

**Materialität und Hermeneutik der Schrift in Emine S. Özdamars Romanen *Das Leben ist eine Karawanserei* und *Die Brücke vom Goldenen Horn***

Emine Sevgi Özdamar gehört zu jenen Autorinnen, die bekannt und unbekannt zugleich sind. Als sie 1991 beim renommierten Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb in Klagenfurt eine Passage aus ihrem damals noch unveröffentlichten Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* *hat zwei Türen* *aus einer kam ich rein* *aus der anderen ging ich raus* las, gewann sie, die mit dem Erzählungsband *Mutterzunge* (1990) bereits einen Achtungserfolg in der deutschen Öffentlichkeit errungen hatte, mit einem Mal die volle Aufmerksamkeit der internationalen Literaturszene. Erstmals wurde der Preis für den besten Beitrag zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur an eine Autorin vergeben, für die die deutsche Sprache nicht Muttersprache war. Dieses Novum gab Anlaß zu einer Grundsatzdiskussion, die auch heute, mehr als zehn Jahre später, noch längst nicht beendet ist: Was ist eigentlich das ›Deutsche‹ in der deutschsprachigen Literatur? Sollten es vielleicht gerade die ›fremden‹ Autorinnen und Autoren sein, die der jungen deutschsprachigen Literatur jene unmittelbare Erzählfreude, innovative Sprachkraft und verstörende Bildgewalt zurückgeben könnten, deren Fehlen alljährlich zur Herbstmesse von den Feuilleton-Kritikern beklagt wird?

Hansjörg Bay hat zu Recht darauf aufmerksam gemacht, daß gerade die Metapher von der ›Zufuhr frischen Blutes für die deutsche Sprache‹, die anlässlich der unerwarteten Preisverleihung an Özdamar ihre »vampiristische Spur«<sup>49</sup> durch die fast durchgängig begeisterten Rezensionen zieht, einmal mehr die gängige Vorstellung einer in sich geschlossenen Nationalliteratur reproduziert, die nun erfreulicherweise »von außen«, d.h. durch zwar zunächst irritierende, doch prinzipiell in den eigenen Horizont integrierbare Elemente der Fremdheit bereichert würde. Wenn auch Özdamars Sieg in Klagenfurt das Gros der Rezensenten offensichtlich nicht in ihrem Glauben an das geläufige Zentrum-Peripherie-Modell erschütterte, so doch die literaturwissenschaftliche Forschung, innerhalb derer sich seit Beginn der neunziger Jahre eine bemerkenswerte Wende abzeichnet. Der Fall Özdamar lieferte den Anlaß für eine kritische Revision der älteren ›Gastarbeiterliteratur‹-Forschung und wurde zum Ausgangspunkt für eine neuere kulturwissen-

<sup>49</sup> Roland Barthes: Fragmente einer Sprache der Liebe. Übers. von Hans-Horst Henschen. Frankfurt/M. 1984, S. 27f.

schaftliche Konzepte einbeziehende Auseinandersetzung mit den ›Schreibweisen der Migration‹.<sup>2</sup>

### Zum Werk Emine Sevgi Özdamars: Schreiben als » Transkription «

Daß gerade Özdamar mehr und mehr zur ›Vorzeige-Autorin‹ einer sich aus der Randständigkeit emanzipierenden ›Migrantenliteratur‹ avancierte, ist kein Zufall, stellt doch allein schon die außergewöhnliche Lebensgeschichte der Autorin einen Einspruch gegen alle traditionellen Klischees verhafteten Etikettierungsversuche dar: Geboren 1946 im ostanatolischen Malaya und aufgewachsen zwischen Ost-Anatolien, Bursa, Ankara und Istanbul, kam sie 1965 erstmals als sogenannte ›Gastarbeiterin‹ nach Deutschland, wo sie für einige Zeit in einer Elektrofabrik arbeitete. Nach dem Besuch der Schauspielschule in West-Berlin und in Istanbul kehrte sie Anfang der siebziger Jahre nach Deutschland zurück und arbeitete als Regieassistentin und Schauspielerin an der Ost-Berliner Volksbühne bei Besson und Langhoff. Es folgten Engagements an Theatern in Bochum, Frankfurt, Paris, Berlin und München sowie Filmrollen in Produktionen von Bohm, Dörrle, Haase u. a. Als sie in den achtziger Jahren zu schreiben begann, wählte sie wie selbstverständlich nicht die türkische, sondern die deutsche Sprache zu ihrer Schriftsprache.<sup>3</sup>

Angesichts dieser durch den ständigen Wechsel von Lebensorten gekennzeichneten Biographie, die zu einem wesentlichen Teil in Deutschland stattfand, weist Karen Jankowsky zu Recht auf die Fragwürdigkeit der Versuche zahlreicher Kritiker hin, Özdamars Texte als Zeugnisse einer ›typisch‹ türkischen oder orientalischen Schriftkultur zu lesen, die Autorin mithin zu einer modernen ›Scheherazade‹ zu stilisieren und sie auf diese Weise als Projektionsfläche für die eigenen Authentizitätssehnsüchte zu mißbrauchen:

Marking Özdamar as exclusively from a » Turkish culture« is problematic because she thus becomes labeled as the »ethnic Other« among the participants [des Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb]. Though notions of »ethnicity« are not referred to explicitly in the reviews, Özdamar becomes ethnicized when her biography, writing style, and text are cast as representative of the » Turkish Other« rather than as an individual's construction of a personal portrait of culture from Turkey that has been shaped by involvement in cultures from West and East Germany and by articulation of a » Turkish« identity within Western Europe.<sup>4</sup>

Nicht nur laufen solche Versuche, die Autorin als typische Vertreterin türkischer Kultur und damit als ›Andere‹ zu verorten, stets Gefahr, tradierte Stereotypen des ›Orientalischen‹ unreflektiert in Anwendung zu bringen, sie ignorieren auch die

Bedingungen, unter denen Özdamars Schreibweise sich herausgebildet hat. Ihre Texte sind eben nicht Dokumente einer genuin türkischen kulturellen Prägung, sondern mindestens ebenso sehr Produkte vielfältiger Erfahrungen und Eindrücke, die die Autorin außerhalb des türkischen Kulturraums und dabei größtenteils in Deutschland erwarb: » Having lived in both German states by the time of unification, she [Özdamar] had familiarized herself of more of Germany than most citizens and native speakers of German had experienced.«<sup>5</sup>

Trotz dieser ungewöhnlich vielfältigen Lebens- und Arbeitserfahrungen in beiden Teilen Deutschlands hat die deutsche Sprache für Özdamar den Status einer ›fremden‹ Sprache niemals ganz verloren: » Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit [...]«. <sup>6</sup> Dennoch ist sie der in Deutschland lebenden Autorin zum vertrauten Medium alltäglicher und literarischer Kommunikation geworden und hat das Türkische, die einst unmittelbar vertraute Muttersprache, ihrerseits zu einer Fremdsprache werden lassen, die nur in einem mühevollen Prozeß der Erinnerung wieder verfügbar gemacht werden kann. Der Wunsch, die ›natürliche‹ Sprache der Kindheit in die Gegenwart hineinzuholen, steht im Zentrum der Erzählung *Großvater Zunge*, in der eine aus der Türkei stammende und in Deutschland lebende Ich-Erzählerin auf dem Umweg über das Arabische, die Schriftsprache ihres Großvaters, den Weg zu ihrer türkischen Muttersprache freizulegen versucht und sich im Zuge des Sprachlernprozesses der Hybridität der eigenen Identität bewußt wird. Während eines vierzigjährigen Aufenthaltes im »Schritzimmer« ihres Lehrers İbni Abdullah entdeckt sie die arabischen Wurzeln vieler türkischer Wörter und erkennt, daß Atatürks Versuch, das Türkische von fremden Einflüssen zu reinigen, um den Preis der Zerstörung eines hybriden, aber dennoch – oder gerade deshalb – funktionierenden Identitätsgefüges erkaufte ist: » Ich habe zu Atatürk-Todestagen schreiend Gedichte gelesen und geweint, aber er hätte die arabische Schrift nicht verbieten müssen. Dieses Verbot ist so, wie wenn die Hälfte von meinem Kopf abgeschnitten ist.« (K 29)

Die widerspruchsvolle Erfahrung von Sprache als etwas zugleich Fremdem und Vertrautem bildet den Ausgangspunkt von Özdamars Schreiben. Indem sie zwei Sprachen, Muttersprache und Fremdsprache, in eine dritte, genuin literarische Sprache verwandelt, die die Widersprüche heterogener Kultureinflüsse nicht glättet, sondern gewissermaßen ›zur Aufführung bringt‹, sie also *performed*, öffnet sie in ihren Texten neue Räume der Differenz-Erfahrung. Ein solches Schreibverfahren als ›interkulturell‹ oder ›multikulturell‹<sup>7</sup> zu kennzeichnen, erscheint wenig angemessen, suggerieren doch beide Begriffe die Existenz in sich homogener Kulturen, die sich in einem neutralen Raum begegnen, miteinander

kommunizieren oder konfigurieren.<sup>8</sup> Gerade diese Vorstellung in sich geschlossener Einzelkulturen aber ist es, gegen die Özdamars Texte sowohl auf der Ebene der Narration als auch auf der Sprache Einspruch erheben. Wenn sich die Identität eines Ich weder von einer stabilen Ursprungskultur herschreiben noch auf eine fest umrissene Zielkultur hin entwerfen läßt, sondern sich allererst im Unterwegssein von einem Ort zum anderen als prinzipiell transitorische Form der Selbstinterpretation ausbilden kann, so bedeutet dies die Entstehung eines existentiellen ›Nomadentums‹, das auch die Sprache nicht unverändert läßt. »In meiner Sprache heißt Zunge: Sprache«, berichtet die Protagonistin der Erzählung *Mutter Zunge*, »Zunge hat keine Knochen, wohin man sie dreht, dreht sie sich dorthin.«<sup>9</sup> Die Zunge/Sprache ist ein Körper-Teil des nomadisierenden Individuums, sie vollzieht seine Wanderungen physisch mit und verändert sich. In der Erzählung *Großvater Zunge* beschreibt die Ich-Erzählerin diese ›Migrationen der Sprache‹ ihrem Arabischlehrer Ibni Abdullah durch ein einfaches Bild, in dem die intrinsische Verbindung von Wort und Körper in ihrem Sprachverständnis sinnfällig wird: »Ich sagte: ›Bis die Wörter aus deinem Land aufgestanden und zu meinem Land gelaufen sind, haben sie sich unterwegs etwas geändert.« (M 29)

