



**HAL**  
open science

**”Wege in die Fremde, Wege zu sich selbst” Die  
Wahrnehmung der Fremde als Spiegel der Persönlichkeit  
in ausgewählten Romanen von Barbara Honigmann und  
Emine Sevgi Özdamar**

Susanne Geiling-Hassnaoui

► **To cite this version:**

Susanne Geiling-Hassnaoui. ”Wege in die Fremde, Wege zu sich selbst” Die Wahrnehmung der Fremde als Spiegel der Persönlichkeit in ausgewählten Romanen von Barbara Honigmann und Emine Sevgi Özdamar. Literature. 2010. dumas-00777201

**HAL Id: dumas-00777201**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00777201>**

Submitted on 17 Jan 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE**

**UFR Lettres et Sciences humaines, Département d'allemand**

---

**MÉMOIRE**

présenté en vue d'obtenir

**le diplôme de master 2 de Lettres, Langues et Cultures étrangères**

SPÉCIALITÉ : Langues et Cultures étrangères

PARCOURS : Recherche

OPTION : Monde germanophone

---

# **„Wege in die Fremde, Wege zu sich selbst“**

Die Wahrnehmung der Fremde als Spiegel der Persönlichkeit in ausgewählten Romanen von Barbara Honigmann und Emine Sevgi Özdamar.

**Susanne GEILING-HASSNAOUI**

---

Sous la direction de **Mme Helga MEISE**

Soutenu le 21 mai 2010

## **Remerciements**

Mein Dank gilt Helga Maria Meise für ihre wertvollen Ratschläge und Hinweise und die aufmerksame Betreuung dieser Arbeit.

## Résumé

Ce travail de recherche de master 2 ALLCE se pose comme question initiale, comment la découverte d'une ville étrangère est représentée dans la littérature contemporaine allemande : quels chemins suivent des protagonistes féminins, appartenant à des minorités culturelles, pour découvrir une ville ? Quels sentiments accompagnent ces femmes, souvent seules ? Comment l'expérience de l'étranger forme-t-elle leurs identités ? Quelle est la traduction littéraire de leurs quêtes ?

A l'exemple de protagonistes de romans choisis de Barbara Honigmann et d'Emine Sevgi Özdamar, le travail démontre à quel point l'adaptation à un nouvel espace culturel dépend de la capacité de chacun d'accepter sa propre personnalité comme 'mosaïque', fondée sur des expériences et des racines culturelles multiples.

Le choix de deux romans autofictionnels d'une auteure juive-allemande ayant quitté la RDA pour s'installer en France et de deux romans, également autofictionnels, d'une auteure d'origine turque, vivant en Allemagne et écrivant en Allemand, inscrit ce travail dans une approche interculturelle de la littérature allemande.

## Sommaire

1	Befragte Wege. Eine Einleitung.....	6
2	Wege in der Literatur .....	10
2.1	Weite Wege. Über eine Konstante der (deutschen) Literaturgeschichte	10
2.2	Neue Wege in der Literatur. Tendenzen in der modernen, mobilen Gesellschaft.....	14
2.3	Berlin, Straßburg; Istanbul, Berlin. Zwei Lebens- und Schaffenswege im Vergleich.....	18
3	Geschriebene Wege.....	24
3.1	Die Fremdheitserfahrung in „Eine Liebe aus Nichts“.....	26
3.1.1	Geträumte Wege.....	26
3.1.2	Verzagte Wege.....	28
3.2	Die Frankreicherfahrung in „Soharas Reise“ .....	33
3.2.1	Oran – Amiens. Schicksalswege.....	33
3.2.2	Amiens, Marseille, Straßburg. Unklare Wege.....	36
3.2.3	Straßburg, London, Straßburg. Entscheidende Wege.....	38
3.3	Bewegte Wege. Die Berlin-Erfahrung in „Die Brücke vom Goldenen Horn“ <sup>41</sup>	
3.3.1	Blinde Wege.....	43
3.3.2	Begleitete Wege.....	45
3.3.3	Eigene Wege.....	48
3.4	Gedoppelte Wege. Die Erfahrung des geteilten Berlin in „Seltsame Sterne starren zur Erde“ .....	52
3.4.1	Fortgesetzte Wege.....	52

3.4.2	Kontrastierende Wege.....	55
3.5	Verglichene Wege.....	63
4	Wege zu sich selbst.....	65
4.1	Der Weg zu den Wurzeln (LN).....	69
4.2	Der Weg in die Emanzipation (SR).....	76
4.3	Der Weg zum Traum (GH, SE).....	80
4.4	Wege nach innen. Ein Vergleich.....	85
5	Offene Wege – eine Schlussbemerkung.....	89
	Bibliographie.....	97
	Primärliteratur:.....	97
	Sekundärliteratur:.....	97
	Siglenverzeichnis.....	100

« *Le bonheur étrange de l'étranger, c'est celui de retrouver, par ce détour de l'exil, cette partie cachée de lui-même qu'il aurait de toute façon cherché chez lui.* »

(*Francesco Sinatra*<sup>1</sup>)

## 1 Befragte Wege. Eine Einleitung

Die vorliegende Arbeit ist in erster Linie aus dem Interesse an der folgenden Frage entstanden: wie wird die Entdeckung einer Stadt durch einen Fremden in der zeitgenössischen Literatur dargestellt? Welche Wege geht er, wie versucht er, sich den neuen Lebensraum heimisch zu machen, welche Gefühle spürt dieser oft einsame Protagonist? Welche literarischen Übersetzungsmöglichkeiten gibt es für diese Entdeckungsreise? Dabei sollte vor allem die Konfrontation deutscher Protagonisten mit der Stadt Paris und die Darstellung der Wahrnehmung einer deutschen Großstadt von einem ‚Ausländer‘ analysiert werden.

Die Einschränkung dieses weiten Themas ergab sich zum einen durch die *intime Begegnung zwischen dem Leser und der Stimme des Autors*<sup>2</sup> bei der Lektüre des Romans „Eine Liebe aus Nichts“ von Barbara Honigmann.<sup>3</sup> Überzeugend war die klare, einfache und dabei so poetische Sprache der Autorin. Irritierend das immense Fremdheitsgefühl der ostdeutschen Protagonistin in Paris, dessen Ursachen herauszufinden reizte. Die Lektüre des gesamten bisher veröffentlichten

---

<sup>1</sup> Francesco Sinatra: „La figure de l'étranger et l'expérience de l'exil dans la cure.“ In: René Kaës : Différences culturelles et souffrances de l'identité. Paris: Dunod 2005. S. 131-152, hier S. 132.

<sup>2</sup> Diese Begegnung wünscht sich Barbara Honigmann für ihr Werk. Vgl. Barbara Honigmann: „Züricher Poetikvorlesungen II: über Schöpfung und Schreiben“. In: Das Gesicht wiederfinden. München/Wien: Carl Hanser Verlag. S. 61-88, hier S. 72f. Zitate werden in dieser Arbeit in Kursivdruck, ohne Anführungszeichen übernommen.

<sup>3</sup> Barbara Honigmann : Eine Liebe aus nichts. Berlin: Rowohlt 1991. In der Folge unter der Sigle LN.

Werkes Barbara Honigmanns führte dazu, auch ihren Roman „Soharas Reise“ zu untersuchen.<sup>4</sup> Hier muss eine gebürtige Algerierin sich in Frankreich zurecht finden. Dass beide Protagonistinnen Jüdinnen sind, sollte bei der Untersuchung keine Rolle spielen. Zum einen, weil die Literaturforschung zu Barbara Honigmann diesen Aspekt sehr häufig in den Mittelpunkt rückt.<sup>5</sup> Zum anderen, weil die Ausgangsthese der Untersuchung war, dass die geographisch-kulturelle oder religiöse Zugehörigkeit als Ursache für Schwierigkeiten an fremden Orten oder in Begegnungen überbewertet wird. Ist die Erfahrung der Fremde nicht eher eine Bereicherung und eine Chance für die Persönlichkeitsentwicklung?

Um diese Fragen und Thesen vergleichend zu überprüfen, wurde als zweite Autorin Emine Sevgi Özdamar gewählt. In ihren Werken erlebt und entdeckt eine junge Türkin Berlin.<sup>6</sup> Alle Voraussetzungen für einen gemeinhin erwarteten ‚Kulturschock‘ einer jungen Frau muslimischer Herkunft im Berlin der Siebziger Jahre scheinen gegeben. Schnell zeigt die Lektüre jedoch, dass sich Özdamars Protagonistin nie so einsam und fremd fühlte wie die Protagonistinnen Honigmanns.

Wieso gelingt aber der einen Protagonistin trotz aller zu erwartenden kulturellen Gegensätze das ‚neue Leben‘ und die Integration leichter als den Protagonistinnen, die scheinbar ihrem neuen Land kulturell viel näher stehen? Eine Antwort auf diese Frage konnte die beschreibende Analyse der Darstellung der ‚äußeren‘ Wege allein nicht geben. Die innere Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit der neuen Umgebung musste also einen zweiten Aspekt der Untersuchung der gewählten Romane bilden. Der Leitgedanke dabei war die von Julia Kristeva formulierte Frage: *Sollte man in einem anderen Land deshalb Fremder werden, weil man bereits innerlich ein Fremder ist?*<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Barbara Honigmann : Soharas Reise. Berlin: Rowohlt 1996. In der Folge unter der Sigle SR.

<sup>5</sup> Vgl. Bibliographie von Petra Fieros Werk, selbst in der Reihe „conditio judaica“ erschienen. Fiero, Petra: Zwischen Enthüllen und Verstecken. Eine Analyse von Barbara Honigmanns Prosawerk. Tübingen: Niemeyer 2008.

<sup>6</sup> Emine S. Özdamar: Die Brücke vom Goldenen Horn. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1998. In der Folge unter der Sigle GH.

Emine S. Özdamar: Seltsame Sterne starren zur Erde. Köln: Kiepenheuer und Witsch 2003. In der Folge unter der Sigle SE.

<sup>7</sup> Julia Kristeva: Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990. S. 14.



Vor der Auseinandersetzung mit den Texten war noch eine Frage wichtig: Wie definieren sich Barbara Honigmann und Emine Sevgi Özdamar als Schriftstellerinnen selbst? Wo sehen sie ihren Platz in der deutschen Literatur? Ohne in eine an der Autorenbiographie orientierten Betrachtungsweise verfallen zu wollen, schien diese Frage grundlegend. Denn zum einen sind die autobiographischen Einflüsse in den gewählten Werken nicht von der Hand zu weisen. Zum anderen ging es auch um die Hinterfragung der Wahl, die Romane aus den ‚Kategorien‘ der deutsch-jüdischen Literatur beziehungsweise der sogenannten Migranteliteratur herauszulösen. Sollten beide Autorinnen nicht ohne Einschränkung als Werke der heutigen deutschsprachigen Literatur begriffen werden? Reflektieren sie nicht eine geschichtliche Entwicklung, in der die Erfahrung mehrerer Kulturen zur Norm wird? So könnten die in den vier Romanen beschriebenen Erfahrungen als Variationen und Möglichkeiten von Ortserfahrungen des Einzelnen, egal, welcher Herkunft, in einer globalisierten Welt gelesen werden.

Wie sich Barbara Honigmann und Emine Sevgi Özdamar in die deutsche Literaturgeschichte einschreiben, und wie sie selbst ihren literarischen Standort bestimmen, bildet den ersten Teil dieser Arbeit. Ein kurzer Blick in die Vergangenheit erinnert an frühere Autoren mit ‚Migrationshintergrund‘, ihre Bedeutung für die deutsche Literatur und ihren Umgang mit der Fremde. Der anschließende Überblick über die Entwicklung der so genannten ‚Migranteliteratur‘ der letzten Jahrzehnte vervollständigt die Darstellung des literaturgeschichtlichen Hintergrunds. Die darauf folgende Vorstellung der gewählten Autorinnen stützt sich weitgehend auf die Aussagen Honigmanns und Özdamars selbst. Sie zeigt die Rolle des biographischen Einflusses auf die Werke. Sie zeigt aber auch die Gefahr, durch Überbetonung des jüdischen Hintergrundes bzw. des Migrationshintergrunds den literarischen Wert der Romane nur eingeschränkt wahrzunehmen.

Eine genaue Analyse der Ortswahrnehmung und -darstellung in den vier gewählten Romanen will in einem zweiten Teil dann konkret aufzeigen, wie die Protagonistinnen mit ihrem neuen Lebensraum jeweils umgehen. Sie zeigt, dass die Lesart dieser Romane unter dem deutsch-jüdischen bzw. dem ‚multikulturellen‘ Aspekt wichtige Lesemöglichkeiten vernachlässigt: die

Verhaltensweisen in den vier Romane machen deutlich, wie sehr die Wahrnehmung der Fremde und die Erkundung der neuen Umgebung von der Persönlichkeit der jeweiligen Protagonistin abhängt.

Die Persönlichkeiten der Protagonistinnen werden deswegen in einem dritten Teil genauer betrachtet. Dazu wird die Textanalyse durch sozio-psychologische Überlegungen<sup>8</sup> erweitert. Dies führt zu der These, dass die Romane sich als Spiegelung der Persönlichkeitsentwicklung lesen lassen. Den Protagonistinnen selbst verborgene Gründe für den jeweiligen Umgang mit der Fremde werden deutlich gemacht. Das Erkennen dieser Gründe und die damit verbundene Entwicklung der Persönlichkeit zeigen: die Reise in die Fremde ist eine Reise zu sich selbst.

---

<sup>8</sup> Die Überlegungen stützen sich auf Werke von Julia Kristeva, Tobie Nathan, Jean-Claude Kaufmann u.a. (vgl. Bibliographie).

## 2 Wege in der Literatur

### 2.1 Weite Wege. Über eine Konstante der (deutschen) Literaturgeschichte

Den Geburtsort, die Heimat verlassen müssen: diese Erfahrung wird in der Weltliteratur nicht nur häufig thematisiert, sondern bestimmt auch das Leben vieler Dichter. In den Augen Marcel Reich-Ranickis ist das Exil sogar eine die Literatur prägende Grunderfahrung. Sie fungiere häufig als Quelle oder sogar Grund des Schreibens:

*Das Exil ist ein Thema der Weltliteratur von Anfang an. Die beiden Literaturen, aus denen wir alle kommen und in denen die Wurzeln der europäischen Literatur stecken, behandeln unentwegt das Thema des Exils: die Schriften der alten Juden und die der alten Griechen, die Bibel und der griechische Mythos. Immer wieder ist die Rede von Vertreibung und Verbannung, von Emigration und Deportation.<sup>9</sup>*

Ein frühes Beispiel unter den deutschen Dichtern mit Exilerfahrung ist Adalbert von Chamisso. Geboren 1781 in der Champagne, verlässt er Frankreich mit seinen Eltern 1790 auf der Flucht vor den Revolutionsheeren. Er wird einer der bedeutendsten Schriftsteller deutscher Sprache seiner Zeit. Sein Schicksal als Emigrant, als Franzose unter Preußen, prägt sein Werk. So ist seine Lyrik anfangs von Sprachschwierigkeiten gekennzeichnet und verstummt während einer Identitätskrise ganz. Erst nach einer Weltreise wird Chamisso zu sich finden, eine stabile Existenz in Deutschland aufbauen und sich als Lyriker entfalten.<sup>10</sup> Seine

---

<sup>9</sup> Marcel Reich-Ranicki: „Laudatio für Hilde Domin.“ unter [www.adenauer-stiftung.de](http://www.adenauer-stiftung.de) , eingesehen am 24.07.09

<sup>10</sup> Albrecht Koschorke: „Das lyrische Werk von Adalbert von Chamisso.“ In: Kindlers Literaturlexikon Band 3. Hg.: Jens, Walter. München: Kindler 1988. S. 860-861.

Romanfigur Peter Schlemihl wird häufig als Metapher für den ‚Menschen ohne Vaterland‘ verstanden.<sup>11</sup>

Chamissos Schreibsprache ist nicht die Mutter-, sondern die notwendigerweise angeeignete Zweitsprache: in seiner Zeit bildet er unter den deutschen Schriftstellern eine Ausnahme. So wird Chamisso eine wegweisende Bedeutung in der deutschsprachigen Literaturgeschichte zugemessen. Der seit 1985 verliehene Literaturpreis für Schriftsteller nichtdeutscher Sprachherkunft ist aus diesem Grund nach ihm benannt.<sup>12</sup>

Während Chamisso als Kind seinen Eltern folgen muss, wählt der politisch verfolgte Heinrich Heine (1797-1856) bewusst Paris als Ort seines Exils. Er sucht dort nach den Idealen der französischen Revolution. Sein Werk schreibt er in beiden Sprachen, Deutsch und Französisch. Es ist gekennzeichnet durch die scharfe Beobachtung der Geburtsheimat Deutschland und der Wahlheimat Frankreich, beide mit dem Blick eines ‚Fremden‘ gesehen.<sup>13</sup> Marcel Reich-Ranicki bemerkt zu Heines Schriften:

*[Es fällt das] eigentümlich ambivalente Verhältnis zu Deutschland auf und jene Sicht, die auf maximale Identität schließen lässt, doch gleichzeitig von der Entfernung profitiert, die den Horizont erweitert und den Überblick ermöglicht.*<sup>14</sup>

Sein Exil verleiht Heine also eine besondere Scharfsicht. Auch sein Leiden unter der Außenseitersituation der Juden wisse Heine, so Reich-Ranicki, für sein Werk zu nutzen, denn *[n]ichts Deutsches war dem Juden fremd, Deutschland jedoch nötigte ihn, mehr als ein deutscher Autor zu werden* (ebd. S. 68). In den Augen

---

<sup>11</sup> „Peter Schlemihls wundersame Reise“ (erschienen 1814) entstand vor Chamissos Weltreise. Die Schattenlosigkeit Peter Schlemihls führt zu seinem Ausschluss aus der Gesellschaft. Chamisso selbst betone jedoch den Märchencharakter der Figur und wehre sich gegen die darüber hinausweisenden Interpretation. (Dieter Borchmeyer: „Peter Schlemihl’s wundersame Geschichte.“ In: Kindlers Literaturlexikon Band 3, 1988, S. 862-864.)

<sup>12</sup> 1999 erhielt Emine Sevgi Özdamar diesen von der Robert Bosch Stiftung jährlich verliehenen Preis.

<sup>13</sup> Peter Stein: „Enfant perdu Heinrich Heine.“ In: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg.: Beutin, Wolfgang u.a. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2001. S. 256-260.

<sup>14</sup> Vgl. Marcel Reich-Ranicki: Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur. München: Piper 1973.

Reich-Ranickis ist Heine nicht nur ein bedeutender Schriftsteller, sondern auch ein Modernisierer der deutschen Sprache und maßgebend für den modernen Journalismus. Die Exil- und die Minderheitenerfahrung tragen bei Heine dazu bei, diese Größe zu erreichen.

Bereits in eine Mehrfachkultur hineingeboren werden die Schriftsteller der kaiserlichen und königlichen Monarchie. So wächst beispielsweise Elias Canetti in einem plurikulturellen und polyglotten Umfeld auf. Deutsch ist die von den Eltern untereinander benutzte Sprache, mit den Kindern sprechen sie ‚Judenspanisch‘, während sein Umfeld Bulgarisch und Rumänisch spricht.<sup>15</sup> Im englischen Exil wählt Canetti dann Deutsch als Schreibsprache und erhält für sein Werk im Jahre 1981 den Nobelpreis für Literatur.

Die meisten Schriftsteller des Deutschen Reichs und der Weimarer Republik kennen diesen selbstverständlichen Umgang mit mehreren Sprachen und Kulturen kaum. Als Erwachsene und bereits erfolgreiche Schriftsteller werden viele von ihnen durch die Nazis aus ihrer deutschen Sprache und Kultur vertrieben. Durch die Umstände des Zweiten Weltkriegs bedingt, haben sie kaum Kontakt zu ihrer Heimat und Sprache. Sie erleben also die verschiedenen Kulturen nicht freiwillig miteinander, sondern erzwungenermaßen nacheinander, ohne eine wirkliche Chance zu haben, sie zu verbinden. Den meisten unter ihnen gelingt es im Exil nicht, eine andere Sprache als Schreibsprache anzunehmen.<sup>16</sup> Aber auch die Muttersprache wird fremd, wie Lion Feuchtwanger beschreibt:

*Da ist zunächst die bittere Erfahrung, abgespalten zu sein vom lebendigen Strom der Muttersprache. Die Sprache ändert sich von Jahr zu Jahr. In den zehn oder elf Jahren unseres Exils ist das Leben sehr schnell weitergegangen, es hat für tausend neue Erscheinungen tausend neue Wörter und Klänge verlangt. Wir hören die neuen Worte für diese neuen*

---

<sup>15</sup> Canetti erlernt Deutsch unter Qualen erst im Alter von sieben Jahren, nach dem Tod des Vaters. Seine besondere Bindung an diese Sprache erklärt Canetti mit dem tief emotionalen Lernprozess und der Bedeutung, die Deutsch für seine Mutter hatte: *Sie selbst hatte ein tiefes Bedürfnis danach, mit mir deutsch zu sprechen, es war die Sprache ihres Vertrauens. [...] So zwang sie mich in kürzester Zeit zu einer Leistung, die über die Kräfte jedes Kindes ging und dass es ihr gelang, hat die tiefere Natur meines Deutsch bestimmt, es war eine spät und unter wahrhaftigen Schmerzen eingepflanzte Muttersprache. Bei diesen Schmerzen war es nicht geblieben, gleich danach folgte eine Periode des Glücks, und das hat mich unlösbar an diese Sprache gebunden.* (Elias Canetti: Die gerettete Zunge. Frankfurt/Main: Fischer Verlag 1986. S. 86)

<sup>16</sup> Vgl. Inge Stephan: „Die deutsche Literatur des Exils.“ In : Deutsche Literaturgeschichte, 2001, S. 451-478.

*Erscheinungen zuerst in der fremden Sprache. Immer und für alles haben wir den Klang der fremden Sprache im Ohr, ihre Zeichen dringen täglich, stündlich in uns ein, sie knabbern an unserem eigenen Ausdrucksvermögen.*<sup>17</sup>

In seiner Situation empfindet er die Fremdsprache nicht als Bereicherung, sondern als Einschränkung seiner Ausdrucksmöglichkeiten. Dies belastet ihn mehr als die Entbehrungen und des Fremdheitsgefühl in der neuen Umgebung.<sup>18</sup>

Für die Autoren, die nicht am Exil zerbrechen (man denke an die zahlreichen Selbstmorde wie den Stefan Zweigs, Kurt Tucholskys oder Walter Benjamins), bedeutet aber auch die Rückkehr in die Heimat nicht unbedingt das Ende des Fremdheitsgefühls. Wie Reich-Ranicki betont, bleibt die geographische Heimat für den Emigranten auf immer verloren:

*Das Kernproblem des Exils hat kein geringerer formuliert als Goethe: Die Königstochter wird nach Tauris deportiert, und von diesem Luxusasyl her sucht sie das Land der Griechen mit der Seele. Sie stellt die große rhetorische Frage: „Kann uns zum Vaterland die Fremde werden?“ Ihr wird geantwortet: „Und dir ist fremd das Vaterland geworden.“ Das ist das Problem: Das Vaterland wird dem Emigranten zur Fremde, die Fremde wird nicht zum Vaterland, und er wird zum heimatlosen, vaterlandslosen Menschen. Es zeigt sich: einmal Emigrant, immer Emigrant, ob zurückgekehrt in die Heimat oder nicht.*<sup>19</sup>

Für Hilde Domin ist die Rückkehr nach Deutschland dennoch wichtig, wie ihre Formulierung *Ich stand auf und ging heim ins Wort*<sup>20</sup> zeigt. Die Sprache ist also die eigentliche Heimat für die Dichterin. In ihr zu leben ist so wichtig, dass sie dafür auf sich nimmt, ins ‚Land der Mörder‘ zurückzukehren.<sup>21</sup> Anderen ist die

---

<sup>17</sup> Feuchtwanger, Lion: „Der Schriftsteller im Exil“ (1943), zitiert nach „Texte, Themen und Strukturen“. Hg.: Biermann, Heinrich/ Schurf, Bernd. Berlin: Cornelsen 1999. S. 322-323.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Marcel Reich-Ranicki: „Laudatio für Hilde Domin“, unter [www.adenauer-stiftung.de](http://www.adenauer-stiftung.de), eingesehen am 30.06.2009.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Die Diskussion um die Möglichkeit, nach dem Holocaust als Jude nach Deutschland zurückzukehren oder in Deutschland zu leben, ist eines der bestimmenden Themen der Intellektuellen der Nachkriegszeit. Vgl. Durand-Barthes, Manuel: „Le dilemme du retour de l'exil face à l'après-coup du nazisme dans les réalités allemandes d'après-guerre.“ Réflexions autour de la correspondance échangée par Hermann Broch avec Volkmar von Zühlendorff et Ruth Norden

Rückkehr unmöglich. Reich-Ranicki bemerkt, viele von ihnen hätten zunächst begonnen, in einer fremden Sprache zu schreiben, doch *wollte es ihnen nicht mehr gelingen, sich vom deutschen Wort zu befreien. Dichten konnten sie nur in der Sprache ihrer Kindheit und ihrer Jugend.*<sup>22</sup>

Das erlittene Exil bedeutet für viele dieser Schriftstellergeneration das gewaltsame Ende ihrer Kunst.

## 2.2 Neue Wege in der Literatur. Tendenzen in der modernen, mobilen Gesellschaft

Die deutsche Literaturgeschichte ist also stark von Schriftstellern mit Exilerfahrung geprägt. Meist handelt es sich um Schriftsteller, die Deutschland verlassen und weiterhin auf Deutsch schreiben. Daneben gibt es auch Autoren, die nach Deutschland kommen und die ursprüngliche Fremdsprache zu ihrer Schreibsprache machen. Chamisso bildet als Immigrant im 18. Jahrhundert noch eine Ausnahme unter den Autoren. Seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts kann man eine Neuentwicklung beobachten. Die Immigration aus wirtschaftlichen und auch politischen Gründen nimmt zu. Dabei entsteht eine neue Generation deutschsprachiger Schriftsteller mit Migrationshintergrund. Die Einen kommen als Gastarbeiterkinder nach Deutschland oder werden dort geboren. Die Anderen wandern als politische Exilanten oder auch aus freier Entscheidung nach Deutschland aus. Gemeinsam ist ihnen, die deutsche Sprache, also die ‚Fremd‘sprache als Schreibsprache zu wählen. Diese neue Literatur wird zunächst unter dem Begriff ‚Gastarbeiterliteratur‘ beobachtet und vor allem unter soziologischen Aspekten diskutiert.<sup>23</sup> Die Thematisierung der Migrationserfahrung steht dabei im Vordergrund. Die Formulierung eines Gefühls der Zerrissenheit zwischen den Kulturen wird erwartet.

---

(1945-1949). In: Cahiers des Etudes Germaniques nr. 57: Le thème de l'après-coup. (Nachträglichkeit). S. 107-121.

<sup>22</sup> Marcel Reich-Ranicki: „Außenseiter und Provokateure.“ In: Marcel Reich-Ranicki: Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur. München. Piper 1973. S. 13-35, hier S. 33.

<sup>23</sup> Özkan Ezli: „Von der Identitätskrise zu einer ethnographischen Poetik.“ In: Literatur und Migration. Text und Kritik Sonderband IX/06. München: 2006. S. 61-73.

Dies spiegelt Alef Tekinay ironisierend in ihrer Romanfigur Engin. Der in München aufgewachsene Gastarbeitersohn türkischer Herkunft studiert Germanistik und möchte Schriftsteller werden. Sein Durchbruch gelingt ihm mit einem Text, der zwar ganz und gar nicht seinen Empfindungen, wohl aber der Lesererwartung entspricht:

*Das Gedicht Dazwischen wurde also zu meinem literarischen Durchbruch. Wenn ich ehrlich bin, muss ich aber zugeben, dass der Titel Dazwischen meiner eigenen Situation nicht entsprach und nicht entspricht. Niemals habe ich mich zwischen den beiden Kulturen und Ländern gefühlt. [...] Als ich das Gedicht schrieb, standen Verhältnisworte wie „zwischen“ und Hauptwörter wie „Heimat“, „Fremde“, „Grenze“ und „Identität“ so hoch im Kurs wie nie zuvor. Das Ausländerthema war in, aufgegriffen von zahllosen deutschen und ausländischen Autoren. Warum dann nicht auch ich, kam mir damals der Gedanke.<sup>24</sup>*

Die ‚Mode‘ der Auseinandersetzung mit der sogenannten Migranteliteratur ist anfangs durchaus sinnvoll: den Autoren wird Gehör im etablierten Literaturbetrieb verschafft. Die Wirklichkeit und die Alltagsschwierigkeiten der Migranten werden dem Leser bewusst gemacht. So spielt die literarische Umsetzung dieser Erfahrungen eine wichtige Rolle für die Integration.

Mehr und mehr beachtet die Literaturkritik heute die ästhetischen Merkmale und den literarischen Wert dieser Autoren.<sup>25</sup> Sie sind keinesfalls als homogene Gruppe mit einem gemeinsamen literarischen Konzept anzusehen und behandeln selbstverständlich die verschiedensten Themen. Alle prägt jedoch *ein besonderes Verhältnis zu unserer Sprache, ein entfernterer Blick, der im doppelten Sinn zu einer anderen Wahrnehmung führt.*<sup>26</sup> Die zu erwartende sprachliche Bereicherung durch Übernahmen und Einflüsse anderer Sprachen und literarischer Konzepte

---

<sup>24</sup> Alef Tekinay: Nur der Hauch vom Paradies. Frankfurt/Main: Brandes und Apsel 1993. S. 16f.

<sup>25</sup> Julia Abel fasst diese Tendenz in einem Gespräch mit Feridun Zaimoglu zusammen: *Heute gilt es als wissenschaftlich besonders aufgeklärt, den Begriff ‚Migrationsliteratur‘ zu verwenden, der von den Biografien und Autoren absehen will und stattdessen Themen und Schreibweisen in den Vordergrund rückt.* (Feridun Zaimoglu/ Julia Abel: „Migrationsliteratur ist ein toter Kadaver“. Ein Gespräch. In: Literatur und Migration. Text und Kritik Sonderband IX/06. S. 159-166, hier S. 164).

<sup>26</sup> Uwe Pörksen: „Eingewandert in die Sprache – angekommen in der Literatur.“ In: Eingezogen in die Sprache – angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland. Hg.: Uwe Pörksen/ Bernd Busch. Göttingen: Wallstein 2008. S. 5- 9, hier S. 5.



verdient also eine besondere Aufmerksamkeit. Sie eröffnet der Literaturforschung neue Aspekte.

