

Sarah Mahlberg

Endstation Vorstadt

Intersektionalität im suburbanen Raum in Deniz Ohdes *Streulicht*,
Shida Bazyars *Drei Kameradinnen* sowie Leif Randts *Allegro Pastell*

1 Einleitung

Deniz Ohdes *Streulicht*, Shida Bazyars *Drei Kameradinnen* sowie Leif Randts *Allegro Pastell* behandeln unterschiedliche Erfahrungen von Privileg und Diskriminierung. Während die Protagonistinnen in *Streulicht* und *Drei Kameradinnen* in den Kategorien *gender*, *race* und *class* diskriminiert werden, ist der Protagonist in *Allegro Pastell* auf all diesen Ebenen privilegiert. Dieser Aufsatz behandelt den Einfluss von Privileg und Benachteiligung auf den semantischen Raum. Es wird sich zeigen, dass mehrfach diskriminierte fokale Instanzen mehr Grenzen im semantischen Raum im Sinne Jurij Lotmans wahrnehmen und überschreiten, wodurch die Erzählung eine höhere Ereignishaftigkeit erhält. Diese Ereignishaftigkeit ist inhaltlich an die Schilderung von Diskriminierungserfahrungen gebunden, die privilegierte fokale Instanzen nicht wahrnehmen.

Die literarische Raumtheorie ist eng an die Figur geknüpft, die im jeweiligen Text als fokale Instanz fungiert. Jurij Lotmans Ereigniskonzept definiert die Überschreitung einer Grenze als Bedingung für ein Ereignis. Was eine Grenze ausmacht, liegt jedoch im subjektiven Empfinden der Figur. Natascha Würzbach verbindet 2004 die Raumtheorie mit den Gender Studies und weist darauf hin, dass fokale Instanzen wie auch Erzählstimmen ein Geschlecht haben.¹ Entsprechend nah liegt die Annahme, dass die fokale Instanz den Raum einem Kontext von *gender*, *race* und *class* entsprechend wahrnimmt. Kimberlé Crenshaws Begriff der Intersektionalität² wird daher in diesem Aufsatz direkt mit einem raumtheoretischen Ansatz verbunden und untersucht, inwieweit eine Kombination aus den Erfahrungen von Klassismus, Rassismus sowie Sexismus den erzählten Raum verändert.

1 Vgl. Natascha Würzbach, Raumdarstellung, in: Erzähltextanalyse und Gender Studies, hg. von Vera Nünning, Ansgar Nünning und Nadyne Stritzke, Stuttgart 2004, 49–71.

2 Vgl. Kimberlé Crenshaw, Das Zusammenrücken von Race und Gender ins Zentrum rücken. Eine Schwarze feministische Kritik des Antidiskriminierungsdogmas, der feministischen Theorie und antirassistischer Politiken (1989), in: Schwarzer Feminismus. Grundagentexte, hg. von Natascha A. Kelly, Münster 2019, 145–186.

Die drei untersuchten Romane haben eine zentrale Gemeinsamkeit: den Handlungsraum Vorstadt. Die Denkfigur der Verschiebung im Sinne Homi K. Bhabhas und Elisabeth Bronfens³ schreibt der Vorstadt als sich bewegendem Raum die Funktion zu, Machtstrukturen des Stadtzentrums aufzuzeigen und zu hinterfragen.⁴ Dem folgend ist die Vorstadt der ideale Raum, um Fragen von Ausgrenzung und Klasse zu verhandeln. Allerdings ist auch der vorstädtische Raum selbst von Klasse geprägt. So vermitteln Vereine und Promenaden die Idee eines „besseren Lebens“⁵ und fungieren dabei klassistisch ausgrenzend den Menschen gegenüber, die weniger großzügig wohnen oder sozial eingebunden sind. Dies soll bei einer näheren Analyse des Romans *Streulicht* von Deniz Ohde deutlich werden. Während unter der Betrachtung des Ortes in *Streulicht* ein intersektionales raumtheoretisches Konzept argumentativ entwickelt wird, wird im zweiten Teil dieses Aufsatzes ein vergleichender Ansatz gewählt. Dem privilegierten Jerome aus *Allegro Pastell* wird Saya aus *Drei Kameradinnen* gegenübergestellt, die dreifach diskriminiert wird. Verglichen werden zwei Szenen in Verkehrsmitteln aus dem Stadtzentrum nach Hause. Der Pendelverkehr als klassisch vorstädtische Praxis wird vor dem Hintergrund der Verdrängung des Wohnraums einer gesonderten Betrachtung unterzogen. Die Verkehrsmittel selbst, die unter den von Marc Augé entwickelten Begriff des Nicht-Ortes fallen, werden in *Drei Kameradinnen* und ein Stück weit auch in *Allegro Pastell* zu erlebten Orten, an denen ihrerseits Verdrängung und Diskriminierung stattfindet. Zunächst soll jedoch das Konzept einer intersektionalen Raumanalyse vorgestellt werden, womit im Anschluss die Romane untersucht werden.

2 Intersektionalität als Raumanalysetool in vorstädtischen Räumen

Diskriminierung ist eine Form der Grenzüberschreitung. Diese Metapher liefert die räumliche Ebene der Erfahrung gleich mit. Die Überschreitung einer Grenze, die nach Lotman revolutionäres Potenzial hat,⁶ ist eine räumliche Erfahrung.

3 Vgl. Homi K. Bhabha und Elisabeth Bronfen, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2011, 4.

4 Vgl. Caroline Merkel, *Produktive Peripherien. Literarische Aneignungen der Vorstadt*, Würzburg 2016, 230.

5 Vgl. Wolfgang Kaschuba, *Urbane Identität: Einheit der Widersprüche?*, in: *Urbanität und Identität zeitgenössischer europäischer Städte*, hg. von Vittorio Magnago Lampugnani, Ludwigsburg 2005, 8–28, hier: 8.

6 Vgl. Jurij Michajlovič Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, 4. Aufl., München 1993, 339.

Intersektionalität im Sinne einer Untersuchung von Mehrfachdiskriminierung muss entsprechend im literarischen Raum wiederzufinden sein. In diesem Abschnitt möchte ich herausarbeiten, dass Diskriminierung die Raumwahrnehmung ändert und Intersektionalität ein auf die literarische Raumtheorie anwendbares Konzept darstellt.

Kimberlé Crenshaw veranschaulicht die Intersektionalität mit der Metapher einer Straßenkreuzung (engl.: *intersection*), an der zwei Autos aus verschiedenen Richtungen zusammenstoßen. Dieser Aufprall stehe für das Moment intersektionaler Diskriminierung,⁷ die Autos würden entsprechend als Achsen der Diskriminierung fungieren, so zum Beispiel *race* und *gender*. Obwohl die Straßenkreuzung eine klar räumliche Metapher der Intersektionalität darstellt, fand jene im Kontext literaturwissenschaftlicher Raumtheorie bislang wenig Beachtung. Es wurden primär Körper und ihre „zentrale Bedeutung [...] als Gegenstand der Analyse intersektioneller Verschränkungen“⁸ oder multiperspektivisches Erzählen als Produkt „intersektionale[r] Vielstimmigkeit“⁹ in den Blick genommen.¹⁰

Lotman definiert die Grenze als wichtigstes topologisches Merkmal des Raumes.¹¹ Wenn eine Figur ihr semantisches Feld nicht verlässt, handelt es sich bei dem Text um eine sujetlose Erzählung, das Überschreiten einer Grenze wiederum

7 Vgl. Gabriele Winker und Nina Degele, *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*, 2. Aufl., Bielefeld 2010, 12.