Wenn Sprache, Körper und Identität untrennbar miteinander verbunden sind, so kann das Fehlen der »Knochen« in der Sprache einerseits negativ Haltlosigkeit und damit einen Mangel an Stabilität im Hinblick auf die eigene Identität bedeuten, andererseits aber auch äußerste Flexibilität und damit die positive Möglichkeit, dem eigenen Ich immer wieder neue Formen zu geben. Alle literarischen Texte Özdamars stellen Versuche dar, den unabschließbaren Prozeß des Entwerfens und Verwerfens von Identitätsmodellen vorzuführen und die Unmöglichkeit jeglicher stabilen Identitätskonstruktion zu demonstrieren. Dabei dringt sie in Ausdrucksbereiche der Sprache vor, die nur demjenigen sich öffnen können, dem sie Eigenes und Fremdes zugleich ist. Özdamars Texte sind, wie Regula Müller im Hinblick auf den *Karawanserei*-Roman richtig feststellt, »in außergewöhnlicher Weise mehrsprachig«<sup>10</sup>. Die Autorin begnügt sich nicht damit, den deutschen Text mit exotischen ›Fremdwörtern‹ aus dem Türkischen zu bereichern, um ihm orientalisches Kolorit zu geben, sie arbeitet vielmehr mit einer komplexen Technik der Verfremdung, die Soheila Ghaussy durch den aus der Postkolonialismus-Forschung stammenden Begriff der ›creolization‹ zu fassen versucht hat. Ghaussy versteht darunter ein »inter-mixing of linguistic systems characteristic for a diaspora or border zone expression which bends language to estrange it from itself«<sup>11</sup>. Der Begriff der ›Kreolisierung‹ greift als Bezeichnung für Özdamars literarisches Verfahren jedoch insofern zu kurz, als er dessen linguistische Dimension einseitig

hervorhebt. Nicht nur grammatikalische Strukturen, sondern auch Metaphern, Bilder und Redewendungen, ja sogar komplexe mediale Situationen werden aus der einen in die andere Sprache ›hinübergeschrieben‹, so daß sich in dieser letzten neue Räume literarischer Erfahrung eröffnen. Özdamars spezifischer Schreibweise angemessener scheint mir daher der weitergefaßte Begriff der *Transcription*: Er verweist nicht nur auf die Schriftlichkeit dieses Verfahrens, sondern zugleich auf Özdamars Rolle als ›Übersetzerin‹, in deren Arbeit Fremdheit nicht zum Verschwinden, sondern, gerade umgekehrt, allererst zum Erscheinen gebracht wird. Özdamars Schreiben ist insofern Übersetzungstätigkeit im Sinne Walter Benjamin's, nämlich

... nur eine irgendwie vorläufige Art [...], sich mit der Fremdheit der Sprachen [und damit der Kulturen, wäre hinzuzufügen] auseinanderzusetzen. Eine andere als zeitliche und vorläufige Lösung dieser Fremdheit, eine augenblickliche und endgültige, bleibt den Menschen versagt oder ist jedenfalls unmittelbar nicht anzustreben.<sup>12</sup>

### Zwischen Oralität und Literalität – Özdamars Romane als Geschichten medialer Übergänge

Nicht zufällig stehen in den bisher vorliegenden Forschungsbeiträgen zum Werk Özdamars immer wieder ihre literarischen Konstruktionen von Weiblichkeit im Mittelpunkt, sind doch alle bisher erschienenen Texte der Autorin aus einer radikal weiblichen Perspektive geschrieben.<sup>13</sup> Sowohl in ihrem Erzählungsband *Mutterzunge* (1990) als auch in den beiden Romanen *Das Leben ist eine Karawanserei* (1992)<sup>14</sup> und *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998)<sup>15</sup> thematisiert Özdamar die Erlebnisse und Erfahrungen einer stets namenlosen Protagonistin auf der Suche nach weiblicher Identität und Individualität in einer männlich dominierten Gesellschaft.<sup>16</sup> Beide Romane, von denen der eine als die Fortsetzung des anderen gelten kann,<sup>17</sup> stellen Geschichten der Initiation eines offenen und erfahrungsbereiten Subjekts in bestehende kulturelle Sinngelüge und Regelsysteme dar und sind deshalb gerne als eine Art ›türkische Antwort‹ auf den europäischen Bildungs- bzw. Entwicklungsroman gesehen worden.<sup>18</sup> Diese Einordnung entbehrt durchaus nicht jeder Grundlage, denn in der Tat bedient Özdamar zumindest vordergründig das tradierte Erzählschema dieser Gattung: Während der *Karawanserei*-Roman die Geschichte der Reifung eines kleinen Mädchens zur jungen Frau als Geschichte ihrer Initiation in die durch die Sozialform der Familie geprägte türkische Gesellschaft erzählt, berichtet der *Brücke*-Roman von den Schwierigkeiten der nun mehr herangewachsenen Heldin, sich außerhalb der familiären Ordnung neue

kulturelle Sinnzusammenhänge zu erschließen und sich als unverwechselbares Individuum innerhalb einer offenen Gesellschaft westlicher Prägung zu positionieren. Wie im folgenden näher herausgearbeitet werden soll, findet die Linearität des Erzählens auf der Ebene der Makrostruktur jedoch auf der Ebene der inhaltlichen und formalen Mikrostruktur der Texte keine klare Entsprechung. Özdamar erzählt die Geschichte der Initiation ihrer Protagonistin in die »große Welt« des west-europäischen Kulturraums nicht als Erfolgsgeschichte gelungener Selbstausbildung, sondern als fortgesetzte Auseinandersetzung der Protagonistin mit dem Scheitern sämtlicher Versuche, ein einheitliches, widerspruchsfreies Ich-Konzept zu entwickeln. Die Unerreichbarkeit des von Goethe im *Wilhelm Meister* formulierten Ideals, »mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden«, zeigt sich, wenn man Özdamars Romane nicht – wie bisher geschehen – einseitig als weibliche Emanzipationsgeschichte liest, sondern als Geschichte krisenhafter Übergänge zwischen zwei medialen Modi der Weiterführung und Selbstvergewisserung: einem vornehmlich durch orale Traditionen geprägten Modus und einem anderen, primär schriftlich vermittelten Modus. An die Stelle der menschlichen Stimme, die im *Karawanserei*-Roman sowohl auf der Ebene der Geschichte als auch auf der der Form den Charakter eines Leitmediums hat, tritt im *Brücke*-Roman die Schrift als zentrale Vermittlerin von Welt und Ich. Oralität erscheint bei Özdamar jedoch nicht, wie es bei einem klassischen Bildungsroman zu erwarten wäre, als defizitärer Modus der Erfahrung, der schließlich in der Literalität als dem erstrebenswerteren Heilszustand überwunden wird, vielmehr wird die verdrängte und überhörte Stimme der Analphabeten in ihren Texten zur Herausforderung für eine Schriftkultur der Herrschenden, deren verborgene Regeln die Autorin sichtbar macht, indem sie sie bewußt verletzt. Özdamars Schreibweise hat damit nicht zuletzt auch eine politische Dimension, die sich gerade in der Lektüre des von der Forschung bisher kaum beachteten *Brücke*-Romans offenbart.

#### »Das Leben ist eine Karawanserei: Ich-Konstitution im Rahmen oraler Traditionen

Wenngleich Kemal Atatürk bereits in den zwanziger Jahren begonnen hatte, die Türkei zu einem modernen Nationalstaat westlicher Prägung umzugestalten, sind in der Familie der Ich-Erzählerin des *Karawanserei*-Romans auch in den fünfziger und sechziger Jahren die alten Traditionen und Überlieferungen noch allgegenwärtig. Die Initiation des kleinen Mädchens in die Welt der Erwachsenen erfolgt nicht so sehr über schriftliche Medien, als vielmehr über mündliche Erzählungen,

die von Generation zu Generation weitergegeben werden. So ist es vor allem die Großmutter Ayşe,<sup>19</sup> eine Analphabetin wie die meisten Frauen ihrer Generation, die die Enkelin in die Wertordnung der islamischen Kultur einführt und ihre großen Kinderfragen nach Gut und Böse, nach Leben und Tod, mit immer neuen Erzählungen beantwortet, in denen sich gelebte Erfahrung, religiöse Tradition und märchenhafte Phantasie vermischen. Obwohl den jüngeren Mitgliedern der Familie der Gebrauch moderner Schriftmedien, vor allem in Form der Zeitung, längst selbstverständlich geworden ist, fordern sie die Großmutter immer wieder auf: »Ayşe Hanım, erzähle!« (K 99), und diese schöpft aus einem schier unendlichen Repertoire von Märchen und Geschichten, in denen die an Schriftlichkeit gebundenen Denkweisen des abendländischen Logozentrismus auf den Kopf gestellt werden:

»Es war einmal, es war keimmal.

Als die Läuse als Lastenträger arbeiteten.

Als die Kamele als Ausrufer arbeiteten.

Als ich die Wiege meines Vaters hin- und herschaukelte. [...]« (K 99)

Was vom Standpunkt schriftgenerierter Rationalität aus betrachtet als paradox und damit sinnlos beurteilt werden müßte – wie das anachronistische Schaukeln der Wiege des eigenen Vaters –, kann sich in der mündlichen Rede der Großmutter, die an keiner Stelle von einer literalen Instanz aus bewertet wird, als ein dem literal geprägten Modus der Weiterklärung gleichrangiges Verfahren existentieller Sinnstiftung behaupten.

