

Zur Poetik der Sprachmischung bei Emine Sevgi Özdamar - Eine Spurenlese

ABSTRACT

On the poetics of language-mixing in Emine Sevgi Özdamar's writing

This article focuses on the poetics of language-mixing (Sprachmischung) in Emine Sevgi Özdamar's writing, paying particular attention to the surface and materiality of her texts. Özdamar's ways of interweaving language(s) consist not only in mixing German and Turkish elements but also include allusions to Arabic and Ottoman, references to oral and scriptural traditions, and are closely linked to the practices of transcription and translation. By reading Özdamar's writing as a "site of multiple translation" (Azade Seyhan) different dimensions of language-mixing (for example spelling, onomatopoeia, translation of idioms and names) are explored. The article concludes with the plea for a broadening of the perspective on language-mixing in literature and the creation of a comparative poetics of Sprachmischung.

Keywords / Anahtar Sözcükler: Sprachmischung, türkisch-deutsche Literatur, Poetik der Sprachmischung

Einleitung

In den 1920er Jahren befasste sich Leo Spitzer¹ am Beispiel der Prosa Alfred Kerrs mit Aspekten literarischer Sprachmischung – nicht ohne sich in einer Vorbemerkung zu seiner ausführlichen philologischen Analyse dafür zu rechtfertigen, ein solches Thema überhaupt zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung erhoben zu haben.² Ihm ging es seinerzeit, noch vor den Jahren des

¹ Leo Spitzer steht nicht allein wegen seiner Pionierleistung in der philologischen Sprachmischungsforschung am Anfang dieses Artikels, sondern auch, weil er sich während seiner Exilzeit in Istanbul (1933-1936) intensiv mit der türkischen Sprache beschäftigte. Seine Grazie beim praktischen Sprachgebrauch verglich er zwar bescheiden mit derjenigen eines älteren Mannes, der theoretisch geschult mit dem Schlittschuhfahren beginnt und in der Praxis doch jedem zehnjährigen Kind weit unterlegen ist (Spitzer 2009 [1933]: 82) – für die Analyse deutsch-türkischer Sprachmischung wäre er wohl dennoch gewappnet gewesen.

² Wenngleich sich seither vieles geändert hat, scheint der lange weitgehend negativ besetzte Begriff der Sprachmischung partiell immer noch problematisch. Gerade im deutsch-türkischen Kontext wurde Zweisprachigkeit lange als ‚doppelte Halbsprachigkeit‘ und damit

Istanbuler Exils, um englische, französische, italienische oder dialektale Interferenzen im deutschen Text. Wie er Fälle deutsch-türkischer Sprachmischung aufgenommen hätte, die das von ihm bei Kerr isolierte Verfahren an Komplexität und bisweilen auch an Raffinesse bei weitem übersteigen, darüber lässt sich heute nur spekulieren. Schließlich hatte er damals in Bezug auf Kerr angemerkt, Sprachmischung wirke zwar grundsätzlich „belebend auf den Stil“, sie dürfe jedoch nicht zur Gewohnheit werden (Spitzer 1961[1928]: 111).

Bei Emine Sevgi Özdamar ist die Sprachmischung zur Gewohnheit, oder vielmehr: zum Prinzip des Schreibens geworden. In ihren frühen Erzählungen *Mutterzunge* und *Großvaterzunge* entsteht ein poetologisches Programm, das für ihr weiteres Schreiben bestimmend bleibt: Sprachen werden vermischt, durchdringen und verändern sich. Türkische Sprichwörter präsentieren sich auf Deutsch, die Muttersprache der nach Berlin migrierten türkischen Protagonistin klingt mit einem Mal „wie eine gut gelernte Fremdsprache“ und die Hinwendung zur arabischen Schrift wird zur Spurensuche in der (sprachlichen) Vergangenheit. Auch Özdamars erster Roman *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus der einen kam ich rein aus der andern ging ich raus* steht für eine Ästhetik, die Sprachmischung zum Stilmittel erhebt. Dazu gehört nicht allein die Vermischung von Deutsch und Türkisch – sowie gelegentlich auch anderer Sprachen –, sondern ebenso das Ineinandergreifen und Ineinanderfließen von Oralität und Skripturalität, von Theater und Prosa, türkischer und deutscher Literatur, von Märchen, Comics und Sprichwörtern. Özdamars Texte verweisen unablässig auf Schrift und Schreiben, Lesen und Wörtersammeln und auf ihr eigenes Verfertigt-Sein. Es wird gelesen, vorgelesen, rezitiert, Tagebuch geschrieben und Arabisch gelernt, übersetzt und gesungen.

Die inhaltliche Omnipräsenz des Sprachthemas findet ihre Entsprechung an der Textoberfläche, auf der Ebene der sprachlichen Performanz; Typographie und Orthographie, aber auch Syntax, Kalligraphie und Transkriptionen sind an der Sprachmischung beteiligt. In Beziehung gesetzt und zusammengehalten wird das Sprachgemisch von einem Schreiben, das auf verschiedenen Ebenen der Übersetzung verpflichtet ist. Die offengelegte Übersetzung ist dabei ein Fingerdeut aus dem Text hinaus, der das Schreiben, zumal einen

als defizitär gefasst. Erst in jüngerer Zeit ist vermehrt auf das Potential des Codemixing und anderer Formen zweisprachiger Praxis hingewiesen worden, so z.B. von Volker Hinnenkamp (2011) und Heike Wiese (2011). Auf die Forschungslage und die Berührungspunkte literarischer und linguistischer Sprachmischungsforschung, die sich auch in der Terminologie niederschlägt, kann in diesem Rahmen nicht weiter eingegangen werden; einen Überblick bietet Sturm-Trigonakis (2007).

