

Literatur der (Post-)Migration

Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen
Literatur im globalisierten Zeitalter

Herausgegeben von Marta Rosso und Stefania Sbarra

Kein „festgeschriebenes Я“ Sasha Marianna Salzmanns *Außer sich* als postidentitärer Roman

Daniele Vecchiato

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract This article analyzes Sasha Marianna Salzmann's debut novel *Außer sich* (2017) from a postidentitarian and intersectional approach. In particular, it examines how the text challenges and deconstructs traditional concepts of subjectivity and belonging – such as ethnicity, nationality, religion, mother tongue, gender, and sexuality – through the layering of complex themes and the use of highly innovative narrative and linguistic strategies. By focusing on central topics of the novel such as migration, multilingualism, and gender fluidity, the article shows to what extent Salzmann develops a narrative that resists binary or authoritative classifications, promoting a postmigrant perspective that questions contemporary debates on mobility and belonging.

Keywords Sasha Marianna Salzmann. German literature. Intersectionality. Postidentity. Postmigration. Postmonolingualism.

Inhaltsangabe 1 *Außer sich* zwischen (Post-)Identität und Intersektionalität. – 2 Postmigrantisches Mobilität und Mehrfachzugehörigkeit. – 3 Schreiben jenseits des Monolingualismus. – 4 Eine Stimme finden. Queere Erzählstrategien und neue Identitätswürfe.

Ich als Lesende, aber mehr noch als Schreibende,
bin auf der Suche nach einer Literatur der Inklusion,
einer Poesie, die eine Einladung ohne mitgemeinte
Zielgruppe ausspricht, ohne sich auf die bestehende
Ordnung der gegebenen Dinge zu stützen.

Sasha Marianna Salzmann

1 ***Außer sich* zwischen (Post-)Identität und Intersektionalität**

2017 erschienen und im selben Jahr für den Deutschen Buchpreis nominiert, erzählt Sasha Marianna Salzmanns Roman *Außer sich* die Geschichte von Alissa Tschepanow, ihrem Zwillingbruder Anton und ihrer Familie, die in den 1990er Jahren als jüdische ‚Kontingentflüchtlinge‘ aus dem antisemitischen Russland nach Deutschland emigrierten. Zwischen den wiederholten Ausgrenzungserfahrungen im Alltag und der emotionalen Instabilität zu Hause findet Alissa, die sich Ali nennen lässt und sich somit weder als weiblich noch als männlich definiert, besonderen Halt in ihrer Beziehung zu Anton. Nach dem Suizid des Vaters – „Migration tötet“ (Salzmann 2017, 297) – und einer inzeszösen Begegnung zwischen den Zwillingeschwistern verschwindet Anton auf einmal, um Ali später eine Postkarte mit dem einzigen Wort ‚Istanbul‘ zu senden. Ali reist in die Türkei auf der Suche nach ihrem Bruder, den sie aber – von einigen halluzinierten Begegnungen abgesehen – nie finden wird. In Istanbul wohnt Ali bei Cemal, einem Onkel ihres Berliner Mitbewohners Elyas, und verliebt sich in Katho, einen transgender Tänzer aus Odessa. Mit Katho lernt Ali die queere Szene Istanbul kennen und entscheidet, sich Testosteron zuzuführen, um ihrem Zwillingbruder – oder einfach sich selbst – immer ähnlicher zu werden. Am Ende des Romans lässt sich Ali Anton nennen und in der Erzählung wird vom Pronomen ‚sie‘ zu ‚er‘ gewechselt. Allerdings ist diese Transition nicht permanent und Alis Identität bleibt bis zu den letzten Seiten offen, unbestimmt: „Ali verbleibt weder konsequent als weibliche Ali noch als männlicher Anton in der Erzählung, sondern sucht [...] nach einem Ich, welches die Fluidität aller Formen von Geschlecht, sexueller Orientierung und Existenz im Gesamten ermöglicht“ (Hampel 2021, 322). Parallel zu der von Ali rekonstruiert Salzmann in einzelnen Kapiteln die fragmentarische, sich über vier Generationen erstreckende Geschichte ihrer Familie – eine Geschichte, die durch arrangierte Ehen und häusliche Gewalt, durch Krieg und Verfolgung, durch Migrationen und antisemitische Diskriminierungen gekennzeichnet ist.

Als Ali am Anfang des Romans in die Türkei reist und den Grenzbehörden am Istanbul Flughafen ihren Pass zeigt, stößt sie auf eine seltsame Reaktion:

Der Beamte schaute lange dahin, wo Ali ihr Bild vermutete, und dann zu ihr hoch und wieder auf ihren Ausweis, wieder und wieder, als könnte er immer tiefer schauen [...]. Der Junge [...] schaute sie an, kletterte vom Stuhl und stieg aus der Kabine, ging nach hinten. Ali stützte sich auf den schmalen Tresen vor der Glasscheibe, schaute ihm mit zerkratzten Augen hinterher, wie er ihren Pass einem Kollegen zeigte, mit dem Finger hineintippte, den Kopf schüttelte, wieder zurückkam und etwas sagte, was sie nicht verstand, aber sie wusste, woran er zweifelte. Ob sie sie war. Sie sah nicht mehr so aus wie auf dem Passfoto, die Haare waren ab, und auch sonst hatte sich einiges in ihrem Gesicht verändert. (Salzmann 2017, 14-15)

Diese Textpassage, die nicht nur eine Reise- und Grenzsituation präsentiert, sondern auch das Thema des fremden Blicks einführt, der in die Identität eines sich im Wandel befindenden Subjekts eindringt, fokussiert bereits an prominenter Stelle einige Kernthemen des Romans: Migration bzw. Mobilität, die Begegnung mit einer Sprache, die man nicht versteht, die - durchaus politisch relevante - Festschreibung und Anerkennung (bzw. Nicht-Anerkennung) von Identitäten und die Fluidität, die sich jeder gesellschaftlicher Erwartung und jeder Eindeutigkeit entledigt.