Hervorstechendstes Charakteristikum der Erzählungen der Großmutter ist jene Neigung zur Konkretion, die in der Oralitätsforschung wiederholt beschrieben worden ist. Immer wieder findet Ayşe anschauliche Bilder und Vergleiche, in denen sich ihre lebenspragmatischen Einsichten und moralischen Überzeugungen verdichten: »Die Menschen werden aufwachen, sie werden sehen, was sie als Gold nach Hause gebracht haben, ist eine Handvoll Zwiebelschale.« (K 54) – »Schau auf die Erde und lauf wie ein junger Hund weg von der Gasse zur Straße.« (K 168) Ihre Ratschläge äußert sie in Form von Lebensregeln, die einem einfachen Muster von Bedingung und Folge gehorchen:

»[...] Wenn du einen Blinden siehst, geh zu ihm, stell dich neben ihn, mach ein Auge zu, so findest du seine Nähe. Wenn du einen Stummen triffst auf der Straße, liebe einen Stein von der Erde, lege den Stein über deine Zunge.« (K 55)

Ebenso vermittelt Ayşe ihre Einsichten häufig in Form von prägnant formulierten, bildhaften Sprichwörtern, die dem Kriterium leichter Memorierbarkeit genügen: »Im Topf von Fremden kann man nicht kochen.« (K 77) – »Das Geld der

Reichen macht die Zunge der Armen nur müde.« (K 78) – »Wer mit Blinden schläft, wird schielend aufstehen.« (K 147) – »Zwei Nackte gehören ins selbe Bad.« (K 337) Auch die Tendenz zu stereotyper Wiederholung grammatikalischer Strukturen, die Walter J. Ong als eines der zentralen Merkmale oral begründeten Denkens und Ausdrucks beschrieben hat,<sup>20</sup> ist kennzeichnend für die Redeweise der Großmutter. So antwortet sie zum Beispiel auf die Frage der Erzählerin, ob der Tod sein Kommen im Vorhinein ankündigt, mit einer schier endlosen Litanei von Todeszeichen, die jeweils durch die Konjunktion »wenn« eingeleitet werden, sich aber nicht zu einer homogenen Regel verdichten lassen, sondern in heterogene sinnliche Erfahrungen aufgesplittert erscheinen:

Wenn zu Hause die Türen quietschen.

Wenn zu Hause das Holz am Boden knarrt.

Wenn ein Hund gegen eine Tür heult.

Wenn ein Storch mit seinen Füßen weiße Sachen bringt.

Wenn die Krähen zu lange schweigen.

[...]

Wenn man im Traum Schuhe anzieht. (K 87f.)

Das Verlangen nach Abstraktion und Vereinheitlichung, das der in westlichen Lektüretaditionen beheimatete Rezipient als »natürlich« und selbstverständlich berechnigt empfindet, wird in solchen Textpassagen als ein schriftgeneriertes Bedürfnis entlarvt. Wie Özdamar dem Leser ein bequemes Sich-Zurückziehen in die eigenen, literal determinierten Verstehenshorizonte versagt, so verweigert sie ihm umgekehrt jedoch auch ein genußvolles Verweilen in exotistischen Alteritätsvorstellungen, die ihn in vermeintlich »ursprünglichen« oralen Kulturen das exakte Gegenbild der eigenen kulturellen Prägungen erblicken lassen. Was sich ihm nämlich zunächst als Zeugnis originärer und reiner Oralität darbietet, erweist sich bei genauerer Lektüre als komplexer Reflex der uralten Schriftkultur des Islam. Dies mag die folgende Szene religiöser Unterweisung der Enkelin durch die Großmutter belegen:

»Großmutter, was macht der Tod, wenn er kommt. Wie kommt er?«

Sie sagte: »Wie lange ein Mensch in dieser Welt zu essen und zu trinken hat, ist auf seiner Stirn schon früher von Allahs Hand geschrieben. Wenn die Zeit da ist, kommen vier Engel, diese vier Engel werden aus dem Menschen seine Seele ziehen. Die Seele hat zwei Füße und zwei Hände. Ein Engel wird an einem Fuß der Seele, der andere am anderen Fuß der Seele, der dritte Engel an der Hand der Seele, ein anderer Engel an der anderen Hand der Seele leicht ziehen. Wenn die Seele aus dem Mund der Menschen rausfliegt, wird der Körper wie ein sich leerender Sack umfallen. Die Seele geht aus dem Körper raus, wie ein in einem nassen Fell

steckender spitzer Dorn. In diesem Moment wird die Seele durch ein Loch, klein wie ein Nadelöhr, rausgehen, und der Himmel wird sich über die Erde legen.« (K 101)

Mit dem Bild von Allahs Schrift auf der Stirn des Menschen verweist die Großmutter auf die islamische Vorstellung, daß im Original des Korans, der »Mutter der Schrift« (Sure 43,3)<sup>21</sup>, die seit Ewigkeit bei Gott aufbewahrt ist, das Schicksal eines jeden Menschen geschrieben steht: »Weißt du nicht, daß Allah kennt, was im Himmel und auf Erden ist? Siehe, dies steht in einem Buch; siehe, dies ist leicht für Allah.« (Sure 22,69) Auch das Bild der Engel, die die Seelen der Toten zu Allah bringen, entstammt ursprünglich dem Koran, es gewinnt in der mündlichen Erzählung der Großmutter lediglich konkretere Gestalt, indem diese es mit anschaulichen Details ausschmückt.<sup>22</sup> Es wäre also falsch, die Erzählungen der Großmutter als Produkte »reiner« Oralität zu verstehen, sie sind vielmehr Ausdruckformen einer mündlichen Kultur, die sich literale Traditionen amalgamiert hat, ohne daß sie sich dessen noch stets bewußt ist. Die Analphabetin Ayye ist nicht Leserin, weniger noch Exegetin, wohl aber Praktikerin der göttlichen Schrift und wird als solche dem islamischen Koranverständnis gerecht, das sich wesentlich vom christlichen Bibelverständnis unterscheidet. Denn während sich das Bibelstudium nach christlicher Vorstellung in der gelungenen Exegese vollendet, also auf *Deutung* der göttlichen Schrift hin angelegt ist, zielt das Koranstudium, das zu einem großen Teil Auswendiglernen bedeutet, auf die Beherrschung des Textes im Sinne der Fähigkeit zur mündlichen Rezitation, also auf *Arzpendung* ab.<sup>23</sup> Dies zeigt sich nicht zuletzt darin, daß es im Islam auch heute noch als Beweis von Frömmigkeit akzeptiert wird, wenn nicht alphabetisierte Muslime, um ihrer Lektürepflicht gerecht zu werden, die Finger an den Zeilen der Suren entlang laufen lassen, um so ihre Verehrung Allahs auszudrücken.<sup>24</sup> Selbstverständlich existiert auch im Islam eine lange Tradition der Koranauslegung. Entscheidend ist jedoch, daß diese hermeneutische Tradition die materiale Dimension der Schrift zu keinem Zeitpunkt vollständig ausgeblendet hat, wie dies im christlichen Kulturraum geschehen ist, sondern die Praxis stets als einen der Deutung gleichwertigen Modus des Umgangs mit Schrift hat gelten lassen.<sup>25</sup>

Das vom christlichen abweichende Schriftverständnis des Islam wird in Özdamars Roman einmal mehr offenkundig, wenn die Großmutter die Erzählerin in die Praxis des islamischen Gebetes und damit zugleich in das Geheimnis der arabischen Sprache einweist. Auch dieser Lernprozeß vollzieht sich ausschließlich im Modus des Physischen:



Großmutter sprach diese arabischen Wörter, die wie eine Kamelkarawane hinter einander liefen, in meine Augen guckend, in ihrem Kapadokia-Dorfdialekt. Die Kamelkarawane sammelte sich in meinem Mund, ich sprach die Gebete mit Großmutter, so hatten wir zwei Kamelkarawanen, ihre Kamele, die größer waren als meine, nahmen meine vor ihre Beine und brachten meinen Kamelen das Laufen bei. (K 55)

Kriterium für den Erfolg des Lernens ist nicht, die Gebete auf einer abstrakten Ebene erläutern, sondern sie im Rahmen einer sozialen Praxis anwenden zu können: Beten lernen heißt laufen lernen. Die Fähigkeit der mündlichen Repetition ist Voraussetzung für die Aufnahme in die Gemeinschaft der Gläubigen: »Ich wußte nicht, was diese Wörter sagten, vielleicht Großmutter Ayşe auch nicht. Das Wort Bismillāhrahmanrahim kam aus den Mündern von vielen Menschen.« (K 55)

Das ohne Umweg über die Schriftexegese erlernte Gebet wird für die Erzählerin bald zum zentralen Ritus der Selbstvergewisserung. Jede Nacht vor dem Einschlafen betet sie – ohne diese Sprache zu »verstehen« – auf arabisch für die Seelen der Toten, indem sie deren Namen aufsagt: »So konnten die Gebete ihre Toten finden.« (K 140) Fast täglich »bringt« (K 148 u.ö.) die Großmutter neue Tote, nicht nur Familienangehörige oder Freunde, sondern auch solche, von deren Tod sie durch die Erzählungen anderer erfahren hat. Das Netzwerk der Toten wird mit jedem Tag verzweigt, das Gebet der Erzählerin mit jedem Tag länger. Indem die Erzählerin »für die Seelen der neuen Toten mit den alten Toten zusammen« (K 148) betet, wird sie zur Stifterin einer die Grenzen von Zeit und Raum überschreitenden Gemeinschaft der Lebenden mit den Toten. Im rituellen Gebet versichert sie sich ihres Eingebundenseins in eine große Familie, die auch der Tod nicht zerstören kann, und vergewissert sich so der Stabilität ihrer eigenen Identitätskonstruktion.

