



Liese, Lea. "Wahre Klischees und plumpe Plausibilisierungen. Zur politischen Ästhetik der Ver(un)eindeutigung bei Olivia Wenzel und Anke Stelling." *Genealogy+Critique* 10, no. 1 (2024): 1-17. DOI: <https://doi.org/10.16995/gc.11172>



Wahre Klischees und plumpe Plausibilisierungen. Zur politischen Ästhetik der Ver(un)eindeutigung bei Olivia Wenzel und Anke Stelling

Lea Liese, Departement Sprach- und Literaturwissenschaften, Universität Basel, CH, lea.liese@unibas.ch

The article examines identity politics in contemporary literature (Olivia Wenzel, Anke Stelling). The novels are caught between politics and aesthetics, which is reflected in their controversial reception: The texts are sometimes accused of neglecting aesthetic ambivalences and instead of conveying only one-dimensional, politically correct messages. However, the accusation of being free of contradictions falls short of the mark. Both texts attempt to mediate between singular and collective identity, but they also point out the difficulties of a race-, class-, or gender-specific solidarization. Questions of point of view come to the fore, but are also problematized. For this purpose, the genre of autofiction proves to be predestined, because the texts oscillate not only between political primary reference and aesthetic self-reference, but also between narrator ego and author ego. The texts offer the reader the choice of reading them as fiction or as autobiography; both readings are possible. The result is an exciting interplay of ambivalences and the critique of ambivalences.



Einleitung

In aktuellen Debatten um gleichermaßen populäre wie politische Gegenwartsliteratur hat Moritz Baßler den Vorwurf geäußert, bei einem autofiktionalen Text wie Olivia Wenzels *1000 Serpentina Angst* handele es sich trotz der Verhandlung 'schwerer' Themen um einen "Wohlfühltext", der auf manipulative Weise die Ich-Perspektive überbetone und lediglich die politisch korrekten *idées reçues* seiner Rezipient*innen aktiviere.¹ Baßler hat für diese Polemik selbst Kritik eingesteckt.² Dennoch spricht er einen Punkt an, mit dem es sich politisch wie ästhetisch auseinanderzusetzen gilt, nämlich mit einem neuen (?) Vorbehalt gegen die Geste des "Ich"-Sagens im literarischen Text – erst recht, wenn sich dieses Ich als strukturell benachteiligtes offenbart.³ Wenn es um Formen kollektiver Identität geht, so scheint es, wird die Geschmacksfrage politisch und die alten Gräben zwischen autonomer und so bezeichneter Tendenzliteratur brechen wieder auf.

Der folgende Beitrag möchte sich vor diesem Hintergrund insbesondere mit dem Vorwurf der Vereindeutigung, also der vermeintlichen Tilgung ästhetischer Ambivalenzen zwecks politischer Botschaft auseinandersetzen und dazu exemplarisch die autofiktionalen Romane von Olivia Wenzel (*1000 Serpentina Angst*, 2020) und Anke Stelling (*Schäfchen im Trockenen*, 2018) zur Grundlage nehmen. Zur theoretischen Einordnung werde ich zunächst die aktuelle Kritik an Identitätspolitik in standpunkttheoretischer Hinsicht beleuchten und dabei auf das Verhältnis von ethischen und ästhetischen Perspektiven eingehen. Im Anschluss sollen die literarischen Analysen Aufschluss darüber geben, inwiefern erstens (identitäts)politische Standpunktfragen auf der Textebene beschrieben und reflektiert werden, wie zweitens die autofiktionale Erzählweise zwischen Individuellem (Autorinnen-Biographie, Romanfiguren, *plot*) und Allgemeinem (Primärreferenzen auf politische Phänomene und Diskurse in der

¹ Konkret bezieht sich die Kritik erstens auf eine manipulative Leser*innen-Lenkung qua "selbstbestätigende[r] Mitsicht"; zweitens auf die "privilegierte Erzählperspektive opfernarrativischer Hyperkritik"; und drittens auf den Autobiographismus als Beglaubigungsstrategie. Vgl. Moritz Baßler, "Der neue Midcult. Vom Wandel populärer Leseschichten als Herausforderung der Kritik", *Pop. Kultur und Kritik*, Heft 18 (2021): 143–44. Baßler hat diese Kritik in seine 2022 erschienene umfangreiche Studie über den "Populären Realismus" aufgenommen und dort in einen größeren Bezugs- und Vergleichsrahmen gestellt. Vgl. Moritz Baßler, *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens* (München: C.H. Beck, 2022), hier insb. das Kapitel "Nazis am Baggersee (Wenzel)", 209–17.

² Zum Beispiel von Marie Schmidt, "Identitätspolitik und Literatur. Aber was ist mit dem Nazi?", *Süddeutsche Zeitung*, 5. Juli 2021, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/moritz-bassler-midcult-identitaetspolitik-1.5343159>.

³ Vgl. in diesem Kontext z.B. Daniel Schreiber, "Ich will Ich. Gegenwartsliteratur", *Die Zeit*, 15. Oktober 2019, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2019-10/erzaehlperspektive-ich-schriftsteller-literatur-demokratie-glaubwuerdigkeit/komplettansicht>, sowie Tobias Rütger, "Das Ich und die Suchfunktionen der Literatur. Literaturdebüts 2023", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. Juli 2023, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/literaturdebuets-von-anne-rabe-irina-kilimnik-und-mina-hava-19033690.html>.

extradiegetischen Wirklichkeit) vermittelt, und wie drittens die Verhandlung politischer Themen ästhetisch funktioniert. Ausblickend möchte ich mit Stuart Hall dafür plädieren, Identitätspolitik als eine Art Spektrum zwischen Kollektivierung und Differenzierung zu begreifen, und vor diesem Hintergrund auch die literarischen Texte nicht nur auf gruppenbezogene Identifikationsformen, sondern auch auf deren spielerische Durchkreuzungen hin zu lesen.

1. Eine Frage des Standpunktes? Das literarische Ich im Spannungsfeld ethisch-ästhetischer Debatten

Silke van Dyk hat nachgezeichnet, wie im Kontext so bezeichneter identitätspolitischer Debatten, sei es um queeren Aktivismus oder *Black Lives Matter*, wiederholt der pauschale Vorwurf laut werde, es würde sich bei Identitätspolitik um eine egoistische "Politik der ersten Person" handeln.⁴ Dabei geht die Bezeichnung der *identity politics* als eine Politik der ersten Person ursprünglich auf ein Kollektiv schwarzer lesbischer und queerer Feminist*innen Ende der 70er-Jahre in den USA zurück,⁵ deren Anliegen weder in der von Männern dominierten Bürgerrechtsbewegung noch im weißen Feminismus ihren Platz gefunden hätten – geschweige denn in der Mehrheitsgesellschaft, so Van Dyk.⁶ Identitätspolitik als der Akt, "Ich" zu sagen und dieses Ich zu einer kollektiven politischen Größe zu erheben, war also nichts weniger als eine Überlebensstrategie. Heute behaupten Kritiker*innen, Identitätspolitik rücke mehr und mehr partikulare Gruppen in den Mittelpunkt, die sich nicht über gemeinsame Werte definierten, sondern über Kategorien wie *race*, *class* und *gender* Distinktion betrieben.⁷ Van Dyk identifiziert vor diesem Hintergrund drei Hauptvorwürfe, die sich gegen Identitätspolitik richten: "der Vorwurf der Spaltung, der Vorwurf der Ablenkung vom Wesentlichen sowie der Vorwurf der Komplizenschaft mit dem Neoliberalismus".⁸ Der Verdacht einer Allianz mit dem Neoliberalismus speist sich dabei aus der Beobachtung, dass "jeder sein eigenes Ich zum Zentrum der eigenen Aufmerksamkeit" mache, so Bernd Stegemann.⁹ Aus die-

