



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Transkulturelle Elemente bei Emine Sevgi
Özdamar: in ‚Die Brücke vom Goldenen Horn‘
und ‚Mutterzunge‘“

Verfasserin

Andrea Herzog

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Doz. Dr. Roland Innerhofer

Ich danke Mag. Andrea Strommer, Mag. Lena Kameš
und Mario Decristoforo für ihre Hilfe und Geduld.

Für meine Familie, für meine Freundinnen
und Freunde, die immer für mich da sind.

INHALT:

1. VORBEMERKUNG	7
2. THEORETISCHE GRUNDLAGEN	12
2.1. Interkulturalität	13
2.1.1. Begriffsbestimmung „Interkulturalität“ bei Blioumi und Chiellino	13
2.1.2. Der interkulturelle Roman	15
2.1.3. Kritik an Blioumi und Chiellino	18
2.2. Was kommt nach Interkulturalität?	19
2.2.1. Transkulturalität	19
2.2.2. Was ist Hybridität?	20
2.3. Postkoloniale Begrifflichkeiten – ein mögliches Analysewerkzeug?	21
2.3.1. Die Postmoderne	21
2.3.2. Postcolonial Studies	22
2.3.3. Homi K. Bhabha	24
2.3.3.1. Cultural diversity vs. cultural difference	26
2.3.3.2. Ein dritter Ort	28
2.3.3.3. Mimikry	30
2.3.4. Konsequenzen für die postkoloniale Literatur	31
3. WAHRNEHMUNGSÄSTHETISCHE GRUNDLAGEN ZUR ANALYSE	34
3.1. Über die Wahrnehmung	34
3.1.1. Was ist eine Atmosphäre?	34
3.1.2. Erfahrungen von Ingression und Diskrepanz	35
3.1.3. Synästhesien als Charaktere von Atmosphären	36
4. ANALYSE: „DIE BRÜCKE VOM GOLDENEN HORN“	37
4.1. Einführung	37
4.2. Erzählstrategien	39
4.2.1. Autobiografie und Fiktion	39
4.2.2. Inszenieren von Distanz und Naivität	40
4.3. Räumliche Wahrnehmung und Zeitempfinden	41
4.3.1. Die Welt in Deutschland	42
4.3.2. Die Reise nach Deutschland	44
4.3.3. In Berlin: Der erste Alltag	48
4.3.3.1. Verminderte Wahrnehmung und Tunnelblick	48
4.3.3.2. Erste Öffnung	52
4.3.3.3. Das „Zeitloch“ im Bahnhof: zeitliche und räumliche Wahrnehmung	55
4.3.4. Exkurs: Synästhesien in der Literaturwissenschaft	58
4.3.4.1. Literarische Synästhesie	58
4.3.5. Darstellung von Zeit- und Raumerfahrung als Strategie der Subjektivierung	65
4.3.5.1. Subjektive Wirklichkeit	65

4.3.5.2. Weitere Öffnung	67
4.3.5.3. Die Wahrnehmung der Welt in Berlin	71
4.3.5.3.1. Der Kontakt zur Familie; Traditionen und gesellschaftliche Zwänge	72
4.3.5.4. Die Individuation beginnt	75
4.3.6. Exkurs: Diamant, Liebe, Sexualität	80
4.3.7. Exkurs: Das Wetter in Berlin, der Körper als Ort der Erinnerung	85
4.3.8. Der Verlust des Diamanten	88
4.3.9. Entfesselte Subjektivität	90
4.4. Zurück in Istanbul	97
4.4.1. Istanbul – Teil 1	97
4.4.2. Istanbul – Teil 2: Wahrnehmung	100
4.4.3. Gleichsetzung von persönlichen und weltpolitischen Ereignissen	103
4.4.4. Exkurs: Brücken und Schatten	109
4.4.5. Zusammenfassung zum Wahrnehmungsaspekt im Roman	116
4.5. Neue Sprachen lernen, um sich selbst zu finden	117
4.5.1. Deutsche Sprache	117
4.5.1.1. Mimikry in „Die Brücke vom Goldenen Horn“	119
4.5.1.2. Exkurs: Der Atem als Vorstufe zum Sprechen	123
4.5.1.3. Deutsch lernen	125
4.5.2. „Mutterzunge“ – Sprachverlust und Mehrsprachigkeit	126
4.5.3. Sprache des Theaters	131
Exkurs: Spuren Bertolt Brechts in Özdamars Werk	131
4.5.4. Sprache der Politik	140
4.6. Zusammenfassende Betrachtung der Analyseergebnisse	148
4.6.1. Parallelismen und Brüche auf allen Ebenen	150
4.6.2. Bilder sammeln	155
5. FAZIT	160
6. SCHLUSSWORT	165
QUELLENVERZEICHNIS:.....	167
ABSTRACT	175
LEBENS LAUF	176

1. Vorbemerkung

„Sie sind sozusagen wie wir“, meinte der vom Goethe-Institut zu einem Grußwort entsandte Clemens Peter Haase. [...] Das Exotische bleibt – und damit das gewisse Etwas, das den Begriff „Migrationsliteratur“ bei aller Grobschlächtigkeit so schwer entbehrlich macht.¹

Selbst im Einzugsbereich von führenden internationalen Literaturinstitutionen, wie in diesem Beispiel im Rahmen der Verleihung des Büchner-Preises 2008 an der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, ist mit Bedauern zu beobachten, dass die Rezeption von Literatur aus „fremden Kulturen“ ihren Schwerpunkt teilweise noch immer in der Betonung des exotischen und daher für die „eigene Kultur“ bereichernden Potentials dieser Texte findet. Aus diesem Grund startet die vorliegende Arbeit den Versuch, neue Möglichkeiten der Betrachtung von „Migrationsliteratur“ im deutschsprachigen Raum aufzuzeigen.

Anhand der Analyse von Emine Sevgi Özdamars Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“, (erschienen 1998)², und ihrer Erzählung „Mutterzunge“, die in dem gleichnamigen Band eine zentrale Stellung einnimmt (erschienen 1990)³, sollen vor allem besondere Wahrnehmungsaspekte in der Disposition mit der „Fremde“ und deren Darstellung in den beiden Werken untersucht werden. Außerdem ergibt sich aus der Beschäftigung, vor allem mit der Erzählung „Mutterzunge“, eine mögliche Erneuerung der Sichtweise auf herkömmliche Sprachkonzepte, die mit der Konfrontation von Sprachlosigkeit oder Verlust der Muttersprache in Verbindung mit Migrationserfahrungen auftauchen.

Die theoretischen Grundlagen für die Analyse bilden einerseits die diskursanalytische Annäherung an das Konzept von „Hybridität“ und „drittem Raum“ von Homi K. Bhaba und anderen Wissenschaftlern, die sich der Postkolonialen Theorie verschrieben haben,

¹ Joachim Güntner in seinem Artikel über die Herbsttagung der Darmstädter „Deutsche[n] Akademie für Sprache und Dichtung“ am 3. November 2008. Joachim Güntner 2008: Deutsch schreiben, spanisch singen. Die Darmstädter Akademie verkostete MigrantInnenliteratur und ehrte den Büchnerpreisträger. In: NZZ online.

² Emine Sevgi Özdamar 2008: Die Brücke vom Goldenen Horn. 3. Auflage.

³ Emine Sevgi Özdamar 1998: Mutterzunge. Erzählungen.

als auch die Verwendung des wahrnehmungsästhetischen Modells des Philosophen Gernot Böhme.

Der Versuch gestaltet sich also in der praktischen Umlegung und Anwendbarkeit dieser Vorgaben und weiterer Einflüsse in der Analyse des Erzähl- und Identitätskonzepts Emine Sevgi Özdamars.

Aus der Beschäftigung mit ihren Werken ergibt sich eine Vielzahl an Analyseimpulsen, die in der komplexen narrativen Arbeit der Autorin begründet liegen. Dabei spielt die Theorie des Epischen Theaters nach Bertolt Brecht eine maßgebliche Rolle.

Auf deren Einfluss auf Özdamars Schreiben wird in der Sekundärliteratur nicht eingegangen, bestenfalls wird dieses Nahverhältnis in einigen Arbeiten erwähnt, so zum Beispiel bei Sargut Şölçün⁴ und Ottmar Ette⁵. Şölçün liefert in seiner Beschäftigung mit „Die Brücke vom Goldenen Horn“ außerdem weitere wertvolle Impulse für diese Arbeit, indem er die räumliche Inszenierung, Motive und das im Roman angewandte Prinzip „Körper als Erinnerung“ untersucht. Ette verdeutlicht die Strategien der „translingualen Übersetzung, transkulturellen Fremdschreibung und translokalen Fortschreibung“⁶ von Sprachen, Traditionen und Identitäten und geht so auf das stark vertretene Konzept der Intertextualität bei Özdamar ein. Er verbindet es mit dem Hybriditätskonzept Homi K. Bhabhas, liefert allerdings im Anschluss an das Thema Intertexte keine Impulse Bertolt Brecht betreffend.

Anders verhält es sich mit Äußerungen der Autorin über ihre künstlerische Arbeit selbst: Immer wieder kommt sie auf ihre Erfahrungen mit dem Epischen Theater, mit Regisseuren, Schauspielern, die sich mit ihrem eigenen Schaffen in Brechts Tradition einreihen wollen, und auf die Erkenntnisse aus Brechts Texten selbst, zu sprechen. Hier liefert die Publikation von Annette Wierschke⁷, in dem ein Interview mit der Autorin aus dem Jahr 1993 inkludiert ist, interessante Einblicke, die auch zentrale Punkte wie Identitätskonstruktionen in einzelnen literarischen Texten ansprechen. Im Laufe dieser Arbeit wird der Fokus unter anderem auf diesem wichtigen Aspekt im Werk Özdamars

⁴ Sargut Şölçün 2002: Gespielte Naivität und ernsthafte Sinnlichkeit der Selbstbegegnung. Inszenierungen des Unterwegsseins in Emine Sevgi Özdamars Roman ‚Die Brücke vom Goldenen Horn‘. In: Blioumi: Migration und Interkulturalität in neuen literarischen Texten. S. 92-111.

⁵ Ottmar Ette 2007: Über die Brücke. Unter den Linden. Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada und die translinguale Fortschreibung deutschsprachiger Literatur. In: Arndt: Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur. S. 165-194.

⁶ Ette 2007: S. 192

⁷ Annette Wierschke 1996: Schreiben als Selbstbehauptung. Kulturkonflikt und Identität in den Werken von Aysel Özakin, Alev Tekinay und Emine Sevgi Özdamar. Mit Interviews.

gerichtet sein, denn die Autorin arbeitet in ihren Texten mit Mitteln der Brechtschen Theorie. Die vorliegende Analyse beschreitet in dieser Hinsicht neue Wege.

Im Falle von Emine Sevgi Özdamars Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“ ist die Zahl an wissenschaftlich fundierter Sekundärliteratur überschaubar. Größer ist die Anzahl der Interviews und Rezensionen in deutschsprachigen Tageszeitungen zu diesem Werk.

Ihre Erzählung „Mutterzunge“ betreffend findet man eine beachtliche Zahl an Aufsätzen, selbst aus dem deutschsprachigen Raum, in den literaturwissenschaftlichen Datenbanken und Sammelbänden.

Bemerkenswert ist, dass die Publikationen aus dem anglo-amerikanischen Raum über das Werk Özdamars im Allgemeinen, und vor allem zu ihren früheren Schriften, im Verhältnis zu den deutschsprachigen Abhandlungen zahlenmäßig überlegen sind und auch einen differenzierteren Standpunkt zu den Themen „Hybridität“ und „inter-/transkulturelle Literatur“ präsentieren. Dies mag an der Tatsache liegen, dass sich die Literaturwissenschaft aus diesen geografischen Räumen aufgrund ihrer soziokulturellen und politischen Geschichte schon länger mit dem Thema Hybridität auseinandersetzt.

Lohnende Beiträge im Bereich der Postkolonialen Theorie finden sich unter anderem bei Claudia Breger⁸, Kader Konuk⁹, Sabine Milz¹⁰, Cornelia Zierau¹¹, Kate Roy¹², Margaret Littler¹³ und Angela Weber¹⁴.

Auf die Spur von Özdamars sprachlicher und textstruktureller Arbeit begeben sich Meral Oraliş¹⁵, Moray McGowan¹⁶, Marion Dufresne¹⁷, Bettina Brandt¹⁸, Boris

⁸ Claudia Breger 1999: „Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe?“ Strategien der Mimikry in Texten von Emine S. Özdamar und Yoko Tawada. In: Gelbin: AufBrüche. S. 30-59.

⁹ Kader Konuk 1999: „Identitätssuche ist ein [sic!] private archäologische Graberei“: Emine Sevgi Özdamars inszeniertes Sprechen. In: Gelbin: AufBrüche. S. 60-74.

¹⁰ Sabine Milz 2000: Ethnicity and/or Nationality Writing in Contemporary Canada and Germany: A Comparative Study of Marlene Nourbese Philip's and Emine Sevgi Özdamar's Writing of Hybridity and Its Public and Critical Reception, in: ZAA 48.3/2000, S. 254-268.

¹¹ Cornelia Zierau 2009: Wenn Wörter auf Wanderschaft gehen ... Aspekte kultureller, nationaler und geschlechtsspezifischer Differenzen in deutschsprachiger Migrationsliteratur.

¹² Kate Roy 2005: Recontextualising German: Emine Sevgi Özdamar's Hybrid Texts. In: Ernst u.a.: Contexts, contacts and constraints. S. 141-153.

¹³ Margaret Littler 2002: Diasporic Identity in Emine Sevgi Özdamar's Mutterzunge. In: Taberner/Finlay: Recording German Identity. Culture, Politics and Literature in the Berlin Republic. S. 219-234.

¹⁴ Angela Weber 2009: Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar.

¹⁵ Meral Oraliş 2004: Der Spiegel als Wunschraum oder Das literarische Schreiben als „Provinz des Fremden“ bei E. Sevgi Özdamar. In: Durzak/Kuruyazici: Interkulturelle Begegnungen. Festschrift für Şara Sayin, S. 49-60.

Blahak¹⁹, Kate Roy und Angela Weber. Dabei beachten sie nicht nur Aspekte wie das Konzept der Mehrsprachigkeit, die Verwendung von hybriden Sprachformen und Metaphern, sondern stellen interessante Überlegungen zu einer Übersetzung dieser Elemente auf das literarische Schaffen der Autorin selbst, auf ihr Selbstverständnis und ihre Definition von „Identität“, „Kultur“ und „Sprache“ an.

Genderspezifische, entwicklungspsychologische, sozialkritisch-intellektuelle Komponenten und das Konzept der Wahrnehmung und Raumnahme im Kontext von Migration untersuchen vor allem Claire Horst²⁰, Mahmut Karakuş²¹, Annette Wierschke, Angela Weber und Cornelia Zierau.

Die detaillierte Behandlung der Entwicklung der Migrationsliteratur in Deutschland und Österreich und deren Rezeption würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, außerdem findet man in zahlreichen anderen Aufsätzen diese diachrone Betrachtung gegenwärtig (zum Beispiel in der Diplomarbeit von Jakob Ortis²², bei Özkan Ezli²³, Sargut Şölçün²⁴, Moray McGowan und Manuela Günter²⁵). Es wird in der Besprechung der Bewertungen „interkulturell“ und „transkulturell“ in Verbindung mit Migrationsliteratur kurz darauf eingegangen werden.

¹⁶ Moray McGowan 2004: Brücken und Brücken-Köpfe: Wandlungen einer Metapher in der deutsch-türkischen Literatur. In: Durzak/Kuruyazici: Die „andere“ deutsche Literatur. Istanbul Vorträge. S. 31-41.

¹⁷ Marion Dufresne 2007: Schreiben als Brücke zwischen den Kulturen – Die Brücke vom Goldenen Horn von Emine Sevgi Özdamar. In: Valentin: Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen. S. 233-240.

¹⁸ Bettina Brandt 2006: Schnitt durchs Auge. Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller. In: Arnold: Text und Kritik. Sonderband 37: Literatur und Migration. S. 74-83.

¹⁹ Boris Blahak 2006: „Du feine Rose meiner Gedanken ...“ Orientalismen in der Darstellung von Liebe, Erotik und Sexualität als tiefere Ebene einer Hybridität in Emine Sevgi Özdamars „Mutterzunge – Großvaterzunge“. In: Wirkendes Wort. 56. Jg., 3/2006, S. 455-474.

²⁰ Claire Horst 2007: Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur. Irena Brežna – Emine Sevgi Özdamar – Libuše Moníková.

²¹ Mahmut Karakuş 2004: E. S. Özdamars Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“: Auf der Suche nach einer verlorenen Generation. In: Durzak/Kuruyazici: Interkulturelle Begegnungen. Festschrift für Şara Sayin. S. 37-47.

²² Jakob Ortis 2000: Emine Sevgi Özdamars prosa-episches Werk. Diplomarbeit.

²³ Özkan Ezli 2006: Von der Identitätskrise zu einer ethnografischen Poetik. Migration in der deutsch-türkischen Literatur. In: Arnold: Text und Kritik. Sonderband 37: Literatur und Migration. S. 61-73.

²⁴ Sargut Şölçün 2000: Literatur der türkischen Minderheit. In: Chiellino: Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. S. 135-152.

²⁵ Manuela Günter 2002: Arbeit am Stereotyp. Der „Türke“ in der deutsch-türkischen Gegenwartsliteratur. In: Hamann/Sieber: Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. S. 161-175.

Ziel ist es, aus der Beschäftigung mit den beiden Werken Özdamars heraus konkrete Eindrücke von „Transkulturalität“ und eines möglichen „dritten Raums“ – als virtueller Ort der Verknüpfung und des Erlebens von Kulturen – zu finden, und so das großteils noch abstrakt anmutende Konzept der Postkolonialen Theorie in die Praxis der Literaturwissenschaft einzugliedern.

Außerdem versucht diese Arbeit, das von Özdamar spezifisch konstruierte und dargestellte Wahrnehmungskonzept im Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“ zu verdeutlichen. Dabei wird der Versuch unternommen, drei unterschiedliche theoretische Modelle für die Analyse praktisch anzuwenden: erstens das aus der Philosophie stammende wahrnehmungsästhetische Konzept Gernot Böhmes, zweitens das aus den Cultural Studies stammende Konzept der Postkolonialen Theorie nach Homi K. Bhabha und drittens die Theorie des Epischen Theaters nach Bertolt Brecht.

2. Theoretische Grundlagen

Es geht nicht darum, ob wir kulturelle Hybridität für erstrebenswert halten oder nicht, sondern einzig darum, wie wir mit ihr umgehen.

Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius²⁶

Vorüberlegungen

Skeptiker des Interkulturalitätsdiskurses kritisieren sehr oft die willkürliche Behandlung und die in den letzten beiden Jahrzehnten innerhalb einzelner Disziplinen und auch im interdisziplinären Bereich forcierte Vermarktung des Themas. Eine steigende Anzahl von fundierter und breit diskutierter Fachliteratur beweist jedoch, dass der programmatische Diskurs in der Gesellschaft großteils bereits verankert und auch in der Literatur be- und verarbeitet wird.

Im Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Erforschung von Migrationsliteratur, die in Österreich, sowie auch im übrigen deutschsprachigen Raum noch zu einer jüngeren zu zählen ist, liegt die gekoppelte Betrachtung und Untersuchung der literarischen Verarbeitung von interkulturellen bzw. transkulturellen Elementen innerhalb der gegenwärtigen Migrationsliteratur auf der Hand.

In Ansätzen sind erzähl- und literaturtheoretische Modelle, die zur Grundlage von Textanalysen herangezogen werden können und teilweise auch schon auf ihre Anwendbarkeit erprobt wurden, vorhanden. Zwei davon möchte ich im Rahmen dieser Arbeit vorstellen, mit Hilfe von anderen Stellungnahmen kritisch bewerten und anschließend den Versuch starten, ausgesuchte transkulturelle Elemente in zwei Texten der Autorin Emine Sevgi Özdamar – den Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“ und die Erzählung „Mutterzunge“ – anhand des theoretischen Gerüsts aufzuspüren und zu analysieren.

Um auf die folgenden beiden literaturtheoretischen Analysemodelle einzustimmen, ist es notwendig, einige wichtige Eckpunkte der Ansätze miteinander zu vergleichen, um

²⁶ Elisabeth Bronfen/Benjamin Marius 1997: Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturismusdebatte. In: Bronfen/Marius/Steffen: Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturismusdebatte. S. 1-30, hier S. 18.

so zur Essenz des weltanschaulichen Hintergrundes der Modelle zu gelangen; und um dann eine adäquate Analyse im Anschluss daran durchführen zu können.

Den Ausgangspunkt der jeweiligen Überlegungen bilden die entsprechenden Definitionen, unter anderem die der „Interkulturalität“, „Transkulturalität“ und „Hybridität“.

2.1. Interkulturalität

Es stellt sich die Frage, ob man im Zusammenhang mit der Betrachtung und Analyse von Migrationsliteratur noch von interkulturellen Elementen, die dargestellt werden und die es aufzufinden gilt, sprechen kann. Denn das Präfix „inter-“ geht von einer bipolaren Struktur aus, die in der geläufigen Vorstellung den Raum zwischen zwei Einheiten bezeichnet. Auf diese Festschreibung stützt sich unter anderem die Literaturwissenschaftlerin Aglaia Blioumi.²⁷

2.1.1. Begriffsbestimmung „Interkulturalität“ bei Blioumi und Chiellino

Aglaia Blioumi bezieht in ihrer Definition von Interkulturalität Festschreibungen von Stefan Rieger, Schamma Schahadat und Manfred Weinberg²⁸ sowie von Reinhold Göring²⁹ mit ein.³⁰

Das Präfix „inter-“ bedeutet einerseits das „Dazwischen“, andererseits auch das „Miteinander“ zweier oder mehrerer Kulturen. Der Terminus setzt demnach eine Grenze zwischen den Kulturen voraus, die überschritten wird. Bei diesem „Überschreiten“ entsteht ein inner- und interkulturelles „Zwischen“.³¹ Diese Definition deckt sich oberflächlich betrachtet mit dem Verständnis von Interkulturalität im postkolonialen Ansatz.³²

²⁷ Aglaia Blioumi 2002: Vorwort. In: dies.: Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten. S. 7-14.

²⁸ Stefan Rieger/Schamma Schahadat/Manfred Weinberg 1999: Interkulturalität – zwischen Inszenierung und Archiv.

²⁹ Reinhold Göring 1997: Heterotopia: Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft.

³⁰ Aglaia Blioumi 2002: Interkulturalität und Literatur. Interkulturelle Elemente in Sten Nadolnys Roman „Selim oder die Gabe der Rede“, in dies.: Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten. S. 28-40, hier S. 28.

³¹ Vgl. Rieger/Schahadat/Weinberg 1999: Vorwort. S. 11-13

³² Vgl. Kapitel 2.3. „Postkoloniale Begrifflichkeiten – ein mögliches Analysewerkzeug?“

Nach Reinhold Görling ist Interkulturalität „ein Begriff, der nicht nur nach den Zwischenräumen zwischen den möglichen kulturellen Formationen fragt und diese hinterfragt, sondern auch die innerkulturellen Einheiten als diskursive Ereignisse begreift, also interkulturell auch nach innen neue Einheiten sucht.“³³ Der Kulturbegriff ist bei Görling ein äußerst dynamischer, die beiden Kulturen stehen sich nicht mehr nur im Sinne von „Eigenem“ und „Fremdem“ gegenüber, wie es der Terminus Multikulturalität impliziert, sondern eine gegenseitige Beeinflussung findet statt.³⁴

Allerdings kann man von Interkulturalität nur im Bewusstsein von Nationalstaaten sprechen, der Begriff „Kultur“ ist also eine Vorstellung von einer monokulturellen Festschreibung, die schwer erfasst werden kann. „In diesem Licht sind die von der Interkulturalität beschriebenen kulturellen Vermischungen, Grenzüberschreitungen und die Überwindung des nationalen Denkens zu verstehen.“³⁵

Multikulturalität, Interkulturalität, hybride Identitäten und ähnliche Bezeichnungen sind im Zeitalter der Globalisierung und der stetigen Migrationsbewegungen keine Modeerscheinungen, sondern Begriffseinheiten, die auf bestehende Realitäten reagieren. Realitäten, die auch innerhalb der ästhetischen Fiktion wirksam werden und sich als interkulturelle Elemente in literarischen Texten manifestieren. Eine avancierte Migrationsliteratur, die Migration nicht als Verlust und Leid, sondern als Stärke versteht und diese Stärke aus dem Oszillieren zwischen dem „Fremden“ und dem „Eigenen“ schöpft, bietet neue Wahrnehmungsmuster im Hinblick auf eine interkulturelle Wirklichkeit.³⁶

Der Begriff „Interkulturalität“ bezeichnet allerdings kein neues Phänomen, denn zwischen Kulturen fand schon immer ein gewisser gegenseitiger Kontakt und Austausch statt. Im Zeitalter der Globalisierung, durch gesteigerte Mobilität und erleichterte Kommunikationsmöglichkeiten gewinnt diese Erscheinung jedoch eine andere Dimension und es entsteht die Dringlichkeit, sie inner- und interdisziplinär zu erforschen – und vielleicht auch eine neue Möglichkeit der Betrachtung und Bewertung dieser globalen Phänomene zu gewinnen.

³³ Görling 1997: S. 52 f.

³⁴ Vgl. auch Blioumi 2002: S. 29

³⁵ Blioumi 2002: S. 30

³⁶ Blioumi 2002: S. 28

Zu Beginn ist es allerdings notwendig, noch genauer auf den Ansatz von Aglaia Blioumi und Carmine Chiellino einzugehen, der im von Blioumi herausgegebenen Band durchwegs präsent erscheint.

2.1.2. Der interkulturelle Roman

Der Literaturwissenschaftler Carmine Chiellino³⁷ charakterisiert den interkulturellen Roman anhand zweier Grundzüge – der Erzählperspektive und der Sprachlatenz:³⁸

Grundsätzlich versuchen die ProtagonistInnen, oder auch die Ich-ErzählerInnen, „[...] das eigene interkulturelle Gedächtnis aufzuspüren, oder es weiterzugeben, oder es vor der Auflösung zu bewahren. [...]“ Die Prämisse für den interkulturellen Roman ist für sie „der Wunsch oder der Drang nach Zusammenfügung von Erfahrungen aus Lebensabschnitten, die sich in unterschiedlichen Kulturen zugetragen haben.“

Aufgrund der Analyse von vier Romanen kristallisieren sich für ihn vier Varianten von Erzählperspektiven und deren Gestaltung heraus. Er verweist dabei auf sein Bestreben nach einer beispielhaften Erkenntnis und zielt nicht auf die umfassende Darstellung aller möglichen Erzählperspektiven. Die Grundlage seiner Analyse bilden die Romane „Meine Kinderjahre“ von Theodor Fontane (Berlin 1893), „Jahrestage“ von Uwe Johnson (Frankfurt 1970), „Eine verspätete Abrechnung oder Der Aufstieg der Gündogdus“ (Berlin 1987) von Aras Ören und „Die Unversöhnlichen oder Im Labyrinth der Herkunft“ (1991) von Franco Biondi.

Chiellino zieht daraus den Schluss, dass „die Gestaltung der Erzählperspektive der Distanz zwischen angewandter Sprache und Raum/Zeit-Konstellation im Roman entspricht. Es handelt sich um eine inhaltsstiftende Distanz für Werke, in denen Sprache und Raum/Zeit nicht deckungsgleich im Sinne einer nationalen Identität sind.“ Ein Trugschluss wäre es aber, „in der Distanz den Weg zur Emanzipation von der Herkunftskultur zu sehen. Die Distanz ist von den Autoren als Spannungsfeld angelegt,

³⁷ Er ist Professor für Vergl. Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg und publiziert unter dem Pseudonym Gino Chiellino literarische Werke, v. a. Lyrik, mit interkulturellem Hintergrund.

³⁸ Carmine Chiellino 2001: Der interkulturelle Roman. In: ders.: Liebe und Interkulturalität – Essays 1988-2000. S. 108-120; die folgenden Ausführungen beziehen sich auf diese Seiten. (Ebenfalls erschienen in Blioumi 2002: Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten. S. 41-54)

in dem der Ich-Erzähler oder der Protagonist sich der Eigenart seines kulturellen Gedächtnisses bewusst wird.“³⁹

Ein zweites Merkmal des interkulturellen Romans ist die Mehrsprachigkeit, „d.h. die Hauptfiguren [...] handeln in einem sprachlichen Kontext, der sich aus einer angewandten und mindestens einer latenten Sprache zusammensetzt.“ Die angewandte Sprache ist die Sprache, in der der Roman verfasst vorliegt. Unter latenter Sprache ist „entweder die Sprache der kulturellen Herkunft der Protagonisten, falls der Roman in einer anderen Sprache abgefasst ist“ zu verstehen, „[o]der die Sprache der Raum/Zeit-Konstellation, in der das Werk zum Teil angesiedelt ist [...]“.⁴⁰

Eine dritte Variante von Sprachlatenz ist in üblicher Reiseliteratur zu finden, wobei „die angewandte Sprache identisch mit der Herkunftssprache des Autors ist und der Roman in einem fremden Kulturraum angesiedelt [ist]. [...] Die mitgebrachte Sprache ist Instrument der Erkenntnis und Gestaltung zugleich. Daher kommt es in solchen Werken vor, dass sie mit Sprachsegmenten oder Zitaten aus der Landessprache durchsetzt werden.“⁴¹

Die Funktion der Sprachlatenz im interkulturellen Roman besteht darin, das interkulturelle Gedächtnis des Protagonisten/Ich-Erzählers herauszubilden oder aufzudecken.⁴² Außerdem leistet sie einen großen Beitrag dazu, den „Bruch zwischen den Generationen als Ankündigung eines säkularisierten, interkulturellen Gedächtnisses bei dem Ich-Erzähler zu verstehen.“⁴³

In seinem Essay grenzt Chiellino anschließend den interkulturellen Roman vom historischen Roman und vom Bildungsroman ab. Allerdings verweist er auf die Schwierigkeit dieses Unterfangens, da der historische Roman mittlerweile variantenreich sei und „die heutigen interkulturellen Romane als die historischen Romane von morgen [...] definier[t werden].“

Zwei wesentliche Aspekte eines interkulturellen Romans seien das Aufzeigen und Thematisieren von „Kulturkonflikten und sozio-kulturellen Prozessen im Herkunftsland, [und] die mit der Landesgeschichte verknüpften Lebensläufe der Protagonisten [...]“.⁴⁴ Diese beiden Kernaspekte ließen sich aber nur schwer vom Grundkonzept des historischen Romans trennen, da jeder historische Roman aus der

³⁹ Chiellino 2001: S. 109

⁴⁰ Chiellino 2001: S. 109 f.

⁴¹ Chiellino 2001: S. 110

⁴² Vgl. Chiellino 2001: S. 111

⁴³ Chiellino 2001: S. 114

„Einheit von Raum (Land), Zeit (soziales Geschehen im Lande) und Sprache des Landes bzw. des Romans lebt.“

Die sozialgeschichtliche Entwicklung des Landes, indem sich die Hauptfigur bewegt, kann durch ihren Lebenslauf nachvollzogen werden. „Ihr interkultureller Charakter besteht darin, dass [die] Generation [der Kinder] sich nicht mehr als reine Kontinuität der Geschichte eines Landes, einer Kultur, einer Sprache oder einer Generation verstehen kann. Die Generation der Kinder, bzw. der Enkel, [...] versteht sich als Geburtsort und Trägerin eines interkulturellen Gedächtnisses in der jeweiligen Landessprache [...].“

Weiters sei dem interkulturellen Roman eine „narrative[...] Tendenz, jede Örtlichkeit des erzählten Raums in historisch-kultureller Zugehörigkeit aufzulösen [...]“, immanent.⁴⁴ Diese Aufhebung von Raum und Zeit erkenne man auch am Romanaufbau eines interkulturellen Romanes.

Chiellino stellt zusammenfassend fest, dass gerade die immer wiederkehrende Familienstruktur eine deutliche Abgrenzung zum Entwicklungs- und Bildungsroman sowie zum historischen Roman schafft. Die Hauptfigur oder auch der/die Ich-ErzählerIn ordne sich in die Familie in der dritten Generation ein. Möglich wäre auch, dass diese Rolle nicht durch den/die Protagonisten/Protagonistin, durch eine andere handelnde Figur oder durch den/die Ich-ErzählerIn vertreten ist – hier wäre zu analysieren und zu überprüfen, ob die Erzählperspektive selbst diese Funktion des kulturellen Gedächtnisses erfüllt.

Abschließend plädiert Chiellino für die paritätische Erforschung und Vermittlung von „eigenen und fremden Werten“ anhand des interkulturellen Romans. Er warnt vor der „utilitaristischen Spiegelmetapher“, das Eigene durch das Fremde erkennen zu versuchen – dies sei im Laufe der letzten Jahrzehnte immer wieder passiert. Das Fremde müsse vor jeder Funktionalisierung gegenüber dem Eigenen bewahrt werden.⁴⁵

In der Analyse des Werkes von Emine Sevgi Özdamar wird unter anderem zu untersuchen sein, ob sich diese „utilitaristische Spiegelmetapher“ zur Gänze umgehen und ausklammern lässt.

⁴⁴ Chiellino 2001: S. 117

⁴⁵ Vgl. Chiellino 2001: S. 119 f., vgl. aufschlussreiche soziohistorische Abrisse zur Bewertung von Migrationskultur z.B. bei: Heidi Rösch 1998: Migrationsliteratur im interkulturellen Diskurs.; Angelika Welebil 2008: Migrationsliteratur in Österreich unter Berücksichtigung des Autors Dimitré Dinev; S. 7-29. Klaus Schenk 2004: Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne: darin: ders.: Vorwort; Harald Tanzer: Deutsche Literatur türkischer Autoren. S. 301-315; Karl Esselborn: Der Adelbert-von-Chamisso-Preis und die Förderung der Migrationsliteratur, S. 317-326.

Carmine Chiellinos Entwurf eines erzähltheoretischen Konzepts zum „Genre interkultureller Roman“ ist grundsätzlich als ein mutiger und positiv zu bewertender Versuch zu verstehen, den interkulturellen Roman in seiner Konstitution und Funktionalität greifbar zu machen. Allerdings verführen seine postulierten Merkmale und seine Argumentation im Essay zu einem Denken, das sehr bald einem offenen Kultur- und Literatur(analyse)konzept zuwiderlaufen könnte. Denn die Gefahr einer Reduktion auf die genannten Merkmale, die in Folge der Realität und der Komplexität dieser speziellen Literatur nicht gerecht werden kann, ist groß.

2.1.3. Kritik an Blioumi und Chiellino

Der gemeinsame Ansatz von Aglaia Blioumi und Carmine Chiellino, der in ihrem Band „Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten“ vorherrschend ist, ist laut der Literaturwissenschaftlerin und Journalistin Katrin Sorko⁴⁶ dem Gebiet der interkulturellen Germanistik zuzuordnen.

Im Gegensatz zu den Postcolonial Studies wird Interkulturalität von Blioumi und Chiellino als ein Dazwischen im Kontakt zweier Kulturen gesehen. Es wird von einem „Oszillieren zwischen dem ‚Eigenen‘ und dem ‚Fremden‘“ und von einer Festschreibung von nationalen Identitäten gesprochen, wie auch die Aussagen von Blioumi in ihrem Aufsatz klar aufzeigen.⁴⁷ Aufgrund Blioumis eigener Analyse von Sten Nadolnys Roman „Selim oder die Gabe der Rede“ im selben Band und der Fürsprache für Chiellinos Modell des interkulturellen Romans wird deutlich, dass sie eher dem Verständnis des Interkulturellen zwischen Polaritäten anhänglich ist. Aglaia Blioumi und Carmine Chiellino orientieren sich in ihren Analysen an dieser Bipolarität.

⁴⁶ Katrin Sorko 2007: Die Literatur der Systemmigration. Diskurs und Form.

⁴⁷ obwohl Blioumi sich auf Definitionen von Görling stützt, der eher der Postkolonialen Theorie nahesteht

2.2. Was kommt nach Interkulturalität?

Bei Vertretern der Postkolonialen Theorie⁴⁸ liegt der Schluss nahe, dass unter anderem durch die Verwendung des Begriffes „transkulturell“ anstatt „interkulturell“ ein anderes Kulturkonzept zugrunde liegt. Dies ist bei Alfonso de Toro und anderen, die sich vor allem auf Homi K. Bhabhas Konzept der Hybridität berufen, der Fall.

2.2.1. Transkulturalität

De Toro geht bei seinem Entwurf eines Hybriditätsmodells zur „Aushandlung der Andersheit“⁴⁹ von „Transkulturalität“ aus. Der Begriff umschreibe sehr wohl auch das „Dazwischen“, das Präfix „trans“ scheinbar aber „aufgrund seines globalen und nomadischen Charakters bzw. der damit verbundenen Aufhebung von Binaritäten [...] besser geeignet als das eingebürgerte Präfix ‚inter‘. Gerade in der Kultur ist die Zirkulation von unterschiedlich gearteten Kodizes derart entgrenzt und rhizomatisch, dass diese kaum mehr dialektisch erfasst werden können, [...]“. Das Präfix „trans“ stellt im Unterschied zum Präfix „inter“ demnach eine „Erweiterung bzw. Entgrenzung“ des mit diesem Präfix versehenen Begriffes dar.⁵⁰

In Anbetracht der Realität erscheint es im Sinne Alfonso de Toros also angemessener, von transkulturellen Phänomenen zu sprechen. De Toro nennt als weiteres, die kulturelle Struktur gut veranschaulichendes Element das „Rhizom“, basierend auf dem Philosophen Gilles Deleuze und dem Psychoanalytiker Félix Guattari (1976). Stark vereinfacht charakterisiert er die Elemente des Rhizoms folgendermaßen:

Willkürliche Verbindung von Punkten; Produktion verschiedener Zeichensysteme und Zustände von Nicht-Zeichen; das Rhizom kann nicht auf das eine, nicht auf viele reduziert werden; es ist unbestimmbar: Es ist nicht eines, das sich in zwei verwandelt oder umgekehrt; das Rhizom besteht nicht aus Einheiten, sondern aus Dimensionen; das heißt, es ist keine Struktur, sondern es sind Linien. Das Rhizom deterritorialisiert und reterritorialisiert; das Rhizom ist nicht Reproduktion,

⁴⁸ Die Postkoloniale Theorie und ihre wichtigsten Vertreter, z.B. Homi K. Bhabha, werden später noch ausführlich vorgestellt, vgl. Kapitel 2.3.2. „Postcolonial Studies“

⁴⁹ Alfonso de Toro 2002: Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität [...]. In: Hamann/Sieber: Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. S. 15-52. Hier S. 36, bei Homi K. Bhabha wird diese Strategie noch näher beleuchtet

⁵⁰ de Toro 2002: S. 31

*sondern Produktion; das Rhizom ist nicht Kopie, sondern Karte.*⁵¹

Das Rhizom ist also ein netzartiges, antihierarchisches Gebilde, das sich als Struktur in der realen transkulturell geprägten Gesellschaft wiederfindet und auch, wie später dargelegt werden soll, ein prägendes Element der hybriden Literatur von MigrantInnen ist.

2.2.2. Was ist Hybridität?

Der Begriff „Hybridität“ wird sehr unterschiedlich definiert, auch innerhalb der Kulturwissenschaften.⁵²

Daniel Rothenbühler legt die verschiedenen Bedeutungen des Begriffes „hybrid“ dar.⁵³ Sowohl in den romanischen Sprachen als auch im Deutschen bezeichne „hybrid“ im biologischen Sinne „pflanzliche oder tierische Wesen, die Kreuzungen entstammen und sich nicht weiter fortpflanzen können.“ In der englischen Sprache dagegen⁵⁴ steht der Begriff für „eine Person oder eine Gruppe von Personen, die Überschneidungen von zwei unähnlichen Kulturen oder Traditionen widerspiegeln, sowie allgemeiner [für] all das, was heterogenen Quellen entspringt oder ein Kompositum von Elementen aus verschiedenen oder gegensätzlichen Teilen ist.“ Diese Definition liegt der Theorie des Postkolonialismus zugrunde.

*Hybrid ist alles, was sich einer Vermischung von Traditionslinien oder von Signifikantenketten verdankt, was unterschiedliche Diskurse und Technologien verknüpft, was durch Techniken der collage, des samplings, des Bastelns zustandegekommen ist. In solcherart hybridisierten Kulturen kann nationale Identität bestenfalls noch eine unter vielen sein.*⁵⁵

Reinhold Görling meint, Hybridität sei „keine Frage der Herkunft, denn alle Kulturen sind Produkte von Prozessen kultureller Vermischung, Assimilation und

⁵¹ de Toro 2002: S. 39

⁵² Vgl. de Toro 2002: S. 29

⁵³ Daniel Rothenbühler 2004: Im Fremdsein vertraut. Zur Literatur der zweiten Generation von Einwanderern in der deutschsprachigen Schweiz [...]. In: Schenk/Todorow/Tvrđik: Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne. S. 56.

⁵⁴ er zitiert das Random House Unabridged Dictionary, 2nd Edition von 1993

⁵⁵ Bronfen/Marius 1997: S. 14.

Transkulturation. Hybridität ist eine Frage der Ambivalenz der kulturellen Zeichen.“ Damit bezieht er sich nicht nur auf die Ambiguität oder die „Unausschöpflichkeit ihrer Semantik“, sondern sieht darin eine „ambivalente Präsenz“, die jedem Zeichen innewohnt.⁵⁶ Später wird noch auf den Différance-Charakter der Sprache und der kulturellen Codierungen zu verweisen sein.

Durch diese Ambivalenz, durch diesen „Zustand der permanenten Reibung, Irritation oder Unordnung“⁵⁷ entsteht etwas Neues, das nicht fassbar und beschreibbar ist, flexibel und in seiner Entstehung und Veränderung nicht abgeschlossen – auf diesem Gedanken fußt das Konzept Homi K. Bhabhas.

2.3. Postkoloniale Begrifflichkeiten – ein mögliches Analysewerkzeug?

In diesem Kapitel wird der Versuch unternommen, die Theorie des Postkolonialismus zu skizzieren, und auszuleuchten, inwieweit die wichtigsten Termini für die Analyse der beiden Werke von Emine Sevgi Özdamar nützlich sind. Ziel ist es, einen offenen und reflektierten Zugang zur Migrations- und hybriden Literatur aufzuzeigen und ihn im nächsten Kapitel auch zu erproben. Geprägt durch das bisherige übliche Denken in Bipolarität und festgefügtten Wertesystemen fällt es uns noch immer schwer, einen derart neuen Weg in der Annäherung an Literatur zu gehen.

2.3.1. Die Postmoderne

Die Maxime der Postmoderne lassen sich abstrahierend und zusammenfassend als „fragmentiertes, nomadisches und rhizomatisches Denken“ beschreiben:

Die sich nomadisch entfaltenden Diskursreihen, der permanente Verweis von Zeichen auf andere Zeichen, die sinnstreuende Spuren hinterlassen, die von einem Signifikanten zu anderen „gleiten“ und unterschiedliche Wahrheiten und Normen hervorbringen, sowie die Definition von Vernunft als Vernunftstrategien in

⁵⁶ Görling 1997: S. 207, er bezieht sich auf Homi K. Bhabha im Original, 1994: The Location of Culture. S. 89

⁵⁷ Vgl. de Toro 2002: S. 42

„Schnittstellen“ ermöglichen eine radikale Entgrenzung bzw. Öffnung geltender Postulate [...].⁵⁸

Daraus resultiert eine „grundsätzliche Kritik und fundamentale Infragestellung der Grundlagen von Wissen, Theorie und Normen des 20. Jahrhunderts“,⁵⁹ umschreibt Alfonso de Toro das Bemühen der Postkolonialen Theoretiker, im Sinne der Postmoderne Diskurse zu entgrenzen. Die Vertreter des Postkolonialismus sind sich dabei der Gefahr bewusst, die ständig herrscht, selbst wieder einen hegemonialen Metadiskurs zu konstruieren. Sie versuchen deshalb in ihrer wissenschaftlichen Arbeit, selbstkritisch und offen zu bleiben, und während sie ein diskursives Gerüst aufbauen, dieses gleichsam wieder zu dekonstruieren, damit es flexibel bleibt.⁶⁰

In weiterer Folge werden die wichtigsten Elemente der Postkolonialen Theorie angeführt.

2.3.2. Postcolonial Studies

Das Konzept des Postkolonialismus ging aus den Colonial Studies und den Cultural Studies, ursprünglich im angloamerikanischen Raum, hervor. Die Vertreter der Postkolonialen Theorie sind bestrebt – im Anschluss an die Postmoderne – Hierarchien und Polaritäten aufzuspüren und aufzuheben, Machtzentren zu dekonstruieren und Peripherien näher in den Mittelpunkt zu rücken, sowie den bisher Sprachlosen und Unterdrückten eine Stimme zu geben und sie selbst sprechen zu lassen.

Die Postkolonialität als postmoderne Perspektive ist charakterisiert durch ein dekonstruktionistisches (im Sinne einer kritisch-kreativen Reflexion), intertextuelles und interkulturelles Handeln und Denken, durch ein die Geschichte re-kodifizierendes Denken (das die Geschichte dezentriert), durch ein heterogenes oder hybrides, subjektives Denken, das von radikaler Besonderheit, radikaler Verschiedenheit geprägt und demzufolge universell ist.⁶¹

⁵⁸ de Toro 2002: S. 16

⁵⁹ de Toro 2002: S. 16

⁶⁰ Vgl. Peter V. Zima 2001: Moderne Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur.

⁶¹ de Toro 2002: S. 27

Die Theorie bedient sich vielfältiger und umfassender Herangehensweisen, die interdisziplinär vernetzt sind. Sie beschäftigt sich nicht mehr nur mit der Dekolonisierung, sondern auch, vor allem im europäischen Raum, mit „aktuell bestehenden neokolonialen Machtverhältnissen und [...] diversen 'kulturellen Formationen', die in Folge von Kolonisierung und Migration in den Metropolen entstanden sind [...]“⁶²

*Postkolonialität schließt nicht aus, sondern bezieht die Multidimensionalität, d.h. die Interaktion verschiedener kodierter Erkenntnisreihen mit dem Ziel ein, das als widersprüchlich und unregelmäßig zu demaskieren, was im Kolonialismus und im Neokolonialismus als die Geschichte, als die unwiderlegbare Wahrheit etabliert worden war. Durch diese Verfahrensweise würden die Widersprüche, die Pluralität, die Brüche und die Diskontinuität der Geschichte und der Kultur, die sich in den verschiedenen Diskursen, auch in den fiktionalen, finden, interpretiert.*⁶³

Die bekanntesten Vertreter der Postcolonial Studies sind in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten selbst in den „Olymp“ der Kulturwissenschaften gehoben worden. Ihre Konzepte wurden als neue Theorien überstrapaziert und als Steckenpferde sozusagen für jeweilige eigene Analysen und Beweisführungen verwendet und oft auch missbraucht. Hier laufen die Postcolonial Studies Gefahr, ihrem eigentlichen Zweck und Ziel entfremdet, selbst zu einem Machtdiskurs zu werden – wie eine der drei prominentesten VertreterInnen, Gayatri Spivak, oft anmerkte. Sie ist wahrscheinlich die reflektierteste Wissenschaftlerin auf dem Gebiet, die ihr eigenes Tun, sogar im öffentlichen Raum, ständig hinterfragt.

Neben der schon genannten Gayatri Spivak, die sich mit ihrer Theorie, vertreten z.B. in ihren bekanntesten Werken „In Other Worlds“ (1988) und ihrem oftmals zitierten Essay „Can The Subaltern Speak“ (1994) auf Derrida, Marx und Feministische Theorien stützt⁶⁴, ist Edward W. Said zu nennen.

Sein bekanntestes und vieldiskutiertes Werk „Orientalism“ stammt aus dem Jahr 1978. Darin beschreibt Said schon sehr früh, dass Kultur ein Konstrukt ist, das je nach der Position des Betrachters anders aussieht. Er stellt überzeugend dar, dass der Orient eine

⁶² Maria do Mar Castro Varela/Nikita Dhawan 2005: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. S. 25

⁶³ de Toro 2002: S. 27

⁶⁴ Vgl. de Toro 2002: S. 20; Castro Varela/Dhawan 2005: S. 55-82

Konstruktion der Kolonialländer ist, durch die sie sich eher selbst definier(t)en, als dass das „Anderere“ – das Konstrukt – definiert wird.⁶⁵

In der Tradition von Lacan wird gezeigt, wie das Wissen und der Diskurs über den Anderen prägend für die eigene Identität ist und wie Macht über die Anderen gefestigt wird, womit auch der Status des Wissens als Wissenschaft als äußerst brüchig entlarvt wird. So wird die Grenze zwischen objektiven und subjektiven Wertungen und Feststellungen fließend.⁶⁶

Schon Said verwies, noch vor Homi K. Bhabha, auf „[die Notwendigkeit,] gegenüber der Einengung durch eine starre, exklusive Identitätspolitik narrativer und wissenschaftlicher Diskurse [...] einen dritten Ort in die Dialektik zwischen nationalem bzw. kollektivem Selbst und Anderem einzubauen, einen dritten Ort, an dem andere Stimmen vernehmbar sind.“⁶⁷

2.3.3. Homi K. Bhabha

Homi K. Bhabha fokussiert innerhalb des postkolonialen Konzepts am prägnantesten das Beschreiben und Aushandeln des „Anderen“. Seine Thesen, vor allem in seinem bekanntesten Werk „The Location of Culture“⁶⁸ versammelt, sind am ehesten auf den europäischen Postkolonialismus übertragbar, und wurden auch schon vielfach auf ihre Anwendbarkeit in der Analyse von literarischen Texten erprobt.

Die jeweilige Betrachtung von Kultur gilt als bestimmender Ausgangspunkt für den theoretischen und praktischen Umgang mit kulturell „Anderem“. Die gängige Vorstellung von Pluralismus wendet sich zwar gegen das Bild von „nationalen Kulturen“, zeugt aber dennoch von einem ethnozentrischen Blick, von dem aus homogene kulturelle Gruppierungen getrennt voneinander angenommen und betrachtet werden. Diese Vorstellung geht von einem statischen und „dekontextualisierten“

⁶⁵ Vgl. de Toro 2002: S. 20; Castro Varela/Dhawan 2005: S. 29-54

⁶⁶ de Toro 2002: S. 21

⁶⁷ Bronfen/Marius 1997: Einleitung S. 6

⁶⁸ Homi K. Bhabha 1994

Kulturbegriff aus.⁶⁹ Dieselbe Problematik steckt ebenso hinter dem Begriff „Multikulturalismus“.

In weiterer Folge ist die Denktradition über homogen erscheinende kulturelle Gruppen nicht in der Lage, die reale, hochkomplexe und dynamische Interaktion in der Welt und der daraus resultierenden Veränderungen und Tendenzen nachzuvollziehen. Hier möchte Bhabhas Unterscheidung von „cultural diversity“ und „cultural difference“ anknüpfen.⁷⁰

Den Weltanschauungen des kulturellen Pluralismus bzw. des Multikulturalismus bleiben nur zwei Optionen zur Begegnung mit unterschiedlichen Kulturen („unterschiedlichen kulturellen Codes“):

[...] entweder als Anerkennung des dissimulatorischen Diktats unterschiedlicher aber konzeptionell gleichwertiger Kulturen; oder als Versöhnung und Auflösung der Differenzen in einer (häufig gar nicht so) neuen assimilatorischen Synthese. Beide Tendenzen streben nach einer neuen, ganzheitlichen Identität – entweder in der Rückkehr zu einem wahren Ursprung oder in einer angemessenen Komposition (unter klarer Direktion) aus unterschiedlichen Traditionen.⁷¹

Die Tendenzen der Ausgrenzung und der Assimilation sind nicht nur allgemein im gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Konsens zu finden, sondern auch in der Literatur, in unserem speziellen Fall in der Literatur der Migration bis herauf ins 21. Jahrhundert – auch bei aktuellen Romanen, bei Autobiografien, vor allem aber in deren Besprechung und Bewertung durch Medien und der Literaturwissenschaft zu verzeichnen.

Dem Bemühen um Assimilation stellt Bhabha das Konzept des „Aushandelns von kultureller Differenz“ gegenüber.⁷²

⁶⁹ Vgl. Antje Kley 2002: „Beyond control, but not beyond accomodation“: Anmerkungen zu Homi K. Bhabhas Unterscheidung zwischen cultural diversity und cultural difference. In: Hamann/ Sieber: Räume der Hybridität. S. 53-66, hier S. 55.

⁷⁰ Vgl. Bronfen 1997: S. 12; Kley 2002: S. 55

⁷¹ Kley 2002: S. 56

⁷² Vgl. Kley 2002: S. 56

2.3.3.1. Cultural diversity vs. cultural difference

Mit der Unterscheidung zwischen „cultural diversity“ und „cultural difference“ versucht Bhabha selbst den Diskurs seines eigenen Faches, der Kulturkritik, aufzubrechen und von Oberflächlichkeiten, die oft zu Missverständnissen führen, zu befreien. Nur im Kontext und im Bewusstsein dieser Unterscheidung sind seine anderen zentralen Termini zu verstehen und angemessen anzuwenden. In der jüngeren Vergangenheit wurden sie schon zu häufig missinterpretiert.

