

LIEBE SEVGI, ICH HABE NICHTS ZU SAGEN NUR ZU ZEIGEN.  
REFLEXIONEN ZU EMINE SEVGI ÖZDAMAR.

By

Maria Ebner

Dissertation

Submitted to the Faculty of the  
Graduate School of Vanderbilt University  
in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

German

May, 2013

Nashville, Tennessee

Approved:

Professor Barbara Hahn

Professor Meike Werner

Professor Helmut Walser Smith

# INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
WIDMUNG .....	iii
DANKSAGUNG .....	iv
INHALTSVERZEICHNIS .....	vi
GRAPHIKEN .....	viii
VORBEMERKUNG.....	ix
Teil	
WIE DIESE SCHREIBARBEIT AUFGEBAUT IST .....	1
I. AUSSERDEM IST JA ALLES EIN MÄRCHEN.....	5
Es war einmal, es war keinmal .....	6
Der Stoff, der vielen Leuten guttut.....	8
II. MIGRATION, AUF HALBEM WEG .....	11
Die Straße erzählt die Geschichte des Landes nicht.....	12
Getürkt oder aus deutschen Stoffen türkische Kleider nähen.....	13
Geburtsort Berlin .....	19
Sevgi auf der Bühne .....	22
Ein Entwurf von Lebensräumen .....	23
Sie ging zur dritten und vierten Etage .....	26
III. UM WAS ZU LIEBEN? .....	31
Liebe Sevgi,.....	33
Wer bist du? .....	34
Sevgilim End: Emine .....	38
Görmek: Sehen .....	43
Wie heißt du? .....	47
İşci: Arbeiterin.....	51
Kaza geçirmek: Verunglücken.....	53

	Die Liebe ist ein Hemd aus Feuer .....	58
	Die Liebe wächst mit der Entfernung.....	63
	Sevgilim Beginning: Sevgi .....	67
	Mit brennenden Armen die Liebe suchen .....	72
IV.	EIN BERUF ZWISCHEN LEBEN UND TOD .....	78
	Ich dachte im Bauch meiner Mutter .....	80
	Mutter, hast du sehr geschrien, als du mich geboren hast? .....	88
	Schlaf, oder träumend eine Tür aufmachen .....	92
	Die Toten reden lassen oder die zerrissenen Körper .....	97
	Ich weiß nicht, wann ich gestorben bin .....	101
	Sagt der Tod, dass er kommt, Großmutter? .....	105
V.	BISMILLÂHIRAHMANIRRAHIM.....	108
	Ohne Antwort .....	114
	APPENDIX .....	117
	SCHLÜSSELWÖRTER .....	120
	LITERATURVERZEICHNIS .....	129

## GRAPHIKEN

Figur	Seite
1. „Das ist nicht Liebe.“ Bildtext von E.S. Özdamars Liebensprache aus all ihren Werken. Erstellt mit Hilfe von <i>Wordle</i> .....	1
2. „Liebesgraph oder das ist auch nicht Liebe.“ Statistische Auswertung der Liebensprache in Emine Sevgi Özdamars Werken erstellt in Zusammenarbeit mit <i>Kezia Shirkey, MS, Vanderbilt University</i> .....	74
3. „Liebe.“ Bildtext von E.S. Özdamars Liebensprache in <i>Mutterzunge</i> (1990). Erstellt mit Hilfe von <i>Wordle</i> .....	117
4. „Liebespaare.“ Bildtext von E.S. Özdamars Liebensprache in <i>Das Leben ist eine Karawanserei aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus</i> (1992). Erstellt mit Hilfe von <i>Wordle</i> . ....	117
5. „Wer ist Sevgilim?“ Bildtext von E.S. Özdamars Liebensprache in <i>Die Brücke vom Goldenen Horn</i> (1998). Erstellt mit Hilfe von <i>Wordle</i> . ....	118
6. „Emine Sevgi Liebeskummer.“ Bildtext von E.S. Özdamars Liebensprache in <i>Der Hof im Spiegel</i> (2001). Erstellt mit Hilfe von <i>Wordle</i> . ....	118
7. „Liebesliebe.“ Bildtext von E.S. Özdamars Liebensprache in <i>Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding-Pankow 1976/77</i> (2003). Erstellt mit Hilfe von <i>Wordle</i> . ....	119

## VORBEMERKUNG

Diese Arbeit - und mit ihr auch ich - hat sich auf die Suche gemacht. Sie hat *Sinnmomente* in Emine Sevgi Özdamars fünf Werken *Mutterzunge* (1990), *Das Leben ist eine Karawanserei aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992), *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998), *Der Hof im Spiegel* (2001), *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding-Pankow 1976/77* (2003) zu finden, zu lesen, zu denken, zu schreiben und wieder loszulassen versucht.

Es sind vorübergehende Momente, die in der Schreibweise fixiert wurden, welche das Dokumentieren von Abwesenheiten zum Kern hat. Abwesenheiten in den Texten, die als vorübergehendes Moment geschrieben werden, Ideen zu diesen scheinbaren Lücken im Text und diese im Schreibprozess überprüft, ob die Störungen und Sprünge im Text denn wirklich da sind; also anwesend sind.

Diese destabilisierende Schreibweise ist nicht preskriptiv, also von Dauer oder Permanenz, und auch nicht von *einer* Wahrheitsebene aus geschrieben, sondern sie hat das Ziel, die ausgewählten Textszenen und Passagen als offene Fragen, ohne konkrete Antworten im Text zu schreiben.

*Warum nun diese Art zu schreiben?*

Es geht um die Wahrnehmung der Abwesenheit von Antworten in den Texten Özdamars, um den Versuch, diese als offene Fragen, als Momente in die Arbeit einzuschreiben, sich die Zeit und den Raum zu nehmen, den Textpassagen nachzusinnen, sie bis in die letzten Ecken zu durchdenken, zu lesen, die Schreibweise Özdamars jedoch in meiner nicht zu usurpieren, zu verordnen oder in kulturellen Kontext zu lokalisieren, sondern beide Adressatinnen – Emine Sevgi Özdamar und mich – zu verwirklichen.

Es geht mir um die Neugier am Herausfinden und Konfrontieren, das Leben – und damit auch die zwei großen Themen aller Menschen, Liebe und Tod – anzuschauen und meinen Umgang damit im theoretischen Dialog zu prüfen.

*Was ist es denn nun? Oder wer ist die Stimme hier?*

Es ist ein Text, welcher weder singulare Antworten auf wissenschaftliche Fragen schreibt, noch diese Fragen zu vermeiden versucht. Es ist ein reflektiertes und theoretisch informiertes Arbeiten und Denken, das die Art zeigt, wie man einen Text und das Leben in und außerhalb des Textes betrachtet, liest, denkt und die eigene Position erarbeitet und schreibt. Es ist ein Text, in dem sich eine Literaturwissenschaftlerin als Schreibende und Emine Sevgi Özdamar als Liebende darstellt.

Ich habe drei Ebenen in meinem Text erzählt. Zu Beginn aller vier Teile fixierte ich meine persönliche Position im Text selbst. Ich versuchte die Zeit des Lesens und den Umgang mit den Textthemen zu schreiben, meine Wendungen des Denkens zu zeigen. Danach wählte ich Textszenen aus Emine Sevgi Özdamars Werken, die dem Eindruck nach einem ungewissen Ordnungskriterium unterliegen und somit keine offensichtliche sequenzielle Reihenfolge zum Kern haben. Und zuletzt stellte ich den Versuch an, mit Hilfe von *Schlüsselwörtern* ein offenes Gespräch mit anderen zu führen – und hier habe ich absichtlich das englische Wort „key words“ frei übersetzt, um die Betonung auf Schlüssel und somit auf aufsperrn, auf öffnen zu setzen, und nicht auf die Härte von *Schlagwort* zurückzugreifen. Ich wollte die Stimmen der vor mir Gekommenen sprechen lassen, ohne mein Zutun und ohne mich diesen selbst einzuschreiben.

Innerhalb dieser Ebenen schrieb ich drei unterschiedliche Varianten des Erzählens. Ich versuchte einen *Gefühlszustand* zu transportieren; etwas zu *beschreiben*, im Text zu konfrontieren; und mir mit anderen im Gespräch *Fragen* zu stellen, im Schlepptau sozusagen, und auf gleicher Ebene einen Dialog ohne Antworten darzustellen.

Auf inhaltlicher Ebene wählte ich vier Stimmungen oder Modi. Ich drückte eine *Sehnsucht* aus, die als Modus oder Medium der Abwesenheit den Nicht-Standpunkt, den Nicht-Ort und die Nicht-Beurteilung äußert. Ich wählte eine *Sprache*, die als Modus oder Medium der Bewegung Raum erweiternd wirkt und daher die Anwesenheit von Özdamars Schreiben als auch meinen Selbstentwurf erlaubt. Und ich entschloss mich, *Liebe* als Modus oder Medium der

Verkörperung und Anwesenheit zu schreiben und *Tod* als Modus oder Medium der Erinnerung zu zeigen, der aber letztendlich die Abwesenheit, die Leerräume und die Undarstellbarkeit bekundet.

Insgesamt schrieb ich elf Liebesszenen und sechs Todespassagen. Vier der elf Liebesszenen haben Emine Sevgi Özdamars Schlüsselwörter zum Kern, die sie zum eigenen Selbstentwurf in Deutschland verwendete. Sie lauten: *görmek*, sehen; *sevgi*, Liebe, *kaza geçirmek*, Lebensunfälle erleben, Tiefe erzählen; und *işçi*, Arbeiter.

Mit diesen vier Begriffen stellte ich mir immer wieder Fragen, zu jeder Szene neu; und dann erschienen Schlüsselwörter und Ideen und Zusammenhänge. Meine Passagen werden durch diese Ideen erzählt. Die Schwierigkeit bestand darin, die Textszenen, Schlüsselwörter und den Schlüsseltext so zu gestalten, dass ein Gleichgewicht entsteht, das alles zusammenpasst und dann zusätzlich aber etwas aufbricht und offen lässt. Denn der Schlüsselworttext stimmt nicht mit dem Inhalt der Textpassagen überein, sondern öffnet weitere Räume; geschichtliche, kulturelle, philosophische und theoretische.

Darin lag mein Interesse. Die Frage war: *Erzählt sich das so?* Und dadurch entstanden andere Fragen. Und vielleicht erzeugte ich auf diese Weise in der Lesearbeit auch ein kurzes Schmunzeln, ein Lächeln. In jeder Textszene und auf jeder Seite neu zu sagen: „Einfach unglaublich!“ Oder „Das ist ja verrückt!“

Immer wieder Momente der Wahrnehmung zu kreieren,  
die Stimmen der Liebenden und der Toten zu hören,  
das war mein Ziel.

Ja, so habe ich mir das jedenfalls gedacht.

## WIE DIESE SCHREIBARBEIT AUFGEBAUT IST

oder



Figur 1: „Das ist nicht Liebe.“ Bildtext von E.S. Özdamars Liebessprache aus all ihren Werken.  
Erstellt mit Hilfe von *Wordle*.

Lange schon werden wissenschaftliche Diskurse geführt. Die Genealogie der wissenschaftlichen Arbeit lehrt uns, die höchste Leistung sei erreicht, wenn – bestenfalls ohne Zweideutigkeiten – Ereignisse, Ideen oder Bezüge dargestellt werden.

Welches wissenschaftliche Feld ist in meinem Fall gemeint?

Die Literaturwissenschaft.

Und was bedeutet es, in der Literaturwissenschaft wissenschaftlich zu arbeiten?

Sich auszudrücken,

zu schreiben,

und zwar in einer wohlgeformten Sprache, einer Sprache der Wissenschaft eben.

Das scheint das Ziel zu sein.

Es gilt, die Erfassung und kritische Weitergabe von Informationen, die Wahrnehmung von Zusammenhängen und Differenzen als auch eine Sensibilität und Präzision bei der Auseinandersetzung mit Gegenständen zu etablieren. Es geht um einen *fachgerechten* Umgang mit poetischen und auch nichtpoetischen Texten. Denn die Aufgabe der Literaturwissenschaft, der Theorie, besteht in der „Anfechtung des ‚gesunden Menschenverstandes‘“, des Beobachtens der Texte und dessen Einordnung gemäß historischer, poetologischer Regeln und Textstrukturen (Culler 4). Wir sind uns zwar einig, dass literaturwissenschaftliche Betrachtungen selten Objektivität besitzen, dennoch soll wissenschaftliche Arbeit nicht naiv sein und aus einer Distanz zur persönlichen Autorschaft dem untersuchten Text und dessen Analyse Raum geben.

Dann hat man *etwas* wissenschaftlich ausgesagt und zu den Diskursen beigetragen; zum öffentlichen Dialog unserer wissenschaftlichen Abhandlungen.

Die vorliegende Arbeit folgt einem etwas anderen Prinzip.

Es ist ein Prinzip, das einerseits der eigenen Erfahrungen mit meinen langjährigen Auseinandersetzungen, diesem etablierten wissenschaftlichen Schreiben gerecht zu werden, Raum gibt, und andererseits eine sprachliche als auch strukturelle Bewegung der Lesearbeit mit einem anderen Ich inszeniert, aber keine Analyse dessen vollzieht. Mit dieser Arbeit beabsichtige ich, Emine Sevgi Özdamars Texte als *ein* denknotwendiges Projekt zu lesen. Ich lese, denke und schreibe „Textszenen“ aus ihren fünf Werken, *Mutterzunge* (1990), *Das Leben ist eine Karawanserei aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992), *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998), *Der Hof im Spiegel* (2001), *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding-Pankow 1976/77*

(2003).<sup>1</sup> Diese Arbeitsweise folgt den Themen, die Özdamar in Liebe, Freundschaft und Tod geschrieben hat. Es ist ein Schreiben, welches Liebe und Tod nicht einfach zu schreiben versucht, denn *Liebe schreiben* ist nicht Liebe schreiben, *über* Liebe schreiben ist auch nicht Liebe schreiben, und *von* Liebe schreiben ist ebensowenig Liebe schreiben.

Ich bemühe mich, *mit* Emine Sevgi Özdamar zu schreiben, nicht *über* sie, *über* ihr Leben, *über* ihre Werke, *über* die Liebe und *über* den Tod. Es ist ein Versuch – nein, es ist *mein* Versuch, die wahrhaft utopische Schreibweise der Autorin nicht einfach darzustellen, naiv an einem Ort in diesem Text festzuschreiben, und sich somit dem eigentlichen Wortsinn von Utopie (οὐτοπία *utopía* der *Nicht-Ort*, altgriechisch: οὐ- *ou-* „nicht-“ und τόπος *tópos* „Ort“) zu widersetzen, sondern die Unauffindbarkeit des Nicht-Ortes ihrer Werke, der Liebe und des Todes auch in meiner Schreibe zu wahren, ja vielleicht sogar zu schützen. Ich versuche mit dieser Methode, ein Nirgendwo zu denken, zu suchen, es als Ausgangspunkt für Reflexionen zu verwenden, zu konfrontieren, es aber letzten Endes immer wieder freizugeben.

Und warum nun diese Art des Schreibens?

Um nicht nur zu *sagen*,

wissenschaftlich, in einem öffentlichen Diskurs zu *repräsentieren*,

sondern auch zu *zeigen*.

Die Liebe, den Tod;

mein Denken und ihr Schreiben;

<sup>1</sup> Die drei Romane *Das Leben ist eine Karawanserei aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992), *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998), und *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding-Pankow 1976/77* (2003), „die das Leben der Hauptfigur, Kindheit in der Türkei, Jugend und Erwachsenenalter in Istanbul und Berlin schildern, waren von der Autorin zu Beginn als Trilogie angelegt und sind nun in einem Band mit dem Titel ‚Sonne auf halbem Weg. Die Berlin-Istanbul-Trilogie‘ zusammengefasst“ (Weber, *Im Spiegel der Migrationen* 147).

*sie* und *ich* wollen auf diese Weise zum Recht kommen –  
in einem ersehnten Nirgendwo.  
Die Idee  
einer Schreibearbeit an der Schwelle  
der Abwesenheit von wissenschaftlicher Arbeit,  
die Darstellung  
einer immer wieder neu stattfindenden Lesebewegung,  
die Bejahung  
einer willkürlichen Denkweise,  
die Betonung  
eines bruchstückhaften Schreibmodus‘  
und die Erkenntnis  
der **objektiven Unübersichtlichkeit**<sup>1</sup> unseres Arbeitsraumes  
sind die eigentlichen Themen dieser Arbeit.

**1 Objektive Unübersichtlichkeit**  
„[D]ie grundlegende Erfahrung im postmodernen Kontext [ist] die der Unübersichtlichkeit. Einschneidend, schier eine Schockerfahrung ist dies für die kulturelle Linke deshalb, weil damit die eigene Position in Frage gestellt ist, ja in ihrer Möglichkeit aufgelöst scheint. In einer Situation objektiver Unübersichtlichkeit gibt es keinen archimedischen Punkt mehr, und die Inanspruchnahme eines kritischen Hochsitzes und Interventionspostens ist anachronistisch und leer geworden. Darauf reagieren nun die einen, indem sie diese Situationsdiagnose bestreiten sie [...] zum rattenfängerhaften Gefasel von Gegenaufgeklärten erklären. Darauf reagieren die anderen, indem sie die Diagnose zwar ernst nehmen, aber dann – gegen deren Logik und lieber frei nach dem Motto ‚was nicht sein darf, das nicht sein kann‘ – wunschvoll versichern, daß es so schlimm gar nicht stehen könne, daß gewiß noch Minimalreservate von Kritik existieren, daß es diese nur als neue Kontinente zu entdecken gelte“ (157). Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, 2002.

## AUSSERDEM IST JA ALLES EIN MÄRCHEN

„Edle, Schreibende,  
welche wissen, was ihr tut“ (*Mutterzunge* 29)<sup>2</sup>

*Ich, wie viele andere vor mir habe nach der sprachlichen **Wahrheit**<sup>1</sup>, nach einer theoretischen Sicherheit gesucht. Ja, ich habe auch gehofft, diese zu finden. War es aus Arroganz oder Ignoranz? Das ist ganz einerlei, denn ich habe sie nie gefunden. Aber ich habe dennoch gesucht. Ich habe jahrelang gedacht, dass solange die sichere Wahrheit unauffindbar bleibt, ich meinem Ich, und daher auch ich meinem Beruf, niemals genüge leisten könne.*

*Und ständig war ich mit den **Abwesenheiten**<sup>2</sup> und Unzulänglichkeiten in Sprache, Text und Analyse konfrontiert. Ich habe die **Leerstellen**<sup>3</sup> gefürchtet. Und je mehr ich suchte, desto größer wurde die Leerstelle und mit ihr das schmerzhafteste Gefühl einer permanenten Abwesenheit. Es breitete sich tiefe Unsicherheit, ja sogar Trauer in mir aus. Trauer über die scheinbare Unmöglichkeit einer akademischen Schreibarbeit, welche sich zum Ziel setzt, die Grenze von Wort und Text*

<sup>2</sup> Die vorliegende Arbeit wird die Abkürzungen *Mutterzunge* (1990), *Karawanserei* (1992), *Brücke* (1998), *Hof* (2001) und *Sterne* (2003) dazu verwenden, um auf Emine Sevgi Özdamars folgende Werke zu verweisen: *Mutterzunge*. Berlin: Rotbuch Verlag, 1990. *Das Leben ist eine Karawanserei aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*. Köln: Kiepenheuer&Witsch, 1992. *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Köln: Kiepenheuer&Witsch, 1998. *Der Hof im Spiegel*. Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2001. *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding-Pankow 1976/77*. Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2003. Weiters möchte ich darauf hinweisen, dass alle verwendeten Zitate in dieser Arbeit von mir aus dem Englischen und Türkischen ins Deutsche übersetzt wurden.

### <sup>1</sup>Wahrheit

„Wahrheit tritt nie in eine Relation und insbesondere in keine intentionale. Der Gegenstand der Erkenntnis als ein in der Begriffsintention bestimmter ist nicht die Wahrheit. Die Wahrheit ist ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein“ (Das Wort als Idee). Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Traversspiels*, Gesammelte Schriften I, 1928.

### <sup>2</sup>Anwesenheit

Schreiben als Medium des Vermitteln von Sinn in Schrift ist die uns verfügbare ideale Form einer wahrhaften Anwesenheit von Sinn und Wesen (34-35). Jacques Derrida, *Grammatologie*, 1974.

### <sup>2</sup>Abwesenheit

Die Arbeit der Schrift ermöglicht erst in der Differenz, dass Abwesenheit zu einer Form der Anwesenheit wird (247-48). Jacques Derrida, *Grammatologie*, 1974.

### <sup>3</sup>Leerstelle

Das Schweigen des narrativen Raumes ist ein Symbol, welches immer die Gegenwart seines Gegenteils fordert, eine Welt voll Sprache und Geräuschen. Narratives Schweigen deutet die Abwesenheit von Sprache als auch die Anwesenheit einer totalen, auslöschenden Sprache an (IV). Susan Sontag, *The Aesthetics of Silence*, 1983.

*und somit auch von öffentlichem Diskurs und persönlichem Leben aufzuheben.*

*Und doch,*

*ICH schreibe Emine Sevgi Özdamar.*

Es war einmal, es war keinmal  
(*Karawanserei* 99)

Was ich unter diesem Titel in der vorliegenden Arbeit sammelte und erfasste, ist eine Kollektion von Schriftstücken, die im Zeitraum von sieben Jahren entstanden sind. In diesen sieben Jahren habe ich mich immer wieder mit den Fragen beschäftigt: Wie kann ich als Literaturwissenschaftlerin je die großen Themen unserer Menschengeschichte, Liebe und Tod, die auch den Kern von Emine Sevgi Özdamars Werk darstellen, in ein einheitlich theoretisches und deswegen singuläres Bild einschreiben? Wie kann ich je einen theoretischen Kreis um essentielle Fragen ziehen, um über die Wörter an sich zu sprechen, ohne singuläre Antworten schreiben zu müssen und somit zu isolieren, statt **Beziehungen darzustellen**<sup>1</sup> und von Ideen zu sprechen, ohne auf Schlussfolgerungen zu beharren?

Da gab es dann Brüche, und ich zögerte.

Ich zögerte Jahre lang.

Und noch immer.

### **<sup>1</sup>Beziehungen darstellen**

Jegliche Form von Kunst kreiert Schweigen, welches ständig eine Sehnsucht mit sich führt, in Beziehungen treten zu wollen, um den kritischen Austausch zu erzielen (152). Emmanuel Levinas, *The Transcendence of Words*, 1989.

Ich bin mir nicht sicher, wie man über die Dinge an sich theoretisch schreibt, ohne zu isolieren und zu limitieren, das heißt, den Diskursen als auch dem Ding an sich nicht zu genügen; der Wahrheit nicht gerecht zu werden. Daher habe ich Umwege gewählt und über Abwesenheiten einen Weg zu finden versucht. Es ist damit jedoch wie mit einem Karusell; man umkreist ständig, kommt aber niemals am Punkt an.

Es ist ein unendlicher Aufschub.

## **Liebe<sup>2</sup>**

und

## **Tod<sup>3</sup>.**

Das eine ist unfassbar ohne das andere.

Diese allzu großen, uns allen gemeinsamen Themen werden daher von vielen in der Auseinandersetzung mit literarischen Texten gemieden, so auch in ihrer Beschäftigung mit Emine Sevgi Özdamars Werk. Diese vorliegende Schreib- und Gedankenarbeit bewegt sich vorwiegend in- und zwischen diesen Bereichen. Denn die Unmöglichkeit des sprachlichen Erfassens dieser Begriffe bestätigt letztendlich nur deren Stärke, wenn auch in ihrer Abwesenheit.

Die Idee des **unendlichen Aufschubs<sup>4</sup>** an sich postuliert einen Punkt, auch wenn dieser ständig wieder aufgehoben und niemals erreicht wird. Emine Sevgi Özdamars Schreibweise und meine eigene Unzulänglichkeit in ihrer unmöglichen, oder wenn, dann nur reduzierenden Umrahmung, haben es mir aussichtslos gemacht, von

## **<sup>2</sup>Liebe**

„[...] die Nicht-Zeit der Liebe, die mich als Augenblick und Ewigkeit, Vergangenheit und Zukunft, abreagierte Gegenwart ausfüllt, aufhebt und dennoch unerfüllt läßt [...] Permanenz des Wunsches oder der Enttäuschung? Die Liebe ist im Grunde ein Schmerz, ein Wort oder ein Brief. Wir erfinden sie jedesmal neu, mit jedem zwangsläufig einmaligen Geliebten, in jedem Augenblick, Ort, Alter ... Oder ein für allemal“ (14). Julia Kristeva, *Geschichten von der Liebe*, 1989.

## **<sup>3</sup>Tod**

Der Tod ist das einzig Sichere und das uns allen Gemeinsame. Und doch sind Menschen am weitesten davon entfernt sich als „eine Brüderschaft des Todes“ zu fühlen (278). Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, 1895.

## **<sup>4</sup>Unendlicher Aufschub**

Der Text praktiziert einen unendlichen Aufschub des Signifizierungsprozesses (3). Roland Barthes, *From Work to Text*, 1977.

einem Punkt aus zu schreiben, der außerhalb liegt und schier kommentiert oder argumentiert. Vielleicht ist aber gerade dieser Umgang mit permanenten Abwesenheiten, der es letztendlich ermöglichen wird, scheinbar immanente Identitäten und eindeutige Kategorien aufzubrechen, um über Zweifel und über Fragen, im ständigen **Wunsch**<sup>5</sup> verfangen, den Raum für einen theoretischen Modus zu eröffnen.

Denn man schreibt ja eben auch aus einem **Mangel**<sup>6</sup> daran, wie Leben und Sprache geschaffen sind.

Oh, welch' wunderbares Märchen!

Der Stoff, der vielen Leuten guttut  
(Özdamar, *Schreiben als Selbstbehauptung* 265)

Die sprachliche Wahrheit sagt, dass ein Name nur dann ein **Eigenname**<sup>1</sup> sei, wenn er nur *einen* Begriff beschreibt und somit postuliert. Das heißt, dass diese *eine* Wahrheit keinen Zweifel an dem Besitzer dieses Eigennamens hinterlässt; eindeutig, eine Bedeutung, ein Besitzer, ein Name, ein singuläres Objekt und eine Anwesenheit. Der Bedeutungsumfang des Eigennamens stehe also fest.

Weiters erklärt die Wahrheit, dass die richtige **Benennung**<sup>2</sup> des Begriffsinhaltes nicht in einem Eigennamen erfassbar sei, sondern nur in metaphorischen Annäherungen entfernt genannt werden könne. Die sprachliche Wahrheit erlaubt es nicht, Eigennamen an einen Platz, an

### **<sup>5</sup>Wunsch**

„Wie Marx sagt, gibt es keinen Mangel, sondern nur die Leidenschaft als natürliches und sinnliches, gegenständliches Wesen. [...] Der Mangel ist ein Gegen-effekt des Wunsches, ist abgelagert, vakuolisiert in der natürlichen und gesellschaftlichen Realität“ (36). Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Anti-Ödipus*, 1977.

### **<sup>6</sup>Mangel**

Sehnsucht ist die Metonymie des Sein Wollens als auch des Mangels am Sein [*manque à être*] (520, 524). Jacques Lacan, *The Direction of the Treatment and the Principles of Its Power*, 2006.

### **<sup>1</sup>Eigenname**

„Die Theorie des Eigennamens ist die Theorie von der Grenze der endlichen gegen die unendliche Sprache“ (149). Walter Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, 1991.

### **<sup>2</sup>Benennung**

„Denn nicht, indem sie beschreiben, üben Worte ihre Macht aus: Erst indem sie benennen, aufrufen, befehlen, intrigieren, verführen, [...] setzen sie Menschen in Bewegung, trennen sie und vereinen sie zu Gemeinschaften“ (9). Jacques Rancière, *Das Fleisch der Worte. Politik(en) der Schrift*, 2010.

ein Ding und eine Wahrheit zu binden. Sie erklären daher, dass Eigennamen an sich bedeutungsleer seien, und ihre Funktion nur auf das des Verweisens begrenzt sei. Die Befürwoter der **Bedeutungsleere**<sup>3</sup> können aber nicht erklären, dass mit geringer Kenntnis Merkmale vermittelt, wahrgenommen und übertragen werden.

Andere wiederum formulieren eindeutig das Gegenteil. Sie bündeln und häufen sämtliche auffindbaren Tatsachen diesem Eigennamen auf, ohne aber eine konkrete Grenze ziehen oder erklären zu können, dass geringes Wissen genügt, um den Namensträger richtig benennen zu können.

Es scheint daher, dass Wahrheit dazu angehalten wird, in **Erscheinung**<sup>4</sup> zu treten anstatt benannt zu werden. Die sprachliche Wahrheit sagt aber auch, dass dieses in Erscheinung Tretende zweitrangig sei und lediglich als eine äußerliche Hülle das Essentielle, welches vor, hinter und darüber liegt, abdecke. Es sei daher nicht das Primäre, sondern vielmehr das Sekundäre.

Das nach außen hin Sichtbare eines verborgenen Inneren ermöglicht es, der Wahrheit, dem Eigennamen ein Gesicht zu geben, ohne jedoch dessen innere Züge zu zeigen. Das bedeutet wiederum, dass jeglicher Versuch einer Interpretation auch eine Möglichkeit der Re-Interpretation in sich trägt. Jegliche Art von Theorie, ja sogar jegliche Wahrheit, könnte daher auch anders dargestellt werden.

### **<sup>3</sup>Bedeutung/sleere**

Gemäß der referentiellen Theorie der Eigennamen haben diese keinen Sinn (23). John Stuart Mill, *A System of Logic*, 1858.

Ein Eigenname hat immer einen Sinn, aber nicht unbedingt eine Bedeutung (28). Gottlob Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, 1892.

„Dies ist das Prinzip der Theorie des Kennzeichnenden, das ich befürworten möchte: dass bezeichnende Namen nie einen Sinn in sich selbst haben, sondern dass jede Aussage, in deren sprachlichen Ausdruck sie auftreten, eine Bedeutung hat“ (480). Bertrand Russel, *On Denoting*, 1905.

Eigennamen folgen einer kausalen Theorie der Referenz, in der ein Name sich auf ein Objekt bezieht und aufgrund eines kausalen Zusammenhangs mit dem Objekt durch wahre Beziehungen vermittelt wird (7). Saul Kripke, *Naming and Necessity*, 1972.

### **<sup>4</sup>Erscheinung**

„Ein Erscheinungsraum entsteht, wo immer Menschen handelnd und sprechend miteinander umgehen [...]“ (251). In diesem Erscheinungsraum ereignet sich das, was Macht ist. Wichtiger noch, Macht ruft den Erscheinungsraum zwischen Sprechenden ins Dasein (252). Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, 2011.

Und obwohl diese sprachliche Wahrheit des Eigennamens, die ihre eigene Wahrheit von der der **Fiktion**<sup>5</sup> migenommen hat, antwortet diese aber mit der eben gleichen Wesensart, die der Eigenname in sich trägt, um sich selbst als fleischgewordenes Wesen und als Schöpfer von sich selbst zu beweisen.

Könnte man doch nur einmal die *ganze* Geschichte erzählen.

Das wäre ein großartiges **Ereignis**<sup>6</sup>!

Ich schreibe aber trotzdem:

*Sevgi*

bedeutet

*Liebe.*

#### **<sup>5</sup>Fiktion**

„Wir leben in einer künstlichen Welt, in einer höchst unauthentischen Welt. Der Kern der Wahrheit wird letzten Endes von Fiktion konstituiert“ (41). Yve Lomax, *Writing the Image*, 2000.

#### **<sup>6</sup>Ereignis**

Das Ereignis vollzieht sich als Fragezeichen, noch bevor es als Frage erscheint. Es geschieht. Dann erst bestimmt sich das Fragezeichen durch die Frage: was geschieht? (151-64). Jean-François Lyotard, *Das Erhabene und die Avantgarde*, 1984.

**MIGRATION<sup>1</sup>, AUF HALBEM WEG**  
(Özdamar, *Sonne auf halbem Weg*)

„Es treibt dich von Ort zu Ort,  
Du weißt nicht mal warum;  
Im Winde klingt ein sanftes Wort,  
Schaust dich verwundert um“ (Hof 28).

*Einmal wollte ich mich daran erinnern, was ein Fragezeichen am Rande dieser Arbeit bedeutete. Ich hatte es nämlich vergessen. Und trotzdem habe ich mich auf den Weg gemacht. Mit dem Fragezeichen in meinem **Kopf<sup>2</sup>** habe ich eine **Reise<sup>2</sup>** angetreten, welche die Gegenwart von Antworten auf ein Später aufgehoben hat.*

*Das Fragezeichen stand für die Gegenwart einer Abwesenheit. Um diese Abwesenheit aber wiederum zur Heimkehr, zur Gegenwart zu bewegen, hat das Fragezeichen die Leerstelle ersetzt. Bleib am Wege und warte nicht auf die Abwesenheit! Das Fragezeichen, das ich aber in eine Gegenwart stellte, wurde auf dieser Reise wiederum von einer Abwesenheit ersetzt. Somit ist die Reise wieder an einen Punkt gelangt. Und das ist das Ende der Reise des Fragezeichens und der Anfang einer Erschöpfung nach solch‘ schwer begangenen Gedankenweg.*

*Und doch,  
schreibe ICH Emine Sevgi Özdamar?*

**<sup>1</sup>Migration**

„Trotz der Tatsache, dass nachfolgende Migrationen und Geburten Türken als die größte Minderheit im vereinigten Deutschland werden ließen, werden sie selten als sinnvoll intervenierend in der Schilderung der deutschen Nachkriegsgeschichte gesehen“ (84). Leslie Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*, 2005.

„Die physische Präsenz des Migranten erzeugt ein Gefühl des Unheimlichen, ein blitzhaftes Erkennen der eigenen Fremdheit, das die Schönheit und Beschaulichkeit der Heimat radikal in Frage stellt“ (1). Angela Weber, *Im Spiegel der Migrationen*, 2009.

**<sup>2</sup>Kopfreise**

Ein Text ist plural, der aus gedruckten Buchstaben entsteht, die jemand schreibt, aber Buchstaben selbst sind noch kein Text. Dieser wird erst im Kopf der Lesenden gebildet (4). Roland Barthes, *From Work to Text*, 1977.

Die Straße erzählt die Geschichte des Landes nicht

„Nicht, woher jemand kommt,  
[ist] interessant,  
sondern die mit den  
Wegen verbundenen Geschichten“  
(Mitterer 115).

Das Wort „**Migration**“<sup>1</sup> und das dazugehörige Verb „migrieren“, welches auf Deutsch als auch auf Türkisch, *göç*, mit „Wanderung“ oder „wandern“ und im Englischen mit den Wörtern *movement, displacement, flow, motion, transfer* umschrieben werden kann, wurde zu Beginn dazu verwendet, um europäische Vögel zu beschreiben, darunter vor allem Schwalben, die während der Winterzeit über den Ozean migrierten. „Noch im 18. Jahrhundert glaubte mit anderen Wissenschaftlern auch Carl von Linné, dass Schwalben den Winter im Schlamm von Weihern und Seen verbrächten“ („Vogelzug“); Bereits der schwedische Geschichtsschreiber Olaus Magnus (1490-1557) schrieb über dieses Verhalten in *Historia de gentibus septentrionalibus*. „Er berichtete, dass die Schwalben sich im Herbst aneinander hängen, eine Kugel bilden und sich ins Wasser fallen“ ließen („Pfeilstorch, Schwalbenhäuptling und Polardinosaurier“). Auch wenn wir heute über solch drastische Welt-Unkenntnisse ins Schmunzeln geraten, müssen wir uns dennoch fragen, ob nicht unsere „modernen“ Annahmen zur Migration und der gesellschaftliche Umgang damit nicht ebenso einer **Neuorientierung**<sup>2</sup> bedarf wie die mittelalterliche Annahme der Reise der Schwalben in

### <sup>1</sup>**Migrationspolitik**

„Die Medien und die öffentliche Meinung der Türken in Deutschland sind lediglich Erweiterungen von türkischen Medien, türkischer öffentlicher Meinung und türkischem Bewusstsein. Bis jetzt haben die Türken in Deutschland keine eigene Haltung, keine Vision“ (1). Zafer Şenocak und Bülent Tulay, *Atlas of a Tropical Germany*, 2000.

„Der Ansatz für Multikulti ist gescheitert, absolut gescheitert!“ Man müsse Migranten nicht nur fördern, sondern auch fordern. Angela Merkel, „Integration: Merkel erklärt Multikulti für gescheitert.“ *Spiegel Online*. 2010.

### <sup>2</sup>**Neuorientierung**

„Die Tatsache, dass dominante Diskurse türkisch-deutsche Minderheiten mit dem Islam assoziieren, fügt weiter zu ihrer diskursiven Sichtbarkeit als *das Fremde* hinzu. Es homogenisiert intern unterschiedliche Gruppen in eine religiöse Kategorie: Muslime“ (53). Liesbeth Minnaard, *New Germans, New Dutch*, 2008.

den Grund der Seen. Denn obwohl das zuvor beschriebene Wort Migration und damit auch der Hand in Hand gehende Terminus von Immigration nichts von der inhärenten Bewegung verlieren, haben sich die Erwartungen der Gesellschaft gegenüber einwandernder Gruppen festgefahren. Man hält es für einen abschließbaren Prozess. Ähnlich einer Zugreise von Punkt A nach Punkt B, müsse die mentale, physische und literarische Migration zu einem Ende kommen, mit dem Ziel, den status quo der gegebenen Gesellschaft zu verinnerlichen. Die Realität der globalen Migration und deren Einflüsse auf die Gesellschaften im 21. Jahrhundert hat jedoch die bestehende Struktur, welche auf Stabilität, Abgeschlossenheit, Einheit und Kategorisierung baut, umgekehrt und in eine ständig offene Bewegung versetzt. Denn es ist wie mit den Schwalben. Sie kommen und gehen, man weiß von ihren Reisen jedoch nur vom Hören und Sagen.

*Kırlangıç kuşu*, Schwalbe.

Getürkt oder aus deutschen Stoffen  
türkische Kleider nähen  
(*Mutterzunge* 90)

Emine Sevgi Özdamar hat ein klassisches Gesicht mit langer, gerader Nase und lächelnden Augen. Die dunklen und grauen Haare fallen tief auf den Rücken. Genauso wie auf älteren Fotos. Da klatscht sie in die Hände, trägt Latzhosen und lässt ihre Zigarette aus dem Mund hängen wie ein Kerl in einem Nouvelle-Vague-Film. Als Künstlerin wird sie meistens mit dem Doppel-Adjektiv „deutsch-

### **3Rezensio**

„Özdamars Werk ist außergewöhnlich, nicht nur weil es Elemente der türkischen und deutschen Kultur verbindet, sondern weil es auch verschiedene künstlerische Medien verbindet [...]“ (56). Margit Fröhlich, *Reinventions of Turkey: Emine Sevgi Özdamar's Life is a Caravanserei*, 1997.

„Özdamar wird im Hinblick auf ihren 1992 erschienen Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* [...] in der Öffentlichkeit mit einem „naiv kindlichen Stil“ beschrieben, welcher eine „grammatiklose Flut orientalischer Bilder“ evoziert und von einem Erzähl-Ich getragen ist, „das noch auf beinahe archaisch-plastische Weise in der Welt ist“ (31). Claudia Breger, *Aufbrüche*, 1999.

„Das Werk Emine Sevgi Özdamars legt die dominanten Bilder von Frauen mit Migrationshintergrund in Deutschland offen, und stellt diese Darstellungen wiederum in Frage. Wenn Özdamar die Bilder des Kopftuchs und der Putzfrau zusammenbringt, enthüllt sie die oft versteckten Verschränkungen der Darstellungen der bedeckten Frau mit Migrationshintergrund und ihre wirkliche Rolle in der Dienstindustrie“ (37). Beverly Weber, *Work, Sex, and Socialism: Reading Beyond Cultural Hybridity in Emine Sevgi Özdamar's Die Brücke vom Goldenen Horn*, 2010.

türkisch“ beschrieben - es haftet wie ein Etikett an ihr (Özdamar, *Mit Sprache bebildern*).

Die heutige Literaturwissenschaft **rezensiert**<sup>3</sup> Emine Sevgi Özdamars Texte einerseits mit dem Hinweis auf die Aura des „Nicht-fassbaren“ (Şölçün 93) und setzt andererseits die Diskurse auf der dichotomen Ebene der vorherrschenden politisch-kulturellen Identitätsdebatten zwischen Orient und Okzident fest (Mani, *The Good Woman of Istanbul* 30). Wolfram Schütte rezensiert Özdamars Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) in der Frankfurter Rundschau vom 28.3.1998 und schließt mit den Worten, dass die „deutsche Literatur über den Bosphorus gegangen – und reich beschenkt zurückgekehrt“ sei. Trotz dieses Musters, welches von institutionalisierter Annektierung und Ausschluß geprägt ist und sich auf diese Weise zu einer „hybriden Kulturpolitik“ zu ergänzen scheint (Erel 174-78), werden die Stimmen, welche eine Reevaluierung der Literaturdiskurse als auch eine Neuorientierung der Analysen fordern, immer stärker (Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature*).

Die Kategorie der „Nationalliteratur“ beginnt sich mit der Ankunft von bikulturellen AutorInnen, welche mit Hilfe von hybriden Schreibprozessen gegen den Mythos einer Universalkunst arbeiten, scheinbar selbst zu hinterfragen und in **Bewegung**<sup>4</sup> zu setzen (Milz 2). Dennoch wird die statische Rhetorik von „kultureller Globalisierung“, „Interkulturalität“, „Hybridität“ und „Identität“ nur allzu gerne beibehalten

### **3Rezension**

Özdamar sei eine „moderne türkische Scheherazade“, die eine Heteroglossie schafft, „die grenzenlose Mobilität, [Körperlichkeit] und Widerstandsfähigkeit der Sprachen im Dialog“ zeigt (247). Azade Seyhan, *Scheherazade's Daughters: The Thousand and One Tales of Turkish-German Women Writers*, 2001.

Özdamars Texte beschreiben „[d]ie generische auto/fiktionale Mischung von Fakt/Fiktion oder Erfindung/Geschichte, [...] das zweiköpfige Monster des Erzählers/Protagonisten [...] [und] die gespaltene Zunge der Zweisprachigkeit erforscht Themen von länderübergreifender oder transnationaler Identität“ (527). Elizabeth Boa, *Özdamar's Autobiographical Fictions*, 2006.

### **4Bewegung**

„Es geht nicht um die Fixierung einer neuen Kartographie des Literarischen mit einer damit verbundenen Ausweisung neuer literarischer Räume, sondern um die Aufbrüche neuer transkultureller, translingualer und transrealer Bewegungsmuster jenseits der von Sprachverarmung geprägten Unterscheidung von National- und Weltliteratur“ (15). Ottmar Ette, *ZwischenWelten-Schreiben*, 2005.

und äußerst selten überschritten (*Goodbye Germany? Migration, Culture, and the Nation-State*, International Conference, Department of German, University of California, Berkeley, 2004). Um die inhärente Bewegung von *Literaturen ohne festen Wohnsitz* zu beschreiben, hat Ottmar Ette in seinem Buch *ZwischenWeltenSchreiben* (2005) als einer der ersten die Szenen der Migration als eine gebündelte Welt im Kopf des Ichs entstehen lassen. Er hat somit die statische Rhetorik von Inklusion und Exklusion einem mobilen Koordinatensystem geöffnet, in dem Migranten mit **überladenen Erinnerungen**<sup>5</sup> „die Orte aus der Erfahrung, die Räume aus der Bewegung, die Vergangenheit aus dem Erleben und die Gegenwart aus dem Prozeß sich herausbildender Zukunft“ heben und somit ein fließendes Netzwerk entstehen lassen (Ette, *ZwischenWeltenSchreiben* 11).

Emine Sevgi Özdamars Werke stellen ebenfalls ein Netzwerk dar. In der instabilen Struktur eines kolonialen Diskurses versucht die Autorin ihre eigenen „Brotstücke zu finden und wiederherzustellen, was man verloren hat, was man zurückgelassen hat. Um die Brotstückchen – also die eigene Identität zu finden, schreibt man, um von der bitteren Realität im Märchen wegzukommen“ (Özdamar, *Schreiben als Selbstbehauptung* 270).

Es scheint sich somit bei ihren Werken klar und deutlich um den Prozess der Identitätsfindung zu handeln.

Oder vielleicht doch nicht?

#### **<sup>5</sup>Überladene Erinnerungen**

„Mit ihren ständig überladenen Erinnerungen sehen Exilanten doppelt, fühlen doppelt, sind doppelt. [...] Alles trägt zwei Gesichter, alles ist verschiebbar, weil alles mobil ist, ist doch das Exil wie die Liebe nicht bloß eine *conditio* des Schmerzes, sondern eine *conditio* des Trugs“ (13). André Aciman, *Permanent Transients*, 1999.