⁴ Vgl. Silke van Dyk, "Identitätspolitik gegen ihre Kritik gelesen. Für einen rebellischen Universalismus", *Aus Politik und Zeitgeschichte* 69, 9–11 (2019): 28. So z.B. bei Frank Furedi, "Die verborgene Geschichte der Identitätspolitik", in *Die sortierte Gesellschaft. Zur Kritik der Identitätspolitik*, hg. von Johannes Richardt (Frankfurt a. M.: Novo Argumente, 2018), 13.

⁵ Combahee River Collective, "The Combahee River Collective Statement", in *How We Get Free. Black Feminism and the Combahee River Collective*, hg. von Keeanga-Yamahata Taylor (Chicago: Haymarket Books, 2017), 18–19.

⁶ Vgl. Van Dyk, "Identitätspolitik gegen ihre Kritik gelesen", 28.

⁷ Eine These, die u.a. Carolin Amlinger und Oliver Nachtwey kritisch auf den Prüfstand stellen. Vgl. Carolin Amlinger und Oliver Nachtwey, *Gekränkte Freiheit. Aspekte des libertären Autoritarismus* (Berlin: Suhrkamp, 2022), 233–35.

⁸ Vgl. Van Dyk, "Identitätspolitik gegen ihre Kritik gelesen", 27.

⁹ Vgl. Bernd Stegemann, "Der liberale Populismus und seine Feinde", *Blätter für deutsche und internationale Politik* 4 (2017), 89. Vgl. hierzu in kritischer Distanz zu dieser Position auch Amlinger und Nachtwey, *Gekränkte Freiheit*, 235.

ser Narzissmus-Unterstellung erwächst auch der Vorwurf einer "opfernarzisstischen Hyperkritik", die in ihrer "identitätspolitischen Verfeinerungssucht" dazu neige, "Kritik an sich selbst zu delegitimieren und bestimmte Bedenken gegen sie zu tabuisieren", indem sie jeden Einwand als "Herabwürdigung unterprivilegiertes Subjektpositionen" betrachte.¹⁰ Auch die Standpunkttheorie steht in diesem Zusammenhang unter Verdacht, Essenzialismus und Relativismus zu befördern, "und dass sie automatisch ein epistemisches Privileg für die Sichtweisen unterdrückter Gruppen" hätte.¹¹

Wenn auf der einen Seite die identitätspolitische Ausrichtung des Ichs kritisiert wird, so macht sich auf der anderen Seite heute aber auch eine demonstrative Ausstellung von Standortungebundenheit verdächtig. So konstatiert Hanno Rauterberg für die Gegenwartskunst, sie sei "so frei wie nie", "allen Zwängen entschlüpft, aller Pflichten ledig" – und gerade das sei im postautonomen Zeitalter, also in Zeiten, in denen das Verlangen nach Zugehörigkeit und Kollaboration größer sei als das Streben nach Ungebundenheit, ihr Problem.¹² Denn Ungebundenheit sei heute kein genuin ästhetischer Wert mehr bzw. kein Wert, mit dem sich ästhetische Distinktion betreiben ließe.¹³ Eine Kunst, die sich weigert, Position zu beziehen, gerät im postautonomen Zeitalter unter Verdacht, sich selbst gleichgültig zu werden, weil ihre Ideale der Differenz, der Kritik, der Pluralität zu allgemein akzeptierten Grundwerten geworden seien.¹⁴ Weil somit der ästhetische Status eines Kunstwerkes heute mehr denn je prekär geworden sei, werde dessen ethische Absicherung, d.h. die Glaubwürdigkeit umso wichtiger.¹⁵ Somit erklärt sich auch der aktuelle Auftrieb von so bezeichneten identitätspolitischen Tendenzen in der Gegenwartsliteratur, also die Popularität von Autofiktionen, die sich aus dem Wunsch seitens der Rezipient*innen nach Beglaubigung speist. Mit anderen Worten: "Standpoint matters."¹⁶

Im übertragenden Sprachgebrauch meint die Rede vom Standpunkt schon um 1800 die Vorstellung eines "rechten" Punkts, "von welchem aus man die ganze Sache über-

¹⁰ Vgl. Thomas Edlinger, *Der wunde Punkt. Zum Unbehagen an der Kritik* (Berlin: Suhrkamp, 2015), 33.

¹¹ Vgl. Sandra Harding, "Der Beitrag von Standpunktmethodologie zur Philosophie der Sozialwissenschaften", in *Forschungsfeld Politik. Geschlechtskategoriale Einführung in die Sozialwissenschaften*, hg. von Cilja Harders, Heike Kahlert und Delina Schindler (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005), 35.

¹² Vgl. Hanno Rauterberg, *Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik* (Berlin: Suhrkamp, 2015), 7, 11, 17.

¹³ Vgl. Rauterberg, *Die Kunst und das gute Leben*, 54–55.

¹⁴ Vgl. Rauterberg, *Die Kunst und das gute Leben*, 66.

¹⁵ Vgl. Rauterberg, *Die Kunst und das gute Leben*, 27–29.

¹⁶ Alison Wylie gebraucht diese Formulierung aus der Perspektive der feministischen Wissenschaftstheorie. Vgl. Alison Wylie, "Feminist Philosophy of Science: Standpoint Matters", *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, Vol. 86, No. 2 (November 2012).

siehet, sich mit derselben vollkommen bekannt machen kann (sich orientieren)".¹⁷ Der rechte Standpunkt verheißt also Objektivität und Universalismus – und ermöglicht somit eine Flexibilität der konkreten Standortgebundenheit, indem das Ich sich in andere Standpunkte einfühlen und diese beurteilen kann. Stärker soziologisch bzw. politisch konnotiert meint der Standpunkt aber auch die "stelle überhaupt, wo jemand steht, seine situation, lage, oder seine sociale oder amtliche stellung, stand, posten u. ä.",¹⁸ konkret: den Platz in der Gesellschaft.