Im vorliegenden Aufsatz wird eine Lektüre des Romans vorgeschlagen, die sich mit Fragen der (multiplen) Identität und (Mehrfach-)Zugehörigkeit, der (Post-)Migration, der Sprache (bzw. der Mehrsprachigkeit) und der nichtbinären Geschlechtsidentität aus einer postidentitären und intersektionalen Perspektive auseinandersetzt. Wie die neuere Forschung im Bereich der Anthropologie und der Sozialwissenschaften gezeigt hat, ist in komplexen, globalisierten Gesellschaften von einem Entwurf von Identität auszugehen, „die kaum ‚ist‘, [...] die sich nie realisiert, die nie beendet wird und die sich so für das öffnet, was kommt“ (Frieze 1998, 42). Die Vorstellung einer normierten, unveränderlichen Identität, die auf bestimmten Merkmalen wie Nationalität, Religion oder Geschlecht basiert, kann nicht mehr als zeitgemäß gelten; stattdessen wird Identität als etwas betrachtet, das sich im Laufe der Zeit und in Bezug auf unterschiedliche Kontexte und Erfahrungen entwickeln und verändern kann, als etwas Fluides und Verhandelbares, das feste kategoriale Grenzen aufbricht (vgl. Nicholson und Seidman 1995; Wagner 1998; Brubaker, Cooper 2000). Der postidentitäre Ansatz versteht Identität nicht einfach als irrelevant oder obsolet, wie es die Vorsilbe ‚post-‘ vermuten lassen mag, sondern vielmehr als ein komplexes und dynamisches Phänomen, das verschiedene Identitätsattribute miteinander verflcht. Hinzu kommt die Frage der Intersektionalität, der Wechselwirkungen von verschiedenen Achsen der Diversität oder „Humandifferenzierung“ (Hirschauer 2017), die zur

Diskriminierung von Individuen und Gruppen führen. Die Intersektionalitätstheorie geht davon aus, dass verschiedene Identitätsmerkmale (Nationalität, Ethnizität, Religion, Alter, Leistung, Geschlecht, sexuelle Orientierung usw.) nicht isoliert, sondern in ihrer Verbindung und Verschränkung betrachtet werden müssen, um die Komplexität von Unterdrückungs- und Diskriminierungsmechanismen ans Licht zu bringen (vgl. Crenshaw 1991; Anthias 2005; Winkler und Degele 2009). Ein solcher Ansatz hat ein hohes politisches Potenzial, weil er durch die Beleuchtung der Schnittstellen zwischen verschiedenen Gemeinschaften den solidarischen Dialog unter Minderheiten fördert und sich somit auch der schleichenden Strategie der Leitkulturen zu widersetzen versucht, eine marginalisierte Gruppe über eine andere zu erheben, um die allgemeine Forderung nach mehr sozialer Gerechtigkeit abzuschwächen.

Wie die Hauptfigur ihres Romans¹ gehört auch Sasha Marianna Salzmann gleichzeitig mehreren Minderheiten an: Sie ist russisch-deutsch,² jüdisch, nichtbinär. 1985 in Wolgograd geboren, kam sie im Alter von zehn Jahren mit ihrer Familie als Kontingentflüchtling aus der ehemaligen Sowjetunion nach Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der eigenen multiplen Identität, in der verschiedene Zugehörigkeiten nebeneinander bestehen, ohne dass eine eindeutig vorherrscht, spielt in Salzmanns Werk eine entscheidende Rolle. In einem 2019 veröffentlichten Aufsatz mit dem Titel „Sichtbar“ beschreibt sie diesen Zustand und die damit verbundene Verletzbarkeit wie folgt:

Ich werde nie wissen, was es heißt, unsichtbar zu sein. Ich werde nie wissen, wie es ist, unvorsichtig sein zu können beim Küssen im Park [...]. Wie es ist, sich nicht ständig in Selbstgesprächen zu beschwichtigen, wenn man mehrmals am Tag gefragt wird, ob man Deutsch verstehe. Mich in der Menge aufzulösen, ist keine Option für mich. Ich gehöre gleich mehreren Minderheiten an; das kaschieren zu wollen birgt für mich größere Gefahren, als meine Positionen zu benennen. (Salzmann 2019a, 13)

1 Salzmann spielt mit der Tendenz von Kritik und Lesepublikum, die „Hauptfigur mit der Autorin Sasha Marianna Salzmann zu verwechseln. Ich stattete meinen Protagonisten Ali mit denselben äußeren und biografischen Merkmalen aus: brünette Locken, trägt weite Männerhemden, kommt aus der ehemaligen Sowjetunion, liebt Frauen. Ich habe zwar keinen Zwillingbruder wie Ali, aber oft genug wird nach ihm als Erstes gefragt“ (Salzmann 2019b).

2 Es handelt sich hierbei um einen vereinfachenden Verweis auf eine sogenannte Bindestrich-Identität (*hyphenated identity*), der hier lediglich aufgrund seiner Geläufigkeit Verwendung findet. Dabei soll deutlich gemacht werden, dass solche Konzepte transkultureller Hybridisierung immer Gefahr laufen, auf vorgängige, klar abgegrenzte Kulturen und Identitäten anzuspielden, die es nie gab (vgl. Çağlar 1997).

Das Bekenntnis, verschiedenen Minderheiten zuzugehören, ist für Salzmann ein Akt des politischen Widerstands, weil es erlaubt, gegen eine assimilatorische Anpassung an die herrschende Leitkultur einzutreten, ideologische Instrumentalisierungsversuche im öffentlichen Diskurs über Minderheiten zu entlarven und zugleich Bündnisse zwischen verschiedenen Gemeinschaften zu schließen.³

Auf den kommenden Seiten soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern Salzmann in ihrem ersten Roman durch die Problematik und Infragestellung eindeutiger ethnischer, nationaler, linguistischer und geschlechtlicher Identitätszuweisungen Prozesse der Marginalisierung sichtbar macht und diegetisch durch eine neue Schreibweise zu bekämpfen versucht, die die Andersartigkeit herausstellt und zelebriert.