Bei aller Diversität bleiben für zahlreiche Autoren die Thematik der Migration und die Auseinandersetzung mit mehreren Kulturen wichtig. Die Ansätze und Lesemöglichkeiten ihrer Texte gehen jedoch weit über den Aspekt erlebter Erfahrung heraus. So spiegelt die Darstellung der Migration die Persönlichkeiten im Umgang mit Fremden. Auch der Aspekt der Migration als erzwungene ‚Reise zu sich selbst‘ lädt zu einer vertieften Untersuchung ein.<sup>27</sup>

Die Erfahrung mehrerer Kulturen und ihre literarische Umsetzung sind ein Phänomen, das sich im Zuge der Globalisierung und der zunehmenden Mobilität des Einzelnen weltweit mehr und mehr beobachten lässt. Bernabé, Chamoiseau und Confiant, frankophone Autoren kreolischer Herkunft, nennen folgendes hypothetisches Beispiel:

*Le fils né et vivant à Peking, d'un Allemand ayant épousé une Haïtienne, sera écartelé entre plusieurs langues, plusieurs histoires, pris dans l'ambiguïté torrentielle d'une identité mosaïque. Il devra, sous peine de mort créative, la penser dans toute sa complexité. Il sera en état de créole.*<sup>28</sup>

Die Schwierigkeit der Situation wird keineswegs negiert. Der Einzelne muss sich der ‚Zerstückelung‘ stellen. Dabei ist das Fazit der Autoren eindeutig positiv: denn die Auseinandersetzung mit der eigenen ‚Mosaikidentität‘ schafft kreative Möglichkeiten.

Bernabé, Chamoiseau und Confiant sehen Mehrsprachigkeit als Reichtum und sind sich ihrer eigenen Bedeutung für die Sprache bewusst. Dieser Standpunkt ist weit entfernt vom Leiden unter der anderen Sprache, das Feuchtwanger beschreibt. Sie sind selbst Gestalter der neuen Sprache.

*Nous nous sommes appropriés [la langue française]. Nous avons étendu le sens de certains mots. Nous en avons dévié d'autres. Et métamorphosé*

---

<sup>27</sup> Diese Aspekte bilden die Basis der im zweiten und dritten Teil vorgenommenen Analyse konkreter Texte dieser Arbeit.

<sup>28</sup> Jean Bernabé/ Patrick Chamoiseau/ Raphaël Confiant: *Eloge de la créolité*. Paris: Gallimard 1993. S. 52.

*beaucoup. Nous l'avons enrichie tant dans son lexique que dans sa syntaxe. [...] Bref, nous l'avons habitée. En nous, elle fut vivante. En elle, nous avons bâti notre langage [...] (ebd., S. 46).*

Die positive Akzeptanz und dynamische Gestaltung der Erfahrung mehrerer Kulturen ist für die drei Autoren zukunftsweisend.<sup>29</sup> Statt Polarisierung zwischen dem Fremden und dem Eigenen bedeutet für sie die Wahrnehmung des Anderen eine selbstverständliche Bereicherung.

Bezogen auf die Literaturwissenschaft fordert in diesem Sinne Sibel Kara, dualistische Sichtweisen und statische Kulturbegriffe zu überdenken. Schriftsteller sollten nicht als ‚Brückenbauer‘ oder Kulturvermittler betrachtet werden, dies werde der Komplexität ihrer Werke nicht gerecht. Auch für sie ist eine *mit der Globalisierung einhergehende verstärkte kulturelle Hybridisierung [...] für die Menschheitsgeschichte grundlegend.*<sup>30</sup> Die so geprägten Persönlichkeiten können irritierende, ungewohnte Züge aufweisen. Für Sibel Kara ist es dabei *die Aufgabe und Herausforderung des Lesers, Widersprüchlichkeiten und Brüchigkeiten von Identitäten auszuhalten* (ebd.).

Durch ‚kulturelle Hybridisierung‘ geprägt sind beispielsweise die beiden Schriftstellerinnen Barbara Honigmann und Emine Sevgi Özdamar. Vieles scheint sie zu unterscheiden: Barbara Honigmann schreibt sich in die lange Tradition der jüdisch-deutschen Literatur ein. Emine Sevgi Özdamar dagegen wird zu der neuen Generation von Schriftstellern mit Migrationshintergrund gezählt. Aber auch diese Einordnung orientiert sich an ‚statischen Kulturbegriffen‘. Der Vergleich ihrer Lebens- und Schaffenswege zeigt, wie einschränkend eine solche Katalogisierung wirkt. Für beide ist beispielsweise die Fremde die Voraussetzung, Schriftstellerin werden zu können. Entgegen des Klischees, es gebe grundsätzlich einen ‚Kulturschock‘ zwischen der jüdisch-christlichen Kultur einerseits und der islamischen andererseits, scheint dabei das Gefühl der Zerrissenheit eher für

---

<sup>29</sup> *Le monde va en état de créolité. Les vieilles crispations nationales cèdent sous l'avancée des fédérations qui elles-mêmes ne vivront peut-être pas longtemps. [...] nous pressentons que Babel n'est irrespirable que pour les espaces étroits* (ebd., S. 51).

<sup>30</sup> Sibel Kara: „Der Mann an der Brücke – zum kosmopolitischen Aspekt der Literatur Orhan Pamuks.“ Unter [www.migration-boell.de](http://www.migration-boell.de), eingesehen am 30.06.2009.

Barbara Honigmann bestimmend. Emine Sevgi Özdamar dagegen beschreibt ihre Kulturen als ergänzend.

### 2.3 Berlin, Straßburg; Istanbul, Berlin. Zwei Lebens- und Schaffenswege im Vergleich

Barbara Honigmann ist die Tochter jüdischer Emigranten, die 1947 nach Deutschland, genauer in die sowjetische Besatzungszone, zurückkehren. Sie glauben an die Möglichkeit des Aufbaus eines sozialistischen Staates und fühlen sich eindeutig der deutschen Kultur zugehörig.<sup>31</sup> 1949 geboren, atheistisch erzogen, wächst Barbara Honigmann in Ostberlin auf, wo sie Theaterwissenschaften studiert. Sie ist als Dramaturgin und Regisseurin tätig und ab 1975 dann als freischaffende Autorin und Malerin. Vor allem durch ihr wachsendes Interesse am Judentum motiviert, übersiedelt sie 1984 nach Straßburg. Hier fängt sie an, Romane und Erzählungen zu schreiben.

Emine Sevgi Özdamar, geboren 1946, stammt aus der ostanatolischen Großstadt Malatya und wächst in der Türkei auf. Berlin lernt sie als Fabrikarbeiterin kennen (1965-67), besucht dann die Schauspielschule in Istanbul und kommt 1976 nach Berlin (Ost) zurück, wo sie an der Volksbühne arbeitet. Als Regiemitarbeiterin von Benno Besson und Schauspielerin ist sie unter anderem in Paris, Avignon und später in Bochum tätig. Sie lebt heute in Düsseldorf und Berlin. Romanschriftstellerin wird sie erst in Deutschland.

Zwei unterschiedliche Lebensläufe, ein gemeinsamer Schnittpunkt: das Theater und sein künstlerisches Umfeld im Ostberlin der 70er Jahre, von beiden jedoch sehr unterschiedlich erlebt und thematisiert. Weitere biographische Gemeinsamkeiten sind erkennbar. Dazu gehört die Entscheidung, in einem

---

<sup>31</sup> In ihrem „Selbstporträt als Jüdin“ zitiert Honigmann das Credo ihres Vaters, das ihn zur Rückkehr nach Deutschland bewegt: *Ich bin ein Urenkel der Aufklärung, und ich habe an Vernunft und die Ideen der Gleichheit und Brüderlichkeit geglaubt. Nicht die Juden von Shtetl waren „unsere Leut“, sondern die Männer der kommunistischen Idee waren es. Außerdem bin ich ein deutscher Jude, ein jüdischer Deutscher, die wollten mich aus Deutschland weg haben, aber ich bin wiedergekommen, das gibt mir Genugtuung. Ich gehöre hierher, auch wenn es mir kühl und leer ums Herz ist.* (Barbara Honigmann: „Selbstporträt als Jüdin.“ In: Damals, dann und danach. München: dtv 2005. S. 11-18, hier S. 14).

anderen Land zu leben, dessen Sprache sie anfangs nicht sprechen. Beide treffen diese Wahl vor dem Hintergrund der Erfahrung eines totalitären Regimes, unter dem die künstlerische oder religiöse Selbstverwirklichung nicht möglich ist. Beide setzen dies in ihren autofiktionalen Schriften literarisch um.

Während diese Ortswahl für die Ostberlinerin Barbara Honigmann Straßburg, das ‚Jerusalem des Westens‘, bedeutet, wählt die Türkin Özdamar (Ost)berlin, die Stadt Brechts. Straßburg erlaubt Honigmann das Leben als Jüdin bei gleichzeitiger Nähe zu ihrer deutschen Kultur.<sup>32</sup> Ostberlin erlaubt Özdamar, das Brechtsche Theater zu erlernen. Sie hofft, das Gelernte in die Türkei weitervermitteln zu können. Die Verbindung mit ihrem Ursprungsland ist also für beide wichtig.

Gleichzeitig müssen beide Frauen sich von ihrem persönlichen Umfeld befreien, um sich als Künstlerin verwirklichen zu können. Honigmann fasst diesen Schritt für sich folgendermaßen zusammen:

*Bevor ich „richtig“ zu schreiben anfing [...] hatte ich mich aus dem Osten und aus Deutschland abgesetzt, nach Frankreich, obwohl Frankreich ein fremdes Land für mich war, in dem ich niemanden kannte, keine Bindungen oder besondere Sympathien hatte und dessen Sprache ich nicht sprach [...] Keiner meiner Vorväter hatte dort jemals gelebt, und es war also leichter, gerade dort noch einmal ganz von vorne anzufangen. Anfangen, eine „richtige“ Jüdin und anfangen, eine „richtige“ Schriftstellerin zu sein [...]*<sup>33</sup>

Ihre Muttersprache behält sie selbstverständlich als Schreibsprache bei.

---

<sup>32</sup> [Ich wohne] nur drei Straßen hinter der Grenze, als ob mein Mut nicht weiter gereicht hätte [...] Wir sitzen also auf der anderen Seite des Rheins und gucken nach Deutschland rüber. Barbara Honigmann: „Von meinem Urgroßvater, meinem Großvater, meinem Vater und von mir.“ In: Honigmann, 2005, S. 57-61, hier S. 54f.

<sup>33</sup> Ebd., S. 52. Interessanterweise schreibt Honigmann in einem anderen Text: *Für mein neues Straßburger Leben hatte ich mir eine Legende zurechtgelegt, nachdem ich nämlich gar nicht her-, sondern vielmehr hierher zurückgekommen bin, da eine meiner Großmütter eine geborene Weil war, und ja jeder weiß, dass alle Weils [...] aus dem Rheintal kommen, und ich also in dieser Linie meiner Familie von dort stamme.* Der Versuch, sich von der Familie zu lösen, macht also Angst. Das Exil wird in eine Rückkehr uminterpretiert. Barbara Honigmann: „Hinter der Grande Schul.“ In: Honigmann, 2005, S. 57-61, hier S. 59.

Die Fremde erscheint also als Ort des möglichen Neubeginns, wo sie *frei von Beobachtung und Beurteilung* (ebd., S.53) leben und schaffen kann. Vor allem die Loslösung von ihren Künstlerfreunden in der DDR beschreibt sie als notwendig:

*Ich hätte es nicht gewagt, mich unter ihren Augen als Schriftstellerin zu deklarieren und, schlimmer noch, tatsächlich zu schreiben und zu veröffentlichen* (ebd., S.54).

Honigmann empfindet ihre jüdische und deutsche Zugehörigkeit als schwierig zu vereinbarende Doppelkultur. Die lange, reiche Tradition der deutsch-jüdischen Kultur ist mit dem Holocaust zu Ende, sie selbst situiert sich im problematischen *danach*:

*Alles ist vorbei und jetzt ist „danach“. Aber ich bin immer noch deutsch und immer noch jüdisch, auch wenn ich mich dafür manchmal anstaunen lassen muss. Irgendwie bin ich Schriftstellerin geworden, dann bin ich aus dem Land meiner Muttersprache weggezogen und nun lebe ich eine eher schwierige Gegenwart, in der sich meine deutsche Muttersprache, meine jüdische Herkunft und das Leben in Frankreich oft gegenseitig im Wege stehen und sich nicht immer etwas abgewinnen können. In Deutschland bin ich mehr Schriftstellerin, und in Frankreich lebe ich mein jüdisches Leben.*<sup>34</sup>

Ihr Weggang scheint vor allem religiös motiviert. Politische Gründe führt sie nicht an. In Deutschland sind ihr die jüdischen Gemeinden zu klein und das Verhältnis zwischen Deutschen und Juden ist zu problematisch.<sup>35</sup> Die Fremde erscheint hier also nicht in erster Linie als Verzicht, sondern als notwendiger Abstand.

Als Schriftstellerin schreibt sie sich in den Kontext der deutsch-jüdischen Literatur ein. Deren Anfang sieht sie im Jahre 1645 mit der Geburt Glückel von Hamelns. Diese schreibt in jüdisch-deutscher Sprache mit hebräischen Schriftzeichen ein Erinnerungsbuch.<sup>36</sup> Das Ende der deutsch-jüdischen Literatur datiert Barbara Honigmann genau 300 Jahre später, 1945. Das letzte Zeugnis ist

---

<sup>34</sup> Barbara Honigmann: „Eine ganz kleine Literatur des Anvertrauens“. In: Honigmann, 2006, S. 7-27, hier S. 27.

<sup>35</sup> *Es ist dieser Konflikt, diese Übergespanntheit, wovor ich weggelaufen bin. Hier, in Frankreich, geht mich alles viel weniger an, ich bin nur ein Zuschauer, ein Gast, eine Fremde. Das hat mich von der unerträglichen Nähe zu Deutschland befreit.* (Barbara Honigmann: „Selbstporträt als Jüdin.“ In: Honigmann, 2005, S. 11-18, hier S. 17).

<sup>36</sup> Vgl. Barbara Honigmann: „Eine ganz kleine Literatur des Anvertrauens“. In: Honigmann, 2006, S. 7-27.

für sie das Tagebuch der Anne Frank. Entscheidend für diese Literatur ist für sie das bewusste Erleben der Minderheitenposition, das zu *unvergleichbarer Intimität und Intensität* (ebd., S. 26) führe. Mit diesen Frauenfiguren fühlt sie sich verbunden und

*möchte [...] wissen, ob wir noch etwas gemeinsam haben, ob mir diese Frauen und ihr Schreiben ähnlich sind, ob ich vielleicht auch zu dieser „ganz kleinen Literatur“<sup>37</sup> des Randes, der unkomfortablen Randposition gehöre, weil mein Schreiben ja auch nur etwas wie ein autobiographisches Schreiben zwischen Enthüllen und Verstecken ist, in einer ständigen, vielleicht zwanghaften Konfrontation mit der auferlegten Familien- und Lebensgeschichte, einer dauernden Introspektion dieses Leben und seiner Genese* (ebd., S. 28).

Dass ihr Schreiben nicht nur autobiographische Bezüge, sondern vor allem auch autobiographische Ursachen hat, hebt sie also hervor. Die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit ihrer komplexen Geschichte lässt das Werk entstehen.

Gegen eine autobiographische Lektüre wehrt sie sich jedoch: statt auf biographische, vor allem deutsch-jüdische Aspekte angesprochen zu werden, wünscht sie eine Auseinandersetzung ästhetischer Natur:

*Nie fragt mich jemand nach einer Textstelle, warum steht sie so da, warum dieser Ausdruck an jener Stelle, warum gerade dieser und kein anderer und warum hier und nicht woanders.[...] Ich möchte gern in meiner Eigenart des Schreibens und nicht in meiner Eigenart des Lebens wahrgenommen werden.*<sup>38</sup>

Sie bezieht sich auf Stendhal und Josef Brodsky, wenn sie von der *Kunsterfahrung als intime Begegnung zwischen dem Leser und der Stimme* [*Hervorhebung von Susanne Geiling-Hassnaoui*] des Autors spricht, denn

*in dieser Begegnung entsteht das Werk jedes Mal neu. [...] jemand muss die Tür zum Roman oder zum Gedicht öffnen, zu dem Raum, in dem die*

---

<sup>37</sup> Honigmann weist auf die von Kafka begründete und von Deleuze und Guattari vertiefte Definition hin, eine kleine Literatur charakterisiere die mehrfache Unmöglichkeit des Schreibens einer Minderheit in der Mehrheitssprache und die daraus entstehende nicht etablierte Schreibweise. In der jüdischen Literatur sieht sie sowohl eine große, etabliert-konventionelle Literatur als auch eben die „ganz kleine“ dieser Frauen vertreten (ebd., S. 17).

<sup>38</sup> Honigmann, Barbara: „Züricher Poetikvorlesungen I. Über autobiographisches Schreiben.“ In: Honigmann, 2006, S. 31-60, S. 38f.

*Stimme zu hören ist, die der eigenen ähnelt, auch wenn sie von ganz fremden Gegenden, Dingen und Angelegenheiten erzählt. Deshalb sind ja auch die Fragen nach autobiographischen Anteilen eines Textes so überflüssig, da es ja nicht auf den biographischen Stoff ankommt, sondern auf die Begegnung mit der authentischen und unverwechselbaren Stimme, die zum Leser spricht, woher immer sie diesen Stoff nimmt [...]*<sup>39</sup>

Barbara Honigmann sieht also ihre Familiengeschichte, ihre Religionszugehörigkeit und das Leben in der Fremde als wichtig und entscheidend an. Diese Erfahrungen machen sie zur Schriftstellerin und prägen ihr Werk. Ihr Werk ist jedoch nicht einfach Ausdruck ihres Lebens und ihrer Gefühle. Es ist Kunst und besitzt ästhetische Qualitäten, es ist Ort der Begegnung mit dem Leser.

Während Barbara Honigmann sich in die Literaturgeschichte ihres Herkunftslandes einschreibt, ist Emine Sevgi Özdamar Literatin ihres ‚Gastlandes‘. Anders als Honigmann wächst sie ohne familiären Migrationshintergrund auf. Sie hält sich erstmals für einen zweijährigen Gastarbeiteraufenthalt als 19jährige in Deutschland auf. Endgültig verlässt sie die Türkei dann in erster Linie aus politischen Gründen. Der Terror des Militärregimes ist der auslösende Faktor für ihre Entscheidung. Auch die Wahl der spät erlernten Fremdsprache als Schreibsprache scheint eine Konsequenz der politischen Lage zu sein. Türkisch bedeutet die Sprache des Todes für sie: nach dem Militärputsch 1971 wird das Theater, in dem sie arbeitet, geschlossen und

*Wörter wurden verhaftet, Bücher wurden verhaftet. Die Menschen bekamen langjährige Gefängnisstrafen wegen der Wörter, die sie geschrieben oder gesagt hatten.*<sup>40</sup>

Als linke Intellektuelle ist Özdamar persönlich in Gefahr. Während die Gendarmen in ihrem Haus nach verbotenen Büchern suchen, macht sich die Autorin mit dem Singen von Brecht-Liedern Mut, denn:

*Brechts Wörter [versprochen mir] eine Utopie und zeigten mir deutlich, dass ich mich nach einer anderen Sprache sehnte. Ich sagte mir, ich bin*

---

<sup>39</sup> Barbara Honigmann: „Züricher Poetikvorlesungen II: Über Schöpfung und Schreiben.“ In: Honigmann, 2006, S. 61-88, hier S. 72f.

<sup>40</sup> Emine Sevgi Özdamar: „Meine krank gewordenen türkischen Wörter“. In: Pörksen/Busch 2008, S. 52-54, hier S. 54.

*unglücklich in meiner türkischen Sprache. [...] Meine türkischen Wörter sind krank [...] Wie lange braucht ein Wort, um wieder gesund zu werden? Man sagt, in fremden Ländern verliert man die Muttersprache. Kann man nicht auch in seinem eigenen Land die Muttersprache verlieren?* (ebd., S.53f).

Ihre persönliche sprachliche Verlusterfahrung findet in der Heimat statt. Die türkische Sprache ist auf den Ausdruck von Angst und Terror reduziert.

Deutsch dagegen wird die Sprache, in der Özdamar glücklich sein kann: sie ist verbunden mit der politischen Utopie, auf die sie ihre Hoffnungen setzt. Brecht reflektiert diese in in seinem deutschsprachigen Werk. Auch ihre erste persönliche Erfahrung mit der deutschen Sprache ist positiv. Denn Benno Besson heißt sie bei ihrer Ankunft in Berlin schlicht Willkommen<sup>41</sup>, als sie ihn bittet, mit ihm arbeiten zu dürfen. Ihren beruflichen Traum kann sie also in dieser Sprache verwirklichen. So scheint es fast natürlich, dass sie Deutsch als ihre Schreibsprache wählt. Selbst sagt sie: *Die Zunge hat keine Knochen. Wohin man sie dreht, dreht sie sich hin. Ich drehte meine Zunge ins Deutsche und wurde glücklich im Theater* (ebd., S.54).

Obwohl sie die deutsche Sprache erst lernen muss, empfindet sie sie nicht als Fremdsprache. Als Schauspielerin kennt sie keine Berührungsangst mit der Sprache: sie ist ein Stoff, den man modellieren, mit dem man schöpferisch tätig sein kann. Nicht der Zeitpunkt ihres Erlernens, sondern die eigene emotionale Bindung ist ausschlaggebend für die Rolle, die die Sprache spielen wird.

Dank des Theaters sieht sie sich selbst auch nicht als Emigrantin. Für sie ist das intellektuelle, ideologische Zugehörigkeitsgefühl zu Brecht ausschlaggebend, nicht die geographisch-kulturelle Herkunft oder die Staatsangehörigkeit. Auch kennt sie bereits deutsche Autoren. Deren Stücke hat sie mit ihren Freunden in der Türkei inszeniert, um mit Hilfe der deutschen Figuren die türkische Wirklichkeit zu spiegeln:

---

<sup>41</sup> Es kann sich hier nicht um die wirklich erste Erfahrung mit der deutschen Sprache handeln, da Özdamar bereits zwei Jahre als Arbeiterin in Deutschland verbracht hat. Es ist also für sie als Schriftstellerin die erste ausschlaggebende Erfahrung, nachdem sie sich innerlich vom Türkischen abgewendet hat und eine neue Sprache braucht.



*Ich kam mir sogar durch das Theater so vor, als ob ich nie emigriert war. Wahrscheinlich weil wir dieses Stück [Woyzeck – Anmerkung von Susanne Geiling-Hassnaoui] auch in der Türkei gespielt haben. Woyzeck ist eine deutsche Figur. Aber du siehst Woyzeck auf den deutschen Straßen nicht mehr. Aber Woyzeck siehst du auf den türkischen Straßen. Das hat sich so ineinander vermischt für mich (ebd.).*

Özdamars Weg erscheint also nicht wirklich als Reise zwischen den beiden Ländern Türkei und Deutschland. Die politische Lage der Türkei lässt ihr Leben als linke Intellektuelle nicht zu. Der Weg zu ihrem Traum, dem Theater mit dem Vorbild Brecht führt sie deswegen konsequenterweise nach Berlin. Romanschriftstellerin wird sie erst hier. Ihre Begegnungen sowohl in Deutschland als auch in der Türkei und ihre persönliche Entwicklung sind der Stoff, den sie in ihrem stark autobiographisch geprägten Werk verarbeitet. Dabei entwickelt auch sie eine ganz eigene Stimme.

Bei beiden Autorinnen, Honigmann und Özdamar, ist eine Fremdheitserfahrung im eigenen Land ausschlaggebend, dieses zu verlassen: Honigmann empfindet sich als Jüdin fremd, Özdamar als linke Intellektuelle. In der ausdrücklich gewählten ‚Fremde‘ entwickeln beide ihre Identität als Schriftstellerinnen. Die Fremde wird somit zur konstruktiven Erfahrung.

Aus dieser literarischen Standortbestimmung der beiden Autorinnen ergibt sich fast selbstverständlich, die Untersuchung ihrer Werke aus dem Kontext ‚deutsch-jüdisch‘ beziehungsweise ‚deutsch-türkisch‘ herauszulösen, um sie gemeinsam in einen erweiterten Kontext zu stellen: den des multiplen kulturellen Hintergrunds und der multiplen Ortserfahrung als Quelle für literarische Polyphonie.

### 3 Geschriebene Wege

Migration bedeutet Erfahrung eines neuen Raumes, Entdeckung neuer Orte, die im wahrsten Sinne des Wortes zu er-fahren oder zu er-laufen sind, in denen der Migrant sich zurecht finden muss. Der Blick des Neuankömmlings wird geschärft sein für Details, die der Einheimische vielleicht nicht (mehr) wahrnimmt. Dies ist einerseits eine Notwendigkeit für den Migranten. Er muss sich den neuen Lebensraum aneignen und in ihm seine eigenen Fixpunkte zur Orientierung festlegen. Andererseits ist dieser Blick aber auch eine interessante Bereicherung für den Einheimischen: er erlaubt ihm Distanznahme und eine neue Sicht- und Darstellungsweise gewohnter Orte und Handlungsweisen. Die ‚Normalität‘ kann in Frage gestellt werden, dies ermöglicht Entwicklung.

Die fiktive Wahrnehmung bekannter Orte und Gewohnheiten schreibt sich in eine lange literarische Tradition ein, man denke beispielsweise an Montesquieus „Lettres persanes“ oder Voltaires „L’ingénu“.<sup>42</sup> In beiden Werken erlauben die erstaunten oder kritischen Überlegungen der an fremden Orten angekommenen Protagonisten den Autoren, ihre Umwelt und Gesellschaft indirekt zu kritisieren. Dem Leser wird ein völlig neues Bild der ihm bekannten Orte und Sitten vermittelt, beide Autoren legen durch Ironie Schwächen der Gesellschaft bloß. Das Gewicht liegt in diesen Werken nicht in der Wahrnehmung des Raumes als solches, sondern in der Gesellschaftskritik.

Die postmodernen Protagonisten Honigmanns und Özdamars haben nicht mehr die Aufgabe der genannten Gestalten der Aufklärung. Ihre Entdeckung des neuen Raums steht vielmehr im Zusammenhang mit ihrer Selbstfindung, mit dem Entdeckungs- und Entwicklungsversuch der eigenen Identität. Darin stehen sie beispielhaft für die Identitätssuche eines jeden. Diese Suche wird durch die Ortsymbolik verstärkt. Wie man die Fremde erfährt und wie man sich den Raum aneignet, ist stark mit der Persönlichkeitsstruktur des Individuums verbunden. Wichtig sind auch die Funktion, die der neue Raum haben soll, sowie die Erwartungen, die man an ihn stellt.

Wie unterschiedlich demzufolge die Ortserfahrungen sein können, zeigen uns die Protagonistinnen von Barbara Honigmanns Romanen LN und SR, sowie die

---

<sup>42</sup> Montesquieu: Lettres Persanes. Paris: Bordas 1966., Voltaire: L’ingénu. Paris: Larousse 1990.

Protagonistin von Özdamars Romanen GH und SE.<sup>43</sup> Während in LN eine ostdeutsche Intellektuelle die Wahl trifft, nach Paris zu ziehen, ist die jüdisch-algerische Krankenpflegerin und Hausfrau in SR gezwungen, in Frankreich zurecht zu kommen. Özdamars türkische Protagonistin wird sich in GH zuerst als Gastarbeiterin in Berlin orientieren müssen, bevor sie in SE, nun ausgebildete Schauspielerin, auf einer zweiten Reise eine geschärfte Wahrnehmung für die geteilte Stadt entwickeln wird. Jede von ihnen wird sich auf ganz eigene Weise mit dem neuen Raum auseinandersetzen und dabei eine innere Reise erleben.

### 3.1 Die Fremdheitserfahrung in „Eine Liebe aus Nichts“

#### 3.1.1 Geträumte Wege

In dem Roman LN löst sich die Erzählerin bewusst aus der gewohnten Umwelt, Ostberlin:

*Ja, ich hatte aus einem alten Leben in ein neues aufbrechen wollen, aus einer vertrauten Sprache in eine fremde, und vielleicht hatte ich sogar so etwas wie eine Verwandlung erhofft (LN, S.12).*

Für ihre Entscheidung ist keine soziale oder politische Notwendigkeit, sondern ein persönlicher Wunsch ausschlaggebend. Dort, wo niemand sie kennt, hofft die Erzählerin, ein neues Leben anfangen zu können. Aber in Paris angekommen, stellt sie sich selbst, *erschöpft von den neuen Eindrücken (LN, S. 38)*, die Frage nach dem Grund ihrer Entscheidung:

*Warum hatte ich eigentlich alles hinter mir stehen- und liegenlassen wie einer, der flüchten muss?*

*Es war so eine Idee gewesen, dass man immer wieder in ein neues Land, in eine neue Heimat aufbrechen müsse, auch wenn es wieder nur eine Provinz wäre. In der ganzen Stadt Berlin war doch von nichts anderem gesprochen*

---

<sup>43</sup> Die beiden Romane bilden mit „Das Leben ist eine Karawanserei“ eine Trilogie. Dieser erste Roman der Trilogie wird hier nicht einbezogen, da er Kindheitserfahrungen in der Türkei spiegelt. Er endet mit der Abreise der Protagonistin nach Deutschland. Die Untersuchung beschränkt sich auf den Vergleich erwachsener Protagonisten im Ausland. Ich gehe davon aus, dass es sich in GH und SE um die gleiche Protagonistin handelt. (Emine Sevgi Özdamar: Das Leben ist eine Karawanserei. Zu der einen Tür kam ich hinein, durch die andere ging ich hinaus. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1992).