Von hier aus stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben, wie aus literaturtheoretischer Perspektive bereits Michail Bachtin festgestellt hat. So bilden nach Bachtin Kunst und Leben eine Einheit in der Verantwortung für den je eigenen Standpunkt.¹⁹ Denn bei der literarischen Rede verhalte es sich genauso wie bei der sprachlichen (also mündlichen) Kommunikation: Jede Äußerung sei vom Standpunkt ihres Sprechers/ihrer Sprecherin durchzogen und somit ideologisch.²⁰ Deswegen sei der Roman "niemals gegenstandsloses Wortspiel".²¹ Im Sinne Bachtins nehmen vor diesem Hintergrund auch die sprechenden Romanfiguren Standpunkte gegenüber der (wirklichen) Welt ein, die auf "soziale Bedeutsamkeit poch[en]".²² Diese Standpunkte können aber im – idealerweise polyphonen und polysemen – Roman wiederum auf den Prüfstand gestellt werden;²³ sie bilden keine monolithischen Ideologeme im Sinne essenzieller Wahrheiten. Sie decken sich nach Bachtin auch nicht mit dem Standpunkt des Autors, der "zeitlich[], räumlich[] und sinnbezogen[]"²⁴ immer *außerhalb* des ästhetischen Werks steht, jedoch im dialogischen Verhältnis zu den Figuren, wodurch er die vielfältigen Sinnbezüge zu einem *formalen* Ganzen ordnen kann.²⁵ Die ästhetische Tätigkeit leistet dabei, was die ethische nicht einzuholen vermag: die völlige Durch-

¹⁷ Jacob und Wilhelm Grimm, "Standpunkt", in *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, abgerufen am 24. September 2023, <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1>.

¹⁸ Grimm, "Standpunkt".

¹⁹ Vgl. Michail M. Bachtin, "Kunst und Verantwortung", in *Die Ästhetik des Wortes*, hg. und eingeleitet von Rainer Grübel und übers. von Rainer Grübel und Sabine Reese (Frankfurt a. M.: Suhrkamp), 94.

²⁰ Vgl. Michail M. Bachtin, "Das Wort im Roman", in *Die Ästhetik des Wortes, Die Ästhetik des Wortes*, hg. und eingeleitet von Rainer Grübel und übers. von Rainer Grübel und Sabine Reese (Frankfurt a. M.: Suhrkamp), 221.

²¹ Bachtin, "Das Wort im Roman", 221.

²² Vgl. Bachtin, "Das Wort im Roman", 221.

²³ Vgl. Bachtin, "Das Wort im Roman", 221.

²⁴ Michail M. Bachtin, *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, hg. von Rainer Grübel, Edward Kowalski und Ilrich Schmid und übers. von Hans-Günter Hilbert, Rainer Grübel, Alexander Haardt und Ulrich Schmid (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008), 38.

²⁵ Vgl. Bachtin, "Das Wort im Roman", insb. 189–91; sowie ders., *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, hier insb. 67–69.

dringung des anderen jenseits des je eigenen Standpunktes,²⁶ womit eine "Erkenntnis und Ethik von Wirklichkeit" zumindest ermöglicht wird, wie Sylvia Sasse schreibt.²⁷ Mit Bachtin ließe sich somit wiederum ein Argument für eine standortungebundene Haltung in der Kunstproduktion und -rezeption einbringen, insofern Bachtin ästhetische Subjekte – zu welchen er auch die Lesenden zählt – als im besten Sinne "ethisch unbeteiligte[]"²⁸ (aber nicht ethisch verantwortungslose) Betrachter begreift.

Für die erzählende Gegenwartsliteratur, insbesondere für Autofiktionen, die die politische Gegenwart verhandeln und in denen die Hauptfigur mit der Erzählinstanz mehrheitlich zusammenfällt, stellt sich dann die Frage nach der Standort(un)gebundenheit von Ich-Erzähler*in, Autor*in und Leser*in. Lässt sich in der populären Gegenwartsliteratur eine Tendenz zur Überbetonung des eigenen (identitäts)politischen Standpunktes ausmachen, zu Lasten 'ethischer Unbeteiligtheit' und ästhetischer Mehrdeutigkeit, sodass wir es nur noch mit "narrativen Stereotypen" und "abgeschliffenen, geglätteten plots" zu tun haben, die eine 'unästhetische Lesart' provozieren?²⁹ Eine unästhetische Lesart läuft nach Christoph Bode darauf hinaus, den Text seiner ästhetischen Verkleidung zu berauben und ihn auf seinen 'prosaischen' Kern zu reduzieren.³⁰ Ein Textelement werde nur noch in seiner pragmatischen Funktion als Primärreferenz begriffen und nicht als etwas, das im Text auf "einmalige, bestimmte Weise" fungiere.³¹ Bode erinnert aber auch daran, dass das ästhetische Urteil immer eingebettet in sozio-kulturelle Zusammenhänge ist, d.h. welchen Texten literarischer Charakter zugesprochen werde, entscheide sich immer "in einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit [und durch, L.L.] eine bestimmte Gruppe von Menschen".³² Das rezeptionsästhetische Urteil steht dabei nur dann im Zeichen eines – negativ konnotierten – interpretativen Anything goes, wenn es auf der Individualebene verharre und am theoretischen Konstrukt eines durch keinerlei Konventionen beeinflussten (also im Grunde standortungebundenen) Rezipienten festhalte.³³ Übertragen auf die aktuellen literaturkritischen und -theoretischen Debatten müssen demnach heute ästhetische Urteile in Bezug auf 'identitätspolitisch' aufgeladene, autofiktionale Texte auch im

²⁶ Vgl. Bachtin, *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, insb. 67–69, 93.

²⁷ Vgl. Sylvia Sasse, *Michail Bachtin zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2010), 73.

²⁸ Bachtin, *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, 69.

²⁹ Vgl. Christoph Bode, *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne* (Tübingen: Max Niemeyer, 1988), 151.

³⁰ Vgl. Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, 154.

³¹ Vgl. Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, 153–54.

³² Vgl. Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, 347.

³³ Vgl. Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, 347.

Bewusstsein eines postautonomen Zeitgeistes gefällt werden, womit der Frage nach dem (ideologischen) Standpunkt und (gesellschaftlichen) Standort der schreibenden Autor*innen, sprechenden/handelnden Romanfiguren (im Sinne Bachtins als "gesellschaftliche Menschen"³⁴) und lesenden Rezipient*innen eine besondere Bedeutung zukommt. Inwiefern sind sie beim Schreiben, Sprechen/Handeln und Lesen in sozio-kulturelle Zusammenhänge eingebettet und welche ästhetischen Verfahren der Immersion und Distanz arbeiten den politischen Positionierungen der Texte zu? Diesen Fragen soll im Folgenden am Beispiel von zwei populären Gegenwartsromanen nachgegangen werden.