Wenn auch der Einfluß der nicht alphabetisierten Großmutter für die Protagonistin in besonderem Maße prägend ist, wächst sie doch nicht in einer vollständig illiteraten Umgebung auf. Viele Angehörige ihrer Familie, vor allem die der mittleren Generation, haben lesen und schreiben gelernt. Entscheidend für den Verlauf der Sozialisation der Erzählerin ist jedoch, daß auch die bereits literatisierten Mitglieder der familiären Gemeinschaft die Schrift nicht zum Leitmedium der Identitätskonstitution gemacht haben, sich also in einem Zustand der »Hypoliteralität«<sup>26</sup> befinden, der durch das konkurrierende Nebeneinander von Stimme und Schrift und damit von Verfahren der praktischen Anwendung und solchen der hermeneutischen Deutung von Texten gekennzeichnet ist. Der Konflikt zwischen diesen beiden medialen Modi der Ich- und Weiterführung bricht offen aus, als die literarische Erzählung europäischen Zuschnitts, vermittelt über die jüngste

Generation, Einzug in die Welt der Älteren hält. Nun zeigt sich, daß eine bruchlose Integration westlich geprägter Verfahren des Umgangs mit Schrift in einen durch mündliche Traditionen determinierten sozialen Rahmen nicht gelingt. Das Medium Schrift wird zum irritierenden Fremdkörper, ja schließlich zum bedrohlichen Feind der durch Verfahren der Oralität strukturierten Ordnung. Als die Ich-Erzählerin und ihr Bruder aufgefordert werden, ihren Verwandten aus Flauberts *Madame Bovary*<sup>27</sup> vorzulesen, wird offenkundig, daß das Rezeptionsverhalten der Älteren durch die orale Tradition des Geschichtenerzählens zutiefst geprägt ist:

Wir nahmen das Buch und lasen, mal Ali, mal ich. avk Day fing an zu weinen. Weil er mit seinem Gesicht zur Erde gebückt saß, sah ich nur seine auf den Boden tropfenden Tränen. Er sagte: »Oh, meine Seele, oh, meine Seele.« Er weinte um Madame Bovary. Und Baumwollante und Großmutter sagten mit röhlichen Wangen: » avk Efendi, weine nicht, avk Efendi, weine nicht, sonst wirst du uns auch zum Weinen bringen.« Alle diese alten Menschen weinten, ich und Ali lasen Madame Bovary weiter. (K 110f.)

Auch Defoes Roman *Robinson Crusoe* wird in einem durch die oralen Traditionen fest abgesteckten Rahmen rezipiert, in dem Erzählungen stets zur konkreten Lebenswirklichkeit der Zuhörer in Verbindung stehen müssen und keine hermeneutische Tiefendimensionen besitzen.

Ich las Crusoe laut. Großmutter sagte immer: »Was haben seine Mutter, Vater gemacht, was hat seine Frau gemacht, was haben seine Kinder gegessen?« Großmutter verstand nicht, was ich las, dachte aber immer an die Familie dieses Mannes. Ich las ihr als Antwort Lügen vor. (K 117)

Ob Robinsons Erlebnisse Wahrheit oder Lüge, Wirklichkeit oder Fiktion sind, ist jedoch eine Frage, die im Kontext traditioneller Mündlichkeit letztlich nicht beantwortet werden kann, weil sie eine Differenzierung zwischen materialer Oberflächen- und semantischer Tiefenstruktur des Textes voraussetzt, die dem nicht-alphabetisierten Zuhörer fremd ist.<sup>28</sup> Selbst die bereits lesekundige Mutter trifft eine solche Unterscheidung noch nicht. Aus genau diesem Grund werden erste Versuche der Kinder, sich in der Lektüre von amerikanischen Comics einen eigenen literarischen Erfahrungsraum zu eröffnen, der die Älteren ausschließt, von ihr sabotiert: »Sie sagte, »Ich pinkle auf die Tom Mix«, und warf die Bücher in den Ofen.« (K 188) In ihrem hilflosen Abwehrverhalten dokumentiert sich einmal mehr ein material-magisches Verständnis von Sprache, das die Saussuresche Differenz von *signifié* und *signifiant* nicht kennt: Texte sind in diesem Verständnis physische Entitäten, ihre Zerstörung kommt einer vollständigen Vernichtung gleich, die mit der materialen »Hülle« auch den semantischen »Kern« erfaßt. Die Großmutter bringt die Bedrohung, die das Eindringen der Comic-Hefte in die Welt der

mündlichen Erzählung bedeutet, schließlich in der ihr eigenen bildhaften Weise zum Ausdruck: »Und sie sagte: ›Ihr seid Soldaten des Teufels geworden, ihr sitzt mit dem Teufel Hand in Hand in den Wolken und knotet unser Kismet.« (K 188)

Die erste Begegnung der Erzählerin mit einem »Weltklassiker« (K 269) der europäischen Literatur, dem *Eingebildeten Kranken* von Molière, erfolgt innerhalb der hypoliteralen Kultur beziehungsweise nicht über das Medium Buch, sondern über das des Theaters, das Özdamar in ihrer Rede zur Verleihung des Chamois-Preises als einen Ort nicht literarischer, sondern körperlich-sinnlicher Erfahrung charakterisiert hat: »Das Theater ist ein Dialog zwischen Körpern, nicht zwischen Köpfen. Auch die Wörter werden zu Körpern.«<sup>29</sup> Auf der Bühne der Schule wird Molières Schauspiel denn auch in Szene gesetzt, ohne daß die jungen Schauspielerinnen sich dem Stück zunächst in stiller Lektüre angenähert hätten. Der literarische Text als Vermittler semantischer Gehalte steht nicht im Vordergrund, Interesse erweckt er vielmehr einzig in der Dimension seiner Versinnlichung durch Körper und Stimme:

Der eingebildete Kranke saß auf einem Stuhl und sprach wie ein Truthahn, der immer seine Arme hoch- und runterhebt, ich stand immer hinter ihm und klebte meinen Mund an seine Ohren und erzählte ihm etwas, ohne mich zu bewegen. Ich mußte meine Augen verdrehen, und mein Mund mußte sehr schnell reden. Der Junge, der den Arzt spielte, stotterte und brachte die Zuschauer zum Lachen. (K 269)

Auch in dieser Episode zeigt sich, wie Özdamar die Vorstellung, Oralität sei ein gegenüber der Literalität defizitärer Modus, dekonstruiert. Vom Standpunkt der Literalität aus betrachtet, stellt sich die Molière-Inszenierung als mißlungen dar, aus der Perspektive der Oralität aber werden gerade die »naiven« Laiendarsteller dem Medium des Theaters insofern in besonderer Weise gerecht, als sie dieses als einen Ort des kreativen Umgangs mit dem eigenen Körper erfahren und auf diese Weise das nur vom Standpunkt der Literalität aus formulierbare Postulat, theatrale Inszenierung müsse stets das sichtbare Ergebnis hermeneutischer Arbeit am Text sein, konterkarieren. Nicht nur das Stück, sondern auch sein Autor steht für die bislang nur »unvollständig« literalisierte Erzählerin außerhalb hermeneutischer Zusammenhänge. Sie betet fortan »auch für Molière die arabischen Gebete« (K 273). Indem sie diesen herausragenden Repräsentanten europäischer Schriftkultur in ihr rituelles Gebet für die Toten mit einschließt, integriert sie ihn in ihren durch orale Traditionen geprägten Erfahrungshorizont: Molière ist nicht mehr, aber auch nicht weniger als ein Mensch, der Geschichten erzählt. Erst in der Fremde, abgetrennt von den familiären Wurzeln, wird es der Erzählerin gelingen, eine neue Beziehung zum Text und ein neues Verständnis von individueller Autorschaft

aufzubauen und damit zugleich einen anders gearteten Modus der Ichkonstitution zu entwickeln.

»Die Brücke vom goldenen Horn: Literatur als Leitmedium der Ichkonstitution

Hatten die traditionellen Bilder und Mythen aus den Erzählungen der Großmutter der Protagonistin des *Karawanseri*-Romans die Gewißheit vermittelt, einer zeit- und raumübergreifenden Gemeinschaft anzugehören, so kommt ihr dieses Gefühl der Sicherheit bei der Ankunft in Berlin mit einem Mal abhanden. Das rituelle Gebet zu den Toten, durch das sie sich in der Türkei jede Nacht aufs neue ihres Eingebundenseins in die große Familie der Ahnen hatte versichern können, bricht ab:

Meine Mutter sagte: »Wenn man die Seelen der Toten vergißt, werden ihre Seelen Schmerzen bekommen.« Auch in den ersten Nächten in Berlin betete ich für die Toten, aber ich wurde schnell müde, weil wir so früh aufstehen mußten. Ich schlief dann, bevor ich die Namen aller meiner Toten gezählt hatte, ein. So verlor ich langsam alle meine Toten in Berlin. (B 21)

Außerhalb der sozialen Zusammenhänge, in denen sie herausgebildet wurden, greifen die erlernten Selbstvergewisserungsmechanismen der hypoliteralen Kultur nicht mehr, doch andere, an die neue Umgebung angepaßte Verfahren stehen noch nicht zur Verfügung: Das Abreißen der Verbindung mit den Toten bedeutet deshalb zugleich einen Riß in der Identitätskonstruktion, die aus dieser Verbindung ihre Stabilität bezogen hatte. Den jungen Türkinnen, die über keinerlei Kenntnisse der deutschen Sprache verfügen, präsentiert sich Berlin zunächst als ein unüberschaubares Kaleidoskop von Bildern und Lauten, die sich mittels der erlernten Sinnkriterien nicht ohne weiteres ordnen und strukturieren lassen. Auch die Wörter und Sätze der deutschen Sprache stellen sich als ausschließlich sinnlich erfahrbare materiale Laut- oder Schrift-Bilder ohne semantische Dimension dar, als Zeichenketten ohne Bedeutung.<sup>30</sup> Die neue Umgebung präsentiert sich als ausgestorbene Landschaft, die jede Kommunikation verweigert und ein Heimisch-Werden unmöglich macht: »Wenn wir in den Nächten in den Berlinlöchern herumliegen, verloren wir unser Leben.« (B 59)