#### **<sup>6</sup>Autobiographie**

„Özdamars Texte vermitteln ein Gefühl der unermüdlichen auktorialen Risikobereitschaft. Die Wahl des Romans über den autobiographischen Pakt umgeht den exhibitionistischen Rousseau-Effekt [...]. Fiktive Autobiografie entfernt das Geständnis und ermöglicht eine allegorische oder symbolische Erweiterung der Repräsentativität des Protagonisten“ (527). Elizabeth Boa, *Özdamar's Autobiographical Fictions*, 2006.

Sargut Şölçün argumentiert, dass sich bei genauerem Hinsehen die Protagonistin ihrer Texte, und somit zu einem gewissen Teil auch die Autorin selbst, da das **autobiografische**<sup>6</sup> Element nicht aus ihrem Werk wegzudenken sei, von dem, was sie erzählt, distanzieren (94). Dieser dem Werk beigemessene und zugrunde liegende Charakterzug der Distanzierung, der Entfernung, der Abwesenheit, als auch der Abstraktion ist für Azade Seyhan genau der Punkt, an dem die Literaturwissenschaft scheitert. Wenn Texte abstrahiert und von der Spezifität der historischen und politischen Kontexte entfernt werden, um als theoretische Fiktionen zu dienen, verschwindet ihr Kapital kultureller Nuancen im Dunst totalisierender Konzepte (*Writing Outside the Nation* 5).

*Das Kapital kultureller Nuancen.*

*Welch' schauderhaftes Bild.*

In den letzten zwei Jahrzehnten untersuchten Geisteswissenschaftler auf beiden Seiten des Atlantiks kulturelle, politische und soziologische Aspekte deutsch-türkischer Beziehungen innerhalb Deutschlands (siehe Ackermann, Adelson, Amirsedghi, Amodeo, Dayioğlu-Yücel, Konuk, Horrocks, Veteto-Conrad, Seyhan, Weber, Werner etc.), aber deren Diskurse konzentrierten sich hauptsächlich auf den Versuch, Emine Sevgi Özdamars Werke in einen kulturellen und politischen Kontext zu lokalisieren. Ottmar Ette erklärt, dass Özdamars „Praxis und Performanz der Sprache“ in

### **7Lokalisieren**

Die Auflösung binärer Gegensätze und homogener Identitäten in Özdamars Erzählen weist ein postkoloniales Hybridisierungsverfahren im Rahmen eines performativen Identitätskonzepts auf, welches bereits eine Hybridität in der türkischen Herkunftsidealität beinhaltet (229-230). Margaret Littler, *Diasporic Identity in Emine Sevgi Özdamar's Mutterzunge*, 2002.

„Die Stadt Berlin ist in den Texten Emine Sevgi Özdamars [...] ein hybrider Ort, an dem sie Identitäten zu lokalisieren [versucht]. [...] Anders als ‚west-deutsche Autoren‘, die – sofern sie es überhaupt aufsuchen – das ‚Grau‘ von Ostberlin gegen das ‚grüne Westberlin‘ setzen, ermöglicht Özdamar sogar eine Identifikation mit diesem Teil Berlins“ (247). Almut Hille, *Suche nach Gegenwart: Ost-West-Berlin in literarischen Texten der Migration*, 2006.

„Migrationsstreß – oder wie wir auch sagen könnten – unter Globalisierungsdruck geraten ist“ (Ette, *Fremdheit* 251).

Die Schwierigkeit, mit der die Literaturwissenschaft Emine Sevgi Özdamars Texte zu **lokalisieren**<sup>7</sup>, kategorisieren und somit zu benennen versucht, lässt sich auch an Flugblättern erkennen, die Günter Rühle, der damalige Intendant des Frankfurter Schauspielhauses, kurz vor der Premiere von Özdamars erstem Theaterstück *Karagöz in Alemania* (1982) verteilte. Da hieß es, dass man sich im Verlaufe des Stückes immer wieder fragen würde:

Wo ist nun wo?

Sind wir in der Türkei,  
sind wir in Alamania?

Es ist nicht nur der Ausdruck für das immerwährende Hin und Her der Menschen zwischen dem Heimat- und dem Gastland, sondern auch ein Abbild ihrer inneren Situation.

Vielleicht haben Sie einige Mühe, sich die Szenen zu gliedern; sie sind nicht logisch geordnet wie in den uns vertrauten Theaterstücken, sie fließen ineinander, arbeiten mit vielen Abkürzungen, schnellen Zeitsprüngen, verlassen sich auf den Charme der Darsteller (Özdamar, *Schwarzauge* 90).

*Der Charme der Darsteller.*

*Was immer das auch bedeuten mag.*

#### **<sup>8</sup>Insenziert**

„[Özdamars] Werke setzen auf einen verfremdenden Effekt: Indem sie den Akzent in das Deutsche einschreibt und die Rede der ‚Fremden‘ inszeniert, schafft [sie] Raum für die Auseinandersetzung mit dem vermeintlich ‚Fremden‘“ (63). Kader Konuk, *Identitätssuche ist ein [sic!] private archäologische Graberei‘: Emine Sevgi Özdamars inszeniertes Sprechen*, 1999.

#### **<sup>9</sup>Vergangenheit/ Gegenwart**

Es geht „um die Veranschaulichung eigener kultureller Lebensräume. Sie sind als Orientierungspunkte und Begegnungsort von Vergangenen und Gegenwärtigem zu betrachten, die um die Vermittlung des persönlichen Koordinatennetzes [...] und der Rekonstruktion des eigenen Stadtbildes dient“ (458). Sevil Onaran, *Das Motiv ‚Spiegel‘ in Emine Sevgi Özdamars Prosaband ‚Der Hof im Spiegel‘*, 2007.

Ich kümmere mich nicht um das wo, Türkei oder Deutschland, denn Straßen alleine erzählen die Geschichte eines Menschen nicht.

Es handelt sich nicht nur um lokalisierbare urbane Räume im geographisch festlegbaren Dreieck Berlin, Istanbul und Paris, in dem „ein wenig politisiert wird“ (Şölçün 93), sondern um ein imaginiertes, reflektiertes und **inszeniertes**<sup>8</sup> Wandern in eine **Vergangenheit**<sup>9</sup>, eine **Gegenwart**<sup>9</sup> und vor allem in eine Ab- und Anwesenheit Sevgis, welches sich die Straßen und Gebäude – individuell und von ihrer geographischen Umgebung getrennt – aneignet. Es sind vor allem Menschen und ihre Beziehungen zueinander, die als emotionale Wegweiser und Knotenpunkte lesbar werden. Somit stehen Menschen, deren Beziehungen, deren Leben, Lieben, Leiden und Sterben im Mittelpunkt.

Wer von meiner vorliegenden Gedankenarbeit ein Kapital erwartet, mit wissenschaftlich analysierten Fakten und kulturellen Nuancen reichlich ausgestattet, wird enttäuscht. Denn ich versuche mit dieser Arbeit auf eine **performative Geste**<sup>10</sup> hinzuarbeiten, welche dem Akt der Kontextualisierung von Texten und den Wunsch, diese in soziale und andere kulturelle und theoretische Bezugssysteme ein- und unterzuordnen, entgegensteuert. Die Produktion von Interpretationen, welche wir als Literaturwissenschaftler unser Geschäft nennen, unterstützt, ja kreiert eben jene Kategorien, welche ich aufzutrennen versuche. Mit Emine Sevgi Özdamar zu lesen und zu arbeiten, bedeutet

#### <sup>10</sup>**Performative Geste**

„Performatives Schreiben erweitert die Vorstellungen dessen, was als disziplinäres Wissen gilt. [...] Performatives Schreiben nimmt nicht wahllos Erfahrungen auf. Es dupliziert nicht einfach ein Cinéma Vérité Experiment. Stattdessen ist performatives Schreiben eine hochselektive Kamera, sorgfältig gezielt, um die fesselndsten Winkeln zu erfassen. Jeder Rahmen wird studiert und erfühlt, jede Aufnahme ist signifikant, und vieles ist im Redaktionsraum zurückgelassen worden“ (418).  
Ronald Pelias, *Performative Writing as Scholarship*, 2005.

Worte als performative Akte besitzen nicht nur die Macht, etwas zu beschreiben, sondern besitzen handlungsartige Qualität, indem sie das, was sie bezeichnen, auch vollziehen (170).  
Judith Butler, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, 2006.

nicht nur eine Wiederholung oder einen Leseakt der Einschränkung oder Kategorisierung zu vollziehen, sondern eine Form der Bewegung in die Gedanken- und Schreiarbeit einzuführen, welche keine gesteuerten Argumente hervorruft, ja vielleicht sogar gegen „wissenschaftliche“ Einordnungsprozesse an sich arbeitet und das Prinzip einer scheinbar *willkürlichen Schreiarbeit* zum Kern hat.

### Geburtsort Berlin (Hof 57)

*Stehe auf*, geh zum anderen Berlin, Brecht war der erste Mensch, warum ich hierher gekommen bin [...].

*Steh auf*. Geh auf Fingerspitzen in die Türkei, in einem Diwan sitzen, Großmutter neben mir (*Mutterzunge* 11).

Mit dem Befehl an das Ich – „Steh auf“ – ging Emine Sevgi Özdamar 1976 nach Deutschland, um gleichzeitig mit Fingerspitzengefühl gedanklich in ihre eigene Vergangenheit zurückzufinden.

Was sie auf dieser Reise fand, waren **Figuren**<sup>1</sup>. Figuren, die sie als **Freunde**<sup>2</sup> durch all ihre Werke begleiteten. Die Namen änderten sich, aber die dahinterstehenden Konzepte unterschiedlicher Formen von Liebe nicht.

#### <sup>1</sup>Figuren

„Özdamars Verfremdungsstrategie des ‚Schreibens mit Akzent‘ könnte zeigen, „daß in ihren Texten nicht eine Türkin redet, sondern eine Figur, die als Ausländerin posiert, als ein Bild, das den Blick der Anderen [...] verlangt“ (46).  
Claudia Breger, *Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe?*, 1999.

#### <sup>2</sup>Freundschaft

„Freundschaft [bleibt] mit allen denkbaren Universalisierungsgeboten und –logiken, mit der Ethik und dem Recht, mit den Werten der Gleichheit und Gleichberechtigung, mit sämtlichen politischen Modellen [das Axiom] einer *res publica*, [...] und insbesondere [...] der Demokratie [...] (19). [...] So [ist] [...] der Freund ein anderes Selbst, das über ein Gefühl der eigenen Existenz verfügen muß, ein unverzichtbares Axiom, das die Freundschaft von der Selbstliebe ausgehen läßt, von jener *philautia*, bei der es sich nicht immer um den Egoismus oder die Eigenliebe handelt“ (50).  
Jacques Derrida, *Politik der Freundschaft*, 2000.

Emine Sevgi Özdamar, die 1965 mit der großen Anwerbewelle temporärer Arbeitskräfte aus der Türkei das erste Mal für zwei Jahre als Gastarbeiterin in eine Radiofabrik nach Deutschland kam, war sich schon damals bewusst, dass Heimat für sie dort war, wo Freunde waren. „Ich konnte nicht so einfach sagen: Deutschland oder Türkei. Dann denkt man ‚Ach wie gerne mal mit Katharina am Tisch zusammen sitzen [...] oder mit meinem Bruder zusammen sein“ (Özdamar, *Schreiben als Selbstbehauptung* 260). Diese absichtliche Unentschiedenheit zwischen zwei Nationen und die Hinwendung zu menschlichen Beziehungen und Anhaltspunkten hat auch Özdamars Werk wie ein roter Faden durchzogen und strukturiert. Sie wollte sich von Anfang an im Klaren darüber sein, von wem sie lernt, „denn im Leben [hat sie] manchmal Probleme gehabt, wenn jemand gesagt hat ‚na ja‘ oder ‚natürlich‘, [...] aber wenn [ihre] Freunde ‚na ja‘ oder ‚natürlich‘ gesagt haben, [hat sie] keine Zweifel oder Probleme gehabt“ (Özdamar, *Schreiben als Selbstbehauptung* 260). Es ist eine Sprache, die sie von Freunden bewusst gewählt und gelernt hat. Mit der Liebe zu ihren lebenden Freunden in mehreren Ländern, kam die Liebe zu toten Freunden wie Molière, Flaubert, Büchner, Brecht und vielen mehr.

Özdamars gesamtes Werk wird von familiären, erotischen und freundschaftlichen Liebesbeziehungen getragen. Sie scheinen die unterschiedlichsten ästhetischen und **imaginativen Räume**<sup>3</sup> zu öffnen; zu einem Gefühl des nicht-lokalisierbaren Wahrnehmens zu

### <sup>3</sup>Imaginative Räume

„Für Özdamars Protagonist ist Heimat sowohl ein imaginiertes als auch realer Raum, der sich auf der Grundlage ihrer eigenen Erfahrungen und kreativen Auseinandersetzung mit physischen und sozio-kulturellen Räumen ändert“ (325).  
Silke Schade, *Rewriting Home and Migration: Spatiality in the Narratives of Emine Sevgi Özdamar*, 2010.

### <sup>4</sup>Blick

„Jeder auf mich gerichtete Blick manifestiert sich in Verbindung mit dem Erscheinen einer sinnlichen Gestalt in unserem Wahrnehmungsfeld, aber im Gegensatz zu dem, was man glauben könnte, ist er an keine bestimmte Gestalt gebunden (465). [...] Das Ich existiert [...] insofern sie Objekt für Andere ist (470). [...] [Der] Blick manifestiert eine innerweltliche Beziehung zwischen dem Ich-Objekt und dem angeblickten Objekt (479). [...] Der Blick des Anderen verleiht mir Räumlichkeit“ (480).  
Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts*, 2012.

verschmelzen, welches Zeit-, Raum- und Kulturebenen hinter sich zu lassen scheint. In der Erzählung *Der Hof im Spiegel* (2001) beschreibt Emine Sevgi Özdamar folgendes:

Ich war glücklich im Spiegel, weil ich so an mehreren Orten zur gleichen Zeit war. Meine Mutter, sechs Nonnen und ein Pfarrer, alle wohnten wir zusammen. Der Herr Pfarrer wohnte genau gegenüber dem Küchenspiegel. Auch er stand wie die alte Nonne an einem Frühlingsabend am Fenster und atmete, als ob er staunen würde, daß er noch lebte. Beim Telefonieren mit meiner Mutter nahm ich meine Haare und machte ihm im Spiegel einen Schnurrbart; [...] ich gab ihm im Spiegel einen Kuß. Der Pfarrer im Spiegel war verschwunden. Aber mein Mund mit Lippenstift blieb im Spiegel. Als meine Mutter starb und ich das in den Spiegel schauend am Telefon erfuhr, sah ich diesen Lippenabdruck im Spiegel. Eine Motte flog und setzte sich darauf (31).

Die Autorin ist in einem emotionalen Kommunikationsprozess mit Menschen verbunden, wie auch hier mit ihrer Mutter in Istanbul am Telefon, und gleichzeitig mit dem Pfarrer und den Nonnen im Spiegelbild, über einen Hinterhof in Berlin hinweg, die den (oft heimlichen) **Blick**<sup>4</sup> auf den anderen zur Selbstbildkonstitution verwendet (Breger 40). Wie Lacan Mimikry als eine Figur benutzt, „die aufzeigt, dass das Subjekt im ‚Feld des Sehens‘ zu positionieren ist, das heißt, das seine Identität erst im Angeblicktwerden entsteht“ (Breger 34), verwendet Özdamar den liebenden Blick der Erzählfiguren, um im

#### **4Blick**

„[...] zu existieren heißt, in Beziehung zu einer Andersheit, ihrem Blick oder Ort ins Sein zu treten, [...] die zur Basis der Identifikation wird (65). [...] [Sie] ist [...] die Wiederkehr eines Bildes der Identität [...] die im Begehren des Blicks [stattfindet] (66-67). Man bekommt das Subjekt erst im Übergang von erzählen/erzählt werden, von ‚hier‘ nach ‚anderswo‘ zu fassen, und angesichts der Doppelung hat kulturelle Erkenntnis die Entfremdung des Subjekts zur Voraussetzung. Die Bedeutung dieses narrativen Aufspaltens des identifizierenden Subjekts wird in Lévi-Strauss' Beschreibung der ethnographischen Arbeitsweise ausgeführt. Die Ethnographie fordert, daß der Beobachter selbst Teil der Beobachtung ist, und dazu muß das Erkenntnisgebiet – das sozial Gegebene in seiner Gesamtheit – von außen wie eine Sache in Besitz genommen werden, jedoch wie eine Sache, die das subjektive Verstehen des Indigenen mit einschließt. [...] In der ethnographischen Perspektive kultureller Gleichzeitigkeit spaltet sich das nationale Subjekt auf und ermöglicht den Vertretern von marginalen Stimmen [...] nun eine theoretische Position und eine narrative Autorität“ (224). Homi Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, 2011.

Lieben und Geliebtwerden nicht nur sich selbst zu erkennen, sondern auch die Position des Ichs innerhalb ihrer Texte und ihres Lebens schreiben zu können. Das Ich wird als Liebender und gleichzeitig Geliebter inszeniert, worauf ein sprachliches Bild der Liebe entsteht, aber keine Analyse derselben vollzogen wird (Barthes, *Fragmente* 15). Liebe wird stattdessen von der Statik des nominalen Gebrauchs befreit, und in ein ständig wechselndes Ereignis gekehrt, in dem der Modus „**liebend**“<sup>5</sup> als entscheidend erkannt und von dem Ich immer wieder aufs Neue geschrieben wird.

### Sevgi auf der Bühne

Die Liebe zum Theater war es, die Emine Sevgi Özdamar nach Ostberlin gehen ließ, um am Berliner Ensemble zu arbeiten. Auf der dreitägigen Zugreise von Istanbul nach Berlin im Jahre 1976 hielt die Titelheldin des Romans *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding-Pankow 1976/77* (2003) ein Buch über den Brechtschüler Benno Besson verlobt vor sich, sodass ein türkischer Mitreisender sie erstaunt fragte: „Schönes Mädchen, machst du Liebe mit diesem Buch? Deine Augen glänzen, deine Brust geht hoch, wenn du es liest“ (*Sterne* 30). Und allen Grenzpolizisten gab sie ihren Reisepass mit der Erklärung: „Ich liebe Brecht“, und „Ich gehe zu Besson“ (*Sterne* 31). Die SchauspielerIn, die in ihrer Muttersprache, Türkisch, unglücklich geworden war, erlebte mit der

#### <sup>5</sup>**Liebend**

„Mit den Worten philo-philía-amicitia-amour verbindet sich eine vielseitige literarische Tradition, deren Angelpunkt im Problem der Solidarität liegt. Es ist schon der Aufmerksamkeit wert, daß das Grundwort für Liebe in der älteren griechischen Literatur nur als Adjektiv (philos) zu finden ist [...]. Der Bedarf für ein Hauptwort, die Neubildung von Philia, tritt erst beim Übergang von der spätarchaischen zur politisch bestimmten Hochkultur auf, [...] die den Begriff ins Unbestimmte verschwimmen läßt“ (28-29). Niklas Luhmann, *Liebe. Eine Übung*, 2008.

#### <sup>1</sup>**Theater**

„Die Grenze behinderte mich nicht, sondern sie ließ mich zu meinem Theater. [...] Ich habe die Mauer normalisiert. Ich empfand auch das, was am Grenzübergang passierte, als Theater. Da gab es Männer, die Frauen und Kinder drüben hatten, die nachts schnell durch die Schranke mussten und bald wieder zurückkamen. Das war so merkwürdig. Ich hatte diesen Theaterblick und immer beobachtet, unter welchen Umständen die Figuren sich wie verhalten.“ Emine Sevgi Özdamar, *Interview mit Cornelia Geißler*, 2003.

Hinwendung zum **Theater**<sup>1</sup> und der Sprache der Literatur ihr eigenes Glück. Özdamar schreibt: „Ich drehte meine Zunge ins Deutsche, und plötzlich war ich glücklich – dort am Theater, wo die tragischen Stoffe einen berühren und zugleich eine **Utopie**<sup>2</sup> versprechen“ (Hof 129).

### Ein Entwurf von Lebensräumen

„Ein in einer Hose steckender dicker Körper ohne Kopf, mit einem sehr großen Radio“ (342) klingelte eines Tages in einem Haus in Ankara an der Kellerwohnung des Mädchens der Geschichte *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992).

Der **Körper**<sup>1</sup> hatte eine Hose an wie die Hosen der Kolonialherren in Afrika in den Filmen. Eine Frau kam in dieser Hose und Uringeruch rein und sagte: ‚Nasılsınız‘ (Wie geht es euch?) [...] Dann sagte sie ‚Pst‘, [...] drehte den Knopf von ihrem großen Radio lauter, [und] hörte sich die Nachrichten an. Es waren Nachrichten über die vom Militär verhafteten Abgeordneten und Minister der Demokratischen Partei. [...] Als sie die Nachrichten zu Ende gehört hatte, sagte sie wieder ‚Pst‘, und dieses ‚Pst‘ hörte nicht auf, bis ihre Hose ein bißchen naß wurde. Sie lachte und sagte: ‚Ich pinkle auf diese Nachrichten.‘ (*Karawanserei* 342).

### <sup>2</sup>Utopie

Die konkrete Utopie ist der Prozess „die konkrete Phantasie und das Bildwerk ihrer vermittelten Antizipationen [hervorzubringen]; antizipatorische Elemente sind ein Bestandteil der Wirklichkeit selbst. Also ist der Wille zur Utopie mit objektiver Tendenz [...] in ihr bestätigt und zu Hause“ (227). Der konkreten Utopie Ernst Blochs ist eine Haltung der Hoffnung inhärent. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 17. Kapitel, 1985.

### <sup>1</sup>Körper

„Mein Körper ist das genaue Gegenteil einer Utopie“, aber wenig später ergänzt Michel Foucault: „Um Utopie zu sein, brauche ich nur Körper zu sein“ (25). Er unterscheidet darin „corpus quo“, als das, was sein Körper bereits war, von einem noch nicht erlangten Körper-seins-Zustand (25). Michel Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, 1967.

Und bevor die Mutter des Mädchens noch etwas sagen konnte, setzte die „Frau mit der verpinkelten Hose“ einfach fort: „Man nennt mich Rezzan“ (*Karawanserei* 343).

Diese der Familie bis dahin unbekannte Frau ist es auch, die in den folgenden Szenen einfach und scheinbar logisch mit ihrem „dicken Mann“, ihren „großen, dicken Kindern“ und sogar ihrem „dicken Hund“ aus dem Nachbarhaus kommt, um der Familie in Not zu helfen. Denn wie wir erfahren, hat der Vater des Mädchens die Miete nicht bezahlen können, und der Familie drohte nun die Obdachlosigkeit. Ohne viel Worte fangen Rezzan und ihre Gefolgschaft an, die Möbel aus der Kellerwohnung wegzutragen und in das Nachbarhaus in die vierte Etage zu bringen. Die Familie folgt ihr wortlos. Abschließend sagt Rezzan dann einfach und bescheiden: „Ich wohne unter euch. [...] Die **Menschlichkeit**<sup>2</sup> ist nicht gestorben, wir leben“ (*Karawanserei* 343).

*Wir* leben, sagt Rezzan, deren Name im Kurdischen „die den Weg kennt“ bedeutet. Die sehr große, dicke und aristokratische Frau, die immer eine Hose trägt, aus einer Sultansippe stammt, ständig Nachrichten hört und später mit *Tante* Rezzan angesprochen wird, spricht von der Menschlichkeit in einem lebenden „wir“, und wohnt im gleichen Haus in der 3. Etage, unter der Familie. Und als ob nichts Ungewöhnliches in diesem Geschehen geschrieben wäre, fängt die Familie nun ihr Leben in diesem neuen Nachbarhaus an, denn Tante Rezzan mietete diese Wohnung für sie mit ihrem Geld. Es ist eine große

## **<sup>2</sup>Menschlichkeit**

Es gibt 2 Arten der Menschlichkeit; eine Menschlichkeit, die das große Vorrecht der Pariavölker ist. Diese Menschlichkeit habe aber dieses Vorrecht mit dem Verlust wirklicher Weltlosigkeit teuer bezahlt (23). Und eine andere Art der Menschlichkeit, die in der Freundschaft zwischen Bürgern erwächst. Sie manifestiert sich im Gespräch (37). „Erst indem wir darüber sprechen, was in unserem eigenen Inneren vorgeht, und in diesem Sprechen lernen wir menschlich zu sein. Diese Menschlichkeit, die sich in den Gesprächen der Freundschaft verwirklicht, nannten die Griechen ‚philantropia‘, eine ‚Liebe zu den Menschen‘, die sich daran erweist, daß man bereit ist, die Welt mit ihnen zu teilen“ (38). Hannah Arendt, *Menschen in finsternen Zeiten*, 1989.

Wohnung mit vielen Zimmern und einem Balkon, in der die Mitglieder der Familie es zu Beginn nicht gewöhnt sind, alleine, in unterschiedlichen Zimmern, zu schlafen. Und obwohl der Name der Straße, in der sie leben, „die unbarmherzige Grabmalstraße“ (*Karawanserei* 343) ist, scheint hier die Barmherzigkeit gesiegt zu haben. Es ist eine Menschlichkeit, in Form der selbstbewussten Frau, die den Weg zu kennen scheint, welche die Familie aus der Unbarmherzigkeit einer Lebenssituation befreit und von einer Kellerwohnung in die oberste Etage ihres eigenen Hauses erhebt. Sollen wir hier nun die Möglichkeit eines realisierten menschlichen Entwurfs für Lebensräume erkennen? Ja vielleicht sogar für *Überlebensräume*?

Eine utopisch in die Geschichte eingeschriebene **Heterotopie**<sup>3</sup> sozusagen, eingezogen in *einem* Haus, unter *einem* Dach wohnend und die Demokratische Partei liebend? Eine Frau, deren **moralisches Handeln**<sup>4</sup> als ein natürliches und für eine ihr unbekannte Familie verantwortliches dargestellt wird?

Ach, wenn es denn nur so einfach wäre!

An dieser Stelle im Text angekommen, endet das arglose Leben eines jungen Mädchens, und eine politische Welt der Erwachsenen nimmt ihren Anfang.

### **3Heterotopie**

Heterotopien sind „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte“ (26). Michel Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, 1967.

### **4Moralisches Handeln**

Als *Prima philosophia*, bezeichnet Bachtin eine *Erste Philosophie*, die er als Philosophie des „einheitlichen und einzigartigen Seins-Ereignisses“ kennzeichnet. Dahinter verbirgt sich eine Ethik, in deren Zentrum die Persönlichkeit des verantwortlich, moralisch Handelnden steht, die dieser in steter Wechselbeziehung zur Lebenswelt und zum anderen entfaltet (75). Mikhail Bachtin, *Zur Philosophie der Handlung*, 1920.

Sie ging zur dritten und vierten Etage

Unablässig, zwischen dritter und vierter Etage ging sie; das Mädchen der Geschichte *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992). In einem ständigen Hin und Her verfangen, aber plötzlich bekam sie das Gefühl laufen zu müssen. Aber laufen zu etwas hin oder von etwas weg?

Wir wissen es nicht.

Was wir wissen ist:

„Astılar“ (*Karawanserei* 372).

Man hat sie erhängt.

Wen hat man erhängt?

Und vor allem warum?

Was vor diesem „Astılar“ passiert, dort, in der dritten und vierten Etage, der Wohnung ihrer Eltern, ist ein ständig abwechselnder politischer Monolog eines Literaturlehrers, eines schizophrenen kommunistischen Freundes und der Tante Rezzan. Es scheint sich hier das **politische Denken**<sup>1</sup> der Zeit als inszenierter **Klassenkampf**<sup>2</sup> zwischen dritter und vierter Etage zu vollziehen:

„Die Demokratische Partei wollte vor dem Militärputsch mit der Inflation den Gewinn der Kapitalisten dicker werden lassen“  
(*Karawanserei* 347).

### **<sup>1</sup>Politisch Denken**

„Die Politik der Literatur ist nicht die Politik der Schriftsteller. Sie betrifft nicht deren persönliches Engagement in politischen oder sozialen Kämpfen ihrer Zeit. Sie betrifft auch nicht die Weise, wie sie in ihren Büchern die sozialen Strukturen, die politischen Bewegungen oder die diversen Identitäten darstellen (14). [...] Es ist eine bestimmte Art, in die Aufteilung des Sinnlichen einzugreifen, die die Welt, die wir bewohnen, definiert: die Weise, in der sie für uns sichtbar ist und in der dieses Sichtbare sich sagen lässt, und die Fähigkeiten und Unfähigkeiten, die dadurch zu Tage treten. Von da aus ist es möglich, die Politik der Literatur ‚als solche‘ zu denken, ihren Interventionsmodus in die Einteilung der Objekte, die eine gemeinsame Welt gestalten, der Subjekte, die sie bevölkern, und der Macht, die sie haben, diese Welt zu sehen“ (17-18). Jacques Rancière, *Politik der Literatur*, 2011.

### **<sup>2</sup>Klassenkampf**

„Die Geschichte aller bisherigen Gesellschaft ist die Geschichte von Klassenkämpfen“ (462). Karl Marx und Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, 1. Kapitel, 1919-59.

Dann ging das Mädchen zur dritten Etage. Dort, in der dritten Etage, ist es Tante Rezzan, die zu ihrer Mutter lamentiert:

„Die Demokraten wollten nur den Wohlstand dieses Landes, Fatma Hanım, jetzt essen ihre Mütter Gift“ (*Karawanserei* 347).

Sie ging wieder zur vierten Etage zurück. Da antwortet der Literaturlehrer:

„Die 1926 verstaatlichte türkische Petrolindustrie wurde 1954 ausländischen Privatfirmen gegeben“ (*Karawanserei* 347).

Abermals ging sie zur dritten Etage und hörte Tante Rezzans sagen:

„Mit der Hand des Staates werden die Menschen nie reich werden, der Staat hat eine geizige Hand“ (*Karawanserei* 348).

Sie ging von neuem zur vierten Etage, und wieder ist es die **politische Gegenstimme**<sup>3</sup> des Literaturlehrers, die unterrichtet:

„Die Offiziere waren sehr arm, manche Generäle aßen im Keller trockenes Brot, das sie in ihrem Tee naß machten“ (*Karawanserei* 348).

Sie kehrte zur dritten Etage zurück. Tante Rezzan erwiderte:

„Ach, Fatma Hanım, sie verkaufen uns an die Russen“ (*Karawanserei* 348).

Zurückgekehrt in der vierten Etage sprach der Kommunist nun erstmals:

„Die revoltierenden Offiziere haben den Putsch gemacht, aber sie haben keine Theorie und werden die Macht nicht in die Hände der Arbeiterklasse geben“ (*Karawanserei* 348).

Ein weiteres Mal in der dritten Etage hörte sie Tante Rezzan sagen:

### <sup>3</sup>Politisch Sprechen

„Der Mensch ist aber das einzige Lebewesen, das Sprache besitzt. Die Stimme zeigt Schmerz und Lust an und ist darum auch den anderen Lebewesen eigen [...]; die Sprache dagegen dient dazu, das Nützliche und Schädliche mitzuteilen und so auch das Gerechte und Ungerechte. [...] Die Gemeinschaft in diesen Dingen schafft das Haus und die Polis“ (49). Aristoteles, *Politik*, 1253 a9ff.

„Fatma Hanım, die Offiziere werden ihre Taschen vollmachen und dann auf unsere Köpfe schießen“ (*Karawanserei* 348).

Sie ging wiederum zur vierten Etage und hörte den Schizophrenen sagen:

„Das revoltierende Militär redet wie vor 90 Jahren die Jungtürken unter der Sultansregierung“ (*Karawanserei* 348).

Sie ging zur dritten Etage.

„Tante Rezzan aus der Sultansippe sagte nichts; sie schwieg.

Sie saß da [...] und weinte“ (*Karawanserei* 347).

Zwei weitere Male ging sie zur vierten Etage zurück und hörte den Literaturlehrer als auch den Freund gemeinsam erklären:

„Sie sind naiv, der CIA wußte schon lange, daß es einen Putsch gegen die Demokratische Partei geben würde.“ [...]

Vielleicht hatte der CIA seine Finger in diesem Militärputsch“ (*Karawanserei* 348-49).

Ein letztes Mal kehrte das Mädchen zur dritten Etage zurück, aber dort lag Tante Rezzan nun auf dem Boden:

„[Sie] hatte das Radio nicht mehr in ihrer Hand.

[...] das Radio saß auf dem Stuhl und sprach:

„Der Ministerpräsident und zwei Minister der Demokratischen Partei sind zum Tode mit dem Strick verurteilt.“ [...]

#### **4Finstere Zeiten**

„Ich entnehme den Ausdruck Brechts berühmtem Gedicht ‚An die Nachgeborenen‘, in dem von der Unordnung und dem Hunger die Rede ist, von den Schlachten und Schlächtern, von der Empörung über Ungerechtigkeit und der Verzweiflung, [...]. All dies war durchaus wirklich, weil es sich in der Öffentlichkeit abspielte; es hatte nichts Geheimes oder Mysteriöses an sich. Dennoch war es keineswegs für alle sichtbar, ja überhaupt nur schwer wahrnehmbar; [...] Wenn wir an finstere Zeiten denken und an Menschen, die darin leben und sich bewegen, dann müssen wir diese Camouflage [...] mitberücksichtigen. Falls es die Funktion des öffentlichen Bereichs ist, Licht auf die menschlichen Angelegenheiten zu werfen – durch Bereitstellung eines Erscheinungsraumes, in dem die Menschen mit Taten und Worten [...] zeigen können, wer sie sind und was sie tun können –, so ist es dunkel, wenn dieses Licht gelöscht wird [...]“ (8). Hannah Arendt, *Menschen in finsternen Zeiten*, 1989.

Tante Rezzan [...] weinte nicht. Sie kam mit sehr alten Hausschuhen an ihren Füßen zu uns, [...] [und] hatte ein sehr schönes Kleid angezogen“ (*Karawanserei* 349).

Tante Rezzan, die Hosen tragende Aristokratin, hat ein sehr schönes Kleid angezogen. Sie hat ihre zuvor „verpinkelte Hose“ für ein schönes Kleid eingetauscht, und nach der öffentlichen Hinrichtung des Ministerpräsidenten, „mit weinenden Haaren“ aufgefordert, ins Kino zu gehen (*Karawanserei* 372). Einzig die Großmutter ist es, die sich an dieser Stelle erlaubt, Gefühle zu zeigen.

Sie sagt: „Ich scheiße auf diese Welt [...]“ (*Karawanserei* 372).

Es scheint eine **finstere Zeit**<sup>4</sup> herangebrochen zu sein.

Wen wir von nun an nicht mehr zu hören bekommen, sind der Literaturlehrer und der schizophrene kommunistische Freund. Sie sind an dieser Stelle aus der Geschichte gefallen, wie auch das politische System ihrer Zeit. Zurück bleibt eine Familie, deren Sohn erkrankt und eine Herzoperation benötigt, sowie eine Tochter, die einen Wahn zum unaufhörlichen Saubermachen entwickelt. Während die ältere Generation der Familie sich im Film „Porky und Bes“ (*Karawanserei* 350) eine heile Welt ersehnte, schluckte das Mädchen „anstatt einer halben Tablette zwei Tabletten, machte in der Küche den Gashahn auf, steckte den Schlauch in [ihren] Mund und schlief ein“ (*Karawanserei* 351). Als sie wieder aufwachte und jemand sie immer wieder nach

#### <sup>5</sup>Politisch Schreiben

„Die Politik ist die Verfassung eines spezifischen Erfahrungsraumes, in dem bestimmte Objekte als gemeinsam gesetzt sind und bestimmte Subjekte als fähig angesehen werden, diese Objekte zu bestimmen und über sie zu argumentieren. [...] Der Ausdruck ‚Politik der Literatur‘ impliziert also, dass die Literatur als Literatur in diese Einteilung der Räume und der Zeiten, des Sichtbaren und des Unsichtbaren, der Sprache und des Lärms eingreift. Sie greift in dieses Verhältnis zwischen den Praktiken, den Formen der Sichtbarkeit und der Sprechweisen ein, die eine oder mehrere Welten zerteilen“ (13-14). Jacques Rancière, *Politik der Literatur*, 2011.

ihrem Namen fragte, hatten ihre Eltern Angst vor ihr, dem Mädchen, dessen Namen wir bis zuletzt nicht erfahren.

Aber was erfahren wir über diese Geschichte, über ihre Intention? Wir Leser und Leserinnen? Wir Literaturwissenschaftler und Akademikerinnen? Ist es ein **politisches Schreiben**<sup>5</sup>, das Emine Sevgi Özdamar hier zwischen dritter und vierter Etage in einem archaischen Elternhaus inszeniert? Oder aber eine Abwesenheit? Die Abwesenheit einer Revolution, die von einer partizipierenden Bevölkerung hätte getragen werden sollen? Stattdessen ein blutiger Militärputsch, in dem tausende von politischen Gefangenen gefoltert und zum Tode verurteilt wurden. Ich habe keine Antwort darauf, und fordere sogar, diese als Unausgesprochenes bestehen zu lassen. Was ich an dieser Stelle aber vorschlage, ist eine Reise. Und diese Reise beginnt mit einer Frage, der Frage nach einer Liebe, nach einer möglichen **intimen Revolte**<sup>6</sup>.

#### **‘Intime Revolte**

„Ich halte mein Buch, [...] für eine niedere Form der Revolte. Aber sind höhere Formen wirklich überzeugender? Das Universum der Frauen [...] ermöglicht es mir, eine Alternative zur Roboterisierung der Gesellschaft, die der Kultur der Revolte schaden, vorzuschlagen: Diese Alternative ist, ganz einfach, sinnliche Intimität. Ich bin überzeugt, dass [...] die Ankunft der Frauen an der Spitze der sozialen und ethischen Szene das Ergebnis einer Aufwertung des sinnlichen Erlebnisses hatte, das Gegenmittel zu technischen Spitzfindigkeiten. Die immense Verantwortung der Frauen in Bezug auf das Überleben der Spezies [...] geht Hand in Hand mit dieser Rehabilitation des Sensorischen“ (5).  
Julia Kristeva, *La révolte intime*, 1997.

## UM WAS ZU LIEBEN?

Mein Herz wollte fliegen, hat keine Flügel gefunden, meine Liebe ist ein Hochwasser, es schreit, wirft mein Herz vor sich her, es weint, keine Hand habe ich gefunden, die sie ihm abwischt, ich habe mich in Liebeshochwasser gehen lassen, ich habe kein Wörterbuch gefunden für die Sprache meiner **Liebe**<sup>1</sup>. Ich sprach wie die Nachtigall, blaß geworden wie die Rosen. Das ist ein Weh, ein Geschrei, so frei, so frei (*Mutterzunge* 30).

*Von Anfang an, vor mehr als zehn Jahren, habe ich Özdamars Buchtitel geliebt. „Mutterzunge“ (1990); „anadili“ oder „dil“ im Türkischen, was sowohl Sprache als auch Zunge bedeuten kann. Oder „Das Leben ist eine Karawanserei aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus“ (1992); ein Leben, welches im Titel bereits einen Schweif, eine Karawane mit sich führt. Oder „Die Brücke vom Goldenen Horn“ (1998); die sogenannte Haliç-Brücke. In İstanbul zu leben, bedeutet immer wieder Brücken zu überqueren; „köprüden geçmek“, Brücken überqueren. Oder aber „Der Hof im Spiegel“ (2001); „aynaya içinde avlu“. Denn ein Leben in einer Stadt in Deutschland zu führen, bedeutet wiederum, ständig Hinterhöfe zu durchqueren. Und dann noch „Seltsame Sterne starren zur Erde“ (2003); „yıldız“, Stern, welches auch das Wort „yil“ oder Jahr in sich trägt, und „dünya“ oder Erde, das gleichzeitig auch ein temporales gestern oder „dün“ beinhaltet. All diese Buchtitel haben mich gefangen*

**<sup>1</sup>Liebe**

„Im Grunde verschlägt es wenig, ob die Streuung des Textes hier reich, dort dürftig ist; es gibt Pausen, Leerstellen, manche Figuren schlagen plötzlich eine andere Richtung ein; einige, Hypostasen des ganzen Diskurses der Liebe, haben geradezu die Seltenheit – die Armut – von Essenzen: was läßt sich schon vom Liebesehnen, vom Bild, vom Liebesbrief sagen, zumal ja der ganze Diskurs der Liebe vom Verlangen, vom Imaginären und von der Liebeserklärung durchwoben ist? Aber der, der diesen Diskurs führt und seine Episoden heraushebt [...] weiß lediglich, daß, was ihm in einem bestimmten Augenblick durch den Kopf schießt, geprägt ist wie die Matrix eines Codes“ (16-17). Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, 1984.

genommen. Ich trug sie mit mir, in Istanbul, in Berlin, in mir, ihre Geschichten, die sich in mir zu einer Geschichte zusammenfügten. So brachten mehrere Erzählungen, ein Empfinden linearer Zeit, Bruchstücke von Geschichten, Träumen und Fiktionen in mir zusammen. Eine **affektive Collage**<sup>2</sup>, immer emotional, manchmal gefährlich emotional, aber nie ganz bewusst, selbstbewusst.

Denn ich war nicht nur mit der Frage, was und wie schreibt Emine Sevgi Özdamar, immer wieder konfrontiert, sondern vielmehr auch warum schreibe ich?

Um was zu lieben?

Was zu lieben?

Das zu lieben, worüber ich schreibe?

So wie Sevgi?

Die erkennt, wenn sie über Dinge und Menschen schreibt, was sie ihr bedeuten und welches Verhältnis sie zu ihnen hat (Wierschke, Schreiben 265)?

Ich weiss es nicht.

Und doch,

SCHREIBE ich Emine Sevgi Özdamar.

**<sup>2</sup>Affektive Collage**  
„Collage kann eine performative Strategie darstellen, um mehr als eine Geschichte zu einem Zeitpunkt zu erzählen, welche auf der gleichen Textebene Stücke von Geschichte, Fiktion, Ethnographie, Traum und Autobiographie in einer merklich konstruierten, suggestiv surrealen Beschwörung einer sozialen Realität zusammenführt“ (29). Jackie Orr, *Panic Diaries*, 2006.

Liebe Sevgi,

[...] ich wollte meine Figuren am Leben lassen und habe durch sie [...] meine Liebe zu meinen Eltern entdeckt, wie sehr ich sie liebe (Özdamar, *Schreiben als Selbstbehauptung* 265).

Liebe durchzieht Sevgis Werke wie ein roter Faden. Sie wollte ihre Figuren am Leben lassen.

Emine Sevgi ist eine Frau, eine Schriftstellerin und Schauspielerin, die mit zwei gefühlsstarken Vornamen charakterisiert wurde, deren fragende Stimmen aus heutiger und vor allem westlicher Sicht keine Antworten mit sich zu tragen scheinen, die bei genauerer Betrachtung jedoch ein **Bewusstsein**<sup>1</sup> in der Lesehaltung ermöglichen, welches uns im Laufe dieser Arbeit leiten soll.

Und das hat mich dazu gebracht, aus diesem Stoff etwas zu machen, das vielen Leuten guttut (Özdamar, *Schreiben als Selbstbehauptung* 265).

Dieser „Stoff“ ließ die Autorin, Emine Sevgi Özdamar, auf eine schriftstellerische Reise gehen, die mit geographischer und **sprachlicher Entfernung**<sup>2</sup> begann. Erst in Deutschland angekommen, hat sie den Vorhang ihrer eigenen Geschichte schreibend heben können.

Was aber bedeutet das?

### **<sup>1</sup>Bewusstsein**

„Jede Wahrnehmung wird bei uns von dem Bewußtsein begleitet, daß die menschliche Realität ‚enthüllend‘ ist – d.h. durch sie ‚gibt es‘ ein Sein, mehr noch: der Mensch ist das Mittel, durch das die Dinge sich manifestieren; [...] Wenn wir aber wissen, daß wir die Entdecker des Seins sind, dann wissen wir auch, daß wir nicht dessen Erzeuger sind“ (25). Jean Paul Sartre, *Was ist Literatur?*, 1958.

### **<sup>2</sup>Sprachliche Entfernung**

„Ich suche die Gefühle, und dadurch passieren Dinge. Bei Karawanserei waren die Gefühle tief im Körper vergraben. [...] Ich bin in einer alten Zivilisation aufgewachsen. Meine Kindheitserinnerungen habe ich mit der deutschen Sprache ausgegraben, und beim Schreiben habe ich versucht, das Deutsche zu verlangsamen.“ Als Emine Sevgi Özdamar vor zwanzig Jahren zu schreiben begann, war Deutsch längst ihre Alltagssprache. Natürlich verliere man seine Muttersprache nicht. „Aber wenn der Alltag fehlt, versprechen die Worte keine Gefühle mehr – die Liebesquellen der Sprache trocknen aus.“ Emine Sevgi Özdamar, Interview, *Neue Züricher Zeitung, Die Liebesquellen der Sprache*, 2005.

