DRITTER RAUM ALS HERMENEUTISCHES PRINZIP IM WERK “SELTSAME STERNE STARREN ZUR ERDE” VON EMINE SEVGI ÖZDAMAR UND EIN UNTERRICHTSMODELL

Behiye ARABACIOĞLU

DOKTORA TEZİ

Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı Almanca Öğretmenliği Programı
Danışman: Doç. Dr. Kadriye ÖZTÜRK

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Eylül 2005

ZUSAMMENFASSUNG

DRITTER RAUM ALS HERMENEUTISCHES PRINZIP IM WERK "SELTSAME STERNE STARREN ZUR ERDE" VON EMINE SEVGI ÖZDAMAR UND EIN UNTERRICHTSMODELL

Behiye ARABACIOĞLU
Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı Almanca Öğretmenliği Programı
Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eylül 2005
Danışman: Doç. Dr. Kadriye ÖZTÜRK

Seit Jahrhunderten wandern Menschen aus politischen, wirtschaftlichen oder auch aus gesellschaftlichen Gründen aus. Literarisch begabte Menschen haben ihre Gefühle, ihr neues Leben in dem anderen Land schriftstellerisch in Muttersprache oder in der Fremdsprache zu Worte gebracht. Daraus ist eine weltweite Literatur entstanden, die heute als Migrantenliteratur benannt wird. Für die vorliegende Arbeit besitzt die deutschgeschriebene Literatur von Türken eine wichtige Rolle. Eine von ihnen ist Emine Sevgi Özdamar, die nach Deutschland emigrierte und dort in der deutschen Sprache zu schreiben anfing.

In der vorliegenden Arbeit wurde versucht der Begriff "Dritter Raum" anhand Özdamars letzten Romans *Seltsame Sterne starren zur Erde* in ausführlicher Weise darzustellen. Was ist ein "Dritter Raum" und was bringt die Menschen in diesen "Dritten Raum"? Nach einer literatursoziologischen Untersuchung wurde festgestellt, dass der "Dritte Raum" ein neuer Raum ist, den die Menschen benötigen, um sich wohler zu fühlen.

Zugleich ist das Ziel der vorliegenden Arbeit diese neue literarische Perspektive auch im Fremdsprachenunterricht verwenden zu können. Diese literarische Perspektive soll den Lernenden ermöglichen, ein literarisches Werk aus einem anderen Blickwinkel interpretieren zu können. Es wurde ein Unterrichtsmodell vorgeschlagen, an dem zu sehen ist, wie anhand eines Romans der Begriff "Dritter Raum" ausgeübt werden kann.

ABSTRACT

HERMENEUTICAL INTERPRETATION OF 'THIRD SPACE' CONCEPT IN EMINE SEVGI ÖZDAMAR'S WORK TITLED "SELTSAME STERNE STARREN ZUR ERDE" AND A COURSE MODEL

Behiye ARABACIOĞLU
Department of Foreign Language Education Program in German Language Teaching
Anadolu University Graduate School of Educational Sciences, September 2005
Instructor: Assoc. Prof. Kadriye ÖZTÜRK

People have been immigrating for centuries because of political, economical or social reasons. Among the immigrants, literary talented people have expressed their feelings, their new life in foreign countries in their mother tongue or in their second language. In this way an immigrant literature has occurred all around the world. For this study German literary works written by immigrant Turks has an important place. One of them is Emine Sevgi Özdamar who has immigrated to Germany and begun writing in German.

In this study, 'third space' is examined in detail in Özdamar's latest work titled *Seltsame Sterne starren zur Erde*. What is a 'third space' and why do the people need a 'third space'? After a literary sociological research, it is seen that 'third space' is a place where people are in need of feeling themselves better.

In the study it is also aimed to make use of this new literary perspective in foreign language classes. This literary perspective has to obtain the student competence to interpret a literary text in a different point of view. Finally a course model was presented in order to find out 'third space' in a literary work.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Behiye ARABACIOĞLU'nun "Dritter Raum als Hermeneutisches Prinzip im Werk 'Seltsame Sterne starren zur Erde' von Emine Sevgi Özdamar und ein Unterrichtsmodell" başlıklı tezi … / … / 2005 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı Almanca Öğretmenliği Programında Doktora Tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Adı Soyadı		**İmza**
Üye (Tez Danışmanı)	: Doç Dr. Kadriye ÖZTÜRK	……
Üye	: Prof. Dr. Yüksel KOCADORU	……
Üye	: Yard. Doç. Dr. Sevinç HATİPOĞLU	……
Üye	: Yard. Doç. Dr. Gürsoy ARSLAN	……
Üye	: Yard. Doç. Dr. Binnur Erişkon CANGİL	……

Prof. Dr. İlknur KEÇİK
Anadolu Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitü Müdürü

VORWORT

Ziel der vorliegenden Dissertation ist, ein literarisches Werk aus einem anderen Blickwinkel zu untersuchen. Dabei tritt der Begriff "Dritter Raum" aus literatursoziologischer Perspektive in den Vordergrund. Es ist ein 'alt' aber doch 'neuer' Begriff, denn im literarischen Zusammenhang ist der Begriff "Dritter Raum" erst in den letzten Jahren erschienen. Um ein aktuelles Thema durchführen zu können, wurde in dieser Dissertation ein neu erschienener Roman und die Darstellung des "Dritten Raums" in diesem Roman ausgewählt.

Für die Unterstützung dieser Dissertation möchte ich allen danken. Frau Doz. Dr. Kadriye ÖZTÜRK, die die vorliegende Dissertation betreut hat, möchte ich meinen besonderen Dank aussprechen.

Danken möchte ich auch Herrn Prof. Dr. Yüksel KOCADORU, Frau Ass. Doz. Dr. Sevinç HATİPOĞLU, Frau Ass. Doz. Dr. Binnur Erişkon CANGİL, Herrn Ass. Doz. Dr. Gürsoy ARSLAN und Frau Doz. Dr. Asuman AĞAÇSAPAN, die durch Kritik und Vorschläge mir bei der Entwicklung dieser Dissertation weitergeholfen haben. Mein Dank gilt auch für meine Schwester Handan ÇELİKER und für meinen Mann Hasan ARABACIOĞLU, die mich von Anfang an bei meiner Arbeit unterstützt haben. Ich möchte auch meiner Freundin Müyesser CEYLAN herzlich danken, die mich bei meiner Arbeit durch Freundschaft und Hilfe unterstützt hat.

Eskişehir 2005 Behiye ARABACIOĞLU

ÖZGEÇMİŞ

Behiye ARABACIOĞLU

Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı Almanca Öğretmenliği Programı
Doktora

Eğitim

Y. Ls.	1997	Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ls.	1995	Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Almanca Öğretmenliği Bölümü
Lise	1991	Burhaniye Lisesi, Edebiyat Bölümü

İş

1997- Okutman. Anadolu Üniversitesi Rektörlüğü, Avrupa Topluluğu Merkezi.

1998- Okutman. Anadolu Üniversitesi, Turizm ve Otel İşletmeciliği Yüksekokulu

Yayın

"Öğrenci Görüşüne Göre Yabancı Dil Öğretmeninin Özellikleri", **Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, cilt: 7, Sayı: 1-2, Sayfa: 113-126, 1997.

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı: Almanya, 11 Aralık 1973 Cinsiyet: Bayan

Yabancı dil: Almanca, İngilizce

INHALTSVERZEICHNIS

ZUSAMMENFASSUNG …….. ii
ABSTRACT iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI …… iv
VORWORT …….. v
ÖZGEÇMİŞ ……. vi
EINLEITUNG……... 1

ERSTER TEIL

ZUM BEGRIFF "DRITTER RAUM"

1. Dritter Raum……..... 4

1.1. Definitionen und Theorien……..... 11
1.2. "Dritter Raum" in der Literatur……..... 20

ZWEITER TEIL

EMINE SEVGI ÖZDAMAR UND DIE MIGRANTENLITERATUR

1. Emine Sevgi Özdamar: Leben und Werk..... 30

1.1. Erziehung und Familie..... 33
1.2. Emine Sevgi Özdamar und ihre literarische Schaffung..... 36
1.3. Die Migrantenliteratur……..... 43
1.3.1. Die Entstehungsgeschichte der Migrantenliteratur..... 52
1.3.2. Stellung und Wert der Migrantenliteratur in der deutschen Literatur..... 63
1.4. *Seltsame Sterne starren zur Erde* in der Migrantenliteratur…….. 70

DRITTER TEIL

DAS WERK "SELTSAME STERNE STARREN ZUR ERDE"

1. Inhalt, Erzählform, Erzähltechnik und Stil des Werkes
Seltsame Sterne starren zur Erde 86

1.1. Das Werk *Seltsame Sterne starren zur Erde* 86
1.2. Der Inhalt 90
1.3. Die Erzählform und –technik 108

VIERTER TEIL

"DER DRITTE RAUM" UND DAS WERK "SELTSAME STERNE STARREN ZUR ERDE"

1. Der "Dritte Raum" im Werk *Seltsame Sterne starren zur Erde* 122

2. Die Darstellung des "Dritten Raumes" 125

FÜNFTER TEIL

MIGRANTENLITERATUR IM FREMDSPRACHENUNTERRICHT

1. Migrantenliteratur im DaF-Unterricht 138

2. Ein Unterrichtsvorschlag mit dem Roman
Seltsame Sterne starren zur Erde 154

SCHLUSSFOLGERUNG 159

QUELLENVERZEICHNIS 162

EINLEITUNG

In dieser Dissertation soll aufgezeigt werden, inwieweit der Begriff "Dritter Raum" als literarischer Aspekt im Werk "*Seltsame Sterne starren zur Erde*" von Emine Sevgi Özdamar auftritt. Özdamar's Werk "*Seltsame Sterne starren zur Erde*" wurde deshalb ausgesucht, weil es eins der Werke der Migrantenliteratur ist, in dem der "Dritte Raum" als literarischer Aspekt zu sehen ist, nämlich, indem die Autorin zwischen zwei Kulturen steht und dies mit autobiographischen Zügen in ihrem Werk darstellt und somit den "Dritten Raum" als literarischen Aspekt darstellt.

Der Begriff "Dritter Raum" ist zweifellos auch in anderen Feldern untersuchbar, doch in dieser Arbeit soll er in Verbindung mit der Migrantenliteratur interpretiert werden. Die Entstehung der Migrantenliteratur beruht zunächst auf Auswanderungen; einige Menschen, die aus verschiedenen Gründen ausgewandert sind, haben sich literarisch ausgedrückt. Mal wegen Sehnsucht zur eigenen Heimat, mal aus politischen Gründen, ist es zu literarischen Werken gekommen, die als Migrantenliteratur zu benennen sind. Das Wort Sehnsucht könnte hier ein wichtiger Ausgangspunkt sein, indem eine Sehnsucht zur eigenen Heimat in einem wildfremden Land hervorkommt. In diesem Land ist alles fremd, die Kultur, die Sprache, Traditionen, Feiertage usw. Und es ist zu vermuten, dass es unter solchen Bedingungen möglich ist, sich einen Zwischenraum vorzustellen oder sogar auch vorzubereiten und darin zu leben zu versuchen. Ein Raum, wo sich die Person wohler fühlt; genau dieser Zwischenraum wird in dieser Dissertation als "Dritter Raum" bezeichnet. Dem Begriff "Dritter Raum" ist ein sehr bedeutender Platz in dieser Arbeit eingeräumt, deshalb wird im ersten Teil auf diesen Begriff eingegangen.

Ziel dieser Arbeit ist, dem Rezipienten einen anderen Blickwinkel zu ermöglichen. Dass die Migrantenliteratur aus autobiographischen Zügen entsteht, weiß man schon. Aber

dass es zwischen diesen autobiographischen Zügen, dem Thema und dem Autor, noch einen anderen Raum gibt, soll mit dieser Arbeit im literarischen Zusammenhang dargestellt werden.

Diese Arbeit wird mit der literatursoziologischen und kulturwissenschaftlichen Methode vorgehen. Denn die Basis ist Migration; demnach ist es ein soziologisches, ethnologisches, anthropologisches und kulturelles Ereignis. Neben der literatursoziologischen Methode werden auch die autorimmanenten und die werkimmanenten Methoden verfolgt. Methodisch wird diese Arbeit somit pluralistisch vorgehen.

Die vorliegende Arbeit besteht aus fünf Teilen. Der erste Teil beschäftigt sich mit der Definition des Begriffs "Dritter Raum" und seiner Darstellungsweise und –gründen in literarischen Werken.

Im zweiten Teil der Arbeit wird die Autorin Emine Sevgi Özdamar erarbeitet. Özdamar's Familienleben, ihre literarische Schaffung, ihr politisches Leben und ihre Werke werden ausführlich behandelt. Auch die Migrantenliteratur wird von ihrer Enstehung bis heute in diesem Teil dargestellt; um den Rahmen für ein tieferes Verständnis zu schaffen.

Der dritte Teil der Arbeit besteht aus einer Inhaltsanalyse des Werkes "Seltsame Sterne starren zur Erde". Der Inhalt, die Erzählform und –technik und auch der Stil des Werkes werden in den Vordergrund gerückt und untersucht.

Im vierten Teil der Arbeit wird das gewählte Werk anhand dem Begriff "Dritter Raum" ausführlich untersucht. Warum gerade ein Werk aus der Migrantenliteratur ausgewählt worden ist, wird hier mit ausführlichen Interpretationen Antwort finden, um den Begriff "Dritter Raum" zu erläutern.

Im fünften Teil der Arbeit wird eine andere Perspektive eingesetzt, die didaktische Perspektive. Damit ist gezielt, wie solch eine Arbeit dem Fremdsprachenunterricht

dienen kann. Auch die Frage, in welcher Beziehung die Migrantenliteratur, der Begriff “Dritter Raum” und der Fremdsprachenunterricht stehen, soll in diesem Teil beantwortet werden.

Nach diesen fünf Teilen wird eine Schlussfolgerung dargestellt. In dieser Schlussfolgerung wird die vorliegende Dissertation von Anfang an in einer Zusammenfassung nochmal dargestellt.

Ziel der Dissertation ist festzustellen, wie die Migrantenliteratur im Verhältnis zum Begriff “Dritter Raum” steht. Auch die Darstellung des Autors und die Rezeption des Lesers haben eine große Bedeutung. Die Fragen wie und warum der “Dritte Raum” in literarischen Werken erarbeitet wird, werden in dieser Arbeit Antwort finden. In der Arbeit wird auch ein Unterrichtsmodell dargestellt, um zu sehen, wie der Roman “Seltsame Sterne starren zur Erde” von Emine Sevgi Özdamar, im Unterricht bearbeitet werden kann.

ERSTER TEIL
ZUM BEGRIFF "DRITTER RAUM"

1. Dritter Raum

Der erste Teil der Arbeit beschäftigt sich mit verschiedenen Definitionen des Begriffs "Dritter Raum" und seiner Darstellungsweise und –gründe in literarischen Werken. Zunächst tritt der Begriff "Dritter Raum" in der soziologischen Perspektive auf. Es wird versucht herauszufinden, woher das Bedürfnis eines "Dritten Raumes" ensteht. Warum benötigen Menschen "Dritte Räume" und wie nützen sie der Gesellschaft? Wie stehen Gesellschaft, Mensch, "Dritter Raum" und Literatur im Zusammenhang?

Dem Begriff "Dritter Raum" ist in mehreren Feldern zu begegnen. Kunst, Theater, Lichtbildkunst, Literatur, Soziologie. In all diesen Disziplinen ist von einem "Dritten Raum" die Rede.

Wetzel sieht in diesem Begriff einen Widerspruch; Obwohl es bislang keine ausgeprägte Reflexionsgeschichte zum Dritten gibt, wimmelt es gleichsam in der Literatur, der Philosophie und der Soziologie, aber eben auch im täglichen Leben von Figuren und Positionen des Dritten/Tertiären. So gibt es die anhaltende Betonung eines "Dritten Weges", zwischen Sozialismus und Kapitalismus jenseits von links und rechts, aber auch die Problematik des/der Dritten in der vermeintlich geschlossenen, exklusiven Zweierbeziehung, die Bedeutung der Trinität im christlichen Glauben, die triofunktionale Ideologie indio-europäischer Zivilisationen usw. Folgen wir diesen wenigen Beispielen, dann wird schnell klar, dass die ganz offensichtlich vorhandene Faszinationskraft des Dritten nicht als neues Phänomen zu fassen, sondern in gewissem Sinne als "alt" zu bezeichnen ist.[1]

[1] Vgl. Dietmar J. Wetzel, **Diskurse des Politischen. Zwischen Re- und Dekonstruktion**. (München: Wilhelm Fink Verlag, 2003), S. 187.

In anderen Worten ausgedrückt, hört sich der Begriff “Dritter Raum” neu an, obwohl er nicht neu ist. Wetzel’s Meinung nach, ist der “Dritte Raum” eigentlich in allen Bereichen unseres Alltagslebens zu sehen und somit ein alter und seit langer Zeit existierender Begriff. Das neue und das faszinierende an diesem “Dritten Raum” ist, dass der Begriff “Dritter Raum” noch nicht ausgelotet ist.

Wie schon oben angedeutet, begegnet man dem Begriff “Dritter Raum” in allen Bereichen menschlichen Lebens, so auch z.B. in der Literatur und Soziologie. Da die Literatur und Soziologie unter gegenseitigem Einfluß stehen, steht auch in beiden Disziplinen das Individuum im Mittelpunkt. Daher wird in dieser Arbeit zunächst die soziologische Perspektive dargestellt. Es wird versucht zu zeigen, worauf der Begriff “Dritter Raum” beruht und wie es dazu kommt, dass Individuen sich einen “Dritten Raum” aufbauen.

Nach Wetzel sind besonders im Kontext postkolonialer Theoriebildung die Begriffe “Hybridität, “Fetisch” oder auch “Third Space” zu benennen.[2] Wetzel sieht demnach den Begriff “Dritter Raum” im Zusammenhang mit postkolonialen Auswanderungen, mit ihrer Theoriebildung. Und somit kann der “Dritte Raum” (third space) mit “Hybridität” und “Fetisch” in selben Kontexten hervorkommen. In ihrer Herkunft gibt es Ähnlichkeiten zu sehen, denen aber in dieser Arbeit nicht angedeutet wird.

Jedes Individuum ist dazu fähig, seinen “Dritten Raum” selbst zu bilden, betont Tuna. In der Bewertung aus der soziologischen Perspektive könnte das auf den Auswanderungen beruhen. Auch heute existieren noch Wanderungen, die alltägliche Geschehen in sich bewahren und deren Lösung ziemlich schwierig ist. Im allgemeinen Rahmen werden diese Auswanderungen als “gesellschaftliche Bewegung” bezeichnet.[3]

Gesellschaftliche Bewegungen inhalieren sicherlich Gründe in sich, deren Lösungen schwierig sind, aber ihre Gründe sehen sich immer wieder ähnlich. Vielleicht ist es im Grunde eine Suche nach dem “besseren”. Und man geht von der Tatsache aus, dass es

[2] Vgl. Wetzel, **ebd**, S. 188.
[3] Vgl. Korkut Tuna, **Yeniden Sosyoloji.** (Istanbul: Karakutu Yayınları, 2002), S. 330.

nach gesellschaftlichen Bewegungen Veränderungen im Leben der Gesellschaft geben kann.

Als "gesellschaftliche Bewegungen" bewertet İçli die Auswanderungen. Und sie betont dabei, dass mit "gesellschaftlichen Bewegungen" eine Veränderung im Status und in den Lebensbedingungen des Individuums hervorkommt.[4]

Laut Tuna, bewahren Auswanderungen alltägliches in sich. Es gibt verschiedene Gründe zum Auswandern. Völkerswanderungen, Besiedelungen, Innen- und Außenwanderungen, Auswanderungen vom Dorf in die Stadt, ins Ausland auswandern, um zu arbeiten, sind einige Gründe zum Auswandern.[5]

Es wird in dieser Arbeit davon ausgegangen, dass aus welchem Grund es auch ist, im Hintergrund der Auswanderung eine Suche nach etwas herrscht, das dem Individuum was neues, was anderes und weiteres anbieten kann.

Auswanderungen sind in zwei zu teilen; zwangsläufige und willkürliche Auswanderungen. Ohne einen formellen Druck auszuwandern, sind willkürliche Auswanderungen, wie z.B. wenn das Individuum zum Arbeiten in eine andere Stadt zieht. Aber manche Auswanderungen sind wiederum physikalisch und juristisch unter Druck gesetzte Auswanderungen, wie z.B. internationale Verträge oder juristische Entscheidungen, die Individuen oder Gruppen zwingen, wo anders hinzugehen.[6]

Auch in unter Druck gesetzten Auswanderungen kann von der Suche nach dem besseren die Rede sein, denn das Individuum ist nun in einem anderen Raum und es muss versuchen, sich diesem neuen Raum anzupassen, um überhaupt ein neues Leben anfangen zu können.

In Gesellschaften gibt es Unterschiede zwischen dem Idealen und dem guten Empfinden des Individuums. Die Bevorzugungen der Menschen werden durch den kulturellen

---

[4] Vgl. Gönül İçli, **Sosyolojiye Giriş**, (Ankara: Anı Yayıncılık, 2002), S.144.
[5] Vgl. Tuna, **ebd,** S.330.
[6] Vgl. İçli, "Sosyolojiye…", S.144.

Raum, in dem sie leben, bestimmt. Was in der einen Kultur anerkannt wird, kann möglicherweise in der anderen Kultur nicht anerkannt werden.[7]

In diesem Punkt ist für das Individuum wichtig, sich der Kultur und ihrem Rahmen anpassen zu können.

Neben den Auswanderungen, die als gesellschaftliche Bewegung benannt werden, gibt es auch Räume, in denen die Gesellschaft -oder reduzierter gesagt- das Individuum sich einen eigenen Platz sucht.

Es gibt verschiedene Räume im Leben, in denen wir uns bewußt oder unbewußt befinden. Kloby betont in Anlehnung an Oldenburg, dass zwei von diesen Räumen zu definieren sind. Der erste und der zweite Raum sind bestimmte Räume, man weiß, wo man ist, wer man ist, es gibt nichts unbestimmtes. Aber wenn von dem "Dritten Raum" die Rede ist, wird von einem anderen Raum gesprochen, in dem das Individuum sich selbst oder etwas Anderes sucht.[8]

Mit anderen Worten ausgedrückt, ist der erste Raum zum Beispiel das Zuhause und der zweite Raum der Arbeitsplatz. Das sind Räume, die mit Dauer im alltaglichen Leben einen festen Sitz erhalten. Aber der "Dritte Raum" ist ein sehr verschiedener Raum, wo sich das Individuum wohler fühlt, es ist dazu fähig sich diesem Raum anzupassen oder nicht. Das Individuum muss keinen bestimmten Sitz in diesem Raum haben. Und es hat auch die Gelegenheit ihn zu verändern.

Räume, in denen Menschen einer Gesellschaft mit Nachbarn oder Freundeskreisen in Interaktion sind und ihre Verhältnisse verstärken, waren schon immer sehr wichtig und zugleich auch ein wichtiger Teil der Sozialisierung. Wo die Sozialisierung stattfindet und wo sich das Individuum wohl fühlt, dort kann von einem "Dritten Raum" die Rede sein.

---

[7] Vgl. **ebd,** S.99.
[8] Vgl. Jerry Kloby, "The Great Good Place by Ray Oldenburg", (in: Hrsg.: Ray Oldenburg. **Der Grosse Gute Platz**, New York: Marlowe and Company, 1999), S. 1-2.

Diese gesellschaftlichen Räume bestimmen auch inwieweit und in welcher Richtung sich die Gesellschaft entwickelt. In Anlehnung an Oldenburg, benennt Kloby solche Räume in seinem Werk "The Great Good Place" als "Dritte Räume". Der erste Raum beginnt zu Hause und der zweite am Arbeitsplatz. Der "Dritte Raum" ist der wichtigste Raum in der Gesellschaft.[9]

Die "Dritten Räume" sind informelle Versammlungen, wo Individuen sich wie zu Hause fühlen, ihre Verwandtschaften verfeinern, eine andere Art von menschlichem Kontakt knüpfen und die Möglichkeit haben, sich nach einem langen Tag wohler zu fühlen. "Dritte Räume" machen das Alltagsleben bunter und reicher. Sie sind soziale Bindungen indem sie das Individuum zur Sozialisation anstatt zur Isolation ermutigen. Das Verschwinden der dritten Räume in unserer Kultur ist ein Ende unserer Städte meint Oldenburg, denn sie sind Prinzipien der Gesellschaft und alle Vorteile kommen von solch einer Interaktion.[10]

Oldenburg betont einige positive Funktionen des "Dritten Raumes" wie folgt;[11]

- Durch den dritten Raum können sich Menschen gegenseitig kennenlernen.
- Ein dritter Raum kann auf neutraler Basis Gemeinschaften ermöglichen.
- Er leistet das Zusammenkommen von Menschen gleicher Interessen.
- Der dritte Raum bringt Personen zusammen, die später andere Formen von Gemeinschaften erweitern.
- Er leistet einen Platz, wo Individuen sich versammeln und bestimmen können, wie sie sich gegenseitig helfen können.
- Dritte Räume helfen der Kreation von publischen Charakteren. Diese Charaktere sind im selben Nachbarkreis und haben gegenseitig alle ein Auge auf sich. Sie achten auf das Verhalten von Kindern und alarmieren die Eltern, bevor es kritischer wird.
- Der dritte Raum bringt junge und alte Menschen zusammen.

---

[9] Vgl. **ebd**, S. 1-2.
[10] Vgl. **ebd,** S. 1-2.
[11] Vgl. **ebd,** S. 1-2.

- Indem der dritte Raum jüngere und ältere Menschen zusammen bringt, entsteht zwischen ihnen eine Interaktion.
- Der Nachbarkreis kommt durch den dritten Raum zusammen.
- Der dritte Raum leistet einen Informationenaustausch.
- Dritte Räume dienen politischen Versammlungen.
- Sie dienen als Büros oder als neutrale Räume für Personen, die keine haben.

Die oben als positive Funktionen bestimmten Elemente zeigen auch eine traditionelle Seite der Bevölkerung. Es wird nämlich von einem publischen Charakter, von einem Nachbarkreis, von dem Verhalten der Kinder, von dem Zusammenkommen von jüngeren und älteren Menschen gesprochen.

Es gibt neben den positiven Seiten des "Dritten Raumes" Schwerpunkte, die für einen erfolgreichen "Dritten Raum" nötig sind. Diese sind wie folgt;

- Diese Räume müssen für das Essen und das Trinken kostenlos oder sehr günstig sein.

- Der dritte Raum muss ziemlich anlockend sein.

- Einige Leute können in diesen Räumen die tägliche Basis erwarten.

- Alle sollten sich im dritten Raum wohlfühlen, man sollte ganz einfach ins Gespräch kommen. Eine Person, die sich im dritten Raum befinden wird, sollte immer, wenn sie dorthin geht, alte und neue Freunde treffen können.[12]

Durch solch gestaltete erfolgreiche "Dritten Räume" ist es möglich, dass Menschen sich treffen und sich im "Dritten Raum" wohlfühlen können. Und nur so können unmittelbare Interaktionen entstehen.

[12] Vgl. **ebd**, S. 1-2.

Je mehr Individuen in solche Dialoge kommen, desto gesünder und munterer können sie sein. Ansonsten kann die Gefahr einer Verfremdung bestehen, die laut Timuçin dem Individuum selbst und sogar der Gesellschaft schaden kann.[13]

Im Werk "The Great Good Place" wird festgestellt, dass die physikalische Stellung in gegründeten Gemeinschaften einer der wichtigsten Punkte ist, denn die physikalische Stellung der Gemeinschaft erleichtert die soziale Interaktion. Ohne dass es Treffpunkte oder Plätze für Menschen gibt, wo sie sich gegenseitig sehen können, ist es schwierig Beziehungen zu bilden. Solche Plätze bzw. Räume spielen eine sehr wichtige Rolle im sozialen System der Individuen. Außer Zufällen ist es kaum möglich Menschen zu treffen und Diskussionen, Organisationen oder Aktionen zu führen. Kloby behauptet in Anlehnung an Barber's Werk "A Place for Us", dass es sehr wichtig ist, öffentliche Plätze/Räume zu verstärken.[14]

Der Begriff "Dritter Raum" ist im soziologischen Sinne auch dazu fähig, die Charakteristik einer Nation zu bestimmen. Daraus ist auch zu verstehen, dass jede Gesellschaft ihre eigene Charakteristik trägt und eigene "Dritte Räume" in sich behält.

Es wird vermutet, dass das informelle Alltagsleben wichtige psychologische, soziale und politische Werte in sich hat, und dass nur diese Werte einen "Dritten Raum" ermöglichen können. Die "Dritten Räume" spielen eine große Rolle in mehreren Bereichen in der ganzen Welt, und verschiedene Typen der "Dritten Räume" bestimmen die eigene Charakteristik einer Nation. Cafés in Frankreich, Biergärten in Deutschland, Pizzarien in Italien, Pubs in England und Irland, Teehäuser in Japan sind berühmte Beispiele auf der ganzen Welt.[15]

Die "Dritten Räume" leisten noch intimere Beziehungen. Forscher, die die Einsamkeit der Menschen untersuchen, sind der gleichen Meinung, dass intime Beziehungen individuelle Bedürfnisse sind. Es wird behauptet, dass inklusive und lokale Räume die besten "Dritten Räume" sind. Clubs, Gruppen oder Organisationen sind geeignete

[13] Vgl. Afşar Timuçin, **Felsefe Sözlüğü.** (İstanbul: BDS Yayınları, 1994), S. 249.
[14] Vgl. Kloby, **ebd,** S. 1-2.
[15] Vgl. **ebd,** S. 1-2.

Räume zum Beispiel. In diesen Räumen ist die Beziehung zwischen den Individuen enger als in alltäglichen Freundschaften. Es ist eine sehr unterschiedliche Art von Beziehung. Die eine kann nicht den Platz der anderen erfüllen. Sie sind verschieden aber gehören auch genauso zusammen. Also, beide werden benötigt.[16]

In "Dritten Räumen" ist also nicht die Rede von einsamen Menschen, sondern von Menschen, die nach etwas besserem suchen, die von verschiedenen Kulturen stammen können, aber zugleich auch gemeinsames haben. Wie Interessen, Hobbys, u.s.w. Die soziologische Perspektive scheint nicht sehr unterschiedlich von der literarischen zu sein. Denn auch im literarischen Zusammenhang stehen Menschen im Mittelpunkt, die sich in kulturelle Zwischenräume einlassen und dort nach dem gewissen besseren suchen. Dem Begriff "Dritter Raum" werden wir im literarischen Zusammenhang mehrmals als kulturelle Zwischenräume begegnen. Diese kulturellen Zwischenräume werden in den nächsten Teilen der Arbeit ausgelotet werden.

1.1. Definitionen und Theorien

In diesem Teil der Arbeit geht es darum, die Kluft hinsichtlich des "Dritten Raumes", in der Soziologie und Literatur zu erläutern. Es gibt unterschiedliche Annäherungen zum Begriff "Dritter Raum". Bachtin, ein berühmter russischer Literaturwissenschaftler und –theoretiker, lies den Begriff "Dritter" in der Literatur- und Kulturtheorie auftreten.

In der Literatur- und Kulturtheorie tritt der Begriff "Dritter Raum" in einer etwas anderen Perspektive auf. Wie am Anfang der Arbeit erläutert worden ist, ist diesem - alten aber auch neuen- Begriff in mehreren Arbeitsfeldern zu begegnen. Ziel dieser Arbeit ist, den Begriff "Dritter Raum" in literarischen Texten zu beschreiben. Doch zunächst sollte aufgezeigt werden, wie sich dieser Begriff überhaupt in der Literaturtheorie eingebettet hat.

[16] Vgl. **ebd,** S. 1-2.

Die verbale Kommunikation kommt nicht nur in alltäglichen Gesprächen und in existierenden ‘Fremden Wörtern’ vor, sondern die verbale Kommunikation bewahrt in sich im eigenen Gespräch mit der anderen Person auch eine Dynamik.[17]

Demnach wird von einem dreiseitigen Dialog gesprochen; der es zu einem gegenseitigen Einfluss von verschiedenen Seiten bringt. Bei diesem Dialog sprechen wir nicht von dem gewöhnlichen Dialog, sondern von dem in der Literatur. Der Dialog, der es zu gegenseitigen Einflüssen bringen lässt. Und diese Einflüsse spiegeln sich dann in der Literatur wider.

Die Dynamik kommt dazu, dass in der Begegnung von verschiedenen Sprachen und verschiedenen Meinungen zuerst im Subjekt, selbst dann im Erzählten und dann beim Gesprächspartner ein innerer Dialog anfängt. Dieser innere Dialog bringt es zu einem gegenseitigen Einfluss von verschiedenen Kontexten, verschiedenen Blickwinkeln, verschiedenen Horizonten und verschiedenen sozialen Sprachen.[18]

Der Verschiedenheit, von der gesprochen wird, begegnet man auch im Begriff “Verfremdung”. Timuçin betont, dass der Begriff “Verfremdung” einen sehr wichtigen Platz in Hegel’s Philosophie besitzt. In der Verfremdung ist das Bewußtsein außerhalb sich und fühlt sich als etwas anderes. Es ist eine vorübergehende und positive Lage, denn am Ende dieser Verfremdung kommt das Bewußtsein mit neuen Kenntnissen und Fortschritten zu sich zurück. In Anlehnung an Hegel betont Timuçin, dass sich das Denken, das außerhalb sich ist, in der unbewußten Welt versagt und unterdrückt fühlt. Und sucht den Weg wieder zum Inneren zurück zu kommen.[19]

Mit anderen Worten ausgedrückt hängt die Zukunft einer Gesellschaft unmittelbar von erfolgreichen erstatteten “Dritten Räumen” ab. Timuçin sieht die Zukunft einer Gesellschaft und “Dritte Räume” eng ineinander verbunden, indem Verfremdung dem Individuum und auch der Gesellschaft schaden kann. Die “Dritten Räume” sollen die Verfremdung verhindern.

---

[17] Vgl. Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Bilimi.** (Istanbul: Say Yayınları, 2003), S. 184.
[18] Vgl. Aytaç, **ebd**, S. 184.
[19] Vgl. Timuçin, **ebd,** S. 249.

Eine verfremdete Person ist inkompetent ein Leben wie gewöhnliche Menschen zu führen und besonders sich den Regeln anzupassen. Sie ist fremd, ihre Beziehungen mit der Umgebung sind abgebrochen, das Verhalten und ihre Sprache sind nicht zu verstehen, sie zeigt ungeordnetes Verhalten. Diese Situation kann der Gesellschaft schaden.[20] Die hier dargestellte Situation, kann als nicht erfolgreich festgehalten werden. Um solche erfolglose Situationen zu verhindern brauchen Individuen "Dritte Räume".

Am Anfang der Arbeit wurde erwähnt, dass Auswanderungen auch eine Art "Suche des Besseren" sein könnten, aber nicht jede Auswanderung –oder Suche- endet erfolgreich. Jedes Individuum hat sich der neuen Gesellschaft anzupassen.

Bei Içli wird diese Situation als ein kultureller Schock bewertet. Von einem kulturellen Schock ist dann die Rede, wenn ein Individuum sich einer neuen Kultur nicht anpassen kann und Probleme erscheinen und es darauf reagiert.[21]

In diesem Punkt taucht die Notwendigkeit gesellschaftlicher Verhältnisse auf, die von gegenseitigen Erwartungen von Individuen und Gruppen hervorkommen. Gesellschaftliche Verhältnisse werden wie folgt definiert:

Gesellschaftliche Verhältnisse sind alle Verhältnisse, die zwischen den Mitgliedern einer Gesellschaft ablaufen. Diese Verhältnisse werden mit Dauerhaftigkeit in bestimmte Formen gesetzt.[22]

Die zwei Räume, die zu definieren sind (siehe S. 7), sind das eigene Haus und der Arbeitsplatz. In diesen Räumen spricht auch Içli von Dauerhaftigkeit und bestimmten Normen.

Die oben benannte Dauerhaftigkeit und die bestimmten Normen werden auch in Bachtin's Theorie erwähnt. In der Soziologie ist diese Theorie in gesellschaftlichen

[20] Vgl. Timuçin, **ebd,** S. 250.
[21] Vgl. İçli, **ebd**, S. 90.
[22] Vgl. **ebd**, S. 40.

Verhältnissen zu betrachten und bei Bachtin in literarischen Verhältnissen. Diesem Unterschied werden wir später noch näher kommen.

Man geht von der Tatsache aus, dass Menschen, Räume außerhalb ihrer gewöhnlichen Räume benötigen. Um sich wohler fühlen zu können, sich der Gesellschaft besser anpassen und sich entspannen zu können. Die Gefahr besteht in Menschen, die sich verfremdet fühlen. Um solch eine Gefahr zu verhindern, ist nach Kloby in Anlehnung an Oldenburg mit "Dritten Räumen" möglich.

Der Begriff "Dritter Raum" ist in gesellschaftlichen Verhältnissen zu betrachten. Es wird betont, dass Menschen einer Gesellschaft, neben "zu Hause" und "der Arbeit", einen "Dritten Raum" benötigen. In diesem "Dritten Raum" fühlen sie sich besser und dies dient der ganzen Gesellschaft, somit auch dem ganzen Land.[23]

Wie auch schon betont wurde, wird in der vorliegenden Arbeit über einen Begriff gesprochen, der vielseitig zur Hand genommen wird. Bachtin überträgt die soziologische Perspektive in die literarische. Hier wird das Verhältnis zwischen dem Autor und dem Rezipienten in den Vordergrund gezogen. Bachtin behauptet, dass wegen den "gewöhnlichen gesellschaftlichen Normen" ein Mißverständnis zwischen dem Rezipienten und dem Autor hervorkommt. Denn "der Sitz im Leben" hindert den Sinnhorizont des Adressaten.

> "Der 'Sitz im Leben' hindert ihn daran, aus dem Sinnhorizont des Textes herauszutreten und ihn im ganzen zu umfassen." [24]

Am Zitat ist zu sehen, dass der gewöhnliche Adressat sich wegen seiner Verwurzelung im Alltagsleben seinen eigenen Sinnhorizont nicht aneignen kann.

In Bachtin's Theorie wird von dem "Dritten" im Dialog gesprochen. Der Dialog ist nicht der gewöhnliche Dialog sondern ein literarischer Dialog.

---

[23] Vgl. Kloby, **ebd**, S. 1-2.
[24] Vgl. Vladimir Biti, **Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe.** (Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001), S. 45.

Während Bachtin behauptet, dass alle Aussagen in gewissem Maß ein Dialog sind, betont er auch den Gegensatz zwischen dem Monolog und dem Dialog. Wenn von Dialog die Rede ist, wird nicht von dem gewöhnlichen Dialog gesprochen. In Dialogen werden auch Monologe gesehen und in Monologen Dialoge.[25]

Bachtin begründet seinen dialogischen Ansatz, in dem er die grundsätzliche und existentielle Relationalität zwischen einem Sprecher (Ich) und einem Angesprochenen (Du) feststellt. Dass hier Sprache, das dialogische Wort als wirklichkeitskonstituierend angesehen wird, eröffnet auch eine neue literaturwissenschaftliche Perspektive, welche die Einsicht, dass Literatur in einem unabschließbaren Prozess der Berührung mit dem Fremden immer zwischen einem Ich und einem Du unterwegs ist – also prinzipiell nomadischen Charakter hat- verwerten könnte.[26] Auf den Begriff Nomade werden wir später noch tiefer eingehen.

Diese Meinung wird auch in der literarischen Perspektive vertreten. An den Gesprächen zwischen den Figuren in literarischen Texten und im Verhältnis zwischen dem Narrator und dem Rezipienten ist das zu sehen.

In Bachtin's Theorie wird dargestellt, dass schriftliche Aussagen geringe Aussagen sind. Denn ohne Gesicht und Körpersprache ist die Aussage nicht stark genug. In einem Gespräch stehen sich beide Seiten gegenüber. Aber im Schriftlichen gibt es Zeit- und Raumverschiedenheit zwischen dem Text und dem Rezipienten.[27]

Wegen Raum- und Zeitverschiedenheit im literarischen Sinne kommt es zu unvollendeten Dialogen und zu Mißverständnissen betont Bachtin.

In fiktiven Texten ist die Rezeption noch schwieriger, weil der Leser erst lesen muss und selbst interpretierend nochmals eine fiktive Kommunikation bilden muss. Nach Aytaç braucht das literarische eine zweifache Interpretation gegenüber dem verbalen.

---

[25] Vgl. Aytaç, **ebd,** S. 184.
[26] Vgl. Johann Holzner, "Nomadische Literatur als Reflexion Internationaler Ordnungen: Eine Topographie des Dazwischen und der Gegen-Gewalt", ein Forschungsprojekt der Universität Innsbruck/Forschungsinstitut Brenner, (3. Oktober 2003), S. 3.
[27] Vgl. Aytaç, **ebd,** S. 185.

Denn der Rezipient muss den Narrator oder Erzähler und dann noch die Figuren im Text interpretieren können.[28]

Der Begriff "der/das Andere" wird aus verschiedenen Perspektiven in die zeitgenössische Theorie eingeführt. Der Begriff erlebt eine sehr breite Anwendung. Ein sehr einflussreiches Konzept des dialogischen Anderen hat auch Bachtin entwickelt.[29]

Nach Bachtin ist der "Andere", – welcher hier in der vorliegenden Arbeit als der "Dritte" benennt werden kann -, ein Störfaktor. Denn er verhindert ein korrektes Verstehen, indem er Verkürzungen verursacht.

Der Andere wird in einem Gesprächspartner und in einem Adressaten geteilt gesehen. Das einfache Leben wird verkürzt in das literarische Leben gesetzt. Somit entsteht eine Frustration, denn der Adressat erwartet 'ein absolut korrektes Verstehen' aber er versäumt das unmittelbare Verstehen wegen dieser Verkürzungen.[30]

Es wird von der Tatsache ausgegangen, dass in einem literarischen Dialog das Ich eine dritte Person vertritt. Der Verstehenshorizont kann sich durch kommentierende und erklärende Einschübe des Dritten ändern.

Nach Bachtin's Konzeption kann festgestellt werden, dass das Ich durch einen Dritten bestimmt wird. Der literarische Text kann seine Bedeutung auch nicht absolut verwirklichen. Es hängt von dem aktivierten Horizont des Verstehens ab. Bachtin lehnt somit eine ideale Kommunikationssituation im Zeitraum des allgemeinen Dialogs ab.[31]

Zunächst hebt Bachtin den Begriff als "den Dritten" vor. Nämlich der dritte im Dialog. Der Begriff Dialog wird im engeren Sinn in der Literaturtheorie zur Bezeichnung des mündlichen Redeaustausches zwischen zwei Figuren im Drama, Roman oder in der

---

[28] Vgl. Aytaç, **ebd,** S. 185.
[29] Vgl. Biti, **ebd,** S. 42
[30] Vgl. **ebd,** S. 45.
[31] Vgl. **ebd**, S. 46.

Erzählung verwendet. Der Dialog kann kommentierende und erklärende Einschübe des Erzählers bzw. des Dramenautores enthalten.[32]

In literarischen Werken wie Roman, Drama oder in Erzählungen gibt es durch den Dialog -oder hier als "Dritter" benennt, eine Manipulation. Nämlich durch die Einschübe des Dritten. Und nach Bachtin hindert dies den korrekten Verstehensprozeß und führt zu Frustrationen.

Somit betrachtet Bachtin den "Dritten" im Dialog als Grund für ein Mißverständnis, indem er statt Vereinbarung eine Meinungsverschiedenheit hervorbringt. Der Dritte ist durch den Autor von allem so intim erkundigt, dass der "gewöhnliche" Adressat in Frustration fällt. Das Verstehen des Dritten kann dem "gewöhnlichen Adressaten" wegen seiner Verwurzelung in den "Gewohnheitsnormen" und "sozialen Formen" der Kommunikation nicht gelingen. Denn der gewöhnliche Adressat ist zu einem bestimmten "Sitz im Leben" verurteilt. Der gewöhnliche Adressat und der Dritte haben verschiedene Horizonte und auch verschiedene Projektionen. Daher ist eine Aussöhnung zwischen ihnen unvorstellbar. Die eine Projektion ist für die andere grundlegend unterschiedlich.[33]

Das Bedürfnis des Dialogs wird nicht aufgehoben, weil das Andere nicht erforschbar ist, denn der Dialog stellt die einzige Form der Selbsterkenntnis dar. Allerdings kann die eigene Bestimmtheit durch einen Dritten nicht erkennbar werden. Aber jener Horizont des Anderen ermöglicht uns durch seine Veräußerlichungen im dialogischen Verstehensprozess eine gewisse Distanz auch zum eigenen Dritten herzustellen. Wie wertvoll diese Distanz sich schildern wird hängt von der Tiefe unseres aktivierten Verstehens ab.[34]

Bachtin ist gegen den bestimmten "Sitz im Leben". Durch den Dritten vermeidet er solch eine Position. Mit dem Dritten schafft Bachtin es, sich aus den Gewohnheitsnormen und sozialen Formen herauszuziehen, während das bei dem

[32] Vgl. **ebd**, S. 150.
[33] Vgl. **ebd**, S. 153.
[34] Vgl. **ebd,** S. 153.

gewöhnlichen Adressaten nicht möglich ist. Bachtin erkennt den dialogischen Imperativ der ethischen Existenz mit folgenden Worten:

> "Im selben Moment, in dem wir uns von einem Ereignis der Konditionierung unserer Erkenntnis lösen, treten wir in ein anderes solches Ereignis ein, transfigurieren wir die Parameter des Horizonts, halten wir den Prozess unseres "ideologischen Werdegangs" lebendig... Eine ständige Fixierung auf einen bestimmten 'Sitz im Leben' zu vermeiden... Daher spricht er auch vom "unendlichen bzw. unvollendbaren Dialog" als einen menschlichen Müssens."[35]

An dieser Stelle kommt der "Dritte" und somit der "Dritte Raum" bei Bachtin ins Spiel. "Der Dritte" ist hier Überadressat. Überadressat ist derjenige, der alles außerhalb des Lesers und des Narrators im Griff hat. Er leistet es im literarischen Dialog, dass es nicht zu Abbrechungen kommt. Und eine vollständige literarische Kommunikation zwischen dem Adressaten und dem Autor wird somit erfolgreich geleistet.

Wie schon vorher erwähnt wurde, steht bei Bachtin der "Dritte" im Dialog als die Mißverständnisse verursachende Person. Auch bei Wetzel ist der "Dritte" als ein Störfaktor zu betrachten. Aber diesmal mehr im gesellschaftlichen Sinne.

Mit der Figur des Dritten, die bereits in Totalität und Unendlichkeit eine eingehende Betrachtung erfährt, wird die Unmittelbarkeit der ethischen Beziehung zwischen einem Ich und einem Anderen empfindlich gestört oder gar unterbrochen.[36]

Auch bei Wetzel tritt der Dritte bzw. der "Dritte Raum" erst zwischen einem Ich und einem Anderen auf. Es wird von einer gewissen Gesellschaftssphäre gesprochen, die unmittelbar mit dem Dritten verbunden ist.

Wetzel behauptet in seiner Arbeit, dass die Fragen nach dem Status des Dritten sich erst seit den 90er Jahren vermehrt in den Vordergrund gesetzt haben. Wetzel sieht den

---

[35] **ebd,** S. 154.
[36] Vgl. Wetzel, **ebd**, S. 67.

gesellschaftlichen Dritten in einer Anerkennung des Anderen in einer Gesellschaftssphäre, die erst durch den Eintritt des Dritten ermöglicht wird.[37]

Die Faszinationskraft des "Dritten" ist nach Breger alles andere als neu. Das "Dritte" gewinnt seine Konturen erst aus den historischen Konstellationen der Dichotomien zwischen dem "Einen" und dem "Anderen". Doch um so dringlicher stellt sich die Frage, was im Raum zwischen diesen kulturellen Gegensätzen geschieht. Bietet er eine bewohnbare Position oder wird diese zwischen den herrschenden Normalitätsvorstellungen zerrieben? Im Spannungsfeld der Alternativen zeigt sich die Position des "Dritten" als Ort, der von Beziehungen des Begehrens durchkreuzt wird und durch die Austragung von Machtkämpfen gekennzeichnet ist. Obwohl die Dritten zwischen Kulturen, Geschlechtern oder Sexualitäten lokalisiert werden können, sind sie doch selbst immer schon geschlechtlich wie kulturell signifiziert und bieten sogar privilegierte Felder zur Einschreibung von Differenzen.[38]

Nach Bregers Annäherung zum "Dritten Raum" ist festzustellen, dass solche Räume gekennzeichnete, bestimmte Räume sind. Der sogenannte Zwischenraum kommt in einer Unbestimmtheit vor, wird aber später durch kulturelle Gegensätze und herrschende Normalitäten in etwas bestimmtes umgewandelt.

Bei einem ersten kritischen Blick auf die Verwendungsweisen der Figur fällt auf, dass "Drittes" und "Dritte" stets ihre Konturen erst aus den historisch-kulturellen Konstellationen der Dichotomien zwischen dem "Einen" und dem "Anderen" gewinnen. "Drittes" und "Dritte" oszillieren stets zwischen Oppositionen, die sie durchkreuzen und bezeichnen so vor allem Versuche, binäre Denkstrukturen zu überwinden, während sie doch unweigerlich auf diese bezogen bleiben.[39]

"Drittes" und "Dritte", beide Begriffe stammen historisch und kulturell gesehen aus den Begriffen "Einer" und "Anderer". Auch wenn sie versuchen diese Bedeutungen zu

---

[37] Vgl. Wetzel, **ebd**, S. 68.
[38] Vgl. Claudia Breger u. Tobias Döring, "Einleitung", (in: **Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume**, Amsterdam-Atlanta: Rodopi GA 1998), S. 3.
[39] Vgl. Wetzel, **ebd**, S. 189.

überwinden, durchkreuzen sie sich immer wieder in gleichen Feldern und bleiben immer aufeinander bezogen.

1.2. Dritter Raum in der Literatur

In der Einleitung der Dissertation wurde erwähnt, dass im Grunde der Migrantenliteratur Auswanderungen und die dadurch entstehende Literatur liegt. In der deutschsprachigen Migrantenliteratur spielen die erste und die zweite Generation, die nach Deutschland migriert sind, eine große Rolle. Bei diesen Generationen kann von einer Suche nach dem "Dritten Raum" gesprochen werden. Deshalb spielen diese Generationen eine wichtige Rolle für die vorliegende Arbeit. Es wird versucht, den "Dritten Raum" in der Migrantenliteratur aufzuzeigen und ausloten zu können.

Die Migrantenliteratur ist von mehreren Wissenschaftlern untersucht worden. Und besonders in den letzten Jahren, hat sich ihre Stellung und ihr Wert in der deutschen Literaturszene aufgezeigt. Dem wird jedoch im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit ein ausführlicher Platz gegeben.