Eine positive Veränderung tritt erst ein, als ein kommunistischer Heimleiter ins »Wonaym« kommt und viele Bücher mitbringt, die er den Frauen zur Verfügung stellt: »Er gab uns Bücher und sagte: ›Hier, ich gebe dir meinen besten Freund.« (B 36) Die Annäherung der Frauen an die Bücher des Heimleiters ist zunächst – entsprechend den erlernten Mustern der Schrifترفahrung – eine un-

mittelbar sinnliche: Einige von ihnen holen sich Bücher, ohne sie zu lesen, »aber sie lieben diese Bücher wie ein Kind, das fremde Briefmarken liebt, sie liebten es, diese Bücher in ihren Taschen zu haben, wenn sie in den Bus zur Radiolampenfabrik einsteigen.« (B 36f.) Ganz allmählich erst vollziehen sie den Schritt zu einem anderen Schriftverständnis, demzufolge Bücher nicht primär sinnliche Gegenstände, sondern material indifferente Träger semantischer Gehalte sind. Dem Übergang von einem materialen zu einem hermeneutischen Schriftverständnis entspricht – und hier zeigt sich die komplexe Verzahnung von Medien- und Geschlechterdiskurs in Özdamars Romanen – ein Übergang auf der Ebene von Weiblichkeit und Männlichkeit: War mit der Großmutter Aysse bisher eine Frau die Führerin des jungen Mädchens gewesen, so übernimmt mit dem Heimleiter nun ein Mann die Stafette. Auch im weiteren Verlauf des *Brücke*-Romans werden es – bis auf wenige Ausnahmen – immer wieder Männer sein, die der Ich-Erzählerin den Weg zu neuer Lektüre ebnen. Ihr Eintritt in eine neue, hermeneutische Schriftkultur markiert also zugleich den Abschied von der Welt der Mütter und den Eintritt in die symbolische Ordnung der Väter.<sup>31</sup>

Verbunden mit dem Übergang von der materialen zur hermeneutischen Schriftkultur, in der das Buch primär als *Vermittler* von Gehalten, also als Medium im eigentlichen Wortsinn fungiert, ist darüber hinaus eine fortschreitende Privatisierung des Lektüreprozesses. Von vornherein an werden die Bücher des Heimleiters nicht in der Öffentlichkeit des »Wohnaym«-Salons gelesen, sondern in der Privatsphäre des eigenen Zimmers, in dem die jeweilige Zimmergenossin einzige Teilhaberin des Lektüreprozesses ist. Die vorsichtige Annäherung an die neuen Bücher geschieht also in einem halb individuellen, halb gemeinschaftlichen Prozeß der Lektüre, der den Wechsel von der in Kindheit und Jugend erlernten, sozial eingebundenen Praxis des Vorlesens und Rezitierens zu einer neuen Form der intimen und individuellen »stillen Lektüre« markiert:

Das Buch brachte Rezzan ins Zimmer – Oscar Wildes »Bildnis des Dorian Grays. Sie las soviel in diesem Buch, daß sie zu diesem Buch wurde, und sie erzählte mir in der Nacht die Geschichte. Ihr Kopf hing vom oberen Bett herab zu mir herunter, ich sah sie nur als Kopf. Wenn das Reklamelicht kurz ausging, verschwand der Kopf, aber die Geschichte hörte ich im Dunkeln weiter. (B 34)

Rezzans identifikatorisches Leseverhalten (»Sie las soviel [...] daß sie zu diesem Buch wurde«) kann als typisch für den Übergang von der Oralität bzw. Hypoliteralität zur Literalität angesehen werden: Die Lesende, die Erzählungen bisher fast ausschließlich im Kontext mündlicher Traditionen rezipiert hatte, identifiziert sich so sehr mit dem erzählenden Ich, daß sie die fiktive Geschichte zu ihrer eigenen

macht und vollständig in ihr aufgeht. Der Unterschied Realität/Fiktion existiert für sie zunächst noch nicht; er erweist sich auch in dieser Szene als Produkt ausdifferenzierter hermeneutischer Schriftkulturen. Daß Rezzan das Gelesene unmittelbar im Anschluß an die Lektüre mündlich an ihre Freundin weitergibt, zeigt, daß sie sich exakt auf der Schwelle zwischen stimmungsbundener oraler Tradition und literarischer Erfahrung im westlichen Verständnis befindet: Sie ist Leserin und Erzählerin zugleich.

Genießt die Erzählerin zunächst noch die beruhigende Wirkung der vertrauten Situation des Vorlesens und Erzählens, so vollzieht sie schon bald den Schritt in die selbständige, stille Lektüre. Als Antwort auf ihre Frage, ob sie auch Kommunistin werden könne, gibt ihr der Heimleiter Engels' Werk *Der Ursprung der Familie* in türkischer Übersetzung: »Marx ist zu schwer für dich, aber Engels kannst du vielleicht lesen, er ist mein Liebling.« (B 92) Die Vorstellung, daß ein Buch ein »Liebling« oder »bester Freund« (B 36) sein kann, ist für die Erzählerin neu. Mit dieser Formulierung kennzeichnet der Heimleiter sein eigenes Leseverhalten als ein selektives und damit zugleich als ein grundsätzlich individuelles: Das »Lieblings«-Buch ist Spiegel seiner Persönlichkeit, die sich der Erzählerin als Produkt eines langjährigen und höchst komplexen Lektüreprozesses darstellt. Die Aufforderung zur Engels-Lektüre faßt sie deshalb zu Recht als unausgesprochenes Versprechen auf, lesend ins Zentrum der persönlichen und politischen Überzeugungen des Heimleiters vordringen zu können und zugleich vollwertiger Teil der männlich dominierten Ordnung zu werden. Auch an dieser Stelle zeigt sich jedoch, daß sich Özdamars Text einer schematischen Deutung im Sinne einer »Erfolgsgeschichte« verweigert: Gerade diejenigen Texte nämlich, die der Heimleiter der Erzählerin mit dem Versprechen der Initiation in die männliche Ordnung an die Hand gibt – neben Engels' Buch ist es Maxim Gorkis Roman *Die Mutter* –, unterlaufen dieses Ziel, weil sie die Reflexion der Leserin über Matriarchat und Patriarchat allererst in Gang bringen und sie den Verlust des Mütterlichen erstmals voll spüren lassen: »Manchmal weinte ich um diese Mutter.« (B 96)

Die Lektüre der »Texte Engels' und Gorkis bedeutet für die Erzählerin den Beginn der Auseinandersetzung mit den historischen Wurzeln der bestehenden Herrschaftsordnung. Sie markiert somit den Übergang von der Lektüre von *Geschichten* zur Lektüre von *Geschichte* und damit zugleich den Eintritt der Erzählerin in die Sphäre politischer Intellektualität. Im »einsamen Dialog« mit dem Text als »unsichtbarem Gegenüber«<sup>32</sup> eröffnet sich der Leserin ein neuer Raum sozialer Erfahrung: Anders als die mündlichen Erzählungen der Eltern und Großeltern, in denen sich die Geschichte einer relativ begrenzten sozialen Gruppe kristallisierte,



sind die Bücher, die sie sich nun, von anderen angeregt, aber doch selbständig erliest, Medien eines kollektiven Gedächtnisses, das den sozialen Rahmen von Familie und Dorfgemeinschaft, ja sogar von Sprachgemeinschaft und Nation überschreitet. Sie eröffnen einen dynamischen Literatur-Raum, der sich in einer permanenten Transgression sprachlicher und kultureller Grenzen, mithin in einem unabschließbaren Prozeß der Transkription im weitesten Verständnis des Wortes konstituiert.

Auch die erste Begegnung der Erzählerin mit einem literarischen Text in deutscher Sprache ereignet sich innerhalb dieses grenzüberschreitenden literarischen Übersetzungs-Raumes: Eine griechische Emigrantin, Madame Gutsio, gibt ihr ausgerechnet ein Buch Franz Kafkas zu lesen, dessen an einem Kreuzungspunkt deutscher, tschechischer und (ost-)jüdischer Kultureinflüsse entstandenes literarisches Werk selbst als Produkt vielfältiger Transkriptionen kultureller und medialer Art aufgefaßt werden kann. Die Aneignung dieses literarischen Textes setzt bei der jungen Türkin nicht nur die Überwindung sprachlicher Grenzen voraus, sondern erfordert auch die Integration des Gelesenen in ein vorhandenes Koordinatensystem kultureller und individueller Sinnbezüge. Erst in dieser doppelten Übersetzung kann sie sich Kafka zu eigen machen. Dem Werk Kafkas kommt in der individuellen Literarisierungsgeschichte der Erzählerin eine Schlüsselrolle zu: Zum einen vollzieht sie in der Kafka-Lektüre einen weiteren Schritt auf dem Weg zu einer immer persönlicheren und intimeren Form des Lesens – das Buch Kafkas wird zu ihrem ersten eigenen »Lieblings«-Buch, mehr noch: zum Stellvertreter des fehlenden Geliebten<sup>39</sup> –; zum anderen findet sie in der Auseinandersetzung mit Kafka endlich zu einem positiven Bild deutscher Kultur, das ihr die außerliterarische Realität der Stadt Berlin bisher verweigert hatte. Als sie während eines Besuchs in Paris zum ersten Mal einem Deutschen von Angesicht zu Angesicht gegenübersteht und von diesem auf englisch angesprochen wird, stößt dieses literarisch vermittelte positive Bild einer fremden Kultur auf irritierende Weise mit der negativen Sicht des Deutschen auf seine eigene Kultur zusammen:

Nachdem ich alle meine englischen Wörter herausgegeben hatte, fragte ich ihn, warum er mit mir Englisch sprechen wolle. Er sagte: »Ich geniere mich in Paris für die deutsche Sprache, das ist die Sprache von Goebbels und Hitler.« Ich sagte: »Ich liebe Kafka.« (B 125)

Das literarische Werk Kafkas steht in Özdamars Text exemplarisch für ein »anderes Deutschland«, das mit dem nationalstaatlichen Gebilde nicht zusammenfällt, und fungiert, gerade weil ihm die Spuren von Schmerz und Gewalt unauslöschlich

eingeschrieben sind, als Gegenentwurf zum realen Deutschland, das seine Geschichte der Zerstörung und Vernichtung verdrängt.