Bhabhas Unterscheidung zwischen „cultural difference“ und „cultural diversity“ erhebt den Anspruch, einer innovativen Form der Kulturkritik als Rückgrat zu dienen. Sie sucht dem Problem zu begegnen, bzw. dieses zunächst zu benennen, welches die populäre Verwendung des Kulturbegriffs als Bezeichnung für ein offenbar klar umrissenes gesellschaftliches Kollektiv impliziert.⁷³

Als „cultural diversity“ bezeichnet Bhabha den vereinheitlichenden und vereinfachenden Kulturbegriff, der in der Begegnung nur eine Assimilation oder eine Dissimilation (Verweigerung der Anpassung) vorsieht. Antje Kley spricht in diesem Zusammenhang von der „Vorstellung eines kulturellen Mosaiks einander nebengeordneter, aber klar voneinander abgegrenzter Kulturen.“⁷⁴

Das Konzept der „cultural difference“ (kulturellen Differenz) ist bei Bhabha ein stetiges Aushandeln der in allen Schattierungen vorkommenden Differenzen und eine nie endende Auseinandersetzung mit und das Hinterfragen von kulturellen Kodierungen – also ein offener, sich immer auch selbst hinterfragender Prozess:

The representation of difference must not be hastily read as the reflection of pre-given ethnic or cultural traits set in the fixed tablet of tradition. The social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation.⁷⁵

Das Verhandeln der Differenz ermöglicht im Gegensatz zur kulturellen Vielfalt (diversity) die Betrachtung einer „Kultur“ in ihrer „situationsgebundenen

⁷³ Kley 2002: S. 54

⁷⁴ Kley 2002, S. 56

⁷⁵ Bhabha 1994: S. 2

Konstruiertheit“, die auch Traditionselemente bilden kann, die aber immer aus einer bestimmten Funktionalität heraus entstehen.⁷⁶

Wichtig für das Verständnis des Konzepts der kulturellen Differenz ist dabei, dass Differenz nicht im Sinne einer Unterschiedlichkeit zu sehen ist, sondern dass hier das Wesen der „Différance“ zugrunde liegt. Das Modell der kulturellen Differenz geht in diesem Sinne auf den Différance-Begriff von Jacques Derrida zurück und auch auf das Konzept der Differenz des sprachlichen Zeichens in seiner Beziehung zu anderen Zeichen, Ferdinand de Saussure folgend.⁷⁷

So wie sprachliche Bezeichnungen nur in Abgrenzung zu anderen Bezeichnungen Bedeutung erhalten (und letzteren damit ein bedeutungskonstitutiver Status zukommt), so erhält auch ein kulturelles Repertoire nur in seiner Verwendung im Kontext von und im Austausch mit anderen Repertoires und Zeichenprozessen Signifikanz.⁷⁸

Die wechselseitige Beeinflussung im Austausch erfordert eine spezifische Handlungsweise, die innerhalb der Theorie etwas unterschiedlich benannt und beschrieben wird. Alfonso de Toro erklärt die kulturelle Differenz im Sinne der Différance – er nennt sie „Differenz“ – und im Anschluss daran „Alterität“ am treffendsten:

Bei der Differenz wird das „Andere“ nicht als Unterschiedliches ausgeschlossen, sondern als „Andersheit“ gesehen. „Die Differenz bildet keinen dialektischen Widerspruch im Hegelschen Sinn, [...]. Sie schreibt die Widersprüche ein und reduziert sie nicht auf Homogenität, Synthese oder Anpassung. [...]“ Dabei definiert er „Alterität“ als „das prozesshafte Aushandeln kultureller Differenzen“, als eine Strategie der Differenz. „[Darunter] kann der Akt der Öffnung gegenüber dem Anderen bei gleichzeitigem Sich-dem-Anderen-Aussetzen verstanden werden, was ein höchst komplexer und keineswegs spannungsfreier Akt ist. Diese Bewegung setzt Reziprozität voraus.“⁷⁹

Ein weiteres Element in der Postkolonialen Theorie ist das des gespaltenen Subjekts. Dabei macht Bhabha laut Elisabeth Bronfen in einer kulturellen Äußerung eine interne

⁷⁶ Vgl. Kley 2002: S. 57 f

⁷⁷ Vgl. Kley 2002: S. 58

⁷⁸ Kley 2002: S. 58

⁷⁹ de Toro 2002: S. 37; In Kapitel 2.3.3.2. „Ein dritter Ort“ werden noch andere Strategieformen vorgestellt, die dem Wesen und der Funktion der Alterität möglicherweise nahestehen.

Differenz aus, nämlich „die implizite Spaltung ihres Subjektes in ein Subjekt des Aussagens (de l' énonciation) und ein ausgesagtes Subjekt (de l' énoncé).“⁸⁰

Die Teilung des Subjekts kommt bei Bronfen⁸¹ noch in einem weiteren Zusammenhang vor: Es wird hier im Kontrast zum modernen, linear gedachten Geschichtsbild ein postmodernes skizziert. Ein wichtiger Punkt ist dabei die zeitliche und bewusstseinspezifische Situation in der Spaltung des Subjekts:

Die Spaltung [...] in sprechendes und gesprochenes bringt eine eigene, gespaltene Zeitlichkeit hervor, in der das Gesprochene (wieviel weniger das Geschriebene) das Sprechende nie einholen kann. Jedes Subjekt ist sozusagen sich selbst immer schon voraus und erfasst sich (und erst recht andere Subjekte) immer nur retroaktiv. Die ideologische Festschreibung von Menschen auf gesprochene Subjekte in Machtdiskursen kann eine reale Macht ausüben, die aber subvertiert werden kann, gerade weil und indem Subjekte ihren diskursiven Festlegungen immer schon voraus sind.⁸²

Erkennt man diese Disposition innerhalb des Sprechenden und des Gesprochenen Subjekts an, ergibt sich daraus eine Leerstelle, die großes Potential in ihrer möglichen Konstituierung und Verortung aufweist.

2.3.3.2. Ein dritter Ort

Die Leerstelle zeigt sich als ein virtueller Raum, der in der Theorie des Postkolonialismus und auch in der hybriden Literatur verschiedenste Repräsentationen und Definitionen hervorgebracht hat. Die gängigsten Erklärungsversuche sind hier versammelt:

Auf zeitlicher Ebene wird der Gegenwart als „Differenz zwischen Vergangenheit und Zukunft“ ein „disruptives Potential“ zugesprochen, das eine Betrachtung von

⁸⁰ Bronfen/Marius 1997: S. 12, vgl. auch Homi K. Bhabha 2000: Die Verortung der Kultur. Deutsche Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. S. 55

⁸¹ In ihrem gelungenen, gemeinsam mit dem Co-Herausgeber Benjamin Marius verfassten Vorwort zu „Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte“. Meiner Kenntnis nach vereint der Band als erster im deutschsprachigen Raum übersetzte Vorträge und Aufsätze von Edward Said, Homi K. Bhabha u.a.

⁸² Bronfen/Marius 1997: S. 10. Andererseits spricht die Forschung vom postkolonialen „verknöteten Subjekt“ – als „Knotenpunkt einer Vielzahl von Diskursen in einer hybriden, polykontextuellen Welt“. Dies nennt Elisabeth Bronfen als wichtigen Anknüpfungspunkt der postmodernen und postkolonialen Literatur (S.22)

kulturellen Phänomenen abseits von chronologisch und kausal entstandener Tradition und Geschichte ermöglicht. Dabei ist wichtig, dass die Vergangenheit nicht mehr als das Ursprüngliche betrachtet wird und „die Gegenwart nicht einfach ein Übergang ist“.⁸³

Ein „dritter Raum“ entfaltet sich, den diese disruptive Gegenwart und der „Nicht-Ort des gespaltenen Subjekts“ ermöglichen – in diesem Raum kann „Neues und anderes artikulier[t]“ werden.⁸⁴

*Die nichtsynchrone Zeitlichkeit globaler und nationaler Kulturen eröffnet einen kulturellen Raum – einen dritten Raum – in dem die Verhandlung inkommensurabler Differenzen eine Spannung schafft, wie sie für Existenz(weisen) an der Grenze typisch ist.*⁸⁵

Wichtig für das Konzept des dritten Raumes ist dabei die Strategie dieses „in-between“, das Bhabha im Originaltext „beyond“ nennt (Darüber Hinaus). Dieses „Darüber Hinaus“ bedeutet in einem Zwischenraum zu leben, „an einer re-visionären Zeit teilzuhaben, an einer Rückkehr zur Gegenwart, um unsere kulturelle Gleichzeitigkeit neu zu beschreiben; [...] In diesem Sinne wird also der Zwischenraum des ‚Darüber Hinaus‘ zu einem Raum der Intervention im Hier und Jetzt.“ Dabei wird die Vergangenheit zum „angrenzenden Zwischenraum“, „[d]ie Relation ‚Vergangenheit-Gegenwart‘ wird zu einem notwendigen, keinem nostalgischen Teil des Lebens.“⁸⁶

Alfonso de Toro verwendet in seinem Hybriditätsmodell die „Transversalität“ als Strategie des Darüberhinausgehens, das möglicherweise Bhabhas „beyond“ gleichkommt. Unter Transversalität versteht er „ein Denken oder [eine] Operation der ‚Übergänge‘“.⁸⁷

Auf die (kulturelle) Äußerung übertragen erschafft die Ambivalenz zwischen dem „propositionellen Gehalt“ und dem „performativen Akt“⁸⁸ einen dritten Raum, den die Äußerung selbst durchläuft.

Das Dazwischentreten des [d]ritten Raumes der Äußerung, das die Struktur von Bedeutung und Referenz zu einem ambivalenten Prozess macht, zerstört diesen

⁸³ Bhabha 2000: S. 327

⁸⁴ Bronfen/Marius 1997: S. 11

⁸⁵ Bhabha 2000: S. 326

⁸⁶ Bhabha 2000: S. 10 f.

⁸⁷ Vgl. de Toro 2002: S. 39

⁸⁸ Vgl. Rothenbühler 2004: S. 61, mehr dazu auch im Kapitel 2.3.4.

Spiegel der Repräsentationen [kulturellen Wissens] [...]. Eben jener [d]ritte Raum konstituiert, obwohl „in sich“ nicht repräsentierbar, die diskursiven Bedingungen der Äußerung, die dafür sorgen, dass die Bedeutung und die Symbole von Kultur nicht von allem Anfang an einheitlich und festgelegt sind und dass selbst ein und dieselben Zeichen neu belegt, übersetzt, rehistorisiert und gelesen werden können.⁸⁹

Da dieser dritte Raum „in sich nicht repräsentierbar“ ist, wie Bhabha meint, liegt es unter anderem in der Aufgabe der Literatur, Repräsentationen zu finden. Die Migrationsliteratur hält hier einige Verfahren bereit. Ein wichtiges Element in der Postkolonialen Theorie ist „Mimikry“. Sie ist meiner Meinung nach als Verfahrensweise in der untersuchten Migrationsliteratur von Özdamar vorhanden, deshalb möchte ich hier an dieser Stelle darauf eingehen, in der Analyse der beiden Werke werden noch weitere Strategien vorgestellt.⁹⁰

2.3.3.3. Mimikry

In der Biologie findet man die ursprüngliche Verwendung des Terminus, den Henry Walter Bates prägte. Die „Mimikry“ kennzeichnet das Verhalten der Tiere, andere Arten nachzuahmen, indem sie deren Verhalten kopieren. Im Gegensatz dazu werden Tiere bei der Mimese scheinbar unsichtbar, da sie sich ihrer Umgebung so sehr anpassen.⁹¹

Ursprünglich beschrieb Bhabha das Phänomen der Mimikry im Kontext des anglo-amerikanischen Kolonialismus. Kurz zusammengefasst konstituiert sich das Phänomen folgendermaßen: Den Kolonisierten wurde die Sprache der Kolonialländer aufgezwungen, in ihrer Verwendung veränderte sie sich aber und richtete sich so gegen die (angebliche) Macht der Kolonialherren. Sie enthüllte die Ambivalenz des Machtdiskurses und brach so sein autoritäres Moment auf. In der Verwendung der Kolonialsprache durch die Kolonisierten wurde diese ironisiert und wirkte gleichzeitig auf die Kolonialherren (als Spiegel) bedrohlich.⁹²

⁸⁹ Bhabha 2000: S. 56 f.

⁹⁰ Vgl. Kapitel 4.5. „Neue Sprachen lernen, um sich selbst zu finden“ und 4.5.1.1. „Mimikry in ‚Die Brücke vom Goldenen Horn‘“

⁹¹ J. W. Goethe-Universität Frankfurt/Main 2005: Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur (online)

⁹² Vgl. Bhabha 2000: S. 126-133

Auf den europäischen Postkolonialismus übertragen ist es die Notwendigkeit des Auftretens von Mimikry bei Minoritäten, wie es Migranten sind, sich als „Fremdkörper [zu] tarnen, um wirksam zu werden und die Kultur und Sprache von innen her zu transformieren. [...] [Es] handelt [...] sich hier um dieselben Strategien der Wiederaneignung, der Rekontextualisierung und der Hybridisierung, die auch die künstlerische Produktion der Avantgarden und Subkulturen betreiben.“⁹³

Während „mimicry“ auf antimimetische, reinventive Prozesse bei der Begegnung mit dem Anderen hinweist, also eine „Akkomodierung“, ein Sich-Einnisten ohne Anpassung, weisen die synonymen Termini des „unhomely“ und des „in[-]between“ auf den Ort, auf das Ergebnis der Mimikry und machen bewusst, dass die bloße Begegnung mit dem Anderen eine teilweise Entterritorialisierung aus dem Eigenen hin zu einer teilweisen Reterritorialisierung zum Fremden und umgekehrt bedeutet. „Unhomely“ und „in[-]between“ weisen auf einen nomadischen und hybriden Zustand, und Mimikry ist ein Prozess, der nie endet; [...].⁹⁴

Das Handeln von MigrantInnen in einer ihnen anders erscheinenden Kultur beinhaltet die Anwendung der Mimikry als eine Nachahmung der Sprache und kulturellen Codierungen, um sich dem Anderen anzunähern, sich jedoch nie bis zum Äußersten anzupassen.

2.3.4. Konsequenzen für die postkoloniale Literatur

Welche Folgen ergeben sich nun aus dem Konzept der Postkolonialen Theorie für die Literatur, im Besonderen für Migrationsliteratur?

„[D]as Treiben zwischen den Kulturen [begründet] eine lebensweltliche Erfahrung dieses permanenten Driftens der Différance in räumlicher, zeitlicher und sozialer Hinsicht [...].“⁹⁵ Dieses prägende Element wird auch in der zeitgenössischen Migrationsliteratur ersichtlich. Sie arbeitet mit verschiedenen Mitteln, um die Differenz auszuhandeln und den dritten Raum zu verorten.

⁹³ Bronfen/Marius 1997: S. 13

⁹⁴ de Toro 2002: S. 23

⁹⁵ Bronfen/Marius 1997: S. 11

Was aber passiert, wenn kulturelle Phänomene und Codierungen auf andere „Kulturen“ übertragen werden oder zumindest ein Versuch der Übertragung vollzogen wird? Bhabha half sich in der Untersuchung dieses Vorganges mit Zuhilfenahme der Thesen Walter Benjamins zum Übersetzen⁹⁶. Dabei ist die Erkenntnis ausschlaggebend, dass ein Zeichen nie vollständig wiedergegeben werden kann, es bleibt ein Rest, der nicht übertrag-/übersetzbar ist. Benjamin nennt dies die „Fremdheit der Sprachen“, „deren ‚unübersetzbarer Kern‘ [...] die Übertragung von Inhalten zwischen kulturellen Texten oder Praktiken sprengt.“⁹⁷ Hier verweist Bhabha auf die fehlende Übereinstimmung zwischen Signifikant und Signifikat, aus der sich die Diskrepanz des Übersetzens ergibt, die aber auch große Chancen aufweist. Wenn es uns gelingt, die Bedeutung eines Zeichens nicht als traditionell, eindeutig und unwiderruflich geprägt anzunehmen, ergibt sich daraus eine neue Betrachtungsweise.

Erst wenn wir uns auf das einlassen, was er [Benjamin, Anm.] die „reinere sprachliche Luft“ nennt, – das Zeichen als eine Größe, die jeglichem Ort von Bedeutung vorausgeht – kann der Realitätsbezug des Inhalts kraftvoll überwunden werden, wodurch alle kulturellen Sprachen sich selbst „fremd“ werden.⁹⁸

Das Bewusstsein um diese in der eigenen Kultur und Sprache beinhaltetete Fremdheit bringt uns der Strategie des Aushandelns der kulturellen Differenz und der Verortung des dritten Raumes um einiges näher:

[A]us der Perspektive des Sich-Selbst-Fremdseins ist es möglich, die spezifische Lokalität kultureller Systeme – ihre inkommensurablen Differenzen – einzuschreiben und durch dieses Erfassen von Differenz den performativen Akt kultureller Übersetzung zu vollziehen. Im Akt der Übersetzung wird der „gegebene“ Inhalt fremd und verfremdet; und das wiederum lässt die Sprache der Übersetzung zu einer Aufgabe (im doppelten Wortsinn⁹⁹) werden, die immer mit ihrem Doppel konfrontiert ist, dem – fremden und unvertrauten – Unübersetzbaren.¹⁰⁰

⁹⁶ Vgl. Walter Benjamin 1955: Die Aufgabe des Übersetzers. In: ders.: Illuminationen. S. 50-62.

⁹⁷ Bhabha 2000: S. 243; vgl. Benjamin 1955: S. 55

⁹⁸ Bhabha 2000: S. 244

⁹⁹ dies ist die Anmerkung der Übersetzer von „Die Verortung der Kultur“ (2000), Michael Schiffmann und Jürgen Freudl

¹⁰⁰ Bhabha 2000: S. 244.

Die Elemente des Unübersetzbaren sind auch in den für die Analyse gewählten Beispielen an Primärliteratur aufzufinden. Den dritten Raum also, in sich nicht repräsentierbar, gilt es in und anhand von Literatur ausfindig zu machen und spezifischer zu verorten. Der Vorgang der Verortung und die Interpretation dessen verlangen im Sinne der Postkolonialen Theorie nach Flexibilität und Inkommensurabilität im Prozess und im Produkt, die beide nie endgültig und eindeutig sein können.

Daniel Rothenbühler nennt dabei im Anschluss an Homi K. Bhabha die „Perspektive des Sich-Selbst-Fremdseins“ in der Migration(sliteratur) als eine vollkommen andere als die der allgemeinen Literatur.¹⁰¹ Diese Feststellung ist teilweise nachvollziehbar, bei näherer Betrachtung kann dieses Phänomen aber für alle Literaturen als immanent angenommen werden, da sich SchriftstellerInnen immer mit Neuem und Anderem konfrontiert sehen und darüber reflektieren, auch, wenn sie in ihrer „eigenen“ Kulturlandschaft verweilen.

Was ist also – am Ende dieses sehr theoretisch anmutenden Kapitels – tatsächlich das Besondere an postkolonialer, transkultureller Literatur?

Die „postkolonial“ genannte Literatur führt vor, wie aus dem inkohärenten Durcheinander und den kontingenten Überlagerungen verschiedenster Kulturelemente durchaus eine hochunwahrscheinliche Ordnung des Nicht-Beliebigen entstehen kann. Hybride, plurale, heterotopische Räume; Bindestrich-Personen, Collage- und Pastiche-Identitäten; migrante Zeichensets und flottierende Semantiken – alle Dämonen und Phantome, die aus den Klüften des Dazwischen aufsteigen, können sich, so die These der postkolonialen Literatur, zu einem stimmigen Arrangement fügen. [...] Die Einheit der Gesellschaft ist nicht erreichbar – und das bleibt nicht ohne Rückwirkungen auf die narrativen Strukturen.¹⁰²

In diesem Sinne ist es nun an der Zeit, diese innovativen narrativen Strukturen bei Özdamar ausfindig zu machen.

¹⁰¹ Vgl. Rothenbühler 2004: S. 57

¹⁰² Bronfen/Marius 1997: S. 24

3. Wahrnehmungsästhetische Grundlagen zur Analyse

3.1. Über die Wahrnehmung

Nicht nur für die ästhetische Praxis, aber gerade hier, ist das Erzeugen und Erleben von Atmosphären ein konstituierendes Element – so auch im Bereich der Literatur. Für meine Analyse des Romans werden die philosophisch-phänomenologischen Überlegungen Gernot Böhmes über Wahrnehmung von Bedeutung sein.

3.1.1. Was ist eine Atmosphäre?

Die Wahrnehmungsweise, die Gernot Böhme in seinem Werk „Asthetik.“¹⁰³ näher untersucht, ist „das grundlegende Wahrnehmungsereignis [,] [...] das Spüren von Anwesenheit.“ Es findet noch vor der Differenzierung von Subjekt und Objekt, der „Subjekt-Objekt-Spaltung“, statt und unterscheidet so also nicht zwischen dem „Spüren von mir als Wahrnehmungssubjekt wie auch [dem] Spüren der Anwesenheit von etwas.“¹⁰⁴ Diese Unterscheidung gründet auf der „Befindlichkeit“, die etwas später behandelt wird.

Wahrnehmung ist qua Spüren eine Erfahrung davon, dass ich selbst da bin und wie ich mich, wo ich bin, befinde. Aus diesem Spüren können sich schrittweise spezifische Sinneswahrnehmungen ausdifferenzieren und schließlich ein Ichpol und ein Wahrnehmungsobjekt. Was gespürt wird, ist primär etwas Atmosphärisches. Es ist als solches nach Sinnesqualitäten nicht ausdifferenziert, kann sich aber den Sinnen entsprechend spezifizieren. Dagegen hat es immer [...] eine affektive Tönung, d.h. ist bedrohlich, erheiternd, bedrückend, verlockend usw. Die Atmosphäre als primärer Wahrnehmungsgegenstand kann sich ausdifferenzieren als Anwesenheit von etwas. Je mehr die Wahrnehmung diesem Etwas nachgeht, desto mehr distanziert sie sich von dem Atmosphärischen bzw. dieses zieht sich zusammen auf einen Wahrnehmungsgegenstand qua Ding. Diesem Ding können dann Eigenschaften zugesprochen werden, die dafür verantwortlich sind, dass

¹⁰³ Gernot Böhme 2001: Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre.

¹⁰⁴ Böhme 2001: S. 45

*es eine gewisse Ausstrahlung hat, also in dieser oder jener Weise atmosphärisch erfahren werden kann.*¹⁰⁵

Die Atmosphäre beschreibt Böhme als das erste „Paradigma der Wahrnehmung“. Er definiert dabei noch genauer „das Atmosphärische, das schon deutlicher vom Ich abgesetzt ist“, also eher in der Hemisphäre der Dinge angesiedelt ist und die „Atmosphäre“, bei der keine Distanzierung stattfindet, da sie vor der Subjekt-Objekt-Spaltung verortet werden kann. Jedoch ist sie von einem „Ich-Pol bestimmt“, denn „Atmosphären werden gespürt, indem man affektiv von ihnen betroffen ist.“¹⁰⁶

3.1.2. Erfahrungen von Ingression und Diskrepanz

Die Differenzierung zwischen „Ingressions-“ und „Diskrepanzerfahrungen“ zeigt zwei Wahrnehmungsweisen innerhalb des Phänomens der Atmosphäre, die wiederum mit den Erfahrungen des Ich korrespondieren.

Böhme erklärt die Ingressionserfahrungen als „solche Wahrnehmungen [...], bei denen man ein Etwas wahrnimmt, indem man in es hineingerät.“¹⁰⁷ Man erfährt ein Angehen der Atmosphäre und wird involviert – die Atmosphäre nimmt einen ein. Mit Diskrepanzerfahrung hingegen meint er, „dass ich von einer Atmosphäre her eine Anmutung erfahre in Richtung einer Stimmung, die von meiner – mitgebrachten – Stimmung abweicht.“¹⁰⁸ Durch diese kontrastive Erfahrung der Diskrepanz wird die selbst mitgebrachte Stimmung noch verstärkt und setzt sich von dem scheinbar „objektiven Gefühl“ des Außen ab.

Bei diesen beiden Wahrnehmungsweisen liegt der Ausgang bei einem Ich mit einer subjektiven Stimmung, und die Erfahrung der Differenz in Bezug auf die Atmosphäre ist noch vor der Subjekt-Objekt-Spaltung lokalisiert, wie man sich immer wieder in Erinnerung rufen sollte.¹⁰⁹

Die Unterscheidung zwischen Atmosphären und Atmosphärischem ist naturgemäß schwierig und nicht immer durchführbar. Atmosphärisches bezeichnet Böhme auch als Halbdinge, wenn z.B. in der Diskrepanzerfahrung „das Andere“ als gegenständlich und

¹⁰⁵ Böhme 2001: S. 42

¹⁰⁶ Böhme 2001: S. 45 f.

¹⁰⁷ Böhme 2001: S. 46

¹⁰⁸ Böhme 2001: S. 47

¹⁰⁹ Vgl. Böhme 2001: S. 45-58

objektbehafteter empfunden wird, z.B. die aktuell erfahrbare Kälte.¹¹⁰ In meiner Analyse wird es schwierig sein, diese Unterscheidung durchgängig zu treffen, daher gehe ich pauschal von Atmosphären aus.

Den Ich-Pol der Wahrnehmung bildet die „Befindlichkeit“. Terminologisch variierend spricht Böhme auch von „Subjektivität“, „affektiver Betroffenheit“ oder „Sich-spüren“ und beschreibt so das Empfinden der eigenen Anwesenheit. „[...] so wie Befindlichkeit in dem einen Sinne als Spüren der leiblichen Anwesenheit zu verstehen ist, so [ist] Befindlichkeit im anderen Sinne als Spüren der sozialen Existenz [zu sehen].“¹¹¹

Im Bereich der Atmosphäre und des Atmosphärischen als Gegenstände der Wahrnehmung definiert Böhme weitergehend „Synästhesien“ als einen von fünf Charakteren von Atmosphären. Daneben bespricht er „gesellschaftliche und kommunikative Charaktere“, „Stimmungen“ und „Bewegungsanmutungen“.¹¹² Für eine Analyse ist es jedoch wenig zielführend, diese fünf Charaktere scharf voneinander abzugrenzen und Elemente aus dem Roman Özdamars den einzelnen Charakteren zuzuordnen. Nahe liegt es jedoch, mögliche Synästhesien auf der Ebene der Erzählung oder auf der Ebene des Erzählens aufzuspüren, wie Ines Theilen in ihrer Arbeit vorzeigt.¹¹³ An dieser Stelle wird das Phänomen der Synästhesie aus philosophischer Sicht dargestellt, später wird eine nähere Betrachtung der Synästhesien im literaturwissenschaftlichen Bereich vorgenommen.

3.1.3. Synästhesien als Charaktere von Atmosphären

Innerhalb dieses ersten grundlegenden Paradigmas der Wahrnehmung unterstreicht Böhme die Synästhesie als „die ursprüngliche Einheit der Sinneserfahrung, die nach spezifischen Sinnen ausdifferenziert werden kann.“¹¹⁴

*[...] Synästhesien [werden] gegenständlich erfahren [...].
Sie sind Charaktere der primären Gegenstände der
Wahrnehmung, nämlich der Atmosphären. Sie sind weder
Projektionen aus dem eigenleiblichen Spüren noch
Metaphern, die bestimmte Charakteristika aus einem*

¹¹⁰ Vgl. Böhme 2001: S. 59-63

¹¹¹ Böhme 2001: S. 86, vgl. S. 73-86

¹¹² Vgl. Böhme 2001: S. 87-100

¹¹³ Ines Theilen 2008: White Hum. Literarische Synästhesie in der zeitgenössischen Literatur.

¹¹⁴ Böhme 2001: S. 43

Sinnesbereich in den anderen oder aus allen Sinnesbereichen in den Bereich der Atmosphären transportieren.¹¹⁵

Synästhesien sind Charaktere von Atmosphären. Ihr Bezug zu spezifischen Sinnesdaten besteht darin, dass diese sich in ihrer Erzeugung wechselseitig vertreten können.¹¹⁶

Die Synästhesie ist im Allgemeinen vor allem aus dem Bereich der Medizin und Psychologie bekannt. Dass diese Bezugnahme im Zusammenhang mit der Analyse eines Romans im literaturwissenschaftlichen Bereich zu kurz greift, liegt auf der Hand. Um den Sprung vom allzu Philosophischen in den literaturwissenschaftlich-analytischen Teil zu vollziehen, werde ich mich im Laufe dieser Arbeit in direkter Verflechtung mit Zitaten aus dem Roman Özdamars auf die Erkenntnisse von Theilen stützen, die immer wieder Böhmes Definitionen zu Rate zieht. An dieser Stelle wird auch noch einmal die genaue Grenze zur Synästhesie im medizinisch-psychologischen Bereich gezogen.¹¹⁷

4. Analyse: „Die Brücke vom Goldenen Horn“

4.1. Einführung

Bereits bei der ersten Lektüre von „Die Brücke vom Goldenen Horn“¹¹⁸ wird die grobe Struktur des Romans deutlich: Der erste Teil des Buches ist „Der beleidigte Bahnhof“ genannt, der zweite Teil, wie man im Laufe der Lektüre sehen wird, verweist auf die reale „Brücke vom Goldenen Horn“. Schon durch diese grobe Einteilung, den Örtlichkeiten folgend, ergibt sich eine geografische und räumliche Zuordnung, die noch detaillierter in den einzelnen Unterkapiteln voranschreiten wird. Jedoch bleiben viele Bedeutungen der Untertitel vorerst ein Rätsel. Sie sind im vorangegangenen Sinne nicht

¹¹⁵ Böhme 2001: S. 96

¹¹⁶ Böhme 2001: S. 100

¹¹⁷ Vgl. Kapitel 4.3.4. „Synästhesien in der Literaturwissenschaft“

¹¹⁸ Emine Sevgi Özdamar 2008: Die Brücke vom Goldenen Horn (im Folgenden gekennzeichnet als „Brücke“)

verortbar, sondern erzielen in ihrer Bildhaftigkeit durch die Wahl der Worte eine märchenhaft erscheinende, vage Anmutung über das Geschehen im Roman.¹¹⁹

Bevor die Erzählerin die RezipientInnen in die kleine Welt der Protagonistin, einen Mikro-Teil Berlins führt, der ihr nach und nach vertrauter wird, initiiert sie die Stimmung einer Szene, die bei der Lektüre genau solch eine Wahrnehmung nachvollziehen lässt, wie sie sie retrospektiv anklingen lassen möchte.

Der Einstieg in die Geschichte und gleichzeitige Anfang des Buches verdeutlicht die spezifisch zeitliche und räumliche Wahrnehmung der Protagonistin. Diese findet aus der (epischen) Distanz¹²⁰ von vielen Jahren Eingang in die komplexe Lebensgeschichte und ihrer vielfältigen Inszenierung, wie wir nach und nach feststellen werden.

Sargut Şölçün konstatiert zu dieser ersten Stelle, „dass bei der Vermittlung zwischen der Öffnung der Erfahrungsräume und den Raumerfahrungen der Ich-Erzählerin ihre bewusste Erzählhaltung und ihr eigenwilliger Umgang mit der Sprache bestimmend sind, und zwar von Anfang an.“¹²¹ Er unterstreicht damit die eindrückliche Inszenierung des Erfahrungsraumes und der spezifischen Wahrnehmung einer jungen Migrantin in ihren ersten Tagen in einer fremden Stadt, wie sie hier beschrieben ist:

In der Stresemannstraße gab es damals, es war das Jahr 1966, einen Brotladen, eine alte Frau verkaufte dort Brot. [...] Es war schön, in diesen Brotladen hineinzugehen, weil man das Wort Brot nicht sagen musste, man konnte auf das Brot zeigen. [...] Ich drückte das warme Brot an meine Brust und meinen Bauch und trat mit den Füßen wie ein Storch auf die kalte Straße.¹²²

Was geht dieser Szene voraus? Wie ist der Plot dieser Geschichte?

Eine junge, türkische Frau kommt in den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts als Arbeitsmigrantin nach Deutschland, in die damalige BRD. Ihr Ziel ist es, in einer Fabrik soviel Geld zu verdienen, um dann eine Schauspielschule besuchen zu können. Als Tochter aus gutbürgerlichem Haus lernt sie die Welt, inmitten von anderen

¹¹⁹ Vgl. Sargut Şölçün 2002: Gespielte Naivität und ernsthafte Sinnlichkeit der Selbstbegegnung. Inszenierungen des Unterwegsseins in Emine Sevgi Özdamars Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“, In: Blioumi: Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten. S. 92-111, hier S. 95

¹²⁰ Vgl. Jochen Vogt 2006: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie, 9. Auflage, S. 63, S. 72; er bezieht sich auf Käthe Hamburgers und Franz K. Stanzels kontroverse Erzähltheorien

¹²¹ Şölçün 2002: S. 98

¹²² Özdamar, Brücke S. 11

ArbeitsmitgrantInnen aus allen Regionen der Türkei, von „ganz unten“ kennen. Im Gegensatz zu ihren KollegInnen lernt sie schneller Deutsch, knüpft Kontakte zu KünstlerInnen und politischen Aktivisten und der damaligen Studentenbewegung in Deutschland. Nach diesem Jahr kehrt sie für kurze Zeit nach Istanbul zurück, um dann doch eine deutsche Sprachschule in Bayern zu besuchen. Sie reist nach Frankreich und lernt dort ihre große Liebe, den Spanier Jordi, kennen. Sie wird schwanger und kehrt in die Türkei zurück.

Hier lässt sie ihr Kind abtreiben, besucht wieder die Schauspielschule, hat erste Engagements, pflegt Kontakte mit Intellektuellen und Regierungskritikern, engagiert sich im Widerstand und gerät so in brenzlige Situationen.

Schlussendlich erkennt sie, dass sie wieder nach Deutschland zurückkehren möchte.

4.2. Erzählstrategien

4.2.1. Autobiografie und Fiktion

Das bemerkenswerte an dieser Geschichte und der Erzählweise ist, dass die Protagonistin sehr vieles gar nicht selbst miterlebt, sondern über andere davon erfährt, z.B. von den Studentenkrawallen in Berlin und Istanbul. „[S]ie nimmt vielmehr auf, was und wie es andere erleben.“¹²³ Sie ist nur peripher involviert, berichtet aber in der Retrospektive als Ich-Erzählerin vollkommen abgeklärt so von diesen „Erlebnissen“, als hätte sie diese selbst erfahren. Dies ist einer der vielen Kniffe – die Strategien des Erzählens sind umfangreich und vielfältig, und sie machen unter anderem die Faszination beim Lesen des Romans aus.

Zum Einen ist es die hier schon angesprochene Gratwanderung zwischen authentischem, autobiografischem Erzählen und Fiktionalität, die schwer trennbar eine komplexe Erzählstruktur ergeben. Zum Beispiel ist die Erzählung immer wieder mit tatsächlichen historischen Begebenheiten verknüpft, die in das individuelle Leben und Empfinden der Protagonistin hineinspielen.¹²⁴

¹²³ Şölçün 2002: S. 93

¹²⁴ Vgl. Şölçün 2002: S. 99; vgl. in dieser Arbeit auch das Kapitel 4.4.3. „Gleichsetzung von persönlichen und weltpolitischen Ereignissen“

Ihre Erlebnisse sind oftmals an realen, in der Geschichte wichtigen Orten situiert, die das persönliche Schicksal der Protagonistin mit dem Weltgeschehen und der Historie im Kleinen wie auch im Großen, so scheint es, in Verbindung bringen sollen.

*Ihr historischer Symbolcharakter [Anm.: der geschichtsträchtigen Orte] erhöht den Grad der Wahrscheinlichkeit, dass sie im Leben einzelner Menschen eine gewisse Rolle gespielt haben oder spielen können. Ihnen haftet ein Flair der Unvergänglichkeit an.*¹²⁵

Wie wir noch sehen werden, ist diese Verflechtung der Welt mit dem Leben der Protagonistin eine Form der Legitimation für die Erzählung in der Retrospektive und eine Annäherung an die Verfremdungselemente des Epischen Theaters.¹²⁶

Şölçün erkennt die im Roman vielfältig vorkommenden Textproduktionsformen als Elemente des autobiografischen Romans, der Autobiografie, der Memoire und des Reiseberichts.¹²⁷

4.2.2. Inszenieren von Distanz und Naivität

Eine der effizientesten Erzählstrategien ist die dargestellte Distanz der Ich-Erzählerin zu dem früher Erlebten. Dies schafft die Autorin unter anderem durch die spezifische Sprache und die inszenierte Naivität.

Die Distanz der Erzählerin vom früher Erlebten und so auch von der Protagonistin, die sie in den frühen Lebensstadien war, bedingt „eine eigentümliche Souveränität, die aus dem Erzählten hervorgeht und die Erzählung ermöglicht.“ Dabei sieht Şölçün ein Ineinanderfließen der eigentlichen „Differenzen zwischen dem erzählten Ich mit seinen Erlebnissen und Wahrnehmungen und dem aus dem Rückblick und der Erlebnisperspektive erzählenden Ich“, und folglich der beiden „Ich-Instanzen“.¹²⁸

¹²⁵ Şölçün 2002: S. 96

¹²⁶ Vgl. Kap. 4.5.3.

¹²⁷ Şölçün 2002: S. 92

¹²⁸ Şölçün 2002: S. 94, er bezieht sich dabei auf die Definitionen in Jochen Vogt 2006: Aspekte erzählender Prosa. S. 71 -74; außerdem verweist er an dieser Stelle auf den Aufsatz von Peter J. Brenner 1989: Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts. In: ders.: Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. S. 14-49, hier S. 35.

Offensichtlich basiert die erzählerische Souveränität auf einem gelungen anmutenden [...] Balanceakt zwischen beiden Ich-Instanzen, zwischen Erfundenem und Authentischem, dem Erzählten und dem Erzählvorgang. Dass das Balancieren gelingt, verdankt sich in erster Linie der ständigen Mobilität der Ich-Erzählerin, der durch ihren Orts- und Positionswechsel entstehenden Dynamik. Diese wiederum ist angewiesen auf Kulisse und Schauplätze, um sich ins Werk zu setzen. In dieser Verbindung kommen Inszenierungen zustande, die die Welt gewissermaßen partikularisierend wirklich machen und dem diskontinuierlichen Leben Kontinuität verleihen.¹²⁹

Auf diese besonderen Verfahrensweisen wird noch im Laufe dieser Arbeit näher eingegangen. Jedoch fallen schon in der Besprechung von räumlicher und zeitlicher Wahrnehmung bei markanten Textstellen aus dem Roman immer wieder spezifische Inszenierungsformen, sprachliche Besonderheiten und der märchenhaft bis surreal, naiv erscheinende Stil ins Auge. Sargut Şölçün beschreibt den im Roman vorherrschenden „sprunghafte[n], teilweise märchenhafte[n] Stil voller bildhafter Wendungen“ ebenfalls als äußerst wirkungsvoll auf den Leser.¹³⁰

Diese ersten Vorwegnahmen führen uns zur Annäherung an den Text.

4.3. Räumliche Wahrnehmung und Zeitempfinden

Der erste Teil des Romans spielt größtenteils in Berlin, er ist benannt nach dem „Beleidigten Bahnhof“. Außerdem findet man Rückblenden in die Zeit der Kindheit und frühen Jugend in Istanbul, die als Prämisse für den Deutschland-Aufenthalt stehen: Zentral dabei sind Streitgespräche mit der Mutter, Rückblenden an erste Schauspielversuche oder Erinnerungen an bestimmte Traditionen in der Familie. Weitere Einschübe in den „Berlin-Block“ sind außerdem ein Aufenthalt in Paris, eine vorübergehende Rückkehr zu den Eltern nach Istanbul und ein zweiter Aufenthalt in Deutschland. „Durch diese Einschübe wird eine Spaltung des Romans in einen türkischen und einen deutschen Teil verhindert.“, erklärt Claire Horst.¹³¹ Die aufgelockerte Anordnung der Kapitel und Ortsangaben im Roman kann aber von der

¹²⁹ Şölçün 2002: S. 94 f.

¹³⁰ Şölçün 2002: S. 92

¹³¹ Claire Horst 2007: Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur. Irena Brežna – Emine Sevgi Özdamar – Libuše Moniková. S. 56.

örtlichen Grobeinteilung in Berlin und Istanbul nicht ablenken, diese ist doch zu konstitutiv.

4.3.1. Die Welt in Deutschland

Zurück zur ersten zentralen Stelle am Anfang des Romans:

In der Stresemannstraße gab es damals, es war das Jahr 1966, einen Brotladen, eine alte Frau verkaufte dort Brot. [...] Es war schön, in diesen Brotladen hineinzugehen, weil man das Wort Brot nicht sagen musste, man konnte auf das Brot zeigen. Wenn das Brot noch warm war, war es leichter, die Schlagzeilen aus der Zeitung, die draußen auf der Straße in einem Glaskasten hing, auswendig zu lernen. Ich drückte das warme Brot an meine Brust und meinen Bauch und trat mit den Füßen wie ein Storch auf die kalte Straße.¹³²

Zu Beginn spürt der Leser die Abgeklärtheit der Erzählerin, bedingt durch den späteren Blickwinkel auf die Ereignisse in ihrer Erzählung. Die genaue Orts- und Zeitangabe signalisiert die Intention der distanzierten Retrospektive der Erzählerin über ihre frühen Migrationserfahrungen. Der Schwenk in eine einzelne Szene bewirkt jedoch sogleich ein Kippen dieser Abgeklärtheit in eine beklemmende Stimmung¹³³: eine Atmosphäre der Kälte, der Fremde; der Brotladen aber signalisiert Wärme, auch das Brot an sich strahlt Wärme und Geborgenheit aus.

Diese Atmosphäre wirkt Gernot Böhme folgend als Ingressionserfahrung auf die Befindlichkeit der Protagonistin ein.¹³⁴ Mit dem Brot im Arm fällt es der Migrantin leichter, wieder auf die Straße, in die „kalte Welt“, zu gehen. Allerdings überwindet sie mit der kurzzeitigen Wärme des Brotes, das sie an sich drückt, nicht die kalte Anmutung der für sie noch fremden Welt:

Das Bild „und trat mit den Füßen wie ein Storch auf die kalte Straße“ verstärkt die Atmosphäre und Ingressionserfahrung noch mehr. Die Befindlichkeit der Protagonistin lässt sich schnell erahnen.

¹³² Özdamar, Brücke S. 11

¹³³ Ich verwende den Terminus Stimmung im allgemeinen Sinn und folge nicht Gernot Böhmes Definition, vgl. Böhme 2001: S. 89

¹³⁴ Vgl. Böhme 2001: S. 46, in dieser Arbeit siehe Kapitel 3.1.2.

Die Unsicherheit drückt sich in den staksenden Beinen der jungen Frau aus, sie tritt mit den Füßen wie ein Storch auf die Straße. Der Vergleich „wie ein Storch“ intensiviert dieses Gefühl des Unbehagens. Noch kann die Leserin/der Leser nicht viele Informationen aus der Passage erschließen: Man erfährt den Ort, das Jahr, dass die Protagonistin das Wort „Brot“ nicht sagen kann und Schlagzeilen aus der Zeitung auswendig lernen möchte. Ein starkes Bild, das einiges andeutet und doch noch sehr vieles im Unklaren lässt.

Die Wärme und das Sättigungsgefühl vermitteln Geborgenheit in einer fremden Welt. Sich geborgen fühlen und Wohlgefühl an sich machen es leichter, sich auf eine andere Umgebung, eine neue Sprache, einen neuen Lebensabschnitt einzulassen.

In dieser Situation des Broteinkaufs verlässt sie sich auf ihre Gestik und Mimik beim Bewältigen des Kommunikationsproblems, und diese Taktik funktioniert. Das verschafft ihr Sicherheit und ein Wohlgefühl, und so erscheint dieser Brotkauf als eine fast initiative Handlung in einer fremden Welt, der zur lieb gewordenen Routine wird, um weitere Situationen bewältigen zu können – das Fremdsprachenlernen.

Claire Horst untersucht die Raumdarstellung aus genderspezifischer Sicht und erkennt in der ersten Szene des Romans bereits eine erste „Raumnahme“: „Sevgi ist dem fremden Raum nicht ausgeliefert, denn sie handelt: Sie berührt das Brot mit ihrem Körper und tritt ‚mit den Füßen‘ auf die Straße. [...] S[ie] nimmt aktiv Raum ein, indem sie ihren Körper auf diesen bezieht.“¹³⁵ Sie geht auf die Straße zurück, um Schlagzeilen aus angeschlagenen Zeitungen auswendig zu lernen, den Zweck dieses Trainings erfährt der Leser erst etwas später, im nächsten Absatz.

Die Protagonistin lernt die neue Sprache, ohne sie zu verstehen, sie lernt sie auswendig, memoriert Wörter und Phrasen mittels Schlagzeilen in der fremden Sprache. Sie lernt mit dem, was überall sichtbar ist: Phrasen über das Weltgeschehen national und international, doch Alltagswörter und -phrasen lernt sie nicht. Sie lernt die ganz eigene Sprache der Werbung, der öffentlichen Medien; nicht die Sprache des Alltags, der einfachen, direkten Kommunikation.

Sie lernt die abstrakte Sprache der Zeitungen, die konkrete Sprache des Alltags umgeht sie vorerst. Die Welt erscheint ihr zu groß, wie ihr auch die alte Frau im Brotladen groß

¹³⁵ Horst 2007: S. 55; sie benennt die Protagonistin mit „Sevgi“, obwohl dies im Roman dezidiert nicht vorkommt

erscheint, „Ihr Kopf sah aus wie ein Brotlaib, [...] groß und schief.“¹³⁶ Aber der Brotlaib mutet noch warm an, wie das Brot das sie wenig später selbst in Händen hält. Die Welt des Brotladens ist eine warme, schon vertraut werdende. Die Kommunikation glückt durch Gestik und Mimik.

Die Szene vermittelt die Kälte, die wir von dieser gesamten ungewohnten Umgebung erahnen, aber auch die reale Kälte auf der Straße. Außerdem spürt man eine erste Annäherung und ein Bestreben nach Eingewöhnung.¹³⁷

Von nun an springt die Erzählerin in ihrer Geschichte proleptisch und analeptisch hin und her. Nach der Anfangsszene erzählt sie die Prämisse für den Deutschland-Aufenthalt: ihre Begeisterung fürs Theater, ihr Wunsch, Schauspielerin zu werden, die Vernachlässigung der Schule, der Abgang von derselben, der Familienzweist und schließlich die baldige Reise nach Deutschland – eine Zugreise ins vorerst Ungewisse:

4.3.2. Die Reise nach Deutschland

In der Rückblende, der Schilderung der Zugreise nach Deutschland, die mehrere Tage andauert, werden einige Komponenten deutlich spürbar: die diffuse Zeit- und Raumwahrnehmung, die Bewegung von Hin und Her, Orientierungslosigkeit, das Gefühl des Entwurzeltseins – erzählerisch hervorgehoben vor allem durch das Mittel der Wiederholung.

Obwohl die Zugfahrt mehrere Tage und Nächte dauert, schildert die Erzählerin rückblendend die Fahrt mit Fokus auf das nächtliche Warten, die Fahrt erscheint wie eine einzige Nacht. Die Bewegung des Hin- und Hergehens in den Zuggängen, das Suchen nach Merkmalen ihrer Mutter in den anderen Frauen und die Unsicherheit über den örtlichen Status der Fahrt und über die Ankunft in München und Deutschland ergeben eine unruhige, düstere Stimmung, die sich durch die gesamte Rückblende zieht, bis die Reise in Deutschland zu Ende ist.

¹³⁶ Özdamar, Brücke S. 11

¹³⁷ Vgl. in dieser Arbeit Kapitel 4.5. „Neue Sprachen lernen, um sich selbst zu finden“

Im Zug von Istanbul nach Deutschland war ich ein paar Nächte auf dem Zugkorridor hin und her gelaufen und hatte mir alle Frauen, die als Arbeiterinnen dorthin fahren, angeschaut. [...] An ihren nackten Knien konnte ich besser erkennen, dass wir noch weit weg von Deutschland waren, als an den Schildern der Bahnhöfe, an denen wir vorbeifahren und deren Namen wir nicht lesen konnten. Eine Frau sagte: „Was für ein nicht aufgehörender Weg.“ [...] Die, die nicht rauchten, schauten zum Fenster. Eine sagte: „Es ist wieder dunkel geworden.“ Eine andere sagte: „Gestern wurde es auch so dunkel.“ [...] Als die Nacht zu Ende war, kam der Zug in München an.¹³⁸

Die Reise ins noch Ungewisse findet in der Atmosphäre der Nacht ein passendes Darstellungsmoment. Die anhaltende Orientierungslosigkeit durch die fehlende Schärfung der übrigen Sinne, abgesehen vom Sehsinn, auf den sich der Mensch in der Dunkelheit nicht verlassen kann, wird hier spürbar. Der Ortswechsel von der Heimat in die Fremde wird umso drastischer und intensiver als „aus der Verankerung gerissen“, als „unsicher schwebend und umherirrend“ empfunden, da die Strecke und die Orte an der Bahnlinie unbekannt sind und die Ortsnamen auf den vorbeirasenden Schildern von den reisenden Frauen nicht entziffert werden können. Dieser Zustand der Entwurzelung wird noch durch das Moment der fehlenden Bodenhaftung, durch das Sitzen, Stehen und während der holprigen Zugfahrt schwankende Gehen in den Korridoren des Zuges mit nackten Füßen oder in den Schuhen anderer Frauen unterstrichen. Ohne eigene Schuhe, mit bloßen Fußsohlen erweckt diese Passage den Eindruck der fehlenden symbolischen wie auch physischen Bodenhaftung.

Im Allgemeinen wechselt die Beschreibung der Wahrnehmungsmodi vom Fokus der körperlichen Wahrnehmung auf räumliche Wahrnehmung, zeitliche Wahrnehmung, oder atmosphärische Wahrnehmung. Oft aber mischen sich diese Bezugnahmen im Sinne des natürlichen synästhetischen Empfindens, ohne dass man sie, auf einen einzelnen Modus reduzierend, definieren könnte.

Die räumliche Wahrnehmung mit Bezug auf Bewegung im unbekanntem Chaos der „irreal“ erscheinenden Stadt¹³⁹ wird in zentralen, zusammenfassenden Passagen immer

¹³⁸ Özdamar, Brücke S. 14 f.

¹³⁹ Vgl. Şölçün 2002: S. 96

wieder betont. Markant ist, dass die Darstellung der Bewegung während der Reise und der ersten Zeit in Deutschland auf dem unruhig anmutenden und desorientierenden Moment des Hin und Her basiert.

In den ersten Tagen war die Stadt für mich wie ein endloses Gebäude. In München aus der Zugtür raus mit den anderen Frauen, rein in die Bahnmissionsmission. Brötchen – Kaffee – Milch – Nonnen – Neonlampen, dann raus aus der Missionstür, dann rein in die Tür des Flugzeugs, raus in Berlin aus der Flugzeugtür, rein in die Bustür, raus aus der Bustür, rein in die türkische Frauenwonaymtür, raus aus der Wonaymtür, rein in die Kaufhaus-Hertietür am Halleschen Tor.¹⁴⁰

Diese Bewegung des Hin und Her, vor und zurück, geht erst allmählich in eine Öffnung über. Die Darstellung der Initialzündung findet man in der Passage auf Seite 27, in der die Frauen ihren Alltag unterbrechen bzw. erweitern. Außerdem vergrößert sich der Aktionsradius der Protagonistin und ihrer beiden jungen Freundinnen, indem sie sich auf den Weg machen, um die Umgebung rund um das „Wonaym“ zu erkunden. Diese Passagen werden etwas weiter unten folgen.

Beachtenswert ist die eigentümliche Abwandlung des Wortes „Wohnheim“ zu „Wonaym“. Diese Schreibweise findet sich lange Zeit im ersten Teil des Romans, bis es kurz vor der Rückfahrt nach Istanbul und dem Verlassen der Gemeinschaft in Berlin durch das standardsprachliche „Wohnheim“ ersetzt wird (Diese Wandlung findet man ab Seite 100).¹⁴¹

Soviel vorerst zu diesem Beispiel, in dem folgenden Kapitel, das sprachlichen Sonderformen gewidmet sein wird, sind weitere zu finden.

Das Thema der anfänglichen räumlichen Wahrnehmung steht auch programmatisch als Untertitel dem folgenden Kapitel vor:

„Die langen Korridore des Frauenwonayms“ auf Seite 11 signalisiert eine unbekannt Weite und Unübersichtlichkeit der Räume, hier das Beispiel der Flure im Wohnheim, das man sehr wohl auf die anderen räumlichen Darstellungen und Empfindungen der Protagonistin in ihrer ersten Zeit in Berlin umlegen kann.

¹⁴⁰ Özdamar, Brücke S. 18

¹⁴¹ Diese Wandlung findet man ab S. 100; vgl. dazu das Kapitel 4.5. „Neue Sprachen lernen, um sich selbst zu finden“

Das Gefühl der Entwurzelung und des Heimatverlustes wird auch in den folgenden Passagen des Romans dargestellt.

Schon während der Entfernung von ihrer Heimat, der Zugreise nach Deutschland, beginnt die Protagonistin mit der Suche nach ihrer Mutter. Sie verspürt Sehnsucht nach Hause, vor allem nach ihrer Mutter und versucht ihre Emotionen hinter Literatur zu verstecken, so, wie sie es auch bei dem Streitgespräch um den bevorstehenden Deutschland-Aufenthalt und die Arbeit in einer Fabrik tat, jedoch mit Zitaten aus berühmten Dramen:

Ich merkte, dass ich Frauen suchte, die meiner Mutter ähnlich waren. Eine hatte ähnliche Fersen wie meine Mutter. Ich setzte meine Sonnenbrille auf und fing an, leise zu weinen. Ich sah auf dem Zugboden keine Schuhe, die von meiner Mutter waren. [...] Ich fing an, noch stärker zu weinen und war böse, als ob nicht ich meine Mutter, sondern meine Mutter mich verlassen hätte. Ich versteckte mein Gesicht hinter dem Shakespearebuch.¹⁴²

Auch an späteren Stellen in der Geschichte versucht sie mit ihrem Intellekt, die aufkommenden Emotionen zu bewältigen. Dabei ist der Einsatz von Intertexten forciert: Sie zitiert aus Dramen von Shakespeare, Brecht u.a. und Gedichten von Baudelaire usw. Die Elemente „Sprache“ und „intertextuelle Bezüge“ werden allerdings etwas später besprochen.¹⁴³

Der Verlust der Tradition durch die Distanz zur Herkunftskultur, aber auch das Verarbeiten vom Verlust der Familie schlagen sich in Träumen von unüberwindbaren Distanzen nieder:

In manchen Nächten lief ich wie in einem zurücklaufenden Film von der Wonaymtür zum Zug, mit dem ich hierhergekommen war. Auch den Zug ließ ich zurücklaufen. Die Bäume liefen rückwärts am Fenster vorbei, aber der Weg war zu lang, ich kam nur bis Österreich.¹⁴⁴

Hier begegnet uns also wieder die räumliche Darstellung mit Betonung auf unbekannte Weiten des Raumes bis zur Unendlichkeit der Distanz zwischen Berlin und Istanbul.

¹⁴² Özdamar, Brücke S. 15

¹⁴³ Vgl. die Kapitel 4.5. „Neue Sprachen lernen, um sich selbst zu finden“

¹⁴⁴ Özdamar Brücke S. 21

Der Traum suggeriert, dass die Protagonistin den Weg vom Wohnheim zum Bahnhof schon kennt. Die Fahrt von Berlin nach Istanbul allerdings reicht in ihrer Erinnerung nur bis Österreich, die Heimat scheint zu weit weg und verloren.

Während ihrer anfänglichen Zeit in Berlin sucht sie Anhaltspunkte für Wärme und Geborgenheit: Sie versucht an der Tradition des Totengedenkens festzuhalten, so wie sie es von ihrer Mutter gelernt hat.

Seitdem ich in Istanbul ein Kind war, hatte ich mir angewöhnt, jede Nacht zu den Toten zu beten. [...] Auch in den ersten Nächten in Berlin betete ich für die Toten, aber ich wurde schnell müde, weil wir so früh aufstehen mussten. Ich schlief dann, bevor ich die Namen aller meiner Toten aufgezählt hatte, ein. So verlor ich langsam alle meine Toten in Berlin. Ich dachte, wenn ich nach Istanbul zurückgehe, werde ich dort wieder anfangen, meine Toten zu zählen. Die Toten hatte ich vergessen, nicht aber meine Mutter.¹⁴⁵

Auffallend ist hier und auch an vielen anderen Stellen im Roman das Nichterwähnen des Vaters in ihrer Erinnerung. Die Vaterfigur taucht in den Schilderungen der Erzählerin viel seltener auf als die Figur der Mutter, wie wir noch bemerken werden.