Einer von den türkischen Akademikern, der mehrere Untersuchungen über die Migrantenliteratur gemacht hat, ist Kocadoru, er sieht diese zwei Generationen als besonders wichtig an. Bei der ersten Generation ist deutlich zu sehen, dass die Auswanderungen und die Schmerzen der Auswanderungen sich in der Literatur widerspiegeln und somit ist auch eine heftige Reaktion gegen Deutschland zu sehen. Deutschland ist als Ausbeuter zu betrachten, indem die Arbeiter keinen Wert haben, ein 'kaltes' und 'starkes' Land, das die Menschen nicht zurück lässt. Andererseits steht die eigene Heimat viel humanistischer da. In der zweiten Generation dagegen, wird wieder Deutschland kritisiert, aber die 'Lösung' ist diesmal nicht die Heimat, sondern ein "Dritter Raum", der einen utopischen Charakter in sich bewahrt. Diese Suche nach dem

“Dritten Raum” ist besonders in der zweiten Generation der deutsch schreibenden Türken zu sehen, denn sie sehen die ‘Lösung’ außer Deutschland und der Türkei.[40]

Es gibt einen engen Zusammenhang zwischen dem Alltagsleben und der zeitgenössischen Literatur, daher zeigt sich der “Dritte Raum” aus literatursoziologischer Perspektive in der Literatur auf. Die kritisierende Sehensweise und Annäherung der zweiten Generation der deutschschreibenden, gegenüber Deutschland und die Türkei hat sie in etwas anderes hineingetrieben. Nämlich in die Suche nach einem “Dritten Raum”, außerhalb von Deutschland und der Türkei.[41]

Da Özdamar eine Autorin ist, die das türkische östliche ins deutsche westliche überträgt, wird auch hier vom “Dritten Raum” gesprochen. Das bestätigt Kocadoru mit folgenden Wörtern.

Ost und West zusammen bringen und sie in einem Punkt zu verbinden, ist laut Kocadoru eine Art Suche nach dem “dritten Raum”.[42]

Nach Bachmann-Medick behält der Begriff “Dritter Raum” einen text- und literaturübergreifenden Horizont in sich. Die Basis von Texten und die Lebenssituation sind eng miteinander verbunden. Mit dem Konzept eines “Dritten Raums” wird dieser text- und literaturübergreifender Horizont überhaupt erst erschließbar: Die Ebene der Texte und die Sphäre der Lebenssituationen erweisen sich als unabgeschlossen ineinander übersetzt.[43]

Der Begriff “Dritter Raum” bewahrt einen text- und literaturübergreifenden Horizont in sich. Darin ist zu sehen, dass der Text und die Lebenssituationen eng ineinander gesetzt sind. Verschiedene Texte und verschiedene Lebenssituationen und auch Kulturen

---

[40] Vgl. Yüksel Kocadoru, “Yüksel Pazarkaya ve Nevfel Cumart’ın şiirlerindeki Almanya imgelerinin karşılaştırılması”, **Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.** 5/1, (Juni 2004), S. 67.
[41] Vgl. Yüksel Kocadoru. **Geçmişten Günümüze Almanya’da yazan Türkler ve Emine Sevgi Özdamar.** (Rema Matbaacılık), S. 25.
[42] Vgl. Kocadoru. **ebd**. S. 27.
[43] Vgl. Doris Bachmann-Medick, “Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung”, (in: Claudia Breger u. Tobias Döring, **Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume**, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, GA 1998), S.19.

kommen zusammen, und somit erscheinen auch kulturelle Zwischenräume bzw. “Dritte Räume”. Es kommt zu verschiedenen Kontakten zwischen Kulturen.

In solchen kulturellen Zwischenräumen kommt den literarischen Texten eine Schlüsselrolle zu, und gerade mit ihrer Hilfe sollen kulturelle Differenzen betont und zum Ausdruck gebracht werden.[44]

Es wird davon ausgegangen, dass es mit literarischen Texten möglich ist, die Verschiedenheiten zwischen Kulturen in den Vordergrund zu bringen. Durch diese literarischen Texte hat jedes Indiduum, das sich in kulturellen Zwischenräumen befindet, die Chance die neue, fremde Kultur besser zu verstehen oder auch sogar zu akzeptieren.

Bereits im Rahmen der interkulturellen Hermeneutik zeichnete sich ein dritter Verstehenshorizont ab, besonders nachdem durch die moderne Ethnologie deutlich wurde, wie begrenzt Gadamers Modell der “Horizontverschmelzung” ist, sobald es um die Verständigung zwischen verschiedenen, einander fremden Kulturen geht, die gerade nicht auf denselben Überlieferungszusammenhang zurückgreifen können.[45]

In der interkulturellen Auseinandersetzung hebt Bachmann-Medick hervor, dass eine produktive Kontaktsphäre ins Spiel kommt. Diese Kontaktsphäre leistet weitere Felder, die zu Untersuchungen von Kontakten unterschiedlicher Kulturen dienen.

Wechselseitige Verständigung, Dialog und selbstkritisches Fremdverstehen allein können freilich dem komplexer gewordenen Spannungsfeld der interkulturellen Auseinandersetzung nicht mehr gerecht werden. Über den hermeneutischen Rahmen eines “dritten Verstehenshorizonts” hinaus gewinnt vielmehr die produktive Kontaktsphäre “zwischen” den Kulturen verstärkte Aufmerksamkeit. Dabei eröffnen sich neue Felder und methodische Einstellungen differenzierte kulturwissenschaftliche Untersuchung der Bedingungen und Situationen des Kontakts zwischen Kulturen. Ihr

---

[44] Vgl. Nilüfer Kuruyazıcı, “Deutschsprachige Literatur fremdkultureller Autoren und ihr Beitrag zum Fremdverstehen”, **Alman Dili Edebiyatı Dergisi. Studien zur Deutschen Sprache und Literatur**, XIII, (2001), S. 22.

[45] Vgl. Bachmann-Medick, **ebd**, S. 20.

Ausgangspunkt ist nicht mehr der Austausch zwischen kulturell vorherrschenden Überlieferungszusammenhängen, sondern die Aufwertung von Randpositionen, von überlagerten und abgedrängten Diskursbereichen im Blick einer interdisziplinären Untersuchungseinstellung und zugleich kulturwissenschaftlichen Konzeptualisierung: In Anlehnung an Lavie/ Swedenburg deutet Bachmann-Medick darauf hin, dass "Dritte Räume", Dritte Texte und Dritte Szenarien Konzepte, die im interdisziplinären Feld von Minderheitendiskursen ausgebildet werden, hierin nicht unbeeinflußt von Ansätzen der Cultural Studies" sind.[46]

Entsprechende Versuche, einen "Dritten Raum" ausführlicher zu untersuchen, lassen in Anlehnung an Tomas die Situation der Kulturbegegnung nicht länger auf eine Zweipoligkeit verengt. Sie untersuchen sie vielmehr auf ihr Potential und ihre Spielräume, wie sie sich aus der flüchtigen Ausprägung eines interkulturellen "Zwischenraums" ergeben:

> "Solche Räume sind das Ergebnis vorübergehender interkultureller Beziehungen. Sie entstehen aus einer besonderen räumlichen und kommunikativen Dynamik, wie sie vor allem im Verlauf der ersten oder jedenfalls historisch frühen Begegnungsszenen zwischen westlichen und nicht –westlichen Völkern zur Entfaltung kommt."[47]

Bachmann-Medick betont in Anlehnung an Tomas, dass solche Zwischenräume sich durch eine instabile Kommunikationslage auszeichnen, die aus der Deplazierung und Dekontextualisierung von Personen und Gegenständen sowie aus dem Aufeinandertreffen kulturendifferenter Verhaltensweisen eine eigene Spannung und Beweglichkeit gewinnt. Das weitergehende Potential dieses Dritten Raums zeigt sich freilich erst unter dem Vorzeichen eines interkulturellen Handlungs- und Verhandlungsraums, eines "special space of intercultural activity".[48]

Demnach sieht sie den "dritten Raum" in der Kommunikationslage als instabil, der mit Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen und Verhaltensweisen eine Dynamik gewinnt.

---

[46] Vgl. Bachmann-Medick, **ebd**, S. 20.
[47] **ebd**, S. 21.
[48] Vgl. **ebd**, S. 22.

Wetzel findet auch den Gedanken einer stärkeren räumlichen Positionierung und Verortung interessant. Dabei kommt dem “Dritten Raum” (“third space”) eine besondere Rolle hinsichtlich der Übersetzung, der Vermittlung und dem Aushandeln zu; von Dingen also, die speziell in Interaktionen gefordert sind. Dies gilt im besonderen Masse für postmoderne Gesellschaften, die sich nicht zuletzt durch Vielsprachigkeit und Multikulturalität auszeichnen.[49]

Bachmann-Medick stellt die kulturelle Perspektive und die Ungleichzeitigkeit des Dritten Raums in Anlehnung an Homi Bhabha folgend dar; “Die Ungleichzeitigkeit globaler und nationaler Kulturen öffnet einen kulturellen Raum – einen “Dritten Raum”- , in dem das Aushandeln unvereinbarer Differenzen eine für Grenzexistenzen typische Spannung hervorruft”.[50]

Der “Dritte Raum” zeigt sich in der Ungleichzeitigkeit globaler und nationaler Kulturen. Es muss eine verschiedene Art von Zeit und Raum geben, und verschiedene Kulturen spielen auch eine große Rolle.

Im Unterschied zur Analyse von historischen Szenarien der Erstbegegnung von Kulturen sind hier die Probleme der Kontakte zwischen Kulturen unter den Bedingungen einer Überlagerung von globalen und lokalen Strukturen angesprochen, wobei die Bedeutung der Grenzdimension in gleichem Masse entscheidend geblieben ist.

Doch heute kommt mehr denn je die programmatisch – strategische Dimension von Spannungsreichen Handlungs- und Aushandlungsräumen ins Spiel. Aber dabei drängt sich die Frage auf, was man sich unter “Third Space” konkret vorzustellen hat. Ist ein Raum oder eher eine Erfahrungs- und Existenzform gemeint? Für das letztere spräche Bhabha von einer Hervorhebung einer Liminalität. Sie erinnert an das mittlere, liminale. Die liminalen Transformationen allerdings, wie sie durch Migration und Exil im Übergangs- und Überlappungsbereich zwischen verschiedenen Kulturen bewirkt werden, schaffen einen konfliktreichen Dauerzustand der Verunsicherung. Im Unterschied zum Ritual wird hier die Wiedereingliederung in einen stabilen sozialen Zustand verhindert:

[49] Vgl. Wetzel, **ebd**, S. 189.
[50] Vgl. Bachmann-Medick, **ebd**, S. 23.

Die postkolonialen Subjekte bleiben "heimatlos", sie verbleiben im dritten Zustand des liminalen Übergangs. Die Verortung ihrer Kultur geschieht jenseits der kulturellen und vor allem jenseits der nationalen Grenzen, d.h. sagt Bhabha;

> "wir befinden uns in einem Moment des Übergangs, in dem Raum und Zeit sich überschneiden, um komplexe Gebilde von Differenz und Identität, von Vergangenheit und Gegenwart, Innen und Aussen, Inklusion und Exklusion auszubilden".[51]

Durch solche Ungleichzeitigkeiten des "Dritten Raums" kann jedenfalls keineswegs ein Vakuum zwischen zwei Positionen oder ein leerer Raum zwischen den Kulturen behauptet werden. Nach Bachmann-Medick steht in Anlehnung an Homi Bhabha vielmehr die Transformation von Subjekten im Gefolge von Kolonisierung, Dekolonisation und postkolonialen Neuansätzen auf dem Spiel. Nicht selbst und Anderer begegnen sich hier, sondern die Andersheit und Verfremdung des eigenen Selbst wird zum Ausdruck einer neuen komplexen Erfahrung. "Indem wir diesen Dritten Raum auskundschaften, können wir der Politik der Polarisierung entkommen und unser Selbst als ein Anderes neu erfahren".[52]

Demnach sollte der Begriff "Dritter Raum" keinesfalls als ein leerer Raum, der zwischen den Kulturen eingeklemmt da steht, verstanden und behandelt werden. In diesem Raum gibt es keine gegenseitige Begegnung von anderen, sondern das eigene Selbst bekommt hier einen neuen Ausdruck durch Begegnungen mit Anderen.

"Dritter Raum" wird als ein solches Transformationsmedium zum Ausgangspunkt eines umfassenderen kulturwissenschaftlichen Konzepts. Er bleibt jedoch weiterhin in einer Existenxform begründet.[53] Das Eröffnen eines "Dritten Raums" wird zu einem gravierenden Gegenentwurf gegen alle Versuche einer Identitätspolitik, die auf ein Festschreiben von ethnischen Identitäten hinarbeiten.[54]

---

[51] **ebd**, S. 22.
[52] Vgl. **ebd**, S. 22.
[53] Vgl. **ebd**, S. 23.
[54] Vgl. **ebd**, S. 23.

Die kulturtheoretische Reichweite des Konzepts scheint davon abzuhängen, inwieweit der "Dritte Raum" nicht nur im Mikrobereich von Handlungssituationen bzw. auf der kulturpragmatischen Ebene der Artikulation und Interaktion ausgewiesen wird. "Dritter Raum" hat vielmehr auch eine globale Dimension, in der es darum geht, eine konkrete Zone von Verhandlung und Umwandlung über die Transformation der postkolonialen Subjekte hinaus abzustecken: "Dritter Raum" wird zur Leitlinie für eine weltweite Neukartierung. Der Dritte Raum verwirklicht sich über ein Spannungsfeld zwischen lokalen, regionalen und globalen Prozeßen. Sein Akzent liegt auf der Lokalisierung und Sicherstellung von Räumen und Spielräumen jenseits traditioneller Einbindungen und zugleich jenseits modernisierungsorientierter Festlegungen.[55]

In diesem globalen Übersetzungshorizont wird die Literatur mit anderen Medienbereichen zusammentreffen müssen, um "Dritte Räume" als politisch brisante Grenzräume ausführlicher untersuchen zu können. Eine der Möglichkeiten, sich einen "Dritten Raum" zwischen den Kulturen vorzustellen, könnte sich also auf die kulturelle Praxis der Herstellung neuer Räume durch Verschiebungen innerhalb der weltweiten Raumfixierungen richten. Gerade literarische Texte sowie andere Medien der Repräsentation entwerfen in diesem Sinne neue Spielräume, behauptet Bachmann-Medick in Anlehnung an Hooks, indem sie verstärkt diejenigen Stränge kultureller Selbstbehauptung aufgreifen, wie sie durch westliche Dominanz und Repräsentationsautorität an den Rand gedrängt wurden.[56]

Unter einem solchen programmatisch strategischen Vorzeichen geben Theoretiker des sogenannten postkolonialen Diskurses Literatur, Kunst und Film weltweit einen neuen, transnationalen Ort.

Sie rücken laut Bachmann-Medick in den Blick, wie auch literarische Texte zwischen verschiedenen Kulturen angesiedelt sind. Rückgebunden an die konkrete Erfahrung "multikulturell" überlagerter Lebensweisen, erschliessen sie neue Reflexionsräume kultureller und politischer Selbstverständigung. So geht von den weder national noch sprachlich fest verankerten Literaturen die Forderung aus, sich ausdrücklich mit den

[55] Vgl. **ebd**, S. 27.
[56] Vgl. **ebd**, S. 28.

Verarbeitungsformen der realen Prozesse kulturenübergreifender Migration und Globalisierung auseinanderzusetzen – ein Vorzeichen auch für ein verändertes Verständnis von Weltliteratur. Schließlich wird Dritter Raum in diesem Horizont zum Bestandteil eines grundlegenden Konzepts der Verräumlichung, mit dem sich gegenwärtig geradezu eine Art Paradigmenwechsel in den Kulturwissenschaften anbahnt. Die Literaturwissenschaft ist dazu herausgefordert, in das dringliche gegenwärtige Projekt einer kritischen kulturellen Neukartierung der globalen politischen Landschaft einzusteigen. Literarische Texte treten verstärkt als quasi-wissenschaftliche "Landvermesser" auf, um in politischer und kulturpolitischer Hinsicht die Grenzziehungen und Hierarchien zwischen Kulturen und Literaturen im weltweiten Spannungsfeld zwischen Zentrum und Peripherie umzugestalten.[57]

Bachmann-Medick betont in Anlehnung an Lefebvres ihre Raumtheorie wie folgt:

> "Dritter Raum: ein gelebter Raum von radikaler Offenheit und unbegrenzter Reichweite, wo alle Schichten der Geschichte und Geographie, alle Zeitperioden und Orte unmittelbar präsent sind und doch zugleich repräsentiert werden – ein strategischer Raum von Macht und Dominanz, aber auch von Selbstermächtigung und Widerstand."[58]

Der "Dritte Raum" ist dem Zitat nach ein deutliches Konzept zur Erweiterung der geographischen Raumvorstellungen. Es ist ein machtvoller Raum, in dem alle Grenzen, Schichten ihre Dominanz verlieren, sie aber wieder in einer anderen Reichweite gewinnen, nämlich wo sich die Selbstermächtigung hervorhebt.

Die postkolonialen Migrationsliteraturen verarbeiten die Erfahrung ungleicher Gleichzeitigkeiten durch eine regionale Weltöffnung. Nämlich durch eine "reworlding". So kann die Literatur einen fiktiven Raum von "Heimatländern der Phantasie" schaffen. Im Unterschied zu den imaginären Projektionen des Orients der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts steht dabei jedoch nicht die bloße Vorstellung des Anderen und Fremden im

[57] Vgl. **ebd**, S. 28.
[58] **ebd**, S. 29.

Vordergrund, sondern die literarische Verarbeitung der konkreten Lebenserfahrung der Diaspora.[59]

Mit der Vorstellung eines "Dritten Raums" rücken vielmehr neue produktive Ausgangspunkte für die Übersetzung und Auseinandersetzung zwischen Kulturen in den Blick: Historische Ungleichzeitigkeiten und kulturelle Differenzen erhalten gerade über das Aushandeln von Mißverständnissen und Konflikten eine notwendige Rückbindung an die Ebene von Handeln und sozialer Interaktion. Der "Dritte Raum" wird dadurch als Konzept zugleich zum Medium und zum konkreten Anstoß, die Erfahrung von überlagerten und gebrochenen Sprach- und Kulturhorizonten zu nutzen, um Ansätze für mögliche Umverlagerungen innerhalb von fixierten kulturellen und interkulturellen Konstellationen überhaupt zu entwickeln.[60]

Seit Jahrhunderten wandern Menschen aus. Sie begegnen neuen Kulturen, denen sie sich anpassen können oder auch nicht. Im zweiten Fall kann es zu Verfremdungen kommen, die dem Individuum selbst und sogar der ganzen Gesellschaft schaden können. Verfremdungen führen das Individuum zu einer Suche nach einem "Dritten Raum", nämlich einem Raum, in dem es sich wohlfühlen kann, in dem es keine bestimmten Normen gibt, denen es sich unbedingt anpassen muss.

Dabei zeigt sich von Anfang an eine Kluft zwischen der Eigen- und der Fremdwelt bei einem jeden selbst: In einem sogenannten Reich des Zwischen, das als eine Art Zwischenraum eines Ich und eines Anderen begriffen werden kann, artikuliert sich eine Differenz, die generell nicht zum Verschwinden gebracht werden kann. Allerhöchstens besteht ein Interesse, diese Differenz zu verschweigen bzw. gewaltsam aufzuheben. Ein derartig verstandenes Zwischenreich steht für ein Netzwerk von Beziehungen und Relationen, wo es Knotenpunkte, Ausschlussstellen und Verbindungswege gibt, aber keine Zentralstation.[61]

---

[59] Vgl. **ebd**, S. 30.
[60] Vgl. **ebd**, S. 33.
[61] Vgl. Wetzel, **ebd**, S. 201.

Bekanntlich gilt für die traditionelle philosophische Ethik nach wie vor, dass nicht das individuelle Befinden, nicht subjektive Vorstellungen über die ideale Gemeinschaft oder die für den Einzelnen beste Lebensform zur Grundlage des moralischen Urteils genommen werden dürfen. Die ethisch reflektierte Entscheidigung rechtfertigt sich erst dadurch, das der eigene partikulare Standpunkt überschritten und das Urteil quasi von einer dritten, entpersonalisierten, objektivierenden Warte aus gefällt wird.[62]

Die oben beschriebenen Räume vermeiden Verfremdungen, denn es kommen Menschen zusammen, die gleiche Interessen haben, die denken, dass sie dort etwas gemeinsames haben. Und so fühlen sie sich wohler. Doch es ist auch zu sehen, dass nicht nur durch Begegnungen von verschiedenen Menschen, Kulturen oder Räumen "dritte Räume" erscheinen, sondern ein Individuum kann auch in sich selbst etwas entdecken. Solange das Eigene sich nicht gezwungen fühlt oder ist, ist es immer wieder dazu fähig, seine ideale Gesellschaft, seine gewöhnlichen Lebensnormen zu überschreiten. Und somit wird es dem Eigenen gelingen sich einen "Dritten Raum" zu ermöglichen.

Aus der soziologischen Perspektive gesehen, wird von einem "Dritten Raum" im konkreten Sinn gesprochen. Der "Dritte Raum" ist ein anderer Raum, wo sich Menschen treffen können. Es ist ein anderer Raum von zu Hause oder der Arbeit. Im literarischen dagegen ist ein mentaler "Dritter Raum" im Spiel. In diesem Raum überschreitet das Individuum alle seine Grenzen vom Alltagsleben und findet sich in einem anderen Raum, der nicht so konkret zu beschreiben ist, wieder. In dieser Arbeit wird der "Dritte Raum" in der Literatur anhand eines Romans aus der Migrantenliteratur beschrieben.

[62] Vgl. **ebd**, S. 191.

ZWEITER TEIL
EMINE SEVGI ÖZDAMAR UND DIE MIGRANTENLITERATUR

1. Emine Sevgi Özdamar: Leben und Werk

In diesem Teil wird die Schriftstellerin Emine Sevgi Özdamar in ausführlicher Weise dargestellt. Ihre ganze Lebensgeschichte wird in den Vordergrund gebracht, um sehen zu können, woher, wie und wohin sie gekommen ist. Für diese Arbeit ist es ein wichtiger Punkt, die Herkunft von Emine Sevgi Özdamar darzustellen, denn Özdamar hat auch autobiographisches in ihren Romanen. Wie wir auch später noch sehen werden, fängt in ihrer Kindheit schon eine Suche an. Die Suche nach ihrer Kindheit, Jugend und in der folgenden Zeit findet ja vielleicht in ihrem letzten Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* ein Ende. Die vorliegende Arbeit, versucht diese Suche zu beweisen und darzustellen. In diesem Teil werden auch deutsche Rezensionen, die in der deutschen Presse erläutert worden sind, dargestellt.

Emine Sevgi Özdamar ist von mehreren Wissenschaftlern und auch aus verschiedenen Perspektiven untersucht worden. Sie besitzt einen wichtigen Platz unter den deutschschreibenden türkischen AutorInnen.

Kocadoru gibt Özdamar einen besonderen Wert, indem er Emine Sevgi Özdamar als die interessanteste und unterschiedlichste Schriftstellerin zwischen den deutsch schreibenden Autoren in Deutschland bewertet. Özdamar hat die Gastarbeiter-Phase, die Arbeiter-Auswanderungen der 70er Jahre, politischen Auswanderungsgründe in den 80er Jahren selbst miterlebt. Auch erlebte sie die Vereinigung von West und Ost Deutschland, die Bemühungen von Türken, die die deutsche Staatsangehörigkeit erhalten wollen, um in Deutschland bleiben zu können, mit. Aber trotzdem hat sie sich weder in ein bestimmtes Thema, oder in eine bestimmte Literatur, noch in eine Bewegung verrant. Özdamar überträgt immer wieder die östliche Sprache ins deutsche und erfindet somit eine neue

Sprache. Ihre Themen sind ausgewählt aus Anatolien und mit Deutschland verbunden. Die in Anatolien anfangenden Themen, wenden sich mit neuen Formen nach Westen und es entsteht ein reichhaltiger Sprachgebrauch, der die westliche Literatur erschöpfend macht.[63]

Emine Sevgi Özdamar ist 1946 in der Türkei geboren, mit 19 Jahren ging sie nach Deutschland, arbeitete zwei Jahre in einer Fabrik und widmete sich dann der Kunst. Sie wurde Schauspielerin, Regiesseurin und Autorin.[64] Sie lebt heute noch in Deutschland und hat diverse Preise erhalten. Momentan ist sie Stadtschreiberin von Bergen-Enkheim.[65]

Neben ihren mehreren Preisen hat Emine Sevgi Özdamar noch einen besonderen Literaturpreis, nämlich den oben erwähnten Stadtschreiber-Literaturpreis. Er ist für die Autorin sehr besonders, denn dieser Literaturpreis wird seit 30 Jahren vergeben, und zum ersten Mal hat diesen Preis eine türkische Autorin erhalten.

In der Zeitschrift FAZ steht geschrieben, wie wichtig dieser 'Stadtschreiber-Literaturpreis' ist. Im Frankfurter Stadtteil Bergen-Enkheim wird seit 30 Jahren dieser Preis an Autoren/innen vergeben. Zum 30. 'Stadtschreiber' entschied sich die Jury für die Schauspielerin und Schriftstellerin Emine Sevgi Özdamar. "Quer durch zwei Kulturen galoppierend, hat sie sich und uns ein bildkräftiges, humoristisches und sinnliches Deutsch erschrieben, mit dem die Freiheit der Poesie bis in die einzelnen Wörter zurückgekehrt ist", hiess es in der Begründung der Jury. Doch nicht nur das Werk, auch die Biographie der Preisträgerin sei für die Entscheidung ausschlaggebend gewesen.[66]

Özdamars Sprache wird öfters erwähnt, wenn von ihrem Erfolg die Rede ist. Doch ihren Erfolg prägt auch ihre besondere Themenauswahl.

---

[63] Vgl. Yüksel Kocadoru, **Geçmişten Günümüze Almanya'da Almanca Yazan Türkler ve Emine Sevgi Özdamar**, (Rema Matbaacılık, 2003), S. 36.
[64] Vgl. Barbara Schwarcz, "Von Istanbul zu Marx in der Badewanne", **Kurier Wien**, (15.03.2003).
[65] Vgl. Uta Grossmann, "Reisen in der Sprache", **Frankfurter Rundschau**, (05.11.2003).
[66] Vgl. "Stadtschreiberin", **FAZ**, (11.06.2003).

Die Fremde, ihr Wörtersammeln, ihr Freiheitsgefühl in der Fremde, ihr Heimweh, ihre Kindheit, ihre Muttersprache, die Militärdiktatur in der Türkei, Istanbul und das geteilte Berlin der 60er und der 70er Jahre, das Theater, Menschen, Situationen, Bilder – das ist der Stoff, aus dem die Romane der türkischen Autorin Emine Sevgi Özdamar erschienen sind.[67] Die vielfältigen Themenbereiche, die Özdamar in ihren Werken bearbeitet, zeigen ihre Besonderheit gegenüber den anderen deutschschreibenden türkischen Autoren.

Im Freiheitsgefühl, das oben erwähnt worden ist, ist ein Widerspruch zu sehen. Denn, trotz diesem Gefühl werden Sehnsucht zur Heimat, zur Kindheit, zur Muttersprache immer wieder in den Vordergrund gebracht.

Peter Laudenbach, Mitarbeiter des Magazins Tip-Berlin sagt über Emine Sevgi Özdamar in Hinsicht zu ihrem letzten Roman "Seltsame Sterne starren zur Erde" folgendes;

> "Emine Sevgi Özdamar war die Mutter aller Türken im deutschen Autorenkino. Ihre Bücher, geschrieben in Deutsch, mit verdrehter Zunge, wurden Bestseller – und bescherten der deutschen Literatur einen neuen, schönen Tonfall. Emine Sevgi Özdamar dürfte die wichtigste Autorin der türkischen Immigration sein."[68]

Es ist zu sehen, dass auch deutsche Autoritäten der Meinung sind, dass Özdamar einen wichtigen Platz in der deutschsprachigen Literatur gewonnen hat.

Reporterin Scherer sieht das letzte Werk von Emine Sevgi Özdamar als ihr Lebensthema. E. Sevgi Özdamar, in der Türkei geboren, geflüchtet vor der Militärdiktatur, als Schauspielerin nach Deutschland gezogen, geblieben, zur deutschsprachigen Autorin geworden, 1992 als erste Schriftstellerin mit nichtdeutschem Hintergrund mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis ausgezeichnet, ist in *Seltsame Sterne starren zur Erde* ganz bei ihrem Lebensthema, das auch ihr Leben ist und an vielen Grenzen spielt.[69]

---

[67] Vgl. Schwarcz, **ebd.**
[68] Vgl. Peter Laudenbach, "Glück gehabt", **Tip-Berlin Magazin**, Nr: 7, (2003).
[69] Vgl. Sigrid Scherer, "Geteilte Stadt, geteiltes Mädchen", **Die Zeit-Beilege**, (20.03.2003).

Wie auch aus der deutschen Presse mitzubekommen ist, ist sehr deutlich zu sehen, dass Emine Sevgi Özdamar mit ihrem jüngsten Roman "Seltsame Sterne starren zur Erde" es nochmals geschafft hat, im Mittelpunkt zu stehen.

1.1. Erziehung und Familie

Die Erziehung und Familie der Schriftstellerin spielen eine genauso wichtige Rolle für die vorliegende Arbeit wie für ihr Leben. Nach einem Blick in ihre Vergangenheit, ist es deutlicher zu sehen, wie sehr Özdamar ihr Vergangenes und ihr Werk ineinander dargestellt hat. Doch ihre persönlicheren Daten, wie z.B. welche Schulen sie besucht hat, wieviele Geschwister sie sind und besondere Kenntnisse über ihr Familienleben möchte sie nicht bekanntgeben.

Özdamar hat in einem persönlich geführten Gespräch für die vorliegende Dissertation mitgeteilt, dass sie nach dem Abschluß der Theaterschule in Istanbul, am 22. November 1979 ein Magisterdiplom für das Fach Technik und Ästhetik des Theaters von der Universität Paris 8 Vincennes erhalten hat. Es war ein vertieftes Studium, das sie begonnen hatte, um eine Aufenthaltserlaubnis in Paris zu bekommen.[70]

In einem Interview erklärt Özdamar den deutschen Lesern die Herkunft ihres Namens. Özdamar hat auch über ihren eigenen Namen etwas zu sagen. "Meine Eltern müssen sich sehr geliebt haben." Warum auch sonst hätten sie ihre Tochter Sevgi, also 'Liebe', genannt. Dem türkischen Dichter Ece Ayhan war dies offenbar nicht genug, denn er verlieh der Kollegin einen Ehrennamen: "Emine", die "Vertrauensperson", sollte Sevgi Özdamar fortan heissen.[71] Özdamar war 19 Jahre alt, als sie Ece Ayhan begegnete. Ayhan sagte ihr; "Wenn Ümmü Gülsüm in einen Raum tritt, stehen sogar die Könige auf. Schau, auch wenn du kommst stehen alle Männer auf. Komm lass uns dich Emine nennen".[72]

---

[70] Nach Angaben des geführten Gesprächs mit Emine Sevgi Özdamar, vom 07.06.2005, Eskişehir.
[71] Vgl. Claudia Schülke,"Sesshafte Nomadin", **Börsenblatt**, (16.10.2003).
[72] Nach Angaben des geführten Gesprächs mit Emine Sevgi Özdamar, vom 07.06.2005, Eskişehir.

Für den Bereich Migrantenliteratur –mit deren Ästhetik sich ja nur wenige Untersuchungen befassen-, die oft als Betroffenheitsliteratur stigmatisiert wird, wäre eine Konzentration über die "nomadische Literatur" von wesentlicher Bedeutung.[73]

Die Verbindung zwischen Nomadismus und Kunst versucht auch Arntzen zu durchleuchten. Es werden zwei Richtigungen angedeutet. Kunst und "Realnomadismus" (freiwillig oder zwangsweise) und Nomadismus als metaphorischer Begriff. Arntzen geht davon aus, dass der Künstler in ein Dilemma gerät und somit wird eine neue Konfrontation gesehen, die dazu führt, dass die Kreativität von Nomadismus neu zu bedenken ist. In der Folge hat die Verbindung zwischen Nomadismus und Kunst innovative Strategien hervorgebracht, die jetzt als Kunsterfahrung weiter entwickelt werden können. Dort, wo die Kunst als "Erlebnis-Ware" durchgesetzt worden ist, gerät sie in das Umfeld eines neuen Mainstreams und somit in die Gefahr der fallweisen Vereinnahmung. Die historischen und kontemporanen Beispiele nomadischer Kunst (dezentrales Volkstheater, Theaterformen von Immigranten, der politische Aktionismus, bestimmte Formen von site specific art) scheinen die eingangs entwickelten theoretischen Ansätze grossomodo zu verifizieren. Es war demnach laut Arntzen sehr gut gelungen.[74]

Arntzen sieht eine entstandene Kunst von Nomaden; Menschen haben emigriert und sich künstlerisch zum Ausdruck ihrer Gefühle gebracht. Im Theater, in der Literatur. Und diese Kunst bewertet er als nomadische Kunst, die andersartig ist. Wie die Migrantenliteratur z.B. Ihre Themenauswahl sind öfters die eigenen Erlebnisse der Autoren, sie ist meist autobiographisch geprägt. Emine Sevgi Özdamar ist in diesem Sinne auch eine dieser Autor/innen.

Özdamar basiert ihren eigenen Platz in der Migrantenliteratur auf ihr Nomadendasein. Da der Begriff Nomadendasein einen wichtigen Platz in Özdamar's Vergangenheit hat, wäre es nötig einige Definitionen hier mitzuteilen. Der Begriff "Nomadendasein" wird in verschiedenen Wörterbüchern wie folgt zur Hand genommen;

---

[73] Vgl. Holzner, **ebd**, S. 3.
[74] Vgl. Knut Ove Arntzen, "On Nomadism", (in: **Trans**, **Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften**, Nr.:14, April 2003), S. 2.

> „Nomade: Angehöriger eines Hirten-, Wandervolks. Auch scherzhaft übertragen gebraucht für "wenig sesshafter, ruheloser Mensch". Das Substantiv wurde im 16. Jh. aus dem griechischen "nomas" entlehnt, das eigentlich ein Adjektiv ist und "Viehherden weidend und mit ihnen umherziehend" bedeutet."[75]

Eine weitere Definition lautet;

> „[…] Nomade: Angehöriger eines Hirtenvolkes, das innerhalb eines begrenzten Gebietes umherzieht…Nomadendasein: durch umherziehen gekennzeichnete Lebensweise eines Menschen."[76]

Und das Verb nomadisieren, das von Nomade stammt, lässt einen weiteren Blick in diesen Begriff werfen; nomadisieren: Ohne Heimatstädte sein, umherstreifen.[77]

Aus den Definitionen der Zitaten ist erschließbar, dass Nomaden keine bestimmte und keine begrenzte Heimat haben und umherziehend sind. Dass etwas nomadisches in ihr liegt hat Özdamar in einem Interview wie folgt ausgedrückt.

"Das Nomadische liegt in der Familie", erinnert sie sich. Schon der Grossvater war vom Kaukasus nach Anatolien emigriert. Dort, in Anatolien wurde Sevgi Özdamar 1946 in Malatya geboren. Später zogen die Eltern nach Istanbul, wo das Schauspieltalent ihrer zwölfjährigen Tochter entdeckt wurde.[78]

Özdamar's Nomadengefühl ist in ihren Ausdrücken über den Begriff Zuhause deutlicher zu sehen, denn sie betont auch, dass sie keine bestimmten Grenzen benötigt, um ein Zuhause zu haben.

In einem Interview in der Frankfurter Rundschau teilt Emine Sevgi Özdamar mit, was sie von dem Begriff "Zuhause" hält;

---

[75] Duden "**Etymologie der deutschen Sprache**"(Hrsg. Günther Drosdowski, 2. Auflage, Mannheim: Dudenverlag, 1989), S. 488.
[76] Vgl. Duden "**Deutsches Universalwörterbuch**", (Hrsg. Günther Drosdowski, 2. Auflage, Mannheim: Dudenverlag, 1983), S. 892.
[77] Vgl. Duden "**Bedeutungswörterbuch**", (Hrsg. Wolfgang Müler, 2. Auflage, Mannheim: Dudenverlag, 1985), S. 468.
[78] Vgl. Schülke, **ebd**.

> "Jetzt, nach vielen Jahren in vielen Ländern, sind meine Freunde mein Zuhause. Es ist schade, dass sie so weit verstreut sind. Wenn alle in einer Stadt lebten, das wäre die ideale Stadt. Die Liebe ist auch ein Zuhause."[79]

Formuliert hat Özdamar auch, dass der Zug ein sehr schönes Zuhause sei. Da sie ein gernreisender Mensch ist, hat sie es auch gern im Zug zu sitzen und zwischen Ländern zu reisen. Das Dazwischen; das zwischen den Ländern, Kulturen und Sprachen bringt sie zum Schreiben. Aber Özdamar betont zugleich, dass man nicht immer eine Reise benötigt, um zu schreiben. Denn ihrer Meinung nach kann man auch im eigenen Zimmer auf die Reise gehen.[80] Demnach ist zu sehen, dass auch das Reisen im Sinne Özdamar zum Schreiben bringt.

Eine begrenzte Definition zum Begriff Zuhause mag Emine Sevgi Özdamar nicht. Denn sie ist gegen bestimmte Grenzen, überall wo sich ein Mensch wohl fühlt, kann seine Heimat, sein Zuhause sein. Sie meint, wenn ein Mensch die Strassen in der Stadt, wo er lebt, mit Gefühlen überqueren kann, so liebt er die Stadt und er fühlt sich Zuhause. Auch die Freunde können ein Zuhause sein, sagt sie. Berlin mag sie, denn hier traf sie immer wieder auf Menschen, die mit einer Utopie in die Stadt gekommen sind. "Und die haben Berlin geprägt", sagt Özdamar.[81]

Emine Sevgi Özdamar's Vergangenheit, auf die wir leider nicht noch tiefer eingehen können, war höchstwahrscheinlich wegweisend für ihre literarische Schaffung, was auch in ihren Reportagen sichtbar ist. Alles, was sie um sich selbst hat und auch erlebt hat, ist in ihrer literarischen Schaffung prachtvoll dargestellt.

1.2. Emine Sevgi Özdamar und ihre literarische Schaffung

Um die Autorin Emine Sevgi Özdamar besser interpretieren zu können, ist es wichtig ihre literarische Persönlichkeit in Verbindung mit ihrer Vergangenheit in den Vordergrund zu

---

[79] Vgl. Grossmann, **ebd**.
[80] Vgl. **ebd**.
[81] Vgl. Cornelia Geissler, "Die 40. Tür im Märchen", **Berliner Zeitung**, (05.03.2003).

bringen. Ihre Vergangenheit ist bereits dargestellt worden, nun wird versucht ihre literarische Persönlichkeit darzustellen.

Öztürk, die Wissenschaftlerin, die sämtliche Untersuchungen über Özdamar gemacht hat, geht davon aus, dass Özdamar's literarische Beschäftigung von ihren theatralischen Beschäftigungen bestimmt wird. Denn in Özdamars Werken sind theatralische Techniken zu sehen.[82] Demnach ist zu betonen, dass ihre eigenartige Literatur von ihrem Interesse zum Theater stammt.

Schon in ihrer Kindheit hatte sie großes Interesse am Theater, mit 12 Jahren hatte sie ihre erste Theaterrolle am Staatstheater Bursa im "Bürger als Edelmann" von Moliére. Zwischen den Jahren 1967-1970 war sie in der Schauspielschule in Istanbul. Ihre ersten professionellen Rollen in der Türkei waren als Charlotte Corday im "Marat-Sade" von Peter Weiss und als Witwe Begbick in "Mann ist Mann" von Bert Brecht.[83] Somit hatte ihre Theaterkarriere in der Türkei angefangen.

1976 ging endlich ihr großer Traum in Erfüllung, sie war Mitarbeiterin an der Volksbühne Ost-Berlin bei dem Brecht-Schüler und Regisseur Benno Besson und bei Matthias Langhoff. Von 1978 bis 1979 war Emine Sevgi Özdamar in Paris und Avignon in Mitarbeit an Benno Bessons Inszenierung "Kaukasischer Kreidekreis" von Bert Brecht. Und aufgrund der vorangegangenen Theaterarbeit Doktorantin an der Pariser Universität Vincennes. [84] Nach ihrer Pariser Erfahrung kam sie nochmals nach Deutschland und machte diesmal als Schauspielerin weiter.

Bis 1984 machte sie ihr Engagement als Schauspielerin beim Bochumer Schauspielhaus unter der Intendanz von Claus Peymann. Ihr erstes Theaterstück "Karagöz in Alemania" entstand im Auftrag des Schauspielhauses Bochum und erschien im Verlag der Autoren, in Frankfurt. Im Jahr 1986 hat sie ihr erstes Theaterstück "Karagöz in Alemania" im Frankfurter Schauspielhaus unter eigener Regie aufgeführt.[85]

---

[82] Vgl. Kadriye Öztürk, **Das Frauenbild in den Werken der Deutschschreibenden türkischen Autorinnen**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999), S. 97.
[83] Vgl. Jamal Tuschick, "Sprache der Verhältnisse", **Frankfurter Rundschau**, (10.06.2003).
[84] Vgl. Tuschick, **ebd**.
[85] Vgl. **ebd**.

Emine Sevgi Özdamar hat an verschiedenen Theater- und Filmrollen teilgenommen. “Lieber Georg” von Thomas Barsch, Regie Karge/Langhoff; “Mutter” von Bert Brecht; “Weinachtstod”, Buch und Regie Franz Xaver Kroetz, Kammerspiele München; “Im Dickicht der Städte” von Bert Brecht, Freie Volksbühne Berlin; “Faust”, Regie Einar Schleef, Frankfurter Schauspielhaus; “Die Trojaner” von Berlioz, Regie Berghaus, Frankfurter Oper; “Drei Schwestern” von Anton Tschechow, Théatre de la Ville, Paris, Regie Matthias Langhoff, “Die Troerinnen” von Eurepides, Théatre Amandiére, Paris, Regie Matthias Langhoff. Die oben benannten Werke und ihre Regie sind Theaterrollen, an denen Özdamar teilgenommen hat.

Die Filmrollen von Özdamar sind; unter anderem ‘Freddy Türkenkönig’, Regie Konrad Zabrautzky; ‘Yasemin’, Regie Hark Bohm; ‘Airport, Rückflug nach Teheran’, Regie Werner Masten; ‘Eine Liebe in Istanbul’, Regie Jürgen Haase; ‘Happy Birthday, Türke’, Regie Doris Dörrie; ‘Die Reise in die Nacht’, Regie Matti Geschoneck. Als Schauspielerin war sie mal im Theater, mal in Filmen zu sehen.[86] Ihre Film- und Theaterrollen waren immer die türkische Frau.

Emine Sevgi Özdamar ist seit 1982 freie Schriftstellerin. Ihre Bibliographie ist folgendermaßen;

- 1982: erstes Theaterstück *‘Karagöz in Alemania’*, erschienen im Verlag der Autoren, Frankfurt.

- 1991: zweites Theaterstück *‘Keloğlan in Alemania, die Versöhnung von Schwein und Lamm’*, Verlag der Autoren, Frankfurt.

- 2001: drittes Theaterstück *‘Noahi’*, Verlag der Autoren, Frankfurt. ‘Noahi’ bearbeitet die Arche-Noah-Geschichte im Rahmen des Projektes ‘Myten für Kinder’ und wird im Frankfurter Schauspielhaus uraufgeführt.

- 1990: Erster Erzählband *‘Mutterzunge’*, Rotbuch-Verlag.

[86] Vgl. Laudenbach, **ebd**.

- Der Erzählband ‘Mutterzunge’ gehört zu den *Best Books of Fiction published 1994 in America* (Publisher’s Weekly).

- 1992: Erster Roman *‘Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus’*, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Köln. Der Roman erscheint außer in Deutschland auch in Frankreich, England, Griechenland, Katalonien, Finnland, den Niederlanden, Spanien, Polen, der Türkei, Norwegen und Kanada.

  - 1991: Ingeborg Bachmann Preis.
  - 1992: Stipendium des Deutschen Literaturfonds.
  - 1993: Walter Hasenclever-Preis.
  - 1994: ‘International Book of the Year’, London Times Literary Supplement.
  - 1995: New York-Stipendium des Deutschen Literaturfonds.

- 1998: Zweiter Roman *‘Die Brücke vom Goldenen Horn’*, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Köln.
  - Arbeitstipendium der Landeshaupstadt Düsseldorf.
  - 1999: Adelbert von Chamisso-Preis.
  - 1999: Preis der LiteraTour Nord.

- Im Frühjahr 2001 erschien ihr neuer Erzählband *‘Der Hof im Spiegel’*.
  - 2001: Künstlerinnenpreis des Landes NRW im Bereich Literatur / Prosa.

- 2003: Dritter Roman **‘***Seltsame Sterne starren zur Erde’*, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Köln.
  - 2003: Literaturpreis der Stadt Bergen-Enkheim, Stadtschreiberin.[87]
  - Erhält am 21. November 2004 den Kleist Preis.[88]

[87] Nach Angaben des Verlags Kiepenheuer & Witsch. (10.02.2004).
[88] Nach Angaben des Verlags Kiepenheuer & Witsch. (24.05.2005).

1991 überzeugte Emine Sevgi Özdamar Kritiker mit ihrem ersten Roman *Das Leben ist eine Karawanserei/ Hat zwei Türen. Aus einer kam ich rein/ Aus der anderen ging ich raus.* Der Roman einer Istanbuler Kindheit und Jugend in politisch instabilen und wirtschaftlich schwierigen Verhältnissen erschien ein Jahr später bei Kiepenheuer&Witsch.[89]

Ihre Kindheit zwischen den archaischen Mythen und Märchen der geliebten Großmutter und der Hauptstadt im demokratischen Aufbruch hat die Autorin im ersten Roman ihrer autobiographischen Trilogie wie in einem orientalischen Teppich verwoben: "Das Leben ist eine Karawanserei/hat zwei Türen aus der einen kam ich rein aus der anderen ging ich raus" begeisterte die Klagenfurter Jury 1991 mit seiner prallen, sinnlichen, humorvollen Sprache. Dass Emine Sevgi Özdamar mit ihrer Fabulierlust in der deutschen Sprache angekommen war, bewies auch ihr Erzählband "Mutterzunge". Schließlich hat sie bereits 1965 mit der fremden Sprache Bekanntschaft gemacht, als sie sich in West-Berlin als so genannte Gastarbeiterin in einer Fabrik emanzipieren wollte. Von diesem, ihrem Aufenthalt in Deutschland sowie von den folgenden Jahren an der Schauspielschule und auf den Bühnen in Istanbul erzählt ihr zweiter Roman "Die Brücke vom Goldenen Horn".[90] Die Schriftstellerin Özdamar sieht andere Künstler immer als Vorbild, wie zum Beispiel Opernsänger und Seiltänzer. Sie will beide Künste dieser Künstler in sich hervorbringen und so schreiben.

Özdamar bewundert Opernsänger wie Artisten auf dem Seil, "weil diese Künstler ihren Beruf unter Gefahr ausüben". So wollte sie schreiben: "Jeder Satz ein Seiltanz". Wie bei Joyce, Wilder, Faulkner oder Joseph Roth. Sie schöpft aus diesem Vorsatz Mut und Kraft auch für die Lesereise: "Beim Lesen fehlt mir eine Figur, hinter der ich mich verstecken kann".[91] Ihr eigenartiger Stil kommt demnach auch von Autoren, die sie sehr bewundert, hervor.

Für Özdamar, gerade zur neuen Stadtschreiberin im Fankfurter Stadtteil Bergen-Enkheim bestimmt, war Deutschland von Beginn an eine Bühne ihres Theaterehrgeizes. Sie

[89] Vgl. Tuschick, **ebd**.
[90] Vgl. Schülke, **ebd**.
[91] Vgl. **ebd**.

profitiert von der Wahrnehmung ihrer Person als ‘kulturelle Grenzgängerin’ und der Einordnung ihrer Arbeit als wegweisende ‘Schwellenliteratur’, von der sich Interessierte auch sozial erhebliche Erklärungen versprechen. Dafür ehrte man sie 1999 mit dem Adalbert- von- Chamisso- Preis. In ihren Geschichten, Theaterstücken und Inszenierungen steckt ein Kern aus den gemeinsamen Erfahrungen jener Immigranten, die noch als Fremd- und Gastarbeiter angesprochen wurden. An ihrem Anfang stand das Wort, das man nicht kannte. Von der Sprache der herrschenden Verhältnisse ausgeschlossen zu sein, war eine katastrophale Lektion früher Deutschstunden. “Die Strassen und Menschen waren für mich wie ein Film, aber ich selbst spielte nicht mit. Ich sah die Menschen, aber sie sahen mich nicht.” Den ersten Schock verlängerte die Tatsache, dass mit dem Erwerb der zweiten Sprache oft der Verlust der ersten Heimat einher ging. Auch dagegen schreibt Emine Sevgi Özdamar erfolgreich an.[92]

Während Özdamar Bilder und Szenen aus ihrem eigenen Leben in ihren Werken auftauchen lässt, ist auch ihre angewandte Sprache bemerkenswert. Man könnte davon ausgehen, dass Özdamar ihre eigene Sprache gegen den Verlust der eigenen Heimat benutzt. Das heisst, es ist auch eine Sehnsucht nach der Muttersprache und um diese überwinden zu können, hat sie bestimmtes unmittelbar vom türkischen ins deutsche übertragen, mit dem die Autorin einen besonderen Platz in der deutschsprachigen Literatur gewonnen hat.

Nach Erscheinen ihres Erzählbandes *Mutterzunge* in 1990, gelang Emine Sevgi Özdamar der literarische Durchbruch mit dem Roman *Das Leben ist eine Karawanserei*. Sie erzählte darin ihre Kindheit in der Türkei, die den Kern ihres autobiographischen Romans bildet und wollte „eine Kultur, die auszusterben drohte, durch die Sprache unsterblich machen“. Somit wird eine fremde Sprachkultur ins Deutsche umgesetzt und es entsteht eine neue Sprache, die weder deutsch noch türkisch ist, die den deutschen Lesern fremd klingt und sie damit überrascht und befremdet. Und darauf kommt es laut

[92] Vgl. Tuschick, **ebd**.