8 Ingrid Bennewitz, Jutta Eming und Johannes Traulsen, Einleitung: Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalitätsforschung, in: *Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive*, hg. von dens., Göttingen 2019, 13–28, hier: 25.

9 Eva Raschke, Unzuverlässiges Erzählen als Authentizitätsnachweis in einer unerfassbaren Welt. Beobachtungen zu Shida Bazyars *Drei Kameradinnen*, in: *Diyalog: Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik* 9 (2021), H. 2, 492–505, hier: 502.

10 Gleichzeitig betonen Forschende jedoch einen engen Zusammenhang von Körper und Raum, sprechen von „Verräumlichungen“ der Körper, vgl. Wenzel Bilger, Verräumlichungen intersektionaler Identitäten, in: *Der postethnische Homosexuelle. Zur Identität „schwuler Deutschtürken“*, hg. von dems., Bielefeld 2012, 125–150. Natascha Würzbach sieht außerdem den Raum selbst als Körper an und beispielsweise im Konzept „Heimat“ Mutter, Ehefrau und Geliebte verkörpert, vgl. Würzbach, *Raumdarstellung*, 51. „Dass Räume – in welcher Form auch immer – Körper ‚mitbestimmen‘ und Körper wiederum Räume konstituieren, ist eine in den Kulturwissenschaften mittlerweile gängige Auffassung“, konstatierte 2014 die Soziologin Marie-Theres Modes, vgl. Marie-Theres Modes, *Raum, Atmosphäre und verkörperte Differenz. Raumbezogene Wahrnehmungsweisen einer anderen Körperlichkeit*, in: *Verorten – Verhandeln – Verkörpern. Interdisziplinäre Analysen zu Raum und Geschlecht*, hg. von Silke Förschler, Rebekka Habermas und Nikola Roßbach, Bielefeld 2014, 335–358, hier: 336. Für entsprechend sinnvoll halte ich es, die Intersektionalität über ihren Fokus auf den Körper hinaus auch als Analysetool für Raumfragen nutzbar zu machen.

11 Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, 327.

habe revolutionäres Potenzial.¹² Wird nun Raum intersektional untersucht, entstehen, mit Lotman gesprochen, lauter Grenzen und somit viele kleine semantische Felder. So entsteht im narrativen Raum eine netzartige Kartografie und Handlungen erhalten eine größere Ereignishaftigkeit.

Im Folgenden möchte ich meine These stützen, dass sich in Romanen, die Diskriminierung zum Thema machen, viele Trennungslinien finden lassen und dass dies zu einer netzartig angelegten Raumkartografie führen kann. Natascha Würzbach attestierte 2004 in ihrem raumfokussierten Beitrag in *Erzähltextanalyse und Gender Studies* „genderorientierter Erzähltheorie und postkolonialer Narratologie“,¹³ sie seien „in hohem Maße kompatibel“,¹⁴ jedoch kommt der Begriff der Intersektionalität im gesamten Kapitel nicht vor.

Würzbach arbeitet jedoch in ihrer Analyse ausgewählter englischsprachiger Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts eine für Frauen besonders relevante Einteilung in private und öffentliche Räume heraus.¹⁵ Darin ist eine potenzielle erste Achse erkennbar; eine Grenze im Raum, die sich aus einer hegemonial männlichen Fokalisierung nicht so stark auftut wie aus einer weiblichen Erzählperspektive heraus. Die Grenze des privaten zum öffentlichen Sektor wird in zeitgenössischen Texten zwar weniger ausgeprägt zu finden sein als in Würzbachs Primärtexten. Dennoch gibt es auch in ihnen die Figur der Hausfrau, die sich vor allem im privaten Raum aufhält, und ihren Ehemann, der am Arbeitsplatz nur unter Männern ist. Somit ist Würzbachs Dichotomie kontextabhängig noch immer zu berücksichtigen. Vor allem bietet sie ein Beispiel dafür, wie sich erlebte Diskriminierung in Romanen räumlich ausdrücken kann: indem sie Grenzen kreiert.

Wenn man jetzt bedenkt, dass eine intersektional diskriminierte Erzählinstanz mehr Grenzen beschreiben kann als eine privilegiertere Instanz, spricht dies mit Lotman also für eine dichte Ereignishaftigkeit des vorliegenden Textes, die aber mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht von allen Figuren so wahrgenommen wird. Entsprechend lassen sich Aussagen wie „Das bildest du dir ein“ oder „Du nimmst die Dinge eben immer gleich persönlich“¹⁶ in Deniz Ohdes *Streulicht* erklären, wenn die Protagonistin ihrer Freundin Sophia vorwirft, sie auszuschließen und aufzuziehen. Sophia hat die Grenze nicht wahrgenommen und geht davon aus, dass doch gar nichts passiert sei, ergo kein Ereignis vorliege. Durch die vielen Mög-

¹² Lotman schreibt über das Sujet, es sei ein „revolutionäres Element“ im Verhältnis zum ‚Weltbild‘, vgl. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, 339.

¹³ Würzbach, *Raumdarstellung*, 38.

¹⁴ Würzbach, *Raumdarstellung*, 38.

¹⁵ Vgl. Würzbach, *Raumdarstellung*, 52.

¹⁶ Deniz Ohde, *Streulicht*, Berlin 2020, 124.

lichkeiten der Grenzüberschreitung erhöht sich außerdem das revolutionäre Potenzial. Diesen Annahmen folgend ist davon auszugehen, dass ein intersektionaler Forschungsansatz genauer dazu befähigt, Grenzen im Raum wahrzunehmen und hierüber eine höhere Sujethaftigkeit in vorliegenden Texten zu erkennen.

3 Der intersektionale Raum als Raster in Deniz Ohdes *Streulicht*

Anhand einer Analyse des „Ortes“ in Deniz Ohdes *Streulicht* soll die auf Crenshaw und Lotman basierende Hypothese, dass ein intersektionaler Raum eine netzartige Kartografie besitzt, überprüft werden. Die Protagonistin aus *Streulicht* kehrt für die Hochzeit ihrer zwei Kindheitsfreund:innen an den Ort ihrer Jugend zurück und lässt ihr Leben dort Revue passieren. Der Ort wird geografisch nicht näher bestimmt, liegt jedoch an einem großen Industriepark. Die Schul- und Universitätszeit der Protagonistin stehen im Vordergrund. Hier erfährt sie Sexismus, Rassismus und Klassismus und wird oft vom Gefühl begleitet, fehl am Platz zu sein. Während sie sich in den Situationen immer selbst die Schuld gibt, kann die Ich-Erzählerin rückblickend viele Situationen gesellschaftspolitisch einordnen, was den Roman klassischen Aufstiegs geschichten kritisch gegenüberstellt.

