaften. Zu diesen Begriffen kann auch der Begriff *Topos* als relevant hinzugefügt werden, der außer Geisteswissenschaften (ursprünglich Rhetorik), heutzutage auch in Bereichen wie Human- bzw. Kulturgeografie, Urbanismus, Architektur usw. benutzt wird. Im vorliegenden Beitrag werden die Begriffe Geografie, Ort und Raum in Verbindung mit dem literatur- bzw. kulturwissenschaftlichen Begriff des *Topos* benutzt, indem die Orte wie (Groß-)Stadt, Zentrum, Vordergrund, Mittelpunkt als *Topoi* für die geografische bzw. räumliche und kulturelle Positionierung der Handlung im literarischen Werk verstanden werden.

Ausgehend von dem Versuch den *Topos* nach Aristoteles Topik und Rhetorik als einen fußfassenden Standpunkt für die Entwicklung einer Argumentation oder einen Ort im systematisierten Verfahren einer

Diskussion, an dem man beginnt, die eigenen Ideen zu illustrieren, zu verstehen, der aber keineswegs eine einheitliche Definition des Begriffes ist (vgl. Sprute, 1975), kann man argumentieren, dass zeitgenössische Autoren Städte und urbane, zentralgelegene (z. B. mitteleuropäische) Orte wählen, um das Fehlerhafte im geopolitischen System aufzuzeigen. Darüber hinaus kann argumentiert werden, dass nach Ernst Robert Curtius Auffassung des Topos als eines Gemeinplatzes, Sprachbildes und/oder Motivs (vgl. Curtius, 2013) Großstädte wie Berlin, Wien, London, Paris, Brüssel, Amsterdam usw., sogar schon seit dem Prozess der rasenden Industrialisierung in ganz Europa und damit der unaufhaltsamen Verstädterung im 19. Jahrhundert zu allgemeinen literarischen Bildern und Topoi geworden sind, die stellvertretend für die unterschiedlichsten sozialen Probleme wie Wohnungsnot, Anonymität, Dekadenz, Großstadtelend, Arbeitslosigkeit und andere sind. Diese Behauptung führt, ganz passend im hermeneutischen Sinne, zu den zeitgenössischen Auffassungen des Topos von Theodor Adorno und Hans Georg Gadamer, wobei es relevant zu sein scheint, Adornos Theorien in Bezug auf Raum, Utopie und den Topos des Bourgeois *Interieur* (vgl. Morgan, 2015, S. 17f) und der Mimesis als Prozesses der Assimilierung, in diesem Falle an den Raum, zu erwähnen. Im Zusammenhang mit diesen Auffassungen des Topos-Begriffes verstehen wir die als real erkennbaren mitteleuropäischen (Groß-)Städte und urbanen Gebiete als materielle und kulturelle, aber auch literarische Topoi für die Thematisierung von Migrationskrisen, von fehlerhaften Geopolitiken und mangelhaften soziokulturellen Systemen. Mangelhaft sind sie, weil in ihnen immer wieder, und zwar dominant, die Fragmentierung und Auseinandersetzung zwischen dem „Wir“ und den Anderen, dem Zentrum und der Peripherie, dem Vordergrund bzw. Mittelpunkt und Hintergrund hervorgehoben werden, was zu einer subversiven Einstellung gegenüber dem System beiträgt.

Hinrich C. Seeba erkennt in Robert Menasses 2017 erschienenem Roman *Die Hauptstadt* eine analytische Dramenstruktur, die üblicherweise auf die Aufdeckung eines für die Handlung entscheidenden Vorfalles hinausstrebt (vgl. 2018, S. 131). Der poetische Witz liegt aber darin, dass der am Anfang des Romans stattgefunden Mord nicht lösbar ist und aus der kollektiven Wahrnehmung bald verdrängt wird. Was bleibt also als Gegenstand für die analytische Beobachtung? Die Suche nach dem Verdrängten, das die Gesellschaft belastet. Das Verdrängen ist ein Prozess, der darauf ausgerichtet ist, einen Sachverhalt aus dem Blickwinkel, aus dem Fokus der Beobachtung und des Interesses zu drängen. Dafür sind periphere Orte als Schwellen

und Transitorte besonders geeignet, da sie metaphorische Treffpunkte des als „eigen“, „bekannt“ und „festgesetzt“ Empfundene(n) und des Anderen, des „Fremden“ und „Unberechenbaren“ sind. Die MigrantInnenkrise ist in Menasses Roman auf den ersten Blick nur eine flüchtige Begebenheit in der überaus komplexen Handlung. Wenn man aber auch diese Begebenheit in der allgemeinen erzählerischen Struktur als Verdrängungsmoment analytisch betrachtet, wird sichtbar, wie die Prozesse der Verdrängung ins Periphere aufgedeckt und kritisiert werden. Die MigrantInnenkrise ist dabei ein weiterer Hinweis auf die tiefliegenden gesellschaftlichen Selbstzweifel, die im schlimmsten Falle bedrohliche Mechanismen auslösen.

In Pilipp Lohles Stück *Wir sind keine Barbaren* und Lutz Hübners und Sarah Nemitzs *Phantom (Ein Spiel)* ist der/die am Spiel teilnehmende MigrantIn zwar am Zentrum des Geschehens (in diesen Fällen einer Wohnung oder einer Großstadt) angekommen, der periphere Status in der Gesellschaft wird jedoch, wie in Menasses Roman durch Prozesse des Verdrängens und Ausgrenzens erreicht. In Lohles Stück durch die absolute Fremdthematization des Migrants seitens der eurozentrisch eingestellten Paare, sodass der Migrant auf der Bühne nicht einmal erscheint, und in Hübners und Nemitzs Spiel durch das Verurteilen der Migrantin zu einem Leben in der peripheren Parallelgesellschaft, ohne Zugang zu allen Möglichkeiten der „eigentlichen“ europäischen Gesellschaft.

Die Ein- und Ausgrenzung von MigrantInnen und Flüchtlingen wird in den zwei ausgewählten Dramen ausdrücklicher thematisiert. Darin wird das dargestellte „Wir“ als das Zentrale, Relevante und Einflussreiche im geopolitischen Sinne betrachtet. Der Fokus liegt auf „uns“, auf der Art und Weise wie „wir“ in dem west- oder mitteleuropäischen Kulturraum handeln oder denken und wie „wir“ mit der Krise umgehen. Darüber hinaus wird gezeigt, was die Anwesenheit eines Anderen/Fremden von „uns“ und von dem Zustand, in dem sich „unsere“ Gesellschaft befindet, sagen kann. Diese Anderen sind in den analysierten Dramen MigrantInnen bzw. Flüchtlinge, die Giorgio Agamben (vgl. 2000, 2009, S. 11-39) als zwischen Leben und Tod siechende Flüchtlinge von heute definiert, in denen er massenhaft real gewordene Verkörperungen des *homo sacer* (vgl. Agamben, 2002) und des „nackten Lebens“ sieht. Im System Nation – Staat stellt der Flüchtling, den Svirać (vgl. 2017) auch als „Grenzbegriff“ bezeichnet, eine Anomalie, eine Ausnahme dar; er ist „der Rest zwischen Geburt und Nation“, wörtlich auf ein nacktes Leben reduziert.

### 3. Vom Verdrängen zur Ausgrenzung – Mechanismen einer von Stereotypen belasteten Gesellschaft im Umgang mit dem Anderen

#### 3.1. Robert Menasses *Die Hauptstadt* (2017)

*Die Hauptstadt* ist ein Versuch der Darstellung komplexer Dynamiken von Integration, Separatismus und Ausgrenzung in einer in die literarische Welt übersetzten Gesellschaft der Europäischen Union. Realitätsnähe, Komik, Tragik und symbolische Zuspitzung charakterisieren das fiktionale Gewebe. Die Handlung besteht am Anfang aus mehreren anscheinend nicht miteinander verbundenen Lebensgeschichten. Als Verbindungen wirken die sich ohne ein sichtbares Muster wiederholende Schwein-Metaphern und die Großstadt als Hauptschauplatz der Handlung. Die unerträgliche Leichtigkeit der Verknüpfungen im Gewebe spielt mit dem Erwartungshorizont des Lesers und unterstreicht in der Manier der Romantik „die missionarische Zielsetzung dieses Romans, in dem die konzeptuelle Struktur des Ganzen wichtiger ist als die satirischen Elemente“ (Seeba, 2018, S. 133). Die Erzählsprünge aus einer Lebensgeschichte in die andere verwirren den Leser und befördern ihn auf eine Sinnsuche, wobei der Sinn außerhalb einer festen Ordnung liegt und „ein nichtinstrumentelles Denken“ (ebd., S. 121) voraussetzt. Das effiziente Tempo der Erzählung folgt dem Hauptmoment der Kritik im Roman. Die Effizienz, mit der politische, wirtschaftliche und soziale Vorgänge durchgeführt werden, die sogenannte „total[e] Ökonomisierung aller Lebensbereiche“ (ebd., S. 129) stößt auf Willkür, Unglücksfälle und Katastrophen, die einzelne Lebensgeschichten schicksalhaft prägen.