2 Ein identitätspolitischer "Wohlfühltext"? Olivia Wenzels *1000 Serpentinaen Angst*

Wenzels Roman, der 2020 für den Deutschen Buchpreis nominiert war, handelt von einer jungen Schwarzen Deutschen, die aufgrund von Rassifizierung und Rassismus sowie ihrer Herkunft aus dem Osten von struktureller Diskriminierung und Gewalt betroffen ist. Zudem ist sie traumatisiert von dem Suizid des Bruders und leidet unter Panikattacken. Im Roman wechselt sie immer wieder den Ort, bewegt sich zwischen Berlin (wo sie lebt), Brandenburg (wo sie am Strausberger Badese von Neonazis belästigt wird), Thüringen (wo sie ihre Mutter besucht), Marokko (wo ein Treffen mit dem Vater scheitert) und den USA (wo sie einerseits spontane Zugehörigkeitsgefühle empfindet, aber sich andererseits mit dem Erbe der Sklaverei konfrontiert sieht). Der Roman ist dialogisch aufgebaut – eine nicht näher definierte Stimme befragt die Ich-Erzählerin (in Großbuchstaben), mal therapeutisch, mal beinahe inquisitorisch und schließlich in Form eines inneren Zwiegesprächs, nach ihren persönlichen Erlebnissen und zwingt zur politischen Auseinandersetzung mit ihnen, relativiert aber ebenso häufig auch den Zusammenhang zwischen Privatem und Politischem, zwischen Individualerfahrung und kollektiver Gewalt. Als eine Art 'doppeltes Bewusstsein'³⁵ unterbricht sie dabei nicht nur die Opferperspektive der Ich-Erzählerin, sondern ruft auch die Frage nach Authentifizierungsstrategien des Erzählten auf den Plan, z.B. wenn sie in Zweifel zieht, ob die Ich-Erzählerin "überhaupt schon mal von drei Nazis krank-

³⁴ Bachtin, "Das Wort im Roman", 221.

³⁵ Vgl. zum Begriff des "doppelten Bewusstseins" W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk. Die Seelen der Schwarzen*, übers. von Jürgen und Barbara Meyer-Wendt (Freiburg i. Br.: Orange Press, 2004). Wenzel nutzt diesen Begriff ebenfalls in einem taz-Interview: "Viele Menschen und ihre Körper sind marginalisiert und dadurch daran gewöhnt, sich im Außen zu bespiegeln und zu überlegen: Wie wirke ich in dieser Situation? [...] In den USA nennt man das *double consciousness*, ein doppeltes Bewusstsein, dieses sich selbst Betrachten von außen." Olivia Wenzel, "Coming-out als Nicht-Weiße", Interview von Katrin Gottschalk. *taz*, 5. März 2020, <https://taz.de/Autorin-Olivia-Wenzel-ueber-Identitaet/!5666451/>.

hausreif geprügelt" (OW, 86³⁶) worden sei. Dabei wiederholt die Stimme zum einen die Frage nach dem, was die Protagonistin als mehrfach diskriminierte Person angeblich bei ihren konkreten Erzählungen unterschlage bzw. kolportiere (vgl. OW, 17, 339), so als zweifele sie deren Aufrichtigkeit an oder als sei sie nicht sicher, in welchem Modus (fiktional oder faktual) und mit welcher Mission hier erzählt werde. Als die Protagonistin z.B. aus dem Leben ihrer Mutter, eine Ex-Punkerin aus der DDR, berichtet, reagiert die Stimme mit Polemik und fragt, ob es sich hierbei um einen "Pitch für den nächsten klischeehaften DDR-Film bei den Öffentlich-Rechtlichen" (OW, 42) handele. Die Stimme repräsentiert damit eine Sichtweise, die dazu neigt, hinter den Geschichten strukturell marginalisierter und diskriminierter Identitäten mitleiderhaschenden 'Opfernarzissmus' zu vermuten. Die Ich-Erzählerin aber sieht keinen Widerspruch zwischen so bezeichneten Klischees und dem, was wahr ist: "Das Problem mit Klischees ist nicht, dass sie nicht stimmen. – SONDERN? – Sie stimmen ziemlich oft. Das Problem ist, dass sie immer wieder nur dieselbe, eine Perspektive beschreiben." (OW, 42) Klischees an sich machen einen Text demnach nicht problematisch, sondern die perspektivische Verengung, die oft mit Klischees einhergeht, etwa wenn viele Stereotype vom Standpunkt der Mehrheitsgesellschaft aus formuliert werden, die sich dann gegen Minderheiten richten.

Zum anderen wiederholt die Stimme permanent die Frage nach dem Standort der Protagonistin ("WO BIST DU JETZT?"; "WO IST DEIN PLATZ?", "WO KOMMST DU HER?", OW, 17, 20, 32). Diese Frage aber lässt sich in *1000 Serpentina*n nicht einfach beantworten, wodurch auch der politische Standpunkt der Ich-Erzählerin ambivalent wird. So ringt sie mit dem Umstand, zugleich marginalisiert *und* privilegiert zu sein, nämlich einerseits als Schwarze, queere Frau aus Ostdeutschland, andererseits als deutsche Staatsangehörige mit all den damit verbundenen Rechten, und zudem mit finanziellen Ressourcen ausgestattet. Der bisweilen enervierende Einsatz der Stimme stellt also sicher, dass es sich die Ich-Erzählerin zu keinem Zeitpunkt in einer 'selbstbestätigenden Komfortzone' bequem machen könnte – und ebenso wenig die Lesenden. Vielmehr sorgt sie dafür, dass hier in agonistischer Form gruppenbezogene Identifikationsformen infrage gestellt werden und der Zusammenhang bzw. Zusammenhalt von 'Ich' und 'Wir' politisch immer wieder neu verhandelt wird. Da die interrogative Stimme aber ebenso Positionen der Mehrheitsgesellschaft repräsentiert, wird mit dem permanenten Anzweifeln des Erzählten auch jene Forderung vorgeführt, die Einzug in literaturkritische und -theoretische Debatten gefunden hat, nämlich dass die identitätspolitische (Selbst-)Verortung Aufschluss über die Authentizität einer Erzählung

³⁶ Alle Zitate aus Olivia Wenzel, *1000 Serpentina*n Angst (Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2020) werden im Folgenden direkt im Fließtext in Klammern und unter Angabe der Sigle (OW) und der Seitenzahl wiedergegeben.

geben müsste. Diese Frage nach der (Selbst-)Verortung ist die nach dem "Platz in der Welt", so Wenzel in einem Interview mit der *taz*: "Ich hatte beim Schreiben das Gefühl, dass die Protagonistin vor allem die Frage umtreibt: Wo ist mein Platz in der Welt? Und diese Frage ist gekoppelt an die Frage, wo komme ich her und was sind die Plätze, auf denen meine Familie vorher saß?"³⁷ Auf die Frage, "[w]ie viel Olivia Wenzel [...] in der Protagonistin des Buches" stecke, also gewissermaßen auf die Frage nach dem Standpunkt der Autorin, der ein Beziehungs- und Distinktionsverhältnis zu der Erzählstimme bzw. der Protagonistin markiert, antwortet Wenzel: "Diese Frau in dem Buch, das bin ich nicht. Aber was sie schildert und wie sie spricht, das kann ich nachvollziehen. Wir haben viele ähnliche Dinge erlebt. Ich würde sagen, sie ist eine düsterere Variante von mir selbst, die ich im Alltag nicht aushalten könnte, zu sein."³⁸ Wenzel muss also einiges, was ihr als Schwarze Person in Ostdeutschland, wo sie aufgewachsen ist, widerfahren ist bzw. jederzeit widerfahren *kann*, verdrängen, um nicht zu dieser düsteren (literarischen) Variante ihrer selbst zu werden. Erst ihr Wegzug aus Thüringen habe ihr möglich gemacht, den Modus permanenter Alarmbereitschaft, in dem sich auch die Ich-Erzählerin in *1000 Serpentina* befindet, zu überwinden.³⁹