*worden als davon, dass man nicht ewig an einem Fleck bleiben könne, dass es sonst ein kindisches Leben sei, wie bei einem, der nie von zu Hause weggeht (ebd.).*

Sie ahnt, dass sie sich selbst gegenüber nicht ehrlich ist, hinterfragt jedoch nicht, ob und warum sie ‚geflohen‘ ist. Stattdessen schiebt sie die Verantwortung für ihren Weggang von sich weg: alle spielen mit dieser Idee. Sie folgt scheinbar einem Trend, der vor allem für ihren Freundeskreis wichtig ist:

*Drinne, in den Wohnungen, trauerten und phantasierten wir über alles, was „draußen“ war, und konnten uns nur schwer die Wirklichkeit eines anderen Lebens und anderer Länder und Städte vorstellen, ob es dort ähnlich oder ganz anders sei und wie man da umherginge (ebd.).*

Diese intellektuelle Neugier bezüglich anderer Lebensmöglichkeiten wird *halb ernst und halb nur so dahergesagt* (LN, S. 42). Die Verwirklichung der Idee scheint nicht vorgesehen, denn:

*Wenn dann aber einer aus diesem Kreise wirklich aufbrach, um eine neue Provinz, das neue Land zu suchen, waren alle sehr aufgebracht, und er wurde von den Zurückgebliebenen verurteilt, als ob er sie verraten hätte (ebd.).*

Trotzdem stellt sie den Antrag, die DDR verlassen zu dürfen. Die Folgen liegen schon nicht mehr in ihrer Hand, die Rückkehr ist ausgeschlossen:

*Schon bald hat die weiße Karte in meinem Briefkasten gelegen, die das Signal zum Auszug und zum Beginn der Prozeduren gibt, an deren Ende es dann heißt, dass man nun gehen könne, wie man es ja gewünscht hatte, und dass es nur noch eine kurze Frist gäbe, in der man bleiben dürfe; bevor die Frist abgelaufen sei, müsse man weg sein (LN, S. 48f.).*

Aus *können* und *dürfen* wird *müssen*. Es gibt kein Zurück. Die Verantwortung, die die Erzählerin von sich abzuwenden versuchte, wird von den Behörden dabei eindeutig als die ihre dargestellt. Sie verlässt Berlin, ohne ihre Motivation wirklich hinterfragt und geklärt zu haben. Sie weiß nur, *diese Geschichte soll jetzt zu Ende sein, die Fortsetzung kenne ich nicht* (LN, S. 49).

### 3.1.2 Verzagte Wege

Ihre Ankunft in Paris zeigt, wie groß die Diskrepanz zwischen ihrer Vorstellung und der Stadt ist, in die sie kommt. Dabei sehnt sie sich schon lange nach Paris, wie sie hyperbolisch bestätigt: *Habe ich denn nicht mein ganzes Leben geseufzt, nach Paris! Nach Paris!* (LN, S. 12).<sup>44</sup> Als sie nun endlich dort ankommt, stellt sie jedoch ernüchtert fest:

*Ich hatte ja noch nie daran gedacht, dass ich in eine richtige Stadt käme [...] und ich müsste mich entscheiden, wo entlang, und es wäre nicht ein Ball von Träumen, der vor mir springt, und ich lief ihm nach und holte ihn mir* (LN, S. 13).

Ihre Sehnsucht galt also nicht der Stadt als geographischem Ort, sondern steht für kindliche, erreichbar scheinende Träume. Die Notwendigkeit der Orientierung an dem wirklichen Ort überfordert sie bereits.

In die Wirklichkeit holt sie als erstes die Lautsprecheransage: [...] *der Zug ist irgendwo angekommen, und sie sagten, es sei Paris. Aus Lautsprechern schrie es mich an: Pariii Est! Pariii Est!* (LN, S. 12). Ein brutales Erwachen aus dem Traum also, das reale *irgendwo* wird nicht als die Stadt Paris (an)erkannt. Ihr erster Eindruck ist der einer Aggression. Darauf folgt ein kafkaeskes Bild der Stadt:

*Aber schon als ich aus dem Bahnhof in die Stadt hinaus wollte, war kein Weg da und keine Straße, nur eine lose Absperrung, eine Baustelle, Bagger,*

---

<sup>44</sup> Jean Mortier stellt heraus, dass Paris eine besondere Rolle in der DDR-Kunst und -Literatur einnimmt. Die Parissehnsucht wird häufig thematisiert. Beispielsweise hätten die Künstler Rolf Lindner und Marie-Luise Leonhard einen „Paris-Schrein“ geschaffen, der ihren vorerst unerfüllbaren Wunsch, Paris zu sehen, symbolisierte. Der Schrein verfügte über einen Zeiger, der sich bis zum Jahre 2005 bewegen konnte. Dies war das Jahr, in dem sie in Rente gehen würden und also Reisefreiheit hätten. Auch in der Reiseliteratur, die sich hauptsächlich auf Ostblockländer konzentrierte, seien Frankreich und Paris eine Ausnahme gewesen: *Le mythe de Paris et de la France comme berceaux de la pensée démocratique et gardiens de cette tradition, que les écrivains de la gauche allemande ont contribué à alimenter sous Weimar, est entretenu par divers ouvrages sur l'exil et la résistance et aussi les reportages qui font état de la présence d'un puissant parti communiste.* (Jean Mortier: « Le voyage dans la littérature et l'art en RDA. » In: *Construction de l'identité dans la rencontre des cultures chez les auteurs d'expression allemande.* Hg.: Patricia Desroches-Viallet/ Geoffrey Remi. Saint Etienne : Publications de l'université de St Etienne 2007, S. 231-247, hier S. 238f.).

*Kräne, lärmende Maschinen und eine riesige Baugrube [...] und ich bin noch durch hundert Eingänge und Ausgänge wieder herein- und wieder herausgehetzt, es war, als ob wirklich kein Zugang in diese Stadt hinein zu finden wäre (LN, S. 12f.).*

Lärm, Unzugänglichkeit (*kein Weg, keine Straße*), Unfertiges und Leere mit der *riesigen Baugrube*, die sie zu verschlucken droht und in Panik versetzt. Die Ein- und Ausgänge multiplizieren sich in ihrer Wahrnehmung, öffnen ihr jedoch keinen Zugang und zwingen sie zu sinnlosem Hin- und Her. Dieses bedrohliche Bild weicht dann der Wasser-Metaphorik:

*Plötzlich stand ich aber doch auf einem Platz, da fiel ein Boulevard direkt vom Bahnhof hinunter, ein Straßenfall, ein breiter Fluss mit bunten Schiffchen, und ich lief an seinen Ufern hinauf und hinunter (LN, S. 13).*

Auf welche Weise sie auf den Platz gelangt, ist unklar. Ihre Bewegungslosigkeit steht in starkem Kontrast mit dem gewaltigen Bild des *Straßenfalls*. Jedoch gibt es auch die *bunten Schiffchen*, ein fröhliches Bild des Lebens. Die Erzählerin befindet sich allerdings nicht auf einem dieser Schiffchen, sondern an den Ufern, die sie vorerst ziellos *hinauf und hinunter* läuft: die Bedrohung nimmt ab – aber der Zugang gelingt nicht.

Der Erzählerin fällt es schwer, sich in Paris einzuleben: *In den ersten Wochen in Paris habe ich oft Angst gehabt, unterzugehen (LN, S. 51)*. Zwar hat sie Adressen von Freunden ihrer Freunde, aber sie sucht nach einem anderen Weg, sich die Stadt anzueignen – auch, weil sie spürt, dass diese Leute sich nicht wirklich für sie interessieren. Sie probiert die Malerei, denn Malen bedeutet für sie *eine Art Festhalten der Dinge, deren Nähe schwankend und ohne Sicherheit [sind]*. (LN, S. 53) Dieser Versuch misslingt jedoch:

*[Ich] gehe hinaus, um eine Ansicht der Stadt zu malen. Meistens bringe ich es allerdings nicht fertig, weil ich keinen Ausschnitt, keine Begrenzung finden kann. Dann kehre ich in mein Souterrain zurück und male [...] den Blick aus meinem Fenster, das mir [...] einen deutlichen Ausschnitt der Stadt zeigt, so dass ich nicht durch ihre Unbegrenztheit aus der Fassung gerate (LN, S. 53f.).*

Die Stadt ist also zu groß und unüberschaubar für sie. Sie zieht sich in ihr Zimmer zurück, in dem sie einen Stadtplan von Paris aufgehängt hat. Offensichtlich ist Paris anfangs nur in fixierter, verkleinerter Form für sie beherrschbar. Sie grenzt sich selbst deutlich von der Stadt ab, wie ihre kontrastive Beschreibung betont: aus ihrem kalten, dunklen Souterrainzimmer-Zimmer heraus beobachtet sie das geschäftige Leben der sommerlichen Stadt über ihr. Dabei sieht sie aber nicht einmal das Gesicht der Stadt, sondern nur *die Füße der Leute, die da laufen; [...] draußen war es heiß, ein sehr heißer Sommer* (LN, S. 11).

Die Unerreichbarkeit und gleichzeitig das Bedürfnis, die Stadt zu erforschen und der Kontrast zwischen ihrer Immobilität und der Bewegtheit der Stadt werden noch deutlicher in dem dann folgenden Vergleich:

*Ich saß in meinem Zimmer wie in einer Sternwarte, um mich kreiste die Stadt, die ich nicht sehen konnte, und aus dem Fenster suchte ich wie mit einem Fernrohr die Straße vor mir ab* (LN, S. 11).

Die von ihr unternommenen Streifzüge lassen sie die Bestandteile einer wirklichen Stadt wahrnehmen. Vorerst sieht sie aber nur namenlose, scheinbar menschenlose, sich aneinanderreihende und untereinander kontrastierende Einzelelemente:

*Ich [bin] dann längs und quer durch die Stadt gegangen, über Straßen, Boulevards und Alleen und winzig kleine und riesengroße Plätze und durch schattige Parks, und habe mich in Kirchen und Cafés gesetzt, die am Weg waren, und habe die Linien der Metro abgefahren und ihre Gänge und Treppen und Tunnel kilometerlang durchlaufen* (LN, S. 13).

Die Erzählerin wagt sich immer weiter vor. Sie ‚spielt‘ Pariserin, indem sie in fremde Hauseingänge geht, *als ob [sie] da wohnte und immer da hineinginge* (LN, S. 14). Dabei empfindet sie jedoch die Leute als misstrauisch, die ihr Verhalten für *unpassend und überflüssig* halten, wie sie selbst glaubt. Sie bleibt fremd, wie besonders die ‚Wachtelbergepisode‘ zeigt: wie eine romantische Märchenfigur verläuft sie sich und kommt an einen fast unwirklich scheinenden Ort, der durch die Verlangsamung des Erzähltempos und die Genauigkeit in der Beschreibung seiner Enge und Schiefe mit der bisherigen Stadtbeschreibung kontrastiert:

*Ein hügeliges, buckeliges Quartier, krumme Straßen, die hinauf und hinab in Schleifen und Kurven führen, mit Treppchen, Geländern, verrosteten Laternen und alten Frauen, die in Pantoffeln und Morgenrock dort wohl schon jahrhundertlang ihre Hunde spazieren führen. Jedes Haus ist verschieden vom nächsten, ganz niedrig nur, höchstens zwei Stockwerke, schmal, meistens auch schief, sich über die Straße neigend, so dass sie noch enger scheint. Die Wege steigen alle zu einem winzigen Platz hinauf, dem Gipfel des Berges (LN, S. 15).*

Auf dem Gipfel dieses heimeligen Berges ist sie auch endlich den Menschen näher. Sie kann sie genauer beobachten und freut sich an der Lebendigkeit, Wärme und Intimität, die sie ausstrahlen: Cafés und Kneipen mit *Menschenschwärmen* (ebd.) gibt es auf diesem Platz, der *butte aux cailles* (ebd.) heißt und

*Sie begrüßten sich alle, küßten sich alle, lachten, gingen, kamen, gingen wieder, und dann sah man einen von den Männern, der gerade gegangen war, im Fenster des gegenüberliegenden Hauses wieder, es öffnete sich ja halb über den Tisch, er rief noch etwas hinunter und die anderen riefen noch etwas hinauf (LN, S. 16).*

Anders als in ihrer Souterrainwohnung gibt es hier keine Trennung zwischen innen und außen. Das Fenster öffnet sich, die Person in der Wohnung bleibt in Kontakt mit den anderen, gehört weiter dazu. Dieses *Wachtelbergvolk* zieht sie so sehr an, dass sie dazu gehören möchte. Sie bleibt jedoch nur Beobachterin, sie *hörte sie, aber [sie] verstand sie nicht* (ebd.). Die lebendige Szene behält etwas Fiktives, wie der Vergleich mit dem Theater zeigt:

*Wie in einer Theatervorstellung saß ich da in der ersten Reihe, ganz dicht an der Bühne [...] Ich musste lachen, wenn sie lachten, war schon gefangen in ihrem Stück – da haben sie mich fragend angesehen. Ich verstand. Ich hatte ihnen einen Platz weggenommen (LN, S. 17).*

Die Erzählerin geht also weg, ohne ganz angekommen zu sein, und stellt bedauernd fest:

*[...] es ist schwer, zu kommen, ein bisschen zu bleiben und wieder zu gehen. Und dass ich ganz kurz zu ihnen gehört habe, das haben sie wohl gar nicht bemerkt (LN, S. 17).*



Ihre Versuche, sich in der Stadt wie eine Pariserin zu bewegen, schlagen fehl. Sie imitiert lediglich die anderen. Ihr fehlt jedoch die eigene Orientierung, das eigene Ziel: sie überlegt noch, *ob und wie [sie sich] als Künstlerin durchschlagen oder ob und wie [sie] eine Arbeit finden könnte* (LN, S. 17). Ohne konkretes Projekt gelingt es ihr nicht, ihren Platz zu finden.<sup>45</sup>

Vorerst schreibt die Erzählerin sich in die Ecole des Beaux Arts ein und besucht einen Französischkurs. Ihre sozialen Kontakte scheinen sich jedoch auf eine Person zu beschränken: den New Yorker Studenten Marc.<sup>46</sup> Im Gegensatz zu ihr wohnt er in einer Mansarde über der Stadt. Mit ihm, der also den Überblick hat, entdeckt sie nun Paris. Er kennt die Stadt gut: die Protagonistin hält ihn selbst für aufmerksamer (LN, S. 54), ohne genauer zu hinterfragen, warum es ihr an dieser Aufmerksamkeit fehlt. Als Marc nach New York zurück geht, ist sie wieder allein.

Der Traum von Paris weicht schnell dem bedrohlichen Vergleich ihrer Situation mit der eines Auswanderers auf Ellis Island. Schon kurz nach ihrer Ankunft denkt sie:

*Nun sitzt er auf Ellis Island, der verdammten Insel, hat sein ganzes Leben hinter sich abgebrochen und Amerika noch nicht mal mit einem Fuß betreten, aber er ahnt schon die grausamen Wahrheiten der neuen Welt und muss sich manchmal fragen, ob er nicht viel zuviel für viel zuwenig hergegeben hat* (LN, S. 14).

Die Distanz zwischen ihr und der Stadt Paris, in deren Mitte sie sich doch befindet, ist für sie so unüberbrückbar wie die der Insel zum Kontinent. Dabei scheint sie die Schwäche des Vergleichs nicht zu realisieren: während der Einwanderer von den Behörden auf Ellis Island festgehalten wird, ist sie äußerlich frei. Niemand hindert sie daran, ein neues Leben aufzubauen. Aber auch trotz der nüchternen Feststellung ihres Bekannten Marc, Ellis Island gebe es schon lange

---

<sup>45</sup> Ihre Vorgehensweise wird in der ‚Martha-Episode‘ aus der Kindheit des Vaters gespiegelt (LN, S. 36f.). Er habe als kleiner Junge ein Theaterstück schreiben und aufführen wollen. Sorgfältig habe er den Rahmen vorbereitet. Am Abend der Aufführung habe er erst vor dem Publikum, der versammelten Familie gemerkt, dass er ganz vergessen habe, das Stück zu schreiben. So hat die Erzählerin zwar ihren Weggang äußerlich vollzogen. Die Sinngebung fehlt jedoch.

<sup>46</sup> Seinen eigenen Integrationswunsch könnte man dadurch übersetzt sehen, dass er sich in Paris Jean-Marc nennt (LN, S. 54).

nicht mehr, hält sie an ihrer Überzeugung fest: [...] *wenn ich einmal auf Ellis Island bin, werde ich nicht wieder davon herunter kommen. Ellis Island ist meine Heimat* (LN, S. 57). Ellis Island entspricht also ihrem Gemütszustand. Das Fremdheitsgefühl ist in ihr verwurzelt. Die Schwierigkeit, in Paris Fuß zu fassen, illustriert dieses Gefühl. Sie ist eine Konsequenz ihrer inneren Fremdheit und nicht der Grund ihrer Einsamkeit. Erst die Rückreise nach Deutschland zur Beerdigung ihres Vaters bietet ihr die Möglichkeit, über ihren Parisaufenthalt und ihren gescheiterten Versuch, dort ein neues Leben zu beginnen, nachzudenken. Sie erkennt nun ihre Auswanderung als Flucht vor sich selbst. Von Berlin aus, wo sie sich nun wie eine Touristin verhält (LN, S. 104f.) bricht sie ein zweites Mal nach Paris auf. Die Überlegung in ihrer Postkarte an Marc lässt vermuten, dass ihr diesmal die Integration gelingen wird: *Vielleicht hätte ich in deine Mansarde einziehen sollen. Oben ist es doch besser als unterhalb der Erde* (LN, S. 104). Nun ist sie wirklich bereit, am Leben teilzunehmen.

## 3.2 Die Frankreicherfahrung in „Soharas Reise“

### 3.2.1 Oran – Amiens. Schicksalswege

Die sephardische Ich-Erzählerin des Romans SR ist eine Frau mittleren Alters, Mutter von sechs Kindern. Zu Beginn der Erzählung steht sie unter dem Schock der Entführung ihrer Kinder durch ihren Ehemann. Durch in die Handlung eingestreute, ausführliche Rückblicke macht sie den Leser nach und nach mit ihrem Lebensweg vertraut.

Am Anfang ihres Schicksals steht für die Erzählerin Sohara das traumatisierende Erlebnis der Flucht aus Oran (Algerien) als junges Mädchen. Das plötzliche, endgültige Verlassen der Heimatstadt gleicht einem emotionalen Tod und bestimmt von nun an Soharas Wahrnehmungsvermögen:

*Mir schien, ich war nicht mehr zu Besinnung gekommen, seit ich damals zusammen mit meiner Mutter und meiner Schwester auf dem Schiff gestanden und nach Oran zurückgeschaut hatte. Unsere Mutter hatte gesagt, verabschiedet euch, ihr werdet nie wieder an diesen Ort zurückkehren [...] Je kleiner die Silhouette der Stadt wurde, je mehr sie*

*versank und verschwand, desto lauter wurde das Weinen und Klagen, bis sich alle unter Deck zurückzogen wie in den eigenen Sarg (SR, S. 100f.).*

Oran bleibt für Sohara die Stadt ihrer Sehnsucht. Die Flucht sieht sie als *große Reise*, von der sie *nie wieder zurückgekehrt* ist (SR, S. 39). Alle späteren Ortswechsel scheinen daneben sekundär. Ihr Traum ist es, eine eigene Familie zu gründen und ihr Leben so zu gestalten wie ihre Kindheit in Oran.

In Frankreich angekommen, wird die Familie nach Amiens eingeteilt. Für Sohara bedeutet dies die absolute Fremde, was sie mit einer eindringlichen Aufzählung betont: *Und das Meer war nicht da und nichts, was wir sonst gewohnt waren. Jeder Platz, jede Straße, jeder Baum, jedes Haus und jeder Mensch war neu* (SR, S. 42). Über die anderen Flüchtlingsfrauen, die unter ähnlichem Heimweh leiden, bemerkt sie jedoch kritisch: *Sie trauerten nicht ihrem „Vaterland“ nach, sondern ihrem Haus, ihrem Garten, dem Meer, dem Strand, dem milden Klima und einer anderen Lebensart, einer leichteren, großzügigeren, wie sie sagten* (ebd.). Nicht die innere Verbundenheit mit dem Land an sich, sondern der Verlust des angenehmen Lebens sei also der Grund der Trauer. Somit stellt Sohara, wohl ungewollt, die geographische Festlegung als nicht ausreichend für den Heimatbegriff dar.

Trotz dieser Scharfsichtigkeit bleibt für ihr eigenes, dauerndes Gefühl der Fremdheit das Verhalten der Mutter ausschlaggebend, die *drei Jahre lang geweint [hat]*(ebd.). Die hyperbolische Darstellung der anhaltenden Trauer um die verlorene Heimat drückt implizit nochmals die Kritik der Erzählerin aus.<sup>47</sup> Diese Trauer macht die Mutter im Übrigen integrationsunfähig und lässt sie verkümmern:

*Seit sie nach Europa herübergekommen ist, hat ihr Herz immer weniger und immer leiser geschlagen, und eigentlich hat sie gar nicht mehr richtig leben können, hat den Rest ihres Lebens nur noch abgewartet und die Jahresringe des Alters angelegt wie ein Baum, bewegungslos. Sie sah in sich hinein oder starrte aus dem Fenster, als könnte sie die verlorene, betrauerte Heimat in ihrem Inneren oder draußen vor dem Fenster wiederfinde* (SR, S. 45f.).

---

<sup>47</sup> Die Erzählerin kennt die Mutter in dieser Zeit nur *schluchzend, sich schnäuzend, Tränen abwischend, über den Tisch geworfen, den Kopf in den Armen, jahrelang* (SR, S. 43).

Sohara und ihre Schwester dagegen versuchen beide, *einen Schlusstrich zu ziehen* (SR, S. 44), werden jedoch in ihren Integrationsversuchen durch die Verbote der Mutter gebremst. So dürfen sie sich beispielsweise nicht mit nichtjüdischen Klassenkameradinnen treffen oder in der Stadt spazieren gehen.<sup>48</sup> Soharas spätere Arbeit als Krankenschwester bietet ihr dann soziale Kontakte, die sie aber nicht aus ihrer engen Welt (er)lösen:

*Die meisten von den Krankenschwestern kamen auch aus allen möglichen anderen Ländern, aber wir sprachen eigentlich nie über unsere Herkunft. Keine von den Frauen hat etwas erzählt von ihrem Land, ihrer Stadt, ihrer Sprache [...] Und doch waren wir miteinander befreundet und hielten zusammen, weil wir uns gegenseitig als Neue erkannten, als Menschen, die keine tiefen Wurzeln hier hatten, aber noch viele Schwierigkeiten, sich wenigstens an der Oberfläche dieses fremden Ortes festzuhalten* (SR, S. 27).

„Freundschaft“ wird hier begründet auf dem gemeinsamen Gefühl der Fremdheit. Das Ungesagte verbindet, das Verschweigen der Vergangenheit tritt an die Stelle des vertraulichen Austauschs, der sonst Freundschaften kennzeichnet. Weder die unterschiedlichen Kulturen und Sprachen, noch die Gemeinsamkeit des ‚Neu-Seins‘ scheinen als Reichtum empfunden oder als positive Energie genutzt zu werden. Soharas Leben scheint sich nur zwischen dem Arbeitsplatz und zu Hause abzuspielen, denn:

*Ich habe alle Abende allein mit meiner Mutter zu Hause gegessen, habe mir die Klagen über ihr verlorenes Leben angehört, über die zerstörte Familie, die nun in alle Winde verstreut war, in alle nur möglichen Städte auseinandergerissen, nach Paris, nach Tel Aviv, nach Montreal, und über die Tochter, die keinen Mann fand* (SR, S. 31).

Die Aufzählung der unterschiedlichsten Gründe, zu klagen (vom allgemein verlorenen Leben über die geographische Zerrissenheit der Familie bis zur unverheirateten Tochter) lässt den Leser vermuten, dass die Persönlichkeitsstruktur der Mutter mitverantwortlich für ihren Kummer ist. Das

---

<sup>48</sup> Der jüngeren Schwester gelingt es trotzdem, ein eigenes Leben aufzubauen: sie heiratet einen Mann ihrer Wahl, zieht in einen Vorort von Paris, gründet mit ihrem Mann einen Partyservice, hat Kinder und führt ein aktives Leben.

Verharren in der Klage hindert sie daran, sich an einem neuen Ort zurechtzufinden.

### 3.2.2 Amiens, Marseille, Straßburg. Unklare Wege

In dieser Situation ist es nicht verwunderlich, dass Sohara sich sofort für den rätselhaften Simon interessiert, der eines Tages vor ihrer Tür steht. Dieser *Rabbiner aus Singapur*, der aus Marokko stammt, in Deutschland studiert hat, Geld für die Juden in Syrien, Russland sowie die Jeschiwot<sup>49</sup> in Israel sammelt (SR, S. 25ff.) und somit dauernd auf Reisen ist, steht in seiner Internationalität und Beweglichkeit im absoluten Gegensatz zu Sohara und ihrer Mutter.

Durch ihre Heirat geht jedoch Soharas Traum nach einem harmonischen, gemeinsamen Familienleben wie in Oran keinesfalls in Erfüllung. Simon zwingt sie vielmehr zu dauernden Umzügen innerhalb Frankreichs, deren Gründe sie nicht kennt. Er selbst befindet sich meist allein im Ausland.

Bevor Sohara nach Straßburg kommt, wo sie lebt, als die Handlung einsetzt und endet, wohnt sie in den verschiedensten Städten, *[in] Amiens, in Marseille, in Nizza, in Orléans, in Angers, in Nantes, in Lille, in Metz [...]* (SR, S. 16). Jedes ihrer sechs Kinder kommt in einer anderen Stadt zur Welt. Sie zieht Marseille und Nizza den anderen Städten vor, *weil diese Städte am meisten an Oran erinnern und weil es da Straßen gibt, in denen es so riecht, wie meine ganze Kindheit gerochen hat, nach Minze und Kumin* (ebd.). Die sinnliche Wahrnehmung des Geruchs der Kindheit macht besonders deutlich, wie sehr Sohara auf das Verlorene fixiert ist. So kann sie die Städte nicht um ihrer selbst willen wahrnehmen. Sie erfüllen lediglich die notwendigen Rahmenfunktionen für ihr Familienleben:

*Ich habe alle diese Städte nie richtig kennengelernt und bin dort keinem einzigen Menschen wirklich begegnet. Habe nur immer meine Runde gedreht, vom Haus zum Kindergarten, zur Schule, zu den Läden, zu Ärzten, Synagogen, die Kinder bringen, die Kinder holen, wieder bringen, wieder holen [...]* (SR, S. 17).

---

<sup>49</sup> Es handelt sich um Hochschulen zum Talmud-Studium.

Auch ihre Rolle als sechsfache Mutter mit den sich wiederholenden Pflichten ist also ausschlaggebend für die Begrenzung ihres ‚Territoriums‘. Immer wieder erscheint Sohara passiv und fremdbestimmt, Aktivität findet um sie herum statt. Dies illustriert auch ihr Verhalten in Parks:

*Wenn es innerhalb meines Bezirks einen Park gab, sind wir am Schabbat dort manchmal spazierengegangen, und ich habe mich auf eine Bank gesetzt, während die Kinder spielten [...] (ebd.).*

Sie wird also nicht die Umgebung erforschen und sich den Raum zueigen machen. Sie nutzt nur, was auf ihrem Weg liegt (*wenn es einen Park gab*). Dabei ist der Park für sie kein Ort der Begegnung oder der Natur, die sie beschreiben würde, sondern nur funktionell für ihre Kinder. Sie selbst bleibt auch hier unbeweglich.

Besonders signifikant für Soharas Passivität und Hilflosigkeit im Umgang mit Raum ist der Moment der Entführung ihrer Kinder. Simon hat Sohara und die Kinder in ein Hotel bestellt, um von dort aus eine Ferienreise zu unternehmen. Er verschwindet plötzlich mit den Kindern, ohne eine Nachricht zu hinterlassen. Sohara beschreibt ihre Reaktion:

*Ich blieb also bis zum Abend in dem Sessel in der Hotelhalle sitzen. Ab und zu bin ich zum Bahnhof hinübergerannt [...] Züge sind angekommen, aus Orten, die ich nicht kenne, und in die eine oder andere Richtung abgefahren, die ich nicht kenne. Leute sind eingestiegen, haben sich verabschiedet [...] Andere Leute sind aus den Zügen ausgestiegen und zu den Bussen oder Taxis gelaufen, manche wurden erwartet [...] und ich stand überspült und wieder ausgestoßen von den Begegnungen um mich herum. Dann bin ich zurück ins Hotel gegangen und habe mich wieder in den Sessel gegenüber der Tür gesetzt (SR, S. 13).*

Soharas hastige, wiederholte Bewegung des ‚Hinüberrennens‘ unterbricht nur jeweils kurz ihr Warten, während um sie der rege Betrieb eines Bahnhofs herrscht. Alle scheinen ein Ziel zu haben. Nur Sohara steht da und ist vollkommen überfordert: die genannten Orte kennt sie nicht, wie sie zwei Mal betont, sie fühlt sich überrollt wie von einer Welle. Die Bewegung ist alpträumhafte Bedrohung und so kehrt sie resigniert in ihren Sessel zurück.

Auch im Hotel kontrastiert ihr Warten mit der Aktivität der anderen. Ihre Einsamkeit ist immens: obwohl sich manchmal jemand neben sie setzt [*hat*] keiner [...] *mich etwas gefragt und keiner hat etwas zu mir gesagt und keiner hat gesehen, was mit mir los war* (SR, S.13) [Hervorhebungen von Susanne Geiling-Hassnaoui]. Als Simon sie nach acht Stunden anruft und nach Hause schickt, stellt sie ratlos fest: *Bloß, nach Hause wohin? Ohne meine Kinder hatte ich kein Zuhause mehr* (SR, S. 14). Ihr Heimatbegriff hat sich verändert: ihre Welt sind ihre Kinder, Orte haben nunmehr nur auf ihre Kinder bezogen Bedeutung.<sup>50</sup>

### 3.2.3 Straßburg, London, Straßburg. Entscheidende Wege.

Um ihre Kinder zurück zu sich zu holen, muss Sohara sich den Raum erobern. Dabei hilft ihr ihre Nachbarin, Frau Kahn. Anders als in Amiens kommt es hier zu einem Austausch zwischen den beiden sehr unterschiedlichen Frauen und Frau Kahn spielt für Sohara eine entscheidende Rolle bei ihrer Emanzipation.

Diese Emanzipation wird durch die Entdeckung des Lebensraums illustriert und begleitet. Soharas Unkenntnis von Orten erweist sich, als ihr Mann die Kinder entführt, sofort als Handicap: sie hat keine Vorstellung, wohin er mit den Kindern fahren könnte und bittet Frau Kahn naiv, doch mal *in Deutschland* anzurufen (SR, S. 20), wo sie ihre Familie ja zum letzten Mal gesehen habe.

Vorerst beschränkt sich Sohara typischerweise auf das Warten, wobei sie die Wohnung, genauer das Kinderzimmer, kaum verlässt.<sup>51</sup> An dem die Freiheit symbolisierenden 14. Juli kann Frau Kahn sie jedoch überreden, zum Feuerwerk mitzukommen. Während Sohara früher mit den Kindern *in welcher Stadt [sie] auch gerade waren* (SR, S. 79) nur zur Militärparade ging, wo sie *irgendwo am Straßenrand zwischen den Leuten stand* (ebd.), erlebt sie jetzt das Gedränge, wo *jeder auf sich selbst aufpassen [musste], um sich einen Weg zu den Quais zu*

---

<sup>50</sup> Selbst innerhalb der Wohnung ist dies der Fall: Sohara schläft nicht im Schlaf-, sondern mit ihren Kindern im Kinderzimmer, dem einzigen konkreten Ort, den sie genauer beschreibt und mit dem sie sich beschäftigt.