Der selbstreferenzielle Verweis auf die Erzählstruktur unterstreicht den Spieltrieb des Erzählers: Der im Roman angegebene pulsierende „Algorithmus, der alles Mögliche filtert und auch das bisher Erzählte geordnet hat, ist natürlich verrückt – vor allem aber ist er beruhigend: Die Welt ist Konfetti, aber durch ihn erleben wir sie als Mosaik“ (Menasse, 2017, S. 100). Die Spiegelung der Wirklichkeit ist keine wirkliche Spiegelung, sondern ein Spiel, eine Denkaufgabe. Der erzählerische Algorithmus ermöglicht, dass das Gefühl der bekannten Ordnung im Leser emporsteigt und dass gleichzeitig diese Ordnung im Spieltrieb aufgehoben wird. Um diesem Algorithmus auf die Spur zu kommen, folgt man den gestaltenden Dynamiken ausgewählter Motive, Stoffe und Prinzipien. Dadurch lässt sich „das literarisch hergestellte Verständnis von Lebenszusammenhängen“ (Seeba, 2018, S. 134) im Roman erkennen. Das Mosaik lässt sich in seinen Einzelteilen höchstens näher unter die Lupe nehmen, nicht jedoch endgültig definieren. Darin

liegt eine der literarischen Qualitäten des Romans. In der vorliegenden Analyse wird die Gestaltung der Erzählung zwischen Zentrum und Peripherie in Betracht genommen, um dadurch auf ein bisher nicht erschöpftes Interpretationspotential des Romans hinzuweisen.

Es wird davon ausgegangen, dass die Dynamiken der Integration und Ausgrenzung auf allen Ebenen des Romans der Zentrum-Peripherie-Struktur entsprechen, sowohl auf räumlicher als auch auf metaphorischer Ebene. Diese Ordnung wird letztendlich durch die Dekonstruktion des im Roman angesprochenen Algorithmus infrage gestellt. Um dies zu verdeutlichen, wird die komplexe Handlungsstruktur in ihren einzelnen Teilen angesprochen, wobei der Fokus des gesellschaftlichen und politischen Interesses, die Konzentration bei der medialen Verarbeitung der Wirklichkeit und die (geographische) Erfassung des europäischen Raumes als die drei wichtigsten Prozesse für die Gestaltung der Zentrum-Peripherie-Struktur erkannt werden.

Die Handlung des Romans fängt in Brüssel an. Das administrative Zentrum der Europäischen Union stellt symbolisch ein Reagenzglas dar, in dem gesellschaftliche und politische Interessen in ihren unterschiedlichen und aktiven Mischungen unter die Lupe genommen werden. Das erste von vielen Fazits des Romans: Im Zentrum des Politischen und Wirtschaftlichen stehen individuelle Interessen, welche die allgemeinen Entwicklungen des gesellschaftlichen und politischen Lebens steuern, unabhängig davon auf welcher Ebene sich dies vollzieht, um nationale Interessen im Gegensatz zu den kollektiven europäischen durchzusetzen, die individuelle Karriere im Gegensatz zu Ideen und Idealen zu fördern oder den Gewinnanstieg im Gegensatz zur ganzheitlichen Ökonomie durchzusetzen. Dem Leser werden zwei mögliche (Haupt-)Gründe gegeben: Das Ressort „Bildung und Kultur“ hat innerhalb der Leitung der EU, der Europäischen Kommission kein Ansehen (vgl. Menasse, 2017, S. 45) und eine offene Kommunikation ist in einer von Selbstschutz und Eigeninteressen dominierten Welt nicht möglich. Indem Kultur und Kommunikation in die Peripherie der Brüsseler Administration gedrängt werden, wird eine absurde Situation erreicht - die Baustelle Europa (vgl. ebd., S. 190) als Zusammengehörigkeitsprojekt wird zur Seifenblase:

Aber offenbar existierte so nah an der Macht nur noch eine Blase, so geistlos wie eine Seifenblase, aber doch unzerstörbar: wenn man mit einer Nadelspitze hineinstach, platzte sie nicht, sondern trudelte elastisch nur noch höher. Er stolperte. Fast. Er fing sich. Das Brüsseler Pflaster. Die Menschen saßen in den Straßencafés und blinzelten in die untergehende Sonne. Ein Jongleur hielt vier,

sechs, acht, acht! Bälle in der Luft. Der Ziehharmonikaspieler. Erhart warf ihm eine Münze in den Hut, er spielte Junge komm bald wieder! Touristen machten mit Selfie-Sticks Fotos vor der Kirche. Erhart überquerte den Platz, ging aber nicht weiter zum Hotel, sondern bog in die Rue Sainte-Catherine ab. Er ging ziellos, schaute ab und zu in Auslagen, erblickte aber immer nur sein bleiches Gesicht mit der großen schwarzen Brille und dem weißen Haar, das wie elektrisiert vom Kopf abstand. Er kam in die Rue des Possoniers, sah dort an der Ecke ein Kaffeehaus, Café Kafka, fand das sinnig und kehrte auf ein Glas Wein ein. (Ebd., S. 260-261)

Das Café Kafka dient Professor Alois Erhart als symbolischer Hafen in der teilweise unerträglichen Gleichgültigkeit der Brüsseler Lebensverhältnisse. Die Unmöglichkeit die unterschiedlichen Visionen zu kommunizieren, macht es überhaupt sinnlos, die Frage zu stellen: „[W]as bauen wir denn da eigentlich?“ (ebd., S. 190); oder auf diese Frage kommunikativ und konstruktiv einzugehen.

Einer totalen Abneigung des Brüsseler Beamtentypus, wie sie beispielsweise Paul Michael Lützeler (vgl. 2020, S. 18) oder Ulrich Brückner (vgl. 2020, S. 59) im Roman erkennen, werden Einzelgeschichten entgegengestellt, deren Scheitern eine mahnende Funktion ausübt. Darunter ist Professor Alois Erhart mit seinem Suchen nach „ein[em] starke[n] Symbol für den Zusammenhalt“, „Eine[r] erste[n], kühne[n], große[n], bewusste[n] Kulturleistung der nachnationalen Geschichte“ (Menasse, 2017, S. 392-393), die er sich von einer neugebauten europäischen Hauptstadt erhofft, zu nennen. Der Beamtin Cassandra, die im Kulturbereich der EK arbeitet, und dem engagierten Museumsangestellten Jean Nebenzahl ist es wichtig, als „kein[e] seelenlos[e] Bürokrat[en]“ (ebd., S. 352) verstanden zu werden. Auch Martin Susmans Bemühungen um das Kulturprojekt „Nie wieder Holocaust“ oder Émile Brunfaus Suche nach der Aufdeckung des Mordfalls deuten darauf hin, dass menschliche Hoffnung und humanistische Ideale durchaus nicht ausgelöscht worden sind, obwohl sie in der bestehenden Ordnung der Priorität der ökonomischen Effizienz aller Lebensbereiche äußerst bedroht sind und nur Randerscheinungen des sozialen und politischen Interesses darstellen.

Am Anfang der Handlung stehen jedoch literarisch durchaus übliche, obwohl in der Kombination verwundernde, Motive: ein Menschenmord und ein Schwein. Beides passende Stoffe für die mediale Verbreitung von schnellen und aufsehenerregenden Informationen. Denn das Schwein läuft durch Brüssel und verursacht Chaos, womit der Handlung eine komische und durch die

Unauffindbarkeit und gleichzeitige Sichtungsfrequenz des Schweins fast fantastische Note gegeben wird. Das Publikum nimmt an der öffentlichen Debatte gerne teil. Der Mord jedoch verbleibt nach den ersten schockierenden Meldungen bald im Hintergrund, bzw. in der Peripherie des medialen und gesellschaftlichen Interesses. Die Bemühungen des Polizisten Brunfaut, den Mord, der auf einen internationalen Komplott hinzuweisen scheint, aufzudecken, bleiben auf mehreren Ebenen „in der Peripherie“: Brunfaut ist gezwungen, die Suche mithilfe nur eines guten Bekannten weiterzuführen, die Suche findet Anhaltspunkte im sogenannten *Darknet*, dem „Untergrund“ des Internets. Er führt seine Ermittlungen aus privatem Interesse weiter, bzw. außerhalb seiner polizeilichen Dienstzeit. Diese Konzentration bei der medialen Verarbeitung der Wirklichkeit deutet auf die Manipulierbarkeit des filternden und ordnenden Algorithmus, der ein „zwischen den Zeilen“-Lesen benötigt, um sich der Instrumentalisierung des Denkens in vorgefertigte Muster entziehen zu können.

