Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2025 / Jg. 16
https://doi.org/10.14361/zig-2025-160116

Poetik der Relationalität

Olivia Wenzels *1000 Serpentinen Angst* als Bordertextur

Cécile Chamayou-Kuhn/Lena Wetenkamp

Abstract *The article employs the concept of bordertexture, a term derived from the field of cultural border studies, to interpret Olivia Wenzel's novel* 1000 coils of fear *(2020). The primary focus is on the nexus between insecurity and relationality. A comprehensive analysis of diverse inner-diegetic border experiences is conducted, alongside the delineation of various dimensions of insecurity at the textual level. A secondary focus is placed on the aspect of co-presence and the search for interactions. The article's underlying thesis asserts that literary devices such as temporal and spatial disorientation, the interweaving of different times and places, dialogicity, and the staging of effects of border experiences, including fear and uncertainty, can be comprehended as a poetics of relationality.*

Title *Poetics of Relationality. Olivia Wenzel's* 1000 coils of fear *as Bordertexture*

Keywords *bordertextures; cultural border studies; insecurity; co-presence; relationality*

1. Einleitung

Olivia Wenzels 2020 erschienener Roman *1000 Serpentinen Angst* stieß in der Literaturkritik, vor allem aber in der Forschung auf ausgesprochen positive Resonanz. Der Text über eine junge in Berlin lebende Schwarze Frau, die sich in nichtchronologisch angeordneten Rückblenden mit ihrer Familiengeschichte auseinandersetzt, wurde unter verschiedenen Fokussierungen analysiert,[1] u.a. in Hinblick auf Grenzverhandlungen (vgl. Rusciano

1 Der Text wurde u.a. untersucht als weibliche Genealogie (vgl. Huber/Villinger 2023), als Subversion stereotyper Auffassungen von Mutterschaft (vgl. Colvin 2024), in Bezug auf das Zwillingsmotiv (vgl. Goggio 2024) oder die Bedeutung von Ambiguitäten für Identitätsfragen (vgl. Liese 2024), als Auseinandersetzung mit Heimat (vgl. Heger 2022), als literarische Verhandlung alltäglichen Ras-

Cécile Chamayou-Kuhn/Lena Wetenkamp (Université de Lorraine – Metz/KU Leuven)
cecile.chamayou-kuhn@univ-lorraine.fr/lena.wetenkamp@kuleuven.be
https://orcid.org/0000-0002-4126-2555/https://orcid.org/0000-0002-3045-7277
© Cécile Chamayou-Kuhn/Lena Wetenkamp 2025, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license.

https://doi.org/10.14361/zig-2025-160116 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

2024). Der vorliegende Aufsatz nimmt Ruscianos Vorschlag, Wenzels Text als »German Borderscap[e]« zu lesen, auf und führt diesen weiter, indem wir uns dem Text mit dem Ansatz des *bordertexturing* nähern, um aufzuzeigen, dass sich das nachstehend erläuterte Konzept der Bordertextur in besonderem Maße eignet, die Komplexität des Textes analytisch zu fassen. Komplex ist der Roman bereits durch seine Struktur: In drei größere Abschnitte mit den Titeln »I points of view«, »II picture this« und »III fluchtpunkte« eingeteilt, setzt er sich aus kürzeren Erzählfragmenten zusammen. Die Handlung, die im Kern darin besteht, dass eine junge Frau ihre Kindheit sowie den Tod ihres Bruders verarbeitet und es am Ende schafft, soziale und familiäre Bindungen aufzubauen, wird nicht linear entwickelt, vielmehr scheinen sich die Erzählfäden zu verknäulen; Motive und Stoffe erfahren eine Verdichtung und lassen komplexe Bedeutungsgefüge entstehen. Da Grenzerfahrungen auf verschiedenen Ebenen ein wiederkehrendes Element der Handlung bilden, lässt sich das komplexe Textgefüge als Bordertextur lesen. Bordertexturen beschreiben »ein auf Grenzen und Differenzen bezogenes Gefüge aus Praktiken und Diskursen, gesponnen aus zahllosen ›Fäden‹ mit vielfältigen gesellschaftlichen Referenzpunkten. Solche Gefüge bilden komplexe soziale Wirklichkeiten ab.« (Weier u.a. 2018: 82) Der Ansatz ist im Feld der *cultural border studies* zu verorten, die sich seit den 2000er Jahren als Perspektive innerhalb des interdisziplinären Feldes der *border studies* etablierten (vgl. Fellner/Wille 2025: 47). Mit einem erweiterten Grenzbegriff, der Grenzen nicht nur als geopolitische Trennlinien im Raum begreift, stellen sich die *cultural border studies* der Herausforderung, Grenzen in ihrer Komplexität und in Bezug auf verschiedene Dimensionen genauer zu fassen: ontologisch, epistemologisch sowie methodisch (vgl. Gerst/Krämer 2021: 121). Das Konzept der Bordertexturen ist dabei mit einer grenzanalytischen Innensicht verbunden, da es darum geht, »die Ordnung der Grenze selbst zu entschlüsseln« (ebd.: 131). Zu diesem Zweck werden »Grenzen als Gemengelagen etwa von Praktiken, Diskursen, Objekten, Narrativen, Affekten, Wissensbeständen« betrachtet (ebd.). Der Ansatz

> sieht keine isolierte Betrachtung von Grenzen und Grenzräumen vor, sondern denkt diese als Verdichtungen von mehrschichtigen Prozessen, an denen Körper, Artefakte und Wissensordnungen beteiligt sind. Das Denken in *Bordertexturen* lässt es daher nicht zu, Grenzen lediglich ›im Raum‹ zu platzieren; Grenzen sind hier vielmehr in Diskursen und Praktiken und den daran assoziierten Körpern und Artefakten codiert, die in ihrem Zusammenhang *Bordertexturen* konstituieren. (Weier u.a. 2018: 82)

Vorstellungen klarer binärer Teilungen in ein Diesseits und Jenseits der Grenzen werden dabei kritisiert und stattdessen auf die deterritoriale Verfasstheit von Grenzen hingewiesen. Mit Chiara Brambilla gilt es, darauf zu achten, »in which [way] the very location of borders is constantly dis-placed, negotiated and represented as well as the plurality of processes that cause its multiplication at different points within a society, making it visible or invisible depending on the case.« (Brambilla 2015: 19)

---

sismus (vgl. Layne 2022) und mit *race* verknüpften Fragen der Sichtbarkeit (vgl. Rohner 2024), als Beitrag zur intersektionalen Verhandlung von Trauer (vgl. Henschel 2022) sowie in seiner Beziehung zu afrofuturistischen Texten der Autorin (vgl. Colvin 2022a).

