

Das Mittelmeer, ein Massengrab

Flucht als multiperspektivische Erfahrung in Merle Krögers *Havarie*

Hanna Rinderle

Abstract In Merle Kröger's novel *Havarie*, which was published in 2015, a refugee boat, a cruise ship, a container ship and a Spanish lifeboat meet in the Mediterranean. Kröger describes this accident from eleven different perspectives. In doing so she illuminates not only the actual events, but in particular how the different characters came to be in their respective situations by portraying their life stories. The following article aims to show that Kröger's multi-perspective narrative does not portray flight as a phenomenon of the 21st century with an exclusive movement from Africa to Europe. Instead, according to the main argument, she presents flight as an entangled history.

Keywords: Merle Kröger; *Havarie*; entangled history; flight; refugees

Einleitung

Nachdem Merle Kröger im Mai 2015 ihren Kriminalroman *Havarie* veröffentlicht hatte, wurde dieser nicht nur mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, sondern ihm wurde von der Literaturkritik zudem attestiert, der »Roman zur Stunde« (Hintermeier 2015) zu sein, ein »aktuelles Zeitbuch« (Schlötzer 2015), das »genau zur richtigen Zeit« (Mensing 2015) über ein wichtiges Thema informiere. erinnert man sich an den Sommer und Herbst 2015, erschließen sich diese Aktualitätsbekundungen ohne Zweifel: In *Havarie* erzählt Kröger, wie im Laufe von zwei Nächten und einem Tag auf dem Mittelmeer vier verschiedene Schiffe aufeinandertreffen, ein Kreuzfahrtschiff, das ironischerweise *Spirit of Europe* heißt, ein in Seenot geratenes Schlauchboot mit Geflüchteten, ein spanisches Rettungsboot sowie ein von Osteuropäern gelenktes Containerschiff unter irischer Flagge. Im Zuge dieses Aufeinandertreffens auf hoher See kommt es zu insgesamt drei Todesfällen: Erstens verunglückt eine der namenlosen geflüchteten Figuren zu Beginn der Handlung, da sie vom Schlauchboot fällt, während bzw. weil dieses vor den Schüssen der

algerischen Küstenwache flieht. Zweitens stürzt der philippinische Sänger Joseph Quezón, der auf dem Kreuzfahrtschiff beschäftigt ist und sich in der ersten der beiden Nächte der Handlung prostituiert, von der *Spirit of Europe* ins Meer. Ob die Passagierin, die für seine sexuellen Dienste bezahlt, in den Unfall verwickelt, vielleicht sogar daran schuldig ist, lässt der Roman offen. Später wird seine Leiche an die spanische Küste gespült, wo ihn die Küstenwache für einen afrikanischen Geflüchteten hält. Ebenfalls an der spanischen Küste erliegt drittens der syrische Flüchtling Marwan Fakhouri seinen Verletzungen, die er sich bei einem Arbeitsunfall auf der *Spirit of Europe* zugezogen hat; dort war er illegal beschäftigt und hätte deswegen in kein europäisches Land einreisen dürfen. Nun, mit seinen lebensbedrohlichen Verletzungen, wird er zum ›Problem‹ für die Crew, die ihn daher loswerden möchte und ihn auf das havarierte Flüchtlingsboot schmuggelt. »Das Mittelmeer füllt sich mit Toten wie ein Massengrab« (Kröger 2015: 172), wie die Erzählstimme meint. In allen drei Todesfällen bleibt unklar, inwiefern es sich dabei um Unfälle, Morde oder Selbstmorde handelt. Die im Kriminalgenre zentrale Frage des »whodunit« bleibt nicht nur bis zum Schluss des Romans unbeantwortet, es gibt sogar kaum bis keinerlei Anstrengungen der Figuren, die Todesfälle aufzudecken (vgl. Kißling 2018: 277; Giovannini 2019: 58). Im Gegenteil besteht eher ein großes Interesse, sie vor Behörden und den anderen Reisenden zu vertuschen. Daher rückt anstelle des »whodunit« ein »whydunit« in den Mittelpunkt der Erzählung: Nicht die einzelne Handlung, nicht das singuläre Opfer ist in *Havarie* von Interesse, »sondern eine gesamtgesellschaftliche Struktur« (Kißling 2018: 282), die nicht nur zu unzähligen Todesfällen führt, sondern diese auch mit unmenschlicher Gleichgültigkeit straft.

Diese Handlung erzählt Kröger mithilfe häufiger Wechsel der Erzählperspektive, ein Modus, der filmischem Erzählen stark ähnelt.¹ Auf sprachlicher Ebene werden ebenfalls zahlreiche Wechsel vollzogen, neben deutschen finden sich spanische, französische, englische, russische und gälische Textpassagen. Beides, die verschiedenen Perspektiven wie auch die sprachliche Vielfalt, geriert einen collagen- oder mosaikhaften Erzählstil, der die Flucht auf besondere Art und Weise perspektiviert. Im Gegensatz zu Florian Krobb, der im Roman

die entfesselte Globalität der Gegenwart mit all ihren Krisen als Erbe des europäischen Angriffs ins Überseeische, als Höhepunkt eines Prozesses von Arbeits-

1 So erinnert eine »nicht-präsente nichtdiegetische Erzählinstanz« (Brössel 2014: 91) wie in *Havarie*, die verschiedene Fokalisierungen wie filmische Szenen »selegiert, konkretisiert, linearisiert und präsentiert« (ebd.: 85) in besonderer Weise an eine filmische Montage, die durch das Zusammenschneiden verschiedener *short cuts* entsteht. Dieser Eindruck wird zudem durch die Narration selbst evoziert, da die eigentliche »Havarie«, so der Titel des zweiten und umfangreichsten Kapitels des Romans, mit einer genauen Zeitangabe bemessen wird. Diese beträgt »86 Min. (Spielfilmlänge)« (Kröger 2015: 33).