Was eine nach geographischen Relationen bestimmte Zentrum-Peripherie-Struktur betrifft, ist diese nur durch die von den Charakteren unternommenen Reisen zu ermitteln. Da der Ausgangspunkt der Handlung Brüssel ist, deckt der symbolische Gehalt der Stadt als das politische und administrative Zentrum auch die Funktion des räumlichen Zentrums der EU. Karin Bischof identifiziert in ihrer Medienanalyse des österreichischen Türkei-Beitrittsdiskurses den Verkehr, bzw. die Reise als eine Metapher für den Erweiterungsprozess der EU/Europa (vgl. 2015, S. 100). Eine Erweiterung ist eine Aufhebung der „Festigkeit“ des Grenzgebietes, da dieses kontinuierlich veränderbar ist. Die EU wird als eine Baustelle betrachtet, was neben dem Unfertig-Sein gewisse Gefahren impliziert:

Dem nationalen Haus mit vermeintlich klar definierten Wänden und Bewohnern und einem Orientierung gebenden Erfahrung-, Geschichts-, Sprach- und Kulturraum steht eine permanente Baustelle gegenüber, deren Unfertigkeit und Wandlungsfähigkeit je nach persönlicher Einstellung Lebenschancen verspricht und entsprechend begrüßt wird oder durch ihre dauernde Veränderung und Unvorhersehbarkeit Angst macht und Anpassung verlangt. (Brückner, 2020, S. 54)

Obwohl es eine ganz menschliche und verständliche Eigenschaft des durchschnittlichen Lesers ist, sich vorwiegend auf die Entwicklung von Ausweich-Mechanismen zur Bewältigung der Angst zu konzentrieren, drängt Menasses Roman, der ihm inhärenten poetologischen Unbeständigkeit und Sinnsuche nach, die Fähigkeit der

Anpassung in den Vordergrund der Aufmerksamkeit, bzw. ihr Fehlen an einigen kritischen Stellen der Handlung. So auch bei Reisen in die oder an der Peripherie. Ein Übertreten der Schwelle in das Andere, das Nicht-Europa geschieht gerade bei Reisen und markiert somit „die Peripherie“ im Gegensatz zum Zentralliegenden. Als Martin Susman nach Ausschwitz fliegt, bemühen sich Aktivisten am Flughafen, die Deportation eines politischen Flüchtlings aus Tschetschenien aufzuhalten. Dabei stellt sich deutlich die Frage der Zugehörigkeit zur EU. Der Flughafen und das Flugzeug werden zu symbolischen Peripherien der EU, in denen „der Schutz der EU“ nicht mehr selbstverständlich ist, sondern erst „erkämpft“ oder „verdient“ werden muss.

Das zweite Beispiel ist noch viel tiefer in das Gewebe der literarischen Handlung eingeflochten und deutet weitaus mehr auf die Willkürlichkeit des Peripheren. Es kann davon ausgegangen werden, dass eines der Hauptanliegen in der Gestaltung der Romanpoetologie ist, ein neues Verständnis von Lebenszusammenhängen zu ermöglichen. Dafür wird die traditionelle Alterität zwischen Europa und den moslemischen Gemeinden infrage gestellt und die Bedrohlichkeit der Abschiebung des Problems an die Peripherien der EU hervorgehoben. Martin Susmans Bruder, der österreichische Schweineproduzent Florian Susman, fährt zu einer Konferenz der europäischen Schweineproduzenten nach Budapest und grübelt unterwegs über die Interessenkämpfe zwischen den nationalen Vertretern im Verein der *European Pig Producers*. Er befindet sich auf der Autobahn, die eine relativ unbekümmerte geradlinige Bewegung in Richtung „Grenze“, bzw. von einem imaginierten Zentrum nach „außen“ ermöglicht.

Der Fokus der Erzählung liegt dabei auf Florian Susman gemäß der vorher vorbereiteten Handlungsproblematik um den europäischen Export der Schweine, der von der Europäischen Kommission nicht adäquat gelöst werden kann. Die Ökonomisierung der erzählerischen Darstellung gleicht der Ökonomisierung des gesellschaftlichen Interesses:

Florian fuhr langsam. Er hatte Zeit. Er musste erst am Abend in Budapest sein, es war früher Nachmittag, und er befand sich bereits zwanzig Kilometer vor Nickelsdorf, der österreichisch-ungarischen Grenze. Er fuhr wie in Trance, mit Tempomat, leiser Musik aus dem Autoradio, Regionalprogramm, volkstümliche Schlager, die immer wieder von Werbung unterbrochen wurden. (Menasse, 2017, S. 217)

Vorübergehend wird Susmans Gedankengang durch vorbeirasende Polizeiautos, Blaulichter und Sirenen gestört. Angekündigt wird ein Ausnahmezustand, der sich stufenweise verstärkt, was Florian Susman nicht weiter auffällt. Er ist lange nicht fähig sich der neu entstandenen Situation anzupassen. Währenddessen nähert er sich einer metaphorischen Schwelle: „[N]ur noch zehn Kilometer bis zur Grenze. Und wieder Sirenengeheul, ein weiteres Rettungsfahrzeug brauste vorbei“ (ebd., S. 220). Die Autobahn, die als Symbol für die ökonomische Nutzung von Zeit und Raum steht, gerät durch die nicht regulierte Bewegung der Menschen an der Peripherie ins Chaos:

Da sah er Menschen vor sich auf der Autobahn! Fußgänger! Auf der Autobahn! Sie marschierten ihm entgegen „Geistergänger“ Männer, Frauen, Kinder. Gebeugt unter Kapuzen von Regenjacken oder mit Plastiktüten auf dem Kopf, manche mit Decken über den Schultern oder über den Köpfen, manche trugen Taschen, andere zogen Koffer, die Scheibenwischer schlugen rhythmisch hin und her, wie Hände, die dieses Bild verwischen wollten, wegwischen, da hörte er das Navi: „Bitte nach Möglichkeit wenden!“... (Ebd., S. 221-222)

Florian Susmans Sinnsuche während einer – wie er es erwartet – gewöhnlichen Autobahnfahrt bewegt sich im Rahmen der Interessenskämpfe der europäischen Schweineproduzenten, wobei er zum grundlegenden Problem kommt, dass „in dieser Gemeinschaft, so unerbittlich Interessenkonflikte [ausgetragen wurden], bis es keine Gemeinsamkeit mehr gab“ (ebd., S. 222). Diese Erkenntnis wird auf eine höhere Ebene der Gemeinschaftsproblematik, vor allem der Migrationsproblematik am Anfang des 21. Jahrhunderts befördert, indem eine neue Auffassung von Gemeinschaft Susmans Reise abrupt beendet: „Immer mehr Menschen traten aus dem grauen Regenvorhang in das Scheinwerferlicht. Er waren Dutzende. Hunderte“ (ebd.). Obwohl er noch rechtzeitig stehen bleiben kann, verursacht ein burgenländischer Taxifahrer, der an den Flüchtlingen „ein schnelles, gutes Geschäft“ (ebd., S. 275) machen wollte, einen schlimmen Unfall, bei welchem Florian Susman schwer verletzt wird.

Der Österreicher wird von einer Migrantin und ihrem Sohn aus dem Autowrack gerettet: „Die Frau, die Florian mit Hilfe ihres Sohns vorsichtig aus dem Wrack gehoben, ihn dann auf ihren Schoß gelegt und seinen Kopf gehalten hatte, war seine Rettung. Florian hatte einen gebrochenen Rückenwirbel“ (ebd.). Der Zusammenprall von Ost und West resoniert überall, so auch im symbolischen Zentrum, Brüssel in Form einer Pietà:

„Und das Bild der Pietà inmitten dieses Chaos sollte um die Welt gehen: die schwarz gekleidete Frau mit Kopftuch, die auf einem Koffer saß, quer über ihrem Schoß lag ein Mann im Business-Anzug. In ihrem Gesicht der Regen wie Tränen“ (ebd., S. 273).

Die überraschende Ikone des christlichen Abendlandes provoziert geradeaus den Leser, indem der symbolische Wert der Erkenntnis als flüchtige, sentimentale Erscheinung medial instrumentalisiert und letztendlich ihres vollen symbolischen Wertes enteignet wird:

„Aufgrund dieses Fotos war das christliche Abendland, das sich vor dem Ansturm der Muslime fürchtete, eine historische Sekunde lang sentimental berührt. Die Muslima, die Florian rettete, war eine Madonna.“ (ebd., S. 275)

Die Pietà wird auf ein Muster der Integration von Bekanntem reduziert. Denn nur das ist möglich und akzeptabel, was das bestehende Verständnis der Welt bestätigt: „Die Grenze zwischen Ost und West hat in der europäischen Geschichte einen besonderen Stellenwert eingenommen (zit. nach Bischof, 2015, S. 85) und damit langanhaltend das europäische Selbstverständnis geprägt. Die konzeptuelle Struktur, die Ironie des Romans, deutet aber über die bestehenden Muster hinaus, auf ein menschliches Versagen, sich mit dem Neuen auf eine kommunikative Art und Weise auseinanderzusetzen, auf eine Art, die Kommunikation aufgrund der Frage *Was bauen wir da eigentlich?* erst möglich macht. Diese kann durch Bildung, die auf den Gewinn neu gedachter Ideengehalte (eine Synthese) ausgerichtet ist, und Kultur, die Ideen der humanistischen Gesellschaft permanent prägt und ins Bewusstsein bringt, erreicht werden. Beide Bereiche, die in die Peripherie des europäischen Interesses verdrängt werden. Der Roman als Gesamtheit versucht sich vorgefertigten Mustern zu entziehen, indem er ihnen ins Auge blickt und durch die aktive Teilnahme des provozierten Lesers, ein neues, die Baustelle weiterbildendes Verständnis der Lebenszustände zu gewinnen versucht.