## Wer bist du?

„Ich fragte meine Mutter:

„Mutter, wer bin ich?“

„Du bist meine Tochter.“

„Mutter, wie heiÙe ich?“

Sie sagte mir, wie ich heiÙe“ (*Karawanserei* 313).

Als die Tochter der Geschichte *Das Leben ist eine Karawanserei* hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus (1992) mit ihrer Familie nach Ankara gezogen war, geschah etwas mit diesem Mädchen, „etwas Komisches“ (313). Nachdem sie eines Tages auf der Straße *Himmel und Hölle* spielend, nichtsahnend aufsah und „am Ende der Straße auf einem geometrischen Hügel, das Atatürk-Mausoleum“ erblickte (*Karawanserei* 312), passierte es, das Komische. Und als ein Auto - oder war es vielleicht doch ein Militärjeep? - vorbeifuhr, dachte sie plötzlich nur daran, sich unter die Räder werfen zu müssen (313). Zu Hause angekommen, konnte das Mädchen nicht auf einem Stuhl sitzen bleiben, sondern musste sich auf den Boden legen. Dort, auf dem Boden liegend, fragte sie nach ihrem Namen. Sie schien ihren **Namen verloren**<sup>1</sup> zu haben. Und obwohl die Familie den Namen des Mädchens beständig wiederholte, erkannte sie, in einen amnesieartigen Zustand versetzt, ihre Mutter, nicht aber sich selber. Daher fragte sie immer wieder:

### <sup>1</sup>Namensverlust

„Es gibt nichts Mysteriöseres als das Leuchten von Namen und unser Hängen an solchen Namen.“  
Namen zu geben sind laut Bachmann „eine der bewegenden Aufgaben eines Schriftstellers. In ihrem poetischen Verständnis sind Namen Indikatoren eines sprach-utopistischen Gestus. Sie sind weniger das Resultat einer Willkür, sondern vielmehr das Ergebnis einer konstruktiven Absicht. Der fehlende Name ist ein Zeichen eines neuen Umgangs mit der Sprache, denn im Mangel des Namens wohnt die Verheißung einer neuen Sprache inne“ (238). Ingeborg Bachmann, *Der Umgang mit Namen*, 4. Frankfurter Vorlesung, 1978.

„Wie heiÙe ich?

Wer bin ich?“ (313)

Irgendwann aber hörte die Tochter auf zu fragen. „Denn diese Fragen verloren ihre fragende Stimme und klangen in [ihren] Ohren wie die Antworten der anderen, die für [sie] keine Antworten waren, weil sie [ihr] nicht die Augen über [ihr] Leben öffneten“ (*Karawanserei* 313). Die Tochter fand mit den Antworten der anderen den Weg nicht zu sich selbst.

Als die Familie des Mädchens dann zu Abend aÙ, blieb *ihr* Stuhl am Tisch der Eltern leer. Diese begannen mit dem leeren Stuhl und nicht mehr mit der am Boden liegenden Tochter zu sprechen. „Der Vater sprach zu dem Stuhl: ‚Wenn du gesund bist, bringe ich dir Pokern bei‘“ (314). Pokern, das Wort, wird für die Tochter zum Seil, an dem sie sich aufrichten kann. Sitzend, zwischen den „ungeöffneten Mbelpaketen“ (314), schläft sie jedoch ein. Als die für uns namenlose Tochter am nächsten Morgen wieder erwacht, weiÙ sie plötzlich, *wer* sie war, aber nicht mehr, *wo* sie war. Hier ist es die Mutter, die fragt:

„Meine Tochter, was ist mit dir passiert?’

‚Ich weiÙ es nicht‘“ (314).

„Ich weiÙ es nicht“, diese allzu schlichte Erwiderung erscheint hier ungenügend, ja beinahe fehlerhaft. Sie schlieÙt dennoch an dieser Stelle der Geschichte alles Fragen nach Gründen und Ursachen, nach fassbaren Antworten und **Namensgebungen**<sup>2</sup> ab. Als wären alle notwendigen Antworten bereits gegeben, und man hätte sie lediglich

## <sup>2</sup>Namensgebung

„Diskurs setzt Namen und was mit dem Namen benannt wird voraus. Diskurs kann nicht sagen, was man mit dem Namen benennt, sondern kann nur etwas darüber aussagen. Der einzige Weg für das Benannte in Sprache aufzutreten, ist durch Voraussetzung; ja, das Benannte kann in Sprache nur unter der Bedingung auftreten, dass es ein Subjekt wird - ein Name -, der durch die Worte, die etwas davon aussagen, vorausgesetzt wurde“ (31). Yve Lomax, *Passionate Being*, 2010.

überlesen. Dem ist aber nicht so. Die Antworten sind nie geschrieben worden. Was zurückbleibt, ist ein Geschmack von Enttäuschung, wie nach einem verlorenen Pokerspiel.

Mit dem 1992 erschienen Buch *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* ist es wie mit dem Pokerspiel: man weiß nie, welchen Gang es nimmt.

Es ist der Akt des Kommens und Gehens, welcher nicht nur dem Titel eingeschrieben ist, sondern uns als *fragende Schreibweise* geradezu auffordert mitzugehen; als Lesende sich auf ein **Gespräch**<sup>3</sup> einzulassen. Diese Aufforderung, sich lesend zu bewegen, sich nach allen Richtungen der Geschichte einfach zu strecken und zu wenden, mit oder ohne Antworten auf gestellte Fragen, trägt aber auch etwas anderes in sich, - ein Verlangen nach Verharren, nach Stehenbleiben, nach Nachdenken. Dieses Schreiben verlangt ein Lesen, welches die ausbleibende Antwort auf die Frage: Wie heiße ich? *nicht* fraglos vorübergehen lässt, sondern aufgreift und an ihr stehenbleibt. Es sind die Leerstellen, die auf Füllung beharren und nach gedanklichem Raum und inhaltlichem Wesen streben. Einer Karawanserei gleich, die als Herberge am Weg zwischen Orten zur Rast und zum Austausch einläd.

Dieses Dokumentieren des Nicht-Wissens, welches auch das Ich, die namenlose Tochter, zum Entwurf ihrer selbst bedarf, fordert auf, gesehen zu werden.

*Görmek, Sehen.*

### <sup>3</sup>Gespräch

F Ein Sprechen über die Sprache macht sie fast unausweichlich zu einem Gegenstand.

J Dann entschwindet ihr Wesen.

F Wir haben uns über die Sprache gestellt, statt von ihr zu hören. [...] Ein Sprechen von der Sprache könnte nur ein Gespräch sein. [...] [Aber] [i]ch möchte eine Darstellung ebenso entschieden vermeiden wie ein Sprechen über die Sprache. [...]

J Wobei es sogleich von untergeordneter Bedeutung bliebe, ob das Gespräch als ein geschriebenes vorliegt oder als ein irgendwann gesprochenes verklungen ist.

F Gewiß – weil alles daran liegt, ob dieses eigentliche Gespräch [...] fortwährend im Kommen bleibt.

J Der Gang eines solchen Gespräches müßte einen eigenen Charakter haben, demgemäß mehr geschwiegen als geredet würde.

F Geschwiegen vor allem über das Schweigen... [...] Wer möchte in all dem eine brauchbare Aufhellung des Wesens der Sprache finden?

J Man wird es nie finden, solange man Auskünfte in Gestalt von Leitsätze und Merkworten fordert (141-144). Martin Heidegger, *Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischen einem Japaner und einem Fragenden*, 1985.

Und wie Pokern als Spiel die Grundzüge des Risikos, des Täuschens, aber auch der Chance in sich trägt, können die scheinbar unbenennbaren Dinge zum Seil und zur Möglichkeit eines Gesprächs werden. Letzten Endes geht es nicht um klare Antworten. Es geht darum, sich auf ein Spiel einzulassen, die Fragen zu betrachten und die Leerstellen zu lesen. Glaubt man dann endlich eine Antwort zu erkennen, wird schlicht ein neuer Anfang gewählt.

Diese Art zu lesen trägt etwas Unbeständiges, Hinderliches, ja beinahe Risikohaftes in sich. Sie gleicht *Seksek*, dem bekannten Hüpfspiel *Himmel und Hölle*, welches die Tochter auf Ankaras Straße spielte, als sie plötzlich ihren Namen vergaß. *Seksek* ist ein Spiel, welches das Voranschreiten absichtlich erschwert und mühevoll macht.<sup>3</sup> Es gilt auf einem Bein hüpfend in den Bereich des Himmels zu gelangen. Eine scheinbar *sichere* Landung auf *beiden* Beinen aber bedeutet das Ende eines Weges, und man muss wieder von vorne anfangen, auf *einem* Bein hüpfend. Diesem unstillen Zyklus gleich, muss man auch als Lesende in diesem Buch einer Schreibweise der Abwesenheiten hinterher springen. Letztlich erreicht man den natürlichen Fortschritt einer Lese- und Gedankenarbeit aber nur um den Preis des

<sup>3</sup> *Seksek*, ein Hüpfspiel für Kinder, ist im deutschsprachigen Raum auch als ‚Himmel und Hölle‘ bekannt, das mit beliebig vielen Teilnehmern, aber auch alleine gespielt werden kann. Es ist eines der häufigsten Hüpfspiele und wurde im antiken Forum in Rom bereits in Stein eingeritzt vorgefunden. Die symbolische Bedeutung dieses Spiels ist, wie Pokern auch, auffallend, da es darum geht, den Bereich der ‚Hölle‘ zu überspringen. Landet man mit beiden Beinen auf einem Feld, muss man wieder von vorne, d.h. auf dem Feld der ‚Erde‘, beginnen. Es ist ein spielerischer Kreislauf, der es zum Ziel hat, in das höchste Feld zu gelangen, in den Himmel.

#### **4Vergessen**

„Vergessen ist Mediation, eine glückliche Macht. Aber damit diese Funktion in seiner poetischen Würde realisiert wird - damit es aufhört eine Funktion zu sein und zu einem Ereignis wird - muss ein Vergessen, das einfach und instrumental ist, eine immer währende Möglichkeit, als eine Tiefe ohne Pfad und ohne Rückkehr bejaht werden“ (316). Maurice Blanchot, *The Infinite Conversation*, 1993.

#### **5Erinnern**

„Das Leben ist nicht das, was wir leben, sondern woran wir uns erinnern, das Leben muss ja auch sortieren, was wichtig ist, das hat ja auch mit der Entwicklung einer Person zu tun.“ Emine Sevgi Özdamar, Interview, *Deutschlandradio Kultur, Mit Sprache bebildern*, 2010.

**Vergessens**<sup>4</sup> der metaphorischen Reise. Denn das **Erinnern**<sup>5</sup> des eigenen Ichs der namenlosen Tochter setzt eine vorherige Reise der Lesenden voraus, die mit der Schöpfung von Bedeutung im Text in Verbindung steht. Es ist eine gemeine Reise, die einer gelesenen und immer wieder vergessenen Odyssee gleicht.

Die Tochter der Geschichte erinnert sich am Morgen wieder *wer* sie ist, nicht aber *wo* sie ist. Wir Lesenden finden den Namen dieser Tochter aber bis zuletzt nicht geschrieben.

#### Sevgilim End: Emine (*Brücke* 145)

„Emine [...] das ist mein Vorname,

Emine ist eine Person, der du vertrauen kannst.

Liebe Özdamar, liebe, tiefe, **echte**<sup>1</sup> Ader. Özdamar“

(Özdamar, *Mit Sprache bebildern*).

*Emine*, den zweiten Vornamen, bekam die Autorin, Emine Sevgi Özdamar, als sie von einem einjährigen Arbeitsaufenthalt aus Deutschland in die Heimat zurückgekehrt war, um ihre lang ersehnte Schauspielkarriere im politisch turbulenten Istanbul der 70er Jahre zu beginnen.

Sie bekam den Namen „geschenkt“, von einem nicht näher genannten renommierten Schriftsteller der Türkei (Wierschke, *Interview* 160). Dieser von ihr beschriebene „Ehrentitel“ (160) bedeutet „die

#### <sup>1</sup>**Echt, Authentisch**

Das Dasein versucht zu einer authentischen Lebensweise zu gelangen, zu einem eigentlichen Seinkönnen. Dieses Dasein soll in einer Weise existieren, welches sich aus der *Herrschaft des Man* zurückholt. Es geht darum das Seinkönnen zu wählen, nicht abgelöst von der Gesellschaft, sondern innerhalb der gesellschaftlichen Traditionen und Strukturen Möglichkeiten des Seinkönnens anzueignen. Das Dasein ruft sich selbst zum Seinkönnen auf. Diesem Ruf des Daseins, welches auch ein Ruf des Gewissens an das Dasein ist, entspricht eine Art des Hörenwollens, das als Wahl zur Entschlossenheit dem eigentlichen Seinkönnen zugrunde liegt. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 2. Kapitel, §§ 54–60, 1927.

Selbstsichere.“ *Emine* oder auch *Amina*, welches aus dem Arabischen auch mit „die Ehrliche“ oder „die Vertrauenswürdige“ übersetzt werden kann, ist im Türkischen häufig ein Männername, *Emin*. Im Arabischen wird *Amina* auch als die Frau des Friedens und der Harmonie beschrieben, *Amenah*. Die Herkunft des Namens als auch der Grund dieser zweiten Namensgebung der Autorin aber bleiben uns ebenso verborgen, wie der Vorname des zwölfjährigen Mädchens der Geschichte *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*.<sup>4</sup>

Den Namen *Emine* bekam die Autorin, nachdem sie ihre Schauspielkarriere in Istanbul der 70er Jahre begann. Während dieser Zeit lernte *Emine*, die Selbstsichere, ihrer eigenen Stimme zu **vertrauen**<sup>2</sup>, ein Vertrauen für sich selbst zu entwickeln und ihren oftmals politisch gefährlichen Weg zu beschreiten.

Aus Verzweiflung an den Zuständen in ihrer Heimat beschließt die junge Theaterstudentin im Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998), dass sie nicht mehr warten und untätig bleiben kann, sondern über die

<sup>4</sup> Ich glaube jedoch, dass Can Yücel, einer der renommiertesten türkischen Dichter des 20. Jahrhunderts, an dieser Namensgebung beteiligt war, da er nicht nur ein Zeitgenosse *Emines*, sondern auch ein wichtiger Freund, Mentor und Kritiker war, mit dem sie viele Abende in den Kneipen von Kumkapı verbrachte und über Shakespeare, Lorca, Brecht und viele andere diskutierte. Ich vermute auch, dass eines seiner Gedichte - „Sevgi Duvarı“ (Die Wand der Liebe) von *Emine Sevgi Özdamar* handelt. „Er wurde 1926 in Istanbul als Sohn des früheren Erziehungsministers Hasan Ali Yücel geboren, [und] studierte Latein und Altgriechisch in Ankara und später in Cambridge. [Er wurde] wegen seiner Übersetzungen von Che Guevara und Mao Tse-tung zu fünfzehn Jahren Haft verurteilt. Nach zwei Jahren wurde seine Haft durch eine Generalamnestie beendet. Danach lebte er als freier Autor und Übersetzer in Istanbul. Später ließ er sich im abgelegenen Datça (Provinz Muğla) im Südwesten der Türkei nieder, wo er 1999 starb“ (Weber, *Im Spiegel der Migrationen* 136).

## **<sup>2</sup>Vertrauen**

„Dem Chaos kann man nicht vertrauen. Wenn nichts miteinander verbunden ist oder alles mit allem, gibt es keine Möglichkeiten der Generalisierung. Mit anderen Worten, ein einziges System allein kann weder generalisieren noch vertrauen. Solche Leistungen setzen eine Umwelt voraus, die schon Struktur hat, obgleich sie nicht jene Ordnungsdichte, jene Begrenztheit der Möglichkeiten aufweist wie das System selbst. Struktur der Umwelt aber heißt nichts anderes als Existenz anderer Systeme in der Umwelt. Durch andere Systeme bestimmter Art, nämlich Menschen, kommt überhaupt erst jene Komplexitäts-erweiterung in die Welt, auf die das Vertrauen bezogen ist: die Freiheit des Handelns“ (47-48).  
Niklas Luhmann, *Vertrauen*, 2000.

Situation in einem Dorf in Anatolien, einem „verhungerten Dorf“ (281), berichten muß. Mit einem Freund gemeinsam macht sie sich auf den Weg nach Kapadokien. Was sie auf der Reise fanden, waren Bauern, Mütter und Kinder, begleitet von blökenden Schafen. Mit Lenins Buch *Staat und Revolution* ausgestattet, standen die linksorientierte „Bühnen“-Aktivistin und deren Freund, von Schafen umgeben, auf der Ladefläche eines klapprigen Lastwagens auf dem Weg nach Anatolien. Die Schafe „schissen“, und wiederholten blökend die politischen Slogans der zwei Aktivisten: „Amerika – mäh – beutet – mäh – uns aus – mäh, mäh, mäh“ (*Brücke* 267). Die beiden Freunde jedoch „pinkelten und sangen wieder im Mondschein die Internationale, [ihre] Stimmen zitterten wegen der holprigen Straße (*Brücke* 272).

Und wie die blökenden Schafe nichtsahnend ihrem Besitzer zur Schlachtbank folgen, fahren zwei Freunde mit „zittrigen Stimmen“, einer vertrauenden Aufrichtigkeit und echten **Leidenschaft**<sup>3</sup> einem Unrecht in der Entfernung hinterher, nach Hakkari. Sie folgen einer Entschlossenheit, um die reale Geschichte von Armut und Leiden einem Dasein zu eröffnen, ein Gewissen zu geben.

Als sie im Dorf ankamen, war es ein Bauer, verhungert und nicht mehr im Stande aufrecht zu stehen, der „sich mit seinem Mehlsack auf den Boden wie eine auf den Rücken gefallene Schildkröte“ legte, und von der Aktivistin forderte: „Schreib, was du siehst, frag nicht mehr. Mein

**<sup>3</sup>Leidenschaft**  
„Daß die Leidenschaft ihrer Ursache oder dem Gegenstande, der sie erregt, gemäß oder nicht gemäß ist, und mit demselben eine Proportion oder keine hat, das bestimmt die Schicklichkeit oder Unschicklichkeit, die Anständigkeit oder Unanständigkeit der Handlung, die darauf erfolgt. Die wohlthätige oder schädliche Natur der Wirkungen, worauf eine Leidenschaft abzielt, bestimmt das Verdienst oder die Schuld der Handlung [...]“ (28).  
Adam Smith, *Theorie der moralischen Empfindungen*, 1770.

Atem ist ausgegangen“ (*Brücke* 281); der Atem der Theaterstudentin aber nicht. Sie ist Zeugin geblieben, auf sich selbst vertrauend und stark.

Es ist eine Stärke und ein Durchhaltevermögen, welches die Frau im Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003) sich selbst zuschreibt: „Ich bin stark wie Eisen [...] (121) [...] Ich werde nie aufgeben. Ich werde Molière spielen, inszenieren, schreiben“ (131). [...]

Es lebe das wache Bewußtsein“ (126).

Und obwohl die Aktivistin nach jener Reportage im „verhungerten Dorf“ (281) drei Wochen festgenommen wurde und die Schrecken von Folter und Missbrauch hautnah miterlebte, gibt sie nicht auf. An dieser Stelle sind es die Worte Brechts, die ihr Hoffnung geben und das Unrecht im türkischen Militärstaat ertragen helfen:

*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?  
(Brücke 329)*

Das vertraute Lied von Brecht wählt die Theaterstudentin bewusst aus, trägt es mit, und singt es leise in der dunklen Nacht in İstanbul auf Deutsch; mit laut klopfendem Herz eine **Sehnsucht**<sup>4</sup> in sich tragend (*Brücke* 329). Und auf das Vertrauen aufbauend, dass im Voranschreiten, dennoch eine Position hinterlassen wurde, die kurz eine erträumte Lebenswelt ermöglichte, eine vertraute Welt, wählt sie, statt des ihr

#### **4Sehnsucht**

„In dem die Sehnsucht den Menschen der gegenwärtigen Umwelt entreißt, baut sie aber zugleich von sich aus eine neue Welt auf. Sie ist „weltschaffend.“ Und diese Leistung ermöglicht es allererst, sie als eine Sonderform und zwar als eine durch ihre Wichtigkeit ausgezeichnete Sonderform der Phantasie zuzuordnen. Aber man würde die in ihr aufgebaute Welt verkennen, wenn man in ihr nur eine unverbindliche Traumgestalt sehen würde, sie dringt vielmehr als solche zugleich in die Bezüge zur umgebenden Realität ein, formt und gestaltet sie und ermöglicht so allererst das Verhalten des Menschen zu seiner ganzen Welt“ (372). Otto Friedrich Bollnow, *Philosophie der Sehnsucht*, 1948.

unerträglichen Stillstandes Dynamik als ihr Lebensziel. Sie weiß, dass sie ihre Position nur mit Selbst/Bewußtsein und dem Vertrauen auf die Kraft der Dynamik der Dinge ihr Ziel realisieren läßt.

Ein Ziel, das sie an verschiedenen Stellen des Romans *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003) immer wieder definiert:

Ich will nach Berlin ans Theater, ich will nicht mehr schlafen (28). [...]  
Jetzt muß ich erwachsen werden. Die Kraft der Menschen wird reichen gegen Unrecht, gegen Armut. Die Zeit dreht sich. Keine Angst vor der Härte der Tage. Die Sprache der Straßen. Schau auf die Geschichte, schau genau hin (105).

Die Erzählerin, die Tochter, die Aktivistin, die Frau, die Theaterstudentin holt sich in allen Werken Özdamars bewusst ihr eigentliches Dasein aus einer Herrschaft zurück. Mit einem Imperativ stellt sie sich ihren eigenen Lebensauftrag: „Schau auf die Geschichte, schau genau hin“ (*Sterne* 105).

Dieser Befehl zu **sehen**<sup>5</sup>, hinzusehen, sich nicht abzuwenden, wird zum Auslöser für viele Fragen. Fragen, die nicht nach politischen Verhältnissen oder nach dem Gesamtbild einer Epoche forschen. Nein, es sind Fragen, die nach Freunden, nach Müttern und Großmüttern suchen. Sie suchen nach familiären Zügen der Vergangenheit für eine vertraute Lebenswelt und eine menschliche Zukunft.

### <sup>5</sup>Sehen

„Das Bedürfnis, Leiden bereitet werden zu lassen, ist Bedingung aller Wahrheit. Denn Leiden ist Objektivität, die auf dem Subjekt lastet; was es als sein Subjektivstes erfährt, sein Ausdruck, ist objektiv vermittelt. [...] Ihr integrales Ausdrucksmoment, unbegrifflich-mimetisch, wird nur durch Dastellung – die Sprache – objektiviert. [...] Der Ausdruck wird durchs Denken an dem er sich abmüht wie Denken an ihm, seiner Zufälligkeit enthoben. [...] Er ist kein Selbstzweck auf dessen Kosten, sondern entführt es aus dem dinghaften Unwesen (27). [...] An denen, die das unverdiente Glück hatten, in ihrer geistigen Zusammensetzung nicht durchaus den geltenden Normen sich anzupassen [...] ist es, mit moralischem Effort, stellvertretend gleichsam, auszusprechen, was die meisten, für welche sie es sagen, nicht zu sehen vermögen oder sich aus Realitäts-gerechtigkeit zu sehen verbieten. Kriterium des Wahren ist nicht seine unmittelbare Kommunizierbarkeit an jedermann“ (49). Theodor Adorno, *Negative Dialektik*, 1966.

## Görmek<sup>1</sup>: Sehen (*Mutterzunge* 9)

„Bruder Yashar, hast du es gesehen?“ (9).

Als die „Wörtersammlerin“ (*Mutterzunge* 46) eines Tages in Stuttgart um ein Gefängnis lief, sah sie einen Gefangenen hinter einem Fenstergitter stehen. Vor jener Strafanstalt war eine Wiese, und „nur ein Vogel flog vor den Zellen“ (*Mutterzunge* 9). Und obwohl die Frau weit von diesem Gefangenen entfernt war, ja so weit sogar, dass sie nur als „Nadel in der Natur“ (9) erschien, hörte sie seine „weiche Stimme [...] in derselben Mutterzunge“ (9) jemanden fragen: „Bruder Yashar, hast du es gesehen?“ Der andere, den [sie] nicht sehen konnte, sagte: „Ja, ich hab gesehen“ (9).

Auf der Wiese stehend, wusste die Erzählerin in diesem Moment nicht, was die Gefangenen genau erblickten. War es der vorbeifliegende Vogel, die vorübergehende Frau, das entfernte Ich oder doch etwas ganz anderes? Wir Lesenden bekommen auf diese Frage bis zuletzt keine Antwort. Die „Wörtersammlerin“ lächelt an dieser Stelle jedoch. Es ist ein Lächeln, welches den Anschein einer Wahrnehmung in sich trägt. Sie erkannte vielleicht etwas, vielleicht sogar „es“. Abschließend formt sie dann noch die Gedanken: „von einem Gefängnis aus, kann man nur sehen, fassen, fühlen, fangen. Pflücken, das gibt es nicht“ (*Mutterzunge* 9).

## <sup>1</sup>Görmek

„Yo lo vi', ich habe es gesehen, schrieb Goya unter die Nr. 44 seiner ‚Desastres', der ‚Unglücksfälle des Krieges'. In diesen Zeichnungen hält der spanische Maler furchtbare Szenen des Krieges fest, zwingt sich und den Betrachter, hinzuschauen, sich nicht abzuwenden von dem Leiden und Elend. Es ist ein Aufruf zu einer schrecklichen Zeugenschaft, zu sehen, was Menschen einander antun können. Mit der Rückkehr zur türkischen Muttersprache akzeptiert Özdamar schließlich, nicht ‚wegzuhören', sich auszusöhnen mit der Sprache, in der so viel Leid geschah, die Erinnerung anzunehmen. Zu berichten von den ‚bandalen' Schicksalen der Mitmenschen, ist ihre Art, ihnen Ehre zu erweisen und Bedeutung zu verleihen“ (8). Marion Dufresne, *Emine Sevgi Özdamar Mutter(s)zunge. Der Weg zum eigenen Ich*, 2010.

Es wäre einfach, diese Textstelle zu überlesen. Wenn man sich jedoch die Zeit nimmt, und das Unausgesprochene in dieser Passage zu finden versucht, so macht man sich nicht nur auf eine sprachliche, sondern auch auf eine gedankliche Reise, die viele fragende Stimmen hat, aber keine konkreten Antworten bietet.

„Pflücken das gibt es nicht“ (9). Diese Aussage trifft das Ich einfach. Im Gefängnis kann man nur „sehen“, „fassen“, „fühlen“, „fangen“, „pflücken“ aber nicht.

Was hat „pflücken“, was „fangen“ nicht hat? Man pflückt Obst oder Blumen. Synonyme für „pflücken“ sind „ernten“ oder „lesen“. Das Verb bezeichnet eine bewusst freiwillig gewählte Aktion, die meist mit etwas Positivem, Vitalem, und auch häufig Liebevolem verbunden wird. Es ist ein Akt, der aus freiem Willen geschieht. Eine Handlung, die einem Gefangenen nicht gegeben ist, ja sogar bewusst entzogen wurde. Im Türkischen kann man auch die Liebe pflücken;  
*Sevgi toplamak*. Liebe pflücken, Liebe sammeln.

„Fangen“ oder „fassen“ hat etwas mit beiläufig Erhaschtem zu tun, wie ein Vogel im Vorbeifliegen. „Sehen“ wiederum ist der menschliche Sinn, der, neben Hören, eine Distanz benötigt, um ihn erfahren zu können. „Sehen“ kann man auch von einer Gefängniszelle aus. Bruder **Yashar**<sup>2</sup> und der Gefangene *sahen* es, und die Frau *hörte* sie. Beide Empfindungen geschehen aus großer Entfernung. Es ist aber eine Klarheit und Deutlichkeit damit verbunden, die alles Ferne aufzuheben wirkt, ja beinahe

## <sup>2</sup>Yaşar

„Schaut uns alle an, Eselsöhne, Söhne von Eseln, alle von uns, denken sich Geschichten aus, als gäbe es kein Morgen. Weil es kein morgen gibt. Ja, es gibt eine Rebellion in meinen Romanen, aber es ist die Rebellion gegen die Sterblichkeit. [...] Der Mensch fürchtet den Tod, aber ganz plötzlich sind wir weg. [...] Das ist die Geschichte, die ich schreiben muss.“  
Yaşar Kemal, Interview, *The Guardian*, 2008.

negiert. „Hören“ und „sehen“ sind die einzigen menschlichen Sinne, die mit dem Akt des Wahrnehmens oder **Gewahrwendens**<sup>3</sup> in Verbindung gebracht werden.

„Bruder Yashar“ hat „es“ gesehen. „Yaşar“, der Name bedeutet im Türkischen, der, der lange lebt, unsterblich ist und überleben wird. Im Hebräischen bedeutet Yashar oder Yâshâr „der Aufrichtige“, „Ehrbare“ und „Rechtschaffene“. Ivan Marcus argumentiert, dass Hiob, der auch „tam veyashar“ genannt wird, was so viel wie „rein,“ „unschuldig“ oder „gerecht“ bedeutet, mit dem Patriarchen Jakob in Verbindung zu bringen sei, der als „kollektive“ jüdische Christusfigur für das gesamte Volk Israels stellvertretend leidet (Marcus 214).<sup>5</sup> Das Arabische hat „Yashar“ wiederum die Bedeutung von „Reichtum“ gegeben, nicht im materiellen Sinne, sondern im moralisch-ethischen. All diese Bedeutungen von „Yashar“ sind grundlegende und äußerst positive Prinzipien in diesen sprachlichen Gebieten. Es ist nicht nur ein Name, sondern gleichzeitig ein kulturell zentrales Element. „Bruder Yashar“ sah etwas von einer Gefängniszelle in Stuttgart.

Wer ist dieser „Bruder“ hier nun? Und warum ist er gefangen? Hat die „Wörtersammlerin“ den unsterblichen Gefangenen antworten hören? Oder den Aufrichtigen und Ehrbaren selbst? Oder doch den moralisch Reichen? Und vor allem, was haben sie gesehen? Es. Nicht „sie“ oder „ihn“ – die Frau oder den Vogel. Die Antwort kommt von Bruder Yashar,

<sup>5</sup> Es existiert auch ein „Buch des Rechtschaffenen“ in der Midrasch Aggadah genannt „Sefer haYashar“ oder besser bekannt als „Toledot Adam“ und „Dibre ha-Yamim be-'Aruk,“ das die Geschichte des Volkes Israels erzählt (*Jewish Encyclopedia*).

### **<sup>3</sup>Anagnorisis**

Anagnorisis (Griechisch ἀναγνώρισις) bedeutet

*Wiedererkennung.*

Laut der Poetik des Aristoteles beschreibt der Begriff Anagnorisis den Moment in dem der Held den tragischen Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis erfährt. Er versteht darunter auch das Wiedererkennen von Gegenständen, Erkenntnisse über die menschliche Natur oder seine Situation. Der ideale Moment für Anagnorisis ist der Moment in dem der Held sich das Wiedererkennen der neu gefundenen Wahrheit eingesteht. Dieses Erkennen kann in einer einzigen Textpassage oder auch Zeile vermittelt werden.

*Duden, Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter, 2007.*

den sie nicht sieht, sondern nur hört. Dieser sagt: „Ja, ich hab gesehen.“

Nicht: „Ja, ich habe es gesehen.“

„Ja, ich hab gesehen“, antwortet Bruder Yaşar, der unsterblich Gefangene (*Mutterzunge* 9). Dieses drückt mehr als den rein physischen Akt des Sehens aus. Es trägt ein Erkennen in sich, welches nicht die vorübergehende Frau wahrnimmt, die einer „Nadel in der Natur gleicht“, sondern den Akt des Erkennens bejaht (9). Wenn es nun der vorbeifliegende Vogel war, der dieses anerkennende Empfinden auslöste, dann stellt sich hier auch die Frage, ob es das Staunen über das Tier oder doch etwas ganz anderes war? Im Orient wird der Vogel immer wieder mit Vitalität verbunden; im christlichen Glauben trägt der Vogel die Kraft der Heilung in sich (Staubli 8). Bei Özdamar wird der Vogel mehrmals als Träger der Liebe dargestellt, als Bote der Liebe also.

Hat der Gefangene somit Liebe erkannt oder gar empfunden?

Wir wissen es nicht.

Die „weiche Stimme“ des Gefangenen und das darauffolgende Lächeln der Protagonistin deuten jedoch darauf hin, dass es sich hier auch wieder um den Stoff handelt, der „vielen Leuten guttut“ (Özdamar, *Schreiben als Selbstbehauptung* 265).

Das Unausgesprochene ist und bleibt in diesem Abschnitt ephemer. Es wird aus einer Distanz erkannt, die trotzdem alles Unerklärte und Ungeschriebene enträtseln und die **Zwischenwelt**<sup>4</sup> aufzulösen scheint. Unbewusst lächelnd nimmt das Ich die Situation zum Anlass, um über das

#### **4Zwischenwelt**

„Liebe ist ein Ereignis, aus dem eine Geschichte werden kann oder ein Geschick (201). [...] In der Leidenschaft, mit der die Liebe nur das Wer des Anderen ergreift, geht der weltliche Zwischenraum, durch den wir mit anderen verbunden und zugleich von ihnen getrennt sind, gleichsam in Flammen auf. Was die Liebenden von der Mitwelt trennt, ist, daß sie weltlos sind, daß die Welt zwischen den Liebenden verbrannt ist (204). [...] Die Liebe ist ihrem Wesen nach nicht nur weltlos, sondern sogar weltzerstörend, und daher nicht nur apolitisch, sondern sogar antipolitisch – vermutlich die mächtigste aller antipolitischen Kräfte“ (205). Hannah Arendt, *Denken ohne Geländer. Texte und Briefe*, 2010.

Erkennen, das Sehen zu reflektieren. Es erfasst, ohne das von den Gefangenen gesehene Objekt selbst zu erblicken, dass im Vorgang des Sehens ein tiefes Gewahrwerden, eine Bejahung steckt, welche von großer Bedeutung ist.

*Görmek*, Sehen.

Wie heißt du?

„What is your name?’

‚Bartje.’

‚What is the meaning?’

‚There is no meaning. Only Bartje. And you?’

‚My name means love.’ [...]

‚How old are you?’

‚Two hundred years old.’

‚Do you know my grandfather?’

‚Yes, he was my teacher” (*Hof* 111).

Bartje ist der einzige, der an dieser Stelle der Erzählung *Der Hof im Spiegel* (2001) beim Namen genannt wird. Und obwohl Bartje „nichts bedeute“, ist sein Name hier dennoch geschrieben worden. Der Name seines Gegenübers, der Frau, aber bleibt hier unbenannt. Das einzige, was wir erfahren, ist die Bedeutung ihres Namens. Er bedeute *love*, *Liebe*. Als Bartje später nach dem Alter der Frau fragt, antwortet diese: „Two

### **Tatsache des Unmöglichen**

Der Unsinn ist eine im Text scheinbare Gegenwart von einer oder mehrerer „sinnvollen“ Bedeutungen, die gleichzeitig mit der Abwesenheit jeglicher Bedeutung in Balance gehalten werden (11). Wim Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, 1988.

„Die Bedeutung begründet die Wahrheit nicht, ohne nicht auch den Irrtum zu ermöglichen. Aus diesem Grund steht die Wahrheitsbedingung nicht im Gegensatz zum Unwahren, sondern zum Absurden: zu dem, was ohne Bedeutung ist, was weder wahr noch falsch sein kann (32). [...] Alles Unmögliche ist ein Außer-Existierendes, auf dieses Minimum reduziertes, und insistiert als solches im Satz“ (56). Gilles Deleuze, *Die Logik des Sinns*, 1990.

hundred years old“ (111). Und auf die abschließende Frage „Do you know my grandfather?“, erwidert diese, „Yes, he was my teacher“ (111).

Liebe, die Frau und Erzählerin, die Bartje gerade erst in einer Amsterdamer Bar kennengelernt hat, unterhält sich auf Englisch, beschreibt ihre Erlebnisse auf Deutsch, ist in dieser Darstellung zwei hundert Jahre alt, raucht holländischen Tabak und Zigarren, stammt aus der Türkei, spricht mit der Stimme von Lauren Bacall, hat nicht *einen*, sondern *zwei* Geliebte und wurde von Bartjes holländischem Großvater unterrichtet. Das ist alles, was die Autorin uns an dieser Stelle „faktisch“ zu wissen erlaubt. Was bedeutet aber dieses Wissen?

Es ist eine Einsicht, welche die gegebenen Antworten als ein Ding der **Unmöglichkeit**<sup>1</sup> erkennt, als fantastisch und erdacht. Wenn das Alter ebenso wie die Bekanntschaft der Frau mit Bartjes Großvater aber als erfunden gelesen wird, dann kann gleichzeitig auch die *Liebe* als Bedeutung des Frauennamens in Frage gestellt werden.

Oder doch nicht? Ist die Frau in dieser Amsterdamer Bar, deren ungeschriebener Name *Liebe* bedeutet, vielleicht sinnbildlich und somit als Gleichnis gedacht? Wenn dem so ist, was wissen wir an dieser Stelle dann über die Liebe?

Es ist eine Liebe, die keine Grenzen und Nationen zu kennen scheint, in vielen Teilen der Welt heimisch ist und in etlichen Frauenstimmen spricht. Sie ist eine Frau, „lovely“ und „beautiful“ (*Hof* 111). Sie überschreitet moralische und gesellschaftliche Konventionen,

**<sup>2</sup>Vertraute Fremde**  
„Nicht die Form räumlicher Nähe oder Distanz schafft die besonderen Erscheinungen der Nachbarschaft oder Fremdheit, so unabweislich dies scheinen mag. Vielmehr sind auch dies rein durch seelische *Inhalte* erzeugte Tatsachen, deren Ablauf zu ihrer Raumform in keinem prinzipiell ändern Verhältnis steht als eine Schlacht oder ein Telefongespräch zu den ihrigen – so zweifellos auch diese Vorgänge sich eben nur unter ganz bestimmten Raumbedingungen verwirklichen können. Nicht der Raum, sondern die von der Seele her erfolgende Gliederung und Zusammenfassung seiner Teile hat gesellschaftliche Bedeutung“ (688).  
Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, 1908.

scheinbar beiläufig und gleichsam wortkarg. Und selbst im schlichten Unterhaltungston lässt sie Stärke und Unbeugsamkeit erkennen, die etablierte Ordnungen einfach und somit auffallend offen durchbricht, wenn sie auf die Frage: „Have you got a boyfriend?“ einsilbig aber eindeutig antwortet: „Two“ (Hof 111). Sie genießt es, mit fremden Menschen, völlig vertraut, in einer Bar zu sitzen, zu rauchen, sich mitzuteilen und ihr Wesen vage anzudeuten, sich als ihre **vertraute Fremde**<sup>2</sup> zu nennen. Und obwohl sie niemals ihren eigenen Namen nennt, offenbart sie sich ihnen als ähnlich, ja beinahe verwandt, denn deren Großvater hätte auch sie unterrichtet.

**Liebe**<sup>3</sup>, die Frau, schließt diese traumhafte Passage mit der Frage ab: „Bartje, do you love Amsterdam?“ Und Bartje antwortet: „Sometimes“ (111).

Manchmal liebt Bartje Amsterdam. Diese schlichte Antwort ist für die Erzählerin hier ausreichend, um zu einem anderen Thema überzuwechseln. Es scheint, als würde dieses „manchmal“ die Frau zufrieden stellen. Aber womit ist sie zufrieden? Ist es die Aussage, dass Bartje *Amsterdam* liebt, die zu genügen scheint? Oder dass er die Stadt *manchmal* liebt? Oder aber, dass Bartje manchmal *liebt*? Sollen wir hier wiederum einen Liebenden sehen, *görmek*?

Bartje liebt.

Bartje liebt Amsterdam –

manchmal.

### <sup>3</sup>Liebe

„Warum ist das Aussprechen der Liebe so wichtig? Weil sich die Liebeserklärung in die Struktur des Ereignisses einschreibt. Zuerst gibt es die Begegnung. [...] Ein scheinbar unbedeutendes Ereignis, das jedoch in Wirklichkeit ein radikales Ereignis des mikroskopischen Lebens ist, trägt in seiner Hartnäckigkeit und in seiner Dauer eine universelle Bedeutung in sich (40-41). [...] Der Surrealismus preist die rasende Liebe als ereignishafte Macht, die außerhalb des Gesetzes steht. Das Denken der Liebe ist dabei auch dieses Denken, das gegen jede Ordnung, gegen die Macht der Gesetzesordnung gerichtet ist (66). [...] [I]ch denke, dass die Liebe ein Denken ist und dass die Beziehung zwischen diesem Denken und dem Körper eine ganz besondere ist [...]“ (71). Alain Badiou, *Lob der Liebe*, 2011.

„Zwar geht es hier [in Mutterzunge] um Liebe, aber nicht im Thema, sondern in der Impulsivität der Sprachgebung zeigt sich hier [...] der unverwechselbare weibliche Beitrag“ (151). Irmgard Ackermann, *Mit einem Visum für das Leben. Formen weiblichen Schreibens am Beispiel dreier Türkischer Autorinnen*, 2002.

Ist man an dieser Stelle der Geschichte *Der Hof im Spiegel* (2001) angekommen, so meint man den Namen dieser Frau in der Amsterdamer Bar, Liebe, zuvor nie gelesen zu haben. Und doch wurde dieser zu Beginn der Erzählung ein einziges Mal geschrieben. In *Der Hof im Spiegel* (2001) schreibt Özdamar von all ihren Werken nicht nur ihren eigenen mittleren und ersten Vornamen nieder, sondern gibt auch dessen Sinn bekannt; zwar verborgen, aber dennoch dem Text eingeschrieben.

Theo, ein Freund von Kati, einer Mitbewohnerin der Erzählerin, stolpert zu Beginn der Erzählung an einem Morgen in Berlin über diese in einem Treppenhaus. Sie musste dort die Nacht verbringen, da sie keinen Schlüssel hatte und die Wohnungstür nicht aufschließen konnte. Theo ruft an dieser Stelle: „Kati, du hast wieder die Tür abgeschlossen, Sevgi konnte nicht rein!“ (58). Ihr Name wird hier scheinbar beiläufig, und aus einer Distanz an eine dritte Person gerichtet, ja gerufen.

„**Sevgi**<sup>4</sup> konnte nicht rein!“ (58). Die Liebe konnte nicht rein.

Obwohl der Name hier endlich mühevoll aufgefunden scheint, weiß die Lesende an dieser Stelle dennoch nicht, dass es sich um die Liebe handelt. Und obgleich die Bedeutung des Namens im Nachhinein in einer Amsterdamer Bar im Gespräch mit einem Fremden erklärt wird, weiß man letztendlich nie, ob der wahre Kern, wie schon das Alter der Frau zuvor, nicht ins Fantastische erweitert und gedehnt wurde.

*Sevgi* ist also der Name der Erzählerin.

#### <sup>4</sup>Sevgi

Sevgi ist eine der vier ethischen Prinzipien, die für den moralischen Entwurf der traditionellen türkischen Kultur von zentraler Bedeutung sind. Sevgi bezieht sich auf das Empfinden einer Verantwortung der Eltern ihren Kindern gegenüber und auf das Wahrnehmen der Verantwortung der älteren Geschwister für die jüngeren. „Die Erwartung und Verpflichtung zu Liebe lässt sich aber traditionell nicht nur auf die elterliche und geschwisterliche Liebe reduzieren“ (37). Die drei weiteren Prinzipien von *Saygi*, Achtung und Respekt, *Namus* und *Şeref*, Ehre und Ansehen, basieren im Türkischen weniger auf das Gefühl, sondern auf eine moralische Haltung, eine umfassende Verpflichtung, die auch die Verpflichtung der Unterstützung im Alter umfasst (37-40). Birol Mertol, *Männlichkeitsbilder von Jungen mit türkischem Migrationshintergrund*, 2008.

Sevgi bedeutet also *love, Liebe*.

Sie sehen also die Liebe?

Görmek, sehen.

Sevgi, Liebe.

### İşçi<sup>1</sup>: Arbeiterin

„Sefti, wir kamen in einer Kaserne an [...]

Sefti, wir hatten Hunger [...]

Sefti, die deutschen Offiziere [...]

Sefti, [...] sie haben mich zu den Toten geworfen [...]

Sefti, ich lag zwischen den Toten [...]

Sefti, wenn du gesehen hättest [...]“ (*Hof* 115).

Franz hat gesehen und erzählt, in einem „armen Wohnzimmer“ sitzend, „als ob er sich niemals erlaubt hätte, darüber zu sprechen“ (115). Franz ist Soldat in Russland gewesen. Er sitzt an dieser Stelle der Geschichte tagein und tagaus in seinem armseligen Wohnzimmer, immer auf demselben fettig ungemütlichen Sessel, Haare gut gekämmt, artig (*Hof* 113).