2 Postmigrantische Mobilität und Mehrfachzugehörigkeit

Gleich am Anfang von *Außer sich* wird deutlich, dass der Roman auch auf formeller und gattungspoetologischer Ebene Normen und Konventionen entfliehen will. Gleich nach dem Motto – einem Zitat von James Baldwin – findet sich nämlich eine Personenliste, die alle im Text vorkommenden Figuren mit einer kurzen Beschreibung ihrer Rolle verzeichnet und eindeutig an die Paratexte der Theaterstücke erinnert. Dieses gattungsnonkonforme Element zeugt einerseits von dem Wunsch, feste Grenzen und Kategorien sogar im literarischen Medium poröser zu machen, andererseits deutet es zugleich auf die erste Leidenschaft der Autorin hin, nämlich das Theater. Vor ihrem erzählerischen Debüt mit *Außer sich* war Salzmann hauptsächlich als Dramatikerin tätig, leitete das Studio Я am Maxim Gorki Theater Berlin und führte ihre Stücke u.a. am Ballhaus Naunynstraße und am Deutschen Theater auf.⁴ „Fragt man Salzmann, woher sie komme,

³ Diese Forderung nach einer Allianzstrategie teilt Salzmann mit Max Czollek, mit dem sie 2016 ein Diskussionsforum für eine Neudefinition jüdischer Identität in der deutschen Gesellschaft eröffnete (vgl. die Dokumentation in Czollek und Salzmann 2017). Auch Czollek plädiert mit seiner Forderung nach „Desintegration“ für neue Bündnisse, die Juden in Deutschland mit anderen marginalisierten Gruppen eingehen sollten, um sich endlich aus der Opferrolle zu befreien, die ihnen im „Gedächtnistheater“ der Bundesrepublik zugewiesen wird (vgl. Czollek 2018, 19-33): Das Bild des guten integrierten Juden perpetuiert nach Czollek das homogene Konstrukt der deutschen Leitkultur, das die Ausgrenzung und Diskriminierung bestimmter Gruppen (aktuell besonders islamische Migrierende) fördert. Zum Dialog zwischen Salzmann und Czollek sowie zur Relevanz dieser Debatten für das Verständnis des Romans *Außer sich* vgl. Roca Lizarazu 2020b.

⁴ Salzmanns Stücke handeln von Themen, die auch in ihren Prosawerken zentral sind: Migration, Sprache, Identität(en), marginalisierten Stimmen, Generationenkonflikten. Zu Salzmanns Theater vgl. die einschlägigen Kapitel in Landry 2020.

sagt sie lachend: „Aus dem Theater““ (Perschke 2020, 114). So liegt es ebenso nahe, in der zweiteiligen Struktur des Romans den dramatischen Aufbau eines Schauspiels in zwei Akten zu sehen, wobei in jedem Teil eine der beiden Hauptfiguren – Ali im ersten, Anton im zweiten – zu Wort kommt und die Geschichte aus der eigenen Perspektive erzählt (vgl. Albiero 2019, 164).

Interessant sind in diesem Zusammenhang einige Parallelen und Echos zwischen den beiden Teilen, die eine Verbindung der Stimmen von Ali und Anton ermöglichen. So schildern beispielsweise die ersten Kapitel der beiden Teile die Erfahrung der Rückkehr der Familie Tschepanow nach Russland, nachdem sie nach Deutschland emigriert war, und zwar aus der Perspektive von Ali im ersten und der von Anton im zweiten Teil. Die ersten Sätze in beiden Kapiteln – die bereits durch die Titel „nach Hause“ und „zu Hause“ aufeinander bezogen sind – sprechen von erzwungener Migration und einem Gefühl der Desorientierung und Überwältigung: „Ich weiß nicht, wohin es geht, alle anderen wissen es, ich nicht“ (Salzmann 2017, 11) und „Ich werde immer mitgenommen, keiner fragt mich, und ich würde auch nicht nein sagen“ (279). Die Symbiose der Zwillinge wird durch die gemeinsame Erfahrung der Ohnmacht und des Ausgewiesenseins akzentuiert. Die Kinder werden, wie bereits Jahre zuvor von Moskau nach Berlin, mitgenommen. Sie kehren zurück zu den Verwandten in ein Land, das nicht mehr ihr eigenes ist, genauso wie Deutschland nie ihre Heimat geworden ist. Weder in Russland noch in Deutschland fühlen sie sich zu Hause: Im alten Land bleiben sie die privilegierten Kontingenzflüchtlinge, die der Armut entfliehen durften (vgl. 283); in Deutschland werden sie als Russen beleidigt und ausgegrenzt (vgl. 104). In beiden Ländern sind sie – genauso wie ihre Vorgänger – Opfer antisemitischer Gewalt (vgl. 106; 282-3).

Die empfundene Entmachtung und Desorientierung, die Ali mit dem Reisen assoziiert, kommt durch ein kraftvolles Motiv zum Ausdruck. Während der 36-stündigen Zugfahrt, die die Familie unternimmt, um Russland den Rücken zu kehren und Deutschland zu erreichen, isst die kleine Ali ein Hähnchen, das die Mutter vorbereitet hatte und welches sie bei der Ankunft in Deutschland erbricht. Im Laufe des Romans wird Ali wiederholt von diesem Hähnchengeschmack verfolgt, besonders wenn sie reist: „Ali schmeckte Hähnchen. Auch wenn sie auf dem Flug keines gegessen hatte, schon seit Jahren nicht, steckte ihr ein verdorbenes Vogelvieh in der Kehle“ (13). Das Hähnchen – ein „tote[r] Vogel“ (52) – wird zum Sinnbild der Unmöglichkeit, zu fliegen und zu fliehen, es spiegelt das Gefühl von Kontrollverlust wider, das mit dem Trauma der erzwungenen Migration einhergeht. Dieses ursprüngliche Trauma wird Ali, die in Istanbul mit dem türkischen Kosenamen *kuşum* („mein Vögelchen“)

angeredet wird und gerne selbst ornithologische Metaphern⁵ verwendet, ständig begleiten.

Nicht zuletzt durch dieses Trauma und die damit verbundene Vogelmetaphorik konfiguriert sich *Außer sich* schon auf den ersten Seiten als eine Erzählung über Migration, über transnationale Mobilität, über Abreisen und (provisorische) Ankünfte, über Abschiede und Wiedervereinigungen. Die mehrfachen Reiseerfahrungen, die im Roman beschrieben werden, verdünnen und amplifizieren gleichzeitig das Zugehörigkeitsgefühl der Protagonisten, sie ermöglichen eine postmigrantische Perspektive,⁶ die „die kategorische Trennung in Herkunfts- und Ankunftsorte [...] zunehmend fragwürdig“ (Yildiz 2018, 49) erscheinen lässt. Russland, Deutschland und die Türkei erscheinen als „Transtopien“ (49), als Zwischenräume, die nie als endgültige Heimaten gefasst werden. Dies ermöglicht es Salzmann, mit hegemonialen Diskursen über die Kontinuität von Nation, Land und Zugehörigkeit zu brechen und stattdessen eine postmigrantische „Topographie der Vielfalt“ (57) entstehen zu lassen, die Formen kreativer Entortung und Neupositionierung impliziert und neue Möglichkeiten für das mobile Subjekt schafft. Denn gerade indem sie sich weigern, einen bestimmten Ort zu bewohnen, gerade indem sie das Gesetz der Heimat verletzen, beanspruchen Migrierende für sich einen Raum und eine Identität (vgl. Ahmed 2000, 84).