Das Unheil auf der Autobahn, sowie das sich dramaturgisch (vgl. Seeba, 2018) vollziehende Ende der Handlung: „Noch vier Minuten“ (Menasse, 2017, S. 443), „Noch zwei Minuten“ (ebd., S. 447), „Noch eine Minute“ (ebd., S. 451), „Da detonierte die Bombe“ (ebd.) steht im starken Kontrast zum proklamierten „stille[n] Begräbnis einer Epoche“ (ebd., S. 452). Die Handlung zeigt die Warnzeichen in der bedrohlichen Dynamik einer Gemeinschaft, die sich nach Integration und Freiheit sehnt, deren allgemeine Auffassungen jedoch gleichzeitig auf Separatismus und Ausgrenzung aus einem fehlgeleiteten

Abwehrmechanismus zurückgreifen. Dies gilt sowohl für die mediale Repräsentation der Flüchtlingsproblematik als auch für die (Neu)Gestaltung der europäischen Erinnerungskultur:

„Die moralische Sensibilität für die Komplexität der Flüchtlingskrise, die eine bewundernswerte Hilfswelle von öffentlicher und privater Hand ausgelöst hat, droht auf eine militant xenophobe Abwehrhaltung reduziert zu werden, die den Spruch ‚Nie wieder Auschwitz!‘ Lügen straft“ (Seeba, 2018, S. 132).

Die letztendliche Katastrophe der Protagonisten findet wieder im Verkehr statt, in einem Transitraum, einem Bahnsteig, an dem Martin Susman, Professor Erhart und der Rentner David de Vriand unbewusst zusammentreffen und ihr Ende nehmen. David de Vriand, der als Junge aus einem in die Vernichtung führenden Nazitransport geflohen ist, steht am Ende seines Lebens in einer poetischen Zeitlupe, in der jetzt nicht mehr er, sondern ein anderes Kind der Bedrohung entfliehen kann. Der zerstörende Algorithmus wird „in einem geschichtsvergessenen Europa“ (ebd.) verdrängt und analytisch aufdeckt, indem er sich explosiv manifestiert:

„Ein Mann mit einer Tasche. Eine Frau, die etwas in ihr Smartphone tippte. Ein Mann mit einem Koffer. Der Zug fuhr ein, hielt. Die Tür öffnet sich. Er sah in der offenen Tür vor sich ein Kind an der Hand seiner Mutter. Das Kind riss sich los, als es aus dem Zug sprang. Da detonierte die Bombe“ (Menasse, 2017, S. 451).

Drohend ist die Erkenntnis, dass „niemand die Sintflut wahrhaben will, die von der totalen Ökonomisierung aller Lebensbereiche ausgeht“ (Seeba, 2018, S. 129), denn es ist auch keine leichte Aufgabe, diese zu verstehen oder ihr entgegenzuwirken. Eine Auseinandersetzung mit ihr ist aber notwendig. Eine Kommunikation, die nicht auf das Musterhafte des Eigenverständnisses hindrängt. Robert Menasse lässt sie aus der Quelle der schon verstorbenen Frau Alois Erharts als Mahnung und Motto weiterleben:

„Du musst es morgen besser machen. Du hast die Vision. Beschimpfe nicht die anderen! Versuche nur, ihnen deine Vision zu erklären“ (Menasse, 2017, S. 261).

### 3.2. Philipp Löhles *Wir sind keine Barbaren*

Philip Löhles Stück *Wir sind keine Barbaren* handelt von typischen europäischen Kleinfamilien, deren stereotype Ununterscheidbarkeit durch eine Verdoppelung zu einer Kritik der Gesellschaft erhoben wird: Barbara und Mario lernen ihre neuen Nachbarn Linda und Paul besser

kennen. Die beiden Pärchen haben gemeinsame Interessen – die Männer interessieren sich für Fernseher und die Frauen für Yoga. Sie entsprechen dem Partnerschaftsmuster der modernen europäischen Zivilisation, was sie dazu prädestiniert „keine Barbaren“ im Titel des Spieles zu sein. Als ein mysteriöser Flüchtling an Barbaras und Marios Tür klopft, wird ihr musterhaft umrissenes „normales“ Leben auf den Kopf gestellt. Dem namenlosen Flüchtling wird bald ein Name verliehen, der sowohl einem Kosenamen als auch einem Haustiernamen gleicht: Klint oder Bobo. Es wird angenommen, dass der Flüchtling auf seiner Reise etwas Schreckliches erlebt hatte und die vier Akteure fragen sich, ob sie ihm helfen sollen, oder ob er eine Bedrohung oder sogar „eine exotische Verlockung“ (Löhle, 2015, S. 2) für sie ist. Aufgrund von Meinungsverschiedenheiten öffnet sich eine Kluft zwischen den vier Nachbarn. Bevor sie eine Entscheidung treffen können, lässt sich Barbara von der ersehnten Exotik verführen und verschwindet mit Bobo/Klint.

Die Handlung des Stückes spielt in einer nichtidentifizierten Stadt. Die Hauptakteure werden im Stück in der Sphäre ihres Privatlebens – in ihrer Wohnung, die von einer der weiblichen Figuren als „eine sensible Zone“ (ebd., S. 73) bezeichnet wird – dargestellt. Obwohl zu erwarten wäre, dass das Eintreffen des Migranten/Flüchtlings in die private Wohnung des Pärchens eine Konfrontation mit dem Anderen, dem Unbekannten seiner Herkunft und Identität auslöst, bleibt eine solche Konfrontation aus, wird unterdrückt und verschiebt sich als Symptom auf andere Handlungsebenen. Ihre Wohnungen zeichnen sich darüber hinaus durch dünne Wände aus, durch die nicht einmal die intimsten Momente verborgen bleiben. Die als Wohnungen materialisierten Spielorte bilden das Zentrum, in dem sich die Handlung abspielt, verweisen jedoch auf eine höhere soziale Ebene: die Öffentlichkeit oder die Gesellschaft an sich.

Neben den Pärchen, die den Diskurs des Spiels formen, spricht im Spiel noch eine Chorinstanz. Der Heimatchor, der immer WIR sagt, wobei das WIR immer großgeschrieben wird, nimmt die Rolle des Vertreters der öffentlichen Meinung ein. Mit der Großschreibung aller Buchstaben in „WIR“ wird orthografisch die Dominanz einer homogenen Gruppenidentität betont. Die zwei Pärchen, durchschnittliche Wohlstandsbürger einer vermutlich westeuropäischen Stadt, sind auch ein Teil des WIR: „WIR sind alle gleich [...] und haben mindestens drei Hobbys.“ (ebd. S. 2) Der Heimatchor tritt im Stück als erster auf und singt die Nationalhymne und wie man aus der Fußnote erfahren kann, ist die „Nationalhymne [...] dem jeweiligen Land anzupassen, in dem das Stück aufgeführt wird“. (ebd. S. 209) Obwohl das Land vom Kontext, in dem

das Stück aufgeführt wird, abhängt und deswegen nie mit seinem Namen erwähnt wird, erfährt man aus den Gesprächen der zwei Pärchen, dass sie in einem Land des Wohlstands und Friedens leben, nach dem der Migrant/Flüchtling Bobo/Klint strebt und glaubt in diesem Land, ein besseres Leben führen zu können: „BARBARA: Ein Verfolgter. Ein gehetztes Tier. [...] Das ist ein Mensch, der jedes andere Land seinem eigenen vorzieht. Weil er bei sich zu Hause keine Überlebenschance sieht.“ (ebd., S. 85) Anfangs wird Bobo/Klint von allen außer Barbara ausgegrenzt und sie weigern sich sogar, ihm zu helfen:

LINDA: Er kriegt doch auch was dafür. Immerhin schläft und isst er bei euch.

BARBARA: Er kriegt Dinge, die wir sowieso im Überfluss haben, und dafür soll er auch noch arbeiten?

MARIO: Es geht doch nicht ums Arbeiten, es geht mehr um einen Ausgleich.

BARBARA: Aber wofür denn?

LINDA: Na, euch kosten die Sachen doch auch was.

MARIO: Eben!

[...]