Franz, ein alter Freund der Erzählerin, muss deren Namen unentwegt üben: „Sevgi, Sevgi, Sevgi“, sagt aber immer wieder „Sefti“ (113) zu ihr. Er ist der einzige in Özdamars Büchern, welcher die Erzählerin mit ihrem mittleren Vornamen anspricht, gleichwohl falsch:

### İşçi

„Die neue Poesie [...] hat eine komplexe Komposition und Technik. [...] Der neue Dichter arbeitet an einer Sprache, die keinen Unterschied zwischen poetischer oder prosodischer oder Umgangssprachen macht. Er nutzt eine allumfassende, einheitliche Sprache, die nicht künstlich, sondern lebendig, bunt, tief, ganz und gar komplex ist - nämlich die Sprache selbst“ (333). Nâzım Hikmet, Interview zitiert in *Rapture and Revolution*, 1929.

Sefti statt Sevgi. Er ist auch derjenige, der nichts von dessen Bedeutungsgehalt wusste. Er wusste von der Liebe nichts.

Denn Franz saß meist in seinem Zimmer und hatte Angst; Angst vor dem Tod, vor der Zeit und vor allem Angst vor seinen Erinnerungen. Es sind **Erinnerungen**<sup>2</sup>, die er niemandem außer Sevgi mitteilte, denn sie war eine „Zuschauerin, die ihm nicht gefährlich war“, wie auf „einer Bühne, auf einem Theaterstuhl“ (*Hof* 115). Und obwohl er letztendlich ihren Namen nie auszusprechen lernte, schreibt die Frau, die Erzählerin und Zuschauerin, an dieser Stelle der Geschichte *seine* Erfahrungen mit dem Tod in russischer Gefangenschaft nieder.

Warum? Warum ist es Sevgi wichtig, Franz in eine in sich geschlossene Szene zu schreiben?

Der Soldat Franz war 89 Jahre alt und an dieser Stelle der Erzählung bereits seit einem Monat tot. Sevgi, die Liebe, hat ihn dennoch erneut sprechen lassen, jetzt. Sie hat für ihn geschrieben, von seinem Leid, seiner Armut, seiner ständigen Angst, zwischen den Toten Russlands zu liegen, und zu guter Letzt hat sie seinen Tod geschrieben. Sie nahm sich Zeit und Raum, Zeugin zu sein, seine Zeugin. Sie arbeitet und schreibt für Franz. Und wenn sie „manchmal mit einem Nachtzug durch die Stadt, in der er gelebt hat“, kommt, dann wacht sie auf und weint um Franz (*Hof* 115). Sefti, die in diesem Teil unerkannte Liebe, leistet an dieser Stelle **Trauerarbeit**<sup>3</sup>. Es ist eine Arbeit an der Erinnerung für jemanden, den sie zwar seit zehn Jahren kannte, der ihr

## **<sup>2</sup>Erinnerungen**

„Erinnerung als ein kollektives Mittel zur Konservierung trägt derzeit auch eine akute moralische Bedeutung. Generationen übergreifende Erinnerungen abscheulicher totalitärer Regime [...] des zwanzigsten Jahrhunderts haben ein Bewusstsein inspiriert. [...] Die Dokumentation solcher Ereignisse haben die modernen, pluralistischen Gesellschaften dahin gehend geprägt, die Notwendigkeit zur Erhaltung von Erinnerung als ein Mittel zur Bewahrung vom kulturellen Lebensblut der unterdrückten Menschen zu erkennen“ (5). Vivian Bradford, *Public Forgetting. The Rhetoric and Politics of Beginning Again*, 2010.

## **<sup>3</sup>Trauerarbeit**

Literatur ist ein „Ort des Totengedenkens“ und Trauer ist eine „Arbeit der Texte.“ Denn „Texte erinnern und beschwören die Toten, sie feiern ihre Anrufung oder geben ihnen eine Stimme, sie klagen und sie trösten“ (3). Eva Horn, *Trauer schreiben*, 1998.

aber nie wirklich vertraut war. Sie blieb bis zuletzt eine „Zuschauerin“, nicht gefährlich, aber immer etwas fern und fremd. Diese *nachsinnende Schreibarbeit* von Sevgi, der Autorin und Erzählerin, welche in der geschriebenen Erinnerung von Franz den Entwurf ihrer selbst auch einschreibt, ist eine Liebesarbeit. Auch wenn Sevgi die Schrecken dieser Erinnerungen, wie schlimm es Franz in Russland ergangen war, nicht „sah“, also erlebte, so hat sie mit der Arbeit an seiner Erinnerung dennoch seine Erfahrungen sichtbar werden lassen. Sevgi hat in der schriftlichen Arbeit Franz verkörpert, im Text manifestiert, somit auch seine Erfahrungen sehen gelernt, und sich selbst, die Liebe, in diese Arbeit eingeschrieben. Sevgi ist an dieser Stelle der Erzählung eine periphere, liebende Arbeitsweise, welche Gedächtnis gibt, Zeugnis ablegt, Raum schafft, sich erinnert und vor allem schreibt.

Sie arbeiten daher für die Liebe?

*Görmek*, sehen.

*Sevgi*, Liebe.

*İşçi*, Arbeiterin.

### **Kaza Geçirmek<sup>1</sup>: Verunglücken**

„Ich sagte:

„Was muss man machen, Tiefe zu erzählen?“

Er sagte:

**1Kaza Geçirmek**  
„Die türkische Redewendung kaza geçirmek (einen Unfall erleben) [...] paraphrasiert auf Deutsch hier für einen deutschsprachigen, und nicht explizit für einen türkisch sprechenden Leser. Dieser Appell an den einsprachigen deutschen Leser, innerhalb eines deutsch-türkischen Literaturproduzierenden Kontextes, ist einer, von der Position einer Minderheitensprache, im Namen der Kultur einer Minderheit gemacht, der im direkten Zusammenhang steht, mit der Forderung an türkische Emigranten, die in Deutschland leben und arbeiten, die deutsche Sprache zu erlernen. Doch in dem Maße, dass sich die zweisprachige Erzählerin [...] auf den Akt der Verfremdung und Domestizierung einlässt, bietet sie sowohl den Kitzel des Fremden als auch seiner sofortigen Domestikation: eine doppelte Bewegung des Diskurses von Exotik“ (82-83). Brian Lennon, *In Babel's Shadow. Multilingual Literatures, Monolingual States*, 2010.

„Kaza geçirmek, Lebensunfälle erleben“ (*Mutterzunge* 10).

In *Das Leben ist eine Karawanserei aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992) macht sich die Familie eines Tages auf den Weg. Der kleine Bruder, die Großmutter, die Mutter, das Mädchen und der frisch rasierte Großvater, alle festlich angezogen, ziehen gemeinsam los, um den Vater der Nation, Atatürk, zu ehren. Nachdem sie die „Grabmalstraße“ hinter sich gelassen hatten und den bergigen Weg nach oben gestiegen waren, war es aber nicht *Ata*, ein Vater der Nation, den sie vorfanden (*Karawanserei* 314). Es waren mit Helmen bedeckte Gesichter von Soldaten, die, zwischen Marmorsäulen stehend, ein „unbarmherziges Gebäude“ bewachten (314). Ein Gebäude, in dem die „Marmortreppen“ zu einem „Marmorzimmer“ führten und sie darin den „Marmorsarg“ Atatürks vorfanden (314). Dieser kalte Marmorsarg, die sauberen Wände, die glänzenden Helme und spitzen Kanten des Zimmers ließen die Tochter etwas erkennen, das ihr zuvor nicht aufgefallen war. Es war ihre eigene Armut, das Leid ihrer Familie.

Sie sah ihre Familie plötzlich wie Vögel, die „teilweise ihre Federn verloren hatten“ (314). Und sie begann, die „glänzenden Stellen vom Zuvieltragen“ am Kostüm ihres Großvaters, „die Wunden an den Beinen [ihres] kleinen Bruders“ und die Falten der Kleider ihrer Mutter und Großmutter zu zählen (315). Als Schweißperlen aus ihrer Hand auf den Marmorboden tropften, hatte sie **Angst**<sup>2</sup>, diese aus der Hand fallen zu lassen. An dieser Stelle wollte die Tochter wieder ihren Namen hören.

## <sup>2</sup>Angst

„Angst ist sympathetische Antipathie und antipathetische Sympathie. [...] Daß die Angst in Erscheinung tritt, ist dasjenige, worum sich alles dreht. [...] Sie ist eine Unwissenheit, die geistbestimmt ist, die aber gerade Angst ist, weil ihre Unwissenheit eine Unwissenheit von Nichts ist. Hier gibt es kein Wissen von Gut und Böse usw.; sondern die ganze Wirklichkeit des Wissens projiziert sich in der Angst als das ungeheure Nichts der Unwissenheit“ (43-44). Søren Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, 1844.

Hören wollen.

Warum wollte die Tochter wieder ihren Namen hören? Ist die namenlose Tochter dieser Geschichte auch wieder *Sevgi*, die Liebe? Und wenn ja, hat die Tochter an dieser Stelle tatsächlich ihren Namen vergessen, oder musste sie lediglich an dessen Gehalt erinnert werden? Musste sie an ihre eigene Liebe oder vielleicht an ihre eigene Menschlichkeit erinnert werden?

Nachdem die Familie die Soldaten und das Grabmal von Atatürk hinter sich gelassen hatten, fasste nun der Großvater dem Mädchen beim Gehen an ihren untersten Wirbelsäulenknochen und sagte:

„Stadtmädchen, Stadtmädchen, dieser Knochen, den du hier hast, ist dein Lebensknochen, in dieser Welt und in der anderen [...]“. „Wenn der Mensch begraben wird, wird die Erde ihn zwischen ihre Zähne nehmen, und der Tote wird seine Tränen nicht auf das Gesicht der Erde, sondern in sein eigenes Herz laufen lassen“ (*Karawanserei* 317).

Dann wird die Erde alles bis auf diesen einen Knochen zermahlen. Dieser einzige Knochen aber wird niemals verfaulen, denn er hat kein Knochenmark (317).

Der Lebensknochen ist unser aller **Steißbein**<sup>3</sup>, welches als Schwanzrest an unsere tierische Natur erinnert. Dieser Lebensknochen ist es, den der Großvater hervorhebt und dem Mädchen mahnend bewusst

### <sup>3</sup>Steißbein

Das Steißbein, der letzte Knochen am Ende der Wirbelsäule, wird im Koran und den Überlieferungen der Hadithliteratur als der Teil des Menschen gesehen, der niemals verloren geht, und auch nicht verwest. In Abu Hureiras Überlieferung wird berichtet, dass das Steißbein der Ursprung des Menschen ist. Am Tag der Abrechnung oder des jüngsten Tages wird Gott jeden Menschen aus seinem Steißbein neu erschaffen. In der Forschung der Embryologie benennt man das Steißbein als den „primary organizer“, da es die Zellen zur Vermehrung und die Gewebe zur Differenzierung treibt, und damit zur Entwicklung des Nervensystems führt (9-10). Adel Zaghoud, *Wissenschaftliche Erkenntnisse im Koran*, 2008.

macht. Er lässt diesen letzten Knochen, den Lebensknochen des Mädchens, erst wieder los, als er ihr die Geschichte zu Ende erzählt hat.

Was aber genau will der Großvater mit dieser Geschichte des Lebensknochens dem Mädchen hier wiederum bewusst machen? Ist es eine Bestätigung der unsterblichen Natur des Mädchens, des Überlebenden an ihr, egal ob reich oder arm, alt oder jung, Zivilist oder Soldat? Oder bezeugt er eine Dauerhaftigkeit, die als Kern der wahren und unzerstörbaren Menschlichkeit, im tierischen Schwanzrest sozusagen, uns allen inne wohnt und überdauert? Ist es eine Frage des Bewusstseins? Sollen wir hier auch wieder etwas sehen und erkennen? Die eigene Bedürftigkeit im Mensch sein, die einer **erlernten Hilfslosigkeit**<sup>4</sup> gleicht, und zugleich aber mit der Bejahung der überlebenden Menschlichkeit der Herrschaftsarchitektur des Mausoleums trotz? Sollen wir daher die in Armut gekleidete aber nichtsdestotrotz überdauernde Menschlichkeit in einem militärischen System, in einer allmächtigen gesellschaftlichen Struktur, erkennen?

In *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) läuft die Armut wie eine ansteckende Krankheit durch die Straßen İstanbuls (229). Hier ist es die Erzählerin, das namenlose Mädchen der Geschichte, die als Beobachtende die Armen wie Pestkranke sieht. Sie fühlt sich ihnen gegenüber reicher, aber auch schuldiger, da sie sich nicht imstande fühlt, etwas für sie zu tun (229). Und als sie einem Mann im Rollstuhl begegnet, kann sie diesem nicht direkt in die Augen sehen, sondern nur lange hinter

**<sup>4</sup>Erlernete Hilfslosigkeit**  
Arme leiden unter einer erlernten Hilfslosigkeit, in der sie Probleme als Ursachen rein persönlicher Fähigkeiten betrachten. Daraus ziehen sie Schlussfolgerungen, dass gegen ein Problem vorzugehen, nichts bringe. Diese erlernte Hilfslosigkeit kommt in allen gesellschaftlichen Schichten vor und führt zum Verlust des Selbstwertgefühles. Sie kann jedoch überwunden werden, wenn der Betroffene lernt, dass er über Handlungs-kompetenzen verfügt (213-15). Martin Seligman, *Erlernete Hilfslosigkeit*, 2011.

ihm herschauen. Nur die Blinden traut sie sich von vorne anzusehen (*Brücke* 229). Sie schaut diesen Armen nun so lange nach, bis ihre linke Schulter zu schmerzen anfängt. Erst dann erlaubt sie sich weiterzugehen. Im Weitergehen passiert sie in dieser Straße auch Bücherverkäufer. Sie verkaufen Bücher, deren Autoren gegen die herrschende Armut arbeiteten, dagegen geschrieben und deswegen auch getötet wurden. So lagen sie nun als Getötete und als Bücher auf den Straßen Istanbuls (229). Das Mädchen aber begann nun, diese Bücher von Getöteten zu stehlen. Auf diese Weise „sammelte“ sie nicht nur eine Ausgabe von Nâzim Hikmet, sondern gleich fünf. Und mit dem gestohlenen Geld ihres Vaters kaufte sie wiederum Bücher von Getöteten, die gegen Armut geschrieben (229).

All diese Szenen tragen etwas Gemeinsames in sich. Es ist ein Arbeiten am Bewusstsein, am schmerzvollen Bewusstsein der eigenen Hilflosigkeit einem unbarmherzigen System gegenüber. Die Bewusstseinsarbeit, bei der das Mädchen die Geschichte der menschlichen Armut und ihre Ungerechtigkeit mit sich trägt, ja sogar schuldvoll verantwortet, erzeugt aber nicht nur einen bewusst physischen Schmerz im Angesicht der Gegenwart von Armen, sondern erstellt gleichzeitig mit der anschließenden Diebesarbeit einen Erinnerungskatalog geschichtlichen Widerstandes, den das Mädchen nachzuarbeiten scheint; nachzulieben und **nachzuleben**<sup>5</sup> versucht. Sie bemüht sich auf diese Weise nicht nur Lebensunfälle zu sehen, zu

#### <sup>5</sup>Nachleben

„Als Spur, die von den Toten zeugt und spricht, ist die Stimme nun umgekehrt gerade mit den oder dem Abwesenden verbunden, Signum der Differenz in Zeit und Ort. Sie wird hier zum Medium des Nachlebens vergangener Generationen zum Medium kulturellen Gedächtnisses“ (23). Sigrid Weigel, *Die Stimme als Medium des Nachlebens*, 2006.

erarbeiten, zu erfüllen, sondern gleichzeitig der eigenen erlernten Hilflosigkeit mit Hilfe vergangener Generationen ein handelndes Selbst zu schaffen.

*Görmek*, sehen.

*Sevgi*, Liebe.

*İşçi*, Arbeiterin.

*Kaza geçirmek*, Lebens/unfälle erleben.

Die Liebe ist ein Hemd aus Feuer  
(*Karawanserei* 126)

„Ich sagte sehr oft:

„Mutter, Anne, Anne, Anne, wo bist du, Mutter?“

Meine Mutter sagte:

„Ich bin in der letzten Gasse der Hölle.“

Ich sagte wieder:

„Mutter, wo bist du?“ [...]

Und sie sang einen Satz eines Liedes:

„**Die Liebe ist ein Hemd aus Feuer**<sup>1</sup> [...] [e]inmal dieses Hemd anziehen, am Ende kennt man den Geliebten nicht mehr [...]“ (*Karawanserei* 126).

Das Mädchen in *Das Leben ist eine Karawanserei aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992) verliebte sich. Sie verliebte sich in ihre Mutter, ihre Großmutter und die verrückte Saniye (126). Unaufhörlich beobachtete sie deren Bewegungen, wie sie sich bückten,

**Die Liebe ist ein Hemd aus Feuer**

Die Liebe ist ein Hemd aus Feuer, so liebe ich dich.

Wie man Brot in Salz taucht und ißt, so liebe ich dich.

Begeistert als flöge ich zum ersten Mal über den Ozean, so liebe ich dich.

Daß die Welt jeden Tag köstlich duftet, wie eine Zuckermelone, verdanke ich dir.

Daß ich Honig aus den Hoffnungen sauge, verdanke ich dir.

Daß mein Herz schlägt, verdanke ich dir.

Wie die sanfte Abenddämmerung über Istanbul mein Innerstes berührt, so liebe ich dich.

Nâzım Hikmet

die Tür aufmachten [das kann man nicht beobachten] (*Karawanserei* 125). Dennoch hatte das Mädchen beständig Sehnsucht nach ihnen. Deswegen roch sie heimlich an den „Kleidern ihrer Mutter, trocknete [ihre] Augen mit ihren Kleiderröcken, wusch [ihr] Gesicht und trocknete es mit dem Handtuch [ihrer] Großmutter. [Sie] weinte dann noch mehr, als ob sie tot wären und von ihnen nur noch diese Kleider und Handtücher zurückgeblieben wären“ (125).

Das Mädchen scheint an dieser Stelle bereits **Abschied**<sup>2</sup> zu nehmen. Denn obwohl sie deren Leben teilt, mit ihnen einen familiären Lebensraum erfährt, ahnt sie bereits den bevorstehenden Verlust. Es ist eine Ahnung von einem Verlust, der im Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) zu einer schmerzlichen Realität wird.

Dort kommt die Erzählerin zum ersten Mal als junge Frau zu Beginn der sechziger Jahre für einen Arbeitsaufenthalt nach Deutschland. Was die Erzählerin auf der Straße gehend in den Gesichtern, Gesten und Sprachen türkischer Arbeiter und Männer findet, sind deren Mütter und Großmütter:

Wenn diese Männer mit uns sprachen, kamen die Stimmen ihrer Mütter aus ihren Mündern. Ich liebte diese Mütter, und wir konnten diese Mütter oder ihre Großmütter an den **Körpern der Männer**<sup>3</sup> sehen. Es war schön, den Körper eines Mannes zu sehen, in dem viele Frauen wohnten. Ich lernte ihre verschiedenen Dialekte [...] (*Brücke* 51).

## **<sup>2</sup>Abschied**

Der Abschied als literarisches Phantasma ist die „Reflexionsfigur des schon Gewesenen“ und setzt für deren Herausbildung den Abschied von aller Metaphysik und Geschichtsphilosophie voraus. Das melancholische Bewusstsein, daß die Gegenwart untergeht und alles Präsens im Zeichen des schon Gewesenseins sieht, gelangt dort zur Entfaltung, wo der Gedanke an eine Wiederbringung des Vergangenen und jedes utopische Hoffnungsbild erloschen ist (603-07). Karl Heinz Bohrer, *Der Abschied. Theorie der Trauer*, 1997.

## **<sup>3</sup>Körper der Männer**

„Es ist die Frau, die der Abwesenheit Gestalt gibt, ihre Fiktion ausarbeitet [...]. Daraus folgt, daß bei jedem Manne, der die Abwesenheit des Anderen ausspricht, sich Weibliches äußert: dieser Mann, der da wartet [...] ist auf wundersame Weise feminisiert. Ein Mann ist nicht deshalb feminisiert, weil er invertiert ist, sondern weil er liebt“ (28). Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache des Liebe*, 1984.

In Deutschland wird die fortgesetzte Sehnsucht und Suche nach dem entfernten Gesicht der Mutter, dem Körper der Großmutter in diese Männer eingeschrieben. Die junge Frau sieht körperliche Züge einer mütterlichen Instanz in den Körpern für sie ansonsten völlig fremder Männer. Sie erkennt etwas in ihnen. Es ist die Liebe zur Mutter und Großmutter; sie mag es, wenn diese Männer feminine, weiche, liebende Züge in sich tragen. Und sie möchte die verschiedenen Dialekte dieser Männer, der ihnen innewohnenden Frauen und deren Liebe nicht nur sehen und erkennen, sondern auch sprechen lernen und erarbeiten. In Deutschland wird das zuvor verliebte Mädchen der Geschichte nun zur erwachsenen Frau, zu einer Liebesarbeiterin.

In der Sehnsucht nach der Mutter beginnt sie aber auch den eigentlichen Grund ihres Aufenthaltes zu verkennen, wenn sie glaubt, ihre Arbeit wäre nicht mehr die Akkordarbeit in einer Radiofabrik, sondern das Denken an die eigene Mutter:

Ich dachte, ich werde ankommen, ein Bett kriegen, und dann werde ich immer an meine Mutter denken, das wird meine Arbeit sein. 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 (*Brücke* 15).

Shakespeare, dessen Literatur sinnbildlich für die tragödische Bearbeitung von Liebesschmerzen ist, wird von ihr an dieser Stelle dazu

#### **4Schmerz des Abschieds**

„Was für ein Irrtum, zu meinen, dass nur die Abschiede tragisch wären. Hat nicht ein Abschied, eine Trennung wenigstens die Entschiedenheit für sich, die Radikalität eines Abbruchs. Und ist solche Endgültigkeit nur ein Nachteil? Eine Tür fällt ins Schloß und sperrt das Vergangene aus. Doch was bedeutet das alles gegenüber der Ungewißheit und Verlorenheit der Ankünfte, die mich dem Zufall einer Stimmung, eines Blicks ausliefern, der über mein Schicksal entscheiden wird? Wenn der Abschied ein hinter mir sich schließendes Zimmer ist, dann erstreckt sich die Ankunft wie ein vages und offenes Gelände vor mir voll Zufälligkeit und Schmerz, ein weites Gebiet, das für den Tod wie für die Freude in gleicher Weise offensteht" (107). Undine Gruenter, *Ein Bild der Unruhe*, 1986.

verwendet, um den Schmerz des Verlustes der Mutter zu verbergen. Was die Erzählerin hier als Arbeit sieht, ist eine Arbeit der Erinnerung und des Abschieds. Sie versucht, durch das arbeitende Denken an die Mutter, in dem Lieben aus der Entfernung einen Verlust zu überwinden, der im Prinzip der Mutterliebe aber immer mitschwingt; der **Schmerz des Abschieds**<sup>4</sup>, den das Mädchen in dem Roman *Das Leben ist eine Karawanserei aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992) bereits erlebte. Dort hatte sie das Liebeshemd aus Feuer bereits getragen. In *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) jedoch beginnt sich dieses geliebte Bild zu verzerren, zu verbrennen. Es ist in ein Bild des Schmerzes gekehrt. Und obwohl die Mutter sie zuvor gewarnt hatte, dass „man sich im Feuer der Liebe von dem Geliebten ein anderes Bild schafft, und man für dieses Bild [verbrennt]“ (*Karawanserei* 126), ist es dennoch der Schmerz, den die Erzählfigur hier nun mit der Mutter gleichzusetzen beginnt. Sie reflektiert:

Ich merkte auch, wenn ich nichts aß und hungrig blieb, dachte ich an meine Mutter, oder wenn ich die Haut an meinem Finger etwas herausriß und es weh tat. Dann dachte ich, dieser Schmerz ist meine Mutter. So ging ich öfter mit Hunger ins Bett oder mit Schmerzen an den Fingern (*Brücke* 21).

*Karasevdaya düşmek*, Liebeskummer haben;

*Kalp ağrısı*, Herzschmerzen; oder

*Sevgi ıstırabı*, **Qualen der Liebe**<sup>5</sup>, Liebe ist das Elend.

#### **<sup>5</sup>Qualen der Liebe**

„Ein ewiges Fremdbleiben im ewigen Nahesein ist jeder Liebe als solcher ihr ureigenstes Merkmal gegeben und weicht nicht von ihr [...] nicht nur in Verachtung, oder in unerwiderter Liebe, sondern überall, wo überhaupt Menschen lieben, rührt Einer nur ganz leise an den Anderen und überläßt ihn dann sich selbst. Immer ist es ein unerreichbarer Stern, den wir lieben, und immer ist alle Liebe tief in ihrem Wesen eine heimliche Tragödie, - die aber nur dadurch, daß sie es ist, ihre gewaltige fruchtbare Wirkung zu äußern vermag. Man kann nicht so tief in sich selbst hinabsteigen, man kann nicht aus dem Urgrund des Lebens schöpfen, wo alle Kräfte noch verschlungen, alle Gegensätze noch ungeschieden ruhen, - ohne auch Glück und Qual in ihrem geheimnisvollen Zusammenhange an sich zu spüren. Denn was dem Menschen da geschieht, das liegt nicht nur jenseits aller Einseitigkeiten und Spaltungen von Selbstsucht oder Selbstlosigkeit, von Sinnlichem oder Geistigem, es liegt auch jenseits jenes sorgsam, mühsam umfriedeten Wohlbefindens, das wir zeitlebens gegen allen Schmerz zu schützen suchen wie gegen unsern ärgsten Feind“ (81-82). Lou Andreas-Salomé, *Die Erotik*, 1910.

Kummer der Liebe oder Schmerz der Liebe, der immer etwas mit Trauer und Abschied zu tun hat. Die Tochter der Geschichte glaubt an dieser Stelle, durch selbstzugefügte Schmerzen die Tiefe der Liebe zur Mutter bewusst und somit erfühlbar zu machen. Hier wird wieder ein Weg des Nachlebens begangen. Es ist ein schmerzliches Nachleben, das versucht, aus der physischen Entfernung die Liebe zur Mutter zu erdenken, schmerzlich zu erfüllen, um der Liebe nicht nur ein Bewusstsein zu geben, sondern auch einen Körper, ein Gesicht, und vor allem ein Gedächtnis. Was in dieser Denk- oder Fühlarbeit der nun erwachsenen Tochter wieder mitschwingt, ist die gleiche Angst vor Verlust und Vergänglichkeit, die das kleine Mädchen bereits zuvor erkannt hatte. Sie versucht, als erwachsene Frau nun dieser kindlichen Sehnsucht nach Liebe ihre Vergänglichkeit zu nehmen. Sie schafft sich von der geliebten Mutter ein Denkbild, gibt ihr Raum, und versucht ihr aber nicht nur im Sehnen eine sprachliche Dimension zu geben, sondern diese ertragbar, lokalisierbar und vor allem kontrollierbar zu machen. Wie Barbara Hahn jedoch in einem Vortrag über Hannah Arendt schreibt, liegt die Vergänglichkeit der Liebe nicht

„an den Menschen, sondern an der wandernden Liebe, die sich immer neue Orte zu suchen scheint. Liebe – eine zeitlose Dimension, die sich vorübergehend einrichtet in einem irdischen Domizil; eine Dimension, die Zeit für den Menschen nur gewinnt, indem sie sich Raum nimmt“ (Hahn paraphrasiert Arendt 9).

#### **‘Leben**

„Ein literarischer Text ist immer ambivalent. In allem steckt auch sein Gegenteil. Wenn die Literatur so intensiv an den Tod denkt, meint sie genauso heftig das Leben. Sie prüft, den Tod im Nacken, ob und in welchem Maß wir noch am Leben sind. [...] Sie feiert das Leben, leidenschaftlich und innig, gerade weil dieses so brüchig und flüchtig ist“ (118). Urs Widmer, *Vom Leben, vom Tod, und vom Übrigen auch dies und das*, 2007.

Der Versuch der Tochter, das Bild der Liebe zur Mutter zu gestalten, zu verkörpern, ist zum Scheitern verurteilt. Denn „sie“ nimmt sich Raum und gibt Zeit; die Liebe, nicht die Tochter oder die Mutter. „Sie“ bringt das Risiko des Schmerzes aber auch die Chance zum bewussten **Leben**<sup>6</sup>. In diesem unbeständigen Zustand zwischen Krise und Delirium, wo Tod und Neubelebung, Sehnen und Sucht um die Vorherrschaft eifern, ist das Auftreten der Liebe nicht nur nicht abwendbar, sondern auch nicht leitbar. „Die Liebe verbrenne das ‚Zwischen‘, so heißt es, sie sei das ‚Menschlichste‘: wer nie diese Macht erlitt, lebt nicht, gehört nicht zum Lebendigen“ (Hahn zitiert Arendt 6).

Özlem, Sehnsucht.

Öz, Essenz.

Öz, Selbst.

### Liebe wächst mit der Entfernung

„Als ob die Vögel,  
die sich auf die **Telegrafmasten**<sup>1</sup> setzen,  
die Liebe dieser Menschen aufpicken und in ihren Mündern  
und mit ihren Füßen zu mir bringen konnten“ (Hof 15).

So telefonierte Sevgi in *Der Hof im Spiegel* (2001) in Deutschland immer mit ihren Eltern oder Freunden daheim, in Istanbul. Das Telefon und die Telegrafmasten halfen ihr, eine geographische Entfernung zu

<sup>1</sup>**Telegrafmasten**  
„Wann wird ein Telefon zu dem, was es ist? Es setzt die Existenz von einem anderen Telefon voraus, irgendwo, obwohl seine Atotalität als Gerät, seine Singularität, das ist, was wir denken, wenn wir 'Telefon' sagen. Um das zu sein, was es ist, muss es zum Plural werden, multipliziert werden, von einer anderen Leitung besetzt sein, sehr nervös und auf Richtungkurs an dich. [...] Aufrechterhaltend und verbindend, hält die Telefonleitung zusammen, was sie trennt. [...] Das Telefon wurde von den invaginierten Strukturen des tauben Ohres einer Mutter getragen. Dennoch war es ein Ohr, dass Anrufe plazierte, und wie die Sonare in den Gewässern sondieren, blieb es für ihre Signale offen“ (3-4). Avital Ronell, *The Telephone Book*, 1989.

überbrücken. Sie ermöglichten es, Gefühle zu übermitteln, mit der Mutter, dem Vater und den Freunden zu sprechen. Diesem Gedankengang scheint aus moderner Sicht nichts Ungewöhnliches anzuhaften. Und obwohl wir mit dem Wissen leben, dass Telefone, Telegrafmasten und deren Leitungen vertraute Gespräche zwischen Menschen in allen Ländern ermöglichen, sind es dennoch Vögel, die in diesem Teil nicht nur die Gespräche zwischen Vertrauten übermitteln, sondern vor allem deren Liebe zueinander tragen. Somit scheint etwas im Mittelpunkt der Telefongespräche zu stehen, das nicht nur Sprache telefonisch übermitteln, sondern eine Liebe näher bringen soll.

Und als die Mutter der Tochter starb, konnte diese erst in Deutschland, als sie das **Telefon**<sup>2</sup> auf dem Tisch sah, zu weinen anfangen (*Hof* 15). Denn das Telefon half ihr, „den Schmerz und die Unruhe [...]“ zu verstehen, den endgültigen Verlust der eigenen Mutter bewusst zu machen, aber auch die Tiefe der Liebe zur Mutter zu erkennen. Von dem Zeitpunkt an, als ihre Mutter starb, rief die Tochter nun „einen alten Dichter [in Istanbul] an, Can“ (*Hof* 39). Die Tochter rief Can an.

*Can*, der türkische Name des Freundes, der mit *Leben* oder *Seele* oder *Herzblut* übersetzt werden kann, hat von da an, am Telefon, ein altes Leben oder eine alte Seele ersetzt, aus der Entfernung einen Verlust kompensiert, eine Leere gefüllt, einer Liebe in der Ferne geantwortet und für diese auch am Telefon gedichtet. Can dichtete für die Tochter in Berlin:

## <sup>2</sup>Telefon

„[D]ie Telefonszenen [sind] als Szenen einer Liebessprache gestaltet, in der die Abwesenheit des Anderen und das Sehnen bzw. Warten einander bedingen [...]. Durch die Aspekte von Adressierung und Abwesenheit hat der telephonische Liebesdiskurs am postalischen Prinzip teil. Während die räumliche Distanz der des Briefes gleicht, wird die zeitliche Verschiebung und Nachträglichkeit der Korrespondenz in eine Gleichzeitigkeit, in einen Dialog in Echtzeit, aufgehoben. [...] Wird das Telephonieren oft als Adressierung einer Stimme ohne Antlitz beschrieben, so partizipiert das telephonische Liebesgespräch noch am Eros der Ferne (Benjamin) oder am Distanzzauber (Asendorf), während andererseits die Ungewißheit der Zustellung ausfällt. [...] Es sind dies die Signale einer Stimme ohne Antlitz, von der man nicht nur Mitteilungen vernehmen kann, sondern auch die Spuren der Erregungen, die sich der Sprache einschreiben [...] Es geht um die Gleichzeitigkeit von Verbunden- und Getrennt-Sein“ (91-92). Siegrid Weigel, *Spuren der Abwesenheit*, 1999.

Ja, so ist das, sagte ich, Herr Richter  
Will Sie gar nicht lange plagen  
Sonst hätte ich noch viel zu sagen,  
viel schlimmer als all das  
Ich weiß ich bin schuldig, meine Strafe nehme ich an  
Weder habe ich geraubt, noch habe ich gemordet  
Jedoch etwas viel Schlimmeres habe ich getan  
Wissen Sie, was, Herr Richter  
Ich liebe einfach die Menschen (*Hof* 42).

Viel Schlimmeres hat das Ich getan, es liebt die Menschen. Das liebende Ich scheint vor Gericht zu stehen, angeklagt mit dem schlimmsten Vorwurf, der Liebe zur Menschheit.<sup>6</sup>

In ein ständiges **Gespräch**<sup>3</sup>, ein Telefongespräch, mit Can verwickelt, lernt die Tochter der Geschichte die Menschen in Berlin zu lieben ebenso wie die vertrauten Freunde in Istanbul. Can stellt der Tochter einen Auftrag aus der Ferne, als diese einmal von einem Deutschen schlecht behandelt wurde und mit keinem mehr sprechen wollte. Er sagt am Telefon: „Liebling, du gehst jetzt raus und triffst an zehn verschiedenen Orten zehn verschiedene Deutsche. Wenn einer von denen dich schlecht behandelt, sprichst du mit keinem mehr“ (*Hof* 41).

Can ist das Risiko aus der Ferne bewusst eingegangen, dass die Tochter keinen weiteren finden könnte, der sie in Deutschland schlecht behandeln würde.

*Welch' Vertrauen zur Menschlichkeit in der Fremde!*

*Can, Seele.*

*Can, Leben.*

<sup>6</sup> Can Yücel zitiert hier die letzte Strophe seines eigenen Gedichts „Bir Numaralı Halk Düşmanı“ (Fergar 48-53), was soviel wie „Staatsfeind Nummer Eins“ bedeutet.

### **<sup>3</sup>Gespräch**

„Platons Symposium, das Modell des Strebens nach der Erkenntnis im Gespräch, ist der Suche nach Erkenntnis der Liebe, nach dem Verstehen des Eros gewidmet. [...] Tendenziell *unendlich* gestalten sich die Gespräche, die Umschreibungen und je neuen Anläufe zur Bestimmung des Eros, aber endlich und ewig seien die Ideen, die es von der Liebe gibt und die im Gespräch erst entdeckt und durchdacht sein wollen. [...] Es muß geredet werden, denn die Unabschließbarkeit der Reden resultiert aus einem Mangel, aus dem Unvermögen, auf dem Wege der Erinnerung zur vollständigen Erkenntnis der Ideen gelangen zu können. Die unabschließbare Rede unterliegt aber stets der Utopie ihrer ideellen Abschließbarkeit, da die Idee des Gesprächs – oder der Liebe – unveränderlich hinter jeder Frage steht“ (18). Barbara Naumann, *Schwatzhaftigkeit*, 2000.

Dieses vertrauende Bewusstsein, aus der Entfernung, und im liebenden Gespräch zueinander, gestalten sie am Telefon zwischen Berlin und Istanbul, in einem ortlosen **Gefühlsraum**<sup>4</sup>.

Es war auch das Telefon, welches in *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) der Tochter etwas bewusst machte, ihr bei etwas half. In dieser Geschichte erkannte sie, dass aus der Entfernung, am Telefon leichter war, mit ihrer noch lebenden Mutter zu sprechen, „daß [sie] am Telefon mit [ihrer] Mutter leichter sprechen konnte als zu Hause“ (194). Denn „[d]as Telefon stand auf der Straße, und die Straße gab [ihr] Mut, aber zu Hause schloß [sie] [s]ich [den] ganzen Tag in [ihrem] Zimmer ein [...]“ (*Brücke* 194). Sie lernte aus der Distanz, aus der geographischen Entfernung, mit ihrer Mutter zu sprechen, sich auszudrücken, anzuvertrauen.

Es liegen somit mehrere Funktionen in der Entfernung und dem Versuch, diese am Telefon zu artikulieren. Zu Beginn erlaubt die physische Distanz der Tochter, dem anderen Menschen Liebe zu übermitteln, zu übertragen. Als dieser geliebte Mensch plötzlich nicht mehr anrufbar ist, nicht mehr lebt, ermöglicht es die Entfernung erst, die Erkenntnis des schmerzvollen Verlustes dieses geliebten Menschen zu erfühlen, dem Schmerz Körper und Stimme zu geben. Und in der abschließenden Funktion der Entfernung erlaubt es das Telefongespräch, im Vertrauen zum Freund in der Ferne eine erlebte menschliche Distanz

#### **4Gefühlsraum**

Man kann sich Liebe als Wirbel vorstellen, als „ortlos, leiblich ergreifende Atmosphären“ vergleichbar mit der Stille, das heißt aber nicht, dass sie jenseits von Zeit und Raum liegen, denn sie sind „nicht nur überhaupt räumlich, sondern bilden miteinander einen Raum eigentümlicher Struktur, den sogenannten Gefühlsraum, der aus einer Unterschicht von ungegliedeter Weite und einer Überschicht von Richtungen besteht (61-63). Hermann Schmitz, *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, 1998.

zu überbrücken, eine Liebe zu den Menschen im eigenen Raum zu erkennen, und die ihr Fremden lieben zu lernen.

Die Liebe hat auf diese Weise gleichzeitig aus der Entfernung Orte überbrückt, Zeit verliehen und sich selbst Raum geschaffen.

*Sevgi Uzayi*, Liebesraum.

Sevgilim Beginning: Sevgi  
(*Brücke* 145)

„You are sick,‘ sagte ich.

„Yes, I am,‘ sagte er,

„this is a Love Story“ (*Brücke* 142).

Es ist ein fieberkranker Junge, der hier mit dem Mädchen der Geschichte *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) spricht. Sein Name ist Jordi. Jordi oder Georg ist aus Barcelona und lebt in Paris. Die Geliebte, das Mädchen, nennt er Sevgilim. Sevgilim, was auf Türkisch *meine Liebste* bedeutet, erfährt seinen Namen aber erst, als sie sich am nächsten Tag verabschieden und getrennte Wege gehen. Denn in den Tagen zuvor, in einer lauten Kantine, in einem kleinen Auto und einem Studentenwohnheim in Paris, schien etwas passiert zu sein, das nach Namen fragen nicht benötigte. Es war ein Spiel der Liebe, welches in allen verfügbaren **Sprachen**<sup>1</sup> das Wort ergriff: „Mon amour“ (140), „que bella rosa“ (136), „Sevgilim“ (140). Und das Mädchen, das ein türkisches Lied in das Ohr des spanischen Geliebten sang, erklärte: „Ach, meinem

**1Sprache**  
„[Freud insistiert], dass das Drama der Liebe nicht in der Physiologie aufzusuchen sei, sondern in der Sprache, die ihre Arbeit auf der Grenze zwischen dem Bewußten und dem Unbewußten verrichtet (63). [...] Man muss gewissermaßen erst eine andere Sprache lernen, um sie aufzuspüren und ihre Zeichen zu lesen“ (62). Gerhard Neumann, *Lektüren der Liebe*, 2001.

Geliebten steht das gestärkte Hemd sehr schön. Ich gehöre ihm, er gehört mir. Was bleibt den fremden Mündern zu sagen übrig“ (*Brücke* 138). Da den „fremden Mündern“ die Sprache der Liebe auszureichen schien, schwiegen sie lange, denn „ihr Englisch war nur a little bit“ (*Brücke* 139). Und statt Paris zu erkunden, entdecken Sevgilim und Jordi das Gesicht der Liebe.

Der Junge fuhr so lange durch Paris, bis er das Lied mitsingen konnte. So sah das Mädchen nicht viel von Paris, weil sie dauernd das Lied in seine Ohren sang, sie sah nur sein Profil, seine Wimpern, seine unrasierten Wangen, seine Lippen, sah sie vergrößert – und Paris sah sie nicht (*Brücke* 138-39).

Paris sah sie nicht, denn es war das liebende Gesicht Georgs, des spanischen Liebhabers, das sie zu sehen suchte. Und obwohl ihre gemeinsame Sprache auf einige englische Bruchstücke reduziert schien, erweiteren Jordi und Sevgi über Körper, Blicke, Lieder und Literatur die Grenzen der Sprache.

So erleben der Junge aus Barcelona und das Mädchen aus Istanbul in einem Zimmer in Paris den **Liebesakt**<sup>2</sup> unter einer Decke in Berlin, denn „you are already in Berlin, [...] already lost in the black forest. I cannot find you“ (*Brücke* 143).

Sie scheinen sich nicht finden zu können unter der Decke in Berlin, denn beide sahen plötzlich wie ein einziger Körper aus (136), spürend und körperlich (Pothast 308) zugleich als einer. Und aus einem

## <sup>2</sup>Liebesakt

„[...] die Liebe, die ich einem anderen entgegenbringe, kann kein Geheimnis für mich bleiben. Noch bevor [die Liebe] ausgesprochen ist, das heißt bevor [...] die Liebe (dem anderen, mit erhobener Stimme) erklärt wird, [ist] so der Akt des Liebens im Augenblick seiner Entstehung an *deklariert*: bekanntgegeben und offengelegt, [...] in sich selbst zur Kenntnis oder zum Bewußtsein gebracht. Die Deklaration wäre in Wahrheit seinem Geburtsakt selbst eingeschrieben. Man liebt nur, wenn man (sich) kundtut, daß man liebt. Man kann nicht lieben, ohne zu wissen, daß man liebt. [...] Man kann kein Zeugnis wider sie ablegen, ohne für sie Partei zu ergreifen“ (29). Jacques Derrida, *Politik der Freundschaft*, 2000.

Schwebezustand heraus erzählt nun eine dritte Person, ein zweites Ich, was passiert:

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. Ihr Atem war so stark, daß jetzt auch ihre Kleider in die Luft flogen. [...] Ich wurde wach (*Brücke* 136).

Das Ich wurde wach. Und als die Geliebte am nächsten Tag zur Abreise nach Berlin in den Zug stieg, stieg das Ich mit ein „und stand am Zugfenster hinter ihr“ (144). Jordi aber gab ihr ein Papier mit einem Gedicht. Als sie sich in das Zugabteil setzte, zeigte das Mädchen nun das Gedicht einer deutschen Frau und einem deutschen Mann. Diese begannen das Gedicht vom Englischen ins Deutsche für sie zu übersetzen, die **Sprache der Liebe**<sup>3</sup> ihr mitzuteilen, für sie zu lesen. Das Gedicht ist aber dennoch auf Englisch im Text geschrieben worden:

,Sevgilim  
I like turkish mare,  
and your black helmet,  
Troting in Marmara Sea.  
I see in this occidental Megalopolis,  
a joyful poppy,  
disturbing all the circulation planning.  
This little alcove is broken  
and it is impossible to come back  
and it is impossible to come on.  
To dawn is a thing of yesterday,

<sup>3</sup>**Sprache der Liebe**  
„Die unmögliche, unangemessene, unmittelbar anspielende und sich jeder gewollten Direktheit entziehende Sprache der Liebe setzt Metaphern frei: Sie ist Literatur. Singulär wie sie ist, lasse ich sie nur in der ersten Person gelten. [...] Als solche tritt sie im Umherschweifen der metaphorischen Konnotationen hervor. Denn in der Verzückerung der Liebe gehen die eigenen Identitäten verloren, und gleichzeitig verschwimmt die Präzision der Referenz und des Sinns des Liebesdiskurses. [...] Meinen wir dasselbe, wenn wir von der Liebe sprechen? Und was meinen wir?“ (9-10).  
Julia Kristeva, *Geschichten von der Liebe*, 1989.

and only a carnation in the night  
 under the same moon,  
 in İstanbul, in Barcelona,  
 remain for tomorrow.  
 The beginning and the end,  
 Sevgilim end, Sevgilim beginning.  
 Your wind, my wind,  
 in our passionate sky.  
 only in our' (*Brücke* 144-45).