Für Ali bedeutet Heimat keinen festen Ort, sondern scheint mit der Figur der Mutter verbunden zu sein (vgl. Albiero 2019, 171). Oft drehen sich ihre Telefongespräche um die Frage, ob sie sich in Istanbul zu Hause fühlt oder lieber nach Deutschland zurückkehren will. Einerseits ist Ali sich bewusst, dass ihre Nabelschnur „ins Nichts führt“ (Salzmann 2017, 86), weshalb sie versucht, sich davon zu lösen; sie lehnt die Werte und Lebenspraktiken der Familie ab und sucht einen eigenen Platz jenseits der russisch-jüdischen Vergangenheit. Andererseits aber ist ihre Mutter ihr erster Gedanke, als Ali die gewalttätige Repression des Instanbuler Putschversuchs vom 15. November 2016 erlebt: „Wenn ich das überlebe, dann gehe ich zu Mama, ich will mit ihr reden. Sie weiß nichts von mir. Und ich nichts von ihr. Und zu Emma und Danja und Schura und Etja, zu allen, die noch leben, ich will sie so viel fragen. Ich kenne sie nicht einmal“ (358). Die Rückkehr nach Deutschland ist also mit Alis Wunsch verbunden, mehr über die eigene Familiengeschichte zu erfahren, um deren Lücken noch füllen zu können. Migration betrifft nämlich nicht nur die einzelne Erfahrung des diasporischen Subjekts, sondern „is also a matter of generational acts of story-telling about prior histories of movement

⁵ Vgl. zum Beispiel Salzmann 2017, 235.

⁶ Zum Begriff des Postmigrantischen vgl. vor allem Sharifi 2012; Yıldiz 2015; Fournan 2019.

and dislocation“ (Ahmed 2000, 90). Ali, die zu einer ‚postmemorialen Generation‘ (Hirsch 2012) gehört,⁷ versucht durch die Erzählungen ihrer Verwandten, die Migrationsgeschichte ihrer Vorfahren zu rekonstruieren. Sie will mehr über ihre Herkunft wissen, um sich selbst besser zu kennen und sich zu verorten. Allerdings kann ihr selbst die Erinnerung keine sichere Heimat bieten, weil sie brüchig und instabil ist. Meistens kann Ali nur mit Spekulationen arbeiten und oft ist sie selbst in ihrer eigenen Narration unzuverlässig:

Ich reihe meine Vielleichts aneinander, Kügelchen für Kügelchen, ungeschliffene Murmeln, die für keine vorzeigbare Kette reichen. [...] ich habe keine Erinnerungen, [...] höre Fetzen [...] und bringe sie zusammen mit anderen Bildern aus Quellen, für die ich nicht bürgen kann. [...] ich kann mich an nichts festhalten, ich weiß, das hier, das wurde mir erzählt, aber anders. (Salzmann 2017, 86)

Erst gegen Ende des Romans – nach dem Putsch – fragt sich Ali, der inzwischen das männliche Pronomen verwendet, ob er endlich zurück nach Deutschland sollte. Er vergleicht seine Positionen mit denen von Onkel Cemal:

Cemal hatte einen Ort, von dem er nicht wegzubringen war [...]. Teile von Cemals Familie warteten auf ihn in Deutschland, luden ihn ein, zu kommen [...], aber Cemal war ruhig wie bei sonst nichts, wenn es um die Frage ging, sein Land zu verlassen: Wenn man eines hat, kann man es nicht verlassen. Das schleppt man immer mit. Also, was soll das. Das alles konnte ich nicht nachvollziehen damals, ich hatte keine Ahnung, was das heißt, ein Land zu haben. Ich hatte keine Ahnung, was das heißt, einen Putsch zu erleben. Cemal schon, es war sein dritter. Ich saß [...] und hatte nichts im Kopf, keine Länder, keine Richtungen, verstand nichts. (361-2)

Als postmigrantisches Subjekt hat Ali Schwierigkeiten, eine emotionale Bindung zu einem Land zu empfinden und kann auch nicht völlig begreifen, was es bedeutet, das eigene Land aufgrund politischer Unterdrückung zu verlieren. Die Erfahrung des Putsches scheint zumindest für einen Augenblick etwas zu ändern, obwohl am Ende des Romans offenbleibt, ob Ali tatsächlich nach Deutschland zurückkehren wird. Er verweilt in einem schwebenden Zustand, hat „Angst, [s]ich zu bewegen, Angst, dass Cemal [...] sagen würde,

⁷ Roca Lizarazu (2020a, 8-12) verwendet produktiv das Konzept von *postmemory* für ihre Analyse des Romans. Vgl. auch Bühler-Dietrich (2020) und Stone (2020, 63-9), die über die Koexistenz verschiedener Geschichten und Erfahrungen von Migration und Diskriminierung unter dem Stichwort der *multidirectional memory* (Rothberg) reflektieren, die zur (Post-)Identität der Romanfiguren beitragen.

[er] müsste weg“ (364), und lächelnd denkt er für einen Moment: „[I]ch gehe nie wieder irgendwohin“ (365). Der Roman schließt mit dieser Erstarrung angesichts der Vorstellung, sich wieder bewegen zu müssen – eine Erstarrung, die auch als Erschöpfung oder Angst vor politischen Umwälzungen gedeutet werden kann, vor jener Geschichte mit großem G, die im Laufe der Jahrhunderte menschliche Schicksale geprägt hat und die sich nun zum ersten Mal mit all ihrer Gewalt auch vor Alis Augen abspielte.