https://doi.org/10.14361/zig-2025-160116 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Auf solchen definitorischen Betrachtungen aufbauend, sollen zur Untersuchung der Komplexität von Bordertexturen in Wenzels Roman im Folgenden zwei Aspekte herangezogen werden, die sich paradigmatisch zusammenführen lassen: Der Nexus ›Un-Sicherheit und Relationalität‹ wird damit als Merkmal der inneren Struktur von Bordertexturen sichtbar. Folgt man Gerst und Krämer sowie auch Wille, zeichnen sich Grenzen durch die ihnen innewohnenden »Relationalisierungslogiken« (Gerst/Krämer 2021: 131) aus und lassen sich somit als relationale Gefüge (vgl. Wille 2024: 7f.) auffassen. Darüber hinaus sind Grenzen unmittelbar mit »Un-Sicherheit« verbunden (Schwell 2021: 267). Sicherheit, so heißt es weiterhin bei Schwell, ist »relational, da sie nicht objektiv existiert, sondern stets auf etwas Anderes verweist. Sicherheit bezieht sich immer auf ein Referenzobjekt (Was oder wer muss geschützt werden?) und ein Referenzsubjekt (Wer oder was ist ein Sicherheitsproblem?).« (Ebd.: 270) Grenzziehungen suggerieren also, dass Sicherheit bewahrt und gewährt wird. Unsicherheit wiederum wird jenseits von Grenzen verbannt, da sie mit konkreten oder diffusen Bedrohungen einhergeht und folglich als destruktiv sowohl für das individuelle als auch für das kollektive Dasein erscheint (vgl. ebd.).

In Wenzels Roman resultieren Unsicherheitsgefühle oftmals aus der Delokalisation von Grenzen und der damit zusammenhängenden Ausübung der Grenzfunktion an jedem beliebigen Ort. Laut Schwell führen delokalisierte Grenzfunktionen zu einer ubiquitären »Potenzialität des Ausnahmezustands und der Unsicherheit, die der nationalstaatlichen Grenze eingeschrieben ist« (ebd.: 276). Diese Konstellationen bestimmen das Movens des Textes: die Reflexion über die Modalitäten von Interaktionen und die Suche nach Relationen. Insofern wird in diesem Werk – so die hier vertretene These – nach der Möglichkeit einer (Um-)Positionierung der Erzählfigur im Verhältnis zu Anderen und zur eigenen Alterität gefragt, wobei Angst und Unsicherheit paradoxerweise als konstituierende Zustände erscheinen.

Um dem nachzugehen, sollen im Folgenden erstens die Verknüpfung von Grenzerfahrung und Unsicherheit und zweitens die im Roman auftretenden Formen von Kopräsenzen untersucht werden.

2. Grenzerfahrungen und Unsicherheit

Grenzerfahrungen ziehen sich wie ein roter Faden durch den ganzen Roman. Sie lösen tiefgreifende Unsicherheit aus und gehen mit Angststörungen einher. Die besondere Textur des literarischen Textes, der als Raum der inszenierten Dialogizität zu denken ist, verleiht den Innenerlebnissen der Protagonistin Ausdruck.

2.1 Unsicherheit über Ort und Zeit

Die Teile I und II lassen sich als erinnerte bzw. imaginierte Dialoge zwischen einem Ich und einem abwechselnden, nicht durchgängig bestimmbaren Du auffassen. Es herrscht zumeist große Unklarheit über Ort und Zeitpunkt der Gespräche. Oftmals scheint es sich um projizierte Sprechsituationen zu handeln. Parallel dazu herrscht bei der Erzählerin Unsicherheit über die Orte, an denen sie sich aufhält, sind diese doch, vor allem wenn es

https://doi.org/10.14361/zig-2025-160116 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

sich um Transitorte wie Bahnhöfe handelt, austauschbar. Die leitmotivartig auftauchenden und teilweise an sich selbst adressierten Fragen: »WO BIN ICH JETZT?« (Wenzel 2020: 214), bzw.: »WO BIST DU JETZT? / Keine Ahnung, wieder in Berlin?« (ebd.: 62), legen diesen Aspekt nahe.[2]

Außerdem fällt auf, dass solche Fragen und darüber hinaus der Aufbau des Textes – zwei dialogisch aufgebaute Teile rahmen den narrativen, mittleren Teil »picture this« ein – ihm eine räumliche Dimension verleihen: Durch literarische Gestaltungsmittel entsteht ein Raum der inszenierten Dialogizität. Wie die Autorin hervorhebt, geht es dabei um eine Befragung, die teils verhörartig klingt, teils aber haftet den Fragen an die Erzählerin, die von einer Freundin in einem Chat hätten gestellt werden können, fast Psychologisches an. Manchmal wiederum handelt es sich um englische Phrasen, die aus einer populistisch anmutenden Nachrichtenseite wie BuzzFeed stammen könnten (vgl. Fröhlich 2020: 00:39:00). Unter dem Blickwinkel dieser inszenierten Dialogizität avanciert Räumlichkeit zu einer der signifikantesten Kategorien für die Infragestellung von Identitätsstiftung. Die Brisanz von Raum und Räumlichkeit – und damit zusammenhängenden Grenzziehungen – lässt sich folglich im Roman an Fragen der Relation zu Anderen, sowie an Fragen von Ein- und Ausschlussmechanismen und Zugehörigkeitsgefühlen ausmachen (vgl. Huber/Villinger 2023: 137).

Prägnant kommt dies in einer Szene zum Ausdruck, die um Fragen der Verortung kreist. Auf einer Flugreise setzt sich die Ich-Erzählerin auf einen freien Platz, wird aber von der Flugbegleiterin angehalten, wieder den ihr ursprünglich zugewiesenen Platz einzunehmen.

> WO IST DEIN PLATZ?
> …
> WO IST DEIN PLATZ?
> …
> HAST DU EINEN KOMPASS DABEI?
> Wozu?
> HAST DU DAS GEFÜHL, DEIN LEBEN HAT EIN ZENTRUM?
> Vielleicht.
> HAST DU DAS GEFÜHL, DEIN LEBEN NÄHERT SICH EINEM ZIEL?
> Nein.
> WER SIND DEINE NACHBARN?
> Meine Nachbarn?
> WO BIST DU GEMELDET?
> In Berlin.
> WO KOMMST DU HER?
> Ich komme –
> WO KOMMST DU HER?
> Ich komme –
> WO KOMMST DU HER?
> Ich komme –

2 Eine Auflistung der Textbelege für die wiederholte Frage: »WO BIST DU JETZT?«, findet sich bei Rohner (vgl. 2024: 117).

https://doi.org/10.14361/zig-2025-160116 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

WARUM LÖSCHST DU IMMER DEINEN BROWSERVERLAUF?
Was?
BIST DU VERLIEBT IN DEINE BEWEGUNGSFREIHEIT?
WARUM KAUST DU AN DEN NÄGELN?
Manchmal habe ich Schwierigkeiten, zu merken –
WÜRDEST DU GERN EINE BUNTE GRAPHIK DEINES BEWEGUNGSPROFILS AUS DEN VERGANGENEN DREI JAHREN SEHEN? IN FORM EINER ÜBERRASCHUNGSTORTE, AUS DER –
was gerade am wichtigsten ist.
WO BIST DU JETZT?
… Zuhause.
OKAY.
… (Wenzel 2020: 32f.)