Als das deutsche Paar mit der Übersetzung fertig war, hatten sie „glänzende Augen“ und „Schweißperlen“ auf der Stirn, denn „[s]ie hatten für die Liebe gearbeitet“ (*Brücke* 145).

*Sevgi*, Liebe.

*İşçi*, Arbeiter.

*Sevgi işçileri*, Liebesarbeiter.

Mit diesem Satz endet die Erzählung, endet das Schreiben, die **Entfaltung der Liebeswelt**<sup>4</sup> zwischen *Sevgi* und *Jordi*, und ein neuer Anfang wird gewählt. Das deutsche Paar auf der Zugreise nach Berlin hat für eine Liebe übersetzt und gearbeitet, die nicht blind ist, blind vor Liebe, weil deren Ich sieht, erkennt, beobachtet, artikuliert und erzählt, in einer abendländischen Megalopolis. Das zweite Ich des Mädchens beschreibt eine Liebeswelt aus der Ferne, nicht in Paris, sondern zwischen Barcelona und İstanbul, in einem erdachten Berlin, das ein Vertrauen ausdrückt. Es ist ein Vertrauen, welches nicht nur von den Geliebten ausgeht, sondern von deren Müttern getragen scheint. Denn plötzlich waren auch zwei Frauen in der Luft schwebend in dem Zimmer des Studentenwohnheims anwesend.

#### **4Entfaltung der Liebeswelt**

„[Die Liebe] ist eine existentielle Behauptung [...].

Wenn ich [eine Welt sehe und weiß], dass sie dieselbe Welt sieht und dass diese Identität Teil der Welt ist, und die Liebe genau in diesem Moment dieses

Paradox eines identischen

Unterschieds ist, dann existiert die Liebe und

verspricht, weiter zu existieren. Denn sie

und ich, wir sind Teil eines einzigen

Subjekts, dieses Liebessubjekts, das

die Entfaltung der Welt durch das

Prisma unseres Unterschieds sieht,

sodass die Welt sich ereignet und

geboren wird, anstatt nur das zu sein, was

meinen persönlichen Blick erfüllt. Die Liebe

ist immer die Möglichkeit, bei der

Geburt der Welt dabei zu sein“ (29).

Alain Badiou, *Lob der Liebe*, 2011.

Es waren die Mütter des Mädchens und des Jungens (*Brücke* 137). „Die Mutter des Jungen warf [dem Mädchen] in der Luft einen Kuß zu, und [ihre] Mutter schaute den Jungen an, als würde auch sie ihn sehr lieben“ (137).

Diese Liebeswelt, die aus der Konstellation von Realem und Imaginärem erst die Sprache der Liebe und ebenso der Erotik gleichsam öffnet, ist keine private Liebe. Es ist eine intim mitgeteilte Liebe, die Familie und Fremde gleichsam einlädt, sie teilhaben lässt, und zum **Mitarbeiten**<sup>5</sup> auffordert. Ziel dieses Liebesgeschehens ist es nicht einzig und allein, den Akt des Begehrens zweier Menschen zu artikulieren, sondern eine Liebe sprachlich darzustellen, die in der Gegenwart von Familie und Fremden erst körperlich wird, erst *für* jemanden wird, sich anvertraut.

Jordi, der spanische Liebhaber in Paris, wird nun zum körperlichen Träger einer Liebe, die zuvor bereits von Yorgi, einer weiteren Georgsfigur im selben Roman, als erste Liebe in Berlin bereits imaginiert aber nicht realisiert wird. Es ist eine Liebe, die nicht einfach körperlich in Georg anwesend zu sein scheint, sondern unter einer phantastischen Decke im Schwarzwald verloren zu schweben scheint, in „einem Himmel, dem [sie] manchmal [ihre] Liebe zum Tragen gaben“ (*Brücke* 229).

Sie lebt *zwischen* den Dingen, die Liebe, als Idee, als „Stoff, der vielen Leuten guttut“ (Özdamar, *Schreiben als Selbstbehauptung* 265),

##### **<sup>5</sup>Mitarbeiten**

„Die Sprache des Imaginären wäre also nichts anderes als die Utopie der Sprache [...]. Die Liebe schreiben wollen heißt dem Mörtel der Sprache die Stirn zu bieten: jener Zone von Betörung, wo die Sprache zugleich zuviel und zuwenig ist, wo sie [...] exzessiv und [...] arm ist. [...] Aber die Liebesbeziehung hat mich zum atopischen, ungeteilten Subjekt gemacht: ich bin mein eigenes Kind: bin zugleich Vater und Mutter (meiner selbst, des Anderen): wie soll ich die Arbeit verteilen?“ (192). Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache des Liebe*, 1984.

und sie existiert als Prinzip *für* jemanden,  
als liebende Sprache,  
die „vor allem etwas mit Wärme zu tun hat“ (Stiller-Kern).  
*Sevgi dili*, Zunge der Liebe.  
*Sevgi dili*, Sprache der Liebe.

Mit brennenden Armen die Liebe suchen  
(*Sterne* 9)

„Ich konnte nicht mehr schlafen,  
Else-Lasker-Schülers Buch lag auf dem zweiten Kopfkissen.  
Bevor ich einschlief,  
hatte ich ein paar Zeilen auswendig gelernt.  
*Seltsame Sterne starren zur Erde*,  
*Eisenfarbne mit Sehnsuchtsschweiften*,  
Mit brennenden Armen die **Liebe suchen**<sup>1</sup> ...“ (*Sterne* 9).

Mit diesen Worten beginnt der gleichnamige Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde – Wedding – Pankow 1976/77* (2003). Irgendwo in einem Hinterhof im Berlin der 70er Jahre hörte ein Hund nicht zu bellen auf, und deswegen konnte sie nicht schlafen, die Frau der Geschichte. „[Sie] wiederholte die Sätze, als sollten Elses Wörter und [ihre] Stimme das Hundegebell im Hof beruhigen“ (*Sterne* 9). Aber der Hund scheint nichts von Elses „üppiger“, „prunkvoller“ und vor allem „zarter“ Sprache zu

**<sup>1</sup>Liebe Suchen**  
„In ihrer vollen biologischen Realität betrachtet, ist die Liebe [...] nicht auf Menschen beschränkt. Sie ist allem Leben eigentümlich und verbindet sich in verschiedener Weise in verschiedenem Grade mit allen Gestalten, in denen die organische Materie nach und nach erscheint. [...] Wenn nicht schon im Molekül – gewiß auf unglaublich rudimentärer Stufe, aber doch schon angedeutet – eine Neigung zur Vereinigung bestünde, so wäre das Erscheinen der Liebe auch auf höherer Stufe, in ihrer menschlichen Form, physisch unmöglich. [...] Schon Platon hat dies gefühlt und dafür in seinen Dialogen die unsterbliche Ausdrucksform gefunden. [...] Mit den Kräften der Liebe suchen die Fragmente der Welt einander, auf daß die Welt sich vollende. Dies ist kein Gleichnis – und viel mehr als Dichtung. [...] Die Liebe in allen ihren Schattierungen ist nichts Anderes und nichts Geringeres als die mehr oder minder direkte Spur, die das Universum in seiner psychischen Konvergenz zu sich selbst in das Herz des Elementes einprägt“ (272-73). Pierre Teilhard de Chardin, *Der Mensch im Kosmos*, 1955.

verstehen (15), denn er bellt einfach weiter, stundenlang. Der Hund versteht nichts von der Sprache der Liebe, er sah die „brennenden Arme“ in der Nacht nicht (9).

Nach mehreren Stunden und wiederholtem **Leseversuch<sup>2</sup>** gibt die Frau schließlich auf und flüchtet aus der „kalten Fabriketage in Westberlin“ (*Sterne* 16). Sie entschließt sich, „die letzten Weihnachtsstunden“ (15) in Ostberlin zu verbringen, am Berliner Ensemble. Nachdem sie früh morgens die Grenze hinter sich gelassen hat, fühlt sie sich wie in einem Märchen. Sie genießt es, die Ostberliner Frauen und Männer in ihren Trabanten zu sehen, und die wenigen Waren in den Schaufenstern beruhigen sie (*Sterne* 19). Als sie die Friedrichstraße entlang ging, blieb sie auf der Spreebrücke stehen und fand auf dem Eis des Flusses die „DDR-Zigarettschachtel der Marke CABINET. Diese Marke rauchte auch [sie], [...] weil viele Schauspieler an der Volksbühne diese Marke rauchten. So hatten [sie] die gleichen Kopfschmerzen“ (*Sterne* 20).

Mit diesen letzten Worten des Textes schließt der anfängliche Teil des Romans. Die Frau hatte die gleichen Kopfschmerzen wie ihre Freunde am Berliner Ensemble.

Was aber bedeutet es, die gleichen Kopfschmerzen zu haben? Sollen wir hier die geteilten Schmerzen erkennen, das halbe Leid, oder doch etwas anderes? Etwas Wärmeres? Hat die Frau auf der Brücke in der kalten Ostberliner Nacht vor dem Theater nicht nur die Ruhe vor dem

## <sup>2</sup>Leseversuch

„Es ist aber wichtig und so ganz einfach: Die Gestalten eines Buches leben nicht und der Dichter lebt nicht. Sie sind ganz meiner Willkür ausgeliefert und der Ur-Haß zwischen Lebendigen ist ausgeschaltet; sie sind ganz in meinem Medium der Sympathie. Man kann sich ihnen im Lesen ‚hingeben‘ während man sich im Leben zurückhält. Ein Grund dafür, warum sie so überglänzt erscheinen, wenn man sie überhaupt liebt“ (I, 447-48).  
Robert Musil,  
*Tagebücher, Text- und Kommentarband*, 1983.

Hundegebell im Westen gefunden, sondern auch eine Geborgenheit?

Eine weggeworfene Zigarettenschachtel, die das vertraute Wissen um die gemeinsame Freundschaft, um die Liebe, in Form geteilter Schmerzen beschreibt?

*Baş ağrısı*, Kopfschmerzen.

Emine Sevgi Özdamar hat mit den Worten Else Lasker-Schülers nicht nur ihr Buch betitelt, *Seltsame Sterne starren zur Erde – Wedding – Pankow 1976/77*, sondern auch eine Intention bereits zu Beginn des Romans mit den Worten der Dichterin formuliert: *Mit brennenden Armen die Liebe suchen*.

Die letzte Zeile des Gedichts von Else Lasker-Schüler hat die Frau der Geschichte aber ausgelassen und nicht auswendig gelernt:

*Und in die Kühle der Lüfte greifen*. Wie auch der Titel des Gedichts von Else Lasker-Schüler „Liebessterne“ ist, so hat die Frau der Geschichte ihre **Liebessterne**<sup>3</sup> am Berliner Ensemble gesucht und in der Kühle der Lüfte in Ostberlin gefunden. In einem ständigen Suchen begriffen schreibt Emine Sevgi Özdamar in all ihren Büchern **Liebeskonstellationen**<sup>4</sup>. Sie zeigt uns ihre Liebessterne. Die Liebe suchend - oder vielmehr liebend suchen -, durchschreitet Emine Sevgi Özdamar in ihren Werken immer wieder einen Kreis. Den Anfang dieses Kreises bildet eine physische, gedankliche oder auch sprachliche Entfernung, aus der sie einen Verlust erkennt, erfühlt, wie der vergessene Name des zwölfjährigen Mädchens im Roman *Das Leben ist*

### **<sup>3</sup>Liebessterne**

„Der Liebesstern, ein Stern, welcher in Hinsicht auf die Sterneuterei der Liebe oder den Liebenden günstig ist. Auch wohl, der nach der Liebesgöttin benannte Wandelstern Venus. Die Dichter nennen überhaupt die Sterne Liebessterne, weil sie gewöhnlich Zeugen der Zusammenkünfte Liebender sind“ (123). *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, 3. Teil, 1809.

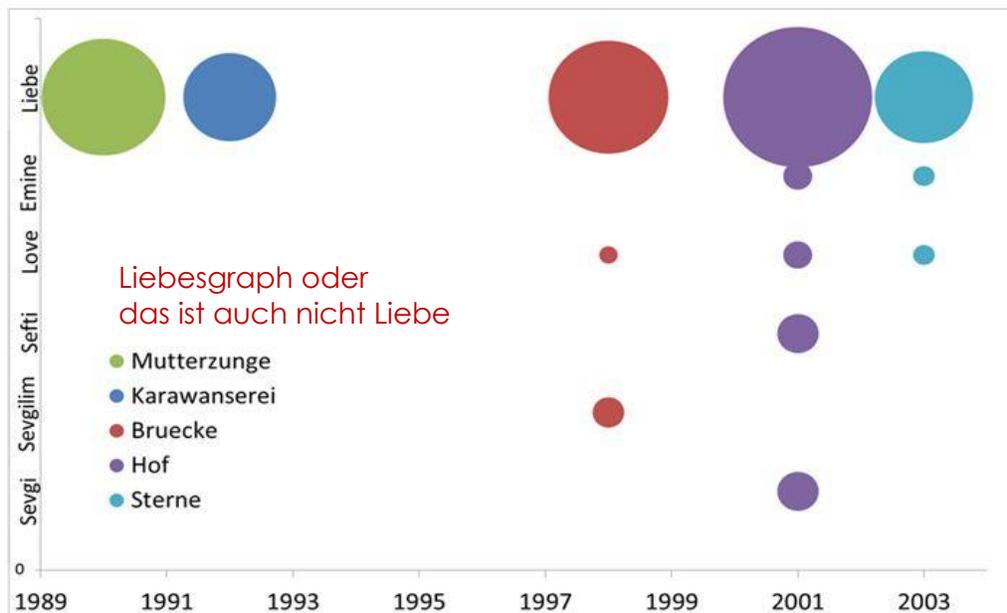
### **<sup>4</sup>Konstellation**

„Konstellation, [zu lat. *Stare* >stehen<] 1) *allgemein*: die Gesamtheit und Gruppierung der Faktoren, die für eine Situation oder einem Vorgang bedeutsam sind. 2) *Astronomie*: die gegenseitige Stellung der Himmelskörper zueinander, bei den Fixsternen in Form der Sternbilder, bei den Planeten in Gestalt ihrer wechselnden Stellung zueinander und zu den Fixsternen. 3) In der *Psychologie* nach G.E. Müller das System von Bewußtseinsinhalten, die Gesamtheit der Bedingungen, die den Denkablauf bestimmen: allgemein das Zueinander von psychischen Inhalten, insbesondere in ihrer Beziehung zu neuen Wahrnehmungen, Vorstellungen und Gedanken“ (451). *Brockhaus, Enzyklopädie in 20 Bänden*, 10. Band, 1970.

eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus (1992). Von einem Gefühl des Verlorenhabens schreitet sie sprachlich, gedanklich, weiter und lernt im Zuge dessen, ihre Figuren als Freunde liebend zu schreiben und mitzuteilen. Man kann eine Entwicklung nachvollziehen, eine **gewahr werdende Liebesentfaltung**<sup>5</sup> sozusagen.

In all ihren Werken kann man die großen Kreise der Liebe erkennen, Liebe, love, Sevgilim geschrieben sehen (siehe Figur 2). In *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1999) wird *Sevgilim*, meine Liebste, das erste Mal namentlich erwähnt, als Geliebte vage angedeutet. In *Der Hof im Spiegel* (2001) findet man das erste und letzte Mal Emine und Sevgi, den Namen der Autorin, geschrieben. Und in *Seltsame Sterne starren zur Erde – Wedding – Pankow 1976/77* (2003) entwickelt sich Sevgi zu

**<sup>5</sup>Gewahr werdende Liebesentfaltung**  
 „Reflexivität des Liebenden ist mehr als ein einfaches Mitfühlen des Ichbewußtseins in der Liebe, mehr auch als das bloße Bewußtsein der Tatsache, daß man liebt und geliebt wird. Es gehört dazu, daß man ein entsprechendes Gefühl gefühlsmäßig bejaht und gesucht wird; daß man sich als Liebenden und Geliebten liebt und auch den anderen als Liebenden und Geliebten liebt, also gerade sein Gefühl auf diese Koinzidenz der Gefühle richtet. Die Liebe richtet sich auf ein Ich und ein Du [...]“ (40). Niklas Luhmann, *Liebe. Eine Übung*, 2008.



Figur 2: „Liebesgraph oder das ist auch nicht Liebe.“ Statistische Auswertung der Liebessprache in Emine Sevgi Özdarmars Werken erstellt in Zusammenarbeit mit Kezia Shirkey, MS, Vanderbilt University.

Emine, wird ihr zweiter Vorname ein letztes Mal geschrieben, ihr „Ehrentitel.“ In diesem gedanklichen Fortschritt von Sevgi zu Emine, von der Liebe zur „selbstsicheren“, „vertrauenswürdigen“ und „ehrlichen“ Frau, kann man eine bewusst gewählte Positionierung der eigenen Person innerhalb ihrer Werke erkennen.

Es ist eine vertraute Entwicklung, die Liebe zu einem Konzept entstehen lässt, zu einer Konstellation, und einer Schreibweise, welche – mit der Lust Menschlichkeit zu schreiben – gegen die eigene Skepsis und das Vergessen hoffend arbeitet. Es geht darum, den verloren geglaubten Namen wiederzufinden:

*Sevgi*, ein Name; eine **intime Revolte**<sup>6</sup>;

*Sevgilim*, eine Liebesäußerung, eine Sprache der Liebe;

deren Gestalt Körper verleiht;

deren Gehalt Antworten auf die Fragen des Lebens bietet;

und deren Wesen die Autorin zum kunstvollen Selbstentwurf umgestaltet.

Innerhalb dieser Räume und Wege existiert sie, die Liebe.

Das Unausgesprochene in ihren Werken, das, wie Hannah Arendt über Martin Heidegger in ihrem Denktagebuch schreibt, „seinen eigentlichen Kern bildet (psychologisch gesprochen der Grund des Entstehens ist: Weil dies Eine unsagbar war, wurde alles Andere geschrieben), also gleichsam der leere, in der Mitte liegende Raum, um den sich alles [dreht] und der alles andere [organisiert]“ (Hahn zitiert Arendt 3).

#### **‘Intime Revolte**

„Diese Revolte ist eine intime Revolte, eine Revolte in der Psyche, die es uns erlaubt, als Individuen mit anderen verbunden zu leben. [...] Die Möglichkeit einer Identifikation mit diesem imaginären liebenden Dritten benötigt Vergebung, die nur in Bezug auf einen ansprechenden Anderen entsteht. [...] Mit anderen Worten können wir eine psychoanalytische Gesellschaftstheorie formulieren, die die intime und notwendige Beziehung zwischen Subjektivität [...] und die Position des Subjekts [...], auf Vergebung und liebender Unterstützung beruhend, erklären“ (77). Kelly Oliver, *Revolt and Forgiveness*, 2005.

Der Name,  
diese Mitte,  
dieses Unausgesprochene ist  
Sevgi, die Liebe;  
Und *Emine*, eine echte **lyrische Revolution**<sup>7</sup>.

### **7Lyrische Revolution**

„Die moderne lyrische Revolution besteht nicht darin, sich selbst zu erfahren, sein tiefstes Inneres zu empfinden oder es in die Tiefe der Natur zu versenken. Sie ist zuallererst ein spezifischer Äußerungsmodus, eine Weise, das eigene Gesagte zu begleiten, es in einem Wahrnehmungsraum zu entfalten, es in einem Wandern, einer Reise, einer Traverse zu rhythmisieren. [...] [Dies geschieht mit] Operatoren der Begleitung - Operatoren, die dem "Ich" erlauben, [...] entlang zu gleiten, bis es zum Raum wird für das Erscheinen [...], in Person“ (21). Jacques Rancière, *Das Fleisch der Worte. Politik(en) der Schrift*, 2010.

## IV

### EIN BERUF ZWISCHEN LEBEN UND TOD<sup>1</sup> (Brücke 12)

„Großmutter, wo ist der Tod?“  
Meine Großmutter sagte:  
„Der Tod ist zwischen Augenbrauen und Augen,  
[I]st das weit weg?“ (Karawanserei 18)

*Ich begann nachzudenken:*

*Was ist Tod?*

*Sind wir eine Gemeinschaft der Toten oder der Lebenden?*

*Und gibt es letztendlich nur (m)einen Tod?*

*Oder ist Tod, wie Liebe auch, immer bereits eine Pluralität?*

*Eine Gemeinschaft? Unmöglich.*

*Ist ‚er‘ nicht immer eins, das ewig Menschliche?*

*Mein Denken wurde ohnmächtiger, als ich es erwartete. All die Gedanken zum Tod, vom Sterben; Eine Vielzahl an Ritualen, Praktiken und Theorien, Todestheorien. Sie stehen in immer währerender Konkurrenz, wollen Aufmerksamkeit und den Glauben an sie. Christlicher Tod. Islamischer Tod. Deutscher Tod. Türkischer Tod. Philosophischer Tod. Wissenschaftlicher Tod. Dein Tod. Mein Tod.*

*Plötzlich nahm der Gedankenweg schlagartig mein Selbst zum Ziel.*

*Und meine Ideen waren geistlos, meine Gefühle angstvoll auf das Seinwollen konzentriert.*

#### **<sup>1</sup>Zwischen Leben und Tod**

„ESÖ: Ich würde gerne einen Beruf haben, der die Gefahr eines Trapezisten hat, wo man hochschaut und nicht weiß, ob sie jetzt runterfällt oder nicht. Und deswegen kommt es einem sehr leicht vor. Und die Leichtigkeit eines Trapezisten, die natürlich in Wirklichkeit mit harter Arbeit verbunden ist, scheint mir besonders schön für einen Beruf. Er muß dieses Gefahrmoment immer haben, Opernsänger haben das z.B. auch, ein Beruf zwischen Leben und Tod“ (265).  
Emine Sevgi Özdamar, *Schreiben als Selbstbehauptung*, 1994.

*Ich versuchte daher mein Nachdenken zu überlisten; die Unmöglichkeit des eigenen Todeserfahrens im Leben zu betrügen. Vielleicht, ja vielleicht, um doch noch im Angesicht der Wahrheit des Todes eine Geburt zu erhoffen, ein Leben.*

*Ein Leben, das sich aber nicht als eine Gemeinschaft künftig Gestorbener, sondern als eine zwischen Sterblichen und Gestorbenen sieht, als ein bestehendes Leben, trotzig und unnachgiebig.*

*Es ist eine listige Weise, die sich trügerisch angesichts der Unabwendbarkeit dennoch einen Lebensraum, eine sprachliche Zukunft offen lässt, wenn auch in Form eines Irrweges. Denn um Tod zu schreiben, muss ich Leben sprechen lassen, mein Leben.*

*Aber wie kann ich Tod schreiben, ohne Gesicht, ohne Körper oder Gegenstand, ohne einen Lebensraum zu denken, zu fühlen?*

*Es ist und bleibt unmöglich -*

*abwesend, unauffindbar, undarstellbar.*

*Und so bleibt die Angst vor der Leere, dem Nichts bestehen, die **Todesangst**<sup>2</sup>.*

*Das ist Schreiben.*

*Wie schreibe ich also, ihn, den Tod, thánatos, mors, death, ölüm?*

*Ich weiß es nicht.*

*Und warum überhaupt noch „von ihm“ schreiben?*

*Um zu hören, was ich nicht denken kann?*

*Und zu erzählen, was ich nicht schreiben kann?*

## **<sup>2</sup>Todesangst**

„Wollte die Philosophie sich nicht vor dem Schrei der geängsteten Menschheit die Ohren verstopfen, so müßte sie davon ausgehen – und mit Bewußtsein ausgehen -: daß das Nichts des Todes ein Etwas, jedes neue Todesnichts ein neues, immer neu furchtbares, nicht wegzuredendes, nicht wegzuschweigendes Etwas ist. Und an Stelle des einen allgemeinen, vor dem Schrei der Todesangst den Kopf in den Sand steckenden Nichts, das sie dem einen und allgemeinen Erkennen einzig vorangehen lassen will, müßte sie den Mut haben, jenem Schrei zu horchen und ihre Augen vor der grauenhaften Wirklichkeit nicht zu verschließen. Das Nichts ist nicht Nichts, es ist Etwas. Im dunklen Hintergrund der Welt stehen als ihre unerschöpfliche Vorraussetzung tausend Tode, statt des einen Nichts, das wirklich Nichts wäre, tausend Nichtse, die, eben weil viele, Etwas sind“ (5). Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, 2002.

*Oh, welch' schauderhaftes Märchen!*

*Ich kann es nicht leugnen:*

*der Tod hat mein Leben, mein Denken ergriffen.*

Ich dachte im Bauch meiner Mutter  
(*Karawanserei* 9)

„Erst habe ich die Soldaten gesehen,

ich stand da im Bauch meiner Mutter zwischen den Eisstangen.

Ich [...] klopfte an die Wand, keiner hörte“ (*Karawanserei* 9).

Das Mädchen der Geschichte *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992)

beginnt, im Bauch stehend und „an die Wand“ der Mutter klopfend, ihre eigene **Geburt**<sup>1</sup> und mit ihr auch die Geschichte des Buches zu erzählen.

Es ist der Anfang einer Erzählung, einer Geburt, die sich in einem Zug fahrend und von Soldaten umgeben vollzieht, an einem Wintertag

zwischen Bergen und Flüssen, deren Namen niemand kannte. Von Beginn

an ist das Mädchen auf einer Reise, und undeutlich zeichnen sich Bruchstücke mehrerer Geschichten voneinander ab, dringen in ihr

Bewusstsein, in das „Wasserzimmer“, ein (*Karawanserei* 11). So wartete

dort plötzlich, am Bahnsteig vor der Abreise, eine „Baumwolltante“, „die neben [ihrer] Mutter stand, [und] in einer Nacht weiße Haare gekriegt

### <sup>1</sup>Geburt

„Anstatt sich in einem Todeswerk und in der Immanenz eines Subjekts zu vollenden, teilt sich die Gemeinschaft dadurch mit, daß sich Geburten wiederholen und ausbreiten: Jede Geburt exponiert eine andere Singularität, eine zusätzliche Grenze und folglich eine andere Kommunikation. [Aber] der Tod dieses singulären soeben geborenen Seienden ist schon in dessen Grenze eingeschrieben und wird durch sie mitgeteilt. Es ist schon seinem Tode ausgesetzt und setzt uns mit ihm zusammen dem Tode aus. Das bedeutet aber im (w)esentlichen, daß dieser Tod wie auch diese Geburt uns entzogen sind, daß sie weder unser Werk noch das Werk der Kollektivität sind“ (129). Jean-Luc Nancy, *Die undarstellbare Gemeinschaft*, 1988.

[hatte], weil sie hörte, daß ihr Bruder tot war. Sie hatte nur einen Bruder und einen Ehemann, den sie nicht liebte“ (9).

Im Zug reisten auch Soldaten, die alle Mehmet hießen. Und als sie in den Krieg geschickt wurden, nannte man sie plötzlich „Mehmetçik“, kleine Mehments, Fußsoldaten, die kahlrasiert „aus ihren Mutterschößen [...] auf die leeren Felder“ geschickt wurden und mit dem Wissen, dass sie vielleicht nicht zurückkehren, um ihr Leben marschierten, anonym, ersetzbar, klein (*Karawanserei* 10). Sie waren es, die das Fenster im Zugabteil schlossen, weil es der Mutter und dem Mädchen im Bauch kalt war. Die „kleinen Mehments“ erwiesen der schwangeren Frau einen „kleinen“ Akt der Menschlichkeit, der Liebe. Sie legten ihr einen „Soldatenmantel“ auf den Bauch, der „bisher von 90.000 toten und noch nicht toten Soldaten getragen [worden war]“, um sie vor der Kälte zu schützen (*Karawanserei* 9). Aber anstatt die Geschichte der eigenen Geburt nun fortzusetzen, warm und sicher im Kreis der sowohl-lebenden-auch-toten Soldaten, fiel das Mädchen im Bauch ihrer Mutter in Ohnmacht und erwachte erst, als sie geboren war, an einem Tag im August, im Sommer.

Warum ist die Noch-Nicht-Geborene an dieser Stelle plötzlich in Ohnmacht gefallen? Ist es wegen dieses Mantels, dieses Vorhanges? Oder vielleicht, weil es ein Soldantenmantel war? Oder aber, weil es ein Soldatenmantel war, der „bisher von 90.000 toten und noch nicht toten Soldaten getragen [worden war]“ (*Karawanserei* 9)? Weil sie als Soldaten,

## <sup>2</sup>Ohne Tote

„[Es] ist alles irgendwie Teil derselben Welt. Der Krieg „ohne Tote“, die Liebe „ohne Risiko“, ohne Zufall, ohne Begegnung [...]. Darin sehe ich die erste Gefahr für die Liebe, die ich die Bedrohung durch das Sicherheitsdenken nennen werde. [...] Die zweite Gefahr für die Liebe ist, ihr jede Wichtigkeit abzusprechen. [...] Wenn Sie nach dem Kanon des modernen Sicherheitsdenkens gut auf die Liebe vorbereitet sind, dann werden Sie den anderen loswerden, wenn er Ihren Komfort stören sollte. Wenn er leidet, ist das seine Sache, nicht wahr? Er ist nicht modern genug. Ebenso gibt es den Krieg „ohne Tote“ nur für die westlichen Militärs. Die Bomben, die sie abwerfen, töten eine Menge Leute, die selbst schuld sind, dort zu leben. Aber das sind ja nur Afghanen, Palästinenser... Die sind auch nicht modern“ (17-18).  
Alain Badiou, *Lob der Liebe*, 2011.

als „kleine Mehmeds“ selbst einem System ohne Macht gegenüberstehen, anonym, in einem Krieg „ohne Tote“<sup>2?</sup>

Oder überkam sie im Bauch der Mutter eine Ohnmacht, da sie den unmenschlich einfachen Tatbestand der eigenen Sterblichkeit bereits erkannte, ihr ohne Macht „im Wasserzimmer“ ausgesetzt war?

Wir wissen es nicht.

*Güçsüzlük*, Ohnmacht.

*Güç*, Macht.

*Süz*, ohne.

*Güç almak*, sich ein Herz fassen.

Vor dem nicht erlebten Ereignis der eigenen Geburt dachte sie aber noch im Bauch der Mutter: „mein Vater ist auch Soldat. Sein Mantel stinkt wahrscheinlich wie die Mäntel hier. Ich werde später die Stinkvatertochter“ (*Karawanserei* 10).

Dieser unglaubliche Auftakt und das Unglaubliche dieses Anfangs, dieser selbst erzählten **Gebürtlichkeit**<sup>3</sup> ist die vorgeschichtliche Reise eines Lebens. Es ist ein Leben, das einer Karawanserei gleicht,

„als ein Ort, wo man ein bißchen bleibt und dann wieder weggeht. Ja, und dann kommen viele Figuren rein und raus, wie in einer Karawanserei. Sie wechselt dauernd Gäste. [...] Dieses Ankommen, Ausruhen, und dann Gehen. Da ist sicher auch der Tod drin [...]“ (Özdamar, *Schreiben als Selbstbehauptung* 249).

### <sup>3</sup>Natalität

„Für Menschen heißt Leben – wie das Lateinische, also die Sprache des vielleicht zutiefst politischen unter den uns bekannten Völkern, sagt – soviel wie ‚unter Menschen weilen‘ (inter homines esse) und Sterben soviel wie ‚aufhören unter Menschen zu weilen‘ (desinere inter homines esse). [...] Der Neubeginn, der mit jeder Geburt in die Welt kommt, kann sich in der Welt nur darum zur Geltung bringen, weil dem Neuankömmling die Fähigkeit zukommt, selbst einen neuen Anfang zu machen, d.h. zu handeln. [...] Und da Handeln ferner die politische Tätigkeit par excellence ist, könnte es wohl sein, daß Natalität für politisches Denken ein so entscheidendes, Kategorien-bildendes Faktum darstellt, wie Sterblichkeit seit eh und je und im Abendland zumindest seit Plato der Tatbestand war, an dem metaphysisch-philosophisches Denken sich entzündete“ (17-18). Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, 2011.

Nach Aşik Veysels Gedicht, welches auch den Titel dieses Buches inspirierte (Aytaç 172), ist das ein Leben, welches nie in seinem Käfig bleibt, still hockend, sondern ausbricht und immer wieder davonfliegt; flatterhaft und unbeständig (Olstrom). Nur das Wissen um die Anwesenheit längst vertrauter Stimmen und die Erinnerungen von Freunden lassen eine Hoffnung auf Dauer zu. Auf diese Erinnerungen, auf die Vertrautheit bauend, spricht die Noch-Nicht-Geborene von einem Inneren heraus, welches das Dort ins Hier versetzt, die fremden Körper und Gerüche, das Später-Werdende bereits im Weder-Noch-Zustand, im „Wasserzimmer“, entwirft, mit sich in die Welt trägt, sich selbst einen Anfang schafft und das eigene Denken und Handeln entfacht (*Karawanserei* 11).

Nachdem das Mädchen der Geschichte ihr „Wasserzimmer“ endlich hinter sich gelassen, ihre scheinbare Zwischenwelt durchdrungen hatte, in einem „neuen Zimmer“ geboren war, hell und von vielen Frauen umgeben, und endlich in der Raum- und Zeitebene des Lebens hätte **heimisch werden**<sup>4</sup> sollen, begann sie stattdessen sofort laut zu schreien (*Karawanserei* 11).

Die anwesenden Frauen aber lachten und das Kind schrie. Diese Frauen und Zeugen der Geburt eines Kindes waren Ehefrauen; fünf Ehefrauen des Großvaters der Neugeborenen (*Karawanserei* 11). Die eigene Mutter des Kindes aber lachte nicht, denn die Frau, die bei der Geburt nicht anwesend war, war die Mutter ihrer Mutter, die Großmutter mütterlicherseits, denn „sie mußte jung sterben“ (*Karawanserei* 11). Wie

**4Heimisch Werden**  
„Natürlich kannst du Sinn machen, aber du mußt dabei die Grenzen ignorieren, die das Leben dir zieht; du mußt den Tod behaupten, um dein Leben zu rechtfertigen; du mußt so tun, als kenntest du das Leben, als sei dir nichts fremd, um nicht dem Tod anheimzufallen, um im Leben heimisch werden zu können; du gibst dein Leben, um dem Tod Herr zu werden – *tu connais la vie sans savoir vivre, parce que tu refoules la mort (en la prétendant, en la comprenant)*. Du verstehst, um nicht zu sterben, dabei lebst du, ohne zu leben – denn du stirbst, wenn du verstehst. Der Tod ist die Alternative von Leben oder Tod; das Leben ist die Unmöglichkeit von Leben und Tod“ (19). Artur Boelderl, *Von Geburtswegen. Unterwegs zu einer philosophischen Natologie*, 2007.

wir zu einem späterem Zeitpunkt erfahren, starb sie durch die Hand des eigenen Ehemannes, des Großvaters, „zu Tode gezogen“ am Schwanz eines Pferdes in einem Dorf im Osten Anatoliens (*Karawanserei* 47).

Und so weinten nun zwei Frauen: eine Mutter und eine neugeborene Tochter; auf einem Flachdach zwischen Baumwolltüchern und von lachenden Frauen umgeben, von Ehefrauen.

Dieses Weinen, welches einerseits ein Gedenken an die Tote und andererseits in der schreienden Stimme des Mädchens einen akustischen Weg, einen Lebensweg, verkörpert, ist ein polyphones Klagen. Die Polyphonie der weinenden Stimmen, die gleichzeitig einen Gedächtnisraum der toten Großmutter, ein Totenreich im Weinen der Mutter also, als auch einen neuen **Lebensraum**<sup>5</sup> im Weinen des Kindes schafft, birgt aber scheinbar eine Gefahr für die neugeborene Tochter.

Denn plötzlich schrie sie noch lauter.

Sie schrie so laut, dass sich ihre Fingernägel von ihren Fingern zu lösen begannen (*Karawanserei* 12). Und was nach dieser gerade erfahrenen Geburt folgte, war kein erwachendes Leben, sondern eine Grenzerfahrung mit dem Tod. Der Tod schien der Neugeborenen den erkämpften Lebensraum bereits wieder streitig machen zu wollen.

An dieser Stelle der Geschichte traten die fünf Ehefrauen des Großvaters ratgebend an die Mutter heran.

Sie sprachen im Chor:

#### **<sup>5</sup>Lebensraum**

„Was liegt uns ferner als der Tod, für den es doch, wie wir uns ständig einreden, immer noch Zeit ist? [...] Der Tod ist Ziel, Mitte und Anfang unseres Lebens. Er bricht nicht erst am Ende in unser Dasein ein. Er begleitet es auch nicht nur, wie das Liedwort meint, als eine es ständig bedrohende Möglichkeit. Er durchdringt es vielmehr von Grund auf. Sein Schatten fällt darauf von Anfang an. Und dieser Schatten verdunkelt nicht nur unsere Existenz; er trifft sogar unsere Identität. Genauer noch: der Tod ist die Grenze unserer Identität. [Aber] [a]uf die Zukunft ist das ganze Dasein ausgerichtet. Von ihrer ängstigen Unbestimmtheit ist es insgesamt durchstimmt. Weil er dem entgegengeht, wo es ‚nichts mehr mit ihm ist‘, ist der Mensch – mit Nietzsche gesprochen – ‚das noch nicht festgestellte Tier‘, das Wesen, dem es auferlegt ist, sich seine Seinsform selbst zu geben, das Wesen der Offenheit, Dynamik und zumal der Freiheit“ (9). Eugen Biser. *Dasein auf Abruf. Der Tod als Schicksal, Versuchung und Aufgabe*, 1981.

„Fatma, dein Kind liegt in den Krallen einer unheilbaren Krankheit. Weine nicht, bring sie zum Friedhof, leg sie in ein frisch gegrabenes Grab und warte. Wenn sie weint, dann lebt sie, wenn sie nicht weint, dann stirbt sie. Weine nicht! Allah hat gegeben, Allah wird nehmen‘ (*Karawanserei* 12).

Und als ob dieser Ratschlag das Natürlichste von der Welt wäre, fuhren die Neugeborene und ihre Mutter „mit dem Pferdewagen“ und dem „verrückten Hüseyin“, dem Fahrer des Wagens, zu einem Friedhof (*Karawanserei* 13). Am Friedhof angekommen legte die Mutter, wie von den Frauen aufgetragen, die neugeborene Tochter in „eine frisch gegrabene Grube“ (13), dorthin wo die Toten liegen, ins **Reich der Toten**<sup>6</sup>. Als das Kind daraufhin die Augen schloss, lief ihre Mutter weg; eine Mutter scheint ihre Tochter verlassen zu haben, dem Tod im eigenen Grab übergeben.

In dieser offenen Grube, die still war, und schön, und die nach nasser Erde roch, begann die Tochter, sich selbst überlassen, nachzudenken, zu überlegen: Sollte sie still bleiben oder laut zu weinen anfangen (*Karawanserei* 14)?

Sie entschied sich,  
ihre Augen zu schließen,  
und den Himmel um Schlaf zu bitten.

Im Grab, welches als Ort, als Schwelle und Grenze die Toten von den Lebenden trennt, dachte das Mädchen bewusst über das Leben-

**‘Reich der Toten**  
„Der Tod ist nicht das ‚große Reservoir des Lebens‘, sondern die Quintessenz (die Saite, welche, zwischen dem Diesseits und Jenseits gespannt, den süßesten Wohlklang erklingen läßt); aber die Geburten kommen von dort, wohin die Toten gehen, und deshalb leuchtet die Jugend gleich ihnen, und das jugendliche Leben – befreit – bringt auch die Toten wieder als Seligkeitsschauer um die Lebendigen. Das ist offenes Leben. [...] Das quintessentielle Leben ist nicht das Totenreich, aber die Toten sind quintessentielles Leben“ (179). Alfred Schuler. *Fragmente und Vorträge aus dem Nachlaß*, 1940.

Können und -Wollen nach, setzte sich ruhig und todesmutig als Grenzverletzerin dieser Erfahrung aus und bot dem Tod die Stirn. Sie bat: „[...] Himmel, weck mich nicht [...]“ (*Karawanserei* 14).

Es scheint somit eine Entscheidung getroffen zu sein, von der neugeborenen Tochter selbst, dass es vor dieser Grube kein Entrinnen gibt; kein Entrinnen in eine Zukunft, eine Zeit, und auch kein Entrinnen in einen gemeinschaftlichen Lebensraum ohne Tod. Die Überlebensfrage dieses Kindes scheint entschieden zu sein: Es gibt kein *Überleben*. Es wird keine vertraute Stimme auftauchen, die ein Fenster im Zug schließt oder einen wärmenden Mantel reicht. Es gibt keine Rückkehr aus diesem Grab. Das Mädchen ist sich in ihrem offenen Grab allein verpflichtet, den Tod bereits auf ihrer Stirn tragend.

Und doch fasste plötzlich eine Hand in diese Grube, in das Totenreich. Es war ein Arm, fremd und alt, der das Kind aus dem Grab heraus zurück ins Leben, in die **Welt**<sup>7</sup> hob. Dieser Arm war der Arm der Großmutter, Ayşe, der noch lebenden Mutter des Vaters aus Kapadokien. Ayşe, die Großmutter, musste selbst in die Grube hinabsteigen, da der Arm des rettenden Körpers nicht in die Tiefe des Grabes reichte.

Neben ihr stand ein dreijähriger Junge und fragte:

„Großmutter, ist sie meine Schwester?“

Die Frau antwortete: „Ja“ (*Karawanserei* 14).

Dieses schlichte „Ja“ der Großmutter scheint genug, um alles weitere Fragen nach Beziehungen und Gründen dieser inszenierten

#### <sup>7</sup>Welt

„Welt ist nicht bloße Ansammlung der vorhandenen abzählbaren oder un abzählbaren, bekannten und unbekanntem Dinge. Welt ist aber auch nicht ein nur eingebildeter, zur Summe des Vorhandenen hinzu vorgestellter Rahmen. Welt *weltet* und seiender als das Greifbare und Vernehmbare, worin wir uns heimisch glauben. Welt ist nie ein Gegenstand, der vor uns steht und angeschaut werden kann. Welt ist das Ungegenständliche, dem wir unterstehen, solange die Bahnen von Geburt und Tod, Segen und Fluch uns in das Sein entrückt halten“ (30). Martin Heidegger, *Holzwege*, 1977.

Friedhofsszene zu beenden und ein gemeinsames Leben zu bejahen, zu beginnen.

Ayşe, die kapadokische Großmutter, „mit dem großen Bauch“ und den drei verstorbenen Ehemännern, deren Name „lebendig“ oder „lebensfroh“ bedeutet, befreite die Enkelin aus ihrer Totengrube, hob sie wieder ins Leben zurück, in ihr eigentliches Daseinkönnen, in ein in-der-Welt-seiendes Dasein (Sagdeo 346).

Nach dieser dreifach inszenierten Gebürtlichkeit ließ sich das Mädchen auf den Knien ihrer Großmutter, der „sehr, sehr fremde[n] Frau“, „himmelaugig“, mit „gelben Wimpern“ und „gelben Augenbrauen“ fotografieren, ein Gründerfoto machen, „am Meer in İstanbul“, mit nachgewachsenen Fingernägeln und einer Tasche in der Hand, gesundet und für weitere **Lebensreisen**<sup>8</sup> bereit (*Karawanserei* 14).

An dieser Stelle bricht der unglaubliche und ungewisse Anfang, die Suche nach dem Hier, nach dem Dort ab.

Und mit dem Blick auf das Meer,

„das Unbarmherzige, das Schöne“ (*Karawanserei* 15),

entschloss sich das Mädchen,

der Zeit Wasser zu geben (*Sterne* 101),

„dem Tod gestohlen“ in einer umfriedeten Welt (*Karawanserei* 15).

### <sup>8</sup>Lebensreise

„Die Naivität ist eine inszenierte Naivität, eine Art Maschine der Inversion, sie führt vor, aber kommentiert nicht, der Leser wird denken, das hätte Brecht, Özdamar imaginärem Begleiter in Deutschland an dieser Courage gefallen. Die Picara ist von nun an immer unterwegs, wird ein Mensch vom Weg, in diesem Roman wie in den beiden großen Fortsetzungsromanen *Die Brücke vom goldenen Horn* und *Seltsame Sterne starren zur Erde*. Unterwegs bleibt sie in der Türkei wie in Deutschland, das Gepäck ist das der Nomadin, die weiß, dass man auf den Reisen von Karawanserei zu Karawanserei nur das Lebensnotwendige mitnehmen kann und das Überflüssige zurücklassen muss, Bücher gehören zum Notwendigen, aber aus diesen Lehr- und Wanderjahren wird kein bürgerlicher Bildungs- und Entwicklungsroman, in dem man durch Institutionen geschützt zart seine Ideen und seine Individualität entfaltet, [...] das haben Özdamar und ihre Ich-Erzählerin mit dem immer Hin- und Herreisenden Kleist und dessen Helden gemein, die das Leben auch nur als eine Durchgangsstation betrachten und in der Liebe nicht die ewige Heimat suchen, sondern das ewige Reisen“ (4-5). Günter Blamberger, *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Emine Sevgi Özdamar am 21.11.2004 in Berlin*.