Autofiktionen mögen als Mischerzähltechnik, bei der autobiographische mit fiktionalen Handlungselementen verwoben werden und sich erzählte und gelebte Wirklichkeit durchdringen,⁴⁰ den Voyeurismus der Lesenden triggern, zugleich aber ist bei diesen Texten gerade das entscheidend, was eine – mögliche – Differenz zur Autorin markiert. Dabei werden den Lesenden nach Frank Zipfel zwei verschiedene Pakte angeboten: der einer autobiographischen und der einer fiktionalen Lesart, wodurch eine "oszillierende[] Ungewissheit" entstehe.⁴¹ Gerade dieses oszillierende Moment, so Martina Wagner-Egelhaaf, könne man in seinem reflexiven Potenzial als konstitutives Merkmal der Autofiktion betrachten, das sich als Tendenz insbesondere in der Gegenwartsliteratur niederschlägt.⁴²

³⁷ Wenzel, "Coming-out als Nicht-Weiße".

³⁸ Wenzel, "Coming-out als Nicht-Weiße".

³⁹ Wenzel, "Coming-out als Nicht-Weiße".

⁴⁰ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, "Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?", in *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, hg. von Martina Wagner-Egelhaaf (Bielefeld: Aisthesis, 2013), 9. Wagner-Egelhaaf bezieht sich hier auf eine Definition Serge Doubrovskys. Vgl. hierzu Serge Doubrovsky, "Nah am Text", *Kultur & Gespenster: Autofiktion*, Bd. 7 (2008): 123–33, hier insb. 123, 128.

⁴¹ Vgl. Frank Zipfel, "Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?" in *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, hg. von Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer (Berlin/New York: De Gruyter, 2009), 284–314, hier 306.

⁴² Vgl. Wagner-Egelhaaf, "Einleitung", 12.

Die Erfahrungen der Ich-Erzählerin in *1000 Serpentinaen* lassen sich vor diesem Hintergrund selbstverständlich als Referenz auf die außertextliche Wirklichkeit, insbesondere auf die Wirklichkeit der Autorin lesen. Sie 'funktionieren' als Erzählelemente aber insbesondere durch den interrogativen Einsatz der Stimme auf eine "einmalige, bestimmte", eben *ästhetische* Weise.

Am deutlichsten wird dies am Ende der Erzählung, wenn die Protagonistin erfährt, dass sie schwanger ist und sich dafür entscheidet, das Kind zu bekommen, auch um "eine neue, gesunde Angst" in ihr Leben zu lassen, die stärker als jene um ihre "identitären Befindlichkeiten" sei (OW, 337). Was man ideologisch lesen könnte, nämlich als den klischierten Wunsch nach einer Art 'Erlösung durch Mutterschaft',⁴³ erhält eine andere, aus der besonderen Textlogik heraus resultierende Bedeutung, wenn man den Einsatz von Klischees als poetologischen Kommentar auf den Text selbst liest – das Problem mit Klischees sei nicht, dass sie nicht stimmten, sondern dass sie immer nur dieselbe Perspektive beschreiben würden. Hieraus lässt sich ableiten, dass die Protagonistin, die nach Baßler einen "intersektionalen Overkill"⁴⁴ repräsentiert, ein 'Recht' auch auf Klischees einfordert, wenn diese eine für sie positive Bedeutung haben. Nicht durch den Wunsch nach Mutterschaft emanzipiert sich also die Protagonistin – und damit auch die Erzählung – von einer vermeintlich monolithischen Opferperspektive, sondern durch die klischierte Banalität dieses Wunsches. Bei allen Extremen, die der Roman beleuchtet, steht am Ende die rhetorische Frage, die wohl auch an die Lesenden gerichtet ist: "BEGREIFST DU DEN GEDANKEN, DASS ALLES, WAS ICH DIR ERZÄHLE, IN EIN EINZIGES LEBEN PASST UND DASS DIESES LEBEN DENNOCH EIN GEWÖHNLICHES UND GUTES IST?" (OW, 341)

Auf diese Weise nimmt der Text den rezeptionsseitigen Vorwurf einer opferzentrierten Erzählung metadiegetisch vorweg und konfrontiert die lesende Mehrheitsgesellschaft mit ihrer eigenen Ambiguitätsblindheit.

3 Von 'plumpen Plausibilisierungen': Anke Stelling *Schäfchen im Trockenen*

In *Schäfchen im Trockenen* entlarvt die autodiegetische Ich-Erzählerin, die mit der Hauptfigur Resi, aber nicht mit der Autorin Stelling identisch ist,⁴⁵ in Form eines

⁴³ Vgl. hierzu auch Baßler, *Populärer Realismus*, 238.

⁴⁴ So schreibt Baßler, in einem rein fiktionalen Roman würden die Lesenden den "intersektionalen Overkill", den die Protagonistin von *1000 Serpentinaen*, "Frau, of Color, ostdeutsch, bi und in sensiblem Alter von Vater und Mutter verlassen", für zu erwartbar halten. Der autofiktionale Pakt schütze aber gewissermaßen vor dieser Kritik, indem "[d]ie Bedeutsamkeit des Erzählten [...] aus der Beglaubigung durch die Autorin" entstehe. Vgl. Baßler, *Populärer Realismus*, 200.

⁴⁵ Mit der Ich-Erzählerin Resi teilt Stelling mindestens den Beruf als Schriftstellerin (mitsamt den Erfahrungen von finanzieller Unsicherheit) sowie den Wohnort Prenzlauer Berg in Berlin (mitsamt den Erfahrungen der voranschreitenden Gentrifizierung in Großstädten).

Briefes an die älteste Tochter das linksliberale Versprechen von Egalitarismus als neo-liberal, weil über Klassenunterschiede nur mehr geschwiegen werde. Resi gehört der Mittelschicht an, stammt aus einer 'Do it yourself'-Familie, weil die Eltern zwar nicht arm waren, aber keine akademische Ausbildung und "wenig Geld" (AS, 50)⁴⁶ hatten, und bietet als Schriftstellerin zugleich Einblicke in das Künstler*innenmilieu, also eine meist akademisch geprägte und sozial anerkannte, aber von Prekarisierung betroffene Gruppe. Daneben enthält der Roman zahlreiche poetologische Einlassungen über das literarische Schreiben;⁴⁷ es gibt Anspielungen auf den Literaturbetrieb und darauf, wie Literatur und Schriftsteller*innen in der Gesellschaft wahrgenommen werden. Die eigentliche Form des mütterlichen Briefes an die Tochter, der durch seine stellenweise belehrende Diktion als Orientierungshilfe in einer Welt voller Uneindeutigkeiten hätte fungieren können, zerfließt dabei zunehmend in einen – teils assoziativen und sich widersprechenden – Redefluss, in dem sich Selbstbespiegelung und Gesellschaftsbeobachtung wechselseitig durchdringen.