Die Frage der Platzwahl im Flugzeug wird ausgeweitet auf Fragen der Zugehörigkeit und Beheimatung, wobei die Frage nach der Herkunft als deutliche Referenz auf Rassismus und Mikroaggressionen zu lesen ist (vgl. Hasters 2021: 17–25). Huber und Villinger beziehen die häufige Wiederholung der oben genannten Frage (»WO BIST DU«) daher zugleich auch auf persönliche bzw. politische Positionierung (vgl. Huber/Villinger 2023: 142). Die Zusammenstellung der Fragen in der gewählten Szene ähnelt ferner den Fragen auf Einreiseformularen, die Passagier:innen beispielsweise bei Reisen in die USA vor dem Grenzübertritt auszufüllen haben. Damit sind diese und ähnliche Szenen im Roman auch »im Kontext von Sicherheits- und Überwachungsdiskursen« (ebd.) zu lesen. Dies trägt der bereits genannten Tatsache Rechnung, dass Grenzfunktionen nicht mehr an einen Ort gebunden sind, sondern überall ausgeübt werden können: »mit jeder Dokumentenüberprüfung, jeder Unterscheidung zwischen Bürger*innen und Nichtbürger*innen, jeder Klassifizierung von Zugehörigkeit und Ausschluss.« (Schwell 2021: 275)

Parallel zu der multilokalen Anlage weist der Text unzählige Zeitsprünge und Rückblenden auf. Die Gegenwart geht immer wieder in die Vergangenheit über – und umgekehrt. Dadurch scheinen Zeitgrenzen öfters vollständig aufgehoben. Es heißt beispielsweise im Teil I, die Erzählerin habe ihre Mutter, eine 53-jährige Frau, ehemalige Punkerin und Opponentin des DDR-Regimes, seit der Beerdigung ihres Zwillingsbruders nicht mehr gesehen (vgl. Wenzel 2020: 43). Dagegen wird im dritten Teil die Frage aufgeworfen: »WO IST DEINE MUTTER JETZT? / Ich habe sie schon getroffen, das war vor zwei Stunden. Jetzt brauche ich eine Pause.« (Ebd.: 237) Das auf der Ebene der Textstruktur eingesetzte Sprengen jeglicher zeitlichen Linearität, die Lizarazu (2024: 83) treffend als »non-linear approach to temporality« beschreibt, dient dazu, die existentielle Unsicherheit der Ich-Erzählerin, vor allem angesichts der innerfamiliären Konflikte, zu verdeutlichen. Ein Erlebnis mit der Mutter an einem Waldsee zeugt weiterhin von ihrer Unfähigkeit, sich als Subjekt zu positionieren: »Ich weiß in ihrer Gegenwart einfach nicht, wer ich bin. Ich glaube, das liegt daran, dass ich ihren Charakter nie so richtig begriffen habe. Und mich deshalb dazu in kein Verhältnis setzen kann.« (Wenzel 2020: 255)

https://doi.org/10.14361/zig-2025-160116 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

2.2 Angstzustände

Mit der Überschreitung von Zeit- und Ortskategorien geht das Auftreten überwältigender Angststörungen einher. Ihrem Wesen nach suspendieren diese jegliche Temporalität. Stattdessen bricht nun das Akute, das Dringliche, ja die Immanenz einer Bedrohung im Raum der inszenierten Dialogizität auf.

Hervorgerufen werden solche Panikzustände durch unterschiedliche, aus der Sicht der Ich-Erzählerin geschilderte Grenzerfahrungen. Diese reichen von der Todesangst, die sie als Europäerin am Berliner Flughafen vor ihrer Reise nach New York beim Anblick eines potenziellen Selbstmordattentäters überkommt, über Flugangst, bis hin zu einem Zustand der alltäglichen Alarmbereitschaft und zur »Angst vor der Angst« (Wenzel 2020: 150) über den »[r]echte[n] Terror« (ebd.: 31), dem sie sich als Person of Colour und damit »hypervisiblen« (Rohner 2024: 118) Person in Deutschland ausgesetzt sieht. Auf die enge Verknüpfung des Romans mit Grenzpolitiken hat bereits Rusciano hingewiesen. Sie interpretiert den Roman als »counter-narrative that stimulates a debate on systemic racialization, casting a light on the social impact of narratives and intra-bordering practices« (Rusciano 2024). Für sie stellen die Angst und permanente Unsicherheit der Protagonistin eine Form der »borderity« dar, resultierend aus sozialen und rassifizierten Grenzziehungen, die »whiteness as a central socio-political armature« (ebd.) normalisieren. Dieses Argument kann durch die Beobachtung gestärkt werden, dass sich die verhörähnlichen Fragen nicht nur an die Protagonistin richten, sondern sich dezidiert auch auf ihre Ex-Freundin Kim beziehen, wenn es etwa heißt: »PLANST DU ANDERWEITIGE UNGESETZLICHE AKTIONEN? / Nein. / PLANT KIM ANDERWEITIGE UNGESETZLICHE AKTIONEN? / Ganz sicher nicht. / WO IST SIE JETZT?« (Wenzel 2020: 73) Vor dem Hintergrund, dass Kim als Tochter von Eltern, die aus Vietnam eingewandert sind, ebenfalls von rassifizierten Ausgrenzungen betroffen ist, zeigen diese Dialoge die Ubiquität und Komplexität sozialer Diskriminierungen. Der Gesellschaftsraum und die globalisierte Welt erweisen sich somit als *unsafe places* und untergraben für die Ich-Erzählerin jedwede Positionierung als handelndes Subjekt: »DIESE KOMBINATION AUS ANGST UND DER UNFÄHIGKEIT, ETWAS ZU SAGEN, OHNMACHT, HANDLUNGSUNFÄHIGKEIT« (ebd.: 31). Dennoch wird ihre Furcht immer wieder dadurch relativiert, dass sie als Deutsche über gewisse Privilegien beispielsweise in Sachen Freizügigkeit verfügt und sich dieses Widerspruchs durchaus bewusst ist (vgl. Rohner 2024: 120).

Auffällig ist zudem, dass Angst im Roman nicht nur motivisch behandelt wird, sondern sich auch ästhetisch auswirkt. Das Thema Angst kristallisiert sich an der schlaufenartigen Machart des Textes heraus. Wie in der Sekundärliteratur zurecht bereits angemerkt, verweist die titelgebende und an sich programmatische Serpentinenmetapher (vgl. Huber/Villinger 2023: 134) auf die Nichtlinearität des Erzählvorgangs (vgl. Colvin 2022b: 184). Doch die kurvenreiche Struktur des Textes dient weiterhin der Performanz von Grenzerfahrungen sowie der daraus resultierenden Unsicherheit. Insofern kann hier die Textur des literarischen Textes als Ausweitung der sozial, kulturell und politisch konstruierten Bordertextur interpretiert werden. Dass die Erzählerin genau darin keinen Halt findet bzw. nicht Fuß fassen kann, zeigt sich u.a. an konkreten textuellen Konstruktionsmitteln, wie etwa den zahlreichen Wiederholungen, den Aus-

https://doi.org/10.14361/zig-2025-160116 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

lassungen und den Trennungen durch Leerzeilen. Es sei an dieser Stelle an die vorher zitierte Passage erinnert: »WO IST DEIN PLATZ? / … […] / WO KOMMST DU HER? / Ich komme / – « (Wenzel 2020: 32).