4.3.3. In Berlin: Der erste Alltag

4.3.3.1. Verminderte Wahrnehmung und Tunnelblick

Die Frauen im Zug wie auch später im Berliner „Wonaym“ wirken wie eine anonyme Masse und tragen wenige bis keine individuellen Züge. Die Protagonistin lernt keine Frau wirklich persönlich kennen, zumindest werden keine Namen genannt oder Einzelpersönlichkeiten herausgestrichen. Erste Freundschaften mit gleichaltrigen Mädchen entstehen erst etwas später.

In der ersten Phase des Aufenthaltes in Berlin ist das Leben von der alltäglichen Wiederholung weniger Dinge gekennzeichnet. Der Alltag wird in den Passagen immer wiederkehrend beschrieben mit: schlafen, aufstehen, Kaffee trinken, rauchen, Bus

¹⁴⁵ Özdamar Brücke S. 20f.

fahren, arbeiten, im Wohnheim kochen, schlafen. Außerdem trägt auch die entpersonalisierte Arbeit in der Radiolampenfabrik zur verminderten Wahrnehmung der weiteren Umwelt bei:¹⁴⁶

Ich lebte mit vielen Frauen in einem Frauenwohnheim, Wonaym sagten wir. Wir arbeiteten alle in der Radiofabrik, jede musste bei der Arbeit auf dem rechten Auge eine Lupe tragen. Auch wenn wir abends zum Wonaym zurückkamen, schauten wir uns oder die Kartoffeln, die wir schälten, mit unserem rechten Auge an. Das linke zwickte sich immer zusammen und blieb halb geschlossen. Wir schliefen auch so, das linke immer etwas gezwickt, und am Morgen um fünf Uhr, wenn wir im Halbdunkel unsere Hosen oder Röcke suchten, sah ich, dass auch die anderen Frauen wie ich nur mit dem rechten Auge suchten. Seitdem wir in der Radiolampenfabrik arbeiteten, glaubten wir unserem rechten Auge mehr als unserem linken Auge.¹⁴⁷

Dieses verkrampfte Sehen-und-Erkennen-müssen während der Arbeit ist sehr markant mit dem Sehen des rechten Auges, das mit der linken Gehirnhälfte verbunden ist, und das analytische Denken steuert, dargestellt. Emotionales wird durch die Arbeit im Akkord unterdrückt oder verdrängt. Nur-mit-einem-Auge-sehen bewirkt ein eingeschränktes Blickfeld – sie sieht nur die halbe Welt. Das linke Auge und die rechte Gehirnhälfte, für emotionales Empfinden und kreatives Denken notwendig, werden vernachlässigt.

Im Wörterbuch der Symbolik¹⁴⁸ ist unter dem Stichwort „Rechts und Links“ folgende Erklärung als Eintrag zu finden:

[D]ie Bedeutung der beiden Seiten steht im Zusammenhang mit der Erfahrung der rechten (geschickteren, „richtigen“) und der linken (schwächeren, „linkischen“) Hand, aber auch mit der Orientierung im Raum. [...] Mit der linken Seite ist mehr das Emotionale (Herzseite!), Irrationale, Unbewusste, Feminine verbunden. [...] Politisch wurde L[inks] die Seite der Revolution, weil sie die Seite der Schwächeren, der Unterdrückten war.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Vgl. Horst 2007: S. 64-68

¹⁴⁷ Özdamar Brücke S. 16

¹⁴⁸ Manfred Lurker 1991: Wörterbuch der Symbolik. 5. Auflage.

¹⁴⁹ Lurker 1991: S. 607 f.

Diese „Halbblindheit“ durch das angestrenzte Sehen mit nur einem Auge erzeugt einen anderen Blickwinkel auf die neue Welt und eine ganz eigene Konzentration und Wahrnehmung, die auch durch den eingeschränkten Wahrnehmungsradius mitverursacht wird: Sargut Şölçün vertritt die These des Körpers als Erinnerung, wie er in seinem Aufsatz über den Roman Özdamars konstatiert: „Die Körperfixiertheit dient der Erinnerung, sie eröffnet Erfahrungsräume [...]“.¹⁵⁰

Während der Arbeit wohnten wir in einem einzigen Bild: unsere Finger, das Neonlicht, die Pinzette, die kleinen Radiolampen und ihre Spinnenbeine. Das Bild hatte seine eigenen Stimmen, man trennte sich aus den Stimmen der Welt und von seinem eigenen Körper. Die Wirbelsäule verschwand, die Brüste verschwanden, die Haare verschwanden. [...] Wenn die türkische Dolmetscherin kam und ihr Schatten auf dieses Bild fiel, zerriss das Bild wie ein Film, der Ton verschwand, und es entstand ein Loch. Wenn ich dann auf das Gesicht der Dolmetscherin schaute, hörte ich wieder die Stimmen der Flugzeuge, die irgendwo im Himmel waren, oder ein metallenes Ding fiel auf den Fabrikhallenboden und machte Echos. Ich sah, dass den Frauen genau in dem Moment, in dem sie die Arbeit unterbrachen, Schuppen auf ihre Schultern fielen.¹⁵¹

Das konzentrierte Arbeiten mit einem Auge initiiert Wahrnehmungsphänomene der Zeit-, Raum- und Ichlosigkeit. Alles erscheint unreal und körperlos – gleichzeitig beginnen die Objekte im Fokus des rechten Auges an Leben zu gewinnen. Sehr markant bei dieser Textstelle ist die Wahrnehmung mittels Tunnelblick durch die konzentrierte Akkordarbeit in der Fabrik, die ein individuelles Arbeitstempo unmöglich macht, sowie auch private Momente während der Arbeitszeit nicht erlaubt. Diese Erfahrung stellt die Autorin über den Körper dar.

Die Zeit scheint in einem anderen, langsameren Tempo zu verlaufen. Durch den Druck bei der Akkordarbeit wird die Umwelt ausgeblendet, selbst der eigene Körper löst sich auf. Auffallend ist auch, dass nur Körperteile oberhalb des Beckens angesprochen werden; Gesäß, Beine, Füße, Zehen werden nicht thematisiert, so als ob der Protagonistin die Bodenhaftung nicht bewusst wäre, als ob der Kontakt der Beine mit dem Boden, des Gesäßes mit dem Sessel nicht vorhanden wären. Für die Protagonistin

¹⁵⁰ Şölçün 2002: S. 103

¹⁵¹ Özdamar Brücke S. 17

bedeutet die Auflösung des Körpergefühls eine besondere Bedrohung, da das physische Empfinden ihr zur Selbstverortung in ihrer Umwelt dient.¹⁵²

Die Arbeit hinterlässt Spuren: Spuren des Alterns. „Ich sah, dass den Frauen genau in dem Moment, in dem sie die Arbeit unterbrachen, Schuppen auf ihre Schultern fielen.“ Die Spuren der Zeit werden sichtbar, diese verweisen aber wieder auf den Bezug zum Körper, der in Arbeitspausen wieder mehr Aufmerksamkeit erhält.

Die Beschreibung dieser Szene erinnert außerdem an eine Totale, wie wir sie vom Film kennen. In später folgenden Passagen tauchen noch weitere Assoziationen die Filmästhetik betreffend auf.¹⁵³

In den Pausen am Fabriksgelände erscheinen die Arbeiterinnen mit ihren mechanischen Raubbewegungen weniger anonym, da sie im Spiegel des Toilettenraums Gesichter erhalten.

Die Gesichter der Arbeiterinnen konnte ich nur im Toilettenraum sehen. Dort standen Frauen vor den weißen Kachelwänden unter Neonlampen und rauchten. Sie stützten mit ihrer linken Hand ihren rechten Armbogen, und die rechte Hand bewegte sich mit der Zigarette in der Luft vor ihren Mündern. Weil die Toilette sehr starke Neonlichter hatte, sah auch das Rauchen wie eine Arbeit aus.¹⁵⁴

Dazu bemerkt Claire Horst: Hier entsteht der „subversive Versuch[...], die Vereinheitlichung aufzuheben. Die Frauen unterwandern diese[n] durch das Rauchen in der Toilette.“¹⁵⁵

Die Masse von Arbeiterinnen ohne Individualität bleibt auch in der Darstellung des abendlichen Nebeneinanderkochens, wie wir im Zitat weiter oben lesen können, erhalten.

So steht diese Passage beispielhaft für die gesamte Wahrnehmung der jungen Migrantin in ihren ersten Tagen in Deutschland. Erinnern wir uns an die erste Szene: Ein Mädchen steht, wie auf einer ihm unbekanntem Landstraße ausgesetzt, vor einer Bäckerei und wärmt sich an einem noch warmen Laib Brot. Es versucht die Schlagzeilen der

¹⁵² Vgl. Horst 2007: S. 64

¹⁵³ Vgl. Kapitel 4.6.2. „Bilder sammeln“

¹⁵⁴ Özdamar, Brücke S. 26f.

¹⁵⁵ Horst 2007: S. 65

Zeitungen zu entziffern. Selbst hier wird das Befinden der Protagonistin über das Körpergefühl ausgedrückt: Sie stakst wie ein Storch unsicher durch die Gegend. Die Umgebung um sie ist kalt, nass, trübe. Hier scheint sie kopflos durch die Gegend zu irren, sie betont konträr zum letztgenannten Zitat ihren Bauch, ihre unsicheren Beine; aber nicht ihren Kopf, ihr Gesicht, ihren Oberkörper.

4.3.3.2. Erste Öffnung

Nach und nach öffnet sich der Blick: Die übrige Wahrnehmung wie auch die räumliche Darstellung, und auch der Aktionsradius der Protagonistin werden größer.

Der Alltag und die Routine erfahren eine Unterbrechung, oder – je nachdem wie man es sehen möchte – eine Erweiterung durch das Fernsehen.

Die ersten Wochen lebten wir zwischen Wonaymtür, Hertietür, Bustür, Radiolampenfabriktür, Fabriktoiletentür, Wonaymzimmertisch und Fabrikgrüneisentisch. Nachdem alle Frauen bei Hertie die Sachen, die sie suchten, finden konnten und Brot sagen gelernt hatten, nachdem sie sich den richtigen Namen ihrer Haltestelle gemerkt hatten – zuerst hatten sie sich als Namen der Haltestelle „Haltestelle“ notiert – machten die Frauen eines Tages den Fernseher im Wonaymsalon an. Der Fernseher stand von Anfang an da. „Wir gucken mal, was es da drin gibt“, sagte eine Frau. Von dem Tag an schauten viele Frauen im Wonaymsalon am Abend im Fernsehen Eiskunstlaufen. Auch dabei sah ich die Frauen wieder von hinten, wie in der Fabrik.¹⁵⁶

Das Fernsehen öffnet als Fenster zur Welt ein Stück weit den Erfahrungsraum der Frauen. Noch können sie unbeteiligt am Abend zusehen, bevor sie wenig später selbst das Tanzbein schwingen werden. Das Zusehen beim Eiskunstlauf ist die passive Vorstufe zum Tanzen.

War zu Beginn der Erzählung der Blick auf den Brotladen und das Wohnheim sowie auf den Arbeitsplatz in der Fabrik gerichtet, sehr fokussiert, ja sogar getrennt voneinander ohne Zusammenhang dargestellt, verbindet sich nun langsam alles zu

¹⁵⁶ Özdamar, Brücke S. 27

einem Ganzen. Außerdem kommen zwei wichtige Lokalitäten in die Aufmerksamkeit der Ich-Erzählerin: das Theater gegenüber vom Wohnheim und der Bahnhof.

Gegenüber dem Frauenwonaym stand das Hebbeltheater. Das Theater war beleuchtet, und ein Reklamelicht ging ständig an und aus. Dieses Licht fiel auch in unser Zimmer. [...] Rezzan [, die über mir schlief,] wollte wie ich Schauspielerin werden. In manchen Nächten sprachen wir leise von Bett zu Bett im an- und ausgehenden Hebbeltheaterlicht über Theater.¹⁵⁷

Das „Frauenwonaym“ und das „Hebbeltheater“ sind sehr beispielhaft und programmatisch wie auch örtlich gegenübergestellt. Der Traum der Ich-Erzählerin ist es, an einem Theater zu arbeiten. Um sich die Schauspielschule finanzieren zu können, arbeitet sie in Deutschland in einer Fabrik und lebt in diesem Wohnheim.

Das Theater gegenüber ist jeden Abend hell erleuchtet und wirft seinen Lichtschein in das Fenster der Mädchen – lockend und an ihren Traum mahnend, damit sie ihn nicht vergessen. Noch erscheint der Ort unerreichbar, denn die Protagonistin war noch nicht im Inneren des Theaters.

Der tatsächlich früher existierende, in der beschriebenen Zeit des Romans schon geschlossene und verwahrloste „Anhalter-Bahnhof“ in Berlin wird zum ersten wirklichen Fixpunkt außerhalb dieser kleinen, engen Welt der ersten Tage.

Zur Morgenzeit hatte das Hebbeltheater keine Lichter an. Nur unsere auf den Bus wartenden Frauenschatten lagen auf dem Schnee. [...] Der Brotladen hatte seine Lichter an, im Zeitungskasten stand heute die Schlagzeile: ER WAR KEIN ENGEL. Aus dem rechten Busfenster sah ich die Zeitung, aus dem linken Busfenster sah ich den Anhalter[-]Bahnhof, der wie das Hebbeltheater gegenüber unserem Wonaym stand. Wir nannten ihn den zerbrochenen Bahnhof. Das türkische Wort für „zerbrochen“ bedeutete gleichzeitig auch beleidigt. So hieß er auch „der beleidigte Bahnhof“.¹⁵⁸

Der Anhalter-Bahnhof bildet zusammen mit dem „Frauenwonaym“ und dem „Hebbeltheater“ ein „Dreieck“¹⁵⁹, das für die Protagonistin lange Zeit von enormer Bedeutung ist und ihr in dieser Phase neuen Halt und Orientierungsmöglichkeit gibt.

¹⁵⁷ Özdamar, Brücke S. 23

¹⁵⁸ Özdamar, Brücke S. 24 f.

¹⁵⁹ Vgl. Şölçün 2002: S. 97

„Durch die Unterlegung der geschichtsträchtigen Orte mit privater Bedeutung bleibt der Blick der Protagonistin auf die Stadt nicht lange der einer Fremden.“ Diese Strategie der Raumnahme deutet Horst als das Schaffen einer „eigene[n] Topographie der Stadt Berlin. [...] Ihre Wahrnehmung verändert sich mit ihrer zunehmenden Vertrautheit mit Berlin.“¹⁶⁰

Neue Örtlichkeiten erschließt sich die Protagonistin unter anderem durch die Annäherung mittels Personifizierung. In dieser Passage ist es der ihr schon vertraute Brotladen: „Der Brotladen hatte seine Lichter an, [...]“ und so erscheint die Bäckerei aus dieser Perspektive als beseelt. Genauso verhält es sich mit dem Bahnhof. Der ehemalige Anhalter-Bahnhof ist nun eine Ruine, ein „zerbrochener Bahnhof“ und da dieses Wort in der türkischen Sprache auch für „beleidigt“ steht, heißt der Bahnhof für die Protagonistin von nun an „der beleidigte Bahnhof“. Diesem textuellen Verfahren, das Özdamar in ihrem Roman sehr häufig anwendet, ist Sargut Şölçün nachgegangen.

Şölçün bespricht in seinem Aufsatz die Strategie der Autorin, durch spezifisch eingesetzte Personifizierungen, oft auch attributive Personifizierungen, Distanz der Erzählerin zu ihren früheren Erlebnissen als Protagonistin zu inszenieren, gleichzeitig aber durch „die unmittelbare Translation des türkisch Gedachten ins Deutsche [...] das wahrgenommene Fremde [zu reduzieren], um es sich anzueignen. [...] Was für den Leser ein Verfremdungseffekt wird, ruft aus der Sicht der Erzählerin eine Distanzierung hervor.“ Şölçün betont außerdem, dass „[d]ie attributive Personifizierung [...] schon eine Wahrnehmungsperspektive und eine Darstellungsart an[deutet], mit denen die Ich-Erzählerin versucht, sich in der ihr fremden Umwelt zurecht zu finden.“¹⁶¹

Die Öffnung der Umwelt gegenüber schreitet nun rasanter voran: Die jüngsten unter den Frauen wagen sich an den freien Abenden als erste aus dem Wohnheim und lernen die Umgebung und das abendliche Treiben auf den Straßen Berlins kennen.

Wenn die Älteren so im Kino [Anm.: gemeint ist hier vor dem Fernseher im Wohnheim] saßen, gingen wir, die jüngsten drei Mädchen – wir waren alle drei Jungfrauen und liebten unsere Mütter – vom Wonaym zur

¹⁶⁰ Horst 2007: S. 57

¹⁶¹ Şölçün 2002: S. 96

gegenüberstehenden Imbissstube. [...] Die Pferdebouletten in der Hand, gingen wir zu unserem beleidigten Bahnhof (Anhalter[-]Bahnhof), aßen die Pferde und schauten auf die schwach beleuchteten türkischen Frauenwonaymfenster. Der beleidigte Bahnhof war nicht mehr als eine kaputte Wand und ein Vorbau mit drei Eingangstoren.¹⁶²

Der Einschub („Anhalter[-]Bahnhof“) der Erzählerin zeigt wieder die zeitliche Distanz der Retrospektive und die intendierte Abgeklärtheit der Erzählerin. Der Satz „Der beleidigte Bahnhof war nicht mehr als eine kaputte Wand und ein Vorbau mit drei Eingangstoren.“ ist ein vorgreifender Hinweis auf die nun folgende Passage.

4.3.3.3. Das „Zeitloch“ im Bahnhof: zeitliche und räumliche Wahrnehmung

Die zweite zentrale Stelle im ersten Kapitel, die die spezifische zeitliche und räumliche Wahrnehmung herausstreicht und verdeutlicht, ist die Passage, in der die Mädchen sich in die Ruine des Anhalter-Bahnhofs wagen.

[Am zerbrochenen Bahnhof] hielten wir den Atem an und wussten nicht, ob wir es waren oder jemand anderes. Dort auf dem Boden des beleidigten Bahnhofs verloren wir die Zeit. Jeden Morgen war dieser tote Bahnhof wachgeworden, Menschen sind da gelaufen, die jetzt nicht mehr da waren. Wenn wir drei Mädchen da liefen, kam mir mein Leben schon durchlebt vor. Wir gingen durch ein Loch hinein, gingen bis zum Ende des Grundstücks, ohne zu sprechen. Dann liefen wir, ohne es uns zu sagen, rückwärts zurück bis zu dem Loch, das vielleicht einmal die Tür vom beleidigten Bahnhof gewesen war. Und beim Rückwärtslaufen pusteten wir unseren Atem laut heraus. Es war kalt, die Nacht und die Kälte nahmen unseren lauten Atem und machten ihn zu dichtem Rauch. Dann gingen wir wieder zur Straße, ich schaute hinter mich, um unsere Atemreste von vorhin hinter dem Türloch in der Luft noch zu sehen. Es sah so aus, als ob der Bahnhof in einer ganz anderen Zeit stand.¹⁶³

¹⁶² Özdamar, Brücke S. 28 f.

¹⁶³ Özdamar, Brücke S. 29

Die in dieser Passage beschriebene Ingressionserfahrung¹⁶⁴ schließt die Mädchen vollkommen ein und ab von der äußeren Umwelt. Sie verlieren das Zeitgefühl bzw. das Gefühl für die Gegenwart. Ein Auslöser für dieses intensive Wahrnehmungserlebnis ist allerdings nicht auszumachen.

Im symbolischen Bereich des Elements „Ruine“ ist „ein zerstörtes oder verfallenes Bauwerk [...] ein Zeichen von Vergangenen (Antike, Arkadien) und Vergänglichkeit (Vanitas).“ Außerdem findet man die „Darstellung von Ruinen als Stimmungsträger [...]“. ¹⁶⁵ Tatsächlich besuchen die Mädchen die Bahnhofsrüine immer wieder und dies spiegelt ihren emotionalen Zustand. „[Sie] erscheint [...] beängstigend oder beruhigend [...]“. ¹⁶⁶ Einerseits erinnert der tote Bahnhof an vergangene Zeiten, in denen er als intakter und belebter Ort von großer Bedeutung war, und diese Vergangenheit reicht in das Empfinden der Mädchen bzw. der Protagonistin hinein.

Gleichzeitig aber scheinen zeitliche Dimensionen völlig außer Kraft gesetzt, die auch die eigene Identität ausblenden: Dies zeigt die Unsicherheit der Mädchen in der „Fremde“. Zusätzlich scheint die Protagonistin in die Zukunft versetzt zu sein. Durch das Loch in der Wand betreten die drei eine unreal anmutende, andere Welt. Der Gang durch die Ruine verweist auf den Geburtsvorgang. Die Protagonistin durchquert den undefinierbaren Raum vor und zurück, als durchschreite sie ihr eigenes Leben – ein Probegang durch zukünftiges Leben, das weiterhin in Berlin stattfinden könnte – ein noch unbekanntes, unabsehbares Leben. Die Textstelle kann auch als eine erste Annäherung, ein „Anprobieren“ des Lebens in Deutschland verstanden werden. „Das Ritual signalisiert [...] erste Schritte ins Erwachsensein, den Versuch, sich von den Eltern zu lösen.“ ¹⁶⁷

Historisches verweist also auf Zukünftiges, und gleichzeitig sind der reale Raum und die Zeit seines Bestehens irrelevant, denn er ist für die drei Mädchen ein eigener Raum. Sie durchwandern einen unbekanntes Raum, wie sie nun in einem Land leben, das sie noch nicht kennen, die Sprache, die sie noch nicht verstehen und beherrschen. ¹⁶⁸ Die

¹⁶⁴ Vgl. Kapitel 3.1.2.

¹⁶⁵ Hildegard Kretschmer 2008: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. S. 350.

¹⁶⁶ Horst 2007: S. 57

¹⁶⁷ Horst 2007: S. 59

¹⁶⁸ Gabriele Scherer verweist darauf, dass Özdamar das „zerstörte Stadtbild“ Berlins nach dem 2. Weltkrieg „nicht historisch einordnet“, sondern damit auf den Außenseiterstatus der Migranten in Deutschland zu dieser Zeit anspiele. „In den Lücken und Löchern der Großstadt [...] offenbart sich

Atemreste verweisen auf dieses Leben auf Probe. Sie wollen sehen, ob da etwas zurückbleibt von ihrem Probeleben, ob ein persönliches Zeichen von ihnen bestehen bleibt. Noch sind es nur Atemreste, aber es könnte mehr daraus werden, wenn sie für längere Zeit in Deutschland bleiben würden. Das Leben in Deutschland erscheint noch sehr unreal, nicht gefestigt und vorgezeichnet.¹⁶⁹

Das Rückwärtsgehen im undefinierbaren Raum der Bahnhofsrue erinnert an die Traumsequenz auf Seite 21, in der die Protagonistin im Traum mit dem Zug zurück nach Istanbul fahren möchte, aber nur bis nach Österreich gelangt. Der Raum ist noch nicht ausgelotet. Das Gefühl für die Distanz zwischen ihrem Heimatland und dem Gastland, und ihrer Herkunft und der Zukunft bleibt – noch – undefiniert.

Auch in dieser Passage sind zahlreiche Personifikationen zu finden: Wieder der beleidigte Bahnhof, die Erzählerin nennt ihn auch den „toten Bahnhof“.

„Die Nacht und die Kälte nahmen unseren lauten Atem und machten ihn zu dichtem Rauch.“ – Hier scheinen Nacht und Kälte nicht nur als Personifizierungen auf, sondern auch als Ursachen für eine Form der Synästhesie, wie sie Ines Theilen allerdings in ihrer Arbeit der Definition als echte Synästhesie ausschließt.¹⁷⁰

Denn der „laute Atem“ wird zu „dichtem Rauch“: das Hören des Atems und das Sehen des Atemrauchs sind ganz eindeutig zuordenbare Sinnesbereiche und bekannte Bilder aus Kindheitstagen. Die Zuordenbarkeit ist ein Kriterium, das der Argumentation Theilens folgend dieses Bild keiner wirklichen Synästhesie entsprechen lässt.

Trotz der Nicht-Entsprechung dieses konkreten Beispiels möchte ich doch auf die wissenschaftliche Arbeit Ines Theilens verweisen, die eine neue Richtung in der Diskussion um Metapher und Synästhesie in moderner Literatur aufzeigt, und ihre Thesen kurz zusammenfassen.

vielmehr die abgrundtiefe Haltlosigkeit der Minorität. Die Baulücken im nächtlichen Berlin vergegenwärtigen den Figuren den kulturellen Graben zwischen dieser Stadt und ihrem Herkunftsort. Ihr Eigenes löst sich in der Fremde sichtbar auf, ohne dass an dessen Stelle etwas Neues entsteht, das ihnen Halt gibt.“ Gabriele Scherer 2007: Brennpunkt Berlin: Kulturdifferenzen literarisch-topographisch auf den Punkt gebracht [...]. In: Valentin: Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen. S. 273-280, S. 275; sie bezieht sich v.a. auf Özdamar, Brücke S. 59

¹⁶⁹ Marion Dufresne hebt in ihrem Aufsatz u.a. den dargestellten „Prozess der Selbstvergewisserung“ durch die Elemente Atem und Sprache hervor. Marion Dufresne 2007: Schreiben als Brücke zwischen den Kulturen. In: Valentin: Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen. S. 233-240, hier S. 237 f. Vgl. in dieser Arbeit Kap. 4.5.1.2. „Der Atem als Vorstufe zum Sprechen“.

¹⁷⁰ Vgl. in dieser Arbeit das folgende Kapitel

4.3.4. Exkurs: Synästhesien in der Literaturwissenschaft

Im Kapitel 3.1.3. wurde die Synästhesie aus der Sicht des philosophischen Wahrnehmungsdiskurses kurz besprochen. Ines Theilen definiert unter Verwendung von Böhmes Postulaten Synästhesie im Bereich der literarästhetischen Diskussion sehr streitbar als gerade nicht Teilhaftes der Metapher, wie man, der literaturwissenschaftlichen Konvention folgend, annehmen möchte.

Theilen liefert in ihrer Dissertation einen raren und meiner Meinung nach gut recherchierten Überblick über den Status der literarischen Synästhesie in der deutschen Literaturwissenschaft. Neben einem diachronen Querschnitt auch in Abgrenzung zu den Bereichen Medizin und Psychologie, in deren Sphären Synästhesie in der Vergangenheit intensiver untersucht wurde, versucht Theilen die teils „widersprüchlichen Thesen zur literarischen Synästhesie in der bisherigen Forschung“ aufzurollen und gegeneinander abzuwägen, um im abschließenden Teil ihrer Arbeit sprachliche Synästhesie als Stilmittel der zeitgenössischen Literatur zu verorten und den aktuellen „literarischen Wahrnehmungsdiskurs“ zu beleuchten.¹⁷¹

4.3.4.1. Literarische Synästhesie

Wie konstituiert sich das Phänomen der Synästhesie im Bereich der Literatur? Gero von Wilpert, der auch von Theilen zitiert wird, erklärt in seinem „Sachwörterbuch der Literatur“ dieses Stilmittel folgendermaßen:

In der Dichtung kann S[ynästhesie] im Ausdruck auf tatsächl[iche] Veranlagung zu Doppelempfinden zurückgeführt werden und ist dann psychologisch begründet oder bildet lediglich e[ine] Form des metaphor[ischen] Ausdrucks, der das Außergewöhnliche der Empfindung durch willkür[liche] Verknüpfung von Vorstellungsgebieten wiedergibt.¹⁷²

Theilen gibt sich keineswegs zufrieden mit dieser Definition, da diese wieder auf den Bereich der Psychologie und auch auf die diffus erscheinende Metaphertheorie zurückzuführen ist. Bisherige Analysen versuchten, die angesprochenen Sinne und

¹⁷¹ Theilen 2008: S. 35

¹⁷² Gero von Wilpert 2001: Sachwörterbuch der Literatur. 8. Auflage, S. 803

deren Verbindungen, andererseits ihre unzähligen Arten von syntaktischen Verknüpfungen zu kategorisieren.¹⁷³ Ines Theilen macht im Überblick über die aktuellen literaturwissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Gebiet drei grob skizzierte Positionen fest, die literarische Synästhesie sehr unterschiedlich erklären:

1. *Literarische Synästhesien sind auf eine spezielle Wahrnehmungsdisposition des Autors zurückzuführen.*
2. *Synästhesie als Verdichtung der Sinne findet über die traditionelle Rhetorik Eingang in den literarischen Text. Bei literarischen Synästhesien handelt es sich um „Spezialfälle“ der Metapher, sogenannte synästhetische Metaphern.*
3. *Literarische Synästhesie ist eine eigenständige, sprach-stilistische Figur, ein besonderes Stilmittel.*¹⁷⁴

Bei der ersten Position wird schnell die enge Verbindung zur Psychologie und/oder Medizin deutlich, die in einer zeitgenössischen literaturwissenschaftlichen Abhandlung absolut irreführend und unangebracht erscheint. Tatsächlich aber ist die Bezugnahme auf diesen Bereich bei AutorInnen und LiteraturwissenschaftlerInnen sehr häufig anzutreffen. Theilen ortet hierbei das Problem im Nichtunterscheiden zwischen „Synästhesie als psychische[...] Empfindung oder multisensorische[...] Wahrnehmung“ und „literarischer Synästhesie“.¹⁷⁵

In der Abhandlung der zweiten aufgefundenen Position in verschiedenen Forschungsarbeiten verweist Theilen auf die Uneinigkeit im literaturwissenschaftlichen wie auch im linguistischen Diskurs, die literarische Synästhesie der Metapher unterzuordnen oder sie im Gegensatz dazu von ihr getrennt zu betrachten. So fällt ein anderes, interessantes Licht auf den Metaphern-Diskurs, der für sich ein eigenes, noch nicht gelöstes Definitionsproblem darstellt.¹⁷⁶ Sabine Gross z.B. sieht die „synästhetische Metapher“ als eine „spezifische Unterkategorie der Metapher“ an. Da Theilen diese Zuordnung strikt ablehnt und sich an die nun folgende dritte Position hält,

¹⁷³ Theilen 2008: S. 37; manche gehen sogar so weit und ordnen diese in Form von Rastern

¹⁷⁴ Theilen, 2008: S. 39 f.

¹⁷⁵ Theilen 2008: S. 41

¹⁷⁶ Vgl. Theilen 2008: S. 42-46

werde ich in dieser Arbeit nicht weiter auf den äußerst komplexen Metaphern-Diskurs eingehen.¹⁷⁷

Der dritten Position zugehörig nennt Theilen Bernhard Engelen, der literarische Synästhesie entschieden von der Metapher abgrenzt:

Wolfgang Kayser sagt in seinem Buch „Das sprachliche Kunstwerk“: „Von der Metapher her gewinnt man den leichtesten Zugang zu der sogenannten Synästhesie.“ Diese Behauptung ist nicht haltbar, denn die Metapher ist – wie schon ihr Name sagt – die Übertragung einer Bedeutung oder eines Bedeutungskomplexes aus einem Bereich in einen anderen. Bei einer Synästhesie hingegen handelt es sich in keiner Weise um eine Übertragung, um die Sinnfälligmachung oder Poetisierung eines Sachverhaltes durch das Nennen eines Dinges aus einem anderen Bereich, sondern um das unmittelbare Aussprechen des Sinnfällig Gegebenen selbst.¹⁷⁸

Wie kann man sich dieses „unmittelbare Aussprechen“ vorstellen? Zuallererst definiert Engelen die Stilfigur der Synästhesie in Abgrenzung zu den üblich bezeichneten „Synästhesien“, die seiner Meinung nach in ihrer Funktion nur „sprachliche Notbehelfe“ darstellen: Bei diesen Notbehelfen ist eine Präzisierung eines Sinneseindrucks angestrebt, unter Zuhilfenahme von Wörtern aus „fremden Wortfeldern“. Er gibt das Beispiel „tiefblau“: das beigestellte „tief“ spezifiziert das „Blau“ – Engelen enttarnt dieses Verfahren als eine „Eigentümlichkeit der intellektuell-analytischen Verhaltensweise“ mit dem Ziel, einen Sinneseindruck aus dem komplexen Gesamteindruck zu lösen und gesondert davon analysieren und betrachten zu können.

Im Gegensatz dazu versucht die „wahre“ literarische Synästhesie, den sinnlichen Gesamteindruck partiell durch dieses sprachliche Verfahren wieder hervorzurufen. Ein wichtiger und einleuchtender Part in der Unterscheidung von „sprachlichen Notbehelfen“ und „wahren“ literarischen Synästhesien ist der Hinweis:

Die „sprachlichen Notbehelfe“ sind analysierend, abwägend und nach feinen Abstufungen suchend. Die

¹⁷⁷ Sabine Gross 2002: Literatur und Synästhesie – Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität. In: Adler/Zeuch: Synästhesie – Interferenz-Transfer-Synthese der Sinne, S. 57-92, hier S. 58.

¹⁷⁸ Bernhard Engelen 1966: Die Synästhesien in der Dichtung Eichendorffs. S. 19., er bezieht sich auf Wolfgang Kayser 1992: Das sprachliche Kunstwerk, 20. Auflage, S. 127.

Synästhesie hingegen gibt sich mit sehr undifferenzierten Bezeichnungen zufrieden, denn es kommt ihr ja gar nicht auf eine möglichst genaue Präzisierung eines bestimmten sinnlichen Eindrucks an, sondern auf die dichterische Wiederherstellung des ursprünglichen, ungeteilten Erlebnisaktes.¹⁷⁹

Ines Theilen liest aus Engelens Arbeit folgende These heraus: „Literatur ist nicht [...] nachahmend bezüglich der erlebten Wirklichkeit von Autor und Rezipient, sondern schafft eigene Erfahrungsräume, die (unter anderem) durch die Figur der literarischen Synästhesie geöffnet werden.“¹⁸⁰

Für sie sind gerade Engelens Überlegungen über die, von ihm leider „nicht näher erklärte Unmittelbarkeit literarischer Synästhesie und ihr Potential, mehrere unterschiedliche Sinneseindrücke zusammenzubringen, die eben nicht im Visuellen, im Bild, aufgehen, von Interesse.“ Sie fasst Engelens Erkenntnisse zusammen: Literarische Synästhesie sei kein Mittel zur Sinnesbeschreibung und -definition,

[die Sinneseindrücke] erfahren gar eine gewisse Unschärfe. [...] [E]ben diese Unschärfe setzt literarische Synästhesie von Strategien textueller Visualisierung ab und macht ihre spezifische Wirkung aus. [...] Literarische Synästhesie bezeichnet die Konfusion der Sinneserfahrung, die sie selbst erzeugt, wobei Konfusion keineswegs als psychischer Zustand, sondern als Vermittlungsprozess gelten sollte.¹⁸¹

Bernhard Engelen gibt zum Glück konkretere Beispiele und Eingrenzungen, was tatsächlich unter einer Synästhesie zu verstehen sei:

Die Synästhesie ist eine Stilfigur, in der innerhalb eines syntaktischen Sinnschrittes zwei oder drei Eindrücke aus dem Bereich der sinnlichen Wahrnehmung sprachlich zusammengefasst sind, die für das „normale“, das heißt: für das rational betonte, reflexive Sprachgefühl miteinander unvereinbar sind. [...] Dabei darf das eine Glied einer solchen Stilfigur nicht zur Erläuterung oder Präzisierung des anderen dienen. [...] „Innerhalb eines syntaktischen Sinnschritts“ bedeutet, dass die zwei oder drei sinnlichen Eindrücke einer Synästhesie sprachlogisch so eng wie eben möglich miteinander verbunden sein müssen. Im allgemeinen ist dabei der eine sinnliche

¹⁷⁹ Engelen 1966: S. 19, vgl. davor S. 18

¹⁸⁰ Theilen fasst Bernhard Engelen zusammen, Theilen 2008: S. 63

¹⁸¹ Theilen 2008: S. 64

Eindruck Attribut oder Adverb des anderen, z.B. „die rote Kühle“ oder „Kühl rauscht der Wald“ oder „die dunkelfeuchte Nacht“, aber nicht etwa „die dunkle und feuchte Nacht“, denn in dieser Wendung wären die beiden sinnlichen Eindrücke ja nicht sprachlich so eng wie möglich miteinander verknüpft, sondern nur nebeneinander gestellt.¹⁸²

Im konkreten Beispiel „die rote Kühle“ kommt man also ohne Vergleich und Metapher zu dem Bild, das man konventionell als „das kühle Abendrot“ erwarten würde.¹⁸³

Diesem Beispiel folgend wird der Versuch unternommen, mögliche literarische Synästhesien im Textkonstrukt Özdamars aufzuspüren.¹⁸⁴ Wie also literarische Synästhesien sprachlich und stilistisch aussehen können, ist nun bekannt.

Was bewirkt diese textuelle Strategie aber im Text, in der Erzählung und im Leser während der Lektüre? Wie definiert Theilen nun selbst dieses Verfahren?

Literarische Synästhesien [erzeugen] eine Verschiebung [...] vom Objekt der Wahrnehmung [...] auf [...] das Spüren einer Präsenz. Diese Verschiebung auf den Prozess der Wahrnehmung als ein synästhetischer Vorgang steht in deutlichem Kontrast zur differenzierenden, um Klarheit bemühten visuellen Wahrnehmung. Es bildet den Gegenpol zu einem Wahrnehmungsmodell, bei dem das Sehen eine zentrale Rolle spielt [Anm.: oder im Falle einer Migrantin/eines Migranten in einer noch fremden Kultur das Hören und Verstehen dieser kulturellen und sprachlichen Codes] und hierarchisch über den anderen Möglichkeiten der sinnlichen Wahrnehmung rangiert.¹⁸⁵

Der Fokus des Wahrnehmungsprozesses liegt demzufolge in ihm selbst begründet, und trägt einen zerstreuen Charakterzug in sich, der einer Fixierung von Wahrnehmungsattributen zuwiderläuft. In der Analyse der Anwendung von literarischen Synästhesien in Literatur selbst findet man bei Theilen weitere hilfreiche Erläuterungen.

Sie differenziert beim Verfahren der literarischen Synästhesie zwischen der Verwendung auf Ebene der Erzählung oder auf Ebene des Erzählens. Ihre Definition

¹⁸² Engelen 1966: S. 10 f.

¹⁸³ Vgl. Engelen 1966: S. 20

¹⁸⁴ Vgl. in dieser Arbeit das Kapitel 4.6.2. „Bilder sammeln“

¹⁸⁵ Theilen 2008: S. 115

von literarischer Synästhesie in Bezug auf diese Verwendung und Erscheinung schränkt sie folgendermaßen ein:

1. *[D]as Zusammenspiel der Sinne [wird] zum Gegenstand der Erzählung. Doch handelt es sich [...] um eine nachträgliche Reflexion einer bestimmten Wahrnehmungssituation, nicht etwa um die Darstellung figuraler Wahrnehmung [...]. Das erlebende Ich bleibt ausgeschlossen, weil sowohl das Erzählen als auch die Fokussierung von einer externen Instanz aus geschehen. Die Passage gibt eine distanzierte Reflexion des erzählenden Ichs wieder und erzeugt keineswegs eine sinnliche Vermischung, welche die Wahrnehmungserfahrung des erlebenden Ichs charakterisiert.*
2. *[D]ie Thematisierung einer sinnlichen Vermischung auf der Ebene der Erzählung und ihre textuelle Evokation auf der Ebene des Erzählens [gehen] Hand in Hand [...].*
3. *[...] eine dritte Einschränkung [...], die sich auf die Art der Verknüpfung richtet, welche die Sinne erfahren. Als textuelle Strategie erzeugt literarische Synästhesie eine sinnliche Vermischung, in der die grammatisch, semantisch und syntaktisch verknüpften Sinnesbereiche nicht in ein hierarchisches Verhältnis geraten. [...] [Es] bezeichnet, vor allem in der zeitgenössischen Literatur, ebenso eine dissonante Vermischung sinnlicher Eindrücke. Synästhesien erzeugen nämlich [...] sinnliche Vermischung vermehrt durch Brüche.¹⁸⁶*

Das reflektierende Erzählen über Wahrnehmung steht im Zentrum. Im Zusammentreffen mit der erzählten Ebene ergibt sich dann eine subversiv wirkende Mischung, die konventionellen Ordnungen und Fixierungen entgegentritt. „Dementsprechend handelt es sich auch auf der Ebene der Erzählung nicht um den Versuch einer Darstellung von Wahrnehmung.“¹⁸⁷

Die Wahrnehmung wird im Text auf der Erzählebene also evoziert, und nicht klar dargestellt. Die Figur wird, wenn wir den vorangegangenen Erklärungen Gernot Böhmes folgen, von den Dingen „angegangen“, und diese Erfahrung schwächt die Wahrnehmende/den Wahrnehmenden, da das wahrnehmende Subjekt dadurch verunsichert und vereinnahmt wird.

¹⁸⁶ Theilen 2008: S. 72 f.

¹⁸⁷ Theilen 2008: S. 96

In der literarischen Synästhesie bricht die Literatur durch diese Schwächung der Subjektposition mit dem Topos der strikten Intentionalität von Wahrnehmung. Sinnliche Wahrnehmung wird als ein letztlich unkontrollierbares Moment präsentiert. Das aufklärerische Modell von Verstand, der die Sinne im Zaun hält, wird unterlaufen, die Sinne entziehen sich der rationalen Kontrolle. [...] Das wahrnehmende Subjekt ähnelt in seiner Passivität dem Subjekt der atmosphärischen Wahrnehmung, wie sie Böhme¹⁸⁸ beschreibt. [...] In literarischer Synästhesie wird ebenfalls eine Atmosphäre erzeugt und eine Ingressions- beziehungsweise Diskrepanzerfahrung provoziert, sogar im doppelten Sinne. Die Figur führt einerseits Wahrnehmung in der Textwelt vor, anders gesagt, in ihr erschließen sich Atmosphären als Erfahrungsräume der Figuren. Diese erleben die Konfrontation mit den erzeugten Atmosphären als Diskrepanz. Andererseits mutet in literarischer Synästhesie eine spezifische Atmosphäre den Lesenden an, der mit seiner Stimmung in eine Spannung zur dieser evozierten Atmosphäre mitschwingenden Stimmung geraten kann.¹⁸⁹

Aus der Sicht des Lesers erzeugen literarische Synästhesien eine sinnlich erfahrbare Lektüre:

[Literarische Synästhesien] verlangen Aufmerksamkeit nicht im Sinne eines Bemühens um Verständnis, sondern als Offenheit für die Begegnung mit dem, das sich im Text zeigt. Synästhetische Wahrnehmung als Primat der Wahrnehmung zeigt sich in der textuellen Vermischung der Sinne als unbestimmtes Spüren.¹⁹⁰

Wie die Landschaft zum Erinnerungsort im Sinne der Präsenz des Vergangenen wird, so sind literarische Synästhesien „Erinnerungsorte“ im Text, welche die Verbindung von Sprache und Wahrnehmung (neuerlich) präsent werden lassen.¹⁹¹

Durch dieses (Nach)Spüren von literarischen Synästhesien im Text steigt die Leserin/der Leser aus dem Prozess der analytischen Sinnrekonstruktion aus. Die kognitive Lektüre wird zu einer sinnlichen.¹⁹²

¹⁸⁸ Hier verweist Ines Theilen wieder auf Gernot Böhmes Abhandlung über Atmosphäre, (2001).

¹⁸⁹ Theilen 2008: S. 212 f.

¹⁹⁰ Theilen 2008: S. 214

¹⁹¹ Theilen 2008: S. 216

¹⁹² Vgl. Theilen 2008: S. 18

Gleichzeitig eröffnet diese sinnliche, individuelle Lektüre einen „dritten Raum“ im Sinne Bhabhas, der allein der/dem RezipientIn vorbehalten bleibt.¹⁹³ So besteht auch auf der Rezeptionsebene ein großes subversives Potential, das eindeutigen Zuschreibungen an eine Herkunfts- und Zielkultur, wie es die Interkulturelle Germanistik praktiziert, entgegentritt.

Als textuelle Strategien der Versinnlichung schreiben literarische Synästhesien damit etwas der auf die (Re-) Konstruktion von Sinn gerichteten Lektüre gegenüber Widerständiges in den Text ein [...].¹⁹⁴

Das Potential des Widerständigen ist der literarischen Synästhesie ebenso immanent wie der zeitgenössischen Migrationsliteratur. In beiden steckt das Bestreben, Konventionelles und klar Zuordenbares aufzubrechen, zu umgehen, neu zu bewerten und neu zu verorten – mit gewissem Vorbehalt auf einen Rest von Nicht-Verortbarem.

Ein Ziel dieser Arbeit ist es, mögliche literarische Synästhesien im Sinne Theilens, sowie widerständige Elemente im Sinne der Theorie von Homi K. Bhabha auszuspielen.¹⁹⁵

4.3.5. Darstellung von Zeit- und Raumerfahrung als Strategie der Subjektivierung

4.3.5.1. Subjektive Wirklichkeit

Zurück zu Özdamars markanter Stelle, der Erfahrung des „Zeitlochs“ im Anhalter-Bahnhof: Wie ist dieser Passage anzukommen, wie ist sie zu knacken? Kann man sie auch anders als im vorangehenden Versuch deuten? Hilfreich in dieser Frage ist die These Şölçüns, der die Strategie der Reduktion und gleichzeitigen Abstraktion in der sprachlichen Funktion erläutert. Denn betrachtet man die Textstelle oberflächlich, wirkt sie sehr zeitbezogen, liest man sie hingegen genauer und „quer“, entsteht eine neue Referenzialität.

¹⁹³ Vgl. Kapitel 2.3.3.2. „Ein dritter Ort“

¹⁹⁴ Theilen 2008: S. 18

¹⁹⁵ Siehe dazu Kapitel 2.3.3. in dieser Arbeit, außerdem Kapitel 4.6.2. „Bilder sammeln“

Die scheinbar realistische Widerspiegelung des Ortes trägt; was durch die Zeit überholt ist, gewinnt an Räumlichkeit. Die atmosphärische Dichte, die eine Folge von sprachlicher Reduktion und Abstraktion ist, erweitert den Erfahrungsraum der wahrnehmenden Person. In solchen Momenten kann das Fremdheitsgefühl der Protagonistin bestimmend sein, aber auch die dagegen verfolgte Taktik der Hervorhebung der eigenen Person, die Bemühung um die eigene Subjektivität und die Ich-Erweiterung.¹⁹⁶

Die These Şölçüns über das Hervorheben der Subjektivität wäre hier eine Gegenstrategie zum Phänomen der Subjekt-Aufweichung in Anbetracht der Überstimulation durch (synästhetische) Wahrnehmung im Sinne Theilens.¹⁹⁷

Das Fiktionalisieren von realen Gegebenheiten, wie hier ein allseits bekanntes historisches Gebäude,¹⁹⁸ hat also die Strategie als Ursprung, die subjektiven Interessen und Gefühle der Protagonistin und (in der Retrospektive) der Erzählerin hervorzuheben, was aufgrund des Reduzierens und Abstrahierens beim Leser sehr verfremdet ankommt. Aufgrund dieser Verfremdung aber entsteht die Möglichkeit, das Individuelle im allgemein gültigen Raum zu verankern und zu potenzieren. Durch das retrospektive Erzählen der Begebenheit initiiert die Erzählerin ein Bild, das in die Erfahrung des Raumes und dessen spezifischer, jedoch auch wieder chiffrierter Vorstellung ein manifestierendes Moment erfährt.

Geprägt ist die Zeitbezogenheit der Ich-Erzählerin durch die subjektive Erfahrungsform der Wirklichkeit, die sprachliche Form legt ihren individuell gekennzeichneten, sehr spezifischen Sinngehalt in das Wahrgenommene hinein. Der subjektive Wirklichkeitssinn ist jedoch objektivierbar, [...]. Die Sprache lässt sich sozusagen durch die Sorge um die Rettung des persönlich Erlebten vor der Vergänglichkeit der Zeit bewegen. Die Gleichzeitigkeit ungleichartiger Umstände, in der persönliches Erlebnis und historisches Ereignis parallel erzählt werden, ist auf eine Räumlichkeit angewiesen, um fixiert zu werden. Während sie in der bildhaft-verfremdenden Sprache der Ich-Erzählerin entsteht, scheint sich die Ordnungsstruktur Zeit in der anderen Ordnungsstruktur, dem Raum aufzulösen. [...] Die [...] erzählerische Freiheit lässt schließlich Raum und Zeit zu einer Architektur verschmelzen, in der sich die subjektive

¹⁹⁶ Şölçün 2002, S. 97

¹⁹⁷ Vgl. Horst 2007: S. 57

¹⁹⁸ Vgl. auch Şölçün 2002, S. 94 f.

*Erfahrungswelt und ihre Versprachlichung der
Wirklichkeit gegenüber behaupten können.*¹⁹⁹

Die hier nochmals angesprochene Erzählstrategie, allgemein bekannte historische Plätze und Ereignisse in die individuelle Geschichte der Protagonistin hineinzuwoben, taucht bei der Lektüre auffallend häufig auf: Dem Todestag Atatürks wird in der deutschen Fabrik gedacht (S. 16), die vielen intertextuellen Verweise auf tagespolitische Ereignisse in der Zitation von Zeitungsh headlines durch die Protagonistin, der Beinahe-Kontakt zum Berliner Ensemble durch den türkischen Wohnheimleiter (S. 35), die Besuche in Ost-Berlin, Berichte über Zusammenstöße zwischen Studenten und der Polizei usw.²⁰⁰

4.3.5.2. Weitere Öffnung

Ein von der Dolmetscherin initiiertes Tanzabend mit englischen Soldaten, an dem sich alle Frauen des Wohnheims beteiligen, bewirkt die allgemeine Öffnung der Frauen zur Umwelt hin.

*Alle gemeinsamen Kochtöpfe und Pfannen waren vergessen. Heute abend gab es Soldaten. Die Soldaten tanzten mit uns, wir kehrten mit Soldatenlächeln in unser Wonaym zurück. [...] Die Frauen liefen in langsamen Schritten zu ihren Sechsbettzimmern und öffneten ihre Bettdecken, als ob es für sie eine schwere Arbeit wäre, sich ins Bett zu legen. Manche knöpften ihre Nachthemden auf und öffneten vielleicht zum ersten Mal die Zimmerfenster. In der Nacht wehte durch die Fenster Schnee auf die schlafenden Decken, und am Morgen standen wir alle als nasse Frauen auf. Dann schmierten alle Frauen die Margarine sehr leise auf ihre Brote und aßen sie auch leise, dann legten sie sich wieder auf ihre Betten. Die Zimmer schwiegen, und aus jedem Bett schaute ein Frauengesicht.*²⁰¹

Die Frauen treten im Anschluss an den gemeinsamen Tanzabend durch das erste Erzählen ihrer individuellen Geschichten aus der anonymen Masse heraus. Drei Gründe könnte man für dieses Öffnen den Kolleginnen gegenüber nennen: zum einen die nun aktivere Freizeitbeschäftigung, außerdem das Tanzen, das eine Ekstase und Katharsis,

¹⁹⁹ Şölçün 2002: S. 99; vgl. auch Horst 2007: S. 63 zur Verortung eines „eigenen Berlin“

²⁰⁰ Vgl. Kapitel 4.4.3. „Gleichsetzung persönlicher und weltpolitischen Ereignissen“

²⁰¹ Özdamar, Brücke S. 30

und so auch eine Auflockerung und ein Aufblühen der Damen bewirkt hat; zum anderen die Gegenwart von Männern, die sie nicht nur als arbeitende Wesen betrachten, sondern sie als sich vergnügen wollende Frauen und Individuen erleben und so möglicherweise das Gleichgewicht zwischen Arbeits- und privater Welt der Frauen einigermaßen wieder herstellen helfen.

Die Atmosphäre im Wohnheim nach dem Tanzabend erscheint äußerst konträr zum normalen „Betrieb“: In der Erzählung tauchen Beschreibungen wie „leise“ und „langsam“ auf, die Frauen „öffnen“ die Fenster, die Bettdecken und ihre Nachthemden. Der Schnee trägt noch sein Übriges dazu bei, um diese andächtige Atmosphäre abzurunden.

Es ist etwas passiert: Eine Veränderung ist spürbar, und tatsächlich öffnen sich die Frauen den anderen gegenüber.

Dann sammelten sie sich im gemeinsamen Wonaymsalon und erzählten: Eine war Opernsängerin in der Türkei gewesen. [...] Eine andere hatte in Smyrna einen amerikanischen Soldaten kennengelernt, er wollte sie heiraten, aber sie musste ihre Reise nach Amerika selber bezahlen. [...] Die dritte war Geheimpolizistin in Istanbul gewesen und hatte sich in einen Geheimpolizisten verliebt [...].²⁰²

Bald darauf beginnen alle Frauen mit dem neuen Heimleiter Deutsch zu lernen. Die Protagonistin lernt schon länger und in Eigenregie Deutsch; diesem Prozess wird hier ein eigenes Kapitel gewidmet.

Unser neuer Heimleiter sagte, er sei Künstler und Kommunist. Keiner wusste, was ein Kommunist ist. Abends lehrte er uns Frauen die deutsche Sprache. [...] Er saß mit seinem türkischen Musikinstrument Saz vor den Frauen und sang ein türkisches Lied in Deutsch, das wir alle in Türkisch kannten: [...] Draußen vor dem Hebbeltheater gingen die Zuschauer langsam ins Theater, und wir im Wonaym wiederholten die deutschen Sätze [...].²⁰³

Wieder sind es die Musik und Wiederholungen, die das erste Lernen der Sprache erleichtern sollen. In der Gemeinschaft und mit einem verheirateten türkischen Mann

²⁰² Özdamar, Brücke S. 30

²⁰³ Özdamar, Brücke S. 31 f.

als Lehrer nähern sich die Frauen der deutschen Sprache an. Hier fällt auf, dass zeitgleich das Theater geöffnet wird, wie auch der Zugang der Frauen zur deutschen Sprache. Vor dieser Stelle wurde das Theater als Haus ohne Publikum geschildert, geschlossen, im Schein der Beleuchtung bei Nacht oder im Morgengrauen. Nun erwacht auch das Theater.

Von nun an erscheint das Leben im Wohnheim offener, nicht mehr so bedrückt und beengt wie noch vor wenigen Tagen. Die Kunst hält in allen möglichen Formen Einzug: Zu Beginn war es das Fernsehen, nun sind es Musik und Literatur.

Mit dem kommunistischen Heimleiter fing ein anderes Leben an. Bevor er kam, waren wir im Wohnheim nur Frauen gewesen. [...] wie die Schafe, die in einer Regennacht vor Blitz und Donner Angst hatten, kamen sie sich zu nah und drückten sich manchmal bis zur Atemlosigkeit. Jetzt hatten wir einen Hirten, der singen konnte. Er gab uns Bücher und sagte: „Hier, ich gebe dir meinen besten Freund.“ Einer von seinen besten Freunden war Tschechow. So war er nicht der einzige Mann, den wir hatten. Mit ihm kamen in unser Frauenwohnheim andere Männer: Dostojewski, Gorki, Jack London, Tolstoi, Joyce, Sartre und eine Frau, Rosa Luxemburg. Ich kannte vorher keinen von ihnen.²⁰⁴

Die Erzählerin schildert die Gemeinschaft der Frauen als beengende Schafherde, die von nun an von einem Hirten geführt wird. Er bringt weitere ehrenwerte Männer ins Frauenwohnheim: Literaten – über ihre Bücher. „Die Welt“ kommt ins Frauenwohnheim.