Kuruyazıcı, Özdamar an; nämlich dass die Deutschen in ihren Texten „der Fremdheit begegnen“.[93]

Und diesen Platz hat Özdamar mit ihrem ersten Roman „Das Leben ist eine Karawanserei / hat zwei Türen aus der einen kam ich rein aus der anderen ging ich raus“ erhalten. Ihr erfolgreicher Roman wurde in der deutschen Presse folgend beschrieben; Der Roman wird als gelungene Sprach-Immigration geehrt und man möchte dieses Buch für eine flüssige Übersetzung aus dem Türkischen halten, so scheinbar mühelos formen sich die Sätze.[94] Neben ihrer Sprache ist auch der Stoff, den sie in ihren Werken öfters verwendet hat, bemerkenswert. Sölçün’s Bemerkung wäre hier passend. Er beschreibt den Titel „ Das Leben ist eine Karawanserei“ von Özdamar’s ersten Roman als merkwürdig und fügt hinzu, dass der Roman zeigt, wieweit eine konkret-sinnliche Reflexion der Bilingualität gehen kann.[95] Özdamar versucht die Fremdheit beider Kulturen auf der sprachlichen Ebene zu verbinden.

Ihren Erzählstil führt Özdamar in ihrem 1998 veröffentlichten Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“ zum Teil weiter. Somit schafft sich Emine Sevgi Özdamar in ihren beiden Romanen einen eigenen Sprachstil, der weder eine Brücke zwischen ihrer Muttersprache, in der sie bis zu ihrem neunzehnten Lebensjahr aufgewachsen ist und der deutschen Sprache, der sie sich als ihre literarische Sprache bedient, darstellt, noch eine Synthese der beiden Sprachen schafft. Diese geschaffene Sprache ist von vielen Rezensenten als „Bereicherung der deutschen Sprache“ bewertet worden. Doch Kuruyazıcı bewertet es als ein Medium, in der sie existiert und sich eine neue Identität aufbaut. Diese Identität ist nicht an irgendeine Nation gebunden, sie verschafft ihr eher eine transnationale Identität und somit können ihre Werke als direkter Ausdruck einer hybriden Identität gelesen werden.[96]

---

[93] Vgl. Nilüfer Kuruyazıcı, “Die Entwicklung Neuer Identitätsbilder in der deutschsprachigen Literatur von Autoren türkischen Ursprungs”. (in: Hrsg. Gündoğdu, Mehmet u. Ülkü, Candan. **Germanistische Untersuchungen aus türkischer Perspektive**. Aachen: Shaker Verlag), 2001, S. 118.
[94] Vgl. Walter Hinck, “Grossmutter und die Bagdadbahn”, **FAZ**, (13.10.1992).
[95] Vgl. Sargut Sölçün, “Literatur der türkischen Minderheit.” (in: Chiellino, Carmine. Hrsg. **Interkulturelle Literatur in Deutschland**.) Weimar: Metzler Verlag, 2000, S. 143.
[96] Vgl. Nilüfer Kuruyazıcı, “Die Entwicklung …”, S. 118.

In ihren Romanen, Erzählungen und Tagebüchern erzählt Emine Sevgi Özdamar, wie sie als Fabrikarbeiterin nach Deutschland gekommen ist, später eine Schauspielschule besucht hat und begann, auf deutsch zu schreiben.[97] Es sieht demnach aus, als ob Özdamar auf der Suche nach ihren eigenen Wurzeln ist, aber auf solch eine Frage antwortet sie im Gegenteil. Selbst sieht sie nicht ihre Werke autobiographisch, sondern die dargestellten Gefühle in den Werken, seien autobiographisch.[98]

Dass die Autorin in deutscher Sprache Werke gibt, heisst noch lange nicht, dass sie ihre Muttersprache nicht vermisst. Im Gegenteil, sie plant auch ein türkisches Werk. Emine Sevgi Özdamar schreibt Artikel für die türkische Literaturzeitschrift "Adam" und plant ein Buch über den mittlerweile verstorbenen Dichter Ece Ayhan in türkischer Sprache zu schreiben. Und in der Muttersprache fühlt sich Emine Sevgi Özdamar auch wieder zu Hause.[99] Es ist interessant mitzubekommen, dass sie sich in der Muttersprache wieder zu Hause fühlt. Denn das Zuhause ist ihrer Meinung nach jeder Ort, wo sich die Person wohl fühlt. (Siehe S. 33).

1. 3. Die Migrantenliteratur

Das ausgewählte Werk unserer Arbeit *Seltsame Sterne starren zur Erde*, ist eines der jüngst erschienenen Werke in der Migrantenliteratur. Deshalb ist es auch nötig für unsere Arbeit die Migrantenliteratur zu erwähnen. Wie der Begriff Migrantenliteratur entstanden ist, wird in diesem Teil erläutert.

Die strukturellen und historischen Bedingungen der Migration im Aufnahmeland sind laut Yano zu beschreiben, und die Migrant/innen seien nicht nur als Opfer des Einwanderungsprozesses, sondern auch als selbständige Akteure zu betrachten.[100]

---

[97] Vgl. "Stadtschreiberin", **FAZ**, (11.06.2003).
[98] Vgl. Cornelia Geissler, "Die 40. Tür im Märchen", **Berliner Zeitung**, (05.03.2003).
[99] Vgl. Schülke, **ebd**.
[100] Vgl. Hisashi Yano, "Migrationsgeschichte", (in: Carmine Chiellino, Hrsg. **Interkulturelle Literatur in Deutschland**.),Weimar: Metzler, 2000, S. 1.

Konkret soll etwa der sogenannten Migrantenliteratur spezielle Aufmerksamkeit gewidmet werden, besonders jener, die auf Deutsch von Autor/innen verfasst wird, deren Muttersprache nicht Deutsch ist, bzw. die nicht im deutschsprachigen Raum geboren wurden, aber dort schriftstellerisch tätig sind. Wie z.B. Dragica Rajcic, Ilija Trojanow, Terezia Mora, Emine Sevgi Özdamar.[101]

Es sind unterschiedliche Definitionen von mehreren Wissenschaftlern zum Begriff Migrantenliteratur entworfen worden, die hier erläutert werden.

Die in den 60er Jahren entstandene Ausländerliteratur ist nach Öztürk zugleich als Gastarbeiter-, Minderheiten- und Emigrantenliteratur zu beschreiben. Und sie fing mit der Einladung der fremden Arbeiter nach Deutschland an.[102]

Laut Kuruyazıcı, hat die Arbeitsmigration seit den späten 50er Jahren aus südlichen Ländern Europas und vor allem aus Italien und aus der Türkei bis dahin festgeschriebene und als homogen betrachtete Kategorien wie Nation, Heimat und Identität in Diskussion gestellt. 2001 war das vierzigste Jahr der Migration von türkischen Gastarbeitern in die Bundesrepublik; d.h. das Zusammentreffen der beiden unterschiedlichen Kulturträger fängt Ende der 50er Jahre an und wird im Laufe der Jahre immer mehr zu einem Kulturkontakt und zum Teil auch zu einer Kulturverflechtung.[103]

Um eine griffige Bezeichnung für eine Literatur zu entwerfen, die sich gerade angekündigt hatte, wurden Stichwörter und Einwürfe blitzschnell aufgegriffen. Aus der Frauenliteratur oder der Literatur der Arbeitswelt, die damals in aller Munde war, wurde abgeleitet: Gastarbeiterliteratur, Ausländerliteratur, Emigranten-, Migranten- und Immigrantenliteratur. Damit sollte deutlich gemacht werden, dass das entmündigte Objekt – Der Gastarbeiter – durch das Erkennen und Einklagen der eigenen Rechte zum

---

[101] Vgl. Holzner, **ebd**, S.3.
[102] Vgl. Kadriye Öztürk, **Das Frauenbild in den Werken der deutschschreibenden türkischen Autorinnen**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999), S. 27.
[103] Vgl. Nilüfer Kuruyazıcı, "Die Entwicklung Neuer Identitätsbilder in der deutschsprachigen Literatur von Autoren türkischer Ursprungs", (in: Hrsg. Gündoğdu, Mehmet u. Ülkü, Candan. **Germanistische Untersuchungen aus türkischer Perspektive**, Aachen: Shaker Verlag, 2001), S. 113.

handelnden Subjekt wird, dass die Ausländerinnen dabei waren, aus dem Blickwinkel ihrer eigenen Erfahrungen in Deutschland eine deutschsprachige Literatur zu entwerfen. Der Vorschlag "Gastarbeiterliteratur" schien deswegen besonders griffig zu sein, weil er in der Tat beruhigend nahe bei den kreativen Modellen der deutschsprachigen Frauen- und Arbeitsweltliteratur lag.[104]

Es gibt mehrere Definitionen und Annäherungen zu dem Begriff Migrantenliteratur, Kocadoru sieht es nötig, zunächst einige Begriffe, die die Migrantenliteratur überhaupt darstellen, zu definieren.

Die 1960 entstandene deutschsprachige Literatur von Ausländern wird mal als Gastarbeiter- und mal als Migrantenliteratur bezeichnet. Sogar von einer Exilliteratur wird gesprochen. Kocadoru ist aber der Meinung, dass wegen einer möglichen Veraltung einiger Begriffe, Definitionen dieser Begriffe nochmals notwendig sind.[105]

Diese Begriffe sind Gastarbeiter, Migrant, Immigrant und Emigrant und haben einen großen Wert, denn sie sind für eine richtige Bezeichnung für die oben benannte Literatur wichtig.

Der Begriff Gastarbeiter war laut Kocadoru der Anfang einer Phase, nämlich zuerst gingen Menschen nur nach Deutschland, um zu arbeiten und Geld zu verdienen; ein anderes Land und eine andere Kultur kam als nächstes Bedürfnis. Die Gastarbeiter kamen nach Deutschland, arbeiteten und gingen. Ihre Pflicht war arbeiten und das schien genug zu sein.[106] Doch Öztürk versteht unter der Bezeichnung "Migrantenautor" nicht nur die Autoren, die als Gastarbeiter angeworben wurden. Ein Teil der Autoren wie z. B. Fakir Baykurt und Aysel Özakın waren schon in der eigenen Heimat als Schriftsteller tätig. Bei ihrer Migration waren wirtschaftliche, kulturelle und politische

---

[104] Vgl. Carmine Chiellino, "Interkulturalität und Literaturwissenschaft" (in: Carmine Chiellino, Hrsg. **Interkulturelle Literatur in Deutschland**.), Weimar: Metzler Verlag, 2000, S. 391.
[105] Vgl. Yüksel Kocadoru, **Zwischen ost-westlicher Ästhetik Deutschsprachige Literatur von Türken.** (Eskişehir: Birlik Ofset Matbaacılık ve Yayıncılık, 1997), S. 1.
[106] Vgl. Kocadoru, **ebd**, S. 2.

Gründe ausschlaggebend. Dass viele Migrantenautoren sich als Gastarbeiterautoren bezeichneten, bedeutet nicht, dass sie selbst Gastarbeiter sind.[107]

Diese Gastarbeiterschaft dauerte bis zum Anwerbestopp von 1973, und als einigen Ausländern klar wurde, dass sich die Anwerbungen erneut haben, nicht mehr so wie früher werden, begann ein Teil von ihnen den Nachzug der Familie zu organisieren.[108] Wie gesagt, waren die Gastarbeiter Anfang einer Phase, die die Migration mit sich hergebracht hat. Die Migrantenliteratur ist auch nach Kuruyazıcı in drei Phasen zu erläutern. Die erste Generation der Fremdarbeiter hatte eine in der Heimat bereits entwickelte Identität, um die sie kämpfte und die sie in der Fremde nicht aufgeben wollte. Es ist eher ein Versuch, an einer kollektiven Identität festzuhalten, indem sie sich im ersten Jahrzehnt der Migration in einer Ghettoartigen Lebensform zusammenschlossen. Das musste aber zur Isolation führen und das Schreiben wurde ihnen zum Ersatz für die fehlenden menschlichen Kontakte.[109]

Migration ist die Auswanderung aus wirtschaftlichen Gründen, es ist eine Ab- und Auswanderung von Beschäftigungssuchenden Menschengruppen. Die Periode der Migration, die ab 1973 begann, dauerte etwa bis 1980.[110] Parallel zu dieser Entwicklung entwickelte sich eine neue Genre in der Literatur. Die Konfrontation mit dem Fremden, das Erleben kultureller Differenzen wurde eine Herausforderung und vielleicht auch eine Chance für Autoren nichtdeutschen Ursprungs.[111]

Seit dem es Arbeitsmigranten gibt, betätigen sich in Deutschland die Gastarbeiter literarisch und künstlerisch.[112] Die Auswanderungen gingen auch nach 1980 weiter, besonders in deutschsprachige Länder. Somit kam es dazu, ob nun von einer Emigrantenliteratur die Rede ist oder gar von einer Exilliteratur. Doch laut Kocadoru ist das bei den Türken, die im Ausland schreiben, nicht der Fall.[113] Daraus ist zu schliessen,

---

[107] Vgl. Öztürk, "Das Frauenbild…", S. 317.
[108] Vgl. Kocadoru, "Zwischen…", S. 3.
[109] Vgl. Kuruyazıcı, "Die Entwicklung…", S. 114.
[110] Vgl. Kocadoru, "Zwischen…", S. 4.
[111] Vgl. Kuruyazıcı, "Die Entwicklung…", S. 113.
[112] Vgl. Öztürk, "Das Frauenbild…", S. 318.
[113] Vgl. Kocadoru, "Zwischen…", S. 4.

dass die Literatur der deutschschreibenden Türken in Deutschland, weder als Emigrantenliteratur noch als Exilliteratur zu benennen ist. Es ist die Migrantenliteratur.

Einen anderen Blickwinkel zur Migrantenliteratur bringt Sölçün, er erklärt wie es zur Migrantenliteratur gekommen ist, wie sich das soziale Leben des Autors und seiner Heimat in der Literatur als eine dichterische Reflexion wiederspiegelt.

Im allgemeinen drückt die Literatur der Türkischen MigrantInnen in Deutschland die dichterische Reflexion der Einwanderung aus. Auf eine spezifische Weise haben sich die Begegnungen der unterschiedlichsten Lebensweisen und Auffassungen, ihre Konfrontationen sowie ihr Ineinandergreifen in literarischen Modellen niedergeschlagen. Sie enthalten aber auch Rückblicke, Bilder und Vorstellungen, die auf eine zum Teil starke Präsenz der verlassenen Heimat im schriftstellerischen Bewußtsein hinweisen, und werden dadurch zugleich, nach Sölçün, Objektivierungsversuche der Auswanderung, die in der türkischen Geschichte eine phänomenale Öffnung des Landes zur Welt bildet.[114]

Ein literarisches Werk aus der Migrantenliteratur ist demnach von Anfang an unmittelbar mit dem Autor selbst zu identifizieren. Das Fremde, die Identitätssuche im Fremden, die politischen Umstände, die den Autor ins Fremde brachten, waren von Anfang an Themen der Migrantenliteratur. Diese Situation hat sich auch heute nicht geändert. Immer noch wird das Fremde mit heimatorientierter Darstellung in Frage gestellt.

Nicht nur die Anfangsphase, sondern auch die späteren Entwicklungstendenzen der türkischstämmigen Migrantenliteratur stehen mit den gesellschaftlichen und politischen Ereignissen in der Türkei in loser oder enger Verbindung. Die Identitätsfrage zum Beispiel, die sich in der fremden Umwelt in aller Krassheit stellte und ein vertrautes literarisches Sujet wurde, hängt offensichtlich auch mit der bis dahin fast unbekannten Zerrissenheit der türkischen Gesellschaft zusammen. Die Autor/innen, die infolge der politischen Unterdrückung ihr Land verlassen mussten, brachten die eigenständige, im

[114] Vgl. Sargut Sölçün. “Literatur der …”, S. 135.

Endeffekt heimatorientierte Perspektive der Exilanten in diese Literatur ein. Selbst diejenigen, die sich in späteren Jahren auf der literarischen Szene der Migranten zu Wort melden, können sich, auch wenn sie die heimatlichen Realitäten nicht aus der Nähe kennengelernt haben, nicht immer von diesem historischen und sozialen Hintergrund loslösen.[115]

Aus diesen Ausführungen geht hervor, dass in der Migrantenliteratur der Autor unmittelbar von seinem eigenen Leben beeinflusst wird und somit zum Schreiben kommt. Die autobiographischen Züge scheinen auch von der Betroffenheit zu stammen. Der Gastarbeiter und seine Probleme bildeten das Zentrum der Äußerungen der ersten Generation, die hier als erste Phase der Migrantenliteratur zu benennen ist. Das Medium, das in einem fremden Land zu einer gegenseitigen Annäherung, zu einer Kulturberührung beitragen sollte, war die literarische Äußerung.[116]

Die ausgewählten Themen der Migrantenliteratur sind den Phasen entsprechend unterschiedlich. In der ersten Phase und in ihren literarischen Äußerungen sind mehr die Erfahrungen und Erlebnisse in der Fremde, sowie eine starke Präsenz der verlassenen Heimat, die Begegnung mit den unterschiedlichen Lebensweisen, der Vergleich des Eigenen mit dem erlebten Anderen, die Betroffenheit von den Leiden des Fremdseins und die Bindung an eine Vergangenheit im Herkunftsland festzustellen. Die Begriffe „Schwebe“, „Unsicherheit“, „entwurzelt“, „Betroffenheit“ bezeichnen die erste Phase der Migrantenliteratur. Eins der wichtigsten Themen ist, behauptet Kuruyazıcı, „das Schicksal des Gastarbeiters“.[117]

Enstanden ist die deutschsprachige Migrantenliteratur von Türken schon 1960 und gehört heutzutage zu selbstverständlichen Literaturen, doch erst in den 90er Jahren haben mehrere Wissenschaftler Interesse an dieser Literatur gefunden. Esselborn sieht diese Entwicklung im wissenschaftlichen Zusammenhang folgendermassen.

---

[115] Vgl. **ebd**, S. 135.
[116] Vgl. Kuruyazıcı, “Die Entwicklung…”, S. 114.
[117] Vgl. **ebd**, S. 114.

Deutschsprachige Minderheitenliteraturen, speziell die Migrationsliteratur, sind laut Esselborn inzwischen selbstverständlicher Gegenstand der Germanistik, besonders im Ausland, nachdem die Inlandsgermanistik sich zunächst schwer tat mit diesem im Vergleich zum traditionellen nationalen Literaturkanon marginalen und wenig repräsentativen Bereich. So war die „Gastarbeiter"- oder „Ausländerliteratur" mit ihrem sozialpolitischen Hintergrund lange Zeit kein germanistisches Thema. Es dauerte geraume Zeit, bis die „interkulturelle Literatur" in den 90er Jahren im neuen grösseren Zusammenhang des internationalen Diskurses über Migration, Multikulturalität und postkoloniale Literatur neues Interrese fand. Das topographische Konzept der Germanistik von ‚deutscher Literatur' sah lange weder Minderheitenliteraturen (auch in multikulturellen Randzonen wie in Mittelosteuropa) noch Interkulturalität in der Literatur vor. Migrationsliteratur von deutschen Auswanderern wie von Flüchtlingen oder Arbeitsmigranten in Deutschland blieb ein Thema von besonders Engagierten (etwa für „Arbeiterliteratur"). Exilliteratur war begrenzt auf die deutschen Exilanten der 30er und 40er Jahre und wurde aus philologisch verengter Sicht als „Fortführung einer Nationalliteratur der Heimatsprache in einem Asylland" und nicht als möglicher Fall von Sprach- und Identitätswechsel oder Interkulturalität verstanden. Erst die zunehmende Orientierung der Auslandsgermanistik – mit dem Schwerpunkt Gegenwart und Gegenwartstliteratur- an German Studies, an sozial- und kulturwissenschaftlichen Konzepten machte das Thema besonders in den Herkunftsländern der Arbeitsmigranten interessant.[118]

In welcher Phase es doch sei, ist die Migrantenliteratur eine aufklärende und informierende Literatur, die ihren Lesern einiges über die Heimat, das Leben des Autoren übermittelt. Neben anderen Literaturwissenschaftlern sieht auch Göbenli eine solche Funktion in der Migrantenliteratur.

Im allgemeinen wird die deutsch-türkische Literatur von vielen Wissenschaftler/innen und Literaturkritiker/innen als eine direkte Widerspiegelung der Migrationserfahrungen

[118] Vgl. Karl Esselborn. „Deutschsprachige Minderheitenliteraturen als Gegenstand einer kulturwissenschaftlich orientierten ‚interkulturellen Literaturwissenschaft'". **Die andere Deutsche Literatur.** (Hrsg.:Durzak, Manfred und Kuruyazıcı, Nilüfer. Würzburg: Verlag Könighausen und Neumann, 2004), S. 11.

in der deutschen Gesellschaft bzw. als eine „Form von Abrechnung mit der Kultur, in der sie leben“ betrachtet. Daher habe die Migrantenliteratur laut Göbenli für türkische Öffentlichkeit eine aufklärende und informative Funktion. Hierbei fällt auf, dass viele Vorstellungen und Stereotype in der BRD sich mit denen in der Türkei decken. Abgesehen von einigen Ausnahmen, herrscht in der Türkei über türkische Migrant/innen in der BRD immer noch die Meinung vor, dass sie eine Generation darstellen, die „entwurzelt, entfremdet, geteilt und verloren“ sei. Dabei werden bestimmte Probleme der türkischen Migrant/innen den verschiedenen Generationen zugeteilt: Die erste Generation, die zwischen zwei Staaten lebe, die zweite Generation, die auf der Suche nach ihrer Identität sei, und die dritte Generation, die „nicht akzeptiert wird, obwohl sie ein unbestreitbarer Teil dieser Gesellschaft [der deutschen Gesellschaft]“ sei.[119]

Die oben erwähnten Generationen werden mit der selben Reihenfolge auch im literarischen hervorgehoben. Es gibt Unterschiede zwischen diesen drei Generationen, auch in der Literaturszene sind Unterschiede zwischen den AutorInnen der ersten, zweiten und dritten Generation deutlich zu erkennen.

Am Anfang artikulierte sich diese literarische Bewegung als polyphon. Sie setzte sich aus den nationalen Sprachen der kultur-ethnischen Minderheiten zusammen, die seit 1955 eingewandert sind. Für die türkische Minderheit sind die folgenden AutorInnen als Beispiel zu nennen; Aras Ören, Güney Dal, Aysel Özakın und Habib Bektaş. Die zweite Stimme ist die Stimme aller Autor/innen aus den Minderheiten, die sich für die deutsche Sprache als Mittel ihrer Kreativität entschieden haben. Zu ihnen gehören aus der Türkei, Yüksel Pazarkaya, Emine Sevgi Özdamar, Şinasi Dikmen, Kemal Kurt u.a. [120] Kuruyazıcı sieht in der zweiten Phase eine Veränderung der Situation, nämlich eine jüngere Generation von Migranten meldet sich zu Wort. Zum großen Teil ist die zweite Generation in Deutschland geboren oder in ihren ersten Jahren mit ihrer Familie nach

[119] Vgl. Göbenli, Mediha. “Die Rezeption der deutsch-türkischen Literatur in der Türkei”. **Die andere Deutsche Literatur.** (Hrsg.: Manfred Durzak und Nilüfer Kuruyazıcı. Würzburg: Verlag Könighausen und Neumann, 2004), S. 41.
[120] Vgl. Carmine Chiellino, “Einleitung: Eine Literatur des Konsenses und der Autonomie. Für eine Topographie der Stimmen.” (in: Carmine Chiellino. Hrsg. **Interkulturelle Literatur in Deutschland**.), Weimar: Metzler Verlag, 2000, S. 54.

Deutschland gekommen und kann sich auf deutsch ausdrücken. Ihre thematischen Schwerpunkte sind Identitätssuche, Heimatlosigkeit und Zerissenheit. Sie erlebten das Trennende von Grenzen zwischen Ländern, Kulturen und Menschen und machten sie zum Thema. In der zweiten Generation handelt es sich laut Kuruyazıcı um eine Generation, die sich ihrer eigenen Identität nicht sicher ist, die eine Zwischenposition zwischen zwei Welten erlebt und darunter leidet.[121]

Die Frage nach einer Identitätssuche hat vor allem in den 80er Jahren die Werke der zweiten Generation bestimmt und in den 90er Jahren hat sich diese Situation vermehrt. Bei den Autoren dieser Generationen ist durch ihre poetische Sprache ihre Identität eher in einem „Dritten Raum" zu verorten. Dieser Raum ist unabhängig von der Ursprungskultur und von der Mehrheitskultur, in der sie leben. Und diese Feststellung lässt darauf schliessen, dass Identitäten nicht stabile, von geographischen Räumen abhängige, sondern eher dynamische Größen sind.[122]

Die dritte Stimme ist die deutsche Stimme jener jüngeren Autor/innen, die auf Grund ihrer Sozialisation und ihrer schulischen Erziehung Deutsch als Muttersprache in der Schule und im sozialen Umfeld sprechen, jedoch nicht in der familiären Umgebung. Hier sind als Beispiel, Zehra Çırak, Feridun Zaimoğlu, Zafer Şenocak zu geben.[123] In den 90er Jahren kann man tatsächlich von einer deutlichen Wende in den Werken und den Themenschwerpunkten der deutschsprachigen Autoren nichtdeutscher Herkunft sprechen. Für eine wachsende Anzahl von Autoren verlieren feste geographische Räume als wichtigste Bezugspunkte der Identität und das Alltagsleben ihre Bedeutung. Zunächst werden kulturelle Differenzen, Darstellung eigener Kulturtradition zu gesuchten Themen. Kuruyazıcı zählt neue Namen wie Renan Demirkan und Emine Sevgi Özdamar weder zur ersten noch zur zweiten Generation. Sie beherrschen laut Kuruyazıcı das literarische Leben und wecken das Interesse der deutschen Leser, die versuchen, einen Dialog mit solchen Schriftstellern als Vertreter fremder Kulturen herzustellen und dadurch Kontakt mit einer andersartigen Welt aufzunehmen.[124]

---

[121] Vgl. Kuruyazıcı, "Die Entwicklung…", S. 115.
[122] Vgl. **ebd**, S. 121.
[123] Vgl. Chiellino, "Einleitung …", S. 54.
[124] Vgl. Kuruyazıcı, "Die Entwicklung…", S. 117.

Somit sieht Kuruyazıcı in diesen Schriftstellern eine eigene Position, indem sie zu Grenzgängern und Vermittlern zwischen zwei Kulturen werden und gleichzeitig den Weg zu neuen Identitätsbildern eröffnen.[125]

Es wurde erwähnt, dass die Migrantenliteratur in drei Phasen geteilt zu sehen ist. Für die vorliegende Arbeit spielt eher die lezte Phase eine wichtigere Rolle. Denn unser ausgewähltes Werk ist ein Erzeugnis der dritten Phase. Die unmittelbare Wiederspiegelung der Migrantenliteratur wird im nächsten Untertitel bearbeitet.

1. 3. 1. Die Enstehungsgeschichte der Migrantenliteratur

Das Problem, eine passende Definition für die entsprechende Literatur zu finden, scheint oben gelöst zu sein. Nun ist es wichtig herauszufinden, wie diese Literatur überhaupt entstanden ist.

Die Entstehungsgeschichte der Migrantenliteratur beruht bis auf die italienischen Migrantenkreise. Die Germanistische Literaturwissenschaft nahm später Rücksicht auf diese Literaturdebatte. Es wurde von Franco Biondi auf eine „Letteratura Gast“ hingewiesen. Diese „Letteratura Gast“ könnte ein Prototyp der Gastarbeiterliteratur sein. Letteratura Gast ist keine zeitlich eng befristete Existenz. Sie setzte die kulturelle Sondersituation der Gastarbeiter in den Vordergrund und diese Sondersituation wurde als nationales italienisches Spezifikum gefasst. In der Letteratura Gast bleibt italienisch als Literatursprache. Ihre Themen sind meist die Gemeinsamkeiten der in Westdeutschland entstandenen italienischen Literatur. In dieser Literatur herrschte aber im Gegensatz zur Gastarbeiterliteratur viel mehr Authentizität. Es wurde eine Bindung mit der italienisch literarischen Tradition abgelehnt. Um eine Bindung zwischen der Letteratura Gast und Migrantenliteratur wahrnehmen zu können, musste man auch die Literatur und Kultur der deutschen überdenken. In Letteratura Gast sah man die Revidierung der Bestimmung von Gastarbeiterliteratur und sie musste sich überwinden. Somit kam es zu einer neuen Definition der Gastarbeiterliteratur. Und durch diese

[125] Vgl. **ebd**, S. 117.

Veränderung entstand eine Öffentlichkeit, die nicht mehr italienischer Nationalität war.[126]

In Anlehnung an Salman Rushdie, betrachtet auch Kocadoru die Migrantenliteratur als eine aus Schmerzen herausgeschaffene Kunst. Die deutschsprachige Literatur von Türken ist auch aus Schmerzen entstanden, betont Kocadoru. Schmerz, der durch die Trennung von der Heimat und der durch die Intoleranz, Apathie, Hass, Ignoranz und Benachteiligung in der Aufnahmegesellschaft entstanden ist. [127] Auch wenn Anfangs der Schmerz Grund für das Schreiben war und somit die Migrantenliteratur entstanden ist, kam es später dazu, dass auch schöne Gefühle zu Wort kamen. Aber dies ist allerdings in der letzteren Generation zu sehen.

Kocadoru behauptet, dass in den 60er Jahren die Migrantenliteratur anfängt und Kuruyazıcı behauptet, dass man schon etwa seit den 50er Jahren in der Bundesrepublik von der Migration der Fremdarbeiter aus Italien, Syrien, Libanon, Türkei, Jugoslawien usw. spricht.[128] Demnach könnte behauptet werden, dass zuerst die Migration begann und die Migrantenliteratur hinterher kam.

Hier wäre es passend, einige Namen von Schriftstellern, die am Anfang dieser Literatur Platz haben, zu erwähnen. Die Migrantenliteratur fing nicht direkt in der deutschen Sprache an, Übersetzungen und das Schreiben in der Muttersprache bildeten den Anfang der Literatur im Ausland.

Die Anfangsphase der Migrantenliteratur wurde noch vorwiegend von Übersetzungen beherrscht, indem die Sprache der Fremde noch Fremdsprache war. Das Schreiben in der Muttersprache deckte sich auch mit dem Bedürfnis nach kollektiver Identität, die sich -ohne die primäre Sorge um die literarische Anerkennung- im supranationalen und klassenbewussten Sinne behaupten wollte. In der internationalen Gemeinschaft der Gastarbeiter war das eine paradoxe Situation, jedoch bildete diese Distanzierung von der Gesamtrealität, in der man als Ausländer lebte, ihre Kompetenz. In solchen

[126] Vgl. Kadriye Öztürk, "Das Frauenbild…", S. 287.
[127] Vgl. Yüksel Kocadoru, "Zwischen ost-westlicher**…"**, S. 11.
[128] Vgl. Nilüfer Kuruyazıcı. "Deutschsprachige Literatur …", S. 20.

Distanzierungen konnte sich die heimatliche Perspektive schneller durchsetzen, deren Abgrenzungsmechanismen die Fremdheit erleichterten. Als ein typisches Beispiel dafür gibt Sölçün hier Fethi Savaşçı (1930-1989), der seit 1965 als Industriearbeiter in München lebte und ab 1970 fast jedes Jahr einen Band publizierte. Ausser den zweisprachigen Geschichten in *Bei laufenden Maschinen* (1983) und dem Band *München im Frühlingsregen* (1987) mit Erzählungen und Gedichten sind seine Texte nur in türkischer Sprache erschienen. Savaşçı war ein produktiver Arbeiterdichter, schrieb einfach und moralisierend; in seinen scheinbar distanzierten Beobachtungen projizierte er seine eigene Betroffenheit auf seine Figuren, die hauptsächlich aus den ländlichen Gebieten der Türkei stammende Arbeiter waren.[129] Savaşçı war demnach ein Dichter, der versucht mit seinen Gedichten moralisierend zu sein. Seine Leserzielgruppe waren seine eigenen Mitbürger, die Arbeiter.

Zwischen den Betroffenen und den Beobachtenden vertritt Yüksel Pazarkaya, der schon vor der endgültigen Migration in der Bundesrepublik lebte und studierte, eine besondere Position. Am Migrationsprozeß nahm er nicht als Arbeiter teil, sondern als engagierter Intellektueller, für den die Begegnung mit den Landarbeitern und Handwerkern aus der Heimat äußerst anregend war. Die Naivität der anatolischen Bauern, ihre Ungeschicklichkeit in den hochtechnologisierten Fabriken und ihre Sprachlosigkeit in der von anonymen Systemen gesteuerten Gesellschaft waren Motive, die Pazarkaya's zwischen 1960 und 1968 in verschiedenen Periodika erschienenen Gedichte kennzeichneten. Diese Texte, die Jahre später in dem zweisprachigen Band „Irrwege/Koca Sapmalar" (1985) gesammelt wurden, gelten zu Recht als erste literarische Äußerungen zum Thema der türkischen Migration in Deutschland und besitzen einen dokumentarischen Wert in der Chronologie der dichterischen Reflexionen. [130] Daraus geht deutlich hervor, wie die Migrantenliteratur zuerst angefangen hat. Es ist nicht immer der eigene Schmerz, der zu Worten gebracht wird, auch Schmerzen oder Gefühle anderer Menschen werden durch Beobachtungen literarisch dargestellt. Genau so, wie es bei Pazarkaya der Fall ist.

---

[129] Vgl. Sölçün, "Literatur der …", S. 136.
[130] **ebd**, S.137.

Öztürk betont in ihrer Arbeit, dass am Anfang die Autoren die Probleme, denen der Gastarbeiter in Deutschland begegnete, behandelten und dass man Kritik an Deutschland übte, das jahrelang ein positives Bild vor den Augen der unterentwickelten und entwickelnden Ländern war. Autoren wie Nevzat Üstün, Yüksel Pazarkaya und Bekir Yıldız behandelten diese Themen. Die türkischen „Gastarbeiterautor/innen" konnten nicht Pioniere dieser Literatur werden. Besonders die zweite Generation, die die Sprachlosigkeit überwunden hatte, schrieb anders als die erste Generation.[131]

In der Klassifizierung der Migrantenliteratur von Sölçün, ist am Ende der ersten Phase der Migrantenliteratur ein weiteres literarisches Phänomen zu sehen, das auf eine charakteristische Berührung der türkischen Einwanderung und der einheimischen Rezeption hinweist. Während die Türken, Intellektuelle wie Arbeiter, in erster Linie ihren Ausländerkomplex zu überwinden versuchten, waren sie in den Augen der „Gastgeber" bestenfalls Exoten im eigenen Land.[132] Daraus könnte man schließen, dass Anfangs die literarischen Werke der türkischen Autoren in Deutschland erschienen sind, um sich beweisen zu können.

In der zweiten Phase, in den 80er Jahren, haben sich politische Exilanten und literarische Vertreter der jungen TürkInnen in Deutschland der Migrantenliteratur angeschlossen. Die Exilanten richteten ihren Blick noch auf die alte Heimat, ihre literarische Auseinandersetzung war- zumindest am Anfang- nicht frei von politischer Tätigkeit vor allem als eine Suche nach der eigenen Identität. In der zweiten Phase sind die AutorInnen von der unmittelbaren Migrationsproblematik über die politische Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte zur persönlichen Abrechnung gekommen. Bevor aber die Fremde ein Ort geworden ist, der sich selbst in Frage stellt und die Schreibenden in ihre private Geschichte zurückführt, findet man in den Texten dieser Periode vielfältige sprachliche und thematische Stellungnahmen, auch pädagogische Konzepte, die ergiebige Modelle für das Leben in der multikulturellen Gesellschaft liefern sollten.[133] Sölçün sieht in den späteren Phasen eine Suche nach der eigenen Identität und eine Aufklärung zum Begriff Ort.

---

[131] Vgl. Öztürk, "Das Frauenbild…", S. 27.
[132] Vgl. Sölçün, "Literatur der …", S.137.
[133] Vgl. **ebd**, S.138.

Das Phänomen der Migration ist seit den 50er Jahren in Deutschland derart historisch prägnant, stellt Pazarkaya fest, dass alle Erscheinungen daraus automatisch mit diesem Etikett versehen wurden. Es ist sicher auch legitim, wenn man das Phänomen der Migration unter inhaltlichem Gesichtspunkt betrachtet. Also wenn Gedichte, Geschichten, Romane und Dramen primär als Beilage der Migration gelesen werden, dann liegt es nahe, sie unter dem Begriff Migrantenliteratur zusammenzufassen, betont Pazarkaya.[134] Und in Werken der Migrantenliteratur ist deutlich zu sehen, daß die Migration definitive Spuren hinter sich lässt.

Die Entwicklungsgeschichte zeigt sich später auch in Schulbüchern auf und wird auch als pädagogisches Phänomen untersucht, wie Brunner es folgend erklärt.

Brunner geht von der Tatsache aus, dass sich ab Mitte der 70er Jahre in deutschen Schulbüchern das Bild der ethnisch Fremden und Repräsentanten einer anderen Kultur zusehendes und es dominieren defizitorientierte Zuschreibungen (v.a. die Betonung mangelhafter Deutschkenntnisse), in den 80er Jahren dann die Betonung von Kulturdifferenz bzw. Kulturkonflikten und von Anpassungsschwierigkeiten (v.a. im Bild der „ethnisch Fremden“ und der Repräsentanten einer „anderen Kultur“) verfestigte. Daraus ergibt sich die Frage, ob im Schulbuch der 90er Jahre bekannte Typisierungen und überkommene Fremdheitsvorstellungen am Beispiel der Migranten überwunden oder gar fortgeschrieben werden.[135]

Soziologisch gesehen bezeichnet der Begriff Migration einen dauerhaften Wechsel des Wohnorts über eine weite Entfernung hinweg, so daß es zur einer neuen Gruppenzugehörigkeit kommt, für die Statistik sind jedoch alle diejenigen Migranten, die dauerhaft die Außengrenzen des eigenen Landes überschreiten. Allerdings wurden bis Anfang der 70er Jahre die Gastarbeiter noch als vorübergehendes Phänomen

---

[134] Vgl. Yüksel Pazarkaya, “Generationswechsel-Themenwandel”. **Die andere Deutsche Literatur.** (Hrsg.: Manfred Durzak und Nilüfer Kuruyazıcı. Würzburg: Verlag Könighausen und Neumann, 2004), S. 148.

[135] Vgl. Maria E. Brunner, “Migration ist eine Hinreise. Es gibt kein ‘ Zuhause’, zu dem man zurück kann.” **Die andere Deutsche Literatur.** (Hrsg.: Manfred Durzak und Nilüfer Kuruyazıcı. Würzburg: Verlag Könighausen und Neumann, 2004), S. 71.

wahrgenommen. Bis zu diesem Zeitpunkt hielt man sie z.T. für ein Symptom des neuen Wohlstands. [136] Aus der soziologischen Perspektive gesehen, steht der Wohnort im Mittelpunkt. Somit kommt es zu einer Notwendigkeit, den Begriff Ort zu untersuchen.

Nach Öztürk wurde Migration und Ortswechsel früher meistens als negativ betrachtet, weil die Integration als Folge des Ortswechsels sprachlich und örtlich als ein schmerzlicher Prozeß wahrgenommen wurde.[137] Doch mit der Zeit, wird der Begriff Ort zu einem wichtigen Ausgangspunkt. Denn inhaltlich gesehen, hängen Werke aus der Migrantenliteratur von ihren Orten ab. Chiellino betont diesen Punkt mit folgenden Worten;

> „Ort der Literatur ist die Sprache, in der das Werk entsteht, und nicht die kulturelle Andersartigkeit der Standorte, der Figuren oder der Verfasser/innen.“[138]

Das Phänomen „Ort“ spielt in migrantenliterarischen Texten eine große Rolle, stellt Öztürk fest, es ist sowohl der reale Ort als auch der fiktionale und kognitive Ort auf der kognitiven Landkarte, dessen Symbole man in Texten erkennen kann. Besonders in der Lyrik wird davon ausgegangen, wenn es die Namen der Orte im Text betrifft, dass sich die Themen und Symbole auf den Herkunftsort des Lyrikers beziehen, in diesem Fall werden die Migrationsorte oder Besuchsorte übersehen und ignoriert.[139] Der wahre Ort hat demnach einen besonderen Platz in literarischen Texten.

Demnach trat der Begriff Ort nach Öztürk mit der Zeit in der Literaturtheorie auf und somit rückte Migration mit den postmodernen Ideen in den Vordergrund. Durch die Migrationsbewegungen in den 60er Jahren wurden die Theorien in den Humanwissenschaften erschüttert; die Beziehung zwischen Ort und Sprache wurde in Frage gestellt, diskutiert und in Literaturtheorien thematisiert. Ort bedeutet nicht nur der Geburtsort, der Enstehungsort oder der Lebensort des Autors, sondern ein imaginär konstruierter Ort auf einer kognitiven Landkarte, der das kulturelle Gedächtnis

---

[136] **ebd**, S. 71.
[137] Kadriye Öztürk, “Orte und Sprachen der Erinnerung in der deutsch-türkischen Migrantenliteratur am Beispiel von Zehra Çıraks Gedichten.” (in: Durzak, Manfred und Kuruyazıcı, Nilüfer. Hrsg. **Die andere Deutsche Literatur**), Würzburg: Könighausen und Neumann, 2004, S. 156.
[138] Chiellino, “Interkulturalität und …“, S. 391.
[139] Vgl. Öztürk, “Orte und …”, S. 155.

symbolisiert und auf den man sich in den literarischen Texten immer wieder bezieht und wo man hin und herkommt. [140] Für die vorliegende Arbeit ist der Begriff Ort auch in diesem Sinne sehr wichtig und wegweisend.

Dieser Literatur ist nicht nur die Überstezung, die Verwandlung des Ich und Unterwegs-sein zwischen Kulturen, Sprachen oder Weltordnungen eingeschrieben, sondern sie hat auch eine besondere Sensibilität für Grenzen, Perpherien und Zwischenräume entwickelt. Dieser paradoxe Zustand des Dazwischen, des unentschiedenen, der Gleichzeitigkeit widersprüchlichen Erlebens und dessen literarische Reflexion prägt – gerade in der deutschsprachigen Literatur- besonders wärend des kalten Krieges den öffentlichen Diskurs. Aber auch und gerade in der Übergangszeit nach 1989 sind Ortswechsel, Suche nach einem Zwischenraum, Zerissenheit, Bewältigung disparater Wirklichkeiten sowie die Simultanität unterschiedlicher Weltordnungen zentrale Topoi, vorallem bei den Autor/innen der ehemaligen DDR. Hier hat sich die vielschichtige Literatur entwickelt, die das Dazwischen, die Leerstellen oder Intervalle, das Verschmelzen oder In-der- Schwebe-Halten nicht nur expliziet benennt, sondern es auch in die eigentliche Schreibpraxis hineinnimmt, es zum Formprinzip erhebt.[141]

Eine kulturanthropologisch-ethnologische Perspektive muss nach Esselborn zur stärkeren Berücksichtigung der zeitgeschichtlichen und biographischen Momente gerade auch bei den Themen Exil, Emigration, Multikulturalität, neue Identität usw. führen. Ein zentrales Thema ist der historische Wandel des Konzeptes von Migration selbst, von Heimat, Raum und Deterritorialisierung. Esselborn hat in Anlehnung an Köstlin zuletzt eindrücklich auf eine neue Qualität von Migration hingewiesen. Während die alten Bilder der Migration als Flucht und Auswanderung noch das Leitbild der Sesshaftigkeit des Menschen und die Vorstellung einer homogenen geschlossenen nationalen Kultur im Sinne der Nationalstaatsidee des 19. Jahrhunderts voraussetzen, ist im Zeitalter der Mobilität, der Globalisierung und des Tourismus Migration eine Form moderner Existenz geworden. Kulturen sind nicht mehr kollektive Lebensweisen in festen geographischen Räumen, sondern mobile Zeichen für gesellschaftliche Praxen

[140] Vgl. **ebd**, S. 155.
[141] Vgl. Holzner, **ebd**, S.5.

und Techniken, Gegenstände und Symbole geworden, für Situationen, in denen sich Menschen an verschiedenen Orten der Welt befinden. Mit ihnen markieren sie eine nicht immer eindeutig fixierte Zugehörigkeit zu Kollektiven auf eine Weise, die sie von anderen unterscheidbar macht und ihnen selbst erlaubt, sich als verschieden zu verstehen.[142]

Esselborn ist der Meinung, dass der Verlust der Heimat oder der Ortswechsel meistens negativ oder tragisch zu betrachten ist, aber man könnte es auch im Gegenteil bewerten, denn es ist auch ein Teil der Globalisierung. Und diese Heimatslosigkeit und der Ortswechsel bestimmen die Themen der Literatur. Und auch umgekehrt, haben sie eine gegenseitige Vermittler Rolle, die Esselborn im folgenden betont.

Ein Leben in Zwischenräumen wird Normalität. Die Re-Ethnisierung der Kulturen und die Kulturalisierung von Migrationsprozessen dienen eher als Kampfmittel für nationale Integrität und Kohärenz bzw. zur Separierung und Ausgrenzung der Fremden, die integriert, amalgamiert werden sollen, ohne den Anspruch auf Selbstbestimmung und Fremdheit. Sie führen auch zur Selbstethnisierung von Minderheiten und zum Rückzug auf eine aus bestimmten Merkmalen konstruierte, ‚eigene' Kultur, die längst nicht mehr die mitgebrachte ist. Auch wenn der in literarischen Texten oft beklagte Verlust der Heimat tragisch ist, wird Ortswechsel heute auch als eine Bereicherung und neue Qualifikation verstanden und in Lebensentwürfe eingebaut. Zunehmend wird bei der Wanderung von Kulturen und Ideen auch die Veränderung des Gastlands und der Perspektive auf seine Kultur gesehen, da „die Auswanderungsorte und die Ankunftsorte durch viele Netze verknüpft sind und […] sich beide in diesem Prozeß, der Migration genannt wird, verbinden und verändern" – wobei nicht zuletzt die Literatur eine wichtige Vermittler-Rolle spielt.[143]

Diese Einsichten wären laut Esselborn in der Migrationsliteratur am Konzept des Gastarbeiters und der gemeinsamen Gastarbeiterliteratur der Polikunst- Autoren wie

---

[142] Vgl. Esselborn, Karl. „Deutschsprachige Minderheitenliteraturen als Gegenstand einer kulturwissenschaftlich orientierten ‚interkulturellen Literaturwissenschaft'". **Die andere Deutsche Literatur.** Hrsg.: Manfred Durzak und Nilüfer Kuruyazıcı. Würzburg: Verlag Könighausen und Neumann, 2004. S. 17.

[143] **ebd**, S. 17.

ähnlich bei deutschen Autoren und Rezipienten Anfang der 80'er Jahre zu überprüfen oder dann am Selbstbild des *Kanaken*, das 1995 Feridun Zaimoğlu in Umwertung des negativen deutschen Fremdbilds und in polemischer Abwehr der alten Gastarbeiterrolle entwirft. Auch wenn die Authentizität der übersetzten und stilisierten Sprache und der Realitätsgehalt dieses Bildes stark umstritten sind, ist seine ausserordentliche Wirkung auf gleichgesinnte Gruppen wie auf die deutsche Öffentlichkeit, verstärkt durch Lese-Auftritte, Interviews, den Film *Kanak Attak* und vor allem das Internet nicht zu leugnen. Es wurde auch zum Ausgangspunkt für Jamal Tuschicks Anthologie *MorgenLand,* die eine Avantgarde mit sehr unterschiedlicher kultureller Prägung vorstellt, die ähnlich an nationalen und kulturellen Zuordnungen und an Kulturvermittlung nicht mehr interessiert ist, jede Ethnisierung strikt ablehnt und Migration für einen Dauerzustand gerade in modernen Industriegesellschaften hält.[144] Dazu könnte gesagt werden, dass die Migration kein Ende haben wird. Vorallem in modernen Industriegesellschaften scheint es weiter zu gehen. Aber für die Entwicklung der Migrantenliteratur spielt Migration eine große Rolle.

Nach Esselborn ist zu vermuten, dass die Migration eng mit den migrationspsychologischen Themen Identitätsverlust und Identitätswandel in der Fremde verbunden ist. Der Kontakt und Konflikt der Kulturen realisieren sich in den interkulturellen Biographien der Migranten und in ihren erzählten Identitäten, im autobiographischen Schreiben, das so viel Raum in der Migrationsliteratur einnimmt. Erzählen kann wie die anthropologische Erzählforschung zeigt, wesentlich zur Konstitution, Stabilität und Transformation von (individueller und kollektiver) Identität wie zur Strukturierung der Realität beitragen. Die Brüche in den Lebensläufen von Exilierten und MigrantInnen und unterschiedliche kulturspezifische Konzepte von Person, Selbst, Individuum erlauben aber kaum eine europäische (Normal-) Biographie im Sinne einer einheitlichen Identität und eines durchgehenden Reifungsprozesses. Ein Konzept, das sich in Anlehnung an Beck bekanntlich macht, ist auch schon durch die von der Soziologie beschriebenen gesellschaftlichen Umbrüche, durch Enttraditionalisierung, Individualisierung, durch eine Pluralisierung von Lebensbedingungen und Identitätsmustern in einer paradoxen multiplen Identität

[144] Vgl. **ebd**, S. 18.

aufzulösen. Und scheint bzw. in postmodernen, dekonstruktivistischen Theorien längst durch ein dezentriertes Subjekt, durch hybride Identitäten zu ersetzt sein und wird durch Wandlungsfähigkeit, Instabilität und Diskontinuität bestimmt.[145]

Die Themen der Migrantenliteratur sind so eng mit der Migrationspsychologie verbunden, dass es kaum möglich ist, von einem Themenwechsel zu sprechen. Es spielt keine Rolle, ob von einer europäischen Biographie oder von einem Reifungsprozess die Rede ist.

In Anlehnung an Anderson geht Esselborn von der Tatsache aus, dass die anglo-amerikanische Multikulturalismusdebatte von polyphonen und hybriden Kulturen in kulturellen Zwischenräumen spricht und Nation als imaginäre Gemeinschaft und das Subjekt als Knoten-und Kreuzungspunkt der Sprachen, Ordnungen, Diskurse, Systeme wie auch der Wahrnehmungen, Begehren, Emotionen, Bewußtseinsprozesse, die es durchziehen, definiert. Ganz abgesehen von dieser modernen Polyphonie verlangt jeder Lebenslauf ohnehin eine spezielle Biographiearbeit, um die Lebensereignisse in einen erzählbaren Zusammenhang zu bringen. Und sie sollen dazu noch in der Sprache der zweiten Sozialisation erzählbar sein, ohne Rücksicht auf die Grenzen der Versprachlichung durch kulturelle Tabubereiche. Mit welchen hybriden literarischen Formen interkulturelle Lebensläufe auf all diese Probleme reagieren, ist z.B. an Emine Özdamars Romanen gezeigt worden.[146]

Emine Sevgi Özdamar hat sich besonders mit ihrer Sprachkunst in der Literaturszene bewiesen. In dieser Sprachkunst ist das traditionelle und das rationelle der Muttersprache bewahrt.