Es ist deswegen nicht weiter verwunderlich, dass der dramatisch, bühnenhaft und dialogisch angelegten Szene über den Selbstmord des Bruders ein dreizeiliger Text auf der vorherigen Seite vorangestellt wird. Dieser erzeugt sowohl inhaltlich als auch literaturästhetisch und typografisch Leere und geografische Unsicherheit: »*was mache ich hier?* / Darauf weiß ich keine Antwort / Es ist still.« (Wenzel 2020: 109; Hervorh. i.O.)

Vor dem Einbruch des traumatisierenden Ereignisses in die Diegese wird also die Unfixierbarkeit der Sprecher:innenposition zum Ausdruck gebracht. Dennoch wird auch diese nicht kontinuierlich inszeniert: Die Logik der beklemmenden Haltlosigkeit wird immer wieder unterbrochen. Dazu dient u.a. das für den Text zentrale Motiv des (Snack-)Automaten, dessen Inhalt und Funktion im Laufe der Erzählung variieren. Es verweist manchmal auf einen Fluchtpunkt (vgl. Huber/Villinger 2023: 139) bzw. auf den Rückzug in einen geschützten Raum, dem überdies surrealistische, anthropomorphisierte Konturen verliehen werden. Dort wird Introspektion eingeleitet. Ursprünglich befindet sich der Automat auf dem Gleis am Bahnhof, an dem sich ihr Bruder das Leben nahm. Doch wird er bald zur Chiffre sowohl für pränatale Geborgenheit als auch für die aus der Retrospektive betrachtete Potenzialität einer anderen Entwicklung ihrer Lebensgeschichte:

> Es wäre vielleicht das Beste gewesen, ich hätte in dem Automaten Unterschlupf gesucht, gleich als ich den Bahnsteig betrat. Es wäre vielleicht das Beste gewesen, ich wäre sofort in diesen Automaten aus Blech eingezogen und hätte darin für ein paar Tage gewohnt. Hätte mich mit einer knisternden Folie aus Zellophan zugedeckt und gegessen, was mir in den Schoß gefallen wäre, hätte mir schließlich eine raschelnde Toilette gebastelt. Ich hätte Ruhe und Zeit gehabt, ich meine, ich liebe Ruhe und Zeit, und ich wäre in Sicherheit gewesen. […] Ich hätte ein neues Leben beginnen können. (Wenzel 2020: 11)

Der Automat fungiert – durchaus im psychoanalytischen Sinne – als Verdichtung weiterer Aspekte in Bezug auf eine Lähmung der Angstzustände, weil er positive Erinnerungsprozesse auslöst. Er wird teils als Kaugummiautomat dargestellt, der an einem imaginären Ort, »im Schlaraffenland« (ebd.: 299), hergestellt wird. Einer Abwandlung des Motivs zufolge handelt es sich aber auch um einen Automaten, aus dem billiger Schmuck, Spielwaren und Süßigkeiten herauskommen können und der mit Nostalgie aufgeladen ist. Mit ihm bricht »ei[n] diffuse[s] Früher« (ebd.: 249) auf, bei dem sich geschichtliche Fäden – die Kindheit in der DDR bzw. das Entstehen der BRD – überkreuzen und durch diese Verwischung von Zeitgrenzen die Ich-Erzählerin sich in eine temporale Bordertextur einschreibt.

Von großer Bedeutung ist außerdem die wieder in Erinnerung gerufene Szene, in der sie als Siebenjährige zum zweiten Mal eine Münze in das »Metallmaul« (ebd.: 300) eingeworfen hatte: Sie erfuhr als Kind Risiko und Kontingenz, wobei der Wunsch, sich von jedweden »*Verbindlichkeiten*« (Wenzel 2020: 300; Hervorh. i.O.) in der Liebe zu lösen, in den Vordergrund rückt. Dies lässt sich als Versuch deuten, durch temporale Bordertex-

https://doi.org/10.14361/zig-2025-160116 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

turen hindurch eine Subjektposition zu gewinnen. Insofern kann mit Weier u.a. (2018: 73) behauptet werden: Bordertexturen als Zonen der Hybridität, des Dazwischen, als Ort der Aushandlung von Machtfragen sind nicht nur an Raumstrukturen geknüpft, sondern greifen ganz im Sinne unserer Fragestellung auch auf Subjektpositionen über: »Mögliche Subjektpositionen oder andere Kategorisierungen werden von ihnen nicht voneinander getrennt gedacht, sondern als Verschränkungen oder als Synthesen.«

Einer solchen Betrachtung zufolge kann festgehalten werden, dass sich die Positionierung der Erzählerin als Subjekt, so hybrid und instabil diese auch sein mag, grundsätzlich nur im Verhältnis zu Anderen und damit in Konstellationen denken lässt. Insofern sollen nun Bordertexturen unter dem Blickwinkel der im Text emergierenden Formen der Kopräsenz untersucht werden.

3. Kopräsenz

Gemäß der Struktur von Bordertexturen finden verschiedene Grenzziehungsprozesse gleichzeitig statt. Genau dieser Umstand findet literarischen Ausdruck in Wenzels Roman, allen voran durch das Prinzip der Kopräsenz, wobei der Text seine poietische Kraft mit Blick auf Fragen einer Umpositionierung des Subjekts freilegt.

3.1 Kopräsenz als Struktur

Wie die vorangegangenen Ausführungen gezeigt haben, beschreiben Bordertexturen »immer auch eine Praxis des Verwebens […], etwa im literarischen Schreiben.« (Ebd.) Literatur hat das Potenzial, diese Verwebungen sichtbar zu machen, was wir mit dem Begriff der Kopräsenz fassen wollen.[3] In *1000 Serpentinen Angst* sind permanent mehrere Grenzziehungen kopräsent – dies stellt sich als zentrales Merkmal der Textur heraus.

Die oben beschriebene Unsicherheit über die räumliche und zeitliche Verortung kann damit als Entgrenzung, als Kopräsenz von Zeiten und Orten beschrieben werden. Die Protagonistin wird zur »contact zone of intersecting histories and of past, present, and future« (Lizarazu 2024: 83). Dies schließt fantastische Elemente und Potenzialitäten ein, wenn etwa die Gegenwart historisiert wird, verschiedene Vergangenheiten möglich erscheinen oder unterschiedliche Zukunftsentwürfe imaginiert werden – eine Erzählstrategie, die Colvin (2022a: 138) als »transtemporality« beschreibt.