Immer wieder lernt die Erzählerin im folgenden literarische Werke, die für sie persönliche Bedeutung gewinnen werden, außerhalb nationalliterarischer Zusammenhänge kennen. Bezeichnend ist, daß selbst die moderne Literatur der Türkei für sie erst lesbar wird, nachdem sie durch mehrfache Übersetzungen hindurchgegangen ist: In Paris – an einem Kreuzungspunkt der Kulturen – liest der spanische Emigrant Yordi, mit dem die Erzählerin auf Englisch kommuniziert, der in Deutschland lebenden Türkin ein ins Französische übersetztes Gedicht des Lyrikers und Sozialisten Naz m Hikmet vor, von dem sie bisher »nur den Namen gehört« (B 131) hatte. Auch die Gedichte Federico García Lorcas, zu denen sie in der Folge eine besonders intensive Beziehung entwickelt, werden ihr von Yordi nicht im spanischen Original, sondern in englischer Übersetzung nahegebracht (B 134). Auf Heinrich Bölls Roman *Und sagte kein einziges Wort* wird sie nicht in Berlin, sondern erst nach ihrer Rückkehr nach Istanbul durch ihren Freund Hüseyin aufmerksam, der dieses Buch als Türke im deutschen Original gelesen hat. (B 191) In der Zusammenschau dieser vielfältigen literarischen Erfahrungen der Ich-Erzählerin kondensiert sich für den Leser die Literaturlaufbahn Özdamars: Fruchtbare Literatur allererst an den Schnittstellen von Kulturen, wo sie nicht mehr als nationaler Kulturbesitz wahrgenommen wird, sondern als Teil jenes internationalen Literatur-Raums, in dem jeder Leser zugleich Übersetzer ist und jede Übersetzung zugleich neue kulturelle Produktion.

Nachdem die Erzählerin das Lesen und Interpretieren von Texten als einen Modus der Selbsterfahrung und -formung für sich entdeckt hat, öffnet sich ihr auch Kino und Theater als weitere Orte der Lektüre. Hatte sie in der Türkei sowohl Kino als auch Theater als Stätten unmittelbarer sinnlicher Erfahrungen kennengelernt, so nimmt sie nun auch Filme und Theaterstücke als komplexe Zeitchengewebe wahr, die gelesen und interpretiert werden müssen. Der Übergang zu einer neuen, hermeneutischen Praxis der Schrift, in der Texte, seien sie literarischer, filmischer oder theatraler Art, als wichtigste Instrumente der Erkundung und Formung des eigenen Ich fungieren, stellt einen Wendepunkt in der Biographie der Erzählerin dar: Wenn sie anfangs ständig in der Angst gelebt hatte, durch den erzwungenen Bruch mit den Traditionen der Heimat die Eltern und Verwandten zu enträuschen, so befreit sie sich schließlich durch das Lesen von Büchern »aus der Angst vor Brüdern und Vätern« (B 34). Der Text ist zur neuen Instanz der Überprüfung des eigenen Identitätswurfs geworden. Der Übergang von den oralen bzw. hypoliteralen Selbstvergewisserungspraktiken der familiären

Gemeinschaft zu einer literarisch-hermeneutischen Praxis der Ich-Konstitution wird also von der Ich-Figur zunächst positiv als Reifungsprozeß erlebt. Dem Leser jedoch wird eine Deutung des Romans im Sinne einer »Erfolgsgeschichte« weiterhin verweigert: Gerade im letzten Teil treten Protagonistin und implizite Erzählerin immer deutlicher auseinander, und letztere distanziert sich mit den Mitteln der Ironie von den Selbstdeutungen der ersteren.

Als die Protagonistin nach zwei Jahren in die Türkei zurückkehrt, findet sie sich in der einst vertrauten Umgebung nicht mehr zurecht. Irritiert stellt sie fest, daß Istanbul, die einstige Heimat, Fremde geworden ist und Berlin, vor wenigen Jahren noch Fremde, neue Heimat: »Von Berlin war ich in mein Elternhaus zurückgekehrt, aber jetzt war es für mich wie ein Horel, ich wollte wieder auf die Straße.« (B 193) Ein ähnliches Gefühl der Bedrückung, wie sie bei der Ankunft in Berlin empfunden hatte, erfaßt sie nun in ihrem einstigen Zuhause. Mit einem Blick registriert sie, daß ihre Mutter die falsche Zeitung, nämlich die rechtsorientierte *Hürriyet* liest, und sieht sich veranlaßt, offensiv ihre Differenz zu verkünden: »Ich bin Sozialistin geworden.« (B 180) Je intensiver sich die Heimgekehrte bemüht, in der Lektüre – bald auch in der schauspielerischen Auseinandersetzung mit gelesenen Texten an der Schauspielschule – ihr politisches »Bewußtsein« zu erweitern, desto tiefer wird die Kluft, die sie von der Familie und vor allem von der Mutter trennt. In der Begegnung zwischen Mutter und Tochter treffen hypoliterales und literales Sinnsystem schroff aufeinander, ohne daß ein echtes Gespräch noch zustande kommen könnte:

Meine Mutter fragte mich, was Bewußtsein heißen sollte. Weil ich nicht richtig antworten konnte, fragte ich sie wie die Studenten in Berlin: »Mutter, wer war zuerst da, die Henne oder das Ei?« Meine Mutter lachte und sagte: »Du bist das Ei, das aus meinem Popo rausgekommen ist, und du findest die Henne, aus der du herausgekommen bist, nicht mehr gut genug. Mach mich nicht böse, sonst pisse ich auf das Wort Bewußtsein. Du ißt dich mit dem Geld deines Vaters satt und willst mir neue Modewörter verkaufen. Verkauf deine Wörter ans Theater.« Ich antwortete meiner Mutter als Hamlet: »Es ist etwas faul im Staate Dänemark.« (B 205)

Überdeutlich zeigt sich in dieser Szene die ironische Distanznahme der impliziten Erzählerin. Auf die metaphorisch formulierten, aber auf abstrakte politische Zusammenhänge abzielenden Sätze der Tochter reagiert die Mutter, indem sie sie in ihr vertraute konkrete Bildstrukturen zurückführt. Diese wiederum sind der Tochter fremd geworden. Dem Protest der Mutter gegen die durch die Literalisierung der Tochter bedingte Entfremdung weiß diese nur durch ein weiteres literarisches Zitat zu begegnen und führt so die Kommunikation *ad absurdum*. Wie einst die im Elternhaus erlernten konkreten Kommunikationsstrategien der Oralität in Berlin

nicht mehr funktionierten, so laufen nun die dort angelegten abstrakten Mechanismen literaler Verständigung im Gespräch mit der Mutter ins Leere. Noch krasser als im Elternhaus zeigt sich die Diskrepanz zwischen oralen und literalen Kommunikationsstrukturen, als die Ich-Erzählerin zusammen mit einem Freund in den noch kaum literalisierten Osten der Türkei fährt. Der Versuch, die kurdische Bevölkerung durch Zeitungen über die politischen Ursachen ihres Elends aufzuklären, erweist sich als der Situation vollkommen unangemessen, da er den Vorrang der Materialität vor der Medialität der Schrift im Bewußtsein der nicht-literalisierten Bauernkinder ignoriert: »Schmeißt nie wieder Zeitungen vom Wagen«, warnt sie ein Einheimischer. »Die Kinder wollen sie an den Dorfplätzen sammeln und sterben unter unseren Rädern.« (B 272)

Am Ende des Literarisierungsprozesses steht für Özdamars Protagonistin die Erkenntnis, daß jeder Versuch, die eigene Literalisierungserfahrung einer durch orale Traditionen geprägten Gesellschaft aufzuoktroieren, zum Scheitern verurteilt ist. Zwischen oralem und literalem Modus der Selbsterfahrung besteht eine Differenz, die nicht von außen aufgehoben und harmonisiert werden kann. Die Erfahrung der Nicht-Vereinbarkeit beider Modi bei ihrem Vorhaben, verändernd in die politische Wirklichkeit einzugreifen, veranlaßt die Ich-Erzählerin schließlich, die Vorstellung einer Höherwertigkeit der Literalität gegenüber der Oralität, die sie in ihrer Begeisterung für die europäische Schriftkultur unkritisch übernommen hatte, einer Überprüfung zu unterziehen. In einer der eindrucksvollsten Szenen am Schluß des Romans erfährt sie, daß gerade angesichts der tiefsten menschlichen Erlebnisse – Leiden und Tod – die Differenzen zwischen Oralität und Literalität irrelevant werden und Literalisierte wie Analphabeten in einer Gemeinschaft der Opfer sinnloser politischer Gewalt verbunden sind: Nachdem der linksradikale Studentenfürer Deniz und zwei seiner Kameraden hingerichtet worden sind, ist die ganze Stadt vor Entsetzen gelähmt. Allein im Schweigen der Trauernden wird in dieser Situation menschlicher Grenzerfahrung eine Sprache laut, die weder auf Stimme noch auf Schrift angewiesen ist:

Am nächsten Tag saßen die Menschen auf dem Schiff mit den Zeitungen auf den Knien, keiner las darin. Schwarze große Buchstaben. Nur ein Wort: ASILDILAR. (»Sie sind aufgehängt worden.«) Ein Bauer, Analphabet, hielt die Zeitung umgekehrt, weinte, seine Tränen blieben an seinem Bart hängen. Eine Möwe flog in das Schiff herein und steiß mit ihrem Kopf an die Schiffswände. Viele Mütter liefen still, auf die Erde blickend, über die Brücke vom Goldenen Horn. Sie sagten nichts, aber ich hörte ihre Stimmen [Hervorh. d. Verf.]. (B 324f.)

Im Chor des Schweigens der über die Brücke ziehenden Mütter, den die Erzählerin in der nun folgenden Passage lesbar macht (B 325f.), artikuliert sich der Pro-

rest der Machtlosen gegen Terror und Gewalt. So wird die Brücke vom Goldenen Horn, die dem Roman den Titel gibt, bei Özdamar zuletzt zum Bild für das eigene Schreibverfahren: Die Brücke – der unsichere Ort der Schwebe – steht auch für ein engagiertes Schreiben auf der Schwelle von Oralität und Literalität, das den überhörten »Stimmen der Mütter«<sup>34</sup>, der Wächterinnen oraler Traditionen, im Patriarchat der Schrift Gehör zu verschaffen versucht.