Göbenli hebt hervor, dass der Sprache eine besondere Rolle zugeschrieben wird: Sie nämlich manifestiere die Gespaltenheit und den Zwiespalt in beiden Kulturen und spiegele die „Hybridität“, „das Sein in einer dritten Ebene“ wieder. In bezug auf die Sprache nimmt Emine Sevgi Özdamar eine besondere Stellung ein, da sie die Rationalität und Tradition der eigenen Muttersprache bewahre, ihre Ursprungskultur

[145] Vgl. **ebd**, S. 18.
[146] Vgl. **ebd**, S. 19.

widerspiegele, in dem sie Idiome aus dem Türkischen direkt in die deutsche Sprache übertrage. Die bildhafte Sprache von Özdamar klinge für die deutschen Leser märchenhaft und flüssig. Sie rufe bei den deutschen Lesern viele Assoziationen hervor. Nach der Übersetzung ins Türkische jedoch verlieren insbesondere die Werke von Özdamar ihr sprachlich-metaphorisches Charakteristikum und damit auch ihre literaturästhetische Besonderheit. Ferner gehe auch das spezifische Charakteristikum der Migrantenliteratur verloren, da für die türkischen Leser Özdamars Sprache nicht die Wirkung habe, die sie auf die deutschen Leser hätte. [147] Aber in diesem Punkt wäre zu betonen, dass Özdamars Zielgruppe deutsche Leser sind. Özdamar's märchenhafte, dichterische Erzählung lässt sich im Deutschen zeigen. In den Übersetzungen verlieren ihre Werke natürlich nichts von ihren Bedeutungen, aber manchmal ist es der Fall, dass die phantasievolle Erzählung bei dem türkischen Leser nicht so erscheint, wie bei dem deutschen Leser.

Der Einfluß des Begriffs Ort auf die Sprache in den Werken der Autoren, der Migrantenliteratur, wurde schon erläutert. Öztürk hebt die Rolle von Ort und Sprache mit folgenden Worten vor;

> „Da Orte und Sprachen als identitätsstiftend gelten, denen man auch Sinn stiften kann, spielen sie eine bedeutende Rolle innerhalb der Migrantenliteratur. Denn der Mensch identifiziert sich mit dem Ort, an dem er lebt, dessen Geschichte er als kulturelles und kollektives Gedächtnis beibehält und der ihm die Möglichkeit bietet, sich innerhalb bestimmter Grenzen problemlos zu bewegen. Sprache hat auch eine identitätsstiftende Rolle. Der Mensch identifiziert sich auch mit seiner Muttersprache, in der er mit seinem Mitmenschen kommuniziert. In einer postmodernen und postkolonialen und postmigranten Welt aber fühlt man sich aufgerufen, sich „auf eine Mehrfachkodierung von personaler wie kollektiver Identität umzustellen, je nach Kontext, Situation, Referenzrahmen“.[148]

Laut Öztürk zählt der Raum, in Anlehnung an Ramin, zu den Grunddimensionen menschlichen Lebens und der Mensch aus jeder Kultur ist ohne Ort und Raum nicht zu denken, deshalb spielt der Raum, der Ort eine besondere Rolle für die Interpretation der

---

[147] Vgl. Göbenli, Mediha. “Die Rezeption der deutsch-türkischen Literatur in der Türkei”. **Die andere Deutsche Literatur.** (Hrsg.: Manfred Durzak und Nilüfer Kuruyazıcı. Würzburg: Verlag Könighausen und Neumann, 2004), S. 44.
[148] Vgl. Öztürk, “Orte und Sprachen …”, S. 155.

literarischen Texte und die migrantenliterarischen Texte. Der Mensch organisiert die Umwelt und er hat ein Ortsgefühl und gibt ihr einen betimmten Sinn, so sichert man sich und verortet sich selbst in der kognitiven Karte, die sich sowohl auf reale als auch auf imaginäre Orte bezieht. Orte sind seit der Frühgeschichte durch Identität, Geschichte gekennzeichnet, jetzt sind sie zu Nicht-Orten geworden, Räume haben keine Identität, weder rational noch historisch; sie sind zu Orten der Erinnerung geworden.[149]

Trotz der Orte, die keine Identität haben und nur noch von Erinnerungen stammen, kommt es immer wieder zu neueren Orten, an denen sich das Eigene wohl fühlen möchte. Das Eigene sucht so lange nach einem Ort, bis es diesen Ort gefunden hat. Manchmal können es auch utopische Orte sein, von denen die Rede ist. Es wird aber immer von einem Ort gesprochen, wo es das Eigene und den Anderen gibt, die sich in diesem neuen Ort begegnen.

1. 3. 2. Stellung und Wert der Migrantenliteratur in der deutschen Literatur

Durch die türkischen Migranten, die in den 50er Jahren angefangen haben in deutschsprachige Länder zu emigrieren, entwickelte sich in den 60er Jahren die Migrantenliteratur. Am Anfang kam es zu verschiedenen Definitionen dieser Literatur. Sie ist als Exil-, Emigranten-, Minderheits-, Interkulturelle-, Mehrkulturelle Literatur und auch als ‚die andere Literatur' definiert worden. Als letztes haben mehrere Literaturwissenschaftler diese Literatur als Migrantenliteratur beschrieben. Heutzutage besitzt die deutschsprachige Migrantenliteratur einen sehr bedeutenden Platz, sie gehört zur deutschsprachigen Literatur. In diesem Teil der Arbeit wird die Stellung der Migrantenliteratur in der deutschen Literaturszene untersucht. Wie war sie damals und wie ist die heutige Migrantenliteratur in Deutschland zu betrachten? Auch diese Frage wird in diesem Teil Antwort finden.

[149] Vgl. **ebd**, S. 157.

Chiellino geht von der Tatsache aus, dass die deutschsprachige Literatur immer wieder im Zusammenhang mit nicht deutschsprachigen Kulturen in europäischen und aussereuropäischen Ländern sowohl als Literatur der Minderheiten und von Emigranten (Exilliteratur) als auch als Literatur von Ausländern im deutschsprachigen Raum entsteht und entstanden ist.[150]

Die Einbettung der türkischen Migrantenliteratur in die deutsche Literatur, von der man heute sprechen kann, hat einige Phasen hinter sich gelassen. Sie wurde nicht sehr schnell akzeptiert. Bulut hat die Gründe dafür festgestellt und in seiner Arbeit dargestellt. Die auf die Wanderungsbewegung basierende und heute als Migrantenliteratur zu benennende Arbeitsmigration ist laut Bulut mittlerweile zu einem festen Bestandteil der deutschen Kultur geworden. Bulut vertritt die Meinung, dass das heutige Verhältnis zwischen den beiden Kulturen im literarischen Bereich besser ist. Am Anfang der Phase war es sehr natürlich, dass die deutsche Kultur dominierender war als die türkische. Die türkische Kultur spielte mehr eine subdominierende Rolle.[151] Dafür gibt es aber Gründe, die Bulut untersucht und folgendermaßen dargestellt hat.

Der Stellenwert der deutschgeschriebenen türkischen Migrantenliteratur hat sich von damals auf heute regelrecht geändert. Der damalige Stellenwert der Literatur wurde durch einige Gründe erschwert, behauptet Bulut. Und zu den wichtigsten Gründen gehört das Themenangebot in den Werken, weil es unmittelbaren Einfluss auf den Leser hat. Die türkischen Autoren hatten eine begrenzte Themenwahl auf dem deutschen Literaturmarkt.[152] Hier könnte wieder die erste Generation der deutschschreibenden türkischen Autoren in Deutschland erwähnt werden.

Der soziale Status der Autoren und die Thematik ihrer Werke werden als zusammenhängend betrachtet. Laut Bulut führt der große Kulturschock in Deutschland mit der Zeit zu einer Art Verteidigungsaktion. Aber gerade dieser fast immer als schmerzlich empfundene Kulturschock ist es jedoch, der die Stellung der türkischen

---

[150] Vgl. Chiellino, "Interkulturalität und …", S. 392.
[151] Vgl. Can Bulut, "Stellenwert der türkischen Migrantenliteratur in der deutschen Literaturszene", **6. Germanistik Sempozyumu. Açılımlar, Olanaklar ve Erekler. Tagungsbeiträge zu dem VI. Germanistik Symposium.** (Mersin: Universität Mersin, 27.-28. Oktober 1997), S. 63.
[152] Vgl. Bulut, **ebd**, S. 64.

Migrantenliteratur in der Literaturszene entscheidend beeinflusst und eine unerlässliche Voraussetzung für den spezifischen Schaffensprozess der Migrantenliteratur bildet. Thematik und Autorenstandpunkt werden verknüpft. Bulut stellt fest, dass die meisten Autoren aus ihrer sozialen Misslage herausschrieben, ohne dass sie die deutsche Gesellschaftsstruktur kannten.[153] Diese Situation könnte als negativ bewertet werden, also das autobiographische, das in den Werken der Migrantenliteratur immer wieder zu erkennen ist, ist positiv und zugleich auch als negativ zu sehen. Doch für Bulut trägt es mehr negatives in sich. Was negativ ist, sind die Reaktionen der deutschen Leser, denn sie lesen in der deutschsprachigen Literatur von Türken negatives über sich selbst. Die Autoren stellen ihre Schmerzen und Misslagen dar, sie sind in dem fremden Land nicht glücklich. Aber meiner Meinung nach ist es heutzutage nicht mehr so zu bewerten. Dies gilt nur für die erste Phase der Migrantenliteratur. Denn heute schreiben die Türken in Deutschland nicht mehr über ihre Schmerzen im fremden Land, sondern mehr über ihr eigenes Leben, über ihre Kultur, über ihre Vergangenheit usw.

Das es sicherlich notwendig ist, dass der deutsche Leser über die soziale Lage der Türkei in den Städten oder Dörfern informiert wird und die türkische Familie näher kennenlernt, betont auch Bulut. Aber diese Thematik darf im gesamten Handlungsstrang dieser Literaturgattung wie es zur Zeit leider der Fall ist, nicht überwiegen. Denn, wenn eine multikulturelle Adressatengruppe angesprochen werden soll, muss die Themenwahl auch überwiegend multikulturelle Ansatzpunkte haben.[154]

Anfang der 90er Jahre erscheint Renan Demirkans Roman *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucke*r in dem Verlag Kiepenheuer und Witsch. In ihrem Roman ist zu sehen, dass auch Demirkan eine Verortung erlebt, indem sie sich der neuen Kultur anzupassen hat. Auch ihr Fernsehstar-Dasein wirkte sich auf die Vermarktung aus und ihr Roman erreichte hohe Auflagen. Zum ersten Mal handelte es sich nicht mehr um die Thematik einer Exiztenzsuche in Form des Zerrissenseins zwischen zwei Welten wie bei Alev Tekinay oder auch nicht etwa um das Bild eines *Schmerzbaums* mit *Blüten unter Deutschlands Eisdecke*. Renan Demirkan erzählte von ihrer eigenen Kindheit und Jugend, teilweise im Schatten von patriarchaler Unterdrückung der türkischen Frau, ohne jedoch zusehr in

[153] Vgl. **ebd**, S. 64.
[154] Vgl. **ebd**, S. 66.

die übliche Leidensrethorik zu verfallen, oder vom Leben ihrer Eltern in der Heimat und gleichzeitig von ihrem Leben in Deutschland zu erzählen. Vielleicht zum ersten Mal verortet sie ihre Existenz zwischen den beiden Kulturräumen und sie steht unterschiedlichen Denkweisen der beiden Kulturräumen kritisch gegenüber. [155] Renan Demirkan ist eine von den deutschschreibenden AutorInnen in Deutschland. Auch sie hat einen bemerkenswerten Platz in der deutschen Literaturszene erhalten. Diese AutorenInnen ermöglichen dem deutschen Leser einen Blick in eine andere Kultur zu werfen.

Mit der Migrantenliteratur ist es zu einer Sprachenvielfalt und zu einer Kommunikation zwischen anderen Kulturen gekommen. Öztürk und Kuruyazıcı wenden sich dem Thema folgendermaßen zu.

Öztürk geht davon aus, dass es in der Migrantenliteratur um eine Sprachenvielfalt geht, „die es im deutschen Kulturraum bisher noch nicht gegeben hat". So wird in Deutschland in vielfältigen Sprachen geschrieben, die deutsche Kultur wird als Text von Fremden neu interpretiert. Der deutsche Leser liest seine eigene Kultur auch aus anderen fremden Perspektiven neu und sieht das Eigene im Fremden. Sprachlicher Kodewechsel ist auch Voraussetzung für die Interpretation der neu gelesenen deutschen Kultur in literarischen Texten, die sich auf die Herkunftssprache und die Fremdsprache der Autoren beziehen und manchmal auch das kulturelle im Unterbewußtsein gebliebene Gedächtnis des Schreibenden widerspiegeln.[156]

Die neu entstehende deutschsprachige Literatur wäre als die richtige Instanz anzusehen, betont Kuruyazıcı, zwischen der Vielfalt der einzelnen Kulturen im Land zu vermitteln. Sie könnte ihre deutschsprachigen Leser in die andersartige Welt einer fremden Kultur einzuweihen versuchen und sie dazu bringen, mit dem Andersartigen, mit den fremden Kulturen zu kommunizieren, um dadurch die Welt mit anderen Augen zu sehen und zu einer neuen Sicht des Anderen in dieser multikulturellen Form des Zusammenlebens zu gelangen. [157] Nach Kuruyazıcı ermöglicht die Migrantenliteratur, dass sich fremde

[155] Nilüfer Kuruyazıcı. "Deutschsprachige Literatur …", S. 22.
[156] Vgl. Kadriye Öztürk, "Orte und Sprachen …", S.155.
[157] Vgl. Kuruyazıcı, "Deutschsprachige …", S. 23.

Kulturen gegenseitig kennenlernen können, und somit ist es auch möglich, dass der Begriff Andere noch tolerierter zu sehen ist.

Der Schriftstellerin Renan Demirkan folgte im Jahre 1993 Emine Sevgi Özdamar, eine Schauspielerin, die seit zehn Jahren in der BRD lebte, mit ihrem mit Bachmann-Preis gekrönten Roman *Das Leben ist eine Karawanserei*. Kuruyazıcı hat Özdamars Roman in Hinsicht auf Ort und Sprache wie folgt interpretiert;

Sie erzählte, laut Kuruyazıcı, darin weder von einem Dasein zwischen zwei Kulturen, noch von einer Identitäts-oder Heimatsuche. Für sie war ihre Kindheit in der Türkei, die den Kern ihres auotbiographischen Romans bildet, eher eine Phase, die zum Ausdruck gebracht werden und deutschen Lesern weitergeleitet werden sollte. Sie wollte eine Kultur, die auszusterben drohte, durch die Sprache unsterblich machen, wie sie bei einem Interview zum Ausdruck brachte. Die Lebensgeschichte, die sie in ihrem Roman erzählt, ist eingebettet in eine weite türkische Volkskultur mit allen Wertsystemen, Leitvorstellungen, Verhaltensweisen, Denk- und Glaubensformen. Das ist eine völlig fremde Welt für den deutschen Leser. Fremd ist ihm aber nicht nur der thematische Rahmen, der Stoff des Romans, sondern auch die Darstellungsweise der Autorin. Özdamar versucht nämlich das Fremde mit fremden Bildern und vor allem in einem den deutschen Lesern fremd klingenden Deutsch wiederzugeben. Damit überrascht, befremdet, verwundert und fasziniert sie ihre Leser.[158]

Özdamar überzeugte die deutschen Leser mit ihrer Sprache, es war so zu sagen, ein anderer Anfang in der deutschen Literaturszene. Ein anderes Deutsch, nämlich ein deutsch von Özdamar, das mit türkisch gemischt wurde, wurde geschrieben, gelesen und applaudiert.

Und gerade darauf kommt es bei Özdamar an, dass die Deutschen in ihrem Text der Fremdheit begegnen. Sie schreibt zwar deutsch, es ist aber für deutschsprachige Leser eine ungewöhnliche Sprache, wenn sie von der *Baumwolltante*, vom *schwarzen Zug*, von einer *Himmelsäugige Frau* oder von *sich lüften*, von *Würmer ausschütten* spricht.

[158] Vgl. **ebd**, S. 23.

Sie übernimmt ihre Bilder aus dem türkischen Sprachraum und formt sie nach türkischen Sprachmustern ins Deutsche um. Oder sie übersetzt türkische Namen, Redewendungen, Sprichwörter wortwörtlich ins Deutsche. Damit wird eine fremde Sprachkultur ins Deutsche umgesetzt. So ensteht eine neue Sprache, die man als eine multikulturelle Sprache bezeichnen könnte. Die Fremdheit der beiden Kulturen zueinander versucht sie hiermit auf zwei Ebenen zu vermitteln: auf der semantischen und auf der sprachlichen Ebene. Bei deutschsprachigen Lesern vollzog sich jedoch die eigentliche Kommunikation nicht auf semantischer, sondern eher auf sprachlicher Ebene, da viele ihrer Rezensenten Özdamars Text im Ganzen als ein orientalisches Märchen lesen wollten. [159]

Mit Emine Sevgi Özdamar hat die sprachliche Dimension in der deutsch geschriebenen Migrantenliteratur einen sehr bemerkenswerten Platz erhalten. Demnach ist diese sprachliche Seite in der heutigen deutschen Literaturszene nicht zu übersehen.

Auch Ackermann nimmt Özdamars sprachliche Seite zur Hand. Ihrer Meinung nach kommt der Sprache in Özdamars Roman als Spiegel der gesammten Welt der *Karawanserei* ein besonderer Stellenwert zu. Sie ist nicht distanziert berichtend, sondern sinnenhaft bildlich und detailreich. Sie lebt von türkischen Ausdrücken, Sprichwörtern, Redewendungen, die ungeglättet und verfremdet ins Deutsche übertragen werden, oft als gezielte Stolpersteine, die die Kulturschranken bewusst machen sollen. Es sind aber nicht allein die aus dem Türkischen übertragenen Wörter, Redewendungen und Bilder, die die Literarität der Sprache ausmachen, sondern auch der eigenwillige, sehr spontan wirkende Stil, der durch Merkmale wie ungewöhnlich, aber farbige Wortverbindungen (z.B. Sündenheft, Dialektmauer, Wörtersammlerin) und Abweichungen von gängigen Stilformen gekennzeichnet ist. Starke Poetizität prägt die Sprache, die sich gegen Stereotypen wie auch gegen stilistische Glätte richtet.[160]

Die Ausdrücke und die Sprichwörter, die aus dem Türkischen ins Deutsche übertragen werden, so wie es bei Özdamar der Fall ist, ermöglichen dem deutschen Leser eine

---

[159] Vgl. **ebd**, S. 24.
[160] Vgl. Ackermann, Irmgard. "Mit einem Visum für das Leben". **Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten.** Hrsg. Aglaia Blioumi. Iudicium. München, 2002. S. 152.

Brücke zwischen der eigenen und der fremden Kultur zu bauen, von der auch Kuruyazıcı spricht.

Die neu enstandene Literatur, die nicht unbedingt an eine bestimmte Nation verbunden werden mußte, war laut Kuruyazıcı ein wichtiger Beitrag zur Vermittlung zwischen verschiedensprachigen Völkern und konnte zwischen heterogenen Kulturen Brücken bauen.[161]

Mit den deutschschreibenden türkischen Autoren hat die türkische Migrantenliteratur sich selbst in der allgemeinen Literatur bewiesen. Sie haben auch bewiesen, dass es möglich ist Brücken zwischen unterschiedlichen Ländern und Kulturen aufzubauen. Wie auch Bulut oben betont hat, wurde die türkische Migrantenliteratur am Anfang nicht so sehr akzeptiert, denn am Beginn der Literatur erschienen Texte, die in der Muttersprache geschrieben wurden und die Deutschen als böse darstellten.[162] Und das führte ganz natürlich zu Reaktionen. Doch mit der Zeit kam die zweite Generation in die Literaturszene und auch die Themenauswahl änderte sich.

Laut Kuruyazıcı ist diese Entwicklung auch sehr deutlich zu sehen; sie betont, dass im Laufe der Jahrzehnte sich diese neu entwickelnde Literatur grundsätzliche Verschiebungen in Form, Sprache und Themenwahl der Autoren erfährt, so dass wir heute vor einer eigenständigen Literatur stehen, die sich weder auf Arbeiterprobleme, noch auf kulturelle Unterschiede aufbaut.[163] Die türkische Migrantenliteratur wurde nun akzeptiert. Sie machte dem deutschen Leser eine andere Kultur bekannt. Die Brücken zwischen unterschiedlichen Kulturen wurden somit aufgebaut.

1. 4. "*Seltsame Sterne starren zur Erde*" in der Migrantenliteratur

Der letzte Roman von Emine Sevgi Özdamar erschien mit dem Titel "Seltsame Sterne starren zur Erde" im Jahre 2003 bei dem Verlag Kiepenheuer und Witsch. Özdamar's

[161] Vgl. Kuruyazıcı, "Deutschsprachige …", S. 21.
[162] Vgl. Bulut, **ebd**, S. 64.
[163] Vgl. Nilüfer Kuruyazıcı, "Die Entwicklung Neuer …", S. 114.

weitere erschienene Titel bei Kiepenheuer und Witsch sind unter anderem, “Mutterzunge”, “Das Leben ist eine Karawanserei”, “Die Brücke vom Goldenen Horn” und “Der Hof im Spiegel”.[164] Ihr letzter Roman “Seltsame Sterne starren zur Erde” hat 248 Seiten und besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil erzählt Özdamar ihre Geschichte wie sie nach Berlin gekommen ist und was sie alles dort erlebt hat. Der zweite Teil des Romans besteht aus ihrem Tagebuch und aus Zeichnungen mit kurzen Notizen, die dem Roman realistisches zugeben. Die Tagebuchnotizen fangen am 1. April 1976 an und am 13. Januar 1978 finden sie ein Ende. Ein ganzes Jahr und neun Monate werden sehr ausführlich mit Skizzen dargestellt.

Özdamar fängt in ihrem Roman mit einem Gedicht an, es ist zu sehen, wie sehr sie von der Schriftstellerin und Dichterin Else Lasker Schüler beeinflusst ist. Else Lasker-Schüler (1869-1945), Schriftstellerin und Dichterin aus Jerusalem, emigrierte auch 1933 in die Schweiz, starb in ihrer Heimat Jerusalem.[165]

Auch ihrem Roman hat sie den Titel von einem Vers des Gedichts „Liebessterne“ gegeben. Und im Roman wird sie immer wieder Verse von diesem Gedicht wiederholen.

Meines Erachtens sollte das Gedicht im Ganzen zu bewerten sein. Denn es ist ein Gedicht, in dem Sehnsucht zur Liebe, Sehnsucht zu jemandem hervorgebracht wird. Demnach wird das ganze Gedicht „Liebessterne“ wie folgt dargestellt.

---

[164] Emine Sevgi Özdamar, **Seltsame Sterne starren zur Erde**, (1. Auflage, Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag), 2003.
[165] Vgl. Willi Grabert, Arno Mulot, **Geschichte der deutschen Literatur**, (21. Auflage, München: Bayerischer Schulbuch Verlag, 1985), S. 260.

LIEBESSTERNE
Deine Augen harren vor meinem Leben
Wie Nächte, die sich nach Tagen sehnen,
Und der schwüle Traum liegt auf ihnen unergründet.

Seltsame Sterne starren zur Erde,
Eisenfarbene mit Sehnsuchtsschweifen,
Mit brennenden Armen die Liebe suchen
Und in die Kühle der Lüfte greifen.

Else Lasker-Schüler[166]

Genau mit der zweiten Strophe dieses Gedichtes fängt der jüngste Roman von Emine Sevgi Özdamar an. Und der erste Vers der zweiten Strophe gibt dem Roman seinen Titel.

Wie auch später noch zu sehen ist, wird Özdamar's Roman immer wieder als seltsames Glück beschrieben. Man kann davon ausgehen, dass von einem seltsamen Glück die Rede ist, das das Gerüst des Romans bildet. Ich gehe davon aus, dass Emine Sevgi Özdamar in Else Lasker Schüler auch etwas von sich selbst wiedergefunden hat. Denn es gibt Ähnlichkeiten auch in der realen Welt, die nicht zu übersehen sind. Else Lasker-Schüler, eine Jüdin, die in die Schweiz emigriert; Özdamar, die nach Deutschland emigriet; Joseph, der schweizer Physiker, dem Özdamar glücklicher Weise in Istanbul trifft und sein jüdischer Freund Pinkus, dem sie ihre Ankunft und ihre Arbeit am Theater zu danken hat. Es ist möglich, dass diese ähnlichen Seiten der Personen im Grunde Stoff für diesen Roman geworden sind. Diese benannten Personen werden im kommenden Teil noch ausführlicher dargestellt.

Scherer beschreibt Emine Sevgi Özdamar und ihren letzten Roman wie folgt; Özdamar gibt mit ihrem jüngsten Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* das klischierte

[166] Emine Sevgi Özdamar, "Seltsame Sterne ...", S. 9.

Migrantenleben weit hinter sich lassend der neuen Kultur, der Ortlosigkeit ein Zuhause.[167] Die als neu beschriebene Kultur und Ortlosigkeit sind im Grunde das Zwischen, nämlich das Zwischen der unterschiedlichen Kulturen. Und es ist zu bedenken, dass Özdamar dem neuen Ort, der eigentlich zwischen zwei Kulturen entstanden ist, eine Identität verschafft.

In der deutschen Presse sind mehrere Interpretationen und Kommentare zu Özdamar's letztem Roman erschienen. Einige von denen in diesem Teil zu erwähnen, könnte geeignet sein, denn es sind Schilderungen von deutschen Pressemitarbeitern, die die vorliegende Arbeit erhellen könnten.

"Seltsame Sterne starren zur Erde" beruft sich mit seinem Titel auf ein Gedicht von Else Lasker-Schüler, auf Sehnsuchtsverse, die der 30 Jahre alten Sevgi Özdamar im Ohr widerhallten, als sie 1976 vor der türkischen Militärdiktatur in Ost-Berlin Zuflucht suchte. Hier wollte sie sich einen Traum erfüllen: das Brecht-Theater. Wie sie unter den Brecht-Adepten Besson, Müller und Langhoff am deutschen Theater heimisch wurde, davon berichten ihre Tagebuchnotizen im zweiten Teil des Romans; der erste erzählt von einer Nomadin westlich und östlich der Berliner Mauer.[168] Auch hier in diesem Zitat wird der Zusammenhang zwischen dem Roman und dem Gedicht betont. Es ist möglich, dass Özdamar ihre Sehnsucht in diesem Gedicht wiedergespiegelt sieht.

Ein seltsames Glück: Eine junge Türkin trifft in Istanbul einen Schweizer auf der Strasse. Er fragt: "Weib, wo ist ein Hotel?" Die Frau lacht und antwortet: "Lassen Sie uns Deutsch sprechen". Sie sprechen Deutsch und laufen eine lange steile Strasse in schnellen Schritten hinunter. Und damit beginnt eine wunderbare Freundschaft zwischen der damals unglücklichen Türkin und dem erfolg- und einflussreichen Physiker Josef aus Zürich. Josef befreit die arbeitslose Schauspielerin später von ihrem Lebens- und Liebeskummer, indem er ihr verhilft, ihren Traum zu verwirklichen, das Brecht'sche Theater kennen zu lernen und zwar im Ostberlin der siebziger Jahre und von dem besten Schüler Brechts, dem Schweizer Benno Besson. Von diesem seltsamen Glück berichtet Emine Sevgi Özdamar in ihrem jüngsten Buch: *Seltsame Sterne starren zur Erde*. Sie ist

[167] Vgl. Scherer, **ebd**.
[168] Vgl. Schülke, **ebd**.

nun in Westberlin. Hier hat sich die junge Schauspielerin vorgenommen, das "Brechttheater" zu studieren. In Istanbul hat sie eine trostlose Ehe, die schon in die Brüche gegangen ist, hinterlassen. Auch ihre bereits angefangene Theaterkarriere scheint nach einem Militärputsch ruiniert zu sein. Nachdem sie als Witwe Begbick in *Mann ist Mann* aufgetreten ist, wurde das Theater in Istanbul geschlossen. In Westberlin angekommen, stellt sie ihren Koffer am Bahnhof Zoo ab und fährt sofort weiter zur Volksbühne nach Ostberlin. "Willkommen", ist das erste Wort Bessons zu ihr. "Sie können demnächst bei der Inszenierung eines Heiner-Müller-Stücks hospitieren", so beginnt die Karriere der Schauspielerin und Autorin Emine Sevgi Özdamar in Deutschland. Dieses seltsame Glück verdankt sie dem hilfsbereiten Josef. Sein jüdischer Freund Pinkus aus Zürich, der wiederum Besson kannte, schrieb diesem einen Empfehlungsbrief. "Darin versicherte dieser Besson, wie wichtig es für die Türkei und für das türkische Theater sei, wenn gerade ich bei ihm lernen könnte. Dabei kannte Pinkus mich nur aus meinen Briefen an Josef", schreibt die Autorin. Der wohltätige Josef vollendet seine edle Tat, indem er noch Özdamars Aufenthalt im grauen und geteilten Berlin finanziert. So pendelt die ins Theater verliebte Türkin eine Weile jeden Tag zwischen West und Ost, hospitiert in der Volksbühne und kehrt abends in ihr Westberliner WG-Zimmer zurück. Da begegnet sie der Westberliner siebziger-Subkultur. Aufgenommen wird sie von einer Kommune, die zur Befreiung von allen Repressionen den Urschrei übt. In dieser WG lebt eine "Alternativkultur" und auch die 1946 in der Türkei geborene Emine, fügt sich dieser Kultur an. Sie frühstückt auch wie die anderen WG-Bewohner nackt, badet zu viert in einer dreibeinigen Badewanne und übt sich im free-sex. Politische Themen prägen auch den Alltag in dieser Kommune. Man liest Marx- ebenfalls in der besagten Badewanne. Die Wohngemeinschaft scheint verdächtig und wird als Folge der Terroristenfahndung mehrmals von den Polizisten durchsucht. Es wird heiss über den Tod von Baader, Ensslin und Raspe in Stammheim diskutiert. Man liest auch in Özdamars Notizen über die Schlagzeilen der Westberliner Zeitungen: über die Schleyer Entführung, die Ausbürgerung Wolf Biermanns, die Verhaftung Rudolf Bahros, über den kalten "deutschen Herbst". Dennoch spielt Politik in Özdamars Erinnerungen an hochpolitische Zeiten eine verblüffend geringe Rolle.[169]

[169] Vgl. Fahimeh Farsai, "Glück gehabt", **Freitag ½**, (26.12.2003).

Mitte der 70er Jahre lebte man in West-Berlin in Wohngemeinschaften und in Ost-Berlin am Theater. Die junge türkische Schauspielerin Emine Sevgi Özdamar pendelt zwischen beiden Welten, zwischen zwei Formen politischer Diskussionen mal nackt am Frühstückstisch, mal mit Weinbrand in einer Theaterkantine.[170] Hacker bringt in ihrer Schrift hervor, wie sehr sich eine Türkin der neuen Kultur angepasst hat. Und hiermit ist zu sehen, wie eine solche Anpassung im deutschen Kulturraum bewertet wird. Die Bewertung ist als positiv zu betrachten, obwohl die Türkin aus einer anderen, fremden Kultur stammt, passt sie sich der neuen, fremden Kultur sehr schnell an. Sie bewertet nichts, was in ihrer eigenen Kultur verschieden ist. Sie nimmt alles so auf, wie es ist, ohne zu versuchen, etwas zu verändern.

Einmal geht sie zweimal über die Grenze. Es ist Nacht, das Visum für Ost-Berlin läuft ab, ein Mann, flüchtige Bekanntschaft, hält den brennenden Zigarillo, sie reist aus, tauscht wieder Westgeld in Ostgeld, reist wieder ein. Der Zigarillo brennt noch. Berlin, geteilte Stadt.[171] Scherer stellt hier klar, wie schwierig es damals war von West nach Ost zu gehen. Özdamar hat höchstwarscheinlich den Deutschen selbst diese Schwierigkeit nochmals bewusst gemacht. Damit ist gemeint, dass die Deutschen ihr in zwei geteiltes Berlin, von einer Türkin erzählt, nochmals miterlebt haben.

Unten wird betont, dass das geteilte Berlin und die deutsche Kultur im Roman ganz ohne Vorurteile dargestellt worden sind. Es ist eindeutig eine persönliche Erzählung laut Schwarcz. In *Seltsame Sterne starren zur Erde* erzählt Emine Sevgi Özdamar von ihrem Leben im Berlin der 70er. Von den zwei Berlins eigentlich, denn die Stadt ist geteilt. Im Westen wohnt sie in einer wilden Wohngemeinschaft, im Osten lernt sie an der Volksbühne das Theater Bert Brechts kennen – ihr lange gehegter Traum. Es ist keine brav strukturierte Geschichte, die da erzählt wird, sondern ein ganz persönliches Dokument aus losen Lebenssplittern, ein Tagebuch. Daten, Notizen und Zeichnungen von den Theaterproben sind Teil des Romans. Was ihn so besonders macht, ist der Blick der Autorin auf das Erlebte, ein kindlicher Blick, ein urteilsfreies Staunen, das eigentümlich starke Stimmungen erzeugt. Wenn die WG-Bewohner zu viert in der

[170] Vgl. Doja Hacker, "Emine Sevgi Özdamar: 'Seltsame Sterne starren zur Erde' ", **Kulturspiegel**, (April 2003).
[171] Vgl. Scherer, **ebd**.

Badewanne sitzen und Marx lesen, wenn ein Ostberliner Grenzpolizist ein Buch konfisziert, wenn der Theatermacher Heiner Müller vor der Glotze sitzt und keine Lust auf Arbeiten hat, ist man als Leser mittendrin.[172]

Als sie nicht einschlafen kann in der eiskalten WG- Fabriketage, irgendwann im Westberlin der siebziger Jahre, sagt sie sich laut ein Gedicht von Else Lasker-Schüler auf: "Seltsame Sterne starren zur Erde, / Eisenfarbene mit Sehnsuchtsschweifen..." Das ist die Rettung: Gedichte, auch wenn es Gedichte in einer fremden Sprache sind. Als auch die Poesie nicht gegen die Kälte und das Hundegebell im Hinterhof hilft, steht sie auf und fährt nach Ostberlin, zur Volksbühne. Von der Westberliner Boheme-WG zur Theaterszene im Osten ist der Weg einerseits ziemlich kurz, nur ein paar U-Bahnstationen, andererseits unendlich lang:

> "Jedesmal, wenn ich hierher kam, vergass ich den anderen Teil der Stadt, als ob tatsächlich ein großes Meer diese beiden Teile voneinander trennen würde. Die Menschen, die sich auf einem Platz bewegten, sahen aus wie zu Schatten gewordene Figuren aus vergilbten Bildern."[173]

Dass Özdamar von einer anderen Herkunft stammt, ist in ihrem Roman fast nicht zu erkennen. Sie erzählt das geteilte Berlin so neutral, dass der deutsche Leser das damalige Berlin nochmals vor Augen bekommt. Özdamar's Beschreibungen hier sind auch bemerkenswert.

Mitte der siebziger Jahre geht eine junge türkische Schauspielerin von Istanbul nach Ost-Berlin. Nun will sie mit einem Empfehlungsschreiben des Züricher Buchhändlers Pinkus in der Tasche, zu Benno Besson, um an der Volksbühne "das Brecht-Theater zu lernen". Drei Tage und drei Nächte fährt sie Zug und liest immer wieder in einem Buch, bis ein mitfahrender, mitfühlender Landsmann fragt: "Schönes Mädchen, machst du Liebe mit diesem Buch?" Ja, das tut sie, denn das Buch handelt - erraten! – von Benno Besson, und sein Foto zeigt auf der rechten Wange ein Muttermal. Es ist ein deutsch-türkisches Wintermärchen, das Emine Sevgi Özdamar uns in *Seltsame Sterne starren zur Erde* erzählt. Diese von "Else"- das heisst Lasker-Schüler entlehnten Sterne lassen sie "mit

[172] Vgl. Schwarcz, **ebd**.
[173] Laudenbach, **ebd**.

brennenden Armen die Liebe suchen". Es ist – einige Amouren abgerechnet- die Liebe zum Theater Bessons und Heiner Müllers. Emine erzählt die gewünschte Hospitanz. Sie zeichnet und notiert, was sie auf der Probe sieht und hört, in linierte Schulhefte. Sie tritt in kleineren Rollen auf und wird Bessons Assistentin. Als dieser die DDR verlässt, lädt er sie nach Paris ein, ihm beim "Kaukasischen Kreidekreis" zu helfen. Wir verlieren die beiden in der Métro aus den Augen: "Du bist müde von der Reise, leg deinen Kopf auf meine Schulter und schlaf etwas". Das Märchen geht gut aus, nicht als Liebesgeschichte, sondern als Erfolgsstory.[174] Özdamar's Roman wird öfters als märchenhaft bezeichnet. Mal wird er als der Liebe suchende Roman, mal als Buch über die Fremde und manchmal auch als eine Suche nach etwas Neuem bewertet.

"Ein modernes Märchen", so bezeichnet Conrad in ihrer Schrift den jüngsten Roman von Emine Sevgi Özdamar. Ein Buch über die Fremde. Özdamar nimmt uns mit in eine unbekannte Welt, die sie sich mit Entschlossenheit aneignet. Eine Fremde, die wir zu kennen meinen- vielleicht haben wir sie auch längst in Schubladen abgelegt. Lesend einzureisen in diese Zeit, auf dem Fahrzeug von Özdamars unmittelbarer Sprache, kann heissen, mit einem Schreck wahrzunehmen, wie weit diese Reise tatsächlich ist; dass sie nicht nur in vergangene, heute längst nostalgisch aufbereitete politische Verhältnisse führt, sondern in eine geistig bewegte Gesellschaft, wie sie heute schwer vorstellbar ist. Was die junge Türkin, deren Träume in der Türkei vor sich hingestorben wären, berichtet, gleicht einem modernen Märchen. Die Begegnung mit unsaturierten Verhältnissen macht den wesentlichen Reiz aus; und präsentiert Özdamars größtes Potenzial. Das Buch lebt von der aufregenden Mischung aus orientalischer Symbolik, Spiritualität und Poesie einerseits und kruder, nach nacktesten Wahrheiten suchender linker Philosophie im Berlin der 60er Jahre andererseits. Warum jetzt dieses Buch aus den Jahren 1976 und 1977? Ist es im Kontext von DDR-Nostalgie und Sozial-Romantik zu sehen? Das Misstrauen wegen Koketterie mit dem Fabulieren zwischen den Welten löst sich schnell auf in Özdamars sprachlicher Kraft. Dass der innere Kampf der Kulturen, den jemand in seiner Seele austrägt, sowie der Identitätskampf als Frau eher lust- als qualvoll sein kann, ist ein zentraler Aspekt dieser erstaunlichen Biografie und keineswegs mit Spass zu verwechseln: Oft laufen die Tränen, die Gefühle sind im Fluss.

[174] Vgl. Harald Hartung, "Wir sind nur Hospitatnt auf Erden", **FAZ**, (26.06.2003).

Ihr vergangenes Ich, das Özdamar hier sprechen lässt, zeichnet mit derselben äussersten Wachsamkeit die Proben an "ihrer" Volksbühne nach wie den Alltag in ihrer Westberliner WG; sie lässt an ihrer Brechtlektüre ebenso teilhaben wie an ihren Empfindungen zur Weltlage und ihrer Sehnsucht nach Istanbul. Hier wird Protokoll von innen und aussen geführt und nicht gewertet. Eine allemal inspirierende Provokation.[175]

Laut Conrad sieht Özdamar's Roman politisch aus, ist es aber nicht. Hinter dem politischen steckt eigentlich die Gesellschaft selbst, betont sie. Auch Conrad ist der Meinung, dass eine total persönliche Erzählung den Roman geprägt hat. Und nochmal wird die Tatsache dargestellt, nämlich dass das deutsche Volk schon längst das geteilte Berlin in Schubladen aufgehoben hat und durch den Roman die Erinnerungen wieder in den Vordergrund gebracht hat.

Die türkische Autorin, Schauspielerin und Ingeborg-Bachmann-Preisträgerin Emine Sevgi Özdamar erzählt humorvoll und staunend aus ihrer ersten Zeit in Berlin. Aus einem Berlin, wie es heute, nach dem Mauerfall, nur noch als Geschichte existiert. Sie schreibt vom Zusammentreffen verschiedener Kulturen, von Begegnungen mit unterschiedlichsten Menschen. Und von der Sehnsucht nach der Großmutter in der Türkei.[176] Hieraus könnte man eine folgende Interpretation schließen. Die Ich-Erzählerin Emine Sevgi Özdamar ist auch in zwei geteilt. Die eine Hälfte von ihr ist in ihrer Traumumgebung aber ihre andere Hälfte ist wegen der Sehnsucht nach ihrer Großmutter, in der eigenen Heimat Türkei.

Özdamar ist in der deutschen Presse öfters erschienen, was womöglich auch so weitergehen wid. Scherer findet es nicht schwer, in der jungen türkischen Schauspielerin, die 1976 ins geteilte Berlin kommt, um bei Benno Besson an der Volksbühne "das Brecht-Theater zu lernen", die Autorin wieder zuerkennen, doch das greift zu kurz. Sie sieht neben der kunstvollen Autobiographie auch ein Berlin-Buch, vorallem aber ein Buch über Teilungen. "Vergiss niemals deine ersten Eindrücke, niemals", sagt Heiner Müller zu der jungen Hospitantin, die den engagierten Geist der Volksbühne und seine Bilder in sich aufsagt. Die Stadt Berlin, in der sie hin- und herfährt, lebt und lernt und

[175] Vgl. Bernadette Conrad, "Die Wörter sind krank", **Tagblatt St. Galler**, (08.09.2003).
[176] Vgl. "Privates Theater", **Facts**, (5.Juni 2003).

liebt, wird ihre Metapher. Hinter ihr liegen eine Militärdiktatur und eine zur großen verlorenen Liebe stilisierte Ehe. Das Buch ist im Westen und im Osten, es ist mal bei der Erzählerin und mal bei der Figur, in der sie sich verdoppelt, zugleich in der türkischen Gedankenwelt und in Deutschland, der neuen Fremde - immer irgendwie dazwischen und in allem gleichzeitig. Emine Sevgi Özdamar zeigt zwei Berlin-Hälften und fügt sie nicht zusammen:

> "Sich die beiden Teile zusammen vorzustellen, war genauso schwer, wie sich Freddy Quin und Mozart auf einer Schallplatte zu denken".[177]

Der Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* ist öfters als ein Berlin-Buch, als eine Suche nach dem Anderen und sogar als ein dokumentarisches Werk beschrieben worden. Diese Bescheibungen sind jedoch nicht falsch, denn dieser Roman bewahrt mehreres in sich. Traditionelles, politisches, Gefühle, Erinnerungen und mehreres spielen in einer sehr guten Verbindung eine grosse Rolle im Roman.

Trotzdem ist ihr Buch hoffnungsvoll. Es ist oft komisch, manchmal ironisch, voller Kunst und voller Leben. Es geht auf eine Reise ins Ungewisse und kommt nie an. Genau dort ist es Zuhause. Es lässt auch denken an die Tradition jener Werke, für die Montesquieus Persische Briefe stilbildend waren, die mit Athentizität spielen und mit Blicken aus der Ferne scheinbar Bekanntes neu in Szene setzen und entlarven. Das Buch blickt zurück auf ein Deutschland im Herbst, die Fahndungsfotos, Zeitungsschlagzeilen über das Ende der Franco-Zeit in Spanien, eine kruschige, kommunenartige Wohngemeinschaft in Wedding, wo Nachts die Kerzen runterbrennen und der Winter Essensreste in die Teller friert. Und es zeigt die Volksbühne, wo sich die Erzählerin nach und nach eine Darstellungsform erschliesst, die auch ihre Prosa zeichnet. Es heisst einmal: "Vielleicht hat mir die Theaterarbeit die Geduld beigebracht". Das Theater schärft den Blick für die Wirklichkeit.[178]

Die Reise ins Ungewisse, die nie ankommt, beschreibt Özdamar als Zuhause. Meines Erachtens ist zu betonen, dass die Suche nach dem Zuhause, nach dem neuen oder wie in

---

[177] Scherer, **ebd**.
[178] Vgl. Scherer, **ebd**.

dieser Arbeit zu erläutern versucht wird; die Suche nach dem "Dritten Raum" niemals ein Ende haben wird.

Es ist eine versunkene Welt, in die Emine Sevgi Özdamar ihre Leser mit ihrem neuen Buch mitnimmt: Das schroffe, halb proletarische, halb bohemehafte Berlin der siebziger Jahre – und eine junge, ins Theater verliebte Frau, die nach dem Militärputsch in der Türkei das Leben dort nicht mehr ertragen konnte und durch Glück, Zufall und sicheren Instinkt am damals aufregendsten Theater überhaupt ist, Bessons Volksbühne. Ähnlich wie in ihren früheren Romanen verbindet Emine Sevgi Özdamar in ihrem neuen Buch Erinnerungen, einen ab und zu märchenhaften, kunstvoll naiven Tonfall mit scharfen Zeitwahrnehmungen. Nur dass sie diesmal unvorstellbar autobiografisch schreibt und in die Erzählung Tagebuchnotizen und Probenbeobachtungen aus der Volksbühne montiert: Ein Buch wie eine Zeitreise in das Lebens- und Theaterabenteuergefühl einer vergangenen Epoche. Es heute zu lesen, während Teile des Theaters in Routine, Karrierismus und aparten Oberflächenreizen versanden, hat etwas anrührendes: so existenziel wichtig konnte Theater einmal sein. Gierig, wie in einem befreienden Rausch stürzt sich die junge Frau ins Theater, infiziert von Brecht, verliebt in Moliére und hingerissen von Bessons Inszenierungen. Sie legt Listen an, welche Aufführungen sie wie oft gesehen hat. In Bessons *Der gute Mensch von Sezuan* war sie elf Mal, weil sie jede Szene auswendig lernen wollte.[179]

Aus der deutschen Presse ist zu erfahren, dass mehrere Reporter das damals geteilte Berlin zur Hand genommen haben. Es wird betont, dass nach dem Mauerfall Niemand das betroffene Thema nochmal irgendwie oder irgendwo behandelt hat. Und nachdem Özdamar's Roman erschien, wurde den Lesern auf einmal klar, wie schwierig und unkompliziert das Leben eigentlich war. Ein anderes, ein fremdes Auge hat die damalige Tatsache wieder dargestellt.

Trotz all der individuellen Berlin Erlebnisse, die in den letzten Jahren belletristisch verarbeitet wurden, so wie Emine Sevgi Özdamar dürfte zumindest kein Deutscher diese Stadt je wahrgenommen haben. Mitte der siebziger Jahre zog es die junge türkische

[179] Vgl. Laudenbach, **ebd**.

Schauspielerin hierher, noch bedrückt von der Militärdiktatur in ihrem Land und voller Erwartungen, vor allem hinsichtlich der Berliner Theaterszene. *Seltsame Sterne starren zur Erde*, als die frisch gebackene Regieassistentin täglich zwischen der östlichen Volksbühne und ihrer westlichen WG hin und her pendelt. Die humorbegabte Autorin erzählt unter anderem, wie sie den politisch brisanten "deutschen Herbst" erlebte und errichtet beiläufig ihr persönliches Denkmal für Heiner Müller.[180]

Die in der deutschen Presse erschienenen Rezensionen zeigen, wie erfolgreich der Roman von Özdamar in der deutschen Literaturszene angekommen ist. Dies ist für die vorliegende Arbeit wichtig, denn es wird in diesem Teil versucht darzustellen, was für einen Platz die Schriftstellerin Özdamar heute in der deutschgeschriebenen Migrantenliteratur besitzt.

Özdamar's Roman Seltsame *Sterne starren zur Erde* wird auch als dokumentarisch bewertet. Denn sie gibt in ihrer Erzählung alltägliche und auch politische Tatsachen, die den Leser weit weg ins Vergangene zurück bringen. Berlin 1976 / 77: Emine Sevgi Özdamar kommt als junge Schauspielerin in die geteilte Stadt, um an der Ostberliner Volksbühne als Praktikantin bei Benno Besson und Heiner Müller zu arbeiten. Täglich pendelt sie zwischen ihrer links-alternativen Wohngemeinschaft in Wedding und dem Arbeitsplatz im Osten der Stadt hin und her. Diese Lebenswelten sind einzig verbunden durch den Grenzposten, an dem sie jeden Tag kontrolliert wird, und natürlich- dem Wetter: "Der Winter war auf beiden Seiten Berlins sehr kalt. Die Strassen waren glatt wie ein Spiegel, und an den Mercedes-Autos und den Trabants wurden morgens die Fenster freigekratzt. In beiden Teilen der Stadt hörte ich die gleichen Geräusche." Als aufmerksame Grenzgängerin notiert sie mit viel Charme und Witz die Begegnungen mit den Liebhabern, Studentinnen, Nachbarn und Theaterkolleginnen. Entstanden ist ein sehr persönlich-politisches Stück Literatur, ein poetisches Zeit-Dokument.[181]

---

[180] Vgl. "Theatralische Zeiten", **Tagesspiegel**, (08.03.2003).
[181] Vgl. "In einem längst vergangenen Berlin", **Weiber Diwan, die Rezensionszeitschrift der Buchhandlung Frauenzimmer**, (Sommer 2003).

Die Themenauswahl von Özdamar in ihrem letzten Roman ist sehr bewundert worden, genauso bewundert wird aber auch ihre Sprache. Ihre Sprache hat den Erfolg des Romans *Seltsame Sterne starren zur Erde* unmittelbar geprägt.

Emine Sevgi Özdamar nutzte ihre Wahl an Sprache in Deutsch. Sie liess ihre Muttersprache –zum Teil - im Hintergrund und fing an Deutsch zu schreiben. Sie sagte, sie fühle sich in dieser fremden Sprache wohler als in ihrer eigenen. Zum Teil wurde gesagt, denn auch wenn sie auf Deutsch schreibt, sind immer noch türkische Spuren zu fühlen. In verschiedenen Pressestimmen erzählt Emine Sevgi Özdamar, was sie dazu brachte, Deutsch zu schreiben.