LINDA: Aber wir haben ihn doch zu nichts gezwungen. [...] Na ... Wir haben ihm ja nicht vorgeschrieben, dass er fliehen soll. [...] Ich will damit nur sagen, dass es mir gut geht und ihm schlecht, verpflichtet mich doch zu nichts. [...] Aber er ist doch nicht der Einzige, dem es schlecht geht. Soll ich jetzt mein Haus mit allen Leuten füllen, die irgendwo herkommen, wo es nicht so läuft, oder was? (ebd., S. 85-92)

Die Meinung, dass die Gemeinschaft keine Verantwortung für die sozialen Probleme von Migranten/Flüchtlingen tragen soll, vertieft die Kluft und die starken Unterschiede zwischen „uns“ und „ihm“, die dann noch deutlicher auf der ökonomischen, kulturellen, sprachlichen, physischen, usw. Ebene werden. Die Ausgrenzung des WIR wird ganz am Anfang des Stückes durch zwei Mottos sichtbar: „Wir sind, wie wir sind, und andere sind, wie sie sind. Angela Merkel“ und „Man kann nur so weit denken, wie man sieht. Sprichwort der Pygmäen“ (ebd., S. 8). Die Unterschiede zwischen „uns“ und den Anderen werden besonders durch die Allgegenwart des Heimatschors hervorgehoben. Der Chor ist daher als das zentrale Wesen der Handlung zu perzipieren – sowohl im literatur- und kulturwissenschaftlichen Sinne, wobei die griechische Tragödie als Entwicklungsbasis des westeuropäischen Kulturkreises wahrgenommen wird, als auch im geschichtlichen und anthropologischen Sinne, das für die uns bekannte, vertraute und

etablierte Instanz und Tradition gilt, die ständig darauf hinweist, dass WIR eine verschlossene Gemeinschaft sind, dass WIR anders als die Anderen sind, und dass es Grenzen gibt, die „uns“ von den Anderen trennen:

Da sind WIR / Und da sind die Anderen / WIR passen nicht zusammen / WIR sind anders als die Andern / WIR sprechen anders als die Andern / WIR denken anders als die Andern / WIR sehen anders aus als die Andern / WIR sind eckig / Die Anderen rund / WIR sind hell / Die Anderen dunkel / [...] WIR wissen, wo WIR aufhören / Und die Anderen anfangen / WIR wissen Bescheid / Über uns / Und über die Anderen. (Ebd., S. 116-118)

Durch die Vereinfachung der erwarteten Argumentation einer homogenen Gruppe zu einer Form von Kindersprache, wird die Sprache dekonstruiert und ins Absurde getrieben. Außerdem sagt der Chor: „WIR sind hier / WIR gehören hierher / Alles was hier ist / Gehört uns / Alles was Recht ist / Gehört uns / [...] WIR sind kein Asiland / WIR haben Grenzen / Wer zu uns rein will, muss sich engagieren. Wer bei uns bleiben will, muss sich integrieren / Wer hier etwas erreichen will, muss sich profilieren [...]“ (ebd. S. 165 – 168). Derjenige, der sich nicht anpasst, ist unerwünscht und sollte das Land verlassen. Die spießbürgerlichen Vorstellungen von Paul und Linda kommen zum Vorschein als sie es beispielsweise barbarisch finden, dass Bobo geklopft, und nicht geklingelt hat. Sie sind entsetzt darüber, dass ihn Barbara bei ihnen wohnen lassen möchte, und behaupten vorurteilsvoll, dass Bobo sie ausnutzt: „Wenn ihr was Gutes tun wollt, das ist ehrenwert, das ist nett, der Mann wird sich freuen wie Bolle, aber es gibt da eine Grenze, einen schmalen Grat, da kehrt sich guter Wille in Gutmütigkeit um. Da kippt das Ganze. Man darf sich ja auch nicht ausnutzen lassen“ (ebd. S. 75). Bobos Anwesenheit ist ihnen äußerst unangenehm und besonders Paul fühlt sich durch seine Anwesenheit zu dem Maß bedroht, dass er fleißig an einem Schutzraum (*Panic Room*) im Schlafzimmer arbeitet. Er baut diesen Schutzraum, weil er glaubt, dass mehr Flüchtlinge kommen könnten, woraus sich Konflikte ergeben würden: „Und der Schutzraum hat auch nichts mit euch zu tun. Aber in einem großen Zusammenhang verstanden, ist das, was ihr macht, eine Art der Konfliktvermeidung. Total positiv. Versteh mich nicht falsch. Es wird aber den Konflikt meines Erachtens nur verzögern und nicht abwenden. Verstehst du?“ (ebd., S. 134) Wiedermal baut er sich seinen eigenen zentralen Raum, aus dem er die Anderen ausschließen möchte, zeigt aber dadurch, wie engstirnig er eigentlich ist.

Da der Migrant/Flüchtling „keine Sprache im Spiel besitzt“ ist er im Abseits des Spiels trotz seiner anscheinenden Nähe am Zentrum der Handlung, bzw. seines Ankommens in der Wohnung. Ein weiterer Hinweis auf die Ausgrenzung ist auch das Problem der Entmenschlichung und des Identitätsverlustes des Anderen. Mario und Barbara erlauben dem fremden Menschen den Zugang zu ihrer Wohnung, zu ihrem Raum, können sich aber nicht an seinen Namen erinnern oder auf einen Namen einigen. Der Name des Fremden ist völlig arbiträr, sodass sie sich sogar einen Namen für ihn ausdenken: Er soll Bobo/Klint heißen, weil es ihnen ganz egal ist, wie sein Name eigentlich lautet. Sie maßen es sich sogar an, ihn in seinem Wesen seinem Herkunftsort nach zu definieren, obwohl sie diesen nicht kennen: „Wo er herkommt, haben die Leute manchmal mehrere Namen. Auch ganz unterschiedliche. Sie passen den Namen ihrer Lebenssituation an. Deshalb wechseln sie ihn manchmal. Einfach so. Mitten im Leben. Das ist eben eine andere Kultur. Da kann man auch mal offen sein und Verständnis zeigen.“ (ebd., S. 95) Das stereotype, fast mystisch wirkende Konzept des Anderen wird als Projektionsfläche für unterschiedliche Ängste genutzt, die als eine Art Zentrismus, bzw. als Eurozentrismus zum Vorschein kommt. So ist die Vielfalt der Möglichkeiten, woher der Fremde kommen könnte, erschreckend groß – vielleicht aus Afrika, Asien, Australien, Polynesien, Ozeanien, oder vielleicht aus Indien. Da Bobo/Klint kaum Englisch sprechen kann, hat man ihm eine Karte gezeigt: „Eine Weltkarte und dann sollte er drauf zeigen. Wo er herkommt. Aber er hat sie nur angeguckt. Ganz lange...“ (ebd., S. 96) Sie sind sich auch nicht einig, welche Hautfarbe er hat, und seine Hautfarbe sagt ihnen nichts darüber, woher er kommt (vgl., ebd., S. 98). Dieser Fokus auf die Unterschiede zeigt die Projektionen aller möglichen Stereotype, Klischees und Vorurteile, die aus einer eurozentrischen Sichtweise im extremen Fall perpetuiert werden. Das Umgehen mit dem Anderen wie mit einem Tier oder einem Objekt weist ferner auf die hegemonischen Tendenzen der Macht-Habenden, woran sogar Barbara teilnimmt:

Vielleicht könnt ihr ihn mal ausleihen? Also nicht ausleihen, sondern ... falls wir mal im Urlaub sind, könntet ihr ja auf ihn aufpassen, natürlich nicht in dem Sinne aufpassen, aber ihn bei euch ... weiß nicht. Damit er nicht so alleine ist. [...] Bobo macht wirklich große Fortschritte. Wir sind sehr stolz auf ihn. Wenn man bedenkt, dass er Bildung praktisch nicht kannte. Das ist ja vollkommenes Neuland für ihn. Fremdsprachen ... Lesen ... Schreiben ... Rechnen ... Er ist so süß, wenn er sich anstrengt. (ebd. S. 120)

Bobo/Klint ist als ein Migrant oder Flüchtling und Illegaler in einem fremden Land seiner Identität beraubt, bzw. sie wird ihm ständig von Anderen zugeschrieben, da er nie im Stück selber zu Wort kommt. Alles, was wir über ihn erfahren, ist durch die vier Hauptakteure dargeboten und diese Informationen sind manipulierbar, voller Vorurteile, Klischees und Stereotype. Man hört die Musik, die er spielt, man spricht von ihm, aber man sieht und hört ihn nicht. Bobo/Klint ist zwar in der Wohnung, am Zentrum angekommen, aber wie meilenweit entfernt, unsichtbar weit weg, an den Rand der Gesellschaft und in den Hintergrund unseres Bewusstseins gedrängt: „Wir“ wissen, dass es Flüchtlinge in unserer Umgebung gibt, aber „wir“ sehen und nehmen sie nicht wahr, wo sie auch ganz außerhalb unseres Blicks, auf der Peripherie bleiben, ohne Bürgerrechte und ohne Identität. Sie dienen sogar dem „WIR“ des Spiels als Sündenbock für zahlreiche Probleme: für die zerstörte Ehe zwischen Mario und Barbara, aber auch für Barbaras Tod: Der Heimatchor als der Kern und Basis dieser Gesellschaft bestätigt das Urteil:

„Wer als Ausländer die Köchin Barbara in ihrer Wohnung ermordet / und im Wald verscharrt / MUSS UNSER LAND VERLASSEN / WIRD AUSGEWIESEN / WIRD RÜCKGEFÜHRT / WIRD AUSGESCHAFFT / MUSS WEG / Bobo / Klint / MUSS WEG“. (ebd., S. 168)