<sup>51</sup> Sie beginnt mit den Legosteinen ihrer Kinder zu spielen, möchte ein Haus bauen. Es wird jedoch bezeichnenderweise ein Schiff daraus, in ihren Augen eine Arche wie die von Noah.

*schubsen* (SR, S. 80). Sie geht sogar mit Frau Kahn und deren Freundinnen in ein Café.<sup>52</sup> An dem Gespräch über *[d]ie Emanzipation der Juden und die französische Revolution* (ebd.) kann sie freilich nicht teilnehmen. Sie verbildlicht ihr Außenseitergefühl räumlich: es ist, *als hätten sie sich mit ihrem Gespräch in ein Nebenzimmer begeben* (SR, S. 81). Ihr wird gleichzeitig die Bedeutung dieses Schrittes nach draußen bewusst:

*Ich dachte plötzlich an Oran, an unsere Ausflüge an den Strand, wenn die ganze Familie morgens aufbrach und dann bis in die Nacht hinein zwischen dem Meer und der Stadt kampierte, der ganze Clan [...] Seit meiner Ankunft in Europa habe ich immer nur drinnen gelebt, in engen Wohnungen und engen Straßen, als habe man mich in eine Kammer gesperrt, ohne Ausgang. Jetzt war ich froh, unter freiem Himmel zu sitzen, einem weiten, offenen, dunkelblauen Himmel [...] Die Leute um mich herum redeten, rauchten und lachten, [...] aber ich war ja zurückgezogen, im Nebenzimmer, hörte ihnen nur wie von ferne zu* (SR, S. 83).

Zwar beobachtet sie erst nur das rege Leben um sich, aber trotz der eigenen Passivität weckt die Situation positive Gefühle in ihr. An die Stelle der schmerzhaften Sehnsucht nach Oran tritt der Vergleich mit einer schönen Erinnerung. So wird ihr bewusst, dass sie ‚Oran‘ in Straßburg finden kann. Sie beginnt auch zu verstehen, warum sie es bisher nicht konnte: sie muss sich aus der Enge der Wohnungen und von ihrer ‚Opferhaltung‘ befreien: es war ja nur so, als habe man sie eingesperrt (ebd.)! Sie kann sich aus ihrer Familiengeschichte lösen, so öffnet sich die Welt, hier durch den freien, weiten, offenen Himmel verbildlicht. Der Abend endet sogar mit einem neuen ‚Wirgefühl‘: *so blieben wir bis Mitternacht* (ebd).

Sohara erfährt nach diesem ersten Schritt in die Freiheit, dass Simon sich mit den Kindern in Argentinien befindet. Sie beschließt nun zu handeln: durch die enge Verbindung aller jüdischen Gemeinden weltweit soll Simon gefunden werden. Sohara unternimmt in der Wartezeit weitere Schritte in die Stadt. Sie befreit sich dabei immer mehr:

*Meine Angst und die Scham hatte ich abgelegt und das Kopftuch auch. Ich ging jetzt meistens so um zehn Uhr aus dem Haus, und eine Viertelstunde*

---

<sup>52</sup> Begleitend vollzieht sich in dieser Episode auch die buchstäbliche „Entdeckung“ des Kopfes: statt ihres üblichen Kopftuches akzeptiert sie, eine Mütze aufzusetzen, die sie in der Hitze dann sogar abnimmt.



*später überschritt ich schon die Grenzen meines Territoriums und betrat fremdes Gebiet, obgleich ich dort nichts zu holen oder zu erledigen hatte. Ich lief einfach so herum [...] in die Stadt hinein, den Straßen nach, wohin sie mich eben führten (SR, S. 97).*

Nun sieht sie andere *wie Gefangene in ihren Wohnungen und ihren Gewohnheiten, aber [sie] konnte frei herumgehen (SR, S. 98)*. Nun nimmt sie die Stadt in ihren Einzelheiten wahr. Auf ihren ausführlichen Spaziergängen ist ihr, als entdeckte sie *sozusagen einen neuen Kontinent, noch ein Amerika (SR, S. 99)*.

Endlich findet sie Oran wieder, wie sie glücklich in einem dreifachen Vergleich deutlich macht: seit ihr Schicksal bekannt ist, besuchen sie andere Familien und laden sie ein. Es tut ihr gut, *statt am Rand im Mittelpunkt (SR, S. 102)* zu sein und, vor allem:

*es gab Dafina und Tajina, ganz wie in Oran, sie drängten mich, mehr zu essen und noch mehr zu essen, auch ganz wie in Oran, und gaben mir am Ende noch Essen in Plastikdosen und Kuchen in Tüten mit, erst recht so wie in Oran (SR, S. 102).*

Als die Kinder in London gesehen werden, ist Sohara nun auch fähig, eine zweite große Reise zu unternehmen. Stark zeitraffend und mit Selbstironie berichtet sie von der ‚Rückentführung‘ der Kinder. Zwar folgt sie auch diesmal nur Instruktionen anderer, aber der ihr helfende Rabbiner macht ihr klar: *alles, aber auch alles hinge nur noch von mir ab; ich müsse mich sozusagen eine Art James Bond verwandeln, nur für einen Tag, wenn mir das möglich sei (SR, S. 109)*.

Sohara muss über sich hinauswachsen. Für ihre Kinder ist sie dazu fähig. Die ganze Episode ist gekennzeichnet durch ihre Bewegung und Geschwindigkeit: einen viertelstündigen Weg schafft sie in fünf Minuten, sie rast mit einem Rabbi über die Autobahn, sie läuft über Gänge und Rolltreppen (SR, S. 112f.). Diese atemlose Beschreibung umfasst die ganze Rückholaktion der Kinder. Trotz der Umstände nimmt Sohara diesmal ihre Umwelt genau wahr und beschreibt sie detailliert, wie beispielsweise die Ankunft in London:

*[...] alles sah auch anders aus, Farben und Schriftzüge hatten eine andere Gestalt und jede Einzelheit sonst, die Türen und Türklinken, Fenster und Lichtschalter, die Dinge, die man sonst gar nicht bemerkt. Mir wurde*

*ziemlich bange, und meine so feste Gewissheit kam schon ins Wanken; eigentlich ist sie fast ganz in sich zusammengebrochen unter diesen fremden Eindrücken, an dem noch nie betretenen Ort, an dem es keine gewohnte Ansicht und keinen gewohnten Laut gab und nicht einmal einen gewohnten Geruch. Doch in der Ankunftshalle stand tatsächlich ein Chassid [...] Von da an überstürzte sich alles, ich lief, ich rannte [...] Wir liefen Treppen hinunter, Treppen hinauf, überquerten ein paar Straßen, hetzten in eine Tiefgarage, rannten zwischen den Autos herum [...] (SR, S. 113).*

Die Orte sind lebendig geworden. Sohara ist sich dabei ihrer Fremdheit und Unbeholfenheit bewusst. Sie fällt beinahe zurück in ihr altes Verhaltensmuster, sich von Unbekanntem lähmen zu lassen. Aber als sie ihren Helfer sieht, hat sie die Kraft, mit ihm ihre frenetische Rückholaktion durchzuführen. Die Tragweite dieses Moments wird besonders deutlich in der biblischen Metapher: *das ist unser Auszug aus Ägypten, auch wenn der Sinai noch weit und noch die ganze Wüste zu durchqueren ist (SR, S. 116).*

Als sie sicher mit ihren Kindern zurück in Straßburg ist, verlangsamt sich auch das Erzähltempo wieder. Nach einer Wiedersehensfeier mit den ihr Nahestehenden enden der Tag und die Erzählung mit einem Augenblick der Ruhe, der einen neuen Anfang verspricht: *Dann habe ich mich auf den Fauteuils ausgestreckt, wie sonst am Schabbat, und bin wohl eingeschlafen, denn gegen Morgen stand plötzlich der kleine Jonathan vor mir und sagte, Mama, ins Bett! (SR, S. 120).*

### 3.3 Bewegte Wege. Die Berlin-Erfahrung in „Die Brücke vom Goldenen Horn“

Der Roman GH besteht aus zwei Teilen: der erste Teil erzählt die erste Berlin-Erfahrung der Protagonistin, ihre kurze Rückkehr in die Türkei, die erneute Reise

nach Deutschland, in eine Kleinstadt und zurück nach Berlin, mit einem Abstecher nach Paris. Wegen der Krankheit der Mutter kehrt die Protagonistin in die Türkei zurück, wo sich der zweite Teil abspielt. Aber auch hier bewegt sich die Protagonistin zwischen verschiedenen Kulturen und lernt unbekannte, ihr fremde Lebensräume kennen.

Der gesamte Roman, auch die Episoden in der Türkei, erzählen dauernde Ortswechsel und Reisen. Man findet jedoch keinerlei ausführliche Orts- oder Landschaftsbeschreibungen. Die Erzählerin stellt nur Fixpunkte dar, die für ihre persönliche Entwicklung eine Rolle spielen: anfangs auf ihren Arbeiterinnenalltag konzentriert, entwickelt sie mehr und mehr ein von den 68er-Ideen geprägtes politisches und erotisches Bewusstsein, das ihre Ortswahl und -wahrnehmung beeinflusst.

In diesem Roman gibt es keinesfalls einen vereinfachenden Gegensatz zwischen einem ‚modernem‘ Deutschland und einer ‚archaischen‘ Türkei. Eine eigenwillige, junge Türkin aus relativ wohlhabendem Haus bricht die Schule ab, um Schauspielerin zu werden. Sie trifft bewusst und gegen den Willen der Eltern die Entscheidung, von Istanbul nach Deutschland zu gehen. Auf ihren Reisen begegnet sie in der Türkei wie in Deutschland linken Arbeitern und Intellektuellen. Das Brecht’sche Theater existiert auch in Anatolien. Überall findet man hoffnungsvolle, innovative Menschen in Aufbruchsstimmung. Sie haben es jedoch in Anatolien unendlich viel schwerer und ihre Bemühungen werden dort brutal niedergeschlagen. Hier im Osten der Türkei erreicht sie auch die Nachricht vom Prager Frühling: so wird deutlich, dass die politischen Unruhen eine Konstante auch in Europa sind und sich bis Ostanatolien fortsetzen und verschärfen. Bezeichnenderweise trifft sie in Anatolien, und nicht in Europa, Pasolini, der sich dort zu Dreharbeiten befindet.

Der Ost-West-Gegensatz wird so aufgebrochen, das Bild der Türkei eines einheitlich in jeder Hinsicht rückständigen Landes revidiert, ohne dabei die unruhige politische Stimmung und die Grausamkeiten des Militärregimes zu banalisieren.

### 3.3.1 Blinde Wege

Die Protagonistin von GH nimmt Deutschland auf ihrer Hinreise nicht als Land mit Landschaften und verschiedenen Orten wahr. Ihre Reise und Ankunft scheinen lediglich ein dauerndes Ein- und Austreten in und aus Türen zu sein. Es gibt keine Zeit für eine genaue Wahrnehmung der Umwelt. Nur zweckgebunden können einzelne Elemente erkannt werden:

*In den ersten Tagen war die Stadt für mich wie ein endloses Gebäude. Sogar zwischen München und Berlin war das Land wie ein einziges Gebäude. In München aus der Zugtür raus mit den anderen Frauen, rein in die Bahnhofsmisionstür. Brötchen – Kaffee – Milch – Nonnen – Neonlampen, dann raus aus der Missionstür, dann rein in die Tür des Flugzeugs, raus in Berlin aus der Flugzeugstür, rein in die Bustür, raus aus der Bustür, rein in die türkische Frauenwonaymtür, raus aus der Wonaymtür, rein in die Kaufhaus-Hertietür am Halleschen Tor. Von der Wonaymtür gingen wir zur Hertietür, man musste unter einer U-Bahnbrücke laufen (GH, S. 18).<sup>53</sup>*

Berlin reduziert sich auf Orientierungspunkte, die den Ablauf des Alltagslebens garantieren und illustrieren. So gibt es gegenüber des *Wonayms* (diese fehlerhafte Bezeichnung des Wohnheims zeigt die sprachliche Hilflosigkeit der Protagonistin) das Hebbeltheater. Die zukünftige Schauspielerin nimmt vorerst davon jedoch nur den Lichteffekt seiner Neonlampen wahr. Tatsächlich scheint es ansonsten in dem Berlin, das sie kennen lernt, immer menschenleer, dunkel, regnerisch oder verschneit zu sein. Die Stadt wirkt tot. Wie die anderen Frauen kennt sie erst nur den Weg zur Fabrik, in die sie, scheinbar eine passive Masse, im Bus transportiert werden:

*Kurz bevor wir in die Fabrik kamen, musste der Bus eine lange, steile Straße hochfahren. Ein Bus voller Frauen kippte nach hinten. Dann kam eine Brücke, dort kippten wir nach vorne [...] Die Brücke hatte kaputten Asphalt, der Regen sammelte sich in seinen Löchern [...] (GH, S. 25).*

Ein trostloses Bild dieser Stadt bzw. des begrenzten Lebensraums der jungen Frau entsteht also und illustriert so ihre wahrscheinliche Stimmung. Diese

---

<sup>53</sup> Die orthographischen und grammatikalischen Regelverletzungen in den Zitaten sind bewusst eingesetzte Stilmittel der Erzählerin. Sie werden in der Folge ohne weitere Hinweise auf die Besonderheit übernommen.

unpersönliche Monotonie kann nur langsam und schrittweise durchbrochen werden:

*Die ersten Wochen lebten wir zwischen Wonaymtür, Hertietür, Bustür, Radiolampenfabriktür, Fabriktoiletentür, Wonaymzimmertisch und Fabrikgrüneisentisch. Nachdem alle Frauen bei Hertie die Sachen, die sie suchten, finden konnten und Brot sagen gelernt hatten, nachdem sie sich den richtigen Namen ihrer Haltestelle gemerkt hatten – zuerst hatten sie sich als Namen der Haltestelle „Haltestelle“ notiert – machten die Frauen eines Tages den Fernseher im Wohnaymsalon an (GH, S. 27).*

Jeder Schritt dieses Orientierungsversuches in dem scheinbar raumlosen Berlin wird erschwert durch die sprachlichen Hürden. So nimmt die Alltagsorganisation alle Aufmerksamkeit und Energie in Anspruch. Bisher bilden diese Frauen eine Gruppe, ein wir, das funktioniert und sich Sicherheit gibt. Die Orte, die sie aufsuchen, Cafés und Kaufhäuser, interessieren sie nur in ihrer Funktion, der Beschaffung von Nahrung, Kleidung und Haushaltsgegenständen. Der Weg zu diesen Orten scheint nicht wahrgenommen zu werden.

Als die Frauen die Wege und Rituale des Alltags beherrschen und aufnahmefähig für neue Eindrücke sind, bildet der Fernseher die erste Öffnung auf die Welt. Sie wird also ins Wohnheim geholt. Kommunikation wird so nicht geschaffen (GH, S. 28). Nur die drei jüngsten Frauen, darunter die Erzählerin, verlassen abends das Wohnheim und sondern sich langsam von der Gruppe ab. Ihr Ziel bildet einen weiteren Fixpunkt in ihrem Tagesablauf: eine Imbissbude neben dem *beleidigten Bahnhof* (GH, S.29), d. h. der Ruine des Anhalter Bahnhofs.<sup>54</sup> Ihr zaghafter Ausflug konfrontiert sie mit einem toten Niemandsland:

*Dort auf dem Boden des beleidigten Bahnhofs verloren wir die Zeit. Jeden Morgen war dieser tote Bahnhof wach geworden, Menschen sind da gelaufen, die jetzt nicht mehr da waren. Wenn wir drei Mädchen da liefen, kam mir mein Leben schon durchlebt vor. Wir gingen durch ein Loch hinein [...] das vielleicht einmal die Tür vom beleidigten Bahnhofs gewesen war (GH, S. 29).*

---

<sup>54</sup> Das türkische Wort für „zerbrochen“ bedeutet, so die Erzählerin, auch „beleidigt“. So benennt also die Erzählerin diese Bahnhofsruiene, die die Isolation besonders deutlich macht: während dieser Bahnhof früher die Verbindung in den Süden sicherte, steht zu dieser Zeit nur die Fassade der Eingangshalle, daneben die Berliner Mauer.

Dieser Ort bietet den Mädchen also keinen Zugang zu einem neuen Leben oder zur Stadt Berlin.

Der reduzierte und graue Lebensraum wird erstmals wirklich durch einen gemeinsamen Ausflug der Frauen erweitert. Eine Tanzveranstaltung mit englischen Soldaten wird organisiert, ein Bus bringt sie in eine Kaserne und zurück. Sein Weg wird mit keinem Wort erwähnt, wieder zählt nur das Ziel. Erstmals nehmen die Frauen sich wieder als Frauen wahr, sie öffnen sich nach ihrer Rückkehr ins Wohnheim: *Manche knöpften ihre Nachthemden auf und öffneten vielleicht zum ersten Mal die Zimmerfenster* (GH, S. 30). Sie erzählen einander die Gründe für ihren Deutschlandaufenthalt. Aus der Masse von Frauen werden Menschen verschiedenster sozialer Herkunft mit Einzelschicksalen. Keine von ihnen ist um Deutschlands willen hier. Für jede bedeutet der Aufenthalt die Möglichkeit, ihrem Schicksal zu entfliehen oder Geld zu verdienen. Deutschland ist offensichtlich Mittel zum Zweck und kein zu entdeckender Lebensraum.

### 3.3.2 Begleitete Wege

Die Protagonistin löst sich bald aus der Gruppe der Frauen und ändert ihre Wahrnehmung. Die erste hierfür ausschlaggebende Person ist der neue Heimleiter, der sich selbst als *Künstler und Kommunist* vorstellt (GH, S. 31). Er regelt nicht nur die aufkommenden Konflikte zwischen den Frauen, sondern öffnet ihnen die Welt der Lektüre und der Diskussion. So stimuliert, fängt die Erzählerin auch an, die Menschen um sich zu beobachten und mit den Menschen in der Türkei zu vergleichen. Dabei verstärkt sich allerdings das Gefühl, in Berlin nicht dazu zu gehören und von den anderen nicht wahrgenommen zu werden:

*Die Straßen und Menschen waren für mich wie ein Film. Ich sah die Menschen, aber sie sahen uns nicht. Wir waren wie die Vögel, die irgendwohin flogen und ab und zu auf die Erde herunterkamen, um dann weiter zu fliegen.*

*Wir waren alle nur für ein Jahr hergekommen, nach einem Jahr wollten wir alle zurückkehren. Wenn wir uns im Spiegel anschauten, lief keine Mutter, kein Vater, keine Schwester hinten im Raum an uns vorbei [...], so sahen wir uns jeden Tag im Spiegel als einsame Menschen.*

*Nachdem wir im Spiegel verstanden hatten, dass wir allein waren, war alles leichter (GH, S. 40).*

Die Erzählerin begreift hier, dass sie sich nur in einer Übergangssituation befindet. Gleichzeitig wird ihr die Trennung von der Familie bewusst. Sich so als einsamen Menschen zu akzeptieren, befreit sie paradoxerweise. Die Umwelt, von der sie nun weiß, dass sie eine vorläufige bleiben wird, kann erkundet werden.

Die Protagonistin ist dabei allerdings nicht allein unterwegs, sondern folgt mit ihren Freundinnen anderen. Ihre ersten Stadtführer sind dabei der neue Heimleiter und dessen Freund Ataman. Sie nehmen sie in einen türkischen Arbeiterverein und dann in ein Studentenwohnheim mit:

*'Kommt'- sagten sie und so gingen wir hinter ihren Rücken her. Ihr Rücken war unser Berlin-Stadtplan. [...] Wir schauten nicht auf die Namen der U-Bahnstationen, wir schauten auf ihre Rücken, wir stiegen aus, stiegen um, und ich kannte alle Maschen ihrer Jacken, ihre Schuppen auf ihren Schultern, ihre Haare (GH, S. 72).*

Weiterhin werden Wege nur zurückgelegt, um andere Orte zu erreichen. Die Wahrnehmung konzentriert sich auf den beweglichen Orientierungspunkt. Der Eindruck von hilfloser Hetze bleibt bestehen.

Der erste Versuch der Protagonistin, ohne ihre Freundinnen oder den Heimleiter unterwegs zu sein, endet mit einem traumatisierenden Erlebnis. Gleichzeitig ist dies einer der wenigen Kontakte mit Deutschen:<sup>55</sup> die Mädchen haben Bekanntschaft mit vier deutschen jungen Männern gemacht, die Protagonistin wird, scheinbar willenlos, einem von ihnen folgen:

*Als er ging, hatte er meine Hand immer noch in seiner Hand, so ging ich mit ihm.*

*Er wohnte an der Mauer in einem Haus oben im fünften Stock. Wenn man aus dem Fenster herunterschaute, sah man die Ostpolizei unter starken Scheinwerfern hin- und herlaufen (GH, S.77).*

---

<sup>55</sup> Bisher waren die Freundinnen einmal von einer deutschen Arbeiterin eingeladen worden. Sie besuchen sie in ihrem Schrebergartenhäuschen, also einem marginalen Wohnort. Auch dieser Weg findet in verregneter Dunkelheit statt, wegen der mangelnden Sprachkenntnis kommt auch hier keine Kommunikation zustande.

Wieder sieht sie die triste Seite Berlins. Wieder werden der Regen und die ausgestorbenen Straßen betont, durch die sie dem Jungen folgt. Dieser nimmt sie nun mit zu einem Freund. Dort jedoch, in dem Zimmer einer Villa des deutschen, schöneren Berlin, passiert Unfassbares:

*Im Fernseher lief ein Charlie Chaplin-Film, ich kannte ihn aus der Türkei und sagte mein erstes Wort seit einem Tag: „Scharlo, Scharlo“. So hieß Chaplin in der Türkei. Während ich über Scharlo lachte, schob einer der Jungen schnell meinen Pulli an meinem Rücken hoch und drückte seine Zigarette auf meinem Rücken aus (GH, S.78).*

Das schockierte Mädchen kehrt schnell ins Wohnheim zurück. Auf die Frage des Heimleiters, wo sie gewesen sei, kann sie nur antworten: *In Berlin* (GH, S.80).

Auch ein weiterer Versuch der Protagonistin, in das ‚wirkliche‘ Berlin vorzudringen, schlägt fehl. Auf Bitten ihrer Freundin mietet sie mit ihr eine heruntergekommene Wohnung in Kreuzberg. Aber schon nach einer Nacht kehren sie ins Wohnheim zurück:

*Wir waren von der Herde weggelaufen und weinten jetzt um die Herde. [...] Als wir dort saßen, staunten auch die Wände der Küche, dass wir dort saßen. Eine der 40-Watt-Glühbirnen zitterte, ging an und aus. Das war Berlin. Dieses Berlin hatte es für uns bis jetzt nicht gegeben. Wir hatten unser Wonaym, und dieses Wonaym war nicht Berlin. Berlin begann erst, wenn man aus dem Wonaym herausging, so wie man ins Kino geht, einen Film sieht, und mit dem Bus wieder zurückkommt und den anderen beim Ausziehen diesen Film erzählt. Jetzt waren wir in diesem Film drin, aber das Bild war gefroren, stehengeblieben. Niemand klopfte, niemand stand auf und machte die Tür auf (GH, S. 61f).*

Menschliche Wärme, Dazugehören, Leben und Berlin scheinen einander auszuschließen. Die Leitmotive der Dunkelheit, der Kälte und Trostlosigkeit bestimmen weiterhin das Berlinbild. Das Wohnheim, und somit die junge Frau, gehören in eine andere Welt.

Eine durchaus positive Berlinerfahrung macht die Protagonistin jedoch: der Heimleiter und seine Frau, genannt ‚die Taube‘, geben ihr die Gelegenheit, die Ostberliner Theaterwelt kennen zu lernen.



*Die Taube sagte: "Komm mit uns zum Theater, du willst doch später Schauspielerin werden". Wir gingen ins andere Berlin zum Berliner Ensemble [...] Ich verstand kein Wort und liebte es und liebte die vielen, vielen Lichter im Theater. In den ostberliner Straßen bekam ich plötzlich eine Sehnsucht nach Hause, nach Istanbul. Ich roch die Luft und zog sie in mich hinein. Die Taube erzählte mir, dass man in Ostberlin und Istanbul das gleiche Dieselbenzin benutzte (GH, S. 35).*

Zum ersten Mal bestimmt Helligkeit das Bild Berlins. Während sie das Hebbeltheater in Westberlin nur von Außen sieht, ist sie jetzt in ihrem ‚Traumort‘ angekommen: im Theater Brechts.

Die Erzählerin spürt in diesem Augenblick eine Ähnlichkeit zwischen Ostberlin und Istanbul. Ihre Wahrnehmung von Ost- und Westberlin unterscheiden sich dagegen stark voneinander. Das grundsätzliche Fremdheitserlebnis beruht also nicht auf einem Gegensatz zwischen der geographisch bedingten Herkunftskultur und der des Gastlandes. Das Arbeiterleben in Berlin ist der Erzählerin in seiner sozialen Dimension fremd. Wegen mangelnder Sprachkenntnisse hat sie zudem keine Möglichkeit, Kontakte mit Deutschen herzustellen. Das Berliner Ensemble steht dagegen für ihren Traum, Schauspielerin zu werden. Hier ist ihr Berlin.

### 3.3.3 Eigene Wege

Als der Heimleiter in die Türkei zurückkehrt, ist auch das Jahr der Protagonistin vorbei. Auch sie kehrt zurück. Istanbul erlebt sie als unverändert und im starken Kontrast zu Berlin. Ihr Aufenthalt ist nur von kurzer Dauer, sehr schnell wird sie nach Deutschland zurückkehren. Der Auslöser hierfür ist ein Gespräch mit dem Vater und einer unbekanntem Frau auf einer Autofahrt. Der Vater erzählt vom Deutschlandaufenthalt seiner Tochter:

*[...] Dann fragte die Frau meinen Vater, ob ich dort Deutsch gelernt hätte. Mein Vater fragte mich: „Meine Tochter, hast du Deutsch gelernt?“ Ich antwortete: „Nein, ich habe kein Deutsch gelernt.“ Mein Vater blickte in den Rückspiegel und sagte zu der Frau, die er dort sah: „Nein, sie hat kein Deutsch gelernt.“ Die Frau redete weiter im Spiegel mit meinem Vater: „Das geht aber nicht - Deutschland sehen und die Sprache nicht sprechen! Sie muss die Sprache lernen.“. Mein Vater fragte mich: „meine Tochter,*

*willst du die Sprache lernen, hör, was die Dame sagt, du musst die Sprache lernen.“ - „Ja, Vater, ich möchte lernen (GH, S. 107).*

Dieser fremde, spiegelnde Blick, diese ‚gedoppelte‘ Unterhaltung, macht der Familie das Versäumnis bewusst. So schickt diesmal der Vater seine Tochter nach Deutschland. In einer Kleinstadt am Bodensee macht sie einen Sprachkurs. Dieser wird in nur einigen Sätzen erwähnt. Wichtig ist jedoch die Konsequenz: statt nach Istanbul kehrt die Protagonistin nach Berlin zurück, wo sie nun die Menschen versteht und zuerst kurz die ihr bekannten Orte besucht. Wieder folgt sie jemandem: einer türkischen Frau, die bei Siemens arbeitet und ihr versichert, sie könne dort Arbeit finden. Also zieht sie wieder in ein Wohnheim, arbeitet wieder in einer Fabrik. Dank ihrer Deutschkenntnisse wird sie diesmal jedoch als Dolmetscherin eingesetzt und regelt das Leben in dem isoliert gelegenen Heim. Die sehr knappe Darstellung dieses Aufenthaltes beschränkt sich auf die ihr wichtigen Begegnungen und die Konflikte im Heim. Die Stadt Berlin tritt vollkommen in den Hintergrund. Eines Tages verlässt der junge Mann, in den sie sich verliebt hat, Berlin. Selbst dortzubleiben verliert für sie seinen Sinn. Also geht sie selbst, auf den Rat ihrer griechischen Freundin hin, nach Paris.

Ihr neues Selbstbewusstsein spiegelt sich darin, dass sie auf der Fahrt dorthin mit allen Leuten spricht und ihnen ungefragt Auskünfte erteilt, die sie beim Kontrolleur erfragt. Auch das Zurechtfinden in der neuen Stadt wird ihr leichter:

*In Paris musste ich mit der Métro die Haltestelle Cité Universitaire finden, ich ging erst einmal verloren und suchte die deutsche Sprache. Wenn ich deutschsprechende Menschen hörte, fragte ich sie nach dem Weg. Ein deutscher Mann brachte mich mit der Métro bis zur Cité Universitaire. Die Métro war voller Menschen, deswegen kamen sich unsere Gesichter sehr nah. Ich hatte noch nie so nah vor einem Deutschen gestanden (GH, S. 124).*

So gelingt es ihr dank der deutschen Sprache, sich den Deutschen zu nähern – allerdings in einem Drittland. Eine kurze Metrofahrt in Paris lässt sie eine Erfahrung machen, die während eines ganzen Jahres in Berlin nicht möglich war. Die deutsche Sprache erlaubt ihr auch, sich in einem neuen Land, dessen Sprache sie nicht beherrscht, zurechtzufinden. Genauer ist es wohl die Sicherheit, die sie sowohl durch die Berlinerfahrung als auch durch die neuen Sprachkenntnisse

gewonnen hat. Da sie mit dem Deutschen in Paris nun Englisch spricht, scheint es erstaunlich, dass sie während ihres ersten Berlinaufenthalts nie versucht hat, Kontakt über diese Drittsprache aufzunehmen. Vermutlich fehlte ihr die innere Bereitschaft und Reife dazu.

Die personengebundene Ortserfahrung ist eine Konstante im gesamten Roman und lässt sich auch in Paris erkennen. Hier ist sie vollkommen auf Begegnungen mit jungen Leuten konzentriert. Sie verliebt sich erneut und bewegt sich in Paris nur in Begleitung des jungen Mannes, Jordi. Dieser ist Spanier, aber die Sprache bildet keine Hürde. Beide sprechen sämtliche Sprachen, die sie mehr oder weniger beherrschen, durcheinander und singen sich Lieder aus ihrer Heimat vor. Die berauschte Erfahrung mit Jordi beobachtet die Erzählerin wie einen Film:

*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 (GH, S. 139).<sup>56</sup>*

Der Eiffelturm blitzt kurz auf, die beiden fahren nach Versailles. Die berühmten Bauwerke sind jedoch nur Dekor ihrer Liebesgeschichte. Auch in Paris ist es Nacht, regnet es. Aber Paris wirkt im Gegensatz zu Berlin lebendig.