Die Grenzen zwischen »innerdiegetischer Authentizität und bewusst ausgestellter Fiktion, zwischen Traum und Wirklichkeit« (Heger 2022: 354) verwischen. Die untrennbare Verwobenheit von tatsächlich Erlebtem und Potenzialitäten zeigt sich besonders in den Passagen, in denen aus rassistischer Erfahrung resultierende Ängste geschildert

3 Es sei hier auf den interdisziplinären Ansatz von Brodowski u.a. (2022: 260) hingewiesen, den die Autor:innen spezifisch auf die Fluchtthematik anwenden: Kopräsenz bezeichnet »die Momente, in denen die Energien […] des Differenten in ihren Kontaktzonen sichtbar werden.« Vgl. auch die Arbeiten im Rahmen eines vom CIERA geförderten Projekts im Bereich des Theaters: »Co-Présences dramatiques, théâtrales et sociales: (dé)constructions de l'altérité culturelle dans les arts de la scène (XIX^{e}-XXI^{e} siècles)« – Universität Straßburg, Universität des Saarlandes und Université de Lorraine; online unter: https://www.ciera.fr/fr/pfr/16700 [Stand: 1.8.2025].

https://doi.org/10.14361/zig-2025-160116 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

werden. So ist eine der Fragen im Teil I: »WURDEST DU ÜBERHAUPT SCHON MAL VON DREI NAZIS ›KRANKENHAUSREIF‹ GEPRÜGELT?« Die Antwort zeugt von einer ständigen Vergegenwärtigung der Gefahr: »Mit 17 habe ich mir ständig gewünscht, dass es endlich passiert. Die Angst vor manchen Realitäten kann schlimmer sein als diese Realitäten selbst.« (Wenzel 2020: 86) Vergangenheit, Gegenwart und Potenzialität lassen sich nicht mehr voneinander abgrenzen, sondern erzeugen eine Textur der Gleichzeitigkeit. Dadurch wird das Erinnerte in Frage gestellt. Die Autorin merkt in einem Interview an, dass die Ich-Erzählerin eben das hinterfragt, was sie zu erinnern glaubt (vgl. Fröhlich 2020: 00:14:40). Somit gibt sich diese als unzuverlässige Erzählinstanz zu erkennen – ein Umstand, der auf ihre existentielle Unsicherheit zurückzuführen ist.

Kopräsenz zeichnet aber auch die allgemeine Struktur des Textes aus: Die einzelnen Erzählabschnitte sind nicht chronologisch angeordnet und die drei Teile des Romans durch keine weiteren inhaltlichen Überschriften binnendifferenziert. Vielmehr finden sich – zum Teil durch leere Seiten gerahmt – innerhalb der drei Teile Abschnitte, die aus verschieden langen Absätzen (auch diese durch Leerzeilen deutlich voneinander getrennt) bestehen. Die Handlung entwickelt sich nicht linear, sondern zeichnet sich durch Wiederholungen, Abweichungen, variierende Umformulierungen aus. Wiederholt werden u.a. Szenen wie ein Aufenthalt auf einem Bahnsteig, der auf den Seiten 100f. in mehrere fast sinngleiche Schilderungen aufgefächert wird. Zu Beginn heißt es: »Ich stehe mit etlichen Leuten am Bahnsteig und warte auf den Zug« (Wenzel 2020: 101), was auf der nächsten Seite zu Beginn des nächsten Abschnitts wortgleich wiederholt wird. Auf Seite 105 beginnt die Szene jedoch so: »Eine Handvoll Leute steht am Bahnsteig und wartet auf den Zug.« (Ebd.: 105) Die Erzählerin ist diesem Satz nach nicht Teil der Gruppe und somit nicht anwesend. Wieder zwei Seiten weiter beginnt der Abschnitt mit: »Ich bin allein am Gleis.« (Ebd.: 107) Mehrere mögliche Varianten der Szene werden unkommentiert nebeneinandergestellt und sind damit kopräsent. Die Wiederholungen mit Varianz beziehen in der Abweichung alle vorangegangenen Versionen mit ein. Palimpsestartig werden die verschiedenen Varianten im Textfluss aufeinandergeschichtet und durch die Lektüre miteinander verwoben. Diese Besonderheit der Informationsvermittlung bezeichnet Colvin als loop- oder spiralförmig (vgl. Colvin 2022a: 143).

Wie bereits erwähnt, sehen Huber und Villinger (2023: 134) die Erzählstrategie als »serpentinenartiges Erzählverfahren«. Für sie läuft das Erzählen »maßgeblich in Erzählschlaufen und über narrative ›Umwege‹. Dabei gleicht der Fortschritt der Diegese einer Fahrt über Serpentinen« (ebd.). Wurden zuvor die Serpentinen als Performanz für Grenzerfahrungen und Ängste gedeutet, haben sie noch eine andere Funktion: Sie können auf einen Bewältigungsprozess hinweisen, wenn sie für ein schlaufenartiges Verarbeiten der Erlebnisse stehen (vgl. ebd.: 138). Nimmt man die Metapher der Serpentinen ernst, ist bei einem Gang auf Serpentinen in den einzelnen Kehren immer auch der Blick auf das Vorangegangene und das Kommende möglich – Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges sind kopräsent und werden beim Durchsteigen der Serpentinen gekreuzt.

Kopräsenz wird aber auch durch die Integration verschiedener Sprachen – so etwa Französisch und Englisch (vgl. Wenzel 2020: 93–96), Arabisch (vgl. ebd.: 92) und Vietnamesisch (vgl. ebd.: 303) –, Erzählstimmen und Diskurse im Text erzeugt, was durch unterschiedliche Hervorhebungen gekennzeichnet ist. Wie bereits erwähnt, ist

https://doi.org/10.14361/zig-2025-160116 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

die Fragen stellende Instanz nicht eindeutig zu identifizieren: Sie wird als Alter Ego der Erzählerin interpretiert (vgl. Layne 2022: 47), aber den durch Versalien hervorgehobenen Fragen wird auch die Funktion zuerkannt, die Narration zu destabilisieren und »anti-narrative moments« darzustellen, »that undermine or subvert the cultural ›toolkits‹ of storytelling and language« (Colvin 2022b: 180). An vielen Stellen bietet sich aber auch die Lesart an, die Versalien als Wiedergabe der herrschenden Aussage im Diskus zu interpretieren (vgl. Huber/Villinger 2023: 142). So folgt auf die Aussage: »In den USA bin ich schwärzer als in Deutschland«, zunächst der kursiv gesetzte Kommentar *»This is amazing«*, um dann in eine Abhandlung über Sklavenhandel überzugehen: »DER SKLAVENHANDEL IST DAS ERFOLGREICHSTE GESCHÄFTSMODELL IN DER GESCHICHTE DER MENSCHHEIT. ZWANGSARBEIT IST UND BLEIBT EIN ATEMBERAUBENDES KONZEPT!« (Wenzel 2020: 19; Hervorh. i.O.) Wer den folgenden, wiederum kursiv gesetzten Kommentar: *»I love that idea!«* (ebd.: 19; Hervorh. i.O.), abgibt, ist nicht auszumachen. Die solcherart typografisch unterschiedlich markierten Passagen können als Ausdruck der ständigen inneren Verhandlung der Erzählerin mit der herrschenden Norm verstanden werden (vgl. Colvin 2022b: 181). In anderen Passagen wird der herrschende Diskurs deutlicher durch Kursivsetzung markiert, etwa wenn es heißt: »Meine toten Freundinnen als eine Erinnerung, als Denkmal auf Papier, über das man sagen wird: *Sei doch nicht so empfindlich, das war der Zeitgeist damals.*« (Wenzel 2020: 21; Hervorh. i.O.) Diese Beispiele zeugen von der Kopräsenz fremder Denk- und Sprechweisen im Bewusstsein der Erzählerin, wobei die individuelle Lebensgeschichte und die kollektive Geschichte marginalisierter Bevölkerungsteile ineinander verwoben werden. Bordertexturen als Macht- und Unterdrückungsinstrumente werden somit in ihrer ganzen Dichte aufgedeckt. Dies markiert außerdem »den Einfluss, aber auch die Reflexion ideologischer Aussagen in den eigenen Denk-, Sprech- und Erzählweisen« (Huber/Villinger 2023: 141). Huber und Villinger (ebd.: 135) weisen zudem darauf hin, dass die Überkreuzung der verschiedenen Positionen eine ästhetische Umsetzung von Intersektionalität darstellt, der Text damit die »Kreuzungspunkte von Diskursen der Ungleichbehandlung an der Textoberfläche sichtbar« mache.