### 3.3. Lutz Hübners und Sarah Nemitz *Phantom (Ein Spiel)*

Sarah Nemitz und Lutz Hübners *Phantom (Ein Spiel)* bietet im Gegensatz zu *Wir sind keine Barbaren* doch einen Blick aus der Perspektive des Fremden an. Dieses Stück beginnt als die Burger-King-Arbeiter ein verlassenes Neugeborenes im Lokal finden. Es beginnt die Suche nach den Eltern, wobei verwundert, wie das Baby ins Restaurant gekommen ist. Der Verdacht fällt auf eine Roma-Frau, die die Toilette des Lokals zuvor besucht hatte. Danach beginnt die (Re-)Konstruktion der Geschichte, deren Zentralfigur die junge Roma-Frau namens Blanca ist, die als das klügste und reifste Kind in der Familie in die große Welt geschickt wurde. Sie ging nach Deutschland, wovon man sich erhoffte, dass sie leichter Arbeit finden kann, um sich und ihrer Familie ein besseres Leben leisten zu können. Die Armut, in der sie und ihre Familie in ihrer Heimat lebten, wird am Anfang des Stückes beschrieben:

Am Rande eines großen Waldes wohnte ein armer Holzhacker mit seiner Frau und seinen zwei Kindern. Sie waren so arm, dass sie oft nichts zu essen hatten. Als nun eine große Teuerung kam, mussten sie jeden Abend hungrig zu Bett gehen. In ihrer Not beschlossen die Eltern, die Kinder in den Wald zu führen und sie dort zurückzulassen. Gott sollte ihnen helfen. (Nemitz und Hübner, 2015, S. 4)

Der europäische Nachahmungstraum vom finanziellen und gesellschaftlichen Aufstieg von einem Niemand zu einem Jemand (im Sinne des amerikanischen Selfmademan) wird zu einem Märchen stilisiert. Das Märchen *Hänsel und Gretel* dient als Vorlage, wobei die Reise von der Peripherie der Gesellschaft (vom Rande des Waldes) in das Zentrum (zum Häuschen der Hexe, die für den undenkbaren Wohlstand steht, in diesem Falle Europa/Deutschland), als eine Dystopie entlarvt wird. Der Traum vom besseren Leben ist geplatzt, bevor er begonnen hat. Das Tragische ist, dass die Protagonistin dies nicht erkennt. Ohne persönliche Erfahrungen von Deutschen und Deutschland macht sich Blanca auf den Weg ins angebliche Paradies:

Ich weiß nicht viel über die Deutschen, ich werde es erfahren. Manche sagen, sie würden immer noch gerne alle umbringen, die keine Deutschen sind, andere sagen, sie sind gutmütig und haben viel Geld. Ein schlechter Tag dort ist wie ein guter Tag bei uns. Ein armer Mann dort ist ein reicher Mann bei uns. Die Stadt liegt an einem Fluss und das beruhigt mich, ich weiß nicht warum. Dann sind wir in Deutschland und wir halten an einer Raststätte, weil das Klo im Bus inzwischen völlig verstopft ist. Ich gehe auf das Klo der Raststätte, dort ist es sauber und es riecht nach Zitrone. Deutschland riecht nach Zitrone. (Ebd., 2015, S. 19)

Blancas Vorstellungen von Deutschland in der Spalte zwischen „hier“ und „dort“, zwischen der Vergangenheit, die für ihre Heimat und Familie steht, und der Gegenwart, die sich in Deutschland abspielt, werden aber bald transformiert. Sie wird dazwischen gefangen: Ihre Familie in der Heimat verlangt von ihr immer mehr Geld und sie stellen sich vor, Blanca habe schon einen guten Job und eine gute Wohnung in dieser kurzen Zeit in Deutschland gefunden. In der Realität ist aber „[d]er Bus in der Stadt [...] teuer, [sie] kann nur einmal in der Woche dorthin, [sie läuft] durch die Straßen, es tut gut, etwas Geld in der Tasche zu haben.“ (ebd., S. 33) Im Gegensatz zu den Vorstellungen ihrer Familie, in denen sie es geschafft hat, lebt sie eigentlich am Rande der Gesellschaft. Mark Terkessidis erklärt dies als eine Art Parallelgesellschaft: „Dieses „Wir“ hat angeblich eine bestimmte Lebensweise, es herrscht Konsens über bestimmte Werte, und vom Ort des „Wir“ aus wird die Position der anderen definiert.“ (2013, S. 12) Durch die Ausgrenzung der Anderen, durch die gesetzten Grenzen, die die Orte der Einheimischen von den Orten der Migranten innerhalb einer Stadt teilen, entwickeln sich innerhalb der Stadt „Parallelgesellschaften“ (ebd. S. 27), oder „vielgliedrige „Parapolis“ (ebd. 27) – Parallelwelten, die Blanca buchstäblich auch lebt – in den

eigenen Augen, in den Augen ihrer Familie in der Heimat, wie auch in den Augen der Einheimischen, für die sie immer eine Andere bleiben wird. Die Parallelwelt formt sich als die unterdrückte Welt der „eigentlichen“ Welt. Sie kommt durch das kollektive Verdrängen erst zustande. Der Definition nach ist sie also „an der Grenze“, bzw. an der Peripherie.

Die Parallelwelten erlebt Blanca, als sie nach Deutschland kommt und in der Stadt eine Unterkunft zu suchen versucht. Viele Türen bleiben für sie als Migrantin und Roma-Frau geschlossen, und das Einzige, was sie am Anfang ihres Lebens in Deutschland finden kann, ist ein Zimmer im Keller eines Hauses, das sie mit vier anderen Mietern, auch Migranten, teilen muss und in dem sie nur eine Matratze, einen Schlafplatz für 50 Euro pro Woche bekommen kann. Allmählich ändert sie die Adresse und zieht in eine Wohnung mit drei Migrantinnen. Die Wohnung ist teuer, aber sie freut sich darauf, mehr Ruhe und Platz für sich selbst zu haben. Sie bleibt aber für immer in der Welt der Migranten, sie hat kaum Kontakte zu Einheimischen, auch wenn sie bei Annika, einer Deutschen die hochschwanger ist und von Sozialhilfe lebt, einzieht (vgl. Nemitz und Hübner, 2015, S. 42-43). Obwohl Blanca Bulgarisch, Türkisch und Romanes spricht, „nähen, putzen, etwas kochen [kann] und sie in der Schule [war]“ (ebd., S. 17), bedeutet dies gar nichts in Deutschland; einen gutbezahlten Job kann sie nicht finden, weil sie, wie ihr erklärt wird, „keine besonderen Ressourcen [hat]“ (ebd., S. 22). Der Rand der Gesellschaft funktioniert also als eine Parallelwelt mit eigenen Gesetzen und Ordnungen, deren man sich entweder im Zentrum nicht völlig bewusst ist, oder sie sogar ignoriert; die paradiesischen Umstände und Vorstellungen vom versprochenen Land verschwinden sobald einem klar wird, wie viele Migrantinnen sich in Bars oder auf dem Strich verkaufen oder betteln, um zu überleben. Um einen Job als Migrant zu bekommen, muss erst bezahlt werden, und zwar Menschen, die auch einst in derselben Lage waren. Die Existenz der Parallelwelt oder „Parallelgesellschaft“ wird durch die Verdoppelung der Figuren erreicht; mehrere Blancas, kommentieren die Umgangsweisen mit Migranten und kritisieren die Fremdenfeindlichkeit und Heuchelei der dominanten Gesellschaft:

BLANCA 3: Alles Rassisten, Schweine und faule Hunde, oder? Beschimpfen uns und kassieren nur vom Staat, halten immer nur die Hand auf, ohne einen Handschlag zu tun. Ist doch so.

BLANCA 1: Ist so.

BLANCA 3: Und dann auf uns rumhacken, wie dieses Arschloch, das sich wichtigmacht mit seinen Briefen vom Amt und was er alles

macht, nichts macht er, das Maul reißt er auf, keine zwei Tage würde der bei uns überleben.

BLANCA 1: Ist so.

BLANCA 3: Wohnung wird bezahlt, Gutscheine für Essen, Geld, und wenn sie einen Braten im Ofen hat, kriegt sie dafür auch noch Geld vom Staat, keinen Euro hat die bisher in ihrem Leben verdient, nicht einen.

BLANCA 1: Ist so.

BLANCA 3: Die sollte man alle abschieben und nicht uns, wir arbeiten, wir können arbeiten, aber für die sind wir an allem schuld, für diese fetten, saufenden, fressenden... (ebd., S. 49)

Die Feindlichkeit und Wut explodieren aber auch aus den Worten der Fremden gegenüber den Einheimischen, was wiederum die Kluft zwischen ihnen vertieft. Die Ausgrenzung der Anderen kommt in diesem Stück auf beiden Seiten vor. Derjenige, der als fremd erscheint, wird von allen isoliert: Als Blanca nach Deutschland kam und von ihrem Vetter Todor, der ihr zu helfen versprach, im Stich gelassen wurde, bat sie Menschen an der Bushaltestelle um Hilfe, aber sie waren misstrauisch ihr gegenüber, vor allem, weil sie kein Deutsch sprach. Sie erkundigte sich nach der Adresse der Unterkunft, aber die Leute antworteten vorurteilsvoll nur, sie hätten kein Geld dabei. Diese Aussage impliziert, dass sie Blanca als Bettlerin betrachten (vgl. ebd., S. 20).