### Orale Strukturen als »Fremd-Körper« in der Schrift

Den Übergang von der Oralität zur Literalität, durch den sich auf der Ebene der Narration die Ich-Identität der Heldin der beiden Romane entfaltet und modifiziert, vollzieht Özdamar auch auf der Ebene des Schreibverfahrens mit: Simuliert der *Karawanserai*-Roman – den man aufgrund seiner Strukturmerkmale eher in die Kategorie des Epos denn in die des Romans einordnen sollte<sup>35</sup> –, einen ununterbrochenen Redefuß, der weder durch Absätze noch durch Zwischenüberschriften unterbrochen ist, so zeigt sich der *Brücke*-Roman mit seiner Gliederung in Teile, Kapitel und Sinnabschnitte und seiner vergleichsweise reduzierten Bildhaftigkeit auch in der äußeren Form als Produkt der Literalität. Vermutlich ist die schwächere Rezeption dieses zweiten Romans der Autorin nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß diese die exotistischen Sehnsüchte ihrer Leser nach vermeintlich »authentischer« Oralität nun offensichtlich immer weniger zu befriedigen bereit ist und sich deutlich stärker an europäischen Literaturtraditionen orientiert als in ihrem Erstling. Es muß einer weiteren Untersuchung vorbehalten bleiben, den Spuren der Auseinandersetzung mit diesen Traditionen in ihrem Schreibverfahren nachzugehen.<sup>36</sup> Festzuhalten bleibt hier jedoch, daß es grundsätzlich verfehlt wäre, Özdamars Texte als Beispiele für die ursprüngliche und unverfälschte Ausdrucksweise einer in oralen Traditionen aufgewachsenen Autorin zu deuten, wie dies verschiedentlich geschehen ist.<sup>37</sup> Was Özdamar produziert, ist nicht ursprüngliche Oralität, sondern ein artifizielles Verfahren der Literalität: Indem die Autorin orale Formen zitiert, verwandelt sie sie in neue künstlerische Ausdrucksformen, die letztlich ihre ureigene literarische Schreibweise ausmachen. Dies zeigt sich besonders eindrucksvoll in ihrem Umgang mit der Form des rituellen Gebets, das über weite Strecken hinweg zum primären Strukturprinzip des Textes wird und als solches – wenn auch aus einer oralen Tradition stammend – eine spezifisch literarische Funktion übernimmt.

Das gängige Konzept einer »fingierten Oralität«, das sich zunächst zur Beschreibung der Besonderheit dieses Schreibverfahrens anzubieten scheint, erweist

sich bei näherer Betrachtung als wenig geeignet. Özdamars Ziel ist es nämlich nicht, die perfekte Illusion mündlicher Rede zu schaffen, Oralität also gewissenmaßen »restlos« in Literalität zu überführen bzw. »eins zu eins« abzubilden, ihr geht es vielmehr gerade umgekehrt darum, orale Strukturen als Zitate und damit im wahrsten Sinne des Wortes als »Fremd-Körper« in der Schrift zu markieren, um sie vor der Folie genuin literaler Strukturen – denn allein schon der ihren Texten zugrunde liegende »Plot«, der Lebensweg eines unverwechselbaren Individuums, verdankt sich ja einer alten, durch die westliche Aufklärung erst initiierten literarischen Tradition – sichtbar zu machen. Oralität und Literalität gehen also in Özdamars Texten nicht harmonisch ineinander auf, sondern entfalten eine Dynamik der Friktion. Özdamars Schreibweise inszeniert die Differenz von Stimme und Schrift als fortgesetzte Reibung, als ständigen Widerstand gegen die flüssige Lektüre, und ruft auf diese Weise dem hermeneutisch geschulten westeuropäischen Leser die vergessene Materialität der Schrift ins Bewußtsein, um die islamische Kultur immer noch weiß. Indem sie ihm die Möglichkeit einer in sich schlüssigen symbolischen Deutung jener zahlreichen Märchen, Geschichten, Sinnsprüche und Gebete, die ihre Texte zu einem großen Teil ausmachen, verweigert, zeigt sie auf die Materialität der Wörter und zugleich auf die Grenzen der Hermeneutik der Schrift.

So wie es verfehlt wäre, ausgehend von der Tradition des Bildungsromans, aus Özdamars Romanen eine Höherwertigkeit der Literalität gegenüber der Oralität herauslesen zu wollen, so wäre es jedoch auch falsch, sie als ein Plädoyer für eine Rückkehr zur Oralität und gegen eine Literalität westeuropäischer Prägung zu verstehen. Erst im Laufe ihres eigenen langjährigen Literarisierungsprozesses, der teils orientalistisch, teils okzidentalisch geprägt war, hat Özdamar für sich die Voraussetzungen dafür geschaffen, die Materialität oraler Strukturen im Medium der Literatur erfahrbar zu machen; erst im Laufe dieses Prozesses ist sie zu der intermedialen »Übersetzerin« geworden, als die sie dem Leser nun entgegentritt. Die Inszenierung von Oralität mit den Mitteln der Schrift erweist sich so schließlich als eine der vielfältigen »Transkriptionen«, die den Texten Özdamars eingeschrieben sind. Ihr literarisches Werk ist damit Zeugnis einer Schriftkultur, die sich nur an den Schnittstellen von Kulturen ausbilden kann: dort, wo unterschiedliche Verfahren kultureller Sinnproduktion aufeinandertreffen und sich gegenseitig fruchtbar machen, gerade weil sie nicht ohne Rest ineinander übersetzbar sind. Die Frage, ob ihre Werke der deutschen oder irgendeiner anderen »Nationalliteratur« zuzählen sind, erweist sich angesichts der gleichzeitigen Präsenz von Spuren verschiedener kultureller Traditionen in ihren Texten als obsolet. Sie führt dem, der

sie stellt, deutlich vor Augen, daß die Hybridität aller kulturellen Produktion mit den traditionellen, binär strukturierten Ordnungsmodellen von Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit zu einer als geschlossen gedachten Kultur nicht in den Blick zu bekommen ist, und fordert ihn dazu auf, neue Verfahren zu entwickeln, die der Transkulturalität von (Schrift-)Kulturen besser gerecht werden.

<sup>1</sup> Hansjörg Bay: Der verrückte Blick. Schreibweisen der Migration in Özdamars Karawanserei-Roman. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 83 (1999), S. 29–46, hier S. 30.

<sup>2</sup> Einen maßgeblichen Beitrag zu dieser Tendenzwende hat die amerikanische Germanistik geleistet. Stellvertretend für zahlreiche weitere Aufsätze seien hier genannt: Margit Frölich: Reinventions of Turkey. Emine Sevgi Özdamars *Life is a Karawanserei*. In: Karen Jankowsky (Hg.): Other Germanies. Questioning Identity in Women's Literature and Art. Albany, NY 1997, S. 56–73; Maïke Ahrends: Kaza Gecirmek. Having Accidents in Life Identity Constructions between Cultures. The Prose Texts by Aysel Özakin, Renan Demirkan and Emine Sevgi Özdamar. Ann Arbor, Mich. 1999 und Sheila Johnson: Transnational *Ästhetik des türkischen Alltags*. Emine Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei*. In: The German Quarterly 74 (2001), S. 37–57. Innerhalb der deutschsprachigen Forschung ist neben dem oben bereits erwähnten Aufsatz von Bay auf folgende Beiträge hinzuweisen: Joachim Gola: Versetzte Worte verdrehte Zungen verschobene Topoi. Migrationen in der Sprache von Emine Sevgi Özdamar. Hamburg 1993 (unveröff. Magisterarbeit) und Annette Wierschke: Schreiben als Selbstbehauptung. Kulturkonflikt und Identität in den Werken von Aysel Özakin, Alev Tekinay und Emine S. Özdamar. Mit Interviews. Frankfurt/M. 1996.

<sup>3</sup> Özdamars erstes veröffentlichtes literarisches Werk ist das im Auftrag des Frankfurter Schauspielhauses geschriebene Theaterstück *Karavân in Alamania* (1982).

<sup>4</sup> Karen Jankowsky: »German« Literatur Contested: The 1991 Ingeborg-Bachmann-Prize Debate. »Cultural Diversity«, and Emine Sevgi Özdamar. In: The German Quarterly 70 (1997), S. 261–276, hier S. 263.

<sup>5</sup> Ebd., S. 269.

<sup>6</sup> Emine Sevgi Özdamar: Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit. Eine Dankrede. In: Dies.: Der Hof im Spiegel. Erzählungen. Köln 2001, S. 125–132, hier S. 131.

<sup>7</sup> Vgl. etwa Irngard Ackermann: Emine Sevgi Özdamar. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. 62. Nlg. München 1999, S. 7.

<sup>8</sup> Zur Kritik an den Begriffen »Multikulturalität« und »Interkulturalität« vgl. Wolfgang Welsch: Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen. In: Irmela Schneider/Christian W. Thomsen (Hg.): Hybridkultur. Medien. Netze. Künste. Köln 1997, S. 67–90. Welsch setzt den älteren Konzepten der Multi- bzw. Interkulturalität sein Konzept der Transkulturalität entgegen, das das Insel-Modell ablösen und die zahlreichen Durchdringungen und Hybridisierungen, durch die heutige Kulturen gekennzeichnet seien, in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken soll. Indem Welsch sein Konzept explizit als Antwort auf die »veränderte Verfassung heutiger Kulturen« bezeichnet, suggeriert er implizit, kulturelle Hybridität sei ein postmodernes Phänomen. Eine sinnvolle Definition dieses inzwischen inflationär gebrauchten Terminus hätte jedoch m.E. der Tatsache Rechnung zu tragen, daß Hybridität der »Normalfall von Kul-

tur« ist und der Begriff auf das performative Potential (inter-)medialer Konstellationen bezogen werden muß, wenn er nicht zur bloßen Tautologie verkommen soll. In diesem Sinne argumentiert auch Bernd Schulte: Kulturelle Hybridität. Kulturanthropologische Anmerkungen zu einem »Normalzustand«. In: Schneider/Thomsen (Hg.): Hybridkultur, S. 245–263.

<sup>9</sup> Emine Sevgi Özdamar: Mutter Zunge. In: Dies.: Mutterzunge. Erzählungen. [1990] Köln 1998, S. 9–14, hier S. 9. – Im folgenden werden Zitate aus dem Band *Mutterzunge* durch die Sigle M und die entsprechende Seitenzahl belegt. – Kader Konuk hat darauf hingewiesen, daß das türkische Verb *sevirmeke*, »drehen«, zugleich »wendens«, »übertragen« und »übersetzen« bedeutet: »Zurückübersetzt ins Türkische heißt »gedrehte Zungen« demzufolge »übersetzte Sprache.« – Kader Konuk: Das Leben ist eine Karawanserei. Heim- at bei Emine Sevgi Özdamar. In: Gisela Ecker (Hg.): Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich? München 1997, S. 143–157, hier S. 146.