Zurück in Berlin erlebt die Erzählerin nun mit den deutschen Studenten die Studentenbewegung. Auch diese Stadt ist für sie jetzt voll Leben. Sie ist vollkommen integriert, erotische und politische Erfahrungen reihen sich aneinander, sie nimmt Schauspielunterricht. Weiterhin ist Berlin nur Kulisse ihrer Erfahrungen. In Studentencafés, Kinos und dem Theater hat die Protagonistin selbstbewusst ihren Platz gefunden:

*Ich war so glücklich, dass ich auf den Straßen Salto mortale machte. An den Abenden ging ich zu den Theatern und setzte mich so laut in den Rang oder in die Loggias, dass mich viele Zuschauer anschauten, als ob das Stück mit mir anfangen würde (GH, S.169).*

---

<sup>56</sup> *Der Junge* ist also Jordi und *das Mädchen* sie selbst. Özdamar greift immer wieder auf den Spiegel oder auf den Vergleich mit einem Film zurück, wenn ihre Figuren Distanz zu ihrem eigenen Erleben nehmen.

Erwartete sie während ihres ersten Aufenthalts sehnsüchtig das Ende des vereinbarten Jahres, kehrt sie nun nur aus einem Grunde nach Istanbul zurück: der Vater schreibt, ihre Mutter sei krank. In Istanbul stellt sie nun fest:

*Berlin war für mich wie eine Straße gewesen. Als Kind war ich bis Mitternacht auf der Straße geblieben, in Berlin hatte ich meine Straße wiedergefunden. Von Berlin war ich in mein Elternhaus zurückgekehrt, aber jetzt war es für mich wie ein Hotel, ich wollte wieder auf die Straße (GH, S. 193).*

Die Erfahrung geographischer Fremde erlaubt also die notwendige Lösung vom Elternhaus. Dies erkennt die Erzählerin jetzt. Aus dem jungen Mädchen ist eine Frau geworden.

Kulturelle Fremde wird sie von nun an vor allem in der Türkei empfinden, wo das Militärregime brutal die linke Bewegung niederschlägt. Die Erfahrung des Terrors führt zu dem dritten, endgültigen Aufbruch der Erzählerin nach Berlin. Eines Tages liest sie einen verbotenen Gedichtband von Brecht:

*[...] und als ich bei meinen Eltern im Bett lag, dachte ich, ich werde nach Berlin gehen und am Theater arbeiten. Mein Herz klopfte laut.*

*In der letzten Nacht, bevor ich nach Berlin fuhr, weinte ich im Bett. Meine Mutter hörte das, kam mit ihrem zusammengerollten Bett zu mir, legte sich neben mich und sagte im Dunkeln: "Flieh und leb' dein Leben. Geh, flieg." Am nächsten Tag packte ich meinen Koffer und ging zum Zug (GH, S. 329).*

## 3.4 Gedoppelte Wege. Die Erfahrung des geteilten Berlin in „Seltsame Sterne starren zur Erde“

### 3.4.1 Fortgesetzte Wege

In dem dritten Teil der Romantrilogie „Sonne auf halbem Weg“ erzählt die Protagonistin ihre Erfahrungen während ihres erneuten Berlinaufenthalts.<sup>57</sup> Sie verwirklicht ihren Traum, am Theater zu arbeiten.

Der Wunsch, Schauspielerin zu werden, war bereits die Motivation für die früheren Reisen nach Berlin und durchzieht GH als Leitmotiv. Sie hat dabei das für die Istanbuler Schauspielschule nötige Geld verdient und die deutsche Sprache erlernt. Gleichzeitig hat sie sich von den Eltern gelöst und zu einer jungen Frau entwickelt. Auf diese ersten Aufenthalte folgt nun, wie in GH angekündigt, das Exil aus politischen Gründen.

Der biographische Hintergrund der Erzählerin wird in SE anders dargestellt, als in GH. Die Eltern werden nicht erwähnt. Vielmehr erzählt die Protagonistin in kurzen Rückblenden und immer wiederkehrenden Erinnerungen von einer gescheiterten Ehe und von ihrem Leben mit zwei Geschwistern bei der Großmutter.

Wie GH ist auch SE zweigeteilt. Diese Teilung wird durch die unterschiedlichen Erzählformen betont. Im ersten Teil erzählt die Protagonistin weitgehend chronologisch von ihrem Pendlerleben zwischen Westberlin, wo sie wohnt, und Ostberlin, wo sie am Theater arbeitet. Im Mittelpunkt stehen dabei die Kontakte zu den Anderen. Ihr Umgang mit dem neuen Lebensraum ist nämlich, wie in GH, sehr personenbezogen und zielgerichtet. Anders als die Protagonistin in GH trifft sie jetzt allerdings selbstständige Entscheidungen und folgt anderen nicht mehr blind. Die ‚Gastarbeiterin‘ in GH suchte fast ausschließlich Orte in der Stadt auf, um Grundbedürfnisse stillen zu können. Jetzt ist die Erzählerin eine junge Intellektuelle und orientiert sich an der Welt des Theaters.

---

<sup>57</sup> Emine Sevgi Özdamar: Sonne auf halbem Weg. Die Istanbul-Berlin Trilogie. Köln: Kiepenheuer und Witsch 2006.

Der erste Teil des Romans SE endet mit dem Umzug der Protagonistin nach Ostberlin und ihrem Beschluss, Tagebuch zu schreiben. Dieses bildet den zweiten Teil. Hier berichtet sie von dem ersten längeren Aufenthalt in Ostberlin. Darauf folgt das erneute Pendeln zwischen Ost und West nach Auslaufen des Visums. Auch Reisen nach Weimar und Dänemark und ein zweiter, längerer Ostberlinaufenthalt dank eines zweiten Visums werden erzählt. Das Ende bildet die Abreise nach Paris mit dem Vorhaben, dort eine Doktorarbeit zu schreiben.

In beiden Teilen von SE fällt die Montagetechnik der Erzählerin auf: Arbeitsprotokolle des Theaters, während der Probe gemachte Zeichnungen, Schlagzeilen und Gedichtverse bereichern den eigentlichen Erzähltext. So spiegeln Schlagzeilen häufig den politischen Hintergrund des kalten Krieges:

*MIG-PILOT. ALARM IM KREML. BRESCHNEW TOBT. ENTFÜHRTE MIG UNTER DER LUPE. DER SOWJETLEUTNANT [...], DER DAS SCHNELLSTE UND GEHEIMSTE SOWJETISCHE DÜSENFLUGZEUG, DIE MIG 25, IN DEN WESTEN ENTFÜHRTE, HAT SEINE FLUCHT SEIT ZWEI JAHREN GEPLANT (SE, S.169).*

So wird der politische und gesellschaftliche Kontext ohne weiteren Kommentar skizziert. Die persönlichen Erfahrungen der Protagonistin stehen weiterhin im Vordergrund und werden ausführlich berichtet.<sup>58</sup>

Gedichtverse begleiten die Erzählerin auf ihrem Weg.<sup>59</sup> Sie übersetzen ihre Empfindungen oder dienen als Kommunikationsmittel zwischen ihr und den anderen Bewohnern ihrer Westberliner Wohngemeinschaft. Die Stimmen der zitierten Dichter vermischen sich dabei mit ihrer eigenen. So heißt es am Anfang des Romans beispielsweise:

---

<sup>58</sup> Diese Form der Kontextualisierung setzt allerdings historische Kenntnisse des Lesers voraus. In den Lesergenerationen, die den kalten Krieg erlebt haben, wird die Erinnerung an die ‚bleierne Zeit‘ wachgerufen. Kommentare sind für sie unnötig. Jüngere Leser jedoch werden vermutlich nicht wahrnehmen, wie belastend der politische Kontext für die Erzählerin ist.

<sup>59</sup> Besonders wichtig für die Erzählerin sind Verse von Else Lasker-Schüler und von Konstantinos Kavafis. Der Titel des Romans ist beispielsweise das Zitat eines Verses aus Else Lasker-Schülers Gedicht „Liebessterne“ (zitiert nach SE). Es wird im Roman am Anfang und am Ende des Berlinaufenthaltes zitiert (SE, S. 9, S. 243).

*Der Hund bellte und hörte nicht auf. [...] 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,  
Eisenfarbene mit Sehnsuchtsschweiften,  
mit brennenden Armen die Liebe suchen...<sup>60</sup>*

*Ich wiederholte die Sätze, als sollten Elses Wörter und meine Stimme das Hundegebell im Hof beruhigen (SE, S.9).*

In GH konnte man die langsame Lösung der Ich-Erzählerin aus der Gruppe beobachten: aus dem anfänglichen ‚wir‘ wurde ‚ich‘. In SE wird die Subjektivierung weiter verstärkt, indem das Tagebuch die Ich-Erzählung ablöst. Die eigenen Empfindungen, die persönliche Sicht der Ereignisse rücken so immer mehr in den Mittelpunkt.

Die beiden Romane lassen sich also in erster Linie als Erzählung einer Persönlichkeitsentwicklung lesen. Die geographische ‚Fremde‘ ist dabei eher ein zufälliger Aspekt. Denn die Heimat der Protagonistin ist die Welt des Theaters, vor allem des Theaters Brechts. Dieses ist geographisch mit dem Ort Berlin verbunden, aber nicht auf ihn fixiert. Dort, wo die Erzählerin ihre Theaterarbeit verwirklichen kann, ist sie zu Hause. Dafür eine fremde Sprache zu lernen und in einer anderen Kultur zu leben, erscheinen ihr als weniger problematisch als ein Leben in der ‚Heimat‘ Türkei unter dem Militärregime:

*[...] Wenn ich nicht am Theater arbeiten kann, ist es aus mit mir. Wenn ich in Istanbul am Theater arbeiten könnte, würde ich zurückgehen. Aber es ist alles so dunkel da. Vielleicht kann ich in Westberlin Arbeit finden, wenn ich hier [aus Ostberlin, Anmerkung von Susanne Geiling-Hassnaoui] fort muss. Ich kann nach England fahren, zu Graham, in seinem Theater arbeiten, vorher muss ich Englisch lernen[...] und eine andere Kultur in mir aufnehmen [...] (SE, S. 124).*

---

<sup>60</sup> Eingerückt und kursiv im Roman zitiert (SE, S. 9).

### 3.4.2 Kontrastierende Wege

Bei ihrer Ankunft in Westberlin stellt die Erzählerin nur ihren Koffer ins Schließfach und fährt direkt nach Ostberlin zu Benno Besson. Die Stadtgeographie ist ihr bei dieser Rückkehr nach zehn Jahren vertraut. Souverän bewegt sie sich fort, benutzt das S- und U-Bahnnetz. Sie nimmt bereits bestehende Kontakte wieder auf und hat ein konkretes Ziel. *Der Novemberhimmel hing wie eine schmutzige Fotokopie eines Himmels über Berlin* (SE, S. 32) ist anfangs die einzige Wahrnehmung der Umgebung, die sie mitteilt. Die Stadt an sich hat keine Bedeutung für sie.

Nach dem erfolgreichen Gespräch mit Besson, der sie als Mitarbeiterin einstellt, gehört dieser Himmel ihr und erlaubt den Blick auf die Stadt. Berlin interessiert sie dabei jedoch nur als Ort des Wirkens von Brecht und Besson:

*Als ich zum Grenzübergang Friedrichsstraße zurückging, wurde mir leichter und leichter, meine Arme waren Flügel geworden, ich war ein Vogel, der über Ostberlin fliegen würde, der sich alle Straßen, über die Brecht und Besson je gelaufen sind, anschauen und vor Freude lachen wird* (SE, S. 34).

Ihr eigentliches Ziel ist also Ostberlin. Dort ist sie frei, wie die Vogelmetapher suggeriert. Dies scheint umso erstaunlicher, als sie die Einschränkungen der persönlichen Freiheit durch das DDR-Regime an sich selbst erlebt: wegen der schwierigen Visabedingungen muss sie in Westberlin leben und täglich in den Ostteil der Stadt ein- und ausreisen.

Aber es ist der Westteil der Stadt, den sie sehr kritisch betrachtet. So erweckt der Wiederaufbau der Stadt in ihr negative Assoziationen und Erinnerungen:

*Westberlin sah jetzt aus, als hätte es ein falsches Gebiss bekommen. Alle Löcher waren zugebaut. Damals schob der Wind in den kalten Nächten die einsamen Zeitungsblätter durch die Luft [...], sie sahen so aus, als ob sie die Geister dieser Stadt wären. Wohin waren alle diese Geister gegangen, wo sammelten sie sich?* (SE, S. 40).<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Hier nimmt die Erzählerin ein bereits in GH verwendetes Motiv auf. Dort beschreibt sie Berlin folgendermaßen: *Die Berliner Straßen hatten viele Lücken, hier stand ein Haus, dann kam ein Loch, in dem nur die Nacht wohnte, dann wieder ein Haus, aus dem ein Baum herausgewachsen war* (GH, S. 59).



Ganz Westberlin erinnert sie mit seinen ‚zugebauten Löchern‘ an den Krieg. Die zahlreichen Witwen mit Hunden fallen ihr auf. Für sie sind *die Westberliner Hunde [...] Hunde gegen die Kriegseinsamkeit. Kriegsberuhigungstabletten* (SE, S. 66). Auch die Trödeläden, die sie mit ihren Westberliner Freunden besucht, *erinnerten [sie] an den Krieg. Die Kleider der Toten. So viele Kleider, dass einem schwindlig wurde* (SE, S. 67).

Der Blick auf Berlin ist vom politischen Interesse der Erzählerin bestimmt. Als sie zum ersten Mal zu ihrer WG in einem alten Arbeiterviertel kommt, denkt sie an die Kämpfe der Kommunisten:

*In der Straße standen große, alte Häuser, ich stellte mir vor, wie damals die Menschen an den Fenstern gestanden und den Kämpfen zugesehen oder selbst in die Straße hinuntergeschossen hatten* (SE, S. 48).

In der Wohngemeinschaft selbst ist die Protesthaltung gegen die Bundesrepublik und die gesamte westliche Politik bestimmend. Die Beschreibung des Alltags in der WG, einer alten Fabrik, wirkt wie eine Karikatur des ‚antibürgerlichen‘ Lebens: die Erzählerin hält fest, wie man tage- und nächtelang diskutiert und dabei meist zu mehreren in einer alten Badewanne sitzt, die mit dem Küchentisch das Zentrum der Wohnung zu sein scheint. Partner werden so selbstverständlich geteilt und getauscht wie Kleidung und Zimmer. Mehrmals wird die WG im Rahmen der Terroristenfahndungen von der Polizei durchsucht.

In dieser besonderen Welt wird die Erzählerin ganz selbstverständlich aufgenommen. Ihre geographische Herkunft erweckt wohlwollendes, politisches Interesse. Sie selbst dagegen ist irritiert durch die Unordnung des Ortes:

*In der ehemaligen Fabriketage sah es aus wie auf einer Straße, auf der die Menschen ihre alten Möbel, Geschirr und Kleider abgestellt hatten. Über den Eierschalen wurden Zigaretten gedreht, die Krümel fielen in die Tassen, die Brotkrümel wurden mit der Hand auf den Boden gewischt, deswegen knirschten meine Schuhe auf dem Küchenboden* (SE, S. 49f.).

Ihre direkte, kommentarlose Wiedergabe der Diskussionen zeigt den leisen Spott der Erzählerin. Sie selbst gehört nicht wirklich in diese sich als linksintellektuell verstehende Gruppe, die alles ausdiskutiert, statt praktisch zu handeln:

*Susanne machte vier Kerzen an und die sieben Seminaristen sprachen über das Wort ‚deprimierend‘. [...] Die Kerzen brannten, und die Gesichter wurden im Kerzenlicht größer. Während sie sprachen, räumte ich den Tisch ab und spülte das Geschirr [...] Als die Kerzen heruntergebrannt waren, machte jemand das Licht an. Alle staunten, dass das Geschirr schon sauber war (SE, S. 52).*

Die Protesthaltung, die in der WG vorherrscht, bestimmt auch das Stadtbild. Die Protagonistin äußert ihr kritisches Erstaunen über die Sprüche überall an Häuserwänden und auch an der Mauer. In ihrer großen Zahl scheinen sie der Erzählerin sinnlos:

*Überall standen diese Sprüche, an den Gartenmauern, auf den stillgelegten Waggonen, an den Hauswänden, in den Parkanlagen, an den Zigarettenautomaten, auf Werbeplakaten, auf Rollläden, auf den Bürgersteigen, an den Mülltonnen, an Baustellenwagen, an den Haustüren. Ganz Berlin war im Wörterkrieg. Aus allen Löchern kamen Wörter heraus und hatten keine Wirkung (SE, S. 65).*

Wiederholt flieht die Erzählerin vor der Unordnung und den vielen Eindrücken nach Ostberlin, denn

*es beruhigte [sie] jedes Mal, wenn [sie] nach Ostberlin fuhr. Die wenigen Läden, die wenigen Gegenstände in den Schaufenstern und die Theatersätze in den Arbeitsnotizen (SE, S. 68).*

Erleichtert betont sie die Ruhe der Straßen Ostberlins, ohne die Ruhe zu hinterfragen oder die Straßen an sich wirklich zu sehen. Als sie nach Ablauf ihres ersten Visums wieder in Westberlin wohnt und tagsüber nach Ostberlin fährt, stellt sie fest: *Sechs Monate habe ich in Ostberlin gewohnt und gearbeitet, aber erst jetzt nehme ich die Straßen wahr (SE, S. 165).* Denn die einzigen Orte, die sie wirklich interessieren, sind die Theater mit ihren Kantinen und Archiven. Ostberlin hat die Funktion, ihr die Theaterarbeit zu ermöglichen, und ist somit ein idealisierter Ort. Das Alltagsleben in der Stadt scheint sie weitgehend auszublenzen – außer wenn ihre Wahrnehmungen in Ostberlin Erinnerungen an Istanbul auslösen, was häufig der Fall ist:

*Die Morgenstimmung und der Geruch in den Straßen von Ostberlin erinnerten mich daran, wie meine Großmutter jeden Morgen den Ofenheizte. [...] Ich atmete die Luft tief ein, ein Geruch von Kohle und Autoabgasen wie in Istanbul (SE, S. 81).*

Ihre Assoziationen und Erinnerungen an wichtige Augenblicke, Stimmungen oder Personen in ihrer Vergangenheit betonen eine große Ähnlichkeit zwischen Ostberlin und Istanbul. Ihr Leben in Ostberlin erscheint als die Fortsetzung ihres Lebens in der Türkei. Ostberlin wird nicht als ‚Fremde‘ erlebt.

Negative politische Assoziationen, die durch bestimmte Orte ausgelöst werden, gibt es allerdings auch in Ostberlin. Zu Besuch im Waldhaus eines Kameramanns geht sie früh morgens im Wald spazieren. Hier denkt sie nicht nur an ihr eigenes Waldhaus in Istanbul:

*Klaus hatte mir gestern Abend erzählt, dass hier der Todesmarsch der Juden aus dem KZ Sachsenhausen entlanggegangen war. Viele starben auf dem Weg. [...] Jetzt schaue ich auf diese Landschaft. [...] Damals muss es wie auf einem anderen Planeten ausgesehen haben, Menschen wie Skelette unterm Mondschein (SE, S. 114).*

Ihre Überlegungen beziehen sich wie hier meist entweder auf die geschichtliche Vergangenheit oder auf die Türkei. Politische Kritik an der DDR wird dagegen kaum und nur sehr verhalten ausgedrückt. *In Ostberlin gibt es zu wenig kleine Geschäfte, z.B. zu wenig Bäckereien. Wenn man vergisst, Brot zu kaufen, muss man zwanzig Minuten laufen.* (SE, S. 165) gehört zu den anfangs seltenen, kritisch wirkenden Bemerkungen zum DDR-Alltag.

Dabei erlebt sie selbst die problematische Grundversorgung: sie hat keine Wohnung und ist meist Gast bei verschiedenen Kollegen, sofern diese gerade Platz haben. Manchmal schläft sie auch heimlich in der Sauna des Theaters (SE, S. 109). Der Westberliner Fülle wird also Mangel gegenübergestellt. Dieser stört sie jedoch kaum.

Sogar die Mauer wird von der Erzählerin scheinbar einfach hingenommen. Gabi Gysi, bei der sie zeitweise wohnt, wirft ihr diese Haltung vor:

*Dein Glück ist nicht das Glück der anderen. Du normalisierst die Mauer. Für dich bedeutet hier zu sein eine Erweiterung deiner Möglichkeiten, zu arbeiten und zu leben. Andere aber sehen ihre Möglichkeiten beschränkt (SE, S. 182).*

Zwar beschreibt die Protagonistin wiederholt Szenen des Grenzübertritts mit den strengen Kontrollen und Gesprächen mit Beamten. Sie erwähnt auch die ‚Geisterbahnhöfe‘, durch die die S-Bahn fährt. Aber mit diesen ‚Unbequemlichkeiten‘ weiß sie umzugehen:

*Die Zeitung, die ich nicht mit nach Ostberlin nehmen durfte, warf ich weg. Als ich in die Abfertigungshalle kam, dachte ich wegen der vielen Lichter, ich bin in einem Ballsaal [...] (SE, S. 17f.).*

Ein Ort, der gemeinhin den Terror des Überwachungssystem evoziert, ruft in ihr sogar die positive Konnotation eines Ballsaals hervor. Dies bestätigt Gabi Gysis Vorwurf: das persönliche Glück der Erzählerin, nach Ostberlin ans Theater kommen zu dürfen, bestimmt ihren Blick und macht sie blind für die Repressionen. Erst mit der Zeit gibt sie mehr und mehr kritische Diskussionen wieder, ohne jedoch durch Kommentare Stellung zu beziehen. Sie will an den Sozialismus glauben. Sensibilisiert für die Härte des DDR-Regimes wird sie vor allem durch die Ausbürgerung Wolf Biermanns (SE, S.178ff). Dieser Vorfall betrifft ihre Welt des Theaters und der Kunst und macht die Einschränkung der Künstler durch das Regime deutlich. Jetzt kann sie die Augen nicht mehr verschließen.<sup>62</sup>

Solange sie kein Visum für die DDR hat, gehören tägliche Ein- und Ausreisen mit Zwangsumtausch zu ihrem Alltag. Während der Gültigkeitsdauer dieses Visums kann sie dagegen nicht in den Westteil der Stadt. Trotzdem stellt sie fest, als sie eine Reise nach Schweden unternimmt:

*Irgendwo, bei einem Spaziergang, sahen wir eine Mauer, die wie die Berliner Mauer aussah. In Berlin hatte ich nie an die Mauer gedacht [...] (SE, S. 244).*

In Berlin selbst gleicht ihr Umgang mit der Mauer zeitweise sogar einem Spiel:

---

<sup>62</sup> Der Wille, an die Utopie des Sozialismus als gerechtere Gesellschaftsform zu glauben, wird auch in GH deutlich. Auf der Rückfahrt von Berlin in die Türkei ist die Erzählerin glücklich, durch sozialistische Länder zu fahren. Ein türkischer Gastarbeiter erzählt ihr dabei von der Erpressung durch einen jugoslawischen Polizisten. Die Erzählerin reagiert erstaunt: *Wir glaubten ihm die ganze Geschichte nicht, wir dachten, im Sozialismus gäbe es keine Menschen, die Geld essen, die gäbe es nur in der Türkei (GH, S. 172).*

*Peter fuhr mit mir zur Bernauer Straße, zu einer Aussichtsplattform an der Westseite der Mauer, von der ich plötzlich auf ostberliner Straßen sah. „[...] Dein Theater, die Volksbühne, ist nicht weit von hier. Geh doch heute um vier Uhr in diese Straße dort drüben, ich werde dann hier auf der Aussichtsplattform stehen und wir werden uns zuwinken. Du im Osten, ich im Westen.“ (SE, S. 57).*

Für die Protagonistin ist es unmöglich, sich Berlin als eine einzige Stadt vorzustellen. Leitmotivisch thematisiert sie ihr Erstaunen über das gleiche Wetter oder die gleiche Tageszeit in beiden Teilen der Stadt: *Als ich in Westberlin aus der S-Bahn stieg, staunte ich. ‚Hier regnet es ja wie im Osten.‘ (SE, S. 40) oder*

*Heute nacht bin ich von Ostberlin nach Westberlin gefahren. Ich sagte zu Gabi: ‚Ich will sehen, ob drüben auch Vollmond ist.‘ Die Straßen waren hier so leer wie dort (SE, S. 197).*

Die eigentliche Fremdheitserfahrung der Protagonistin ist keinesfalls ein Gegensatz zwischen orientalischer (türkischer) und westlicher Kultur. Das Leben türkischer Gastarbeiter, von denen sie sich distanziert, erwähnt sie nur selten. Im Gegensatz zu ihnen ist sie selbst in beiden Teilen der Stadt integriert. Ihre geographische Herkunft spielt in ihrem Umfeld keine diskriminierende Rolle und wird selten angesprochen. Ihr ‚neuer‘ Blick wird jedoch geschätzt. So kauft beispielsweise die Volksbühne ihre Zeichnungen. Besson schätzt sie als Mitarbeiterin.

Fremde herrscht dagegen zwischen den beiden Teilen Berlins:

*Jedesmal, wenn ich hier her kam, vergaß ich den anderen Teil der Stadt, als ob tatsächlich ein großes Meer diese beiden Teile voneinander trennen würde. Ich konnte die beiden Teile nie zusammendenken und mir vorstellen, dass meine sieben Freunde in Westberlin nur drei Haltestellen von hier entfernt wohnten. Zu Fuß wären es zwanzig Minuten gewesen (SE, S. 18).<sup>63</sup>*

Die unterschiedlichen Lebensformen, die sie in Ost und West erlebt, unterstreichen diesen Kulturunterschied. Dabei ist jedoch nicht zu vergessen, dass

---

<sup>63</sup> Die Teilung einer Stadt, im geographischem Sinn ist ihr natürlich vertraut: Istanbul ist eine durch das Meer geteilte Stadt und liegt sogar auf zwei Kontinenten. Die natürliche Grenze kann sie dort jedoch problemlos überqueren. Häufig streut sie Hinweise in ihre Erzählungen ein, sie blicke von der europäischen auf die asiatische Seite und umgekehrt. Jedoch gibt es auf Istanbul bezogen keine wirklich feste Zuordnung bestimmter Elemente, keine klare Kontrastierung Orient-Okzident.

sie in beiden Stadtteilen mit marginalen Gesellschaftsgruppen verkehrt. Im Westen lebt sie in einer WG mit anarchistischem, studentischem Flair. Die Bewohner stehen scheinbar der RAF nahe oder werden zumindest verdächtigt, dies zu tun. Im gleichen Haus gibt es außerdem ein Bordell, dessen Prostituierte die Erzählerin kennt. Im Osten dagegen beschränken sich ihre Kontakte weitgehend auf den intellektuellen Kreis der Theaterwelt. Sie arbeitet mit Persönlichkeiten wie Benno Besson, Heiner Müller, Matthias Langhoff und Thomas Brasch zusammen. Mit der ‚Durchschnittsbevölkerung‘ verkehrt sie weder im Westen noch im Osten.<sup>64</sup>

Ihre Heimat ist das Theater. Dies wird ebenfalls deutlich bei einer Reise, die sie mit Besson und seiner Truppe nach Weimar und durch Thüringen unternimmt. Es ist keine Reise einer Türkin durch ostdeutsche Provinz, sondern die einer Theatermitarbeiterin. Sie bereitet ein Stück vor und nimmt die Orte bezogen auf diese Vorbereitung wahr:

*In der Weimarer Bibliothek gab uns der Dramaturg des deutschen Theaters Bücher, die für das Stück „Der Bürgergeneral“ nützlich sein könnten, später saßen wir zusammen im Restaurant „Elephant“, in dem auch Goethe gegessen hatte. [...] Heute Nacht werden wir in Jena in einem Hotel übernachten, wieder soll auch Goethe hier übernachtet haben. [...] Anschließend ging es zu einem Schloss im Thüringer Wald, um dort wie Goethe die Landschaft zu malen (SE, S. 141f.).*

Als Besson die DDR verlässt, verliert Berlin für die Protagonistin seinen Sinn und seinen Reiz: *Benno wird die DDR verlassen. Die Bäume sind nackt. Der Himmel ist grau. Novemberhimmel. Benno wird nach Paris gehen (SE, S. 236).*

Gleichzeitig mit Bessons Abreise spitzt sich die politische Lage in beiden Teilen Deutschlands zu. Unter ihren westdeutschen Freunden beherrscht die Polemik um den Tod der RAF-Anführer die Diskussionen, die Stimmung ist gespannt. Noch näher geht ihr aber vermutlich die Einsicht, dass der DDR-Sozialismus nicht ihren Vorstellungen entspricht. In ihren Tagebucheinträgen häufen sich Bemerkungen über das Überwachungssystem. Ihr wird mehr und mehr bewusst, wie sehr der

---

<sup>64</sup> Das Gefühl der Künstler, Außenseiter der Gesellschaft zu sein, thematisiert Barbara Honigmann in ihrem Briefroman „Alles, alles Liebe.“ Gleichzeitig leiden sie unter der Einschränkung der künstlerischen Freiheit durch die Ansprüche des Staats und sind sich ihrer trotzdem privilegierten Situation bewusst. (vgl. Barbara Honigmann: Alles, alles Liebe. München: Hanser 2008).

Staat in das Privatleben eingreift. Am Telefon fragt sie beispielsweise die Dichterin Eva Strittmacher *„Wie war es in Rußland? [...]“*. Daraufhin äußert ein Freund vorwurfsvoll *„Warum sagst du Rußland und nicht ‚Sowjetunion‘, du weißt genau, dass Gabis Telefon abgehört wird.“* (SE, S. 235f.). In dem Kontext der Repression stößt sie offensichtlich an ihre sprachlichen Grenzen. Dies zeigt auch der folgende, fast komische Vorfall: sie will Schallplatten in die DDR mitbringen, und der Grenzbeamte konfisziert diese:

*„Die Schallplatten sind gebraucht, alte Ware können Sie nicht einführen. Sie können sie wiederhaben, wenn Sie ausreisen“, erklärte er. Ich hatte in der DDR in den letzten Wochen oft ein Wort gehört, Stadtfeind. „Bin ich jetzt ein Stadtfeind?“ fragte ich. Er guckte mich an und sagte nichts. Ich erzählte Gabi die Geschichte. „Nicht Stadtfeind, du meinst ‚Staatsfeind.““* (SE, S. 239).

Dieses Missverständnis ist nicht einfach mit den eventuell noch fehlerhaften Deutschkenntnissen der Protagonistin zu erklären. Vielmehr drückt es die Weltsicht der Protagonistin aus. Für sie zählt die Stadt. Den Staat hat sie verdrängt. Die politische Wirklichkeit passt nicht in ihren Traum.