Ein Grundkonflikt des Romans ist die Wohnfrage. Resis alte Clique plant ein gemeinsames Bau- und Wohnprojekt, an dem sich Resi finanziell nicht beteiligen kann. Sie lebt mit ihrem Mann und ihren vier Kindern zu wohlwollenden Untermietskonditionen in der Wohnung eines Freundes, die ihr aber nun gekündigt wurde, weil Resi einen entlarvenden Text über ihr linksliberales Umfeld geschrieben hat. Hier wird sehr wahrscheinlich metadiegetisch Bezug genommen auf einen früheren autofiktionalen Roman von Stelling, nämlich auf *Bodentiefe Fenster* (2015), was die Grenzen zwischen Erzählfigur und Autorin bis zur Unkenntlichkeit verwischen lässt. Was bedeutet dies nun für das Verhältnis von politischer Botschaft und ästhetischem Verfahren?

Baßler hat in diesem Zusammenhang kritisiert, dass in *Schäfchen im Trockenen* die politische Position der autodiegetischen Ich-Erzählerin verabsolutiert werde und der Text seine Deutungen gleich mitliefere anstatt diese den Lesenden zu überlassen.⁴⁸ So z.B. in der folgenden Passage, in der Resi gegen den jovialen Kosmopolitismus Ingmars polemisiert:

Eine erste Ahnung bekam ich, als es um Silas' Einschulung ging und Friederike mir erzählte, dass Ingmar nicht wolle, dass die Schule genauso ein langweiliges homo-

⁴⁶ Alle Zitate aus Anke Stelling, *Schäfchen im Trockenen* (Berlin: Verbrecher, 2018) werden im Folgenden direkt im Fließtext in Klammern und unter Angabe der Sigle (AS) und der Seitenzahl wiedergegeben.

⁴⁷ Vgl. hierzu auch Anna Hampel, *Literarische Reflexionsräume des Politischen. Neuausrichtungen in Erzähltexten der Gegenwart* (Berlin: De Gruyter, 2021), 235.

⁴⁸ Vgl. Baßler, "Der neue Midcult", 142.

genes Soziotop sei wie die Bewohnerschaft der Baugruppe; dass er es gut fand, dass Silas in der Kita auch Spielkameraden aus einfachen oder migrantischen Verhältnissen hatte, "nicht so schrecklich weiß und arriviert". (AS, 75)

Nach Baßler sei der Ausdruck "herrlich bunt", der Ingmar als markiertes Binnenzitat in den Mund gelegt werde, nicht glaubhaft angesichts dessen Sprecherposition als "junger, gebildeter Arzt".⁴⁹ Was als Beleg für die Ideologie Ingmars dienen solle, sei eine "strukturelle Lüge", um ethische Tiefe zu simulieren.⁵⁰ Baßlers Kritik zielt also darauf, dass unwahre Vorurteile gegen ein bestimmtes Milieu aktiviert werden, um den Text als ethisch avanciert zu nobilitieren. Dagegen kann argumentiert werden, dass sich *Schäfchen im Trockenen*, ähnlich wie auch *1000 Serpentina Angst*, nicht in einer 'bloßen' Primärreferenz (wie in diesem Fall auf ein bestimmtes Milieu) erschöpft, sondern darauf hinauswill, dass plump anmutende Vorurteile eben doch 'stimmen' können und wie erzählerisch damit umzugehen ist. Der Komplex 'manipulativer' Eindeutigkeit wird im Roman selbst verhandelt, zum Beispiel wenn Resi über die Geisteshaltung ihrer alten Clique nachdenkt, aber die Passage in eine Metareflexion über Authentifizierungsstrategien in der Literatur mündet:

[U]nd natürlich waren wir mit neunzehn [...] abgehobene Intis [Intellektuelle, L.L.] in den Augen unserer feierfreudigen, unkomplizierten Klassenkameraden, und dann sind wir auch noch alle nach Berlin gezogen, wo diejenigen hingehen, die meinen, sie wären was Besonderes. So grob ist das nämlich. Und dennoch ist es wahr. Apropos wahr. Das ist ein Kampfbegriff, Bea. Damit plausibilisiere ich meine Geschichte auf ziemlich plumpe Art und Weise; geschickter wäre es, davon auszugehen, dass sie von alleine wahrscheinlich erscheint. (AS, 23)

Zu behaupten, dass die Geschichte über "Intis" und Prenzlauer Berg-Bohos, so unwahrscheinlich-klischiert sie auch daherkommen mag, wahr ist, ist nach Resi eine plumpe Form der Plausibilisierung. Mit Resis Geschichte über die "Intis" könnte aber nicht nur die Jahrbuch-Anekdote, sondern nicht weniger als die autofiktionale Romanhandlung selbst gemeint sein. Die Lesenden erhalten somit den impliziten Hinweis, auch andere Anekdoten als literarisch plumpe Plausibilisierungen zu lesen, die aber trotzdem 'stimmen' können. Schließlich sei Resis Text – was man wiederum als selbst-ironischen Kommentar auf Stellings Buch verstehen kann – "das Gegenteil eines gut gebauten, elegant komponierten Romans" (AS, 42), indem er "[z]wick und beißt und birst vor Klischees" (AS, 20).

⁴⁹ Vgl. Baßler, *Populärer Realismus*, 210–11.

⁵⁰ Vgl. Baßler, *Populärer Realismus*, 211.

Resi wird aber nicht nur vorgeworfen, dass sie in Klischees verharre, sondern auch, dass sie nur über sich selbst schreibe. Das 'Einfach-so-von-sich-Erzählen' (AS, 177) im autofiktionalen Modus kann in den Augen der Clique keine gute, keine "echte[] Literatur" (AS, 181) sein.⁵¹ Weil der Text (sowohl Resis als auch *Schäfchen im Trockenen*) aber explizit im Zeichen der Klassenfrage steht, wirft der Diskurs über 'echte Literatur' auch die Frage danach auf, ob die "sogenannten einfachen Leute" (AS, 177), die also ohne soziales, kulturelles oder ökonomisches Kapital ausgestattet sind, selbst schreiben bzw. zur Sprache kommen 'dürfen'. Denn durch die Ein- und Ausschlussmechanismen des Literaturbetriebs werden nur bestimmte Perspektiven hörbar gemacht, andere bleiben ungehört. So stellt Resi sarkastisch fest: "Die sogenannten einfachen Leute sind ja längst entdeckt als Protagonisten; ungewöhnlich nur, wenn sie selbst den Mund aufmachen, sich für bedeutend halten, ihre Perspektive eigenmächtig beizusteuern. Hat jemand das erlaubt?" (AS, 177).