Unter der Annahme, dass die in diesem Kapitel häufig erwähnten „Grenzen“ auch als „Achsen“ im Crenshaw’schen Sinne interpretiert werden können, wird sich zeigen, wie viel feinmaschiger ein Raum wird, wenn mehrere Diskriminierungskategorien zusammenkommen. Im „Ort“, wie die Vorstadt in *Streulicht* stets genannt wird, werden bestimmte Straßen mit Wohlstand und andere mit Prekariät verbunden:

Sophias Landschaft bestand aus [...] Gruppenräumen und den schönen Straßen. Die Allee vor ihrer Haustür gehörte dazu, mit den Zierahornbäumen, die im Herbst ein tiefes Rot annahmen, den blank geputzten Rillen der Bürgersteige, den „Willkommen“-Schildern an den Gartentoren, die gewissenhaft ausgetauscht wurden, wenn die Sonne sie ausgebleichen hatte. Die Ortsmitte mit dem Kreuz, wo ihre Mutter sich zu kleinen Unterhaltungen mit Bekannten traf, die Einkaufstaschen mit genau der Menge Lebensmitteln in der Hand, die sie für die nächsten zwei Tage brauchte. [...] Meine Landschaft bestand aus dem Gitter über der Abfluranlage des Supermarkts, auf dem ich stand, wenn ich vor der Schule an der Bushaltestelle darauf wartete, dass Sophia um die Ecke kam. Zu mir gehörte der geschlossene Rollladen von *Conny’s Eck*, der Bahnhof, die startenden Flugzeuge im Himmelsviereck meines Zimmerfensters, der Strommast, die Mauern des Industrieparks, die aufragenden Röhren, gegen all das rannte ich an, aber es waren meine einzigen Ankerpunkte. Kein Garten umschloss unser Haus, keine Birke spendete mir Schatten, denn aus Schatten bestand ja unser ganzes

Grundstück, und unsere Wohnung war ein Geheimnis, das wir zu hüten hatten, dessen wir uns schämten.¹⁷

Wie die Miniaturversion einer Stadt besitzt auch die Vorstadt selbst ein markiertes Zentrum, das die Erzählerin wohlhabenderen Menschen wie Sophias Familie zuweist, während sie sich selbst entsprechend zurücknimmt. „Den Ort selbst durchzieht mithin eine – sowohl buchstäblich als auch im übertragenen Sinne zu lesende – Differenz von Zentrum und Peripherie im Sinne einer sozialräumlichen und kulturellen Segregation“,¹⁸ beobachtet Philipp Böttcher. Anders formuliert: Hier verläuft die Klassen-Achse.

Diese bedingt das Gefühl der Protagonistin, sie stehe „am Rande der Gesellschaft“,¹⁹ auch wenn sie sich in der Großstadt befindet. Sie trägt die Vorstadt und ihre individuelle durch Grenzen geprägte Raumwahrnehmung mit sich. Böttcher beobachtet im Roman „ein höheres Maß an sozialer Durchmischung, die vor allem für die semiurbanen Räume und industriell durchzogenen städtischen Randzonen typisch war“.²⁰ Das gepaart mit der geringen Fläche einer Vorstadt bedeutet für die Protagonistin nur kleine Räume, die sie als die ihren begreift, und ein zwangsläufig häufiges Stoßen an Grenzen.

Die Erzählerin ordnet vorrangig eine Gruppe von Elementen Sophias Landschaft zu, die der Kulturwissenschaftler Wolfgang Kaschuba in seinem Aufsatz *Urbane Identität: Einheit der Widersprüche* der städtischen Bürgerlichkeit zuweist. Alleen gehören dazu, ebenso die Bürgersteige und die Einfamilienhäuser mit Gärten.²¹ Dies zeigt, dass ein eventueller stadtplanerischer Versuch, Vorstädte durch das Etablieren bürgerlicher Elemente aufzuwerten, schnell an seine Grenzen kommen kann: Die Aufwertung spüren nur diejenigen, die sich ohnehin zur bürgerlichen Schicht zählen.

Ärmere Menschen wie die Erzählerin werden jedoch ein zweites Mal an den Rand gedrängt: Zuerst aus der Stadt in die Vorstadt und dann innerhalb der Vorstadt in die beschattete Wohngegend. Die Erzählerin spürt sich nicht dem Bürgersteig zugehörig, sondern dem nahe gelegenen Flugplatz. Sie sortiert Elemente ihrer Landschaft zu, die unästhetisch sind oder Lärm machen. Dazu zählen fast alle sichtbaren Ausprägungen von Infrastruktur. Sie sind das Produkt der Arbei-

¹⁷ Ohde, *Streulicht*, 85–86.

¹⁸ Philipp Böttcher, *Ewig Peripherie? Raumdarstellung, Postmigrationserfahrungen und Gesellschaftsdiagnose* in Deniz Ohdes *Streulicht*, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 48 (2023), H. 2, 481–506, hier: 493.

¹⁹ Ohde, *Streulicht*, 143.

²⁰ Böttcher, *Ewig Peripherie?*, 493.

²¹ Kaschuba, *Urbane Identität: Einheit der Widersprüche?*, 3.

terklasse, ein sichtbares Zeichen, dass diese hier ebenfalls lebt und durch die Funktionalität ihrer Arbeit eine Daseinsberechtigung hat. Räume der Zerstreuung werden Arbeiter:innen in den Augen der Erzählerin jedoch nicht zugestanden.

Alles, was von Schönheit oder Verschwendung zeugt (wie unnötig breite Straßen mit vielen Bäumen oder häufig gewechselte Schilder²²), ordnet die Erzählerin der Welt des Bürgertums zu. Diese ist eng verbunden mit unausgesprochenen Regeln, deren Kenntnis zwar Spießigkeit, jedoch ebenfalls eine gewisse Exklusivität verkörpert. Genauigkeit, Regelmäßigkeit und Routine formen das Bürgertum. Geheimnisse, Funktionalität und Scham stehen für die Arbeiterklasse. Dadurch, dass die Erzählerin hier eine Grenze wahrnimmt und sie räumlich zuordnet, entsteht die Klassen-Achse im Ort.

Eine weitere Achse wird durch das *gender* bestimmt. Sie verläuft zwischen der Wohngegend, die im Roman primär Frauen und Kinder zu bewohnen scheinen, und dem Industriegebiet, in das die Familienväter jeden Tag verschwinden:

Sophias Mutter schien im Gegensatz zu meiner einen Plan zu haben, den sie nicht bewusst bedenken musste und der sie trotzdem in allem lenkte. Er hatte sie in dieses Einfamilienhaus gebracht, in eine glückliche Ehe, zu immer glatt rasierten Beinen, zu dem Zierrasen, über dem ein Regenbogen stand, wenn die Sprinklermaschine frühmorgens einen feinen Schauer versprühte. In diesem eingefassten Garten befand sich das Paradies, und es wurde nicht berührt von den Kühltürmen, die hinter der äußeren Hecke aufragten; Sophias Mutter blendete sie einfach aus. Sie gehörten ganz selbstverständlich zur Kulisse des Ortes, sie waren schon immer da gewesen, aber mit ihr hatten sie nichts zu tun, so wenig wie ihr Garten mit seinen penibel errechneten Bewässerungszeiten mit dem eingezäunten Industriepark, wo die Kohleberge mit plumpem Wasserstrahl vor der Selbstentzündung geschützt wurden.²³

Sophias Mutter, so zeigt es die Textstelle, akzeptiert die Kartografie des Raumes und den ihr zugewiesenen Platz darin. Das anliegende Industriegebiet nimmt sie viel weniger wahr als die Protagonistin, obwohl dort das Geld verdient worden ist, um das Haus, den Garten und den Rasensprenger zu bezahlen. Sophias Mutter glaubt an die traditionelle Arbeitsteilung, nach der sie die Care-Arbeit und ihr Mann die Lohnarbeit übernimmt. Da sie keinen Missstand wahrnimmt, kann sie nach Henri Lefebvre den Raum auch nicht nach ihren Vorstellungen verändern. Biblisch-metaphorisch gesprochen fehlt es ihr an Wissen und Erkenntnis, wodurch sie im Garten, dem Paradies, verbleiben kann. Dieses Paradies ist jedoch fragil, da sich im Laufe des Romans andeutet, dass ihr Mann gewalttätig ist.²⁴