Allgemein betrachtet erfolgt die Annäherung an die Stadt und deren Menschen lange Zeit über den Einfluss von männlichen Bekannten. Die Protagonistin trifft wenige Entscheidungen selbst, lässt sich mitreißen und schwimmt mit dem Strom.²⁰⁵

Im Wohnheim „findet“ ein Teil der Frauen „den Abend“: Sie nützen ihre Freizeit nach der Arbeit in der Fabrik und genießen die Stunden vor dem Schlafengehen. Das Leben beginnt, die Zeit nach der anstrengenden Arbeit wirkt länger und gewinnt an Attraktivität und Qualität:

²⁰⁴ Özdamar, Brücke S. 36

²⁰⁵ Vgl. auch Horst 2007: S. 60

Die Frauen, die „Zucker“ sagten [Anm.: der Heimleiter nennt die Frauen wohlwollend „Zucker“, und so wird dieses Wort zum Kosenamen in der Kommunikation unter den Frauen], fanden den Abend. Sie gingen nach der Fabrikarbeit jetzt nicht mehr sofort in die Nacht hinein. So teilte sich das Wonaym noch mal zwischen den Frauen, die ihre Abende hatten, und den Frauen, die über den Abend sofort in die Nacht sprangen. Wenn diese Frauen ins Bett gingen, gingen im Hebbeltheater, das unserem Wonaym gegenüberstand, die Zuschauer langsam ins Theater. Die anderen fingen an, ihre Abende in die Länge zu ziehen. Sie kauften Schallplatten, [...]. Im Wonaymsalon lief der Fernseher vor sich hin, sie hörten sich hintereinander ohne Pause den Beethoven und „Junge, komm bald wieder“ an, so als ob, wenn sie eine Sekunde ohne diese Töne und Stimmen blieben, der Abend aus ihren Händen wieder abhauen würde.²⁰⁶

Irgendwann halfen Beethovens 9. Sinfonie und „Junge, komm bald wieder“ nicht mehr, die Abende in die Länge zu ziehen. Die Frauen [...] gingen jetzt aus dem Wonaym raus. Das automatische Licht im Hauskorridor ging von diesem Tag an immer an und aus und die Wonaymtür mit lautem Quietschen auf und zu.²⁰⁷

Hier wird das Theater als Gleichsetzungselement wiederholt erwähnt: Wieder strömen die Zuschauer abends ins Theater, während einige Frauen zu Bett gehen, und die anderen den Abend finden.

Die abstrahierenden Bilder „den Abend finden“ und „in die Nacht hineingehen“, durch Reduktion entstanden, erschaffen ein ganz eigenes dynamisches Element in dieser Passage. Der Abend erscheint wieder als Personifikation, der vor allem durch akustische Beschreibungen und Erscheinungen besticht: Töne, Stimmen, Beethovens 9. Sinfonie und Freddy Quinns Schlager „Junge, komm bald wieder“ liefern sich einen akustischen Wettlauf.

Bald ist der Input, der von der Welt draußen in das Wohnzimmer des Heims hineingelangt, nicht mehr ausreichend. Ein Teil der Frauen geht nun auch in die abendliche Welt hinaus. Das Licht geht an und aus, die Tür geht quietschend auf und zu. Alles geht, alles tönt, grelles Licht und viele Geräusche zeigen ein aktiveres Leben im Wohnheim.

²⁰⁶ Özdamar, Brücke S. 37 f.

²⁰⁷ Özdamar, Brücke S. 38 f.

Das Leben in Deutschland scheint nun für viele der türkischen Arbeiterinnen wirklich zu beginnen ...

4.3.5.3. Die Wahrnehmung der Welt in Berlin

Bei ihren ersten längeren Ausflügen in die Stadt und ins abendliche Leben wird eine ganz eigene Perspektive auf die Menschen auf der Straße forciert. Oft zieht die Erzählerin Zeitungen und Medienfotos als Vergleichsebene und Beweisträger für ihre Beobachtungen heran.

Als wir durch die Berliner Straßen liefen, erstaunte mich, wie wenig Männer auf den Straßen zu sehen waren, auch in den Abendzeitungen gab es nicht viele Männer zu sehen. Mich erstaunte auch, dass die Männer, die ich sah, sich nicht zwischen den Beinen kratzten, wie viele türkische Männer in türkischen Straßen. Und manche Männer trugen den Frauen, neben denen sie gingen, ihre Taschen und sahen so aus, als ob sie nicht mit diesen Frauen verheiratet waren, sondern mit diesen Taschen. Sie gingen durch die Straßen, als ob das Fernsehen sie gerade filmen würde. Die Straßen und Menschen waren für mich wie ein Film, aber ich selbst spielte nicht in diesem Film. Ich sah die Menschen, aber sie sahen uns nicht. Wir waren wie die Vögel, die irgendwohin flogen und ab und zu auf die Erde herunterkamen, um dann weiter zu fliegen.²⁰⁸

Das Gefühl des Erstaunens über die gemäßigte Form des Patriarchats ist hier deutlich vorherrschend. Die Erzählerin vergleicht bewusst zwischen ihrer Herkunftskultur und den Gegebenheiten in Deutschland – in früheren Passagen tat sie das nicht so explizit. Allerdings steckt in den Vergleichen ein großes Maß an inszenierter Naivität, das komische Nuancen und eine gleichzeitig immanente Distanz hervorruft.

Der Vergleich „wie ein Film“ zeigt die distanzierte Wahrnehmung der Protagonistin, sie erlebt hier keine Ingressionserfahrung wie in früheren Passagen, sondern eher eine Form der Diskrepanzerfahrung.²⁰⁹ Sie gerät nicht in diese Atmosphäre hinein, sondern stellt dieses „sich außerhalb befinden“ als Filmperspektive dar. Das vergleichende „wie

²⁰⁸ Özdamar, Brücke S. 39 f.

²⁰⁹ Vgl. Kapitel 3.1.2.

die Vögel“ verstärkt die Distanzierung umso mehr. Die Vogelperspektive unterstreicht die Positionen des „Ich“ und des partiellen „Wir“ in einer kleinen Gruppe von Migrantinnen – hier ist sie mit ihren Freundinnen unterwegs – und läuft einem Gemeinschaftsgefühl des kollektiven „Wir“ zuwider.²¹⁰

4.3.5.3.1. Der Kontakt zur Familie; Traditionen und gesellschaftliche Zwänge

Die Telefonzelle vor dem ehemaligen Anhalter-Bahnhof ist für die Mädchen aus dem Frauenwohnheim ein Platz zum Innehalten und Weinen. Dies ist der spezielle Ort für den symbolischen und emotionalen Kontakt zur Familie, obwohl der tatsächliche Kontakt nur aus einigen Briefen an die Mutter besteht. Teilweise lassen sie hier die Sehnsucht nach ihrer Familie zu, teilweise verdrängen sie diese Gefühle.

*Vor dem beleidigten Bahnhof stand eine Telefonzelle.
Wenn wir drei Mädchen an ihr vorbeigingen, redeten wir
laut, als ob uns unsere Eltern in der Türkei hören
konnten.*²¹¹

Diese erste Erwähnung der Telefonzelle ist im Roman unmittelbar im Anschluss an das eindrückliche Wahrnehmungserlebnis im Bahnhof²¹² platziert. Das „Zeitloch“ im Bahnhof scheint auch außerhalb der Ruinenstätte auf die Mädchen zu wirken. Ein Telefonat ist nicht notwendig, um sich ihren Familien mitzuteilen, es reicht für die „Kommunikation“ schon, dass sie an der Zelle vorbeigehen. Erst später, als die Telefonzelle eine ganz „normale“ Telefonzelle ist, gehen sie hinein und telefonieren mit befreundeten Studenten.

Die Telefonzelle als Medium setzt hier wieder Zeit und Raum bzw. Entfernungen außer Kraft.²¹³ Die Bedeutung der Telefonzelle für die Mädchen erinnert ein wenig an den

²¹⁰ Keiko Hamazaki, eher dem Konzept des „Eigenen“ und „Fremden“ nahestehend, sieht in dieser Vogel-Metapher die „Kommunikationslosigkeit zwischen deutschen und ausländischen Bürgern in Berlin“ dargestellt. „Durch diese andere, dem Außenseiter eigene Perspektive, wird eine Version von Deutschland-Berichten für die deutschsprachige Leserschaft konstruiert.“ Keiko Hamazaki 2007: Textualisierung des „fremden“ Deutschland bei E. S. Özdamar. In: Valentin: Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen. S. 253-260, S. 259. Allerdings steht hier die weitaus schlüssigere Meinung Sargut Şölçüns dagegen: „[...] unsere Protagonistin [ist] im Grunde genommen keine echte Außenseiter-Gestalt [...].“ Şölçün 2002: S. 109; Vgl. Horst 2007: S. 61; Im Kapitel 4.6.2. „Bilder sammeln“ wird noch einmal auf diese Passage verwiesen werden.

²¹¹ Özdamar, Brücke S. 29

²¹² Siehe Kapitel 4.3.3.3.

²¹³ Dirk Göttches Erläuterungen, er analysiert Özdamars Erzählung „Der Hof im Spiegel“, könnte man ergänzend heranziehen. Er sieht das Telefon als mediale Chiffre: „Die Vermittlung und Verschränkung

magischen Realismus der modernen hispano-amerikanischen Literatur, z.B. bei Gabriel García Marquez.²¹⁴

Nach der Öffnung und der davon resultierenden Spaltung der Frauen des Wohnheims in zwei Lager – die die am Abend zuhause bleiben und diejenigen, die noch ausgehen – erfährt die Protagonistin zunehmend die Diskrepanz zwischen dem Kennenlernen der neuen Welt in Berlin und den Traditionen und partiellen Zwängen, die aus ihnen resultieren können, vermittelt von orthodoxer eingestellten Frauen, die Druck auf die jungen Mädchen ausüben.

Ein beengendes Ereignis im Wohnheim, das die Protagonistin an die Macht des Patriarchats und an die strengen Traditionen in ihrem Heimatland erinnert, und die auch von einigen Frauen im Wohnheim transportiert und gepflegt werden wollen, verunsichert die Mädchen.

Die patriarchal geprägte Tradition wirkt in das „neue“ Leben und macht der Protagonistin Angst:

Sie sprachen so viel über ihre Brüder und über unsere Väter, dass ich dachte, ihre Sätze über die Brüder und Väter weben ein Spinnennetz, das das ganze Zimmer und unsere Körper bedeckt. Ich fing an, vor ihren Brüdern und vor meinem Vater Angst zu kriegen. [...] Jedes Mal, wenn ich Angst bekam, schrieb ich an meine Mutter einen Brief mit solchen Sätzen: „Gott schützt mich hier mit der Hilfe meines Vaters – ich schwöre, ich werde hier keine schlechten Sachen machen.“²¹⁵

Die Gespräche der Kolleginnen über ihre männlichen Verwandten wirken nicht nur akustisch beklemmend, sondern in allen Dimensionen beengend. Das Spinnennetz aus Worten bedeckt Zimmer und Körper. Diese Ingressionserfahrung erzeugt Angst. Alle

der Kulturräume findet hier [...] medial und im Gespräch statt. Das telefonierende Ich versucht in beiden Welten zugleich zu sein und schafft damit doch eine neue Ebene der Interkulturalität. So wird das Telefon zur medialen Chiffre jenes ‚dritten Raumes‘ (Bhabha) zwischen türkischer und deutscher Welt, den die [Telefonzelle] [...] symbolisiert.“ Götttsche schafft in seiner These den Spagat zwischen den Interkulturalitäts- und Transkulturalitätskonzepten. Dirk Götttsche 2007: Emine Sevgi Özdamars Erzählung Der Hof im Spiegel. Möglichkeiten und Grenzen einer postkolonialen Lektüre deutsch-türkischer Literatur. In: Valentin: Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen. S. 247-252, S. 250 f.

²¹⁴ Vgl. von Wilpert 2001: S. 498 f.; auch Klaus Schenk sieht in Özdamars Werken Anzeichen des „lateinamerikanischen realismo mágico [oder der deutschsprachigen] Neo-Phantastik“. Klaus Schenk 2007: Autofiktionale Aspekte in der gegenwärtigen Migrationsliteratur. In: Valentin: Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen. S. 355-362, S. 359.

²¹⁵ Özdamar, Brücke S. 33

werden vom Spinnennetz bedeckt, nicht nur die Protagonistin. Sie versucht gegen diese Angst anzuschreiben. Allmählich kann sie sich aber von diesen gesellschaftlichen Zwängen lösen, v.a. mit Hilfe der Literatur:

Wenn wir drei Mädchen, [...] auf die andere Seite der Straße gegenüber unserem Wonaym zu unserem beleidigten Bahnhof gingen und bei der Telefonzelle vorbeiliefen, sprach ich jetzt vor der Telefonzelle nicht mehr laut, sondern leise, in der Angst, dass meine Eltern mich in Istanbul hören könnten. Bald aber kam ein Buch in unser Zimmer, und das nahm mir die Angst vor den Brüdern und vor meinem Vater [...]. Unser kommunistischer Heimleiter hatte viele Bücher, die wir, wenn wir wollten, lesen konnten. Das Buch brachte Rezzan ins Zimmer – Oscar Wildes „Bildnis des Dorian Gray“. [...] Mein Körper gewöhnte sich an diese Angst und befreite mich aus der Angst vor Brüdern und Vätern.²¹⁶

Die Angst, durch Gespräche über Väter und Zwänge innerhalb der Traditionen entstanden, erzeugt wiederum Angst vor dem Kontakt mit der eigenen Familie, obwohl Vater und Mutter der Protagonistin sehr liberal und modern eingestellt sind. Die mögliche Angst vor deutschen Männern wird hier wie auch im gesamten Roman nicht dargestellt, wie man auch im Zitat S. 39 f. des Romans lesen kann. Deutsche Männer wirken befremdlich, aber offenbar harmlos. Die Lektüre von Büchern über „andere“ Männer nimmt ihr die Angst vor dem Patriarchat – dieser erzählerische Kniff ist als ironische Lösung anzusehen.

Außerdem betont die Erzählerin die Angstgewöhnung: Nicht sie selbst gewöhnte sich an diese Angst, sondern ihr Körper. Der physische Körper trägt also diesen emotionalen Zustand, nicht die Psyche. Dies verweist wieder auf das im Roman sehr häufig bediente Konzept „Körper als Erinnerung“, das wenig später noch einmal besprochen werden soll.

Hinzu kommt ein weiteres Konzept, dessen sich die Autorin bedient: Die Protagonistin beginnt, sich ein neues Sprachsystem anzueignen, das der Literatur und des Theaters, sowie auch die Sprache der Intellektuellen, die dem Kommunismus nahestehen.²¹⁷

²¹⁶ Özdamar, Brücke S. 34 f.

²¹⁷ Vgl. Kapitel 4.5.

Ein neues „Wir“-Gefühl entsteht: der Bahnhof wird vereinnahmt, genauso wie die Telefonzelle, die Imbissstube und das Wohnheim. Sie werden mit dem Possessivpronomen „unser“ versehen. Dies zeigt die „Gebietserweiterung“ durch die Mädchen an.

4.3.5.4. Die Individuation beginnt

Die Loslösung von der Familie (und möglicherweise auch von der Herkunftskultur) fällt schwer, macht aber auch vieles leichter. Die Erzählerin resümiert die Erkenntnis, die weitere Ereignisse initiiert:

Wir waren alle nur für ein Jahr hergekommen, nach einem Jahr wollten wir alle zurückkehren. Wenn wir uns im Spiegel anschauten, lief keine Mutter, kein Vater, keine Schwester hinten im Raum an uns vorbei. Im Spiegel sprachen unsere Münder nicht mehr mit der Mutter oder Schwester. Wir hörten nicht mehr ihre Stimmen, ihr Kleiderflüstern, ihr Lachen vor dem Spiegel, so sahen wir uns jeden Tag im Spiegel als einsame Menschen. Nachdem wir im Spiegel verstanden hatten, dass wir alleine waren, war alles leichter.²¹⁸

Im ersten Satz des Zitats finden wir eine Rückblende und eine Vorschau, bzw. Absicht bezüglich des Aufenthalts in Berlin.

Das Element „Spiegel“ kommt hier zum ersten Mal vor. Es bildet im Laufe des Romans eine Motivkonstanz²¹⁹, die in den zentralen Szenen mit ihrer großen Liebe Jordi ihren Höhepunkt findet. Der Spiegel zeigt die nun fehlende Verbindung zur Familie: Das Ich erscheint allein, einzeln und isoliert. Diese Stelle ist die Antithese zur Liebesszene im Schloss von Versailles.²²⁰ Hier verdeutlicht die Spiegelszene die Individualität, aber auch die plötzliche Einsamkeit und Eigenverantwortlichkeit; in Versailles die Gemeinschaft der Liebenden, die Zweisamkeit, das ekstatische Gefühl des Verliebtseins usw.

Die Erkenntnis im Spiegelbild bringt mit sich: die Familie nicht mehr hören, sprechen, lachen, sehen können; es herrscht Stille. Sie hilft, die Einsamkeit zu begreifen und zu verstehen.

²¹⁸ Özdamar, Brücke, S. 40

²¹⁹ Vgl. von Wilpert 2001: S. 533 f.

²²⁰ Vgl. Özdamar, Brücke, S. 140; hier Kapitel 4.3.8. und 4.3.9

Ab nun ändert sich die Haltung der Protagonistin und ihrer Freundinnen: Die Individuation beginnt. Das Folgegefühl zur Erkenntnis wird hier dargestellt:

Wenn wir in der Küche vor den Kochtöpfen standen, sahen wir drei Mädchen zwischen den anderen Frauen im Rauch der kochenden Kartoffeln wie drei Vogelbabies aus, die gerade ihre Eier kaputtgemacht hatten, um in die Welt zu kommen.

Wir gingen in den Zoo und besuchten dort die Affen. Jede von uns hatte einen Affen, ich hatte einen Affen, eine Familie. [...] In der Fabrik, die Lupe auf meinem rechten Auge, steckte ich jetzt meine Zunge unter meine Oberlippe und sah meinem Affen ähnlich. Feierabend hieß Affenabend, Wochenende hieß Affenende. Nach der Arbeit gingen wir zum Zoo, später im Dunkeln zu unserem beleidigten Bahnhof.²²¹

Das Bild der Vogelbabies bringt das Gefühl der drei Mädchen sehr prägnant auf den Punkt: Sie sind gerade aus dem Ei geschlüpft, aber noch nicht wirklich flügge. Die Unsicherheit steht ihnen ins Gesicht geschrieben. Um dieses Gefühl zu kompensieren, suchen sie sich für kurze Zeit eine Ersatzfamilie, und erweitern gleichzeitig auch ihr „Territorium“: Sie gehen nach der Arbeit in der Fabrik regelmäßig in den Zoo, um „ihre“ Affen zu besuchen.

Mit „Engel“, einem neuen Mädchen im Wohnheim, entdeckt die Protagonistin ein neues Zeitgefühl. Die Langsamkeit im Wesen und im Tempo von Engel, ihre ganze Aura, initiieren bei der Protagonistin eine Ingressionserfahrung, und diese fördert die Zeit- und Selbst-Beobachtung. Sie wird sich ihrer selbst gewahr, allerdings eher auf körperlicher Ebene.

Dann kam ein neues türkisches Mädchen ins Wohnheim, Engel. [...] Engel hatte eine weiche Stimme und sprach sehr langsam. So fingen wir auch an, langsamer zu reden. Wie in einem Zeitlupenfilm sah ich meine verlangsamten Arm- und Handbewegungen, die Füße hoben sich langsam hoch, stellten sich wieder auf die Straße, der Schnee fiel langsam, die Haare flogen langsam, die Kippen bewegten sich langsam vor unseren Füßen, das trockene Gras zwischen den stillgelegten Bahngleisen des beleidigten Bahnhofs bewegte sich langsam. Nur in der Fabrik verschwand die Langsamkeit, obwohl Engel vor mir

²²¹ Özdamar, Brücke S. 56

*arbeitete. [...] Auch die Uhr im Wonaymsalon tickte langsamer und machte den Abend lang. Der Abend setzte sich langsam auf die Stühle, an die Wände. Wenn ich mich an den langsamen Abenden hinsetzte und einen Brief an meine Mutter schrieb, stellten sich die Wörter langsam auf das Papier. Ich konnte sehen, ob sie hell waren, ob sie Münder hatten, singen konnten, weinen konnten, lachen konnten, ob sie miteinander sprachen, ob sie tiefen Atem hatten, kurzen Atem hatten, ob sie gut rochen – und ob sie, wenn sie bei meiner Mutter ankamen, rausgingen und über ihre Hand, über ihre Arme wie die kleinen Tiere laufen konnten.*²²²

Diese extreme Ingressionserfahrung²²³ bedient sich wieder Elementen des Filmgenres: Die Zeitlupe intensiviert Wahrnehmung und Fantasie. Die Hauptfigur sieht sich selbst, ihr Wahrnehmungsfokus liegt auf dem Körper; er scheint vom Kopf/Bewusstsein getrennt. Nur die Fabriksatmosphäre kann diese gebündelte Aufmerksamkeit unterbrechen.

Personifizierungen treten gehäuft auf: Der Abend, Wörter, Zigarettenskippen bekommen ein Eigenleben und werden mit verschiedensten Attributen versehen. Wörter können sehend, hörend, riechend erschrieben und beobachtet werden; sie scheinen sogar vom Schreibakt getrennt und entwickeln ein Eigenleben. Die Protagonistin sieht die Wörter in Istanbul ankommen, und vergleicht sie mit „kleinen Tiere[n]“. Sie überbrücken Zeit und Distanz.

Gewohnheiten werden nun ein wenig abgeändert, und um dies vor den Eltern zu vertuschen, wird das Ritual, durch das Medium Telefonzelle zu kommunizieren, noch beibehalten:

Wir drei jüngsten Mädchen des Frauenwonayms gingen durch die Straßen von Berlin zum Bahnhof Zoo, zum Aschinger, und aßen dort Erbsensuppe und nicht mehr Pferdebouletten von unserer Imbissbude neben dem beleidigten Bahnhof. Wir sprachen aber weiter laut, wenn wir an unserer Telefonzelle vorbei gingen, damit uns unsere Eltern in der Türkei hören konnten. An manchen Abenden, wenn wir drei [...] spät zu unserem Wonaymzimmer zurückkamen [...], schmiss eine andere

²²² Özdamar, Brücke S. 57

²²³ Vgl. Kapitel 3.1.2.

Frau, die schon im Bett war, ihr Kopfkissen nach uns und schrie uns an: „Ihr werdet noch Nutten werden!“²²⁴

Das Essverhalten ist kulturell und familiär geprägt, und Gewohnheitssache. Die Protagonistin isst nun keine Pferdebouletten, wie ihre Mutter sie mag, sondern Erbsensuppe. Aber sie spricht weiterhin laut in der Nähe der Telefonzelle, um zu signalisieren, dass alles „ok“ ist.

Der türkische Arbeiterverein als erster Anschluss in eine Gemeinschaft (außerhalb des Wohnheims) bringt nun den Kontakt mit „echten“ Männern. Diese erscheinen – sehr doppeldeutig – „wie in einem Traum“:

Dort trafen wir zum ersten Mal in Berlin türkische Männer. Wir sahen sie nicht, wir hörten sie. Sie standen da wie in einem Traum. Das Zimmer war voller Rauch.²²⁵

Hier ist eine eigenartige Parallele im Umkehrschluss zum Zitat S. 39 zu bemerken: Die Männer sehen sie nicht, sie ist wie ein Vogel; hier auf S. 46 hört sie die Männer nur, sie sieht sie nicht. Diese chiastische Anordnung tritt im Roman einige Male auf und wird in der Zusammenfassung noch näher besprochen.

Sie sagten nicht „ich gehe“, sondern einer stand auf und sagte: „Wir gehen“. [...] Nur die Stoffe ihrer Hosen oder ihrer Strickwesten erzählten ihre „Ich“-Geschichten, oder die Farbe ihrer Haut, die Falten an ihren Hälsen, nur ihre verschiedenen Dialekte zeigten, dass sie von verschiedenen Müttern geboren worden waren.²²⁶

Im türkischen Arbeiterverein sagten nur Regen und unser kommunistischer Heimleiter „ich“. Die beiden gingen zusammen ins Kino, dann kamen sie zum türkischen Arbeiterverein, und Regen sagte: „Ich habe einen Film gesehen, soll ich ihn euch erzählen, der Film heißt „Das Schweigen“, der Regisseur heißt Ingmar Bergmann.“ Dann erzählten sie beide den Film. Sie fingen zusammen an, aber irgendwann sagte jeder der beiden: „Nein, so war es nicht, lass mich erzählen, wie ich es gesehen habe.“ So unterbrachen sie sich ständig, einer klaute dem anderen den Film, und so sahen wir immer zwei verschiedene Filme vor unseren Augen ablaufen.²²⁷

²²⁴ Özdamar, Brücke S. 38 f.

²²⁵ Özdamar, Brücke S. 43 f.

²²⁶ Özdamar, Brücke S. 46

²²⁷ Özdamar, Brücke S. 47

Die Erzählerin resümiert über das beobachtete starke Wir-Gefühl in der Sprache der Arbeiter, aber deren Dialekt und Äußeres streichen die jeweilige individuelle Geschichte hervor. Das Thema pars pro toto – „ich für zwei/viele“ und „wir für einen“ – steht hier exponiert und stellvertretend für viele Passagen im Roman.

Wieder „läuft ein Film ab“ oder sogar zwei Filme parallel: Durch die Erzählung von zwei Männern switchen die Zuhörenden zwischen zwei Filmen – oder Alternativszenen – hin und her. Das Filmgenre taucht immer häufiger als ästhetisches Paradigma neben dem Theater auf.

Ein komisch-ironisches Moment bildet der Gegenstand des Streitgesprächs zwischen den beiden Männern: Der Film „Das Schweigen“ wird erzählt, und jeder klaut dem anderen durch Erzählen „Das Schweigen“.

„Regen“ dient im Roman durchgehend als atmosphärisches Moment, hier taucht es aber als Name eines türkischen Studenten auf – ein Verweis auf die oft symbolischen Vor- und Nachnamen von Menschen türkischer Herkunft.

Einige Zeit später, als die drei Mädchen schon regelmäßig platonische Männerbekanntschaften pflegen, verlieben sich die drei in zwei türkische Studenten. Die Bekanntschaft mit diesen Männern bringt die drei Mädchen kurzzeitig auseinander. Die Telefonzelle fungiert plötzlich nicht mehr als „magisches Medium“ zur einseitigen Nachrichtenübermittlung an die Familie, sondern wird von den Mädchen als ganz „normale“ Telefonzelle benützt, um mit den befreundeten Studenten zu telefonieren.

Wir drei wuschen ohne zu sprechen unsere Strümpfe und hingen sie auf die Wäscheleine, nicht mehr nebeneinander, sondern an verschiedene Stellen. Am nächsten Tag [...] in der Fabrik arbeitete jede von uns, als ob Mobilöl und Salim uns ständig beobachten würden. Wenn wir drei in der Fabriktoilette vor den Kachelwänden rauchten, schauten wir nicht mehr in unsere Gesichter, jede rauchte für sich und schaute sich im Spiegel an. Die Telefonzelle, die neben unserem beleidigten Bahnhof stand, vor der wir früher leise oder laut sprachen, damit unsere Eltern in der Türkei uns nicht hören oder hören sollten, war jetzt nur die Telefonzelle, von der wir das Studentenheim Eichkamp anriefen²²⁸

²²⁸ Özdamar Brücke S. 84 f.

Die Individuation könnte durch Konkurrenz von anderen Mädchen vorangetrieben werden. Die Fremd- und Selbstbeobachtung aufgrund potentieller Liebhaber verdrängt die Angst vor den „allwissenden“ Eltern in der Heimat und ernüchtert die Sicht auf die Umwelt. So unterstreicht die Erzählerin gegenüberstellend die frühere Sicht und heutige Realität der Telefonzelle.

Hier tritt wieder der oft verwendete Analogie-Vergleich „als ob“ auf, ebenso das tragende Spiegel-Motiv.

4.3.6. Exkurs: Diamant, Liebe, Sexualität

Ein wichtiges Element kommt das erste Mal ins Spiel, als die Protagonistin und ihre beiden Freundinnen zum Spaß einen Mann zum Küssen treffen, von dem sie glauben, dass er homosexuell ist. Von dieser Begebenheit und den regelmäßigen Besuchen im Arbeiterverein erzählen sie im Wohnheim, und ihre Kolleginnen drohen ihnen. Die Drohung zieht einen symbolbeladenen Traum nach sich:

„Ihr werdet noch eure Jungfernhaut verlieren, das ist euer Diamant, ihr werdet eure Diamanten verlieren.“ In der Nacht träumte ich, dass ich im Himmel stand, die Wolken unter mir waren wie eine große, glatte, weiße Decke. Ich öffnete die Wolken und sah unten auf einer steilen grünen Wiese meine Eltern und Menschen, die schon tot waren. Sie warteten dort, bis ich herunterkam, dann lief ich mit ihnen zusammen auf diese steile Wiese. Als ich aufwachte, sagten Rezzan und Gül, die beiden anderen Mädchen, dass auch sie ihre Mütter im Traum gesehen hätten. Wir rauchten zusammen eine Zigarette im dunklen Wonaymkorridor und erzählten unsere Träume. Rezzan drückte beim Zuhören unsere noch brennende Zigarette in ihrer linken Hand aus und schrie: „Mutter!“ Wir schrien mit: „Mutter“, „Mütterlein“. Gül sagte: „Wenn wir wieder hingehen, sollen unsere Augen blind werden, unsere Augen sollen blind werden.“ Wir gingen nie mehr zum Arbeiterverein.²²⁹

Der Traum spiegelt das schlechte Gewissen der Mädchen, verstärkt durch die Drohung der Kolleginnen. Die weiße (Wolken)-Decke symbolisiert die Unschuld. Sie geht in den Himmel hinunter, auf eine steile grüne Wiese. Dieses Grün könnte auf die

²²⁹ Özdamar, Brücke S. 54 f.

symbolträchtige Farbe des Islam verweisen.²³⁰ Die Protagonistin schließt sich ihrer Familie und ihren Vorfahren an und läuft über diese „grüne“ Wiese.

Er hinterlässt bleibenden Eindruck, auch die beiden anderen Mädchen hatten ähnliche Träume. Sie schwören bei ihrem Augenlicht, dass sie dem Arbeiterverein und den Männern von nun an fernbleiben wollen.

Das Ausdrücken der brennenden Zigarette auf dem eigenen Körper soll diesen Schwur intensivieren, und die Mädchen bestrafen sich damit selbst für ihr unkeusches Verhalten. Wenig später, als der Protagonistin ein Missbrauchserlebnis widerfährt, taucht dieses Moment noch einmal auf.²³¹

Der Diamant als Symbol für die Jungfräulichkeit bildet von nun an das Leitmotiv. Er steht sinnbildlich für Tradition und für die Erwartungen von Familie und KollegInnen, die die Protagonistin erfüllen soll. Ironisch gebrochen wird die Bezeichnung „Diamant“ in den Anspielungen des Heimleiters und in der Retrospektive der Erzählerin selbst, die in der Geschichte den Befreiungskampf von gesellschaftlichen Normen und Zwängen aufzeigt, wie wenig später auch Sargut Şölçün bemerken wird.²³²

Anfangs tragen die Mädchen „ihren Diamanten spazieren“, im Bewusstsein, etwas Kostbares in sich zu tragen und beschützen zu müssen.

Wir drei Mädchen fingen wieder an, in der Nacht zu unserem beleidigten Bahnhof zu gehen. Wir führten unsere Diamanten spazieren und traten vor der Telefonzelle laut mit den Füßen auf, damit unsere Eltern uns in Istanbul hören konnten. Wir liefen auf dem Grundstück des beleidigten Bahnhofs herum, als ob wir den Atem unserer Väter im Nacken hätten.²³³

Neues, aber nur kurzfristiges Ziel ist die Bewahrung des Diamanten. Die Telefonzelle fungiert wieder als Medium, um den Eltern ihre keusches Verhalten zu demonstrieren. Tatsächlich aber spüren sie den „Atem“ der Väter im Nacken, dies steht für die als Zwang empfundene Tradition, aus der sie sich (noch) nicht zu lösen wagen.

²³⁰ Vgl. dazu Brigitte Moser/Michael Weithmann 2008: Landeskunde Türkei. Geschichte, Gesellschaft und Kultur, S. 188 und S. 192 f. über „Die patriarchalisch-muslimische Kulturdimension“

²³¹ Vgl. Zitat aus Özdamar, Brücke S. 78 f.

²³² Vgl. auch Kapitel 4.6. „Zusammenfassende Betrachtung der Analyseergebnisse“

²³³ Özdamar, Brücke S. 55

Die Strategie der Aneignung und Vereinnahmung dient der Unterstreichung der kleinen Gemeinschaft: „unser“ Bahnhof, „unsere“ Diamanten, „unsere“ Eltern, „unsere“ Väter“ und im Falle der genannten Lokalitäten der Gebietserweiterung.

Laut Sargut Şölçün steckt hinter dem „Diamanten“ die dichotome Betrachtung durch das erzählte Ich und der Erinnerung und Rekonstruktion des erzählenden Ichs:

Der bildliche Ausdruck für das Jungfernhäutchen bedeutet in der Perspektive der Bewohner des „Frauenwonayms“ eine Grenzverschiebungstrope (vgl. S. 54 und 88), während ihn das erzählte Ich als Euphemismus benutzt. Aus dem Munde des erzählenden Ich klingt es wie Ironie (vgl. S. 108 und 165). [...] Die Übernahme der Bezeichnung durch die Ich-Erzählerin drückt die Übernahme des traditionellen Wertemaßstabs aus, betont aber zugleich die Entschlossenheit, sich von diesem Hindernis auf dem Weg zur Emanzipation zu befreien. Was hier aus epischer Distanz nacherzählt wird, ist ein erlebter Spannungszustand.²³⁴

Das Verlangen nach dem Ausbruch aus diesem Wertesystem und nach individueller Freiheit und Erleben der eigenen Sexualität wird von nun an bis zur Peripetie auf S. 165 immer mehr zum Antrieb für den angestrebten Verlust des Diamanten. „Wir lesen, wie ernst die junge ‚Gastarbeiterin‘ es mit ihrer Erfahrung meint und ihr Hin und Her zwischen Zielbewusstheit und konkret Erlebtem zum Ausdruck bringt. Das erzählende Ich dagegen macht daraus einen nahezu erbaulichen, legendenhaft wirkenden Erfahrungsbericht, in dem die Naivität imitiert wird.“²³⁵ Diese Dichotomie in Erleben und Erinnern, zwischen erzähltem Ich und erzählendem Ich, trägt sich durch die gesamte Handlung fort und ist ein bestimmendes Merkmal des Romans. „[Das] Leitmotiv [Diamant] erlangt als handlungsförderndes Motiv im ersten Hauptteil den Rang eines ‚Dingsymbols‘ [...]“²³⁶

Zwei Erlebnisse von (sexuellem) Missbrauch und Gewalt werfen die Protagonistin (scheinbar „nur“) kurzzeitig aus der Bahn. Durch Freunde kommt sie in Kontakt mit Männern, die sich ihr gewalttätig nähern:

²³⁴ Şölçün 2002: S. 101; allerdings betont Şölçün wenig später, dass der Bruch mit der eigenen Tradition im Roman kein dominantes Thema bildet, vgl. Şölçün 2002: S. 109

²³⁵ Şölçün 2002: S. 102

²³⁶ Şölçün 2002: S. 101

[D]er alte Mann ging vor meinen Beinen auf die Knie. Ich hatte Nylonstrümpfe an. Er fing an, meine Strümpfe am Knie zu lecken und schrie dabei, als ob man ihn mit einem stumpfen Messer schneiden würde. Meine Knie zitterten so sehr, dass der alte Mann die Luft leckte, schreiend, dann war es still. [...] Ich stand auf und fiel sofort über meine Knie.²³⁷

Sie erzählt diesen Fall von sexuellem Missbrauch mit Naivität, die in der Situation gesehen eine gewisse Distanz ergibt und so das traumatische Ereignis vorerst schonend verschleiert. Die Geräusche werden geschildert, nicht aber Bilder oder Gefühle.

Die Knie stehen als Vorstufe zur Vagina für die Keuschheitsschranke. Sie fällt über ihre Knie: Durch den Schock ist sie bewegungsunfähig und vor Schreck wie gelähmt.

Die Geräusche kann sie von nun an nicht mehr vergessen, Bilder zu diesem Erlebnis verdrängt sie noch. „In der Fabrik machten mir manche Geräusche zum erstenmal Angst, so als ob sie die Verlängerung dieser Wohnungsstimmen wären.“²³⁸ Die Nachwirkungen des Missbrauchs erzählt sie wieder mit Fokus auf Geräusche, nicht durch die Wiederkehr von Bildern oder Gefühlen aus dem Gedächtnis. Das Erlebnis wirkt nach, auch an anderen Orten hat sie nun Angst. Es sind aber nicht Bilder, sondern Stimmen und Geräusche, die sie an das traumatische Erlebnis erinnern.

Erst im Traum tauchen Bilder und phallische Symbole, die den Missbrauch verdeutlichen, auf:

In der Nacht im Wonaym habe ich geträumt. In der Decke und an den Wänden des Zimmers öffneten sich kleine Löcher. Ich lag auf dem Boden, und aus den Löchern der Wände und der Decken stießen kleine Schlangen hervor, die andere Hälfte ihrer Körper blieben in der Decke und in den Wänden. Eine große Schlange steckte in meinem Körper und ihr Kopf in meinem Mund. Eine Stimme sagte mir: Zieh die Schlange nicht aus dem Hals, damit sie dich nicht beißt. Ich wachte auf und schrie.²³⁹

Die phallische Bedrohung kommt von oben und von den Seiten: Es „regnet“ Schlangen.

²³⁷ Özdamar, Brücke S. 61

²³⁸ Özdamar, Brücke S. 64

²³⁹ Özdamar, Brücke S. 64 f.

Schlangen als Tiere und phallische Symbole wirken in diesem klaustrophobisch-unheilvollen Traum bedrohlich. Erst hier wird ein Körpergefühl deutlich: Die Schlange in ihrem Hals steckend steht für den Zwang zum Oralverkehr.

Eine Stimme, die nicht zuordenbar ist, aber an die patriarchal geprägte Kollektivstimme der Gesellschaft erinnert, rät ihr, die Schlange nicht aus dem Hals zu ziehen, damit nicht noch Schlimmeres passiere.

Ein weiteres Erlebnis, das mit Gewalt und Missbrauch verbunden ist, verstört sie und wirft sie weiter aus der Bahn. Sie fährt mit einem Bekannten in dessen Wohnung und trifft dort weitere Jungen. Sie sehen gemeinsam fern:

Im Fernseher lief ein Charlie Chaplin-Film, ich kannte ihn aus der Türkei und sagte mein erstes Wort seit einem Tag: „Scharlo, Scharlo“. So hieß Charlie Chaplin in der Türkei. Während ich über Scharlo lachte, schob einer der Jungen schnell meinen Pulli an meinem Rücken hoch und drückte seine brennende Zigarette auf meinem Rücken aus. Ich schrie auf und drehte mich um, um zu sehen, welche Hand das getan hatte. Die vier jungen Männer aber saßen, die Hände über ihren Beinen, da und schauten weiter auf den Fernseher. Ich blieb sitzen und konnte mich nicht mehr bewegen, nicht aufstehen und aus dem Zimmer gehen. [Sie] saßen da, als ob die vier Körper nur einen Kopf und ein Gesicht hätten, und dieses gemeinsame Gesicht versteckte vor mir, wer die Zigarette auf meinem Rücken ausgedrückt hatte. Dann ging die Zimmertür auf, und eine Frau kam herein. [...] und ich konnte das Zimmer verlassen. Als ich in unserem Frauenwohnraum angekommen war, ging ich ins Bad und schaute mir sofort im Spiegel meinen Rücken an. Eine braune Wunde.²⁴⁰

Die Brandwunde durch eine glimmende Zigarette erscheint hier als Folge des Kontakts mit jungen Männern und bildet so die – aus fatalistischer Sicht gesehene – strafende Fortsetzung zum Zitat S. 54 f. Außerdem kann man die Szene als Parallelsequenz zum Alptraum mit phallischen Symbolen einordnen – nun aber „beißt“ die Zigarette.

Das Mädchen kann sich folglich nicht bewegen, es ist aufgrund des Schocks bewegungsunfähig. Es kommen Assoziationen zur Missbrauchsszene im Zitat S. 64 auf: Die Gesichter der vier jungen Männer verschmelzen zu einer männlichen Maske, die Protagonistin kann nicht sehen, welcher von den Vieren ihr diese Schmerzen und

²⁴⁰ Özdamar, Brücke S. 78 f.

Verbrennungen zugefügt hat. Der Täter bleibt unerkannt. Erst der Spiegel im Badezimmer des Wohnheims zeigt ihr die realen Wunden und trägt zum endgültigen Begreifen der Tat bei.

Claire Horst führt die Missbrauchsszene auf die „sprachliche Unterlegenheit“ der Protagonistin als Ursache zurück. „Durch ihre Unfähigkeit, selbstbestimmt zu handeln, ist sie wie gelähmt und kann sich nicht zur Wehr setzen. Die Unmöglichkeit der Deutung geht so weit, dass sie nicht einmal weiß, wer sie verbrannt hat.“²⁴¹

Auf diese beiden Missbrauchserfahrungen folgt die Darstellung der psychischen Verfassung über atmosphärische Phänomene und Motive, wie man sie durchgehend im Roman finden kann.

4.3.7. Exkurs: Das Wetter in Berlin, der Körper als Ort der Erinnerung

Die Darstellung über den Körper bespricht auch Sargut Şölçün. „Die Körperfixiertheit dient der Erinnerung, sie eröffnet Erfahrungsräume, in denen die Protagonistin gewissermaßen ihre Singularität genießt. Hierzu sind Regen und Schnee als wiederkehrende Motive und Momente charakteristisch.“²⁴²

Diese nun folgende Passage ist eine der eindrucklichsten der Erzählung: Die Erlebnisse und Erinnerungen daran werden im Körper verortet und verarbeitet.

Es regnete immer noch, und jetzt sah unsere Stresemannstraße anders aus als bei Schnee. Der Schnee hatte die Stadt etwas barmherziger gemacht, ich hatte mich an den Schnee gewöhnt. Er fiel leise, so leise, dass auch die Zeit, wenn man einen Brief schrieb oder einen Knopf annähte, weicher wurde. Die Löcher vom Knopf, der Faden und die Nadel, der über ein weißes Blatt laufende Bleistift in einer Hand versprachen immer Stille, wenn es draußen schneite. Der Dampf des kochenden Wassers oder des heißen Wassers, das im Badezimmer auf einen Körper spritzte, verband sich mit dem Schnee. Man sah den Schnee, man sah die Gegenstände, Pfannen, Töpfe, Seife, die Tische, die Bettdecken, die Schuhe, ein Buch auf dem Bett. Der Schnee sagte, dass wir mit ihm geboren sind und nur mit ihm leben werden. [...] Wir

²⁴¹ Horst 2007: S. 61

²⁴² Şölçün 2002: S. 103

konnten unsere Fußspuren in ihm lassen. [...] Der Schnee konnte einen umarmen und Räume schaffen, in denen die Stille sich vergrößern konnte. Jetzt war er weg. Ich dachte, vielleicht habe ich nur geträumt, dass ich eine Zigarettenverbrennung am Rücken habe, weil der Schnee weg war. Ich ging wieder ins Badezimmer, schaute noch einmal meinen Rücken an, die braune Wunde war doch da, und aus meinen frisch gewaschenen Strümpfen tropfte Wasser. [...] Ich wollte nicht allein im Zimmer bleiben. Der Linoleumboden war kalt, und der Regen zeigte mir, wie dunkel die Korridore waren. Die Uhr an der Wand war grau, die Tische hatten dünne Beine, der Regen schlug auf die Mülltonne im Hof und deckte sie nicht zu wie der Schnee.²⁴³

Sie resümiert die Zeit vor den Gewalterfahrungen, die ihr nun als unbeschwert, märchenhaft still und wertvoll erscheint. Der „barmherzige“ Schnee macht die Zeit weicher und somit erträglicher, sie erscheint lieblich und gewinnt an persönlicher Qualität. Schnee zeigt auch die Manifestationen des Ich, er manifestiert Fußspuren, und diese bleiben als Spuren der Existenz sichtbar. Er schafft eigene Räume²⁴⁴, in denen sich das Ich finden kann, oder zumindest fällt das „sich seiner selbst gewahr werden“ durch den Schnee leichter. Mit den Beschreibungen des Schnees mit leichter Nähe zur Personifikation erinnert diese Passage an die intensive Ingressionserfahrung im Zitat S. 57, die durch das langsame Tempo und die spezielle Aura des Mädchens namens Engel ausgelöst scheint.

Dampf/Rauch und Schnee bilden eine wohlige Partnerschaft und bilden die Parallele zum Zitat S. 50, das in der Zusammenfassung noch besprochen wird. In jener Passage korrespondieren Atemrauch und Zigarettenrauch in der kalten Schneeluft mit dem Schnee vor den lokalen Parallelen Theater und Arbeiterverein.

Der Regen ist unbarmherzig, lässt Einsamkeit aufkommen und ernüchtert, alles ist grau, dunkel, kalt, laut. Auch aus den Strümpfen „regnet“ es, diese Wassertropfen erinnern sie abermals an das kurz zuvor Erlebte. Noch einmal überprüft sie den Wahrheitsgehalt im Spiegel – die Verbrennung ist kein Traum.

Das atmosphärische Moment „Regen“ ist im Roman fast durchgehend negativ besetzt, und steht als unheilvolles Vorzeichen oder atmosphärische Folgeerscheinung vor oder

²⁴³ Özdamar, Brücke S. 80

²⁴⁴ Vgl. Şölçün 2002: S. 103

nach dramatischen Situationen oder Empfindungen sowohl in Berlin, als auch in Istanbul.

Schon während des gesamten Aufenthaltes in Deutschland ist das Verarbeiten von Erlebnissen und Gefühlen mit dem Studium von linkspolitisch geprägter Literatur verbunden. Später wird diese Tendenz ihre Fortführung finden. Das Lesen von Literatur löst hier große Sehnsucht nach der eigenen Mutter aus:

Manchmal weinte ich um diese Mutter [Anm.: sie liest Maxim Gorkis „Mutter“]. [...] Der Regen hörte nicht auf, es regnete und regnete. Ich dachte, wenn der Regen aufhört, werde ich zu meiner Mutter zurückgehen. Dabei hatte ich doch mit der Fabrik einen Jahresvertrag. Wenn man der Straße zuhörte, hörte man auch andere Geräusche, aber ich hörte nur den Regen. Ich dachte, das ist das einzige Geräusch, das mich hier festhält. Ich schrieb an meine Mutter einen Brief: „Meine rehägige Mutter, ich liebe dich, es regnet, ich liebe dich, es regnet über meine Liebe. Eines Tages wird dieser Regen aufhören, und ich werde dich sehen.“²⁴⁵

Das verregnete Berlin wirkt durch die Sehnsucht nach der Mutter kalt, ungemütlich und insgesamt negativ. Außerdem steht Regen für reichlich vergossene Tränen und emotionale Auflösung. Die von ihr gelesene Literatur bewirkt eine emotionale Katharsis, wie auch das Weinen reinigend wirkt. So schließt sich der Kreis in doppelter Hinsicht hier an dieser Stelle und im folgenden Zitat – am Ende des Jahres in Berlin:

Als es wieder anfang zu schneien, war mein Vertrag mit der Radiofabrik abgelaufen, wir alle bekamen von der Fabrik eine gebratene Weihnachtsgans. Ich kaufte mir Fahrkarten und fuhr mit der deutschen Gans von Berlin nach Istanbul. Während ich auf den Zug wartete, übte ich meine letzten deutschen Sätze aus den Zeitungen: GEHEIMRÄTE AN BORD; SÄUGLING STARB ZWEIMAL; AUCH DER FORD WIRD TEURER.²⁴⁶

Sie liest die letzten deutschsprachigen Zeitungsh headlines und zelebriert noch ein letztes Mal das Lernen der deutschen Sprache über Überschriften. Der Kreis schließt sich hier zur Anfangsszene (Seite 7, 11) und verweist damit auf den Sprachlernprozess, der für den Augenblick abgeschlossen scheint.

²⁴⁵ Özdamar, Brücke S. 96 f.

²⁴⁶ Özdamar, Brücke S. 103

Die genauere Beleuchtung dieses Prozesses wird im Kapitel 4.5. vorgenommen. Die Passage soll an dieser Stelle zum besseren Verständnis der atmosphärischen und erzähltechnischen Vorgänge dienen.

4.3.8. Der Verlust des Diamanten

Trotz der vielen Versuche der Kolleginnen, sie zum Erhalt ihrer Keuschheit und somit der Tradition zu drängen, entwickelt sich der Wunsch, den „Diamanten loszuwerden“. Der Rat des kommunistischen Heimleiters zum Abschied – er ist türkischer Regisseur und reist für eine Auftragsarbeit nach Istanbul zurück – verstärkt diesen Wunsch immens:

*„Ich will dir etwas sagen, Titanie: Wenn du eine gute Schauspielerin sein willst, schlaf mit Männern, egal mit wem, schlafen ist wichtig. Das ist gut für die Kunst. [...]“
Dann schrieb er [Anm.: Ataman] sie [seine Telefonnummer] auf meinen Arm: „Er hat recht, du musst mit Männern schlafen, dich von deinem Diamanten befreien, wenn du eine gute Schauspielerin sein willst. Nur die Kunst ist wichtig, nicht der Diamant.“²⁴⁷*

Allerdings folgt die vollständige Begründung für den angestrebten Verlust des Diamanten erst etwas später, als sich die Protagonistin – zurück in Istanbul – über ihren weiteren Weg und Berufswunsch klar wird. Diese Erkenntnis bildet die Prämisse für den zweiten Aufenthalt in Deutschland.

Bei ihrem kurzen Aufenthalt im Haus der Eltern in Istanbul fühlt sie sich von den alten, aus ihrer Jugend bekannten Dingen erdrückt. Sie kann mit den Gegebenheiten ihrer Herkunftskultur nichts mehr anfangen und beschließt, nach Deutschland zurückzukehren:

In Istanbul stand alles an seinem alten Platz, [...]. Sogar ein altes Auto, das kaputtgegangen war, stand genau an dem Platz, an dem ich es vor einem Jahr gesehen hatte. Aus seiner Tür wuchs Gras. [...] Ich dachte, ich kann wieder gehen, alles wird an seinem Platz bleiben und auf mich warten. [...] Ich wollte Deutsch lernen und mich dann in Deutschland von meinem Diamanten befreien, um eine gute Schauspielerin zu werden. Hier müsste ich jeden

²⁴⁷ Özdamar, Brücke S. 102 f.

*Abend nach Hause zurück und in die Augen meiner Eltern schauen. In Deutschland nicht.*²⁴⁸

Die Protagonistin kehrt für kurze Zeit nach Istanbul zurück, und wird dann von ihren Eltern zum Deutschlernen nach Deutschland geschickt. Sie reist auch in die Schweiz und nach Frankreich, wo sie ein prägendes Erlebnis mit dem Spanier Jordi erfährt.²⁴⁹

Bei ihrem zweiten Aufenthalt in Deutschland pflegt sie sexuellen Kontakt mit türkischen Männern – mit dem Ziel, ihren Diamanten loszuwerden. Hier bemerkt sie allerdings, dass sie schon in Paris, beim Geschlechtsverkehr mit ihrer großen Liebe Jordi, ihre Jungfräulichkeit verloren hatte.

*Am Morgen stand ich auf, um zur Arbeit zu gehen, und ich fand kein Blut im Bett [...] Mit dem Morgenbus fuhr ich zur Arbeit ins Hotel Berlin, es war noch früh, und ich wusch mich im Hotel lange unter einer Dusche. Durch das heiße Wasser stand der Duschraum im Nebel. Ich schaute meine Hände, Beine, Brüste im Nebel an und dort im Nebel verstand ich, dass ich meinen Diamanten schon in Paris bei Jordi gelassen hatte, ich war schon seit Paris, ohne es zu wissen, eine Frau gewesen. [...] Auf der Arbeit merkte ich plötzlich, dass ich mich vor Männern genierte. Früher waren sie gar nicht da gewesen, jetzt waren sie da. Ich bemerkte viele Details an ihnen – ob sie gut rasiert waren, seit wie vielen Tagen sie nicht rasiert waren, wie ihre Hände aussahen. Wenn ich in den Hotelzimmern die Betten machte, schaute ich mir jetzt in den Schränken ihre Anzüge und Schuhe an. Ich hatte hinter einem Berg gestanden, ich war bis zum Gipfel gelaufen, und hinter dem Berg gab es Männer. Ich hatte meinen Weg zu ihnen aufgeräumt.*²⁵⁰

Das sexuelle Gipfelerlebnis und der Verlust des Diamanten durch die „richtige“ Person, ihre große Liebe Jordi, erweitern ihre Wahrnehmung und den Erfahrungsschatz. In der Zwischenzeit arbeitete sie als Übersetzerin in einer deutschen Fabrik und konnte die Kenntnis der deutschen Sprache vertiefen. Der Verlust des Diamanten könnte auch mit dem Verlust der Muttersprache oder der Tradition der Herkunftskultur im Allgemeinen in Verbindung gebracht werden.²⁵¹

²⁴⁸ Özdamar, Brücke S. 107 f.

²⁴⁹ Siehe Kapitel 4.3.9.

²⁵⁰ Özdamar, Brücke S. 165

²⁵¹ Vgl. Kapitel 4.5.

Wie nun diese Begegnung mit Jordi stattgefunden hat, sehen wir im folgenden Kapitel:

4.3.9. Entfesselte Subjektivität

Die Begegnung mit dem spanischen Jungen Jordi in Paris erfährt das erzählte Ich als mystisches Erlebnis. In einer sequenzartigen Steigerung scheinen sich die Subjekte der beiden Personen zu verdoppeln und ineinanderzufließen, Raum- und Zeitebene werden durchbrochen und die Vereinigung der beiden (und ihrer Spiegelungen) gipfelt in einer surrealistisch-anmutenden Traumszene.²⁵² „Es sind anscheinend ganz besondere Erinnerungsmomente der entfesselten Subjektivität, in denen die Vereinigung von magischen und entzaubernden Elementen ihren Höhepunkt erreicht [...].“²⁵³

Das erste Aufeinandertreffen und das Gefühl des Sich-Verliebens erzeugen eine spezifische Wahrnehmung, die an die mystischen Beschreibungen aus dem Mittelalter erinnert: aus dem Körper treten und sich selbst beobachten, zwei sein, neben sich stehen. Das Vorzeichen für diesen Vorgang bildet die Beobachtung des eigenen Schattens, der sich plötzlich in einem anderen Schatten verliert:

Ich lief zwischen den Schatten der Bäume, als ob ich diese Schatten nicht stören wollte. Die Erde zeigte mir meine Beinschatten, sie waren auch sehr dünn, sehr lang, dann lief ein anderer Beinschatten neben meinem her, ich schaute nur auf die Erde. Dann lief der andere Beinschatten durch meine Beine hindurch. Wir liefen und liefen.²⁵⁴

Der Hinweis Şölçüns auf die scheinbar unvereinbaren Komponenten „magisch“ und „entzaubernd“ spielt auf die ernüchternden Elemente in der Schilderung an, die Spuren des erzählenden Ich in der Erinnerung darstellen; andererseits lassen sich die „magischen“ Elemente auf das Involviertsein des erzählten Ich in dieses fantastische Ereignis zurückführen.