Ähnlich wie in Löhles Drama können sich die Einheimischen nicht einigen, ob sie aus Rumänien, Bulgarien, Mazedonien, Bosnien oder dem Kosovo kommt, die entfernten Regionen verformen sich zu einem undeutlichen Anderen: „Die Angestellte wollen eine junge Frau mit südländischem Aussehen beobachtet haben“ (ebd., S. 11). Zuerst nennen sie sie eine Roma-Frau und dann nennen sie sie Blanca und sie selbst behält diesen Namen aus praktischen Gründen. Sie selbst verschweigt sowohl die Information über ihre Heimat, als auch ihre ethnische Herkunft. Erst später im Stück bestätigt sie, dass sie eine Roma-Frau aus Bulgarien sei. Sie glaubt, sie könne sich besser und schneller in die Gesellschaft integrieren und von der Gesellschaft akzeptiert werden, wenn sie ihre Identität möglichst lange verbirgt: „Wenn man mich fragt, woher ich komme, sage ich jetzt immer Italien, weil das die Leute lieber mögen. Mir ist es egal, ich bin alles, was sie wollen, solange man mich in Ruhe lässt.“ (ebd., S. 56-57) Diejenigen, die sich wenigstens anscheinend doch in die „zentrale“ Gesellschaft integriert haben, sind da, um die Grenze zwischen „uns“ und „ihnen“ buchstäblich zu verkörpern, wie das Beispiel von Stephan zeigt: Als seine rumänische Herkunft entdeckt wurde, musste dieser Burger-King-

Arbeiter alle Roma, die sich dem Laden näherten, anbrüllen und abschrecken, da er Rumänisch konnte.

Genauso wie Bobo/Klint im Stück *Wir sind keine Barbaren* leben auch Blanca und die anderen Fremden im Stück *Phantom (Ein Spiel)* am Rande der Gesellschaft und stellen meistens ein unerwünschtes, problemauslösendes Element in der Gesellschaft dar, das man entweder auszubeuten und für alles Schiefe in der „geordneten“ Gesellschaft zu beschuldigen, oder völlig auszublenden versucht.

Die Sprache des Anderen wird verdrängt oder nicht anerkannt, sodass ein restriktiver Mechanismus in Gang gesetzt wird, der von dem Verdrängen bis zur Verurteilung und Ausgrenzung führt. Das dominante „Wir“ schreibt den Anderen die Rollen und meistens auch Probleme zu: Bobo/Klint wird für den Zerfall der Ehe und Barbaras Tod beschuldigt, Blanca wird verdächtigt, dass sie das Baby im Laden verlassen hat. Ihre Position in dieser für sie fremden Stadt wird von dem „Wir“ bestimmt, das auch diktiert, dass sie „an ihren aktuellen „Lebensmittelpunkten“ nicht am Leben der Polis teilnehmen [können]“ (Terkessidis 2013, S. 27), so wie die Einheimischen. Aus diesen Gründen bewegen sich die beiden immer im Hintergrund, in der Parallelwelt, die als Peripherie des gesellschaftlichen Zentrums zum Vorschein kommt und für die Unsichtbarkeit des Anderen sorgt (Bobo/Klint erscheint überhaupt nicht auf der Bühne) und die Ausgrenzung des Anderen als Dauerzustand sichert (trotz aller Bemühungen kann Blanca die Grenze der Parallelwelt nicht überschreiten).

#### 4. Schlusswort

Die vorbereitende quantitative Analyse zeigte, dass die Großstadt oder das urbane Gebiet in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur oft als Topos der Diskussion über die aktuellen Migrationskrisen dient. Egal ob es um identifizierbare und prominente Großstädte wie Brüssel oder nicht-identifizierbare urbane Orte geht, scheint ihre zentrale Positionierung gemäß der dominanten west- und mitteleuropäischen Geopolitik bewusst oder unbewusst, eine große Rolle in der Herstellung von hegemonischen Verhältnissen zu spielen. Das „Wir“ wird oft als relevant gegenüber den Anderen hervorgehoben, und die Anderen, diejenigen vom Rande, werden dabei ausgegrenzt. Es kommt nicht nur zur Verdrängung von Anderen aus dem Zentrum in die Peripherie, sondern auch zur Ausblendung von allerlei Problemen, die die zentralpositionierte und angeblich dominante und geordnete Gesellschaft zu ignorieren fortsetzt, wie zum Beispiel des Klimawandels und Umweltschutzes, der Wirtschaftskrise, Familien- und Ehekrise usw.

In Robert Menasses Roman *Die Hauptstadt* wird die EU, die sich auf der globalen geopolitischen und kulturellen Ebene als eine zentral positionierte Union von Staaten perzipiert, in der Ordnung, Zivilisiertheit, Kultur, Fortschritt, Toleranz und alle anderen Ideale herrschen, als Spielfläche für einen sozialen Regulierungswahn entlarvt. Die Ausgrenzung des Anderen findet vor allem in den Köpfen und dem Selbstverständnis der sich als homogene Gesellschaft verstehenden Gemeinschaft statt und manifestiert sich als symbolisches und materielles Verdrängen des Anderen an die Peripherie. Die Migrationskrise wird ebenso wie andere im Roman thematisierte Krisen zur Seite geschoben: Die Migranten und Flüchtlinge werden aus dem Zentrum und dem Vordergrund des Geschehens vertrieben und unsichtbar gemacht oder für Eigenzwecke instrumentalisiert.

Am Beispiel der zwei analysierten Dramen ist sichtbar, wie Migranten/Flüchtlinge von der neuen/dominanten Umgebung, in der sie sich gerade befinden, ein- und ausgegrenzt werden können. Die romantisierten Vorstellungen vom „gelobten Land“, die Blanca und Bobo/Klint haben bevor sie das neue Land erreichen, verschwinden, wenn sie mit der Realität konfrontiert werden: sie befinden sich am Rande der Gesellschaft, aus dem Mittelpunkt und dem Vordergrund in den Hintergrund geschoben, wobei auch ihre Menschenrechte in Frage gestellt werden. Wenn es zu teilweise scheinbarer Akzeptanz von Migranten/Flüchtlingen kommt, zu einem Versuch, sie in die neue Gesellschaft zu integrieren, geschieht dies entweder, weil man dadurch eigene Ziele oder Vorteile erreicht, wie im Drama *Phantom (Ein Spiel)* oder weil man Gewissensbisse ihnen gegenüber hat, wie im Drama *Wir sind keine Barbaren*. In den beiden Dramen wird das gemeinschaftliche Selbstverständnis erreicht, indem das „Wir“ in Form unüberbrückbarer Unterschiede gegenüber dem Anderen positioniert wird. Die Konstrukte anhand sogenannter „natürlicher Bindungen“ (Kultur, Hautfarbe, Tradition, Sprache) beharren auf der Diskriminierung kleinerer Gruppen im Gegensatz zu einer Zugehörigkeit zur menschlichen Gemeinschaft im breiteren Sinne – der Menschheit – wodurch die Krise vertieft wird. Das Verdrängen führt zu einer Kreisbewegung, einem „sich um die eigene Achse“-Drehen, was in den beiden Dramen ganz am Ende zu sehen ist: Die letzten Szenen in den beiden Dramen sehen genauso aus wie die ersten Szenen. Der Bann zieht den Verdrängenden in eine endlose Schleife des Spiels.

An allen drei Beispielen ist eine Tendenz des Verdrängens der Migrantenkrisen an die Peripherie im geographischen Sinne oder/und im symbolischen Sinne zu erkennen. Die Migranten erscheinen und bleiben an den geografischen Rändern, werden erst gar nicht erkannt und

angehört oder werden zu einem Leben in symbolischen Parallelwelten verurteilt. Die gefährlichen gesellschaftlichen Mechanismen des kollektiven Verdrängens tragen letztendlich zur Selbstzerstörung der betroffenen Gesellschaft bei. Das literarische Spiegelbild der Gemeinschaft, der die Werke entstammen, deutet auf eine Entwicklung, die in den Werken als „gefährlich“ eingestuft wird: Die Gemeinschaft handelt im wirtschaftlichen und kommunikationsstrategischen Sinne global, beschränkt jedoch ihr Selbstverständnis, die Auffassung des „Wir“ auf das Lokale, das aus der rekonstruierten und kommunizierten (Eigen-)Tradition als bekannt und sinnstiftend anerkannt wird.