3.2 Kopräsenzen und Interaktion

Die Suche nach Interaktionen durchzieht den Text zunächst einmal auf inhaltlicher Ebene. Dies wird an der Sehnsucht der Erzählerin nach der körperlichen Gegenwart – kurzum: nach der Kopräsenz – von Abwesenden deutlich. Zu nennen ist hier etwa die Suche nach einer Verbindung mit dem verstorbenen Bruder, der trotz seiner Absenz ständig in der Gedankenwelt der Ich-Erzählerin präsent ist, was sich besonders in einem durch Kursivsetzung und Kleinschreibung doppelt hervorgehobenen imaginierten Zwiegespräch zeigt, das den ersten Teil »points of view« beschließt (vgl. Wenzel 2020: 110–123). Bestandteil der Interaktionen sind besonders auch Berührungen; Berührungen, die stattgefunden haben, oder (auf andere Weise) hätten stattfinden sollen. So heißt es im genannten Zwiegespräch: *»was machst du jetzt? / ich stelle mir vor, wie ich dich umarme, verlängere unsere letzte umarmung von vor 12 jahren um einige sekunden.«* (Ebd.: 111) Temporale und physische Grenzziehungen werden dabei überwunden, auch das, was nicht stattgefunden hat (oder in dieser Szene zu kurz stattgefunden hat), ist präsent,

https://doi.org/10.14361/zig-2025-160116 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wird als Vergegenwärtigung lesbar und bestimmt damit die Bordertextur. Vergegenwärtigungen über Berührungen sind als zentrales Textelement auszumachen, wenn die Erzählerin den Wunsch äußert, ein »Archiv in sich zu tragen, das alle Berührungen der Haut gespeichert hätte und das jederzeit abrufbar wäre.« (Ebd.: 200) Die Haut als Hülle des Körpers stellt damit eine weitere Grenze dar, die für den Text bedeutsam ist. Auch für den Ansatz der Bordertexturen ist der Körper ein wesentlicher Bestandteil, da es zu untersuchen gilt, »wie Autoren den Körper zu geo-politischen[,] aber auch zu metaphorisch-kulturellen Grenzen in Beziehung setzen; und wie sie, davon ausgehend, die Entstehung und Verkörperlichung von grenz-bezogenen Identitäten denken.« (Weier u.a. 2018: 75) Dabei ›denken‹ Bordertexturen »nicht über den Körper nach, sondern denken durch den Körper und die von ihm geprägten Erfahrungen (etwa Sexismus und Rassismus).« (Ebd.) Wenzels Text macht diese Erfahrungen nachvollziehbar, die Auswirkungen unterschiedlichster Grenz- und Ausgrenzungsdimensionen werden als Korporealitäten, also als Erfahrungen des Körpers, fassbar. Bemerkenswert ist zudem, dass die herbeigewünschte physische und räumliche Nähe nicht nur eine Erfahrung der Simultaneität per se bedeutet, sondern auch eine transtemporale, transgenerationelle und schließlich eine transgeschichtliche Suche nach Interaktion: »Was gäbe ich dafür, meiner Großmutter und meiner Mutter zu einem unmöglichen Zeitpunkt zu begegnen, an dem wir alle 15 Jahre alt wären. / Was hätten wir einander zu erzählen, was könnten wir einander anvertrauen? / Wären wir Freundinnen?« (Wenzel 2020: 207)

Diese innerdiegetischen Überlegungen zeugen von der vielschichtigen Struktur der Bordertexturen. Eine solche Komplexität sticht aber auch ins Auge, wenn es im Roman um Korporealitäten im Sinne von leiblichen Erfahrungen sowie von damit verbundenen akustischen Eindrücken geht. Schon auf der ersten Seite taucht der dann immer wiederkehrende (Teil-)Satz: »Mein Magen gluckst« (ebd.: 9), auf. Dabei wechselt der räumliche Hintergrund nicht: Die Ich-Erzählerin steht vor dem Snackautomaten an einem Bahnsteig kurz vor Eintreffen eines Zuges. Die Szene lässt sich als Wiederholung des traumatisierenden Ereignisses interpretieren, als der Bruder Selbstmord beging, indem er sich an einem Bahnhof vor einen Zug warf. Der Akzent wird in diesen Szenen retrospektiv und repetitiv auf das bevorstehende Lebensende des Bruders gelegt. Der Leib bzw. der Magen der Ich-Erzählerin, der »bloß Aufmerksamkeit [will]« (ebd.), beschwört letzten Endes Kopräsenz herauf.

Wird der Raum der inszenierten Dialogizität in Hinblick auf die dem Roman zugrunde liegende Polyphonie betrachtet, so eignet auch diesem Aspekt Kopräsenz: Mehrstimmigkeit gehört zu den wesentlichen Erzähltechniken von Wenzels Ästhetik. In dem bereits erwähnten Interview geht sie auf die verschiedenen »Vorläufer« (Fröhlich 2020: 00:37:34) für *1000 Serpentinen Angst* ein und nennt dabei das Theaterstück *Die Erfindung der Gertraud Stock*, das sie gemeinsam mit der Theatergruppe *vorschlag:hammer* erarbeitet hatte. Material für die dann auf die Bühne gebrachte »unmögliche Biografie« (ebd.) lieferten die Interviews von vielen älteren Damen. Von großem Belang ist in diesem Zusammenhang der Einsatz der Stimme: Gilt sie »als performatives Phänomen *par excellence*« (Kolesch/Krämer 2006: 11) und »Index lebendiger Präsenz« (ebd.: 7) aufgrund ihrer Ereignishaftigkeit sowie auch ihres Verkörperungscharakters – »[d]ie Stimme ist die Spur unseres individuellen wie auch sozialen Körpers« (ebd.: 11) –, so stellt sich die Frage nach Stimmeneffekten in einem Prosatext wie *1000 Serpentinen*