22 Ohde, Streulicht, 85.

23 Ohde, Streulicht, 39–40.

24 Vgl. Ohde, Streulicht, 227.

Zunächst haben sich durch die zwei beschriebenen Achsen nun jedoch vier Räume gebildet, in denen vier unterschiedliche Figurentypen leben: Die Industrie dominiert der Mann aus dem Wohlstandshaus, der jeden Tag zu seiner gut bezahlten Arbeit aufbricht und abends zurückkommt, verkörpert von Sophias Vater. Der Protagonistin bleibt der Zugang zum Industriegebiet aufgrund ihres *gender* verwehrt, dennoch kann man für eine genauere Nuancierung der Diskriminierungsverhältnisse die weitere Kategorie²⁵ *class* hinzuziehen. Innerhalb der Industrie, wahrscheinlich aber in einem anderen Stockwerk, arbeitet der Vater der Protagonistin, der jedoch schlechter bezahlt wird und daher in der weniger beliebten Straße wohnt.

Im Wohlstandshaus verbleibt Sophias Mutter als mittelständische Hausfrau, die sich im Ort mit anderen Hausfrauen vernetzt und entsprechend viel Einfluss genießt, allerdings von ihrem Mann finanziell abhängig und somit seinen Wutanfällen ausgeliefert ist.²⁶ Die Mutter der Protagonistin schließlich hat weder Einfluss in der Wohngegend, noch findet ihre Ehe auf Augenhöhe statt. Die Verräumlichung ihrer Perspektive stellt die Wohnung der Familie dar, die mit viel Scham behaftet ist und in der sie bestimmte Räume immer abschließt, wenn Besuch kommt.²⁷ Dieses Detail zeigt, dass der mittelständische Besuch mehr Macht über den Wohnraum der Protagonistin hat als ihre eigene Familie.

Der Raum in *Streulicht* bekommt so eine netzförmige Kartografie mit vielen kleinen Feldern. Innerhalb dieser Felder herrscht Verbundenheit, da die dort angesiedelten Figuren sich darin sujetlos bewegen können. Sujetlos ist hier im Sinne Jurij Lotmans zu verstehen, also als das Ausbleiben von Ereignishaftigkeit

²⁵ Unter dem Namen „ask the other question“ arbeitete die Rechtsanwältin Mari Matsuda eine Methode heraus, in einer klar diskriminierenden Szene „die andere Frage zu stellen“, also bei rassistischen Vorfällen nach heterosexistischen Elementen oder in sexistischen Szenen den Klassismus zu suchen. Für ein „detailliertes Bild des zu analysierenden Gegenstandes“ brachte der Literaturwissenschaftler und Historiker Falko Schnicke das Konzept für literaturwissenschaftliche Untersuchungen ins Spiel, vgl. Falko Schnicke, *Grundfragen intersektionaler Forschung*, in: *Intersektionalität und Narratologie. Methoden – Konzepte – Analysen*, hg. von Christian Klein, Trier 2014, 1–32, hier: 18. Matsudas Technik verhindert, in die von Crenshaw skizzierte Falle zu tappen und beispielsweise nur Formen von Sexismus wahrzunehmen, den weiße und gebildete Frauen erleben. Stattdessen arbeitet man ihn potenziell auch aus Szenen heraus, die auf den ersten Blick andere Formen der Diskriminierung transportieren.

²⁶ Sophias Mutter bittet an einer Stelle die Mutter der Protagonistin um Hilfe, weil ihr Mann vor Wut ein Glas zerschlagen habe (vgl. Ohde, *Streulicht*, 227). Die Mutter der Protagonistin, die heftigere Gewaltausbrüche gewohnt ist, erlebt diesen Moment als Triumph, weil sie zum ersten Mal routinierter vorgeht als Sophias Mutter. Sie sieht dies als „Stärke der Frauen“ an (Ohde, *Streulicht*, 228).

²⁷ Vgl. Ohde, *Streulicht*, 32.

in einem homogenen Feld. Beim Überschreiten dieser Grenzen findet ein Ereignis statt, so zum Beispiel, wenn die Protagonistin aus nichtakademischem Haushalt das Gymnasium oder beim *Girls' Day* den Industriepark besucht. In diesen Räumen fühlt sich die Protagonistin weniger sicher und hat Sorge, hinausgeworfen oder „ausgesiebt“²⁸ zu werden.

Nicht in jedem Roman zeigt sich die rasterförmige Kartografie so deutlich wie in *Streulicht*. Um Intersektionalität im Roman analysieren zu können, muss entweder die Erzählinstanz entsprechend vorgebildet sein und Zusammenhänge benennen können oder aber zumindest die fokale Instanz bereit sein, Dinge zu sehen, die dann ein:e entsprechend vorgebildete:r Leser:in entschlüsseln kann. In *Streulicht* spricht die Erzählinstanz in der Ich-Perspektive rückwirkend über die Erlebnisse der Protagonistin und ordnet diese gesellschaftspolitisch ein. Die Kartografie des Ortes weist den einzelnen Figuren innerhalb ihrer persönlichen Diskriminierungs- oder Privilegienstruktur einen bestimmten Platz zu, was zu einer verdrängungsbedingten Aufteilung des Ortes in unterschiedliche semantische Felder führt. Der Ort ist intersektional strukturiert. Die Protagonistin hat dieses Wissen in ihrer Jugend jedoch nicht und sucht den Fehler daher stets bei sich.

4 Zugfahrt ins Zentrum – Kritik an Nicht-Orten als diskriminierungsfreie Räume

Der vorige Abschnitt hat gezeigt, dass Raum, von einer intersektional diskriminierten fokalen Instanz aus betrachtet, eine rasterförmige Struktur bekommt. Was macht dieses Konzept aber mit Orten, die offiziell gar nicht als Orte gelten? Was geschieht mit anonymen öffentlichen Orten wie Zügen, in denen so wenig individuelle Gestaltung geschieht, dass Marc Augé sie als klassische Nicht-Orte bezeichnet? In diesem Kapitel wird Marc Augés Konzept der Nicht-Orte einer Prüfung unterzogen, denn ein Nicht-Ort kann nur für Figuren ohne Diskriminierungserfahrung existieren. Anhand von *Drei Kameradinnen*, unterstützend auch von *Streulicht*, werde ich außerdem auf die körperlichen Reaktionen auf Diskriminierung im Raum eingehen. Durch Versuche der diskriminierten Figuren, weniger zu werden, sowie die Mimikry als Reaktion auf Diskriminierung ist eine Verbindung von Körper und Raum zu beobachten. Dies unterstreicht die ungleiche Wirkung vermeintlich neutraler Räume auf Individuen.

28 Ohde, *Streulicht*, 80.

Zunächst werde ich jedoch das intersektionale Raumkonzept im ÖPNV betrachten. Dabei untersuche ich die verschiedenen fokalen Instanzen der drei Romane *Die drei Kameradinnen*, *Allegro Pastell* sowie *Streulicht* und zeige unterschiedliche Raster und Grenzen in den Verkehrsmitteln auf. Vergleichend werde ich den Erfahrungen von Saya aus *Drei Kameradinnen* die von Jerome aus *Allegro Pastell* gegenüberstellen. Während Saya dreifach diskriminiert wird, ist Jerome maximal privilegiert. Entsprechend unterschiedlich ist die Raumstruktur des Zuges in den unterschiedlichen Textstellen.