Mutter, hast du sehr geschrien,  
als du mich geboren hast?  
(Hof 21)

„Wie kann ich jetzt denken,

was die Welt ist,

wer ich bin?

Wie kann ein **Gehirn**<sup>1</sup> das denken?

Wie kann ich das denken?

Wer bin ich?“ (*Karawanserei* 213).

Viele Fragen hängen in der Luft, gestellt von einem Mädchen, dessen Dasein in der Welt gerade erst begonnen hat; einem ungefähr elfjährigen Schulmädchen mit der Nummer „[f]ünfhundertdreiundzwanzig“ (212) in *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992). Es sind Fragen, deren Erklärungsversuche Bücher füllen oder tiefes Schweigen verursachen können. Aber die Frage, „Wer bin ich?“, scheint wie ein Refrain zurückzukehren, wie eine Melodie; still in die Geschichte hineingesungen. Die Frage ist an anderer Stelle bereits geschrieben worden, aber sie insistiert weiter auf Bestehen, auf Betrachten, auf Ausharren, auf Nachdenken.

Jetzt und hier, von einem ich zum anderen.

Das Mädchen stellte diese existentiellen Fragen in den dunklen Ecken einer Küche, barfüßig auf einem kalten Steinboden im Halbdunklen

### <sup>1</sup>Gehirn

„In einem langen Regress sind wir hinter jeden Phoenix zurückgelangt und haben ihn gezwungen, den Phoenix-Ahnen zu offenbaren, der in noch tieferen Schichten seiner Asche ruht. [...] Was ist das menschliche Gehirn anderes als ein natürlicher und großartiger Palimpsest? Unvergängliche Schichten von Ideen, Bildern, Gefühlen haben sich so sanft wie das Licht auf dein Gehirn gelegt. Jede neue Schicht scheint alle vorangehenden unter sich zu begraben. Und doch ist in Wirklichkeit nicht eine von ihnen ausgelöscht“ (272). Thomas De Quincey, *The Palimpsest of the Human Brain*, 1903.

stehend, „schaute [sie] an die Wände“, und fragte diese: „Woher kommen die Wörter? Der Mund, der ‚warum?‘ fragt, wie kann der Mund das fragen? Wo war ich, als ich noch nicht hier war?“ (*Karawanserei* 213).

Ausgelöst wurden diese Fragen nachdem sie in der Schule im Religionsunterricht erfahren hatte, „daß Allah überall, zur gleichen Zeit, alle und alles sehen kann“ (*Karawanserei* 212). Und da „das sehr schwer“ für sie war, sie das nicht verstehen konnte, forderte sie Allah heraus. Sie forderte eine Demonstration seiner Macht; sich ihr zu beweisen, sich in ihrem eigenen Körper, ihr ihren **Glauben**<sup>2</sup> zu bekunden (212).

Mutig und entschlossen „verlangte [sie] von ihm, wenn er [sie] in dem Moment sehen könnte, daß er sofort [ihre] Augen blind machen sollte“ (212).

Nichts geschah.

Sie zeterte blasphemisch weiter.

„Allah, ich scheiße auf deinen Mund“, auf einer Toilette sitzend, wo sie wußte, dass der Teufel wohnte, wartete sie lange; sie erwartete Konsequenzen, eine Bestrafung, eine göttliche Intervention (212).

Nichts geschah.

Sie provozierte weiter.

„[Sie] schaute [ihre] Hände und Gesicht an“, wusch sich ihre Füße, und „drehte [mit nassen Füßen] die Glühbirne auf und zu“ (213).

Nichts geschah.

„[D]ie Glühbirne tötete [sie] nicht“ (213).

## **<sup>2</sup>Glauben**

56. Sura. Al-waqi'a (96 Ayat)  
„WIR erschufen euch. Würdet ihr (dieser Aussage) doch Glauben schenken! (58) Wie seht ihr das, was ihr an Samen ergießt?! Seid ihr diejenigen, die es erschaffen, oder sind WIR Der Schöpfer?! (60) WIR bestimmten unter euch den Tod, und Uns wird nicht zuvorgekommen, (61) daß WIR euresgleichen austauschen und euch in dem was ihr nicht kennt erstehen lassen. (62) Und gewiß, bereits wißt ihr Bescheid über die erste Erstehung, würdet ihr doch euch erinnern! [...] [U]nd gewiß, es ist zweifelsohne ein gewaltiger Schwur, würdet ihr nur wissen!“ (359-60). Amir Zaidan, *At-tafsir. Eine philosophisch, islamologisch fundierte Erläuterung des Quran-Textes*, 2000.

Das Mädchen, das Allah herausforderte, sie erblinden zu lassen, ja sie sogar zu töten, wenn er denn könnte, „wollte Angst haben, aber [sie] kriegte keine Angst“ (213).

Nein, im Gegenteil.

Sie stellte sich der Flut an Fragen als denkendes Wesen, als bewusst werdender Mensch. Der Kern dieser Fragen einer Elfjährigen ist alles andere als eine Parodie, ein einfaches, kindliches sich wundern (vgl. Seyhan, *Lost in Translation* 424). Es ist ein sehr altes Ringen der Erwachsenenwelt um unsere Schatten, unser Sein, unsere in Kinderschuhen steckengebliebenen Erkenntnisse zur Gesamtheit der Dinge.

Durch alle Schichten von Ideen, aus den Höhlen Platons, durch die Hallen von Avicenna und Averroes, durch die geistigen Stätte der Moderne, und in allen Religionen stellen wir uns noch immer und immer wieder die Frage:

Wer sind wir? Und „wer bin **ich**<sup>3</sup>?“ (*Karawanserei* 213).

Und nachdem das Mädchen die als wahr angenommenen Erkenntnisse der eigenen Religion testete und als Dogmen scheinbar durchschaute, bleiben dennoch die existentiellen Fragen zum Ursprung, zur Sprache, zur Unbestimmbarkeit des Augenblicks, unbeantwortet und als Absenz in dem Roman geschrieben; als Riß, als Spur in das Bewußtsein des Mädchens eingeschrieben.

### <sup>3</sup>Ich

„Ich befinde mich in einem öffentlichen Park. [...] Ein Mensch geht an den Stühlen vorbei. Ich sehe diesen Menschen, erfasse ihn gleichzeitig als einen Gegenstand und als einen Menschen. Was bedeutet das (459)? [...] Ich kann mich nicht wirklich als in einer Situation *seiend* definieren: zunächst weil ich keineswegs setzendes Bewußtsein von mir selbst bin; ferner weil ich mein eigenes Nichts bin. In diesem Sinn – und weil ich ja das bin, was ich nicht bin, und nicht das bin, was ich bin – kann ich mich nicht einmal definieren als wirklich dabei *seiend* [...], ich entgehe dieser vorläufigen Definition meiner selbst durch meine eigene Transzendenz; [...] so kann ich mich nicht nur nicht erkennen, sondern mein Sein selbst entgeht mir – obwohl ich eben dieses Meinem-Sein-entgehen *bin* –, und ich bin nichts ganz und gar; es gibt nichts *da* als ein reines Nichts, von dem eine objektive, sich von der Welt abhebende bestimmte Gesamtheit, ein reales System, eine Anordnung von Mitteln im Hinblick auf einen Zweck umgeben ist [...]" (469). Jean Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts*, 2012.

Was nach dieser kindlichen Suche nach Sinn und Bewußtsein in den dunklen Ecken einer Küche folgt, ist eine weitere Verfolgung einer Spur.

Es ist die Frage nach dem Ort des eigenen körperlichen Ursprungs.

Eine Tochter stellt daher die uns allen bekannte und von vielen Müttern gefürchtete Frage:

„Woher hast du mich geboren?“ (*Karawanserei* 214).

Die Mutter der Geschichte aber „nahm [schlicht] ihren Rock hoch, [...] [und] sagte: ‚Hier bist du rausgekommen‘“ (214).

Es scheint sich somit um den einfachen Versuch der ersten Aufklärung eines Kindes zu handeln. Aber was die Tochter unter diesem Rock fand, war nicht der Geburtskanal der eigenen Mutter, sondern „eine sehr tiefe Narbe“, „an ihrem rechten Bein,“ wo sich „das Fleisch in ihrem Fleisch begraben [hatte]“ (214). Das Mädchen aber „wollte nur diese tiefe Narbe sehen“ und fragte die Mutter:

„Hat es sehr weh getan?“

„Ja, sehr“, sagte sie“ (214).

Der Anblick dieser Narbe, dieser hinterlassenen Spur des eigenen Seins „begraben als Fleisch“ im Körper der Mutter, scheint für die Tochter etwas **sichtbar**<sup>4</sup> zu machen, was sie vorher nicht sehen, begreifen konnte. Ist es die Idee des Ursprungs, des eigenen Wesens, als Narbe im körperlichen Gedächtnis der Mutter lesbar, denkbar gemacht?

Wir wissen es nicht.

#### **<sup>4</sup>Sichtbar**

„Was bedeutet Helle, welche Bedeutung hat sie und was leistet sie? ‚Helle‘ (‚hell‘) kommt von ‚hallen‘ und ist ursprünglich eine Kennzeichnung des Tones (des Lautes) und das Gegenteil von ‚dumpf.‘ ‚Hell‘ ist also gar nicht ursprünglich ein Charakter des Sichtbaren, sondern wurde in der Sprache erst auf das Sichtbare übertragen, auf das Feld, in dem Licht eine Rolle spielt (54). [...] Verstehen heißt: einer Sache vorstehen können, sie übersehen, ihren Bauplan durchschauen. *Sein* verstehen meint: die Wesensgesetzlichkeit und den Wesensbau des Seienden im Voraus entwerfen. Freiwerden für das Seiende, das Ins-Licht-sehen, heißt den *Seinsentwurf* vollziehen, darin ein Anblick (Blick) des Seienden vorgeworfen und vorgehalten wird, um so im Blick auf diesen Anblick zu Seiendem als solchem sich zu verhalten“ (61). Martin Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, 1997.

Und nach dieser scheinbaren Selbstschau am Körper der Mutter setzte die Tochter ihren Weg nicht mit der Wahrnehmung einer Welt im kritischen Licht einer **empfindbaren**<sup>5</sup> Wirklichkeit fort, sondern im nächtlichen, dunklen Bereich eines Traumes. Denn in dieser Nacht träumte sie ihren „ersten Traum“ (214).

*Düşünmek*, denken.

*Düşünce*, Idee, Logos.

*Düş*, Traum.

### Schlaf oder träumend eine Tür aufmachen

„[I]n den ersten Nächten in Berlin betete ich für die Toten, aber ich wurde schnell müde, weil wir so früh aufstehen mußten. [...] So verlor ich langsam alle meine Toten in Berlin [...] Die Toten hatte ich vergessen, nicht aber meine Mutter“ (*Brücke* 21).

Die Frau im Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998), die als Arbeiterin in einer Radiofabrik im Berlin der sechziger Jahre arbeitete, betete seit ihrer Kindheit in Istanbul „jede Nacht zu den Toten. [Sie] sagte zuerst die Gebete auf, dann sagte [sie] die Namen der Toten, die [sie] nicht gekannt, von denen [sie] aber gehört hatte, auf“ (*Brücke* 20). So verbrachte sie jede Nacht eine Stunde damit, die Seelen der Toten zu zählen, für sie zu beten. Diese Totenliste, die sie als Kind mit sich trug, und für die sie sich verantwortlich fühlte, wurde im Laufe ihres Lebens

### <sup>5</sup>Empfindbar

„Licht: was ist das? Und wohin gibt es im Sinnbild den Wink? [...] Licht, [...] lumen ist nicht die *Lichtquelle*, sondern die *Helle*. Aber was ist das, Helle? Mit Licht und Helle kommen wir wieder in den Bereich des Sehens, des Sichtbaren. Sichtbar in der Weise des mit den Augen Empfindbaren sind uns Farben und Glanz und Helle und Dunkel. Doch was ist das, Helle, Licht, Dunkel? Doch kein Ding, auch keine Eigenschaft irgendeines Dinges. Helle, Licht: das ist gar nicht zu greifen, das *Unfaßliche*, fast wie das Nichts und das Leere (53). [...] Innerhalb des Sichtbaren stehen Helle und Dunkel nicht nebengeordnet zu Farbe und Glanz, sondern haben einen Vorrang, sind *Bedingungen der Möglichkeit*, das Sichtbare im engeren Sinn [...] zu empfinden“ (61). Martin Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, 1997.

immer länger. Sie gab diesen Toten Stimmen, die „sonst nicht zu hören waren“ (Zierau 150). „[Ihre] Totenliste bestand hauptsächlich aus Armen oder Verrückten, aus Einsamen. Erst hatte [sie] nur türkische Tote, dann kamen auch andere dazu“ (Özdamar, *Kleistrede* 14). Und als sie als Erwachsene diese Erinnerungsarbeit als Gastarbeiterin in einem ihr fremden Land nach getaner Akkordarbeit in der Dunkelheit des Frauenwohnheims fortsetzen wollte, übermannte sie stattdessen die eigene Müdigkeit, beschlich sie die Macht des **Schlafes**<sup>1</sup>.

Sie schien die Gemeinschaft ihrer Toten vergessen, ja verloren zu haben, in den Zimmern, den Hallen und den Straßen von Berlin; nur die Idee einer Heimkehr nach Istanbul ließ die Hoffnung zu, diese Toten wiederzufinden, wieder zählen zu können, in der geographischen Welt ihrer Kindheit. Wen sie aber in den Nächten Berlins trotz bleierner Müdigkeit nicht vergaß, war ihre Mutter. Denn die erwachsene Tochter stellte sich die Aufgabe, sich ins Bett zu legen, „um an [ihre] Mutter zu denken“; um die Gestalt und das Wesen der eigenen Mutter nicht dem Vergessen preiszugeben (*Brücke* 21).

Die Tochter fragte sich: „Wie aber denkt man an eine Mutter?“ (21). Und anstatt das Bild der Mutter ins Gedächtnis zu rufen, es gedanklich und sprachlich für uns wachzurufen, beginnt an dieser Stelle die Erzählung einer Zugreise, traumhaft und fantastisch.

Es ist eine Zugreise, deren Fahrt einen rückwärts gewandten Gang zu nehmen scheint, verkehrt läuft, einem „zurücklaufenden Film“ gleich

### <sup>1</sup>Schlaf

„Schlaf (Hypnos) und Tod (Thanatos) sind nach der Vorstellung der Antike Zwillingenbrüder, nach Hesiod Söhne der Nacht; sie wohnen in der Unterwelt, von wo sie auf die Erde kommen, um die Sterblichen zu beschleichen, der erste ein sanfter und menschenfreundlicher Gott, der andere hart und grausam. [...] Neben dem Schlaf und Tod nennt Hesiod auch noch die Träume Kinder der Nacht (Nyx), bei andern Dichtern aber sind sie Söhne des Schlafes und wohnen im fernen Westen in der Nähe der Unterwelt. Zwei Pforten hat nach Homers bekannter Beschreibung diese Wohnung der Träume, eine elfenbeinerne, durch welche die schmeichlerischen und betrügerischen, und eine hörnerne, durch welche die wahren Träume kommen“ (174-175). Otto Seemann, *Mythologie der Griechen und Römer*, 2012.

(21). So lief die Tochter in der Nacht von der „Wonaymtür zum Zug“ rückwärts, und ließ den Zug „mit dem [sie] hierhergekommen war“ (21) in die Heimat fahren, ebenfalls rückwärts. Alles scheint zurückzukehren, eine Spur rückverfolgen zu wollen, sogar die Bäume, „liefen rückwärts am Fenster“ des Zugabteils „vorbei“ (*Brücke* 21). Aber da „der Weg zu lang [war], kam [sie] nur bis Österreich (21).

Dort, in Österreich, wo „die Berge ihre Köpfe im Nebel [hatten], und im Nebel es schwierig [war], einen Zug rückwärts fahren zu lassen“, fand die Rückverfolgung der mütterlichen Spur im Schlaf ihr Ende (*Brücke* 21). Im Nebel der Berge, in Österreich, „schief [die Tochter] dann ein“ (21).

*Ölme*k, abfahren.

*Ölme*k, einschlafen.

Diese als offensichtlich und logisch geschriebene Erklärung der Eigenschaften des Nebels ließ die Tochter das Rad der Zeit scheinbar nicht einfach zurückdrehen, nach Istanbul, in einem zurücklaufenden Zug. Nein, der Nebel beendete die Verfolgung der mütterlichen Spur mit Schlaf; mit einem Schlaf im Schlaf, im Traum der Tochter.

Und doch schien sie an dieser Stelle in der zweifach erträumten Ferne etwas erkannt zu haben, einen Punkt des Nachdenkens und Erinnerens trotzdem erreicht zu haben, schattenhaft und **aufgelöst**<sup>2</sup> in der Luft des Nebels, in den traumhaften Bergen Österreichs.

Ist es die Liebe zur Mutter, die sie in der nächtlichen Welt des Nebels im Traum gestaltete?

## <sup>2</sup>Aufgelöst

Der Schlaf ist die Verbindung zwischen Tod und Liebe. [...] Insofern ist die Liebe eine Vorübung für das Sterben und Eros ein sanfter Geleiter in die Nacht. [...] Das was sich hinter ihnen öffnet, ist Hades und Demeter. [...] Die Strukturähnlichkeit von Liebe und Tod besteht im Charakter der Auflösung eines Gestalteten, was sich elementar nicht als Verflüssigung im Wasser, sondern im Element der Luft darstellt. [...] Auch die Träume sind schattenverwandt und zugleich sind sie Spiegel. In der Ilias (II, 12) sind die Träume ein Volk (Demos), sie wohnen am Okeanos, sind dem Schatten verwandt. [...] So ist [...] der Schlaf (Hypnos) ein Bruder des Todes, ist Ichverlust, Entgrenzung, Ansatz einer Bejahung des Preises des Lebens“ (94-97). Reinhard Falter, *Aufgang. Ursprünge des Philosophierens*, 2007.

Wir wissen es nicht.

Was nach dieser traumhaften Zugreise, nach dem Schlaf im Schlaf, folgt, ist eine Wirklichkeit; Eine Gegenwart in Deutschland, in „Etagenbetten“ des „Frauenwonayms“, wo das Denken an die Mutter sich im Traum zu verwirklichen und seinen Platz zu finden scheint (*Brücke* 22).

Eine weitere Begegnung der Mutter im Traum erfolgt in der Erzählung *Der Hof im Spiegel* (2001). Dort träumte die Tochter „in einer Freitagnacht“ (*Hof* 32):

Ich stand in einem Zugkorridor, und neben diesem Zug fuhr ein anderer Zug in die Gegenrichtung. Meine Mutter stand auf diesem Zug, mit vielen Zeitungen im Arm. Als beide Züge ganz nah aneinander vorbeifuhren, sagte meine Mutter zu mir: ‚Wenn du wüßtest, wie ich dich liebe.‘ Ich hörte nicht ihre Stimme, aber las hinter dem Zugfenster an ihren Lippen diese Worte (32).

Eine Tochter und eine Mutter scheinen sich wieder im Traum zu suchen, zu begegnen; sich ihre Liebe einander zuzusprechen, auf einer Zugreise über zwei gegenläufige Züge hinweg, in einem **Dazwischen**<sup>3</sup>. Aber dennoch ist diese zweite Reise im eigenen Traum eine schmerzvollere. Denn zu diesem Zeitpunkt der Geschichte ist die Mutter der Tochter bereits tot.

Die Tochter hörte vom Tod der eigenen Mutter am Telefon, in Deutschland vor einem Spiegel stehend. Dort erfuhr sie auch, dass die eigene Mutter „ein Waisenkind war“ (*Hof* 31). Sie wußte zwar, „daß sie

### <sup>3</sup>Dazwischen

„Ihre Inszenierung des Spiegels als Schwellenraum ist eng verknüpft mit der für die Autorin zentralen Funktion von Literatur, im Prozess des Schreibens einen Gedächtnisraum zu eröffnen (136). [...] Die im Gedenken vollzogene Bewegung, sich im Zwiegespräch mit sich selbst der Figur des Fremden zuzuwenden, schlägt sich auch im Schreibprozess nieder, der bei Özdamar in besonderer Weise durch die Anteilnahme am Schicksal anderer Menschen geprägt ist. [...] Es scheint, als bestehe das ihrem Schreiben eingesenkte Vermächtnis der Toten für Özdamar darin, eine Bewegung zu initiieren, die sich über Grenzen hinwegsetzt bzw. sich zwischen diesen einnistet und damit diese zugleich in Frage stellt. Diese Bewegung eines Dazwischen entspringt der [...] Schwierigkeit, den Tod zu begreifen, diesen in irgendeiner Weise zu verorten“ (223). Angela Weber, *Im Spiegel der Migrationen*, 2009.

keine Mutter gehabt hatte, aber als [sie] durch ihren Tod sehr traurig wurde und nicht mehr leben wollte, aber doch lebte, sprach [sie] manchmal mit ihrer Stimme zu [sich]. Und diese Stimme war die Stimme einer Stiefmutter“ (31). Um die Schmerzen über den Tod der Mutter zu lindern, rief die Tochter eine Freundin in Istanbul an, und bat sie ihr zu helfen. Sie bat: „bitte hilf mir, daß sie sich einmal im Traum zeigt und mir sagt, was sie über mich denkt“ (Hof 32). Wie die Göttinnen des Traumes im Abendland, bat die Freundin „eine heilige tote Frau“ für diese Begegnung der Tochter mit ihrer Mutter in der Traumwelt in Deutschland (32).

Und „[i]n dieser Freitagnacht“, in einem Zugkorridor des Traumes zeigte sich eine Mutter ihrem Kind ein letztes Mal; erklärte ihr noch einmal, was sie von ihr dachte, wie sehr sie sie liebte. Und eine Tochter las die letzten Liebesworte der toten Mutter im Spiegelbild eines Zugfensters, ohne Stimme (32).

Nach diesem Traum begann die Tochter, in Deutschland sich selbst im **Spiegel**<sup>4</sup> „stumm“ und nur mit „Lippenbewegungen“ zuzusprechen, ohne Stimme, ohne Laut (32). Sie stellte den Versuch an, die Sprache, der Mutter im eigenen Spiegelbild zu fixieren, sich selbst zu zeigen. Lautlos spricht eine Tochter mit der toten Mutter im Spiegelbild. Sie spricht mit sich selbst, um im eigenen Abbild der verblassenden Ahnengestalt der toten Mutter einen Platz zu geben, diese der Welt des

#### **<sup>4</sup>Spiegel**

Der Spiegel hat tatsächlich eine Todesbedeutung, auch er fixiert ein Bild. Im Tod verwandelt sich das was wir Individuum nennen würden, in ein Bild. Es ist dieses Bild, das die Lebenskraft an sich reißt. [...] Erst das liebende Angeblicktwerden von einem Anderen erlaubt es dem Menschen, sich selbst so zu sehen, wie er ist. Der ‚zweite Tod‘ tritt ein, wenn das Bild in der Nachwelt verblasst, wenn der Übergang in die Existenzform des Ahnen, dessen, der Grund gibt, misslingt. [...] Der Tod verwandelt den Menschen in das Bild seiner selbst. [...] Der Tod ist sozusagen die Verzauberung des Lebens in etwas Festes. Was vom Leben bleibt, ist das Bild. Es hat etwas Schattenhaftes, aber auch etwas Beständiges. [...] Das Bild bzw. der Schatten ist die Seinsform der Anderswelt. Der Schatten enthält nichts von der Körperlichkeit und Farbigkeit des Dings, nur seinen Umriss und den auch oft verzerrt, wie die Erinnerung. [...] Auch die Träume sind schattenverwandt und zugleich sind sie Spiegel“ (94-97). Reinhard Falter, *Aufgang. Ursprünge des Philosophierens*, 2007.

Traumes zu entreißen und im Spiegelbild der gegenständlichen Welt  
Gestalt, Beständigkeit zu geben.

Ölmeç, ableben.

Ölmeç, sterben.

Ölmeç, eingehen.

Die Toten reden lassen oder unsere zerrissenen Körper  
(*Brücke* 325)

„Der Wind und der Jasmingeruch erinnerten mich daran,  
wie jung ich noch war.

Während ich an Jordi den **Brief**<sup>1</sup> schrieb,  
schrieben Deniz, Yusuf, und Hüseyin  
die letzten Briefe an ihre Väter“ (*Brücke* 324).

Es sind Briefe, die den Vätern Anweisungen übermitteln sollen.  
Anweisungen, nicht traurig zu sein, nicht zu verzweifeln. Denn „um 1.25  
Uhr“ in der Nacht fingen „sie“ mit der Hinrichtung an (324). Diese  
Hinrichtung dauerte knapp drei Stunden, „bis 5.20 Uhr“ (324). Während  
dieser Zeit brachten „Militär und Polizisten“ Deniz als ersten zum  
Galgen, „und Yusuf, der danach drankam, mußte auf einem Stuhl am  
Fenster warten und von dort aus zusehen, wie man Deniz aufhängte.  
Dann mußte Hüseyin von diesem Fenster aus zusehen, wie man Yusuf  
aufhängte“ (324).

<sup>1</sup>**Brief**

„Vater, wenn Ihr diesen Brief erhaltet, werde ich nicht mehr unter euch weilen. Egal wie sehr ich Euch darum bitte nicht zu trauern, ich weiß, Ihr werdet trotzdem trauern. Aber ich möchte das Ihr standhaft bleibt. Menschen werden geboren, sie wachsen auf, leben, sterben, wichtig ist nicht lange zu leben, sondern während dieses Lebens etwas zu erreichen. Aus diesem Grund sehe ich es als normal an früh zu gehen. Und gab es doch schon Freunde vor mir, die diese Welt verließen, in keinsten Weise unsicher wurden im Angesicht des Todes. [...] Unsere Gedanken mit den Eurigen sind verschieden, aber ich nehme an, dass Ihr mich verstehen werdet. [...] Ich möchte neben meinem Freund Taylan Özgür, der in Ankara 1969 gestorben ist, begraben werden. Aus diesem Grund bringe meine Leiche nicht nach Istanbul. Meine Mutter zu trösten liegt bei dir, meine Bücher überlasse ich meinem jüngeren Bruder. Ermahne ihn ganz besonders. Ich möchte, dass er ein Mann der Wissenschaft wird, er soll Wissenschaft studieren und nicht vergessen, dass das Studium der Wissenschaft auch eine Art Dienst an die Menschheit ist [...]. [D]ich, meine Mutter, meinen älteren Bruder und meinen jüngeren Bruder umarme ich mit der Leidenschaft des Glaubens an die revolutionären Prinzipien. Dein Sohn, Deniz“ (292). Erdal Öz, *Gülünün Solduğu Akşam*, 1988.

Und in den Zeitungen am Tag darauf lasen die Menschen wieder dieses eine Wort, in schwarzen, großen Buchstaben (*Brücke* 324):

„ASILDILAR. („Sie sind aufgehängt worden.“)“ (324).

Was in der Geschichte *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) folgt, ist Ausdruck einer Trauer, die an der Grenze zum Schweigen, zum Unsagbaren geschrieben wird (Weber, *Im Spiegel der Migrationen* 226); scheinbar lautlos.

Ein Bauer weinte (324).

„Eine Möwe flog“ (324).

Mütter liefen, still (325).

„[A]uf die Erde blickend, [liefen sie] über die Brücke vom Goldenen Horn. Sie sagten nichts, aber ich hörte ihre Stimmen“ (325).

Dieses Ich, welches in den Tagen zuvor selbst Gefangene einer Militärdiktatur, des **Militärputsches**<sup>2</sup> von 1971 war, und nach der Freilassung mit ihrem Verlobten Kerim „16 Kilo leichter“ ebenfalls die Goldene Brücke überquerte, lässt die Stimmen der „vielen Mütter“ sprechen (325). Stimmen, deren Klagen nicht nur die Toten Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan und Yusuf Aslan beweinen, sondern stellvertretend die vielen Namenlosen, die ebenfalls zum Tode Verurteilten, hört und an dieser Stelle des Romans sprechen lässt.

„Aber ich hörte ihre Stimmen“ (325), als direkte Rede, als Monolog und Sprechakt, als lose Gedankenketten, in Fragmenten zerrissen, hörte das Ich die vielen Mütter klagen, singen:

## <sup>2</sup>Militärputsch

Der Militärputsch von 1971 war der vierte Versuch eines Militärputsches in der Türkei. Im Verlauf des Putschversuchs verhängte das Militär Todesstrafen gegen drei Hauptangeklagte: den Studenten-Revolutionär Deniz Gezmiş, „der in Ankara fünf amerikanische GIs entführt, aber unverletzt wieder freigelassen hat,“ und Hüseyin İnan und Yusuf Aslan. „In Massenprozessen vor Militärgerichten versuchte die türkische Regierung, die Kritiker zum Schweigen zu bringen. Doch die Revolutionären wehrten sich [...]. In den elf Provinzen, die seit fast einem Jahr unter Kriegsrecht verwaltet werden, müssen die Militärgerichte Massenprozesse inszenieren, um die Angeklagten aburteilen zu können. Im Militärgericht des Istanbuler Stadtteils Usküdar etwa läuft im Erdgeschoß ein Prozeß gegen 26 Intellektuelle, die angeblich eine kommunistische Partei gründen wollten, und im ersten Stock ein Verfahren gegen 83 junge Offiziere, die sich der Linksabweichung vom vorgeschriebenen Kurs schuldig gemacht haben sollen („Verschwörung gegen die Verfassung“).“ *Der Spiegel*, „Falsches Licht“, 3. April 1972.

>>Wenn man seine Kinder verliert, hofft man zuerst, sie zu finden. Wenn man sieht, daß sie nicht mehr kommen, steht man jeden Tag zum Sterben auf. Wir machen weiter. Wir kochen, bügeln, sie haben unsere Körper zerrissen. [...] Jetzt ist das Leben ein paar Zeilen auf einem muffigen Blatt in der Tasche der buchführenden Beamten. [...] Frieren, frieren. [...] Die Türe, die Türe, die Türe. [...] Schau nicht auf seinen Tod. Er hat Augen, er hat Hände, seine Hände sind noch in Todesangst. Schweiß. Söhne, bleibt hier, bleibt hier. Fege die Dunkelheit in das Dunkel. Weinen sie. [...] DER MENSCH GEHT. [...] Stadt, schweig. Höre unser Lied. Wir wohnen seit langem mit Toten ohne Grab. [...] Hier stehen wir auf der Brücke vom Goldenen Horn. Mit diesen Augen gesehen haben wir in dieser blinden Welt den Jüngsten Tag<< (*Brücke* 325-26).

Das *Ich* hört sie, und spricht als *Wir*, singt ein Lied, stimmt eine Totenklage an, gemeinsam in einer Gruppe von Frauen, von Müttern. „Wir machen weiter,“ obwohl – oder gerade weil – sie „unsere Körper zerrissen“ haben (325). Es ist ein Klagen, ja, vielleicht sogar ein umgekehrter Prozess, eine **Anklage**<sup>2</sup> der Mütter, das in der Mehrstimmigkeit, dem *Wir*, das Kaputtgehen, das Zerreißen einer Welt ausdrückt. Die Forderung zu schweigen ist hier an eine Stadt gerichtet, an ein Land, ein System. Es ist aufgefordert selbst zuzuhören, zu weinen, zu trauern, gegen das verordnete Schweigen und Vergessen zu arbeiten, Zeuge zu sein.

In dieser Rede inszeniert sich, scheinbar authentisch, eine dreifach vollzogene Gedankenarbeit gegen das Schweigen, gegen

## <sup>2</sup>Anklage

„[...] Rundfunk und Fernsehen verlesen ständig Fahndungslisten, die im Elend lebende türkische Landbevölkerung wurde mit dem märchenhaften Kopfgeld von 2256 Mark je Gefangenem zum Denunzieren angeregt. Viele der Gesuchten stellten sich freiwillig, andere wurden auf den Dörfern verraten, einige auf der Flucht erschossen. Die Strecke war groß, die Jagd geht dennoch immer noch weiter. 2000 politische Häftlinge sitzen nach Angaben türkischer Anwälte zur Zeit in den Gefängnissen und werden dort auf ihre Prozesse vorbereitet. Nach Schätzungen des Weltgewerkschaftsbunds wurden seit April 1971 gar 10 000 Türken verhaftet. Nach Wochen oder Monaten der Untersuchungshaft treten die meisten Häftlinge vor Gerichte, denen bereits ausführliche Geständnisse der Angeklagten vorliegen. Denn nur wenige können den Folterungen ihrer Wärter und Vernehmer widerstehen.“ *Der Spiegel*, „Falsches Licht“, 3. April 1972.

Vergessenwollen. Anfangs ist es ein *Ich*, eine Gefangene selbst, die die schweigenden Mütter zu hören scheint, Zeugin ist, zuhört. Danach ist es ein *Wir*, eine Gemeinschaft von Frauen, die das Schweigen bricht, die anklagt. Und zuletzt ist es eine Autorin, die kinderlos, aus geographischer und geschichtlicher Ferne als Mutter und Frau sich dieser Gemeinschaft einschreibt; ihr sehnsüchtig eine Stimme gibt; eine **Totenklage**<sup>3</sup> in einem Roman anstimmt.<sup>7</sup>

Nachdem „die neue Regierung“ eine Generalamnestie erließ, waren „die Istanbuler Straßen [plötzlich] voller Männer mit rasierten Köpfen“, „[m]anche hatten keine Arme oder Hände mehr“ (*Brücke* 327). Die Frau der Geschichte aber ging in den Keller, angstvoll und von Schuldgefühlen geplagt, selbst frei zu sein, zu leben. Im Keller fand sie ihre eigenen Bücher, die „in ein paar großen Säcken“ herumstanden, durch Feuchtigkeit beschädigt (328). An ein paar aufgelösten Stellen sah sie zwei Männergesichter heraus schauen:

Karl Marx und Bertolt Brecht (328).

Und anstatt den politischen Raum von Karl Marx zu wählen,

<sup>7</sup> Özdamar schreibt heute über diese Zeit, diese Toten: „Wenn ich in Istanbul bin, habe ich paradoxerweise Sehnsucht nach Istanbul. Doch wahrscheinlich sehne ich mich nach der Jugend, der Zeit von 1963 bis 1970, die man «türkische Renaissance» nennt. Damals hatten wir noch keine Toten gesammelt. Die Menschen, die danach von den Militärs hingerichtet wurden, sind mir in Istanbul immer gegenwärtig. Die Toten wecken dich, wenn du schläfst, schauen dir in die Augen und erwarten, dass du etwas tust – vor allem, wenn sie unschuldig waren. Für diese Toten habe ich mein zweites Buch geschrieben, «Die Brücke vom Goldenen Horn». Wenn ich in Istanbul bin, erkundige ich mich, ob die Eltern der hingerichteten Studenten noch leben. Ich schäme mich, dass niemand je gefragt hat, warum sie umgebracht wurden. Denn in der Türkei wurde diese Zeit bis heute nicht aufgearbeitet. Die Toten warten immer noch.“ (Emine Sevgi Özdamar. Aufgezeichnet von Sieglinde Geisel. „Emigration in die deutsche Sprache.“ *Neue Züricher Zeitung*. Web 11 Okt. 2008).

### <sup>3</sup>Şîn

„In einer şîn, einer Totenklage, wird eine trauernde Witwe ihren verstorbenen Mann immer als schön und geliebt darstellen, auch wenn sie ihn in Wirklichkeit haßte. Frauen benutzen die şîn auch, wenn sie Trauer oder Zorn über andere Dinge als den Todesfall zum Ausdruck bringen wollen. Interessanterweise genießen die ausschließlich Frauen vorbehaltenen Gattungen offensichtlich ein niedriges Ansehen. Männern scheinen die starken Gefühle, die in den şîn zum Ausdruck kommen, peinlich zu sein [...]“ (39). Christine Allison, *Volksdichtung und Phantasie: Die Darstellung von Frauen in der kurdischen mündlichen Überlieferung*, 2000.

### <sup>3</sup>Ağıt

„[I]st eine Totenklage (*ağıt*), wie sie in Anatolien von Frauen vorgetragen wird, d.h. von einer laut hörbaren Stimme. [...] Die Stimmen der Frauen werden zur Totenklage. [Sie] hat generell die Funktion, Trauer und Verluste zu artikulieren, um dann wieder Vertrauen in die Welt zu finden“ (78). Karin Schweißgut, *Fremdheitserfahrungen. Untersuchungen zur Prosa türkischer Schriftstellerinnen von 1980 bis 2000*, 2006.

entschied sie sich für die Welt des Theaters;

für den Gedichtband von Bertolt Brecht.

Sie begann im Buch zu blättern.

Mit einem Lied von Brecht auf den Lippen verabschiedet sich die Frau von ihrer Stadt, von Istanbul, von den Peinigern und Foltern, und fährt einer Sehnsucht hinterher, nach Berlin.

„Vom Zugfenster aus sah [sie] die Brücke vom Goldenen Horn“ (330).

„[D]ie Möwen schrien,

und der **Zug**<sup>4</sup> schrie auch. [...]

Es war der 21. November 1975“ (*Brücke* 330).

Ich weiß nicht, wann ich gestorben bin  
(*Karawanserei* 113)

„Ali und meine Großmutter sagten:

„Sie stirbt.“ [...]

Meine Mutter saß auf dem Sofa,

und Großmutter steckte ihren Finger in ihren Hals. [...]

[U]nd aus ihrem Mund kam etwas Gelbes raus. [...]

Großmutter sagte:

„Deine Mutter hat Jod getrunken““ (*Karawanserei* 234-35).

Das Mädchen der Geschichte *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992)

#### <sup>4</sup>Zug

„Kein Träumen darf stehenbleiben, das tut nicht gut. Aber wird es eines nach vorwärts, dann sieht seine Sache ganz anders zehrend aus. Auch das Matthe, Schwächende, das der bloßen Sehnsucht eignen kann, fällt dann weg; diese zeigt vielmehr, was sie wirklich kann. Seit je wird den Menschen zugemutet, sich nach der Decke zu strecken, sie lernten das, nur eben ihre Wünsche und Träume gehorchten nicht. Hierin sind so gut wie alle Menschen zukünftig, übersteigen das ihnen gewordene Leben. [...] Es ist des revolutionären Bewußtseins fähig, es kann in den Wagen der Geschichte einsteigen, ohne daß das Gute am Träumen dabei zurückgelassen werden muß. Ganz im Gegenteil, der Wagen ist nicht so eng wie dürre, dürftige oder unwissende Zeiten sich das vorstellen oder für sich passend fühlen“ (1616). Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 55. Kapitel, 1985.

wachte in einer Nacht von den Stimmen der Großmutter, des Vaters und der Mutter auf. Sie standen in der Mitte eines Zimmers, sagten nichts.

Der „Vater hatte eine Pistole in der Hand“, eine leere, ohne Patronen (*Karawanserei* 234).

Es scheint sich eine tragische Szene in einer Familie zu entfalten;

ein **Selbstmordversuch**<sup>1</sup>, ja vielleicht sogar ein Mordversuch.

Ali, der ältere Bruder des Mädchens wies sie an:

„Guck nicht hin, tamam mı?

,Tamam‘, sagte ich“ (234).

Mit einem einfachen „Tamam mı?“, *Verstehst du?*, wird das Mädchen von ihrem Bruder aufgefordert nicht hinzusehen, sondern zur nächsten Apotheke zu gehen, um Hilfe, um medizinischen Rat zu holen (235).

*Tamam*, oder *okay*, als Antwort, als kurze Zustimmung des Mädchens, gibt dem Bruder zu verstehen, dass sie die Verantwortung zu handeln in dieser tragischen Situation übernehmen wird; als Kind und Mädchen.

So „ging [sie] in die Nacht, um eine Nachtapotheke zu suchen“, im Schnee und von Wein trinkenden Männern, von streunenden Hunden umgeben (235). Und nachdem der Apotheker ihr kurz und bündig den Auftrag gab, der Mutter Salzwasser zu trinken zu geben und sie zum Erbrechen zu bringen, fand sie ihre „Fußspuren vom Kommen nicht mehr“ (235).

### <sup>1</sup>**Selbstmord**

„Von der nunmehr [...] hinlänglich dargestellten Verneinung des Willens zum Leben, welche der einzige in der Erscheinung hervortretende Akt seiner Freiheit und daher [...] die transcendentale Veränderung ist, unterscheidet nichts mehr, als die willkürliche Aufhebung seiner einzelnen Erscheinung, der *Selbstmord*. Weit entfernt Verneinung des Willens zu seyn, ist dieser ein Phänomen starker Bejahung des Willens. [...] Der Selbstmörder will das Leben das Leben und ist bloß mit den Bedingungen unzufrieden, unter denen es ihm geworden. [...] Eben weil der Selbstmörder nicht aufhören kann zu wollen, hört er auf zu leben, und der Wille bejaht sich hier eben durch die Aufhebung seiner Erscheinung, weil er sich anders nicht mehr bejahen kann. [...] Das Leiden naht sich und eröffnet als solches die Möglichkeit zur Verneinung des Willens; aber er weist es von sich, indem er die Erscheinung des Willens, den Leib zerstört, damit der Wille ungebrochen bleibe“ (493-94). Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung, Erster Band, Viertes Buch, Paragraph 69*, 1977.

Eine Tochter scheint ihren Weg nach Hause nicht mehr finden zu können. Als sie später aber doch wieder heimkehrte, schien sich die Situation wieder beruhigt zu haben; eine Familie saß gemeinsam im „Lebensraum“, im Wohnzimmer, und kümmerte sich um eine Mutter, matt und lebensmüde (235).

Die Tochter aber ging nicht in dieses Zimmer.

Und auf die darauffolgende Frage an die Mutter, die aber als Aussage im Text geschrieben wurde:

„Warum hast du Jod getrunken, Mutter‘ (*Karawanserei* 236),“

antwortet diese nur:

„Meine Seele hat mich erdrückt“ (236).

Ihre **Seele**<sup>2</sup>, ihre *ruh*, hat sie erdrückt. Die Familie, die unter finanziellen Schwierigkeiten litt, da die Arbeit des Vaters schlecht ging, und er das Geld vertrank, mussten von nun an „in dem großen Raum alle sieben zusammen schlafen, damit [sie] nicht überall den Ofen anmachen müßten“ (236).

Die elfjährige Tochter aber scheint die Dinge zu verstehen, sich für ihre Familie verantwortlich zu fühlen. Sie suchte daher die Kugeln der Pistole des Vaters, und fand sie. Als sie aber nach längerem Nachdenken nicht wußte, was sie damit machen sollte, schluckte sie die Patronen einfach (237).

Ein Kind verleiht sich die Tod bringenden Kugeln ein; im eigenen Körper.

## <sup>2</sup>Seele

„Ruh bezeichnet im türkischen Alltagsgebrauch meistens die Seele, die Psyche, kann aber auch im Sinne von Geist (*spirit*) verwendet werden. [...] [Es] bezeichnet das *nefs* als Seele, aber auch als das Selbst und die Individuen als Ganze; die Seele wäre dann das Individuum als Ganzes und nicht ein Teil des Menschen. Im Totenbuch des Islam [...] erscheint *nefs* zum einen als Ich-Gestalt, zum anderen als Begierden-Ich [...]. *Ruh* ist Geist und Seele. [...] Vom arabischen Ursprung her bedeutet das Wort nicht weniger als das Selbst und das Persönliche [...]. Die Seele ist Quelle von Lust, Neigungen, Wünschen [...], denen der Mensch hinterherläuft. [...] Der Mensch hat mit seinem tierischen *nefs* zu kämpfen. Im großen und ganzen scheinen *nefs* und *ruh* (Seele) dasselbe [...]. Ganz wesentlich geht es dabei um den inneren Kampf mit *nefs* und *heves*, um die Disziplinierung dieser und den Wunsch nach Reinheit“ (80-81). Ilona Möwe, *Umstrittene Grenzen*, 2000.

Als diese aber wieder in der Toilette auftauchten, begrub sie das Mädchen „unter dem Maulbeerbaum des Polizistennachbarn“ (237), in der Erde, sicher verwahrt, neben einem Polizisten. Diese scheinbar naiven Versuche, eine Familie zu schützen, sind die ersten Anstrengungen eines Kindes den Problemen der Erwachsenen, deren **Leiden**<sup>3</sup> zu antworten.