Die Lichter waren an, es war sehr laut in der Kantine. Wenn jemand wegging, bemerkte es niemand. Auch ich merkte nicht, wie ich weggegangen bin. Es war, als ob ein

²⁵² Vgl. Şölçün 2002: S. 102 f.

²⁵³ Şölçün 2002: S. 102

²⁵⁴ Özdamar, Brücke S. 129

zweites Ich neben mir lief. Der plötzliche Regen kam wie tausende von leuchtenden Nadeln herunter, und die Wassernadeln spielten auf der Erde weiter miteinander. [...] Das Ich ging neben dem Jungen, der seinen Regenmantel wie ein Torero über eine Schulter geworfen hatte. Er nahm diesen Regenmantel und hielt ihn über seinen Kopf und über den Kopf des neben mir laufenden Ichs. Sie gingen und gingen, und der Regen machte auf dem Mantelstoff laute Geräusche wie auf einem Zelt.²⁵⁵

Das unbemerkte Weggehen von sich selbst steht möglicherweise für einen Verlust des Subjekts beim Akt des Sich-Verliebens, als auch für die gebündelte Wahrnehmung in diesem emotionalen Ausnahmezustand, der einer Sicht von außen bei einem Nahtoderlebnis gleichkommt. Diese Sichtweise wird noch eine Steigerung erreichen.

Der Philosoph Gernot Böhme schreibt in seiner wahrnehmungsästhetischen Abhandlung über den Vorgang des Sich-Verliebens und das dabei vorherrschende und bezeichnende „ozeanische Gefühl“, dem wir wenig später in der Schilderung der Liebesszenen beiwohnen dürfen:

Das leibliche Spüren angesichts des oder der Geliebten kann, wie beim Schreck, ein sich verengendes Hier oder wie beim ozeanischen Gefühl ein Ausströmen in die Weite sein und wird im konkreten wohl ein unruhiges Hin und Her zwischen beiden ergeben. Die Wahrnehmung selbst wird getrübt oder rosig, wie man sagt: die Liebe macht das Geliebte erst schön. Und schließlich wird der körperliche Leib durch den Anblick des oder der Geliebten spürbar zur Liebe disponiert.²⁵⁶

Die Tatsache, dass die beiden Verliebten keine gemeinsame Sprache haben – Jordi spricht Spanisch, die Protagonistin Türkisch – und sich im äußersten Notfall nur durch einzelne englische Phrasen verständigen, gibt den anderen Wahrnehmungskanälen die Chance, die sinnliche Aufnahme zu übernehmen. Die anderen Sinne tragen also in der Verarbeitung und Reaktion des Kontakts mit dem Liebhaber zu diesem schließlich „ozeanisch“ anmutenden Gefühl bei.

Das körperliche Befinden im verliebten Zustand ist ein spezifisches, das hier auch durch die Bewertung der Außenwelt dargestellt ist. Der Regen wirkt hier im Gegensatz zu früheren Passagen positiv, ja sogar wohltuend und die Hitze der Erfahrung lindernd.

²⁵⁵ Özdamar, Brücke S. 130 f.

²⁵⁶ Böhme 2001: S. 83; vgl. auch Horst 2007: S. 77 f.

Die „leuchtenden Wassernadeln“ wirken nicht bedrohlich. Sie symbolisieren neben den nun angenehm empfundenen Regentropfen möglicherweise die „Erleuchtung“ durch die Liebe in diesem Moment, eine Art Feuerwerk, das nicht nur aus dem eigenen Körper, sondern auch aus dem Himmel zu kommen scheint.

Die Kapitelüberschrift „Der plötzliche Regen kam wie Tausende von leuchtenden Nadeln herunter“²⁵⁷ verweist schon auf das kommende ekstatische Erlebnis.

Der Regen war gut, warmherzig. [...] Es regnete weiter, und bei jedem Regenschlag am Fenster verschwand ein Möbelstück. Dann verschwanden alle Gegenstände im Zimmer. Auch das Bett, in dem der Junge und das Mädchen lagen, verschwand. Das Mädchen und der Junge flogen langsam hoch oben im Zimmer, auf dem Boden sah ich nur die ineinander liegenden Mädchen- und Jungenkleider und die Schuhe. Der Junge und das Mädchen atmeten tief und fassten sich in der Luft an. [...] Plötzlich sah ich zwei Frauen nebeneinander in der Luft stehen. Eine war meine Mutter, die andere die Mutter des Jungen. [...] Die Mutter des Jungen warf mir in der Luft einen Kuss zu, und meine Mutter schaute den Jungen an, als würde auch sie ihn sehr lieben. Ich flog in die Richtung meiner Mutter, aber der Junge hielt mich fest, ging mit seinen Händen zwischen meine Haare und verteilte sie in der Luft, nach links, nach rechts. [...] Über unseren Körpern gingen kleine Feuer an. [...] Draußen regnete es weiter, und im Zimmer tropften von unseren Körpern mal ein Feuer, mal Wassertropfen herunter. Ich wurde wach. [...] Ich sah das Mädchen und den Jungen im Bett. [...] Ich schaute mir schnell das Bett an, es war noch warm von ihren Körpern, aber ich sah keine Blutflecken.²⁵⁸

Einer der wenigen Literaturwissenschaftler, der diese besondere Szene analysiert, ist der vielzitierte Sargut Şölçün. Das diffizile Unterfangen, diese über mehr als fünfzehn Seiten dargestellten Sequenzen zu interpretieren, schafft er aus dem Blickwinkel der Metaebene, und behält dabei das Verhältnis zwischen erzähltem und erzählendem Ich im Fokus. Diese Betrachtungsweise scheint die einzig mögliche und lohnendste zu sein.

Die spielerische Teilung [der entfesselten Subjektivität] nimmt im Bett fantastische Formen an [...]. Eine rückläufige Verwandlung setzt allmählich ein, wenn alles

²⁵⁷ Özdamar, Brücke S. 124

²⁵⁸ Özdamar, Brücke S. 135-138

bis ins Traumhaft-Surreale gesteigert ist [...]. Kurz vor dem Erwachen wird das halbdunkle Bewusstsein reger, die auftretenden Bilder werden kühner, wie der Einbezug der Mütter in das Liebesabenteuer, das dadurch legitim und zukunftssträchtig werden soll. Die Illusion geht nach dem Traum weiter und macht die Verdoppelung perfekt.²⁵⁹

Auf der differenzierenden Metaebene erkennt man, dass das erzählende Ich den „Identitätsverlust während des Geschlechtsaktes“ bewusst rekonstruiert, während das erlebende Ich in diesem mystischen Rausch verweilt. „Was wir beim erlebenden Ich als Bewusstseinspaltung lesen, wird durch die Selbstdistanzierung des erzählenden Ich überwunden.“²⁶⁰

Ähnlich deutet dies Claire Horst in ihrer Arbeit: Sie sieht die Liebesszene als extremen Kontrast zu allen übrigen Darstellungen im Roman, da sich die Protagonistin hier absolut „von ihrem bewussten Körpergefühl entfernt.“ Im Roman versucht sie, durch ihren Körper den neuen fremden Raum zu erfahren, hier kann sie dies nicht mehr steuern. Hinzu kommt eine erzählende dritte Person: „Die Protagonistin spaltet sich auf in eine erlebende und eine beobachtende Person.“²⁶¹

Im Anschluss an die ekstatische Liebesszene folgt ein Ausflug in den Spiegelsaal von Versailles. Dabei vollzieht sich auch die Entgrenzung der männlichen Subjektivität/ Verdoppelung, in der bezeichnenden Folge an das Liebesgeständnis.

Als sie durch die jetzt leeren Zimmer zurückliefen und wieder an einem Spiegel vorbeikamen, ging der Junge vor dem Spiegel auf die Knie und küsste die Knie des Mädchens. [...] „Mon amour.“ Dann sagte er: „What is mon amour in Türkisch?“ Sie sagte zum Spiegel: „Sevgilim“. „Sevgilim, Sevgilim, Sevgilim“, sagte der halbe Mann. Ich schaute auf das Mädchen. Sie hielt ihre Hände in seinen Haaren und dachte an ihn und schaute zum Ende des Zimmers, wo eine Tür offen stand, sie hielt weiter ihre Hände im Haar des Jungen, aber plötzlich sah ich den gleichen Jungen durch diese Tür hinausgehen. Sie verließ den Spiegel und ging hinter diesem zweiten Jungen her. Ich sah den ersten Jungen noch kurz im Spiegel auf seinen Knien, dann verließ auch er den Platz vor dem Spiegel, im Spiegel blieb nur der leere Raum mit einem Fenster. Das Mädchen ging hinter dem zweiten Jungen

²⁵⁹ Şölçün 2002: S. 102

²⁶⁰ Şölçün 2002: S. 102 f.

²⁶¹ Horst 2007: S. 76

*her, der erste ging hinter dem Mädchen her, ich ging
hinter allen her.*²⁶²

Jordi küsst die Knie der Protagonistin, bzw. ihrer Spiegelung. Diese Geste als positives Gegenstück zur Missbrauchsszene verstärkt die darauf folgende Liebeserklärung, und hebt so die früher erfahrenen Gewaltanwendungen auf.

Der erste Junge stellt dem Mädchen im Spiegel die Frage nach dem türkischen Wort für Liebe. Es antwortet ihm mit „Sevgilim“ für „meine Geliebte.“ „Sevgi“ bedeutet in der türkischen Sprache „Liebe“.²⁶³ Aus diesem autobiografischen Einfluss heraus – die Autorin Emine Özdamar trägt als zweiten Vornamen „Sevgi“ – erkennt man die Wichtigkeit des Themas „Liebe“ für den gesamten Roman.

Ottmar Ette unterstreicht ebenfalls diesen gewichtigen Zusammenhang zwischen den Elementen „Liebe“ und „Spiegel“: „Gerade die Liebe ist nicht nur ein Phänomen der Spiegelung – und der damit verbundenen [...] Selbsterkenntnis –, sondern eine Kette translingualer Übersetzungen, die auf ein Ich zurückgeblendet werden: [...]“²⁶⁴

Im Spiegel liegt – der erkenntnistheoretischen Tradition folgend – die Erkenntnis des Selbst. Außerdem ist der Spiegel das „Symbol der Selbstreflexion“ par excellence.²⁶⁵

Barbara Kosta, die schreibt vor allem über Özdamars Erzählband „Der Hof im Spiegel“ (erschienen 2001), bemerkt in den Erzählungen, in denen das Spiegelmotiv ebenfalls vorherrschend ist, eine Nähe zur prismenartigen Ausformung von Identität in den Spiegeln dargestellt. Sie lehnt die These der Verdoppelung der Identität durch die Spiegelung vehement ab. Dieser Standpunkt Kostas würde auch dem Hybriditäts-Konzept Bhabhas entsprechen, und könnte auf den Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“ übertragen werden.²⁶⁶

*Jedoch spricht „Der Hof im Spiegel“ exakt gegen den
Typus der verdoppelten Identität [...]. Die
Zusammenfassung von Essays legt Wert auf ein Prisma
von Identität, die weit über das stereotype Verdoppeln
hinausgeht. [...] Spiegel haben in der Architektur die*

²⁶² Özdamar Brücke, S. 140 f.

²⁶³ www.deutsch-tuerkisch.net

²⁶⁴ Ottmar Ette 2007: Über die Brücke. Unter den Linden. Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada und die translinguale Fortschreibung deutschsprachiger Literatur. In: Arndt: Exophonie: Anders-Sprachigkeit (in der Literatur. S. 165-194, hier S. 179.

²⁶⁵ Barbara Kosta 2007: Emine Sevgi Özdamar. Der Hof im Spiegel. In: Valentin: Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen. S.241-246, hier S. 242.

²⁶⁶ Vgl. Kapitel 2.3.3. und 2.3.4.

*Aufgabe, eine Illusion räumlicher Ausdehnung zu verschaffen. Die Spiegel [...] erzeugen nicht nur eine illusionäre Ausdehnung der Räumlichkeiten, sondern dehnen in metaphorischem Sinne auch die Parameter ihrer Erfahrung aus.*²⁶⁷

Die beiden Liebenden und ihre Doppelgänger/Spiegelungen sind sich bewusst, dass sie sich schon bald trennen müssen, denn die Protagonistin muss nach Deutschland zurückkehren. Angesichts der bevorstehenden Trennung kommen Trauer und Verlustängste auf, und die Ungewissheit über ein zukünftiges Wiedersehen bedrückt sie.

*Draußen stand das Auto des ersten Jungen und nahm uns alle auf. Ich saß hinten, und der zweite Junge saß neben mir. Keiner sagte etwas. Die Dunkelheit kam und schluckte uns alle, das Auto fuhr so, als ob es etwas Schweres zu tragen hätte, langsam. [...] Wenn diese Straßenlichter eine Weile ins Auto leuchteten, schaute das Mädchen im Rückspiegel nach hinten, ob der zweite Junge noch dort saß. Sie sah ihn dort sitzen und atmete tief durch. Dann verschwanden die Lichter, sie saß im Dunkeln voller Angst, dass er nicht mehr da wäre.*²⁶⁸

Die in Liebe verschmolzene Einheit des Paares steigt symbolhaft mit der Protagonistin in den Zug nach Deutschland, Jordi bleibt in Paris zurück. „[...] Dann stieg das Mädchen mit dem zweiten Jungen in den Zug [...]. Ich stieg mit ein und stand am Zugfenster hinter ihr. Sie hatte das Fenster heruntergeschoben und schaute heraus auf Jordi. [...] Das Mädchen machte das Fenster zu und setzte sich [...] neben den zweiten Jungen.“²⁶⁹

Von nun an ist das Liebespaar in dieser Spiegelung vereint, und verlässt die Protagonistin. Ihr bleibt ein Gedicht von Jordi. „In Hannover fuhr ich mit dem Mädchen und dem zweiten Jungen zum Flughafen, bekam aber wegen Ostern keinen Platz. [...] Als ich mich auf das Bett setzte, merkte ich, dass das Mädchen und der zweite Junge weggegangen waren, ich hatte nur noch das Gedicht von Jordi in meiner Jackentasche.“²⁷⁰

²⁶⁷ Kosta 2007: S. 242 f.

²⁶⁸ Özdamar, Brücke S. 140 f.

²⁶⁹ Özdamar, Brücke S. 144

²⁷⁰ Özdamar, Brücke S. 146

Dieses zum Teil surreale, aber auch kitschige und von Symbolen überfrachtete Ende der Liebesbeziehung findet seinen Anschluss in der überraschenden Schwangerschaft der Protagonistin, die schon in der Abhandlung über den „Diamanten“ besprochen wurde.

Das Spiegelmotiv ist neben dem Diamanten ein weiteres Leitmotiv, übernimmt aber auch, wie man im Laufe der Lektüre feststellen kann, auf struktureller Ebene eine wichtige Funktion: Die „Allgegenwart des Spiegelmotivs [wird] zum Rahmen aller Geschichten“, da der Roman „strukturell noch stärker von Verfahren der Spiegelung, Brechung und Überblendung geprägt [ist], wobei sich Istanbul in Berlin und Berlin in Istanbul wechselseitig den Spiegel vorhalten und auf diese Weise kulturelle Differenz gänzlich undramatisch, ja geradezu nebenbei entessentialisieren.“, wie Ottmar Ette abschließend bemerkt.²⁷¹

Die Parallelen in allen strukturellen Facetten des Romans bilden den Hauptcharakterzug im Gesamtzusammenhang der Erzählung. In den Kapiteln 4.6. und 5 wird der Zusammenhang dieser Erzählstrategie und dem Hybriditätskonzept Özdamars dargelegt.

Im folgenden Teil wird das Hauptaugenmerk neben dem Wahrnehmungsaspekt auf der Erforschung der verwendeten literarischen Motive liegen.

Die Hinwendung zu einer neuen, politisch-sozialkritischen Weltbetrachtung und Sprache stehen im nächsten großen Kapitel im Vordergrund. Einen großen Teil wird dabei die Sprachbetrachtung einnehmen: nicht so sehr die narrative Sprachverwendung der Autorin, sondern vielmehr die Sprachkonzepte und Positionen zu Mutter- und Fremdsprache sowie zu spezifischen Sprachen verschiedener Gesellschaftsschichten und Kreise, in denen sich die Protagonistin bewegt und zugehörig fühlt.²⁷²

²⁷¹ Ette 2007: S. 188

²⁷² Vgl. auch Kapitel 4.5. „Neue Sprachen lernen, um sich selbst zu finden“

4.4. Zurück in Istanbul

4.4.1. Istanbul – Teil 1

Die erste und kurze Rückkehr nach Istanbul (und wiederum nach Deutschland) ist thematisch mit der Überschrift „Wir standen Tag und Nacht im Licht“ zusammengefasst.²⁷³ Erst hier in Istanbul erkennt die Protagonistin, wie sehr das Jahr in Deutschland sie prägte. Nun beginnt sie die beiden Städte Istanbul und Berlin expliziter zu vergleichen und kommt bald zu dem Schluss, dass sie wieder zurück nach Deutschland möchte.

Die Überschrift spielt aber auch auf die Arbeit in der hellerleuchteten Fabrik, als auch auf die Straßenbeleuchtung in den deutschen Straßen an:

Mein Vater sagte: „Meine Löwentochter, bist du gekommen?“ Meine Mutter sagte: „Meine Tochter, erkennst du uns wieder?“ Vor Aufregung elektrisierten sich ihre Haare, die dann auch meine Haare elektrisierten. So liefen wir, unsere Haare ineinandergedreht, über die Straßen. Ich staunte, wieviele Männer es in Istanbul gab. Ich schob die Luft vor mir her, meine Bewegungen kamen mir so langsam vor, die Bewegungen aller Menschen. [...] Esel, Lastträger, Autos, Schiffe, Möwen, Menschen, alles bewegte sich, aber es kam mir alles viel langsamer vor als die Bewegungen in Berlin. [...] Am Abend, als die Straßenlampen angingen, fragte ich: „Mutter, ist Istanbul dunkler geworden?“ – „Nein, meine Tochter, Istanbul hatte immer dieses Licht, deine Augen sind an deutsches Licht gewöhnt.“²⁷⁴

Die Motivforschung deutet das Element Licht im Kontext der Antike als ein Zeichen des Guten und Wahren, das auch den Weg zur Erleuchtung kennzeichnet. „In Platons Höhlengleichnis sehen sich die aus der dunklen Höhle der Unwissenheit und der Beschränktheit Befreiten [...] im strahlenden Sonnenlicht dem Guten und Wahren gegenüber; ihre stufenweise Erleuchtung kann als das Erlangen von neuem Wissen gedeutet werden [...].“²⁷⁵ Auf die Passage der veränderten Wahrnehmung der Heimatstadt bezogen kann hier von einer Neudefinition ihres Verhältnisses zu Istanbul

²⁷³ Özdamar, Brücke S. 106

²⁷⁴ Özdamar, Brücke S. 106 f.

²⁷⁵ Günter Butzer/Joachim Jacob 2008: Metzler Lexikon literarischer Symbole. S. 205.

ausgegangen werden, da sich nun durch ihren Berlin-Aufenthalt Vergleichsmöglichkeiten ergeben.

In der Literatur der Neuzeit bietet sich ein Verweis auf das Element Licht in Brechts Drama „Das Leben des Galilei“ an, das den Gedanken der Aufklärung gegen das konservative Festhalten an Dogmen unterstreicht:

Noch in Brechts Leben des Galilei strukturiert ein binärer Schematismus zwischen L[icht] (als Symbol für das Fortschrittsdenken der Wissenschaft) und Finsternis (als Symbol für das reaktionäre und prärationale Denken der Kirche) den Dramentext, und genau dieser Konflikt lässt auch die L[icht]metapher zum Signum einer ganzen Epoche werden, des Zeitalters der Aufklärung, welches sich um die Klärung [...] des Daseins im L[icht] der Vernunft bemüht [...].²⁷⁶

Aufgrund der Nähe Özdamars zu Bertolt Brecht, die auch durch die vielen Intertexte im Roman als bewiesen erscheint, ist eine Deutung in diesem Sinne gerechtfertigt: Die Protagonistin erfährt während ihres Aufenthaltes in Deutschland eine Bewusstwerdung und Aufklärung im ganzheitlichen Sinne: individuell als Person, im Übergang von der Jugend ins Erwachsenenalter, als Frau im Kontakt mit anderen Frauen und Männern, als Migrantin in einem fremden Land. Ihre Heimat empfindet sie nun als fremd und rückständig.

Offensichtlich ist hier auch eine Anspielung auf den nicht immer funktionierenden Laizismus in der Türkei als auch auf die nicht natürlich gewachsene Aufklärung der türkischen Gesellschaft und das Wachsen der Demokratie zu finden, deren Spuren der abrupten Wende durch die Reformen Atatürks im Zeitalter des Kemalismus noch heute Nachwirkungen zeigen.²⁷⁷

Annette Wierschke fragt in ihrem Interview mit Emine Sevgi Özdamar nach der prägnanten Darstellung von Zeiterfahrungen in den Ländern Deutschland und Türkei, die aufgrund von eigenen Erfahrungen der Autorin als Impulse in ihre Romane²⁷⁸

²⁷⁶ Butzer/Jacob 2008: S. 206

²⁷⁷ Vgl. Moser/Weithmann 2008: Zur Stellung der Frau in der Türkei S. 32, Geschichte der „neuen Türkei“ (1918-2007, zu Kemalismus) S. 101-143, Türkischer Staatsislam und Laizismus S. 171

²⁷⁸ Im Falle des Interviews allerdings bezogen auf ihren ersten Roman der Trilogie, „Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus.“ Erschienen 1992.

eingeflossen sind. Die Assoziationen, die dieser Interviewausschnitt anstößt, bringen eine Visualisierung des spezifischen Rhythmus der „alten“ Welt in Istanbul, wie er immer seltener zu finden ist, im Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“ zum Ausdruck. Sie betont dabei auch die Schnelllebigkeit und das enorme Tempo der modernen Türkei.

Als ich vor zehn Jahren in Istanbul war, kam es mir [...] so vor, als müsste ich die Luft vor mir herschieben, meine Bewegungen waren in slow motion, alles kam mir sehr langsam vor, weil der Rhythmus der Menschen vielleicht sehr langsam war. Deswegen ist es immer so, dass wenn ich in der Türkei in einen Laden gehe, ich immer den Rhythmus des Ladenbesitzers aufnehmen und mich anpassen will und nicht meinen Rhythmus ihm geben will, weil er sonst durcheinanderkommt. Ich will lieber erstmal seinen kriegen, und das ist ein schöner Moment, denn ich ruhe mich natürlich auch dadurch aus, dass er langsamer ist. [...] Auch wollte ich mich vielleicht in diesem schon sehr schnellen Rhythmus [Anm.: der modernen Türkei] an einen schon vergangenen erinnern, der sich aber auch schon bereits geändert hat.²⁷⁹

Dieser spezifische Rhythmus der „alten Welt“ in Istanbul wird in mehreren Passagen beschrieben, vor allem in der Darstellung von Figuren des Handels, der älteren Menschen, in Begegnungen auf der Brücke am Goldenen Horn und auf der Reise der Protagonistin nach Südanatolien, um von den ärmlichen Zuständen in der Region zu berichten. Dabei scheint die Brücke ein Zentrum dieser markanten, vor allem zeitlich geprägten Ingressionserfahrungen zu sein, wie im Exkurs zu den Motiven „Brücke“ und „Schatten“ noch näher ausgeführt wird.²⁸⁰

Das Moment der Langsamkeit kommt wiederholt auch in vielen anderen Passagen des Romans vor: in der Begegnung mit dem türkischen Mädchen Engel in Deutschland, aber auch in anderen Darstellungen von extremen Ingressionserfahrungen, die auch mit Elementen der Filmästhetik gekoppelt sind.²⁸¹

²⁷⁹ Annette Wierschke 1996: Schreiben als Selbstbehauptung. Kulturkonflikt und Identität in den Werken von Aysel Özakin, Alev Tekinay und Emine Sevgi Özdamar ; mit Interviews. S. 256 f. Hier bemerkt man starke Parallelen zwischen dem autobiografischen Empfinden und der Darstellung im Roman: „die Luft vor sich herschieben“, die Verwendung des Begriff „slow motion“, der auch im Roman mehrmals vorkommt.

²⁸⁰ Vgl. Kapitel 4.4.4. „Brücken und Schatten“

²⁸¹ Mehr zu Darstellungselementen der Filmästhetik im Kapitel 4.6.2. „Bilder sammeln“

Zu Beginn der vorläufigen Rückkehr nach Istanbul wirken diese alten, aus ihrer Kindheit und Jugend bekannten Gegebenheiten auf die Protagonistin bedrückend. Sie kann hier keine Entwicklung erkennen und stört sich an diesem für sie trostlosen Stillstand. Sie beschließt, dieser Situation abermals den Rücken zuzukehren und in Deutschland an ihrem „neuen“ Leben zu feilen: Deutsch lernen, ihre Jungfräulichkeit verlieren, eine Schauspielausbildung beginnen, ein Leben ohne Aufsicht unter den Eltern stehend führen.

In Istanbul stand alles an seinem alten Platz, [...]. Sogar ein altes Auto, das kaputtgegangen war, stand genau an dem Platz, an dem ich es vor einem Jahr gesehen hatte. Aus seiner Tür wuchs Gras. [...] Ich dachte, ich kann wieder gehen, alles wird an seinem Platz bleiben und auf mich warten. [...] Ich wollte Deutsch lernen und mich dann in Deutschland von meinem Diamanten befreien, um eine gute Schauspielerin zu werden. Hier müsste ich jeden Abend nach Hause zurück und in die Augen meiner Eltern schauen. In Deutschland nicht.²⁸²

Die Analyse der Rückkehr nach Deutschland in Kapitel 4.3.9. zeigte die Dominanz des Spiegelmotivs auf. In Kapitel 4.6.1. wird auf die umfassende Präsenz des Motivs in struktureller Hinsicht eingegangen.

Außerdem wurde die Entwicklung und Steigerung zur Motivkonstanz sowie deren Aufarbeitung und Auflösung des „Diamanten-Problems“ aufgezeigt. In der Analyse des zweiten Teils steht zuerst die allgemeine Wahrnehmung im Vordergrund, im Anschluss wird auf die Strategie der Gleichsetzung von persönlichen und historischen Ereignissen eingegangen, anschließend auf zentrale Zitate, die uns das Motiv der Brücke näher bringen.

4.4.2. Istanbul – Teil 2: Wahrnehmung

Der zweite Teil des Buches ist den Jahren in Istanbul gewidmet.²⁸³ Dabei rückt immer wieder die Brücke vom Goldenen Horn in den Mittelpunkt der Wahrnehmung, die zugleich „Alltägliches und Außergewöhnliches“ in der Beobachtung zutage fördert. Das gesamte Leben Istanbuls – so scheint es – pulsiert um den Einzugsbereich dieser

²⁸² Özdamar, Brücke S. 107 f.

²⁸³ Özdamar, Brücke ab S. 173, Zur strukturellen Aufteilung und deren Betrachtung siehe Kapitel 4.6.1.

Brücke.²⁸⁴ Die Brücke und ihre Stellung im persönlichen Bereich der Protagonistin werden wenig später betrachtet.

Nach den Erlebnissen in Deutschland und Frankreich kehrt die Protagonistin nach Istanbul zurück, da sie schwanger ist und Hilfe braucht. Ihre Eltern und die Stadt sind ihr nun vollends fremd geworden:

Wir kamen in Istanbul an, wo viele Leute Geld aßen. Die Studenten fuhren mich zu meinen Eltern. Vor dem Haus kam uns ein Mann mit einem Pontiac-Auto entgegengefahren. Aus dem Autofenster heraus sagte er: „Willkommen meine Tochter, kennst du deinen Vater nicht mehr? Hast du uns in Deutschland vergessen?“ [...] Wir gingen hinter ihm her in die dritte Etage, eine Frau öffnete die Tür und schrie: „Meine Tochter!“, küsste mich und schaute mich immer wieder an, als ob sie nicht glauben wollte, dass ich zurückgekommen war. Ich hatte meine Mutter nicht wiedererkannt. [...] Ich saß zusammen mit den beiden Studenten auf dem Sofa wie in einer fremden Wohnung. Das Zimmer war voller Sonne, aber ich erkannte auch die Sonne nicht wieder.²⁸⁵

Die kühl-distanzierte Beschreibung des Wiedersehens betont die fremd wirkende Umgebung. Sie erkennt ihre Eltern nicht wieder, ihre elterliche Wohnung, ja selbst die Sonne scheinen ihr fremd zu sein. Die Eltern erscheinen ihr nun als zu kapitalistisch geprägt.

Der Zusatz „[...]“, wo viele Leute Geld aßen.“ zeigt schon ihre differenzierende und veränderte politische und sozialkritische Einstellung, die kapitalistisch eingestellte Menschen genauer unter die Lupe nimmt und kritisiert. In diesem Punkt sind vorerst ihre Eltern als Negativbeispiele dargestellt, bis sich auch diese aufgrund der politischen Repressionen im Land auf die sympathisierende Seite des linken Lagers schlagen, und ihre Tochter zu unterstützen versuchen. Die politische Bewusstseinsbildung der Hauptfigur steht im zweiten Teil des Romans im Vordergrund.²⁸⁶

Meine Mutter zeigte mir Fotos und Briefe, die ich ihr vor zwei Jahren aus Berlin geschickt hatte. Auf einem dieser Fotos aß ich mit fünf Mädchen Suppe, die Mädchen aus dem Frauenwohnheim. Auf dem zweiten Foto stand ich

²⁸⁴ Vgl. Şölçün 2002: S. 97 f.

²⁸⁵ Özdamar, Brücke S. 175

²⁸⁶ Siehe auch Kapitel 4.5.

lachend zwischen unserem kommunistischen Heimleiter und seiner Frau. Die beiden Fotos kamen mir vor, als wären sie vor dreißig Jahren gemacht worden – als ich noch Jungfrau war. Jetzt hatte ich neue Fotos in der Tasche. Auf einem sah man mich an dem Tag, an dem wir mit dem hinkenden Sozialisten in Berlin den Sozialistischen Verein gegründet hatten. [...] Meine Mutter sagte: „Seitdem du weggegangen warst, kam mir die Zeit wie eine lange Nacht vor. Du hattest dich in dieser Nacht versteckt. Ich konnte dich nicht mehr finden. Manchmal küsste ich die Zimmertür, hinter der du früher geschlafen hattest, und sagte: „Mein Allah, schütze sie dort vor schlimmen Dingen.“ Sie fing an zu weinen.²⁸⁷

Mit den beiden Fotos aus der Zeit in Berlin versucht die Mutter, sie wieder zurückzuholen, und die „Nacht“, die Zeit der Entfremdung, zu überbrücken. Die Nacht erscheint hier als Symbol für Ungewissheit, Angst, Melancholie und mögliche Bedrohung.²⁸⁸ Die Protagonistin selbst stuft die Fotos als aus der Zeit des „alten Ich“ stammend ein. Nun hat sie neue Fotos und damit neue Erinnerungen, Gefühle, Erlebnisse, Erfahrungen in der Tasche.²⁸⁹

Ihr abermaliger Entschluss und Plan, wieder nach Deutschland zu gehen, um als Schauspielerin ausgebildet zu werden und in diesem Beruf arbeiten zu können, wird durch ihre Schwangerschaft zunichte gemacht. Die Begründung für den Wunsch, in Deutschland als Schauspielerin zu arbeiten, zeigt ihr Unbehagen der Heimat und den sozialen und politischen Umständen in der Türkei der siebziger Jahre gegenüber. Sie empfindet ihr Zuhause als Gefängnis:

Ich sprach laut in deutsch mit mir selbst: „Du musst etwas machen. Du kannst wieder als Arbeiterin nach Deutschland gehen.“ Aber um nach Deutschland zu gehen, musste man durch eine ärztliche Kontrolle. Sie hätten an der Urinprobe gesehen, dass ich schwanger war, Schwangere durften nicht nach Deutschland. Außerdem wollte ich keine Arbeiterin mehr sein. Ich wollte Schauspielerin werden, alles, was im Leben schwer war, war am Theater leichter. Tod, Hass, Liebe, schwanger sein. Man konnte sich wegen der Liebe töten, aber wieder aufstehen, das Theaterblut abwischen, eine Zigarette rauchen. Als am nächsten Morgen der Vogel Memisch anfing zu singen, ging ich unter den Kastanien

²⁸⁷ Özdamar, Brücke S. 178

²⁸⁸ Vgl. Butzer/Jacob 2008: S. 244-246

²⁸⁹ Vgl. die Kapitel 4.6.2. „Bilder sammeln“

spazieren, hoch und runter, wie in einem Gefängnishof, und dachte darüber nach, wie ich aus diesem Gefängnis fliehen könnte. Am Ende des Kastanientunnels gab es einen Zeitungskiosk. Ich suchte Kraft bei der linken Zeitung CUMHURIYET (Republik).²⁹⁰

In dieser Passage findet man eine der vielen Begründungen für die Schauspielbegeisterung der Protagonistin. Zu diesem Zeitpunkt herrscht noch ein naiv anmutender Antrieb für das Leben auf der Bühne vor: dem Leben seine Bedrohlichkeit nehmen, ein Leben nur anprobieren können, ohne die Konsequenzen tragen zu müssen.²⁹¹ Später werden wir noch weiteren Begründungen für ihre Liebe zur Schauspielerei erfahren.

Die Leichtigkeit des Seins auf der Bühne finden wir auch im Interview Annette Wierschkes mit der Autorin, Schauspielerin und Regisseurin Özdamar: „[...] was im Leben schwer ist, das Flirten, der Tod, die Liebe, Verrat, ist auf der Bühne leicht. Leicht herzustellen. Es ist alles leicht. Vielleicht bin ich deshalb ans Theater gegangen, [...]“²⁹²

Der letzte Satz des Zitats, sie sucht hier in der politisch links positionierten Zeitung „Cumhuriyet“ Kraft und Lösungsvorschläge, verweist auf ihre sich entwickelnde Bereitschaft, sich sozial und politisch zu ändern und zu engagieren, und die Außenwelt in Istanbul als Antrieb für ihr Tun zu verwenden.

4.4.3. Gleichsetzung von persönlichen und weltpolitischen Ereignissen

Schließlich schafft sie es mit Hilfe von neuen Bekannten, eine illegale Abtreibung vornehmen zu lassen. Die Gleichsetzung ihres persönlichen Erlebnisses mit einem historischen Ereignis ist eine weitere Erzählstrategie, die das Ich und die Subjektivität hervorhebt und im Weltenlauf positionieren soll.²⁹³

Als ich mit dem Schiff nach Hause fuhr, standen am Hafен viele Zeitungverkäufer nebeneinander, hielten die Zeitungen mit ihrer linken Hand hoch und schrien: „Che

²⁹⁰ Özdamar, Brücke S. 183 f.

²⁹¹ Vgl. dazu Butzer/Jacob 2008: S. 385-387

²⁹² Wierschke 1996: S. 250

²⁹³ Vgl. Şölçün 2002: S. 99, vgl. die Vorwegnahme in Kapitel 4.3.5.1. „Subjektive Wirklichkeit“

Guevara ist getötet. “ Der tote Che Guevara lag auf einem Holzgestell, um ihn herum standen drei Soldaten, drei junge Männer, ein Polizist. Keiner von ihnen trug eine Krawatte, und der tote Che Guevara sah so aus, als ob er in die Kamera schauen würde. Viele Leute versammelten sich vor dem Zeitungsverkäufer, [...]. Sie vergaßen in das Schiff einzusteigen. [...] Nach zwei Tagen brachte Hüseyin mich zu dem Arzt. Er machte die Abtreibung mit seiner Krankenschwester illegal in seiner Mittagspause und sagte zu Hüseyin: „Sie soll heute Fleisch mit viel Salz essen.“ Als ich mit Hüseyin über die Brücke vom Goldenen Horn lief, wusste ich nicht, ob die Brücke schwankte oder ich. Hüseyin brachte mich bis zum Hafen und sagte: „In zwei Tagen erwarte ich dich hier um neun Uhr. Ich werde dich zur Schauspielschule bringen. Die besten Theaterleute der Türkei sind dort Lehrer.“²⁹⁴

Wie schon im ersten Teil der Analyse erwähnt wurde, sind immer wieder weltpolitische Ereignisse mit den Erlebnissen der Protagonistin vermischt. Dem Todestag Atatürks wird während der Fabrikarbeit in einer Schweigeminute gedacht²⁹⁵; die Protagonistin hört von den Studentendemonstrationen unter anderem gegen den Vietnam-Krieg in Berlin²⁹⁶; und vom gewaltsamen Tod von Benno Ohnesorg²⁹⁷. Diese und viele andere, vor allem politische Ereignisse werden durch die Medien und durch Gespräche mit vorwiegend männlichen Studenten und Arbeitern vermittelt, aber nicht aktiv miterlebt.

Sargut Şölçün sieht in dieser Erzählstrategie eine Verankerung des Individuellen im allgemeinen Weltenlauf.²⁹⁸ Dies hat die Funktion, die brüchige Identität zu festigen, mit Erlebnissen, Erkenntnissen und Sprache auszukleiden, und die Ereignisse der äußeren Umwelt für sich selbst zu deuten und einzuordnen.²⁹⁹

Im zweiten Teil treten nun gehäuft Bezüge zu weltpolitischen Ereignissen auf, und prägen das Leben der Protagonistin wie auch den skizzierten Prozess der Bildung und der Bewusstwerdung. Viele dieser Ereignisse erlebt sie nun nicht mehr passiv, sie scheint involvierter und empfindet diese als Antrieb für ihre eigene Arbeit als

²⁹⁴ Özdamar, Brücke S. 198 f.

²⁹⁵ Özdamar, Brücke S. 16

²⁹⁶ Özdamar, Brücke S. 81, S. 153-161

²⁹⁷ Özdamar, S. 170

²⁹⁸ Şölçün 2002: S. 99, vgl. in dieser Arbeit Kap. 4.3.5.1.

²⁹⁹ Vgl. auch Horst 2007: S. 54. Zur wichtigen Position der Sprache in diesem Prozess siehe Kapitel 4.5.

Schauspielerin und politische Aktivistin. In den Passagen ist ein starker Bezug zur politischen Linken aufzufinden.

Die Armut lief wie eine ansteckende Krankheit durch die Straßen. Ich schaute auf die Armen wie auf Pestkranke und konnte nichts für sie tun. [...] In die Augen der Armen zu gucken, war sehr schwer. Ich schaute so oft über meine linke Schulter, um die Armut von hinten zu sehen, dass mir meine linke Schulter weh tat. Auf den steilen Straßen standen viele Bücherverkäufer. Sie legten ihre Bücher auf die Erde, und der Wind blätterte in ihnen, Bücher von der Russischen und Französischen Revolution oder über Widerständler, die vor fünfhundert Jahren von den Ottomanen geköpft worden waren, Bücher über Nazim Hikmet, Bücher über den Spanischen Bürgerkrieg. Alle getöteten erwürgten, geköpften Menschen, die nicht in ihren Betten gestorben waren, standen in diesen Jahren auf. Die Armut lief auf der Straße, und die Menschen, die in ihrem Leben dagegen etwas hatten tun wollen und deswegen getötet worden waren, lagen jetzt als Bücher auf den Straßen. Man musste sich nur zu ihnen bücken, sie kaufen, und so kamen viele Getötete in die Wohnungen, sammelten sich in den Regalen, neben den Kopfkissen und wohnten in den Häusern.³⁰⁰

Sie empfindet die Armut als beängstigend und gleichzeitig als beschämend, da sie sich darüber im Klaren ist, eine privilegierte Stellung innerhalb der türkischen Gesellschaft, vor allem durch ihr Elternhaus, genießen zu können.

Durch den Kontakt mit Intellektuellen und StudentInnen, die sich politisch gegen die türkische Regierung engagieren, wird sie zusehends in die Ereignisse involviert. In der Erzählung bleibt aber eine gewisse Distanz bewahrt und spürbar.

Verbunden in der Schilderung der Ereignisse finden wir wieder die atmosphärischen Momente Schnee und Regen, die sich durch den ganzen Roman als Motivkonstanz bemerkbar machen.

Nach einer Woche musste plötzlich Kerim, nach dem ich so süchtig geworden war, zum Militärdienst in eine andere Stadt, und ich fing an, Zeitungen und Zeitschriften zu kaufen und im Schauspielunterricht zu lesen, um so bewusst zu werden wie das chinesische Mädchen. Ich setzte mich ganz nach hinten, draußen schneite es, und

³⁰⁰ Özdamar, Brücke S. 229 f.

durch das Fenster des schläfrigen Klassenzimmers hörten wir draußen die Autos hupen. Die Taxifahrer streikten gegen das neue Steuergesetz, und die Studenten liefen durch den Schnee und schrien: „Die Universitätsprofessoren lieben nur das Geld. Wir sind gekommen, um die Revolution zu machen.“ Am nächsten Tag schneite es weiter, und ich las in der Klasse, was gestern passiert war.³⁰¹

Im ersten Teil der Analyse wurde Schnee als ein durchgehend atmosphärisches Moment der Bewusstwerdung von Individualität und des Subjektiven angesehen, hier in diesen Passagen des zweiten Teiles kann noch eine neue Ebene herauskristallisiert werden: Schnee als Symbol der Erkenntnis dient neben dem Spüren des Ich dem voranschreitenden Prozess der intellektuellen und politischen Bildung. Die Motivforschung sieht in der „durch Sch[nee] bewirkte[n] Aufhebung der sonstigen vorgegebenen Strukturen von Landschaft und Welt [...] eine [mögliche] alternative Erfahrung, [...]“³⁰² In dieser Passage könnte eine persönliche Betroffenheit und eine daraus resultierende verstärkte Erinnerung an indirekt erfahrene weltpolitische Ereignisse aufgrund des Schneeserlebnisses herausgelesen werden.

Die Beziehung zu Kerim setzt diesen Prozess erst so richtig in Gang, und die politisch aktivere Phase der Protagonistin dauert bis zum Schluss des Romans an.

Es schneite in Istanbul auch, als ich diese Nachricht las: „Martin Luther King ist ermordet.“ Seine Frau weinte an seinem Sarg. Als ich nach der Schule mit der Zeitung auf die Straße lief, schaute ich auf das Blatt mit dem Bild der weinenden Frau. Der Schnee machte die Zeitung schnell nass, sie löste sich auf, und aus dem Bild des toten Martin Luther King tropfte schwarze Zeitungsfarbe auf den weißen Schnee.³⁰³

Neben der Bedeutung des Schnees als Symbol der Bewusstwerdung ist die naheliegende Komponente der intensivierten Wahrnehmung und Prägung über den Körper durchgehend vorzufinden. Das symbolische Ineinanderfließen von Tränen, Druckerschwärze und Schneewasser ermöglicht an dieser Stelle den Verweis auf eine weitere Bedeutung des Elements Schnee: Es zeigt als Symbol „des Trägers einer Spur

³⁰¹ Özdamar, Brücke 253

³⁰² Butzer/Jacob 2008: S. 331 f.

³⁰³ Özdamar, Brücke S. 255

[...] [a]ufgrund der Flächenbildung [...] und der [...] Spurenbildung [die Übernahme der Funktion eines] Zeichenträgers i[m] S[inne] einer natürl[ichen] Spur, die aber auch die Schrift symbolisieren kann. Zugleich bedingt der Sch[nee] durch seine überdeckende Wirkung auch die Auslöschung von Spuren.“³⁰⁴

Die Trauer der Witwe und das gleichzeitige Auslöschen der „menschlichen Spur“ Martin Luther Kings werden durch die Zeitung in die räumliche und zeitliche Gegenwart der Protagonistin übertragen und so derart erfahrbar. Diese Stelle ist so gesehen eine Übertragung eines persönlichen Gefühls durch die Medien, erfahren und dargestellt durch die Veränderung und Wahrnehmung des Schnees. In der „Übersetzung“ dieses gleichzeitig auch weltpolitisch tragischen Todes Kings wirkt dies auf die persönliche Geschichte der Protagonistin und die Darstellung in der Retrospektive.

Die als steigend empfundene Bedrohung durch faschistische und rechts-konservative Kräfte findet sich im aufkommenden Regen als Signalwirkung wieder:

Kerim schickte mir weiter Briefe und Winterblumen aus den Bergen, und es fing an zu regnen in Istanbul. Mit diesem Regen kamen die Hippies nach Istanbul und wohnten auf den Straßen, in ihren Autos oder im Park. [...] Mit dem ersten Regen stand in der Zeitung: Der Roman „Hoffnung“ des französischen Kulturministers André Malraux ist wegen seiner kommunistischen Tendenz verboten und eingesammelt worden. In diesen Regentagen stellten sich in Istanbul die faschistischen Studenten „Graue Wölfe“ den sozialistischen Schülerinnen der Lehrerschule in den Weg und griffen ihnen mit Gewalt zwischen die Beine und an den Busen. „Tod den Kommunistinnen!“³⁰⁵

„Unabhängig von relig[iösen] Konnotationen kann R[egen] Gefahr oder Bedrohung bedeuten, die durch Liebe [...], Freundschaft [...] oder auch politischen Fortschritt [...] überwunden werden soll.“ Außerdem symbolisiere Regen „das Auslöschen [schriftlicher] Erinnerungsspuren“, aber auch eine rhythmische „Gegensprache“ zu bestimmten Tendenzen.³⁰⁶

Festzuhalten ist, dass das atmosphärische Motiv „Regen“ im gesamten Roman Situationen, die von der Protagonistin als unangenehm und bedrohlich, im Allgemeinen

³⁰⁴ Butzer/Jacob 2008: S. 332

³⁰⁵ Özdamar, Brücke S. 255

³⁰⁶ Vgl. Butzer/Jacob 2008: S. 290 f.

als negativ empfunden werden, begleitet und wie eine Frösteln erzeugende Filmmusik untermalt. Ausnahmen bilden die Begegnung mit dem spanischen Studenten Jordi in Paris und der endgültige Abschied von Istanbul durch die Rückkehr nach Deutschland am Ende der Erzählung. Die zweitgenannte Passage wird im Anschluss an dieses Kapitel beleuchtet.

Schließlich entscheidet sich die Protagonistin, mit zwei Freunden eine Reise nach Südanatolien anzutreten, um dort von den Verhältnissen der vernachlässigten Bevölkerung für die Zeitung der Arbeiterpartei zu berichten. Die drastische Gegenüberstellung des Fortschritts der amerikanischen Wissenschaft und Raumfahrt und gleichzeitigen Verlassenheit und Armut der meist kurdischen Bauern in dieser Gegend zeichnen ein Bild der Ungerechtigkeit.

Wir hatten uns gleichzeitig mit Apollo 7 auf den Weg gemacht, sie waren schon auf dem Mond, und wir waren noch nicht einmal in der Stadt Hakkari angekommen. Der Schneider sagte: „Onlar Aya biz yaya.“ („Die fliegen zum Mond, wir gehen noch zu Fuß“).³⁰⁷

Die Funktion dieser Gegenüberstellung von persönlichem Befinden und subjektiv erfahrenen Ereignissen und weltpolitischem Geschehen kann auf der einen Seite als Behauptung des subjektiven Ich im gesamten Weltenlauf, sowohl räumlich als auch zeitlich, verstanden werden. Andererseits wirkt die oft unpassende Gegenüberstellung naiv und erfährt eine ironische Brechung, z.B. in der übermäßigen Zitation von Zeitungs-Headlines, die die politischen Ereignisse betreffen. „Die oft zitierten Zeitungsnachrichten zeigen nicht nur [den] naiven Glauben [der Protagonistin] an das gedruckte Wort, sondern verschaffen ihr auch einen Überblick über das Zeitgeschehen, und sie [die Erzählerin] benutzt sie zum Ironisieren und Provozieren.“³⁰⁸

Die ironische Brechung der tragischen Komponente dieser weltpolitischen Ereignisse, die die Protagonistin großteils über Zeitungsartikel oder in Gesprächen mit Freunden erfährt, trägt die Funktion der Distanzierung von schmerzhaften Erfahrungen in dieser politisch instabilen Zeit mit.

Hier ist ein ambivalentes Verhältnis zu den Gegebenheiten in der Türkei (und im ersten Teil auch zu jenen in Deutschland) spürbar: Einem Aneignen der Weltgeschichte und

³⁰⁷ Özdamar, Brücke S. 187 f.

³⁰⁸ Şölçün 2002: S. 105 f.

einer vorgegebenen Annäherung und Partizipation am Geschehen steht eine Abwehrhaltung gegenüber, die in der Betrachtung des Verhältnisses der Protagonistin zur Politik und des Einflusses der politischen Sprache auf ihr Leben im Kapitel 4.5.4. einen detaillierteren Einblick in die Erzählarchitektur geben wird.

Bis zum Ende des Romans ziehen sich diese Verweise von dem vereinzelt Ich ausgehend auf allgemeine Ereignisse hin durch die Erzählung. Selbst am Ende verbindet sich die Geschichte der Protagonistin symbolbeladen mit dem Abriss der alten Brücke und dem Bau der neuen Brücke am Goldenen Horn. Das im zweiten Teil des Romans allgegenwärtige Motiv der Brücke soll hier nun ausgiebig betrachtet werden.

4.4.4. Exkurs: Brücken und Schatten

In vielen Rezensionen zum Roman dient die Brücke vom Goldenen Horn als Motiv für die Verbindung zwischen Orient und Okzident. Diese Erklärung wiederum soll den Maximen der interkulturellen Literatur Genüge leisten. Allerdings ist diese Annahme falsch: Im Roman wird an mehreren Stellen explizit darauf verwiesen, dass es sich um die Brücke handelt, die die beiden europäischen Teile am Goldenen Horn miteinander verbindet.³⁰⁹

Die These ist also irreführend und nicht haltbar. Zur erzählten Zeit (1967) gab es noch keine Brücke, die die beiden Kontinente verband, der Schiffsverkehr übernahm noch diese Aufgabe.³¹⁰ Zum historischen Zeitpunkt der endgültigen Abreise der Protagonistin aus Istanbul (1975) war die Bosphorus-Brücke allerdings dann schon zwei Jahre in Betrieb. Am Schluss des Romans steht die Brücke vom Goldenen Horn wieder im Fokus, die abgerissen und erneuert wird.³¹¹

Özdamar fokussiert hier nicht plump das Thema der Verbindung von Orient zu Okzident, sondern skizziert eine komplexe Geschichte des Brückenschlagens auf persönlicher und weltpolitisch sowie sozialgeschichtlicher Ebene, die bewusst die

³⁰⁹ Vgl. Moser/Weithmann 2008: S. 13 f., vgl. auch Moray McGowan 2004: Brücken und Brücken-Köpfe: Wandlungen einer Metapher in der deutsch-türkischen Literatur. In: Durzak/Kuruyazici: Die „andere“ deutsche Literatur. Istanbul Vorträge. S. 31-41. Hier S. 38

³¹⁰ Vgl. Özdamar, Brücke S. 221, 222; man findet in mehreren Quellen die Eröffnung der Bogazici Köprüsü, der ersten Brücke über den Bosphorus, mit 1973 angegeben. Z.B. in: Merian Istanbul, 2008 2. Aufl., S. 84-86; und unter „Bosphorus-Brücke: Vom Ölboom profitiert.“ In: Spiegel online

³¹¹ Vgl. Özdamar, Brücke S. 330

Brücke zwischen Asien und Europa außen vor lässt. Also ist hier kein direkter Verweis auf ein „Brücken-Schlagen“ zwischen europäischer und asiatischer Seite zu finden, die einer bipolaren, interkulturellen These dienlich sein könnte.³¹²

Allein die Tatsache, dass die Eltern der Protagonistin auf der asiatischen Seite leben, spielt eine verweisende Rolle: Die Protagonistin legt jeden Tag den Weg zwischen asiatischer und europäischer Seite mit dem Fährschiff zurück, um ihre Freunde zu treffen oder die Schauspielschule zu besuchen, und fährt abends wieder in ihr Elternhaus.

Die Distanz zu den Eltern ist sehr bildhaft dargestellt. Die räumliche Trennung der Türkei durch den Bosphorus verschafft ihr Freiheit und Unabhängigkeit. „Tagsüber ging ich zur europäischen Seite zur Schauspielschule, dann zur Cinemathek, dann zum Restaurant „Kapitän“, und dann kam ich zurück zur asiatischen Seite von Istanbul zu meinem Elternhaus wie in ein Hotel.“³¹³

Der Vergleich „wie in ein Hotel“ erweckt bei Ottmar Ette die Assoziation eines „Transitraum[s]“, in dem sich die Tochter im Gegensatz zu den Eltern nicht mehr heimisch fühlt und „der für die reiseerfahrene Tochter [...] nicht zum festen Wohnsitz werden kann.“³¹⁴

Zwischen Asien und Europa gab es damals, 1967, noch keine Brücke. Das Meer trennte die beiden Seiten, und wenn ich das Wasser zwischen meinen Eltern und mir hatte, fühlte ich mich frei. [...] Ich konnte auch lügen und sagen: „Vater, ich habe das letzte Schiff verpasst, ich habe bei meiner Lehrerin geschlafen.“ Die asiatische und die europäische Seite in Istanbul waren zwei verschiedene Länder.³¹⁵

Mit Verweis auf die räumliche Struktur des Romans – auf inhaltlicher und formaler Ebene – erkennt Ette in diesem Zitat die Beschreibung der Fahrt über den Bosphorus als Bewegung im „Zwischenraum“, die allerdings nicht in diesem „Dazwischen“ stehenbleibt.

³¹² Die Metapher des „Brücken-Schlagens“ beinhaltet noch weitere Komponenten, die einer transkulturellen Interpretation zugute kommen können, dies soll im Kap. 4.6.1. dargelegt werden. Vgl. auch McGowan 2004: S. 31-40

³¹³ Özdamar, Brücke S. 221

³¹⁴ Ette 2007: S. 181

³¹⁵ Özdamar, Brücke S. 222

Wie Weberschiffchen halten die Dampfer die beiden Seiten Istanbuls im Leben der jungen, gerade erst zwanzigjährigen Frau zusammen und bilden das Gewebe, den Text eines ständigen Über-Setzens, das sich nicht im „Dazwischen“ fest etabliert, sondern den Zwischenraum zu einem Bewegungsraum macht, der vom unablässigen raumzeitlichen Hin und Her erfüllt wird.³¹⁶

Die beiden Kontinente versinnbildlichen also nicht die Polaritäten Orient und Okzident im Sinne einer interkulturellen Lesart, sondern verdeutlichen die gewünschte Distanz der Protagonistin zu ihren Eltern, die ihr den nötigen Freiraum bringt und ihrer persönlichen Entwicklung zuträglich wird.