Elends- und politischer Migration, Entwurzelung von Bevölkerungen, willkürlicher Festlegung von Grenzen, von Ausbeutung der Notlagen des globalen Südens als Lieferant billiger Produkte und Arbeitskräfte, von Wohlstands- und Machtgefällen (Krobb 2017: 11)

sieht, soll im Folgenden gezeigt werden, dass das multiperspektivische Erzählen im Roman Flucht als Verflechtungsgeschichte herausstellt. Damit erzählt Kröger Flucht nicht als ein exklusives Phänomen des 21. Jahrhunderts oder als tragisches Einzelschicksal, sondern sie stellt in *Havarie* auf unterschiedlichen Ebenen, auf temporaler und räumlicher Ebene sowie auf die Figuren bezogen, Migration als eine *conditio humana* heraus.

Fluchtliteratur und Verflechtungen

Flucht als literarisches Sujet ist spätestens im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg auch ein zentrales Thema der germanistischen Literaturwissenschaft geworden, die sich jedoch lange primär unter dem Stichwort der Exilliteratur mit Flucht vor dem Nationalsozialismus auseinandergesetzt hat.² Jenseits dieses Kontextes wird Flucht eigentlich erst in den letzten Jahren Thema literaturwissenschaftlicher Untersuchungen und es mehren sich aktuell die Forschungsbeiträge, die nach besonderen Erzählformen aktueller Fluchtliteratur fragen.³

Eine solche Untersuchung hat Doerte Bischoff vorgelegt, die der Fluchtliteratur eine besondere Möglichkeit zuspricht, Verflechtungen auf verschiedenen Ebenen herauszustellen.⁴ So meint sie, dass Erzählungen von Flucht auf besondere Art und Weise »globale Vernetzungen« (Bischoff 2021: 51) veranschaulichen können und es vermögen, »konkurrierende Narrative um Flucht und Vertreibung im Zusammenhang zu reflektieren« und »Brücken zu gegenwärtigen Fluchtgeschichten zu schlagen« (ebd.: 30). Letzteres werde vor allem durch intertextuelle Bezüge ermöglicht, denen zusätzlich eine besondere Funktion zukomme: Durch textuelle Verflechtungen können sich die Fluchterzählungen »dezidiert in andere Literaturen einschrei-

2 Neben einer kaum überschaubaren Anzahl an Einzelstudien zur Exilliteratur finden sich auch zahlreiche einschlägige Überblickswerke, Handbücher etc., die die Relevanz dieser Literatur und ihrer Erforschung bezeugen, vgl. beispielsweise Bannasch/Rochus 2013; Krohn u.a. 1998; Bischoff/Komfort-Hein 2013.

3 So beispielsweise die Sammelbände Hardtke u.a. (2017) oder Eigler/Kniesche (2021), die sich allesamt mit Flucht in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auseinandersetzen, diese aber auch (literatur-)historisch kontextualisieren.

4 Auch wenn Bischoff selbst in ihrer Untersuchung den Begriff und damit das Konzept der Verflechtungen bzw. der Verflechtungsgeschichte nicht nutzt, weisen ihre Ausführungen stark in diese Richtung.

ben, indem sie etwa auf deren Fluchtgeschichten verweisen und historische Vernetzungen und narrative Korrespondenzen zur Schau stellen.« (Ebd.: 49)

Solche Vernetzungen sind zentraler Gegenstand der *Entangled History*, der Verflechtungsgeschichte, einem zunächst aus der transkulturellen Beziehungsgeschichte entstandenen Konzept der Geschichtswissenschaft, das Geschichte nicht mehr ausschließlich aus einem europäischen Blickwinkel heraus erzählen, sondern stattdessen Verflechtungen unterschiedlicher Formen zwischen Europa und der außereuropäischen Welt in den Blick nehmen möchte (vgl. einführend v.a. Conrad/Randeria 2013). Damit wendet es sich bewusst gegen die tradierte Vorstellung, ›der Westen‹ habe sich unabhängig vom ›Rest der Welt‹ entwickelt (vgl. ebd.: 33), eine Vorstellung, die, bleibt sie unhinterfragt, zu einer weiteren und andauernden Dichotomisierung ehemaliger Kolonisator:innen und Kolonisierten beiträgt. Die Verflechtungsgeschichte wendet sich somit gegen Eurozentrismus in der Geschichtsschreibung, der häufig auf zwei zentralen Annahmen beruht: dass erstens die Moderne als eine Ausbreitung europäischer ›Errungenschaften‹ erzählt werden müsse und dass zweitens diese Errungenschaften gänzlich vor ihrer Verbreitung und ausschließlich in Europa entstanden seien, bevor sie in die Welt exportiert wurden (vgl. ebd.: 35). Statt diesen Eurozentrismus wiederzuerzählen, macht es sich die Verflechtungsgeschichte zur Aufgabe, »zur De-Zentrierung des ›Westens‹ beizutragen, indem die teleologischen, selbst-genügsamen Erzählungen der Moderne und Modernisierung mit ihren Gewissheiten infrage gestellt werden.« (Ebd.: 36) Ein entscheidender, methodologischer Ansatz hierbei ist, dass in der *Entangled History* nicht mehr eine singulär-nationale Geschichtsschreibung fokussiert wird, sondern dass sie den Blick weitet und Verflechtungen zwischen verschiedenen Staaten oder Gruppen, europäischer wie außereuropäischer, in den Blick nimmt und so »nach einer Alternative zu dem nationalgeschichtlichen Paradigma« (ebd.: 62) sucht. Die Grundlage dieses Vorgehens stellen verschiedene postkoloniale Theorien und ein postkoloniales Geschichtsverständnis, wie Stuart Hall es begründet hat, dar, das letztlich zum Auflösen von Dichotomien beitragen soll (vgl.: Hall 2013; Conrad/Randeria 2013: 44–48).⁵