Und obwohl die Geschichte nun wieder ihren Lauf nimmt, heil und wohlbehalten, kehrt die Depression, die Todessehnsucht der eigenen Mutter zurück. Eine Erkrankung der Mutter hat schwerwiegende Auswirkungen auf die Tochter. Denn diese ergreift im weiteren Verlauf immer drastischere Maßnahmen, um die Erkrankte zu heilen, „die wie ein gestorbenes Tier [aussah], dem niemand seine Augen zugemacht hatte“ (*Brücke* 288).

So packte die Tochter ihre Sachen in ein Kopftuch und lief weg (289).

Die Mutter kam nicht, suchte nicht nach ihr.

Das Kind hielt den Atem an, wollte Schmerzen verspüren (289).

Die Mutter half ihr nicht.

Sie „trank vierzehn Aspirin, [ihr] Magen kam in Wellen hoch“ (290).

Die „halbe Mutter“ blieb im Bett liegen (291).

Zum Schluss drohte die Tochter: „Ich werde mich töten“ (291); aus Liebe.

*Tamam mi?*, Verstehst du?

Ihre Mutter verstand; endlich. Und sie stand auf.

*Tamam*, okay.

### **<sup>3</sup>Leiden**

„Pein, Qual, Marter, Martyrium, Drangsal, Schmerz, Gram, Kummer, Leidensdruck, Sorge, Herzeleid, Weh, Harm, Kümmernis, Jammer, Chagrin, Pfahl im Fleische: die deutsche Sprache kennt eine Reihe von Synonymen für den Begriff ‚Leid‘, welche das kulturell verbreitete Verständnis von ‚Leiden‘ als Ertragen sowie Kranksein wiedergeben. [...] Mit dieser Umschreibung von ‚Leiden‘ ist gemeint, dass sich das vorläufig passive Leidendsein ohne Leiden zu einem dann aktiven Tätigsein mit Leiden entwickeln kann“ (13-14). Helge Baas, *Der Elende Mensch: Das Wesen menschlichen Leidens oder: Warum der Mensch leiden muß*, 2008.

Sagt der Tod, dass er kommt, Großmutter?  
(*Karawanserei* 87)

„Auf die Knochen der Lebenden setzte sich der Tod  
so leicht wie die **Schmetterlinge**<sup>1</sup>,  
und der Tod küßte mit seinem nach Weisheit riechenden Mund  
die Haare der Lebenden“ (*Karawanserei* 315).

Alle Schwere ist abgefallen; alles Bedrohliche. Und zwischen Leben  
und Tod hängen die Frauen ihre Wäsche; „zwischen den Häusern über  
die Straße“ (315). Und „[b]eim Vorbeigehen setzte sich der Tod auf die  
halbnackten Arme der Frauen und ging auf ihren Armen und ihrer frisch  
gewaschenen, sauberen Wäsche in die Häuser“ (*Karawanserei* 315), um  
als Schmetterling die **Seelen**<sup>2</sup> der Menschen zu küssen, zu befreien. Und  
ohne von der eigenen Nahtoderfahrung zu wissen, vom Tod ständig  
begleitet, wird die eigene Seele im Schmetterling vom Tod getragen;  
lautlos geküßt; Amor und Psyche zugleich.

Als das Mädchen seine Großmutter in der Geschichte *Das Leben ist  
eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der  
anderen ging ich raus* (1992) fragte, ob denn der herannahende Tod  
„sagt“, „daß er kommen wird“, antwortet die Großmutter einfach „Ja“  
(*Karawanserei* 87).

Großmutter Ayşe sagte ja, und begann aufzuzählen:

„Wenn zu Hause die Türen quietschen.

### <sup>1</sup>Schmetterlinge

„Das Schmetterlings-  
symbol ist gerade  
wegen seiner  
deutlichen  
Metamorphose auch  
ein Archetyp [...], ein  
Bild des kollektiven  
Unterbewussten im  
jungenschen Sinne, das  
sich in vielen Kulturen  
auf ähnliche Weise  
manifestiert. So ist z.B.  
die Entpuppung des  
Kokons zu einem  
Schmetterling zur  
Metapher der befreiten  
Seele (Psyche) nach  
dem Tod des Körpers in  
der antiken, griechisch-  
römischen  
Ikonographie  
geworden. Dieses Bild  
wurde vom Christentum  
als Auferstehungs-  
symbol übernommen  
[...]“ (60). Tania Becker,  
*Der Traum vom Tod*,  
2008.

### <sup>2</sup>Seele

„Die Seele wird in der  
Regel als etwas  
flüchtiges und  
unfassbares dargestellt.  
In verschiedenen  
Sprachen Europas  
heißt die Seele gleich  
wie ‚der Hauch‘,  
nämlich Psyche in  
Griechisch, Anima in  
Lateinisch und Ruach in  
Hebräisch. Wiederholt  
wird die Seele als Tier  
dargestellt und dabei  
das sich Bewegende in  
der Seele wieder  
aufgenommen.  
Meistens sind es Tiere,  
die mehr als ein  
Element oder  
wenigstens das Element  
Luft beherrschen, also  
meistens geflügelte  
Tiere. [...] [Die Seele]  
hat bereits in den  
Lebenden Kontakt zum  
Jenseits“ (29). Werner  
Wasmuth, *Wo aber  
bleibt die Seele?*, 2004.

Wenn zu Hause das Holz am Boden knarrt.

Wenn ein Hund gegen eine Tür heult. [...]

Wenn in der Nacht eine alte Frau an der Tür klopft.

Wenn eine Lampe plötzlich zerbricht.

Wenn ein Stein rutscht. [...]

Wenn ein Kind oft weint.

Wenn ein Hahn oft kräht. [...]

Wenn ein Hund mit ungewöhnlicher Stimme mit seinem Besitzer redet.

Wenn ein Pferd weint“ (*Karawanserei* 87-88).

Wenn etwas quietscht, knarrt, heult, klopft, zerbricht, rutscht, weint, kräht oder „wenn ein Hund mit ungewöhnlicher Stimme redet“ und „ein Pferd weint“ (88); nicht lautlos wie der Schmetterling zuvor. Wenn man sich der Sinne ergibt, bewusst wird, und das Nahsein des Todes in den Wesen, in den Dingen hört, sprechen hört, dann hat der Tod sich mitgeteilt, als **unmögliche Gemeinschaft**<sup>3</sup> eingeschrieben.

Es war der August 1977; in Ostberlin (*Sterne* 226).

Und Emine Sevgi Özdamars Großmutter war tot. Gegen Morgen ist sie im Schlaf gestorben; sechsundneunzig Jahre alt (227).

„Sie war eine Bäuerin.

Sie hatte nur eine Truhe, darin lag ihr Kleid, das sie nie anzog. [...]

Sie hat fast ein Jahrhundert gelebt. [...]

An ihrem Grab nur zwei Leute. Ihre blauen Augen sind geschlossen“ (227).

**<sup>3</sup>Unmögliche Gemeinschaft**  
 „[Der Tod] bewerkstelligt kein Umschlagen des toten Wesens in irgendeine einheitsstiftende Vertrautheit, und die Gemeinschaft ihrerseits bewerkstelligt keine Verklärung ihrer Toten zu irgendeiner Substanz oder zu irgendeinem Subjekt, ob es nun Vaterland, Heimerde oder Blutsbande, Nation, erlöste oder vollendete Menschheit, [...] Familie oder mystischer Leib wäre. Sie ist auf den Tod hingebunden wie auf etwas, woraus man eben kein Werk machen kann [...]. Diese Gemeinschaft ist eben dazu da, diese Unmöglichkeit in sich zu tragen und auf sich zu nehmen, oder genauer gesagt [...] stellt die Unmöglichkeit, aus dem Tod ein Werk zu machen, jenes Moment dar, das sich als ‚Gemeinschaft‘ einschreibt und behauptet“ (37-38). Jean-Luc Nancy, *Die undarstellbare Gemeinschaft*, 1988.

Die Großmutter ist tot; **still**<sup>4</sup>.  
Die Enkelin aber nicht.  
Sie schreibt und arbeitet.  
Und wenn sie am „Friedhof vorbei zur Volksbühne“ läuft,  
wiederholt sie „immer wieder wie [sie] heißt,  
wie alt [sie] ist,  
woher [sie] kommt  
und weshalb [sie] [...] hier [ist]“ (*Sterne* 186).

#### **<sup>4</sup>Stille Revolte**

„Eine stille Revolte ist im Gang gegen die Vorschriften und Verordnungen zur Sterbekultur. [...] Vor nicht allzu langer Zeit lag in unseren Wäscheschränken das Totenhemd obenauf. Die Botschaft war klar: Mensch, bedenke, dass Du sterblich bist – memento mori. [...] Trauer braucht eine Heimat. [...] Diese Heimat boten bis vor nicht allzu langer Zeit traditionelle Gemeinschaften: Familie, Nachbarschaft und Gemeinde. [...] Der Tod braucht einen Platz im Leben. [...] Der Tod erklärt das Leben. [...] Den Wert des Lebens spürt nur, wer den Tod kennt“ (11-13). Fritz Roth, *Das letzte Hemd ist bunt*, 2011.

BISMILLÂHIRAHMANIRRAHIM<sup>8</sup>

„Ich finde es schön, [...] wenn man mit Menschen so richtig aus dem Herzen redet, egal welcher Nationalität, wie sehr sie sich aufmachen. [...] Das heißt die Kindlichkeit aus den Menschen herauszuholen, die Stimmen haben, ohne darüber nachzudenken, was man ist“ (Özdamar, *Schreiben als Selbstbehauptung* 266).

*Ja, so war das.*

*Die Schriftstücke unter dem Titel,*

*„Liebe Sevgi, Ich habe nichts zu sagen nur zu zeigen:*

*Reflexionen zu Emine Sevgi Özdamar,“ **machten sich auf den Weg**<sup>1</sup>. Sie forschten nach einer Idee, die auf ein Schreiben beharrt, welches sich*

<sup>8</sup> Diese Phrase, ‚Bismil-lâhir-ahmanir-rahim‘ oder kurz ‚Bismillâh‘, welche jede Sure im Koran beginnt und soviel wie „Mit dem Namen ALLAHs, des Allgnade Erweisenden, des Allgnädigen“ (Zaidan) bedeutet, wird in Emine Sevgi Özdamars Roman *Das Leben ist eine Karawanserei aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992) laut Joachim Sartorius „einhunderteinmal über den ganzen Text verteilt“ geschrieben (Sartorius). Es ist ein Wort, welches laut Sohelia Ghaussy „im Roman als derart tief im Alltag islamischen Lebens verwurzelt dargestellt wird, dass es eher einem Habitus gleicht, und nicht nur als Vorspiel zum Gebet, sondern als allgemeiner Ausdruck, profane Aktionen wie Kochen, Essen, Waschen, Ankleiden, *et cetera* einleitet. ([*Karawanserei*] 56-57). [...] Die Worte des Koran sind in Özdamars Roman als Teil eines heterogenen Akkulturationsprozesses präsentiert, die verbunden mit einer breiteren Tradition innerhalb der islamischen Kulturen ist, anstatt lediglich die religiöse Identität des Erzählers -und Lernenden darzustellen (10). Vishakha Sagdeo nennt Özdamars Schreibweise daher „eine aufs Türkische zurückweisende metaphorische Sprache“ (350), deren „‚Türkisierung‘ der deutschen Sprache sich sukzessiv [vollzieht] und einen Wechsel in der Mentalität [reflektiert]; nationale Wörter und Ausdrücke finden eher Anerkennung als importierte Bedeutungen und Referenzen“ (352). ‚Bismillâh‘ wird zum Zauberwort gegen alles Böse und für einen guten Anfang; Es wird zum Symbol der Identitätssuche der Erzählerin, zum Sprachrohr ihrer intimen Beziehungen zu geliebten Menschen (Ghaussy 10-11). So auch hier in meinem Text.

**<sup>1</sup>Auf den Weg Machen**

„AW: Wie sehr mischen sich die beiden Kulturen in Ihrem Leben, ganz abgesehen von Ihrem Schreiben? Glauben Sie, daß Sie die Deutschen aus einer „türkischen Perspektive“ sehen und beurteilen? Oder daß Sie die Türken aus einer „deutschen Perspektive“ sehen?“

ESÖ: Also ich kann diese Frage nur anekdotisch beantworten. Wenn ich jetzt so in der Mitte sitze, auf der einen Seite sitzt ein Deutscher und da sitzt ein Türke, und ich soll ihre Sätze übersetzen, weil die beiden ja nichts miteinander reden können, dann macht mich das sehr müde. [...] Und ich werde so müde, daß ich dem Deutschen was auf Türkisch erzähle und dem Türken auf Deutsch. Ich finde es sehr schön, wenn ich diese gemischte Sprache Deutsch-Türkisch oder auch Französisch oder was-weiß-ich direkt reden kann und auch lebendig und ohne Grenzen und daß man die Wörter so schnappt, auch wenn man nicht so ganz richtig redet, aber die Wörter seins macht. Was dieser Prozeß genau beinhaltet weiß ich nicht, aber jedenfalls die Lust dem Menschen etwas zu erzählen, zu kommunizieren. Wenn man diese Lust hat, machen sich die Sprachen selbst auf den Weg, wenn man sie nicht auseinandernehmen und sezieren muß, das ist das und das ist das“ (266). Emine Sevgi Özdamar, *Schreiben als Selbstbehauptung*, 1994.

*zutiefst persönlich und zugleich einfach und menschlich in die Gemeinschaft der Wissenschaftler einschreibt;*

*öffentlich und schamlos.*

*Viele werden darauf bestehen, dass der Mensch, der seine metaphorischen Leidenschaften in der wissenschaftlichen Schreibe entfaltet, dies doch im Reich der Gedichte tun möge – der wissenschaftliche Text ist grundsätzlich für Theorien und nicht für **kleine Poesien**<sup>2</sup>. Und doch, bleibt die Frage von Michel Serres bestehen:*

*„Welche Philosophie, die ihren Namen würdig verdient, ist wirklich in der Lage, die Verbindung zwischen Gedicht und Theorem zu vermeiden?“ (Serres 63).*

*Ich habe mich daher auf ein fragwürdiges Abenteuer eingelassen, dem **Wagnis der Öffentlichkeit**<sup>3</sup> meine Stirn geboten, mich meinem Denken und ihrem Schreiben gestellt, Emine Sevgi Özdamars.*

*Es ist ein Abenteuer, welches sich, in der Handlung des Schreibens und im Denken zur Theorie, mit zwei Fragen beschäftigte, wenn auch nie direkt gestellten:*

*Was hältst du von der Liebe?*

*Und kannst du deinen Tod denken?*

*Und so machte ich mich auf den Weg, die Liebe zu finden, zu fassen.*

*Zu Beginn war da eine Sehnsucht, eine Lust, das Wesen, das Bild der Liebe in den Texten zu finden, zu sehen; in Liebesworten, den Texten als Sprache eingeschrieben. Und so habe ich Bilder der Liebe entworfen*

## **<sup>2</sup>Kleine Poesien**

„Das sind die wahrhaft kleinen Autoren. [...] Vielsprachigkeit in der eigenen Sprache verwenden, von der eigenen Sprache kleinen, minderen oder intensiveren Gebrauch machen, das Unterdrückte in der Sprache dem Unterdrückenden in der Sprache entgegenstellen, die Orte der Nichtkultur, der sprachlichen Unterentwicklung finden, die Regionen der sprachlichen Dritten Welt, durch die eine Sprache entkommt, eine Verkettung sich schließt“ (38-39). Deleuze, Gilles und Felix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, 1976.

## **<sup>3</sup>Wagnis der Öffentlichkeit**

GAUS: „In einer Festrede auf Jaspers haben sie gesagt: ‚Gewonnen wird die Humanität nie in der Einsamkeit und nie dadurch, daß einer sein Werk der Öffentlichkeit übergibt. Nur wer sein Leben und seine Person mit in das ‚Wagnis der Öffentlichkeit‘ nimmt, kann sie erreichen.‘ [...] ARENDT: [...] Man exponiert sich im Lichte der Öffentlichkeit, und zwar als Person. [...] Wir fangen etwas an; wir schlagen unseren Faden in ein Netz der Beziehungen. Was daraus wird, wissen wir nie. [...] Und nun würde ich sagen, daß dieses Wagnis nur möglich ist im Vertrauen auf die Menschen. [...] in das Menschliche aller Menschen. Anders könnte man es nicht“ (263). Hannah Arendt, *Denken ohne Geländer. Texte und Briefe*, 2010.

(siehe Figuren 3-7, Appendix). In diesen Figuren, diesen Gestalten, suchte ich nach einer Spur der Schrift im Bild, um etwas zu entwickeln, zu umfassen und sehen zu lernen.

Figur 3, der ich den Titel „Liebe“ gab, visualisiert Özdamars ersten Text „Mutterzunge“ (1990). In ihr entstand eine erste Gestalt der Liebe. Figur 4 nannte ich „Liebespaare“, die Özdamars zweiten veröffentlichten Text „Das Leben ist eine Karawanserei aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus“ (1992) darstellt. Es werden darin erstmals Liebesfiguren, Liebeskonstellationen erkennbar. Figur 5 stellt die Frage „Wer ist Sevgilim?“ und hat Özdamars Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“ (1998) zum Kern; Sevgilim, das als Wort alle anderen Liebesfiguren zu tragen scheint, steht einer Liebe gegenüber; wird von ihr betrachtet. Figur 6 mit dem Titel „Emine Sevgi Liebeskummer“ illustriert Özdamars Erzählungen „Der Hof im Spiegel“ (2001). Darin sieht man beide Vornamen, Emine und Sevgi, getrennt; durch Liebeskummer getrennt. Und Figur 7 „Liebesliebe“ enthüllt Özdamars reiche Liebessprache in ihrem letzten veröffentlichten Roman „Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding-Pankow 1976/77“ (2003).

Aber statt endgültiger Sicherheiten und Fakten lesbar zu machen, haben diese Bilder Fragen entworfen, poetische Fragen sogar (Blanchot, *The Writing of the Disaster* 63).

Und so habe ich mich in ständiger Verwunderung dieser Verwirrung, diesen **Mißverständnissen**<sup>4</sup> und Zweifeln hingegeben, auf der Suche

#### **4Mißverständnisse**

„Es ist einigermaßen spät, um Mißverständnisse aufzuklären. Dem von diesem Buch vielfach erweckten Anschein entgegen wird in ihm nichts gegen den Bruder oder die Brüderlichkeit gesagt. [...] Auf meine Weise liebe ich meinen Bruder, meinen einzigen Bruder. Und meine Brüder, die lebenden und die toten, dort wo der Buchstabe und die Buchstäblichkeit nicht mehr zählen und nie gezählt haben, in meiner ‚Familie‘ und in meinen ‚Familien‘, ich habe mehr als eine und habe nicht mehr eine, und habe mehr als einen Bruder mehr als eines Geschlechts, und ich liebe es, ihrer mehr als einen zu haben, mehr als noch einen doch jedes Mal einzigen, mit dem und mit der mich, in mehr als einer Sprache, über mehrere Grenzen hinweg, mehr als eine Verschwörung und mehr als ein unausgesprochener Schwur verbinden. Was ist also die Frage? Dies: Ich habe niemals aufgehört, mich zu fragen, und fordere dazu auf, daß man sich fragt, was man meint, wenn man ‚Bruder‘ sagt, wenn man jemanden einen ‚Bruder‘ nennt. Und wenn man die Menschlichkeit des Menschen ebenso darunter subsumiert oder darin befaßt wie die Andersheit des anderen. [...] Nur eine Frage. Aber sie setzt eine Bejahung voraus“ (407-08). Jacques Derrida, *Politik der Freundschaft*, 2000.

*nach Wissen, nach Einsicht, als Liebende der Mythen und „Freund der Sagen“ (Aristoteles, Metaphysik, I, ii, 928b).*

*Aber würdet ihr mir glauben, wenn ich sagte, dass dieses Wandern mit Emine Sevgi Özdamar mich denken, lieben und leben gelehrt hat?*

*Ja, vielleicht sogar schreiben gelehrt hat, Geschichten zu schreiben, in wissenschaftlichen Räumen; und darin ein flackender Schimmer von Sehnsucht mehr zu erzählen, Menschlichkeit zu schreiben, auch etwas zu unserer **archäologischen Graberei**<sup>5</sup> beitragen zu wollen?*

*Das wäre ein großartiges Ereignis!*

*Görmek, sehen.*

*Sevgi, Liebe.*

*İşçi, Arbeiter.*

*Kaza geçirmek, Lebens/unfälle erleben.*

*Kırlangıç kuşu, Schwalbe.*

*Sevgi toplamak. Liebe pflücken, Liebe sammeln.*

*Karasevdaya düşmek, Liebeskummer haben.*

*Kalp ağrısı, Herzschmerzen; oder*

*Sevgi ıstırabı, Liebe ist das Elend, Liebeskummer.*

*Can, Seele.*

*Can, Leben.*

*Sevgi Uzayı, Liebesraum.*

*Sevgi işçileri, Liebesarbeiter.*

*Sevgi dili, Zunge der Liebe.*

### **<sup>5</sup>Archäologische Graberei**

"Identitätssuche ist ein[e] private archäologische Graberei. Diese Graberei in dem Buch der Sevgi [...] ist wie durch die historische Schicht in ihrem Leben grabend, sucht sie darin eine individuelle, aber gleichzeitig eine soziale neue Kultur. ... Jeder Mensch ist Teil seiner Kultur, der kulturellen Errungenschaften seiner Zeit, aber gleichzeitig schafft dieser Mensch auch Kultur. Und indem man Literatur macht, nimmt man das auch auf. In seiner Literatur sagt man den anderen nicht, daß sie auch so leben sollen wie man selbst, sondern daß sie fühlen läßt, daß man auch so leben kann, damit man seinen Teil zur Menschheit beiträgt. Literatur ändert nicht alles, aber sie ändert eins: was wir Menschheit nennen, und zu der wir etwas beitragen, zur geeinten Menschheit" (254). Emine Sevgi Özdamar, *Schreiben als Selbstbehauptung*, 1994.

*Sevgi dili*, Sprache der Liebe.

*Özlem*, Sehnsucht.

*Öz*, Essenz.

*Öz*, Selbst.

*Baş ağrısı*, Kopfschmerzen.

*Güçsüzlük*, Ohnmacht.

*Güç*, Macht.

*Süz*, ohne.

*Güç Almak*, sich ein Herz fassen.

*Ölmek*, abfahren.

*Ölmek*, einschlafen.

*Ölmek*, ableben.

*Ölmek*, sterben.

*Ölmek*, eingehen.

*Düşünmek*, denken.

*Düşünce*, Idee, Logos.

*Düş*, Traum.

*Tamam mı?*, Verstehst du?

*Tamam*, okay.

*Emine*, vertrauenswürdige

*Sevgi*, liebe

*Öz*, echte

*Damar*, Ader.

**Aşıklar**, die Liebenden, die Geschichtenerzähler.

*Oh, welch' traumhaftes Märchen!*

#### **5Aşıklar**

"Es ist nicht falsch zu sagen, dass die Volkssänger, [...] die heutigen regionalen Künstler sind. Es ist eindeutig, dass die bereicherten Volkssänger diese Eigenschaften aus der Tradition bekommen, da bis zur nahen Vergangenheit viele Volkssänger diese Eigenschaften innehatten. Die heutigen Volkssänger besitzen eher dichterische und musikalische Eigenschaften als die oben genannten. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts wird in der Türkei anstelle von ‚Aşık‘ häufiger der Begriff ‚Ozan‘ benutzt. Allerdings wird ‚Ozan‘ für alle [...] Dichter, verwendet [...] Ein Volkssänger wächst mit der sozialen Kultur, in der er sich befindet, auf. [...] Sie lesen dem Volk Dichtungen vor und singen Lieder (deyiş) in den angehörigen Kaffeehäusern, Schenken, Herbergen, Karawansereien, Aşık-Kaffeestuben und oft in den Räumen, wo sich die Bevölkerung trifft. [...] Eine zusätzliche Mission ist die Geschichtenerzählung, die diesen Volkssängern übergeben wurde. [...] Allgemein können Volkssänger in zwei Gruppen aufgefasst werden: Die reisenden/wandernden einerseits und die sesshaften/lokalen andererseits.“ Melih Duygulu, *Aşık Musik. Die Aşık Tradition in Anatolien und die Musik der Aşıks.*

## Ohne Antwort

"Was sollen die Menschen sagen? Türkischer Herkunft, deutsche Schriftstellerin oder deutsche Schriftstellerin. Das ist unwichtig. Wenn ich merke, dass meine Leser mich lieben, das ist sehr schön, ist egal, wie man dann beschrieben wird" (Özdamar, *Mit Sprache bebildern*).

Wie ich bereits zu Beginn dieser Arbeit erklärte, entstanden diese Schriftstücke in einem Zeitraum von nun mehr als sieben Jahren. In dieser Zeit hat sich im wissenschaftlichen und somit öffentlichen Dialog zu Literaturen der Migration und deren untersuchte kulturelle Differenzen und Identitäten viel verändert. Ja, es hat sich darüberhinaus ein „Forschungsfeld zur Migrationsliteratur“ etabliert. Es werden Tagungen zu **interkultureller Literaturtheorie**<sup>1</sup> gehalten, und zahlreiche Dissertationen und Magisterarbeiten zu den Themen „Migrationsliteratur“, „Identität und Integration“, „Hybrides Schreiben“, „Transkulturelles Erzählen“ eingereicht.<sup>9</sup> Und viele als etabliert angenommenen Beziehungen zwischen Identitäten und Lokalitäten sind in ihnen untersucht und erweitert worden.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Siehe dazu Maike Ahrends' Dissertation "Kaza Gecirmek: Having Accidents in Life – Identity Constructions Between Cultures: The Prose Texts by Aysel Özakin, Renan Demirkan, and Emine Sevgi Özdamar" (1999) eingereicht an der *University of Michigan*; Bernd Stratthaus' Dissertation „Was heißt ‚interkulturelle Literatur‘?“ (2005) eingereicht an der Universität Duisburg-Essen; Yasemin Dayıoğlu-Yücels Dissertation „Integritätsverhandlungen in türkisch-deutschen Texten von Şenocak, Özdamar, Ağaoğlu und der Online-Community *vaybee!*“ (2005) eingereicht an der Universität Göttingen; Andrea Herzog's Magisterarbeit „Transkulturelle Elemente bei Emine Sevgi Özdamar: in 'Die Brücke vom Goldenen Horn' und 'Mutterzunge'“ (2010) eingereicht an der Universität Wien;

<sup>10</sup> Siehe zum Beispiel Silke Schades Dissertation "Rewriting Home and Migration: Spatiality in the Narratives of Barbara Honigmann and Emine Sevgi Özdamar" (2007), deren Arbeit die Konzepte von Heimat, Migration und Exil als dynamischen Prozess „doppelter Orte“ beschreibt, um die bestehenden Diskurse zu Identität zu erweitern und die Permeabilität von Grenzen (auch im wissenschaftlichen Dialog) zu etablieren.

## **<sup>1</sup>Interkulturelle Literaturtheorie**

„Den Kernbereich interkultureller Literaturtheorie nimmt das Verhältnis von kultureller und ästhetischer Differenz bzw. Alterität ein, genauer, die Frage, wie beide auf nicht reduktive Weise miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Um Denken in schematischen oder ideologieanfälligen Binäroppositionen und Dichotomisierungen zu bekämpfen, favorisieren viele heutige Kulturwissenschaftler [...] Begriffe wie Diversität und Heterogenität, Pluralität und Vielstimmigkeit. [Diese Begriffe] zielen wie die schon angeführten ‚Inter-Begriffe‘ auf das Dazwischen und das Durcheinander, das Sichmischen und Ineinanderübergehen kultureller Phänomene. Sie sind für interkulturelle Literaturwissenschaft besonders wichtig, weil sie sich sehr konkret auf literatur-ästhetische Phänomene anwenden lassen“ (23-24). Norbert Mecklenburg, *Das Mädchen aus der Fremde: Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*, 2008.

Es sind Monografien zum Thema „Migrationsliteratur“<sup>11</sup> sowie manch einige Herausgeberschriften entstanden, die sich mit dem Thema Migration von mehreren Autorinnen in ihren Werken befassen, um mit ihnen die **Vielzahl**<sup>2</sup> der „Kategorien von kulturellen und nationalen Identitäten [zu] problematisieren sowie zu dekonstruieren versuchen“ (Konuk. *Identitäten im Prozeß* 11).<sup>12</sup> Es wurden zahlreiche thematisch orientierte Arbeiten zu Emine Sevgi Özdamars Werken verfasst.<sup>13</sup> Dennoch beschäftigt sich die Forschung größtenteils mit Özdamars Texten via der Termini „Alterität oder Fremdheit“<sup>14</sup> „Sprachpolitik“<sup>15</sup>, „Interkulturelle Kommunikation“,<sup>16</sup> „Transkulturelles Schreiben“<sup>17</sup>, „Kosmopolitisches Erzählen“<sup>18</sup> oder „Postmonolingualismus.“<sup>19</sup> Stimmen, die gegen einen Kulturzwang im

## <sup>2</sup>Vielzahl

Leslie Adelson besagt, das Andersartigkeit keine ästhetische Kategorie ist, sondern „ein[en] konstitutive[n] Faktor in der Produktion und Rezeption von zeitgenössischer deutscher Literatur“ darstellen soll, „[d]enn es besteht keine einzelne Kategorie, die der Multiplizität der nach Gehör schreienden Andersartigkeiten gerecht werden könnte“ (71). Leslie Adelson. *Migrantenliteratur oder deutsche Literatur? TORKANs Tufan: Brief an einen islamischen Bruder*, 1991.

<sup>11</sup> Hier ist vor allem als eine der Ersten Immacolata Amodeo mit ihrem Buch *Die Heimat heißt Babylon. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland* (1996) zu erwähnen; Und Carmine Chiellinos umfassendes Buch *Interkulturelle Literatur in Deutschland* (2000); Tom Cheesmans neuestes Werk *Novels of Turkish German Settlement: Cosmopolite Fictions* (2007), erläutert die Entwicklungen der türkisch-deutschen Literatur seit den 70er Jahren, und stellt darin vor allem den Wandel der „Literatur der Migration“ hin zu einer „Literatur der Ansiedlung“ (settlement) dar (vii).

<sup>12</sup> Mitte der 90er Jahre sind hier zum Beispiel David Horrocks und Eva Kolinsky mit ihrem Buch *Turkish Culture in German Society Today* (1996) zu nennen; Oder Sabine Fischer und Moray McGowan mit ihrer Edition *Denn du tanzt auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur* (1997); Und Cathy Gelbin, Kader Konuk und Peggy Piesches Text *Aufbrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland* (1999); In den letzten Jahren hat Bettina Baumgärtel mit ihrem Buch *Das perspektivierte Ich. Ich-Identität und interpersonelle und interkulturelle Wahrnehmung in ausgewählten Romanen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (2000) einen weiteren Horizont in den andauernden Identitätsdebatten erschlossen; Manfred Durzak und Nilüfer Kuruyazıcıs Buch *Die andere Deutsche Literatur Istanbul Vorträge* (2004) ist aufgrund eines Symposiums an der Universität Istanbul mit dem Titel „Grenzüberschreitungen“ im März 2003 entstanden. Claire Horst *Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur. Irena Brežna-Emine Sevgi Özdamar-Libuše Maniková* (2007) hat mit ihrem Buch den Versuch unternommen, „das Modethema“ (7) Migrationsliteratur unter dem Aspekt unterschiedlicher Raumbilder weiblicher Autorinnen zu erweitern;

<sup>13</sup> Siehe Wierschke (1996); Konuk (2001); Seyhan (2001); Bird (2003);

<sup>14</sup> Siehe dazu Gökberk (1991); Ette (2004); Amling (2010);

<sup>15</sup> Siehe Weber (2009); Sievers (2008); Thüne (2008);

<sup>16</sup> Siehe Howard (1997);

<sup>17</sup> Siehe Schmitz (2009); Vorderobermeier (2008);

<sup>18</sup> Darunter Cheesman (2007); Mani (2003);

<sup>19</sup> Siehe Yıldız (2012);

Umgang mit Literaturen der Migration schreiben, werden jetzt aber auch hörbar; entfalten sich weiter.<sup>20</sup>

All diese Menschen, diese Literatur-, Kultur, und Sprachwissenschaftler, haben meine Arbeit inspiriert; mein Denken entfacht. Sie haben mir geholfen, in einem tiefen, langen Atemzug, vielleicht auch einige Ideen zu produzieren; mein Denken zu *zeigen*.

Denn wir alle wollen mitteilen, hörbar machen, beitragen.

Aber dennoch bleiben Fragen bestehen; ernste Fragen;

Unbeantwortet am Ende dieser Arbeit.

Sie fragen:

*Wozu?*

*Und für wen?*

*Und vor allem wie?*<sup>3</sup>

Und so ist das Ende meiner Arbeit im Grunde genommen ein Anfang;

Ein Anfang, die Fragwürdigkeit meines Ausgangspunktes festzustellen.

Und die Wege, die Gedankenwege meiner Arbeit,

enden im Kreis; kreisförmig und unvollendbar –

in einem ersehnten Nirgendwo.

Das ist zumindest meine Hoffnung.

<sup>20</sup> Die Herausgeber Özakan Ezli, Dorothee Klimmich und Annette Werberger haben kürzlich das Buch *Wider den Kulturenzwang. Kulturalisierung und Dekulturalisierung in Literatur, Kultur und Migration* (2009) gemeinsam veröffentlicht. Darin schreiben Autorinnen und Autoren über Weltliteratur oder einer Literatur im globalen Kontext.

### <sup>3</sup>Wie?

Welche Art von Kritik, Kommentar zu den Künsten, ist heute wünschenswert? Denn ich will nicht sagen, dass Kunstwerke nicht kommentierbar sind, dass sie nicht beschrieben oder paraphrasiert werden können. Man kann es. Die Frage ist, wie. Wie sähe eine Kritik aus, deren Arbeit der Kunst diene, und nicht ihren Platz usurpierte? [...] Was wir brauchen, ist ein Vokabular - einen beschreibenden, nicht verordnenden Wortschatz [...] (12). Unsere Kultur basiert auf Überschuss, auf Überproduktion; das Ergebnis ist ein stetiger Verlust an Schärfe in unserer sinnlichen Erfahrung. [...] Und es ist im Licht dieses Zustandes unserer Sinne, unserer Kapazitäten [...], dass die Aufgabe des Kritikers bewertet werden muss. Was jetzt wichtig ist, ist unsere Sinne zu gesunden. Wir müssen lernen, mehr zu sehen, mehr hören, mehr zu fühlen. Unsere Aufgabe ist es nicht, die maximale Menge des Inhalts in einem Kunstwerk zu finden, geschweige denn, mehr Inhalt von der Arbeit zu pressen, als schon da ist. [...] Das Ziel aller Kommentare zu Kunst sollte es sein, Kunstwerke zu machen - und analog dazu unsere eigene Erfahrung - mehr als weniger, zu verwirklichen" (13-14). Susan Sontag, *Against Interpretation*, 2001.

## APPENDIX



Figur 3: „Liebe.“ Bildtext von E.S. Özdamars Liebesprache in *Mutterzunge* (1990). Erstellt mit Hilfe von *Wordle*.



Figur 4: „Liebespaare.“ Bildtext von E.S. Özdamars Liebesprache in *Das Leben ist eine Karawanserei aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992). Erstellt mit Hilfe von *Wordle*.



Figur 5: „Wer ist Sevgilim?“ Bildtext von E.S. Özdamars Liebensprache in *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998). Erstellt mit Hilfe von *Wordle*.



Figur 6: „Emine Sevgi Liebeskummer.“ Bildtext von E.S. Özdamars Liebensprache in *Der Hof im Spiegel* (2001). Erstellt mit Hilfe von *Wordle*.



Figur 7: „Liebesliebe.“ Bildtext von E.S. Özdamars Liebesprache in *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding-Pankow 1976/77* (2003). Erstellt mit Hilfe von *Wordle*.

## SCHLÜSSELWÖRTER

<b>Objektive Unübersichtlichkeit</b>	Wolfgang Iser, <i>Unsere postmoderne Moderne</i> , 2002.	4
I. AUSSERDEM IST JA ALLES EIN MÄRCHEN		
<b>Wahrheit</b>	Walter Benjamin, <i>Ursprung des deutschen Trauerspiels</i> , Gesammelte Schriften I, 1928;	5
<b>An/Abwesenheit</b>	Jacques Derrida, <i>Grammatologie</i> , 1974;	
<b>Leerstelle</b>	Susan Sontag, <i>The Aesthetics of Silence</i> , 1983;	
<b>Beziehungen darstellen</b>	Emmanuel Levinas, <i>The Transcendence of Words</i> , 1989;	6
<b>Liebe</b>	Julia Kristeva, <i>Geschichten von der Liebe</i> , 1989;	7
<b>Tod</b>	Friedrich Nietzsche, <i>Die fröhliche Wissenschaft</i> , 1895;	
<b>Unendlicher Aufschub</b>	Roland Barthes, <i>From Work to Text</i> , 1977;	
<b>Wunsch</b>	Gilles Deleuze und Félix Guattari, <i>Anti-Ödipus</i> , 1977;	8
<b>Mangel</b>	Jacques Lacan, <i>The Direction of the Treatment and the Principles of Its Power</i> , 2006;	
<b>Eigenname</b>	Walter Benjamin, <i>Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen</i> , 1991;	
<b>Benennung</b>	Jacques Rancière, <i>Das Fleisch der Worte. Politik(en) der Schrift</i> , 2010;	
<b>Bedeutung/sleere</b>	John Stuart Mill, <i>A System of Logic</i> , 1858; Gottlob Frege, <i>Über Sinn und Bedeutung</i> , 1892; Bertrand Russell, <i>On Denoting</i> , 1905; Saul Kripke, <i>Naming and Necessity</i> , 1972;	9
<b>Erscheinung</b>	Hannah Arendt, <i>Vita activa oder vom tätigen Leben</i> , 2011;	
<b>Fiktion</b>	Yve Lomax, <i>Writing the Image</i> , 2000;	10
<b>Ereignis</b>	Jean-François Lyotard, <i>Das Erhabene und die Avantgarde</i> , 1984;	

## II. MIGRATION, AUF HALBEM WEG

	<b>Migration</b> Leslie Adelson, <i>The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration</i> , 2005; Angela Weber, <i>Im Spiegel der Migrationen</i> , 2009;	11
	<b>Kopfreise</b> Roland Barthes, <i>From Work to Text</i> , 1977;	
	<b>Migrationspolitik</b> Zafer Şenocak and Bülent Tulay, <i>Atlas of a Tropical Germany</i> , 2000; Angela Merkel, „Integration: Merkel erklärt Multikulti für gescheitert.“ <i>Spiegel Online</i> . 2010;	12
	<b>Neuorientierung</b> Liesbeth Minnaard, <i>New Germans, New Dutch</i> , 2008;	
	<b>Rezension</b> Margit Fröhlich, <i>Reinventions of Turkey: Emine Sevgi Özdamar's Life is a Caravanserei</i> , 1997; Claudia Breger, <i>Aufbrüche</i> , 1999; Beverly Weber, <i>Work, Sex, and Socialism: Reading Beyond Cultural Hybridity in Emine Sevgi Özdamar's Die Brücke vom Goldenen Horn</i> , 2010;	13
	<b>Rezension</b> Azade Seyhan, <i>Scheherazade's Daughters: The Thousand and One Tales of Turkish-German Women Writers</i> , 2001; Elizabeth Boa, <i>Özdamar's Autobiographical Fictions</i> , 2006;	14
	<b>Bewegung</b> Ottmar Ette, <i>ZwischenWeltenSchreiben</i> , 2005;	
	<b>Überlandene Erinnerungen</b> André Aciman, <i>Permanent Transients</i> , 1999;	15
	<b>Autobiographie</b> Elizabeth Boa, <i>Özdamar's Autobiographical Fictions</i> , 2006;	
	<b>Lokalisieren</b> Margaret Littler, <i>Diasporic Identity in Emine Sevgi Özdamar's Mutterzunge</i> , 2002; Almut Hille, <i>Suche nach Gegenwart: Ost-West-Berlin in literarischen Texten der Migration</i> , 2006;	16
	<b>Inszeniert</b> Kader Konuk, <i>Identitätssuche ist ein</i>	17

	[sic!] private archäologische Graberei': Emine Sevgi Özdamars inszeniertes Sprechen, 1999;	
<b>Vergangenheit/Gegenwart</b>	Sevil Onaran, <i>Das Motiv ‚Spiegel‘ in Emine Sevgi Özdamars Prosaband ‚Der Hof im Spiegel‘</i> , 2007;	
<b>Performative Geste</b>	Ronald Pelias, <i>Performative Writing as Scholarship</i> , 2005; Judith Butler, <i>Haß spricht. Zur Politik des Performativen</i> , 2006;	18
<b>Figuren</b>	Claudia Breger, <i>Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe?</i> , 1999;	19
<b>Freundschaft</b>	Jacques Derrida, <i>Politik der Freundschaft</i> , 2000;	
<b>Imaginative Räume</b>	Silke Schade, <i>Rewriting Home and Migration: Spatiality in the Narratives of Emine Sevgi Özdamar</i> , 2010;	20
<b>Blick</b>	Jean-Paul Sartre, <i>Das Sein und das Nichts</i> , 2012;	
<b>Blick</b>	Homi Bhabha, <i>Die Verortung der Kultur</i> , 2011;	21
<b>Liebend</b>	Niklas Luhmann, <i>Liebe. Eine Übung</i> , 2008;	22
<b>Theater</b>	Emine Sevgi Özdamar, <i>Interview mit Cornelia Geißler</i> , 2003;	
<b>Utopie</b>	Ernst Bloch, <i>Das Prinzip Hoffnung</i> , 17.Kapitel, 1985;	23
<b>Körper</b>	Michel Foucault, <i>Die Heterotopien. Der utopische Körper</i> , 1967;	
<b>Menschlichkeit</b>	Hannah Arendt, <i>Menschen in finsternen Zeiten</i> , 1989;	24
<b>Heterotopie</b>	Michel Foucault, <i>Die Heterotopien. Der utopische Körper</i> , 1967;	25
<b>Moralisches Handeln</b>	Mikhail Bachtin, <i>Zur Philosophie der Handlung</i> , 1920;	
<b>Politisch Denken</b>	Jacques Rancière, <i>Politik der Literatur</i> , 2011;	26
<b>Klassenkampf</b>	Karl Marx und Friedrich Engels, <i>Manifest der Kommunistischen Partei</i> , 1. Kapitel, 1919-59;	
<b>Politisch Sprechen</b>	Aristoteles, <i>Politik</i> , 1253 a9ff;	27
<b>Finstere Zeiten</b>	Hannah Arendt, <i>Menschen in finsternen Zeiten</i> , 1989;	28
<b>Politisch Schreiben</b>	Jacques Rancière, <i>Politik der</i>	29

	<i>Literatur</i> , 2011;	
<b>Intime Revolte</b>	Julia Kristeva, <i>La révolte intime</i> , 1997;	30
III. UM WAS ZU LIEBEN?		
<b>Liebe</b>	Roland Barthes, <i>Fragmente einer Sprache der Liebe</i> , 1984;	31
<b>Affektive Collage</b>	Jackie Orr, <i>Panic Diaries</i> , 2006;	32
<b>Bewusstsein</b>	Jean Paul Sartre, <i>Was ist Literatur?</i> , 1958;	33
<b>Sprachliche Entfernung</b>	Emine Sevgi Özdamar, Interview, <i>Neue Züricher Zeitung, Die Liebesquellen der Sprache</i> , 2005;	
<b>Namensverlust</b>	Ingeborg Bachmann, <i>Der Umgang mit Namen</i> , 4. Frankfurter Vorlesung, 1978;	34
<b>Namensgebung</b>	Yve Lomax, <i>Passionate Being</i> , 2010;	35
<b>Gespräch</b>	Martin Heidegger, <i>Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischen einem Japaner und einem Fragenden</i> , 1985;	36
<b>Vergessen</b>	Maurice Blanchot, <i>The Infinite Conversation</i> , 1993;	37
<b>Erinnern</b>	Emine Sevgi Özdamar, Interview, <i>Deutschlandradio Kultur, Mit Sprache bebildern</i> , 2010;	
<b>Echt, Authentisch</b>	Martin Heidegger, <i>Sein und Zeit</i> , 2. Kapitel, §§ 54–60, 1927;	38
<b>Vertrauen</b>	Niklas Luhmann, <i>Vertrauen</i> , 2000;	39
<b>Leidenschaft</b>	Adam Smith, <i>Theorie der moralischen Empfindungen</i> , 1770;	40
<b>Sehnsucht</b>	Otto Friedrich Bollnow, <i>Philosophie der Sehnsucht</i> , 1948;	41
<b>Sehen</b>	Theodor Adorno, <i>Negative Dialektik</i> , 1966;	42
<b>Görmek</b>	Marion Dufresne, <i>Emine Sevgi Özdamar Mutter(s)zunge. Der Weg zum eigenen Ich</i> , 2010 ;	43
<b>Yaşar</b>	Yaşar Kemal, Interview, <i>The Guardian</i> , 2008;	44
<b>Anagnorisis</b>	<i>Duden, Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter</i> , 2007;	45
<b>Zwischenwelt</b>	Hannah Arendt, <i>Denken ohne</i>	46