Dies gilt nun im traditionellen Sinne für die Autobiographie, aber gerade nicht für die Autofiktion. Denn, so schreibt Wagner-Egelhaaf unter Bezugnahme auf Serge Doubrovsky: "Während die Autobiographie, so Doubrovsky, 'ein exklusiver Klub für Berühmtheiten' sei, kann jeder sein Leben dadurch autofiktional 'interessant' machen, dass er es in Sätze umwandelt."⁵² Die Autofiktion erweist sich in dieser Hinsicht als potenziell egalitäres Genre. Sie bringt den Status 'echter Literatur' ebenso ins Wanken wie Resis wütendes Dagegen-Sprechen etablierte Sprech- und Wahrnehmungsweisen in der Klassengesellschaft.

Das Dagegen-Sprechen ist aber auch ein 'Sich-selbst-Widersprechen',⁵³ denn die Ich-Erzählerin weiß – wiederum ähnlich wie in *1000 Serpentinaen* – um ihre eigene Privilegierung und hadert mit ihr. Schließlich muss Resi am Ende mit ihrer Familie nur die bevorzugte Wohngegend verlassen und nach Ahrensfelde ziehen; sie landet also nicht auf der Straße. Und sie erhält für das 'verräterische' Buch sogar einen Preis. Als besonders "tapfer und sozial engagiert"⁵⁴ würde sich die Ich-Erzählerin selbst nicht beschreiben. Vielmehr könnte sie aus standpunkttheoretischer Perspektive die Position des 'eingeschlossenen Außenseiters' einnehmen – "eine Position, die Aspekte sozialer

⁵¹ Vgl. zur Diskussion über 'echte Literatur' und Kanonisierungsfragen in *Schäfchen im Trockenen* auch Hampel, *Literarische Reflexionsräume des Politischen*, 286–90.

⁵² Wagner-Egelhaaf, "Einleitung", 9–10. Vgl. hierzu auch Doubrovsky, "Nah am Text", 123–24.

⁵³ Vgl. zum Aspekt des Widersprechens bei Stelling wiederum das Kapitel "Zwischen Wahrsprechen und Widersprechen – Anke Stellings *Schäfchen im Trockenen* (2018)", in (dies.) *Literarische Reflexionsräume des Politischen*, 235–308.

⁵⁴ Iris Radisch bezeichnete den Roman als ein "literarisch unbedarftes Werk", das 2019 vor allem deshalb mit dem Leipziger Buchpreis ausgezeichnet wurde, "weil es so tapfer und sozial engagiert" sei. Vgl. Iris Radisch, "Im Höllenkreis der Baugruppe", *Zeit Online*, 27. März 2019, https://www.zeit.de/2019/14/schaeefchen-im-trockenen-leipziger-buchmesse-buchpreis?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F.

Beziehungen aufdecken kann, die jenen, die nur AußenseiterInnen oder nur Etablierte sind, nicht zugänglich ist".⁵⁵ Als Klassenaufsteigerin und als prekär beschäftigte, aber einigermaßen erfolgreiche Schriftstellerin, die mit ihrer sechsköpfigen Familie in Berlin leben kann, aber nicht mehr innerhalb des S-Bahnringes, nachdem sie bei den Etablierten in Ungnade gefallen ist, demonstriert sie die Doppelmoral der klassenleugnenden Klassengesellschaft auf vereindeutigende, nämlich plakativ-polemische Weise, wobei sie sich selbst immer wieder daran erinnern muss, "dass es keine Eindeutigkeit gibt", selbst wenn sie sich nach ihr sehne (AS, 24).

4 Fazit

Einleitend wurden in diesem Beitrag die Grundvorwürfe gegen Identitätspolitik bzw. gegen die unter diesem Label firmierenden Phänomene skizziert, darunter die Behauptung, Identitätspolitik essenzialisiere Identitäten auf der Grundlage von z.B. *race* und *gender*, nivelliere gruppenbezogene Differenzen und verhindere gesamtgesellschaftliche Solidarisierung zugunsten partikularer Einzelinteressen. Übertragen auf literaturtheoretische Debatten und in ästhetischer Hinsicht hat sich dann, insbesondere mit Moritz Baßler, der Vorwurf der moralischen Vereindeutigung und Tilgung von Ambivalenzen auf der Textebene herauskristallisiert, d.h. der narrativen Stereotypisierung zwecks moralischer Nobilitierung. Folgt man dieser kritischen Lesart, kann der Eindruck entstehen, dass durch die autofiktionale Erzählweise (die in der Rezeption oft auf das Autobiographische verengt wird) die Vielzahl verschiedener Standpunkte, die in einer Gesellschaft vorherrschen und die der Gegenwartsroman idealiter abbilden könnte, ausgelöscht würde zugunsten einer so unterstellten politischen Agenda der Autorinnen. Von dieser Warte aus betrachtet erscheinen die 'wahren' Klischees in *1000 Serpentina Angst* und *Schäfchen im Trockenen* – Neonazis in Ostdeutschland oder Prenzlauer Berg-Intis – wie unwahrscheinliche Vereindeutigungen, wie 'strukturelle Lügen'.

Meiner Ansicht nach verfolgen der "intersektionale[] Overkill" und die 'plumpen Plausibilisierungen' aber nicht das bloße Ziel einer Vereindeutigung (identitäts)politischer Botschaften (z.B. zugunsten strukturell benachteiligter Personen), sondern das einer (meta)diegetischen Transparentmachung der hegemonialen Verteilung standortgebundener Wahrnehmungs- und Sprecherpositionen im öffentlichen Raum. Aus dieser standortgebundenen Wahrnehmungs- und Sprecherpositionen heraus versuchen die Ich-Erzählerinnen immer wieder 'auszubrechen', indem sie zwischen partikulärer

⁵⁵ Harding, "Der Beitrag von Standpunktmethodologie zur Philosophie der Sozialwissenschaften", 28. Harding bezieht sich hier maßgeblich auf Patricia Hill Collins, "Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought", *Social Problems* 33, 6 (1996): 14-32.

Erfahrungswelt und Kollektivbewusstsein vermitteln, aber ebenso die Grenzen gesamtgesellschaftlicher Solidarisierung aufzeigen. Dabei hadern sie mit dem Zwiespalt, zugleich strukturell benachteiligt als auch in gewisser Weise privilegiert zu sein. Dieser politisch relationale Standpunkt spiegelt sich in der 'widerspenstigen' Erzählweise wider, die beide hier behandelten Romane teilen. Ob in Form eines permanenten inneren Zwiegesprächs, das mit den Zeit-Raum-Kategorien auch den Standpunkt des Erzählens unzuverlässig macht (Wenzel) oder eines ständigen 'Sich-selbst-Widersprechens', das nicht nur den moralischen Standpunkt der Ich-Erzählerin relativiert, sondern auch die als Orientierungshilfe gedachte Brief-Form erodieren lässt (Stelling).