Nicht-Orte sind nach Marc Augé Orte, die von den Individuen, die sich an ihnen befinden, nicht geprägt werden und die als solche auch nicht handlungsbestimmend sind. Der Nicht-Ort „beherbergt keinerlei organische Gesellschaft“, ²⁹ so Augé. „Ausgerechnet den Orten, an denen die moderne Gesellschaft massenhaft zusammenkommt, spricht Augé [...] die Gesellschaftlichkeit ab“, ³⁰ kritisiert Lars Wilhelmer dessen pauschales Urteil. Und auch dieses Kapitel wird zeigen, dass Augés Annahmen nicht weit genug gehen, um Charakterentwicklungen und Gewalterfahrungen einzelner Figuren in Bussen und Bahnen zu erfassen. Dass der Bus als gesellschaftlicher Raum Figuren nachhaltig verändern kann, soll eine Szene in *Drei Kameradinnen* aufzeigen. Von der Siedlung aus fährt ein Bus ins Stadtzentrum, in dem Saya ein Schlüsselerlebnis hat. Sie hat gerade Besuch von ihren Tanten, die extra für ihren Geburtstag nach Deutschland gekommen sind. ³¹

Als sie in den Bus stiegen, raunzte der Fahrer ihre Lieblingstante an, ob sie denn ein Ticket habe. Die Lieblingstante schaute verwirrt zu Saya, die, ebenfalls verwirrt, sagte: „Nein, wir haben alle kein Ticket, ich habe ja auch noch gar keins gekauft. Vier Fahrscheine bitte.“ Der Busfahrer stellte ihr wortlos die Fahrscheine aus, schaute sie dabei nicht an und reagierte auch nicht auf ihr „Danke“ und „Wiedersehen“. [...] Saya sprach im Bus mit den Tanten, aber sie sprach extra leise, weil sie ein ungutes Gefühl dabei hatte, sich zu laut in der gemeinsamen Sprache zu unterhalten. Die Tanten sprachen ebenfalls leise, weil sie sich anpassten und dachten, dass man das in deutschen Bussen so tat. ³²

Momente wie dieser bringen Saya zu der Erkenntnis, „dass Deutschland ganz offensichtlich ein großes Rassismus-Problem habe“. ³³ Diese Erkenntnis gibt ihr das Gefühl, „als hätte sie jetzt [...] eine erweiterte Sehkraft erlangt, mit der sie Farben wahrnahm, die sie vorher nicht hatte sehen können“. ³⁴ Die Busfahrt politisiert

²⁹ Marc Augé, *Nicht-Orte*, 5. Aufl., München 2019, 110–111.

³⁰ Lars Wilhelmer, *Transit-Orte in der Literatur*, Bielefeld 2015, 46.

³¹ Vgl. Shida Bazyar, *Drei Kameradinnen*, Köln 2021, 52.

³² Bazyar, *Drei Kameradinnen*, 55–56.

³³ Bazyar, *Drei Kameradinnen*, 58.

³⁴ Bazyar, *Drei Kameradinnen*, 61.

Saya nachhaltig und ist Basis für die weiteren Handlungen im Roman, von ihrer Berufswahl als Workshopleiterin für Antirassismus an Schulen³⁵ über ihre Diskussionen mit Rechten im Netz³⁶ bis hin zum Brandanschlag. Saya als Täterin nimmt die Erzählerin später zwar narrativ wieder zurück,³⁷ die Vorstellung, sie habe einen Anschlag verübt, ist jedoch überhaupt erst glaubhaft, weil Sayas Beschäftigung mit rechter Gewalt über den Roman hinweg so stark geworden ist.

Saya und ihre Tanten erfahren unmittelbar nach dem Betreten des Busses Rassismus durch den Busfahrer. Er fungiert als eine Art Türsteher, der die vier Frauen offensichtlich nicht mitnehmen will, dem durch die rechtliche Lage jedoch untersagt bleibt, sie tatsächlich rauszuwerfen. Dazu müssten sie sich erst unangemessen verhalten oder Regeln verletzen. So, wie er mit ihnen spricht, könnte Saya nie mit ihm sprechen. Infolgedessen benehmen die Frauen sich extra bedacht und rücksichtsvoll. Die Rassismus-Achse verläuft im Roman an der Türschwelle zum Bus entlang.

Der Bus ist also keinesfalls ein neutraler Nicht-Ort. Er ist ein Raum, an dem sich verschiedene gesellschaftliche Gruppen vermischen und wo dementsprechend auch Diskriminierung stattfindet. Saya spürt im Bus von nun an unsichtbare Blicke auf sich haften und fühlt sich geschützter, wenn sie genderkonforme Schönheitsroutinen hinter sich bringt, „alle Gesichtshaare entfernt und einen geraden Scheitel“³⁸ hat.

Diese Routinen stellen eine Form des „Doing gender“³⁹ dar. Nach diesem Konzept gilt *gender* als binäres soziales Konstrukt und braucht, um in dieser Binarität zu verbleiben, die Mitarbeit aller Menschen, sich innerhalb einer „Vollzugswirklichkeit“⁴⁰ entsprechend zu verhalten und zu präsentieren. Saya präsentiert sich weiblich, weil es in der genderdichotomen Gesellschaft einen Schutzmechanismus darstellt, sich dem männlichen oder weiblichen Geschlecht klar zuordnen lassen zu können.

Neben der *gender*-Ebene schützt das Entfernen der Gesichtshaare Saya auch auf der *race*-Ebene. Starke Körperbehaarung wird, wie Rebecca M. Herzig in ihrer Monografie *Plucked. A History of Hair Removal* ausführt, stark mit rassistischen Stereotypen verknüpft und gelte seit der Ära des Kalten Krieges als „a filthy, ‚foreign‘ lack

35 Vgl. Bazyar, *Drei Kameradinnen*, 288–290.

36 Vgl. Bazyar, *Drei Kameradinnen*, 62, 253.

37 Vgl. Bazyar, *Drei Kameradinnen*, 344–345.

38 Bazyar, *Drei Kameradinnen*, 57.

39 Vgl. Paula-Irene Villa, *Verkörperung ist immer mehr*, in: Fokus Intersektionalität, hg. von Helma Lutz, María Teresa Herrera Vivar und Linda Supik, Wiesbaden 2013, 223–242, hier: 97–99.

40 Villa, *Verkörperung ist immer mehr*, 98.

of hygiene“.⁴¹ Diese Praxis, den eigenen Körper zu verändern, Teile von ihm zu entfernen und sich so vor potenzieller Aggression zu schützen, verweist auf die durch Rassismus errichtete Grenze vor dem Bus. Sein Betreten löst ein Sujet aus, das in die körperliche Anpassung Sayas und schließlich ihre Politisierung mündet.

Die Konzeption des Raumes folgt laut Henri Lefebvre einer kapitalistischen Logik: Architekt:innen bauten laut Lefebvre im Sinne des Kapitals, die Räume würden aber vorwiegend von der Arbeiterklasse genutzt, seien jedoch nicht auf ihre spezifischen Bedürfnisse zugeschnitten.⁴² *Drei Kameradinnen* zeigt etwas ganz Ähnliches auf: dass die Architektur von Bus und Bahn darüber hinaus männlichen Bedürfnissen folgt und Frauen entsprechend umdenken müssen. So analysiert die Erzählerin Kasih anhand der Höhe der Halteschlaufen, die „in der perfekten Höhe für Männerarme, nicht für meine“⁴³ angebracht sind, dass dies wohl damit zusammenhänge, dass Männer die Bahn entworfen hätten. All diese Beispiele zeigen, dass der ÖPNV kein für alle Figuren gleichermaßen angenehmes und sicheres Verkehrsmittel darstellt. Verschränkt mit der in *Drei Kameradinnen* beschriebenen Vermutung, dass die Auslagerung migrantischer Einwohner:innen an den Stadtrand politisch gewollt sei,⁴⁴ zeigt der Roman einen Missstand auf: Diejenigen, die auf Busse und Bahnen besonders angewiesen sind, fühlen sich dort besonders unsicher.