Analog zum Fluss-Motiv, das in den Passagen der Überfahrt über den Bosphorus mit dem Fährschiff präsent ist, liegt die Nähe zu den Elementen „Straße“ und „Weg“ auf der Hand. Der Fluss dient symbolisch als „Wegweiser“ – wie die Straße – und führt zu und durch „real und seelisch unerschlossene Gegenden“³¹⁷.

In der Erinnerung der Erzählerin erscheint Berlin dem Ort ihrer Kindheit sehr ähnlich: den Straßen Istanbuls.

Berlin war für mich wie eine Straße gewesen. Als Kind war ich bis Mitternacht auf der Straße geblieben, in Berlin hatte ich meine Straße wiedergefunden. Von Berlin war ich in mein Elternhaus zurückgekehrt, aber jetzt war es für mich wie ein Hotel, ich wollte wieder auf die Straße. Auf dem Schiff nahmen die Männer ihre Zeitungen vor ihren Gesichtern herunter und schauten mich an. Jeden Abend würde ein Schiff voller Menschen kommen, um mich als Schauspielerin auf der Bühne zu sehen. Die Männer werden sich in mich verlieben. [...] Ich wollte wie Molière auf der Bühne sterben, zwischen den Kulissen. Ich sah mich auf der Bühne, andere Schauspieler trugen mich auf ihren Armen, ich blutete aus dem Mund, starb und hinterließ keine Kinder, die nach meinem Tod weinen müssten. Das Schiff befand sich gerade in der Mitte zwischen dem asiatischen und europäischen Istanbul. Die Schauspielerin kam aus meinem Körper heraus, vor sich her schob sie einen Mann und ein Kind und warf sie vom Schiff ins Marmara-Meer. Dann kam sie zurück und ging wieder in mich hinein. Als das Schiff auf der asiatischen

³¹⁶ Ette 2007, S. 182

³¹⁷ Vgl. Butzer/Jacob 2008: S. 111

*Seite ankam, wusste ich, dass ich in meinem Leben
niemals heiraten wollte.*³¹⁸

Die Straße als positiver Gegenpol zu ihrem Elternhaus impliziert das heimatliche Gefühl, das man naturgemäß in umgekehrter Form erwarten würde. Ihr ursprüngliches Zuhause trägt für sie nun die Konnotation eines Hotels, in dem sie sich auf der Reise nur kurz ausruhen kann.

Die Straße als Symbol für ihre Kindheit lässt auch andere Komponenten anklingen: Es steht für die Entwicklung des Individuums, des Lebens allgemein, wie auch das Schiff diese Konnotation trägt („das Leben als Schifffahrt“).

Später wird die Straße für sie wie auch für den weltpolitischen Kontext zum Ort der Machtkämpfe zwischen verschiedenen politischen und sozialen Gruppierungen, zur Bühne im Leben der angehenden Schauspielerin und zum Ort für Recherchen, die ihrer Weiterbildung dienen.³¹⁹

Die Erklärung Ettes, die tägliche Fahrt auf dem Bosphorus stelle einen eigenen Zwischenraum dar, kann auch auf das Element Straße und auf die Bühne umgelegt werden. Die Protagonistin entscheidet sich für die Bühne und gegen das Leben als Mutter und Ehefrau. Der Fluss wie auch die Straße bilden einen Raum für Entscheidungen: In der Bewegung entscheidet sie sich gegen ein Familienleben, kurz davor hatte sie sich im Hof ihres Elternhauses entschlossen, wieder nach Deutschland zurückzukehren, um eine Schauspielausbildung zu beginnen. In der Bewegung des Hin- und Hergehens, Hin- und Herfahrens lassen sich vielleicht große Entscheidungen eher finden als im Stillstand.

Claire Horst unterstreicht die körperliche Komponente dieser Entscheidung: Die Schauspielerin übernimmt in einer irrationalen Abspaltung vom Körper der Protagonistin den Vollzug dieser Wahl.³²⁰

Eine weitere Ebene wird im Motiv Straße erkennbar: Im Gewährwerden der Blicke der Menschen auf ihren weiblichen Körper wird eine Nähe zur Zur-Schaustellung und zur Prostitution, die in den Elementen Straße und Bühne auch sozialgeschichtlich und historisch mitschwingen, transportiert. Dieser kurze gedankliche Ausflug in ihre

³¹⁸ Özdamar, Brücke S. 193 f.

³¹⁹ Vgl. Kapitel 4.5.4. „Sprache der Politik“

³²⁰ Vgl. Horst 2007: S. 99

wunschgemäß verlaufende Zukunft als Schauspielerin erinnert an das Zeitloch im Bahnhof im ersten Teil der Analyse, in dem sie ebenfalls in den Zeitebenen hin- und herschweift, zwischen einer Ahnung des Geburtsvorganges bis zum Vorfühlen in eine mögliche Zukunft in Berlin. Dies kann als Parallele zur Passage im ersten Teil gesehen werden.

Wie später noch ausführlicher dargestellt wird, sind strukturelle wie auch inhaltliche Parallelitäten im Roman eine weitere Erzählstrategie, die äußerst reizvoll angelegt sind.³²¹

Auf einer Metaebene ist die Straße als Symbol des Schreibens wie auch des Weges des freien Denkens, den die Autorin einschlägt, zu sehen. Somit wird ein dritter Raum offenbar, der eine subversiv wirkende Leerstelle ergibt.³²²

Das Leben als Schifffahrt kommt hier ebenfalls ins Gedächtnis, ebenso das Schiff als Symbol einer „grenzverletzenden (Lebens)reise“, die über das Irdische hinausgeht, in diesem Fall über Konventionen und Traditionen, und so einen Ausbruch darstellt, der auch den dichterischen Akt des Schreibens mit einschließt und dessen Grenzen überschreitet.³²³

Ein während der Demonstrationen in Istanbul vom Militär getöteter Student wird zum Symbolträger für seine Kommilitonen. Sie können seinen Sarg vor der Polizei retten, indem sie sich mit ihm auf ein Fährschiff flüchten. Der Tote geht hier also auf eine Reise über den Fluss, dies lässt Assoziationen zur antiken Mythologie aufkommen.

Die Studenten rannten mit dem Sarg über die Brücke vom Goldenen Horn, über ihren Körpern flogen die Steine der Polizei, sie sprangen auf ein Schiff und besetzten es. Polizisten, die in das Schiff wollten, fielen ins Meer und schwammen mit den Helmen auf ihren Köpfen im Wasser, die Studenten ließen die Schiffssirene stundenlang hupen. Tausende von Menschen versammelten sich auf der Brücke vom Goldenen Horn. Ihre Schatten fielen ins Meer und mischten sich mit den Schatten des Schiffs und den Schatten der Studenten, die den Sarg auf ihren Köpfen trugen. [...] Dann kam der Mond, und im Mondlicht fuhr das Schiff mit dem Sarg, und die Studenten sangen [...].³²⁴

³²¹ Vgl. Kapitel 4.6.1.

³²² Mehr dazu in Kapitel 5. „Fazit“

³²³ Vgl. Butzer/Jacob 2008: S. 110 f., 319-321, 415-417

³²⁴ Özdamar, Brücke S. 261

Bemerkenswert ist an dieser Stelle die solidarische Verschmelzung der Schatten der beobachtenden Menschen am Ufer mit jenen der protestierenden und schließlich triumphierenden Studenten auf dem Schiff. Der Schatten des Schiffs selbst und das Mondlicht scheinen ihrem Triumph Beifall zu spenden, so suggeriert es diese Darstellung. Es werden keine Schatten der Polizisten genannt, so als wären dies Untote, deren Seelenlosigkeit gerade durch das Fehlen von Schatten angezeigt wird.³²⁵

Aufgrund ihrer politischen Aktivitäten im Untergrund wird die Protagonistin nach der zweiten Festnahme mehrere Wochen lang festgehalten. Ihr Freund Kerim wird gefoltert, auf sie wird „nur“ psychischer Druck ausgeübt. Von diesen Erlebnissen geprägt, finden sich die beiden nach der Freilassung entwurzelt auf der Brücke wieder:

Als ich mit Kerim freigelassen wurde, standen draußen Väter von gefolterten Studenten [...]. Wir liefen über die Brücke vom Goldenen Horn. Beide waren wir 16 Kilo leichter geworden. Der Wind blies, ich hielt mich am Brückengeländer fest, und Kerim sich an mir. Von einem Lebensmittelladen rief ich meine Eltern an und sagte: „Wir sind raus.“³²⁶

Hier erscheint die Brücke als ein Bauwerk, das Halt gibt und auch in extrem schwierigen Zeiten ein Symbol für Freiheit und gleichzeitige Verbundenheit unter Gleichgesinnten darstellt.

Erinnern wir uns an den Gang der Protagonistin über die Brücke nach dem Abtreibungseingriff. Auch in dieser Passage schwankte sie über die Brücke und suchte Halt am Geländer. Das Ende der Brücke verwies damals ebenfalls auf ein Leben in Freiheit – ein Leben ohne Kind.

In der Schlusspassage rückt die Brücke vom Goldenen Horn nochmals in den Mittelpunkt – bei der Abreise der Protagonistin nach Deutschland. Sie wird gerade abgebaut, um einer neuen Brücke Platz zu machen. Dies beobachtet die Protagonistin, sich selbst im Aufbruch befindend, indem sie wieder nach Deutschland zurückkehrt.

[...] es fing an zu regnen. [...] der Zug schrie, und ich setzte mich in den Zug nach Berlin. Vom Zugfenster aus

³²⁵ Vgl. Butzer/Jacob 2008: S. 318 f.

³²⁶ Özdamar, Brücke S. 322 f.

sah ich die Brücke vom Goldenen Horn. Die Bauarbeiter bauten sie ab, weil dort eine neue Brücke gebaut werden sollte. Ihre Hämmer, die sie auf die Brücke schlugen, hallten. Der Zug nach Berlin fuhr ab, ich sah aus dem Fenster weiter die Brücke vom Goldenen Horn. Ein paar Schiffe zogen die Brückenteile hinter sich her, und die Möwen flogen hinterher und schrien, und der Zug schrie auch, lange, und fuhr an den Istanbuler Häusern vorbei. Mir gegenüber saß ein junger Mann in meinem Alter. Er öffnete die CUMHURİYET, und ich las darin: „Franco ist tot.“ Es war der 21. November 1975. Der junge Mann, der die Zeitung las, fragte mich: „Wollen Sie eine Zigarette?“ „Ja.“³²⁷

Der nun beginnende Regen wirkt versöhnlich. Die Aufbruchsstimmung wird durch ihn akustisch untermalt, ebenso mit Hammerschlägen von der Demontage der alten Brücke, den Möwenschreien, den Signalen des Zuges. Der Wetterumschwung signalisiert eine Wende, die Erneuerung der Brücke verweist auf eine Neugestaltung des Lebens.

Die genaue Zeitangabe schließt den Kreis zum Beginn der Erzählung: „In der Stresemannstraße gab es damals, es war das Jahr 1966, einen Brotladen, eine alte Frau verkaufte dort Brot.“³²⁸ – und bildet so auch hier eine Art Brücke. Die erste Zeitangabe ist vage, die letzte Zeitangabe sehr präzise, und spiegelt das erweiterte Bewusstsein der Protagonistin wieder.

Am Ende des Romans gewinnt die Angabe von Raum mit der abgebauten Brücke eine symbolische Bedeutung: Der hierzu hergestellte Kontext gibt zu verstehen, dass vieles anders und besser sein wird als bisher [...]. Der präzise Zeitbezug [...], an dem die Realität der Brücke ihre Gültigkeit einbüßt, während die Erzählerin im Zug nach Berlin sitzt – gibt der Entscheidung Istanbul zu verlassen einen nahezu historischen Sinn und bekräftigt ihr „Ja“-Wort, mit dem der Roman zu Ende geht. Am offenen Ende klingt dieses Ja doppeldeutig; es ist die Antwort der Protagonistin auf die sich hypothetisch stellende Frage nach einem Neubeginn, es steht aber auch für ein Bekenntnis zu ihrem bisherigen Leben. Es signalisiert ein (Noch-)Nicht-angekommen-Sein in der Prozessualität des Lebens.³²⁹

³²⁷ Özdamar, Brücke S. 330

³²⁸ Özdamar, Brücke S. 11

³²⁹ Şölçün 2002: S. 98

Şölçün sieht ganz richtig den prozesshaften Charakter im Ende, das viele Wege offen lässt und gleichzeitig auch einen weiteren Weg ankündigt: einen Neubeginn, ohne das alte Leben zu negieren. In der doppelten Befreiung – sie fährt nach Deutschland zurück und wähnt Jordi frei, da der Diktator nun verstorben ist – erschließt sich eine Vielzahl von möglichen Fortschreibungen des Romans für die RezipientInnen.

4.4.5. Zusammenfassung zum Wahrnehmungsaspekt im Roman

Die Wahrnehmung, vor allem in Situationen, in denen sich die Protagonistin nicht auf ihre Sprachkenntnisse verlassen kann, gestaltet sich als synästhetische Erfahrung, teilweise mit starken Erlebnissen von Ingression – das heißt mit einem intensiven Gefühl des Eingebundenseins in diese Atmosphäre. Häufig drängen sich akustische Aspekte in den Vordergrund.

Distanzierte Beschreibungen und einfühlsam erzählte Vorfälle im Leben der Protagonistin werden mit skurril wirkenden Wahrnehmungsaspekten gekoppelt, die vor allem durch spezifische Raum- und Zeitwahrnehmungen bestehen. Die atmosphärischen Motive Regen und Schnee werden in besonderen Wahrnehmungssituationen auf den Körper bezogen und verstärken die jeweilige Stimmung der Protagonistin. Die zentrale Szene der sexuellen Vereinigung der Liebenden in Paris zeigt, dass die Protagonistin die Kontrolle über ihren Körper und über ihre Wahrnehmung vollends verliert, aber durch das intensive Erleben von Liebe schließlich an Selbstbewusstsein und Identität gewinnt.³³⁰

Wichtig ist die Beachtung der differenzierten Wahrnehmung und deren Darstellung in Teil 1 des Romans im Gegensatz zum zweiten Teil: Die Ingressionserfahrungen gestalten sich im ersten Teil intensiver und scheinen die Protagonistin wie wellenartige Tempi zu überschwappen und einzunehmen. In Teil 2 ist eine gemäßigte Form der Ingression anzutreffen, hier sind eher Diskrepanzerfahrungen vorherrschend.

In der Zusammenfassung wird auf die Erzählstrategie des „Bildersammelns“ eingegangen, die eng mit der wahrnehmungsästhetischen Komponente verbunden ist.³³¹

³³⁰ Vgl. Şölçün 2002: S. 97; Vgl. Horst 2007: S. 76-78

³³¹ Vgl. Kapitel 4.6.2.

4.5. Neue Sprachen lernen, um sich selbst zu finden

Eine Vielzahl an wissenschaftlicher Sekundärliteratur aus dem deutschsprachigen, angloamerikanischen und auch aus dem türkischsprachigen Raum beschäftigt sich mit dem Phänomen Sprache bei Emine Sevgi Özdamar in all ihren Werken. Im Rahmen dieser Arbeit ist ein Blick auf das Thema Sprache in „Die Brücke vom Goldenen Horn“ und der Erzählung „Mutterzunge“ unumgänglich, um das zentrale Element der Identitätsentwicklung und deren Darstellung durch die Autorin nachzeichnen zu können. Um die Sprache in unserem speziellen Fall als einen Prozess des Kontakts, der Aneignung, Verwendung und Instrumentalisierung zu betrachten, sollen hier einige wichtige Stellen aus den beiden hier besprochenen Werken Özdamars herausgestrichen werden. Eine vollständige Beleuchtung dieser wichtigen Komponente, auch aus linguistischer Sicht, ist im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht möglich und würde eine eigene wissenschaftliche Arbeit füllen.

In diesem Kapitel soll nun der Einfluss des Sprachenlernens, sei es der deutschen Sprache, sei es der Sprache des Theaters oder der Politik, die es sich anzueignen gilt, in Ansätzen aufgezeigt werden.

4.5.1. Deutsche Sprache

Wie in der Analyse von „Die Brücke vom Goldenen Horn“ zu lesen ist, geben schon die ersten Seiten des Romans einen bleibenden Eindruck von dem spezifischen Sprachenlernen und der Sprachanwendung der Protagonistin. Im Brotladen in der Stresemannstraße kauft sie Brot unter Einsatz von Gestik und Mimik.³³² Die Zeichensprache dient ihr anfangs zur Stillung ihrer Grundbedürfnisse, auch ihre Kolleginnen verständigen sich beim Lebensmittelkauf im Kaufhaus Hertie durch die Nachahmung von Tieren mittels Zeichen und Lauten, um so die gewünschten Nahrungsmittel gezeigt zu bekommen.³³³

³³² Özdamar, Brücke S. 11, vgl. diese Arbeit Kap. 4.3.1. „Die Welt in Deutschland“

³³³ Özdamar, Brücke S. 19, vgl. Marion Dufresne 2007: Schreiben als Brücke zwischen den Kulturen. In: Valentin: Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen. S. 233-240, hier S. 236.

Die deutsche Sprache als Fremdsprache und das Lernen derselben steht vor allem im ersten Teil des Romans im Mittelpunkt. Für einen längeren Zeitraum verharren Türkisch und Deutsch isoliert nebeneinander: Die Protagonistin lernt Headlines aus Zeitungen mit dem Ziel auswendig, sie als sprachliche Schutzmauern einzusetzen – im Falle von Bedrohung oder Kritik von außen, Unsicherheit und Verwirrung, aber auch in Momenten der Langeweile. Diese Strategie hilft ihr, die erste Zeit in Deutschland gestärkt zu bestehen, und sich mit dieser Kunstsprache – denn sie versteht das Gelernte nicht – abzuschirmen, zu schützen und gegebenenfalls zu wehren. „Die fremde Sprache wirkt als Barriere, die deutschen Worte werden nur in türkischer Übersetzung [...] oder rein lautmalerisch übernommen. So wird aus ‚Wohnheim‘ ‚wonaym‘ und Onomatopöien dienen dazu, die ersten lebenswichtigen Bedürfnisse in der Fremde zu befriedigen.“³³⁴

Tatsächlich findet man das beispielhafte „Wonaym“ sehr lange in der Verwendung,³³⁵ dann wechselt die Erzählerin zur rein deutschen Schreibweise. Diese Stelle zeigt einen fließenden Umbruch im Benehmen und in der Wahrnehmung der Protagonistin an. Durch die Öffnung und Verwendung der deutschen Sprache wird die Barriere mit zunehmender Länge des Aufenthalts abgebaut und die äußere Umwelt erscheint vertrauter.

Im Rückblick auf ihre Jugend in Istanbul berichtet die Erzählerin von Streitgesprächen mit der Mutter, in denen sie den Argumenten der Mutter Zitate aus Dramen zu entgegnen versucht, und diese damit zur Weißglut treibt. Die erste Begründung für das passionierte Memorieren von Theatertexten – und übertragen auf die Zeit in Deutschland – von Headlines der deutschen Printmedien findet sich schon zu Beginn der Erzählung.

Vielleicht lernte ich die Schlagzeilen auswendig, weil ich [...] in Istanbul sechs Jahre lang Jugend-Theater gespielt hatte. [...] Unsere Regisseure sagten uns dort: „Ihr müsst eure Texte so gut auswendig lernen, dass ihr sie sogar im Traum sprechen könntet.“ Ich fing an, im Traum die Texte zu wiederholen, manchmal vergaß ich sie, wachte mit einer großen Angst auf, wiederholte sofort die Texte und

³³⁴ Dufresne 2007: S. 236, vgl. auch Angela Weber 2009: Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar. S. 179.

³³⁵ Auf S. 100 in Özdamar, Brücke wird noch „Frauenwonaym“ verwendet, auf S. 102 „Wohnheim“, wenig später kehrt die Protagonistin nach Istanbul zurück; das Ereignis zwischen S. 100 und 102 ist ein Beobachten des veränderten Verhaltens der Menschen auf den Straßen Berlins bei Sonnenschein. Ein klarer Grund für die veränderte Bezeichnung ist allerdings nicht auszumachen.

*schlief wieder ein. Texte vergessen – das war, als ob eine Trapezartistin in der Luft nicht die Hand ihres Partners erreicht und herunterfällt. Die Menschen aber liebten die, die zwischen Tod und Leben ihre Berufe ausübten.*³³⁶

Claire Horst sieht in dem Bild des Trapezakts einen vor allem räumlichen Aspekt im Lernen von Dramentexten hervorgehoben, der übertragen auf das Lernen von Sprache die Bedeutung des Körpers in diesem Prozess für die Protagonistin betont.³³⁷ Die Erlangung der Liebe der Menschen, indem sie ihren Beruf zwischen Leben und Tod wie eine Trapezkünstlerin auf der Bühne ausübt, beinhaltet eine weitere Motivation für das Schauspielen: das Angenommen-Werden von ihrer Umwelt. Allzeit präsente Dramentexte sind Teil ihrer Überlebensstrategie.

Das Auswendiglernen der Schlagzeilen steht zu Beginn des Romans in extremer Form im Vordergrund und ebbt relativ schnell ab. Am Ende des ersten Deutschlandaufenthalts markiert das Lernen der letzten Headline am Bahnhof vor der Abfahrt nach Istanbul den vorübergehenden Abschied von dieser „Kunstsprache“.³³⁸ In einem Zwischenspiel – der Schilderung des zweiten Aufenthaltes in Deutschland in einer Sprachschule am Bodensee – erfährt der Leser/die Leserin, dass die Protagonistin erst hier explizit Deutsch lernt.³³⁹

4.5.1.1. Mimikry in „Die Brücke vom Goldenen Horn“

Kader Konuk untersucht Formen der „Mimikry“³⁴⁰ als Strategie der Verfremdung in Özdamars Werk. Dabei steht der Begriff des „inszenierten Sprechens“ dem Theater nahe, „Mimikry“ der Postkolonialen Theorie im Sinne Homi K. Bhabhas. Özdamar scheint beide Strategien zu verbinden.

Durch den gesamten Roman hindurch leuchten Spuren dieses inszenierten Sprechens auf: Das zu Beginn dargestellte Lernen und Nachsprechen von Headlines deutscher Tageszeitungen ist ein erstes greifbares Moment. „Der Prozess der Nachahmung von

³³⁶ Özdamar, Brücke S. 11 f., vgl. auch Wierschke 1996: S. 265

³³⁷ Vgl. Horst 2007: S. 56

³³⁸ Vgl. Özdamar, Brücke S. 103

³³⁹ Vgl. Özdamar, Brücke S. 108

³⁴⁰ Kader Konuk 1999: „Identitätssuche ist ein [sic!] private archäologische Graberei“: Emine Sevgi Özdamars inszeniertes Sprechen. In: Gelbin: AufBrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland. S. 60-74. Vgl. zu Mimikry auch in dieser Arbeit Kap. 2.3.3.3.

Sprache ist bei Özdamar eng mit der Idee der Inszenierung und Performanz verbunden, die der Ich-Erzählerin [...] schon vor ihrer Migration nach Deutschland, aus dem Theater bekannt ist.“³⁴¹

Auf den ersten Blick könnte man die „ethnographisch-literarische Darstellung des ‚Fremden‘“ im Roman als grundlegend finden,³⁴² Konuk verdeutlicht aber, dass es sich „um eine inszenierte Selbstdarstellung der ‚Fremden‘, die durch das Spiel mit der deutschen Sprache das ‚Fremde‘ als eine Rolle beschreibt, die abgelegt werden kann“, handelt.³⁴³ Zahlreiche Forschungsartikel kommen zum Ergebnis, dass Özdamar durchwegs mit der Rolle der Fremden und im Gegensatz dazu auch mit scheinbar „Originalem“ spielt und sich ironisch über klischeehafte Vorstellungen über Fremdes und Eigenes hinwegsetzt, in dem sie sich in diese Denkmuster einschreibt und sie verfremdet.³⁴⁴

Im Sinne von Mimikry sieht Konuk die „Nachahmung der deutschen Sprache“ auf Ebene der Erzählerin, wobei die erzählerische Architektur durch das „spielerische Wiederholen und Verändern des Originals“ entsteht: „Özdamar ahmt [...] die deutsche Sprache nicht vollkommen nach, sondern inszeniert eine Sprachdifferenz, mittels der kulturelle Ordnungen, Machthierarchien und Geschlechterordnungen parodiert werden.“ Dabei kommt eine „Subjektivität“ zum Vorschein, „die die Bilder des ‚Fremden‘ in Deutschland bedient und gleichzeitig offenlegt.“³⁴⁵ Zu dieser These kommen einige markante Passagen ins Gedächtnis:

Bei ihrem ersten Aufenthalt in Deutschland arbeitet die Protagonistin in einer „Radiolampen-Fabrik“, unter der Aufsicht einer Dolmetscherin, die das Sprachrohr von Herrn Schering darstellt, dem Chef der Fabrik. Dieser ominöse Herr Schering taucht niemals konkret auf, die Arbeiterinnen kennen ihn nur aus dem Mund der Dolmetscherin. „Sherin sagten die Frauen, Sher sagten sie auch. Dann klebten sie Herr

³⁴¹ Konuk 1999: S. 65, auf S. 66 bringt sie als Beweisführung ein Zitat von Özdamar, über ihr Kennenlernen der deutschen Sprache auf der Bühne; diese autobiographische Erfahrung scheint in das Werk eingeflossen zu sein.

³⁴² Wie es zahlreiche Forschungsartikel, der Interkulturellen Germanistik folgend, darlegen

³⁴³ Konuk 1999: S. 67 dabei wird betont, dass diese Rolle keinesfalls fest und definiert ist, sondern sich im Prozess verändert und offen bleibt, „Das Subjekt ist dabei ein Palimpsest für veränderbare Identitäten.“ (Fußnote 43, S. 72) Konuk spricht neben Mimikry von „Ethno-Maskerade“, kann die Differenzcharakter der beiden Konzepte aber nicht wirklich herausstreichen. Diese Arbeit folgt dem Konzept der Mimikry.

³⁴⁴ Vgl. Weber 2009: S. 215, S. 230-236; Ette 2007: S. 169-194; Kader Konuk 2001: Identitäten im Prozess. Literatur von Autorinnen aus und in der Türkei in deutscher, englischer und türkischer Sprache. S. 190

³⁴⁵ Konuk 1999: S. 67

an Sher, so hieß er in manchen Frauenmündern Herschering oder Herscher.³⁴⁶ Dieses Nicht-Aussprechen-Können des Namens wirkt unweigerlich komisch, die Aussprache „Herscher“ erinnert an den patriarchalen Herrscher, der trotz seiner Abwesenheit allgegenwärtig erscheint. „Wir sahen den Herscher nie. [...] Weil ich diesen Herscher nie sah, suchte ich ihn im Gesicht der türkischen Dolmetscherin. Sie kam, ihr Schatten fiel über die kleinen Radiolampen, die wir vor uns hatten.“³⁴⁷

Die Dolmetscherin ihrerseits überträgt die Meinung des Herrn Schering eins zu eins ins Türkische und verfremdet seine Anweisungen in keinster Weise: „Die türkische Dolmetscherin trug seine deutschen Wörter als türkische Wörter zu uns: ‚Herscher hat gesagt, dass ihr euch [...].‘“³⁴⁸ Konuk betont zu dieser Stelle die nichtvollzogene Mimikry, da die Dolmetscherin das Machtgefälle aufrechterhält und die Sprache des Vorgesetzten nicht ironisch bricht und subversiv verändert.³⁴⁹

Zeigen die Arbeiterinnen und die Protagonistin sich im Kontakt mit der Dolmetscherin den Gegebenheiten folgend unterwürfig und gehorchen, erzeugen sie allerdings durch die veränderte Aussprache im Gespräch untereinander über Herrn Schering einen karnevalistischen Diskurs:

Lustvoll artikulieren sie den ‚Herschering‘ bzw. Herrscher-Ring der ökonomisch Mächtigen und kehren den erotisierenden und gleichzeitig abfälligen Moment von Macht durch die Adressierung des Fabrikschefs mit ‚Sher‘ um, welche auch als chère gelesen werden kann. Darüber hinaus entziehen sie ihm durch die Verkehrung seiner Geschlechtszugehörigkeit in ‚Herschering‘ bzw. Herrscherin in ihrer Vorstellung seine Macht in der Geschlechterordnung. In dem Akzent – der Dissonanz oder Differenz, die Bedeutung leicht verschiebt, – liegt die Widerstandsstrategie, mit der die scheinbar ahnungslosen Arbeiterinnen den Charakter des Herrschers überzeichnend zum Ausdruck zu bringen vermögen und ihn gleichzeitig ironisieren.³⁵⁰

Özdamar setzt also in der Sprache der Arbeiterinnen den Akzent der Mimikry. Noch deutlicher wird dieses Konzept bei der Betrachtung der Passage, in der die Protagonistin während ihres zweiten Aufenthaltes in Deutschland selbst die Rolle der

³⁴⁶ Özdamar, Brücke S. 16

³⁴⁷ Özdamar, Brücke S. 17

³⁴⁸ Özdamar, Brücke S. 17

³⁴⁹ Vgl. Konuk 1999: S. 68

³⁵⁰ Konuk 1999: S. 69

Übersetzerin einnimmt. Für die Firma Siemens wird sie die neue Dolmetscherin im Wohnheim der Frauen, und übersetzt für sie auch in der Fabrik:

Ein deutsches Wort war mir zu hart: müssen. Deswegen übersetzte ich „Sie müssen das und das machen“ den Arbeitern mit „Ihr werdet das und das machen“. Aber wenn der Meister mich fragte: „Haben sie ihnen gesagt, dass sie den Hebel nur leicht ziehen müssen?“, antwortete ich ihm in Deutsch: „Ja, ich habe ihnen gesagt, dass sie den Hebel nur leicht ziehen müssen.“ Das Türkische konnte ich von dem Wort „muss“ trennen, die deutsche Sprache nicht.³⁵¹

In ihrem Übersetzungsakt verändert die Protagonistin den zwanghaften Charakter der Anweisung in eine neutrale Nuance, in der Rückübersetzung gibt sie vor, die Anweisung Wort für Wort weitergegeben zu haben. Mit den Worten Konuks erklärt sich dieses Vorgehen als Mimikry: „Mimikry kann im Grunde nur in dem Maße subversiv sein, in dem sie das Original, das sie nachahmt, anführt.“³⁵²

Der Satz „Das Türkische konnte ich von dem Wort ‚muss‘ trennen, die deutsche Sprache nicht.“³⁵³ verdeutlicht in Ansätzen, wie der dritte Raum konstituiert sein könnte. Das Anfechten des Originals während der Nachahmung bringt die Möglichkeit mit sich, in der Übersetzung einen Freiraum zu schaffen, der den Verhältnissen wie auch den Sprechakten das Bedrohliche nimmt. Somit werden der Status und das daraus resultierende Befinden der Arbeitsmigrantinnen zwischen dem Arbeitgeber, der Dolmetscherin und ihnen selbst neu verhandelt. Die beiden Sprachen Türkisch und Deutsch bilden dabei die beiden Bezugssysteme, die Übersetzung hat hybriden Charakter und ermöglicht etwas Neues, das auch die vermeintlich bipolare Konstellation aufbricht.³⁵⁴

Zusammenfassend zur Strategie der „Mimikry“ unterscheidet Kader Konuk zwei Ebenen, auf denen diese unterschiedlichen Zwecken dient:

Zum einen wird bei Özdamar die ironisierende Nachahmung der deutschen Sprache auf der Figurenebene zur subversiven Mimikry. Zum anderen ist

³⁵¹ Özdamar, Brücke S. 113

³⁵² Konuk 1999: S. 68

³⁵³ Özdamar, Brücke S. 113

³⁵⁴ Vgl. Breger 1999: S. 34 über Bhabhas „dritten Raum“ im Aushandeln von Differenzierungen durch Mimikry: Claudia Breger 1999: „Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe?“ Strategien der Mimikry in Texten von Emine S. Özdamar und Yoko Tawada. In: Gelbin: AufBrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland. S. 30-59

*diese integraler Bestandteil der narrativen Sprache Özdamars und wird zum stilistischen Verfahren, welches die deutsche Sprache entstellt und in ihrer Einheitlichkeit bzw. Natürlichkeit bestreitet.*³⁵⁵

Das subversive Element, das sich aus der Tendenz in beiden Ebenen ergibt, eröffnet für die Erzählerin, wie auch für die Autorin und ebenso für die RezipientInnen einen dritten Raum, der sich in seinen Ausformungen nicht fixieren und definieren lässt. So entstehen auf Ebene der Figuren wie auch auf den übrigen Ebenen Möglichkeiten zur Differenzierung in einem dritten Raum.³⁵⁶

Die Übersetzertätigkeit auf vorerst bipolarer interkultureller Ebene zwischen Türkisch und Deutsch wird auf Metaebene zum transkulturellen Agieren: nämlich im Vollzug der Rekapitulation, im Erinnerungs- und Erzählprozess der Protagonistin als Erzählerin in der historisch-zeitlichen Distanz. Ottmar Ette sieht in dieser „interkulturelle[n] Praxis des Übersetzens zwischen zwei Sprachen und Kulturen, die ihre jeweiligen ‚Standorte‘ nicht aufgeben, [eine Überlagerung] von transkulturellen Erfahrungen, die sich letztlich als Vorgeschichte des eigenen, transkulturell und translingual geprägten Schreibens verstehen lassen.“³⁵⁷ Die Überlagerungen stehen der Autorin als Elemente des dritten Raums zur Verfügung, um letztlich ihre eigene Identität, unter anderem mithilfe des Schreibprozesses, aushandeln zu können.

4.5.1.2. Exkurs: Der Atem als Vorstufe zum Sprechen

Wenn nicht von Beginn an die neue Sprache in ihrer natürlich wachsenden Form im Fokus der Darstellung steht, was ist es dann? Marion Dufresne liefert einen wichtigen Hinweis auf die Vorstufe zu dieser neu zu erlernenden Sprache, die die erste Zeit in Deutschland tatsächlich im Erleben auf Figurenebene und in der Darstellung dieses Erlebten prägt: der Atem. „In dem Prozess der Selbstvergewisserung bleibt, solange die Worte der neuen Sprache fehlen, nur, sich der Kraft des eigenen Atems (der die rettenden Worte bilden könnte) zu vergewissern.“³⁵⁸

Wir erinnern uns: In der Bahnhofs-Ruine, in der Erfahrung des Zeitlochs pusten die Mädchen ihren Atem im Rückwärtsgehen kräftig aus, sie beobachten ihre „Atemreste“

³⁵⁵ Konuk 1999: S. 69; vgl. auch Konuk 2001, S. 95-99

³⁵⁶ Vgl. diese Arbeit Kapitel 2.3.3.2. „Ein dritter Ort“ und 5. „Fazit“

³⁵⁷ Ette 2007: S. 184, vgl. diese Arbeit Kapitel 2.3.4. zu Walter Benjamin und Homi K. Bhabha

³⁵⁸ Dufresne 2007: S. 237 f.

in der kalten Winterluft.³⁵⁹ Das fast rituell praktizierte Rauchen von Zigaretten verstärkt dieses Beobachten des Atems, der „Atemrauch“ fördert die Selbstvergewisserung.³⁶⁰

Dufresne erweitert die Funktion des Atems und sieht auch in der Personifizierung von Wörtern und im metaphorisch verwendeten Atem der Väter eine Komponente dieses Phänomens. „Türkische Männer, die sich einsam fühlen und deshalb immer in Gruppen auftreten, folgen ihren Wörtern, die Mädchen spüren den Atem ihrer Väter, die Worte, die sie an die Mutter schreibt, haben tiefen Atem.“³⁶¹

Mit einher mit diesem wichtigen Element Atem als Vorstufe zum Sprechen in der neuen Sprache, das ja als ein Element des Zwischenraums zwischen zwei Sprachen betrachtet werden kann, geht das Anklingen von Schweigen. Die Absenz von Sprache steht in der akustischen Sphäre für die partielle Abwesenheit von Geräuschen oder Stimmen: die Stille. Gerade in den Passagen, die den Atem und das Schweigen als Zentrum umkreisen, folgt die Aufmerksamkeit der Stille und im Anschluss daran den akustisch geprägten Wahrnehmungsformen: „[D]ie sinnlich erfassbare Stille ist die Selbstwahrnehmung.“³⁶² Angela Weber sieht diesen

*[...] nur schwer fassbare[n] ‚Ort‘ zwischen den Sprachen, dort, wo die Grenze zum Schweigen berührt wird, [als] den Ausgangspunkt jeder von Özdamar im Schreiben vollzogenen dichterischen Bewegung. Es macht den Eindruck, als kehre die Autorin überdies immer wieder zu diesem Ort zurück, als sei ihr gesamtes poetisches Sprechen in diesem neuralgischen Punkt begründet, vielmehr: als liege hierin das geheime Zentrum, um das all ihr Schreiben kreist.*³⁶³

Dabei ist das Schweigen in den „Leerstellen, Brüchen, Wiederholungen und Paradoxien“ eingebettet, die in den hier untersuchten Werken gehäuft zu finden sind – „[d]ieses Schweigen schreibt sich in die Texte ein“.³⁶⁴

Mit der Dauer des Aufenthaltes in Deutschland ergibt sich die Verschiebung des Fokus auf den Atem hin zum sich allmählich einstellenden Spracherwerb. Dieser Umbruch wird aber nicht explizit beschrieben, sondern erschließt sich aus dem Kontext. Denn im Vordergrund der Darstellung stehen der sich erweiternde Wahrnehmungs- und

³⁵⁹ Vgl. Özdamar, Brücke S. 29

³⁶⁰ Vgl. Özdamar, Brücke S. 51

³⁶¹ Dufresne 2007: S. 238, vgl. Özdamar, Brücke S. 45, 55 und 57

³⁶² Şölçün 2002: S. 104

³⁶³ Weber 2009: S. 188

³⁶⁴ Weber 2009: S. 188; mit Paradoxien spricht Weber auch die surrealistischen Bilder Özdamars an, vgl. auch Kapitel 4.6.2. „Bilder sammeln“.

Aktionsradius in der deutschen Umwelt, Erlebnisse vor allem in der türkischsprachigen Gemeinschaft des Wohnheims, des Arbeitervereins, der Studenten oder mit Freundinnen. Erst bei ihrem zweiten Deutschlandaufenthalt wird der gelenkte Spracherwerb zum expliziten Thema. „Der Atem, das gesprochene oder geschriebene, immer lebendige Wort bieten eine Orientierungshilfe, eine Spur, eine Richtlinie, der man folgen kann, sind aber auch eine Mahnung, sich selbst treu zu bleiben.“³⁶⁵

4.5.1.3. Deutsch lernen

Bei ihrem zweiten Deutschland-Aufenthalt wird schnell klar, warum die Protagonistin Deutsch lernen möchte, und dies nun auch wirklich schafft: sie will in Deutschland arbeiten, um Geld für die Schauspielschule zu verdienen, und sie möchte in Deutschland ihren „Diamanten“ loswerden.³⁶⁶

Meine ersten Sätze waren „Entschuldigung, kann ich was sagen“, „Entschuldigen Sie bitte, wie spät ist es“ und „Entschuldigen Sie bitte, kann ich noch eine Kartoffel bekommen.“ Nur am Wochenende entschuldigte ich mich nicht. [...] Als die Schule zu Ende war, ging ich zum Bahnhof. Ich konnte nach Istanbul zurückkehren, aber hatte mich noch nicht von meinem Diamanten befreit. Ich rief Ataman in Berlin an: „Ataman, ich spreche Deutsch.“ – „Hast du noch deinen Diamanten? Komm nach Berlin, hier ist viel los.“³⁶⁷

Nach ihrer Rückkehr nach Istanbul sprechen ihre Verwandten über ihre „geteilte“ Zunge: ihre Mehrsprachigkeit. „Sie ist als Nachtigall nach Alamania geflogen und dort ein Papagei geworden, sie hat die deutsche Sprache gelernt. Jetzt ist sie eine türkische Nachtigall und zugleich ein deutscher Papagei.“³⁶⁸ Das Bild des Papageis verweist auf ihr erstes Sprachenlernen durch Zeitungüberschriften und auf den Spracherwerb, außerdem könnte man das bunte Federkleid des Papageis als Sinnbild für die Mehrsprachigkeit der Protagonistin sehen. Weiters ist dies als ein Verweis auf das oft bis zur Grenze des Angenehmen ausgereizte Prinzip der Wiederholung, das den Roman

³⁶⁵ Dufresne 2007: S. 238

³⁶⁶ Vgl. in dieser Arbeit Kapitel 4.3.6. „Diamant, Liebe, Sexualität“

³⁶⁷ Özdamar, Brücke S. 108 f.

³⁶⁸ Özdamar, Brücke S. 179

unter anderem seinen ganz eigenen Ton gibt, zu verstehen. Das Bild der Nachtigall steht für die „natürlich“ gewachsene Muttersprache.

Das mitschwingende Symbol der „geteilten“ Zunge findet sich in ähnlicher Form in der Erzählung „Mutterzunge“ wieder:

4.5.2. „Mutterzunge“ – Sprachverlust und Mehrsprachigkeit

In der Erzählung „Mutterzunge“ thematisiert Özdamar den Prozess des Fremdspracherwerbs und des Sprachverlusts bzw. der Entfremdung von ihrer Muttersprache. Schon der Titel „Mutterzunge“ verweist auf das Verhältnis zur Muttersprache, sowie auf das Sprachenlernen. „In meiner Sprache heißt Zunge: Sprache. Zunge hat keine Knochen, wohin man sie dreht, dreht sie sich dorthin.“³⁶⁹

Die Zunge ist allgemein ein oft verwendetes literarisches Symbol für das Sprechen und auch für das „sprachlich-poetische Talent[...]“.³⁷⁰ Özdamar spielt mit dem Bild der gedrehten Zunge auf die Mehrsprachigkeit an, die als Grundgedanke an der Basis ihrer beiden Werke ruht. Angela Weber sieht in der Metapher der „gedrehten Zunge“ auch einen Hinweis auf den Übersetzungsprozess und das türkische Wort „‘cevirme‘“, das „‘drehen‘, ‚wenden‘, ‚übertragen‘ und ‚übersetzen‘ bedeuten kann.“³⁷¹ Ottmar Ettes Überlegungen folgend, ist die Zunge als Organ des Übersetzens ein Muskel, kein Knochen. Sie dreht sich, wie es ihr möglich erscheint.

[D]as Übersetzen [operiert] nicht von einem festen Punkt aus [...]: Mutter- und Fremdsprache verändern sich vielmehr wechselseitig in den leibhaftigen Bewegungen einer Zunge [...]. Scheinbar selbstverständliche Grenzziehungen zwischen Fremd- und Muttersprache werden brüchig [und zu] unabschließbare[n] [...] Bewegungen einer Aneignung des Fremden und Fremdwerdung des Eigenen [...].³⁷²

Allerdings geht der Prozess über die Aneignung des Fremden und umgekehrt der Fremdwerdung des Eigenen weit hinaus: Ein neuer Weg wird beschritten, der den

³⁶⁹ Emine Sevgi Özdamar 1998: Mutterzunge. Erzählungen. S. 9

³⁷⁰ Vgl. Butzer/Jacob 2008: S. 439

³⁷¹ Weber 2009: S. 173

³⁷² Ette 2007: S. 170, vgl. auch Manuela Günter 2002: Arbeit am Stereotyp. Der „Türke“ in der deutsch-türkischen Gegenwartsliteratur. In: Hamann/ Sieber: Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. S. 161-175, hier S. 165 f.

offenen Prozesscharakter und das Potential des dritten Raums in sich birgt und durch die Hybridität der Sprache Özdamars gestaltet wird.

In der Erzählung „Mutterzunge“ überlegt die Ich-Erzählerin, wo und wann ihre Mutterzunge/-sprache abhanden kam. „Ich saß mit meiner gedrehten Zunge in dieser Stadt Berlin. [...] Wenn ich nur wüsste, wann ich meine Mutterzunge verloren habe.“³⁷³ Sie empfindet ihre Muttersprache als „verloren“ oder im besten Fall als „gut gelernte Fremdsprache“.³⁷⁴ Das Verhältnis hat sich also umgekehrt, die hierarchische Ordnung ist aufgebrochen.³⁷⁵

Die Sprachlosigkeit lässt sich auf mehrere Traumata zurückzuführen. Der zweite Teil von „Die Brücke vom Goldenen Horn“ liefert dazu weitaus mehr Hinweise als die Erzählung „Mutterzunge“, doch auch hier sind einige Bezüge versteckt:

Die Ich-Erzählerin in „Mutterzunge“ erinnert sich an menschenunwürdige, gewaltsame Vorgänge in ihrer Heimat, aufgrund derer sie die Türkei verlassen hat. In der Erinnerung tauchen immer wieder Verfolgte, Verhaftete, Gefolterte, Getötete auf, sowie deren Familien, vor allem deren Mütter, die über das Schicksal ihrer Kinder, die den Machenschaften des Militärs während des Putsches 1971 und den Jahren danach zum Opfer gefallen sind, nicht hinwegkommen.³⁷⁶

Exkurs: Politische Hintergründe

Die politischen Hintergründe werden kurz skizziert: 1971 konnte das Militär in der Türkei aufgrund der politisch instabilen Verhältnisse einen abermaligen Putsch durchführen (weitere Militärputsche gab es 1961, 1974, 1980; 1962 und 1963 gab es gescheiterte Versuche). Ab 1961, nach Einführung der neuen Verfassung der „2. Türkischen Republik“, gab es immer wieder politisch unruhige Phasen, in denen sich aus Protest gegen die unter anderem vom Militär geprägte Regierung verschiedene extrem rechts- und linksgerichtete Gruppen bildeten. Daraus resultierten erhebliche Spannungen im ganzen Land. Die Staatspolizei und das Militär griffen zu drastischen Maßnahmen und

³⁷³ Özdamar 1998: S. 9

³⁷⁴ Özdamar 1998: S. 9

³⁷⁵ Vgl. Cornelia Zierau 2009: Wenn Wörter auf Wanderschaft gehen. Aspekte kultureller, nationaler und geschlechtsspezifischer Differenzen in deutschsprachiger Migrationsliteratur. S. 74

³⁷⁶ Vgl. Özdamar 1998: S. 10-14

unterdrückten die gesamte Bevölkerung. Die Koalition Bülent Ecevit's mit einer extrem rechts gerichteten Partei verschlimmerte die Lage, in diese Zeit fiel auch der Konflikt zwischen Griechenland und der Türkei um Zypern (1974). Bis Mitte der 80er-Jahre litt die Bevölkerung unter diesen bürgerkriegsähnlichen Umständen.³⁷⁷

Die Eindrücke aus der Zeit der Unterdrückung und Verfolgung politisch Andersdenkender floss in beide Texte Özdamars ein und ist in vielen Passagen dargestellt. Laut Weber schreibt sie gegen das staatlich „verordnete Schweigen“ an.³⁷⁸ Ein weiterer möglicher Grund für ihre Sprachlosigkeit ist also das historische Sprachverbot des Arabischen, der Sprache ihrer Großeltern, im Zuge der Reformen Atatürks in den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts.³⁷⁹ Die Ich-Erzählerin versucht über den Umweg des Lernens ihrer „Großvaterzunge“ – in der zweiten, gleichnamigen Erzählung³⁸⁰ geschildert – zu ihrer Muttersprache zurückzukehren. Dieser Versuch scheitert.³⁸¹

Ich werde zum anderen Berlin zurückgehen. Ich werde Arabisch lernen, das war mal unsere Schrift, nach unserem Befreiungskrieg, 1927, verbietet Atatürk die arabische Schrift und die lateinischen Buchstaben kamen, mein Großvater konnte nur arabische Schrift, ich konnte nur lateinisches Alphabet, [...]. Vielleicht erst zu Großvater zurück, dann kann ich den Weg zu meiner Mutter und Mutterzunge finden. Inshallah.³⁸²

Im Vorgreifen auf die Erzählung „Großvaterzunge“ und im Rückgriff auf die Vergangenheit durch die Hinwendung zur arabischen Sprache will die Erzählerin einerseits der Geschichte ihrer Familie näher kommen und die Kommunikation zwischen sich und dem Großvater aufrechterhalten. Andererseits startet sie den

³⁷⁷ Vgl. Weber 2009: S. 200, und Moser/Weithmann 2008: S. 115-118

³⁷⁸ Vgl. Weber 2009: S. 202 f.

³⁷⁹ Vgl. Moser/Weithmann 2008: S. 101, 105, 107, 175;

³⁸⁰ Özdamar 1998: S. 15-48

³⁸¹ Vgl. Weber 2009: 179 f., S. 193-197; Margret Littler 2002: Diasporic Identity in Emine Sevgi Özdamar's Mutterzunge. In: Taberner/ Finlay: Recasting German Identity. S. 219-234, hier S. 222-230; Boris Blahak 2006: „Du feine Rose meiner Gedanken ...“ Orientalismen in der Darstellung von Liebe, Erotik und Sexualität als tiefere Ebene einer Hybridität in Emine Sevgi Özdamars Mutterzunge – Großvaterzunge. In: Wirkendes Wort. 3/2006, S. 455-474; Günter 2002: S. 161-166. Das nähere Eingehen auf die Erzählung „Großvaterzunge“ würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

³⁸² Özdamar 1998: S. 14

Versuch, sich das immense Wissen, das in den arabisch verfassten Schriften aufbewahrt ist, anzueignen.

Außerdem schwingt in der Begegnung mit deutscher Kultur die historische Erfahrung der Kreuzzüge mit:

*Ich konnte am Anfang hier den Kölner Dom nicht angucken. Wenn der Zug in Köln ankam, ich machte immer Augen zu, einmal aber machte ich ein Auge auf, in dem Moment sah ich ihn, der Dom schaute auf mich, da kam eine Rasierklinge in meinen Körper rein und lief auch drinnen, dann war kein Schmerz mehr da, ich machte mein zweites Auge auch auf. Vielleicht habe ich dort meine Mutterzunge verloren.*³⁸³

In diesem Zitat ist die schmerzliche Erfahrung des Sprachverlusts wieder über das körperliche Befinden dargestellt, außerdem kennzeichnet das Gefühl die Bewusstwerdung des „sich in der Migration Befindens“. Auffallend ist auch das surreale Bild der Rasierklinge. Allgemein verwendet Özdamar den Einsatz von surrealen Metaphern als Stilmittel mit dem Ziel, ihren Text zu verfremden und so eine allzu schnelle Identifikation der Rezipienten mit den Erfahrungen der Figuren zu verhindern.³⁸⁴

In „Mutterzunge“ erzeugen diese, auch über Generationen noch wirkenden Erinnerungen in der Erzählung ein atemloses, fast panisch erscheinendes Tempo. Verschiedenartige Erinnerungssequenzen folgen ungeordnet aufeinander: Die Rückblenden springen von Gesprächen mit trauernden Müttern zu Beobachtungen im Theater und in der Schnellbahn, zu Erinnerungen an die Großmutter und andere Sequenzen. „Der Grund für das Fehlen eines zeitlichen Kontinuums scheint dabei in der Schwierigkeit zu liegen, den Zeitpunkt des Sprachverlusts eindeutig zu benennen.“³⁸⁵

Aufgrund dieser Traumata und der Distanz zur Heimat und der Muttersprache verliert die Ich-Erzählerin ihre „Mutterzunge“. Sie hat sich an eine neue Sprache und symbolisch „an ein anderes Licht“ gewöhnt.

Ich erinnere mich jetzt an Muttersätze, die sie in ihrer Mutterzunge gesagt hat, nur dann, wenn ich ihre Stimme

³⁸³ Özdamar 1998: S. 12 f.

³⁸⁴ Vgl. die Abhandlung über surreale Metaphern in „Mutterzunge“ bei Bettina Brandt 2006: Schnitt durchs Auge. Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller. In: Arnold: Text und Kritik, Sonderband 37: Literatur und Migration. S. 74-83.

³⁸⁵ Weber 2009: S 202

*mir vorstelle, die Sätze selbst kamen in meine Ohren wie eine von mir gut gelernte Fremdsprache. Ich frage sie auch, warum Istanbul so dunkel geworden ist, sie sagte: „Istanbul hatte immer diese Lichter, deine Augen sind an Alamanien-Lichter gewöhnt.“*³⁸⁶

Die Erzählerin erinnert sich an Gespräche mit der Mutter, die Äußerungen der Mutter erscheinen ihr aber dunkel, schwer fassbar und wenig präsent. Die Distanz zur Muttersprache, sowohl zeitlich, räumlich als auch binnensprachlich, beschreibt sie als „die Sätze kamen in meine Ohren wie eine von mir gut gelernte Fremdsprache.“ Sie findet auch das Bild der dunkler wirkenden Lichter für diese Distanz.³⁸⁷ Die Gewöhnung an die Beleuchtung in Deutschland steht also für die Aneignung der Fremdsprache, und gleichzeitig für die Fremdwerdung der Muttersprache. Analog zur entfernt erscheinenden Muttersprache spürt die Erzählerin auch eine schmerzhaft Distanz zur Mutter, denn eng verbunden mit der Muttersprache ist die Erinnerung an den Klang der Worte aus deren Mund.³⁸⁸

Allgemein kann man die Suchbewegungen, vor allem in „Mutterzunge“, als ein Fischen in der Vergangenheit betrachten, aber auch als ein Hoffen und Suchen in der Zukunft, in der angestrebten Theaterarbeit.³⁸⁹ Auf Umwegen versucht sie wieder zu ihrer eigenen Gegenwart zurückzukehren. Schlussendlich bleibt die Spracharbeit und Schreiberfahrung (aus der Sicht der Autorin) in der Gegenwart als der bestmögliche Weg offen, die Rückkehr zur Muttersprache und zur Identität auf spezifische Weise und ganz individuell zu beschreiten. Die Muttersprache wird dabei nicht völlig und in ihrer ursprünglichen Form zurückgewonnen, sondern der „Begriff“ und das soziolinguistische System im Spannungsfeld zwischen Gesellschaft und Einzelperson werden „neu verhandelt“.³⁹⁰

[I]n der Erzählung „Mutterzunge“ [...] [wird] deutlich, dass der ursprüngliche Impuls, in deutscher Sprache zu schreiben, überhaupt zu schreiben, zunächst in der Erfahrung des Sprachverlusts begründet ist. Die Suche nach der „Mutterzunge“ bildet dabei den Ausgangspunkt einer die Grenze zwischen Mutter- und Fremdsprache

³⁸⁶ Özdamar 1998: S. 9

³⁸⁷ Eine ähnliche Stelle findet man im Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“ auf S. 107: „Mutter, ist Istanbul dunkler geworden?“ – „Nein, meine Tochter, Istanbul hatte immer dieses Licht, deine Augen sind an deutsches Licht gewöhnt.“

³⁸⁸ Vgl. Zierau 2009: S. 75

³⁸⁹ Vgl. Zierau 2009: S. 79

³⁹⁰ Zierau 2009: S. 76

unentwegt kritisch hinterfragenden, sich zudem als äußerst produktiv erweisenden Schreibbewegung. Bereits die von der Autorin ins Spiel gebrachte Wortschöpfung „Mutterzunge“ zeugt von der Einsicht, dass eine einfache Rückkehr zur Muttersprache nicht möglich ist. [...] [Sie] deutet auf das zentrale Anliegen Özdamars hin, sich innerhalb ihrer „doppelzüngigen“ Schreibpraxis einen Weg zu einer „eigenen“ Sprache zu bahnen.³⁹¹

Das Schreiben und infolgedessen Erinnern beginnt offensichtlich erst durch das Eintauchen in die neue – die deutsche – Sprache möglich zu werden. „Der fremde Zungenschlag ist nicht Forderung, sondern Ausgangspunkt literarischer Kreativität.“³⁹²

Im Roman verändern das Erwachsenwerden und die Erlebnisse während ihrer Aufenthalte in Berlin den Standpunkt der Protagonistin zur Heimat Türkei. Als sie zurückkehrt, bemerkt sie ein gewisses Sprachdefizit, das auf eine Unsicherheit oder Brüchigkeit im Identitätsbewusstsein umgelegt werden kann. Sie muss sich nun eine neue Sprache und einen neuen Weg suchen, um auf ihre Weise vorwärts kommen zu können. In „Mutterzunge“ ist diese Suchbewegung mit verschiedenen Anhaltspunkten vorweggenommen, die in „Die Brücke vom Goldenen Horn“ ausführlich dargestellt ist. Die Hauptfigur des Romans gestaltet ihre Suche durch das Aneignen zweier „Kunstsprachen“: der des Theaters und der der Politik.³⁹³

4.5.3. Sprache des Theaters

Der Einfluss des Theaters, vor allem des Epischen Theaters nach Bertolt Brecht, wird bei der Lektüre des Romans schnell ersichtlich. Dramatische Elemente findet man in mehreren Bereichen wieder: sowohl auf inhaltlicher als auch auf struktureller und erzähltechnischer Ebene.