3 Schreiben jenseits des Monolinguisismus

Das Thema der mehrfachen Zugehörigkeit und der diasporischen Subjektivität spiegelt sich auf sprachlicher Ebene in der Überwindung des Monolinguisismus wider. *Außer sich* ist ein mehrsprachiger Text, der die Grenzen der deutschen Sprache ausdehnt und durch Strategien des Sprachwechsels (*code-switching*) und der Sprachmischung (*code-mixing*) ostentativ mit sprachlicher Flexibilität spielt.⁸ Der eigentliche Romantext ist mit Wörtern, Realienbezeichnungen, kulturspezifischen Ausdrücken, teilweise auch mit ganzen Sätzen gespickt, die aus dem Russischen, Türkischen und Jiddischen stammen. Es handelt sich um Formen sprachlicher Interferenz, die gelegentlich übersetzt, oft jedoch nur durch zusammenfassende Periphrasen erklärt werden, auf welche die Lesenden angewiesen sind. Eine solche Mischung aus Sprachen, die den Fluss des deutschen Textes kontinuierlich unterbrechen, kann bei der Lektüre Erfahrungen von Verunsicherung, Irritation und Nicht-Zugehörigkeit auslösen, insbesondere dann, wenn man nicht alle verwendeten Sprachen beherrscht.

Die Mehrsprachigkeit, die als kennzeichnendes Merkmal vieler transkultureller Texte gilt, vor allem solcher der postmigrantischen Literatur (vgl. Sharifi 2018), weist auf die Komplexität der erzählten Subjekte hin, deren Geschichten und Perspektiven nicht einsprachig wiedergegeben werden können. Mehrsprachige Texte verstärken die Ablehnung fester Vorstellungen und Erwartungen und brechen mit dem monolingualen Paradigma, nach dem sich das Ich nur in einer Sprache – nämlich der Muttersprache – vollkommen und authentisch

⁸ Bekanntlich bezeichnet *code-switching* die Praxis des Wechsels zwischen verschiedenen Sprachen oder Sprachvarietäten in einem Text oder einem Gespräch. Dies kann in unterschiedlichen Situationen und aus verschiedenen Gründen erfolgen wie zum Beispiel zur Anpassung an den sprachlichen Hintergrund des Gesprächspartners, zur Betonung einer Aussage oder zur Markierung einer spezifischen sozialen Identität (vgl. vor allem Gumperz 1982, 59-99). Hingegen tritt *code-mixing* auf, wenn einzelne Wörter, Ausdrücke oder Satzkonstruktionen aus verschiedenen Sprachen in eine Äußerung integriert werden. *Code-mixing* ist ein häufiges Phänomen in multilingualen Kontexten und dient dazu, sprachliche Flexibilität zu zeigen und transkulturelle Identitäten zu markieren (vgl. u.a. Muysken 2000).

ausdrücken kann. Als mehrsprachiger Roman lässt sich *Außer sich* eher in einem „postmonolingualen“ (Yildiz 2012) Horizont verorten, weil er deutlich macht, dass das Ich tatsächlich nur in mehreren Sprachen ausgedrückt werden kann, die miteinander interagieren und sich gegenseitig transformieren (vgl. Roca Lizarazu 2020a, 6; Vangi 2023). So verflechten Ali und ihre Familienmitglieder verschiedene Sprachen miteinander, um ihre Geschichten zu erzählen, und drücken somit unterschiedliche Haltungen gegenüber den Sprachen aus, in denen sie sich äußern, die von poetischer Verbundenheit bis zur völligen Ablehnung reichen. Alis Mutter Valja zum Beispiel geht mit Leichtigkeit von einer Sprache in die andere über, wenn sie ihre Geschichte erzählt:

Sie sprach in mehreren Sprachen gleichzeitig, mischte sie je nach Farbe und Geschmack der Erinnerung zu Sätzen zusammen, die etwas anderes erzählten als ihren Inhalt, es klang, als wäre ihre Sprache ein amorphes Gemisch aus all dem, was sie war und was niemals nur in einer Version der Geschichte, in einer Sprache Platz gefunden hätte. (Salzmann 2017, 258)

Diese Mischung ist kennzeichnend für Salzmanns Auffassung von Sprache. Wie schon an anderer Stelle geht die Autorin hier noch einmal von einer Dekonstruktion fester und verbindlicher Konzepte wie Muttersprache aus,⁹ um eine „anarchistische Neuordnung“ herbeizuwünschen, in der sich jedes Individuum „die Kleidung Sprache selber nähen“ kann (Salzmann 2015, 150-1). Gleichzeitig ruft diese babylonische Vielfalt neben der Spracheuphorie auch eine gewisse Sprachskepsis hervor, die mit einem Gefühl der Distanz und Fremdheit zusammenhängt. In ihrer Mainzer Poetikvorlesung mit dem Titel „Dunkle Räume“ beschreibt Salzmann (2019b) die komplizierte Beziehung zu ihrer Mutter- wie zu ihrer Schreibsprache wie folgt:

Wie ein Kind, das die Arme nach seiner Mutter ausstreckt, auch wenn sie es nie mit Liebe überschüttet hat, so reiße ich im ersten Augenblick die Arme vor dem Russischen auseinander und verschränke sie sogleich wieder, weil ich ahne, dass keine Umarmung folgen wird. [...] Diese Distanz zur Sprache brachte ich nach Deutschland mit, ich brachte sie in mein Deutschsein mit, ich misstrauere der Sprache, in der ich meine Romane, Essays,

⁹ Im kurzen Aufsatz „Eigen Sprechen Laut“, der 2015 als Ergänzung zur Buchpublikation ihres Theaterstücks *Muttersprache Mameloschn* (2012) veröffentlicht wurde, betont Salzmann die politische Dimension der Sprache („Der Kampf der neuen gegen die alte Welt vollzieht sich nicht zuletzt auf dem Feld der Sprache“, 2015, 151) und plädiert für die Überwindung einheitlicher Konzepte wie das der „biologische[n] Muttersprache“ (150). Hierzu vgl. Roca Lizarazu 2020a, 6-8.

Theaterstücke und Reden heute verfasse. Und ich mache meinen Zweifel sowohl im Satzbau als auch in der Wortwahl deutlich. Ich öffne nicht die Arme zur Begrüßung, und die deutsche Sprache tut nicht so, als wären wir verwandt. Sie ist ausgesucht höflich zu mir und erinnert mich permanent daran, dass ich angeheiratet bin. Wir begegnen uns offen in unseren wechselseitigen Anspannungen: Ich erkläre ihr, dass sie nie reichen wird, und sie mir, dass ich nie reichen werde.