<sup>10</sup> Regula Müller: »Ich war Mädchen, war ich Sultanin«. Weiteröffnete Augen betrachten türkische Frauengeschichte(n). Zum *Karawanserei*-Roman von Emine Sevgi Özdamar. In: Sabine Fischer/McGowan Moray (Hg.): Denn du tanzst auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur. Tübingen 1997, S. 133–150, hier S. 142.

<sup>11</sup> Soheila Ghaussy: Das Vaterland verlassen: Nomadic Language and »Feminine Writing« in Emine Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei*. In: The German Quarterly 72 (1999), No. 1, S. 1–16, hier S. 13.

<sup>12</sup> Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV.1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen. Hg. von Tilman Rexroth. Frankfurt/M. 1991, S. 9–21, hier S. 14.

<sup>13</sup> So hat Soheila Ghaussy Özdamars literarische Produktion als Beispiel eines spezifisch weiblichen Schreibens und damit als Protest gegen die patriarchalische Herrschaftsordnung interpretiert: »Indeed, both »feminine writing« and the polyglottal utterance of a nomadic language can be read as strategies which attempt to »steal« words from the patriarchally dominated language of hegemonic discourses.« – Ghaussy: Das Vaterland verlassen, S. 5. – Zum Komplex des »weiblichen Schreibens« vgl. weiterhin Azade Seyhan: Scheherazade's Daughters. The Thousand and One Tales of Turkish German Women Writers. In: Gisela Brinker-Gabler/Sidonie Smith (Hg.): Writing New Identities. Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe. Minneapolis, MN 1997, S. 230–248 und Müller: »Ich war Mädchen, war ich Sultanin«.

<sup>14</sup> Emine Sevgi Özdamar: Das Leben ist eine Karawanserei · hat zwei Türen · aus einer kam ich rein · aus der anderen ging ich raus. [1992] 4. Aufl. Köln 1999. Zitate aus dem *Karawanserei*-Roman werden im folgenden durch die Sigle K und die entsprechende Seitenzahl nachgewiesen.

<sup>15</sup> Emine Sevgi Özdamar: Die Brücke vom Goldenen Horn. Roman. [1998] Köln 1999. Zitate aus diesem Roman werden im folgenden durch die Sigle B und die entsprechenden Seitenzahl nachgewiesen.

<sup>16</sup> Diese Thematik wird auch in der Titelgeschichte des jüngst erschienenen Erzählungsbandes *Der Hof im Spiegel* wieder aufgegriffen.

<sup>17</sup> Die Handlung des *Brücke*-Romans setzt mit der Ankunft der Ich-Erzählerin in Berlin ein und schließt insofern nahtlos an den Schluß des *Karawanserei*-Romans an, der mit der Abfahrt der Siebzehnjährigen nach Deutschland geendet hatte.



18 Vgl. etwa Jankowsky: »German« Literature Contested, S. 269; Ackermann: Emine Seydi Özdamar, S. 5 und Bay: Der verrückte Blick, S. 38, der jedoch zu Recht betont, daß sich die Szenen des Romans nicht bruchlos in eine weibliche Emanzipationsperspektive einfügen, sondern sich »als verstreute und kontingente Ausbruchsversuche, als widerpenstige, teils aufmüpfige, teils selbstzerstörerische Praktiken einer Herauswachsen« darstellen, »die sich in die vorgesehenen Frauenrollen nicht fügen will«.

19 Neben der Großmutter tritt auch der Großvater Ahmet, wenngleich der arabischen Schrift kundig, als mündlicher Geschichtenerzähler in Erscheinung, der einen Kreis von Zuhörern um sich scharf und diese zugleich belehrt und unterhält. Wenn er erzählt, entsteht ein »Teppich« von Geschichten, die fest ineinander verwoben sind: »Großvater sprach, und sein unrasierter Bart wuchs auf seinem Gesicht, und der Bart fing an, einen Teppich zu weben. Die Soldaten machten Feuer, um die Bilder des Teppichs zu sehen.« (K. 38)

20 Vgl. Walter J. Ong: Oraliät und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. Opladen 1987, S. 42–61.

21 Alle Koran-Zitate nach: Der Koran. Aus dem Arabischen übersetzt von Max Henning. Einleitung und Anmerkungen von Annemarie Schimmel. Durchges. und verb. Aufl. Stuttgart 1991.

22 In der Sure *Die Entreisenden* werden drei Engelklassen unterschieden, die die Seele auf je unterschiedliche Weise aus dem Körper befreien, je nachdem, ob der Tote ein Freveler oder ein Frommer war (vgl. Sure 79, 1–5).

23 Der Ehrentitel *Hafiz* (»Bewahrer«) wird von jeher demjenigen verliehen, der den Text des Korans vollständig auswendig kennt und rezitieren kann. Vgl. Jamal J. Elias: Islam. Aus dem Englischen von Rita Breuer. Freiburg u.a. 1999, S. 35 und Annemarie Schimmel: Einleitung. In: Der Koran, S. 7–26, hier S. 17f.

24 Vgl. Elias: Islam, S. 35.

25 Dieser Eigenwert der materialen Dimension der Schrift drückt sich auch darin aus, daß der Koran nach dem Verständnis strenggläubiger Muslime nicht übersetzbar, ja daß nicht einmal die Transkription der Suren in die Lateinschrift zulässig ist. Vgl. Schimmel: Einleitung, S. 17.

26 Den Terminus »hypoliteral« hat Cornelia Epping-Jäger als Bezeichnung für das »komplexe Beziehungsgeflecht schrift-basierter und nicht-schrift-basierter sprachlicher Kommunikation« in nicht mehr vollständig oralen Kulturen eingeführt, in denen die Techniken des Schreibens und Lesens jedoch noch nicht von allen Mitgliedern der Gemeinschaft beherrscht werden. Vgl. Cornelia Epping-Jäger: Die Inszenierung der Schrift. Der Literalisierungsprozeß und die Entstehungsgeschichte des Dramas. Stuttgart 1996 sowie den zusammenfassenden Beitrag Epping-Jägers in vorliegendem Band, S. 178f.

27 Nicht zufällig ist es gerade *Madame Bovary*, den die Ich-Erzählerin vorliest, kommt doch Flauberts Roman nicht nur als Frauenroman, sondern auch als Roman über das Lesen innerhalb der westeuropäischen Literaturgeschichte eine überragende Bedeutung zu.

28 Trinh T. Minh-ha hat in einer Studie zur weiblichen Geschichtenerzählerin die Irrelevanz der Grenze von Wahrheit und Fiktion innerhalb oraler Traditionen deutlich gemacht: »But why truth at all? Why this bantle for truth and on behalf of truth? I do not remember having asked grand mother once whether the story she was telling me was true or not. Neither do I recall her asking me whether the story I was reading her was

true or not. We knew we could make each other cry, laugh or fear, but we never thought of saying to each other, ›This is just a story.‹ A story is a story.« Trinh T. Minh-ha: Grandma's Story. In: Dies.: Woman, Native, Other. Bloomington, Indianapolis 1989, S. 119–151, hier S. 120f.

29 Özdamar: Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit, S. 132.

30 Vgl. B 11: »Ich konnte kein Wort Deutsch und lernete die Sätze, so wie man, ohne Englisch zu sprechen, ›I can't get no satisfaction‹ singt. Wie ein Häfnchen das Gak gak gah macht.«

31 Die enge Verschränkung von Medien- und Geschlechterdiskurs zeigt sich auch in Özdamars Erzählung *Professors Zimmer*, wo der männliche Schriftlehrer İbni Abdullah im »Schriftzimmer« auf die weibliche »Wörterzimmerin« (M 48) trifft. Der Liebeskonflikt zwischen beiden ergibt sich hier auch aus der Unvereinbarkeit von Schrift und Körper. Während sich für İbni Abdullah Schrift-Leidenschaft und sexuelles Begehren ausschließen – »›Deine Anwesenheit regt mich so auf, ich kann nicht im Zimmer bleiben.« (M 40) –, begehrt die Ich-Erzählerin gegen dessen Vorstellung einer »heiligen Liebe« auf und klärt das Recht auf körperliche Liebe ein: »Wie soll ich mit einem schweigenden Körper laufen?« (M 43)

32 Der Soziologe Bernhard Giesen sieht im Übergang von der öffentlichen Lektüre sakraler Texte zu einer privaten Praxis der Lektüre, wie sie sich erst nach der Einführung der Technik des Buchdrucks allmählich herausbilden konnte, die eigentliche Geburtsstunde des intellektuellen und bezeichnet diese neue Form der Lektüre als »einsamen Dialog mit dem unsichtbaren Gegenüber«. Vgl. Bernhard Giesen: Die Intellektuellen und die Nation. Eine deutsche Achsenzeit. Frankfurt/M. 1993, S. 80.

33 Das Buch Kafkas wird zum »Liebling« im eigentümlichsten Sinn des Wortes: »Abends, wenn wir das Bürolicht ausmachten, sagte Madame Gutsio immer zu mir ›Zuckerpuppe, laß uns zu unseren Kafkas gehen.‹ Sie ging zu ihrem Kafka, ich ging zu meinem Kafka.« (B 110)

34 So lautet bezeichnenderweise der Titel des letzten Kapitels des Romans.

35 *Das Leben ist eine Karawanserei* wird übrigens – im Gegensatz zu *Die Brücke vom Goldenen Horn* – weder auf dem Cover, noch in der Titelet als Roman ausgewiesen.

36 Hansjörg Bay hat bereits darauf hingewiesen, daß eine eingehende Untersuchung zur literarischen Auseinandersetzung Özdamars mit dem Surrealismus oder mit Brecht immer noch fehlt. Bay: Der verrückte Blick, S. 30.

37 Vgl. dazu die kritische Analyse der Özdamar-Rezeption in Jankowsky: »German« Literature Contested.