Exkurs: Spuren Bertolt Brechts in Özdamars Werk

Durch den gesamten Roman hindurch begegnet man intertextuellen Bezügen, die auch im Anhang des Romans mit Quellenverzeichnis nachgewiesen sind. Im Sinne eines

³⁹¹ Weber 2009: S. 201

³⁹² Ette 2007: S. 169

³⁹³ Vgl. Dufresne 2007: S. 239

„Fortschreibens“ oder „SichEinschreibens“ in eine fremdsprachliche, traditionsreiche Literatur bewertet Ottmar Ette Özdamars intertextuelle Bezugnahmen zu dramatischen Texten nicht nur deutscher Autoren, sondern auch internationaler Weltliteratur.³⁹⁴

Wie schon oben erwähnt, ist das Theater zuerst nur in der Darstellung und in der Nachahmung von Theatertexten präsent, also in evidenter intertextueller Präsentation. Die Intertexte stammen anfangs von Dramatikern der Weltliteratur (z.B. von William Shakespeare) und vollziehen bald einen Schwenk zu linksgerichteter, sozialistisch und kommunistisch geprägter Literatur, wobei neben Zitaten aus Dramen auch lyrische Elemente zu finden sind. Die Veränderung soll die Entwicklung der Protagonistin bezüglich ihres Involviertseins und ihres Engagements in der Theaterszene und ihr steigendes Bewusstsein für soziale Probleme in der Gesellschaft zeigen.

Anhand der implementierten Zitate kann man also die Entwicklung der Protagonistin von traditionellem Theater hin zur Form des Epischen Theaters erkennen.

Volker Klotz, der die verschiedensten Mittel der Verfremdung bei Bertolt Brecht untersucht, sieht im Einsatz des „Zitat[s] eine Unterbrechung des Redeflusses [im Falle Özdamars des epischen Erzählflusses], es bildet eine Insel, einen Fremdkörper.“ Die Verfremdung ergibt sich aus der „verschiedene[n] Wortwahl und Sprachhaltung“, die die Montage von Zitaten und Erzähltext hervorruft.³⁹⁵ Klotz betont dabei das Wechselspiel zwischen „eigentlicher“ und „uneigentlicher Rede“, zu finden in Prosa und Lyrik, in eindeutigem Vergleich und mehrdeutiger Metapher, das wie bei Brecht auch bei Özdamar grundlegend für ihre schriftstellerische Arbeit erscheint.³⁹⁶ Diese Verfahrensweise dient nicht nur zur Verfremdung, sondern soll eine Deutung des Gesagten verstärken oder im Gegensatz dazu verwässern, um so verschiedene Aspekte hervorzuheben und den RezipientInnen die Möglichkeit einer alternativen Betrachtung, die auch eine historische oder zukünftige Komponente des Dargestellten miteinbezieht, einzuräumen.³⁹⁷

Unter Verfremdung versteht Brecht:

*Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt
zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das
Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen*

³⁹⁴ Vgl. Ette 2007: S. 177, 179

³⁹⁵ Volker Klotz 1996: Bertolt Brecht. Versuch über das Werk. S. 38

³⁹⁶ Vgl. Klotz 1996: S. 105

³⁹⁷ Vgl. Klotz 1996: S. 105 f., vgl. Kap. 4.4.3.

*und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen. [...] Verfremden heißt also historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darzustellen.*³⁹⁸

Natürlich darf man bei Brecht die kämpferische Komponente seiner Theorie nicht außer Acht lassen, die möglicherweise auch bei Özdamars künstlerischer Arbeit als Motivation zu finden ist: „Echte, tiefe, eingreifende Verwendung der Verfremdungseffekte setzt voraus, dass die Gesellschaft ihren Zustand als historisch und verbesserbar betrachtet. Die echten V-Effekte haben kämpferischen Charakter.“³⁹⁹

Im Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“ findet man gehäuft Bezüge zu Bertolt Brecht. In der Erzählung „Mutterzunge“ gibt die Ich-Erzählerin als Begründung für ihren Deutschlandaufenthalt dezidiert den deutschen Autor, Theaterkritiker und -theoretiker an:

*Stehe auf, geh zum anderen Berlin, Brecht war der erste Mensch, warum ich hierher gekommen bin, vielleicht dort kann ich mich daran erinnern, wann ich meine Mutterzunge verloren habe. Auf dem Korridor zwischen zwei Berlin eine Fotomaschine. Ich bin am Berliner Ensemble, Kantine. Meine Stiefel knirschen wie von einem Werbefilmcowboy [...].*⁴⁰⁰

Die Ich-Erzählerin sucht also über das Theater Zugang zu ihrer „Mutterzunge“ und gibt Brecht als Beweggrund für den Aufenthalt in Deutschland an. Auch im Roman ist der eigentliche Beweggrund für beide Deutschland-Aufenthalte der Protagonistin das Theater – ihr Traum ist es, Schauspielerin zu werden.

Im Aufspüren von autobiografischen Einflüssen zum Werk stößt man im Interview mit Annette Wierschke auf Özdamars Stellungnahmen zu ihrer speziellen Beziehung zum Theater, und wie diese auch ihr Schreiben beeinflusst: „Theater ist immer drin in meinem Schreiben“.⁴⁰¹ Das Theater als offensichtliche Konstante in ihrem Werk ist auch Thema ihrer Dankesrede zur Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Preises im Jahr 1999. Die Autorin verweist auf die nahezu „therapeutische“ Wirkung des Theaters in Bezug auf ihr gespanntes Verhältnis zur Muttersprache: „Ich wurde mit Büchner,

³⁹⁸ Bertolt Brecht 1967: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Hg. von Werner Hecht. Band 15, S. 301 f.

³⁹⁹ Brecht 1967: Band 16, S. 706

⁴⁰⁰ Özdamar 1998: S. 13

⁴⁰¹ Wierschke 1996: S. 252

Kleist, Lenz so glücklich, dass ich sogar meine türkischen Wörter, die ich ins Eis gelegt hatte, wieder auftaute.“⁴⁰²

Doch zunächst steht noch immer ihre Suche nach der Muttersprache im Vordergrund – und zwar im Roman und in ihrer Erzählung.

In „Mutterzunge“ pendelt sie zwischen Ost- und Westberlin, wie es auch der kommunistische Heimleiter des Frauenwohnheims aus dem Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“ tut. Als sie von ihm erfährt, dass er regelmäßig nach Ost-Berlin „pilgert“, um im „Berliner Ensemble“ Helene Weigel zu bewundern und sogar mit ihr zu sprechen, springt der Funke der Faszination fürs Theater nun gänzlich auf die Protagonistin über.

Als die Frauen im Wonaymsalon von den Männern sprachen, die nicht da waren, sprach auch unser kommunistischer Heimleiter in seinem Zimmer von einem Mann, der nicht da war. [...] Der Mann hieß Brecht. [...] Zu Helene Weigel sagten sie Helli. Wenn die Frau unseres kommunistischen Heimleiters, die Taube, den Namen Helli hörte, kriegten ihre Wangen eine rote Farbe, ihr Mund blieb etwas offen, und jedesmal fasste sie mit ihrem Finger an ihr großes Muttermal über ihrem Mund und streichelte es. Unser Heimleiter sagte öfter: „Meine Taube, ich werde aus dir Helli machen.“ Er wollte ein Theaterstück schreiben, in dem die Taube die Hauptrolle spielen sollte.“⁴⁰³

Von nun an versorgt sie der Heimleiter, eigentlich Regisseur von Beruf, mit Informationen zu Brecht, seiner Theorie und die von ihm vertretene künstlerische und politische Idee. Das Lesen dieser Literatur gibt der Protagonistin in der ersten Zeit des Deutschland-Aufenthalts sehr viel Kraft. Zum Beispiel erinnert sie sich durch das Lesen der „Mutter“ von Maxim Gorki wieder an ihre eigene Mutter: „Ich gab unserem kommunistischen Heimleiter Friedrich Engels‘ Buch zurück. [...] [Er] gab [...] mir ein neues Buch, Maxim Gorkis „Mutter“. Das Wort Mutter. Ich hatte das Wort schon lange nicht mehr gesagt.“⁴⁰⁴

Ein weiterer Aspekt des Einflusses des Theaters auf den Roman wird ersichtlich, wenn man die Erzählhaltung genauer unter die Lupe nimmt. Die Form der epischen Distanz,

⁴⁰² Emine S. Özdamar 2001: Der Hof im Spiegel. Erzählungen. S. 130

⁴⁰³ Özdamar, Brücke S. 70 f.

⁴⁰⁴ Özdamar, Brücke S. 96

die im Roman allgemein als naturgemäß konstituierendes Element aufscheint, weist bei Özdamar ein starkes Naheverhältnis zu Brechts Arbeitsweise auf. Am deutlichsten ist dies in einigen Szenen und Beispielen ersichtlich:

Es kommen einige „Theater-im-Theater“-Szenen⁴⁰⁵ vor, die diese Nähe unterstreichen und als solche verfremdend auf die Leserin/den Leser wirken. Zum Beispiel erscheinen alle Zitationen aus Dramen, aus Lyrik oder Songs als Brüche. In der Schilderung der Schauspielversuche der Hauptfigur und der beschriebenen Reaktionen der sie umgebenden Personen darauf manifestiert sich dieses Prinzip, das unter anderem im misslungenen Trapezakt – die Protagonistin ist sprachlos und kann am Tisch des Restaurants „Kapitän“ nicht an der Diskussion teilnehmen – seinen Höhepunkt findet.⁴⁰⁶

Als weiteres Kennzeichen für Verfremdungselemente sind Szenen mit Anlehnungen an mythische oder surreale Elemente auffallend. Hier sind sowohl der Liebesakt zwischen der Hauptfigur und Jordi in Paris⁴⁰⁷ als auch der mystisch anmutende Vollzug der Entscheidung, kinder- und ehelos bleiben zu wollen, auf der Fähre in Istanbul zu nennen.⁴⁰⁸

Im Allgemeinen erinnert das Überthema der „verführten Unschuld“⁴⁰⁹, das vor allem in den ersten zwei Dritteln des Romans vorherrschend bleibt, an Brechts erstes Stück „Baal“, aus dem wiederum der mythische Chorgesang als Intertext im Roman fungiert und Özdamar so gesehen direkt auf das Drama Bezug nimmt.⁴¹⁰

Diese kurz angeführten Beispiele für Verfremdungselemente, die in ihrer Wirkungsweise die epische Distanz intensivieren und das Spiel mit ihr zum Höhepunkt vorantreiben, regen hier durch den Wechsel von Perspektiven, durch Mittel- oder Unmittelbarkeit der Ich-Erzählerin die RezipientInnen zum verstärkten Nachdenken und gerade nicht zur Einfühlung an.⁴¹¹

Claire Horst verdeutlicht ebenfalls die durchgehend immanente epische Distanz, die sich aus der speziellen Konstellation der Erzählperspektive der Erzählfigur und der inszenierten Naivität der Ich-Figur ergibt. Diese Distanz erlaubt es der Erzählerin,

⁴⁰⁵ Vgl. Klotz 1996: S. 119, 124, 136

⁴⁰⁶ Vgl. Kap. 4.5.4., Özdamar, Brücke: S. 233 f.

⁴⁰⁷ Vgl. Kap. 4.3.9. Özdamar, Brücke S. 136 f.

⁴⁰⁸ Vgl. Kap. 4.4.4., Özdamar, Brücke: S. 140

⁴⁰⁹ Vgl. Harenberg Schauspielführer 1997: S. 140 f.

⁴¹⁰ Vgl. Özdamar, Brücke: S. 71, vgl. Klotz 1996: S. 136 f.

⁴¹¹ Vgl. Klotz 1996: S. 65 f., 112 f.

durch Brüche und Verfremdung in der Darstellung selbst hochemotionale, auch negative Momente ihrer Vergangenheit in der Erinnerung resümieren zu können. Oft erscheinen diese Erlebnisse mit einer Nuance von Ironie oder Komik humoristisch dargestellt.⁴¹² Neben der Funktion der ironischen Elemente zur „angenehmeren“ Erinnerung der Hauptfigur und Ich-Erzählerin dient die inszenierte Naivität, die damit einhergeht, auf Rezeptionsseite als sozialkritischer Hinweis auf soziale, kulturelle und politische Missstände, die durch das Mittel der Ironie der Leserschaft vorgeführt und so entlarvt werden sollen.⁴¹³ Die inszenierte Naivität ist für die aufmerksamen LeserInnen als gelungenes Zusammenspiel von „Gefühl“ und „Ratio“ erkennbar, das auf den ersten Blick emotionale Erlebnisse der Hauptfigur vermittelt, durch die parodistisch wirkende Naivität aber doch rationelle und kritische Überlegungen der Ich-Erzählerin und die Position der Autorin transportiert werden.⁴¹⁴

In der Schilderung der Zeit in Istanbul finden sich ab nun konkretere Hinweise auf die Nähe zum Epischen Theater:

Zurück in ihrer Heimatstadt erhält die Protagonistin durch den Besuch der Schauspielschule und den Kontakt mit Künstlern und Intellektuellen einen intensiveren Zugang zum Theater. „In Istanbul findet sie den Zugang zum Ich in doppelter Brechung über zwei ‚Kunstsprachen‘. Sie besucht die Schauspielschule, in der sie über die Theatersprache zu sich selbst findet.“⁴¹⁵ Außerdem begegnet sie schon in Berlin und später auch in Istanbul linksgerichteten Intellektuellen, bei denen sie eine neue Familie und Heimat findet.

Bemerkenswert ist bei ihrer Suche nach dem wahren Ich, nach einer Verortung ihrer Person, dass sie den Weg über zwei Kunstsprachen beschreitet, von denen sie sich Lösungsmöglichkeiten für individuelle und weltpolitische Fragen erhofft. Zum Beispiel findet sie über die Literatur und das Schauspielstudium wieder Zugang zu ihrer Mutter, zu der sie lange Zeit ein gespanntes Verhältnis pflegte:

Einmal spielte ich [...] eine Frau, die mit ihrem Kind spazieren ging. Ich stellte auch das Kind dar. Der Lehrer sagte: „Mein Kind, nichts kann dich vom Theater trennen, nur ein Kind. Kinder, habt ihr gesehen, wie zärtlich sie zu

⁴¹² Vgl. Horst 2007: S. 79 f.

⁴¹³ Vgl. Klotz 1996: S. 108-110

⁴¹⁴ Vgl. Klotz 1996: S. 114 f.

⁴¹⁵ Dufresne 2007: S. 239

ihrem Kind war.“ In der Rolle der Mutter spielte ich meine Mutter nach und merkte dann, wie zärtlich meine Mutter zu mir war. So entdeckte ich am Theater meine Mutter.⁴¹⁶

Claire Horst kann in ihrer Untersuchung noch eine Komponente der Motivation für das Theaterspielen und das Lernen der spezifischen Sprache ausmachen: Das Schauspielen sei eine weitere Strategie der Protagonistin, sich über beengende Rollenerwartungen von außen, durch die Gesellschaft, hinwegzusetzen. „Es dient ihr zur kreativen Gestaltung ihrer Lebenswelt über den Einsatz des Körpers.“⁴¹⁷

Die Welt des Theaters, der Literatur und der Sozialpolitik ermöglichen ihr einen Einstieg in eine Welt, in der sie sich zusehends aufgehoben und involviert fühlt. Sie versucht sich die spezifischen Idiome nahezu systematisch anzueignen. In der Istanbuler Schauspielschule lernt sie zwei verschiedene Schauspielmethoden kennen, eine traditionelle Form des emotionsgeladenen Spielens und die Theorie des Epischen Theaters nach Brecht.⁴¹⁸

Wir Schüler nannten unsere beiden Lehrer Körperist und Kopfst. Bei dem einen ließen wir unsere Körper vor der Klassenzimmertür [...], bei dem anderen ließen wir die Köpfe vor dem Klassenzimmer und gingen als Körper in die Klasse. Ich kam nach Hause, legte mich auf den Teppich, warf meinen Körper hin und her, schrie und übte, Gefühle aus dem Körper herauszuholen. [...] Oder ich setzte mich als Kopf an den Tisch gegenüber meiner Mutter und sagte zu ihr: „Was hast du, um dein Bewusstsein zu erweitern, diese Woche gemacht?“ [...] „Mach mich nicht böse, sonst pisse ich auf das Wort Bewusstsein. Du isst dich mit dem Geld deines Vaters satt und willst mir neue Modewörter verkaufen. Verkauf deine Wörter am Theater.“⁴¹⁹

Im Roman kristallisieren sich Horst zufolge zwei unterschiedliche narrative Techniken heraus, die diesen beiden Theaterkonzepten entsprechen. Passagen mit Anzeichen von stärkerer Emotionalität und Körperlichkeit werden von offensichtlich distanzierteren Beschreibungen und Überlegungen abgewechselt, in denen die Ich-Erzählerin eindeutiger hervortritt. Das Spiel mit der epischen Distanz lässt sich also auf

⁴¹⁶ Özdamar, Brücke S. 223

⁴¹⁷ Horst 2007: S. 54

⁴¹⁸ Vgl. Özdamar, Brücke S. 205

⁴¹⁹ Özdamar, Brücke S. 205

Schauspieltheorien umlegen, die die Nähe der Autorin zum Theater, vor allem zum Epischen Theater, unterstreichen.⁴²⁰ Davon zeugt auch das autobiografische Zitat von Özdamar:

*Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit, aber meine Erfahrung mit deutschen Wörtern ist ganz körperlich. Die deutschen Wörter haben Körper für mich. Ich bin ihnen im wunderbaren deutschen Theater begegnet. Das Theater ist ein Dialog zwischen Körpern, nicht zwischen Köpfen, auch die Wörter werden zu Körpern. Die deutschen Wörter – entweder habe ich sie am Theater selbst gespielt oder sie von den Schauspielerfreunden gehört.*⁴²¹

Im Roman bleibt die Protagonistin noch sehr lange einer naiven Weltsicht und Darstellungsweise in ihrer Theaterarbeit verhaftet. Bald wird sie mit der Realität konfrontiert, jedoch herrscht in ihrem Umgang damit, in Gesprächen mit SchauspielkollegInnen und Intellektuellen, noch lange eine gewisse Blindheit den politischen und sozialen Umständen gegenüber vor.

Obwohl sie selbst Arbeiterin war, kann sie sich an den Zustand nicht mehr erinnern und stellt ihre Figuren plakativ dar. Mit einer gewissen Verfremdung berichtet die Ich-Erzählerin darüber und stellt damit klar, dass sie aus zeitlich-epischer Distanz ihre damalige Unwissenheit kritisch bewertet:

Die Leute sterben wirklich, und wir lachen, was machen wir hier? Wir dachten, wir sind Parasiten und leben von dem Blut der anderen, die wirklich bluteten oder schwitzten. Die Schüler, die links waren, fragen: Theater für Kunst oder Theater für das Volk? Wie könnte man mit dem Theater zum Volk herabsteigen? So spielten sie Arbeiter, die entweder Helden oder arme, gute Menschen waren. Unser Brecht-Lehrer sagte: „Ihr spielt nicht die Arbeiter, sondern eine Meinung über sie, und um Mitleid und Schmerz zu erzeugen, schreit ihr nur.“ [...] Wir schrien wie die Boulevardpresse: „Schrei eines Arbeiterkindes“, „Der ungehörte Schrei eines Armen“, „Das verhungernde Volk schreit.“ Unser Lehrer, der Brecht liebte, sagte: „Ihr dürft nicht schreien, sondern müsst die Geschichte untersuchen. Weil ihr die Geschichte nicht untersucht, fällt, was in der Welt passiert, wie ein Alptraum auf euch herab, [...]. Schreien ist eure Maske. Setzt die Maske ab [...].“⁴²²

⁴²⁰ Vgl. Horst 2007: S. 83; Şölçün 2002: S. 105 f., 108

⁴²¹ Özdamar, 2001: S. 131 f.

⁴²² Özdamar, Brücke S. 209 f.

Die SchauspielschülerInnen versuchen die Rollen vor allem emotional und pathetisch darzustellen. Im Anschluss an Brechts Theorie entwickelt sich jedoch allmählich ein bewussterer Zugang zur Beobachtung und Darstellung der Ereignisse und Menschen in der Realität. Die Forderung des Schauspiellehrers nach gezielter Beobachtung und Studium der Umwelt geht auf Brecht zurück:

Unsere Schauspielschulen vernachlässigen die Beobachtung und die Nachahmung des Beobachteten. Die Jugend neigt dazu, sich auszudrücken ohne den Eindrücken nachzugehen, denen sie die Ausdrücke verdankt. [...] Es genügt nicht, die Figuren der Dichtungen gut aufzunehmen, sondern man muss als Schauspieler ständig wirkliche Menschen um sich herum und am fernsten Umkreis dazu aufnehmen und verarbeiten. In gewisser Weise verwandelt sich für den Schauspieler seine ganze Umwelt in Theater und er ist der Zuschauer. Ständig eignet er sich das seiner „Natur“ Fremde an, und zwar so, dass es ihm fremd genug bleibt, das heißt so fremd, dass es sein Eigenes behält.⁴²³

Diesen Maximen versucht die Protagonistin nun explizit zu folgen und studiert jedes erdenklich mögliche Detail ihrer Umwelt. Sie trainiert ihre Beobachtungsgabe auch im Kino, in der Vorführung von „Panzerkreuzer Potemkin“:

Ich schaute immer auf die Kamerabewegung und wiederholte leise, was ich sah: Ich sehe eine alte Frau, eine Kugel trifft ihre Brille, die Kamera fährt nahe zur Brille, ich sehe das zerstörte Glas. Dann sehe ich ein Schiff. Auf dem Schiff sind unzufriedene Matrosen. Die Kamera fährt nahe zum Fleisch, das man für die Matrosen kochen wird. In dem Fleisch sehe ich viele Würmer, das Fleisch ist verfault. Was ich in den Detailaufnahmen gesehen hatte, versuchte ich am nächsten Tag auf der Bühne zu spielen.⁴²⁴

Das Konzept der Beobachtung, das die Protagonistin von nun an bewusst anwendet, wird oftmals durch Elemente der Filmästhetik verdeutlicht, die auch schon zu Beginn des Romans vorhanden sind, jedoch nicht in dermaßen expliziter Form.⁴²⁵

⁴²³ Brecht 1967: Band 16, S. 741

⁴²⁴ Özdamar, Brücke S. 214

⁴²⁵ Vgl. Kap. 4.6.2.

Durch ihre nun trainierte Beobachtungsgabe wird auch ihr politisches Bewusstsein gestärkt:

4.5.4. Sprache der Politik

Ottmar Ette sieht in den starken Bezügen zu Bertolt Brecht neben der allgemeinen „Theatralität“ ebenfalls vor allem die „epische Distanz der Darstellungsverfahren“ und die „Verfremdungseffekte“ umgesetzt. In der Darstellung der Ereignisse in Istanbul ist dabei eine deutliche „Verschränkung[...] von ästhetischem und politischem Handeln“ als Hintergrund feststellbar. All diese und weitere Aspekte des Epischen Theaters nach Brecht sollen die bei der Lektüre „stattfindende[n] Identifikationsprozesse immer wieder unterbinden [...]“.⁴²⁶

Einen großen Einfluss auf die politische Entwicklung der Protagonistin haben nun vermehrt Kinofilme, und das Treffen von Gleichgesinnten im Kino.⁴²⁷

*Ich hatte meine heimliche Schauspielschule gefunden: Die Filme. In die Cinemathek ging ich aber nicht nur wegen der Filme. [...] Die Cinemathek in Istanbul war für die Linke ein Zentrum wie das Kino am Steinplatz in Berlin. Aber in Berlin hatte ich nur Studenten gesehen. Hier in Istanbul sah ich auch viele Arbeiter oder ältere Männer und Frauen. Wir sahen russische Filme über die Kindheit von Maxim Gorki oder über Tolstoi, Tolstoi verteilte seine Grundstücke an die armen russischen Bauern.*⁴²⁸

Der Parteitag der linken Partei gibt der Protagonistin ein neues Gefühl der Zugehörigkeit. Sie hat ihre Ersatzfamilie gefunden:

Wenn auf dem Parteitag jemand auf die Bühne ging und ins Mikrophon sprach, hörten die anderen ihm zu, als ob sie sich eine Trapeznummer anschauten. [...] Wenn Zuhörer, während vorne einer ins Mikrophon sprach, durch den Saal liefen, irritierte mich das, weil es aussah, als ob der Körper sich auflöste. Ich ging auf die Toilette und sah mir im Spiegel ins Gesicht, das plötzliche Alleinsein vor einem Spiegel war schwer. [...] Wie ein

⁴²⁶ Ette 2007: S. 178 f.

⁴²⁷ Vgl. Özdamar Brücke S. 212-214

⁴²⁸ Özdamar, Brücke S. 215

Kind, das seine Straße verloren hatte. Die Partei war für mich wie die Cinemathek und das Restaurant „Kapitän“ die Verlängerung der Straße. Viele Straßen kamen hier zusammen, und alle, die sich hier trafen, waren Straßenkinder [...].⁴²⁹

Die Protagonistin spürt und sieht sich als Körperteil dieser großen Masse. Hier wird wieder die Metapher der Straße verwendet. Sie trifft auf dem Parteitag andere „Straßenkinder“ und wähnt sich am geliebten Ort ihrer Kindheit zurück. Die Straße impliziert das Auf-dem-Weg-Sein. Zugleich findet man eine Anspielung auf die Metapher des Trapezakts, wie wir sie schon zu Beginn der Erzählung im Zusammenhang mit dem Lernen von Dramentexten auffinden. Das Rednerpult fungiert als Bühne und als Manege, der Redner absolviert mit seiner Ansprache einen Trapezakt. Die Zuhörer folgen ihm atemlos.

Die Aufnahme und das Ineinandergreifen dieser Elemente und Bilder – hier könnte man auch noch eine Anspielung an das nun einsame Spiegelbild im Gegensatz zur Doppelung der Personen in den Spiegeln von Versailles ausmachen⁴³⁰ – zeigt ein erstes Wohlbefinden der Protagonistin. Sie fühlt sich angenommen und involviert und erfährt dadurch ein Ingressionserlebnis: Sie geht in der Atmosphäre der Masse auf. Die Elemente verweben sich zu einer allmählichen, für die Protagonistin adäquaten Umwelt für ihre weitere Suche nach dem eigenen Weg. „[Der Kongress] ist der Ort, an dem sich Sex, Kunst und revolutionäre Politik als Bereiche der Selbstverwirklichung zusammenfinden, von der die Erlangung der Emanzipation abhängt.“⁴³¹ Allerdings ist noch längere Zeit eine Phase des Mitläufertums innerhalb verschiedener Gruppierungen zu bemerken, bis die Protagonistin tatsächlich zu sich selbst und ihren eigenen Weg findet.

In den vorherrschenden politisch unruhigen Zeiten erkennt sie, dass sich ihre Muttersprache weiter zersetzt. Es entstehen neue, propagandistisch geprägte Sprachen innerhalb der türkischen Sprache, die sie nun ihrerseits wieder lernen muss, um Anschluss zu finden.

An einem Februarsonntag 1969 versammelten sich die Linken im Stadtzentrum an der Atatürk-Statue zu einer legalen Demonstration. Alle hatten Zeitungen in ihren

⁴²⁹ Özdamar, Brücke S. 238

⁴³⁰ Vgl. in dieser Arbeit Kapitel 4.3.9. „Entfesselte Subjektivität“

⁴³¹ Şölçün 2002: S. 104

Händen und Taschen. Dagegen protestierten 15.000 Menschen aus vielen Städten, die mit Bussen nach Istanbul gekommen waren. Am Ende lagen zwei tote Demonstranten der Linken und bluteten auf ihre Zeitungen. [...] viele linke Studenten [traten] aus der Partei der Arbeiter aus, gründeten Dev Genç (Revolutionäre Jugend) und bewaffneten sich: „Die Unabhängigkeit unseres Volkes können wir nur mit bewaffnetem Kampf erreichen.“ Sie kostümierten sich wie die berühmten Kämpfer in der Welt: Trotzki-Brillen, Mao-Jacken, Lenin-Jacken, Stalin-Jacken, Che Guevara-Bart, Castro-Bart, und ihre Sprache zerfiel in neue Sprachen. Es gab neue, linke Zeitschriften, ich kaufte alle diese Zeitschriften und saß lange auf der Toilette, um diese neuen Sprachen zu lernen.⁴³²

Dabei wird in der Schilderung der Umstände deutlich, dass die Menschen, unterschiedlichen politischen Lagern angehörend, nicht mehr miteinander sprechen, sondern gegeneinander kämpfen, mit Worten, Zeitungen, Waffen, und nur in ihrer gleichgesinnten Gruppe friedlich miteinander kommunizieren können. Ottmar Ette spricht in diesem Zusammenhang von einem „binnensprachliche[n] Spracherwerb“, dem sich die Protagonistin unterziehen muss, um einen Überblick zu bekommen und die Entscheidung treffen zu können, zu welchem Lager sie sich selbst zugehörig fühlt. „Die Muttersprache zerfällt zunehmend in Fremdsprachen, die gelernt und mühsam erworben werden müssen.“⁴³³

In einem Stammlokal lauscht sie in einer Runde Intellektueller sitzend den Diskussionen und Gesprächen und versucht, diese spezifische Sprache nachzuvollziehen – „die Wörter aneinanderzukleben“ und zu erlernen. Sie fungiert als Zuschauerin in einer Gruppe von Akteuren.

Wir saßen im Restaurant an einem langen Tisch. Die alten Männer trugen weiße Bärte und saßen am Kopf des Tisches. Es gab nur ganz wenige Mädchen oder Frauen, und wenn ich, um jemanden zu begrüßen, mich irgendwo an den Tisch setzte, erinnerte mich das an die Huren in einer Bar. [...] Die Männer lachten, ich war für sie ein Mädchen mit Bewusstsein. Das Wort Bewusstsein war ein wichtiges Wort. Und ich liebte es, zwischen diesen [...] Intellektuellen als einziges Mädchen zu sitzen. Es war wie

⁴³² Özdamar, Brücke S. 296 f.

⁴³³ Ette 2007: S. 191, vgl. auch S. 190

eine Hauptrolle, und die Männer waren meine Zuschauer. [...] Während ich die Wörter aneinander klebte, sprachen die Intellektuellen weiter [...]. Plötzlich fragte mich der Intellektuelle [...]: „Und was denken Sie über dieses Thema?“ Ich saß ihm genau gegenüber am anderen Ende des Tisches. Alle Köpfe drehten sich jetzt zu mir wie in einem Slow-motion-Film. Der Alptraum einer Schauspielerin war, dass sie ihren Text vergisst. Jetzt war ich in diesem Alptraum. Ich kannte meinen Text nicht und musste auf die Bühne. Ich schwitzte, und meine Haare klebten an meinen Wangen. Einer der weißbärtigen Intellektuellen nahm sein Raki-Glas in die Hand und sagte: „Lasst uns den Raki nicht vergessen.“ Und alle sagten Şerefe (Prost), nahmen die Raki-Gläser in die Hände, und der weißbärtige Intellektuelle sagte zu mir: „Sing ein schönes Lied.“⁴³⁴

Die Parallelszene zu S. 11 im Roman nimmt die Metapher des Textlernens als Trapezakt⁴³⁵ wieder auf und zeigt das Inkrafttreten des Textvergessens und der Sprachlosigkeit. Nun wird sich die Protagonistin und auch die um sie sitzenden Männer ihres Status bewusst: ihres Mitläufertums. Sie kann den Wechsel von der Zuschauerin zur Akteurin nicht vollziehen. Da sie nun tatsächlich sprachlos ist und der Aufforderung zur Rede nicht nachkommen kann, wird sie zur weiblichen Unterhalterin und zum optischen Aufputz der männlichen Gesellschaft reduziert.

Dabei sticht die Verwendung des Verbs „kennen“ ins Auge – „ich kannte meinen Text nicht“. Sie verwendet nicht „können“, sondern „kennen“. Dies ist ein Indiz für das Sprachunvermögen in der politischen Sprache, eine totale Absenz dieser Sprache und des Inhalts der Gespräche.

Ihr Alptraum wurde wahr, die Schauspielerin vergaß ihren Text. Sie erfährt diese Scham sehr körperlich in Form eines Schweißausbruchs und nimmt die Szene in Slow-motion wahr. Diese Diskrepanzerfahrung – sie scheint nun aus der gesellig-wohligen Atmosphäre der Gesprächsrunde ausgegrenzt und erfährt dies als eine Art Schockzustand – bewirkt im Bewusstsein und Engagement der Protagonistin eine Wende.

Dieses demütigende Erlebnis öffnet ihr die Augen. Zuvor blieb sie meist im Hintergrund und passiv – sie war eine Mitläuferin. Durch ihre Reise nach Südanatolien

⁴³⁴ Özdamar, Brücke S. 216, 233 f.

⁴³⁵ Vgl. Özdamar, Brücke S. 11; vgl. die Besprechung dieser Szene im Kapitel 4.5.1. „Deutsche Sprache“

erhofft sie sich nun eine aktivere Position innerhalb der linken Bewegung. Die Protagonistin möchte sich politisch engagieren und recherchiert für die „Arbeiterzeitung“ zur Armut der meist kurdischen Bauern, die vom türkischen Staat selbst nach Naturkatastrophen in Stich gelassen werden.

Doch nun muss sie erleben, dass sie mit ihren Parolen an der Realität der kurdischen Bauern wenig ändern kann. Die Bedrohung durch nationalistische Gruppen und Militärangehörige in Anatolien, die sie auf Schritt und Tritt überwachen, lässt sie desillusioniert und verfrüht nach Istanbul zurückkehren. Zurück in ihrer Heimatstadt bemerkt sie ein Hin- und Hergerissen-Sein zwischen den Welten des Theaters und der Politik.⁴³⁶

Ich setzte mich an den Tisch und schrieb die Reportage über die verhungerten Bauern: „Hakkari sucht die Türkei“. Am nächsten Tag brachte ich ihn zur Zeitung der Partei der Arbeiter, die ihn sofort druckte. In der Schauspielschule sagte der Lehrer, der Brecht liebte: „Dein Artikel ist gut, aber pass auf, dass die Politik dich nicht vom Theater wegzieht.“ Die Politik zog mich nicht vom Theater weg, aber meine Zunge teilte sich. Mit der einen Hälfte sagte ich: „Solidarität mit den unterdrückten Völkern“, mit der anderen Hälfte meiner Zunge sprach ich Texte von Shakespeare: „Was du wirst erwachend sehn / wähl‘ es dir zum Liebchen schön.“⁴³⁷

Hier taucht das Bild der gespaltenen oder gedrehten Zunge wieder auf, das seine Entsprechung in der Erzählung „Mutterzunge“ findet. Diesmal jedoch sind es die Bereiche des Theaters und der Politik, in deren Hemisphären sich die Zunge hin- und herbewegt.

Die politische wie auch künstlerische Aktivität bringt sie und ihre Freunde in große Gefahr. Die Gruppe wird festgenommen, viele gefoltert, die Protagonistin wird (nur) verhört und psychisch unter Druck gesetzt.⁴³⁸

Nach der Festnahme und einer zweiwöchigen Untersuchungshaft erscheint sie geschockt und desillusioniert.⁴³⁹ Sie hat ihre Sprache, die politische sowie auch die

⁴³⁶ Vgl. Özdamar, Brücke S. 266-292

⁴³⁷ Özdamar, Brücke S. 292 f.

⁴³⁸ Özdamar, Brücke S. 314-322

⁴³⁹ Vgl. auch die Dankrede Özdamars anlässlich der Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Preises in München 1999: hier erzählt sie von autobiografischen Erlebnissen, die sie evident in ihre Werke involviert: „Während des Militärputschs in der Türkei wurde auch ich 3 Wochen festgenommen, weil ich

türkische Sprache, als äußerst negativ kennengelernt und kann nun nicht mehr sprechen. Ihr Mund wird psychosomatisch wie auch symbolisch krank: „Mein Mund bekam eine Allergie, er ließ sich wie eine Apfelsine schälen. Ich konnte nicht mehr reden, jedes Wort tat meinem Mund weh.“⁴⁴⁰

Die traumatischen Erlebnisse während des Bürgerkriegs verarbeitet die Autorin, wie oben schon erwähnt, in der Erzählung „Mutterzunge“, und auch in ihrem dritten Roman nimmt sie darauf Bezug: In „Seltsame Sterne starren zur Erde“⁴⁴¹ findet man den Hinweis auf Trauer und Verzweiflung über die fremd gewordene Muttersprache und die Sprachlosigkeit gegenüber den Erlebnissen der politischen Repressionen in der Türkei:

*Ich bin unglücklich in meiner Sprache. [...] Die Wörter sind krank. [...] Wie lange braucht ein Wort, um wieder gesund zu werden? Man sagt, in fremden Ländern verliert man die Muttersprache. Kann man nicht auch in seinem eigenen Land die Muttersprache verlieren?*⁴⁴²

Schließlich erhält die Protagonistin des Romans den Rat eines befreundeten Künstlers, sich auf die Poesie und die Sprache des Theaters zu konzentrieren. Denn nur hier kann sie Freiheit finden; dies ist in keiner politischen Ideologie möglich: „Du glaubst zu sehr an Geschriebenes. Stalin war ein Mörder, weil er an das Geschriebene geglaubt hat [...]. Versuche eine gute Schauspielerin zu werden. Alle poetischen Sätze sind Entwürfe einer zukünftigen Realität. Poesie zwingt dich niemals zum Töten.“⁴⁴³

Laut Mahmut Karakuş kritisiert Özdamar in der Darstellung der Studentenbewegung und ihres Mitläufertums mit Mitteln der ironischen Brechung die in der Türkei noch bestehende Hierarchie und fehlende Gleichberechtigung von Mann und Frau. Selbst in intellektuellen Kreisen, die zeitgleich durch die Bewegungen in Deutschland und anderen europäischen Ländern schon aufgehoben war, sei dieses Defizit an Egalität vorhanden. In der Beziehung der Hauptfigur zu dem Künstler Kerim vollzieht sich die

Reportagen gemacht hatte. Bei einem Putsch steht alles still, die Baustellen, Exporte und Importe, Menschenrechte. Auch die Karriere steht still. Sogar die Liebe kann stillstehen, ein großes Loch tut sich auf.“ In: Emine S. Özdamar 2001: Der Hof im Spiegel. Erzählungen. S. 127

⁴⁴⁰ Özdamar, Brücke S. 327

⁴⁴¹ Emine Sevgi Özdamar 2008: Seltsame Sterne starren zur Erde. (erschienen 2003)

⁴⁴² Özdamar 2008: S. 23; In ihrer Dankrede zur Verleihung des Chamisso-Preises: „Damals bedeutete in der Türkei Wort gleich Mord. Man konnte wegen Wörtern erschossen, gefoltert, aufgehängt werden. In solchen Jahren können die Wörter schlechte Erfahrungen machen. [...] Ich wurde unglücklich in der türkischen Sprache. [...] Brechts deutsche Wörter halfen mir in dem großen Loch in Istanbul.“ Özdamar 2001: S. 128 f.

⁴⁴³ Özdamar, Brücke S. 297

Geschichte der Anpassung der Frau an den Mann durch oftmalige Selbstverleugnung. Außerdem zeige die Autorin die realitätsferne Theorielastigkeit der Intellektuellen in Istanbul durch den Einsatz von Mitteln der Ironie auf.⁴⁴⁴

Tatsächlich erfährt sie kurz vor ihrer Festnahme in ihrer Arbeit als Schauspielerin erstmals echte Anerkennung und Erfolg. Sie spielt in einem stark politisch und kapitalismuskritisch ausgerichteten „Hurenstück“ eine Prostituierte und recherchiert dafür im Vorfeld im Rotlichtmilieu. Sie gewinnt in diesen Damen echte Freundinnen, und spielt ihre Rolle engagiert und überzeugend. Sargut Şölçün spricht dabei von der „Entfaltung der eigenen Persönlichkeit durch die theatralische Realisierung von Möglichkeiten, die in ihr angelegt sind.“⁴⁴⁵ Allerdings sieht sie nun ihre Rolle als Hure als Mittel zum Kampf für mehr soziale Gerechtigkeit und Anerkennung für dieses Gewerbe, der Weg zur Selbstverwirklichung steht an diesem Punkt etwas im Hintergrund.⁴⁴⁶

Aufgrund der weiteren Bedrohung der Freiheit und freien Meinungsäußerung durch Militär, Geheimdienst und rechtsextreme Kräfte entscheidet sie sich schließlich für die Ausreise aus der Türkei nach Deutschland. In dieser letzten Entscheidung sucht sie Rat und Trost bei Brechts „Nannas Lied“ aus „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“:

*Wenn ein Teekessel kochte, bekam ich Angst. Wenn ich
eine Kakerlake sah, dachte ich, sie kann sich in der Nacht
vergrößern. [...] Ich nahm ein Buch von Bertolt Brecht,
einen Gedichtband, und blätterte darin.
„Gott sei Dank geht alles schnell vorüber
Auch die Liebe und der Kummer sogar.
Wo sind die Tränen von gestern abend?
Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?“
Ich sang leise in der dunklen Nacht das Lied auf Deutsch,
und als ich bei meinen Eltern im Bett lag, dachte ich, ich
werde nach Berlin gehen und am Theater arbeiten. Mein
Herz klopfte laut. In der letzten Nacht, bevor ich nach
Berlin fuhr, weinte ich im Bett. Meine Mutter hörte das
[...] und sagte im Dunkeln: „Flieh und leb dein Leben.*

⁴⁴⁴ Vgl. Mahmut Karakuş 2004: E. S. Özdamars Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“: Auf der Suche nach der verlorenen Generation. In: Durzak/Kuruyazici: Interkulturelle Begegnungen. Festschrift für Şara Sayin. S. 37-47, hier S. 44-47.

⁴⁴⁵ Şölçün 2002: S. 107; er spielt hier auf die sexuelle Aktivität der Hauptfigur an, sowie auf das bestehende Bewusstsein der Protagonistin darüber, dass sie ohne finanzielle und moralische Hilfe von FreundInnen bei den Abtreibungen im schlimmsten Fall selbst den Weg der Prostitution einschlagen hätte müssen, vgl. Brücke S. 217

⁴⁴⁶ Vgl. auch Horst 2007: S. 85

*Geh, flieg.“ Am nächsten Tag packte ich meinen Koffer
und ging zum Zug.⁴⁴⁷*

In ihrer Dankesrede zum Chamisso-Preis erzählt Emine Sevgi Özdamar aus autobiografischer Sicht vom Einfluss dieses Liedes und der deutschen Sprache auf ihr Befinden: „Was Brechts Lied mir in Istanbul versprochen hatte, passierte in Berlin wirklich: [...] Ich drehte meine Zunge ins Deutsche, und plötzlich war ich glücklich – dort am Theater, wo die tragischen Stoffe einen berühren und zugleich eine Utopie versprechen. [...] Sofort machten meine ersten deutschen Wörter eine gute Erfahrung.“⁴⁴⁸

Exkurs: Songs

„Nannas Lied“ tritt im Roman zwei Mal in Erscheinung: Beim ersten Mal ist die Protagonistin zu Besuch bei einer alten Dame in Istanbul, und ist ob ihrer ungewollten Schwangerschaft sehr verzweifelt. Sie findet im Bücherschrank der Wohnung viele Werke von Marx und Engels, und diese Bücher nehmen ihr mit ihrer bloßen Anwesenheit und in Erinnerung an die Erlebnisse in Deutschland die Angst vor einer Abtreibung. Sie bestärken ihren Beschluss, eine Abtreibung vornehmen zu lassen, um so schnell als möglich wieder nach Deutschland reisen zu können. Das Rezitieren von „Nannas Lied“ verdeutlicht ihren neu gefassten Mut.⁴⁴⁹ Lieder sind wie Zitate aus Dramen oder lyrische Elemente in Anlehnung an Brecht als Aufforderung zum Innehalten und bewussteren Lesen installiert. Am Beispiel von „Nannas Lied“ ist das Ziel des Einsatzes, sich „dem übrigen Text gegenüber[zustellen],“ und ein „lehrhaftes Fazit“ aus der Geschichte zu ziehen.⁴⁵⁰

Der Song markiert einen Entschluss und eine Wende im Leben der Protagonistin, sowohl bei seinem ersten als auch bei seinem zweiten Erscheinen.⁴⁵¹ Gleichzeitig verhindert er mit seinem Auftreten die Identifikation des Lesepublikums mit der Hauptfigur, denn nur mit einem gewissen Abstand kann man diese Lebensgeschichte, ihre Probleme und Lösungsversuche nachvollziehen.

⁴⁴⁷ Özdamar, Brücke S. 328;

⁴⁴⁸ Özdamar 2001: S. 129

⁴⁴⁹ Vgl. Özdamar, Brücke S. 183

⁴⁵⁰ Klotz 1996: S. 125

⁴⁵¹ Vgl. Özdamar, Brücke S. 329

4.6. Zusammenfassende Betrachtung der Analyseergebnisse

Für die Autorin, die in ihren Werken ihre Erfahrungen in Deutschland, in der Türkei und in anderen europäischen Ländern verpackt, ist das Schreiben eine Beschäftigung mit dem Verlust der ursprünglichen Muttersprache, mit dem Lernprozess und der Mehrsprachigkeit selbst, aus der eine neue Muttersprache entstehen kann – eine hybride Sprache.

Sie negiert dabei keineswegs ihre Herkunftskultur und die traumatisch erfahrene Muttersprache, sondern versucht einen neuen Zugang zu ihr zu finden. Der Verlust der Muttersprache dient dabei als Antrieb und gleichzeitige „Leerstelle“, die es zu umschreiben und auszuloten gilt. Der Schreib- und Erzählprozess selbst gestaltet sich in der Gegenwart der Autorin, auch in ihrer praktischen Theaterarbeit, und ermöglicht ihr eine ständige Neubewertung ihres Standpunkts, sowohl sprachlich als auch identitätsbezogen. Dabei ist der Prozess nie abgeschlossen.

Das Theater und die dabei erfahrbaren „Wörter“ als „Körper“⁴⁵² beinhalten für Özdamar großes Potential. Nicht zufällig spricht sie über ihre Theaterarbeit und den Einfluss von „Wörtern“:

Das Theater ist ein Dialog zwischen Körpern, [...] auch die Wörter werden zu Körpern. [...] Das inszenierte Wort ist ungeheuer intensiv. Aber wenn man das Stück zu Ende gespielt hat, kann man die Wörter wie die Kostüme ausziehen und in der Garderobe lassen. [...] Seit 22 Jahren habe ich in Deutschland in vielen Theatergarderoben meine deutschen Wörter liegengelassen und sie am nächsten Abend wiedergefunden.⁴⁵³

Die Identitätssuche legt sie in ihrem Roman ebenfalls über das Theater an, für sich selbst auch über das Schreiben, in Form von Erinnern. Dabei wird der Tendenz der Festschreibung mit Mitteln des Epischen Theaters entgegengesteuert. Sie zeigt im Erinnern Gefahren von Massenphänomenen, wie das Mitlaufen in einer Masse, und der Vereinnahmung von außen auf, die durch das Spiel mit allgemeiner epischer Distanz,

⁴⁵² Vgl. Lerke von Saalfeld 1998: Ich habe eine fremde Sprache gewählt. Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch. S. 167

⁴⁵³ Emine Sevgi Özdamar in ihrer Dankesrede zur Verleihung des Chamisso-Preises 1999 in: Özdamar 2001: S. 132

mit Verfahren der Verfremdung, durch Brüche, Mimikry und anderen Elementen komplex dargestellt werden.⁴⁵⁴

Das Beobachten der Umwelt und seiner selbst, das in dieser Arbeit mittels der Zuhilfenahme der Theorien Gernot Böhmes auf wahrnehmungsästhetischer Ebene und Bertolt Brechts auf dramen- und bühnenästhetischer Seite untersucht wurde, zeigt sich zu Beginn des Romans als mittelbares, implizites Vorgehen der Protagonistin, um sich ihrer neuen Umgebung anzunähern. Im zweiten Teil bringt das Konzept bei sichtbarer Zuflucht zur Schauspielerei explizitere Formen und Erscheinungsweisen hervor, die auch auf der reflektierenden und auf diese Diskurse verweisenden Metaebene durch die Ich-Erzählerin, auch die systematisch vorgehende Aneignung der Protagonistin beleuchtend, präsenter sind als im ersten Teil des Werkes.

Wie wichtig das Theater für Emine Sevgi Özdamars Schreiben ist, wird in der nun folgenden zusammenfassenden Betrachtung anhand zweier Elemente der narrativen Darstellung aufgezeigt, die die beiden analysierten Werke strukturschaffend und – dazu analog – auch auf subversive Weise Strukturen aufbrechend, durchziehen. Es sind zwei wichtige Erzählstrategien, die vor allem für „Die Brücke vom Goldenen Horn“ als äußerst prägend anzusehen sind.

Emine Sevgi Özdamar arbeitet bewusst strukturell und auch inhaltlich mit dem Mittel der Wiederholung und deren Variation. Diese facettenreiche Spiegelung bringt immer wieder neue Brüche und Bilder hervor. Ottmar Ette spricht von der „Allgegenwart des Spiegelmotivs“, von „Überblendung[en] [...]“, wobei sich [unter anderem] Istanbul und Berlin [...] wechselseitig den Spiegel vorhalten und auf diese Weise kulturelle Differenz gänzlich undramatisch, ja geradezu nebenbei entessentialisieren.“⁴⁵⁵

Das Prinzip der „Doppelungen“ ist auch bei Brecht grundlegend: „Ihre Wirkungen sind auf den ersten Blick verschieden: ob sie ergänzen oder einschränken, ob sie den Spielcharakter betonen oder den Autonomieanspruch eines bestimmten Vorgangs durchlöchern – allemal erweitern sie Einsicht und Übersicht.“⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ Vgl. Weber 2009: S. 178 f.; Ette 2007: S. 178 f. und diese Arbeit, Kapitel 5. „Fazit“

⁴⁵⁵ Ette 2007: S. 188

⁴⁵⁶ Klotz 1996: S. 70

4.6.1. Parallelismen und Brüche auf allen Ebenen

Auffallend sind die sprachlich ornamental ausgeschmückten, metaphernreichen und so märchenhaft verfremdet wirkenden Kapitelüberschriften im Roman, die schon auf den komplexen Inhalt selbst verweisen. Marion Dufresne vergleicht die Inhalte und Bezüge der einzelnen Kapitel im ersten und zweiten Teil zueinander und erkennt eine „konsequent durchdacht[e] und strukturbestimmend[e]“ Anordnung der Kapitel in ihrer Abfolge.⁴⁵⁷

So stehen als Auftakt schon die beiden ersten Kapitel der Hauptteile als Parallelen zueinander: „Die langen Korridore des Frauenwonayms“ und „Der lange Tisch im Restaurant ‚Kapitän‘“. Auch in den Überschriften sieht man Gemeinsamkeiten und versteckte Verweise aufeinander und die Kapitel selbst beinhalten ausführliche Beschreibungen der jeweils neuen Situation und Umgebung in Deutschland und in der Türkei. Es sind Phasen der Verwirrung, des Unbehagens, der Orientierungslosigkeit, in denen das Fremdheitsgefühl vorherrschend ist und die Suche nach Anhaltspunkten im Leben vorantreibt. Die Wahrnehmung in den beiden Kapiteln ist jedoch konträr: Im ersten Kapitel des ersten Teiles sind Ingressionserfahrungen vorherrschend, im ersten Kapitel des zweiten Teils scheinen dagegen Diskrepanzerfahrungen⁴⁵⁸ das Befinden der Protagonistin zu unterstreichen. Sie fühlt sich nicht mehr wohl in ihrer alten Heimat und sieht sich als außerhalb der Gesellschaft stehend.

Von zentraler Bedeutung ist jeweils das dritte Kapitel: Schon die Titel nehmen die spezifische intensive Wahrnehmung der Ereignisse vorweg: „Der plötzliche Regen kam wie Tausende von leuchtenden Nadeln herunter“ und „Der Sarg des toten Studenten schwamm tagelang im Marmara-Meer“. Dabei lässt sich schon im Titel ein Anklingen des Elements Wasser, das symbolisch und atmosphärisch in den Leitmotiven Regen und Meer in den einzelnen Passagen verwendet wird, erkennen. Die prägenden Erfahrungen in den Kapiteln sind im ersten Teil das Erleben von Liebe und Ekstase, und die Erfahrung von entgrenzter Subjektivität und Verdoppelung ihrer Person im Spiegelbild in Versailles. Das zentrale Kapitel im zweiten Teil konzentriert sich auf die politischen

⁴⁵⁷ Dufresne 2007: S. 234

⁴⁵⁸ Vgl. zu Ingressions- und Diskrepanzerfahrung Kapitel 3.1.2.

Beobachtungen der Protagonistin während der Studentenunruhen in Istanbul und ihre Beziehung zu dem Intellektuellen Kerim.

Die beiden vierten Kapitel behandeln die Aktivitäten der Studentenbewegungen in Deutschland und in der Türkei. „Die freilaufenden Hühner und der hinkende Sozialist“ und „Wir konnten den Mond mit dem Getreide füttern“ zeichnen vor allem das Beobachten der Protestbewegung und das beginnende Mitlaufen der Protagonistin in der Gruppe nach. Das vierte Kapitel im zweiten Teil schildert ihre erste tatsächlich politisch-aktive Phase, indem sie mit zwei Freunden nach Südanatolien reist, um von den ärmlichen Umständen in der Region zu berichten. Hier findet also die passive Phase ihr Pendant in der Beschreibung der aktiven Entwicklung.