	<i>Geländer. Texte und Briefe</i> , 2010;	
<b>Tatsache des Unmöglichen</b>	Wim Tigges, <i>An Anatomy of Literary Nonsense</i> , 1988; Gilles Deleuze, <i>Die Logik des Sinns</i> , 1990;	47
<b>Vertraute Fremde</b>	Georg Simmel, <i>Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung</i> , 1908;	48
<b>Liebe</b>	Alain Badiou, <i>Lob der Liebe</i> , 2011; Irmgard Ackermann, <i>Mit einem Visum für das Leben. Formen weiblichen Schreibens am Beispiel dreier Türkischer Autorinnen</i> , 2002;	49
<b>Sevgi</b>	Biröl Mertol, <i>Männlichkeitsbilder von Jungen mit türkischem Migrationshintergrund</i> , 2008;	50
<b>işçi</b>	Nâzım Hikmet, Interview zitiert in <i>Rapture and Revolution</i> , 1929;	51
<b>Erinnerungen</b>	Vivian Bradford, <i>Public Forgetting. The Rhetoric and Politics of Beginning Again</i> , 2010;	52
<b>Trauerarbeit</b>	Eva Horn, <i>Trauer schreiben</i> , 1998;	
<b>Kaza Geçirmek</b>	Brian Lennon, <i>In Babel's Shadow. Multilingual Literatures, Monolingual States</i> , 2010;	53
<b>Angst</b>	Søren Kierkegaard, <i>Der Begriff Angst</i> , 1844;	54
<b>Steißbein</b>	Adel Zaghoud, <i>Wissenschaftliche Erkenntnisse im Koran</i> , 2008;	55
<b>Erlernte Hilflosigkeit</b>	Martin Seligmann, <i>Erlernte Hilflosigkeit</i> , 1979;	56
<b>Nachleben</b>	Sigrid Weigel, <i>Die Stimme als Medium des Nachlebens</i> , 2006;	57
<b>Die Liebe ist ein Hemd aus Feuer</b>	Nâzım Hikmet;	58
<b>Abschied</b>	Karl Heinz Bohrer, <i>Der Abschied. Theorie der Trauer</i> , 1997;	59
<b>Körper der Männer</b>	Roland Barthes, <i>Fragmente einer Sprache des Liebe</i> , 1984;	
<b>Schmerz des Abschieds</b>	Undine Gruenter, <i>Ein Bild der Unruhe</i> , 1986;	60
<b>Qualen der Liebe</b>	Lou Andreas-Salomé, <i>Die Erotik</i> , 1910;	61
<b>Leben</b>	Urs Widmer, <i>Vom Leben, vom Tod, und vom Übrigen auch dies und das</i> , 2007;	62

<b>Telegrafmasten</b>	Avital Ronell, <i>The Telephone Book</i> , 1989;	63
<b>Telefon</b>	Siegrid Weigel, <i>Spuren der Abwesenheit</i> , 1999;	64
<b>Gespräch</b>	Barbara Naumann, <i>Schwatzhaftigkeit</i> , 2000;	65
<b>Gfühlsraum</b>	Hermann Schmitz, <i>Der Leib, der Raum und die Gefühle</i> , 1998;	66
<b>Sprache</b>	Gerhard Neumann, <i>Lektüren der Liebe</i> , 2001;	67
<b>Liebesakt</b>	Jacques Derrida, <i>Politik der Freundschaft</i> , 2000;	68
<b>Sprache der Liebe</b>	Julia Kristeva, <i>Geschichten von der Liebe</i> , 1989;	69
<b>Entfaltung der Liebeswelt</b>	Alain Badiou, <i>Lob der Liebe</i> , 2011;	70
<b>Mitarbeiten</b>	Roland Barthes, <i>Fragmente einer Sprache des Liebe</i> , 1984;	71
<b>Liebe Suchen</b>	Pierre Teilhard de Chardin, <i>Der Mensch im Kosmos</i> , 1955;	72
<b>Leseversuch</b>	Robert Musil, <i>Tagebücher, Text- und Kommentar-band</i> , 1983;	73
<b>Liebessterne</b>	Wörterbuch der Deutschen Sprache, 3. Teil, 1809;	74
<b>Konstellation</b>	Brockhaus, <i>Enzyklopädie in 20 Bänden</i> , 10. Band, 1970;	
<b>Gewahr werdende Liebesentfaltung</b>	Niklas Luhmann, <i>Liebe. Eine Übung</i> , 2008;	75
<b>Intime Revolte</b>	Kelly Oliver, <i>Revolt and Forgiveness</i> , 2005;	76
<b>Lyrische Revolution</b>	Jacques Rancière, <i>Das Fleisch der Worte. Politik(en) der Schrift</i> , 2010;	77

#### IV. EIN BERUF ZWISCHEN LEBEN UND TOD

<b>Zwischen Leben und Tod</b>	Emine Sevgi Özdamar, <i>Schreiben als Selbstbehauptung</i> , 1994;	78
<b>Todesangst</b>	Franz Rosenzweig, <i>Der Stern der Erlösung</i> , 2002;	79
<b>Geburt</b>	Jean-Luc Nancy, <i>Die undarstellbare Gemeinschaft</i> , 1988;	80
<b>Ohne Tote</b>	Alain Badiou, <i>Lob der Liebe</i> , 2011;	81
<b>Natalität</b>	Hannah Arendt, <i>Vita activa oder vom tätigen Leben</i> , 2011;	82
<b>Heimisch Werden</b>	Artur Boelderl, <i>Von Geburtswegen</i> .	83

	<i>Unterwegs zu einer philosophischen Natologie</i> , 2007;	
<b>Lebensraum</b>	Eugen Biser, <i>Dasein auf Abruf. Der Tod als Schicksal, Versuchung und Aufgabe</i> , 1981;	84
<b>Reich der Toten</b>	Alfred Schuler, <i>Fragmente und Vorträge aus dem Nachlaß</i> , 1940;	85
<b>Welt</b>	Martin Heidegger, <i>Holzwege</i> , 1977;	86
<b>Lebensreise</b>	Günter Blamberger, <i>Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Emine Sevgi Özdamar am 21.11.2004 in Berlin</i> ;	87
<b>Gehirn</b>	Thomas De Quincey, <i>The Palimpsest of the Human Brain</i> , 1903;	88
<b>Glauben</b>	Amir Zaidan, <i>At-tafsir. Eine philosophisch, islamologisch fundierte Erläuterung des Quran-Textes</i> , 2000;	89
<b>Ich</b>	Jean Paul Sartre, <i>Das Sein und das Nichts</i> , 2012;	90
<b>Sichtbar</b>	Martin Heidegger, <i>Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet</i> , 1997;	91
<b>Empfindbar</b>	Martin Heidegger, <i>Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet</i> , 1997;	92
<b>Schlaf</b>	Otto Seemann, <i>Mythologie der Griechen und Römer</i> , 2012;	93
<b>Aufgelöst</b>	Reinhard Falter, <i>Aufgang. Ursprünge des Philosophierens</i> , 2007;	94
<b>Dazwischen</b>	Angela Weber, <i>Im Spiegel der Migrationen</i> , 2009;	95
<b>Spiegel</b>	Reinhard Falter, <i>Aufgang. Ursprünge des Philosophierens</i> , 2007;	96
<b>Brief</b>	Erdal Öz, <i>Gülünün Solduğu Akşam</i> , 1988;	97
<b>Militärputsch</b>	<i>Der Spiegel</i> , „Falsches Licht“, 3. April 1972;	98
<b>Anklage</b>	<i>Der Spiegel</i> , „Falsches Licht“, 3. April 1972;	99
<b>Şîn</b>	Christine Allison, <i>Volksdichtung und Phantasie: Die Darstellung von Frauen in der kurdischen mündlichen Überlieferung</i> , 2000;	100

<b>Ağit</b>	Karin Schweißgut, <i>Fremdheitserfahrungen. Untersuchungen zur Prosa türkischer Schriftstellerinnen von 1980 bis 2000</i> , 2006;	
<b>Zug</b>	Ernst Bloch, <i>Das Prinzip Hoffnung</i> , 55.Kapitel, 1985;	101
<b>Selbstmord</b>	Arthur Schopenhauer, <i>Die Welt als Wille und Vorstellung, Erster Band, Viertes Buch, Paragraph 69</i> , 1977;	102
<b>Seele</b>	Ilona Möwe, <i>Umstrittene Grenzen</i> , 1999;	103
<b>Leiden</b>	Helge Baas, <i>Der Elende Mensch: Das Wesen menschlichen Leidens oder: Warum der Mensch leiden muß</i> , 2008;	104
<b>Schmetterlinge</b>	Tania Becker, <i>Der Traum vom Tod</i> , 2008;	105
<b>Seele</b>	Werner Wasmuth, <i>Wo aber bleibt die Seele?</i> , 2004;	
<b>Unmögliche Gemeinschaft</b>	Jean-Luc Nancy, <i>Die undarstellbare Gemeinschaft</i> , 1988;	106
<b>Stille Revolte</b>	Fritz Roth, <i>Das letzte Hemd ist bunt</i> , 2011;	107

## V. BISMILLÂHIRAHMANIRRAHIM

<b>Auf den Weg Machen</b>	Emine Sevgi Özdamar, <i>Schreiben als Selbstbehauptung</i> , 1994;	108
<b>Kleine Poesien</b>	Deleuze, Gilles und Felix Guattari, <i>Kafka. Für eine kleine Literatur</i> , 1976;	109
<b>Wagnis der Öffentlichkeit</b>	Hannah Arendt, <i>Denken ohne Geländer. Texte und Briefe</i> , 2010;	
<b>Mißverständnisse</b>	Jacques Derrida, <i>Politik der Freundschaft</i> , 2000;	110
<b>Archäologische Graberei</b>	Emine Sevgi Özdamar, <i>Schreiben als Selbstbehauptung</i> , 1994;	111
<b>Aşıklar</b>	Melih Duygulu, <i>Aşık Musik. Die Aşık Tradition in Anatolien und die Musik der Aşıks</i> ;	113
<b>Interkulturelle Literaturtheorie</b>	Norbert Mecklenburg, <i>Das Mädchen aus der Fremde: Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft</i> , 2008;	114

- Vielzahl** Leslie Adelson. *Migrantenliteratur oder deutsche Literatur? TORKANs Tufan: Brief an einen islamischen Bruder*, 1991; 115
- Wie?** Susan Sontag, *Against Interpretation*, 2001; 116

## INHALTSVERZEICHNIS

- Aciman, André. „Foreword. Permanent Transients.“ *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*. New York: The New Press, 1999. Druck.
- Ackermann, Irmgard. „Mit einem Visum für das Leben. Formen weiblichen Schreibens am Beispiel dreier Türkischer Autorinnen.“ *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*. Hg. Aglaia Blioumi. München: Iudicium, 2002. 147-57. Druck.
- Adelson, Leslie. „Migrantenliteratur oder deutsche Literatur? TORKANs *Tufan: Brief an einen islamischen Bruder*.“ Spätmoderne und Postmoderne. *Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. Paul Michael Lützeler. Frankfurt: Fischer Verlag, 1991. Druck.
- . *Making Bodies Making History. Feminism and German Identity*. Lincoln: University Press of Nebraska, 1993. Druck.
- . „Migrants' Literature or German Literature.“ *German Quarterly* 63 (Summer-Autumn 1990): 382-90. Druck.
- . „Opposing Oppositions: Turkish-German Questions in Contemporary German Studies.“ *German Studies Review*, Vol. 17, No. 2 (May 1994): 305-30. Druck.
- . „The Price of Feminism. Of Women and Turks.“ *Gender and Germanness. Cultural Productions of Nation. Modern German Studies*, vol. 4. Eds. Patricia Herminghouse and Magda Mueller. Oxford; New York: Berghahn Books, 1997. 305-19. Druck.
- . „Touching Tales of Turks, German and Jews: Cultural Alterity, Literary Riddles for the 1990s.“ *New German Critique* 80 (Summer 2000): 93-124. Druck.
- . *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward A New Critical Grammar of Migration*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. Druck.
- Adorno, Theodor. *Negative Dialektik*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1966. Druck.

Ahrends, Maike. "Kaza Gecirmek: Having Accidents in Life – Identity Constructions Between Cultures: The Prose Texts by Aysel Özakin, Renan Demirkan, and Emine Sevgi Özdamar." Diss. U of Michigan, 1999. PDF Datei.

Allison, Christine. „Volksdichtung und Phantasie: Die Darstellung von Frauen in der kurdischen mündlichen Überlieferung.“ *Kurdische Frauen und das Bild der kurdischen Frau*. Kurdologie Band 3. Hg. Eva Savelsberg, Siamend Hajo und Carsten Borck. Münster; Hamburg; London: LIT Verlag, 2000. 33-50. Druck.

Amirsedghi, Nasrin und Thomas Bleicher, Hg. *Literatur der Migration*. Mainz; Kinzelbach: Verlag Donata , 1997. Druck.

Amling, Stefan. *Grenzüberschreitungen. Dimensionen der Fremdheit in Emine Sevgi Özdamars ‚Die Brücke vom Goldenen Horn‘ und Wolfgang Hilbigs ‚Das Provisorium.‘*“ Berlin: Logos Verlag, 2010. Druck.

Amodeo, Immacolata. *‚Die Heimat heißt Babylon.‘ Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996. Druck.

„Anagnorisis.“ *Duden. Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. 4. Auflage. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag, 2007. Druck.

Andreas-Salomé, Lou. *Die Erotik. Vier Aufsätze*. Hg. Ernst Pfeiffer. Berlin: Ullstein, 2001. Druck.

Arendt, Hannah. *Denken ohne Geländer. Texte und Briefe*. Hg. Heidi Bohnet und Klaus Stadler. 4. Auflage. München; Zürich: Piper, 2010. Druck.

---. *Menschen in finsternen Zeiten*. Hg. Ursula Ludz. München; Zürich: Piper, 2012. Druck.

---. *Vita activa oder vom tätigen Leben*. 10. Auflage. München; Zürich: Piper, 2011. Druck.

Aristoteles. *Metaphysik*. Übers. Hermann Bonitz. Hg. Eduard Wellmann. Berlin: Georg Reimer Verlag, 1890. Druck.

---. *Politik* (1253 a9ff). Übers. Olof Gigon. München: dtv, 1973. Druck.

- Baas, Helge. *Der Elende Mensch: Das Wesen menschlichen Leidens oder: Warum der Mensch leiden muß*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. Druck.
- Badiou, Alain. *Lob der Liebe*. Hg. Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag, 2011. Druck.
- Bachmann, Ingeborg. *Werke 1-4*. Hg. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München; Zürich: Piper, 1978. Druck.
- Bachtin, Michail M. *Zur Philosophie der Handlung*. Hg. Dorothea Trottenberg. Berlin: Matthes & Seitz, 2011. Druck.
- Barthes, Roland. *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Übers. Hans-Horst Henschen. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1984. Druck.
- . *Die Lust am Text*. Übers. Traugott König. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974. Druck.
- . "From Work to Text." *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977. Druck.
- Baudrillard, Jean und Heidrun Hesse. *Der Tod der Moderne. Eine Diskussion*. Tübingen: Konkursbuchverlag, 1983. Druck.
- Baumgärtel, Bettina. *Das perspektivierte Ich. Ich-Identität und interpersonelle und interkulturelle Wahrnehmung in ausgewählten Romanen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. Druck.
- Becker, Tania. *Der Traum vom Tod. Zu den Traum-und Todesvorstellungen im Buch Zhuangzi*. Mag. Ruhr-Universität Bochum, 2008. PDF Datei.
- Benjamin, Walter. „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen.“ *Gesammelte Schriften*. Vol. II-1. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1991. 140-57. Druck.
- . *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlin: Ernst Rohwolt Verlag, 1928. Web. 4 Nov. 2010. <<http://www.textlog.de/benjamin-ursprung-des-deutschen-trauerspiels.html>>.
- . *Versuche über Brecht*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1966. Druck.

Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Übers. Michael Schiffmann, Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2011. Druck.

Blamberger, Günter. „Carpe diem et respice finem: Emine Sevgi Özdamars Schattenspiele. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Emine Sevgi Özdamar am 21.11.2004 in Berlin.“ *Kleist-Jahrbuch*. Hg. Günter Blamberger und Ingo Breuer. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2005. 3-7. PDF Datei.

Bieser, Eugen. *Dasein auf Abruf. Der Tod als Schicksal, Versuchung und Aufgabe*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 1981. Druck.

Bird, Stephanie. *Women Writers and National Identity. Bachmann, Duden, Özdamar*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Druck.

Blanchot, Maurice. *The Infinite Conversation*. Trans. Susan Hanson, Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1993. Druck.

---. *The Writing of the Disaster*. Trans. Ann Smock. Nebraska: Nebraska University Press, 1995. Druck.

Bloch, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung. Werkausgabe. In fünf Teilen*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1985. Druck.

Boa, Elizabeth. „Özdamar’s Autobiographical Fictions: Trans-National Identity and Literary Form.“ *German Life and Letters* 59 (October 2006): 526-49. PDF Datei.

Boelderl, Artur. *Von Geburtswegen. Unterwegs zu einer philosophischen Natologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. Druck.

Bohrer, Karl Heinz. *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1997. Druck.

Bradford, Vivian. *Public Forgetting. The Rhetoric and Politics of Beginning Again*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2010. Druck.

Breger, Claudia. „Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe? Strategien der Mimikry in Texten von Emine Sevgi Özdamar und Yoko Tawada.“ *Aufbrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*. Hg. Cathy Gelbin, Kader Konuk und Peggy Piesche. Königstein: Ulrike Helmer Verlag, 1999. 30-59. Druck.

Bollnow, Otto Friedrich. „Philosophie der Sehnsucht.“ *Die Sammlung*. 3. Jahrgang, Heft 6, (1948): 370-84. PDF Datei.

<<http://www.otto-friedrich-bollnow.de/doc/Sehnsucht.pdf>>.

Butler, Judith. *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2006. Druck.

---. *What's Left of Theory? New York on the Politics of Literary Theory*. Eds. Judith Butler, John Guillory, and Kendall Thomas. London; New York: Routledge, 2000. Druck.

Chardin, Pierre Teilhard de. *Der Mensch im Kosmos*. München: C.H. Beck Verlag, 1959. Druck.

Cheesman, Tom. *Novels of Turkish German Settlement: Cosmopolite Fictions*. Rochester: Camden House, 2007. Druck.

Chiellino, Carmine. *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2000. Druck.

Culler, Jonathan. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. New York; Oxford: Oxford University Press, 2000. Druck.

Dayioğlu-Yücel, Yasemin. „Integritätsverhandlungen in türkisch-deutschen Texten von Şenocak, Özdamar, Ağaoğlu und der Online-Community *vaybee!*“ Diss. Universität Göttingen, 2005. Göttingen: Universitätsverlag, 2005. PDF Datei.

Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1977. Druck.

---. *Die Logik des Sinns*. Übers. Bernhard Dieckmann. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1993. Druck.

---. „Was ist eine kleine Literatur? Die Sprache – die Politik – das Kollektiv.“ *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976. Druck.

Derrida, Jacques und Friedrich Kittler. *Grammatologie*. Übers. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974. Druck.

---. *Politik der Freundschaft*. Übers. Stefan Lorenzer. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2000. Druck.

DeQuincey, Thomas. "The Palimpsest of the Human Brain." *Essays*. Hg. Charles Whibley. London: Blackie and Son Ltd., 1903. Druck.

Dufresne, Marion. „Emine Sevgi Özdamar *Mutter(s)zunge*. Der Weg zum eigenen Ich.“ *Germanica* 38 (2006): n.pag. Web. 15 Jun. 2012.  
<<http://germanica.revues.org/373>>.

Durzak, Manfred und Nilüfer Kuruyazıcı, Hg. *Die andere Deutsche Literatur İstanbuler Vorträge*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

Duygulu, Melih . „Aşık Musik. Die Aşık Tradition in Anatolien und die Musik der Aşiks.“ *Türkisches Musikportal*, n.d. Web. 7 März 2013.  
<<http://www.turkishmusicportal.org/page.php?id=52&lang2=gr>>.

Erel, Umut. „Grenzüberschreitungen und kulturelle Mischformen als antirasistischer Widerstand?“ *Aufbrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*. Hg. Cathy Gelbin, Kader Konuk und Peggy Piesche. Königstein: Ulrike Helmer Verlag, 1999. 172-94. Druck.

Ette, Ottmar. „Die Fremdheit (in) der Mutterzunge. Emine Sevgi Özdamar, Gabriela Mistral, Juana Borrero und die Krise der Sprache in Formen des weiblichen Schreibens zwischen Spätmoderne und Postmoderne.“ *Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Basel; Tübingen: Francke Verlag, 2004. 251-68. Druck.

---. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II)*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2005. Druck.

Ezli, Özkan, Dorothee Klimmich und Annette Werberger, Hg. *Wider den Kulturenzwang. Kulturalisierung und Dekulturalisierung in Literatur, Kultur und Migration*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009. Druck.

„Falsches Licht.“ *Der Spiegel*. 3 Apr. 1972. Web. 18 Jun. 2009.  
<<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-42971882.html>>.

Fischer, Sabine und Moray McGowan, Hg. *Denn du tanzt auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*. Tübingen: Stauffenburg, 1997. Druck.

Foucault, Michel. „Die Heterotopien. Der utopische Körper.“ Übers. Michael Bischoff. Suhrkamp Verlag: Frankfurt, 2005. Druck.

---. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.* Übers. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976. Druck.

Frege, Gottlob. „Über Sinn und Bedeutung.“ *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, NF 100 (1892): 25-50. Druck.

Fergar, Feyyas Kayacan, ed. *The Poetry of Can Yücel: A Selection.* Trans. Feyyas Kayacan Fergar with supplementary translations by Richard McKane, Ruth Christie, and Talat S. Halman. İstanbul: Papirus, 1993. Druck.

Fröhlich, Margrit. „Reinventions of Turkey: Emine Sevgi Özdamar’s Life is a Caravanserai.“ *Other Germanies – Questioning Identity in Women’s Literature and Art.* Eds. Karen Jankowsky, Carla Love. Albany: State University of New York, 1997. 56-73. Druck.

Gehring, Petra. *Theorien des Todes zur Einführung.* Hamburg: Junius Verlag, 2010. Druck.

Gelbin, Cathy, Kader Konuk und Peggy Piesche, Hg. *Aufbrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland.* Königstein: Ulrike Helmer Verlag, 1999. Druck.

Ghaussy, Sohelia. „Das Vaterland verlassen: Nomadic Language and ‘Feminine Writing’ in Emine Sevgi Özdamar’s *Das Leben ist eine Karawanserei.*“ *German Quarterly* 72.1 (1999): 1-16. PDF Datei.

*Goodbye Germany? Migration, Culture, and the Nation-State, October 28-30.* International Conference, Department of German, University of California, Berkeley, 2004.

Gökberk, Ülker. „Culture Studies und die Türken.“ *German Quarterly* 70.2 (1997): 97-122. PDF file.

Gruenter, Undine. *Ein Bild der Unruhe.* Berlin: Taschenbuch Verlag, 2004. Druck.

Gürsel, Aytaç. „Sprache als Spiegel der Kultur. Zu Emine Sevgi Özdamars Roman *Das Leben ist eine Karawanserei.*“ *Interkulturelle Konfigurationen. Zur*

- deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*. Hg. Mary Howard. München: Iudicium, 1997. 171-77. Druck.
- Hahn, Barbara. *Reflections on Love and Friendship in Hannah Arendt's "Denktagebuch."* Oberlin: Oberlin College Library, 2004. Druck.
- Halman, S. Talat. *Rapture and Revolution. Essays on Turkish Literature*. Ed. Jayne L. Warner. Syracuse: Syracuse University Press, 2007. Druck.
- Heidegger, Martin. „Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischen einem Japaner und einem Fragenden.“ *Unterwegs zur Sprache*. Band 12. Hg. Friedrich Wilhelm von Herrmann. Frankfurt: Klostermann, 1985. Druck.
- . *Holzwege*. Band 5. Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970. Hg. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt: Klostermann, 1977. Druck.
- . *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 1979. Druck.
- . *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet. Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944*. Band 34. Hg. Hermann Mörchen. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1997. Druck.
- Herzog, Andrea. „Transkulturelle Elemente bei Emine Sevgi Özdamar: in ‘Die Brücke vom Goldenen Horn’ und ‘Mutterzunge.’“ Mag. Universität Wien, 2010. PDF Datei.
- Hille, Almut. „Suche nach Gegenwart: Ost-West-Berlin in literarischen Texten der Migration.“ *Weltfabrik Berlin: Eine Metropole als Sujet der Literatur*. Hg. Matthias Harder und Almut Hille. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. 239-56. Druck.
- Horn, Eva. *Trauer schreiben. Die Toten im Kontext der Goethezeit*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998. Druck.
- Horrocks, David and Eva Kolinsky, eds. *Turkish Culture in German Society Today*. Providence; Oxford: Berghahn Books, 1996. Druck.
- Horst, Claire. *Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur. Irena Brežna-Emine Sevgi Özdamar-Libuše Maniková*. Birkach: Verlag Hans Schiler, 2007. Druck.

Howard, Mary, Hg. *Interkulturelle Konfigurationen. Zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*. München: Iudicium, 1997. Druck.

Huller, Stephan. *The Real Messiah. The Throne of St. Mark and the Origins of Christianity*. London: Watkins Publishing, 2009. Druck.

„Integration: Merkel erklärt Multikulti für gescheitert.“ *Spiegel Online*. Web. 16 Okt. 2010. <<http://www.spiegel.de/politik/deutschland/integration-merkel-erklaert-multikulti-fuer-gescheitert-a-723532.html>>.

Johnson, Sheila. „Transnationale Ästhetik des türkischen Alltags. Emine Sevgi Özdamar's *Das Leben ist eine Karawanserei*.“ *German Quarterly* 74.1 (2001): 37-57. PDF Datei.

Kanık, Orhan Veli. *I am Listening to İstanbul. Selected Poems of Orhan Veli Kanık*. Trans. Talât Sait Halman. New York: Corinth Books, 1971. Druck.

Kemal, Yaşar. Interview by Nicholas Birch. “Yasar Kemal's disappearing world of stories Nicholas Birch is spellbound by an afternoon with Turkey's master novelist.” *The Guardian*. Web. 28 Nov. 2008. <<http://www.guardian.co.uk/books/2008/nov/28/yasar-kemal>>.

Kierkegaard, Sören. *Der Begriff Angst*. Übers. Hans Rochol. Hamburg: Meiner, 1984. Druck.

„Konstellation.“ *Brockhaus. Enzyklopädie in 20 Bänden*. 10.Band. 17.Auflage. Wiesbaden: Brockhaus, 1970. Druck.

Konuk, Kader. *Identitäten im Prozeß. Literatur von Autorinnen aus und in der Türkei in deutscher, englischer und türkischer Sprache*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 2001.

---. „„Identitätssuche ist ein [sic!] private archäologische Graberei“: Emine Sevgi Özdamars inszeniertes Sprechen.“ *Aufbrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*. Hg. Cathy Gelbin, Kader Konuk und Peggy Piesche. Königstein: Ulrike Helmer Verlag, 1999. 60-75. Druck.

Kripke, Saul. *Naming and Necessity*. Library of Congress Cataloging in Publication Data, 1972. Druck.

- Kristeva, Julia. *Geschichten von der Liebe*. Übers. Dieter Hornig und Wolfram Bayer. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1989. Druck.
- . *Intimate Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*. Trans. Jeanine Herman. New York: Columbia University Press, 2002. Druck.
- Lacan, Jacques. "The Direction of the Treatment and the Principles of Its Power." *Écrits: The First Complete Edition in English*. Trans. Bruce Fink. London; New York: W.W.Norton & Company, 2006. 489-542. Druck.
- Lennon, Brian. *In Babel's Shadow. Multilingual Literatures, Monolingual States*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. Druck.
- Levinas, Emmanuel. "The Transcendence of Words." *The Levinas Reader*. Ed. Sean Hand. Oxford: Blackwell Publishers, 1989. 144-49. Druck.
- „Liebesstern." *Wörterbuch der Deutschen Sprache*. 3.Teil. Hg. Joachim Heinrich Lampe. Braunschweig, 1809. Druck.
- Littler, Margaret. "Diasporic Identity in Emine Sevgi Özdamar's Mutterzunge." *Recasting German Identity: Culture, Politics, and Literature in the Berlin Republic*. Eds. Stuart Taberner and Frank Finlay. Rochester: Camden House, 2002. 219-34. Druck.
- Lomax, Yve. *Passionate Being. Language, Singularity and Perseverance*. London; New York: I.B. Tauris, 2010. Druck.
- . *Writing the Image. An Adventure with Art and Theory*. London; New York: I.B. Tauris Publishers, 2000. Druck.
- Luhmann, Niklas. *Liebe. Eine Übung*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2008. Druck.
- . *Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität*. 4. Auflage. Stuttgart: Lucius & Lucius, 2000. Druck.
- Lyotard, Jean-François. „Das Erhabene und die Avantgarde." *Merkur* 424 (1984): 151-64. Druck.
- Mani, Venkat. *Cosmopolitical Claims. Turkish-German Literatures from Nadolny to Pamuk*. Iowa City: University of Iowa Press, 2007. Druck.

- Marcus, Ivan. "Jews and Christians Imagining the Other in Medieval Europe." *Prooftexts* 15.3 (1995): 209-26. PDF Datei.
- Marx, Karl. *Marx-Engels-Werke*. Band 4. Berlin: Dietz Verlag, 1919-59. Druck.
- Matthias, Bettina. *Masken des Lebens – Gesichter des Todes: Zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. Druck.
- Mecklenburg, Norbert. *Das Mädchen aus der Fremde: Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München: ludicum Verlag, 2008. Druck.
- Mertol, Birol. *Männlichkeitsbilder von Jungen mit türkischem Migrationshintergrund. Ansätze interkultureller Jugendarbeit*. Berlin; Wien: LIT Verlag, 2008. Druck.
- Mill, John Stuart. *A System of Logic, Ratiocinative and Inductive*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1858. Druck.
- Milz, Sabine. "Comparative Cultural Studies and Ethnic Minority Writing Today: The Hybridities of Marlene Nourbese Philip and Emine Sevgi Özdamar." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 2.2 (2000). PDF Datei. <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss2/4>>.
- Minnaard, Liesbeth. *New Germans, New Dutch. Literary Interventions*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008. Druck.
- Möwe, Ilona. *Umstrittene Grenzen. Untersuchungen über Geschlecht und sozialen Raum in einer türkischen Stadt*, Münster; Hamburg; London: LIT Verlag, 2000. Druck.
- Musil, Robert. *Tagebücher. Text- und Kommentarband*. Hg. Adolf von Frisé. Hamburg: Reinbeck, 1983. Druck.
- Nancy, Jean-Luc. *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart: Patricia Schwarz, 1988. PDF Datei. <<http://www.hjlenger.de/reader/nancy%20gemeinschaft.pdf>>.
- Naumann, Barbara. „Schwatzhaftigkeit. Formen der Rede in späten Romanen Fontanes.“ *Theodor Fontane am Ende des Jahrhunderts*. Hg. Hanna Delf von Wolzogen. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2000. 15-27. Druck.

Neumann, Gerhard. „Lektüren der Liebe.“ *Über die Liebe. Ein Symposium*. Hg. Heinrich Meier und Gerhard Neumann. München; Zürich: Piper Verlag, 2001. 9-79. Druck.

Nietzsche, Friedrich. *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch*. Leipzig: C.G. Naumann Verlag, 1895. Druck.

Oliver, Kelly. „Revolt and Forgiveness.“ *Revolt, Affect, Collectivity. The Unstable Boundaries of Kristeva's Polis*. Albany: State University of New York Press, 2005. 77-93. Druck.

Olstrom, Clifford. *Undaunted by Blindness. Concise Biographies of 400 People Who Refused to Let Visual Impairment Define Them*. Watertown: Perkins School for the Blind, 2011. Druck.

Onaran, Sevil. „Das Motiv ‚Spiegel‘ in Emine Sevgi Özdamars Prosaband ‚Der Hof im Spiegel.‘“ *Toleranz und Begegnungen. X. Türkischer Internationaler Germanistikkongress*. Konya: Selcuk Universitesi, 2007. 445-68. Druck.

Orr, Jackie. *Panic Diaries. A Genealogy of Panic Disorder*. Durham; London: Duke University Press, 2006. Druck.

Öz, Erdal. *Gülünün Solduğu Akşam*, İstanbul: Can Yayınları, 1988. Druck.

Özdamar, Emine Sevgi. *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998. Druck.

---. Aufgezeichnet von Sieglinde Geisel. „Emigration in die deutsche Sprache.“ *Neue Züricher Zeitung*. 11 Okt. 2008. Web. 05 Juni 2010.  
<[http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur\\_und\\_kunst/emigration-in-die-deutsche-sprache-1.1085005](http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/emigration-in-die-deutsche-sprache-1.1085005)>.

---. *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 2001. Druck.

---. Interview von Cornelia Geißler. „Die 40. Tür im Märchen. Die Schriftstellerin Emine Sevgi Özdamar erzählt vom Leben in beiden Hälften Berlins.“ *Berliner Zeitung*. Web. 5 Mar. 2003.  
<<http://www.berliner-zeitung.de/archiv/die-schriftstellerin-emine-sevgi-oezdamar-erzaehlt-vom-leben-in-beiden-haelften-berlins-die-40--tuer-im-maerchen,10810590,10069658.html>>.

- . Interview by David Horrocks and Eva Kolinsky. "Living and Writing in Germany: Emine Sevgi Özdamar in Conversation with David Horrocks and Eva Kolinsky." *Turkish Culture in German Society Today*. Eds. David Horrocks and Eva Kolinsky. Oxford: Berghahn Books, 1996. 45-54. Druck.
- . Interview von Sieglinde Geisel. „Die Liebesquellen der Sprache. Die türkisch-deutsche Autorin Emine Sevgi Özdamar.“ *Neue Züricher Zeitung*. 11 März 2005. Web. 17 Jun. 2010.  
<<http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleCM2YX-1.105196>>.
- . Interview von Susanne Balthasar. „Mit Sprache bebildern. Emine Sevgi Özdamar im Porträt.“ *Deutschlandradio Kultur*. Web. 24 Feb. 2010.  
<<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/profil/1131081/>>.
- . Interview von Wierschke Annette. *Schreiben als Selbstbehauptung: Kulturkonflikt und Identität in den Werken von Aysel Özakin, Alev Tekinay, Emine Sevgi Özdamar. Mit Interviews*. Frankfurt am Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1996. Druck.
- . „Kleist-Preis-Rede.“ *Kleist-Jahrbuch*. Hg. Günter Blamberger und Ingo Breuer. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2005. 13-18. PDF Datei.
- . *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1992. Druck.
- . *Mutterzunge*. 1990. Köln: Kiepenheuer & Wietsch, 1998. Druck.
- . „Schwarzauge und sein Esel.“ *Die Zeit*. 5 März 1993: 81. Druck.
- . *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding – Pankow 1976/77*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 2003. Druck.
- . *Sonne auf halbem Weg. Die Istanbul-Berlin-Trilogie*. Köln: Kiepenheuer & Wietsch, 2006. Druck.
- Pelias, Ronald. "Performative Writing as Scholarship: An Apology, an Argument, an Anecdote." *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies* 5 (2005): 415-24. Druck.

„Pfeilstorch, Schwalbenhauptling und Polardinosaurier.“ *Kritische Naturgeschichte*, n.d.  
Web. 4 März 2013.  
<<http://kritische-naturgeschichte.de/Seiten/Naturerbe/Pfeilstorch-Schwalbenhaeuftling-und-Polardinosaurier.html/>>.

Rancière, Jacques. *Das Fleisch der Worte. Politik(en) der Schrift*. Berlin; Zürich: diaphanes, 2010. Druck.

---. *Die Politik der Literatur*. 2. Auflage. Wien: Passagen Verlag, 2011. Druck.

Ricoeur, Paul “Rule of the Metaphor.” *Time and Narrative I*. Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago; London: University of Chicago Press, 1984, Druck.

Ronell, Avital. *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991. Druck.

Rosenzweig, Franz. *Der Stern der Erlösung*. Hg. Albert Raffelt. Freiburg: Universitätsbibliothek, 2002. PDF Datei.

Roth, Fritz. *Das letzte Hemd ist bunt. Die neue Freiheit in der Sterbekultur*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2011. Druck.

Russell, Bertrand. “On Denoting.” *Mind. New Series* 14. 56 (1905): 479-93. JSTOR.  
Web. 27 May 2010.

Sagdeo, Vishakha. *Frauen schreiben dazwischen. Eine interkulturelle Studie über die Migration von Frauen und die Globalisierung der Literatur am Beispiel des Romanwerks von Anita Desai und Emine Sevgi Özdamar*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. Druck.

Sartorius, Joachim. „Mit Bismillâhirahmanirrahim in seine zitternden Arme. Emine Sevgi Özdamar’s Romanerstling ‚Das Leben ist eine Karawanserei.‘“ *taz*. 30 Sept. 1992.

Sartre, Jean-Paul. *Das Sein und das Nichts*. 3. Band. 17. Auflage. Reinbek: Rowohlt Verlag, 2012. Druck.

---. *Was ist Literatur? Ein Essay*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1958. Druck.

Schade, Silke. "Emine Sevgi Özdamar's Berlin: Linking Migration and Home in *Die Brücke vom Goldenen Horn*." *Focus on German Studies* 13 (2006): 21-33. PDF Datei.

---. "Rewriting Home and Migration: Spatiality in the Narratives of Barbara Honigmann and Emine Sevgi Özdamar." Diss. U of Cincinnati, 2007. PDF Datei.

Schmitz, Helmut. *Von der Nationalen zur Internationalen Literatur: Transkulturelle Deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter Globaler Migration*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009. Druck.

Schmitz, Hermann. *Der Leib, der Raum und die Gefühle*. Stuttgart: Ed. Tertium, 1998. Druck.

Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Erster Band. Viertes Buch. Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden. Zürich: Diogenes, 1977. PDF file.

Schuler, Alfred. *Fragmente und Vorträge aus dem Nachlaß*. Hg. Ludwig Klages. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1940. Druck.

Schweißgut, Karin. *Fremdheitserfahrungen. Untersuchungen zur Prosa türkischer Schriftstellerinnen von 1980 bis 2000*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2006. Druck

Seemann, Otto. *Mythologie der Griechen und Römer*. Paderborn: Salzwasser Verlag, 2012. Druck.

Seligman, Martin. *Erlernte Hilflosigkeit*. 4. Auflage. Basel; Weinheim: Beltz Verlag, 2011. Druck.

Serres, Michel. *Conversations on Science and Culture and Time*. Trans. Roxanne Lapidus. Ann Arbor: University of Michigan, 1995. Druck.

Seyhan, Azade. "Lost in Translation. Re-Membering the Mother Tongue in Emine Sevgi Özdamar's *Das Leben ist eine Karawanserei*." *German Quarterly* 69.4 (1996): 414-26. PDF Datei.

---. "Scheherazade's Daughters: The Thousand and One Tales of Turkish-German Women Writers." *Writing New Identities*. Eds. Gisela Brinker-Gabler and Sidonie Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. 230-47. Druck.

- . *Writing Outside the Nation*. Princeton: Princeton University Press, 2001. Druck.
- Sievers, Wiebke. "Writing Politics: the Emergence of Immigrant Writing in West Germany and Austria." *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34.8 (2008): 1217-35. PDF Datei.
- Simmel, Georg. „Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft.“ *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig, Duncker & Humblot, 1908. Druck.
- Smith, Adam. *Theorie der moralischen Empfindungen*. Braunschweig: Meyerische Buchhandlung, 1770. Druck.
- Sontag, Susan. "The Aesthetics of Silence." *A Susan Sontag Reader*. New York: Farrar, Straux, Giroux, 1982. 181-205. Druck.
- . *Against Interpretation*. London: Vintage, 2001. Druck.
- Staubli, Thomas. „Die Symbolik des Vogelrituals bei der Reinigung von Aussätzigen (Lev 14, 4-7).“ *Biblical Studies on the Web* 83 (2002): 230-37. PDF Datei.
- Stiller-Kern, Gabriele. "Emine Sevgi Özdamar. ‚I turned my tongue to German and was suddenly happy.‘" *Culturebase. The International Artist Database*. Web. 27 May 2003. <<http://www.culturebase.net/artist.php?629>>.
- Stratthaus, Bernd. „Was heißt ‚interkulturelle Literatur‘?“ Diss. Universität Duisburg-Essen, 2005. PDF Datei.
- Şenocak, Zafer, Bülent Tulay. *Atlas of a Tropical Germany. Essays on Politics and Culture, 1990-1998*. Trans. Leslie Adelson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000. Druck.
- Şölçün, Sargut. „Gespielte Naivität und ernsthafte Sinnlichkeit der Selbstbegegnung.“ *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*. Hg. Aglaia Blioumi. München: Iudicium, 2002. 92-111. Druck.
- Tigges, Wim. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988. Druck.

- Thüne, Eva Maria. „Mundhure‘ und ‚Wortkakler.‘ Überlegungen zu Texten von Emine Sevgi Özdamar.“ *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*. Hg. Fabrizio Cambi. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. 305-20. Druck.
- Veteto-Conrad, Marilya. “Doppelte Nationalitätsmoral: Social and Self-Perceptions and Authorial Intent of Two German-Language Turkish Women Writers.” *Occasional Papers in German Studies* 9 (1996): 1-28. Druck.
- . *Finding a Voice. Identity and the Works of German-Language Turkish Writers in the Federal Republic of Germany to 1990*. New York: Peter Lang, 1996. Druck.
- . „Innere Unruhe? Zehra Çirak and Minority Literature Today.” *Rocky Mountain Review* (Fall 1999): 59-74. Druck.
- „Vogelzug.“ *Schweizerische Vogelwarte*, n.d. Web. 24 Feb. 2010.  
<<http://www.vogelwarte.ch/vogelzug.html>>.
- Vorderobermeier, Gisella und Michaela Wolf, Hg. „*Meine Sprache grenzt mich ab...*“ Berlin; Wien: LIT Verlag, 2008. Druck.
- Wasmuth, Werner (Hg). *Wo aber bleibt die Seele? Interdisziplinäre Annäherungen*. Münster; Hamburg; London: LIT Verlag, 2004. Druck.
- Weber, Angela. *Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009. Druck.
- Weber, Beverly M. “Work, Sex, and Socialism: Reading Beyond Cultural Hybridity in Emine Sevgi Özdamar's *Die Brücke vom Goldenen Horn*.” *German Life and Letters* 63.1 (January 2010): 37-53. PDF Datei.
- Weigel, Sigrid. „Spuren der Abwesenheit. Zum Liebesdiskurs an der Schwelle zwischen postalischer Epoche und post-postalischen Medien.“ *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München: Fink Verlag, 1999. 80-93. Druck.
- . „Die Stimme als Medium des Nachlebens. Pathosformel, Nachhall, Phantom. Kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Hg. Doris Kolesch und Sybille Krämer. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2006. 16-39. Druck.

- Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag, 2002. Druck.
- Werner, Franziska. *„Weltbürger mit türkischen Wurzeln.“ Lebensentwürfe von Migranten und die Frage nach der Selbstverortung. Eine qualitative Studie in Augsburg und Istanbul*. Hamburg: Diplomica, 2009. Druck.
- Widmer, Urs. *Vom Leben, vom Tod und vom Übrigen auch dies und das. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Zürich: Diogenes Verlag, 2007. Druck.
- Wierschke, Annette. *Schreiben als Selbstbehauptung: Kulturkonflikt und Identität in den Werken von Aysel Özakin, Alev Tekinay, Emine Sevgi Özdamar. Mit Interviews*. Frankfurt am Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1996. Druck.
- „Yashar, Sefer Ha-.“ *Jewish Encyclopedia. The Unedited Full-Text of the 1906 Jewish Encyclopedia, 2002-2011*. Web. 4. Nov. 2008.  
<<http://www.jewishencyclopedia.com/articles/15067-yashar-sefer-ha>>.
- Yıldız, Yasemin. *Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press, 2012. Druck.
- Zaghdoug, Adel. *Wissenschaftliche Erkenntnisse im Koran. Erst mit heutiger Technik bestätigt*. Bergheim: WTA Verlagshaus, 2008. Druck.
- Zaidan, Amir. *At-tafsir. Eine philosophisch, islamologisch fundierte Erläuterung des Quran-Textes*. Offenbach: ADIB Verlag, 2000. Druck.
- Zierau, Cornelia. *Wenn Wörter auf Wanderschaft gehen. Aspekte kultureller, nationaler und geschlechtsspezifischer Differenzen in deutschsprachiger Migrationsliteratur*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2009. Druck.