Später im Roman wird die Verkehrsanbindung an die Siedlung komplett gekappt. Und obwohl der Bus nie einen Schutzraum für die drei Kameradinnen dargestellt hat, ist es ein Moment der Verzweiflung:

Erst als wir an der Bushaltestelle vor dem Kinder- und Jugendzentrum standen, auf den Bus warteten und die übrig gebliebenen Äpfel und Müsliriegel in uns reinstopften, sahen wir, dass unsere Buslinie gestrichen worden war. Es war nicht einfach nur ein Bus ausgefallen, man hatte die komplette Linie gestrichen, man hatte die Verbindung, die zwischen der Siedlung und dem Rest der Welt bestanden hatte, durchtrennt und uns nicht einmal vorgewarnt.⁴⁵

Hier erkennt man die Abhängigkeit, in der die Vorstadt zur Großstadt steht. Wie eine Nabelschnur wird die Buslinie dargestellt, mit ihrer Durchtrennung „blutete“ die Siedlung „aus, sie wurde krank und begann zu stinken“.⁴⁶

41 Rebecca M. Herzig, *Plucked. A history of hair removal*, New York und London 2015, 12.

42 Henri Lefebvre, *Die Produktion des Raums*, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt a. M. 2006, 330–342, hier: 335–336.

43 Bazyar, *Drei Kameradinnen*, 189.

44 Vgl. Bazyar, *Drei Kameradinnen*, 187.

45 Bazyar, *Drei Kameradinnen*, 180.

46 Bazyar, *Drei Kameradinnen*, 186.

Während Caroline Merkel schreibt, wie sehr das Stadtzentrum von dem „suburbanen Blick“⁴⁷ wie auch von „Impulsen der Provinz und Vorstadt“⁴⁸ abhängig sei, um nicht irrelevant zu werden, zeigt sich hier die viel größere Abhängigkeit in die andere Richtung: Für die Siedlung, die in diesem Zusammenhang stark personifiziert wird, ist die Buslinie überlebenswichtig gewesen. Das Wegfallen der Verbindung führt zu weiteren Klassismus- und Rassismus-Grenzen im Raum, die mittellose migrantische Menschen ohne Auto aus dem Stadtzentrum fernhalten. Die Disposition eines weiß-bürgerlich geprägten öffentlichen Verkehrsmittels wird durch seinen Wegfall konsequent fortgeführt. Die drei Kameradinnen müssen fluchend und im Regen zu Fuß nach Hause gehen, was das urbane Klischee der Flaneurin persifliert.⁴⁹

Die Schwelle des ÖPNV stellt für Jerome aus *Allegro Pastell* hingegen keine Grenze dar, dieser fährt für gewöhnlich aber einen gemieteten Tesla. Fährt er doch mal Zug, breitet er sich aus. Zur Deutschen Bahn hat er ein „wirklich gutes Verhältnis“.⁵⁰ Die U4 vom Frankfurter Zentrum zu seinem Auto macht er „zu seiner eiteln Bühne“,⁵¹ indem er sich „mit der Rolle des überglücklichen heterosexuellen Partners“⁵² in Szene setzt und dabei hofft, dass sein Umfeld ihn unerträglich finden möge.⁵³ Dass er das Heterosexuelle dabei betont, zeugt davon, dass er wissentlich der bessergestellten Gruppe angehört und, anstatt das zu reflektieren, diese Zugehörigkeit überperformt. Damit ändert er nichts an der Situation, nimmt mehr Raum ein, als ihm gerechterweise zustünde, und verhält sich somit zwar performativ, jedoch nicht subversiv. Das ist ein typisches Merkmal postironischen Verhaltens, das davon lebt, sich über Inkohärenzen und Wahlmöglichkeiten bewusst zu sein, trotzdem eine bestimmte Entscheidung zu treffen⁵⁴ und diese durch besonders affirmatives Verhalten über ihre Widersprüchlichkeit hinwegzutragen.⁵⁵

47 Merkel, *Produktive Peripherien*, 124.

48 Merkel, *Produktive Peripherien*, 125.

49 Vgl. Bazyar, *Drei Kameradinnen*, 180–185.

50 Leif Randt, *Allegro Pastell*, Köln 2020, 74.

51 Randt, *Allegro Pastell*, 11.

52 Randt, *Allegro Pastell*, 11.

53 Randt, *Allegro Pastell*, 11.

54 Vgl. Holger Grevenbrock, Nuria Mertens und Jannes Trebesch, *Bedeutungsschwanger? Über das Motiv der Schwangerschaft in Leif Randts *Allegro Pastell* (2020)*, in: *Where Are We Now? – Orientierungen nach der Postmoderne*, hg. von Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock und Katharina Scheerer, Bielefeld 2022, 91–102, hier: 98.

55 Vgl. Sebastian Plönges, *Postironie als Entfaltung*, in: *Medien und Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel*, hg. von Torsten Meyer et al., Wiesbaden 2011, 438–446, hier: 442.

In all ihren Unterschieden erinnert Jeromes Performanz jedoch auch an Sayas Versuch, ihren Körper besonders feminin wirken zu lassen, weil Jerome ebenfalls Merkmale nach außen trägt, die gesellschaftlich anerkannt sind. Während Saya jedoch mit ihrem Verhalten Aggressionen von sich abwenden will, sehnt Jerome sie sich geradezu herbei. Der direkte Vergleich von *Allegro Pastell* mit *Drei Kameradinnen* entlarvt Jerome in seiner weißen Heterosexualität.

Mit der Regionalbahn, die man eher als vorstädtisches Verkehrsmittel lesen könnte, fährt Jerome eines Nachts nach dem Feiern nach Hause. Hier isst er ein „Ficelle-Baguette, belegt mit scharfer Salami und Edamer“,⁵⁶ das er sich traditionell vor Regionalbahnfahrten bei LeCrobag⁵⁷ besorgt, und hört die erste Sprachnachricht an, mit der seine spätere Freundin Marlene erstmalig Kontakt zu ihm aufnimmt. Sie lädt ihn zum Abendessen ein und er antwortet: „Angenehme Voice-Message! Danke. Bin gerade auf dem Heimweg. Regionalbahn forever. Gerne die nächsten Tage Dinner. Passt dir Dienstag?“⁵⁸

„Regionalbahn forever“ ist eine Verballhornung lokalpatriotischer Superlative. Auch Jeromes Partnerin Tanja kokettiert damit, indem sie Jerome in einer Szene ein Selfie schickt, das mit „Selbstportrait mit zuckerfreiem Red Bull in Regionalbahn“⁵⁹ betitelt ist. Es suggeriert eine Bodenständigkeit, die insbesondere Jerome als Teslafahrer nicht entspricht, seiner Außendarstellung jedoch die gewünschte Kantigkeit verleiht. Während Augés Konzept der Nicht-Orte den Bussen und Bahnen in *Drei Kameradinnen* nur unzureichend Rechnung trägt, beschreibt es die Regionalbahn in *Allegro Pastell* akkurat: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort“,⁶⁰ schreibt Augé und trifft mit dieser Annahme den Kern der Szene. LeCrobag als Bäckereikette fehlt ebenfalls die lokale Zuordenbarkeit und die Einzigartigkeit, was ihr Anonymität verleiht.