In der Berliner Zeitung bringt sie ihre Wahl folgendermaßen zum Ausdruck; "In der antidemokratischen Zeit mussten die Menschen verstecken, was sie dachten und was sie sagen wollten. Man braucht gar kein fremdes Land, um die Muttersprache zu verlieren, das kann man auch zu Hause. Es war kein Zufall, dass ich zu einem Sprachmenschen, zu Brecht gehen wollte. Ich wollte die Sprache wieder finden und wieder lieben können. Also setzte ich mich 1976 in den Zug mit dem Traum, bei einem Brecht Schüler zu arbeiten. Das war Benno Besson. Als ich ihn fragte, ob ich bei ihm die Brecht Methode lernen dürfe, sagte er: "Willkommen." Mit dem ersten deutschen Satz, den ich nach vielen Jahren hörte, war ich glücklich."[182]

In einem Interview mit Uta Grossmann von der Frankfurter Rundschau teilt E. Sevgi Özdamar uns mit, warum sie auf deutsch schreibt, sie begründet es mit diesen Sätzen:

> "Ich war damals in der Muttersprache müde geworden wegen der politischen Situation, der Militärdiktatur in der Türkei. In der deutschen Sprache habe ich meinen Traum vom Theater verwirklicht und bin glücklich geworden." Özdamar findet, dass die Muttersprache gleichzeitig an zwei Orten lebt, indem man sie unter der Zunge mitnimmt. Die Fremdsprache wird von der Muttersprache adoptiert.[183]

Meines Erachtens ist für Özdamar an diesem Punkt wichtig, wie man seine Gefühle ausdrückt. Ob in Muttersprache oder in Femdsprache, wichtig sind hier die Gefühle. Die Muttersprache ist immer mit dem Eigenen zusammen, auch wenn die Fremdsprache in

[182] Vgl. Cornelia Geissler, "Die 40. Tür im Märchen", **Berliner Zeitung**, (05.03.2003).
[183] Grossmann, **ebd**.

den Vordergrund kommt. Özdamar betont oben, dass auch wenn man es will, es nicht möglich ist, die zwei Sprachen zu trennen.

Als die junge Türkin Emine Sevgi Özdamar 1976 Istanbul verlässt, um zum zweiten Mal in Berlin zu leben, lässt sie ihr vom Militärputsch geschütteltes Land hinter sich: "Ich bin unglücklich in meiner Sprache. Wir sagen seit Jahren nur solche Sätze wie: Sie werden sie aufhängen. Wo waren die Köpfe? Man weiss nicht, wo ihr Grab ist. Die Polizei hat die Leiche nicht freigegeben! Die Wörter sind krank. Meine Wörter brauchen ein Sanatorium."[184]

Diese Schriftstellerin hat eine Liebesaffäre mit der deutschen Sprache. Was sie in der Türkei nicht mehr ausgehalten hat, war nicht nur die Brutalität des Militärs, die Verhaftung ihrer Freunde, die Schliessung des Theaters an dem sie spielte, sondern, fast ebenso schmerzhaft die Verkümmerung der Wörter: "Ich bin unglücklich in meiner Sprache" sagt sie, als sie vor der Emigration ein Freund fragt, weshalb sie weint. Die Befreiung der Sprache hat sie in Deutschland, am Theater erlebt. "Meine ersten deutschen Wörter waren: 'Herr Besson, ich bin gekommen, um von Ihnen das Brecht-System zu lernen.' Er sagte: 'Willkommen'. Sofort machten meine ersten deutschen Wörter eine gute Erfahrung. Man sagt, die Zunge hat keine Knochen. Ich drehte meine Zunge ins Deutsche und plötzlich war ich glücklich."[185]

Sich in eine neue Sprache umzusetzen war für Emine Sevgi Özdamar nicht schwer, denn sie suchte einen neuen Raum, in dem sie ihre Wörter heilen wollte. Ihr letzter Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* fängt mit dieser Geschichte an. Sie hatte diesen Raum gefunden und war willkommen.

Bei Benno Besson an der Volksbühne vergaß sie für zwei Jahre das gewalttätige Vokabular ihrer Muttersprache, mit dem sie nicht mehr leben wollte.[186] Mit Hilfe von Besson schafft Özdamar es auch diese kranken Wörter zu heilen. Sie durfte sofort anfangen am Theater zu arbeiten. Der berühmte Benno Besson lässt sie sofort

[184] Vgl. Conrad, **ebd**.
[185] Vgl. Laudenbach, **ebd**.
[186] Vgl. Schülke, **ebd**.

hospitieren, übersetzen und damit unterstützt er sie auch, sich eine neue Sprache einzuverleiben.[187]

Emine Sevgi Özdamar hat durch ihre drei Romane; *Das Leben ist eine Karawanserei*, *Die Brücke vom Goldenen Horn* und *Seltsame Sterne starren zur Erde* eine Trilogie hergeschafft. Im ersten Roman ihre Kindheit, im zweiten ihre Jugend und als letztes ihre Theaterliebe. Die Schriftstellerin wurde in der Berliner Zeitung befragt, was sie reizte, jetzt über das vergangene Berlin zu schreiben:

> "Schon bei meinem ersten Roman wusste ich, dass das eine Trilogie werden muss. Ich wollte immer über die Kindheit meiner Heldin in der Türkei, die Jugend in Istanbul und Berlin und- das macht ja das neue Buch aus- über die erste Zeit am Theater schreiben."[188]

Özdamar betont, dass ihr nächster Roman unabhängig von dieser Trilogie erscheinen wird. Die verlorenen drei Zeiten in den märchenhaften Romanen, also ihre Trilogie, haben ein Ende gefunden, sagt Özdamar.[189]

Ihr letzter Roman enthält Tagebuchauszüge, von denen in ihre anderen Bücher nicht einmal ein Satz gelangt. Özdamar bewertet ihren letzten Roman, indem sie die Notwendigkeit der Tagebuchnotizen betont. Denn ohne sie wäre es kaum möglich, sich an einzelne Geschehen zu erinnern.

"Dieses Buch spielt im geteilten Berlin. Das Thema ist noch belastet. Sie kennen diese Ost-West Diskussionen. Da fand ich die Tagebücher für den Osten wichtig. Von heute aus ist es unmöglich, atmosphärisch an die damalige Zeit zu denken. Ich habe mich auf meine Protagonistin und ihre Aufzeichnungen verlassen, weil ich mich nicht auf mich selbst verlassen konnte."[190]

Özdamar fand die politische Lage von damals absurd, hat aber diese Situation nicht kritisiert. Im Gegenteil, sie hat diese Lage normalisiert und als Thema behandelt.

---

[187] Vgl. Conrad, **ebd**.
[188] Vgl. Geissler, **ebd**.
[189] Nach Angaben des geführten Gesprächs mit Emine Sevgi Özdamar, vom 07.06.2005, Eskişehir.
[190] Vgl. Geissler, **ebd**.

Das Pendeln zwischen zwei Bühnen empfand Özdamar als Privileg; “Im Westen war die Wohngemeinschaft, im Osten war die Volksbühne. Dazwischen lagen die Fahrten mit der S-Bahn. Die Grenze behinderte mich nicht, sondern sie ließ mich zu meinem Theater. Natürlich war das ein Privileg.” Wie die absurde politische Situation zwischen zwei Systemen in den Hintergrund geraten ist, erklärt sie mit folgenden Sätzen; “Ich habe die Mauer normalisiert. Ich empfand auch das, was am Grenzübergang passierte, als Theater. Da gab es Männer, die Frauen und Kinder drüben hatten, die nachts schnell durch die Schranke mussten und bald wieder zurückkamen. Das war so merkwürdig. Ich hatte diesen Theaterblick und immer beobachtet, unter welchen Umständen die Figuren sich wie verhalten.”[191] Özdamar bewertete alles, was sie sah, wie eine Theaterbühne, auf der Figuren ihre Rollen spielten. Das politische fand sie absurd, aber nutzte es trozdem als Tatsache in ihrem Roman.

Im folgenden Ausschnitt eines Interviews ist Özdamar’s Freiheitsgefühl deutlich zu erkennen. Sie erzählt wie sehr es ihr Spass gemacht hat, niemandem etwas klar machen zu müssen. Und ihre märchenhafte Erzählung fängt schon in ihren Gefühlen und Gedanken an.

Berlin hat auch eine Bedeutung für Emine Sevgi Özdamar in ihrer Entwicklung. “Berlin empfand ich wie eine 40. Tür im Märchen. Ein Mädchen kommt in ein großes Haus mit vierzig Türen. Und der Besitzer sagt: Hier hast du vierzig Schlüssel, doch nur neununddreissig darfst du nehmen. Aber natürlich öffnet die Heldin die letzte Tür auch, sonst könnte das Märchen ja nicht weiter gehen. Berlin war für mich das 40. Zimmer. In dieser Stadt entdeckte ich meine eigentlichen Sehnsüchte. Denn ich war hier frei. Ich war noch sehr jung und musste nicht nach Hause kommen und meinen Eltern in die Augen blicken. Berlin war wie ein Niemandsland damals, die Stadt war noch kaputt: Aber ich liebte sie. Als ich in die Türkei zurück ging, besuchte ich die Schauspielschule. Dann gab es die 68er-Bewegung bei uns, für die Brecht ganz wichtig war. Ich spielte selbst in “Mann ist Mann” und “Die Gewehre der Frau Carrar”. Der Militärputsch war dann ein sehr tiefer Einschnitt. Damals wurden die Wörter krank.”[192]

---

[191] Vgl. **ebd**.
[192] Vgl. **ebd**.

Diese Äußerungen von Özdamar beweisen nochmals wie wichtig Berlin für sie war. Es war sozuagen die Stadt ihrer Jugend, wo sie ihre Freiheit erleben konnte. Deshalb spielen ihre Gefühle eine wichtige Rolle in ihren Werken. Das märchenhafte in ihren Romanen kommt aus der Vergangenheit selbst hervor. Und auch zum Begriff Heimat stellt Özdamar im folgenden aufmerksames fest.

Emine Sevgi Özdamar betont, dass nicht ihre Romane, sondern ihre Gefühle autobiografisch sind. "Die Geschichten, die ich erzähle, sind fast schon zu Märchen geworden. Es war einmal in der Türkei, es gab einmal eine 68er Bewegung... in dem dritten Buch geht es wieder um eine Geschichte, die märchenhafte Züge bekommen hat: Es gab einmal eine Mauer. Wenn man verpasst, in dieser Phase zu schreiben, dann bleiben nur die Statistiken übrig." Der Frage, ob sie Berlin als ihre Heimat sieht oder nicht, antwortet Özdamar folgendermaßen: "Heimat- das Wort mag ich nicht. Berlin ist eine Stadt, wo ich die Strassen mit Gefühlen überquert habe. Ich hatte hier das Theater und meine Freunde. Wenn du die Strassen mit Gefühlen überquerst, dann liebst du diese Strassen. Und die Freunde können auch ein Zuhause sein. Das ist wie mit der Liebe. In der Liebe kann man ja wohnen. Diese Stadt ist mein Zuhause, durch die Liebe, die ich hier erfahren habe. Hier traf ich immer wieder auf Menschen, die mit einer Utopie in die Stadt gekommen sind. Und die haben Berlin geprägt."[193]

Die in der deutschen Presse erschienenen Interviews und Interpretationen von Reportern werden dieser Arbeit eine andere Reichweite hinzufügen. Auch Özdamar's eigene Meinungen werden wegweisend für den nächsten Teil sein.

[193] Vgl. **ebd**.

DRITTER TEIL
DAS WERK "SELTSAME STERNE STARREN ZUR ERDE"

1. Inhalt, Erzählform und –technik und Stil des Werkes *Seltsame Sterne starren zur Erde*

Im ersten Teil der Arbeit wurden Definitionen zum Begriff "Dritter Raum" aus unterschiedlichen Perspektiven dargestellt. Zunächst wurde die soziologische Perspektive und dann die literarische Perspektive in den Vordergrund gebracht. Beide Perspektiven haben Unterschiede, sie sind in verschiedenen Ebenen zur Hand zu nehmen. Doch die vorliegende Arbeit interessiert sich für die literarische Perspektive. Wie taucht ein "Dritter Raum" im literarischen Text auf? Dieser Frage ist im ersten Teil der Arbeit ebenfalls eine Antwort gegeben worden.

Der zweite Teil hat sich mit der Migrantenliteratur beschäftigt. Wie die erwähnte Literatur zu definieren ist, wie sie entstanden ist und was ihre heutige Stelle in der deutschen Literaturszene ist, haben in diesem Teil Antwort gefunden.

Im dritten Teil der Dissertation wird das Werk "Seltsame Sterne starren zur Erde" von Emine Sevgi Özdamar in ausführlicher Weise dargestellt.

Eine Zusammenfassung des Inhalts, in welcher Form und Technik das Werk erzählt worden ist und der Stil des Werkes werden in diesem Teil erläutert.

1. 1. Das Werk "Seltsame Sterne starren zur Erde"

Der Roman "Seltsame Sterne starren zur Erde" von Emine Sevgi Özdamar ist wie schon andere Bücher von ihr autobiografisch geprägt und erzählt vom Leben in beiden Hälften Berlins.

Sehr aufmerksam, mit einem Blick für gestern und einem Ohr für Zwischentöne beobachtet die Autorin ihr Umfeld. So stellen sich Stimmungen her, fügen in dem Roman zwei unterschiedliche Welten aneinander. [194] Es ist ein Roman, der aus Selbsterfahrungen entstanden ist. Diese Erfahrungen sind auch an ihren Tagebuchnotizen zu erkennen.“Seltsame Sterne starren zur Erde” ist das Werk einer exzellenten Beobachterin, die darbietet, ohne zu werten.[195]

Die junge Türkin aus Istanbul hat die Chance des fremden Blicks auf die zwei-geteilte Stadt. Die Visumschwierigkeiten zwingen sie zu täglichen S-Bahn-Fahrten zwischen West- und Ost- Berlin. Sie wohnt in einer Weddinger WG. Sie kann ihre türkischen Landsleute als Nachbarn beobachten und bekommt die Ereignisse des “deutschen Herbstes” mit, die Schleyer Entführung und die Stammheim-Toten – “ein Leben, das kein Deutscher so je gesehen hat”, erläutert es der Verlag. [196] Das Werk wird sehr bewundert, denn es hat das Vergangene geteilte Berlin so pur dargestellt, wie noch nie zuvor. Nicht nur Berlin, sondern auch die eigenen Erfahrungen der Autorin, ihr Leben in zwei unterschiedlichen Welten werden erzählt.

Das Werk trägt mehrere Erfolge in sich. Özdamar’s Beobachtungen, ihre Erzähltechnik und mehreres dazu. Als Türkin hat sie den Deutschen selbst das in zwei geteilte Berlin nochmals dargestellt. Auch wenn ihre Werke autobiografisch geprägt aussehen, sagt Özdamar dazu selbst, dass nur ihre Gefühle autobiografisch dargestellt sind. In dem dritten Buch geht es wieder um eine Geschichte, die märchenhafte Züge bekommen hat: Es gab einmal eine Mauer. Özdamar’s Erachten nach, bleiben nur Statistiken übrig, falls man das Schreiben in dieser Phase verpasst.[197] Das märchenhafte kommt daher, weil die Geschichte in der Vergangenheit geschildert wird.

Dass die erzählte Geschichte in der Vergangenheit abläuft, ist von mehreren Rezensenten erläutert worden und sie bewundern es auch. Die meisten sind der Meinung, dass sie mit diesem Roman in die Vergangenheit zurück gekommen sind. Das Damalige wurde in den

---

[194] Vgl. Geissler, **ebd**.
[195] Vgl. Scherer, **ebd**.
[196] Vgl. FAZ, **ebd**.
[197] Vgl. Geissler, **ebd**.

Vordergrund gebracht. Und sie haben sich darüber Gedanken machen können. Und sehr vieles, worüber man schon lange nicht mehr nachdachte steht auf einmal im Mittelpunkt, so wie damals.

Freilich versteht die Erzählerin sich weder als Ethnographin noch als Soziologin. Mit der Theaterarbeit und ihren privaten Affären beschäftigt, bleibt ihr nur die gelinde Verwunderung über die deutsch-deutschen Zustände.[198] Dass Özdamar die Chance hatte, als Ausländerin die Deutschen von außen zu beobachten und zu erzählen, hat ihrem Werk einen Erfolg zugegeben.

Manche Dinge muss man nur lange genug in Ruhe lassen, dann fangen sie beim Wiedersehen an zu leuchten. Ein viertel Jahrhundert lang hat Emine Sevgi Özdamar ihr Tage- und Skizzenbuch aus "Wedding-Pankow 1976/77" ruhen lassen, bis alle Aktualität aus ihnen verdampft war. Auch Bartmann betont, dass Özdamar mit ihrem Roman den Deutschen manches nochmals erinnern haben lässt.

Schwer kann man sich einen Bericht aus ferneren Tagen vorstellen, auch wenn manche der erwähnten Personen mit ihrem Wirken noch in die Gegenwart hineinragen. Vieles an diesem Buch erscheint auf eine fast sensationelle Weise von gestern: Wann haben wir zuletzt von Otto Mühl und der AA-Kommune gelesen, wann von freier Liebe in Westberliner WG-Badewannen, von Benno Besson und der Brecht-Pflege an der Volksbühne oder von der befreienden Wirkung, die der "Gute Mensch von Sezuan" auf linke Oppositionelle in der Türkei haben konnte? Auch das schwärmerische in Özdamar's Ton, die Rotwein- und Zigarettenseligkeit, der Liebes- und Diskussionshunger ihrer nach der Natur gezeichneten Figuren, kommen von weit her, aus einer anderen Zeit, lange bevor die Mauer brach und Berlin zur "capital of cool" befördert wurde. Alle Welt redet vom Berlin-Roman: hier ist einer. Alles an ihm ist urban, aber das Urbane ist in ihm, anders als im Gros der neuen Berlin-Literatur, kein Thema. Es ist einfach da. Keine Russenmafia, keine Love Parade, dafür ziemlich viel

[198] Vgl. FAZ, **ebd**.

Grau auf beiden Seiten und dazwischen eine Mauer, die sich für Frau Özdamar aus Istanbul jeden Tag einen Spalt breit öffnet.[199]

Es ist ein anders gestaltener Roman als die anderen gewöhnlichen Romane. Ein anderes Thema wurde zur Hand genommen. Ein Roman wie *Seltsame Sterne starren zur Erde* war schon lange nicht mehr weder geschrieben noch gelesen worden. Die Geschichte war Vergangenheit aber trotzdem noch neu. Das Faszinierende lag womöglich darin, in der erzählten Geschichte.

Alles auf Anfang. Zum ersten Mal in dieser Stadt. Gesehen von einer jungen Frau als Morgenland. Die alles mitbringt was man braucht, wenn man sich in das Abenteuer der Selbsterfahrung vor neuem Hintergrund stürzen will: Neugier, Offenheit, Begeisterungsfähigkeit. Da wird selbst Berlin dann schön, wird zur malerischen Kulisse, so bunt und illusionsbildend wie die einer großen Bühne, auf der das ganze Leben, dieses große Theater, vorüberzieht – mit seinem Alltags Kleinklein, mit Haupt- und Staatsaktionen.[200] So beschreibt Krause Özdamar's jüngsten Roman. Krause betont, dass Özdamar ihr eigenes Leben in diesem Roman geschildert hat. Nämlich die Volksbühne. Krause geht auch davon aus, dass Özdamar dem deutschen Leser nochmals das damalige Berlin bekannt machen wollte. Özdamar ist in der Lage, ihren neuen Lebensraum in seiner Gesamtheit als großes Schauspiel zu betrachten, zu genießen und diese Sicht so umzusetzen, dass selbst der kundigste Berlinkenner durch diese Rundschau dazulernen, nachprüfen, neu sehen wird.[201] Den Erfolg des Romans hat auch zum Teil die Epoche geprägt, behauptet Krause; ein bisschen mitgeholfen hat die Epoche dabei. Das Jahr 1976 war ein ereignisreiches Jahr, meint Krause.[202]

Das Werk "Seltsame Sterne starren zur Erde" wird auch als ein zeitgeschichtlich hochinteressantes Dokument bewertet.[203] Und Richter ist der Meinung, dass das autobiografische so sehr durchschlägt und die Kunst sich somit zurückzieht. Dem

---

[199] Vgl. Christoph Bartmann, **"Nackt am Frühstücktisch"**, Süddeutsche Zeitung, (27.05.2003).
[200] Vgl. Tilman Krause, **"Berlin als Basar"**, Die Welt, (28.06.2003).
[201] Vgl. Krause, **ebd**.
[202] Vgl. Krause, **ebd**.
[203] Vgl. Steffen Richter, **"Eine türkische Mauerspringerin"**, Die Märkische Allgemeine, (05.04.2003).

folgenden entsprechend ist zu sehen, dass der letzte Roman von Emine Sevgi Özdamar mehr als dokumentarisch zu bewerten ist.

Das Besondere an Özdamar's Texten ist die Vielfalt der Perspektiven. Sie schreibt als türkische Künstlerin, als deutsche Theaterfrau, als Türkin in Deutschland und als eine, die "auf dem Weg ist", wie sie selber sagt. Sie lebt in Düsseldorf und in Berlin, aber zu Hause fühlt sie sich am ehesten im Zug.[204] Pfister betont hier, dass Özdamar das schreibt, was sie eigentlich erlebt. Daher ist nochmals zu sehen, wie Özdamar das wirkliche Erlebte in ihre Romane einbettet und somit dokumentiert.

1. 2. Der Inhalt

In diesem Untertitel wird der Inhalt des Romans "Seltsame Sterne starren zur Erde" erzählt. Oben wurden mehrere Rezensionen, die in der deutschen Presse erschienen sind, dargestellt. Hier wird der Inhalt des Romans "Seltsame Sterne starren zur Erde" gegeben.

Der Roman beginnt in der Weddinger Wohngemeinschaft, wo die Ich-Erzählerin mit Peter, Susanne, Inga, Barbara, Jens, Reiner und Janosh zusammenlebt. Bis die Ich-Erzählerin ihr Visum für Ost-Berlin bekommt, wohnt sie dort. Diese Wohngemeinschaft hat der Schweizer Freund Josef der Ich-Erzählerin, den sie in der Türkei kennengelernt hat, gefunden. Die Mitbewohner der WG sind Freunde von Josef und nehmen sie sofort auf.

Am Anfang des Romans erzählt die Ich-Erzählerin alle Einzelheiten über die WG und ihre Mitbewohner. Sie ist allein zu Hause, in dieser Nacht kann die Ich-Erzählerin wegen einem Hundegebell nicht schlafen, sie spaziert durch die Wohnung, alle ihrer Mitbewohner sind zu ihren eigenen Eltern gefahren. Sie macht lustige Beschreibungen. Wegen der Kälte in der WG, sieht sie auf dem Korridor, wenn zwei miteinander reden, zwei Atem, die miteinander sprechen. Oder wenn zwei von den Mitbewohnern Tischtennis spielen, sieht es aus, als ob zwei Atem einen Ball hin und her werfen. Die

[204] Vgl. Eva Pfister, **"Ohne das Märchen bleibt nur die Statistik"**, Tagen-Anzeiger, (27.10.1992).

Kälte wird öfters erwähnt, es ist so kalt, dass in Ingas Zimmer in einer offenen Wasserflasche das Wasser gefroren ist und man kann sich nicht auf die Toilette setzten, die Kälte würde einem die Haut aufreißen, denkt sie. Sie ist alleine, geht in alle Zimmer und erzählt über jeden etwas.

Und als sie in dieser kalten Nacht nicht einschlafen kann, liest sie das Gedicht von Else Lasker Schüler vor, das sie neu auswendig gelernt hat. Sie liest es lauter und noch lauter, damit sich der bellende Hund im Hof etwas beruhigt, doch sie schafft es nicht. Sie nimmt sich vor, nach Ost-Berlin zu fahren. Obwohl es noch sehr früh am Morgen ist, fängt sie an sich vorzubereiten. Sie denkt dabei, dass der Hund ihr nach Osten ja nicht folgen kann. Sie verlässt die kalte WG, die eine alte Fabriketage ist und fährt nach Ostberlin. Jeden Tag geht das so weiter. Morgens von West-Berlin nach Ost-Berlin. Und dann abends wieder zurück nach West-Berlin.

Die Ich-Erzählerin sieht die zwei Teile von Berlin sehr unterschiedlich. Wenn sie auf der einen Seite ist, vergisst sie die andere Seite. Beide Seiten sind so anders voneinander, man kann sie sich nicht zusammen vorstellen, so wie man sich Mozart und Freddy Quinn nicht auf einer Platte zusammen vorstellen kann. Nun ist sie in Ost-Berlin und der Hund bellt nicht mehr.

Bis hier erzählt die Ich-Erzählerin von der WG, in der sie lebt, und gibt Bemerkungen zu den Unterschieden von zwei Seiten Berlins. Nun beginnt im Roman das Hauptthema. Was war es, was sie nach Ost-Berlin verführte? Wie verließ sie ihre Familie, ihre Heimat die Türkei, ihre Freunde und ihr Theaterleben? Was reizte sie so sehr an Berlin?

Die Geschichte der Ich-Erzählerin, wie sie überhaupt auf die Idee gekommen ist, nach Berlin zu kommen, fängt hier im Roman mit einer Rückwende an.

Eines Tages begegnet die Ich-Erzählerin in Istanbul auf der Strasse einem jungen Mann, der sie nach einem Hotel fragt. Sie fangen an auf Deutsch zu sprechen und laufen eine ganze Strecke. Bis nach Hause unterhalten sie sich und erzählen sehr vieles über sich selbst. Der junge Mann heißt Josef und arbeitet als Physiker an der Uni in Zürich. Ihre

Unterhaltung dauert bis zur Wohnung der Ich-Erzählerin und geht auch dort weiter. Zwei Wochen lang bleibt dieser junge Mann in der Wohnung der Ich-Erzählerin, in der sie mit ihrer Schwester, ihrem Bruder und ihrer Großmutter zusammenlebt. Inzwischen erzählt die Ich-Erzählerin über ihre Theaterkarriere, die wegen des Militärputsches kaputt geht und über das Theater, das vom Militär geschlossen wird. Auch, dass sie geschieden ist und seit langem keinen Geliebten hat, erzählt sie Josef.

Nach zwei Wochen fährt Josef wieder nach Zürich zurück. Und sie schrieben sich lange Briefe, die Josef seinem jüdischen Freund Pinkus, der Buchhändler ist, vorliest. Pinkus ist beeindruckt von diesen Briefen und sagt: „schön“. Ein paar Wochen später kommt Josef wieder nach Istanbul. Als die Ich-Erzählerin eine Nacht in ihrem Zimmer weint, und die Großmutter sie nicht trösten kann, ruft sie Josef. Josef kommt und fragt, was los ist. Sie fängt an zu erzählen, wie unglücklich sie ist. Sie ist unglücklich in ihrer Muttersprache, seit Jahren hört man nur noch Sätze wie „Sie werden sie aufhängen, wo sind die Köpfe, man weiß nicht wo ihr Grab ist...“ Doch Josef vermutet, dass es auch etwas anderes gibt, das sie unglücklich macht. Nämlich die Trennung von ihrem Mann.

Daraufhin fängt die Ich-Erzählerin an, ihren Mann zu erzählen. Sie weiß nicht, warum sie sich getrennt haben. Sie erzählt, wie das Theater nach dem Militärputsch geschlossen wird und beide arbeitslos werden. Sie wohnen in einem Waldhaus, dessen Besitzer ein Chemiker ist, welcher von seinem Posten in der Fabrik entlassen wird, weil er die Arbeiter beim Streik unterstützt hat. Seit dem spricht er nie wieder über Politik. Es ist ein sehr schönes Holzhaus im Wald. Im Garten gibt es siebzehn Arten von Rosen, die der Chemiker gepflanzt hat, Gemüse und viele schöne Tiere. Das Haus hat einen Blick aufs Marmarameer.

Sie werden gezwungen zu heiraten, denn ohne Trauschein kann man zu dieser Zeit keine Wohnung mieten. Das liegt an der politischen Lage dieser Zeit, alle haben Angst, dass Anarchisten ihre Häuser mieten. Da sehr viele Freunde von der Ich-Erzählerin zur Zeit im Gefängnis sind, kann sie nicht anders, sie denkt immer wieder bei allem was sie auch tut, an die Menschen im Gefängnis. Es ist eine Art Schuldgefühl. Alle diese Gefühle und Gedanken machen sie unglücklich.

Die Ich-Erzählerin hat den Militärputsch selbst miterlebt und zwar als sie im Stadtzentrum von Istanbul spazierte. „Auf einmal“, sagt sie, „fingen die Menschen an zu rennen.“ Alles kommt durcheinander, Eltern rennen mit Fotos in der Hand und suchen ihre Kinder. Sie denkt das Land stirbt. Nicht das Land aber viele ihrer Freunde sterben, und „alles stand plötzlich still, auch die Liebe“ sagt sie zu Josef. Mit der Zeit verliert einiges seine Bedeutung. Sie fängt an mit dem Gedanken zu spielen, dass sie weg muss. Und gleich darauf sagt sie es auch ihrem Mann, der sich aber nicht von ihr trennen will. Sie will nach Berlin ans Theater. Genau das war ihr großer Traum. Über diesen Traum weiß jetzt auch Josef. Als ihr Mann sicher ist, dass seine Frau gehen wird, kommt er nicht mehr nach Hause. Auch die Ich-Erzählerin verlässt ihr Holzhaus im Wald und verbringt einige Tage bei ihren Freunden, und zieht dann sie zu ihrer Großmutter.

Nach diesem langen Gespräch zwischen Josef und der Ich-Erzählerin sagt Josef: „Du fährst nach Ost-Berlin, ich helfe dir“. Es geschieht. Kurze Zeit später trifft sie sich zum letzten Mal mit ihrem geschiedenen Mann und sie spazieren etwas. Sie unterhalten sich kaum. Er gibt ihr vier Geschenke: ein Glas Oliven, eine Flasche Rakı, ein Kleid und ein Buch mit Gedichten von Kavafis.

Sie sitzt im Zug, es regnet. Die Fahrt nach Deutschland hat begonnen. Sie fängt an, das Buch über den Brechtschüler und Regisseur Benno Besson, das Josef ihr geschickt hat, zu lesen. Ihre Reise von Istanbul nach Deutschland dauert drei Tage und drei Nächte. Sie liest immer wieder das Buch. Während der Fahrt sieht sie aus dem Fenster und manchmal spiegelt sich das Gesicht ihres Mannes am Fenster. Sie will nie mehr heiraten, und solche Trennungen erleben. Als sie in Österreich ankommt, denkt sie; jetzt sind wir in der deutschen Sprache, die Kühe, die Katzen, die Hunde alle verstehen Deutsch. Ihr Traum geht in Erfüllung.

Sie ist in Berlin...und will sofort nach Ost-Berlin fahren, um Benno Besson kennenzulernen. Josefs Freund, der jüdische Buchhändler Pinkus, hat einen Empfehlungsbrief für die Ich-Erzählerin an Besson geschrieben. Am Grenzübergang wird sie streng kontrolliert, sie sagt allen Grenzpolizisten, dass sie zu Besson geht. Sie ist sehr aufgeregt.

Nach vier Stunden langem Warten an der Volksbühne, erscheint Besson. Er steht plötzlich vor ihr. Er liest den Brief, den sie ihm sofort überreicht. Besson sagt: „Willkommen“. Sie bittet ihn um Erlaubnis, die Probenotizen, ins türkische zu übersetzen und in die Türkei ihren Freunden zu schicken. Auch dafür bekommt sie die Antwort „Ja“.

Es wird Abend und sie muss zurück nach West-Berlin. Als sie zum Grenzübergang geht, fühlt sie sich immer leichter. Sie ist so glücklich, dass sie sich wie ein Vogel fühlt. „Ihr Land wird mein Land werden“, denkt sie, bevor sie nach West-Berlin fährt, und in einer Kneipe sitzt, ein Bier trinkt und ein Mädchen ansieht. Sie ist glücklich...

Weil die Ich-Erzählerin in West-Berlin noch keine Bleibe hat, bleibt sie die erste Nacht in Ost-Berlin, bei einem jungen Mann, den sie in der Kneipe kennen lernt. Ihr Visum läuft um Mitternacht ab, deshalb muss sie unbedingt über die Grenze. Sie tut das und reist gleich wieder ein. Sie gehen zusammen zu Albrecht Dürers Wohnung, den sie seit ein paar Stunden kennt. Sie verbringt die erste Nacht in Ost-Berlin mit ihrem neuen Freund Albrecht Dürer, der schwul ist, in einem Bett.

Am nächsten Tag fängt die Ich-Erzählerin an, an der Volksbühne im Archivzimmer die Arbeitsnotizen von *Der gute Mensch von Sezuan* durchzublättern. Sie will alles über diese Inszenierung von Benno Besson wissen und ins türkische übersetzen und ihren Freunden in die Türkei schicken. Ihren ersten Tag an der Volksbühne verbringt sie im Archiv.

Als sie am Abend wieder nach West-Berlin reist, ruft sie ihre Freunde an, die sie seit zehn Jahren nicht gesehen hat. Hanna und Dirk. Auch andere Gäste sind eingeladen. Dirk stellt ihnen die Ich-Erzählerin vor: „Hier ist die einzige Türkin, die nicht nach West-Berlin, sondern nach Ost-Berlin geht.“ An diesem Abend unterhalten sie sich alle zusammen. Sie darf die Nacht in der Wohnung von Hannas Mutter verbringen, die gerade auf Kur ist.

Es vergehen Tage... Sie fährt jetzt jeden Tag über die Grenze. Und kennt fast jeden Grenzbeamten. Besson bietet der Ich-Erzählerin an, an der neuen Inszenierung zu hospitieren. Mit dem Beginn der Proben, bekommt sie auch ein Visum für Ost-Berlin. Das dauert aber noch drei Monate. Also muss sie drei Monate lang hin und her, von West nach Ost und wieder von Ost nach West reisen. Jedes Mal beim Grenzübergang muss sie ihr Ost Geld ins West Geld umwechseln und auch umgekehrt. Es darf nichts auf die andere Seite mitgenommen werden.

Nach der Arbeit im Archiv spaziert sie bisschen in den Ost-Berliner Straßen. Dann schaut sie sich das Ensemble *Die Mutter* von Brecht an. Dort lernt sie einen Brechtianer aus Indien kennen. Sie fahren zusammen nach West-Berlin in die Wohnung des Brechtianers. Er holt Fotos aus seinem Zimmer. Als die Ich-Erzählerin aber bemerkt, dass der Inde andere Erwartungen hat, fängt sie an zu lachen. Das macht den Inden sehr nervös und er zeigt ihr die Tür. Sie rennt durch die einsamen Strassen bis zu Hanna und Dirk. Sie hat zwar einen Wohnungsschlüssel, kann aber nicht rein, weil von innen ein Schlüssel steckt und übernachtet vor der Haustür.

Josef, ihr Schweizer Freund gibt der Ich-Erzählerin eine Adresse einer WG. Wo sie von da an anfängt zu leben. Die Weddinger WG. Alle Mitbewohner der WG sind Studenten, außer Reiner. Im unteren Stock ist eine Schneiderei. Es ist eine alte Fabrik, die später als Wohnung benutzt wird. Und im Erdgeschoss gibt es einen Puff.

Susanne und Barbara sitzen zusammen in der dreibeinigen Badewanne und rufen auch die Ich-Erzählerin zu sich. Sie setzt sich auch dazu, als ob sie es gewohnt ist. Peter kommt auch ins Bad, um sich zu rasieren. Er schaut vom Spiegel in die Augen der Ich-Erzählerin. Die Blicke treffen sich. Hier bekommt der Leser schon mit, dass zwischen den beiden eine Beziehung anfangen wird.

Am nächsten Tag fährt sie das erste Mal aus der WG nach Ost-Berlin. Sie arbeitet wieder den ganzen Tag im Archiv der Volksbühne. Und am Abend kommt sie wieder zurück. Sie setzten sich mit Peter zusammen in die dreibeinige Badewanne und Peter fragt sie ob sie Else Lasker Schüler kennt, Expressionistin, die in Berlin lebte, vor den Nazis floh und

1945 in Jerusalem starb. Und fängt an der Ich-Erzählerin Gedichte von Else Lasker Schüler vorzulesen.

Später lernt die Ich-Erzählerin auch noch Frauen, die im Puff arbeiten, kennen. Die Ich-Erzählerin ist glücklich. In der WG gibt es immer Kaffe auf dem Tisch, Käse, Brot, Makkaroni, Marmelade, Orangensaft, die Tür ist immer offen, man kann wie unten im Puff rein und rausgehen, nackt herumlaufen, nackt frühstücken, die Brotmaschine arbeitet im Takt, immer badet jemand. Sie hat sich an alles gewöhnt.

In der S-Bahn liegen immer die Tageszeitungen. Weil es verboten ist, die Zeitungen über die Grenze mitzunehmen. Somit hat die Ich-Erzählerin immer was zu lesen.

„Ganz West-Berlin ist im Wörterkrieg", denkt die Ich-Erzählerin, überall steht etwas. An Mülltonnen, auf Wänden in den Toiletten von Studentenkneipen, auf den Strassen, an den Gartenmauern, an den Hauswänden, in den Parkanlagen, an den Zigarettenautomaten, auf Werbeplakaten, an Rollläden, auf den Bürgersteigen, überall, aus allen Löchern kommen Wörter heraus. Barbara sagt der Ich-Erzählerin, sie seien nach Berlin abgehauen, weil sie nichts mehr mit ihren Eltern, die den Krieg mitgemacht haben, zu tun haben wollten. Doch in Berlin gibt es auch die alten Kriegerwitwen, die alten Männer ohne Arme oder Hände. Auch hier ist der Krieg. In der Stadt Berlin erinnert alles jeden an den Krieg. Aber in Ost-Berlin sind die Mauern leer, es gibt dort keine Sprüche. Es ist dort nur Beton zu sehen.

Früher, bevor die jetzigen Mitbewohner in dieser WG lebten, und auch vor der AA-Kommune, haben hier in der Fabriketage Leute gewohnt, die illegale Kontakte gehabt haben. Damals hat die Polizei nichts über die Fabriketage gewusst, aber eines Tages haben sie erfahren, dass hier diese Leute leben. Seitdem steht die Adresse auf der Liste der Polizei, und sie kommen immer wieder vorbei.

Eines Morgens empfängt Bessons Sekretärin die Ich-Erzählerin mit guten Nachrichten. In drei Wochen wird ihr Visum für die DDR da sein und sie kann im nächsten Stück als Hospitantin arbeiten. Das nächste Stück ist *Die Bauern* von Heiner Müller und Fritz

Marquardts Regie. Eine Woche später stellt Bessons Sekretärin der Ich-Erzählerin Katrin vor, die in der Verwaltung arbeitet. Wenn sie ihr Visum für Ost-Berlin hat, braucht sie nicht mehr jeden Abend auszureisen. Sie kann dann in Ost-Berlin wohnen. Und Katrin kann ihr für nur 20 DDR-Mark ein Zimmer vermieten. Sie denkt: „so billig wie ein Buch“.

Inzwischen verlässt Reiner die WG und Manfred wird aufgenommen. Er ist Musiker. Und er ist von Ost nach West geflohen. Am nächsten Morgen fragt Manfred, der aus Barbaras Zimmer nackt heraus kommt, die Ich-Erzählerin ob sie seiner Mutter in Ost-Berlin einen Brief mitnehmen könnte. Doch die Ich-Erzählerin geht an diesem Tag nicht nach Ost-Berlin. Denn Josef ihr Schweizer Freund schickt ihr Extra-Geld als er erfährt, dass sie an einem neuen Stück hospitieren wird. Und sie soll sich von diesem Geld ein neues Kleid und einen neuen Mantel kaufen.

Der Tag kommt, ihr Visum ist gekommen und sie packt an einem Sonntag ihren Koffer. Auch die vier Geschenke ihres Mannes nimmt sie in ihren Koffer. Sie zieht nach Ost-Berlin, und weint bei der Verabschiedung. Peter bringt sie bis zur DDR. Auch dort lässt er sie nicht alleine, er fährt sie zu ihrem neuen Zimmer in Katrins Wohnung.

Die Proben des Stücks *Die Bauern* von Heiner Müller beginnen. In den ersten Probetagen macht sich die Ich-Erzählerin fast nur Notizen, aber sie bemerkt dann, dass diese Notizen nicht ausreichend sind. Sie sind nicht gut genug, um sich später an den ganzen Probenablauf zu erinnern. Deshalb fängt sie auch an, den Probenablauf aufzuzeichnen. Es ist ihr großer Traum, der in der Türkei begonnen hat und der nun in Erfüllung geht.

Die Ich-Erzählerin beginnt in den Nächten ihre Notizen in Tagebuchform aufzuschreiben. Sie will damit ihren Traum unvergesslich machen.

Der zweite Teil des Romans „Seltsame Sterne starren zur Erde“ fängt mit den Tagebuchnotizen und den Zeichnungen von den Proben an.

Berlin hat den Winter hinter sich. Am 1. April 1976 fängt die Ich-Erzählerin an, ihr Tagebuch zu schreiben. Sie hat sich auch an ihre neue Wohnung mit Katrin gewöhnt. Öfters träumt sie von ihrer Großmutter. Von ihren Träumen ist zu verstehen, wie sehr sie sie vermisst. Auf den Strassen vergleicht sie die Türkei und Ost-Berlin.

Auch am nächsten Tag fährt sie mit der Straßenbahn durch Ost-Berlin und vergleicht immer wieder die Situationen der Menschen auf den Strassen oder deren, die in der Straßenbahn sitzen, mit denen in der Türkei. Die Proben an der Volksbühne gehen weiter.

Alle Männer an der Volksbühne sind verheiratet, „schade“ sagt sie dazu, aber sie will ja eigentlich keine Beziehung mit jemandem aus dem Theater, denn es könnte ihrer Arbeit schaden. Josef, aus der Schweiz ruft sie an und gibt ihr die Telefonnummer von Gundula Bahro. Gundula Bahro hält Vorlesungen zur Kinder- und Jugendliteratur an der Humboldt-Universität und ist zugleich Gutachterin für den Kinderbuchverlag. Die Ich-Erzählerin geht sie besuchen und auf dem Weg zu ihr kauft sie sich eine Bibel. Nach Brecht sei die Bibel von bedeutender Literatur. Sie unterhalten sich über die Frauensolidarität. Auch mit Gundulas Mann, führt sie ein Gespräch. Die Bahros leben zwar in der gleichen Wohnung, sind aber getrennt. Als sie nach Hause geht, kauft sie sich eine Schallplatte von Schubert, die sie bei den Bahros gehört hat.

Einige Tage später... Sie steht auf, duscht und fährt ohne zu frühstücken an die Volksbühne. Fritz Marquardt, der Regisseur des Spiels fragt sie, ob sie in der Szene der Liebespärchen mitspielen will. Ganz schnell geht es, wie sie sich für die Szene vorbereitet. Und sie bekommt die Rolle. Da sie aber noch keine Arbeitserlaubnis hat, weiß die Dramaturgin nicht, wie sie für diese Rolle im Stück Geld bekommen könnte.

Weil sie jetzt ein Visum für Ost-Berlin hat, kann die Ich-Erzählerin ein- und ausreisen wann sie will. Mit ihrer Freundin Annamirl, die Volksbühnen-Photographin spaziert sie ein bisschen und dann lädt Annamirl sie in ihre Wohnung in Westberlin ein. Sie ist nur zehn Minuten von ihrer alten WG entfernt.

Mit Katrin zusammen führt sie ein schönes Leben. Sie schauen sich Abends im Fernsehen Filme an, trinken etwas Wein. Die Ich-Erzählerin schminkt sich die Augen, bevor sie schlafen geht. Katrin lacht, die Ich-Erzählerin sagt aber, dass sie sich für ihren Traum vorbereite, vielleicht käme im Traum ein Mann vorbei. Nach einer schlechten Nacht mit schlechtem Traum, steht sie auf. Sie hat von ihrem Bruder geträumt, er hätte einen Unfall gehabt. Eine Telefonverbindung von Ost-Berlin nach Istanbul würde drei Tage dauern. Sie ruft nicht an.

Eine Mitarbeiterin der Volksbühne, Ingrid, lädt sie in ihren Garten ein. Dort erinnert sich die Ich-Erzählerin an ihr Holzhaus im Wald, wo sie mit ihrem Mann gelebt hat. Auch Ingrids Mann kommt später dazu. Sie unterhalten sich lange. Es ist ein Tag ohne Theater, sie sprechen auch kein Wort über das Theater. Dies gefällt der Ich-Erzählerin.

Die Ich-Erzählerin geht mit vielen Mitarbeitern der Volksbühne zur 1. Maiparade. Nach der Parade wird in der Kantine der Volksbühne noch getrunken. Am Abend ruft Peter aus West-Berlin an und sagt, dass es bei der 1. Mai Demonstration in Istanbul viele Tote gab. Er habe in Istanbul angerufen und den Geschwistern der Ich-Erzählerin sei nichts passiert. Die Ich-Erzählerin bewertet die Nachrichten aus ihrem Land mit einem Wort: „Mord“. Sie gibt aber nicht auf, sie arbeitet weiter, lernt weiter. „Das ist es, was der Zeit Wasser gibt“ sagt sie.

Die Ich-Erzählerin hat sich richtig an ihre Umwelt gewöhnt. Sie arbeitet viel, liest, geht ins Theater, schaut sich Filme an. Auch ihre Deutschkenntnisse verbessern sich mit der Zeit. Manche Theaterstücke und Filme sieht sie sich mehrmals an. Zum Beispiel das Werk *Der gute Mensch von Sezuan* sieht sie sich 11 Mal und *Das schöne grüne Vögelchen* sieht sie sich 13 Mal an. Und es gibt noch sehr viele, die sie noch sehen will.

Die Ich-Erzählerin ist eine hübsche, attraktive Frau, die von ihren Mitarbeitern mit „Guten Tag, Schönheit des Südens“ begrüßt wird. Der Respekt ihrer Mitarbeiter machte sie mutiger. Sie geht nicht rückwärts, sondern sie geht nach vorne. Alles ist in Ordnung. Sie bedauert es auch keinen einzigen Moment in Ost-Berlin zu leben. Aber sie hat große Sehnsucht. Manchmal kommt ihr die Einsamkeit am Nachmittag etwas schwer, aber

auch das überwindet sie mit Mozart. Die Geschichten, die sie in der Türkei traurig machten, will sie vergessen. In den warmen Nächten vermisst die Ich-Erzählerin aber immer wieder ihre Geschwister und ihre Großmutter.

Die Ich-Erzählerin ist eigentlich eine sehr lebenslustige Person. Aber auch zugleich eine Frau, die ohne Liebe unglücklich wird. Eines Tages als sie Morgens aufsteht, fühlt sie sich wie eine alte Frau. Sie schminkt sich, aber ohne Lust. Sie ist traurig, weil sie sich an das Alleinsein langsam gewöhnt. Sie will das nicht. Sie ist der Meinung, dass die Liebe die Frauen schöner macht. Doch ihre Haare und Augen glänzen seit Tagen nicht mehr.

Als die Ich-Erzählerin mal wieder schlechte Laune hat und nicht zu Hause bleiben will, geht sie ins Theater. Dort trifft sie Graham, den sie vor drei Wochen auf den Proben kennengelernt hat. Im zweiten Teil des Stücks lädt sie Graham zu sich in die erste Reihe, wo sie sitzt, ein. Nach dem Theater macht sich Graham auf den Weg zum Grenzübergang. Die Ich-Erzählerin setzt sich noch in eine Kneipe. Auch Graham kommt zurück. Er ist ausgereist und dann sofort wieder eingereist. Er will nicht in den Westen, sagt er. Sie fangen an, sich zu küssen, während sie auf dem Weg zu Katrins Wohnung sind. Schon vor drei Wochen hat die Ich-Erzählerin Graham gefallen. Er ist aus einer jüdischen Berliner Familie, die vor den Nazis nach London geflohen sind. Er spricht natürlich besser Englisch als Deutsch. Sie lieben sich. Es ist ein schönes Gefühl für die Ich-Erzählerin, das sie seit langem nicht mehr gefühlt hat.

Es geht ihr in den letzten Tagen wieder nicht so gut. Es sind nur noch wenige Tage bis zur Premiere des Stücks *Die Bauern*. Sie ist sehr aufgeregt. Nach der Probe schaut sie aus dem Fenster in den Hof und weint. Sie fühlt sich wieder alleine. Sie will Graham, der wieder in London ist, schreiben. Deshalb muss sie Englisch lernen. Trotz ihrer Traurigkeit sagt sie sich selbst, sie sei stark wie Eisen. Sie gibt sich mit diesen Worten Kraft. Zum zwölften Mal wird sie sich *Der gute Mensch von Sezuan* anschauen. Sie will alle Bilder auswendig lernen.

Am nächsten Tag geht sie alleine ins Kino und sieht sich einen Film an. Danach läuft sie lange in der Stadt herum. Die Einsamkeit spürt sie auch manchmal in der Stadt, die Stadt

ist auch einsam. Sie kommt am Abend nach Hause und Katrin öffnet ihr die Tür, sie begrüßt sie mit den Worten „du bist die Schönste der Stadt“.

Seit langer Zeit spricht die Ich-Erzählerin nicht mehr mit Istanbul. Sie ruft den Ostberliner Telefonservice an. Es dauert aber bis zur nächsten Nacht zwei Uhr, bis sie telefonieren kann. Nach dem Gespräch kann sie eine lange Weile nicht einschlafen. Auch am nächsten Tag ist sie etwas unruhig. Sie denkt an ihre Großmutter und an Graham, beide umarmen und küssen sie in ihren Gedanken. Sie wünscht sich, Graham sei geblieben. Bald ist die Premiere des Stücks, in dem sie spielen wird. Was soll sie machen, wenn sie am Theater nicht mehr arbeiten kann. Denn dann muss sie wieder zurück in die Türkei. Und das will sie nicht.

Sie fängt an zu denken, wo sie sich eine Arbeit finden kann, um bleiben zu können. Vielleicht in West-Berlin oder in London bei Graham... In die Türkei zurück zu kehren, das kann sie sich nicht vorstellen, denn es ist alles noch so dunkel dort.

Josefs Frau Lisa ist aus der Schweiz gekommen, sie wohnt bei Gundula. Eine hübsche Frau. Josef hat mit seiner Frau Geld geschickt, weil er gedacht hätte, dass die vierhundert Mark, die er jeden Monat schickt ihr nicht ausreichen würden. Doch die Ich-Erzählerin sagt, dass sie billig wohnt und isst und sogar Bücher und Schallplatten kaufen kann.

Graham kommt aus England für die Generalprobe, nur für einen Tag. Nach der Generalprobe sagt er der Ich-Erzählerin, seiner Geliebten, dass sie phantastisch war. An diesem Abend ist Katrin nicht da, sie können in Katrins großem Bett schlafen, sie sind glücklich.

Am nächsten Tag ist die Premiere. Graham muss aber wieder zurück nach London. Die Ich-Erzählerin weint sehr, sosehr hätte sie nicht mal um einen Toten geweint, meint sie. Den ganzen Tag bis zur Premiere fühlt sie sich melancholisch. Vor der Premiere treffen sich alle Schauspieler und Techniker in der Kantine des Theaters. Alle sind sehr aufgeregt. Das Stück *Die Bauern* wird sehr erfolgreich inszeniert. Am Ende verbeugt

sich die Ich-Erzählerin mit allen anderen zusammen vor den Zuschauern und hinter der Bühne küssen sie Fritz Marquardt, Heide Kipp und Heiner Müller.