Unter diesen Umständen fällt der Abschied von Berlin nicht schwer. Besson fordert sie auf, ihm nach Paris zu folgen: *Du bist jung. Du könntest in einer anderen Kultur zu einer anderen Erfahrung kommen. Man darf nicht zu lange in Deutschland bleiben. Rette dich vor Deutschland* (SE, S. 236). Die Erfahrung anderer Kulturen wird also durchaus nicht mit einem Fremdheitsgefühl, sondern mit einer Bereicherung verbunden. Vielmehr erscheint es als Einschränkung der Entfaltungsmöglichkeiten, an einem Ort, in einer Kultur zu bleiben. Die knappe Beschreibung, mit der SE endet, suggeriert, dass Paris der ideale Ort für die Erweiterung kultureller Erfahrungen ist. Buntheit und Internationalität bestimmen den ersten Eindruck:

*Wir standen in der vollen Metro. Schwarze Gesichter. Weiße Gesichter. Vietnamesen. Algerier. Ich schloß die Augen und hörte die Stimmen. Besson sagte: Du bist müde von der Reise, leg deinen Kopf auf meine Schulter und schlaf etwas* (SE, S. 247).

Gegenwärtig setzt die Protagonistin ihren Weg also in Begleitung Benno Bessons fort. Dessen Anwesenheit vermittelt Geborgenheit und gibt ihr die nötige

Orientierungshilfe. Fremde gibt es so für sie nicht. Die Stadt Paris ist der neue Hintergrund, vor dem eine neue Reise in ihrer Heimat, der Welt des Theaters stattfindet.

### 3.5 Vergleichene Wege

Bei den Protagonistinnen der vier Romane handelt es sich also um drei Frauenfiguren in vier verschiedenen Lebenssituationen:

- in LN trifft eine junge Intellektuelle die ‚freie‘ Entscheidung, die DDR zu verlassen und begibt sich auf die Suche nach einem neuen Leben in Paris. Statt die erwartete Erfüllung ihres Traums zu erleben, bleibt Paris ihr verschlossen. Zur Beerdigung ihres Vaters reist sie für kurze Zeit zurück in die DDR. Der Roman endet mit ihrer zweiten Reise nach Paris.
- in SR folgt eine sechsfache Mutter den Entscheidungen ihres Ehemanns und ist so dauernden Ortswechseln innerhalb Frankreichs ausgesetzt. Als ihr Mann die Kinder entführt, lernt sie nicht nur, ihre unmittelbare Umgebung bewusst wahrzunehmen. Sie wagt in ihrer Zwangslage sogar, eine ‚Blitzreise‘ nach London zu unternehmen, um die Kinder zurück zu holen.
- in GH entscheidet sich eine junge, unternehmungslustige Türkin, für begrenzte Zeit nach Deutschland zu gehen. Ihre Entscheidung ist pragmatisch und zweckgebunden: sie will den Konflikten mit den Eltern entkommen und Geld verdienen, um eine Schauspielschule bezahlen zu können. Zurück in der Türkei reist sie durch das ganze Land, das ihr ebenso fremd ist wie anfangs Berlin.
- in SE kehrt diese Frau, inzwischen ‚politisch erwacht‘, in die ihr nun schon bekannte Stadt Berlin zurück. Sie flieht vor dem türkischen Militärregime und entscheidet sich bewusst für Berlin, wo sie im Theater



mit Brechtschülern arbeitet. Sie lebt abwechselnd in West- und Ostberlin.

Die geteilte Stadt erlebt sie als zwei unterschiedliche Welten.

Alle drei Frauen wirken zunächst hilflos in ihrer neuen Umgebung und finden sich schwer in den jeweiligen Städten zurecht. Die Protagonistinnen müssen jeweils zwei Mal von zu Hause aufbrechen, um auch innerlich an dem neuen Ort, in ihrem ‚neuen Leben‘ anzukommen.

Im Umgang mit dem Raum lassen sich Gemeinsamkeit zwischen den Protagonistinnen Sohara (SR) und der Erzählerin in GH erkennen. Beide sind je in eine feste Rolle eingebunden, die ihr Verhältnis zum Raum definieren. Sohara orientiert sich in jeder Stadt nur an den Orten, die für ihre Mutterrolle eine Bedeutung haben. Für die junge Frau in GH bestimmen ihre Grundbedürfnisse als ‚Gastarbeiterin‘ die Ortserfahrung – bevor sie sich, früher als Sohara und unter weniger Schmerzen, aus dieser Zweckgebundenheit lösen und das ‚intellektuelle Berlin‘ kennen lernen kann.

Honigmanns LN und Özdamars SE spielen beide in einer intellektuellen Welt. Dabei geht aber die Erzählerin in LN von falschen Voraussetzungen aus: sie glaubt, in ein unabhängiges Leben aufzubrechen, dessen Ziel jedoch nicht definiert ist. So läuft sie ihrem *Ball von Träumen* (LN, S. 9) hinterher. Dieser erweist sich als Illusion. Der Traum der Protagonistin von SE dagegen ist konkret: es geht um das Theater Brechts. Während so in LN die Begegnung mit dem neuen Ort ein Schock und die Integration in die Realität schwierig ist, findet in SE die Protagonistin ihre intellektuelle Heimat in der ‚fremden‘ Stadt.

In den vier Romanen wird deutlich, dass die Fremdheitserfahrung und die Wahrnehmung eines neuen Lebensraums nicht auf die geographische Fremde oder einen ‚Kulturschock‘ reduziert werden können. Die Protagonistinnen legen nicht einfach geographisch definierbare Entfernungen zurück. Gleichzeitig und vor allem erleben sie eine Reise in ihr Inneres. Die Erfahrung der ‚äußeren‘ Fremde zwingt die Protagonistinnen dazu, sich mit sich selbst auseinanderzusetzen. Nur so können sie sich in der neuen Umgebung einleben.

Julia Kristeva stellt die Frage, *sollte man in einem anderen Land deshalb Fremder werden, weil man bereits innerlich ein Fremder ist?*<sup>65</sup> Im folgenden Teil der Arbeit soll diese Frage auf die Protagonistinnen der vier untersuchten Romane bezogen gestellt werden.

## 4 Wege zu sich selbst

---

<sup>65</sup> Kristeva, 1990, S.14.

Für Julia Kristeva ist es *eine verborgene Verletzung, von der er häufig selbst nichts weiß, [die] den Fremden in seiner Odyssee vorwärts [treibt]* (ebd., S. 14). Mehr noch: ohne die Bewusstwerdung dieser *verborgene[n] Verletzung* wird es nicht möglich sein, seinen Platz zu finden. Die Reise oder das Exil als Möglichkeit eines absoluten Neubeginns zu sehen ist Illusion.

In SE wird dieser Gedanke deutlich vom geschiedenen Mann der Protagonistin formuliert. Als sie beschließt, die Türkei zu verlassen (SE, S. 29), zitiert er aus einem Gedicht von Kavafis. Es wird die Protagonistin auf ihrem Weg begleiten und kann wie eine leitmotivische Warnung vor der Illusion gelesen werden:

*Du sagst: „Ich werde in ein anderes Land fahren,  
An ein anderes Meer. Ich werde eine bessere Stadt finden  
Als diese, wo jede meiner Anstrengungen zum Scheitern verurteilt  
Ist, wo mein Herz – wie eine Leiche – begraben liegt.  
[...]  
Du wirst keine neuen Länder entdecken, keine anderen Meere.  
[...]  
Gib die Hoffnung auf. Hast du dein Leben auf diesem kleinen  
Fleck vergeudet, so hast du es auf der ganzen Welt vertan.“<sup>66</sup>*

Die Reise oder das Exil erlauben nicht, sich selbst zu entkommen. Die Protagonistin von SE scheint dies zu verstehen. Erinnerungen an die Vergangenheit lässt sie zu, ihr Heimweh thematisiert sie. Ihre Berlinaufenthalte schreiben sich vielmehr in ihren ‚Lebenstraum Theater‘ ein. Sie sind keine Unterbrechung eines Wegs, sondern eine Fortsetzung. In LN dagegen ist deutlich, dass die Erzählerin der Illusion des möglichen Neuanfangs erliegt.

Nach Francesco Sinatra sucht Odysseus als ‚Prototyp des Fremden‘ auf seiner Reise, oder durch seine Reise, auch seine Identität.<sup>67</sup> Die Reise oder das Exil erlauben, sich selbst zu hinterfragen und über seine eigenen Verletzungen und

---

<sup>66</sup> Konstantinos Kavafis: „Die Stadt“ (1910). Zitiert nach [www.ivanovas.com/texte/trivial.html](http://www.ivanovas.com/texte/trivial.html) , eingesehen am 15.11.2009.

<sup>67</sup> Francesco Sinatra: « La figure de l'étranger et l'expérience de l'exil dans la cure. » In : Kaës, 2005, S. 131-152.

Wünsche Klarheit zu erlangen.<sup>68</sup> Dass diese Suche nicht unbedingt bewusst geschieht und als Beweggrund der Reise verdrängt werden kann, zeigt das Verhalten der Protagonistin von LN. Erst durch die Desillusion, in Paris ein neues Leben anfangen zu können, stellt die Erzählerin sich ihren Verletzungen und Fragen.

Soharas eigentliche ‚Reise‘ (SR) beginnt erst, als ihr die Kinder genommen werden: zwar ist sie schon seit Jahren beständig an verschiedenen Orten unterwegs. Aber dabei verdrängt sie sowohl ihr Kindheitstrauma, den Algerienkrieg mit der Flucht aus Oran, als auch den Verdacht, ihr Ehemann Simon könnte ein Betrüger sein. Erst der Schock des Verlustes ihrer Kinder lässt sie selbstständige Entscheidungen treffen und zwingt sie dazu, sich mit dem geographischen Raum auseinanderzusetzen. Sohara wird sich gleichzeitig bewusst, überhaupt eine Identität zu besitzen, die über ihr bisheriges Rollenverständnis als jüdische Ehefrau und Mutter hinausgeht.

In GH ist die ‚Identitätsfindung‘ Teil des Heranreifens eines jungen Mädchens zur Frau. Die Berlinaufenthalte sind wichtige Etappen in der Lösung aus dem Elternhaus und in der sexuellen, politischen und beruflichen Entwicklung der Protagonistin. Dieser Prozess scheint wesentlich unproblematischer und harmonischer als das ‚Erwachen‘ der Protagonistinnen von LN und SR. Dabei müsste die Protagonistin in GH einem wesentlich größeren ‚Kulturschock‘ und Fremdheitsgefühl ausgesetzt sein, kommt sie doch aus einer orientalischen Kultur in die westliche Welt.<sup>69</sup> Dies belegt nochmals die These, dass die geographisch-kulturelle Fremde nicht entscheidend für das Gefühl des Fremdseins ist. Auch sieht man an der Persönlichkeitsentwicklung dieser Protagonistin besonders deutlich die Komplexität des Identitätsbegriffs. Denn wie beispielsweise Jean-Claude Kaufmann betont, bildet die Identität keinesfalls eine feste Einheit, sondern befindet sich in dauernder Entwicklung. Die bestimmenden Pole sind dabei der Versuch der Selbstdefinition einerseits und die Rollen, die die

---

<sup>68</sup> *L'exile n'est alors que métaphore de la cure, et Ulysse, grand voyageur de l'inconscient* (ebd., S. 132).

<sup>69</sup> Dies trifft natürlich bedingt auch auf Sohara zu, die ja aus Algerien stammt. Dort lebt sie jedoch zur Kolonialzeit, also unter französischem Einfluss.

Umgebung dem Einzelnen zuschreiben, andererseits.<sup>70</sup> Nach Kaufmann konstruiere der Einzelne seine Identität, indem er die Elemente wähle, die seinem Leben Sinn gäben.<sup>71</sup> Die geographisch-kulturelle Ursprungszugehörigkeit ist also nur ein persönlichkeitsbestimmender Faktor von vielen.

Die Protagonistinnen der vier Romane sind also nicht einfach die Deutsche (Ostdeutsche? Deutsche Jüdin?) in Paris, die jüdische Algerierin in Frankreich oder die Türkin in Deutschland. Zwar kann diese ursprüngliche, geographisch-kulturelle Zugehörigkeit nicht negiert werden, wie Geneviève Moulliaud-Fraise betont.<sup>72</sup> Doch meine man heute mit Kultur eher eine sozial definierte Zugehörigkeit. Ein geographisch gebundener Definitionsversuch der Identität ist für sie sogar eine Art Wahn:

*le fou cartographe serait celui qui tente de faire coïncider sans reste une forme délimitée sur la carte terrestre par un tracé de frontières et un nom propre, avec son appartenance à une communauté humaine et, à la limite, avec son être même* (ebd., S. 11).

Auch Tobie Nathan unterstreicht die Komplexität des Identitätsbegriffs, der verschiedenste Bereiche umfasse wie die nationale, biologische, ethnische Identität.<sup>73</sup> Nathan schlägt stattdessen den Begriff der ‚Zugehörigkeit‘ (*appartenance*) vor. Dabei hebt er hervor, dass jeder Einzelne gleichzeitig zu verschiedenen Gruppen gehöre. Je nach Umgebung wechsle die Wichtigkeit jeder ‚Zugehörigkeit‘, werde mehr oder weniger betont oder verborgen. So ist die Protagonistin Özdamars gleichzeitig Türkin, Künstlerin, Bewohnerin einer WG in Westberlin, Theatermitarbeiterin in Ostberlin usw. Ihre Erfahrungen und ihr

---

<sup>70</sup> *L'individu est tout le contraire d'un bloc, stable et homogène, qu'il est au contraire un mouvement continu.* In: Jean-Claude Kaufmann: *Quand Je est un autre. Pourquoi et comment ça change en nous.* Paris: Armand Collin 2008. S. 7.

<sup>71</sup> Kaufmann spricht von *travail identitaire d'arbitrage malaxant et sélectionnant les éléments qui conféreront le sens de la vie* in : Jean- Claude Kaufmann: « L'identité, une nouvelle religion ? » In: *L'identité: qui suis-je ?* Hg.: Sylvie Gruszow. Paris: Le pommier 2006. S. 17-29, hier S. 22.

<sup>72</sup> Vgl. Geneviève Mouillaud-Fraise: *Les fous cartographes. Littérature et appartenance.* Paris: L'Harmattan 1995.

<sup>73</sup> Tobie Nathan: « A qui j'appartiens ? » In: Gruszow, 2006, S. 30-52.

eigener Wille lassen sie immer mehr in erster Linie als Künstlerin und Mitarbeiterin Bessons erscheinen. Ihr geographisch-kultureller Ursprung tritt für sie in den Hintergrund. Auch ihre intellektuelle Umgebung scheint ihm wenig Bedeutung beizumessen.

Am Beispiel afrikanischer Völker zeigt Nathan auf, dass ‚Identität‘ auch definiert werden kann als *action qu’une personne est destinée à avoir sur le monde*, oder als *projection de son être dans un devenir* (ebd., S. 41). Die Identität ist nicht nur veränderungsfähig, sondern sogar dazu bestimmt, sich umwelt- und zukunftsbezogen zu entwickeln. Nicht die rein personenbezogene Identitätsfrage, sondern die der sozialen Rolle steht also im Vordergrund. Für den Einzelnen besteht so einerseits die Notwendigkeit, sich über die bereits vorhandenen Züge seiner Identität klar zu werden und sie zu akzeptieren. Andererseits muss er sich auch der Herausforderung stellen, die Entwicklung seiner Persönlichkeit bewusst zu fördern.

Liest man die vier Romane nun unter dem Blickwinkel der Identitätsfindung und der sich entwickelnden Identität, muss die Beobachtung der Ortswahrnehmung und des Umgangs mit dem Raum ergänzt werden durch die Analyse der ‚inneren Reise‘. Dabei wird deutlich, wie sich die äußere und die innere Reise wechselseitig bedingen.

#### 4.1 Der Weg zu den Wurzeln (LN)

Die Protagonistin in LN versucht anfangs, ihre Auswanderung nach Paris zu banalisieren und sie mit ihrer intellektuellen Neugier auf andere

Lebensmöglichkeiten zu begründen. Langsam wird sie jedoch begreifen, dass ihr Fremdheitsgefühl auf der illusorischen Vorstellung beruht, etwas ganz Neues anfangen zu können, dass ihr [...] *Auswandern vielleicht nur der Traum von einer wirklichen Trennung, der Wunsch nach einem wurzellosen Leben war. Mehr als vor allem anderen bin ich vielleicht vor meinen Eltern weggelaufen und lief ihnen doch hinterher* (LN, S. 31).

So wählt sie für ihr ‚neues Leben‘ ausgerechnet eine Stadt, in der ihre Eltern beide gelebt haben. Die Eltern verkörpern dabei die mögliche und gelungene Integration in Paris.<sup>74</sup> Dies zeigt die Erinnerung an die Erzählungen der Mutter, denn *[sie hat] die ganze Pariser Künstlerwelt gekannt, tout Paris, alle die Zugereisten aus allen nur möglichen Ländern, und große Feste gegeben und nächtelang getanzt* (LN, S. 32).<sup>75</sup> Auch ihr Vater hatte *schon in dieser Stadt gewohnt, war hier herumgelaufen vor 50 Jahren [...] und hatte in Bibliotheken gesessen und Artikel [...] geschrieben oder Leute besucht und sich mit ihnen im Café getroffen* (LN, S. 85). Das Leben in der Fremde kann also gelingen. Die Eltern scheinen ein erfülltes Leben in Paris geführt zu haben, obwohl sie sich auf der Flucht vor den Nazis, also in einer extremen Notsituation, befanden.

Das auf die Eltern bezogene ‚Hinterherlaufen‘ bestätigen auch die Gespräche mit ihrem einzigen näheren Bekannten Marc. Mit ihm spricht sie über die Geschichte der Eltern und streitet über die Möglichkeit, als Jude in Deutschland zu leben. In diesen Gesprächen kann sie die Problematik der ‚deutsch-jüdischen‘ Identität nicht verdrängen. Die Entscheidung ihrer Eltern, in Deutschland zu leben, muss sie sogar rechtfertigen. Denn Marc lehnt diese Wahl kategorisch ab. Nicht einmal zu einer Reise nach Deutschland ist er bereit (LN, S. 56). Marcs Eltern sind Juden aus Riga, die vor den Nazis in die USA emigrierten und

*[m]eistens sprachen wir von unserer Herkunft, von unseren Eltern, woher sie kamen [...]. Ihre Emigrationsrouten und Erlebnisse in den fremden Ländern waren wie Mythen unserer Kindheit und unseres Leben überhaupt, wie die Irrfahrten des Odysseus; Legenden, tausendmal erzählt. Jetzt*

---

<sup>74</sup> Bezeichnenderweise hat sie auf ihrem Parisplan die früheren Adressen ihrer Eltern eingezeichnet und sucht sie auf ihren Streifzügen auf.

<sup>75</sup> Das Paris der Mutter meint also die Künstlerwelt, deren Internationalität selbstverständlich ist. Von dem Paris der Durchschnittsbevölkerung ist nicht die Rede.

*wiederholten wir sie uns gegenseitig, sangen sie fast im Chor, wie verschiedene Strophen ein und desselben Liedes (LN, S. 55).*

*Irrfahrten* gehören also zu ihrer Familiengeschichte. Sie sind darüber hinaus ein wichtiger, aber unklarer Bestandteil, eben *Mythen* und *Legenden* ihrer jüdischen Herkunft. Sie kennt die Erzählungen zwar auswendig – scheint ihre Bedeutung für sich selbst jedoch nicht zu begreifen. Die Tatsache, Jüdin zu sein, spricht sie von sich aus nur ‚nebenbei‘ und auf ihre Eltern bezogen an. Erst Marc zwingt sie zu einer Bewusstwerdung und Stellungnahme.

Das Schicksal der Eltern zeigt, dass die Definition einer jüdischen Identität ins Exil führt. Der Holocaust wird von ihnen völlig tabuisiert. Die Eltern haben also für ihre Tochter die Wahl getroffen, ihre jüdische Herkunft nicht als identitätsstiftendes Element zu vermitteln. So ist es nur verständlich, dass die Protagonistin schon in den ersten Zeilen des Romans ihre ablehnende Verwunderung über die Beerdigung des Vaters äußert. Dieser wird nämlich auf seinen Wunsch nach jüdischem Ritual begraben. Doch, so stellt sie irritiert fest, *er hatte in seinem Leben überhaupt keine Verbindung zum Judentum* (LN, S. 7). Der Klang des *hebräischen Singsangs* (ebd.) mit dem deutschen Namen scheint ihr lächerlich. Diese Seite des Vaters scheint sie nicht zu kennen und nicht mit sich selbst in Verbindung zu bringen.<sup>76</sup>

Die Protagonistin gibt erst nach und nach die Belastung durch die Komplexität der deutsch-jüdischen Zugehörigkeit und auch durch die schwierige Beziehung zu den Eltern zu. Sie muss sich der Tatsache stellen, dass sie tatsächlich vor sich selbst flieht und sie dies daran hindert, ein eigenes Leben aufzubauen. Ihr Versuch, sich in Paris zurechtzufinden, muss deswegen scheitern. Um wirklich zu begreifen und ein neues Leben anzufangen, muss sie die Reise noch einmal machen. Als sie zur Beerdigung ihres Vaters nach Weimar fährt, hat sie das Gefühl

---

<sup>76</sup> Die zwiespältige Haltung der jüdischen Tradition gegenüber spiegelt die Erfahrung zahlreicher Kinder von jüdischen Mitbegründern der DDR. Honigmann thematisiert dies beispielsweise in ihrem Briefroman „Alles, alles Liebe.“, München 2000.



*[a]ls wäre ich bei einem Spiel rausgeflogen, so habe ich die ganze Reise noch einmal gemacht, retour. Dieselben Stationen [...] als ob ich alles noch einmal anschauen sollte, mit einem Blick, der vielleicht schon versöhnt wäre und mich fragen, warum ich denn überhaupt weggefahren war (LN, S. 90f.).*

Dem Leser wird die Bedeutung der Vergangenheit und vor allem des Vaters jedoch von Anfang an und in zahlreichen Rückblenden deutlich gemacht. Der Roman beginnt mit der Beerdigung des Vaters. Diese findet nach der beschriebenen Pariserfahrung statt: die Wahl des anachronischen Erzählens lässt vermuten, dass die Erzählerin dem Leser bewusst einen Wissensvorsprung einräumt. Er begleitet so die Protagonistin auf der Entdeckungsreise ihres Schmerzes, deren Ursache er bereits ahnen kann.

Auch eine innere Verletzung durch den Vater klingt zu Beginn des Romans an, wenn die Erzählerin klagt [...] *mein Vater hatte mich ja auch verlassen, hatte mich betrogen, und warum hatte er in seinem Brief Mord unterstrichen?* (LN, S. 8) Einige Seiten später wird der Leser aufgeklärt: der Vater reagiert auf die Auswanderung seiner Tochter mit einem Hölderlinzitat über Trennung, in dem es heißt *warum schreckt wie Mord uns die Tat*. Warum er ‚Mord‘ unterstrichen hat, bleibt für die Tochter unklar und quälend (LN, S. 23f.).

Als Erinnerungsstücke an den Vater behält die Protagonistin *ein[en] englisch[en] Taschenkalender aus der Emigrationszeit [...] und außerdem die russische Armbanduhr, die er immer getragen hatte* (LN, S. 9). Symbolischerweise ist die Uhr jetzt stehen geblieben und nicht mehr aufzuziehen (ebd.). In Paris wird sie von der Erzählerin zur Reparatur gebracht. Den vom Vater als Tagebuch benutzten Kalender verwendet sie selber weiter, *weil so viele Seiten leer geblieben waren [...] und so daß unsere Aufzeichnungen ineinander verliefen [...]* (LN, S. 99f.). Sie hat also das Bedürfnis, die Geschichte ihres Vaters als einen Teil der ihren zu akzeptieren. Ihre Geschichte ist gleichzeitig auch die Fortsetzung der seinen.

Es gelingt ihr nicht, ihre Herkunft an einem Ort festzumachen. Ihre Zugehörigkeit scheint weiter problematisch. Dies zeigt die knappe, atemlose scheinende Wiedergabe eines Gesprächs mit dem Uhrmacher in Paris. Dieser fragt sie, ob sie

aus Russland komme und *ich habe geantwortet, nein, nein, aber woher denn, daher käme ich nicht* (LN, S. 9). Eine Information über ihre tatsächliche Herkunft scheint sie stattdessen nicht geben zu können.

Ihr Versuch, eine geographische Zugehörigkeit über ihren Vater zu bestimmen, schlägt fehl. Bei ihrer Auswanderung fährt sie nicht direkt nach Paris, sondern zuerst nach Frankfurt am Main, in die Geburtsstadt ihres Vaters. Dieser hält sich gerade selbst dort auf, um die Orte seiner Kindheit zu besuchen. Zu ihrer maßlosen Enttäuschung kommt er nicht zum Bahnhof, sondern hinterlässt ihr nur einen Brief. Darin spricht er das Problem der Rückkehr an:

*Was mich getrieben hat, nach fünfzig Jahren zum erstenmal wieder nach Frankfurt zu fahren, weiß ich wirklich nicht. Ich wollte alles noch einmal wiedersehen und mich erinnern. Aber es ist gefährlich, an den entlegenen Ort der Kindheit und Jugend zurückzukehren. [...] Ich jedenfalls war sowieso und habe mich immer heimatlos gefühlt* (LN, S. 63).

Die Protagonistin hat selbst nicht mehr Glück, als sie nun allein nach den Orten der Kindheit des Vaters sucht, denn *die Stadt blieb [ihr] verschlossen, wie eben ein unbekannter Ort* (LN, S. 66). Vergeblich sucht sie nach Gräbern ihrer Vorfahren und

*[s]chließlich habe ich mich gefragt, warum ich denn überhaupt dahin gekommen war, nach Frankfurt, an die Bergstraße und nach Wiesbaden. Wollte ich mich etwa, bevor ich in die so ersehnte Fremde fuhr, noch einer Herkunft oder Heimat versichern? [...] Meine Herkunft von dort war ganz unsicher geworden. Ich habe nichts finden können, keine Erinnerung, kein Zeichen, kein Andenken und keine Spur* (LN, S. 68).

Das Gefühl der ‚Wurzellosigkeit‘ empfindet sie auch bezogen auf die Mutter. Diese stammt eigentlich aus Bulgarien, aber *weil sie schon viele Jahre in Wien, Paris und London gelebt hatte, konnte sie nicht einfach sagen, ich komme aus Bulgarien* (LN, S. 28f.). Aus dem Exil folgt sie ihrem Mann nach Berlin, *um ein neues Deutschland aufzubauen, es sollte ja ganz anders werden als das alte, deshalb wollte man von den Juden besser gar nicht erst sprechen* (LN, S. 34).<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Chaïm Noll, ein ‚Kaderkind‘ der DDR, berichtet: Als ich ein Kind war, wollte man mir die Existenz des jüdischen Volkes verschweigen. Von seiner Fast-Vernichtung war ständig die Rede. Ansonsten umging *man möglichst alles, was es über dieses Volk zu sagen gibt*.

Schnell wird die Illusion zerstört, es könne eine konfliktfreie jüdisch-deutsche Identität geben, indem man die jüdische Herkunft einfach nicht wahrnimmt. Die Mutter entscheidet für sich also für die Rückkehr nach Bulgarien und in ihre Muttersprache. Dies führt zur völligen Entfremdung zwischen Mutter und Tochter, denn *kurz vor ihrem Tode haben wir gar nicht mehr miteinander sprechen können, weil sie nur noch Bulgarisch verstand, doch das hatte ich ja nie gelernt* (LN, S. 30). Diese sachliche Aussage deutet eine weitere innere Verletzung an. Die Frage drängt sich auf, ob die Mutter von Anfang an Distanz zu ihrer Tochter wahrt, indem sie ihre Muttersprache nicht vermittelt. Auch kann ihre Flucht im Alter in ihre Muttersprache von der Tochter als ‚Verstoß‘ empfunden werden.

Das Gefühl der Zerrissenheit und der Fremde Vater und Mutter gegenüber empfindet die Protagonistin bereits als Kind. Sie begründet dies mit der Trennung der Eltern:

*In meiner ganzen Kindheit bin ich zwischen meinen Eltern hin- und her gependelt, und es hat mir weh getan, zu kommen, zu gehen, wieder zu kommen und wieder zu gehen, und so hat es wohl zwischen uns nie etwas ganz Vertrautes gegeben, weil sich immer von neuem, bei jedem Wiedersehen, die Schalen der Fremdheit darüber gelegt haben* (LN, S. 28).

Sowohl ihre Herkunftsgeschichte als Kind jüdischer Eltern als auch ihre persönliche Geschichte als Kind geschiedener Eltern ist also von Aufbrüchen, Trennungen und Abschieden gekennzeichnet. In ihrer Beziehung zu beiden Elternteilen ist schwer auszumachen, welchen Anteil die jüdische Geschichte an der Schwierigkeit des Lösungsprozesses von den Eltern hat. In jedem Falle fühlt sie sich von den Eltern allein gelassen. Sie empfindet diese als Fremde.

Wie schwer die Erzählerin an der deutsch-jüdischen Identität trägt, spiegelt sich in ihrer konfliktreichen Beziehung zu ihrem früheren Freund Alfried. Sie liebt ihn gegen ihren Willen, *denn [sie] konnte, wollte und durfte den Germanen nicht*

---

In: Chaïm Noll: „Das verlorene Wort.“ In: Lea Fleischmann/ Chaïm Noll: Meine Sprache wohnt woanders. Frankfurt/Main: Scherz Verlag 2006. S. 7-27, hier S. 27.

*verzeihen, was sie den Juden angetan hatten (LN, S. 46). In ihren Alpträumen sieht sie ein potentielles gemeinsames Kind, wie es nur lose aus einzelnen Teilen gefügt war, die nicht zusammen hielten und wie es dann auseinanderfiel und zerbrach und nicht aufrecht bleiben konnte (LN, S. 46).*

Eine Zukunft in Deutschland scheint so nicht möglich. Die deutsch-jüdische Identität ist nicht fortsetzbar. Die Entscheidung der Erzählerin für Paris wird also keinesfalls aus Neugier auf ein anderes Leben getroffen. Sie bedeutet eine doppelte Bewegung: gleichzeitig die Flucht vor der eigenen Identität und die Suche nach ihr. Man kann sogar annehmen, dass sie unbewusst das ‚Exil‘ als Konstante ihrer Herkunftsgeschichte erkennt und auf ihre Weise zu reproduzieren versucht. Die Erfahrung der geographischen Fremde ist jedenfalls für sie die Voraussetzung, sich ihres Problems der ‚inneren Fremde‘ bewusst zu werden.