Diese verlässliche Regelmäßigkeit scheint Jerome zu beruhigen. Er mag Nicht-Orte, weil er sie nicht selbst gestalten muss. Das Auto als Raum bietet indes die

⁵⁶ Randt, *Allegro Pastell*, 125.

⁵⁷ Vgl. Randt, *Allegro Pastell*, 124.

⁵⁸ Randt, *Allegro Pastell*, 125. „Angenehm“ wird laut Elena Beregow „zum neuen ästhetischen Standardurteil“ des Romans, was von einer „Technik der Veroberflächlichung durch solche Wertattribute“ zeuge, vgl. Elena Beregow, Oberflächen lesen. Über *Faserland*, *Allegro Pastell* und die Grenzen der zeitdiagnostischen Generationenthese, in: *Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur*, hg. von Hanna Hamel und Eva Stubenrauch, Bielefeld 2023, 201–222, hier: 213.

⁵⁹ Randt, *Allegro Pastell*, 162–163.

⁶⁰ Augé, *Nicht-Orte*, 83.

Möglichkeit des individuellen Ausdrucks, was oben in Bezug auf das Wohnen schon als klassistischer Exklusionsmechanismus herausgearbeitet wurde: In Jeromes Tesla hängt ein Duftbaum⁶¹ und bestimmt dessen Geruch. Oft spielt er seine Playlist ab in stetiger Nervosität, dass sie seinem Gegenüber nicht gefallen könnte.⁶² Jerome fühlt sich nicht zwingend wohl dabei, Raum einzunehmen, macht es aber dennoch permanent. Die Unterscheidung vom öffentlichen Nahverkehr zum Pkw bildet eine Parallele zum Wohnblock im Vergleich zum Haus. Das Auto ist neben einem Statussymbol und einem Raum des individuellen Ausdrucks auch ein Weg, sich von anderen Menschen abzugrenzen und einen faktisch exklusiven und privaten Ort zu schaffen. Es ist somit kein Nicht-Ort.

Die Regionalbahn ist indes im metonymischen Sinne als Raum mit den immergleichen Sitzen und Abteilen zu verstehen und erfüllt so klar die Bedingungen eines Nicht-Ortes. Die Häufung solcher Orte beschreibt Elena Beregow als Klassenmarkierung: „In der hermetisch abgeschlossenen Welt der weißen urbanen Mittelklasse gilt eine Tendenz zur postironischen Ästhetisierung des vermeintlich Normal-Rustikalen.“⁶³

Natascha Würzbachs Konzept des gegenderten Raumes folgend und dieses entsprechend erweiternd zeigt sich: Durch eine Aneignung des Rustikalen durch die gehobene Mittelklasse wird der Nicht-Ort zu einem Raum weißer Bürgerlichkeit, an dem rassistisch und klassistisch Diskriminierte automatisch anecken müssen. In Kombination mit den männlichen Ingenieuren und den daraus resultierenden hohen Halteschlaufen zeigt sich: Der Nicht-Ort, beispielhaft der ÖPNV, folgt der Logik des Männlich-Bürgerlich-Weißen als vermeintlich unmarkiert und normgebend.

Ganz gegensätzlich dazu verhält sich die Protagonistin in *Streulicht*, die auf dem Weg zur Abendschule die ZEIT liest, weil sie damit einen Aufstieg in die Mittelschicht verbindet: „Ich störte meine Sitznachbarin beim Umblättern der Seiten und für diesen kurzen Moment nahm ich einen Raum ein, der mir nicht gehörte.“⁶⁴ Die Zeitung, die regelmäßig „zu dick für den Briefkastenschlitz“⁶⁵ ist und die sie in ihre Tasche zwingen muss,⁶⁶ wird für die Protagonistin zu einem Versprechen des sozialen Aufstiegs. Und tatsächlich schlägt ihre Lehrerin ihr mit Blick auf ihre Tasche vor, doch ihr Abitur nachzuholen.⁶⁷ Die Tasche ist ebenfalls vom ZEIT-Verlag, der Plan geht auf. Neben der Symbolwirkung und der anekdotischen Er-

⁶¹ Vgl. Randt, *Allegro Pastell*, 15.

⁶² Vgl. Randt, *Allegro Pastell*, 270–271.

⁶³ Beregow, *Oberflächen lesen*, 215.

⁶⁴ Ohde, *Streulicht*, 147.

⁶⁵ Ohde, *Streulicht*, 145.

⁶⁶ Vgl. Ohde, *Streulicht*, 145.

⁶⁷ Vgl. Ohde, *Streulicht*, 155.

kenntnis, dass Klasse aufgrund sehr oberflächlicher Parameter zugeschrieben wird, macht vor allem auch der viele Raum, den sie einnimmt, die Zeitung zu einem Symbol der Mittelklasse.

Kyung-Ho Cha beobachtet bei *Streulicht*, ähnlich zu Sayas Bemühungen im Bus, „the protagonist’s imitation of the white middle-class subject she desires to be“.⁶⁸ Ähnlich wie bei Saya geschieht dies über körperliche Routinen, die aus dem Versuch bestehen, „sich mit zerkleinerten Aprikosenkernstücken die oberste Hautschicht vom Gesicht zu reiben“,⁶⁹ oder der Rasur der Monobraue.⁷⁰ Beides sind Versuche, körperlich weniger zu werden, weniger Raum einzunehmen und dadurch den potenziell feindseligen Fokus des Umfeldes von sich zu lenken. Beide Beispiele zeigen auf, wie stark Körper und Raum zusammenhängen. Während Saya und die Protagonistin von *Streulicht* also aus Selbstschutz eine Mimikry⁷¹ weißer Weiblichkeit betreiben und Raum nur einnehmen, wenn es bürgerlich wirkt, sieht Jerome diese Kämpfe nicht, sondern überinszeniert sich in den öffentlichen Raum hinein in dem Wunsch, es möge sein Umfeld verärgern.

5 Fazit

In diesem Aufsatz habe ich die Vorstadt als narrativen Raum zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur untersucht. Auf Basis von Jurij Lotmans semantischem Raumkonzept und der Bedeutung der Grenze sowie von Kimberlé Crenshaws Theorie der Intersektionalität wurde ein neues Raumkonzept entworfen, das intersektionale Sachverhalte mitdenken soll. Es zeichnet sich durch eine netzartige Kartografie sowie durch viele Grenzen aus, was nach Lotman für eine höhere Ereignishaftigkeit im Roman stehe. Das Konzept baut auf Natascha Würzbachs und Ansgar und Vera Nünnings Annahmen auf, dass ein Raum wie auch eine Erzählinstanz gegendert sein könnten und das *gender* der Erzählinstanz die Raumwahrnehmung verändere.

Die Kartografie des Ortes weist den einzelnen Figuren innerhalb ihrer persönlichen Diskriminierungs- oder Privilegienstruktur einen bestimmten Platz zu,

68 Kyung-Ho Cha, The postmigrant critique of the Bildungsroman and the epistemic injustice of the educational system in Deniz Ohde’s *Scattered Light*, in: Epistemic justice and creative agency. Global perspectives on literature and film, hg. von Sarah Colvin und Stephanie Galasso, New York und London 2023, 131–147, hier: 135.