Eine ähnlich idiosynkratische Beziehung zur russischen wie zur deutschen Sprache hat auch Ali im Roman. Bei ihr wecken zum Beispiel Geschichten, die auf Russisch erzählt werden, eher Misstrauen und Widerstand als Identifikation. Als Ali etwa ihrem Urgroßvater Schura zuhört, wie er über seine Vergangenheit spricht, kommentiert sie: „[I]ch misstraute der bildreichen Sprache, in der er erzählte, weil ich meiner Muttersprache grundsätzlich misstraue. Weil sie so viel besser ist als die Welt, aus der sie kommt, blumiger und bedeutsamer, als die Realität je sein könnte“ (Salzmann 2017, 167). Ali empfindet die poetische Verwendung des Russischen durch den Urgroßvater als eine Täuschung, weil sie nichts mit dem Russland zu tun hat, das sie kennen und verlassen haben. Ebenso misstrauisch und konfliktgeladen ist Alis Beziehung zur deutschen Sprache. Bereits die allererste Begegnung mit einem deutschen Wort wirkt hoch traumatisch: Als sie aus dem Zug aus Russland steigend deutschen Boden betritt, begrüßt sie ihr neues Zuhause, indem sie das nicht verdaute Hähnchen auf die Schuhe ihres Onkels Leonid erbricht. Ihre Familie nutzt diese Gelegenheit, um ihr das Wort „Entschuldigung“ (56) beizubringen – und verknüpft so ihre Einführung in die neue Sprache (und in das Leben im neuen Land) mit einem Erlebnis großer Demütigung und Schuld (vgl. Roca Lizarazu 2020a, 5).

Dass Deutschland auch für Alis Familie zu einem unterdrückenden Raum wird und das Deutsche zu einer Sprache des Unbehagens und der Entfremdung avanciert, erfahren wir, als Alis Vater Kostja nach der Scheidung von Valja nach Russland zurückzugehen will: „[V]or allem wollte er nie, nie wieder die deutsche Sprache hören, die ihm nichts als Ärger eingebracht hatte“ (Salzmann 2017, 253). Für den Entwurzelten ist Deutsch die Sprache eines Landes, das nie zum richtigen Zuhause geworden ist bzw. werden kann. Und natürlich, obwohl dies nie ausdrücklich erwähnt wird,¹⁰ ist Deutsch für die jüdische Familie auch die Sprache der Täter. Wie Salzmann es in ihrer Poetikvorlesung betont, transportiert jeder Mensch durch seine Sprache auch die Erinnerung an vergangene Verbrechen:

10 Im Roman wird nur zweimal auf die Shoah hingewiesen (Salzmann 2017, 185; 296) und das Wort „Nazis“ kommt nur an einer Stelle vor (107).

Die Historie, die eine jede Sprache mit sich bringt, klebt an den Sprechenden wider Willen. [...] [Hitlers] Name ist unauflösbar mit dem Deutschen verbunden. Für mich als Jüdin rufen nach wie vor deutsche Wörter wie Kammer, Zug, Waggon, Lampe oder Seife die Assoziation mit Vernichtungslagern auf. (Salzmann 2019b)

Durch ihr dezidiert sprachkritisches und auf Sprachvielfalt gerichtetes Programm hebt Salzmann in *Außer sich* das monolinguale Paradigma aus den Angeln. Sie stellt die Idee einer Vorrangstellung des Deutschen durch sprachliche Interferenzen infrage und lehnt somit eine monolitische Auffassung von Sprache ab, die sich als natürlich mit der Kultur eines Volkes verbunden betrachtet und zugleich politisch-ideologische Konstrukte hervorbringt, die zur Stärkung nationaler Identität im Sinne einer - potenziell verhängnisvollen - Differenzierung zwischen Einheimischen und Nicht-Einheimischen dienen.

4 Eine Stimme finden. Queere Erzählstrategien und neue Identitätsentwürfe

Die Distanz, die Salzmann zur deutschen Sprache empfindet, das „Gefühl, an einer Sprache zwar teilzuhaben, aber ursprünglich nicht eingeladen worden zu sein“, kann ihrer Ansicht nach produktiv sein, „weil es zu einem genaueren Hinhören und Hinschauen zwingt. Wenn man nicht weiß, wie der Weg weitergeht, kann man sich auch gleich einen neuen, eigenen suchen“ (Salzmann 2019b). Insofern wird Deutsch zum Experimentierfeld für die Kreativität der Autorin - und zwar nicht nur ästhetisch, sondern auch politisch. Die Suche nach einer neuen, nach einer eigenen Sprache ist notwendig, um neue Realitäten benennen und erzählen zu können. Dies gilt insbesondere für die Geschichte einer nichtbinären Figur, deren Differenz auch sprachlich markiert werden soll.

Salzmann verwendet für Ali weder das sogenannte Gendersternchen (vgl. Diwald und Steinhauer 2022, 126) noch andere Strategien des geschlechtergerechten Formulierens, sondern oszilliert zwischen dem weiblichen und dem männlichen Pronomen, um die Entwicklung der Figur zu begleiten, aber auch - in Einklang mit Alis pluraler Identität -, um eine gewisse Offenheit und Unbestimmtheit zu suggerieren:

Immer wenn ich merke, dass es für Menschen eine Vorstellung von Welt gibt, auf die sie ohne Zweifel bauen, fühle ich mich allein. Ausgeliefert. Sie sprechen davon, Dinge mit Sicherheit zu wissen, sie erzählen, wie etwas gewesen ist oder sogar wie etwas sein wird [...]. Ich weiß ja noch nicht mal, als was ich angesprochen werde, wenn ich Zigaretten kaufen gehe - als ein Er oder eine Sie? Mein

Gesicht überrascht mich jeden Morgen im Spiegel, und ich bin skeptisch gegenüber jeder Prognose. (Salzmann 2017, 261)