Auch wenn dieser Ansatz der Geschichtswissenschaft vergleichsweise neu ist, wurde bereits festgestellt, dass sich die Idee einer verflochtenen Geschichte auch auf die Literaturwissenschaft übertragen lässt (vgl. Pollari u.a. 2015: 21) – anstelle von verflochtener Geschichte soll der Blick auf verflochtene Geschichten im Sinne von Erzählungen geworfen werden, um so herauszustellen, dass es auch in der

5 Conrad und Randeria weisen in ihrer Einführung jedoch zusätzlich darauf hin, dass in der Verflechtungsgeschichte nicht nur Gemeinsamkeiten und Verbindungen herausgestellt werden, sondern die vielfältigen untersuchten Interaktionen durchaus auch »Grenzziehungen und Brüche« verdeutlichen können (Conrad/Randeria 2013: 41).

Literatur nicht (nur) die eine europäische, koloniale beziehungsweise postkoloniale Mastererzählung, sondern unterschiedliche, aber doch gleichermaßen relevante Erzählungen, verflochtene und zugleich konkurrierende Geschichten gibt (vgl. Körber 2021: 196).

Multiperspektivisches Erzählen in *Havarie*

An dieser Stelle schließt Krögers *Havarie* an. Wie oben bereits angetönt, wird die Romanhandlung mithilfe einer Vielzahl von Perspektiven wiedergegeben, genau genommen erhalten die Leser:innen Einsicht in insgesamt elf Innenperspektiven: Auf dem Flüchtlingsboot wird der Schlepper Karim Yacine fokalisiert, ein Algerier, dessen Frau Zohra Hamadi, eine weitere Fokalisierungsinstanz, in Frankreich auf ihn und auf ärztliche Behandlung eines Rückenleidens wartet. Hinzu kommt der Ukrainer Oleksij Lewtschenko, Maschinist an Bord der *Siobhan*, dem irischen Containerschiff. Eine weitere Sichtweise auf die Geschehnisse erhalten die Leser:innen durch den spanischen Fischer Diego Martínez, der eine der drei Leichen birgt, die des philippinischen Sängers Joseph Quezón. Auf dem Kreuzfahrtschiff schließlich werden Léon Moret, der erste Offizier, Lalita Masarangi, eine Angestellte des Sicherheitsdienstes, sowie ihr Chef, der Ex-Elitesoldat Nikhil Mehta fokalisiert. Neben dieser offiziellen Crew fungiert zudem der syrische Medizinstudent Marwan Fakhouri als Fokalisierungsinstanz, der »Illegale«, der im Bauch der *Spirit of Europe* in der Wäscherei schuftet und nach einem Arbeitsunfall möglichst unbemerkt an Land geschafft werden muss. Darüber hinaus werden zwei Reisende fokalisiert, erstens Seamus Clarke, ein nordirischer Passagier, der das Flüchtlingsboot filmt und dem so auffällt, dass sich dort nach einiger Zeit eine zusätzliche Person befindet, nämlich das illegale Crewmitglied Marwan Fakhouri. Die zweite fokalisierte Passagierin ist die Deutsche Sybille Malinowski, eine ältere Dame, die im Rollstuhl sitzt und aufgrund ihrer Parkinsonerkrankung auf Hilfe angewiesen ist. Den verschiedenen Einblicken in die Geschehnisse durch die unterschiedlichen Perspektiven sind zudem Funkgespräche zwischen der *Spirit of Europe* und der *Salvamento Marítimo*, einer spanische Seenotrettungsorganisation, zwischengeschaltet.

Havarie zeichnet sich also durch eine variable interne Fokalisierung aus (vgl. Kiffling 2018: 277). Zwar ist auch von einer übergeordneten Erzählinstanz auszugehen, die die unterschiedlichen Erzählungen auswählt und anordnet, diese tritt jedoch vollkommen hinter die elf Fokalisierungsinstanzen zurück. Insbesondere äußert sie keinerlei Urteile oder Wertvorstellungen, wodurch die Leser:innen selbstständig und von den Figurenperspektiven ausgehende moralische Fragen, die der Text aufwirft, beantworten müssen. So entsteht auf formaler Ebene ein multiperspektivisch strukturierter bzw. collagierter Text, in dem die »Auffächerung des Geschehens in mehrere Versionen oder Sichtweisen nicht oder nicht allein auf

personalisierten Instanzen beruht« (Nünning/Nünning 2000: 42). Kröger vermeidet auf diese Art durch narrative Mittel eine einseitige Darstellung der Flucht, sie umgeht, um mit der Verflechtungsgeschichte zu sprechen, eine singular-nationale Geschichtsschreibung. Indem *Havarie* nicht aus einer einzelnen Perspektive erzählt wird, werden zudem vielmehr die verschiedenen Blicke miteinander kontrastiert. So wird die Not des havarierten Flüchtlingsboots erzählerisch neben den Reaktionen der Reisenden auf der *Spirit of Europe* platziert, wodurch diese nochmals brutaler und unmenschlicher anmuten: »Warum müssen wir hier warten, bis jemand den Müll da abholt?« »Selbst schuld.« »Lass sie doch verrecken.« »Ein paar mehr oder weniger.« (Kröger 2015: 127) »Officer [...], nehmen wir diese Ne- diese Afrikaner an Bord.« »Nein Ma'am. Wir warten, bis die Küstenwache kommt.« Sie nickt erleichtert.« (Ebd.: 55)