Die Ich-Erzählerin ist seit sechs Monaten in Berlin. Alles ist ihr sehr vertraut. Sie fühlt sich wohl. Nach dem Tag der Premiere denkt sie nur an Graham, sie hat sich in den Engländer verliebt... Das ist das erste Mal, seit sie in Deutschland ist. Mit Peter war es eine Beziehung, ohne Liebe. Bei Graham ist es Liebe.

Im Juni fährt die Ich-Erzählerin mit ihren Freunden aus dem Theater nach Weimar. Sie wollen dort Goethes Winter- und Sommerhaus besuchen. Auch die Särge von Goethe und Schiller werden sie sehen. Den Park, in dem sie spazieren, hat Goethe selbst in englischem Stil gestaltet. Mitten im Park steht eine Shakespeare-Statue. In Erfurt bleiben sie in einem Hotel. Dort amüsiert sich die Gruppe sehr. Am nächsten Tag spazieren sie noch ein bisschen in den Bauernhöfen in Erfurt und dann geht es wieder nach Weimar. Sie sind wegen dem Stück *Der Bürgergeneral* in Weimar. In der Weimarer Bibliothek lesen sie Bücher, die für das Stück nützlich sein könnten. Und die Umgebung schauen sie sich an, um in der Inszenierung realistischer sein zu können.

Im Juli endet das Visum der Ich-Erzählerin für Ost-Berlin. Sie ist sehr traurig. Sie verabschiedet sich von Katrin, gibt ihren Wohnungsschlüssel zurück. Beide weinen. Sie hat sich so sehr an Ost-Berlin gewöhnt, dass ihr sogar das West-Geld schwerer vorkommt als das Ost-Geld. Nun ist sie wieder in West-Berlin. Sie fährt direkt zur WG in Wedding. Alles ist so wie vor sechs Monaten. Nichts hat sich verändert. Überall Klamotten, die Zimmer sind chaotisch.

Bis das Theater Ferien hat, muss sie wieder täglich von West- nach Ost-Berlin ein- und ausreisen. Und wenn sie dann ein neues Visum für Ost-Berlin bekommt, kann sie nicht mehr bei Katrin wohnen, denn ihr Mann will wieder zu Katrin ziehen. Das internationale Theaterinstitut verspricht der Ich-Erzählerin, dass sie ab September ein neues dreimonatiges Visum bekommen wird.

Das ein- und ausreisen von West nach Ost geht bis zur Theaterpause weiter. Jeden Tag geht die Ich-Erzählerin zu den Proben. Die Pause kommt, einen Monat lang sieht sie das Theater nicht.

Die heißen Sommertage verbringt die Ich-Erzählerin mit ihren Mitbewohnern der WG am See. Sie amüsieren sich sehr. Aber manchmal will die Ich-Erzählerin einfach wieder nach Ost-Berlin, und das macht sie auch. Sie spaziert stundenlang auf den Ost-Berliner Strassen. Sie besucht das Grab von Brecht, Hegel und Wolfgang Langhoff.

Sie fühlt sich in Ost-Berlin in einer Leere. Als hätte sie nie dort gewohnt, und die Strassen nie wahrgenommen. Als hätte sie sechs Monate lang im selben Spiel gespielt und jetzt auf ein leeres Bühnenbild geschaut. Sie fühlt sich ohne Theater einsam.

Doch die Tage vergehen schnell und sie bekommt ein neues dreimonatiges Visum für Ost-Berlin. Sie hat aber jetzt in Ost-Berlin keine Bleibe. Die Verwaltung des Theaters kümmert sich drum. Solange schläft die Ich-Erzählerin heimlich in der Sauna der Volksbühne.

Benno Besson ist in Paris für eine Inszenierung, bis er wieder zurück kam, darf die Ich-Erzählerin in Bessons Wohnung wohnen. Und dann wieder die Sauna. Eine Schauspielerin, Gabi Gysi, sagt eines Tages der Ich-Erzählerin, dass sie zu ihr ziehen soll. Alles geht sehr schnell, die Ich-Erzählerin wohnt jetzt mit Gabi zusammen, die von ihrem Mann getrennt lebt. Ab und zu kommt ihr getrennter Mann nach Hause. Er regt sich auf, dass die Ich-Erzählerin in der Wohnung wohnt. Aber das stört niemanden.

Die Premiere des Stücks *Bürgergeneral* verläuft sehr erfolgreich. Die Ich-Erzählerin ist überglücklich. Und dazu kommt noch, das sie erfährt, dass der Theaterverband der DDR ihre Probezeichnungen für das Archiv kaufen möchte.

Am 20. November 1976 unterschreibt sie einen Vertrag als Assistentin für den *Bürgergeneral*. Und somit bekommt sie ein fristloses Visum. Sie geht ihre alten

Mitbewohner der WG besuchen, doch sie findet die WG unruhig, woran sie nicht mehr gewöhnt ist, und kehrt in der selben Nacht zurück.

Auch der zweite Traum der Ich-Erzählerin geht in Erfüllung. Nämlich sie wird Bessons erste Assistentin in der Inszenierung von Shakespeares *Hamlet*. Die Proben beginnen.

Es ist Winter, überall ist alles weiß. Den Silvester Abend will die Ich-Erzählerin in Ost-Berlin verbringen. Und der einzige Ort, der sich vom Silvester nicht beeindrucken lässt, ist der Grenzübergang, so teilt uns die Ich-Erzählerin mit. Dort wird wie jeder normaler Tag gearbeitet.

Die Ich-Erzählerin und ihre Mitbewohnerin Gabi ziehen nach Pankow um. Denn Gabis Ex-Mann will mit seiner Freundin in die 3-Zimmer Wohnung von Gabi und Gabi in die 2-Zimmer Wohnung der Freundin. Die Ich-Erzählerin ist etwas nervös, sie ist sich nicht sicher, ob Gabi sie wieder einziehen lassen würde. Sie ziehen aber zusammen um. Die Ich-Erzählerin ist glücklich.

Der Theaterverband der DDR kauft die Probenzeichnungen zum *Bürgergeneral* der Ich-Erzählerin. Und mit dem Geld, das sie für die Zeichnungen bekommt, will sie sich eine Schreibmaschine kaufen. Sie plant ein Theaterstück zu schreiben. Die türkische Version von Hamlet. Hamlet-Ahmet. Eine türkische Dorfgeschichte... Hamlet ist ein türkischer Bauer.

Inzwischen machen die Vorstellungen und ihre Auftritte im Stück *Bürgergeneral* weiter. Auch die Hamlet-Proben beginnen. In dieser neuen Inszenierung von Besson ist die Ich-Erzählerin als Assistentin beauftragt. Sie ist sehr aufgeregt, und denkt sich immer wieder, wie glücklich sie ist.

Im Februar kommt der Bruder der Ich-Erzählerin aus Istanbul, sie zu besuchen. Sie nimmt ihn mit zu den Proben. Auch in die WG nach Wedding nimmt sie ihren Bruder mit.

Der Frühling ist da. Alle Leute rennen in die Sonne. Am 2. April 1977 kommt Fidel Castro nach Ost-Berlin. Die Ich-Erzählerin wartet mit vielen anderen Menschen zusammen genau drei Stunden auf ihn. Als er kommt jubeln die Leute.

Die Ich-Erzählerin macht sich langsam Sorgen darum, was sie nach der Hamlet Premiere machen wird. Denn dann muss sie wieder nach West-Berlin. Der Premierentag kommt. Das Theater hat aus den Zeichnungen von der Ich-Erzählerin ein Programmheft gemacht. Darauf ist ein Foto der Ich-Erzählerin und eins ihrer Großmutter. Heiner Müller sagt der Ich-Erzählerin, dass sie ein Phänomen hier im Osten sei, sie hätte die wärmsten Augen der Stadt. Sie schauen sich die Premiere von der Tonloge aus an und trinken eine Flasche Champagner.

Die Premiere ist vorbei, die Ich-Erzählerin hat Angst. Wie geht es jetzt weiter? Traurigkeit und Einsamkeit tauchen auf. Sie gibt sich aber Mut. Auch ein Zug bleibt stehen und fährt dann weiter. So denkt sie.

Benno Besson schlägt vor, dass sie mit ihm nach Paris kommt und ihn dort assistiert. Besson fährt nach Paris.

In der Türkei ist zur Zeit die Wahlzeit. Ecevit ist die Hoffnung der Leute in der Türkei. Sie ruft ihren Bruder in Istanbul an, um mitzubekommen, was alles abläuft.

Gabi und die Ich-Erzählerin bekommen eines Abends Besuch. Ein Professor aus Westberlin, Hartmut und sein amerikanischer Freund Steve. Die Ich-Erzählerin hat etwas Vorurteile gegenüber Amerikaner und möchte sogar keinen Salat vorbereiten. Doch Steve ist ein attraktiver Mann, in den sich die Ich-Erzählerin sehr schnell verliebt und ihm sogar nach Kopenhagen folgt. Steve arbeitet an der Uni in Kopenhagen als Professor für Deutsch und Englisch. Die Ich-Erzählerin fahrt für 14 Tage nach Kopenhagen zu Steve. Sie ist im Zug. Am Kopenhagener Bahnhof holt sie Steve ab. Weil er aber sofort zur Arbeit muss, spaziert die Ich-Erzählerin etwas am Bahnhof herum. Sie denkt sich dabei; dass der Bahnhof ein Zuhause ist.

Die Ich-Erzählerin raucht zum ersten Mal in ihrem Leben Haschisch. In Kopenhagen wird Haschisch auf den Strassen verkauft. Die Ich-Erzählerin fühlt sich wieder sehr schön. Denn sie ist verliebt. Im Spiegel von Steve sieht sie sich sehr schön.

Zwei Wochen vergehen. Sie haben schöne Zeit miteinander verbracht. Beide sind verliebt. Die Ich-Erzählerin steigt in den Zug, um zurück nach Ost-Berlin zu fahren. Steve hat ihr einen blauen Kamm geschenkt. In Ost-Berlin sagt auch Gabi zu ihr, dass sie wunderschön aussieht.

Nach der Vorstellung von Hamlet, geht sie ans Grab von Brecht. Sie denkt sich dabei, Brecht ist sehr jung gestorben, genauso alt ist jetzt Benno, der sich gerade wieder verliebt hat. „Und ich" denkt sie „habe mich auch neu verliebt." Benno ist immer noch in Paris.

Steve kommt für drei Tage nach Ost-Berlin. Gabi gibt ihnen ihr Zimmer und lässt die beiden auch tagsüber alleine.

August 1977 verliert die Ich-Erzählerin ihre Großmutter. Ihr Bruder ruft sie aus Istanbul an. Sie war 96 Jahre alt und wegen ihres Alters verstorben. Die Ich-Erzählerin ist sehr traurig ihre Großmutter verloren zu haben. Steve und Gabi weinen mit ihr zusammen.

Das Visum der Ich-Erzählerin für Ost-Berlin läuft ab. Sie muss wieder nach West-Berlin zurück. Besson will, dass sie ihn wieder als erste Assistentin begleitet. Und eine Woche später bekommt die Ich-Erzählerin wieder ihr Visum für die DDR.

Gundula Bahros Ehemann Rudolf Bahro, der immer Schubert hört, wird verhaftet, weil er in einem Buch die Verhältnisse in der DDR kritisiert. Josef aus der Schweiz schreibt einen Artikel gegen die Verhaftung von Bahro und will nach Ost-Berlin kommen, um Gundula zu sehen.

Steve ist wieder in Ost-Berlin. Die Ich-Erzählerin ist glücklich. Sie lernt Englisch von ihm.

Bessons nächstes Stück, das er inszenieren wird, ist *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Und die Ich-Erzählerin soll ihn wieder assistieren.

Drei Monate vergehen. Das Visum der Ich-Erzählerin läuft wieder ab. Besson ist in Paris. Und will das Stück *Kaukasische Kreidekreis* von Brecht inszenieren. Die Ich-Erzählerin sucht sich part-time Jobs, um Geld zu verdienen, das sie für Paris benötigt. Inzwischen haben sich die Mitbewohner der alten Weddinger WG geändert.

Die Ich-Erzählerin hat vor, an eine Uni in Paris zu gehen, um eine Aufenthaltserlaubnis zu bekommen. Dort braucht man kein Abitur zu machen. Man muss nur nachweisen, dass man drei Jahre im gleichen Beruf gearbeitet hat. Sie schickt ihre Theaterzeichnungen, Notizen und Collagen an die Pariser Universität. Die Pariser Universität antwortet. Die Kommission, die sich ihre Arbeiten angesehen hat, entscheidet, dass sie sofort eine Doktorarbeit über Theaterästhetik schreiben könnte.

Die Ich-Erzählerin ruft sofort Gabi in Pankow an. Und erzählt ihr, dass die Pariser Universität geantwortet hat und sie aufnehmen wollen. Gabi erzählt von ihrem neuen Freund Frank Castorf. Frank wird ihr bei der Planung ihrer Doktorarbeit helfen. Gabi lädt die Ich-Erzählerin nach Ost-Berlin ein.

Die Ich-Erzählerin will über die Volksbühne und die drei Inszenierungen, in denen sie mitgearbeitet hat, schreiben. Frank schlägt ihr vor, zu zeigen wie sich die Tradition der Volksbühnenbewegung in den zwanziger Jahren in der Arbeit der heutigen Volksbühne fortsetzt. Frank setzt sich an die Schreibmaschine der Ich-Erzählerin, die sie bei Gabi gelassen hat und arbeitet einen Arbeitsplan aus.

Die Ich-Erzählerin nimmt den vierseitigen Plan, steckt ihn unter ihren Pullover, damit der Grenzbeamte ihn nicht sehen kann. Sie ist in der selben Nacht wieder in West-Berlin. In der WG ist aber niemand da, alle sind zu ihren Familien gefahren. Es ist bald Weihnachten. Sie hat bereits Bücher für ihre Doktorarbeit gekauft.

Eine Nacht sucht sie das Gedichtband von Else Lasker-Schüler, sie kann es aber nicht finden. Peter hat es wohl mitgenommen, denkt sie. Sie räumt alle Zimmer auf, spült das Geschirr, putzt die dreibeinige Badewanne, wäscht Wäsche und hängt sie auf. Sie will erst nach Kopenhagen zu Steve und von dort aus nach Paris zu Besson.

Sie ist in Kopenhagen bei Steve. Sie bleibt dort um die zwei Wochen, sie spazieren mit Steve. Sie fahren mit dem Schiff nach Schweden. Steve träumt davon die Ich-Erzählerin zu heiraten und mit ihr ein Jahr lang durch Amerika zu reisen.

Die Ich-Erzählerin bastelt aus zwanzig leeren Weinflaschen Puppen nach den Rollen im *Kaukasischen Kreidekreis*. Sie will sie mit zu Besson nach Paris nehmen.

Am 13. Januar 1978 ist sie endlich in Paris. Sie zeigt Besson schon am Frühstückstisch die Puppen, die sie gebastelt hat. Sie spielen sofort mit den Puppen die erste Szene.

Benno Besson hat Brecht in Berlin bei demselben Stück assistiert, und bittet daher die Ich-Erzählerin ihn zu beschatten und dafür zu sorgen, dass er nicht die Bilder der Inszenierung von Brecht entführt.

Sie wohnt in einem Hotel in Paris. Sie essen zusammen Mittagessen und am Abend will Besson in ein Theater, um sich dort Schauspieler anzusehen. Auf dem Weg ins Theater, in der Métro sieht die Ich-Erzählerin unterschiedliche Gesichter, schwarze, weiße, Vietnamesen, Algerier. Sie schließt ihre Augen und hört nur noch die Stimmen. Besson sagt ihr, sie sei müde von der Reise und solle ihren Kopf auf seine Schulter legen und etwas schlafen. Der Roman endet auf den Schultern von Benno Besson.

1. 3. Die Erzählform und –technik

In diesem Teil wird die Erzählform und –technik, die die Autorin Emine Sevgi Özdamar in ihrem letzten Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* verwendet hat, ausführlich untersucht und dargestellt. Seit der Erscheinung ihres ersten Romans *Das Leben ist eine*

Karawanserei steht die Erzählform von Özdamar im Mittelpunkt. Zum ersten Mal begegneten die deutschen Leser einer türkisch-deutsch gemischten Sprache. Özdamar wurde damit bewundert und mit Preisen beschenkt. Die Bewunderung hat sich auch in ihrem zweiten und dritten Roman gezeigt. Deshalb wäre es für die vorliegende Arbeit nötig, Anmerkungen von Literaturwissenschaftlern und Rezensionen, die in der deutschen Presse erschienen sind, hier anzudeuten.

Wenn über die Sprache von Emine Sevgi Özdamar etwas zu sagen ist, sagt Öztürk dazu, dass Özdamar eine Konfliktsituation mit den Sprach- und Erzähltraditionen des Deutschen und des Türkischen geschaffen hat. Für den deutschen Leser ist das Fremde die inhaltliche Funktion des Romans und das Eigene die deutsche Sprache. Und umgekehrt, für den türkischen Leser ist das Fremde die Sprache des Romans und das Eigene die Ereignisse im Roman. Für den deutschen Leser ist das Sprichwort, das im Roman geschrieben ist, deutsch, weil die Sprache formale Eigenschaften des Deutschen enthält. Aber für den türkischen Leser ist das Sprichwort nicht fremd, weil es wie aus dem türkischen übersetzt erscheint.[205]

Die Sprache, die Özdamar benutzt ist wie betont, zu einem Erzählstil geworden. Sie hat in allen ihrer Romane den selben Stil bewahrt. Und es deutlich zu sehen, dass ihr eigenartiger Stil auch ihren Erfolg geprägt hat.

Özdamar hatte angefangen deutsch zu schreiben, als sie bei den Regisseuren Thomas Langhoff und Manfred Karge am Bochumer Spielhaus angefangen hatte zu arbeiten. Zuerst ein Theaterstück, dann Prosa, alles in deutscher Sprache.[206]

Die Schriftstellerin Özdamar schrieb ihre türkischen Geschichten, Erfahrungen oder auch ihre Gefühle in deutscher Sprache. Deshalb ist immer wieder das orientalische in ihren Werken mitzubekommen.

Emine Sevgi Özdamar schrieb in deutscher Sprache, doch in der Kultur ihrer Heimat verhaftet, in einem Erzählstil, der exotisch anmutet: mythisch, bilderbogenartig.[207] Und

[205] Vgl. Kadriye Öztürk, "Das Frauenbild in den Werken …", S. 98.
[206] Vgl. Eva Pfister, "Ein Land wie eine Tür", **Der Standard**, (25.09.1992), S. 2.

als aller ersten Text schrieb Özdamar ein Theaterstück über einen türkischen Arbeitsemigranten, in dem sie zeigen wollte, dass auch hinter dem armen Mann eine Geschichte steckt. *Karagöz in Alemania*. Schon mit diesem Text hat Özdamar ihre eigenartige Sprache ins Spiel gesetzt. Beinahe dadaistisch spielt Özdamar mit der Sprache, setzt alle Arten von gebrochenem Deutsch ein oder nimmt türkische Redewendungen bei Wort. Und selbst sagt sie dazu; "das ist die neue Sprache in Deutschland, die von Millionen gesprochen wird."[208]

Viele sind der selben Meinung, nämlich, dass Emine Sevgi Özdamar als Ausländerin in Deutschland lebend, den Deutschen selbst einen Spiegel vorhalten könnte.[209] Diese Wörter werden seit ihrem erst erschienenen Roman *Das Leben ist eine Karawanserei. Hat zwei Türen, aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* immer wieder wiederholt.

Das Besondere an den Texten von Emine Sevgi Özdamar ist die Perspektive, aus der sie schreibt. Eigentlich sind es viele Perspektiven: Sie schreibt als türkische Künstlerin, als deutsche Theaterfrau, als Türkin in Deutschland. Vielleicht war es diese Vielfalt der Rollen, die Emine Sevgi Özdamar zum Schreiben gebracht hat, aus dem Widerspruch heraus, dass Türken in Westeuropa nur in einer sozialen Rolle wahrgenommen werden: als "arme Leute".[210]

Das soziale war für Özdamar ein wichtiger Punkt in ihren Romanen. Auch wenn ihre Romane als autobiographisch betrachtet werden, hat sie eigentlich mit ihrer eigenen Geschichte auch den sozialen Status der Türken in Europa dargestellt.

---

[207] Vgl. Esther Knorr Anders, "Träume von der Heimat in einem fremden Land", **Welt am Sonntag**, (03.11.1993), S. 1.
[208] Vgl. Pfister, **ebd**, S. 2.
[209] Vgl. Irmtraud Gutschke, "Wenn der Gedultstein dicker wird", **Literaturbeilage-Neues Deutschland**, (02.10.1992), S. 1.
[210] Vgl. "Ein Roman wie ein Teppich – gewebt aus unendlich vielen Geschichten", **Börsenblatt**, (160. Heft, Nr.: 28, 08.04.1993), S. 2.

Für Özdamar ist es wichtig, in ihren Romanen, die soziale Genaulichkeit wieder geben zu können. Das dokumentarische liegt mehr in der sozialen Genaulichkeit, betont Özdamar.[211]

Die Sprache in ihrem ersten Roman *Das Leben ist eine Karawanserei*, bezeichnet Öztürk bildlich, der Roman läuft mit Gesprächen ab, indem die Gespräche einen theatralischen Eindruck haben. Die Autorin verwendet die türkischen Sprichwörter im nicht deutschen Sprachgebrauch. Und Öztürk behauptet, dass Özdamar, wie die Naturalisten es in Theaterstücken gebrauchen, Jargon gebraucht.[212]

Dass Emine Sevgi Özdamar ihren ersten Roman nicht in Türkisch, sondern in Deutsch verfasste, erklärt etwas von seinem sprachlichen Reiz. Das ist wirklich etwas neues für die deutsche Literatur. Eine andere Denkweise, tief eingebettet in die Wörter, wie wir sie täglich benutzen. Eine Mischung aus Kinderblick und magischer Beschwörung. Naivität und Weisheit – sie bringt etwas Verlorenes nach Alemania zurück. Ungewöhnlich, wie sie große Abläufe im Zeitraffer fasst, dagegen einzelne Eindrücke in Grossaufnahme wiedergibt. Dinge sind für sie erstaunlich lebendig: “Ein großes Schiff war sehr nervös, es schrie und hörte nicht auf.” “Aber ein Haus hat Augen und Ohren. Wir haben ihm unsere nackten Seelen gezeigt…” Das ist bei Özdamar keine poetische Spielerei, sondern es ist mitfühlende Beobachtung.[213]

Emine Sevgi Özdamar wird nicht so sehr als Ausländerin die schreibt, wahrgenommen, eher als exotische Bereicherung des deutschen Literaturbetriebs. So war es auch im Sommer 1991, als sie die Jury mit ersten Texten aus ihrem Türkei-Roman bezauberte, und damit - wohl als erste “Fremde”- den Ingeborg-Bachmann-Preis zugesprochen bekam. Eine erfolgreiche deutschsprachige Autorin also.[214]

---

[211] Nach Angaben des geführten Gesprächs mit Emine Sevgi Özdamar, vom 07.06.2005, Eskişehir.
[212] Vgl. Öztürk, “Das Frauenbild…”, S. 97.
[213] Vgl. Irmtraud Gutschke, “Wenn der Gedultstein dicker wird”, **Literaturbeilage-Neues Deutschland**, (02.10.1992), S. 1.
[214] Vgl. Börsenblatt, **ebd**, S. 1.

Özdamar bezeichnet ihre Romane nicht als autobiographisch. Die Orte ihrer Kindheit sind nochmals einzufangen, bevor sie ganz verschwinden.[215] Dies ist für sie wichtig, deshalb verwendet sie ihre Vergangenheit in ihren Werken.

Emine Sevgi Özdamar's Ausdrucksweise ist so phantasievoll, so blumig, bilderreich und voller Tempo, dass die deutsche Sprache einen ganz anderen Charakter erhält. Man denkt unwillkürlich an den Methapern- und Wortreichtum der arabischen Sprachen, und Özdamars Sprachgestus scheint dem Türkischen ebenso verwandt, wie ihre Worte deutsche sind.[216]

Emine Sevgi Özdamar schreibt eine direkte, kraftvolle Sprache. Ein fast unendlicher Bilderreichtum und erstaunliche Wortschöpfungen machen neben dem vielschichtigen Inhalt den Reiz des Buches aus.[217]

Die Autorin ist eine Türkin, die auf Deutsch schreibt. Konkret ist, dass hier die deutsche Sprache, ohne freilich je den Anstrich des Aus-dem-Türkischen-Übersetzen zu bekommen, den eigenen Ausdrucks- und Kulturraum überschreitet, hin zu ungesehenen Bildhorizonten und ungehörter Musikalität. Emine Sevgi Özdamar kommt ein doppelter Verdienst zu. Erstens, sie gibt der deutschen Sprache eine frische Luft und zweitens bringt sie die Deutschen einer fremden Welt, zu der es viel zu viele Vorurteile gibt, näher.[218]

Özdamar hat eine Fabulierkunst und eine kunstvolle Sprache, die sich spielerisch zwischen deutschen und türkischen Bildern bewegt.[219]

Jean Luc Godard, ein berühmter französischer Regisseur der 70er Jahre sagte Özdamar persönlich; "Man muss das Vaterland verraten, zu einem anderen Ort gehen, damit man

---

[215] Vgl. Börsenblatt, **ebd**, S. 2.
[216] Vgl. Christel Wester, "Das Leben ist eine Karawanserei", **Stadt-Revue**, (Köln, Nr.: 11, November 1992), S. 1.
[217] Vgl. Elisabeth Richter, "Gedult in der Welt der Frauen", **Saarbrücken Zeitung**, (31.01.1993), S. 1.
[218] Vgl. Maurizio Pinarello, "Deutsch als Vehikel islamischer Erzählkunst", **Der Bund**, (05.12.1992), S. 1.
[219] Vgl. Eva Pfister, "Zwischen zwei Welten", **Marabo Magazin**, (Essen: Merlien Medien Gmbh Verlag, Nr.: 11, November 1992), S. 1.

gleichzeitig in zwei Orten sein kann." Dieser Satz, des berühmten Regisseurs, wurde für die Schriftstellerin sehr wegweisend, sie war sehr beeinflusst von diesem Satz. Özdamar sagt, dass dieser Satz in ihrer Migration sehr bedeutend ist. [220] Es kann von der Tatsache ausgegangen werden, dass die aus dem türkischen übertragende Erzählkunst daher kommt.

Der Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil ist die Erzählzeit 84 Seiten. In diesem Teil erzählt die Ich-Erzählerin wie sie nach Berlin gekommen ist, wo und mit wem sie gewohnt hat und auch ihre Arbeiten an der Volksbühne werden in diesem Teil erzählt.

Der zweite Teil des Romans ist in Tagebuchform geschrieben. Die Erzählzeit besteht aus 160 Seiten. Und die erzählte Zeit befasst ein Jahr und neun Monate. Die Ich-Erzählerin berichtet in ihrem Roman, dass sie die Tagebuchnotizen nahm, um ihren Traum, der in der Türkei begann, unvergesslich zu gestalten. Die Notizen fangen mit der Arbeit der Ich-Erzählerin am Theater an.

Wenn in der erzählenden Darstellungsform der epischen Dichtung, ein Ich sich selbst erzählt bzw. Ereignisse von einem Rollenerzähler als selbsterlebt wiedergegeben werden, wird von einer Ich-Erzählform gesprochen.[221] Der Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* ist ein in Ich-Erzählform geschriebener Roman.

> "Ich wiederholte die Sätze, als sollten Elses Wörter und meine Stimme das Hundegebell im Hof beruhigen. Da der Hund aber noch lauter bellte, fing auch ich an, beim sprechen lauter zu werden und schrie die Sätze fast."[222]

Der Erzähler in Ich-Form spielt im erzählten Geschehen eine mehr oder minder große Rolle. Er ist beteiligt und verwickelt, er hat einen bestimmten Charakter, eigene Ansichten und Interessen, und diese können innerhalb des Geschehens zum Vorschein kommen. Es sind jedoch zwei Grundtypen des Ich-Erzählers zu unterscheiden. Der erste

---

[220] Nach Angaben des geführten Gesprächs mit Emine Sevgi Özdamar, vom 07.06.2005, Eskişehir.
[221] Vgl. Otto F. Best, **Handbuch literarischer Fachbegriffe.** Definitionen und Beispiele. (Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1973), S. 120.
[222] Özdamar, **ebd**, S. 9.

Ich-Erzählertyp erzählt ohne einen zeitlichen Abstand. Das erzählende und das erlebende Ich sind hier weitgehend identisch. Dementsprechend hat dieser Ich-Erzählertyp einen sehr internen point of view und sein Erzählen entspricht für gewöhnlich personalem Erzählverhalten. Der zweite Typ des Ich-Erzählers erzählt mit einem erkennbaren zeitlichen Abstand und daher mit einem erkennbaren Mehr-Wissen. Das erzählende Ich ist weit von dem erlebenden Ich entfernt. Er hat einen externen point of view und sein Erzählverhalten ist demzufolge neutral oder sogar auktorial.[223]

Im Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* ist der erste Ich-Erzählertyp deutlich zu sehen. Es ist ein personales Erzählverhalten zu erkennen, denn im Roman sind das erzählende und das erlebende Ich identisch.

> "Ich stopfte die Zeitung mit Pasolinis Foto gegen die Kälte vorne in meinen Pullover und machte die Tür zum Dachgarten auf, stieß mit dem Kopf gegen die Eiszapfen und sah den Mond über Berlin und ein paar Sterne, die in der Kälte ruhig leuchteten."[224]

Über die Art des Romans ist zu betonen, dass dieser ausgewählte Roman ein autobiographisch geprägter Roman ist. Denn autobiographische Romane sind Selbstdarstellungen, literarische Beschreibungen des eigenen Lebenslaufs.[225] In dem ausgewählten und interpretierten Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* von Emine Sevgi Özdamar ist ihr eigener Lebenslauf deutlich zu erkennen. Demnach ist zu sehen, dass der Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* ein autobiographischer Roman ist.

In autobiographischen Romanen wird meistens ‚innerer Monolog' verwendet.[226] Auch Özdamar hat innere Monologe in ihrem Roman verwendet. Der innere Monolog ist die unmittelbare Umsetzung des inneren Daseins einer erzählten Figur in Sprache als Wiedergabe von unausgesprochenen Gedanken, Vorstellungen, Erinnerungen, Assoziationen durch eine Form der Rede, in der das ‚Es' des Bewußtseinsstroms selber zu Worte kommt.[227]

---

[223] Vgl. Uwe Spörl, **Basislexikon Literaturwissenschaft**. (Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 2004), S. 261.
[224] Özdamar, **ebd**, S. 14.
[225] Vgl. Best, **ebd**, S. 27.
[226] Vgl. Tekin, **ebd**, S. 249.
[227] Vgl. Best, **ebd**, S. 122.

Im inneren Monolog ist im Unterschied zur erlebten Rede die Erzählinstanz nicht mehr wahrnehmbar. Die sprechende Instanz ist einzig das Ich der Figur. Vielmehr wird hier also in einer radikalen Beschränkung auf den internen point of view einer Figur nur das wiedergegeben, was sich im Bewußtsein dieser Figur abspielt. Solches Erzählen geht von einem fließenden Bewußtseinsstrom aus, der sich sprunghaft und assoziativ ständig neuen Reizen zuwendet. Diese radikale Variante des inneren Monologs wird als stream of consciousness (engl.: Bewußtseinsstrom) mitunter vom inneren Monolog abgesetzt.[228]

Özdamar hat in ihrem Roman öfters den inneren Monolog verwendet, in denen sie in ihren Gedanken und Erinnerungen zurückgekommen ist.

> „Was macht er jetzt? Hat er Nierenschmerzen? Einmal in einer Nacht hatte er so starke Schmerzen gehabt, dass er die Bettdecke wie ein Papier zerrissen hatte.“ [229]

Es gibt zwei Methoden, die Charaktere der Figuren im Roman zu beschreiben. In der ersten Methode gibt der Narrator wesentliche Eigenschaften und Kenntnisse der Figur im Roman. In der zweiten Methode hebt die Figur ihren Charakter von alleine hervor, indem seine Gedanken, Gefühle und sein Benehmen in den Vordergrund gebracht werden. Der Narrator hat die Wahl eine dieser zwei Methoden zu verwenden, kann aber auch beide zugleich verwenden. Die Beschreibungen der Figuren müssen nicht immer vom Narrator dargestellt werden. Auch eine weitere Figur im Roman kann Beschreibungen machen.[230] Özdamar nahm die Wahl, die erste Methode zu verwenden.

Im Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* werden alle Personenbeschreibungen von der Ich-Erzählerin gemacht. Sie beschreibt ihre Umgebung, die zwei Berlins, die Menschen. Aber am meisten beschreibt sie wichtige Personen aus dem Theater, mit denen sie zusammen arbeitet.

> “[…], Fritz Marquardt war der kleinste von allen, mit unheimlich dicken Augenbrauen, die über seine Augen herabhingen, seine Haare hatte er in die Stirn gekämmt.”[231]

---

[228] Vgl. Spörl, **ebd**, S. 282.
[229] Özdamar, **ebd**, S. 56.
[230] Vgl. Tekin, **ebd**, S. 80.
[231] Özdamar, **ebd**, S. 81.

Die erste Begegnung mit Heiner Müller hat die Ich-Erzählerin auch beeindruckt. Und Heiner Müller beschreibt sie wie folgt;

> "Zum ersten Mal sah ich Heiner Müller. Er hat einen schönen Kopf, eine breite Stirn und sein Gesicht sieht aus wie ein eingedrücktes Haus, tiefe graue Augen. Ein kleiner Mann mit einem großen Gehirn."[232]

Die Ich-Erzählerin macht mehr äußerliche Beschreibungen. Inneres zum Charakter der Personen bekommt der Rezipient auch mit, doch es sind nicht sehr ausführliche Beschreibungen wie zum Äußerlichem. Zum Beispiel Josef, ihr Freund aus der Schweiz, der ihr geholfen hat, nach Ost-Berlin zu kommen und ihr auch weiterhin geholfen hat, indem er ihr Geld schickte, wird nicht äußerlich beschrieben, aber es wird immer wieder erwähnt, dass er der Ich-Erzählerin geholfen hat.

> "Josef, mein Schweizer Freund hatte mich angerufen, als er erfahren hatte, dass ich in Ost-Berlin in einem Stück hospitieren würde. 'Ich schicke dir Extra-Geld', hatte er gesagt, 'bitte kauf dir ein schönes Kleid und einen Mantel und ….' "[233]

In dieser Weise hat die Ich-Erzählerin den Charakter von Josef beschrieben und der Rezipient bekommt mit, dass Josef ein guter, hilfsbereiter Mensch ist.

Romane können laut Tekin ohne Vergangenheit nicht existieren. Alles, was im Roman erwähnt wird, hat eine Vergangenheit. Der Mensch, die Umgebung, die Zeit, die Gegenstände, der Gedanke, alles. Der Narrator benutzt öfters Rückblenden, um dem Roman etwas lebendiges zu geben und damit den Rezipienten nicht zu langweilen. Dazu verwendet er die Rückblende-Technik. Es wird nicht sofort am Anfang des Romans die Figur oder das Geschehen dargestellt, sondern einige Seiten später wird mit der Rückblende-Technik die Hauptsache dargestellt. Dabei wird gefördert, dass der Rezipient neugierig wird.[234]

Özdamar hat in ihrem Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* die Rückblende-Technik sehr erfolgreich verwendet.

---

[232] **ebd**, S. 110.
[233] **ebd**, S. 76.
[234] Vgl. Tekin, **ebd**, S. 234.

Rückblenden sind sprunghafte Wechsel der Zeitebene. Es ist ein Zurückgreifen aus dem zeitlich Späteren (Gegenwart) in ein Früheres (Vergangenheit), um es in das Geschehen zur Verdeutlichung einzuschieben.[235]

Özdamars Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* fängt auch mit der Rückblende-Technik an. Die Erzählzeit bis zur Rückblende besteht aus zwanzig Seiten, in der die Ich-Erzählerin eine ganze Nacht erzählt, in der sie nicht schlafen kann. Sie ist in West-Berlin. Dann verwendet sie die Rückblende-Technik und fängt an zu erzählen, wie sie nach West-Berlin gekommen ist. Sie nimmt den Leser mit zurück in ihre Vergangenheit, wo sie mit Josef Bekanntschaft gemacht hatte.

Özdamar verwendet die Rückblenden öfters in ihrem Roman, indem sie sich an ihre Heimat, ihre Großmutter und an ihren geschiedenen Mann erinnert.

> "Herr Richter, alter Mann, armer Mann, wie soll er seine Wäsche waschen? Das Haus, in dem er wohnt, ist voller Einschusslöcher vom Krieg. Wie wäscht er sich? In Istanbul musste ich meine Großmutter waschen."[236]

Am Zitat ist zu erfahren, wie die Ich-Erzählerin sich Sorgen um einen alten Mann macht, während sie gleichzeitig den Leser mit in ihre Vergangenheit nach Istanbul zurücknimmt.

Die Autorin Özdamar setzt ihre Rückblenden so natürlich in die erzählte Geschichte ein, dass der Rezipient auf einmal Bilder von der Vergangenheit der Ich-Erzählerin hat.

> "Er war wie mein Vater. Mein Vater war Waisenkind gewesen, und sein Leben lang machte er Menschen Geschenke."[237]

Im Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* hat die Autorin Emine Sevgi Özdamar auch die Montagetechnik verwendet. Die Montagetechnik ist eine Darstellungstechnik, die in Film, Lyrik, Roman und Drama, die Teile aus verschiedenen Wirklichkeitsebenen oder –bereichen nach rein formalen Gesichtspunkten zusammenfügt, um einen

---

[235] Vgl. Best, **ebd**, S. 235.
[236] **ebd**, S. 95.
[237] **ebd**, S. 96.

Verfremdungseffekt zu erzielen, eine neue Totalität zu erreichen oder zu schockieren.[238] Im zweiten Teil des Romans, hat Özdamar ihre Zeichnungen aus den Proben verwendet, und auch Arbeitsnotizen sind verwendet worden. Eine dieser Arbeitsnotizen ist folgendermaßen;

> *Brecht zu Hamlet*
> *Die Zeit ist kriegerisch. Hamlets Vater, König von Dänemark hatte in einem Siegreichen Raubkrieg den König von Norwegen erschlagen. Als dessen Sohn Fortinbras zu einem neuen Krieg rüstet, wird auch der dänische König erschlagen, und zwar von seinem Bruder. Die Brüder der erschlagenen Könige, nun selbst Könige, wenden den Krieg ab, indem den norwegischen Truppen erlaubt wird, für einen Raubkrieg gegen Polen dänisches Gebiet zu überqueren. Nun ist Aber der junge Hamlet vom Geist seines kriegerischen Vaters aufgerufen worden, die an ihm verübte Untat zu rächen…*
> *Aus: Kleines Organon für das Theater 68. 32. Versuch 1948.*[239]

Die literarische Schreibweise der Montage ist eng mit dem Zitat verwandt. Von Montage kann man in bezug auf Texte dann sprechen, wenn die Übernahme fremder Texte wesentlich zur Formung des eigenen Textes beiträgt. Dabei sind die einmontierten Textpassagen etwa durch den gegenseitigen Kontrast oder durch den Kontrast mit dem eigenen Ko-Text üblicherweise ebenfalls markiert und insofern als Fremdkörper erkennbar.[240] Am oben gegebenen Zitat ist die Markierung deutlich zu erkennen. Es ist eine Arbeitsnotize, die unverändert im Roman erscheint.

Laut Tekin ist die Montagetechnik, eine Technik, die die zeitgenössischen Autoren sehr oft verwenden. Die Montagetechnik kann offen sowie auch geheim im Text gegeben werden.[241] Doch Özdamar hat ihre Wahl an den offenen Montagen genutzt. Sie montiert Arbeitsnotizen, die sie in den Proben durchlas, unverändert in ihre eigenen Tagebuchnotizen.

Tekin behauptet, dass diese Technik eine schwierige Technik ist. Wenn der Narrator sich nicht sicher ist, welche Montage er, wo benutzen soll, dann kann es zu Abbrechungen

---

[238] Vgl. Best, **ebd**, S. 170.
[239] Özdamar, **ebd**, S. 184.
[240] Vgl. Spörl, **ebd**, S. 161.
[241] Vgl. Tekin, **ebd**, S. 245.

beim Lesen des Rezipienten kommen. Daher muss ein Autor, der diese Technik verwenden will, sehr vorsichtig sein.[242]

Romane erhalten ein bestimmtes Leitmotiv. Leitmotive sind wiederkehrende Aussagen, die einer bestimmten Gestalt, Situation, Gefühlslage oder Stimmung zugeordnet sind.[243] Das Leitmotiv bezeichnet in der Literaturwissenschaft wiederkehrende charakteristische Motive.[244] Im Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* ist das Leitmotiv die Grenze. Die Ich-Erzählerin deutet die Grenze zwischen West- und Ostberlin immer wieder an.

> "Außer mir gab es keinen Menschen am Grenzübergang. Die ostdeutschen Polizisten standen einsam an ihrem Posten […]"[245]

Die Ich-Erzählerin erwähnt die Grenze schon am Anfang ihrer Ankunft in Deutschland. Und während der ganzen Geschichte tritt das Leitmotiv Grenze auf.

> "DDR-Grenzkontrolle, Ihre Reisedokumente, bitte. Sind wir schon in Ostdeutschland?"[246]

Es werden auch die Grenzbeamten am Grenzübergang beschrieben. Die Ich-Erzählerin hatte die Grenze und die Beamten so sehr normalisiert, dass sie fast alle Beamten kannte.

> "Am Grenzübergang Friedrichstraße nieste auch der Ostberliner Grenzbeamte […] Ich sagte allen Grenzpolizisten: Ich gehe zu Besson."[247]

Die Ich-Erzählerin musste eine Zeitlang jeden Tag zweimal über die Grenze. Jeden Übergang erzählt sie im Roman.

> "Als ich zum Grenzübergang Friedrichstraße zurück ging, wurde mir leichter und leichter […] Ich setzte mich am Grenzübergang in die Bahnhofskneipe, bestellte ein Bier, bezahlte […]"[248]

---

[242] Vgl. Tekin, **ebd**, S. 247.
[243] Vgl. **Metzler-Literatur-Lexikon**: Begriffe und Definitionen, (Hrsg. Günther u. Irmgard Schweikle, 2. überarbeitete Auflage, Stuttgart: Metzler, 1990), S. 264.
[244] Vgl. Best, **ebd**, S. 151.
[245] Özdamar, **ebd**, S. 18.
[246] **ebd**, S. 31.
[247] **ebd**, S. 32.
[248] **ebd**, S. 34.

Es ist nicht zu spüren, dass die Ich-Erzählerin Probleme damit hat, jeden Tag die Grenze übergehen zu müssen. Wie oben schon betont worden ist, hatte sie dieses Ereignis total normalisiert.

> "Ich fuhr jeden Tag hinüber. Ich kannte jeden Grenzbeamten und wenn einer nieste, sagte ich 'Gesundheit' und fuhr mit der U-Bahn drei Haltestellen zur Volksbühne."[249]

Özdamar hat diese Technik in ihrem Werk sehr erfolgreich verwendet, indem sie durch die Wiederholungen des Grenzübergangs den Rezipient daran erinnert, welche Schwierigkeiten sie auf ihrer Reise überwindet.

Der Stoff des Romans, der die vorgegebenen Wirklichkeitselemente, die in aufnehmendem (subjektiven) Erleben durch den Dichter erste Prägung und motivliche Gestaltung erfahren, ist das Migrantendasein. Das Verlassen der eigenen Heimat, um den Traum in Erfüllung bringen zu können. Mit diesem Satz kann der Stoff des Romans bezeichnet werden.

Der Traum der Ich-Erzählerin, der ihr ihre Heimat verlassen lies, war die Liebe zum Theater. Das Motiv des Romans ist demnach die Liebe zum Theater, denn das Motiv ist der Beweggrund der menschlichen Haltung oder Handlung, das situationsgebundene Element dessen inhaltliche Grundform schematisiert beschrieben werden kann.[250]

Im Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* hat Özdamar auch Zeitdehnungen und Zeitraffungen genutzt. Ihre Reise mit dem Zug von Istanbul nach Deutschland hatte drei Tage und drei Nächte gedauert, die in drei Seiten erzählt wird. Wie auch am folgenden Zitat sichtbar ist, ist von einer Zeitraffung die Rede.

> „Der Zug von Istanbul nach Berlin fuhr drei Tage und drei Nächte, und ich las das Buch immer wieder. Ein türkischer Mann fragte mich: ‚Schönes Mädchen, machst du Liebe mit diesem Buch? Deine Augen glänzen [...] In der Nacht weckte mich die türkische Frau, die mit mir im gleichen Abteil schlief. ‚Mach deine Hände

[249] **ebd**, S. 42.
[250] Vgl. **Metzler-Literatur-Lexikon**: Begriffe und Definitionen, (Hrsg. Günther u. Irmgard Schweikle, 2. überarbeitete Auflage, Stuttgart: Metzler, 1990), S. 312.

> auf, die Polizei kommt' [...] der ganze Zug war jetzt wach, alle Lichter waren an.[...]"[251]

Während die Ich-Erzählerin die Zugfahrt sehr kurz erzählt, ist die Zeitdehnung im Roman deutlich zu erkennen, wo sich die Ich-Erzählerin eine Nacht mit Josef unterhaltet. Eine ganze Nacht wird mit Einzelheiten in sieben Seiten erzählt.

> „Aber ich weinte weiter, und Großmutter holte Josef dazu, so wie man einen Arzt holt. [...] ‚Ich bin unglücklich in meiner Sprache' [...] ‚Du leidest unter der Trennung von deinem Mann', sprich zu mir, sag die Wahrheit' [...] wir wohnten im Wald in einem Holzhaus, durch die Bäume sahen wir das Marmarameer [...] Wir waren gezwungen zu heiraten. Ohne Trauschein konnte man damals keine Wohnung mieten. [...]"[252]

In diesen sieben Seiten erzählt die Ich-Erzählerin mit allen Einzelheiten von ihrem damaligen Leben. Sie erzählt von der damaligen politischen Lage in der Türkei, vom Theater und von ihrem getrennten Mann.

Im Roman ist es auch Dialogen zu begegnen. Zum Beispiel auf der Zugfahrt von Istanbul nach Berlin, erzählt die Ich-Erzählerin von ihren Dialogen mit den Grenzpolizisten:

> „DDR-Grenzkontrolle, Ihre Reisedokumente, bitte." „Sind wir schon in Ostdeutschland?" „In der Deutschen Demokratischen Republik." Sagte der junge Polizist."[253]

Wie deutlich zu sehen ist, ist Emine Sevgi Özdamar eine Autorin, die sich an mehrere Techniken der Moderne gewendet hat. Und es ist auch zu vermuten, dass diese gut gelungenen Techniken den Erfolg ihres Romans geprägt haben. Für die vorliegende Arbeit war es nötig, diese Techniken zu erwähnen, denn es ist ein wichtiger Punkt in literarischen Interpretationen, solche Techniken und den Stil eines Werkes auszuloten. Das literarische Werk in der vorliegenden Arbeit ist wie schon betont wurde, autorimmanent und auch werkimmanent untersucht worden.

---

[251] **ebd**, S. 30.
[252] **ebd**, S. 22.
[253] **ebd**, S. 31.

VIERTER TEIL
"DER DRITTE RAUM" UND DAS WERK "SELTSAME STERNE STARREN ZUR ERDE"

1. Der "Dritte Raum" im Werk *Seltsame Sterne starren zur Erde*

Wie schon erwähnt worden ist, ist das Ziel der vorliegenden Arbeit, den Begriff "Dritter Raum" im literarischen Zusammenhang in dem Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* von Emine Sevgi Özdamar darzustellen und zu bewerten. Es wurden in den vorigen Teilen unterschiedliche Definitionen zum Begriff "Dritter Raum", Anerkennungen zur Migrantenliteratur und zu ihrem heutigen Stand erläutert und auch das Werk *Seltsame Sterne starren zur Erde* wurde dargestellt. Das Werk von Emine Sevgi Özdamar ist in ausführlicher Weise untersucht worden. Nun wird festgestellt, wie sich der "Dritte Raum" in dem Roman aufzeigt. Der Begriff "Dritter Raum" wird in der vorliegenden Arbeit als hermeneutisches Prinzip bewertet und deshalb wird auch die Darstellung des "Dritten Raums" aus literarischer Perspektive festgestellt.

Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit wurde erwähnt, dass der "Dritte Raum" auch aus soziologischer Perspektive für Menschen ist, die sich einen Raum suchen, wo sie sich wohler fühlen. Es ist nicht schwer, diese soziologische Perspektive in die literarische zu übertragen. Denn in der vorliegenden Arbeit wird versucht, die Suche nach einem "Dritten Raum" im Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* festzustellen. Die Ich-Erzählerin, die die Hauptfigur des Romans ist, ist auf der Suche nach einem Raum, in dem sie glücklicher werden kann, als sie in ihrer eigenen Heimat ist.

Da der ausgewählte und untersuchte Roman von Emine Sevgi Özdamar, zu den Werken der deutschgeschriebenen Migrantenliteratur gehört, ist auch von der Migration die Rede. Denn die Schriftstellerin Özdamar ist eine Migrantin, die nach Deutschland emigrierte.

Zwei unterschiedliche Kulturen kommen sich gegenüber, Özdamars Muttersprache ist Türkisch, sie schreibt aber in Deutsch. Sie ist Türkin, geht aber nach Deutschland, und zwar nach Ost-Berlin. Die Schriftstellerin ist nun in Deutschland, steht aber zwischen zwei unterschiedlichen Kulturen. Sie erlebt kulturelle Zwischenräume. Auf der einen Seite die türkische Kultur und auf der anderen Seite die deutsche Kultur. Diese Zwischenräume tauchen auch im Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* auf. Die Ich-Erzählerin gerät öfters wegen ihrer Gefühle in Zwischenräume. Ihr ehemaliger Eigenraum und der neue Fremdraum spielen eine sehr wichtige Rolle, bei dem gefundenen "Dritten Raum".

Aus dem autobiographisch geprägten Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* ist mitzubekommen, dass die Ich-Erzählerin nach Deutschland gekommen ist, weil sie durch die politische Lage ihrer Heimat damals sehr unglücklich war. Das Theater, in dem sie arbeitete, war geschlossen worden. Die Ich-Erzählerin war unzufrieden mit ihrem Leben und wollte einfach weg, in ein anderes Land. Deutschland war dieses andere Land, weil sie Brecht und sein Theater sehr bewunderte. Die Ich-Erzählerin nahm sich vor, ihren ehemaligen Eigenraum zu verlassen.