Außer sich bietet keine einfache Lösung auf die Möglichkeit einer geschlechtlichen Orientierung jenseits von männlich und weiblich, sondern stellt binäre Geschlechterordnungen und heteronormative Gesellschaftsentwürfe grundsätzlich infrage und bemüht sich somit um eine Erweiterung des politischen Diskurses um identitäre Zuordnungen. Dies geschieht nicht nur durch die Wechselhaftigkeit der Pronomina, mit denen Ali im Roman beschrieben wird („Wenn du mich anschaust – bin ich ein ER oder eine SIE?“, 222), sondern auch auf der diegetischen Ebene durch eine ungewöhnliche Vielfalt und Fluidität der Erzählperspektiven (vgl. Hampel 2021, 324; Albiero 2019, 167). Am Anfang des Romans wird die Geschichte autodiegetisch von Ali erzählt, schnell aber verwandelt sich die Ich-Erzählung in eine heterodiegetische, intern fokalisierte Perspektive, in der Ali mit dem Pronomen ‚sie‘ bezeichnet wird. Die mit der Haupthandlung interpolierten Geschichten von Alis Vorfahren werden durch eine personale, nullfokalisierte Erzählinstanz vermittelt, obgleich sie immer wieder durch autodiegetische Eingriffe Alis unterbrochen werden, die manchmal die einzelnen Familiengeschichten als (unzuverlässige) Erinnerungen und Erzählungen derselben Protagonistin erscheinen lassen. Der zweite Teil des Romans fängt dann mit Antons Ich-Erzählung an,¹¹ bevor Ali ihre Transition zu Anton vollzieht und zunächst heterodiegetisch unter dem Pronomen ‚er‘ intern fokalisiert wird, um dann aber autodiegetisch den Roman zum Schluss zu bringen. Diese Perspektivenvielfalt bietet die Möglichkeit, eine Fülle unterschiedlicher Blickwinkel auf das Geschehen nebeneinander zu zeigen, die jede Festlegung und Vereindeutigung verhindert. Durch eine solche Erzählweise – die man als ‚queere‘ narrative Strategie bezeichnen kann, weil sie eindeutigen Annahmen über die Erzählstimme zuwiderläuft¹² – wird ein Möglichkeitsraum erschaffen, in dem fluide Identitäten dargestellt, beschrieben und versprachlicht werden können, in dem gezeigt wird, „wie ein Leben in seiner (geschlechtlichen) Vielheit existieren und erzählt werden kann“ (Hampel 2021, 327).

11 Bis zum Ende des Romans bleibt jedoch unklar, ob es Anton tatsächlich gibt oder ob er eine Projektion Alis ist. Vgl. Hampel 2021, 328; Albiero 2019, 167.

12 In Bezug auf die Erzählstruktur von *Außer sich* verweist Albiero (2019, 167-8) auf den Aufsatz „Queering Narrative Voice“ von Lanser, in dem die Eigenschaften einer queeren Erzählstimme wie folgt definiert werden: „(1) a voice belonging to a textual speaker who can be identified as a queer subject by virtue of sex, gender or sexuality; (2) a voice that is textually ambiguous or subverts the conventions of sex, gender, or sexuality; (3) a voice that confounds the rules for voice itself and thus baffles our categorical assumptions about narrator and narrative“ (2018, 926). Diese drei Elemente lassen sich ohne Zweifel in Salzmanns Roman erkennen.

In ihrer Poetikvorlesung deutet Salzmann bewunderungsvoll auf den oulipotischen Roman *Sphinx* (1986) von Anne Garréta hin, in dem die Liebesbeziehungen zwischen den Figuren gänzlich ohne Codierung des Geschlechts erzählt werden. Nach diesem Modell versucht sie in *Außer sich* der Fluidität ihrer Hauptfigur auch sprachlich und formal Rechnung zu tragen, und zwar durch die genannten grammatikalischen und erzählerischen Strategien, die Irritation erzeugen, aber auch durch die Wahl des Namens Ali, der jede binäre Trennung zwischen Weiblichem und Männlichem verwischt und einen Bruch mit den Konventionen signalisiert: „Mein Name fängt mit dem ersten Buchstaben des Alphabets an und ist ein Schrei, ein Stocken, ein Fallen, ein Versprechen auf ein B und ein C, die es nicht geben kann in der Kausalitätslosigkeit der Geschichte“ (Salzmann 2017, 274). Der Name Ali steht aufgrund seines Anfangsbuchstabens für die Vorwegnahme dessen, was logischerweise folgen sollte, nämlich der nächsten Buchstaben des Alphabets – und doch folgt Alis Geschichte keinen vorgegebenen Stationen. Der Buchstabe A führt nicht zu B oder C, sondern verwandelt sich in eine andere Version seiner selbst, die immer provisorisch ist:

Ich kenne viele mit meiner Biographie, sie haben andere Kerben in ihren Gesichtern, tragen andere Kleidung, spielen Musikinstrumente, essen bei ihren Eltern am Sonntag Heringssalat, können danach die Nacht durchschlafen, haben Berufe, kaufen Wohnungen, fahren in den Süden, um Urlaub zu machen, und kehren am Ende des Sommers an Orte zurück, die sie Zuhause nennen. Ich dagegen fühle mich unfähig, verbindliche Aussagen zu treffen, eine Perspektive einzunehmen, eine Stimme zu entwickeln, die nur meine wäre und für mich sprechen würde. Ein festgeschriebenes Я. (275)

„Я“ ist der letzte Buchstabe im russischen Alphabet und bedeutet „Ich“. „Man sagt: Я ist der letzte Buchstabe im Alphabet, also stell dich hinten an, vergiss dich, nimm dich nicht so wichtig, lös dich auf“ (274). Ali, die mit dem ersten Buchstaben des Alphabets in Verbindung gebracht wird und so auf eine Reihe von Potenzialen und Optionen hinweist, die nicht unbedingt einer normierten Entwicklung gehorchen, wird dem Buchstaben Я gegenübergestellt, der als Ausdruck einer festen, geschlossenen Identität, einer uniformierten Leitperspektive die eigentliche Subjektivität auflöst.

Die postidentitäre Einstellung eines postmigrantischen, mehrsprachigen, queeren Subjekts wie Ali depotenziert das ‚festgeschriebene Ich‘, d.h. die präskriptive Vorstellung einer ‚richtigen‘ Form von Identität, und lenkt die Aufmerksamkeit vielmehr auf die Offenheit und Transformationsfähigkeit des Individuums, auf die Möglichkeit, mehr zu sein als nur weiblich oder männlich, als nur deutsch- oder russischsprachig usw. In diesem Sinne weist Ali ein „diasporisches Selbstverständnis“ (Charim 2012) auf, ein pluralistisch geöffnetes Selbstbild, das

davon ausgeht, nicht in identitären Heimaten zu leben. Dieses Selbstverständnis, das im heutigen Kontext wachsender Mobilität und Flexibilisierung zusehends verbreitet ist, kollidiert mit den fixen, ‚geerdeten‘ Identitätskonzepten unserer nationalstaatlichen, noch stark monolingualen und an herkömmliche Geschlechterkonstruktionen und Gesellschaftsentwürfe orientierten Kulturen. Indem sie sich weigert, eine feste Identität zu bewohnen, kultiviert Salzmanns Figur das Bewusstsein, dass ihr Selbstverständnis nur *eine* Option neben anderen ist und dass sie auch anders hätte werden können – bzw. noch werden kann.