Auffällig, und von der Forschung bisher übersehen, ist jedoch, dass die Geflüchteten auf dem Schlauchboot stumm bleiben. Einzig der Schlepper Karim Yacine wird fokalisiert und zudem auf eine Art und Weise erzählt, dass man durchaus Sympathien für ihn entwickelt. Denn wie bei den anderen Fokalisierungsinstanzen auch, wird in seinen Erzählpunkten seiner Vorgeschichte der eigentlich größte Raum gegeben (vgl. Krobb 2017: 20). Der Text erklärt die Lebensumstände, die ihn an diesen Ort gebracht haben, nämlich unfreiwilliger Militärdienst, Militärfangenschaft und Arbeitslosigkeit.⁶ Gayatri Spivaks für die postkoloniale Theorie kanonische Frage, ob die Subalterne sprechen könne (vgl. Spivak 2008), scheint sich aufgrund dieser Leerstelle innerhalb der Fokalisierung, indem die Geflüchteten auf dem Schlauchboot ausgespart bleiben, auch in *Havarie* zu stellen. Warum Kröger sich gegen die Fokalisierung einer Flüchtlingsfigur entscheidet, kann nur spekuliert werden: Möchte sie, ganz im Sinne des Autors Uwe Timm, eine Einfühlungsästhetik vermeiden?⁷ Meint Kröger, dass das Leid der in Seenot Geratenen stärker durch die Kontrastierung mit den – durchweg europäischen – Urlauber:innen auf dem Luxusdampfer erfahrbar wird? Diese Leerstelle der Fokalisierung steht zumindest in einem Kontrast zu verschiedenen Paratexten des Romans und zu seiner sonstigen Form: Durch die schnellen Wechsel zwischen den verschiedenen Fokalisierungen,

6 Anhand dieser Figur hebt Kröger zudem die Grenze zwischen Schleppern und Geflüchteten auf, denn auch Karim Yacine erhofft sich eine Zukunft in Europa, gemeinsam mit seiner Partnerin, der ebenfalls fokalisierten Zohra Hamadi. Auf diese Art erreicht Kröger, dass die Frage nach Schuldigen und Opfern weniger eindeutig ausfällt, da alle beteiligten Figuren beides gleichzeitig sein können (vgl. Krobb 2017: 22). Kröger

7 Auf die Frage, warum Timm in seinem Roman *Morenga* hauptsächlich die Perspektive des deutschen Veterinärs Gottschalk gewählt habe und nicht die des titelgebenden Widerstandskämpfers der Nama, antwortete er, dass er eine polyperspektivische Form verwende, um sich nicht in die fremde Perspektive eines Nama, der vor mehreren Jahrzehnten gelebt habe, einfühlen zu müssen. Denn eine solche »Einfühlungsästhetik« sei, so Timm, »selbst ein kolonialer Akt.« (Hamann/Timm 2003: 452)

durch die kurzen Nominalphrasen und durch das im Roman verwendete, epische Präsens entsteht, wie Krobb zurecht meint (vgl. Krobb 2017: 19), der Eindruck einer Simultanreportage bei den Leser:innen.⁸ Dieser verstärkt sich, betrachtet man neben *discours* und *histoire* auch die verschiedenen Paratexte, die Kröger ihrem Werk beigelegt hat. Zum einen finden sich am Ende von *Havarie*, nach dem Haupttext, zehn in Schwarzweiß gehaltene Fotografien. In chronologischer Ordnung bezeugen sie die im Roman verarbeiteten Kriege, Unfälle und Unglücke, die die Schicksale der Figuren bestimmen, angefangen von einer Aufnahme aus einem Kriegsgefangenenlager in Deutschland im Jahr 1916 bis zu einer Aufnahme aus Odessa im Jahr 2015.⁹ Die Hintergründe der Figuren werden so als authentisch¹⁰ bezeugt und Kröger verknüpft ihre Fiktion mit der Wirklichkeit (vgl. Giovannini 2019: 53). Darüber hinaus entsteht ein Simultaneindruck bei den Leser:innen: Auch wenn sich die verschiedenen Ereignisse auf der ganzen Welt und im Laufe von knapp einhundert Jahren ereignet haben, zeigt ihre Zusammenstellung sowohl Gemeinsamkeiten als auch eine Allgemeingültigkeit der Ereignisse in dem Sinne auf, dass Krieg und Umweltkatastrophen die gesamte Menschheit betreffen.