Nun wird versucht im folgenden herauszufinden, an welchen Momenten oder Stellen im Roman der "Dritte Raum" zu erkennen ist. Die Suche nach dem "Dritten Raum" ist am meisten in ihren Erinnerungen versteckt. Es ist deutlich zu sehen, dass die Ich-Erzählerin mit ihren Gefühlen zwischen ihrer Heimat und Deutschland hin und her geht. Emotional betrachtet, sind die Gedanken der Ich-Erzählerin immer wieder in ihrer Heimat bei ihrer Großmutter. Sie handelt aber nicht emotional, sie lässt ihren großen Traum in Erfüllung gehen. Ihre Theaterliebe ist so groß, dass sie alle Schwierigkeiten überwindet.

Ohne auch zu bewerten oder zu klagen, versucht sich die Ich-Erzählerin der neuen Kultur anzupassen. Sie erlebt also keinen Kulturschock. Sie fühlt sich auch keineswegs fremd in diesem Land. Das einzige, an das sie immer wieder denkt und so schnell wie möglich erreichen will, ist das Theater. Sie versucht den "Dritten Raum" zu erreichen, den sie benötigt, um sich wohl zu fühlen.

Sie wurde unglücklich in ihrem Land, nachdem das Theater, an dem sie arbeitete, wegen des Militärputschs geschlossen wurde. Sie fand eine andere Arbeit, wurde aber nicht zufrieden und glücklich damit. Der “Dritte Raum”, in dem die Ich-Erzählerin glücklich werden würde, war das Theater. Und sogar die Theaterbühne, war der “Dritte Raum”, in dem sie sich wohl fühlen konnte. Zusammengefasst könnte gesagt werden, dass das ganze Theater mit allem drum und dran die Ich-Erzählerin glücklicher machen würde.

In Ost-Berlin hatte sie den “Dritten Raum” gefunden, wo sich das Theater befindet: Das Brechttheater, sie wollte ihr Leben dort weiterführen. Es war natürlich manchmal nicht sehr einfach, sich in der neuen Kultur wohl zu fühlen. Angepasst hat sich die Ich-Erzählerin überall. Sie wurde sofort, wo sie ankam, aufgenommen. Mit den Menschen, die sie um sich hatte, war sie sehr glücklich. Sie hatte mit niemandem ein Problem. Auch in West-Berlin hatte sie Freunde, doch trotzdem fühlte sie sich im Osten wohler. Denn dort war ja das Brechttheater. Der “Dritte Raum” ist für die Ich-Erzählerin eigentlich überall da, wo sich das Theater befindet. Der “Dritte Raum” wird von Anfang an der vorliegenden Arbeit als ein Ort beschrieben, der für Menschen ist, die sich an diesem Ort wohler fühlen. Demnach ist dieser Ort nicht mit Grenzen beschränkt, sondern dieser Ort kann überall sein, jedoch nur in verschiedenen Zeitpunkten. Das heißt, der “Dritte Raum” kann sich mit der Zeit ändern. Der ehemalige Eigenraum der Ich-Erzählerin war in der Türkei, der Fremdraum, also der zweite Raum war in Deutschland. Ohne diese zwei Räume ist es nicht möglich von einem “Dritten Raum” zu reden.

Überall, wo sie am Theater arbeiten kann, ist für die Ich-Erzählerin der “Dritte Raum”, wo sie glücklich ist. An der zweiten Stelle stehen für die Ich-Erzählerin ihre Freunde und die Menschen, die sie lieb hat. Auch mit ihnen ist die Ich-Erzählerin glücklich, vor allem mit den Menschen, mit denen sie sich über Brecht und sein Theater unterhalten kann. Deshalb könnte auch die Stadt, in der sie lebt, ihre Heimat werden.

1. 1. Die Darstellung des "Dritten Raumes"

Im Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* gibt es mehrere Äußerungen der Ich-Erzählerin, an denen zu erkennen ist, wie unglücklich oder wie verwirrt sie ist und weshalb sie einen neuen Raum sucht oder sogar benötigt. Diese Äußerungen werden in diesem Teil mit Hilfe von Zitaten aus dem Roman festgestellt und bewertet.

Die Ich-Erzählerin stellt den "Dritten Raum" im Roman dar, indem sie ihre Sehnsüchte und Erinnerungen in den Vordergrund bringt. Es ist wichtig, durch diese Sehnsüchte und Erinnerungen den "Dritten Raum" interpretierend herausfinden zu können. Deshalb werden die in den Vordergrund gebrachten Gefühle der Ich-Erzählerin mit Zitaten aus dem Roman erläutert.

Schon am Anfang des Romans beschwert sich die Ich-Erzählerin bei ihrem Freund Josef über die gesprochene Sprache in ihrer Heimat. Als sich die Ich-Erzählerin eine Nacht schlecht fühlt und weint, ruft ihre Großmutter, die nicht weiß, wie sie ihrer Enkelin weiterhelfen kann, Josef. Die Ich-Erzählerin fängt an zu erzählen.

> "Josef setzte sich auf einen Stuhl neben meinem Bett. 'Warum weinst du?' 'Ich bin unglücklich in meiner Sprache. Wir sagen seit Jahren nur solche Sätze wie: Sie werden sie aufhängen. Wo waren die Köpfe? Man weiß nicht, wo ihr Grab ist. Die Polizei hat die Leiche nicht freigegeben! Die Wörter sind krank. Meine Wörter brauchen ein Sanatorium, wie kranke Muscheln. Es gibt eine Stelle am Ägäischen Meer, wo drei Ströme zusammenkommen. Man bringt Säcke mit Muscheln aus Istanbul, Izmir, Italien dorthin, die im schmutzigen Wasser krank geworden sind. Das saubere Wasser aus den drei Strömen heilt in ein paar Monaten die erkrankten Muscheln. Dieses Stück Meer nennen die Fischer Muschelsanatorium. 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?' "[254]

Die Ich-Erzählerin war unglücklich in ihrer eigenen Heimat und in ihrer Muttersprache. Als ihr ihre eigene Situation bewusst wurde, nahm sie sich vor in ein anderes Land zu gehen. In ein Land, wo sie glücklicher werden kann, wo sie sich wohler fühlen kann. In diesem Wunsch der Ich-Erzählerin ist eine Suche nach einem "Dritten Raum"

[254] **ebd**, S. 23.

festzustellen. Ohne zu bewerten oder nachzudenken, ob sie sich einer anderen Kultur anpassen kann oder nicht, steigt sie in den Zug nach Deutschland.

In West-Berlin stellt Dirk, ein alter Freund der Ich-Erzählerin, sie seinen Freunden wie folgt vor;

> "Hier ist die einzige Türkin, die nicht nach West-Berlin, sondern nach Ost-Berlin geht."[255]

Die Ich-Erzählerin war unglücklich in ihrer Heimat und sie nahm sich deshalb vor, in ein anderes Land auszureisen. Nach Deutschland, aber nicht wie die meisten Ausländer nach West, sondern nach Ost-Berlin. Der "Dritte Raum" war nämlich in Ost-Berlin, das Brechttheater. Der Raum, wo sie sich besser fühlen wird. Schon der Gedanke, an dieses Theater zu gehen, machte die Ich-Erzählerin glücklicher.

Im Roman fällt am meisten die Sehnsucht nach der Großmutter auf. Diese Sehnsucht spielt eine große Rolle, denn an der Sehnsucht ist deutlich zu sehen, dass die Ich-Erzählerin ihren ehemaligen eigen Raum in der Türkei vermisst. Sie ist dauernd in Zwischenräumen. Aber weil sie ein Ziel hat, gibt sie nicht auf.

Ihr eigenes Selbst wird in diesem neuen Raum als ein Anderes neu erfahren. Das Eigene begegnet nicht nur dem Anderen, sondern auch sich selbst nochmals in einem anderen Raum. Sie befindet sich in einem Moment des Übergangs, in dem Raum und Zeit sich überschneiden, um komplexe Gebilde von Differenz und Identität, von Vergangenheit und Gegenwart, Innen und Außen, Inklusion und Exklusion auszubilden. (siehe S. 24).

Während des ganzen Romans ist die Sehnsucht nach der Großmutter deutlich dargestellt. Bei fast jedem Ereignis hat die Ich-Erzählerin etwas von ihrer Großmutter zu erzählen. Sie teilt ihre Sehnsucht mit dem Leser wie folgt;

> "Ich klappte das Buch wieder zu und aß eine Aprikose, die meine Großmutter mir eingepackt hatte. Als ich losgefahren war, hatte sie

[255] **ebd**, S. 41.

> zu mir gesagt, ‘Du bist wieder da, wenn ich das nächste Mal gewaschen werden muss, nicht war?’ “[256]

Die Sehnsucht nach der Großmutter ist so groß, dass die Ich-Erzählerin die Erinnerungen in ihre erzählte Geschichte einbettet, indem der Rezipient die Handlung ungetrennt mitbekommt. Die Sehnsucht ist unmittelbar in dem alltäglichen Leben der Ich-Erzählerin wiederzuerkennen. Denn sie vermisst ihren ehemaligen eigen Raum, den sie verlassen hat. Ein Teil ihrer Seele wird immer im ehemaligen Raum bleiben. Auch als die Ich-Erzählerin mit ihren Mitbewohnern der WG, in der dreibeinigen Badewanne lag, erzählte sie immer etwas über ihre Großmutter. Dies ist aus dem folgenden Satz von Peter zu erfahren;

> “Peter, der gerade vorbeiging, trat mit dem Fuß auf ein Handtuch, das vor der Wanne lag und wischte damit den Boden. ‘Erzähl doch noch etwas von deiner Großmutter’, sagte er und fing an sich zu rasieren. Er sah uns im Spiegel zu…”[257]

Die Ich-Erzählerin teilt dem Rezipienten mit, dass sie ab und zu in Istanbul anrief, um zu erfahren wie es ihrer Großmutter ging. Das bedeutet, ihre Großmutter war die wichtigste Person, die sie hinter sich in ihrer Heimat gelassen hatte. Neben dem Raum sind auch die Personen, die sie um sich hat sehr wichtig für die Ich-Erzählerin.

> “Ab und zu rief ich meine Geschwister an, um zu erfahren wie es meiner Großmutter ging. Sie selbst konnte mit mir nicht reden, weil sie nicht wusste, wie man am Telefon mit jemandem sprechen sollte, ohne ihn zu sehen.”[258]

Wie schon erwähnt worden ist, hängt die Ich-Erzählerin sehr an ihrer Großmutter. Jedes Wort, jeder Satz erinnert die Ich-Erzählerin an ihre geliebte Großmutter, es ist unmöglich, dass sie ihre Großmutter nur einen Moment vergisst, denn einen “Dritten Raum” gefunden zu haben, bedeutet nicht, dass die ehemaligen Räume vergessen werden.

> “[…] ‘Ach, was für einen schönen Birnbaum haben Sie’. Dieser Satz stand in einem Buch, das ich in Istanbul als Kind gelesen

[256] **ebd**, S. 42.
[257] **ebd**, S. 54.
[258] **ebd**, S. 72.

> hatte. Meine Großmutter schlief als junges Mädchen in heißen Nächten oft unter den Birnbäumen. Das hatte sie mir einmal erzählt, als wir auf ihrer Truhe saßen und Zigaretten rauchten. Einmal hatte sie mit ihren Zehen die Zehen des Jungen berührt, der neben ihr schlief."[259]

Dass die Ich-Erzählerin sehr viel über ihre Großmutter berichtet, zeigt auch, dass die Ich-Erzählerin auf ihre Großmutter sehr großen Wert legt. An alles, was sie ihr damals erzählte, kann sie sich sehr gut erinnern. Man könnte davon ausgehen, dass die Ich-Erzählerin sich mit ihrer Großmutter identifiziert. Obwohl sie sehr alt ist, ist sie eine lebenslustige Frau und sie kann über alles mit ihrer Enkelin sprechen. Das ist eigentlich nicht immer der Fall in der türkischen Kultur.

> "Meine Großmutter war dreimal verheiratet. Ihre Männer waren jung gestorben, und sie wusste nicht, mit welchem Mann sie später im Paradies zusammenleben wollte. Wir fragten sie öfter: 'Mit welchem Mann willst du im Paradies leben, Großmutter?' Sie antwortete dann: 'Was weiß ich. Der erste hatte eine schöne Stimme, der zweite war ein guter Mensch, der dritte war auf der Suche nach Arbeit nach Istanbul gezogen. Dort ging er zu den Huren.[…] Wenn wir uns liebten, ging ein Feuer durch meinen ganzen Körper.' Dann sagte ich: 'Er ist es, mit dem du dich im Paradies treffen wirst, Großmutter, nicht wahr?' "[260]

Die Identifizierung mit der Großmutter und sich selbst ist daran zu erkennen, dass auch die Ich-Erzählerin selbst über ihre Liebe mit Männern, die sie liebt, sehr offen sprechen kann. Während sich die Ich-Erzählerin mit ihrer Großmutter identifiziert, ist aber auch mitzubekommen, dass die Ich-Erzählerin sich ein anderes Ende ausgewählt hat als ihre Großmutter. Das hängt ganz bestimmt auch von den unterschiedlichen Generationen ab, doch die Ich-Erzählerin zeigt sich mutiger als ihre Großmutter.

Die Großmutter, die im Roman öfters mit Sehnsucht erwähnt wird, ist eine interessante Person. Die Ich-Erzählerin hat so viele Erinnerungen zu erzählen, die manchmal den Leser zum Lachen bringen.

> "Als der Bauer Märten heute in der Probe in die Ecke pinkelte, dachte ich an meine Großmutter, die dasselbe tat. Wir gingen in Istanbul in heißen Sommernächten ins Freilichtkino, wo wir in einem Garten unter Bäumen vor einer großen Leinwand saßen.

[259] **ebd**, S. 98.
[260] **ebd**, S. 50.

> Immer wieder standen die Zuschauer auf, kauften Kürbiskerne und Limonade, und auf der Leinwand sah man Humphrey Bogart und Ava Gardner. Wenn wir nach Hause gingen, pinkelte meine Großmutter in den Straßengraben. Während sie pinkelte fragte sie uns: 'Wieso ist der Mann im Film ohne seine Frau zurückgefahren?'"[261]

Alte Frauen in Deutschland, die die Ich-Erzählerin auf den Straßen sah, erinnerten sie an ihre Großmutter.

> "Alte Frauen sonnten sich auf den Bänken. In ihren Einkaufstaschen sah ich Marmelade, Brot, Äpfel. Neben mir saß eine alte Frau, die drei Röcke übereinandergezogen hatte wie meine Großmutter."[262]

Auch wenn die Ich-Erzählerin sich schlecht fühlt, denkt sie an ihre Großmutter. Sie stellt sich vor, dass Großmutter bei ihr ist.

> "Der nächste Tag hat angefangen. Ich sang Brechtlieder, schrieb einen Brief an Josef, kochte Champignonsuppe. Ich bin sehr unruhig, denke an Großmutter, an Graham, beide umarmten und küssten mich."[263]

Die Ich-Erzählerin machte auch manche Bewegungen ihrer Großmutter nach. Zum Beispiel, wenn sie Geliebte sah, die sich küssen, klatschte die Großmutter. Das selbe tat auch die Ich-Erzählerin.

> "Hans ist zurück nach München, er trug einen weißen Anzug. An der Tür scherzte er mit Gabi. Es ist schön, mit der Liebe zu wohnen. Als sie sich küssten, klatschte ich in die Hände, wie meine Großmutter, wenn sie Liebespaare sah."[264]

An den Zitaten ist zu sehen, wie groß ihre Sehnsucht ist. Die Sehnsucht wäre für die vorliegende Arbeit als Suche nach einem "Dritten Raum" zu bewerten, denn die Ich-Erzählerin ist wegen ihrem großen Traum in ein anderes Land gegangen, trotz ihrer Sehnsucht führt sie in diesem anderen Land ihr Leben weiter. Doch sie ist immer wieder mit ihren Gedanken in ihrem ehemaligen Raum. Sie bereut es nicht auch nur einen

---

[261] **ebd**, S. 170.
[262] **ebd**, S. 146.
[263] **ebd**, S. 124.
[264] **ebd**, S. 186.

Moment, wo anders zu sein, sie ist glücklich, trotz ihrer Sehnsucht. Und diese Sehnsucht überwindet die Ich-Erzählerin durch ihren in Erfüllung gegangenen Traum. Ihr Herz ist auf beiden Seiten, doch sie bleibt dort, wo sie glücklicher ist, wo sie ihr eigenes Ziel erreicht hat: in Deutschland, am Theater.

Die Ich-Erzählerin des Romans vergleicht ihre Heimat, die sie zur Liebe Brecht verlassen hatte, mit ihrer neuen Umgebung. Bei diesen Vergleichen ist in einigen Passagen zu sehen, dass die Ich-Erzählerin mal ihre Heimat vermisst und mal denkt, dass es in der neuen Umgebung doch schöner ist.

> "Plötzlich steigen viele Menschen aus und rennen zu einer anderen Bahn. In Istanbul fuhren die Nachtbusse auf den einsamen Straßen am Meer entlang, manchmal rannten die Hunde hinterher. Hier ist kein Hund zu sehen."[265]

Auf den Straßen in der Heimat der Ich-Erzählerin gibt es viele Hunde zu sehen, die keine Besitzer haben. Doch in Deutschland ist das nicht der Fall, und das findet auch die Ich-Erzählerin bemerkenswert.

> "In einem Buchladen am Alexanderplatz legte ein Arbeiter viele Bücher in einen Korb und kaufte sie. Würde in der Türkei ein Arbeiter sich trauen, in Arbeitskleidung in einen Buchladen zu gehen? Eine Gurke kostet hier überall vierzig Pfennige, in der Türkei überall unterschiedlich viel."[266]

Die Ich-Erzählerin macht sich Gedanken, ob die Arbeiter in ihrer Heimat kein Selbstvertrauen zu sich selbst haben. Sie bewundert es, dass hier in Deutschland auch die Arbeiter in Arbeitskleidung in einen Buchladen gehen und sich Bücher kaufen. Auch dass die Preise überall in ihrer Heimat unterschiedlich im Gegensatz zu Deutschland sind, ist für die Ich-Erzählerin bemerkenswert. Daraus könnte man schließen, dass die Ich-Erzählerin die Situation in ihrer neuen Umgebung besser findet. Auch wenn es kleine Einzelheiten sind, deutet die Ich-Erzählerin diese Einzelheiten öfters an.

---

[265] **ebd**, S. 87.
[266] **ebd**, S. 87.

Im Roman begegnet der Rezipient immer wieder den Erinnerungen der Ich-Erzählerin. Und wie auch bereits schon festgestellt worden ist, ist die Vergangenheit der Ich-Erzählerin in ihre erzählte Geschichte eingebettet. Es gibt im Roman zwei Vergangenheiten. Die erste ist die Verganheit der Ich-Erzählerin in ihrer Heimat und die zweite ist das damalige Berlin für den heutigen Rezipienten.

Die Ich-Erzählerin erinnert sich im folgenden Zitat an das Haus in Istanbul, wo sie mit ihrem Mann lebte.

> "Der hohe Baum unten im Hof bewegte sich im Regen, und der Wind schlug seine Zweige an das Küchenfenster. Auch neben dem Waldhaus in Istanbul, wo ich mit meinem Mann gelebt hatte, stand ein Baum, dessen Zweige der Wind, der vom Marmarameer kam, an mein Fenster schlug. […] Ich liebte den kleinsten Igel. Er lebt sicher immer noch dort im Garten des Waldhauses, und ich bin hier. Ich werde diesen Igel nie wieder sehen. Der Igel wird nach mir suchen. Er kann mich nicht mehr finden."[267]

Dem Zitat entsprechend ist deutlich zu sehen, dass die Ich-Erzählerin unter der Sehnsucht sehr leidet. Der Rezipient kann mitfühlen, wie sehr sie gerne mit ihrer Igel Familie zusammen wäre. Aber nun sind sie getrennt. Auch, dass der kleine Igel nach ihr suchen wird, macht die Ich-Erzählerin bedenklich. Ihre eine Hälfte ist immer noch in der eigenen Heimat, im ehemaligen eigen Raum.

Aber es ist auch deutlich zu sehen, dass die Ich-Erzählerin nicht vorhat, in die Türkei zurück zu gehen, denn sie sagt, dass der kleine Igel sie nie mehr sehen wird.

Fast jeder Moment erinnert die Ich-Erzählerin an ihre Heimat. Diesen Erinnerungen hat sie, wie schon betont worden ist, sehr viel Platz in ihrem Roman gegeben.

> "Die Morgenstimmung und der Geruch in den Straßen von Ost-Berlin erinnerten mich daran, wie meine Großmutter jeden Morgen den Ofen heizte."[268]

---

[267] **ebd**, S. 55.
[268] **ebd**, S. 81.

Die Ich-Erzählerin vermisst natürlich auch die Natur ihrer Heimat, die im Gegensatz zu Berlin schöner war. Ihr erster Eindruck von der Stadt Berlin ist bemerkenswert.

> "Der Novemberhimmel hing wie eine schmutzige Fotokopie eines Himmels über Berlin, in einem Westberliner Kino lief *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. In der S-Bahn niesten die Westberliner. Die Stadt war vergrippt. Am Grenzübergang Friedrichstrasse nieste auch der Ostberliner Grenzbeamte, als er meinen Pass in der Hand hielt und mein Gesicht mit dem Foto in meinem Pass verglich."[269]

Der erste Eindruck der Ich-Erzählerin war etwas pessimistisch, doch die Ich-Erzählerin wird auf keinen Fall aufgeben. Sie nimmt die Stadt so wahr, wie sie ist. Dabei erinnert sie sich trotzdem an die schöne Natur ihrer eigenen Heimat.

> "Die Konzentration der Schauspieler erinnerte mich an die langsamen Bewegungen meiner Großmutter an den Istanbuler Morgen, wenn draußen die Möwen schrieen und manchmal durch die offenen Fenster in die Wohnungen flogen und die Schiffe hupten."[270]

Auch den Sommer in ihrer Heimat, vermisst die Ich-Erzählerin. Der Winter hat die ganze Stadt Berlin vergrippt, dachte sie. Aber in ihrer Heimat gab die Jahreszeit Sommer allen, auf was er zutraf, etwas warmes. Diese Meinung teilt sie mit dem Leser folgendermaßen;

> "Diese Stunden am Abend sind ein Gedicht. Aus einem offenen Fenster hörte ich das Klappern von Besteck und bekam Sehnsucht nach Istanbul. Jetzt saßen mein Bruder, meine Schwester und meine Großmutter auf dem Balkon. Ein Maiabend. Draußen liefen farbige, junge Mädchen vorbei. Wenn es warm wird werden sogar die Gesichter der Armen in Istanbul weicher."[271]

Die Ich-Erzählerin bezeichnet die Stadt Berlin im Gegensatz zu der Türkei als grau. Den Winter in Deutschland mag die Ich-Erzählerin nicht. Aber ihre Umgebung vom Theater war die, von der sie immer geträumt hatte. Sie vergleicht Deutschland und ihre Heimat wie folgt;

---

[269] **ebd**, S. 32.
[270] **ebd**, S. 82.
[271] **ebd**, S. 109.

> "Abends. Grau und heiß. Aus den Fenstern schauen Männer in Unterhosen heraus. Ich saß mit geschlossenen Augen in meinem Zimmer, die Stimmen von Berlin: Der Wecker, Vogelgezwitscher, Motoren, Kinder, Autos, Straßenbahn. Die Stimmen von Istanbul: Wasserverkäufer, Süßigkeitenverkäufer, Getreideverkäufer, die blinden Stöcke auf dem Pflaster, die plötzlich hochfliegenden Tauben, Möwengeschrei, hupende Schiffe am Bosporus, das Zirpen der Grillen, Katzen auf den Dächern auf der Suche nach Liebe, Gesänge aus den Minaretten, Hundegejaule, die Stimmen der Obst- und Gemüseverkäufer, Marktplätze, Menschen, Menschen."[272]

Die Erinnerungen, denen der Leser den ganzen Roman lang begegnet, zeigen sehr deutlich, dass die Ich-Erzählerin zwischen zwei Welten lebt. Sie kann es einfach nicht, ohne ihre Heimat zu erwähnen. Aber trotzdem gibt sie nicht auf. Sie möchte auf keinen Fall wieder zurück in die Türkei.

> "[…] bald ist die *Bauern* – Premiere, ich habe Angst, in die Türkei zurückgehen zu müssen. 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 West-Berlin Arbeit finden, wenn ich hier fort muss. Ich kann nach England fahren, zu Graham, in seinem Theater arbeiten […] "[273]

An einem sehr heißen Tag, erinnert sich die Ich-Erzählerin an einen Tag in der Türkei, der wieder sehr heiß war;

> "An so einem heißen Tag wie heute, war in Istanbul ein Freund von mir beerdigt worden, ein Schauspieler. Sein Sarg hatte im Moschee-Hof auf einem Totenstein gestanden. Ein langer Sarg. Er war ein großer Mann gewesen. Seine Frau wurde von zwei Freunden gestützt. Der religiöse Mann, die Freunde und die Polizei, alle waren da. Wir beerdigten ihn auf einem Friedhof, auf dem noch keine Bäume standen. Die Totengräber nahmen ihn aus dem Sarg heraus und legten ihn in einem Leichentuch ins Grab. Um die Stirn hatte er noch einen blutigen Verband. Unsere Münder waren trocken. Keiner sprach. Ich sah im Grab Würmer, die sich bewegten."[274]

Die Erinnerungen der Ich-Erzählerin sind wie auch am Zitat zu sehen ist, sehr ausführlich dargestellt worden. Sie gibt alles, bis zu ihren kleinsten Einzelheiten wieder. Der Roman

---

[272] **ebd**, S. 147.
[273] **ebd**, S. 124.
[274] **ebd**, S. 160.

ist voller Zwischenräume. In diesen Räumen geht die Ich-Erzählerin immer wieder mit ihren Gefühlen hin und her.

Die Ich-Erzählerin war in Deutschland, um ihre Brechttheaterliebe zu erleben. Das war ihr größter Traum, als sie in der Türkei lebte. Ihr Traum war nun in Erfüllung gegangen. Dabei vergaß die Ich-Erzählerin auch nicht ihre Freunde vom Theater in der Türkei. Noch am ersten Tag am Theater, wo sie Besson begegnet, bringt sie zum Ausdruck, dass sie Inszenierungen von Brecht ins Türkische übersetzen will und sie in die Türkei an ihre Freunde schicken will.

> "Könnte ich ab morgen hier im Archiv ihre alten Probennotizen zum Brechtstück *Der gute Mensch von Sezuan* studieren und für meine Freunde in Istanbul ins Türkische übersetzen?"[275]

Die Ich-Erzählerin arbeitete fleißig im Archivzimmer. Sie wollte ihren Freunden in der Türkei somit etwas helfen.

> "Ich will alles über diese Inszenierung lesen und übersetzen und dann zu meinen Freunden in die Türkei schicken, von denen einige im Gefängnis sitzen. Sie haben vor, dieses Stück in Istanbul zu inszenieren, wenn sie wieder frei sind."[276]

Die Ich-Erzählerin ging auch nur deshalb ins Berliner Ensemble, um sich das Stück *Der gute Mensch von Sezuan* anzusehen. Sie machte auch ihre Zeichnungen dazu.

> "Ich zeichne die Inszenierung. Ich will alles, was ich hier sehe, meinen Freunden in der Türkei zeigen."[277]

Die Ich-Erzählerin des Romans hatte ihren "Dritten Raum" erreicht. Sie war dort, wovon sie immer geträumt hatte. Und das, was sie erreichte, wollte sie mit ihren Freunden in der Türkei teilen. Sie wollte ihren Freunden helfen können. Man könnte davon ausgehen, dass die Ich-Erzählerin den "Dritten Raum" auch in ihrem Land hervorbringen wollte. Eines Tages, falls sie nach Istanbul zurückkehrt, sollte auch dort etwas von Brecht bereit stehen.

---

[275] **ebd**, S. 34.
[276] **ebd**, S. 39.
[277] **ebd**, S. 45.

Dort, wo die Ich-Erzählerin am Theater arbeiten kann, kann sie auch glücklich werden. Dort, wo das Theater ist, ist der "Dritte Raum" der Ich-Erzählerin. Am Theater denkt die Ich-Erzählerin an nichts mehr anderes. Sie ist überglücklich, ihre Arbeit machen zu können. Das heißt aber nicht, dass sie nicht nur mit dem Theater beschäftigt ist, außerhalb des Theaters hat sie sehr viele Freunde, mit denen sie immer was unternehmen kann. Und wenn nicht, dann spaziert sie auch alleine in den Straßen von Berlin herum und genießt dabei ihr neues Leben. Wenn sie alleine war, ging sie meistens ins Theater oder ins Kino.

> "Niemand war gekommen. Ich werde ins Kino gehen und mir den ersten Teil der Apu –Trilogie von dem indischen Regisseur Satyajit Ray ansehen."[278]

Die Ich-Erzählerin konnte es manchmal nicht glauben, ihren Traum in Erfüllung gebracht zu haben und dass sie in Deutschland am Brechttheater mit Besson zusammen arbeitet.

> "Auf dem Korridor sah ich Benno Besson. Er gab mir die Hand, in der anderen hielt er eine Schachtel Gauloises. Als er ging, sah ich ihm nach, als ob ich in einem Traum wäre, der Traum, den ich in der Türkei gehabt hatte."[279]

Die Ich-Erzählerin musste nach Ablauf ihres Visums, wieder nach West-Berlin ziehen. Aber dort war sie nicht so glücklich, im Vergleich zu Ost-Berlin. Da das Theater im Osten war, war sie dort auch glücklicher.

> "Als ich das Bühnenbild vom *Bürgergeneral* wiedersah, in dem es nur ein Bett, einen Tisch, einen Stuhl, einen Herd und einen Schrank gab, wurde ich ganz ruhig. Ich dachte an das Chaos in der Wohngemeinschaft, an all die Betten, die Bettdecken, Bettücher, Tische, kaputten Sessel, Handtücher, Kleider, alten Schreibmaschinen, alten Zeitschriften und Zeitungen, an das Geschirr."[280]

Dass die Ich-Erzählerin auf der Seite Ost-Berlin glücklicher war, sich wohler fühlte, bekommt der Rezipient auch aus dem folgenden Zitat des Romans mit.

---

[278] **ebd**, S. 148.
[279] **ebd**, S. 84.
[280] **ebd**, S. 169.

> "Die Wohngemeinschaft war sehr unruhig, ich war nicht mehr daran gewöhnt und fuhr noch in der Nacht zurück nach Ostberlin."[281]

Ostberlin und das Theater war das neue Zuhause der Ich-Erzählerin. Wegen ihrer Umgebung und des Theaters fühlte sich die Ich-Erzählerin in Ostberlin Zuhause. Wie bereits schon betont worden ist, hat das Zuhause oder der "Dritte Raum" für die Ich-Erzählerin keine bestimmten Grenzen. Überall wo sie sich wohl fühlt ist ihre neue Heimat.

Im Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* ist der "Dritte Raum" der Ich-Erzählerin an den Zitaten deutlich zu erkennen, nämlich das Theater. Sie pendelt auch mit ihren Gefühlen hin und her, macht sich Gedanken über ihre Heimat und ihre neue Umgebung. Aber es ist deutlich zu sehen, dass der "Dritte Raum" der Ich-Erzählerin sich in Ostberlin befunden hat. Es muss natürlich nicht für immer gedacht werden, dort, wo die Ich-Erzählerin mit ihrer Brecht- und Theaterliebe willkommen ist, wird ihr "Dritter Raum" werden.

In diesem Teil ist der Begriff "Dritter Raum" anhand von Zitaten, aus dem Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* ausgelotet worden. Es wurde versucht aufzuzeigen, wie der Begriff "Dritter Raum" im literarischen Sinne dargestellt und untersucht wird. In diesem Roman von Emine Sevgi Özdamar ist der "Dritte Raum" mit der Heimat und mit dem Zuhause identifiziert worden. Denn ohne die Heimat –ihr ehemaliger eigen Raum- und ohne den Fremdraum könnte von einem "Dritten Raum" nicht gesprochen werden.

In "Dritten Räumen" gibt es gegenseitige Begegnungen anderer. Doch nebenbei sollte nicht übersehen werden, dass auch das eigene Selbst hier einen neuen Ausdruck durch Begegnungen mit Anderen bekommt (siehe S. 25). Özdamar hat in diesem Roman den erwähnten neuen Ausdruck ihres eigenen erhalten. Sie hat ihr Ziel erreicht und ist glücklich.

---

[281] **ebd**, S. 179.

Es war eine Suche nach dem “Dritten Raum”, die meines Erachtens noch kein Ende hat. Denn der “Dritte Raum” hat keine bestimmten Grenzen. Özdamar hat in einem persönlich geführten Gespräch mitgeteilt, dass sie überall leben kann, wo sie sich mit Theaterarbeit beschäftigen kann. Es muss nicht unbedingt Deutschland sein, es könnte auch Paris oder Türkei sein, betont sie.[282]

Özdamar hat mit ihrem letzten Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* der Trilogie ein Ende gegeben, aber man könnte davon ausgehen, dass die Suche nach einem “Dritten Raum” auch in ihren anderen Romanen noch zu sehen wird.

[282] Nach Angaben des geführten Gesprächs mit Emine Sevgi Özdamar, vom 07.06.2005, Eskişehir.

FÜNFTER TEIL
MIGRANTENLITERATUR IM FREMDSPRACHENUNTERRICHT

1. Migrantenliteratur im DaF-Unterricht

Die Migrantenliteratur ist von Anfang an ein Teil der vorliegenden Arbeit. Auch der Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde*, der für die vorliegende Arbeit ausgewählt und ausgelotet worden ist, gehört zu der Migrantenliteratur. Die Entstehungsgeschichte der Migrantenliteratur und die heutige Stelle und ihr Wert in der deutschen Literaturszene, wurden bereits schon dargestellt.

Der fünfte und der letzte Teil der vorliegenden Arbeit beschäftigt sich damit, inwieweit die Migrantenliteratur im Fremdsprachenunterricht Raum finden kann. Viele Wissenschaftler, deren Meinungen wir noch im folgenden andeuten werden, gehen davon aus, dass die Literatur und auch die Migrantenliteratur ein Mittel zum Zweitspracherwerb bei Studenten ist, nämlich indem der Student neben der fremden Sprache auch einer fremden Kultur begegnet. Da diese Begegnung der Sprache und der neuen Kultur unvermeidbar ist, wird von der Tatsache ausgegangen, daß Literatur und ihre Texte einen wichtigen Platz im Fremdsprachenunterricht einräumen. Jedoch ist es notwendig hier anzudeuten, dass die Begriffe Zweitspracherwerb und Fremdspracherwerb unterschiedlich voneinander zur Hand genommen werden. Nämlich, der Begriff Zweitspracherwerb wird für die Studenten in Deutschland und der Begriff Fremdspracherwerb wird für die Studenten in der Türkei genutzt.

Zunächst wird die Notwendigkeit des Einsatzes der Literatur im Fremdsprachenunterricht dargestellt. Wie dient die Literatur dem Fremdsprachenunterricht? Nachdem diese Frage Antwort finden wird, wird demnächst

versucht festzustellen, inwieweit literarische Texte der Migrantenliteratur im Fremdsprachenunterricht verwendet werden können.

Der Begriff Literatur, der ein sehr weiter Begriff ist, spielt für den Fremdsprachenunterricht eine sehr große Rolle. Besonders im Bereich Landeskunde können sehr unterschiedliche Texte herangezogen werden, um einen Einblick in die fremde Kultur zu gewinnen.[283]

Im Fremdsprachenunterricht ist es unvermeidbar, dass die andere Kultur auftritt. Es erleichtert den Unterricht und es macht dem Studenten auch mehr Spaß, an literarischen Texten zu lernen. Da die Fremdsprache nicht im gesprochenen Raum beigebracht wird, ist es notwendig auch die Kultur zu übertragen. Und das ist mit literarischen Texten möglich.

Wer eine andere Kultur verstehen will, muss lernen Phänomene der fremden Kultur mit den Augen der Mitglieder dieser Kultur zu sehen und zu deuten. Darüber hinaus können literarische Texte zum Verstehen der fremden Kultur insofern beitragen, als fiktive Texte zwar nicht die geschichtlich-soziale Oberflächenwirklichkeit getreu abbilden, aber in der Regel zentrale Wertvorstellungen einer Kultur und Konflikte zwischen diesen Wertvorstellungen thematisieren.[284]

In jedem literarischen Werk sind die Beobachtungen des Autors, die Lage der Gesellschaft, in der er lebt, die Traditionen und die Veränderungen der Gesellschaft wiedergegeben. Und somit ist jedes literarische Werk ein Kulturträger und auch kulturüberweisend.[285] Da die literarischen Werke Kulturträger und kulturüberweisend sind, sind diese auch von gutem Zweck für den Fremdsprachenunterricht.

---

[283] Vgl. Karl-Richard Bausch, **Handbuch Fremdsprachenunterricht**, (3., überarb. und erw. Aufl.,Tübingen; Basel: Francke, 1995), S. 58.
[284] Vgl. **ebd**, S. 66.
[285] Vgl. Türkan Kuzu, **"Masallarda Kültür Aktarımı"**, III. Dil, Yazın ve Deyiş Sempozyumu, (7-9 Mayıs 2003), Eskişehir: Birlik Ofset, 2003, S. 358.

Die Studenten erhalten mit Erlernen von literarischen Werken, einen weiteren und globalen Blickwinkel.[286] Somit kann der Student das Fremde und Andere mit einem weiteren Blickwinkel erkennen.

Die Literatur ist ein legitimer Teil der Sprach- und Kulturvermittlung. Ihre besonderen didaktischen Vorteile, was Motivation, ganzheitliche Perspektive usw. betrifft, sind laut Esselborn allgemein anerkannt. In vielen Ländern scheint der Bildungswert literarischer Texte im Rahmen der schulischen Fremdsprachenvermittlung noch unumstritten.[287]

Oft werden die literarischen Texte mit dem Anspruch eingesetzt, dass sie zum Verständnis zur fremden Kultur beitragen, ohne dass deren fiktiver Charakter reflektiert wird. Dieser naiven Verwendung literarischer Texte im Fremdsprachenunterricht steht eine Position gegenüber, die besagt, dass zunächst mit Hilfe der Sozialwissenschaften das richtige Wissen über die fremde Kultur ermittelt werden muss, um anschließend die literarischen Texte auszuwählen, die dieses richtige Wissen nicht verfälschen, sondern bestätigen.[288]

Durzak behauptet, dass der bewusste Vergleich zwischen der Herkunftskultur der Lernenden und der Zielsprachenkultur Gegenstand des Sprachunterrichts sein sollte. Somit soll eine Progression verfolgt werden, die den Zuwachs an kulturspezifischem Wissen über die Inhalte verknüpft, die mit den sprachlichen Einheiten verbunden sind.[289]

Wichtig ist, dass ein Selbst- und Fremdverstehen entwickelt werden muss, um neue Interaktionsmöglichkeiten entdecken zu können. Delanoy behauptet, dass interkulturelle Begegnungen im Unterricht am besten mit literarischen Texten gefördert werden können. Interkulturelle Begegnung bezeichnet das Aufeinandertreffen von VertreterInnen

---

[286] Vgl. **ebd**, S. 366.
[287] Vgl. Karl Esselborn, **"Wozu Literatur im Fremdsprachenunterricht und welche?"**, Zeitschrift der Koreanischen Gesellschaft für DaF, (Nr: 4, 1999), S. 38.
[288] Vgl. Bausch, **ebd**, S. 59.
[289] Vgl. Manfred Durzak, **"Literatur im interkulturellen Dialog. Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans-Christoph Graf v. Nayhauss"**, Info DaF. Informationen Deutsch als Fremdsprache, (München: Iudicium Verlag , Nr: 2/3, April/Juni 2004), S. 222.

unterschiedlicher Kulturen, wobei Begegnung im direkten Kontakt zwischen Menschen und über die Beschäftigung mit Texten stattfinden kann.[290]

Literarische Texte, wie zum Beispiel Romane, erleichtern das Lernen einer Fremdsprache, denn laut Karakuş begegnet der Leser im literarischen Text einer fremden Welt und überträgt das, was er wahrnimmt und macht sich somit Bilder.[291]

Literatur und ihre Texte sind dementsprechend als geeignetes Material für den Fremdsprachenunterricht zu betrachten. In der vorliegenden Arbeit wird jedoch der Gebrauch der literarischen Texte aus der Migrantenliteratur in den Vordergrund gebracht.

Demnach sind literarische Texte kulturtragend und –überweisend. Für den Fremdsprachenunterricht als Deutsch sind Texte oder Werke der Migrantenliteratur sehr geeignet. Denn die AutorInnen schreiben mit autobiografischen Zügen ihre Werke. Sie geben Mitteilungen aus dem fremden Land, wobei auch der Student die Chance hat einen Vergleich zu machen. Auch die Gefühle der AutorInnen sind in ihren Texten zu entdecken und in den wiedergegebenen Gefühlen der AutorInnen kann der Student etwas empfinden, was ihm nicht unbekannt ist. Zugleich bekommt er auch durch diese Werke neue Bilder im Kopf. Die Gefühle der AutorInnen und die Bilder des fremden Landes können zusammengesetzt werden und somit interpretiert werden. Die Interpretationen werden dann zu einem kommunikativen Fremdsprachenunterricht führen.

Einer der türkischen Akademiker ist Kocadoru, der behauptet, dass die Migrantenliteratur im Fremdsprachenunterricht für die Studenten sehr bedeutsam ist. Er vertritt die Meinung, dass die AutorInnen der Migrantenliteratur mit ihren Unterschieden, wie zum Beispiel, ihre unterschiedlichen Generationen, erwähnt werden sollen. Und am meisten erwecken die deutschschreibenden türkischen AutorInnen ein großes Interesse. Ihr

---

[290] Vgl. Werner Delanoy, **"Fremdsprachenunterricht als dritter Ort bei interkultureller Begegnung"**, (in: Bredella, Lothar u. Delanoy, Werner Hrsg., Interkultureller Fremdsprachenunterricht, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999), S. 122.

[291] Vgl. Mahmut Karakuş, **"Interkulturelle Begegnungen. Festschrift für Şara Sayın"**, (Alman Dili Edebiyatı Dergisi. Studien zur Deutschen Sprache und Literatur. XVI, Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur an der Philosophischen Fakultät der Universität Istanbul, Istanbul, 2004), S. 142.

Leben, ihre Laufbahn und ihre schriftstellerische Tätigkeit erwecken bei dem Studenten Neugier. Dabei sind die Namen wie Emine Sevgi Özdamar, Renan Demirkan, Saliha Scheinhard, Aysel Özakın, Alev Tekinay und Zehra Çırak zu erwähnen.[292]

Texte der Migrantenliteratur sind laut Kocadoru, beitragend für das interkulturelle Denken bei den Studenten.[293] Denn die deutschschreibenden Autoren und AutorInnen sind mit ihrem Leben, mit ihrem erlernten Beruf und mit ihrem Schreiben ein Beispiel der Interkulturalität geworden, die sie dem Studenten durch das Lesen der literarischen Texte im Fremdsprachenunterricht weitergeben.

Die deutschschreibenden türkischen AutorInnen schreiben ihre Romane nicht ohne Zweck. Sie geben mit ihren eigenen Gefühlen auch kulturelles in ihren Werken. Der Leser oder der Student erfährt über ein fremdes Land. Ein Land, das er vielleicht noch nie gesehen hat, oder über das er nichts weiß, lernt er durch den Unterricht kennen.

Die Migrantenliteratur ist für den Leser, der aus einer anderen Kultur stammt, eine Literatur, die über das Herkunftsland des Autoren Auskunft gibt. Demnach wird die Migrantenliteratur laut Rösch zu einer Literatur des Deutschen als Zweitsprache.[294] Auch Rösch sieht die Migrantenliteratur als guten Zweck für den Zweitspracherwerb.

Die meisten deutschschreibenden türkischen Autoren betonen, dass sie versuchen, eine Brücke zu bauen. Und mit dieser Brücke möchten sie wenigstens zeigen können, dass die Grenzen zwischen Ländern überflüssig und falsch sind.[295]

Wie andere Akademiker, ist auch Kocadoru der Meinung, dass die Autoren und ihre Werke die Funktion einer Brücke im interkulturellen Dialog übernehmen. Denn neben

---

[292] Vgl. Yüksel Kocadoru, **"Deutschsprachige Literatur von Türken im DaF – Unterricht in der Türkei – ein schwieriges Unternehmen?"** (in: Hrsg. Mustafa Çakır, Sprache und Kultur. Mehr Sprache-mehrsprachig-mit Deutsch., Aachen: Shaker Verlag, 2002), S. 153.
[293] Vgl. **ebd**, S. 153.
[294] Vgl. Heidi Rösch, **"Migrationsliteratur im DaF-Unterricht"**, Info DaF. Informationen Deutsch als Fremdsprache. (München: Iudicium Verlag , Nr: 4, August 2000), S. 376.
[295] Vgl. Kocadoru, "Deutschsprachige Literatur …", S. 153.

der Sprache lernen die Studenten auch eine Kultur, die zwar unterschiedlich ist, aber keineswegs fremd, eigenartig und unverständlich ist.[296]

Migrationsliteratur im DaF-Unterricht ist kein neues Konzept, sondern kann in jeden DaF-Unterricht integriert werden. Mehr werden jedoch vergleichende und kreative Textarbeiten empfohlen, die auf die Auseinandersetzung mit landeskundlichen, geschichtlichen und sozialen Veränderungen in Deutschland zielen. Dabei sollte die Arbeit mit Migrationsliteratur die Reflexion entsprechender Entwicklungen im eigenen Land unbedingt einschließen und ist im Kontext von Globalisierungsprozessen weiter zu denken.[297]

Die Arbeit mit Migrationsliteratur ist insofern adressatenbezogen, als sie die DaF-Lernenden u.a. als potentielle Migranten anspricht. Sie vermittelt laut Rösch nicht ein spezifisches Deutsch, sondern thematisiert Deutsch als Zweitsprache spezifische Spracherfahrungen, -reflexionen und zeigt Wege zum kreativen, produktiven und provokativen Umgang mit der deutschen Sprache und ihren Beherrschern auf.[298]

Dass im Fremdsprachenunterricht zwei Kulturen sich implizit oder explizit begegnen, ist eine allgemeine Feststellung. Dabei erweist sich aber meistens die Kultur des Fremdsprachenlerners als dominant.[299] Die Widerspiegelung der Kultur in literarischen Werken türkischer Autoren zeigt, wie die Relation zwischen Fremdem und Eigenem in Diglossiesituationen zum Ausdruck kommt. Dabei entsteht eine kulturelle Anpassung von türkischen Lernern an die deutsche Kultur, wobei der Status der kulturellen Funktion der eigenen sprachlichen Konventionen relativiert wird.[300]

Öztürk betont die interkulturelle Erziehung durch Migrantentexte, die die Migrantenliteratur als neue Ansätze in Lehrprogrammen in Deutschland eingeführt hat.

---

[296] Vgl. **ebd**, S. 154.
[297] Vgl. **ebd**, S. 386.
[298] Vgl. **ebd**, S. 387.
[299] Vgl. İbrahim İlkhan, **"Kulturspezifische Eigenarten in Texten deutschschreibender türkischer Schriftsteller. Überlegungen für das Fach Deutsch als Fremdsprache"**, (in: Howard, Mary Hrsg., Interkulturelle Konfigurationen zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft. München: Iudicium Verlag, 1997), S. 189.
[300] Vgl. **ebd**, S. 196.

Öztürks Erachtens helfen diese Migrantentexte den Lesern dabei, sich weltaufschließend bilden zu können, indem sie den Fremden begegnen, die sie von außen sehen und beurteilen.[301]

In der vorliegenden Arbeit wird versucht darzustellen, wie die Migrantenliteratur in der Türkei im Fremdsprachenunterricht für Deutsch eingesetzt werden kann. Dass die Migrantenliteratur ein guter Zweck für den Zweitspracherwerb ist, ist von vielen Akademikern bestätigt worden.

Im folgenden der vorliegenden Arbeit wird versucht ein Unterrichtsmodell darzustellen. Zunächst aber werden einige Unterrichtsvorschläge, Projekte und Annäherungen zu Migrantenliteratur im Fremdsprachenunterricht als Deutsch erwähnt. In diesen Modellen wird erstens deutlich dargestellt, wie nützlich ein literarisches Werk und dann ein migrantenliterarisches Werk im Fremdsprachenunterricht als Deutsch sein kann und wie es den Deutschlernenden beeinflußt.

Ein interessantes Projekt, das die Notwendigkeit des Einsatzes von literarischen Texten im Fremdsprachenunterricht hervorbringt, hat Delanoy durchgeführt. Nämlich ein interkulturelles Begegnungsprojekt für den Literatur-Didaktikkurs. Sein Ziel war dabei, durch literarische Texte das Selbst- und Fremdverstehen in den Vordergrund zu bringen. Delanoy hat sich zwei unterschiedliche Lernergruppen ausgesucht. Eine Tschechische und eine Österreichische Lernergruppe. Die Sprache und Kultur beider Gruppen war unterschiedlich. Ihre gemeinsame Sprache war Englisch. Deshalb mussten die ausgewählten Texte beiden Gruppen entsprechen.

Der Inhalt der Texte sollte sich mit interkulturellen Begegnungen beschäftigen. Und einer interkulturellen Begegnung wäre am besten in literarischen Texten zu begegnen. Somit kann der studierende zu einer intensiven und reflektierten Textrezeption

---

[301] Vgl. Kadriye Öztürk, **"Der Beitrag der Literatur zum Kulturwandel. Türkische Migrantenliteratur in Deutschland"**, Schnittpunkte der Kulturen. Gesammelte Vorträge des Internationalen Symposiums, (Istanbul, 17.-22. September 1996, Hrsg. Kuruyazıcı, Nilüfer u. Jahn, Sabine, Hans-Dieter Heinz Verlag, Stuttgart Akademischer Verlag, 1998), S. 161.

anregen.[302] Das Erstellen von Unterrichtsaktivitäten sollte so sein, dass die Studierenden in Dialoge kommen können.

Mit diesem Begegnungsprojekt war Delanoys Ziel, eine reflektierte Auseinandersetzung mit Problembereichen im interkulturellen Fremdsprachenunterricht unterstützen zu können. Der Theorierahmen des Projekts wurde demnach im Kontext konkreter Unterrichtspraxis entwickelt.[303] Das Projekt war eine Einladung zu einer Diskussion von Lehrerarbeit im interkulturellen Fremdsprachenunterricht.

Die Formen des (Miß)-Verstehens in der kulturspezifischen Kommunikation verschiedener Gesellschaften stehen mit der Ritualisierung von Verhaltensweisen im Zusammenhang. Sind die ritualisierten Akte im Deutschen und im Türkischen gleich, so kommt die Kommunikation zustande. Aber wenn das nicht der Fall ist, wenn es einseitige kulturspezifische Besonderheiten ohne Überbrückung vom Eigenen zum Fremden gibt, kann es zu sprachlichen Barrieren im Fremdsprachenunterricht kommen. Denn in diesem Fall können die Lerner die kulturspezifischen Bedeutungen muttersprachlicher "Lexemäquivalenz" in der deutschen Sprache nicht erschliessen. Universelle Lebenserfahrungen leisten hingegen den Lernern nicht nur beim Verstehen eines Textes, sondern auch beim Erfühlen seines Inhalts eine große Hilfe.[304]

Im folgenden Zitat betont İlkhan nochmals die Wichtigkeit und die Notwendigkeit von literarischen Texten, die im Fremdsprachenunterricht als Mittel zum Erlernen einer zweiten Sprache unmittelbar dienen und ergänzend zum Zweitspracherwerb sind.