69 Ohde, *Streulicht*, 123.

70 Vgl. Ohde, *Streulicht*, 119.

71 Vgl. Bhabha und Bronfen, *Die Verortung der Kultur*, 125–127.

was zu einer verdrängungsbedingten Aufteilung des Ortes in unterschiedliche semantische Felder führt. Am Beispiel *Streulicht* lässt sich die intersektionale Raumtheorie gut aufzeigen, was allerdings auch damit zusammenhängt, dass der postmigrantische Roman gesellschaftliche Ungleichheit zum Thema hat. Der Roman ist thesenhaft und der Ort daher intersektional konstruiert. Mit dem neuen raumtheoretischen Konzept könnte Diskriminierung im Raum passgenauer diagnostiziert und analysiert werden.

Das Einnehmen von Raum der privilegierten oder die eigene Zurücknahme der diskriminierten Figuren zieht sich wie ein roter Faden durch die Romane. Auch auf Pendelfahrten, einer für Vorstädter:innen gängigen Praxis, konnte ein solches Verhalten herausgearbeitet werden. Hier wurde insbesondere in *Streulicht* und *Drei Kameradinnen* sehr körperlich auf die räumliche Verdrängung und Diskriminierung reagiert, durch vermeintliche Schönheitsroutinen und eine Mimikry weißer Weiblichkeit. In *Allegro Pastell* fand indes eine Überinszenierung heterosexueller Männlichkeit statt, die als Ausbreitung im Raum verstanden werden darf.

Angewandt auf den vermeintlichen Nicht-Ort ÖPNV erkennt man mit dem neuen Raumkonzept, dass in geteilten Räumen von den einzelnen Figuren unterschiedlich viel Raum eingenommen wird. Öffentliche Verkehrsmittel sind in den untersuchten Romanen eher trennend als verbindend. Die unterschiedlichen Erfahrungen und Diskriminierungsebenen der Figuren entscheiden darüber, ob der ÖPNV als Raum in seiner Position des Nicht-Ortes verbleibt oder nicht. Das intersektionale Raumraster verhindert für die meisten diskriminierten Figuren, dass Bus und Bahn im Status des angenehmen Nicht-Ortes verbleiben können. Für raumtheoretische Überlegungen in der Literaturwissenschaft wünsche ich mir, dass Intersektionalität zukünftig stärker einbezogen wird. Romane, die Diskriminierung behandeln, machen ein intersektionales Raumkonzept erforderlich und profitieren sichtbar von einer entsprechenden Analyse.

Literatur

Primärliteratur

- Bazyar, Shida: *Drei Kameradinnen*, Köln 2021.
 Ohde, Deniz: *Streulicht*, Berlin 2020.
 Randt, Leif: *Allegro Pastell*, Köln 2020.

Sekundärliteratur

- Augé, Marc: Nicht-Orte, 5. Aufl., München 2019.
- Bennewitz, Ingrid, Jutta Eming und Johannes Traulsen: Einleitung: Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalitätsforschung, in: Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive, hg. von dens., Göttingen 2019, 13–28.
- Beregow, Elena: Oberflächen lesen. Über *Faserland*, *Allegro Pastell* und die Grenzen der zeitdiagnostischen Generationenthese, in: Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur, hg. von Hanna Hamel und Eva Stubenrauch, Bielefeld 2023, 201–222.
- Cha, Kyung-Ho: The postmigrant critique of the Bildungsroman and the epistemic injustice of the educational system in Deniz Ohde's *Scattered Light*, in: Epistemic justice and creative agency. Global perspectives on literature and film, hg. von Sarah Colvin und Stephanie Galasso, New York und London 2023, 131–147.
- Bhabha, Homi K., und Elisabeth Bronfen: Die Verortung der Kultur, Tübingen 2011.
- Bilger, Wenzel: Verräumlichungen intersektionaler Identitäten, in: Der postethnische Homosexuelle. Zur Identität „schwuler Deutschtürken“, hg. von dens., Bielefeld 2012, 125–150.
- Böttcher, Philipp: Ewig Peripherie? Raumdarstellung, Postmigrationserfahrungen und Gesellschaftsdiagnose in Deniz Ohdes *Streulicht*, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 48 (2023), H. 2, 481–506.
- Crenshaw, Kimberlé: Das Zusammenrücken von Race und Gender ins Zentrum rücken. Eine Schwarze feministische Kritik des Antidiskriminierungsdogmas, der feministischen Theorie und antirassistischer Politiken (1989), in: Schwarzer Feminismus. Grundlagentexte, hg. von Natasha A. Kelly, Münster 2019, 145–186.
- Dünne, Jörg, und Andreas Mahler: Einleitung, in: Handbuch Literatur & Raum, hg. von dens., Berlin 2015, 1–11.
- Grevenbrock, Holger, Nuria Mertens und Jannes Trebesch: Bedeutungsschwanger? Über das Motiv der Schwangerschaft in Leif Randts *Allegro Pastell* (2020), in: Where Are We Now? – Orientierungen nach der Postmoderne, hg. von Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock und Katharina Scheerer, Bielefeld 2022, 91–102.
- Herzig, Rebecca M.: Plucked. A history of hair removal, New York und London 2015.
- Kaschuba, Wolfgang: Urbane Identität: Einheit der Widersprüche?, in: Urbanität und Identität zeitgenössischer europäischer Städte, hg. von Vittorio Magnago Lampugnani, Ludwigsburg 2005, 8–28.
- Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raums, in: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, hg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt a. M. 2006, 330–342.
- Lotman, Jurij Michajlovič: Die Struktur literarischer Texte, 4. Aufl., München 1993.
- Merkel, Caroline: Produktive Peripherien. Literarische Aneignungen der Vorstadt, Würzburg 2016.
- Modes, Marie-Theres: Raum, Atmosphäre und verkörperte Differenz. Raumbezogene Wahrnehmungsweisen einer anderen Körperlichkeit, in: Verorten – Verhandeln – Verkörpern. Interdisziplinäre Analysen zu Raum und Geschlecht, hg. von Silke Förschler, Rebekka Habermas und Nikola Roßbach, Bielefeld 2014, 335–358.
- Plönges, Sebastian: Postironie als Entfaltung, in: Medien und Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel, hg. von Torsten Meyer et al., Wiesbaden 2011, 438–446.
- Raschke, Eva: Unzuverlässiges Erzählen als Authentizitätsnachweis in einer unerfassbaren Welt. Beobachtungen zu Shida Bazys *Drei Kameradinnen*, in: Diyalog: Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik 9 (2021), H. 2, 492–505.
- Schnicke, Falko: Grundfragen intersektionaler Forschung, in: Intersektionalität und Narratologie. Methoden – Konzepte – Analysen, hg. von Christian Klein, Trier 2014, 1–32.

- Villa, Paula-Irene: Verkörperung ist immer mehr, in: Fokus Intersektionalität, hg. von Helma Lutz, María Teresa Herrera Vivar und Linda Supik, Wiesbaden 2013, 223–242.
- Wilhelmer, Lars: Transit-Orte in der Literatur, Bielefeld 2015.
- Winker, Gabriele, und Nina Degele: Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten, 2. Aufl., Bielefeld 2010.
- Würzbach, Natascha: Raumdarstellung, in: Erzähltextanalyse und Gender Studies, hg. von Vera Nünning, Ansgar Nünning und Nadyne Stritzke, Stuttgart 2004, 49–71.