Während die Fotografien die Authentizität der historischen Hintergründe bescheinigen, zielt das Nachwort, das Kröger verfasst hat, auf eine Gegenwärtigkeit der Geschehnisse. In diesem betont die Autorin zunächst die Fiktionalität von *Havarie*: »Havarie ist ein Roman, frei erzählt nach der Begegnung zwischen einem Schlauchboot und einem Kreuzfahrtschiff auf dem Mittelmeer.« (Kröger 2015: 251) Im nächsten Atemzug jedoch schränkt sie diesen Fiktionalitätsanspruch wieder ein, indem sie ihre eigene Recherche für den Stoff offenlegt:

Wie schon in Grenzfall basiert also auch dieser Roman auf einer dokumentarischen Recherche. Diese hat es mir ermöglicht, aus der Realität heraus Figuren zu

-
- 8 Auch Mensing spricht *Havarie* das Genre der »Doku-Fiction« (Mensing 2015; vgl. auch Schlötzer 2015) zu, während Krekler den fragmentarischen Charakter des Werkes betont und den Begriff »Dokufictionthrilleressayroman« (Krekler 2015) zur Beschreibung der Gattung wählt. Wenn auch sehr sperrig, zeigt diese Formulierung doch zumindest, dass *Havarie* mitnichten eindeutig einem einzigen literarischen Genre oder einer Gattung zugeordnet werden kann, sondern dass sich der Text, der sich schon kaum mit der Bezeichnung des Romans zufriedenstellend beschreiben lässt, eine äußerst hybride Form aufweist.
- 9 Dazwischen befinden sich beispielsweise auch Fotografien der Wilhelm Gustloff (vgl. Kröger 2015: 233), eine Reminiszenz an ein jugendliches Opfer durch die britische Armee in Belfast (vgl. ebd.: 241) sowie ein Zeugnis des Pogroms an Muslimen im indischen Gujarat (vgl. ebd.: 247). Inwiefern Kröger diese verschiedenen Episoden der Weltgeschichte mithilfe ihrer Figuren verflechtet, wird in der späteren Analyse gezeigt.
- 10 Den Begriff des Authentischen verstehe ich im Sinne von Antonius Weixler als ein diskursives Phänomen, als ein Pakt zwischen Autor:innen und Leser:innen, der durch eine Verbindung von authentischer Narration und ebenso authentischer Produktion entsteht (vgl. Weixler 2012).

entwickeln, die es so nicht gibt, aber geben könnte. Und einen Plot, der sich so nicht zugetragen hat, aber – das überlasse ich den Lesenden – vielleicht zutragen könnte. (Ebd.)

Sie verweist an dieser Stelle auf eine Recherchearbeit, die sie für einen Film über die Begegnung zwischen einem havarierten Schlauchboot und einem Kreuzfahrtschiff im September 2012 auf dem Mittelmeer durchgeführt hat.¹¹ Auch wenn sie abermals die Faktualität ihres Textes einschränkt – die Figuren gibt es nicht, der Plot hat sich so nicht zugetragen – bezeugen die verschiedenen Paratexte doch quasi-journalistisch die Hintergründe der Narration und evozieren so einen besonderen Authentizitätsanspruch der Fiktion (vgl. Schlötzer 2015).

Hierin zeigt sich eine weitere Möglichkeit, warum Kröger die Stimmen der Geflüchteten ausgespart haben könnte: Der Text vermeidet so den Blick auf ein exemplarisches Einzelschicksal, das zweifellos herausgestellt worden wäre, wenn eine der geflüchteten Figuren fokalisiert worden wäre. Anstelle eines solchen Einzelschicksals betont Kröger durch ihre Erzählweise die globalen Verflechtungen, die zu dieser besonderen Havarie geführt haben sowie historische Verflechtungen, die die Strukturen dafür geschaffen haben.

Verflechtungen als Erzählprinzip

Zu den Verflechtungen als Erzählstrategie auf narratologischer Ebene findet sich eine inhaltliche Entsprechung, die ebenfalls durch das collagenartige Erzählen in *Havarie* erzeugt wird. Verflechtungen werden, so die These, zu einem Erzählprinzip in *Havarie*, was im Folgenden exemplarisch anhand von drei der elf Fokalisierungsinstanzen gezeigt wird. Denn auch wenn keine der geflüchteten Figuren auf dem havarierten Schlauchboot fokalisiert wird, sind doch die elf Fokalisierungsinstanzen »auf irgendeine Weise Mitglieder von Minderheiten, Opfer von natürlichen oder menschlichen Katastrophen, verwickelt in Kämpfe und Auseinandersetzungen« (Krobb 2017: 22). So sprechen zwar keine der geflüchteten Afrikaner:innen auf dem Schlauchboot, nichtsdestotrotz vernehmen der Leser:innen die Geschichten von Geflüchteten.

Eine von ihnen ist Lalita Masarangi, eine Sicherheitsangestellte auf der *Spirit of Europe*. Sie ist eher auf Umwegen im Sicherheitsdienst des Schiffs gelandet, denn wie ihre nepalesischen Vorfahren wollte sie sich eigentlich der britischen Armee anschließen: »Ihre männlichen Vorfahren sind Gurkhas in der zwölften Generation, stolze Elitesoldaten im Dienst der englischen Krone. Stolze Blödmänner, die wie

11 Neben dem Roman *Havarie* wurde 2016 dann auch der besagte Film unter demselben Titel veröffentlicht.

Pfauen vor der Königin herumstolzieren sind, die sich haben abschlagen lassen unter dem Zeichen der gekreuzten Dolche.« (Kröger 2015: 28) Ihr wird die Aufnahme ins Militär aufgrund ihres Geschlechts jedoch verweigert. Ihr Lebensweg, der sie zunächst in den Himalaya und dann auf die *Spirit of Europe* führt, ist daher als eine Flucht vor einem gleichermaßen patriarchalen wie kolonialen System zu verstehen. Dass die Geschichte der Gurkhas allerdings nicht einseitig ist, bringt der Text auch zum Ausdruck, denn auch die ›stolzen Blödmänner‹ erfahren Unterdrückung. In ihrer Heimat Großbritannien erleiden sie Rassismus, da ihre Leistung für das Militär des Landes nicht erkannt wird und ihnen stattdessen die Zugehörigkeit zur Gesellschaft abgesprochen wird (vgl. Kröger 2015: 128). Nichtsdestotrotz verknüpfen sie mit Großbritannien die Hoffnung auf ein besseres Leben, das aber stets von Heimweh und der Sehnsucht nach Nepal geprägt ist: »Trotzige alte Kämpfer, deren Augen darum betteln, als Gleiche unter Gleichen anerkannt zu werden. Sie reden sich ein, es sei besser in England: Bessere Ärzte, bessere Medizin, es wird leichter dort, wenn man alt wird. Und dann ist es die Sehnsucht, die sie umbringt.« (Kröger 2015: 128) Lalita Masarangi lässt sich somit als eine in besonderem Maße intersektionale Figur lesen, die sowohl von der Mehrheitsgesellschaft rassistisch als auch von ihrer eigenen Gruppe aufgrund ihres Geschlechts unterdrückt wird. Ihre Anstellung als Sicherheitskraft ist daher als Kompromiss zu verstehen, der sie aus diesen gesellschaftlichen Verhältnissen herausführt.

Auch darüber hinaus verdeutlicht der Text Fluchtbewegungen des 21. Jahrhunderts als eine Folge des europäischen Kolonialismus (vgl. Krobb 2017).¹² Denn in Frankreich »können wir [Algerier und Geflüchtete; H.R.] zu anderen Menschen werden. Obwohl wir durch die Franzosen zu denen geworden sind, die wird sind« (Kröger 2015: 184), wie der Schlepper Karim Yacine meint. Europa und Afrika, hier genauer Algerien und Frankreich, sind nicht nur in der Gegenwart durch Flucht und Migration miteinander verbunden. Die beiden Regionen sind vielmehr historisch miteinander verflochten und das eine, die Flucht, eine Folge des anderen, des Kolonialismus. Anstatt die Ursachen, und gegebenenfalls die ›Schuld‹ für Flucht allein auf dem afrikanischen Kontinent zu suchen, zeigt Kröger neben der synchronen also auch eine diachrone Verflechtung auf, die die Strukturen der Gegenwart erst geschaffen hat.

12 Krobb stellt in seiner Analyse des Romans ebenfalls im Grunde Verflechtungen heraus, fokussiert sich dabei aber hauptsächlich darauf, inwiefern koloniale Verflechtungen in die Gegenwart wirken (vgl. Krobb 2017). Darin stimme ich Krobb grundsätzlich zu, meine jedoch, dass diese Verflechtungen über (post-)koloniale Beziehungen hinaus globale und historisch übergreifende Bezüge erfassen. Andernfalls wären die Nachwirkungen des Bürgerkriegs in Nordirland kaum mit afrikanischen Geflüchteten im Jahr 2012 in einen Zusammengang zu bringen.

Ähnlich verfährt Kröger mit der deutschen Sybille Malinowski, die als Gast auf der *Spirit of Europe* reist. Nicht nur ist sie hilf- und sprachlos, wie die geflüchteten Afrikaner:innen auch, denn sie ist schwer an Parkinson erkrankt, auf einen Rollstuhl angewiesen und kann aufgrund ihrer Behinderung kaum noch sprechen: »Ich schreie, und aus meinem Mund, der ohnehin immer zu Boden zeigt, weil ich den Hals nicht mehr aufrichten kann, kommt unverständliches Gebrabbel. [...] Niemand hört mich.« (Kröger 2015: 51f.) Durch ihre Perspektive erfahren die Leser:innen die Sprachlosigkeit, die auch den afrikanischen Geflüchteten anheim ist. Selbstverständlich macht es einen enormen Unterschied, ob man sich sprachlos auf einem Luxusdampfer oder einem havarierten Flüchtlingsboot befindet. Aber Sybille Malinowski teilt eine weitere Gemeinsamkeit mit den Geflüchteten: Auch sie war »ein Flüchtling, ich weiß, wie sich das anfühlt. Es nimmt den Menschen ihre Würde« (Kröger 2015: 93). Als Heimatvertriebene vereint sie nicht nur das Schicksal mit den Geflüchteten auf dem Schlauchboot, die eigene Heimat hinter sich zu lassen und auf gefährlichen Wegen in ein neues Leben aufzubrechen, auch das ›Massengrab Mittelmeer‹ ist für Sibylle Malinowski kein neues, sondern ein bekanntes Bild der eigenen Flucht: In Form einer Analepse erinnert sich die Passagierin daran, wie sie als Kind eigentlich auf die *Wilhelm Gustloff* sollte, um aus Pommern zu fliehen. Nur durch Zufall wurde ihre Flucht auf dem Schiff und so ein tödliches Schicksal verhindert. Denn der Text weist auch darauf hin, dass die *Gustloff* auf dieser Fahrt angegriffen wurde und gesunken ist, was zu mehreren tausend Todesopfern führte: »Leichen treiben in der grauen Ostsee. Hunderte. Tausende.« (Kröger 2015: 135f., hier 136) Verflechtungen entstehen hier auf mehreren Ebenen. Erstens stellt Kröger heraus, dass zum Handlungszeitpunkt noch lebende Europäer:innen ebenfalls Fluchterfahrung haben, und diese nicht nur Afrikaner:innen im 21. Jahrhundert betreffen. Dadurch umgeht sie ein Narrativ, das den afrikanischen Kontinent als ›Krisenkontinent‹ beschreibt, dem ein vermeintlich friedliches Europa gegenübersteht. Zweitens betont Kröger die Bedeutung des Zufalls auf der Flucht. Nur diesem ist es zu verdanken, dass Sybille Malinowski überlebt hat und sich Jahrzehnte später auf einem luxuriösen Kreuzfahrtschiff befindet. Ihre Situation erinnert damit stark an das zu Beginn der Handlung beschriebene, »[a]lgerische Roulette« (Kröger 2015: 11), das Karim Yacine und mit ihm die geflüchteten Afrikaner:innen auf dem Schlauchboot spielen. Das Überleben hängt, dies zeigt der Text, nicht von einer eigenen Leistung ab, sondern von den zufälligen Umständen, in denen man sich befindet.

Zum Abschluss soll eine weitere Figur beleuchtet werden, die sich auf der *Spirit of Europe* befindet, nämlich der irische Passagier Seamus Clarke. Wie bei den anderen Figuren auch wird das Gros der Erzählzeit darauf verwendet, seine Hintergründe zu beleuchten. So erfahren die Leser:innen, dass er als Nachtwächter in einer Klinik in Belfast arbeitet, die auf »Schusswunden und Hirnverletzungen« (Kröger 2015: 43) spezialisiert ist. Aufgrund dieser medizinischen Ausrichtung begeben sich dort

immer noch Patient:innen in Behandlung, die unter Langzeitfolgen von Verletzungen leiden, die sie sich während des Bürgerkrieges zugezogen haben. Dieser ist somit nicht nur eine Erinnerung im kollektiven Gedächtnis, sondern im Alltag immer noch präsent: »Der Krieg ist vorbei, ja das ist er, aber die Leute hier, die haben andere Zeiten erlebt.« (Kröger 2015: 43) Der Krieg und seine Folgen sind auf verschiedensten Ebenen noch spürbar, beispielsweise auch topographisch durch eine Trennung der Bevölkerungsgruppe innerhalb der Stadt (vgl. ebd.). Darüber hinaus zeigt der Text anhand der Figur Seamus Clarke, wie der Krieg auch Jahre nach seinem Ende noch einzelne Personen prägt. Clarke, der selbst im Bürgerkrieg aktiv war, hat in den *Troubles* einen seiner engsten Freunde verloren, der sowohl in seinem Krankenhausalltag als auch auf der *Spirit of Europe* in seinen Gedanken präsent ist und ihn wie in Gespenst der Vergangenheit begleitet (vgl. Kröger 2015: 46). Ähnlich den zuvor angesprochenen Figuren verkörpert Clarke, dass auch Europa in jüngster Vergangenheit von Gewalt geprägt ist, dass die Erfahrung von Krieg, Verlust und andauernden psychischen und physischen Schmerzen die europäischen mit den außereuropäischen und insbesondere den afrikanischen Figuren verbindet.

Vor allem diese Erfahrung von Krieg, Verlust und Tod führt letzten Endes innerhalb der Diegese dazu, dass Seamus Clarke eine der wenigen Figuren ist, die das havarierte Schlauchboot nicht als reines Spektakel wahrnimmt: »Er muss hinsehen. Muss achtgeben. Vielleicht ist Kevin [sein verstorbener Freund, H.R.] da draußen, auf diesem Boot.« (Kröger 2015: 47) Die Erinnerung an die eigene Geschichte und die Anerkennung von Verflechtungen, dies deutet der Text hier an, kann zu einem humanitären Umgang mit Menschen in Not führen. Statt wie die anderen Passagier:innen die havarierten Geflüchteten als Spektakel zu sehen, formuliert Seamus Clarke, was als grundlegende Aussage des Romans verstanden werden kann: »Man muss was tun.« (Kröger 2015: 198)

Verflochtene Geschichten – ein Fazit

Lalita Masarangi, Sybille Malinowski und Seamus Clarke stehen stellvertretend für ein Erzählprinzip, das sich in Krögers weiteren neun Fokalisierungsinstanzen fortsetzt: Sie alle haben in unterschiedlichen Teilen der Welt und zu verschiedenen Zeiten Krieg, Zerstörung, Unterdrückung und Krankheit erlebt und deswegen häufig ihre Heimat verlassen. Wenn sie nicht geflohen oder migriert sind, ist ihre Heimat zumindest nachhaltig von verschiedenen Katastrophen geprägt. Statt die Geschichten der Figuren im Flüchtlingsboot als Einzelfälle und damit als ein »exklusives« Phänomen des 21. Jahrhunderts zu erzählen, zeigt Kröger durch ihre übrigen Figuren globale Vernetzungen auf. Zudem schlägt sie Brücken zwischen früheren und aktuellen Fluchtgeschichten sowie zwischen weltumspannenden Migrationsbewegungen. Eine Besonderheit der Narration besteht darin, dass in *Havarie* eben keine Per-

spektive einer geflüchteten Person auf dem titelgebenden Schlauchboot eingenommen wird. Deren Beweggründe zur Flucht erzählt der Text vielmehr indirekt, sie werden durch die anderen Figuren reflektiert. Den Leser:innen wird so insbesondere die Aufgabe der Urteilsbildung ähnlich der grundsätzlichen Frage des Kriminalromans überlassen: Ihnen obliegt es, auf die Frage des »whydunit« eine Antwort zu finden.

Wie von Bischoff und in der Verflechtungsgeschichte theoretisiert, stehen hier zahlreiche Fluchterzählungen nicht nur Seite an Seite, sondern ihre Zusammenhänge werden gleichermaßen erzählt. Die Einzelschicksale stehen nicht für sich als »konkurrierende Narrative« im Sinne von Bischoff, sondern sie werden in einen Zusammenhang gebracht und gemeinsam reflektiert. Zusätzlich verwehrt sich der Text eines eurozentrischen Blicks, zum einen durch die multiperspektivische Narration. Diese umgeht, auch mit dem Fokus auf die Lebensgeschichten der Figuren, einen rein europäischen Blick auf die Fremde. Dies betont Kröger, indem sie in den verschiedenen Paratexten auf die Recherchen verweist, die dem Roman zugrunde liegen und dessen Handlung und Figuren so authentifizieren. Zum anderen umgeht der Text Eurozentrismus, indem die Dichotomie zwischen einem vermeintlichen Krisenkontinent Afrika und einem friedvollen Europa dekonstruiert wird. Der Blick auf die jüngste europäische Geschichte, den Bürgerkrieg in Nordirland sowie die Geschichte des Zweiten Weltkrieges und die anschließenden Fluchtbewegungen verdeutlichen, dass die Geschichte von Flucht und Vertreibung wahrlich global ist und die vermeintlichen Einzelschicksale, wie auch die Welt, in der sie sich bewegen, miteinander verflochten sind.

Literatur

- Bannasch, Bettina/Rochus, Gerhild (Hg. 2013): Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller. Berlin.
- Bischoff, Doerte (2021): Flucht und Exil in der Gegenwartsliteratur: Begriffsverhandlungen, vernetzte Geschichte, globale Perspektiven. In: Friederike Eigler (Hg.): Flucht – Exil – Migration. Tübingen, S. 29–54.
- Bischoff, Doerte/Komfort-Hein, Susanne (Hg. 2013): Literatur und Exil. Neue Perspektiven. Berlin/Boston.
- Brössel, Stephan (2014): Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte. Berlin/Boston.
- Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini (2013): Einleitung. Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt. In: Dies. (Hg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M., S. 32–70.

- Eigler, Friederike/Kniesche, Thomas (Hg. 2021): *Flucht – Exil – Migration*. Tübingen.
- Giovannini, Elena (2019): Europa mit schwerer Havarie bei Merle Kröger. In: Matthias Bauer/Martin Nies/Ivo Thee (Hg.): *Grenz-Übergänge. Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*. Bielefeld, S. 53–62.
- Hall, Stuart (2013): Wann gab es »das Postkoloniale«? Denken an der Grenze. In: Sebastian Conrad/Shalini Randeria (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M., S. 197–223.
- Hamann, Christoph/Timm, Uwe (2003): Einfühlungsästhetik wäre ein kolonialer Akt. Ein Gespräch. In: *Sprache im technischen Zeitalter 168*, S. 450–462.
- Hardtke, Thomas u.a. (Hg. 2017): *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Fluchträume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen.
- Hintermeier, Hannes (2015): Eine Kreuzfahrt, die ist gierig. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; online unter: https://fazarchiv.faz.net/faz-portal/document?uid=FAZ__FD1202103016194792 [Stand: 7.5.2023].
- Kißling, Magdalena (2018): Tote ohne Aufschrei. Merle Krögers Politthriller *Havarie* im Deutschunterricht. In: Metin Genç/Christof Hamann (Hg.): *Kriminographien. Formenspiele und Medialität kriminalliterarischer Schreibweisen*. Würzburg, S. 277–292.
- Körber, Lill-Ann (2021): Exceptionalisms and Entanglements. Legacies and Memories of Scandinavian Colonial History. In: Torben Jelsbak/Jens Bjerring-Hansen/Anna Eстера Mrozewicz, (Hg.): *Scandinavian Exceptionalisms. Culture, Society, Discourse*. Berlin, S. 183–204.
- Krekeler, Elmar (2015): Jeder Flüchtling hat eine Geschichte. In: *Welt*; online unter: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article140899857/Jeder-Fluechtling-hat-eine-Geschichte.html> [Stand: 15.12.2023].
- Krobb, Florina (2017): Afrika ermitteln: Drei Beispiele des neueren deutschen Afrika-Romans. Edi Graf: »Löwenriss«, Lena Blaudez: »Spiegelreflex«, Merle Kröger: »Havarie«. In: Michaela Holdenried/Barbara Korte/Carlotta von Maltzan (Hg.): *Kulturbegegnung und Kulturkonflikt im (post-)kolonialen Kriminalroman*. Bern, S. 9–28.
- Kröger, Merle (2015): *Havarie*. Hamburg.
- Krohn, Claus-Dieter u.a. (Hg. 1998): *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*. Darmstadt.
- Mensing, Kolja (2015): Sinkende Preise. In: *Tagesspiegel*; online unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/sinkende-preise-3636652.html> [Stand: 15.12.2023].
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (2000): Multiperspektivität aus narratologischer Sicht. Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte. In: Dies. (Hg.): *Multiperspektivisches Erzählen*.

- Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier, S. 39–77.
- Pollari, Mikko u.a. (2015): National, Transnational and Entangled Literatures: Methodological Considerations Focusing on the Case of Finland. In: Ann-Sofie Lönngren u.a. (Hg.): Rethinking National Literatures and the Literary Canon in Scandinavia. Newcastle upon Tyne, S. 2–29.
- Schlötzer, Christiane (2015): Merle Kröger skizziert Europas Havarie. In: Süddeutsche; online unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/krimi-kolumne-merle-kroeger-skizziert-europas-havarie-1.2689998> [Stand: 12.12.2023].
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2008): Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Aus dem Engl. v. Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny. Wien.
- Weixler, Antonius (2012): Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt. In: Ders. (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption. Berlin/Boston, S. 1–32.