Das letzte Kapitel des zweiten Teiles steht für sich allein und findet keine Entsprechung im ersten Teil. Es markiert damit den Höhepunkt der politischen Aktivität: das nun tatsächliche Engagement der Protagonistin, ihre Festnahme und Zeit in Untersuchungshaft und ihr Beschluss, wieder nach Deutschland zurückzukehren. In „Die Stimmen der Mütter“ schwingt „die Polyphonie, denen das Buch gewidmet ist, [mit], auf die der Stimmen aller Mütter reduziert, vereint zu einem einzigen Schrei: zur Klage um die verlorenen Kinder“, die den Unruhen zum Opfer fielen, so Dufresne.⁴⁵⁹

Trotz dieser Parallelismen⁴⁶⁰, die neben ihrer internen Variation unter anderem im letzten Kapitel ihre Auflösung erfahren, kann man nicht von einer einfachen Gegenüberstellung der Länder und Kulturen Deutschland und Türkei ausgehen. Die Protagonistin fühlt sich in beiden „Welten“ fremd und beschreitet verschiedene Wege, um einzutauchen, sich zugehörig zu fühlen und um sich selbst zu finden. Sie lernt die deutsche Sprache, begegnet aber auch anderen Sprachen (Spanisch, Französisch, Englisch) und lernt Orte außerhalb Deutschlands und der Türkei kennen, indem sie sich ihnen auch körperlich öffnet (sie nimmt Raum ein⁴⁶¹). Durch den Kontakt mit verschiedenen Gruppen eignet sie sich deren spezifische Soziolekte an: die der Studierenden, Intellektuellen, Schauspieler. Bei den kurdischen Bauern in Hakkari bemerkt sie, dass ihre theoretischen Überlegungen und die von anderen übernommenen

⁴⁵⁹ Dufresne 2007: S. 234

⁴⁶⁰ Vgl. auch Dufresne 2007: S. 234

⁴⁶¹ Vgl. Horst 2007 über den weiblichen Raum in der Migrationsliteratur

politischen Parolen an der harten Realität der Bauern abprallen und verhallen, und kein gegenseitiges Verständnis vorhanden ist. Schließlich findet sie für sich selbst die Sprache der Literatur, des Theaters und des Films, die ihr die nötige persönliche Freiheit und Ausdrucksweise bringen. Diese Wende ist im offenen Ende des Romans angedeutet.

All diese zuerst installierten und wenig später aufgebrochenen Parallelismen zeugen von einer Tendenz, über fixierende Zuschreibungen und Polaritäten hinwegzugehen, um neue Möglichkeiten aufzuzeigen. Annette Wierschke spricht allgemein über dieses Konzept in Özdamars Werken: „Aus dem Mangel an Polaritäten in Özdamars Texten ergibt sich Raum für wandelbare Mehrfachidentifikationen, die unserer komplexen, dynamischen Welt eher gerecht werden als ein System fixer Identitäten, das in Dichotomien verharrt.“⁴⁶²

Vor allem in der Darstellung der vermeintlich greifbaren Identität der Hauptfigur zeichnet Özdamar auf subversive Weise das Bild einer brüchigen Persönlichkeit, die keineswegs in sich geschlossen ist, sondern eine ständige Wandlung erfährt: Zuerst erhält die Figur von außen bestimmte Zuschreibungen und „Rollenerwartungen“ aufgedrängt, die die Protagonistin nach einer Zeit der Anpassungsversuche an bestimmte Gruppierungen oder Rollenbilder ablegen kann und ihre eigene Form der Identität findet.⁴⁶³ An mehreren Stellen im Roman wird die Alternative zu allen im Roman als naheliegend aufgezeigten Wegen – zuerst anprobierten und bald wieder abgelegten Lebenskonzepten – deutlich:

Das offene Ende verweist auf viele Möglichkeiten der Lebensgestaltung, außerdem auf den flexiblen, nicht definierbaren Charakter der Hauptfigur/Ich-Erzählerin, die ihre Vergangenheit nicht negiert, aber doch hinter sich lässt, um eine selbstbestimmte Gegenwart und Zukunft im affirmativen Jetzt zu gestalten. Dabei stehen die Poesie und das Theater als wichtige Anhaltspunkte und wegweisende Säulen im Mittelpunkt.

Eine weitere zentrale Stelle findet man im ozeanischen Erleben der Liebe und der Vervielfältigung der Personen im Spiegelsaal von Versailles. Die Doppelung der beiden Liebenden zeigt eine Alternative in der Vorstellung eines Lebens mit Partner, das von üblichen, vielleicht für die Protagonistin traditionell geprägten Beziehungsschemata

⁴⁶² Wierschke 1996: S. 228

⁴⁶³ Vgl. Horst 2007: S. 53

abweicht. Gleichzeitig kann die Potenzierung der Spiegelbilder als Gegenentwurf zur Eindimensionalität von herkömmlichen Identitätswürfen angesehen werden.

Auf sprachlicher Ebene kann man anhand der Untersuchung der Erzählung „Mutterzunge“, aber auch des Romans deutlich erkennen, dass Özdamars Sprachkonzept keineswegs in der Verwendung und einfachen Übersetzung von Türkisch ins Deutsche stehenbleibt.

„Im Prozess eigenen Fremdschreibens wird durch das Ineinanderblenden verschiedener Sprachen die nicht inter-, sondern translingual erzeugte Offenheit der Ich-Figur potenziert und zugleich als vielfach bestimmbare kenntlich gemacht.“⁴⁶⁴ Im Falle Özdamars blendet sie die Sprachen Türkisch, Deutsch, Osmanisch/Arabisch (die Sprache ihrer Großeltern vor der Reform Atatürks), und sogar Englisch, Spanisch und Französisch ineinander.

Ottmar Ette sieht Özdamars Schreibpraxis als „translinguale[s]“ Übersetzen an, indem ihre narrative Tätigkeit ein „ZwischenWeltenSchreiben“ darstellt:

*Literatur stellt sich [...] nicht in den Dienst eines interkulturellen Transfers von Wissen, in dem sich das „Eigene“ und das „Fremde“ zwar begegnen, aber voneinander unterscheidbar bleiben. Bei [...] Özdamar geht es vielmehr um einen Wissenstransfer, in dem das Ich immer schon ein kulturell Anderes ist, das sich durch keine Fest-Stellungen fixieren lässt. Dazu ist die Zunge in ihren die Sprachen querenden Bewegungen zu fix: Sie ist die Bewegungsfigur, die an die Stelle des (ebenso leichtsinnigen wie eigensinnigen) Ich getreten ist.*⁴⁶⁵

Sie schreibt sich in „Zwischenwelten“ und „Transiträume“ ein, die das offensichtliche Suchen nach Identität als eine weitere Chimäre erkennen lassen, die dazu da ist, gerade das Nichtspezifische, Prozesshafte, Offene aufzuzeigen, und die Suche letztlich entlarvend als Festschreibung darzustellen, die es aufzugeben gilt.⁴⁶⁶

Dazu Özdamar im Interview mit Annette Wierschke auf die Frage „Was ist denn dann Kultur für Sie als jemand, der nicht in diesen Kategorien denkt?“:

[D]ie Menschen zu sehen, ohne sie zu beurteilen, das Tragische und das Komische in ihren Momenten finden

⁴⁶⁴ Ette 2007: S. 173

⁴⁶⁵ Ette 2007: S. 172, 189, 192

⁴⁶⁶ Vgl. Horst 2007: S. 152; Ette 2007: S. 181, 186

wollen, dass man immer davon ausgeht, dass jeder Mensch ein Roman ist [...]. Und dass man die Neugier auf diesen Roman nicht verliert. Und dass man alle großen Gefühle in dem Leben dieses Menschen auch suchen und finden möchte. [...] Das heißt, die Kindlichkeit aus den Menschen herauszuholen, die Stimme haben, ohne darüber nachzudenken, was man ist.⁴⁶⁷

Die sprachliche Hybridisierung steht in diesem Prozess keineswegs für sich allein, sondern beeinflusst hybride Formen auf anderen Ebenen und umgekehrt. So herrscht in allen Bereichen der Werke Hybridität vor.

Durch das Mittel der Ironie im Spiel mit der epischen Distanz relativiert die Erzählfigur ihre eigenen Erlebnisse und Ansichten aus der Vergangenheit, so zum Beispiel ihr naives Mitlaufen in verschiedenen Gruppierungen. Dieses Verfahren ist ein Übersetzen der Vergangenheit in die Gegenwart und lässt dabei einen alternativen Raum der Differenzen – möglicherweise einen „dritten Raum“ – entstehen, der neue Perspektiven die Interpretation betreffend aufzeigt. Gleichermäßen verhält es sich auf sprachlicher Ebene: Die zahlreichen Übersetzungen, vom Türkischen ins Deutsche und umgekehrt, aber auch von Texten der Weltliteratur in die Texte „des Lebens“ der Protagonistin, wenn man den Begriff der Translation weiter fassen möchte, ergeben ein großes Potential, das unentwegt aufs Neue beobachtet, aber nie zur Gänze verortet werden kann.⁴⁶⁸ Diese Übersetzungen bringen in ihrer innovativen Kraft auch verändernde Impulse am Originaltext oder an der Originalsprache in Gang:

[D]ie Tätigkeit des Übersetzens [ist] bestimmt [...] durch das Prinzip einer – nicht gänzlich auflösbaren – Differenz: Jeder Übersetzungsprozess geht mit einer Sinnverschiebung einher. [...] [D]as engmaschige Gefüge polarer Oppositionen [wird] unterlaufen [...], wodurch das Entstehen neuer Sinn- bzw. Deutungszusammenhänge begünstigt wird. [...] Der Übersetzungsakt selbst [...] wirkt damit [...] auf die zu übersetzende Sprache zurück, d.h. auf das „Original“.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Interview mit Emine Sevgi Özdamar in Wierschke 1996: S. 266

⁴⁶⁸ Vgl. Kap. 2.3.4. zu Walter Benjamins Konzept der Übersetzung; vgl. Weber 2009: S. 177; Vgl. Zierau 2009: S. 181

⁴⁶⁹ Weber 2009: S. 177

Um für sich die Welt in ihrer Vielfalt kennenzulernen, zu erfahren und einzuordnen, und in diesem Sinne zu übersetzen, ist das „Bildersammeln“⁴⁷⁰, das sowohl auf Figuren- als auch auf Erzählebene immanent erscheint, eine weitere Verfahrensweise.

4.6.2. Bilder sammeln

Im Kapitel 4.3.4. wird die Möglichkeit des Auffindens von literarischen Synästhesien, den Thesen Ines Theilens folgend, in Aussicht gestellt. Diese Formen der Darstellung von spezifischen Wahrnehmungserlebnissen sind im Roman nicht vorhanden. Vielmehr sind andere sprachliche wie auch metaphorische Gestaltungen vorherrschend, die eine weitere Nähe zu Bertolt Brecht aufzeigen.

Die Autorin arbeitet auf Ebene der Kapitelüberschriften mit „konventionellen“ Metaphern. Dabei verschränkt die Autorin oft die deutsche und türkische Metaphertradition oder wählt als Mittel der Verfremdung surreale Bildelemente.⁴⁷¹

In der Darstellung der Wahrnehmung allerdings stehen Vergleiche im Vordergrund, um synästhetische Erfahrungen in Szene zu setzen: Die Vergleichspartikel „wie“ und „als ob“ in Verbindung mit foto- oder filmästhetischen Elementen prägen die Erzählung inhaltlich, wie auch auf struktureller und narrativer Ebene. Trotz des Einsatzes von textuellen Visualisierungen schafft es Özdamar, einer gewissen Festschreibung entgegenzuwirken.

Bertolt Brecht verwendete in seinen frühen Schaffensphasen vermehrt „Jahrmarktsmotive“ und „Raubtiermetaphern“.⁴⁷² Tatsächlich finden wir in der Beschreibung der jungen Jahre der Protagonistin Bilder wie „wie ein Storch in den Straßen Berlins herumstehen“, und die Autorin/Ich-Erzählerin liefert den Vergleich, Texte und Sprachen zu lernen sei für sie wie ein Trapezakt in einer Zirkusarena. Für die noch herrschende Unsicherheit und die innerhalb Berlins bestehende Immobilität aufgrund ihrer noch fehlenden Orientierung findet die Autorin das Bild des unsicher umherstaksenden Storches – hier wäre eine Raubtiermetapher unangebracht.

⁴⁷⁰ Vgl. Kosta 2007: S. 243

⁴⁷¹ Vgl. Brandt 2006

⁴⁷² Vgl. Klotz 1996: S. 30 f.

Stattdessen bleibt Özdamar im Laufe der Erzählung im metaphorischen Bereich der Vögel: Später werden Verweise auf Nachtigall und Papagei⁴⁷³, Küken und Hühner folgen. Selbst am Ende des Romans ist in der Aufforderung der Mutter, das Land zu verlassen, ein Hinweis auf das freie Leben eines Vogels impliziert: „Geh, flieg.“⁴⁷⁴ Der Storch verwandelt sich also im Laufe der Handlung in ein Küken, ein Huhn, eine Nachtigall und in einen Papagei – die Protagonistin wird flügge.

Laut Volker Klotz, der unter anderem Brechts sprachliche Verfahren der Verfremdung untersucht, äußere sich der „rationale Akt des Vergleichens im ‚Wie‘. Es gibt die Distanz wieder, in der der Vergleichende zum Verglichenen steht.“⁴⁷⁵ Die Vergleiche bei Özdamar könnten in diesem Sinne die epische Distanz unterstreichen, und so auch im Anschluss an das ständige Spiel des Perspektivwechsels zwischen Protagonistin und Ich-Erzählerin „eine neue Sichtweise auf die Situation“⁴⁷⁶, in der sich die Hauptfigur befindet, auch für den Rezipienten/die Rezipientin ergeben.

Marion Dufresne bemerkt vor allem eine vermehrte Darstellung von Bildern in den Phasen der Sprachlosigkeit der Protagonistin oder des Nichtverstehens der Umwelt, da sich die Wahrnehmung dann vom sprachlichen Aspekt auf andere Wahrnehmungsbereiche verlagert. Zur Veranschaulichung der anfänglichen Erlebnisse in Deutschland erklärt sie:

Je geringer ihre deutschen Sprachkenntnisse sind, desto intensiver sind ihre Sinneswahrnehmungen. Mitmenschen und Umwelt erscheinen in scharfen Momentaufnahmen, fremde wie lang vertraute Laute werden seismographisch registriert. Das Bild, das sie von Deutschland vermittelt, enthält keine Wertungen. Es entstehen so „geschriebene Fotos“, Momentaufnahmen des Alltags [...].⁴⁷⁷

Diese Fotos sind Teil der Strategie, visuelle Anhaltspunkte zu sammeln, sie „sammelt Bilder“ für ihre Erinnerung und bedient sich in der Beschreibung bei Ästhetiken und Methoden des Theaters, des Films und der Fotografie. Aber nicht nur im ersten Teil des Romans, während ihrer Aufenthalte in Deutschland, ist diese Zugangsweise zur

⁴⁷³ Vgl. Kap. 4.5.1.3.

⁴⁷⁴ Vgl. Kap. 4.5.4., Özdamar, Brücke S. 328

⁴⁷⁵ Klotz 1996: S. 94 f.

⁴⁷⁶ Klotz 1996: S. 96

⁴⁷⁷ Dufresne 2007: S. 236 f.

„fremden Umgebung und Kultur“ vorherrschend, sondern auch in der Darstellung der Wahrnehmung und Ereignisse in der Türkei. Aus dem Einsatz dieser Strategie ergibt sich der spezielle Stil, der typisch für Özdamars Werke erscheint. Barbara Kosta erklärt die mögliche Motivation Özdamars für diese Vorgehensweise in der Gestaltung, im Rückgriff auf deren eigene Biografie:

Während Özdamar sich durch die verschiedenen kulturellen Räume bewegt, die bei der Zusammensetzung ihrer Identität mitwirken, sammelt sie unentwegt Bilder.⁴⁷⁸

Als Person scheinbar selbst in einem Bild zu stecken oder zu wohnen, kennzeichnet die entpersonalisierte Arbeit, extreme Konzentration und die Abgeschiedenheit vom übrigen Raum, wie es in der Darstellung der Fabriksarbeit geschildert wird:

Während der Arbeit wohnten wir in einem einzigen Bild: unsere Finger, das Neonlicht, die Pinzette, die kleinen Radiolampen und ihre Spinnenbeine. Das Bild hatte seine eigenen Stimmen, man trennte sich aus den Stimmen der Welt und von seinem eigenen Körper. [...] Wenn die türkische Dolmetscherin kam und ihr Schatten auf dieses Bild fiel, zerriss das Bild wie ein Film, der Ton verschwand, und es entstand ein Loch.⁴⁷⁹

Die Schilderung der Atmosphäre in der Fabrikshalle während der Nachtschicht unterstreicht die entmenschlichte Arbeit. „Die Arbeitshalle war sehr groß und hoch, die Menschen, die hier arbeiteten, sahen aus, als ob man sie aus einem kleinen Photo ausgeschnitten und in ein viel größeres Photo hereingeklebt hätte.“⁴⁸⁰

Zum Einsatz dieser Technik erklärt James Monaco die Relevanz des gezielten Einsatzes der Proportionen und Distanzen als „Sub-Codes“: „Je näher ein Gegenstand ist, desto wichtiger scheint er.“⁴⁸¹ In Özdamars Passage wird klar das Prinzip der Montage herangezogen, das die unterschiedlichen Proportionen durch das Mischverhältnis noch unterstreicht.

Unbehagliche atmosphärische Zustände, die konträr zum Empfinden der Hauptperson stehen, werden sehr häufig mit der Filmtechnik der „Slow-motion“ beschrieben. Die

⁴⁷⁸ Kosta 2007: S. 243

⁴⁷⁹ Özdamar Brücke S. 17

⁴⁸⁰ Özdamar, Brücke S. 99

⁴⁸¹ James Monaco 1995: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. S. 193

Szene der Rückkehr nach Istanbul und das nach langer Zeit wieder erfolgende Überqueren der Brücke stellt die unterschiedlichen Rhythmen und Tempi in den Vordergrund und rekuriert auf das Unbehagen der Protagonistin, die sich schwer auf die Gegebenheiten ihrer Heimatstadt einlassen kann.

Als ich auf der Brücke entlanglief, kam es mir vor, als müsste ich mit meinen Händen die Luft vor mir herschieben. Alles bewegte sich sehr langsam, wie in einem zu stark belichteten, alten Slow-motion-Film. Kleine Kinder oder alte Männer trugen auf ihren Rücken aus der ottomanischen Zeit übriggebliebene Wasserkanister und verkauften das Wasser an die Menschen.⁴⁸²

Eine weitere Diskrepanzerfahrung ist durch den Einsatz der Vogelperspektive narrativ gestaltet. Sie symbolisiert die distanzierte Haltung der Protagonistin, z.B. in der Beobachtung des Treibens auf deutschen Einkaufsstraßen, und bedient sich der Totale: „Die Straßen und Menschen waren für mich wie ein Film, aber ich selbst spielte nicht mit. [...] Wir waren wie die Vögel, die irgendwohin flogen und ab und zu auf die Erde herunterkamen, um dann weiter zu fliegen.“⁴⁸³

Auch auf narrativ-struktureller Ebene ist dieses Prinzip des „Bilder-Sammelns und -Aneinanderreihens“ zu finden:

Allein schon die Typographie des Textes lässt erkennen, dass es sich um eine Abfolge kleiner und kleinster dramatischer Szenen handelt, eine Bilderfolge, als blättere man in einem Fotoalbum.⁴⁸⁴

In dieser Hinsicht bemerkt Sargut Şölçün im Zuge des sukzessiv voranschreitenden Spracherwerbs eine Veränderung in der „Struktur des Textes“: „[L]ange Kapitel mit wenigen Absätzen lösen die ‚Momentaufnahmen‘ ab.“⁴⁸⁵ Das zeigt das auch auf struktureller Ebene aufmerksame Installieren von Merkmalen durch die Autorin, die den Entwicklungsprozess der Protagonistin auch typografisch kennzeichnen. All diese aufgefundenen Elemente sprechen für die Nähe der Autorin zum Epischen Theater und Bertolt Brecht. In der Erzählung „Mutterzunge“ verweist ein Ratschlag eines

⁴⁸² Özdamar, Brücke S. 187 f.

⁴⁸³ Özdamar, Brücke S. 39

⁴⁸⁴ Dufresne 2007: S. 237

⁴⁸⁵ Dufresne 2007: S. 238

befreundeten „Kommunisten“ auf das von Özdamar umgesetzte literarische Konzept: „Ich war in Istanbul in einem Holzhaus [...]. Ich sagte: ‚Was muss man machen, Tiefe zu erzählen?‘ Er sagte: ‚Kaza gecirmek, Lebensunfälle erleben.‘“⁴⁸⁶ Das Erzählen von Lebensunfällen verweist auf die Forderung Brechts, in die ästhetische Arbeit unbedingt Beobachtungen der Umwelt und reale Begebenheiten aufzunehmen und kreativ umzusetzen. Dabei ist das Inszenieren von vielfältigen, hybriden Formen der Alltagssprache nur ein prägnantes Element. Mit ihren beiden Werken, „Die Brücke vom Goldenen Horn“ und „Mutterzunge“ folgt Emine Sevgi Özdamar diesem Aufruf.

All diese Erkenntnisse, gewonnen aus der Beschäftigung mit Emine Sevgi Özdamars Werken und ihr folgender Sekundärliteratur, sind das Resultat eines ersten Eintauchens in die Erzählwelt der Autorin. Die Auseinandersetzung mit der großen narrativen Ausgestaltung von „Lebensunfällen“ initiiert ein Ansinnen an weitere Untersuchungsfelder, die im Rahmen einer Dissertation eröffnet und durchschritten werden könnten. Diese Möglichkeiten sollen im Anschluss kurz aufgezeigt werden. Zuvor allerdings werden die Erkenntnisse dieser Arbeit noch einmal zusammengefasst.

⁴⁸⁶ Özdamar 1998: S. 12

5. Fazit

Emine Sevgi Özdamar entwirft mit ihren hier analysierten Werken „Die Brücke vom Goldenen Horn“ und „Mutterzunge“ ein Modell von transkulturellem und transnationalem Erzählen und Erinnern, das durch eine faszinierende und befreiende Offenheit und Vielfalt geprägt ist. Sie behauptet sich dabei selbst als Weltbürgerin und Autorin und das große subversive Potential des Existierens in einem Zwischenraum, einem „dritten Raum“.

Die Autorin zeigt in dieser Form äußerst erfolgreich die komplexen und vielfältigen Aspekte eines Lebens auf, das nicht an der individuellen „Leidensgeschichte“ festhält, sondern feinste Nuancen von Erlebnissen positiv, lebensbejahend und innovativ aufnimmt und in neue Kräfte umwandelt. Der dritte Raum ist dabei nicht als abgeschotteter Fluchtort zu verstehen, der sich zwischen dem „Eigenen“ hier und dem „Fremdem“ dort erschließt, sondern es ist ein Dazwischen mit einer Partizipation an allen bisher gegebenen Möglichkeiten.

Durch die Darstellung der distanzierten Beobachtung relativiert sie die transportierten Gefühle der Protagonistin, das scheinbar „Eigene“ stellt sie auf Abstand, genau so wie das „Fremde“. Die beiden Paradigmen werden in dieselbe Position gebracht. Gleichzeitig kehrt der Fokus aber durch die Beobachtung und Verfremdung zum Individuellen der Hauptfigur zurück.

In der Gestaltung ihrer Hauptfiguren und Erzählerinnen zeichnet Özdamar unter Einbezug zahlreicher autobiografischer Elemente fiktive Lebensläufe nach, die eine Alternative in diesem Dazwischen erkennen lassen. Die RezipientInnen sind gefordert, diese im Erspüren und Füllen von Leerstellen und Deuten von Brüchen ständig aufs Neue zu „erlesen“.

In bisher erschienenen literaturwissenschaftlichen Arbeiten wurde noch nicht versucht, den Einfluss Bertolt Brechts auf Emine Sevgi Özdamar zu analysieren. Diese Arbeit konnte das Bestreben der Autorin aufzeigen, das Epische Theater in die Prosa zurückzuübersetzen und Brechts Vision von offenen, widerständigen Formen und kritischen Inhalten fortzuschreiben.

Im Laufe der Analyse konnten dabei einige spezifische Elemente identifiziert und lokalisiert werden, die als klare Parallelen zwischen Özdamar und Brecht anzusehen sind:

Das Spiel mit der epischen Distanz wird nahezu karnevalesk vorangetrieben; die Ich-Erzählerin betrachtet sich in ihrer Beobachtung selbst, so überlagern sich mehrere Schichten des Betrachtens und bilden in sich verschränkte und aufeinander verweisende Metaebenen. Die Distanz ergibt sich aus der wechselhaften Perspektive, die der prosaischen Form des Romans immanent ist, aber durch den Einfluss des Epischen Theaters als potenziert erscheint.

Aus der Position der Ich-Erzählerin heraus kommt ein Beobachtungskonzept zum Tragen, das mit Fortschreiten der Handlung immer expliziter zu Tage tritt, bis es als ausgewiesene Metaebene eine offensichtliche rationale Konstante in der Lebensweise der Protagonistin bildet.

In all jenen Passagen, in denen die Ich-Erzählerin stärker hervortritt, wird die epische Distanz durch Verfremdungseffekte verstärkt. Das Mittel der inszenierten Naivität bildet hier eine ausschlaggebende Kontinuität. Intertexte wie Gedichte oder Songs dienen als „Theater-im-Theater“-Szenen und verweisen auf eine kritische Metaebene, führen aber trotz des Bruchs im Erzählfluss – auch in typografischer Hinsicht – wieder zur Präsenz der Protagonistin hin, die vor allem durch die Schilderung von körperlichen Erfahrungen und Emotionen spürbar wird. Der starke Bezug auf den Körper, der diverse Erlebnisse scheinbar speichert und als Gedächtnisort fungiert, konnte durch Heranziehen der wahrnehmungsästhetischen Paradigmen „Ingressions-“ und „Diskrepanzerfahrung“ analytisch dargestellt werden. Die körperliche Erfahrung ist oft durch sprachliche Vergleiche verdeutlicht, die gleichzeitig durch ihre rationale Komponente die physische Präsenz wieder brechen.

Auf struktureller Ebene sind bei den Kapitelüberschriften Metaphern vorherrschend, die wiederum zur Präsenz hinführen. Die konzentrierte Anwesenheit der Protagonistin findet in körperlichen Schilderungen und mystisch anmutenden Szenen ihren Höhepunkt. Gleichzeitig signalisieren diese ganz körperlichen Passagen einen Umbruch, zum Beispiel auch durch einen rationalen Entschluss zur Änderung des Lebensweges.

In struktureller und sprachlicher Hinsicht dominieren das Prinzip der Wiederholung und deren Variation. Seien es Kapitel, die eine Entsprechung im zweiten Teil des Buches finden, oder einzelne Szenen, Motive, Atmosphären und sprachliche Muster.

Die Sprache Özdamars ist eine hybride Sprache, die einerseits als in hohem Maße künstlich angesehen werden kann, aber auch die Nähe zur „Kanaksprak“⁴⁸⁷ aufweist und an die Alltagssprache vieler türkischer MigrantInnen in Österreich und Deutschland erinnert: das Konglomerat aus Türkisch und Deutsch. Diese Nähe zur Alltagssprache mit einer gewissen Form der Verfremdung ist eine weitere Forderung Brechts für sein Episches Theater, der Özdamar nachzukommen scheint. Dabei werden in vielen Passagen Formen der „Mimikry“ erkennbar, ein inszeniertes Sprechen und Nachahmen anderer, die mit ihrer verfremdenden Wirkung großes subversives Potential aufweisen.

Die Sammlung vieler kleiner Bilder und eine Vielzahl an unterschiedlichen Szenen innerhalb der Erzählung bewirken wie im epischen Drama den offenen Charakter. Die zahlreich vertretenen Intertexte verstärken diese Nähe.

In der Handlung des Romans und auch der Erzählung machen sich die Protagonistinnen auf in die Welt, um ins Theater zu kommen, und finden Brecht. Durch Literatur und Theater begegnen sie sich selbst, ihrer Herkunftskultur und ihrer Muttersprache neu. Mit der Sprache des Theaters und der deutschen Sprache baut sich die Hauptfigur des Romans ein neues/zweites Netz für ihren „Trapezakt des Lebens“ auf. Sie sammelt für dieses Geflecht Bilder, Szenen, Erinnerungen, Geschichten, Sprachen und Wörter.

Mit Brechts Mitteln der Inszenierung, der Verfremdung, dem Prinzip der Beobachtung, sprachlichen Mitteln der Vergleiche und Metaphern, der Mimikry und der allgemeinen Wiederholung und Variation benützt die Autorin Werkzeuge zur Annäherung an und Darstellung eines transkulturellen Lebens. Bis ins kleinste Detail inszeniert sie so Spuren der Transkulturalität.

Unter Einsatz von verschiedensten Strategien schreibt Özdamar gleichzeitig gegen Festschreibungen und konservative Bestrebungen an, denen sie mit Ironie und subversivem literarischem Handeln begegnet. Ihr Ziel ist es, neue Möglichkeiten für den Umgang mit „Kulturen“, „Sprachen“, „Literaturen“, „Weltanschauungen“ und

⁴⁸⁷ Feridun Zaimoglu prägte diesen Terminus, vgl. Şölçün 2000 und Günter 2002

anderen Paradigmen, die für gewöhnlich eine allzu einheitliche und beengende Definition erfahren, darzulegen. Mit dem Bild der „verdrehten“ Zunge in ihrer Erzählung „Mutterzunge“ erinnert sie immer wieder an die Motivation und das Ziel ihrer schriftstellerischen Arbeit.

Die einzige Zugehörigkeit (nacionalidad) einer Schriftstellerin oder eines Schriftstellers wäre [...] die der eigenen Zunge – unabhängig davon, ob diese den Klängen und Bewegungen einer Muttersprache oder einer anderen zueigen gemachten Sprache folgt. Dieses Schwinden – wenn auch nicht Verschwinden – der Differenz zwischen Muttersprache und „Fremdsprache“ ist mit den Zungenfertigkeiten einer Literatur ohne festen Wohnsitz verbunden. Deren kreative Kreuzungen ermöglichen heute die neuen Fortschreibungen (und F:ortschreibungen) des alten Glückversprechens der Literatur.⁴⁸⁸

Die Autorin stellt ihre Erzählungen und Figuren dabei individuell dar, relativiert aber diese Individualität durch Mittel der Verfremdung und vermittelt so den überzeitlichen Bezug zu allen menschlichen Schicksalen, deren Leben von Lernen, Reisen, Wegfahren und Ankommen, Suchen und Finden und Sich-erneut-aufmachen, geprägt ist. Mit ihrer ganz eigenen Sprache und mit Mitteln des Brechtschen Theaters als Werkzeug erinnert sie uns daran, dass wir alle Reisende sind.

[Es] zeigt sich, dass es Özdamar [...] keineswegs darum gehen kann, eine neue Sprache zu erfinden. So ist ihr Schreiben weder als reines Sprachexperiment zu verstehen, noch ist es durch die romantische Idee motiviert, eine Kunstsprache neu zu erfinden oder etwa die deutsche Sprache durch die türkische zu bereichern. Ebenso wenig fühlt sich die Dichterin der Idee eines Kulturaustausches verpflichtet, [...]. Gleichgültig, von welcher Seite man sich den Texten Özdamars nähert, immer wird deutlich, dass das sogenannte „Fremde“ bereits Züge des „Eigenen“ trägt und umgekehrt.⁴⁸⁹

Das Nachzeichnen der fiktiven Lebensgeschichte der Protagonistin in der ausgewiesenen Trilogie „Das Leben ist eine Karawanserei [...]“, „Die Brücke vom Goldenen Horn“ und „Seltsame Sterne starren zur Erde“ in Verbindung mit der Untersuchung autobiografischer Einflüsse, in Form eines Interviews mit Emine Sevgi

⁴⁸⁸ Ette 2007: S. 194

⁴⁸⁹ Weber 2009: S. 175

Özdamar selbst, wäre eine mögliche Gelegenheit der weiteren intensiven Beschäftigung mit ihrem Werk.

Die interessanteste und lohnendste Möglichkeit einer interdisziplinären Auseinandersetzung mit dem Werk der Autorin scheint allerdings das Aufzeigen von Intertexten im Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“ vor allem von Bertolt Brecht, und der Einflussnahme seiner Theorie des Epischen Theaters auf die Arbeit Emine Sevgi Özdamars darzustellen.

6. Schlusswort

Diese Arbeit konnte sich an die beiden literarischen Werke Özdamars bezüglich ihrer Gestaltung der Wahrnehmung und des immanenten Sprachkonzepts annähern. Aus der Beschäftigung mit ihren Texten ergeben sich interessante Anstöße zur vertiefenden wissenschaftlichen Forschungsarbeit über ihr Werk.

Neben der umfassenden Behandlung der Trilogie und der intertextuellen Einflüsse ergibt sich eine weitere lohnende Perspektive aus der Analyse von genderspezifischen Aspekten bei Özdamar, wie es Bettina Brandt und Claire Horst in ihren Arbeiten in Ansätzen vorführen.

Die Betrachtung der sprachlichen Ebene, hier vor allem der Einflussnahme von osmanischen, türkischen und deutschsprachigen Metaphertraditionen, deren Verschränkung sowie die Verwendung von surrealen Elementen erscheint besonders reizvoll. Boris Blahak gibt dazu einen ersten Vorgeschmack. Dieses Vorhaben würde aber eine Zusammenarbeit mit türkisch- und arabischsprachigen Literaturwissenschaftlern und den Rahmen eines internationalen und interdisziplinären Projekts erfordern. Dabei könnte auch die Betrachtung ausgewählter Motive, wie das des Spiegels oder der Brücke, eingebunden werden.

An der Vielzahl an Möglichkeiten zur Analyse und sich anbietenden Impulsen ist auf eine noch lange bestehende, sich gegenseitig befruchtende Beschäftigung vieler LiteraturwissenschaftlerInnen mit dem Werk Emine Sevgi Özdamars zu hoffen. Cornelia Zierau bringt es auf den Punkt:

In Özdamars Texten fällt eine Fokussierung auf [eine] zentrale[...] Wahrnehmungskategorie weg. Stattdessen fluktuiert der Blickwinkel. Mal beeinflussen die kulturelle, mal die geschlechtsspezifische Differenz, mal soziale oder nationale Unterschiede die Wahrnehmung. Eine Gegenüberstellung fester Identitätskategorien gibt es damit nicht, sondern nur différence.⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Zierau 2009: S. 89

In diesem Sinne versteht sich die vorliegende Arbeit als ein Mosaikteilchen im „Kosmos“ der Özdamar-Forschung. Es bleibt zum Abschluss nur mehr, den Maximen Emine Sevgi Özdamars zu folgen:

*Ein japanisches Sprichwort sagt: Nur die Reise ist schön –
nicht das Ankommen. Vielleicht liebt man an einer fremden
Sprache genau diese Reise.⁴⁹¹*

⁴⁹¹ Emine Sevgi Özdamar in ihrer Dankesrede zur Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Preises in München 1999; Özdamar 2001: S. 131

Quellenverzeichnis:

Primärliteratur:

- Özdamar, Emine Sevgi (1992): *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Özdamar, Emine Sevgi (1998): *Mutterzunge. Erzählungen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Özdamar, Emine Sevgi (2001): *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Özdamar, Emine Sevgi (2008): *Die Brücke vom Goldenen Horn*. (3. Aufl.) Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Özdamar, Emine Sevgi (2008): *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding – Pankow 1976/77*. (2. Aufl.) Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Sekundärliteratur:

- Adler, Hans; Zeuch, Ulrike (Hg.) (2002): *Synästhesie – Interferenz-Transfer-Synthese der Sinne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Arndt, Susan (Hg.) (2007): *Exophonie: Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kadmos (LiteraturForschung. 3.)
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.) (2006): *Literatur und Migration*. München: Edition Text und Kritik, (Text und Kritik, Sonderband 37, 2006/2).
- Benjamin, Walter (1955): Die Aufgabe des Übersetzers. In: ders.: *Illuminationen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp (Ausgewählte Schriften I., Suhrkamp TB 345) S. 50-62.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. London u.a.: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*. Deutsche Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Tübingen: Stauffenburg (Stauffenburg Discussion. 5).
- Blahak, Boris (2006): „Du feine Rose meiner Gedanken ...“ Orientalismen in der Darstellung von Liebe, Erotik und Sexualität als tiefere Ebene einer Hybridität in Emine Sevgi Özdamars Mutterzunge – Großvaterzunge. In: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*. 56. Jg. 3/2006, S. 455-474.

- Blioumi, Aglaia (Hg.) (2002): *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*. München: Iudicium.
- Blioumi, Aglaia (2002): Vorwort. In: dies. (Hg.): *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*. München: Iudicium, S. 7-14.
- Blioumi, Aglaia (2002): Interkulturalität und Literatur. Interkulturelle Elemente in Sten Nadolnys Roman „Selim oder die Gabe der Rede“. In: dies. (Hg.): *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*. München: Iudicium, S. 28-40.
- Böhme, Gernot (2001): *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink.
- Brandt, Bettina (2006): Schnitt durchs Auge. Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): *Literatur und Migration*. München: Edition Text und Kritik (Text und Kritik, Sonderband 37, 2006/2), S. 74-83.
- Brecht, Bertolt (1967): *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Hg. von Werner Hecht. Frankfurt/Main: Suhrkamp. (Band 15-17: Schriften zum Theater)
- Breger, Claudia (1999): „Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe?“ Strategien der Mimikry in Texten von Emine S. Özdamar und Yoko Tawada. In: Gelbin, Cathy S. (Hg.): *AufBrüche: kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*. Königstein: Helmer. S. 30-59.
- Brenner, Peter J. (Hg.) (1989): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brenner, Peter J. (1989): Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts. In: ders. (Hg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 14-49.
- Breuer, Ulrich; Sandberg, Beatrice (Hg.) (2006): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München: Iudicium.
- Bronfen, Elisabeth; Marius, Benjamin; Steffen, Therese (Hg.) (1997): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturismusdebatte*. Stauffenburg: Tübingen (Stauffenburg Discussion. 4).
- Bronfen, Elisabeth; Marius, Benjamin (1997): Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. In: Bronfen, Elisabeth; Marius, Benjamin; Steffen, Therese (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturismusdebatte*. Stauffenburg: Tübingen (Stauffenburg Discussion. 4) S. 1-30.
- Brüggemann, Margret (2000): Jeder Text hat weiße Ränder. Interkulturalität als literarische Herausforderung. In: Harbers, Henk (Hg.): *Postmoderne Literatur in*

- deutscher Sprache. Eine Ästhetik des Widerstands?* Amsterdam, Atlanta: Rodopi (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. 49.) S. 335-351.
- Butzer, Günter; Jacob, Joachim (Hg.) (2008): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Castro Varela, Maria do Mar; Dhawan, Nikita (2005): *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript (Cultural Studies. 12).
- Chiellino, Carmine (Hg.) (2000): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart: Metzler.
- Chiellino, Carmine (Hg.) (2001): *Liebe und Interkulturalität – Essays 1988-2000*. Tübingen: Stauffenburg (Stauffenburg Discussion. 17).
- Chiellino, Carmine (2001): Der interkulturelle Roman. In: ders. (Hg.): *Liebe und Interkulturalität – Essays 1988-2000*. Tübingen: Stauffenburg (Stauffenburg Discussion. 17). S. 108-120.
- Choi, Yun-Young (2007): Das bequeme Fremde. Özdamars Texte aus der doppelt fremden Perspektive des ausländischen Lesers. In: Valentin, Jean-Marie (Hg.): *Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen. Multikulturalität in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur*. Bern, Berlin u.a.: Peter Lang, S. 155-160.
- De Toro, Alfonso (2002): Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept. In: Hamann, Christof; Sieber, Cornelia (Hg.): *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms (Transdisziplinäre Kulturperspektiven. 2), S. 15-52.
- Dufresne, Marion (2007): Schreiben als Brücke zwischen den Kulturen – Die Brücke vom Goldenen Horn von Emine Sevgi Özdamar. In: Valentin, Jean-Marie (Hg.): *Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen. Multikulturalität in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur*. Bern, Berlin u.a.: Peter Lang, S. 233-240.
- Durzak, Manfred; Kuruyazici, Nilüfer (Hg.) (2004): *Interkulturelle Begegnungen. Festschrift für Şara Sayin*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Durzak, Manfred; Kuruyazici, Nilüfer (Hg.) (2004): *Die „andere“ deutsche Literatur. Istanbul Vorträge*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Engelen, Bernhard (1966): *Die Synästhesien in der Dichtung Eichendorffs*. Dissertation, Universität Köln.
- Ernst, Guido (u.a.) (Hg.) (2005): *Contexts, contacts and constraints*. Viktoria: School of Languages, University of Melbourne.
- Esselborn, Karl (2004): Der Adelbert-von-Chamisso-Preis und die Förderung der Migrationsliteratur. In: Schenk, Klaus; Todorov, Almut; Tvrdik, Milan (Hg.):

Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne. Tübingen, Basel: Francke. S. 317-326.

- Ette, Ottmar (2007): Über die Brücke. Unter den Linden. Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada und die translinguale Fortschreibung deutschsprachiger Literatur. In: Arndt, Susan (u.a.) (Hg.): *Exophonie: Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur.* Berlin: Kadmos (LiteraturForschung. 3.), S. 165-194.
- Ezli, Özkan (2006): Von der Identitätskrise zu einer ethnografischen Poetik. Migration in der deutsch-türkischen Literatur. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): *Literatur und Migration.* München: Edition Text und Kritik (Text und Kritik, Sonderband 37, 2006/2), S. 61-73.
- Gelbin, Cathy S. (Hg.) (1999): *AufBrüche: kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland.* Königstein: Helmer.
- Görling, Reinhold (1997): *Heterotopia: Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft.* München: Fink.
- Göttsche, Dirk (2007): Emine Sevgi Özdamars Erzählung Der Hof im Spiegel. Möglichkeiten und Grenzen einer postkolonialen Lektüre deutsch-türkischer Literatur. In: Valentin, Jean-Marie (Hg.): *Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen. Multikulturalität in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur.* Bern, Berlin u.a.: Peter Lang, S. 247-252.
- Gross, Sabine (2002): Literatur und Synästhesie – Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität. In: Adler, Hans; Zeuch, Ulrike (Hg.): *Synästhesie – Interferenz-Transfer-Synthese der Sinne.* Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 57-92.
- Günter, Manuela (2002): Arbeit am Stereotyp. Der „Türke“ in der deutsch-türkischen Gegenwartsliteratur. In: Hamann, Christof; Sieber, Cornelia (Hg.): *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur.* Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms (Transdisziplinäre Kulturperspektiven. 2.), S. 161-175.
- Hamann, Christof; Sieber, Cornelia (Hg.) (2002): *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur.* Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms (Transdisziplinäre Kulturperspektiven. 2.)
- Hamazaki, Keiko (2007): Textualisierung des „fremden“ Deutschland bei Emine Sevgi Özdamar. In: Valentin, Jean-Marie (Hg.): *Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen. Multikulturalität in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur.* Bern, Berlin u.a.: Peter Lang, S. 253-260.
- Harbers, Henk (Hg.) (2000): *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache. Eine Ästhetik des Widerstands?* Amsterdam, Atlanta: Rodopi (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. 49.)
- Harenberg (1997): *Harenberg Schauspielführer.* Dortmund: Harenberg.

- Horst, Claire (2007): *Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur. Irena Brežna – Emine Sevgi Özdamar – Libuše Moníková*. Berlin: Hans Schiler.
- Kayser, Wolfgang (1992): *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. (20. Aufl.) Tübingen: Francke.
- Karakuş, Mahmut (2004): E. S. Özdamars Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“: Auf der Suche nach der verlorenen Generation. In: Durzak, Manfred; Kuruyazici, Nilüfer (Hg.): *Interkulturelle Begegnungen. Festschrift für Şara Sayin*. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 37-47.
- Kley, Antje (2002): „Beyond control, but not beyond accomodation“: Anmerkungen zu Homi K. Bhabhas Unterscheidung zwischen cultural diversity und cultural difference. In: Hamann, Christof; Sieber, Cornelia (Hg.): *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms, (Transdisziplinäre Kulturperspektiven. 2.), S. 53-66.
- Klotz, Volker (1996): *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk*. (6. Aufl.) Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Konuk, Kader (1999): „Identitätssuche ist ein [sic!] private archäologische Graberei“: Emine Sevgi Özdamars inszeniertes Sprechen. In: Gelbin, Cathy S. (Hg.): *AufBrüche: kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*. Königstein: Helmer. S. 60-74.
- Konuk, Kader (2001): *Identitäten im Prozess. Literatur von Autorinnen aus und in der Türkei in deutscher, englischer und türkischer Sprache*. Essen: Die Blaue Eule (Literaturwissenschaft in der Blauen Eule. 28).
- Kosta, Barbara (2007): Emine Sevgi Özdamar, Der Hof im Spiegel. In: Valentin, Jean-Marie (Hg.): *Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen. Multikulturalität in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur*. Bern, Berlin u.a.: Peter Lang, S.241-246.
- Kretschmer, Hildegard (2008): *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*. Stuttgart: Reclam.
- Littler, Margaret (2002): Diasporic Identity in Emine Sevgi Özdamar’s Mutterzunge. In: Taberner, Stuart; Finlay, Frank (Hg.): *Recording German Identity. Culture, Politics and Literature in the Berlin Republic*. Columbia SC: Camden House, S. 219-234.
- Lurker, Manfred (Hg.) (1991): *Wörterbuch der Symbolik*. (5. Aufl.) Stuttgart: Kröner.
- McGowan, Moray (2004): Brücken und Brücken-Köpfe: Wandlungen einer Metapher in der deutsch-türkischen Literatur. In: Durzak, Manfred; Kuruyazici, Nilüfer (Hg.): *Die „andere“ deutsche Literatur. Istanbul Vorträge*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 31-41.
- Merian (2008): *Istanbul*. (2. Aufl.) Travel München: House Media.

- Milz, Sabine (2000): Ethnicity and/or Nationality Writing in Contemporary Canada and Germany: A Comparative Study of Marlene Nourbese Philip's and Emine Sevgi Özdamar's Writing of Hybridity and Its Public and Critical Reception. In: ZAA (*Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*), 48. Jg. 3/2000, S. 254-268.
- Monaco, James (1995): *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. (überarb. & erw. Neuausg.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Moser, Brigitte; Weithmann, Michael (2008): *Landeskunde Türkei. Geschichte, Gesellschaft, Kultur*. Hamburg: Helmut Buske.
- Oraliş, Meral (2004): Der Spiegel als Wunschraum oder Das literarische Schreiben als „Provinz des Fremden“ bei E. Sevgi Özdamar. In: Durzak, Manfred; Kuruyazici, Nilüfer (Hg.): *Interkulturelle Begegnungen. Festschrift für Şara Sayin*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 49-60.
- Ortis, Jakob (2000): *Emine Sevgi Özdamars prosa-episches Werk*. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Rieger, Stefan; Schahadat, Schamma; Weinberg, Manfred (Hg.) (1999): *Interkulturalität – zwischen Inszenierung und Archiv*. Tübingen: Narr (Literatur und Anthropologie. 6).
- Rothenbühler, Daniel (2004): Im Fremdsein vertraut. Zur Literatur der zweiten Generation von Einwanderern in der deutschsprachigen Schweiz: Francesco Micieli, Franco Supino, Aglaja Veteranyi. In: Schenk, Klaus; Todorov, Almut; Tvrdik, Milan (Hg.): *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen, Basel: Francke, S. 51-75.
- Roy, Kate (2005): Recontextualising German: Emine Sevgi Özdamar's Hybrid Texts. In: Ernst, Guido (u.a.) (Hg.): *Contexts, contacts and constraints*. Viktoria: School of Languages, University of Melbourne, S. 141-153.
- Saalfeld, Lerke von (Hg.) (1998): *Ich habe eine fremde Sprache gewählt. Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*. Gerlingen: Bleicher.
- Schenk, Klaus; Todorov, Almut; Tvrdik, Milan (Hg.) (2004): *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen, Basel: Francke.
- Schenk, Klaus (2007): Autofiktionale Aspekte in der gegenwärtigen Migrationsliteratur. In: Valentin, Jean-Marie (Hg.): *Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen. Multikulturalität in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur*. Bern, Berlin u.a.: Peter Lang, S. 355-362.
- Scherer, Gabriele (2007): Brennpunkt „Berlin“. Kulturdifferenzen literarisch-topographisch auf den Punkt gebracht. Barbara Honigmann, Herta Müller, Emine Sevgi Özdamar, Yadé Kara. In: Valentin, Jean-Marie (Hg.): *Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen. Multikulturalität in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur*. Bern, Berlin u.a.: Peter Lang, S. 273-279.

- Şölçün, Sargut (2000): *Literatur der türkischen Minderheit*. In: Chiellino, Carmine (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart: Metzler, S. 135-152.
- Şölçün, Sargut (2002): *Gespielte Naivität und ernsthafte Sinnlichkeit der Selbstbegegnung. Inszenierungen des Unterwegsseins in Emine Sevgi Özdamars Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“*. In: Blioumi, Aglaia (Hg.): *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*. München: Iudicium, S. 92-111.
- Sorko, Katrin (2007): *Die Literatur der Systemmigration. Diskurs und Form*. München: Martin Meidenbauer.
- Taberner, Stuart; Finlay, Frank (Hg.) (2002): *Recording German Identity. Culture, Politics and Literature in the Berlin Republic*. Columbia SC: Camden House.
- Tanzer, Harald (2004): *Deutsche Literatur türkischer Autoren*. In: Schenk, Klaus; Todorov, Almut; Tvrdik, Milan (Hg.): *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen, Basel: Francke. S. 301-315.
- Theilen, Ines (2008): *White Hum. Literarische Synästhesie in der zeitgenössischen Literatur*. Berlin: Frank & Timme (Dissertation 2007, Universität Potsdam)
- Tunner, Erika (2004): *Über die Wechselwirkungen zwischen Leben und Schreiben – „am Schreiben gehen“: Emine Sevgi Özdamar*. In: Durzak, Manfred; Kuruyazici, Nilüfer: *Die „andere“ deutsche Literatur. Istanbul Vorträge*. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 162-165.
- Valentin, Jean-Marie (Hg.) (2007): *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses, Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen“*, Bd. 6: *Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen. Multikulturalität in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur*. Bern, Berlin u.a.: Peter Lang (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte Bd. 82).
- Vogt, Jochen (2006): *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. (9. Aufl.) München: Fink (UTB 2761; Literaturwissenschaft).
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2006): *Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar*. In: Breuer, Ulrich; Sandberg, Beatrice (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München: Iudicium, S. 353-368.
- Weber, Angela (2009): *Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar*. Bielefeld: transcript.
- Welebil, Angelika (2008): *Migrationsliteratur in Österreich unter Berücksichtigung des Autors Dimitré Dinev*. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Wierschke, Annette (1996): *Schreiben als Selbstbehauptung. Kulturkonflikt und Identität in den Werken von Aysel Özdakin, Alev Tekinay und Emine Sevgi*

Özdamar. Mit Interviews. Frankfurt am Main: IKO (Dissertation 1994, University of Minnesota)

Wilpert, Gero von (2001): *Sachwörterbuch der Literatur*. (8. Aufl.) Stuttgart: Kröner.

Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. 56. Jg. 3/2006.

ZAA (*Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*), 48. Jg. 3/2000.

Zierau, Cornelia (2009): *Wenn Wörter auf Wanderschaft gehen ...: Aspekte kultureller, nationaler und geschlechtsspezifischer Differenzen in deutschsprachiger Migrationsliteratur*. Tübingen: Stauffenburg (Stauffenburg Discussion. 27).

Zima, Peter V. (2001): *Moderne Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. (2. Aufl.) Tübingen, Basel: Francke (UTB 1967).

Internetquellen:

Güntner, Joachim (2008): *Deutsch schreiben, spanisch singen. Die Darmstädter Akademie verkostete Migranteliteratur und ehrte den Büchnerpreisträger*. In: NZZ online, 3.11.2008:
http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/deutsch_schreiben_spanisch_singen_1.12_09513.html [12.4.2010]

Über den Bau der Bosphorus-Brücke: *Bosphorus-Brücke: Vom Ölboom profitiert*. In: Spiegel online, 19.4. 1976: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41222670.html> [12.4. 2010]

Online-Wörterbuch Deutsch-Türkisch/Türkisch-Deutsch: www.deutsch-tuerkisch.net [12.4.2010]

J. W. Goethe-Universität Frankfurt/Main (2005): *Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur*. <http://www.uni-protokolle.de/nachrichten/id/105139/> [18.3.2010]

Rösch, Heidi (1998): *Migrationsliteratur im interkulturellen Diskurs*. Vortrag, TU Dresden http://www.fulbright.de/fileadmin/files/togermany/information/2004-05/gss/Roesch_Migrationsliteratur.pdf [18.3.2010]

Abstract

Diese Arbeit verfolgt das Ziel, Emine Sevgi Özdamars Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“ und ihre Erzählung „Mutterzunge“ auf transkulturelle Elemente in Sprache und Wahrnehmung zu untersuchen.

Dabei werden mehrere theoretische Konzepte zu Rate gezogen, mit deren Hilfe verschiedene Formen der „Hybridität“ und der „Mimikry“ herauskristallisiert und eine Annäherung an einen „dritten Raum“ versucht wird: Zum Einen dient die Postkoloniale Theorie nach Homi K. Bhabha, zum Anderen wahrnehmungsästhetische Thesen des Philosophen Gernot Böhme der Interpretation der konstruierten Geschichte um Migration, Suche nach Identität und Zugehörigkeit und einer möglichen Verortung der eigenen Person und des Lebens, vor allem im Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“. Die Arbeit analysiert außerdem erstmals den Einfluss Bertolt Brechts auf Emine Sevgi Özdamars Werk und verwendete Elemente des Epischen Theaters in ihrem Roman.

Zusätzlich werden zentrale Motive, die die Darstellung der Wahrnehmung unterstreichen, näher beleuchtet. Verschiedenste Erzählstrategien, die die deutsch-türkische Autorin für die Gestaltung ihrer von großer Hybridität geprägten Texte verwendet, werden zur Abrundung der Arbeit näher betrachtet.

Lebenslauf

Andrea Herzog

Geboren am 12.11.1979 in Scheibbs, Niederösterreich

Seit 1999 wohnhaft in Wien

- 2003 bis 2010: Studium der Deutschen Philologie (Diplomstudium)
Schwerpunkte: Neuere Deutsche Literatur, Deutsch als
Fremdsprache/Zweitsprache
- Sommersemester 2009: Unterrichtspraktikum Deutsch als Fremdsprache am
Germanistik-Institut der Universität Shumen, Bulgarien
- 2003 bis 2008: Studium der Romanistik/Spanisch
- ab 2000: Studium der Publizistik und Kommunikationswissenschaften
sowie Theater-, Film- und Medienwissenschaften
- Mai 1999: BHS-Matura mit Gutem Erfolg absolviert
- 1994-1999: Besuch der HBLA St. Pölten
- 1990-1994: Besuch der Hauptschule St. Leonhard/Forst (Niederösterreich)
- 1986-1990: Besuch der Volksschule Ruprechtshofen (Niederösterreich)