> "Wo fremde und eigene kulturspezifische Besonderheiten aufeinandertreffen, kommt es zu einer Art *Knotenbildung*. Diese Knoten, die aufgeknüpft werden müssen, haben eine stimulierende oder blockierende Wirkung im Fremdsprachenunterricht. Um Blockierungen aus dem Weg zu räumen, muss von der universellen zur spezifischen Kultur ein Übergang geschaffen werden, der allerdings nicht nur aus Kenntnissen des Alltags bestehen darf; vielmehr soll der hergestellte Übergang Kenntnisse ergänzen, die der Lerner des Deutschen aus der eigenen Kultur verinnerlicht hat. Es ist nötig, in der Fremdsprache einkaufen oder ein Essen im Restaurant bestellen zu können, doch reichen diese sprachlichen

[302] Vgl. Delanoy, **ebd**, S. 124.
[303] Vgl. **ebd**, S. 124.
[304] Vgl. İlkhan, **ebd**, S. 196.

> Fertigkeiten nicht aus, um den Zugang zur fremden Kultur zu ermöglichen, und sie sind dafür auch nicht ausschlaggebend. Daher erwecken Kenntnisse darüber, wie man solche Handlungen tätigt, bei Lernenden häufig kein Interesse. Wenn eine objektive und einsichtige Erklärung für sprachliches Handeln gegeben werden soll, ist die Integration literarischer Texte aller Gattungen in den Unterricht von großer Relevanz." [305]

Dem Zitat entsprechend, kann davon ausgegangen werden, dass die Gattung der literarischen Texte keine Rolle spielt. Es kann ein Gedicht, eine Erzählung oder auch ein Roman sein. Wichtig ist, dass der literarische Text neue Kenntnisse über kulturspezifische Besonderheiten vermitteln kann. Denn mit einem neuen "Weltwissen" ist es möglich, bei dem Lernenden Interesse zu wecken.[306] Im DaF-Unterricht sollten dem Lernenden auch persönliche Beziehungen und Kontakte der fremden Kultur mitgeteilt werden. Wenn der Lernende die kulturspezifischen sprachlichen Ausdrücke nicht beherrscht, kann der Kontakt zwischen dem Deutschen und dem Lernenden abbrechen, auch wenn der Lernende ausgezeichnete Kompetenz in der deutschen Sprache besitzt. Es kann die Gefahr bestehen, dass der Lernende seine eigenen gewohnten Kommunikationsstrukturen ins Deutsche überträgt.[307] Es ist jedoch nicht immer der Fall, dass die sprachlichen Strukturen beider Sprachen übereinstimmen. Es kann dadurch die Gefahr bestehen, dass Mißverständnisse hervorkommen.

Demnach sind persönliche Beziehungen und Kontakte der fremden Kultur in den Fremdsprachenunterricht einzusetzen, bevor der Lernende auf den literarischen Text eingeht. Es können beispielsweise folgende Fragen erörtert werden.

- Wie schließt man mit jemandem Freundschaft? Ist der Sprechakt "Darf ich mit Ihnen Freundschaft schließen?" akzeptabel? Welche Bedeutungsmenge ist dem betreffenden Sprechakt zuzuordnen? Ist er geschlechtsspezifisch oder geschlechtsneutral?

---

[305] **ebd**, S. 197.
[306] Vgl. **ebd**, S. 197.
[307] Vgl. **ebd**, S. 199.

- Was soll beim Essen gesagt werden, wenn etwas angeboten wird? Welche Erwartungen hat der Gastgeber an den Gast und umgekehrt? Sind Äußerungen wie “Ganz lecker! Hm, ganz lecker! … lecker!” für die Kommunikation günstig?

- Wie soll ein Anlaß (z.B. im Wartezimmer des Arztes, auf der Reise) zum Sprechen miteinander genutzt werden? Welche Äußerungen sind dafür in der deutschen Kultur in verschiedenen Situationen relevant?

- Worüber unterhalten sich die Deutschen stundenlang, wenn sie in der Kneipe sitzen oder sonst in informellem Rahmen zusammenkommen?[308]

Beispiele für kulturspezifische Besonderheiten können erweitert werden. Dem Lernenden müssen diese Fakten unbedingt vermittelt werden, damit es nicht zu Abbrechungen kommt.

Die Vermittlung von Literatur im Unterricht findet in Form des Interpretationsgespräch statt. Das heisst, Literatur bietet gute Sprech- und Schreibanlässe, wenn mit ihr kreativ umgegangen wird. Es ist selbstverständlich, dass der fremdsprachliche Literaturunterricht über die Sprachvermittlung hinausgeht. Literarische Werke sind unumstritten Kulturgüter. Bewusst oder unbewusst, begegnet man beim Lesen literarischer Texte in einer Fremdsprache auch einer fremden Kultur. Die Interkulturelle Germanistik, die der Autorität der Inlandsgermanistik kritisch entgegensteht, empfiehlt, die kulturelle Fremdheit der Texte zum Ausgangspunkt von Forschung und Lehre zu machen. Der ausländische Germanist sollte danach lernen, “seinerseits mit fremden Augen” zu sehen.[309]

Literarische Texte sind jedoch nur von gutem Zweck, wenn geleistet werden kann, dass die Lernende in Kommunikation kommen können. Choi deutet der Aufgabe der Literatur und ihrer Texte an.

---

[308] Vgl. **ebd**, S. 198.
[309] Vgl. Young-Jin Choi, **“Literatur im universitären DaF-Unterricht in Korea. Zur Verzahnung von Theorie und Praxis”**, Info DaF. Informationen Deutsch als Fremdsprache. (München: Iudicium Verlag , Nr: 6, Dezember 2002), S. 557.

Wenn der Spielraum der Literatur optimal ausgenutzt wird, kann sie sowohl der Erweiterung der Sprachkompetenz als auch der Erschließung der fremden Kultur dienen. Ohne Kommunikation hat der Einsatz von literarischen Texten keinen Zweck[310], denn falls keine literarische Kommunikation in der Zielsprache stattfindet, ist ein interkultureller Diskurs in der Zielsprache unmöglich.

Neben der Aufgabe der Literatur wird betont, dass die Literatur auch ein Mittel für den Fremdsprachenunterricht ist. Ein Mittel, das für die Erweiterung der Methoden im Fremdsprachenunterricht dient.

Zunächst sollten mehrere Methoden im Fremdsprachenunterricht entwickelt werden, damit man der sprachlichen Komplexität problemloser begegnen kann. Denn die Literatursprache weist eine Komplexität auf, die eine Erscheinungsform des Lebens ist. Und von daher kann die Komplexität der Literatursprache vom Fremdsprachenlerner, der an die 'glatte Progression der grammatischen Lektionen'[311] gewöhnt ist, als Schock empfunden werden. Da die Authentizität für den kommunikativen Unterricht als ein wichtiges Prinzip gilt, scheinen literarische Texte, die fiktional sind, negative Seiten zu haben.[312] Doch eine fremde Sprache lernen heisst nicht nur die Regeln der Sprache zu lernen und sich ihnen anzupassen, sondern auch die Freiheit des persönlichen Ausdrucks, die in literarischen Texten zu sehen ist, soll dem Lernenden gegeben werden. Während in einem Lehrbuchtext ein autoritärer Anspruch gegenüber seinem Leser ist, bietet ein literarischer Text Leerstellen, die der Leser selbst ausfüllen muss.[313]

Indem Choi von Grenzen beim Einsatz von literarischen Texten im Fremdsprachenunterricht spricht, wird auch betont, dass die Literatur den Lernenden ansprechen muss. Im Gegenteil wäre es Unsinn[314], den literarischen Text nur als Lernpensum zu behandeln. Die Bedürfnisse des Lernenden müssen auch beachtet werden, denn Spaß ist ein Motivationsfaktor für den Fremdsprachenunterricht. Choi sieht die Integration von literarischen Texten im Fremdsprachenunterricht aus pragmatischen

[310] Vgl. **ebd**, S. 557.
[311] Vgl. **ebd**, S. 558.
[312] Vgl. **ebd**, S. 558.
[313] Vgl. **ebd**, S. 558.
[314] Vgl. **ebd**, S. 558.

Gründen sehr wichtig und in Anlehnung an Westhoff wird behauptet, dass fiktionale Texte manchmal leichter zu lesen sind als Zeitungstexte.[315]

Die Diskussion um die Kriterien für die Auswahl der Texte gewinnt nur im Zusammenhang mit der konkreten Unterrichtssituation an Bedeutung. Texte sind so auszuwählen und zu erarbeiten, dass die Eigenart der zentralen Kultur hervortritt, auf die sie jeweils bezogen werden.[316] Der Schwierigkeitsgrad der literarischen Texte sollte bewußt als 'leicht' ausgewählt werden. Besonders bei Lernenden, die noch am Anfang sind, die Fremdsprache zu lernen. Denn schwierige Texte könnten den Lernenden entmutigen.[317] Eigentlich bezieht sich der Schwierigkeitsgrad direkt auf den Lernenden. Das heißt, das Sprachniveau des Lernenden ist wichtig. Und zahlreiche Erfahrungen bestätigen, dass der Lernende meistens die Texte, die er langweilig findet auch für schwer empfindet. Choi findet zum Beispiel besonders die lyrische Gattungen hinsichtlich ihrer Kürze, in der Praxis leichter.[318]

Eine Gattung, die dem Lernenden gute Anlässe beim Sprechen und Schreiben bieten kann, ist die konkrete Poesie. Weil die konkrete Poesie meist offen und kontextlos ist, motiviert sie den Lernenden mitzuspielen und kreativ einzuspringen. Am besten ist die konkrete Poesie für die Anfängerstufe geeignet.[319] Die Textauswahl und die Gattung sollte sorgfältig ausgewählt werden, da es eine wichtige Rolle spielt. Nicht jeder Text oder jede Gattung kann zum Beispiel der Anfängerstufe geeignet sein.

Jedoch ist nicht nur das Sprachniveau des Lernenden zu betrachten. Die Textauswahl sollte auch dem Ziel und der Wünsche des Lernenden entsprechen. Für das Sprechen und das Schreiben wären lyrische Formen geeignet, aber für einen Lernenden, der am Sprechen nicht so sehr interessiert ist, wären kurze Prosa Formen besser.[320]

---

[315] Vgl. **ebd**, S. 558.
[316] Vgl. **ebd**, S. 558.
[317] Vgl. **ebd**, S. 559.
[318] Vgl. **ebd**, S. 559.
[319] Vgl. **ebd**, S. 560.
[320] Vgl. **ebd**, S. 560.

Ein effektiverer Einsatz im Fremdsprachenunterricht mit literarischen Texten, könnte durch Zusatzmaterial geleistet werden. Es müssen nicht unbedingt die Texte, die im Lehrbuch vorhanden sind benutzt werden. Denn dabei kann es der Fall sein, dass der Lernende den Text schon, bevor er unterrichtet wird, liest und seinen Zweck verlieren kann.[321] Mit literarischen Texten, außerhalb des Lehrbuches kann das Interesse des Lernenden geweckt werden, denn es ist ein neuer Text, dem er noch nicht begegnet ist.

Bisher wurde der Einsatz von Literatur und literarischer Texte im Fremdsprachenunterricht dargestellt. Es ist deutlich zu sehen, dass die Literatur als Mittel dient. Man kann davon ausgehen, dass der Fremdsprachenunterricht ohne den Einsatz von Literatur, seine Bedeutung verlieren würde. Im folgenden kommt der Einsatz von migrantenliterarischen Texten in den Vordergrund. Auch Texte aus der Migrantenliteratur werden öfters als Mittel für den Zweitspracherwerb im Fremdsprachenunterricht bevorzugt.

Im universitären Bereich hat Kocadoru mit Studenten der DaF-Abteilung, intensiv mit Texten von deutschschreibenden Türken gearbeitet. Es war die Frage zu klären, wohin diese Autoren eigentlich hingehören. Gehörten sie zur Kategorie ‘eigen’ oder zur Kategorie ‘fremd’, dieser Frage sollten die Studenten durch Interpretationen von Gedichten und von Auszügen aus Romanen Antwort finden. Die meisten Studenten waren Remigrantenkinder und deshalb waren sie weder dem sozialen noch dem kulturellen Leben im deutschsprachigen Raum fremd.[322]

Es wurde mit Texten von Autoren wie Aras Ören, Zafer Şenocak, Yüksel Pazarkaya, Kundeyt Şurdum, Şinasi Dikmen, Nevfel Cumart, Saliha Scheinhardt, Emine Sevgi Özdamar, Alev Tekinay und Renan Demirkan gearbeitet. Die Studenten haben am meisten die deutschschreibenden türkischen AutorInnen kritisiert. Sie fanden Renan Demirkans Roman *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker* schwach. Die Autorin wurde vielmehr als ‘heimatfern’ und als ‘heimatlosig’ bewertet.[323] Sie fanden es übertrieben,

---

[321] Vgl. **ebd**, S. 561.
[322] Vgl. Yüksel Kocadoru, **“Mehr eigen als fremd? Türkische Studenten interpretieren Werke von deutschschreibenden Türken”**, Kanon und Text in Interkulturellen Perspektiven: “Andere Texte Anders Lesen”, Hans-Dieter Heinz Verlag, Akademischer Verlag Stuttgart, 2002, S. 361.
[323] Vgl. **ebd**, S. 362.

dass fast alle Türken in Deutschland als krank beschrieben worden sind. Deshalb bezeichneten die Studenten Demirkan als “fremd”.

Auch bei Özdamar war das der gleiche Fall. Bei der Interpretation des Romans “Das Leben ist eine Karawanserei” fanden die Studenten manche Stellen des Romans absurd, und sie haben behauptet, es sei ein autobiographisches Werk. Dass der Roman so berühmt geworden ist, verbinden die Studenten damit, dass der europäische Leser exotisch-romantische Züge aus einem fremden Land sehen möchte, die er gar nicht kenne. Auch die Sprache der Autorin ist kritisiert worden, sie sei vielschichtig, verfremdet und theatralisch. Und viele waren der Meinung, dass sie türkisch denkt und deutsch schreibt, das lehnt aber Özdamar persönlich ab.[324]

Die Studenten haben die deutschschreibenden türkischen AutorInnen meist als “fremd” bezeichnet. Denn sie haben das kritisiert, was sie eigentlich gestört hat. Einiges, was die türkische Kultur und Mentalität betrifft, hat den deutschen Leser fasziniert. Aber den türkischen Studenten hat es nicht gefallen und deshalb haben sie diese Autoren als “uns fremd” bezeichnet.

Bei Alev Tekinay war das aber nicht der Fall. Sie habe in ihrem Roman Probleme gelöst, die letztendlich in Interkulturalität, Toleranz und Verständnis gemündet waren. In ihrem Roman “Der weinende Granatapfel” liess sie dem Leser vieles über die Welt um sich herum erfahren. Es ist auch von ihren Worten zu verstehen, dass sie die Menschen mit Wissenschaft und Literatur näher zu bringen versucht. Deshalb war sie weder “fremd” noch “eigen”, sie wurde als “universal” bezeichnet.[325]

Yüksel Pazarkaya war für die Studenten “eigen”. Denn er suchte nach seinem “Ich”, indem er die türkische Kulturwelt im Ausland bekannt machte.[326] Die Studenten waren davon beeindruckt, dass Pazarkaya seine Kultur bekannt machte ohne sie zu verraten. Die Präsentation der eigenen Kultur und die Suche nach den eigenen Wurzeln war für die Studenten ausreichend, die AutorInnen zu kategorisieren.

---

[324] Vgl. **ebd**, S. 362.
[325] Vgl. **ebd**, S. 364.
[326] Vgl. **ebd**, S. 364.

Auch in den Gedichten von Cumart fanden die Studenten Spuren des “eigenen”. Denn in seinen Gedichten ist eine offene Kritik an den Westen zu sehen.[327] Die Studenten haben die AutorInnen so deutlich kategorisiert, dass der, der seine Heimat kritisiert “fremd”, der den Westen kritisiert “eigen” und der die Menschen näher zu bringen versucht “universal” ist.

Am Ende dieser Arbeit mit den Studenten stellt Kocadoru fest, dass die Studenten in der Interpretation Fehler begehen. Denn ihre Interpretationen waren mehr Werkimmanent. Sie haben versucht, aus dem Werk den Autor selbst zu dechiffrieren. Das Werk als Spiegel des Autors zu sehen, ist nicht immer der richtige Weg eine Interpretation zu machen. Das ist auch nicht das Ziel eines Autors. Dass die Literatur von deutschschreibenden Türken autobiographisch geprägt ist, ist unvermeidbar. Nicht alle Werke sind autobiographisch, aber viele sind auch fast dokumentarisch.[328]

Die Arbeit mit den Studenten von Kocadoru ist bedeutsam, denn sie zeigt, wie die Migrantenliteratur in den Fremdsprachenunterricht eingebettet werden kann. Solch eine Arbeit ist mehr für Studenten, die ausreichende Sprachkenntnisse haben. Und auch, dass sie Remigrantenkinder sind, ist für die Arbeit ein Vorteil. Diese Arbeit wurde hier als Beispiel gegeben, um zeigen zu können wie ein Unterrichtsmodell dargestellt werden kann.

An dieser Arbeit mit Studenten aus der DaF-Abteilung ist deutlich zu sehen, dass die Studenten am Unterricht mit großem Interesse teilgenommen haben. Sie haben interpretiert, kritisiert indem sie ihre eigenen Meinungen dargestellt haben. Eine solche Arbeit wäre für einen kommunikativen DaF-Unterricht sehr bedeutenswert. Aber es darf nicht übersehen werden, dass die Studenten Remigrantenkinder sind, und somit der deutschen Kultur und Sprache nicht fremd sind. Sie haben ein Vorwissen. Und das Vorwissen der Studenten ist ein Vorteil für die Verwendung von literarischen Texten aus der Migrantenliteratur im DaF-Unterricht.

---

[327] Vgl. **ebd**, S. 365.
[328] Vgl. **ebd**, S. 367.

Die Migrantenliteratur im DaF-Unterricht wird laut Rösch vielfältiger gesehen. Sie geht davon aus, dass die Migrantenliteratur den Fremdsprachenunterricht im Sprechen, Schreiben und im landeskundlichen Unterricht unterstüzt.

Durch die Migrationsliteratur wird die Sprachreflexion nicht nur auf die deutsche Sprache bezogen unterstützt, sondern auch auf den Erwerb und die Vermittlung einer Zweit- oder Fremdsprache. Und zugleich wird auch die Sprachsozialisation und Mehrsprachigkeit sowie das Verhältnis zwischen Sprachen und Sprachgemeinschaften unterstützt. Der produktive Umgang mit Literatur regt unmittelbar zum kreativen Schreiben an. Im landeskundlichen DaF-Unterricht eignet sich Migrationsliteratur zu einer Annäherung an Deutschland und an Länder, aus denen Menschen nach Deutschland immigriert sind oder mit denen Deutschland wirtschaftliche oder touristische Beziehungen unterhält. Dabei kommen migrantenspezifische Orte und Situationen vor, die sich auch für eine außertextuelle Bearbeitung eignen.[329]

Bis jetzt wurden literarische Texte aus der Migrantenliteratur erwähnt, die in den DaF-Unterricht eingesetzt werden können. Rösch hält es für sinnvoll, auch Texte einzusetzen, in denen die Rede von Deutschen Immigranten ist. Die Immigration von Deutschen ins eigene Land wäre ein bemerkenswertes Thema, indem ausgewählte Texte in das DaF-Lernland transferiert werden. Und somit könnte die Übertragbarkeit auf die eigene Gesellschaft, [330] im Unterricht mit den Studenten diskutiert werden.

Bevor aber Migrationsliteratur im DaF-Unterricht verwendet werden kann, gibt es einige Punkte, die vorhanden sein müssen. Die mehrsprachigen und interlingualen Texte verlangen zumal in den entsprechenden DaF-Lernländern ein zweisprachiges Vorgehen. Diese Situation verändert die traditionellen Rollen von Lehrenden und Lernenden dann, wenn die Lehrenden die Erstsprache der Lernenden nicht oder nur rudimentär beherrschen und deshalb sichtbar wird, dass sich ihre Rolle als Sprachbeherrscher und -vermittler nur auf eine Sprache bezieht.[331]

---

[329] Vgl. Rösch, **ebd**, S. 387.
[330] Vgl. **ebd**, S. 387.
[331] Vgl. **ebd**, S. 388.

Die Integration von literarischen Texten im DaF-Unterricht ist wie auch oben dargestellt, unvermeidbar. Literarische Texte sind von gutem Zweck für den Zweitspracherwerb. Da auch von einer zweiten Sprache die Rede ist, ist es sinnvoll literarische Texte aus der Migrantenliteratur zu verwenden. Denn in der Migrantenliteratur ist es möglich, kulturspezifischen Besonderheiten oder auch kulturspezifischen Kontakten zu begegnen. Diese Besonderheiten werden dann in die eigene Kultur vergleichend übertragen.

Es ist natürlich nicht möglich nur mit literarischen Texten aus der Migrantenliteratur eine zweite Sprache zu lernen. Doch es ist ein ausschlaggebendes Mittel für den DaF-Unterricht. Das Sprachniveau des Lernenden spielt eine große Rolle, indem die Auswahl der literarischen Texte wichtig ist. Für Anfänger sind meist kurze Prosa Texte geeignet. Bei lernenden, die schon bestimmte Grammatikkenntnisse besitzen und ihr Sprechen und Schreiben erweitern möchten, können unterschiedliche Gattungen im DaF-Unterricht wie z.B. Gedichte, Prosa Texte und Romane behandelt werden.

Es wurde oben auch betont, dass die Auswahl der literarischen Texte nach Bedürfnis des Lernenden sein müssen. Ansonsten kann sich der Lernende langweilen. Es ist wichtig, dass der Lernende Spass an diesen Texten hat.

Der Lernende, der eine zweite Sprache lernt, muss zunächst bestimmte Kenntnisse gelernt haben, um überhaupt mit einem literarischen Text umgehen zu können. Das wichtigste ist kulturspezifischen Besonderheiten begegnen zu können. Der Lernende muss den literarischen Text lesen und verstehen können, damit auch eine Kulturübertragung realisiert werden kann, was auch das Hauptziel des DaF-Unterrichts ist.

Im folgenden der vorliegenden Arbeit, wird versucht ein Unterrichtsmodell für den DaF-Unterricht darzustellen. Ziel dabei ist darzustellen, wie der Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* im Fremdsprachenunterricht für Deutsch, von Studenten zur Hand genommen werden kann.

2. Ein Unterrichtsvorschlag mit dem Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde*

Es wurde erwähnt, dass Texte aus der Migrantenliteratur im Fremdsprachenunterricht für Deutsch sehr gut verwendet werden können. Wichtig ist, dass gut zu entscheiden ist, wie der literarische Text behandelt wird. Zunächst muss bestimmt werden, ob der literarische Text den Bedürfnissen der Studenten entspricht oder nicht. Das Sprachniveau der Studenten und das Ziel des Unterrichts spielen eine genauso relevante Rolle.

Soll der literarische Text die Kommunikation in der fremden Sprache fördern oder das Schreiben der Studenten erweitern? Haben die Studenten überhaupt ausreichende Sprachkenntnisse, um den literarischen Text lesen und verstehen zu können?

Der Unterrichtsvorschlag, der im folgenden dargestellt wird, ist für Studierende der Abteilung für Deutsch im universitären Bereich entwickelt worden. Der Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* von Emine Sevgi Özdamar wäre mehr für Studierende geeignet, deren Deutschkenntnisse fortgeschritten sind. Deshalb wird ein Unterrichtsmodell dargestellt, das in der 3. Klasse im Unterricht "Didaktik und Analyse des Romans" durchgeführt werden kann. Der Unterricht "Didaktik und Analyse des Romans" findet 3 Stunden in der Woche statt. Es wird demnach ein Unterrichtsmodell vorgeschlagen, das in 3 Unterrichtsstunden unterrichtet werden kann. Das Thema des Fremdsprachenunterrichts ist der Begriff "Dritter Raum" und seine Beziehung zur Migrantenliteratur.

1. Stunde: Einleitung

Die Einleitung in die erste Unterrichtsstunde könnte mit folgenden Fragen geleistet werden; *In wievielen Räumen leben Sie?, Wieviele Räume haben Sie außer des Hauses und der Schule?, Gibt es einen "Dritten Raum", in dem Sie leben oder den Sie benötigen, um sich wohler zu fühlen?, Wo wohnt Ihre Familie?, Woher stammt Ihre Familie und wo leben sie heute?*

Mit diesen Fragen ist eine Einleitung in den Unterricht möglich. Durch die Antworten zu diesen Fragen werden die Studenten einen ersten Eindruck zum Begriff "Dritter Raum" erhalten.

Nachdem diese Fragen beantwortet werden, werden Ausschnitte aus dem Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* durchgelesen. Auch die Wörter, die dem Studenten fremd sind, werden hier erklärt. Die Erwähnung der Schriftstellerin Özdamar wäre hier auch nötig, denn sie ist eine der deutschschreibenden türkischen AutorInnen, die heute noch in Deutschland lebt. Ihre Werke zählen zur Migrantenliteratur. Da die Migrantenliteratur von mehreren Wissenschaftlern autobiographisch geprägt bestimmt wird, spielt das Leben von Özdamar in diesem Sinne eine große Rolle.

2. Stunde: Behandlung des Themas

Nachdem in der ersten Stunde dem Begriff "Dritter Raum", dem Roman "Seltsame Sterne starren zur Erde", der Autorin Emine Sevgi Özdamar und der Migrantenliteratur angedeutet worden ist, kann es zu den Wendepunkten von Özdamar in ihrem Leben kommen. Özdamar kam 1946 in Malatya zur Welt. Schon in ihrer Kindheit, die in verschiedenen Städten der Türkei verging, interessierte sie sich für Theater. Theater war schon immer sehr wichtig für sie. Ihr erster Wendepunkt in ihrem Leben war;

- der Militärputsch in der Türkei,
- dann die Schließung des Theaters an dem sie arbeitete,
- und der Entschluß nach Deutschland zu emigrieren.

Den Studenten muss nun erklärt werden, was eigentlich der Begriff "Dritter Raum" bedeutet. Bachmann-Medick definiert den Begriff "Dritter Raum" folgendermaßen und die Definition sollte dem Studenten diesen Begriff verdeutlichen.

> "Dritter Raum: ein gelebter Raum von radikaler Offenheit und unbegrenzter Reichweite, wo alle Schichten der Geschichte und Geographie, alle Zeitperioden und Orte unmittelbar präsent sind und doch zugleich repräsentiert werden – ein strategischer Raum

> von Macht und Dominanz, aber auch von Selbstermächtigung und Widerstand.” (siehe S. 26)

Diese Definition sollte den Studenten erklärt werden und auch die Studenten sollten ihre Meinungen dazu sagen. Die in der ersten Stunde gestellten Fragen und ihre Antworten finden nun ihre Bedeutung.

Es ist ein anderer Raum als der, in dem das Individuum lebt. Özdamar wollte nicht mehr in der eigenen Heimat leben, sie wollte dorthin, wo sie glücklicher werden konnte. Nämlich das Theater von Brecht in Deutschland wollte sie unbedingt mal sehen können. Das heisst, sie wollte ihre Heimat verlassen und in ein fremdes Land gehen. Ein fremdes Land, eine fremde Sprache und Kultur.

Der Student begegnet an diesem Punkt dem Begriff Kultur. Diese Fragen sollten jetzt Antwort finden;

- Was verstehen Sie unter dem Begriff “Kultur”? Wie würden Sie diesen Begriff im Zusammenhang mit dem Begriff “Ausländer” definieren?
- Was verstehen sie unter dem Begriff “Dritter Raum”? Was schließt der Begriff ein?
- Können Sie diesen Begriff auf Personen, Situationen, Orte beziehen?

Nachdem diese Fragen Antwort gefunden haben, wird es für den Studenten leichter sein, auf den Roman eingehen zu können. Nun kann ein weiterer Ausschnitt aus dem Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* von Emine Sevgi Özdamar den Studenten gegeben werden. Und die folgende Frage kann gestellt werden.

Lesen Sie bitte den Text und lösen Sie die folgenden Aufgaben:

- Sammeln Sie bitte die wichtigsten Informationen im Text zum Thema “Dritter Raum”.
- Was verbirgt sich hinter der Bezeichnung “Dritter Raum”? Erläutern Sie bitte die Problematik des Begriffs “Dritter Raum”.

3. Stunde: Diskussionen am Ende des Unterrichts

Letztendlich, nach dem das Thema in ausführlicher Weise interpretiert worden ist, können in der dritten Stunde des Unterrichts folgende Fragen gestellt werden, die eine Diskussion ermöglichen. Diese Diskussion ermöglicht den Studenten nochmals ihre Meinungen schildern zu können.

Als hilfreiche Redemittel und Wendungen, die die Studenten bei mündlichen oder schriftlichen Formulierungen verwenden können, wären folgende zu erläutern;
Beim Ausdruck der eigenen Meinung:

- Meiner Meinung / Ansicht nach
- Ich denke / finde / meine, dass…
- Ich bin der Meinung / Auffassung, dass …

Beim Zustimmen einer Meinung:

- Das stimmt
- Das denke / finde / meine ich auch.
- Der Meinung / Auffassung / Ansicht bin ich auch.
- Ich bin damit einverstanden, dass…, weil…
- Ich stimme dem zu, denn…
- Das sehe ich auch so.
- Das halte ich für richtig.

Beim Widersprechen:

- Ich bin damit nicht einverstanden, weil…
- Ich stimme dem nicht zu.
- Ich bin anderer Meinung, weil…
- Ich kann mir nicht vorstellen, dass…
- Das halte ich für absolut falsch, weil…

Diese Redemittel können auch bei Beantwortungen folgender Fragen nützlich sein:

- Welche Einflüsse hat Ihr Land auf Deutschland? Welche Einflüsse hat Deutschland auf Ihr Land?
- Bestehen wichtige Beziehungen zwischen den Ländern? Welche?

Ziel dieses Unterrichts ist, dem Studenten, der eine Zweitsprache lernt, einen kommunikativen Unterricht fördern zu können. Die oben gegebenen Aufgaben können auch schriftlich erarbeitet werden. Da die Studenten der deutschen Kultur nicht so sehr fremd sind, wird es für sie einfacher sein, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede beider Kulturen darzustellen. Auch den Begriff "Dritter Raum" werden sie mit Hilfe von Ausschnitten aus dem Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* interpretieren und verstehen.

SCHLUSSFOLGERUNG

In dieser Studie wurde der Begriff “Dritter Raum” als hermeneutisches Prinzip in einem literarischen Werk dargestellt. Zunächst ist der “Dritte Raum” aus soziologischer und dann aus literarischer Perspektive ausgelotet worden. Demnach ist die vorliegende Arbeit als eine literatursoziologische Arbeit zu erwähnen. In beiden Perspektiven steht das Individuum im Mittelpunkt. Um den Begriff “Dritter Raum” im literarischen Zusammenhang darstellen zu können, ist ein Roman aus der Migrantenliteratur auserwählt worden.

Im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit ist die Migrantenliteratur und ihre Entstehungsgeschichte erläutert worden. Menschen sind in andere Länder emigriert und einige von denen haben sich in diesen fremden Ländern literarisch ausgedrückt. Mal war es die Sehnsucht zur Heimat und mal waren es die Probleme, denen sie in der fremden Kultur begegneten. Somit kam es zu einer neuen Literatur, die als Migrantenliteratur definiert worden ist. Für die vorliegende Arbeit spielt die deutschgeschriebene Literatur von Türken eine wichtige Rolle. Unter den deutschschreibenden türkischen AutorInnen besitzt Emine Sevgi Özdamar einen sehr bedeutenswerten Platz. Auch ihr jüngster Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* ist ein sehr populär gewordener Roman. Damit in der vorliegenden Arbeit eine Popularität erreicht werden kann, wurde die erwähnte Schriftstellerin und ihr letzter Roman ausgewählt.

Nachdem der Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* hinsichtlich seiner Erzählform und –technik ausführlich dargestellt worden ist, ist auch der Inhalt des Romans erzählt worden. Eine junge Türkin setzt sich in Istanbul in den Zug Richtung Deutschland, um ihren größten Traum zu verwirklichen. Nämlich das Brechttheater in Ost-Berlin, was sie unbedingt sehen möchte. Ihre Geschichte fängt in Istanbul an und endet mit Benno Besson, dem ehemaligen Brechtschüler. Die Migrantenliteratur ist wie oben betont, aus

den Gefühlen der AutorInnen entstanden. Es ist eine autobiographisch geprägte Literatur. Nach der Untersuchung der Erzählform und –technik des Romans ist festgestellt worden, dass die Ich-Erzählerin die Autorin selbst ist. Özdamar hat ihren eigenen großen Traum, der in Erfüllung gegangen ist, in diesem Roman erzählt.

Özdamar hat in ihrem Roman mehrere Erzähltechniken verwendet. Sie hat ihren Roman in zwei Teilen geschrieben, im ersten Teil erzählt sie, was sie dazu brachte und wie sie nach Deutschland gekommen ist. Der zweite Teil des Romans besteht aus ihren Tagebuchnotizen. In den Tagebuchnotizen sind mehrere Proben und ihre Zeichnungen einmontiert. Die Montagetechnik ist sehr deutlich in diesem Teil zu erkennen. Rückblenden und Bewußtseinsströme, in denen sie ihre Erinnerungen und Sehnsüchte mitteilt, sind auch öfters verwendet worden.

Der Begriff "Dritter Raum" ist im literarischen Sinne als eine Suche nach einem anderen Raum festgestellt worden. Und in dem Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* ist eine Suche deutlich zu erkennen. Denn die junge Türkin war nicht mehr glücklich in ihrer Heimat und hat sich somit vorgenommen in ein anderes Land zu gehen. In diesem Land wollte sie glücklicher werden, was auch geschah.

Anhand von Zitaten aus dem Roman wurde festgestellt, wo und wie der "Dritte Raum" zu erkennen ist. Der "Dritte Raum" ist mehr an ihren Sehnsüchten, Erinnerungen und am Theater zu erkennen. Das Theater war der "Dritte Raum" der Ich-Erzählerin, denn am Theater war sie glücklich, dort vergaß sie ihre Probleme. An ihren Sehnsüchten und Erinnerungen ist der "Dritte Raum" indem zu erkennen, weil sie mit ihren Gefühlen hin und her pendelt. Sie kann ihre Heimat nicht vergessen, würde gerne dort sein aber sie bleibt da, wo sie glücklicher ist. Der "Dritte Raum" hat keine bestimmten Grenzen, denen man sich anpassen muss. Auch Özdamar selbst hat in einem persönlich geführten Gespräch mitgeteilt, dass der "Dritte Raum" überall sein kann, wichtig ist, dass man sich dort wohl fühlt.

Der "Dritte Raum" im Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* ist das Theater. Wo auch das Theater sei, wird es immer der "Dritte Raum" sein. Es ist zu vermuten, dass die

Suche nach einem “Dritten Raum” von Individuen nie ein Ende haben wird. Denn je mehr die Menschen etwas erreichen, möchten sie immer weiteres erreichen können. Besonders bei Künstlern kommt ein Ende nicht in Frage. Sonst wäre es ihr eigenes Ende.

Im letzten Teil der vorliegenden Arbeit ist ein Unterrichtsmodell für den Unterricht Fremdsprache Deutsch vorgeschlagen worden. Zunächst aber wurden Meinungen von Wissenschaftlern angedeutet. Sie sind der Meinung, dass literarische Texte und auch die Migrantenliteratur für den Fremdsprachenunterricht geeignetes Material sind. Denn nur in literarischen Texten ist es möglich kulturspezifischen Einheiten zu begegnen. In diesem Modell ist das Thema “Dritter Raum” erläutert worden. Der Unterricht ist in drei Stunden geteilt worden und es wurde Schritt für Schritt erzählt, wie dieser Unterricht durchgeführt werden kann. In der ersten Unterrichtsstunde werden einige Fragen gestellt, die die Einleitung zum Begriff “Dritter Raum” ermöglichen. Dann werden Wörter, die die Studenten nicht verstehen, erklärt. In der zweiten Stunde werden Ausschnitte aus dem Roman gelesen und interpretiert. Dazu werden Fragen gestellt. In der letzten Stunde wird den Studenten die Möglichkeit gegeben, mündlich oder schriftlich diskutieren zu können.

QUELLENVERZEICHNIS

Ackermann, Irmgard. “Mit einem Visum für das Leben” (in: Blioumi, Aglaia. Hrsg. **Migration und Interkulturalität**.) München: Iudicium, 2002, 147-157.

Anders, Esther Knorr. “Träume von der Heimat in einem fremden Land”, **Welt am Sonntag**, 03. November 1993.

Aytaç, Gürsel. **Genel Edebiyat Bilimi.** İstanbul: Say Yayınları, 2003.

Bachmann-Medick, Doris. “Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung” (in: Breger, Claudia; Döring, Tobias. Hrsg. **Figuren der/des Dritten. Erkundungen Kultureller Zwischenräume.**) Amsterdam–Atlanta: Rodopi, GA, 1998, 19-33.

Bartmann, Christoph. “Nackt am Frühstücktisch”, **Süddeutsche Zeitung**, 27. Juni 2003.

Bausch, Karl-Richard. **Handbuch Fremdsprachenunterricht**, 3., überarb. und erw. Aufl.,Tübingen; Basel: Francke, 1995.

Best, Otto F. **Handbuch literarischer Fachbegriffe.** Definitionen und Beispiele. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1973.

Biti, Vladimir. **Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe.** Rowohlts Enzyklopädie. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001.

Börsenblatt. “Ein Roman wie ein Teppich – gewebt aus unendlich vielen Geschichten”, (160. Heft, Nr.: 28), 08. April 1993.

Breger, Claudia; Döring, Tobias. **Figuren der/des Dritten. Erkundungen Kultureller Zwischenräume.** Amsterdam–Atlanta: Rodopi, GA, 1998.

Bulut, Can. “Stellenwert der türkischen Migrantenliteratur in der deutschen Literaturszene”, **6. Germanistik Sempozyumu. Açılımlar, Olanaklar ve Erekler. Tagungsbeiträge zu dem VI. Germanistik Symposium.** Mersin: Universität Mersin, 27.-28. Oktober 1997, 63-75.

Brunner, Maria E. “Migration ist eine Hinreise. Es gibt kein “Zuhause”, zu dem man zurück kann.” (in: Durzak, Manfred und Kuruyazıcı, Nilüfer. Hrsg. **Die andere Deutsche Literatur**.) Würzburg: Könighausen und Neumann, 2004, 71-90.

Chiellino, Carmine. “Einleitung: Eine Literatur des Konsenses und der Autonomie. Für eine Topographie der Stimmen.” (in: Chiellino, Carmine. Hrsg. **Interkulturelle Literatur in Deutschland**.) Weimar: Metzler Verlag, 2000, 51-63.

Chiellino, Carmine. “Interkulturalität und Literaturwissenschaft.” (in: Chiellino, Carmine. Hrsg. **Interkulturelle Literatur in Deutschland**.) Weimar: Metzler Verlag, 2000, 387-399.

Choi,Young-Jin. “Literatur im universitären DaF-Unterricht in Korea. Zur Verzahnung von Theorie und Praxis”, **Info DaF. Informationen Deutsch als Fremdsprache**. München: Iudicium Verlag , Nr: 6, Dezember 2002, 556-565.

Conrad, Bernadette. “Die Wörter sind krank”, **Tagblatt St. Galler**. 8. September 2003.

Delanoy, Werner. “Fremdsprachenunterricht als dritter Ort bei interkultureller Begegnung”, in: Bredella, Lothar u. Delanoy, Werner Hrsg., **Interkultureller Fremdsprachenunterricht,** Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999, 121-129.

Duden “**Deutsches Universalwörterbuch**”, (Hrsg. Günther Drosdowski, 2. Auflage), Mannheim: Dudenverlag, 1983.

Duden “**Bedeutungswörterbuch**”, (Hrsg. Wolfgang Müler, 2. Auflage), Mannheim: Dudenverlag, 1985.

Duden "**Etymologie der deutschen Sprache**"(Hrsg. Günther Drosdowski, 2. Auflage), Mannheim: Dudenverlag, 1989.

Durzak, Manfred. "Literatur im interkulturellen Dialog. Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans-Christoph Graf v. Nayhauss", **Info DaF. Informationen Deutsch als Fremdsprache**, München: Iudicium Verlag , Nr: 2/3, April/Juni 2004, 222-223.

Esselborn, Karl. "Wozu Literatur im Fremdsprachenunterricht und welche?", **Zeitschrift der Koreanischen Gesellschaft für DaF**, Nr: 4, 1999.

Esselborn, Karl. "Deutschsprachige Minderheitenliteraturen als Gegenstand einer kulturwissenschaftlich orientierten Interkulturellen Literaturwissenschaft." (in: Durzak, Manfred und Kuruyazıcı, Nilüfer. Hrsg. **Die andere Deutsche Literatur**.) Würzburg: Könighausen und Neumann, 2004, 11-22.

Facts. 5. Juni 2003.

Farsai, Fahimeh. "Glück gehabt". **Freitag 1/ 2**. 26. Dezember 2003.

FAZ. 11. Juni 2003.

Geissler, Cornelia. "Die 40. Tür im Märchen", **Berliner Zeitung**. 5. März 2003.

Göbenli, Mediha. "Die Rezeption der deutsch-türkischen Literatur in der Türkei." (in: Durzak, Manfred und Kuruyazıcı, Nilüfer. Hrsg. **Die andere Deutsche Literatur**.) Würzburg: Könighausen und Neumann, 2004, 41-46.

Grabert, Willi; Mulot, Arno. **Geschichte der deutschen Literatur**. 21. Auflage, München: Bayerischer Schulbuch Verlag, 1985.

Grossmann, Uta. "Reisen in der Sprache", **Frankfurter Rundschau**. 5. November 2003.

Gutschke, Irmtraud. “Wenn der Gedultstein dicker wird”, **Literaturbeilage-Neues Deutschland**, 02.Oktober 1992.

Hacker, Doja. “Emine Sevgi Özdamar: Seltsame Sterne starren zur Erde”, **Kulturspiegel**, April 2003.

Hartung, Harald. “Wir sind nur Hospitant auf Erden”, **FAZ**. 26 Juni 2003.

İçli, Gönül. **Sosyolojiye Giriş.** Ankara: Anı Yayıncılık, 2002.

İlkhan, İbrahim. “Kulturspezifische Eigenarten in Texten deutschschreibender türkischer Schriftsteller. Überlegungen für das Fach Deutsch als Fremdsprache”, (in: Howard, Mary Hrsg., **Interkulturelle Konfigurationen zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft**). München: Iudicium Verlag, 1997, 189-199.

Karakuş, Mahmut. “Interkulturelle Begegnungen. Festschrift für Şara Sayın”, **Alman Dili Edebiyatı Dergisi. Studien zur Deutschen Sprache und Literatur. XVI**, Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur an der Philosophischen Fakultät der Universität Istanbul, Istanbul, 2004, 37-48.

Kocadoru, Yüksel. **Zwischen ost-westlicher Ästhetik. Deutschsprachige Literatur von Türken**. Eskişehir: Birlik Ofset Matbaacılık ve Yayıncılık, 1997.

Kocadoru,Yüksel. “Deutschsprachige Literatur von Türken im DaF – Unterricht in der Türkei – ein schwieriges Unternehmen?” (in: Hrsg. Mustafa Çakır. **Sprache und Kultur. Mehr Sprache-mehrsprachig-mit Deutsch**, Aachen: Shaker Verlag), 2002, 151-157.

Kocadoru, Yüksel. “Mehr eigen als fremd? Türkische Studenten interpretieren Werke von deutschschreibenden Türken”, **Kanon und Text in Interkulturellen Perspektiven: “Andere Texte Anders Lesen”**, Hans-Dieter Heinz Verlag, Akademischer Verlag Stuttgart, 2002, 361-369.

Kocadoru, Yüksel. **Geçmişten Günümüze Almanya’da Almanca yazan Türkler ve Emine Sevgi Özdamar.** Rema Matbaacılık, 2003.

Kocadoru, Yüksel. “Yüksel Pazarkaya ve Nevfel Cumart’ın şiirlerindeki Almanya imgelerinin karşılaştırılması”, **Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.** 5/1, Juni 2004, 67-74.

Krause, Tilman. “Berlin als Basar”, **Die Welt**, 28 Juli 2003.

Kuruyazıcı, Nilüfer. “Deutschsprachige Literatur fremdkultureller Autoren und ihr Beitrag zum Fremdverstehen”, **Alman Dili Edebiyatı Dergisi. Studien zur deutschen Sprache und Literatur XIII**, Istanbul 2001, 19-27.

Kuruyazıcı, Nilüfer. “Die Entwicklung Neuer Identitätsbilder in der deutschsprachigen Literatur von Autoren türkischen Ursprungs”. (in: Hrsg. Gündoğdu, Mehmet u. Ülkü, Candan. **Germanistische Untersuchungen aus türkischer Perspektive**. Aachen: Shaker Verlag), 2001, 113-123.

Kuzu, Türkan. “Masallarda Kültür Aktarımı”, **III. Dil, Yazın ve Deyiş Sempozyumu, (7-9 Mayıs 2003)**, Eskişehir: Birlik Ofset, 2003.

Laudenbach, Peter. “Glück gehabt”, **Tip-Berlin Magazin**. Nr. 7, 2003.

Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen, Hrsg.: Günther u. Irmgard Schweikle, 2. überarbeitete Auflage, Stuttgart: Metzler, 1990.

Özdamar, Emine Sevgi. **Seltsame Sterne starren zur Erde**, 1. Auflage, Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag, 2003.

Öztürk, Kadriye. "Der Beitrag der Literatur zum Kulturwandel. Türkische Migrantenliteratur in Deutschland", **Schnittpunkte der Kulturen. Gesammelte Vorträge des Internationalen Symposiums**, (Istanbul, 17.-22. September 1996), Kuruyazıcı, Nilüfer u. Jahn, Sabine Hrsg., Hans-Dieter Heinz Verlag, Akademischer Verlag Stuttgart, 1998, 155-162.

Öztürk, Kadriye. **Das Frauenbild in den Werken der deutschschreibenden türkischen Autorinnen.** Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999.

Öztürk, Kadriye. "Orte und Sprachen der Erinnerung in der deutsch-türkischen Migrantenliteratur am Beispiel von Zehra Çıraks Gedichten." (in: Durzak, Manfred und Kuruyazıcı, Nilüfer. Hrsg. **Die andere Deutsche Literatur**.) Würzburg: Könighausen und Neumann, 2004, 154-161.

Pazarkaya, Yüksel. "Generationswechsel-Themenwandel." (in: Durzak, Manfred und Kuruyazıcı, Nilüfer. Hrsg. **Die andere Deutsche Literatur**.) Würzburg: Könighausen und Neumann, 2004, 148-153.

Pfister, Eva. "Ohne das Märchen bleibt nur die Statistik", **Tagen-Anzeiger**, 27. Oktober 1992.

Pfister, Eva. "Ein Land wie eine Tür", **Der Standard**, 25. September 1992.

Pfister, Eva. "Zwischen zwei Welten", **Marabo Magazin**, (Essen: Merlien Medien Gmbh Verlag), Nr.: 11, November 1992.

Pinarello, Maurizio. "Deutsch als Vehikel islamischer Erzählkunst", **Der Bund**, 05. Dezember 1992.

Richter, Elisabeth. “Gedult in der Welt der Frauen”, **Saarbrücken Zeitung**, 31. Januar1993.

Richter, Steffen. “Eine türkische Mauerspringerin”, **Die Märkische Allgemeine**, 5. April 2003.

Rösch, Heidi. “Migrationsliteratur im DaF-Unterricht”, **Info DaF**. Informationen Deutsch als Fremdsprache. München: Iudicium Verlag , Nr: 4, August 2000, 376-389.

Scherer, Sigrid. “Geteilte Stadt, geteiltes Mädchen”, **Die Zeit-Beilege**. 20. März 2003.

Schülke, Claudia. “Sesshafte Nomadin”, **Börsenblatt**. 16. Oktober 2003.

Schwarcz, Barbara. “Von Istanbul zu Marx in der Badewanne”, **Kurier Wien**. 15. März 2003.

Sölçün, Sargut. “Literatur der türkischen Minderheit.” (in: Chiellino, Carmine. Hrsg. **Interkulturelle Literatur in Deutschland**.) Weimar: Metzler, 2000, 135-152.

Spörl, Uwe. **Basislexikon Literaturwissenschaft**. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 2004.

Tagesspiegel. 8. März 2003.

Tekin, Mehmet. **Roman Sanatı 1**. 3. Auflage, İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş., 2004.

Timuçin, Afşar. **Felsefe Sözlüğü.** İstanbul: BDS Yayınları, 1994.

Tuna, Korkut. **Yeniden Sosyoloji.** İstanbul: Karakutu Yayınları, 2002.

Tuschick, Jamal. “Sprache der Verhältnisse”, **Frankfurter Rundschau**. 10. Juni 2003.

Yano, Hisashi. “Migrationsgeschichte”, (in: Chiellino, Carmine Hrsg. **Interkulturelle Literatur in Deutschland**), Weimar: Metztler Verlag, 2000, 1-17.

Weiber Diwan. Die Rezensionszeitschrift der Buchhandlung Frauenzimmer. Sommer 2003.

Wester, Christel. “Das Leben ist eine Karawanserei”, **Stadt-Revue**, (Köln, Nr.: 11), November 1992.

Wetzel, Dietmar. **Diskurse des Politischen. Zwischen Re- und Dekonstruktion.** München: Wilhelm Fink Verlag, 2003.

INTERNET QUELLENVERZEICHNIS:

Arntzen, Knut Ove. “On Nomadism”, in: **Trans**, **Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften**, Nr.:14, April 2003. (http://www.inst.at/trans/14Nr/arntzen14.html , 02.06.05).

Holzner, Johann. “Nomadische Literatur als Reflexion Internationaler Ordnungen: Eine Topographie des Dazwischen und der Gegen-Gewalt” Forschungsprojekt der Universität Innsbruck/ Forschungsinstitut Brenner, 3. Oktober 2003. (http://www2.uibk.ac.at/forschung/weltordnung/holzner.pdf, 26.05.2005).

Kloby, Jerry. “The Great Good Place by Ray Oldenburg- Reviewed by Jerry Kloby”. New York: Marlowe and Company, 1999. (www.montclair.edu./pages/ics/Oldenburg.html , 28.05.2004).