### Literaturverzeichnis

- Agamben, G. (2000). *Means without End — Notes on politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Agamben, G. (2002). *Homo sacer — Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Agamben, G. (2009). *Signatura rerum*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bischof, K. (2015). Metaphern der EU/Europas im Printmediendiskurs. In: K. Bischof. *Global Player EU? Eine ideologiekritische Metaphernanalyse*. Bielefeld: transcript, 83-156.
- Brückner, U. (2020). Das Haus Europa. Von der Schwierigkeit eine Baustelle zu lieben, die eine bleibt. In M. N. Raß, K. Wolfinger (Hg.). *Europa im Umbruch. Identität in Politik, Literatur und Film*, Berlin: Springer Verlag, 51-63.
- Curtius, E. R. (2013). *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton University Press.
- Hübner, L.; Nemitz, S. (2015). *Phantom (Ein Spiel)*. Köln: HS Verlag.
- Löhle, P. (2015). *Wir sind keine Barbaren*. Rowohlt. E-book
- Lützeler, P. M. (2020). Kritik der Kritik. Zu den neueren Europa-Thesen von Robert Menasse. In M. N. Raß, K. Wolfinger (Hg.). *Europa im Umbruch. Identität in Politik, Literatur und Film*, Berlin: Springer Verlag, S. 15-34.
- Menasse, R. (2017). *Die Hauptstadt*. Berlin: Suhrkamp.
- Morgan, M. (2015). The Benjaminian Moment in Adorno's Aesthetic Theory: Spaciality and the Topos of the Bourgeois *Ibterioeur*. In N. Ross (Hg.). *The Aesthetic Ground of Critical Theory: New Readings of Benjamin and Adorno* (S.17-30), London: Rowman & Littlefield Int.
- Novak, S. et al. (2021). *D1. povezano s O3. Izrađeno izvješće o stanju korpusa i obrađenim jedinicama korpusa nastalim 2000.-2005. godine [D1. verbunden mit O3. Bericht über den Korpusstand mit besonderer Berücksichtigung der zwischen 2000 und 2005 publizierten Werke]*. URL: <https://puh.srce.hr/s/45G4epN7Rqrj8fL> Letzter Zugriff 15.3.2022.
- Seeba, H. C. (2018). „Das moralische Gewissen Europas“ Stefan Zweig und Robert Menasse. In *ZiG, Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 9, H1, 119-136.

- Sprute, J. (1975). Topos und Enthymem in der Aristotelischen Rhetorik. *Hermes* 103 (1), 68-90.
- Svirać, A. (2017). Die Figur des Flüchtlings als ein Paradigma des Politischen nach Giorgio Agamben. *Disputatio philosophica : International Journal on Philosophy and Religion* 19/1. 17-28.
- Terkessidis, M. (2013). *Interkultur*. Suhrkamp Verlag, Berlin.

### **BIG CITIES AS TOPOI OF MIGRATION CRISES IN GERMAN LITERATURE AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY**

The following paper offers a transgeneric analysis of three contemporary German literary texts which shows how the plot setting - which is in all these cases an urban environment, i.e. a city – can be described as a topos to address ongoing migration crises. These urban places of action and the depicted migration crises create a state of paradox and irony: big cities attract the population and represent a place that is desirable to live in, yet they seem to marginalize and ostracize the very groups that migrate towards them. The research presented in this paper stems from an ongoing research project that deals with the phenomenon of crisis in contemporary English, German and Croatian literature, with an emphasis on systems in crisis, where the systems are defined from a sociological perspective as the family, the local community, the state, the region, and so on. The research was conducted within the installation research project “UIP-2020-02-3695 Analysis of Systems in Crisis and of New Consciousness in 21st Century Literature” (2021.-2026) funded by the Croatian Science Fund. The aim of the project is to prove the hypothesis that what we have at hand is a predominantly subversive attitude on the part of literature towards the phenomenon of crisis and towards systems in crisis. The research done in the first year of the project (2021) shows that of the 126 German-language prose and drama texts included in the corpus, focusing on texts published from 2000 to 2021, 29 deal explicitly with crises in the local community or in the city and 23 with migration crises (cf. Novak *et al.* 2021, p. 3). The literary works selected for analysis, which offer urban areas as the setting of the narrative, show how, at the expense of the protagonists'/characters' isolated experience, a shared, global view is illustrated that might indicate literary trends in dealing with contemporary problems in society, such as the attitude towards the 'other', the marginalized, or the 'different'. Paradoxically, at the same time, through the way they subtly address these problematic attitudes, the literary texts become topoi that allow space for criticism.

The novel and two plays that are the focus of this research have all been published in German since the year 2000 and are part of the project's corpus. They have been selected as representative examples of how the urban, civilized, dominant community acts and reacts when it comes into contact with the 'other'. They encompass both the individual and the collective, tragedy and comedy, but also social satire which addresses many problems of the world we

consider to be structured and ordered, revealing that it is in reality a place of complex dynamics of centrality versus provinciality and inclusion versus exclusion. The paper takes a close look at Robert Menasse's novel *Die Hauptstadt* (2017), Philipp Löhle's play *Wir sind keine Barbaren!* (2015) and Lutz Hübner and Sarah Nemitz's play *Phantom (Ein Spiel)* (2015). The transgeneric analysis of the selected literary texts shows how the migration crises in the big cities are not explicitly addressed, but rather pushed to the sides and margins – both literally and figuratively – and overlooked, and thus made even deeper within the system of the narrative (that is, in the narrative of both the prose as well as the drama text).

The term *topos* is used in connection with the literary and cultural studies' term of *topos*, in which places such as a (big) city, a centre, a foreground, a middle point and others are used for the geographical or spatial and cultural positioning of the plot in the literary work. The theoretical framework for the analysis is based on Aristotle's *Topics and Rhetoric*, Ernst Robert Curtius' conception of *topos*, as well as Theodor Adorno's and Hans Georg Gadamer's contemporary conceptions of *topos*. Having used Aristoteles' theory on the term *topos*, we attempt to use it as a commonplace for the expansion of an argument or a place of systematic discussion, where people begin to illustrate their ideas. We thus argue that contemporary authors choose cities and urban, centrally-positioned (central European) places to point towards the flaws in the geopolitical and social system. Moreover, considering Curtius' understanding of *topos* as, again, a common place, an image and/or motif, we believe that it can be argued that even since the beginning of the industrialization period in Europe and with that the process of urbanization in the 19th century, major cities such as Berlin, Vienna, London, Paris, Brussels, Amsterdam, and so on, have generally become literary images, representing the different social problems such as a lack of housing opportunities, poverty and misery, anonymity, decadence, a lack of employment opportunities and various others. This hypothesis leads in the hermeneutical sense to the contemporary understanding of *topos* found in e.g. Theodor Adorno and Hans Georg Gadamer, especially in terms of Adorno's theories regarding space, utopia and the *topos* of the bourgeois *Interieur* and *mimesis* as a process of assimilation with space. The terms geography, place, and space are thus in the following paper used as real, relatable, physical central European cities and urban places, but also as literary images thematizing migration crises, flawed geopolitics and social systems with distorted values. The city as *topos* thus points toward the fragmentariness and discrepancy between the dominant 'we' or 'us' and the 'other', the centre and the periphery, the foreground, i.e. the focus, and the background, which in the end leads to a subversive attitude towards the system.

Philipp Löhle's play *Wir sind keine Barbaren!* and Lutz Hübner and Sarah Nemitz's play *Phantom (Ein Spiel)* are both set in mid-sized or large western European city, while Menasse's novel *Die Hauptstadt* takes place in Brussels, the capital of Europe and a place that is nominally a symbol of multinationality and multiculturalism, but Menasse's changing narrative perspectives also

outline other parts of the EU, such as Krakow. It can be said that contemporary authors choose cities and urban, central locations to show the flaws of the geopolitical system, in which the complex dynamics of integration, separation, segregation and exclusion are constantly at play, at the expense of marginalized groups. While the migrant crisis in Menasse's novel *Die Hauptstadt* is only a fleeting occurrence in the extremely complex plot, the analysis of this event in the general narrative structure as a moment of repression can indicate how the processes of repression towards the periphery are uncovered and criticized. The EU, which is perceived as a centrally positioned union of states in which order, civilization, culture, progress, tolerance, and all the other enlightened ideals, turns out to be just the opposite. The exclusion of the 'other' primarily takes place in the minds and the self-image of the community, which sees itself as a homogeneous society, and this exclusion manifests itself as a symbolic, figurative, but also physical and material displacement of the 'other' to the periphery. The migration crisis is pushed aside, and migrants/refugees are driven out of the foreground of events and made invisible, remaining ignored or used for selfish purposes.

In Philipp Löhle's play *Wir sind keine Barbaren!* and Lutz Hübner and Sarah Nemitz's *Phantom (Ein Spiel)* migrants/refugees find themselves in the centre of the action, but their peripheral status in society is highlighted through processes of repression and exclusion. The romanticized notions of the "promised land" that Blanca and Bobo/Klimt have before they reach the new country disappear when they are confronted with reality, i.e. when they find themselves on the fringes of society and when their human rights are placed in question. When the apparent acceptance of migrants/refugee occurs, this again becomes an attempt to integrate the others into the new society, either to gain certain advantage because of it or because they want to clear their own consciences.

In all three examples, the "we" is often emphasized as dominant, while "the others" are marginalized, both geographically and symbolically, due to this dominance. The migrants/refugees appear and remain on the geographical periphery, while also not even being recognized, and listened to, or else they become condemned to a life in symbolic parallel worlds. The community in all three examples acts globally in the economic and communication-strategic sense, but limits its self-image and the conception of "we" locally, and in doing so emphasizes the meaningfulness of their own tradition, while diminishing the existence of the others.

**Keywords:** city, topos, migration crisis, 21st century, German literature