Silke van Dyk hat dem Vorwurf, Identitätspolitik essenzialisiere Unterschiede, Stuart Halls Konzept von einer Identitätspolitik ersten und zweiten Grades entgegengestellt. Während eine Identitätspolitik ersten Grades nach Hall in der Konstituierung einer defensiven kollektiven Identität besteht, bemüht sich eine Identitätspolitik zweiten Grades um eine spielerische Durchkreuzung jeglicher Kategorien. Demnach brauche es eine solidarische Vereinigung bis hin zur Frontbildung marginalisierter Individuen gleichermaßen wie das Sichtbarmachen von Differenzen auch innerhalb politischer Bewegungen.⁵⁶ Dieses politische Konzept ließe sich auch auf das Ästhetische übertragen: Eine (identitäts)politische Ästhetik braucht die Vereindeutigung der dargestellten marginalisierten Sprecherpositionen als Ausgangspunkt gleichermaßen wie die sukzessive Veruneindeutigung der damit einhergehenden Standpunkte.

Vor diesem Hintergrund lässt sich für eine engagierte – sowohl ästhetische als auch politische – Lektüre plädieren, die politische Autofiktionen im Spektrum einer Identitätspolitik ersten und zweiten Grades verortet.

⁵⁶ Vgl. Stuart Hall, "Alte und neue Identitäten, alte und neue Ethnizitäten", in *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2* (Hamburg: Argument, 1994), 78. Vgl. hierzu auch Van Dyk, "Identitätspolitik gegen ihre Kritik gelesen", 29.

Bibliographie

Amlinger, Carolin, und Oliver Nachtwey. *Gekränkte Freiheit. Aspekte des libertären Autoritarismus*. Berlin: Suhrkamp, 2022.

Bachtin, Michail M. *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, herausgegeben von Rainer Grübel, Edward Kowalski und Ulrich Schmid und übersetzt von Hans-Günter Hilbert, Rainer Grübel, Alexander Haardt und Ulrich Schmid. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.

Bachtin, Michail M. "Das Wort im Roman". In *Die Ästhetik des Wortes*, herausgegeben und eingeleitet von Rainer Grübel und übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese, 154–300. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

Bachtin, Michail M. "Kunst und Verantwortung". In *Die Ästhetik des Wortes*, herausgegeben und eingeleitet von Rainer Grübel und übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese, 93–94. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

Baßler, Moritz. *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*. München: C.H. Beck, 2022. DOI: <https://doi.org/10.17104/9783406783388>

Baßler, Moritz. "Der neue Midcult. Vom Wandel populärer Leserschaften als Herausforderung der Kritik". *Pop. Kultur und Kritik*, Heft 18 (2021): 132–49. DOI: <https://doi.org/10.14361/pop-2021-100122>

Bode, Christoph. *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen: Max Niemeyer, 1988. DOI: <https://doi.org/10.1515/east-1988-0153>

Collins, Patricia Hill. "Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought". *Social Problems* 33, 6 (1996): 14–32. DOI: <https://doi.org/10.1525/sp.1986.33.6.03a00020>

Combahee River Collective. "The Combahee River Collective Statement". In *How We Get Free. Black Feminism and the Combahee River Collective*, herausgegeben von Keeanga-Yamahatta Taylor, 15–27. Chicago: Haymarket Books, 2017.

Dobrovsky, Serge. "Nah am Text". *Kultur & Gespenster: Autofiktion*, 7 (2008): 123–33.

Du Bois, W.E.B. *The Souls of Black Folk. Die Seelen der Schwarzen*, übersetzt von Jürgen und Barbara Meyer-Wendt. Freiburg i. Br.: Orange Press, 2004.

Edlinger, Thomas. *Der wunde Punkt. Zum Unbehagen an der Kritik*. Berlin: Suhrkamp, 2015.

Furedi, Frank. "Die verborgene Geschichte der Identitätspolitik". In *Die sortierte Gesellschaft. Zur Kritik der Identitätspolitik*, herausgegeben von Johannes Richardt, 13–25. Frankfurt a. M.: Novo Argumente, 2018.

Grimm, Jacob, und Wilhelm Grimm. "Standpunkt". In *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1>.

Hall, Stuart. "Alte und neue Identitäten, alte und neue Ethnizitäten". In *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften* 2, 66–88. Hamburg: Argument, 1994.

Hampel, Anna. *Literarische Reflexionsräume des Politischen. Neuausrichtungen in Erzähltexten der Gegenwart*. Berlin: De Gruyter, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110719208>

Harding, Sandra. "Der Beitrag von Standpunktmethodologie zur Philosophie der Sozialwissenschaften". In *Forschungsfeld Politik. Geschlechtskategoriale Einführung in die Sozialwissenschaften*, herausgegeben von Cilja Harders, Heike Kahlert und Delina Schindler, 27–44. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-322-80977-3_2

Radisch, Iris. "Im Höllenkreis der Baugruppe". *Die Zeit*, 27. März 2019. <https://www.zeit.de/2019/14/schafchen-im-trockenen-leipziger-buchmesse-buchpreis>.

Rauterberg, Hanno. *Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp, 2015.

Rüther, Tobias. "Das Ich und die Suchfunktionen der Literatur. Literaturdebüts 2023". *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. Juli 2023. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/literaturdebuets-von-anne-rabe-irina-kilimnik-und-mina-hava-19033690.html>.

Sasse, Sylvia. *Michail Bachtin zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2010.

Schmidt, Marie. "Identitätspolitik und Literatur. Aber was ist mit dem Nazi?" *Süddeutsche Zeitung*, 5. Juli 2021. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/moritz-bassler-midcult-identitaetspolitik-1.5343159>.

Schreiber, Daniel. "Ich will Ich. Gegenwartsliteratur". *Die Zeit*, 15. Oktober 2019. <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2019-10/erzaehlperspektive-ich-schriftsteller-literatur-demokratie-glaubwuerdigkeit/komplettansicht>

Stegemann, Bernd. "Der liberale Populismus und seine Feinde". *Blätter für deutsche und internationale Politik* 4 (2017): 81–94.

Stelling, Anke. *Schäfchen im Trockenen*. Berlin: Verbrecher, 2018.

Stelling, Anke. *Bodentiefe Fenster*. Berlin: Verbrecher, 2015.

Van Dyk, Silke. "Identitätspolitik gegen ihre Kritik gelesen. Für einen rebellischen Universalismus". *Aus Politik und Zeitgeschichte* 69, 9–11 (2019): 25–32.

Wagner-Egelhaaf, Martina. "Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?" In *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, herausgegeben von Martina Wagner-Egelhaaf, 7–21. Bielefeld: Aisthesis, 2013.

Wenzel, Olivia. *1000 Serpentinaen Angst*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2020.

Wenzel, Olivia. "Coming-out als Nicht-Weiße". Interview von Katrin Gottschalk. *taz*, 5. März 2020. <https://taz.de/Autorin-Olivia-Wenzel-ueber-Identitaet/!5666451/>.

Wylie, Alyson. "Feminist Philosophy of Science: Standpoint Matters". *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, Vol. 86, No. 2 (November 2012): 47–76.

Zipfel, Frank. "Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?" In *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, herausgegeben von Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer, 284–314. Berlin/New York: De Gruyter, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110210835.4.285>