Im Laufe der Handlung gesteht sich die Protagonistin aber nur eine Reisemotivation wirklich ein: die Suche nach dem Vater. Die Reisen sind jedoch sinnlos, der eben verstorbene Vater ist nicht wiederzufinden, wie sie selbst voll Trauer notiert.<sup>78</sup> Gleichzeitig erkennt sie aber, dass ihr Problem, sich in der Stadt Paris zurechtzufinden, ein tieferes ist. Auf der Fahrt zur Beerdigung des Vaters besucht sie Berlin:

*Aber wie schon in Paris war alle Gegenwart weggewischt, und selbst die Erinnerung, schien mir, konnte sich nicht wirklich an den Orten halten. Plötzlich, wie ich da vor den Häusern stand, ist mir aller Sinn abhanden gekommen von Weggehen und Wiederkommen und Freundschaft und den verschiedenen Orten der Welt, als ob sie sich alle auflösten oder in die Luft aufstiegen, wenn man sich ihnen nähert, und eigentlich kann man nicht wissen, ob sie sich verflüchtigen oder ob man selbst flieht (LN, S. 105).*

Sie nimmt also wahr, dass sie sich auf einer ‚inneren Flucht‘ befindet, dass der Ort an sich nicht verantwortlich für ihre eigene Ortslosigkeit ist. Die Entdeckung einer neuen Stadt als Teil der Suche nach ihrem Platz in der Welt gelingt nicht, solange die Akzeptanz der eigenen Geschichte nicht gelingt.

Mit dieser Erkenntnis wird die Erzählerin zurück nach Paris reisen. Der Roman endet mit einer stark raffenden Notiz zu dieser Reise:

---

<sup>78</sup> Vgl. LN S. 102.

*Ich konnte nicht noch einmal die ganze Strecke von Berlin bis Paris besichtigen. Habe einen Schlafwagen genommen und mich hingelegt und die Vorhänge zugezogen (LN, S. 106).*

Die Strecke erscheint hier wie ein Bild der ‚inneren Reise‘, die sie zurücklegen musste und zurück gelegt hat. Sie wird nun, bei der zweiten Ankunft, vielleicht die Wege durch die Stadt und zu sich selbst finden können.

## 4.2 Der Weg in die Emanzipation (SR)

Während die Erzählerin von LN vor ihren Wurzeln zu fliehen versucht, gelingt es Sohara (SR) nicht, aus ihren Wurzeln die Kraft für ein eigenes Leben zu ziehen. Sie klammert sich stattdessen an den sinnlosen Traum, das Leben ihrer Kindheit in Oran wiederzufinden. Über das Trauma der Flucht kommt sie nicht hinweg. Krieg und Flucht werden verdrängt. Zwar berichtet sie von der Trauer und dem beständigen Jammern der Mutter. Eine Reflexion über das Geschehene als Voraussetzung für eine mögliche Verarbeitung findet jedoch nicht statt.

Oran ist für die Protagonistin die Metapher eines harmonischen Lebens. Hier vermischt sich der geographische Aspekt mit dem Verlustgefühl der endgültig vergangenen Kindheit. Ihr Verhalten bei der Ankunft in Frankreich wird bestimmt vom Verhalten ihrer Mutter. Sohara kann sich aus der Rolle der gehorchenden Tochter erst lösen, als sie heiratet. Ihre anerzogene Unselbstständigkeit lässt sie in der Ehe die gleiche Haltung einnehmen wie der Mutter gegenüber: sie verhält sich, wie der Ehemann es von ihr erwartet und trifft keine eigene Entscheidung. Sie stellt nicht einmal das Verhalten ihres Mannes Simons wirklich in Frage, obwohl sie bald Misstrauen ihm gegenüber empfindet (SR, S. 63f.). Auch lässt die Alltagsorganisation als sechsfache Mutter ihr kaum die Zeit, sich wirklich zu besinnen.

Die Autorität beider sie beherrschenden Personen, der Mutter und des Ehemanns, akzeptiert Sohara widerspruchslos. Dabei stützt sie sich auf ihr Verständnis der jüdischen Tradition. Dieses ist geprägt durch die Erinnerung an das Leben in Oran. Doch scheint Sohara nicht bewusst zu sein, dass es sich um die Erinnerungen aus der Sicht eines Kindes handelt. Die Praktiken und Riten aus Oran, die in ihren Augen die Umsetzung der Religion und ein ideales Leben darstellen, will sie mit Simon leben:

*Ich träumte davon, noch viele Kinder von Simon zu bekommen, Jungen, die er im Talmud und Mädchen, die er in der Tora, mit Raschis Kommentar, unterrichten würde, so wie es mein Onkel damals in Oran getan hatte. Ich würde in der Küche mit der Hausarbeit beschäftigt sein und Pfefferminztee kochen, die Tür würde offenstehen, ich könnte zu ihnen hinübersehen und ihre Stimmen hören, wie sie lesen und übersetzen und Simon würde den Text erklären [...] (SR, S. 36).*

Simon jedoch erfüllt diesen Traum nicht. Wegen seiner strengen Auslegung der Schriften verbietet er den Kindern sogar Bilderbücher und das Spielen mit Puppen, *weil sie an Götzen erinnerten* (SR, S.61). Simons Auslegung der jüdischen Religion macht unmöglich, was Sohara von einem harmonischen Familienleben erwartet. Ihre beider Sichtweisen der Religion schränken Sohara ein und halten sie in abergläubischer Angst gefangen (SR, S. 75ff.).

Die Bekanntschaft mit Frau Kahn macht ihr deutlich, dass die jüdische Religion andere Facetten haben kann. Dies führt teilweise zu einer Verstärkung des Fremdheitsgefühls: selbst die Religion bietet also kein eindeutiges Identifikationsangebot. Frau Kahn ist deutsche Jüdin und hat den Holocaust im KZ überlebt. Diese Erfahrung hat für sie nicht den geographischen Ort, sondern die Möglichkeit der Heimat zerstört. Mit Sohara fühlt Frau Kahn sich in erster Linie als *Flüchtige* (SR, S. 23) verbunden. Die Erfahrung des Holocaust ist jedoch nicht (mit)teilbar. Sohara ist sich dessen bewusst und benutzt eine räumliche Metapher:

*Alles, was ich davon gesehen oder sonst gehört habe, hat sich in meinem Kopf in eine einzige große Erzählung verwandelt, oder vielmehr in eine unheimliche Landschaft. Eine Landschaft des Schreckens, mit polnischen*

*und deutschen Ortsnamen darin, Auschwitz, Warschau [...], die einzigen deutschen Ortsnamen übrigens, die ich überhaupt kenne [...]* (SR, S. 24).<sup>79</sup>

So bilden die Aschkenasim und Sepharden zwei Gruppen, die die an die jeweiligen Herkunftsländer gebundene Geschichte der anderen wenig kennen. Sohara will sogar ein Gefühl der *Überlegenheit im Leiden* (ebd.) bei den Aschkenasim spüren, wie sie mit Ironie und scheinbar verhaltener Wut formuliert. Sie hat den Eindruck, ihre persönliche Leidensgeschichte werde, angesichts der Ungeheuerlichkeit des Holocaust, nicht ernst genommen. Sie fühlt sich diskriminiert:

*Bei euch in Afrika war alles nicht so schlimm, haben uns die Aschkenasim gesagt, als wir hierherkamen, und sie wußten wenig von dem, wie es wirklich in Afrika gewesen war. Die Aschkenasim waren in jedem Fall die Elite des Leidens, die Weltmeister des Martyriums, wir waren dagegen reine Anfänger, in den hintersten Rängen platziert, darüber hinaus sowieso halbe Araber, und wir mussten erst einmal alles, aber auch alles von ihnen lernen* (ebd.).

Die geographische Herkunft prägt auch die Riten der gemeinsamen Religion jeweils anders. Während Sohara selbst beispielsweise zur Schabbatsmahlzeit die nordafrikanische Dafina mit Oliven zubereitet, sagt sie über Frau Kahn stark ironisch:

*Sie hatte so eine Art gefüllte Fisch zubereitet, das zweite Heiligtum der Aschkenasim nach den KZs, man kann schwer mit ihnen darüber reden. Es scheint, dass die Aschkenasim an jedes Essen noch Zucker tun, auch an Fleisch und Fisch, das haben sie von den Polen<sup>80</sup> gelernt, die ja auch sonst ihre schlimmsten Feinde sind, dabei reden sie von Warschau wie von Jerusalem und haben alle den Stadtplan im Kopf* (SR, S.72f.).

Die irritierende Bezeichnung der Erinnerung an KZs als *Heiligtum* und die gewagte Gleichsetzung von Warschau, dem Ort des Ghettos, mit der heiligen Stadt Jerusalem zeugen besonders von der großen Kluft zwischen den beiden

---

<sup>79</sup> Die geographische Wahrnehmung Deutschlands reduziert sich auf die Nennung der Orte als Symbole des Schreckens. Distanz schaffend und fast schockierend wirkt dabei die im gleichen Zuge erfolgende ironische Nennung der ‚praktischen Konsequenz‘: im Gegensatz zu Sohara kann Frau Kahn, die den Holocaust erlebt hat und Deutschland nicht mehr betreten will, nicht nach Kehl fahren, um bei Aldi billiger einzukaufen...

<sup>80</sup> Frau Kahn muss Sohara immer wieder darauf hinweisen, dass sie selbst Deutsche sei und nicht aus Polen stamme: für Sohara ist das europäische Judentum an Polen gebunden.

Gruppen. Gleichzeitig widerspricht die Ironie in Soharas Darstellungsweise ihrer scheinbaren Naivität. Auch sieht sie auf die anderen bezogen ein zwiespältiges Verhältnis zur geographischen Heimat. Ihren eigenen Heimatbegriff reflektiert sie jedoch nicht.

Sohara ist durchaus fähig, Unterschiede zu tolerieren und mit ihnen zu leben. So, wie sie die Doppelkultur der Aschkenasim ironisiert, ist sie sich im Grunde auch ihrer eigenen hybriden Herkunft bewusst. Sie hat Verständnis für die Irritation Frau Kahns durch das extrem temperamentvolle Zelebrieren der nordafrikanischen Juden in der Synagoge:

*[...] wo die Männer wie verrückt tanzen und dabei huwada! rufen, [...], auf arabisch. Huwada! Erst rufen sie, dann brüllen sie und stampfen mit den Füßen, während wir Frauen johlen [...] schreien und kreischen, youyouyou [...] Frau Kahn war vollkommen entsetzt, sie hatte vorher wohl noch nicht richtig begriffen, dass wir aus arabischen Ländern stammen (SR, S. 76f.).*

Hier macht sie deutlich, dass sie auch in Oran ein transkulturelles Leben geführt hat: Fremdes wurde ergänzend gelebt und nicht als Dualität empfunden.

Letztendlich erkennt sie, dass trotz aller Unterschiede Frau Kahn und sie mehr vereint als trennt:

*Zwischen Frau Kahn und mir hat das aber keine Rolle gespielt, dass sie aschkenasisch und ich aus Nordafrika bin. [...] Wir sind zwei Frauen, die ziemlich allein dastehen, und deshalb haben wir uns ein bisschen zusammengetan (SR, S. 24).*

Sohara muss also vor allem ihre Sichtweise der Religion reflektieren und sich anderen öffnen. So kann sie sich emanzipieren.<sup>81</sup> Paradoxerweise helfen ihr dabei gerade der Verrat durch Simon und die Mutterrolle, die sie bisher eingeschränkt hat. Auf sich allein gestellt, wird sie von der nur sorgenden Mutter zur kämpfenden. Mit der Rückholaktion ihrer Kinder stellt sie sich einer wirklichen und schwierigen Aufgabe. Als diese gelingt, kann sie beginnen, in Frankreich ein gegenwärtiges und zukunftsorientiertes Leben zu führen – und, so Kristeva: *sobald*

---

<sup>81</sup> Die nötige Trauerarbeit, um mit dem Fluchttrauma leben zu können, wird ein weiterer Aspekt ihrer Persönlichkeitsentwicklung sein.



*die Fremden eine Tätigkeit oder eine Leidenschaft haben, schlagen sie Wurzeln.*<sup>82</sup>  
Sie wird sich also ihren Weg finden können.

### 4.3 Der Weg zum Traum (GH, SE)

Ein Traum, der es erlaubt, Wurzeln zu schlagen, beherrscht die Protagonistin von GH und SE von Anfang an. Es ist der Traum, Schauspielerin zu werden. Zwar tritt er in GH häufig in den Hintergrund. Die Sehnsucht nach den Eltern, die Notwendigkeit, sich in der neuen Stadt zu orientieren und die Sprache zu lernen, nehmen die Aufmerksamkeit der Erzählerin in Anspruch und werden thematisiert. Aber der Romananfang und eingestreute Bemerkungen erinnern den Leser immer wieder an das eigentliche Ziel der Protagonistin.

Der Heimleiter spielt auf ihrem Weg dorthin eine wichtige Rolle. Er scheint allgemein eine Vaterfunktion für die Protagonistin zu erfüllen: er regelt die Konflikte im Heim und bringt den jungen Arbeiterinnen die Lektüre nahe. Mit seinem Freund Ataman führt er auch lange Gespräche über *einen Mann* (GH, S. 70):

*Der Mann hieß Brecht. Sie sagten Brecht, Brecht, Brecht. [...] Auch Ataman hatte wie unser kommunistischer Heimleiter in der Türkei an einem Theater gearbeitet und hatte zwei Theaterstücke geschrieben. Auch er liebte Brecht, ging mit unserem Heimleiter ins andere Berlin, zum Berliner Ensemble, und kannte Brechts Frau Helene Weigel (ebd.).*

Der bisherige Traum, Schauspielerin zu werden, verbindet sich nun mit der Neugier auf Brecht, der den Heimleiter so beeindruckt. Wie ein Kind, das danach strebt, die Erwachsenenwelt zu ergründen, verfolgt sie gespannt die geheimnisvolle Passion des Heimleiters. Als dieser mit seinem Freund Fotos ansieht, die er vor seiner Frau versteckt, glaubt sie erst, es seien Pornobilder. *Aber [e]s waren keine nackten Frauen, sondern drei Kindheitsphotos von Brecht* (SE, S. 72). Brecht scheint wie ein inneres Feuer im Heimleiter und seinem Freund zu

---

<sup>82</sup> Kristeva, 1990, S. 18.

brennen, denn im Winter gehen sie ohne Mäntel durch Berlin, [...] *Brecht Brecht sagend, hinter ihren Brecht-Wörtern her, als ob diese Worte sie wärmten* (GH, S. 71). So wird Brecht zu einer Leitfigur für das junge Mädchen. Auch an der Schauspielschule in Istanbul folgt man den Ideen Brechts. Die linken Intellektuellen hoffen, mit Brechts Theater die türkische Gesellschaft verändern zu können. Die Wege der Protagonistin sowohl durch die Türkei als auch durch Deutschland und Frankreich orientieren sich von nun an Brecht.

Brecht ist für sie sogar der einzige Trost in ihrer Verzweiflung wegen des Terrors in der Türkei und der Trennung von ihrem Mann. Darüber wird sie sich dank Josef, eines Schweizers, klar. Ihm gegenüber behauptet sie zunächst, unglücklich zu sein, ihre Sprache verloren zu haben.<sup>83</sup> Er ist jedoch sicher, sie leide vor allem unter der Trennung von ihrem Mann, die sie nicht erklären könne. Er spricht sie auf ihren Traum an, in Berlin das Brecht-Theater zu lernen. So kommt sie zu dem Schluss: *Nur dieser Traum kann mir helfen. Wenn die Zeit in einem Land in die Nacht eintritt, suchen sogar die Steine eine neue Sprache* (SE, S. 28). Josef stellt daraufhin den Kontakt zu Besson für sie her.

Auf der Reise nach Deutschland wird ihre ‚wahre Liebe‘ deutlich: sie liest wiederholt ein Buch über Besson. Ein türkischer Mann spricht sie an: *Schönes Mädchen, machst du Liebe mit diesem Buch? Deine Augen glänzen, deine Brust geht hoch, wenn du es liest* (SE, S. 30). Wenn sie die Landschaft beobachtet, sieht sie darin Bessons Gesicht, aber *[m]anchmal tauchte das Gesicht meines Mannes auf und setzte sich auf einen Hügel, dann schaute ich wieder in mein Buch* (SE, S. 31). Die Liebe zum Theater gewinnt.

Begleitet wird der Weg zur Schauspielerin von der sexuellen Entwicklung der Protagonistin. Gedanken um ihre Jungfräulichkeit durchziehen den ganzen ersten Berlinaufenthalt in GH als Leitmotiv. Häufig werden sie verwoben mit den Episoden, die das Theater betreffen: *Wenn wir drei Mädchen ins Heimleiterzimmer kamen, unterbrach Ataman das Brecht-Gedicht und sagte im*

---

<sup>83</sup> Hier wird fast wörtlich die im ersten Teil der Arbeit zitierte Bemerkung von Emine Özdamar übernommen, wegen des Militärregimes sei Türkisch für sie nun die Sprache des Todes, verbunden mit der Frage: *Kann man nicht auch in seinem eigenen Land seine Muttersprache verlieren?* (SE, S. 23).

*gleichen Ton: ‚Wann gebt ihr eure Diamanten her?‘ Dann ging es weiter mit dem Gedicht (GH, S. 71). Während die anderen Frauen im Wohnheim die jungen Mädchen beständig davor warnen, ihre ‚Diamanten‘, also ihre Jungfräulichkeit, zu verlieren, ziehen der Heimleiter und sein Umfeld die Mädchen mit ihrem Mangel an sexueller Erfahrung auf. So glaubt die Protagonistin schließlich, als Jungfrau keine gute Schauspielerin werden zu können. Sie scheint die sinnliche Erfahrung als Voraussetzung für das körperliche Darstellungsvermögen zu begreifen und versucht im ersten Teil von GH gezielt, sich ihres ‚Diamanten‘ zu entledigen (GH, S. 128).*

Natürlich hilft die geographische Distanz zu den Eltern dem jungen Mädchen, seine Sexualität zu entwickeln. Dies ist der Erzählerin selbst bewusst: *Ich dachte, bevor ich nach Istanbul zurückkehre, muss ich mich in Berlin vor diesem Diamanten retten (GH, S. 122). Anfangs fühlen sich die Erzählerin und ihre Freundinnen jedoch in Berlin noch kontrolliert, sie spüren den Atem [ihrer] Väter im Nacken (GH, S. 55). Auf den Spaziergängen am Anhalter Bahnhof traten [sie] vor der Telefonzelle laut mit den Füßen auf, damit [ihre] Eltern [sie] in Istanbul hören konnten (ebd.). Nach den späteren Treffen mit jungen Männern jedoch geht sie besonders leise an dieser Telefonzelle vorbei: ihre Eltern sollen nichts davon wissen (GH, S. 85). Erst mit der Zeit verinnerlicht die Erzählerin, dass sie wirklich allein in Berlin ist. Während des zweiten Berlinaufenthaltes hat sie dann genug Distanz zu den Eltern und zu ihrer Tochterrolle, um ihre eigenen Erfahrungen zu machen.*

Um mit der Bedeutung und Komplexität des Erwachens der Sexualität zu Recht zu kommen, muss die Erzählerin auch innerlich Distanz nehmen. Sie wird zur Beobachterin ihrer selbst, als sie in Paris mit Jordi zusammen ist. Sie versucht sogar, dieses fremde, begehrende Mädchen in ihr zu bremsen:

*Ich schaute auf ihre Münder, und sie warfen die Bettdecke hinunter. [...] Das Mädchen zog ihn wieder zu sich heran, aber ich fand in meinem Kopf ein englisches Wort. [...]. Ich soufflierte dem Mädchen ‚wait‘. Sie sagte ‚wait‘, der Junge wartete, sie wartete (GH, S. 133).*

Ihr Körper verselbstständigt sich jedoch, das sexuelle Verlangen siegt, denn *die Brüste hörten den Augen nicht zu. Die Augen warteten, aber die Brustwarzen warteten nicht* (GH, S. 133).

Das Erwachen der Sinnlichkeit, die Beobachtung der Sexualität anderer, später die eigenen sexuellen Erfahrungen werden in beiden Romanen, GH und SE, häufig und direkt dargestellt. Dies mag typisch für die beschriebene Zeit und das beschriebene Milieu, die linken Bewegungen der 70er Jahre sein. Julia Kristeva gibt jedoch auch zu bedenken, *[s]ich von seiner Familie, seiner Sprache, seinem Land losreißen, um sich anderswo niederzulassen, ist ein Wagnis, dass mit sexueller Frenesie einhergeht: Kein Verbot mehr, alles ist möglich.*<sup>84</sup> Die ‚Fremde‘ erleichtert also auch die Befreiung von bisher gültigen Tabus. Dazu kommt, so Kristeva, dass der Fremde, *[d]er Zügel der Muttersprache beraubt, zu den unvorhersehbarsten Kühnheiten fähig [ist]: intellektueller wie obszöner Art, [...] erotische Wörter und Wendungen, auf denen früher das familiäre Verbot lastete, machen keine Angst mehr* (ebd., S. 40). So kann die Erzählerin diese Erfahrungen dank der geographischen Distanz zu ihrer Familie und Herkunftskultur leichter machen. Aber mehr noch: die ‚Fremd‘sprache erlaubt ihr auch, diese Erfahrungen leichter und hemmungsloser auszudrücken. Die Fremdsprache habe keine Kindheit, erklärt dazu Kristeva (ebd.). Die sprachlichen Tabus empfinde man nur in der Muttersprache. Die Fremdsprache gibt also die Möglichkeit der nötigen Distanz und die Freiheit, sonst Unaussprechliches zu formulieren.

Gleichzeitig mit der Entwicklung ihrer Sexualität und der Verwirklichung ihres Theatertraums muss die Protagonistin sich auch mit Erinnerungen an die Türkei auseinandersetzen. Anders als Sohora, die Protagonistin Barbara Honigmanns, lässt sie diese Erinnerungen auch zu, wenn sie schmerzhaft sind und verbindet sie mit der Gegenwart. Sie werden jedoch nicht unter dem Aspekt einer Heimatsehnsucht dargestellt, die durch ein Fremdheitsgefühl im Ausland entstehen könnte. Die Erinnerungen sind vielmehr konkret motiviert und stark gegensätzlich.

---

<sup>84</sup> Kristeva, 1990, S. 39.

Zum einen fühlt die Protagonistin eine starke Sehnsucht nach der geliebten Großmutter, einer analphabetischen Bäuerin. Details im Berliner Alltag erinnern an sie, nahtlos werden Erinnerungsstücke in die Handlung eingefügt. Als die Erzählerin vom Tod der Großmutter erfährt, macht ihr Tagebucheintrag ihre enge Beziehung und ihre Liebe deutlich. Gleichzeitig wird auch diese persönliche Verlusterfahrung mit Brecht verbunden: *Du bist tot, und übriggeblieben ist eine Handvoll deiner Wörter. Auf Brechts Grab liegen die gleichen Blumen, die du auf dem Balkon in Istanbul gepflanzt hast* (SE, S. 227).

Auch versucht die Erzählerin, das Scheitern ihrer Ehe zu verarbeiten. Zur Trennung führt, wie sie mehrfach andeutet, die psychische Belastung durch die politische Situation: *Wenn wir uns liebten, dachte ich immer an die Menschen, die in den Gefängnissen saßen* (SH, S. 25). Ihre gemeinsame Schifffahrt mit ihrem Mann am letzten Tag in Istanbul verbildlicht ihren Trennungsschmerz:

*Ich wollte ein kleines Tier sein, mich auf sein Gesicht setzen, dort gibt es Flüsse, Täler, Berge, Brunnen, Äcker. An allen diesen Orten wollte ich auf eine Reise gehen und mich dann auf seine langen Haare legen und schlafen* (SE, S. 29).

Es geht also nicht darum, in der Fremde mehr oder gar Besseres zu finden. Sie sehnt sich sogar nach der Geborgenheit bei ihrem Mann, möchte ihn genauer erkunden. Aber die politische Situation drängt sie in die Ferne, denn *während eines Militärputsches steht alles still. Auch die Liebe* (SE, S. 26f.).

Unter der Erinnerung an das Militärregime, den Terror und die Toten leidet die Protagonistin stark. Direkt und ohne weiteren Kommentar schildert sie die Extremsituation in der Türkei (SE, S. 29). Häufig werden Assoziationen durch Alltägliches in Ostberlin hervorgerufen und konfrontieren die Erzählerin mit den Erinnerungen. Die Erzählerin stellt sich ihnen dann und notiert sie. Sie akzeptiert diesen schmerzhaften Teil ihrer Geschichte und beginnt ihn zu verarbeiten, indem sie ihre Gedanken aufschreibt und ihre Schmerzen in Worte fasst. Ihr Exil geht also nicht mit einer inneren Flucht einher. Vielmehr erleichtert die geographische Distanz die Auseinandersetzung mit traumatischen Ereignissen und somit auch die Entwicklung der eigenen Persönlichkeit.

Das Theater Brechts spielt bei dieser Entwicklung eine alles verbindende Rolle. Es wirkt sinngebend im privaten und gesellschaftlichen Bereich. Es verbindet für die Protagonistin Deutschland und die Türkei, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Utopie einer besseren Gesellschaft ist ein internationales und zukunftsorientiertes Konzept.<sup>85</sup> Der Glaube an dieses Theater und die Passion für ihre Arbeit erlauben der Protagonistin, die widersprüchlich scheinenden Elemente ihrer Identität zu vereinen und als Ganzes, Entwicklungsfähiges zu erleben. Die ‚Heimat‘ ist für sie nicht geographisch festgelegt. Die Heimat ist ihr Lebenstraum vom Theater.

#### 4.4 Wege nach innen. Ein Vergleich.

Die Protagonistinnen der vier Romane müssen Wege in die Vergangenheit und in ihr Inneres gehen, um die Wege in der geographischen Fremde und in die Zukunft finden zu können. Ohne die Erfahrung der geographischen Fremde wäre es für diese Frauen vielleicht sogar schwieriger, die einzelnen Züge ihrer Identität zu erkennen. Dabei war es keinesfalls das erklärte Ziel einer der Protagonistinnen, in die Fremde zu gehen, um ihre Persönlichkeit zu entwickeln. Keine dieser Frauenfiguren entspricht einem Helden eines Entwicklungsromans, der auf Reisen geht oder geschickt wird, um Erfahrungen zu sammeln und zu reifen. Die ‚Reisemotivationen‘ und Fremdheitserfahrungen der Protagonistinnen in LN, SR, GH und SE sind zudem sehr unterschiedlich voneinander. Aber alle werden mit dem gleichen Problem konfrontiert. Sie müssen sich an einem ihnen bisher fremden Ort zurecht finden. Damit dies gelingt, ist es notwendig, sich zuerst verdrängten Fragen und Verletzungen stellen.

---

<sup>85</sup> Jean-Claude Kaufmann bemerkt die massive Zunahme an kulturellen oder sportlichen Aktivitäten heute, die für die Menschen eine ebenso identitätsstiftende Funktion einnehmen können, wie die Religion: *Tout est bon à prendre comme support d'une fermeture et d'une fixation du sens de la vie* (Kaufmann, 2006, S. 26). Für die Protagonistin in GH und SE scheinen Brecht und sein Theater diese Funktion zu erfüllen.

Für alle drei Frauen bedeutet dies unter anderem die Auseinandersetzung mit den Eltern und der Familiengeschichte. Dies geschieht mehr oder weniger bewusst. Besonders schwierig und schmerzhaft scheint dieser Weg für die Protagonistin in LN zu sein. Familienprobleme und die Zugehörigkeit zum Judentum vermischen sich. Beides wurde bisher verdrängt. Dies wird dem Leser im Laufe des Romans klar. Die Protagonistin selbst dagegen scheint erst am Anfang eines Bewusstwerdungsprozesses zu stehen. Sie spürt, dass sie die Reise nochmals und anders beginnen muss und erkennt die Bedeutung ihres Vaters für sie. Ob sie die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit dem Judentum verstanden hat, wird dagegen nicht deutlich. Der politische Kontext der DDR wird auch am Ende des Romans noch nicht von ihr reflektiert.

Für Sohara steht das Judentum so sehr im Vordergrund, dass sie sich vor allem von ihrer persönlichen Interpretation der Religion befreien muss. Diese bestimmt nämlich unter anderem ihr Rollenverständnis als Tochter, Ehefrau und Mutter und bedingt ihre Unselbstständigkeit und Unsicherheit. Der Leser sieht dies deutlich. Sohara selbst hat zumindest verstanden, dass ihr Mann die Religion benutzt, um zu betrügen. Auch die Erfahrungen mit Frau Kahn und den jüdischen Gemeinden, die ihr helfen, lassen sie vermutlich ein differenzierteres Verhältnis zur Religion finden. Ob und inwieweit sie sich ihres Fluchtraumas bewusst ist, bleibt unklar. Sicher muss sie ihren inneren Weg noch weiter gehen.

Für die Protagonistin in GH und SE ist der Lösungsprozess aus der Tochterrolle offensichtlich unkomplizierter als in LN und SR und nicht religionsgebunden. Die Protagonistin von GH gibt die Sehnsucht nach der Mutter zu und erkennt die Komplexität der Beziehung zu den Eltern. In SE werden die Eltern nicht erwähnt. Heißt dies, dass der Lösungsprozess schon abgeschlossen ist? Der Tod der Großmutter erleichtert schließlich sicher die Entscheidung, im Ausland zu bleiben.

In jedem Fall ist die Klärung der Position als Tochter bestimmend für die Fähigkeit, als Frau in die Zukunft gehen zu können. Bewusst formuliert wird dies von den Protagonistinnen jedoch kaum.

In allen vier Romanen spielt auch der jeweilige geschichtliche und politische Hintergrund eine wichtige Rolle. Der Algerienkrieg, das DDR-Regime, die Türkei unter der Militärdiktatur: die Protagonistinnen befinden sich zwar geographisch jeweils weit weg und in Sicherheit. Bei allen haben diese Erfahrungen jedoch Spuren hinterlassen. In LN kommt dazu die Last der Vergangenheit, der Holocaust. Auch im Umgang mit dem geschichtlich-politischen Kontext wird deutlich, dass die Thematisierung der Erlebnisse erleichternd wirkt (GH, SE) und die Verdrängung das Leben in der Gegenwart erschwert (LN, SE).