https://doi.org/10.14361/zig-2025-160116 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Angst, der nicht den darstellenden Künsten zuzurechnen ist. An dieser Stelle möchten wir argumentieren, dass die multiplen, allgegenwärtigen Übertragungen von Eigen- und Fremdstimmen nicht nur – wie bereits betont – dazu dienen, die Präsenz von Abwesenden heraufzubeschwören, so etwa des Bruders, anderer Familienmitglieder oder der Ex-Freundin Kim, sondern auch dazu, eine »irreduzible Menschlichkeit« (Schrödl, zit. n. Krämer 2006: 284) zu erzeugen, die wiederum Interaktionen einleitet (vgl. ebd.). Es geht hierbei um die Fähigkeit der – in einem literarischen Text zwangsläufig übertragenen – Stimme, über die Sprache hinaus Unsicherheitssituationen, ja Angststörungen zu vergegenwärtigen. Die Stimme spricht zu Adressat:innen; sie dringt zu ihnen durch. Insofern geht es um die appellative Funktion der Stimme: Die Stimme fordert zum Antworten auf; sie macht Rezipient:innen zu Zeug:innen, indem sie an deren Affekte appelliert. Solche Stimmeneffekte lassen sich in der polyphonischen Materialität sowie in der Dialogform von Wenzels Roman erkennen. Diese wurde als rezeptionsästhetisch wirksam interpretiert: Sie »soll bei Wenzel eben das Publikum in den affektiven Prozess einbeziehen« (Pacyniak 2023: 157). Die Textur bewirkt eine Verlebendigung des Textes; eine affektive Involvierung der Rezipierenden. Die Suche nach Interaktionen als Kern des Textes bezieht somit auch die Lesenden mit ein und macht sie zum Bestandteil der Textur.[4] Rohner attestiert dem Roman ein großes affektives Potenzial, da dieser nachvollziehbar werden lässt, »wie es sich anfühlen muss, als ›nicht weiße‹ Person einen literarischen Text eines ›weißen‹ Autors oder einer ›weißen‹ Autorin zu lesen, der stets nur ›non-whiteness‹ als solche ausweist.« (Rohner 2024: 119) In Anlehnung an Krämer, die sich auf Dieter Merz stützt, kann nun aus einer solchen Kopräsenz geschlossen werden, dass es auf die Setzung einer Subjektposition ankommt:

> [D]ie Stimme, die ich selbst erhebe, [verwandelt] den Anderen in einen Zeugen meiner »Selbstsetzung« […]. Sie kündet davon, dass ich im Raum der sozialen Interaktionen eine »Position« einnehme – eine Position im doppelten Sinne meines Körpers und meiner Überzeugungen. Meine Stimme wird zum Appell, mich anzuerkennen (Krämer 2006: 286).

Bezogen auf Wenzels Roman geht es aber vor allem um die Selbstsetzung eines von rassistischen und sexistischen Grenzerfahrungen gekennzeichneten Subjekts. Dieses ist sich der hegemonialen Verhältnisse, die Bordertexturen innewohnen, und folglich der eigenen Alterität bewusst. Mehrere Aspekte legen dies nahe, so etwa der autofiktionale Hintergrund des Romans (vgl. Layne 2022: 41), der als solcher Distanzierung suggeriert, sowie die bereits angesprochene Unzuverlässigkeit der Ich-Erzählstimme und schließlich die (typografische) Präsentation dieser Stimme: Sie wird im Teil III in Versalien dargestellt (jedoch nicht durchgehend), was sich als spiegelverkehrte Darstellung des Teils I liest, da dort zumeist die Versalien auf die fragende Instanz hinweisen. Diese Umkehrung lässt sich mit Huber und Villinger (vgl. 2023: 155) als Ermächtigungsvorgang

4 Diese Merkmale plausibilisieren, warum der Roman bereits mehrmals für die Bühne adaptiert wurde. Zu erwähnen sind hier u.a. die Inszenierungen von Anta Helena Recke am Maxi Gorki Theater Berlin (Premiere am 27.08.2021) und von Miriam Ibrahim am Staatstheater Hannover (Premiere am 10.12.2021).

https://doi.org/10.14361/zig-2025-160116 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

interpretieren, wobei aber die *agency* der Erzählstimme vor allem in Form einer ständigen Umpositionierung zu erkennen ist. Insofern muss ihre Positionierung fluide, ja unfixierbar bleiben. Als solche handelt es sich um eine überschreitende Selbstsetzung, die durch die Bordertexturen hindurch erfolgt. Genau auf diese Art und Weise schafft sich letztlich das deterritorialisierte Subjekt einen Resonanzraum, der auf existentiellen Ängsten aufbaut, um diese dort zu überwinden, und zwar gemäß dem Prinzip der Relationalität: »WORAN GLAUST DU? / An soziale Beziehungen.« (Wenzel 2020: 41)

4. Schlussfolgerung
Wenzels Poetik der Relationalität als Bordertextur

Die genannten Textstrategien der zeitlichen und räumlichen Desorientierung, des Verwebens unterschiedlicher Zeiten und Orte, der Dialogizität und des Verknäulens der Handlungsstränge sowie der körperbezogenen Erfahrbarkeit der Auswirkungen von Grenzfunktionen in Form von Angst, Unsicherheit und der Suche nach Interaktionen lassen sich als Poetik der Relationalität fassen. Dabei weist Lizarazu darauf hin, dass der Text nicht die geläufige Vorstellung von Relationalität als hauptsächlich positivem Konzept reproduziert, sondern durch die Thematisierung der Verstrickungen der Protagonistin, des »enmeshment« (Lizarazu 2024: 79) ihres Lebens mit sozialen Ausgrenzungs- und Gewaltdiskursen, ein ambivalentes Bild von Relationalität zeichnet. Die Poetik der Relationalität umfasst auch die Subjektposition der Ich-Erzählerin, die im Verlauf der Handlung zu keiner festzulegenden Sprechposition kommt, sondern sich in einem fluiden Zustand einrichtet. Erst diese Fluidität und ständige Umpositionierung erlaubt es ihr, sich selbst als Subjekt zu setzen. Versteht man Bordertexturen ähnlich wie Homi Bhabhas Konzept des ständig in Verhandlung und im Prozess begriffenen *third space*, als Raum der Aushandlung von Machtfragen, so bildet Wenzels Text einen solchen Ermöglichungsmoment aus. Mit Rückgriff auf den Ansatz, dass in Bordertexturen zu denken heißt, »sich Grenzen über performative und erfahrungsbezogene Perspektiven anzunähern« (Weier u.a. 2018: 74), zeigt die Textur von *1000 Serpentinen Angst* und der dadurch ausgebildete Raum der inszenierten Dialogizität, wie die Performanz von instabilen, flüchtigen Positionierungen Subjektwerdung ermöglicht und zugleich sich Unfixiertheit als Lebensmodus erkennen lässt.

Der im Text ausgebildete Resonanzraum kann damit als Bordertextur beschrieben werden, da verschiedene Positionen pausenlos miteinander verwoben werden und somit eine auf Grenzverwischungen basierende Textur erzeugen. Relationalität ist dabei als Modus zu bestimmen, der es ermöglicht, dass ambivalente Ich-Stimmen, so etwa die einer (ost)deutschen Bürgerin, die aufgrund ihrer Hautfarbe als Andersseiende gebrandmarkt wird, gleichzeitig in der Bordertextur präsent sind und dort mit unterschiedlichen Tönen klingen. Dass die Suche nach Interaktionen und Relationen zentrales Movens des Textes ist, legt auch das – etwas klischeehafte[5] – Ende des Romans nahe, das mit der

5 Zu einer kritischen Auseinandersetzung mit Klischees in diesem Zusammenhang, vgl. Liese (2024: 10).

https://doi.org/10.14361/zig-2025-160116 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Schwangerschaft der Erzählerin auf Zukünftiges und auf dauerhafte Bindungen verweist. Laut Colvin (2024: 83) ist Mutterschaft als konstanter »mode of being-in-relation« zu begreifen, »that unbuilds separateness without overcoming the Other – its essence is difference-in-relation«. Relationen auszubilden, die Alterität nicht untergraben, sondern Subjektpositionen als different und damit auch als instabil anerkennen, gibt der Text als Aufgabe an die Zukunft mit.