Literaturverzeichnis

- Ahmed, S. (2000). *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. London; New Work: Routledge.
- Albiero, O. (2019). „Fluid writing: identity, gender and migration in Sasha Marianna Salzmann’s *Außer Sich* (2017)“. *literatur für leser:innen*, 42(2), 159-73.
- Anthias, F. (2005). „Social stratification and social inequality: models of intersectionality and identity“. Devine, F.; Savage, M.; Scott, J.; Crompton, R. (eds), *Rethinking Class. Culture, Identities and Lifestyles*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 24-45.
- Brubaker, R.; Cooper, F. (2000). „Beyond ‚identity‘“. *Theory and Society*, 29(1), 1-47.
- Bühler-Dietrich, A. (2020). „Relational subjectivity: Sasha Marianna Salzmann’s novel *Außer sich*“. *Modern Languages Open*, 1, 1-17.
- Cağlar, A.S. (1997). „Hyphenated identities and the limits of ‚culture‘“. Modood, T.; Werbner, P. (eds), *The Politics of Multiculturalism in the New Europe. Racism, Identity and Community*. London: Bloomsbury, 169-85.
- Charim, I. (2012). „Einleitung“. Charim, I.; Auer Borea, G. (Hrsgg), *Lebensmodell Diaspora. Über moderne Nomaden*. Bielefeld: transcript, 11-18.
- Crenshaw, K. (1991). „Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color“. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-99.
- Czollek, M. (2018). *Desintegriert euch!*. München: Hanser.
- Czollek, M.; Salzmann, S.M. (2017). *Desintegration. Ein Kongress zeitgenössischer jüdischer Positionen*. Kerber: Berlin.
- Diewald, G.; Steinhauer, A. (2022). *Handbuch geschlechtergerechte Sprache. Wie Sie angemessen und verständlich gendern*. 2. Aufl. Berlin: Dudenverlag.
- Foroutan, N. (2019). *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld: transcript.
- Friese, H. (1998). „Identität: Begehren, Name und Differenz“. Assmann, A.; Friese, H. (Hrsgg), *Erinnerung, Geschichte, Identität*. Bd. 3, *Identitäten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 24-43.
- Gumperz, J.J. (1982). *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hampel, A. (2021). *Literarische Reflexionsräume des Politischen. Neuausrichtungen in Erzähltexten der Gegenwart*. Berlin; Boston: de Gruyter.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hirschauer, S. (2017). „Humandifferenzierung. Modi und Grade sozialer Zugehörigkeit“. Hirschauer, S. (Hrsg.), *Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 29-54.

- Landry, O. (2020). *Theatre of Anger. Radical Transnational Performance in Contemporary Berlin*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- Lanser, S.S. (2018). „Queering narrative voice“. *Textual Practice*, 32(6), 923-37.
- Muysken, P. (2000). *Bilingual Speech. A Typology of Code-Mixing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicholson, L.; Seidman, S. (eds) (1995). *Social Postmodernism. Beyond Identity Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Perschke, P. (2020). „Die Zerstreuung des Selbst. Sasha Marianna Salzmann“. *Theater der Zeit*, Arbeitsbuch 7-8, 114-17.
- Roca Lizarazu, M. (2020a). „Ec-static existences: the poetics and politics of non-belonging in Sasha Marianna Salzmann's *Außer sich* (2017)“. *Modern Languages Open*, 1(9), 1-19.
- Roca Lizarazu, M. (2020b). „Integration ist definitiv nicht unser Anliegen, eher schon Desintegration“. Postmigrant renegotiations of identity and belonging in contemporary Germany“. *Humanities*, 9(2), 42, 1-16.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Salzmann, S.M. (2015). „Eigen Sprechen Laut. Wörterbuch der Migration: Sprache“. *Muttersprache Mameloschn. Schwimmen Lernen*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 147-51.
- Salzmann, S.M. (2017). *Außer sich. Roman*. Berlin: Suhrkamp.
- Salzmann, S.M. (2019a). „Sichtbar“. Aydemir, F.; Yaghoobifarah, H. (Hrsgg), *Eure Heimat ist unser Albtraum*. Berlin: Ullstein fünf, 13-26.
- Salzmann, S.M. (2019b). „Dunkle Räume. Über das Schreiben ohne Hand am Geländer, die leere Worthülse Identität, ein Leben zwischen Sprachen und der Frage, welcher Stoff zu einem gehört: eine Mainzer Poetik-Vorlesung“. *Theater heute*. <https://www.der-theaterverlag.de/theater-heute/aktuelles-heft/artikel/dunkle-raeume/>.
- Sharifi, A. (2012). „Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen“. Schneider, W. (Hrsg.), *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*. Bielefeld: transcript, 35-45.
- Sharifi, A. (2018). „Multilingualism and postmigrant theatre in Germany“. *Modern Drama*, 61(3), 328-51.
- Stone, B. (2020). „Refugees past and present: Olga Grjasnowa's *Gott ist nicht schüchtern* and Sasha Marianna Salzmann's *Außer sich*“. *Colloquia Germanica*, 51(1), 57-73.
- Vangi, M. (2023). *Transgermania. Il superamento del monolinguisimo nella letteratura tedesca contemporanea*. Genova: Genova University Press.
- Wagner, P. (1998). „Fest-Stellungen. Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität“. Assmann, A.; Frieze, H. (Hrsgg), *Erinnerung, Geschichte, Identität*. Bd. 3, *Identitäten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 44-72.
- Winkler, G.; Degele, N. (2009). *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. Bielefeld: transcript.
- Yildiz, E. (2015). „Postmigrantische Perspektiven. Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit“. Yildiz, E.; Hill, M. (Hrsgg), *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript, 19-36.
- Yildiz, E. (2018). „Vom methodologischen Nationalismus zu postmigrantischen Visionen“. Hill, M.; Yildiz, E. (Hrsgg), *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Bielefeld: transcript, 43-61.
- Yildiz, Y. (2012). *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press.