Die Problematik der geographisch-kulturellen Fremde tritt in allen vier Romanen mehr und mehr in den Hintergrund und relativiert sich. Je weiter der Leser in das Innere der Protagonistinnen vordringt, umso mehr erkennt er, wie sehr die innere Verfassung die äußere Fremdheitserfahrung bestimmt. Kristevas Annahme wird bestätigt: wer sich innerlich fremd ist, wird die geographische Fremde als belastend empfinden. So ist die türkische Protagonistin nicht lange eine Fremde in Berlin. Hier wird sie zur Frau, aber vor allem: hier hat sie ein Ziel, für das sie lebt. Ihre Welt, das Theater, ist das entscheidende Element ihrer Identität. Ob bewusst oder unbewusst: sie konzentriert sich so sehr auf diese Welt, dass sie eventuell fremd bleibende Elemente in ihrer sonstigen Umwelt nicht nachhaltig irritieren. Die im kommunistischen Ideal der Internationalität erzogene Deutsche bleibt dagegen eine Fremde in Paris, solange sie vor sich selbst flieht. Sie hat noch kein bestimmtes Ziel in Paris, das sie von ihren intimen Fragen und Zweifeln ablenken könnte.

Der Schweizer Schriftsteller Urs Widmer geht so weit, dass er das Leben in der Fremde als das leichtere definiert. Bezüglich der Helden seiner Bücher stellt er folgende Überlegung an:

*In der Tat reisen in meinen Büchern die Helden zuweilen geradezu panisch herum. Warum? Warum können sie nicht bleiben? Ich denke nämlich, dass Bleiben wichtiger und schwieriger ist. Es ist einfacher, zum Kap der guten Hoffnung aufzubrechen, als zu Hause zu bleiben und mit der eigenen Begrenzung konfrontiert zu sein.<sup>86</sup>*

---

<sup>86</sup> Urs Widmer: Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur. Zürich: Diogenes Verlag 1995. S. 43.



Diese Aussage erinnert sowohl an die Warnung der Verse von Kafavis<sup>87</sup> in SE als auch an die Parisutopie der Protagonistin in LN. Letztendlich müssen die Protagonistinnen die Konfrontation *mit der eigenen Begrenzung* auf sich nehmen, an welchem Ort auch immer.

Es fällt auf, dass alle vier Romane mit dem erschöpften Schlaf der Protagonistin enden. Kann dieser als Reise in das Unbewusste interpretiert werden, als Teil ihres Weges zu sich selbst? Denn den Protagonistinnen ist die Bedeutung ihrer Erfahrungen sicher noch nicht in vollem Umfang klar. Ihr jeweiliger Bewusstwerdungsprozess steht noch am Anfang.

---

<sup>87</sup> Vgl. 3.2.3.

## 5 Offene Wege – eine Schlussbemerkung

Die intime Begegnung einer Leserin mit der Stimme einer Autorin und das Interesse an der Darstellung von Protagonisten in der Fremde, genauer in französischen und deutschen Städten, standen am Anfang der Arbeit. Dazu kam die Überzeugung, geographisch-kulturelle Zugehörigkeiten würden überbewertet als Grund von Fremdheitsgefühl und Integrationsschwierigkeiten. Daraus folgt eine eingrenzende Wahrnehmung sowohl der Autoren, als auch der Werke. So entstand die Idee, Romane von Barbara Honigmann und Emine Sevgi Özdamar zu vergleichen. Sie sollten nicht eingrenzend in erster Linie als deutsch-jüdische und türkisch-deutsche Autorinnen wahrgenommen werden, sondern als deutschsprachige Vertreterinnen einer gegenwärtigen Autorengeneration mit interkulturellem Hintergrund. Die ausgewählten Romane LN, SR, GH und SE boten sich zum Vergleich an, da sie die interkulturelle Erfahrung inhaltlich ähnlich reflektieren. Ihre Protagonistinnen befinden sich als Fremde in einer neuen Umgebung und suchen ihren Platz im unbekanntem Umfeld. Der Werkanalyse wurde die These zugrunde gelegt, dass diese Erfahrung der geographisch-kulturellen Fremde der Protagonistinnen in erster Linie eine Reise in das Innere des Einzelnen bedeutet. Sie belastet, wenn der Betroffene diese innere Reise aus verborgenen Gründen nicht unternehmen kann. Fremde kann auch und vor allem eine Chance und Bereicherung sein, vorausgesetzt, die Fremdheitserfahrung ist nicht durch Vertreibung oder andere Zwangslagen bedingt. Diese These erwies sich also insofern als problematisch, als die Fremdheitserfahrung der Protagonistinnen der untersuchten Werke durchaus jeweils einen politisch schwierigen und traumatisierenden Hintergrund hat. Die Protagonistinnen selbst thematisieren ihn selbst jedoch kaum. Es kann sich um einen Verdrängungsprozess handeln, den der Leser ahnt. Inwieweit ist den Protagonistinnen jeweils die Belastung durch den politischen Kontext bewusst? Können sie jeweils die Fremde überhaupt von sich aus als Bereicherung empfinden? Auch ohne diese Fragen mit Sicherheit beantworten zu können, bestätigt die Entwicklung der Protagonistinnen, dass die Fremde ihnen erlaubt hat, sich selbst besser zu kennen.

Die literaturgeschichtliche Einordnung und die Vorstellung der Autorinnen selbst bestätigen sowohl die entscheidende Bedeutung der Herkunft, als auch die Möglichkeit der selbstverständlichen Fortsetzung eines Lebenswegs in mehreren Kulturen. So betont Barbara Honigmann die Rolle der jüdischen Kultur für sie. Der Wunsch nach einem Leben mit und in dieser Kultur ist für sie der ausschlaggebende Grund, Deutschland zu verlassen. Der Aspekt des Judentums kann also bei der Betrachtung ihres Werks nicht ausgeschlossen werden. Aber auch die deutsche Kultur bleibt, bei aller historisch bedingten Ambivalenz, für sie bedeutend und bestimmend. Deutsch ist und bleibt die Sprache ihrer schriftstellerischen Arbeit, auch in Frankreich, wo sie lebt.<sup>88</sup>

Emine Sevgi Özdamar dagegen scheint selbstverständlich in der deutschen Kultur und der spät erlernten deutschen Sprache den in der Türkei begonnenen Lebensweg weiter zu gehen. Einen ‚Kulturschock‘ zwischen der türkischen Herkunft und der später entdeckten deutschen Kultur erlebt sie offensichtlich nicht. Denn ihre eigentliche Welt ist die des Theaters Brechts. Sie wählt die deutsche Sprache als Schreibsprache: in dieser Sprache ist sie glücklich.

Diese beiden biographischen Beispiele wirken sehr gegensätzlich, sind aber nicht widersprüchlich. Sie bestätigen vielmehr, dass die persönliche Geschichte des Einzelnen und sein individueller Umgang mit den verschiedenen kulturellen Einflüssen entscheidend sind. Die Wichtigkeit der geographisch-kulturellen Herkunft wird oft überbewertet oder falsch eingeschätzt.

Für die Rezeption der schriftstellerischen Arbeit der beiden Autorinnen bedeutet diese Fehleinschätzung, unter einschränkenden Aspekten gelesen zu werden. Denn die Werke beider thematisieren nicht in erster Linie ‚deutsch-jüdische‘ oder ‚türkisch-deutsche‘ Inhalte, auch, wenn das Leben mit den verschiedenen Kulturen beide zum Schreiben führt. Vielmehr erzählen sie von innerer

---

<sup>88</sup> In ihrem Werk „Das überirdische Licht“ spricht Honigmann von einem magischen Dreieck. Sie findet es sogar in New York und verlässt es dort nicht:

*Zwischen dem Deutschen Haus, der Maison Francaise und der koscheren Mensa finde ich mich also in einem Perimeter von weniger als zwanzig Metern in genau dem magischen Dreieck wieder, in dem sich mein Leben nun schon seit so vielen Jahren abspielt.*

(Barbara Honigmann: Das überirdische Licht. Rückkehr nach New York. München: Hanser 2008. S. 20).

Fremdheit, die durch die äußeren Umstände deutlicher wird. Sie erzählen auch die Möglichkeit eines positiven, bereichernden Umgangs mit verschiedenen Kulturen, wenn auch am Anfang der Erfahrungen Einsamkeit und Desorientierung stehen.

Die Werke Honigmanns und Özdamars selbst sind literarische Umsetzungen verschiedener sprachlicher und kultureller Einflüsse, die die jeweils besondere, ganz eigene Sprache der Autorinnen entstehen lassen. So sind sie wegweisend in der heutigen Zeit, in der Hybridität, ‚Mosaikidentitäten‘ und multikulturelle Erfahrungen zur Norm werden.

Jeder der vier in der vorliegenden Arbeit untersuchten Texte spiegelt eine andere Umgangsweise einer Protagonistin mit ihrem neuen Lebensraum. Die textimmanente Analyse konnte das Verhalten der Protagonistinnen an fremden Orten beschreiben und hinterfragen. In den vier Romanen wird deutlich, dass die Erfahrung der Fremde auf keinen Fall banal ist oder euphorisch als nur positiv empfunden werden kann. Schwierigkeiten und Hilflosigkeit bestimmen anfangs die Versuche aller Protagonistinnen, sich in ihrem neuen Umfeld zurecht zu finden. Der Ausdruck ihrer Schwierigkeiten und die von ihnen gewählten Wege, um sie zu überwinden, sind hingegen sehr unterschiedlich. Während die Protagonistin von LN versucht, ihre Traumstadt Paris zu erkunden, ohne wirklich Zugang zu ihr zu finden, setzt sich Sohara in SR mit ihren wechselnden Aufenthaltsorten gar nicht auseinander. Die erste flieht vor der Vergangenheit, die zweite flieht in sie. Gemeinsam sind diesen beiden sehr unterschiedlichen Frauen jedoch das immense Fremdheitsgefühl und die Einsamkeit. Im Gegensatz zu ihnen ist die Protagonistin von GH nie allein. Ihre Wege durch Berlin sind personen- und zweckgebunden. Sobald sie sich an Personen und Orten orientiert, die mit ihrer Passion, dem Theater, verbunden sind, entwickelt sie die Fähigkeit, überall heimisch zu werden. Die Voraussetzungen und die Zielsetzung der erzählten ‚Reisen‘ sind also bestimmend für den Umgang mit fremden Orten. Die Flucht vor sich selbst (LN) oder die Trauer um Verlorenes und das Verweilen in der eigenen Unselbstständigkeit (SR und anfangs GH) lassen die Erfahrung einer fremden Welt misslingen. Das Erlangen einer inneren Reife oder die Definition eines konkreten Ziels (GH, SE, am Ende SR) lassen eine positive Entdeckung des neuen Lebensraums zu. Er wird als bereichernd empfunden. Die Frage nach den

psychologischen Voraussetzungen und den verborgenen Gründen für den Aufbruch in die Fremde ist also entscheidend. Gleichzeitig sind es gerade die neue Erfahrung und die fremde Umgebung, die die Protagonistinnen zu einem Blick in ihr Inneres zwingen. Denn in der Fremde sind sie auf sich selbst gestellt und müssen Klarheit über die eigene Persönlichkeit erlangen, um ihren Platz in der Gesellschaft zu finden. Die Einbeziehung soziologischer bzw. sozio-psychologischer Arbeiten in die Analyse hat erlaubt, diese Thesen zu bestätigen und an den Protagonistinnen deutlich zu machen.

Die zu Beginn der Arbeit gestellten Fragen haben Antworten gefunden. Jedoch werfen diese Antworten neue Fragen auf. Die bisher erfolgte Analyse der Texte lädt ein, weiteren Aspekten nachzugehen.

In dieser Arbeit wurden einerseits die Autorinnen, andererseits die Protagonistinnen ihrer Texte betrachtet. Die Frage nach den sprachlichen Wegen würde die Verbindung zwischen beiden bedeuten: welche Sprache lassen die Autorinnen ihre Protagonistinnen sprechen, um ihre Entdeckungsreise darzustellen und ihre Erfahrungen und Gefühle auszudrücken?

Nur einige Untersuchungsmöglichkeiten im sprachlichen Bereich sollen hier angedeutet werden. So könnte die Präsenz verschiedener Motive im Vergleich mit weiteren Schriftstellern interessant sein. Barbara Honigmann verwendet beispielsweise in LN die amerikanische Insel Ellis Island als Symbol für die Unsicherheit der Erreichbarkeit des Traums. Gleichzeitig definiert Ellis Island die Persönlichkeit der Protagonistin, wenn sie sagt, *Ellis Island ist meine Heimat* (LN, S. 57). Georges Perec bezeichnet in seinem Werk „Récits d’Ellis Island“ diese Insel als *le lieu même de l’exile, c’est-à-dire le lieu de l’absence de lieu, le non-lieu, le nulle part*.<sup>89</sup> Die Negation des geographischen Ortes ist für ihn mit der Tatsache, Jude zu sein, eng verbunden.<sup>90</sup> Dabei ist für ihn auch die Zugehörigkeit zum Judentum bzw. der Begriff ‚Jude‘ definitionsbedürftig: *je ne sais pas très précisément ce que c’est qu’être juif* (ebd. S. 43). Diese Zugehörigkeit bedeutet

---

<sup>89</sup> Georges Perec/ Robert Bober: *Récits d’Ellis Island. Histoires d’errance et d’espoir*. Paris : P.O.L. – INA 1994. S. 42.

<sup>90</sup> *[Ce lieu] est pour moi très intimement et très confusément lié au fait même d’être juif* (ebd.).

für Perec keine religiöse oder kulturelle Bindung, sondern eine Nicht-Zugehörigkeit, eine Beunruhigung, die dadurch entsteht, dass die anderen ihn als Juden definieren. Jude bedeutet Opfer: also sind Zufall und Exil die Faktoren, die ihm das Leben schenken.<sup>91</sup> Perec spricht aus, was die Protagonistin von LN verschweigt und verdrängt und was auch Soharas Verhalten (SR) bestimmt. Gleichzeitig ist für Perec Ellis Island ein symbolischer Ort für jeden, der die Heimat verlassen muss. Die Bedeutung der Insel weist über das Judentum hinaus. Die vergleichende Untersuchung der Symbolik dieses Ortes bei verschiedenen Schriftstellern könnte also ein weiterer interessanter Weg sein.

Bei Özdamar fällt die Verwendung des Spiegelmotivs als Mittel zur Distanznahme auf. So wird sich die Protagonistin in GH dank des Blicks in den Spiegel ihrer Einsamkeit, aber auch ihrer Unabhängigkeit von den Eltern bewusst. Dieser entscheidende Moment erlaubt ihr, sich weiter zu entwickeln. Die Entscheidung, nach Deutschland zurück zu kehren, wird nach einem Gespräch getroffen, in dem die Partner sich nicht direkt ansehen, sondern in einem Spiegel. Auch in anderen Werken verwendet sie das Motiv. So blickt beispielsweise die Erzählerin von „Der Hof im Spiegel“ bei den Telefongesprächen mit ihrer Mutter in den Spiegel. Sie beschreibt dann der Mutter, was sie dort sieht: der Spiegel reflektiert, was sie durch das gegenüberliegende Fenster auch direkt beobachten

---

<sup>91</sup> [...] *ce n'est pas un signe d'appartenance, ce n'est pas lié à une croyance, à une religion, à une pratique, à un folklore, à une langue ; ce serait plutôt un silence, une absence, une question, une mise en question, un flottement, une inquiétude :*

*Une certitude inquiète,  
derrière laquelle se profile une autre certitude,  
abstraite, lourde, insupportable :  
celle d'avoir été désigné comme juif,  
et parce que juif victime,  
et de ne devoir la vie qu'au hasard et à l'exil (ebd. S. 43).*

könnte.<sup>92</sup> Kommt diesem Motiv eine besondere Bedeutung in der Wahrnehmung der Fremde zu, auch bei anderen Autoren?

Über die Motive hinausgehend fordert die sprachliche Gestaltung der Werke allgemein zu einer Vertiefung der Untersuchung heraus. Die Einfachheit und Poetik von Barbara Honigmanns Sprache lassen stellenweise an Rilkes „Malte Lauridds Brigge“ denken.<sup>93</sup> Sind es Gemeinsamkeiten der beiden Protagonisten in Paris, die zu dieser Ähnlichkeit führen? Oder sind es Einflüsse Rilkes auf Honigmann, die sich in ihrem Gesamtwerk beobachten lassen? Auch die Frage, ob diese scheinbare Einfachheit der Sprache eine Antwort der Autorin auf die Komplexität der eigenen Geschichte oder der eigenen Sprachwelten ist, lädt zur Reflexion ein.

Emine Sevgi Özdamars Sprache hingegen ist sehr bildhaft. Ausschweifende, wiederholende und ungewöhnliche Formulierungen kennzeichnen sie. Fließt hier eine angenommene ‚orientalische Erzähltradition‘ ein? Handelt es sich bei ungewöhnlichen Ausdrücken um Übersetzungen oder Übernahmen aus dem Türkischen? Bei der Lektüre der gesamten Trilogie bemerkt man, dass diese Bildhaftigkeit immer mehr abnimmt, der Tonfall immer intimer und sparsamer wird. ‚Germanisiert‘ sich Özdamars Ausdrucksweise mit der Zeit oder trifft sie ihre Wahl je nach den erzählten Inhalten?

Außer den vielen offenen Fragen im sprachlichen Bereich wäre ein weiterer interessanter Aspekt die Diskussion, ob diese Werke gender-spezifisch sind. Gibt es hier einen weiblichen Blick, einen weiblichen Ausdruck einer geschlechtsspezifischen Erfahrung der Fremde? Ebenso interessant wäre es zu untersuchen, ob oder wie Honigmann und Özdamar den Fremdheitsaspekt in ihrer Theaterarbeit, ihren Gemälden und Zeichnungen umsetzen.

Sicher verdient auch ein rezeptionsästhetischer Ansatz eine vertiefte Untersuchung: welche Bedeutung haben diese Texte für welche Leser mit welchen Erwartungen? Ist die Lesererwartung tatsächlich beschränkt auf eine

---

<sup>92</sup> Vgl. Emine Sevgi Özdamar: Der Hof im Spiegel. Köln: Kiepenheuer und Witsch 2001.

<sup>93</sup> Vgl. Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Lauridds Brigge. Frankfurt/Main: Insel 1982.

angenommene deutsch-jüdische oder türkisch-deutsche Spezifität? Oder werden die vorgestellten Texte vor allem unter dem Aspekt der inneren Fremdheitserfahrung gelesen? Hat hier eine Entwicklung stattgefunden?

Von der Rezeption ausgehend wäre auch die Frage zu stellen, welchen Stellenwert interkulturelle Texte in der Literaturvermittlung einnehmen. Elisabeth K. Paefgen plädiert im Rahmen der Kanondiskussion<sup>94</sup> für eine verstärkte Einbeziehung der Gegenwartsliteratur in die Literaturdidaktik. Entgegen der Befürchtung, diese Texte seien zu zeitbezogen und von keinem dauerhaften literarischen Wert, argumentiert sie mit der Lebensnähe der Texte. Die Lernenden könnten sich selbst erkennen und die Lesemotivation werde so angeregt.<sup>95</sup>

Spezifisch auf die Migrationsliteratur bezogen, unterscheidet Heidi Rösch verschiedene Tendenzen des Textumgangs.<sup>96</sup> Sie warnt vor der Reduzierung der Texte auf ein Mittel zur interkulturellen Erziehung, die sie als zu appellativ empfindet. Dies stimmt mit der in dieser Arbeit geäußerten Kritik überein, Honigmann und Özdamars Romane würden häufig auf die Darstellung der äußeren Fremde reduziert. Bezüglich des Kriteriums der Minderheitenperspektive unterscheidet sie drei verschiedene didaktische Ansatzmöglichkeiten. Mit dem Zielgruppenansatz werde nochmals in erster Linie die außertextuelle Ebene betont. Ein an Gegenstand und Autoren orientierter Ansatz fördere eine thematisch-ästhetische Auseinandersetzung mit den Texten. Dies käme also der in dieser Arbeit geäußerten Forderung entgegen, die ganz eigene Sprache der Romane Honigmanns und Özdamars und ihren jeweiligen Stil wahrzunehmen. Zukunftsweisend erscheint vor allem die von Rösch erwähnte dritte Möglichkeit, der interkulturelle und interlinguale Ansatz. Er könnte außer- und innertextuelle

---

<sup>94</sup> Es geht hier um die Frage, ob die Literaturdidaktik sich in der Textauswahl auf einen verbindlichen Werkekanon stützen soll. Paefgen weist auf die gegenwärtige Tendenz zur Verwendung eines Kanons hin. Vgl. Elisabeth K. Paefgen: Einführung in die Literaturdidaktik. Stuttgart/ Weimar: Metzler 2006. S. 54ff.

<sup>95</sup> ebd. S. 89ff.

<sup>96</sup> Heidi Rösch: „Perspektivenwechsel in der Deutschdidaktik.“ In: Norbert Griesmeyer/ Werner Wintersteiner (Hg.): Jenseits von Babylon. Wege zu einer interkulturellen Deutschdidaktik. S. 35-49.



Aspekte verbinden und bietet die Entwicklungsmöglichkeit eines interkulturellen Diskurses durch Literatur. Dieser Ansatz scheint mir besonders interessant in einer Gesellschaft, in der Mosaikidentitäten immer mehr zur Norm werden. Literatur nicht in einem Elfenbeinturm bewahren, sondern in die Gesellschaft vermitteln, junge Menschen für Literatur öffnen, die ihnen gleichzeitig ästhetische und kulturelle Werte und Modelle vermittelt ist ebenfalls ein Weg, der den in dieser Arbeit begangenen in neue Gebiete führen kann.

# Bibliographie

## Primärliteratur:

- Canetti, Elias: Die gerettete Zunge. Frankfurt/Main: Fischer 1986.
- Feuchtwanger, Lion: „Der Schriftsteller im Exil.“ (1943) zitiert nach: Texte, Themen und Strukturen. Deutschbuch für die Oberstufe. Hg.: Biermann, Heinrich/Schurf, Bernd. Berlin: Cornelsen 1999. S. 322-323.
- Honigmann, Barbara: Alles, alles Liebe. München. Hanser 2000.
- Honigmann, Barbara: Eine Liebe aus Nichts. Berlin: Rowohlt 1991.
- Honigmann, Barbara: „Hinter der Grande Schul.“ In: Damals, dann und danach. München: dtv 2005. S. 57-61.
- Honigmann, Barbara: „Selbstporträt als Jüdin.“ In: Damals, dann und danach. München: dtv 2005. S. 11-18.
- Honigmann, Barbara: Soharas Reise. Berlin: Rowohlt 1996.
- Honigmann, Barbara: Das überirdische Licht. Rückkehr nach New York. München: Hanser 2008.
- Honigmann, Barbara: „Von meinem Urgroßvater, meinem Großvater, meinem Vater und von mir.“ In: Damals, dann und danach. München: dtv 2005. S. 57-61 hier S.54f.
- Kavafis, Konstantinos: „Die Stadt“ (1910) zitiert nach [www.ivanovas.com/texte/trivial.html](http://www.ivanovas.com/texte/trivial.html) , eingesehen am 15.11.2009
- Montesquieu: Lettres Persanes. Paris: Bordas 1966.
- Özdamar, Emine Sevgi: Die Brücke vom Goldenen Horn. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1998.
- Özdamar, Emine Sevgi: Das Leben ist eine Karawanserei. Zu der einen Tür kam ich hinein, durch die andere ging ich hinaus. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1992.
- Özdamar, Emine Sevgi: Mutterzunge. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1990.
- Özdamar, Emine Sevgi: Seltsame Sterne starren zur Erde. Köln: Kiepenheuer und Witsch 2003.
- Özdamar, Emine Sevgi : Sonne auf halbem Weg. Die Istanbul-Berlin Trilogie. Köln: Kiepenheuer und Witsch 2006.
- Perec, Georges/ Bober, Robert: Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir. Paris : P.O.L. – INA 1994.
- Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Lauridts Brigge. Frankfurt/Main: Insel 1982.
- Tekinay, Alev: Nur der Hauch vom Paradies. Frankfurt/Main: Brandes und Apsel. 1993.
- Voltaire: L'ingénu. Paris: Larousse 1990.

## Sekundärliteratur:

- Bernabé, Jean/ Chamoiseau, Patrick/ Confiant, Raphaël : Eloge de la créolité. Paris : Gallimard 1993.
- Borchmeyer, Dieter: „Peter Schlemihl's wundersame Geschichte.“ In: Kindlers Literaturlexikon, Band 3. Hg. : Jens, Walter. München: Kindler 1988. S. 862-864.
- Durand-Barthes, Manuel: « Le dilemme du retour de l'exil face à l'après-coup du nazisme dans les réalités allemandes d'après-guerre. » Réflexions autour de la correspondance échangée par Hermann Broch avec Volkmar von Zühlsdorff et Ruth Norden (1945-1949). In: Cahiers des Etudes Germaniques nr. 57: Le thème de l'après-coup. (Nachträglichkeit).

- Ezli, Özkan: „Von der Identitätskrise zu einer ethnographischen Poetik.“ In: Literatur und Migration. Text und Kritik Sonderband IX/06. München: 2006. S.61-73.
- Fiero, Petra: Zwischen Enthüllen und Verstecken. Eine Analyse von Barbara Honigmanns Prosawerk. Tübingen: Niemeyer 2008.
- Hamm, Horst: Fremdgegangen, freigeschrieben. Einführung in die deutschsprachige Gastarbeiterliteratur. Würzburg: Königshausen und Neumann 1988.
- Honigmann, Barbara: Das Gesicht wieder finden. Über Schreiben, Schriftsteller und Judentum. München/Wien: Carl Hanser Verlag 2006.
- Honigmann, Barbara: Eine ganz kleine Literatur des Anvertrauens. In: Honigmann, Barbara: Das Gesicht wieder finden. Über Schreiben, Schriftsteller und Judentum. München/Wien: Carl Hanser Verlag 2006. S. 7-29.
- Honigmann, Barbara: „Züricher Poetikvorlesungen I: Über autobiographisches Schreiben.“ In: Das Gesicht wieder finden. Über Schreiben, Schriftsteller und Judentum. München/Wien: Carl Hanser Verlag 2006. S. 31- 60.
- Honigmann, Barbara: „Züricher Poetikvorlesungen II. Über Schöpfung und Schreiben.“ In: Honigmann, Barbara: Das Gesicht wieder finden. Über Schreiben, Schriftsteller und Judentum. München/Wien: Carl Hanser Verlag 2006. S. 61-88.
- Kara, Sibel: „Der Mann an der Brücke – zum kosmopolitischen Aspekt der Literatur Orhan Pamuks.“ Unter [www.migration-boell.de](http://www.migration-boell.de), eingesehen am 30.06.2009.
- Kaufmann, Jean-Claude : Quand Je est un autre. Pourquoi et comment ça change en nous. Paris: Armand Collin 2008.
- Kaufmann, Jean-Claude : « L'identité, une nouvelle religion ? » In : L'identité : qui suis-je ? Hg.: Gruszow, Sylvie. Paris : Le pommier 2006. S. 17-29.
- Koschorke, Albrecht: „Das lyrische Werk von Adalbert von Chamisso.“ In: Kindlers Literaturlexikon Band 3. Hg. : Jens, Walter. München: Kindler 1988. S. 860-861.
- Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990.
- Mortier, Jean: « Le voyage dans la littérature et l'art en RDA. » In : Construction de l'identité dans la rencontre des cultures chez les auteurs d'expression allemande. Hg. : Desroches-Viallet, Patricia/Rémi, Geoffrey. Saint Etienne : Publications de l'université de St Etienne. 2007. S. 231-247.
- Mouillaud-Fraisse, Geneviève : Les fous cartographes. Littérature et appartenance. Paris : L'Harmattan 1995.
- Noll, Chaïm: „Das verlorene Wort.“ In: Fleischmann, Lea/Noll, Chaim: Meine Sprache wohnt woanders. Frankfurt/Main: Scherz Verlag 2006. S. 7-27.
- Nathan, Tobie : « A qui j'appartiens ? » : L'identité : qui suis-je ? Hg.: Gruszow, Sylvie. Paris : Le pommier 2006. S. 30-52.
- Özdamar, Emine Sevgi: „Meine krank gewordenen türkischen Wörter“. In: Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland. Hg.: Pörksen, Uwe/ Busch, Bernd. Göttingen: Wallstein 2008. S. 52-54.
- Paefgen, Elisabeth K.: Einführung in die Literaturdidaktik. Stuttgart/ Weimar: Metzler 2006.
- Pörksen, Uwe: „Eingewandert in die Sprache – angekommen in der Literatur“ in: Eingezogen in die Sprache – angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland. Hg.: Pörksen, Uwe/ Busch, Bernd. Göttingen: Wallstein 2008. S. 5- 9.
- Reich-Ranicki, Marcel: „Außenseiter und Provokateure.“ In: Reich-Ranicki, Marcel: Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur. München. Piper 1973. S. 13-35.
- Reich-Ranicki, Marcel: „Laudatio für Hilde Domin.“ Unter: [www.adenauer-stiftung.de](http://www.adenauer-stiftung.de)., eingesehen am 24.07.2009.
- Reich-Ranicki, Marcel : Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur. München: Piper 1973.

Robin, Régine : Le deuil de l'origine. Une langue en trop. La langue en moins. Paris: Editions Kimé. 2003.

Rösch, Heidi: „Perspektivenwechsel in der Deutschdidaktik.“ In: Griesmeyer, Norbert/Wintersteiner, Werner (Hg.): Jenseits von Babylon. Wege zu einer interkulturellen Deutschdidaktik.

Sinatra, Francesco: « La figure de l'étranger et l'expérience de l'exil dans la cure. » In : Kaës, René : Différences culturelles et souffrances de l'indentité. Paris: Dunod 2005. S.131-152.

Stein, Peter: „Enfant perdu Heinrich Heine“. In: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg.: Beutin, Wolfgang u.a. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2001. S. 256-260.

Stephan, Inge: „Die deutsche Literatur des Exils.“ In: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg.: Beutin, Wolfgang u.a. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2001. S. 451-470.

Widmer, Urs: Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur. Zürich: Diogenes Verlag 1995.

Zaimoglu, Feridun/Abel, Julia: „Migrationsliteratur ist ein toter Kadaver“. Ein Gespräch. In: Literatur und Migration. Text und Kritik Sonderband IX/06. S. 159-166.

## Siglenverzeichnis

In der vorliegenden Arbeit wurden folgende Siglen verwendet:

**GH** für Özdamar, Emine Sevgi: Die Brücke vom Goldenen Horn. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1998.

**LN** für Honigmann, Barbara: Eine Liebe aus Nichts. Berlin: Rowohlt 1991.

**SE** für Özdamar, Emine Sevgi: Seltsame Sterne starren zur Erde. Köln: Kiepenheuer und Witsch 2003.

**SR** für Honigmann, Barbara: Soharas Reise. Berlin: Rowohlt 1996.