Literatur

Brambilla, Chiara (2015): Exploring the Critical Potential of the Borderscapes Concept. In: Geopolitics 20, H. 1, S. 14–34.

Brodowski, Dominik u.a. (2022): Kopräsenz denken! Ein Ansatz für die interdisziplinäre Forschung. In: KulturPoetik 22, H. 2, S. 258–292.

Colvin, Sarah (2024): Mothers and Others in Fiction by Sharon Dodua Otoo and Olivia Wenzel. In: German Life and Letters 77, H. 1, S. 68–85.

Dies. (2022a): Freedom Time: Temporal Insurrections in Olivia Wenzel's *1000 Serpentinen Angst* and Sharon Dodua Otoo's *Adas Raum*. In: German Life and Letters 75, H. 1, S. 138–165.

Dies. (2022b): Narrative Pilgrimage and Chiastic Knowledge. Olivia Wenzel's *1000 Coils of Fear* and Sharon Dodua Otoo's *Ada's Room*. In: Dies./Stephanie Galasso (Hg.): Epistemic Justice and Creative Agency. Global Perspectives on Literature and Film. New York/London, S. 176–197.

Fellner, Astrid M./Wille, Christian (2025): Cultural Border Studies. In: Jonas Nesselhauf/Florian Weber (Hg.): Handbuch Kulturwissenschaftliche »Studies«. Berlin, S. 47–66.

Fröhlich, Susanne (2020): Fröhlich lesen: Autoren zu Gast bei Susanne Fröhlich [Interview mit Olivia Wenzel und Bjerg Bov]. In: MDR, 11. Juni 2020 [TV-Sendung].

Gerst, Dominik/Krämer, Hannes (2021): Methodologie der Grenzforschung. In: Dies./Maria Klessmann (Hg.): Grenzforschung. Handbuch für Wissenschaft und Studium. Baden-Baden, S. 121–140.

Goggio, Alessandra (2024): Verschollene Zwillinge. Zur Dekonstruktion binärer Identitäten in den Romanen *Außer sich* von Sasha Marianna Salzmann und *1000 Serpentinen Angst* von Olivia Wenzel. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 15, S. 19–31.

Hasters, Alice (2021): Was weiße Menschen nicht über Rassismus hören wollen aber wissen sollten. München.

Heger, Gesine (2022): Ist das noch realistisch, glaubhaft, echt? Zur Leerstelle des Heimatbegriffs und zum Archiv rassistischer Erfahrungen in *1000 Serpentinen Angst* von Olivia Wenzel. In: Sebastian Berlich/Holger Grevenbrock/Katharina Scheerer (Hg.): Where Are We Now? Orientierungen nach der Postmoderne. Bielefeld, S. 347–359.

Henschel, Denise (2022): Valences of the Human: Grief and Queer Utopia in Olga Grjasnowa's *Der Russe ist einer, der Birken liebt* and Olivia Wenzel's *1000 Serpentinen Angst*. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies 58, H. 3, S. 271–288.

Huber, Sabrina/Villinger, Antonia (2023): Schwarz, schwanger und selten sicher: Über unheimliche Automatenszenen und serpentinenförmiges Erzählen in Olivia Wenzels *1000 Serpentinen Angst* (2020). In: Verónica Abrego u.a. (Hg.): Intersektionalität

https://doi.org/10.14361/zig-2025-160116 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

und erzählte Welten: literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven. Darmstadt, S. 133–160.

Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (2006): Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band. In: Dies. (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt a.M., S. 7–15.

Krämer, Sybille (2006): Die ›Rehabilitierung der Stimme‹. Über die Oralität hinaus. In: Dies. /Doris Kolesch (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt a.M., S. 269–295.

Layne, Priscilla (2022): »That's How It Is«: Quotidian Violence and Resistance in Olivia Wenzel's *1000 Coils of Fear*. In: Novel. A Forum on Fiction 55, H. 1, S. 38–60.

Liese, Lea (2024): Wahre Klischees und plumpe Plausibilisierungen. Zur politischen Ästhetik der Ver(un)eindeutigung bei Olivia Wenzel und Anke Stelling. In: Geneaologie+Critique 10, H. 1, S. 1–17.

Lizarazu, Maria Roca (2024): »Stories one tells in dark times«: Fabulation, fugitivity, and futurity in Olivia Wenzel's *1000 Serpentinen Angst*. In: The German Quarterly 97, H. 1, S. 75–92; online unter: https://doi.org/10.1111/gequ.12418 [Stand: 1.8.2025].

Pacyniak, Jolanta (2023): Narrative Strukturen der Bedrohung in *1000 Serpentinen Angst* von Olivia Wenzel. In: Transfer. Reception Studies 8, S. 153–165; online unter: https://doi.org/10.16926/trs.2023.08.10 [Stand: 1.8.2025].

Rohner, Melanie (2024): »In dieser Hinsicht bist du weiß«. Zur Sichtbarkeit ›weißer‹ Körper bei Friedrich Dürrenmatt und Olivia Wenzel. In: Vanessa Höving/Lena Wetenkamp (Hg.): Text/Körper. Ästhetiken und Praktiken literarischer (Un-)Sichtbarkeit. Freiburg i.Br., S. 113–129.

Rusciano, Dora (2024): Narratives and Counternarratives of German Borderscapes in Olivia Wenzel's *1000 Serpentinen Angst*. In: Transit 14, H. 2, o.S. (32 Abs.); online unter: https://doi.org/10.5070/T714264642 [Stand: 1.8.2025].

Schwell, Alexandra (2021): (Un-)Sicherheit und Grenzen. In: Dominik Gerst/Maria Klessmann/Hannes Krämer (Hg.): Grenzforschung. Handbuch für Wissenschaft und Studium. Baden-Baden, S. 267–282.

Weier, Sebastian u.a. (2018): Bordertexturen als transdisziplinärer Ansatz zur Untersuchung von Grenzen. Ein Werkstattbericht. In: Berliner Debatte Initial 29, H. 1: Komplexe Grenzen, S. 73–83.

Wenzel, Olivia (2020): 1000 Serpentinen Angst. Roman. Frankfurt a.M.

Wille, Christian (2024): Komplexitätsdenken und Grenzforschung. Überlegungen und Perspektiven zu einem vielversprechenden Verhältnis (UniGR-CBS Working Paper 20); online unter: https://doi.org/10.5281/zenodo.10870161 [Stand: 1.8.2025].

https://doi.org/10.14361/zig-2025-160116 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA