

## Sehr witzig!? Humor als erzählerisches Mittel in Ilija Trojanows *Die Welt ist groß und Rettung lauert überall*

ANNE STURM (Veliko Tärnovo)

Wie die meisten Literaturen kennt auch die bulgarische die Tradition des humoristischen Erzählens. Mit Bai Ganju, dem schlitzohrigen Rosenöhländler, und Chităr Petăr, dem schlaunen Peter, verfügt sie über zwei klassische Schelmenfiguren, die im bulgarischen Raum ähnlich sprichwörtlich sind wie im deutschsprachigen Raum Till Eulenspiegel oder der Baron Münchhausen.

Für den bulgarischstämmigen Autor Ilija Trojanow dürften Chităr Petăr und Till Eulenspiegel gleichermaßen literarische Bezugspunkte sein, denn der selbsternannte „Nomade auf allen Kontinenten“, der bereits als Kind mit seiner Familie aus dem sozialistischen Bulgarien nach Deutschland floh und später nach Südafrika auswanderte, hat sein „Basislager“ inzwischen in Wien aufgeschlagen. Überdies hat er im Deutschen, seiner „Geliebten“, die poetische Sprache seiner Wahl gefunden (TROJANOW W:Ort: 2f.). Trojanow gehört damit in die Gruppe exophoner Autoren, die nicht oder nicht mehr in ihrer Muttersprache schreiben, deren Mehrsprachigkeit jedoch einen relevanten Einfluss auf die sprachliche und inhaltliche Gestaltung ihrer Texte ausübt (STOCKHAMMER et al. 2007: 7–27). In seinem ersten veröffentlichten Roman *Die Welt ist groß und Rettung lauert überall* (1996) verarbeitet Trojanow seine Erfahrungen auf der Flucht aus Bulgarien und als Migrantenkind nach der Ankunft seiner Familie in Deutschland. Eines der hervorstechenden Eigenschaften des Romans ist dabei dessen Humor, der sowohl in Rezensionen als auch im akademischen Diskurs immer wieder kommentiert wird.<sup>1</sup>

Dieser Artikel soll einen Überblick über die verschiedenen Spielarten literarischen Humors in Trojanows Roman *Die Welt ist groß und Rettung lauert überall* geben. Hierzu werden humoristische Phänomene systematisch auf verschiedenen Ebenen des Textes betrachtet. So wird zunächst auf der Sprachebene der Einsatz rhetorischer Figuren auf deren Sprachwitz hin untersucht und zu dem Sprachverständnis Trojanows in Beziehung gesetzt. Anschließend werden beispielhafte satirische, groteske und parodistische Textpassagen vergleichend interpretiert und auf ihre Funktion innerhalb der Romanhandlung untersucht. Daran anknüpfend folgt ein kurzer Einblick in das Erzählgefüge des Textes, in dem die Frage nach einer humoristischen Erzählperspektive beantwortet wird. Abschließend werden die verschiedenen Ausprägungen literarischen Humors im Roman noch einmal pointiert zusammengefasst.

1 So erschien 2013 eine vergleichende Studie Eva M. Knopps zum Humor in *Die Welt ist groß und Rettung lauert überall* und *Der Weltensammler* (2006), Trojanows zweiten Roman. Knopp beschreibt Humor in beiden Romanen als Mittel transkultureller Erfahrung und zeigt, wie er, ebenso wie ironische Distanz, zum Kampf gegen sozio-kulturelle Vorurteile und herrschende Diskurse dient und gerade in totalitären Gesellschaften eine subversive Macht entfaltet (KNOPP 2013: 99–110).

### 1. Humor auf der sprachlichen Ebene

Ilija Trojanow hat sich verschiedentlich zu den Gründen geäußert, aus denen er sich für das Deutsche als poetische Sprache seiner Romane entschieden hat (TROJANOW W:Ort: 2f.). Obwohl das Schreiben in einer Fremdsprache normalerweise mit einer Beschränkung der Ausdrucksmöglichkeiten einhergeht, muss in Hinblick auf Trojanows Sprachbiographie eingeräumt werden, dass er nicht nur früh, sondern auch bis zur Perfektion Deutsch gelernt hat. Anders als für viele „Sprachwechsler“, die sich als Erwachsene eine neue literarische Sprache aneignen, stellt das Deutsche seit Beginn seiner schriftstellerischen Karriere für Trojanow diejenige Sprache dar, in der er sich bevorzugt literarisch ausdrückt.

Das Schreiben in einer Fremdsprache ermöglicht in vielen Fällen eine unvoreingenommene Sprachverwendung, da Wörter in der Fremdsprache emotional und historisch tendenziell weniger vorbelastet sind (VLASTA 2010: 437). Auf dieses innovative Potential geht Trojanow in seiner Vorlesung „Vorans ins Gondwanaland“, die er anlässlich seiner Tübinger Poetik-Dozentur 2007 hielt, ein. Er unterscheidet zwei Phasen, die der „Eingesprachthe“, also derjenige Autor, der in einer Fremdsprache schreibt, durchlaufe:

„In der ersten bemüht er sich um Anpassung, richtet seinen Ehrgeiz auf grammatikalische, idiomatische und lexikalische Korrektheit, will sich keinen Fehler nachsagen lassen. [...] Dann emanzipiert er sich! Er realisiert, daß die Sprache fähig sein muß, seinen Weg, seine ganz eigene Identität, widerzuspiegeln, und wenn sie dazu nicht in der Lage ist, muß er sie dazu in die Lage versetzen“ (TROJANOW 2008: 78).

Bezug nehmend auf seinen zweiten Roman *Der Weltensammler*, schreibt Trojanow weiterhin, sein wichtigstes Instrument sei „die sorgfältig überlegte und vorgenommene Abweichung vom Kanon des Universaldudens“. Diese Abweichungen lösten beim Leser Irritationen aus, die wiederum ein wichtiger Teil der poetischen Landschaft seien (TROJANOW W:Ort: 4). Als Mittel, um die „Bedeutungslimitationen bzw. die Anwendungsgebiete eines Wortes“ zu erweitern, nennt Trojanow Neologismen, die sich aus der Möglichkeit der uneingeschränkter Kompositabildung im Deutschen ergeben, die eigenwillige Verknüpfung von Verben und Präpositionen sowie die „Transkulturation von Idiomaticem“, worunter man die Übertragung idiomatischer Wendungen aus anderen Sprachen verstehen kann (ebd.: 5).

Literarischer Humor lässt sich als „eine besondere Wahrnehmungsweise [...], der ein spezifisches Vergnügen korrespondiert“ beschreiben (HÖRHAMMER 2001: 69). Auf der Grundlage der Unvereinbarkeitstheorie („Incongruity Theory“), einer inzwischen allgemein anerkannten Theorie zur Wirkungsweise von Humor, kann man dies noch genauer fassen als die Wahrnehmung einer Abweichung, welche die Erwartungen des Wahrnehmenden enttäuscht und seine Wahrnehmungsmuster in Frage stellt (MORREALL 2013: 8f.). Die von Trojanow intendierte Irritation des Lesers zielt genau auf diese Zerstörung von Erwartungen und Wahrnehmungsmustern ab und öffnet den Text damit für unterschiedliche Lesarten. Das „spezifische Vergnügen“, das sich beim Leser im Zuge der Irritation einstellt, liegt in der Enttäuschung seiner (sprachlichen) Erwartungen. Zu ergründen, welche Beschaffenheit und welcher Grad von Abweichung dazu geeignet sind, humoristische Effekte hervorzubringen, stellt

sicherlich eine der Kernfragen der Humorforschung dar. Das Risiko für den Autor, fasst Trojanow dieses Graduelle in Hinblick auf seine sprachlichen Innovationen zusammen, liege in der Akzeptanz des Lesers (TROJANOW W:Ort: 6). Inwieweit die von Trojanow intendierten Irritationen humoristische Effekte hervorrufen, soll im Folgenden an einigen Beispielen aus *Die Welt ist groß und Rettung lauert überall* näher untersucht werden.

Ein Vergnügen, das sich auch als eine Form der intellektuellen Stimulation beschreiben lässt, rufen die zahlreichen Neologismen hervor, welche die Sprache des Romans kennzeichnen – etwa das „gehirnrindenscharfe [...] Geräusch“ (TROJANOW 2009: 12) eines schreienden Neugeborenen, der „vorlegergroße Garten“ (ebd.: 19) oder die „Stechuhrmacht“, mit welcher der Imam die Gläubigen zum Gebet ruft (ebd.: 27). Der Sprachwitz dieser neugebildeten Komposita liegt in der Kombination zweier normalerweise nicht zu vereinbarenden Kontexte, die einen Bedeutungsüberschuss erzeugen. Dieser stellt den Leser vor die Herausforderung, der Kombination eine plausible Bedeutung abzugewinnen und fordert ihn damit kreativ heraus.

Neben Neologismen setzt Trojanow ebenfalls häufig Personifikationen ein, um eine unterschwellige Subversion der normalen Ordnung der Dinge zu inszenieren. So entsteht die Komik des Satzes „Die gegenüberliegende Wand trägt schlecht an ihrer Tapete; meine Schritte werden skeptischer“ (TROJANOW 2009: 184) nicht nur durch die Personifikation der Wand, die das Bild einer schlechtgekleideten Person evoziert. Die Beschreibung eines heruntergekommenen Zimmers, einer Hotellobby im Übrigen, deren Tapete sich von der Wand löst, erhält durch die Verfremdung der Phrase „schwer tragen“ zu „schlecht tragen“ eine doppelte Lesart: den einer gramgebeugten und noch dazu schlecht gekleideten Person. Die Beschreibung der Wand als unangenehmes Gegenüber, das den Protagonisten dazu bringt, seine Schritte in den Raum hinein zu verlangsamen, nimmt überdies das unfreundliche Benehmen des verwahrlosten Rezeptionisten vorweg, der kurz darauf im Text auftritt.

Komische Effekte auf der Sprachebene entstehen weiterhin auch durch den bewussten Einsatz dessen, was Dirk Skiba als textinterne Mehrsprachigkeit bezeichnet und als Integration fremdsprachiger Wörter, Phrasen oder Passagen in den Text definiert (SKIBA 2010: 325). Da multilinguale Autoren in den meisten Fällen nicht davon ausgehen können, dass die Leser ihre Muttersprache verstehen, verwenden sie verschiedene Verfahren, um fremdsprachige Begriffe im Text so aufzubereiten, dass sie für den Leser verständlich werden. Zu diesen Verfahren zählt Skiba Annotation, direkte Übersetzung, Erklärung durch metasprachliche Einschübe, Lehnübersetzungen oder Kontextualisierung (ebd.). Trojanow selbst wendet verschiedene dieser Verfahren in seinem Roman an (STURM 2013: 245–262).

Eine ungewöhnliche Form der internen Mehrsprachigkeit des Textes ist die lautmalerische Wiedergabe von Textzeilen englischer Popsongs, die sich im Textbild wie folgt ausnehmen:

„[...] *Koz ai il oleys law yu, Du baba if yu baba law mi [...] Dudu hani, dudumani, duduyu main. [...] Lait ju mait bi, dait ju mait si [...]*“ (TROJANOW 2009: 71).

Ein komischer Effekt stellt sich bereits durch das ungewöhnliche, grammatikalisch falsche Schriftbild der Zitate ein, das es enorm erschwert, wenn nicht gar unmöglich

macht, diese zu enträtseln. Der Text bildet in der Aneinanderreihung sinnloser Silben optisch den Zustand ab, in dem sich der Protagonist Vasko an dieser Stelle befindet, indem er, mit rudimentären Englischkenntnissen ausgestattet, „Stunden vor dem Radiogerät“ verbringt und „mühsam Strophe um Strophe“ enträtselt (TROJANOW 2009: 71). Durch dieses Verfahren wird dem Leser analog zu den Figuren vorgeführt, wie sich das Nichtverstehen einer Sprache anfühlt. Indem der Leser somit in die gleiche Lage wie die Figuren gebracht wird, baut sich beinahe notwendigerweise Empathie für deren Situation auf. Eine humorvolle Wendung erhält die Beschreibung zudem dadurch, dass Vasko, enttäuscht von der tatsächlichen Banalität der vermeintlich besonderen Songs, nach einiger Zeit aufhört, diese zu übersetzen und seinen Kollegen stattdessen eigene Dichtungen als Übersetzung präsentiert.

## 2. Satirische, groteske und parodistische Passagen

Die innovative Sprachverwendung als eines der zentralen Gestaltungsmerkmale des Textes findet ihren Widerhall auch auf der Figurenebene. So erfindet Baba Slatka, eine der zentralen Figuren des Romans, eine ganze Reihe von Ausdrücken, die ihre Leidenschaft für Süßes unterstreichen:

„Doch inzwischen hatte sie [Baba Slatka, A.S.] sich gänzlich dem Diktat des Süßen gebeugt ... *ach, wie ist mir süß* (will sagen: positives Wohlbefinden); *welch Caramel!* (Zeichen fortgeschrittener Bewunderung); *Du leere Zuckerdose!* (verzweifelte Enttäuschung) ... so ließ sie verlauten, meist nur zu den Wänden [...]“ (TROJANOW 2009: 20).

Indem hier eine der Figuren als Verursacher der sprachlichen Abweichung inszeniert wird, erfüllt der Roman an dieser Stelle die Definition literarischen Humors, die diesen als „narrative Struktur, welche eine thematische Beziehung zwischen Erzähler und präsentierten Gestalten herstellt und damit selbstreflexive Komplexität erreicht“ beschreibt (HÖRHAMMER 2001: 72).

Ein analoges Vorgehen ist in der folgenden Szene zu beobachten, in der tschechische Bewohner des Auffanglagers von einer italienischen Fernsehjournalistin zu den Hintergründen des wenige Tage zuvor begonnenen Hungerstreiks interviewt werden. Die Passage findet sich folgendermaßen im Text:

„Milan dreht sich zur Kamera um, lächelt die Reporterin erneut an und sagt: *Mně se na západě líbí móda krátkých sukni. Máte elegantní nohy jako žirafa, ne, nezlobte se, ty je mají moc tenký, řekněme radši jako gazela, ne, myslím, že ty je mají taky moc hubený. Nechme toho srovnávání. Máte prostě moc krásný nohy a já jsem šťastný, že se na ně můžu dívat během naší hladovky. Čímž jsem nechtěl říct, že vaše ...* das reicht, ruft die Reporterin und bedankt sich mit einem breiten Lächeln“ (TROJANOW 2009: 167).

Für die meisten Leser, die ebenso wenig Tschechisch verstehen wie die Journalistin, bleibt die Passage unübersetzbar und lädt dadurch zu inhaltlichen Spekulationen ein. Aufgrund des Kontexts ist ein politisch motiviertes Statement zu den Missständen im Auffanglager, auf Grund deren der Hungerstreik begonnen wurde, zu erwarten. Nachdem eine Seite später bei der Bearbeitung des Beitrages im Fernsehstudio ein

Übersetzer hinzugezogen wurde, erfahren Journalistin und Leser jedoch den tatsächlichen Inhalt der Botschaft:

„Na dann: *Was mir am Westen so gut gefällt, ist die Mode mit den kurzen Röcken. Sie haben elegante Beine, wie die einer Giraffe, nein, entschuldigen Sie, die sind zu dünn, sagen wir lieber, wie die einer Gazelle, nein, ich glaube, die sind auch zu dünn. Lassen wir die Vergleiche. Ihre Beine sind sehr schön, und ich bin sehr froh, daß ich sie sehen darf, während ich im Hungerstreik bin. Womit ich nicht gesagt haben will, daß ihre ...* leider hast du ihn da unterbrochen. Wir werden den Rest seines Geständnisses nie erfahren“ (TROJANOW 2009: 68).

Der komische Effekt, der wiederum im Spiel mit den Erwartungen der Moderatorin sowie der Leser liegt, wird durch die Verzögerung der Übersetzung der fraglichen Passage noch gesteigert. Als der tatsächliche Inhalt endlich enthüllt wird, fällt die Enttäuschung umso heftiger aus, was den komischen Effekt wiederum verstärkt. Gleichzeitig wird in der Szene der Umgang der Medien, in diesem Fall des italienischen Fernsehens, mit den Bewohnern des Auffanglagers karikiert, indem deren Meinungsäußerung zur bloßen Sendezeit instrumentalisiert wird. Die Reaktion Milans wiederum führt diese Instrumentalisierung durch sein charmant-anzügliches Geständnis ad absurdum.

Während sich die beiden bereits zitierten Passagen mit ihrer leichten Tendenz zum Spott in den Bereich des Satirischen einordnen lassen, weist Trojanows Roman auch Passagen auf, in denen groteske Elemente überwiegen. Die Groteske teilt gewisse Merkmale mit anderen Formen literarischen Humors – so stellt auch sie eine Kombination nicht zueinander passender, einander widersprechender Elemente dar (SCHLÜTER 2007: 17).<sup>2</sup> Der Moment der Überraschung, der dem Komischen innewohnt, wird bei der Groteske jedoch stets von einem Moment des Unbehagens flankiert, aus dem eine Dualität der Effekte entsteht: „Das Groteske zieht seinen Betrachter an und stößt ihn gleichzeitig ab, es erweckt Heiterkeit ebenso wie Schrecken, Freude ebenso wie Ekel“ (ebd.: 22).

Die Groteske wird häufig zur Darstellung „schreckliche[r], deprimierende[r] und verwirrende[r] Phänomene der Lebenswelt“ verwendet, wobei diese Phänomene „überdeutlich herausgestellt“ werden und dadurch zwar „zum einen komisch“ erscheinen, zum anderen jedoch den „jeweiligen Missstand umso deutlicher werden“ lassen (SCHLÜTER 2007: 16f.). Das erwähnte Unbehagen, das sich manchmal bis zum Grauen verdichtet, wird in vielen Fällen von einem Moment des Unheimlichen ausgelöst. Es ist vor allem Wolfgang Kayzers Verdienst, diese dämonischen Aspekte der Groteske herausgearbeitet zu haben. Die künstlerische Gestaltung des Grotesken wirkt für ihn zugleich als „heimliche Befreiung“:

„Das Dunkle ist gesichtet, das Unheimliche entdeckt, das Unfaßbare zur Rede gestellt. Und so ergibt sich eine letzte Deutung: die Gestaltung des Grotesken

2 Auf eine ausführliche Darstellung des Grotesken muss an dieser Stelle leider verzichtet werden, gute Übersichten der historischen Genese des Konzepts bieten jedoch SCHOLL 2004 sowie HEIDSIECK 1969.

ist der Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören“ (KAYSER 2004: 202).

Kayser wurde vielfach dafür kritisiert, keine adäquate Würdigung der gesellschaftskritischen Funktion des Grotesken vorgenommen zu haben.<sup>3</sup> So betont Sabine Schlüter in ihrer Studie den Umstand, dass „[d]ie in den Gestalten des Grotesken dargestellten Inkongruenzen [...] ihren Ursprung nicht im Bewusstsein des Kunstproduzierenden [haben], sondern in realen Manifestationen von Inhumanität, die zunächst in der Wirklichkeit aufgespürt und dann erst im Kunstwerk umgesetzt werden“ (SCHLÜTER 2007: 29). Die Entstellung an sich sei noch nicht grotesk, so Schlüter, sondern werde es erst durch die Haltung des Künstlers, die sich meist in der Sprachverwendung ausdrücke. So könne beispielsweise ein unmöglicher Zustand in dem Moment grotesk werden, in dem der Künstler ihn in einem sachlichen Sprachstil schildere (SCHLÜTER 2007: 31).

Zur Illustration von Trojanows Einsatz des Grotesken soll im Folgenden eine Passage untersucht werden, welche eine Begebenheit aus der Familiengeschichte, hier der Urgroßeltern väterlicherseits des Protagonisten Alexandar, erzählt. Während der Urgroßvater im Ersten Weltkrieg („[i]m Jahre 19... einem der europäischen Todesjahre“, TROJANOW 2009: 30) an der Front kämpft, „kämpfte sich in der Provinzhauptstadt T. eine Mutter allein mit ihrem Kind durch“ (TROJANOW 2009: 30) – gemeint ist die Urgroßmutter mit dem späteren Großvater von Alexandar, Grigori, der zu diesem Zeitpunkt noch ein Kleinkind ist. Zentraler Gegenstand des alltäglichen Lebens der einsamen Mutter ist neben der regelmäßig eintreffenden Feldpost ein „gewaltige[r] Samowar aus Taschkent“, „das Schmuckstück des Wohnzimmers“, der früher „nur bei Familienanlässen benutzt [wurde], oder wenn gute Freunde ihres Ehemanns zu Besuch kamen, inzwischen jedoch täglich, als würde sie über ihn eine Verbindung zur Front aufrechterhalten“ (ebd.: 33). In die Schilderung eines normalen Morgens, an dem sie „früh aufgestanden“ war, „Grigoris Frühstück bereitet“ und den Samowar in Gang gebracht hatte, mischt sich plötzlich ein Moment des Grauens, der die Szene ins Groteske verzerrt:

„Gleich würde sie die erste Tasse des Tages trinken. Grigori saß auf dem Tisch und versuchte, einer dünnen Kruste Schwimmen beizubringen. Noch etwas verschlafen nahm sie eine Tasse und drehte den Hahn auf. Sie erstarrte. Eine Farbe füllte ihren Kopf, deckte ihre Augen zu, umklammerte sie und zog sie nach unten. Es war diese Farbe, Sekunden nicht begriffen – ihre Tasse war voller Blut, das Blut floß über, tropfte auf den Teppich, der Teppich wurde Farbe, alles war nur noch Rot. Ihre Hände stürzten sich auf den Hahn, hielten ihn fest, versuchten den Anblick abzdrehen. Grigori saß am Tisch, spielte vergnügt mit der Kruste, die Tasse lag umgekippt auf dem Teppich. Kein Brief kam in dieser Woche an, das registrierte sie noch. Die Todesmeldung erreichte sie nicht mehr“ (TROJANOW 2009: 34).

3 Einer der größten Kritiker Kaysers war Bachtin, der Kayser vorwarf, das schöpferische Potential der Groteske zu vernachlässigen. Vgl. Michail BACHTIN: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/M. 1995.

Offensichtlich überwiegt in dieser Passage das Grauensvolle, Dämonische – von Heiterkeit kann hier kaum die Rede sein. Dennoch handelt es sich im Sinne der Groteske um eine Kombination widersprüchlicher Elemente, nämlich durch die Kontrastierung des Rituals des morgendlichen Teetrinkens und der Vergnügtheit Grigoris mit dem visionären Anblick des blutgefüllten Samowars und der überlaufenden Tasse, deren Inhalt den Boden besudelt. „[D]ie Dämonen des Unterbewusstseins tauchen auf und attackieren das Individuum“, charakterisiert Dorothea Scholl die Darstellungsweise der Groteske in für diese Szene treffender Weise (SCHOLL 2004: 23).

Die entscheidenden Sätze, die das grauenvolle Bild beschreiben, sind gegenüber den einleitenden und abschließenden Sätzen der Passage länger und zeichnen sich durch eine komplexere Syntax aus. Durch Parallelismen werden vor allem die Prädikate betont (füllte – deckte zu – umklammerte – zog nach unten / war – floss über – tropfte – wurde – war / stürzten sich – hielten fest – versuchten abzdrehen), wodurch Dynamik erzeugt wird. Die Personifikation der Farbe Rot betont ihre seltsame Belebtheit und Eigenmächtigkeit, die sich auch in der Unmöglichkeit ausdrückt, das Überfließen der Tasse zu verhindern – die Farbe, in einem zweiten Schritt als Blut kenntlich gemacht, führt ein unheimliches Eigenleben. In der grotesken Beschreibung der Szenerie wird die Sinnlosigkeit und das Grauen des Kriegstodes ebenso eindrücklich dargestellt, wie die Vereinsamung der Zurückgebliebenen vorgegessen: die schreckliche Ahnung überfällt die Mutter, während das Kind sorglos spielt und niemand sonst im Raum ist – ebenso wie mit der Ahnung wird sie auch mit den Folgen des Verlusts allein bleiben.

Neben dem Einsatz satirischer und grotesker Elemente bedient sich Trojanow an vielen Stellen auch der Parodie, der lächerlichen Nachahmung. Eines seiner bevorzugten Sujets ist hierbei der mediale Diskurs. So ist eine längere Passage des Textes der Darstellung eines Vorabendprogramms gewidmet, das sich „Asylantenroulette“ nennt und einen „Wettstreit der Flüchtlinge um Asyl in der EG“ inszeniert (TROJANOW 2009: 206). Vorbild dieses Formats ist offensichtlich die beliebte Spielshow „Wer wird Millionär?“. Im Unterschied zum Original gewinnt in Trojanows Parodie der erfolgreiche Kandidat einen „Asylbescheid“ und wird ein „Punkterekord mit sofortiger Staatsbürgerschaft belohnt“: „Die ganze siegreiche Familie wird eingebürgert, per sofortigem Beschluß“ (ebd.: 208f.). Im Reality TV-Stil werden die Bemühungen verschiedener Schüler der „ersten Asylantenroulette-Schule“ in Bangladesch porträtiert, das Wort „Hohenzollern“ korrekt auszusprechen:

„Nahaufnahme Rajith Bopitham. Er versucht zum siebten Mal das Wort *Hohenzollern* auszusprechen. Seine Zunge weigert sich. Die Klasse lacht. Off-Ton: Aller Anfang ist schwer, muß Rajith Bopitham an diesem schwülen Abend in einem ärmlichen Vorort von Dhakha erfahren“ (TROJANOW 2009: 207).

Parodiert wird hier der sinnentleerte, künstlich gut gelaunte Jargon einschlägiger Fernsehformate:

„Willkommen meine Damen und Herren in der Stadthalle Battenberg. Wir wünschen Ihnen einen wunderschönen Abend mit ihrem Gastgeber Emil Zülk. Applaus. Hallo, hallo, hallo. Seien Sie mir willkommen. Schön sie alle

wiederzusehen, ich bin auch gekommen und gemeinsam freuen wir uns auf eine weitere Runde von ... TUSCH ... Asylantenroulette“ (TROJANOW 2009: 206).

Die unterschwellige Kritik bezieht sich außerdem auf das, was man im Rückgriff auf Adorno als Kritik an den „Freizeitlern“ und ihrem kritiklosen Konsum der Produkte der Kulturindustrie bezeichnen könnte. Als Zuschauer haben diese die Möglichkeit, den Kandidaten Fragen zu stellen, und für diese Fragen „mit einem Hunni belohnt“ zu werden (TROJANOW 2009: 208). Auf einer anderen Ebene geht es Trojanow offensichtlich um die Kritik an der deutschen Asylpolitik. Das Spiel suggeriert durch seine verschiedenen Instanzen, die Fragen stellenden Zuschauer, die Jury und den Moderator, Fairness, die durch den Kontext Asyl ad absurdum geführt wird. Zudem wird auf einige konkrete Bestandteile des Asylverfahrens angespielt. So stand der Einbürgerungstest, der Wissen über die Landeskunde Deutschlands abfragt und Bestandteil des Asylverfahrens ist, mehrfach in der öffentlichen Kritik, die in den Versuchen, „Hohenzollern“ korrekt auszusprechen, gespiegelt wird. Der Schiedsrichter „Dr. Helge Schramm, Ministerialdirigent im Regierungspräsidium“, der zwar Autorität ausstrahlt, bei dem es jedoch auch „menschelt“ (TROJANOW 2009: 209), verkörpert den Typus des Beamten, der im Asylverfahren über die Glaubwürdigkeit des Asylantrags entscheiden muss, etwa darüber, ob Flüchtlinge in ihrem Heimatland tatsächlich der Verfolgung ausgesetzt waren. Auch hier wurde vielfach kritisiert, dass auf diese Art und Weise oft auf Grund persönlicher Einschätzungen über den weiteren Lebensweg ganzer Familien entschieden wird.<sup>4</sup>

### 3. Humoristische Erzählhaltung

Alle drei der vorgestellten Spielarten literarischen Humors, die satirische, groteske und parodistische Spielart, dienen, wie gezeigt wurde, auf verschiedene Weise dem Ausdruck von Gesellschaftskritik. Ihnen gemeinsam ist ihre Vermittlung durch einen auktorialen Erzähler. Die Erzählsituation in *Die Welt ist groß* ist jedoch wesentlich komplexer, als es auf den ersten Blick scheint. Neben dem auktorialen Erzähler wechseln sich mehrere personale Erzähler ab, wobei die Übergänge zwischen den Erzählsituationen nicht immer klar gekennzeichnet sind. Die daraus resultierende Unzuverlässigkeit der Erzählung wird verstärkt durch ein Konstruktionsprinzip, das Trojanow die „teilwissenden“ bzw. die „Gegenerzähler“ nennt (TROJANOW 2008: 82f.). Diese beobachten und nehmen alles wahr, haben jedoch keinen Zugang zu den Gedanken der anderen Figuren. Gleichzeitig berichten sie jeweils einen Teil des Plots, wobei sich aus ihren jeweiligen Erzählsträngen für den Leser dennoch kein vollständiges Bild ergibt. Vielmehr sind diese Erzählstränge so konstruiert, „daß sie

4 Eine ausgewogene Darstellung dieser Problematik findet sich etwa in der Reportage „Der Schicksalsmann“ über einen 35-jährigen Mitarbeiter des Bundesamts für Migration. In der Reportage wird auf die Veränderungen im Rahmen der Entscheidungsfindung bei Asylanträgen eingegangen – ein vergleichbares Entscheidungsverfahren, das nicht auf einer rein subjektiven Einschätzung der MitarbeiterInnen beruht, ist der Reportage zufolge erst seit kurzer Zeit Praxis, <http://www.zeit.de/2014/46/fluechtlinge-bundesamt-fuer-migration> [zuletzt aufgerufen: 21.05.2015].

nicht zusammenwirken, obwohl sie Teil eines Netzwerkes sind, ja, sie operieren sogar gegeneinander und aneinander vorbei“ (ebd.: 82f.).

Bei den beiden personalen Erzählern handelt es sich um die beiden Protagonisten Bai Dan und Alexandar, die in dem eben beschriebenen Verfahren zwei Erzählstränge liefern, die nebeneinander herlaufen und sich dabei nur gelegentlich berühren bzw. ergänzen.

Mit Bai Dan hat Trojanow eine Erzählerfigur geschaffen, die in vielerlei Hinsicht von der traditionellen Erzählerfigur des Schelmenromans inspiriert ist.<sup>5</sup> In ihr sind, wie für Schelmenfiguren typisch, „Vollkommenheit und Defizienz legiert“ (HÖRHAMMER 2001: 81). In Eigenschaften wie ihrer Konsequenz, ihrer enthusiastischen Entrückung sowie der perfekten Harmonie mit sich selbst erscheint die Figur idealisiert, in ihrer Selbstbezogenheit, Einfalt und Weltfremdheit zugleich degradiert (HÖRHAMMER 2001: 81).<sup>6</sup> Da die Figur, welche den Erzählstrang liefert, selbst unzuverlässig scheint, entsteht dadurch ein generelles Glaubwürdigkeitsproblem in Bezug auf die Erzählung. Dieses lässt sich auch in einigen von Bai Dan erzählten Passagen nachvollziehen:

„Der Mann drückt seinen Nagel in die Zahl, die mein Alter einzufangen versucht. Es hat bei ihm etwas gedauert, aber schließlich kommen alle drauf. Ich gucke unverbindlich zurück. Vielleicht, könnte sein, vielleicht auch nicht. Aber dann wären Sie ja ...  
Neunundneunzig Jahre alt, ich weiß, man sieht es mir nicht immer an“ (TROJANOW 2009: 180).

Wie im klassischen Schelmenroman so verbinden sich auch bei Bai Dan ein „pseudo-autobiographischer Erzählstrang der Selbstdarstellung“ mit einem „paraenzyklopädischen Erzählstrang der Welt Darstellung“, die beide auf der Lebensreise des Schelms zusammengeführt werden, auf welcher er Einblick in zahlreiche Gesellschaftskreise erhält (BAUER 1994: 1f., 9). Die einseitige Darstellung des traditionellen Schelmenromans, welche die Gegendarstellungen zur Sichtweise des Schelms normalerweise ausspart, wird bei Trojanow durch die Auffächerung der Erzählsituation vermieden. Als hervorsteckende Funktion der Schelmenperspektive lässt sich deren enthüllendes und aufklärendes Moment beschreiben:

„Indem der Leser mit dem Schelm hinter die Fassade der vermeintlichen Wohlanständigkeit und in den Abgrund der menschlichen Heuchelei und Ge-

5 Eva M. Knopp spricht von der „literary tradition of humorous fiction, with its trademark garrulous narrators and trickster figures“ (KNOPP 2013: 99).

6 Ob Bai Dan dagegen, wie Eva M. Knopp vorschlägt, Teil der sogenannten „marginalised, subaltern social groups“ ist, und dementsprechend als „subaltern voice“ den offiziellen Diskurs unterläuft, wäre im Hinblick auf die Verortung des Romans im bulgarischen Kontext kritisch zu hinterfragen. Diese These wäre sowohl im Hinblick auf die genaue Darstellung der Figur im Roman zu untersuchen, als auch auf abstrakter Ebene zu beantworten, indem die generelle Anwendbarkeit von Begriffen aus den postcolonial theories in der Literaturanalyse kritisch zu prüfen wäre (KNOPP 2013: 101f.).

meinheit blickt, gelangt er aus dem Zustand der (Selbst-)Täuschung in den Zustand der Ernüchterung“ (BAUER 1994: 14).

So dient im Erzählgefüge des Romans Bai Dans Perspektive als Korrektiv zu derjenigen Alexandars. Während Alexandar beinahe ausschließlich seine eigenen Gedanken und Gefühle zum Gegenstand der Erzählung macht, vermittelt er ein zwar verlässliches, jedoch sehr beschränktes Bild der Vorgänge im Roman. Seine Herkunft bleibt, was die Abschnitte, die er selbst erzählt, angeht, im Dunkeln, wodurch auch seine gegenwärtige Verfassung für den Leser unverständlich bleibt. Bai Dan hingegen liefert mehr Informationen, die für die Entwicklung des Plots relevant sind und gibt dabei durchaus kritische Einblicke in verschiedene Sphären der bulgarischen, jedoch auch der westlichen Gesellschaft. Während sich seine Erzählweise durch ironische Distanz zum Geschehen auszeichnet, die sich auch in seiner Selbstironie widerspiegelt (KNOPP 2013: 102), sind seine Schilderungen dagegen mitunter so phantastisch, dass Zweifel an deren Glaubwürdigkeit entsteht. Dass somit ein großer Teil der Handlung der Spekulation des Lesers überlassen bleibt, entspricht selbstverständlich Trojanows gestalterischer Absicht und ist Teil der offenen Struktur des Romans.<sup>7</sup>

Parallel zur Inszenierung der Schelmenperspektive lassen sich die beiden konkurrierenden Erzähler Bai Dan und Alexandar als Verkörperungen der klassischen Dualität von komischem und tragischem Helden lesen.<sup>8</sup> Das Komische wie auch das Tragische rufen, wie John Morreall in Rückgriff auf Kierkegaard formuliert, in gleichem Maße eine Irritation unserer Erwartungen hervor: “The violation of our expectations is at the heart of the tragic as well as the comic [...]” (MORREALL 2013: 12). Weiterhin schreibt er:

“Like tragedy, comedy represents life as full of tension, danger, and struggle, with success or failure often depending on chance factors. Where they differ is in the responses of the lead characters to life’s incongruities” (MORREALL 2013: 18).

Der tragische Held zeichne sich durch eine ernsthafte Auseinandersetzung und emotionale Verstrickung in die Probleme des Lebens aus, die manchmal in einem Kampf bis in den Tod mündeten. Kennzeichnend sei außerdem, so Morreall, die Rolle des Individuums als Kerneinheit. Im Falle Alexandars findet dies seinen Niederschlag in seinem völligen Rückzug von der Welt und seinem Kampf mit einer ominösen, nicht näher spezifizierten Krankheit, die lediglich als „interne Unordentlichkeiten“ (TROJANOW 2009: 45) beschrieben wird, jedoch einen ausgedehnten Klinikaufenthalt und anschließende Therapie notwendig macht.

Der komische Held, so Morreall könne anhand seiner antiheroischen und pragmatischen Einstellung zu den Wagnissen des Lebens charakterisiert werden. In seiner emotionalen Unabhängigkeit seien diese zugleich Ausdruck der geistigen Flexibilität des Helden. Um das Leben zu meistern, bediene sich der komische Held spezifischer

7 Diese offene Struktur ist auch als „flexibility of perspective on political, cultural and religious identity“ beschreibbar (KNOPP 2013: 101).

8 Grundlegend für die Auseinandersetzung mit den Helden der Komödie bzw. Tragödie siehe Aristoteles’ Poetik, [www.digbib.org/Aristoteles\\_384vChr/De\\_Poetik](http://www.digbib.org/Aristoteles_384vChr/De_Poetik), 5f.

Methoden wie etwa „deal-making, trickery, getting an enemy drunk, and running away“ (MORREALL 2013: 19) – eine Zusammenstellung, die das Verhaltensrepertoire Bai Dans recht gut zusammenfasst. Im Gegensatz zu den „Warrior Virtues“, die Morreall für den tragischen Helden geltend macht, zählen für den komischen Helden kritisches Denken, Cleverness, Anpassungsfähigkeit sowie leibliche Freuden wie Essen, Trinken und Sex (ebd.). Gegenüber der Vereinzelung, die in Alexandars vernachlässigter Wohnung, die er kaum verlässt, ihren Ausdruck findet, steht der komische Held Bai Dan stets in Beziehung zu anderen: zu seinen Würfelbrüdern, von denen er aufbricht und zu denen er am Ende des Romans gemeinsam mit Alexandar zurückkehrt, zu Baba Slatka, in deren Auftrag er beginnt, nach Alexandar zu suchen oder zu den zahlreichen Bekannten und Freunden, die Alexandar und er auf der gemeinsamen Reise um die Welt treffen.

Betrachtet man den Plot des Romans, so inszeniert Trojanow am Ende den Sieg des Komischen über das Tragische: Bai Dans Rettungsaktion gelingt, Alexandar lässt nicht nur die Krankheit hinter sich, sondern nimmt darüber hinaus wieder Kontakt zu seiner Familie auf, kehrt also in die Gemeinschaft und damit ins Leben zurück.

#### 4. Zusammenfassung

Die Verwendung einer innovativen, irritierenden Sprache wird von Trojanow sowohl theoretisch propagiert als auch praktisch im Roman umgesetzt. Im Spiel mit den sprachlichen Erwartungen des Lesers entstehen, wie gezeigt wurde, in vielen Fällen komische Effekte. Darüber hinaus mobilisieren die sprachlichen Verfremdungen ungewöhnliche Sichtweisen und laden den Leser zu immer neuen Kontextualisierungen ein. Die rhetorischen Verfahren, die Trojanow bevorzugt einsetzt, etwa die zahlreichen Neologismen oder Personifikationen, können als Strategien einer sprachlichen Dynamisierung (HAUSBACHER 2009: 120f.) charakterisiert werden. Insofern stellt sich der Roman auf seiner Sprachebene als offene Struktur dar, die zu einem spielerischen Umgang mit dem Text einlädt.

An der Schnittstelle zwischen Humor auf der sprachlichen und der inhaltlichen Ebene des Romans sind die fremdsprachigen Textpassagen anzusiedeln. Einerseits irritieren sie den Leser durch ihr ungewöhnliches Schriftbild und ihre sprachliche Unzugänglichkeit, andererseits versetzen sie ihn damit in eine den Figuren analoge Lage des Nichtverstehens, was als ein Empathie generierender Effekt beschrieben wurde. Auf der inhaltlichen Ebene entsteht Komik hier vor allem im Spiel mit den Erwartungen an den Inhalt der unentzifferbaren Passagen und der Enttäuschung dieser Erwartungen.

Die analysierten grotesken und parodistischen Passagen dienen auf ihre je spezifische Weise dem Ausdruck von Gesellschaftskritik. Dabei überwiegen in der Parodie die heiteren bis ironischen Momente, während die Groteske das Dämonische und Unheimliche in den Vordergrund stellt.

Während die grotesken und parodistischen Passagen auktorial erzählt werden, hat Trojanow mit Bai Dan einen personalen Erzähler in der Tradition des Schelmenromans geschaffen. Dieser versorgt den Leser mit umfangreichen, jedoch nicht immer zuverlässigen Informationen über die Handlung des Romans. In seiner Funktion als eine von mehreren Erzählstimmen trägt er zu einer Stimmenpluralität im Text bei, die in Rückgriff auf Bachtin als Polyphonie beschrieben werden kann und erneut die

Deutungsmöglichkeiten des Textes vervielfacht. Gleichzeitig wohnt der Schelmenperspektive ein enthüllendes Moment inne, indem Bai Dan von allen (Erzähler-)Figuren den subversivsten Umgang mit dem herrschenden Diskurs verkörpert (KNOPP 2013: 110).

Indem der Roman am Ende die Rettung des tragischen Helden durch die vom komischen Helden verkörperten Eigenschaften wie Geschwätzigkeit, Anpassungsfähigkeit und Kreativität inszeniert, wird zugleich die subversive Perspektive des Schelms als Ausweg aus den Verwerfungen eines postmigrantischen Lebens aufgezeigt.

### Literatur

- BAUER, Matthias (1994): *Der Schelmenroman*. Stuttgart.
- HAUSBACHER, Eva (2009): *Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen.
- HÖRHAMMER, Dieter (2001): „Art. Humor“. In: Karlheinz Barck et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Harmonie-Material. Stuttgart. 66–85.
- KAYSER, Wolfgang (2004): *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. ND der Ausgabe von 1957. Tübingen.
- KNOPP, Eva M. (2013): „Letting the Subaltern Laugh: How Humour Works in Die Welt ist groß und Rettung lauert überall/ The World is Large and Salvation Lurkes around every Corner and Der Weltensammler/ The Collector of Worlds“. In: Julian Preece (ed.): *Ilija Trojanow. Contemporary German Writers and Filmmakers*, Vol. 2. Frankfurt/M. et al. 99–110.
- SCHLÜTER, Sabine (2007): *Das Groteske in einer absurden Welt: Weltwahrnehmung und Gesellschaftskritik in den Dramen von George F. Walker*. Würzburg.
- SCHOLL, Dorothea (2004): *Von den ‚Grottesken‘ zum Grotesken: Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der Italienischen Renaissance*. Münster.
- SKIBA, Dirk (2010): „Formen literarischer Mehrsprachigkeit in der Migrationsliteratur“. In: Michaela Bürger-Koftis et al. (Hrsg.): *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*. Wien. 323–349.
- STOCKHAMMER, Robert et al. (2007): „Einleitung. Die Unselbstverständlichkeit der Sprache“. In: Susan Arndt et al. (Hrsg.): *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin. 7–27.
- STURM, Anne (2013): „Migration and Literature. The Impact of Multilingualism on the Early Works of Dimitré Dinev and Ilija Trojanov“. In: Tanya Dimitrova, Thede Kahl (eds.): *Migration from and towards Bulgaria 1989–2011*. Berlin. 245–262.
- TROJANOW, Ilija (2009): *Die Welt ist groß und Rettung lauert überall*. München.
- TROJANOW, Ilija (2008): „Vorans Gondwanaland. Eine poetische Zeile in drei Doppelhälften und einem offenen Dach“. In: Feridun Zaimoglu, Ilija Trojanow: *Ferne Nähe. Tübinger Poetik-Dozentur 2007*. Hrsg. von Dorothee Kimmich et al. Künzelsau. 67–94.
- VLASTA, Sandra (2010): „Über- und Ausblick“. In: Michaela Bürger-Koftis et al. (Hrsg.): *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*. Wien. 435–442.

**Internetressourcen**

- ARISTOTELES: *Poetik*, [www.digbib.org/Aristoteles\\_384vChr/De\\_Poetik](http://www.digbib.org/Aristoteles_384vChr/De_Poetik), 5f. [zuletzt aufgerufen: 21.05.2015].
- LAU, Mariam: „Der Schicksalsmann“. *Die Zeit* 46, 2014, <http://www.zeit.de/2014/46/fluechlinge-bundesamt-fuer-migration> [zuletzt aufgerufen: 21.05.2015].
- MORREALL, John: „Art. Philosophy of Humor“. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Hrsg. von Edward N. Zalta, 2013, <http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/humor/> [zuletzt aufgerufen: 21.05.2015].
- TROJANOW, Ilija: *W:Ort. Und hätte ich nur eine Sprache. Eine Liebeserklärung*, [http://www.ilija-trojanow.de/downloads/Deutsche\\_Sprache.pdf](http://www.ilija-trojanow.de/downloads/Deutsche_Sprache.pdf) [zuletzt aufgerufen: 15.06.2014].