Schreibprozess, der in der Zweisprachigkeit seinen Ort hat, zum Schauplatz macht.

Im Sinne der im Titel angedeuteten Spurenlese³ soll anhand exemplarischer Textstellen einigen Aspekten der Özdamar'schen Sprachmischung und ihrer Poetik nachgegangen werden, wobei von den vielen möglichen Lektürepfaden hier nur einige beschriftet werden können.⁴

Şıraybvaysen

In ihrem Aufsatz „Geschriebene Fremdkörper – Spielformen und Funktionen der Integration fremder Schriftzeichen in literarischen Texten“ weist Monika Schmitz-Emans auf das gewachsene Interesse der Literaturwissenschaft an den visuellen Eigenschaften von Texten hin, an der Schrift in ihrer Materialität und Visualität. Diese Auseinandersetzung gewinne gerade in mehrsprachigen Texten und mit der Verwendung unterschiedlicher Schrifttypen besondere Bedeutung (Schmitz-Emans 2004: 167). Wenngleich sich im Falle deutsch-türkischer Sprachmischung die Frage verschiedener Schriftsysteme zunächst nicht stellt, da das seit der Sprachreform in der Türkei verwendete lateinische Alphabet mit dem deutschen bis auf wenige Ausnahmen wie ç, ş, ğ und ı identisch ist, erweist sich die Untersuchung der konkreten Schreibweisen – oder Şıraybvaysen⁵ – Özdamars doch als lohnend. Denn die Einfügung türkischer Buchstaben hat durchaus eine Wirkung: Der Text wird einerseits verfremdet, andererseits bleibt er auf der visuellen Ebene durch die weitgehende Übereinstimmung im Alphabet vertraut. Die Spielarten dieses Einsatzes ‚schriftlicher Fremdkörper‘ sind bei Özdamar, wie sich zeigen wird, sehr vielfältig. Zudem ist innerhalb des Werks eine Entwicklung zu beobachten. Werden in den frühen Texten wie *Mutterzunge* türkische Worte inkorrekt, d.h. ohne türkische Sonderzeichen oder in einer angliert-verdeutschen Fassung (Bakshish, Inshallah) wiedergegeben, ist in *Karawanserei* und den folgenden Texten in

³ An dieser Stelle sei in aller Kürze auf die Frage des Lesepublikums verwiesen. Während manche Spuren im Text ohne Türkischkenntnisse unsichtbar bleiben und somit zunächst der Eindruck entstehen könnte, das Lesevergnügen steigere sich mit dem Grad der Zweisprachigkeit, merkt Şeyda Ozil kritisch an, türkischsprachige Leser würden bei der Lektüre förmlich zur Spurensuche gezwungen, womit ihnen die Möglichkeiten einer auf die Poetik des Textes gerichteten Aufmerksamkeit genommen sei (Ozil 1994: 128).

⁴ Zitiert wird v.a. aus den beiden Romanen *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus der einen kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992) und *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) sowie aus dem Erzählband *Mutterzunge* (1990).

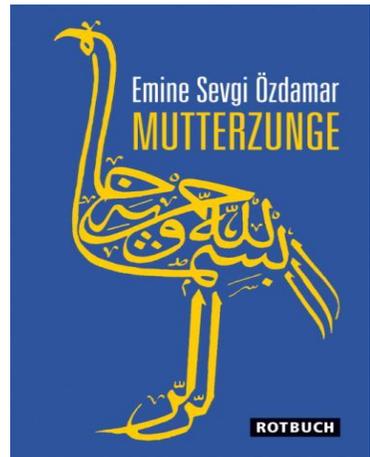
⁵ Ich verwende hier in Anlehnung an Özdamar ein Verfahren der Transkription, das sich an der türkischen Orthographie orientiert und dem deutschen Wort einen türkischen Akzent einschreibt.

der Regel die korrekte türkische Orthographie eingehalten.⁶ Es geht indes nie um ein *entweder-oder*: Mischformen fallen ins Auge; so etwa bei der Schreibung von Kapadokia (K 15⁷), die lautlich dem Türkischen entspricht, deren Orthographie jedoch weder der korrekten türkischen (kapadokya) noch der deutschen Form (Kappadokien) entspricht. Die Praxis einer inkonsequenten *Rechtschreibung*, die sich weder deutschen noch türkischen Gesetzen beugt und also eine *Rechtschreibung* (oder Rehtşıraybung) zu sein sich weigert, manifestiert sich in minimalen Verschiebungen und darf dabei durchaus als poetologisches Statement gelesen werden. Gerade die Ambivalenz zwischen einem „tatsächlichen Fehler der Autorin, einem gewollten Kunstfehler oder aber Druckfehler“ bildet für Kader Konuk einen zentralen Punkt in der Untersuchung von Özdamars Sprachstil und der darin angelegten Inszenierung der „fremden Stimme“ (Konuk 1999: 60). Als stilistisches Verfahren sei das Spiel mit dem fehlerhaften Teil der Strategie einer literarischen Mimikry, eines parodistisch-imitierenden Schreibstils, welcher in der Rezeption häufig übersehen werde (Ebd: 99).

Der Einsatz türkischer Sonderzeichen bildet bei Özdamar indes nur einen Teilaspekt bei der Integration türkischsprachiger Elemente in den Text. Über die typographisch markierten Formen der Sprachmischung hinaus finden sich eine Vielzahl zunächst unsichtbarer Einflechtungen, in denen sich das Verfahren der Transkription (vgl. Viehöver 2002) als bestimmend erweist.

Transkriptionen: Arabisch alla turca

Im Mittelpunkt der Reflexion um Schreibweisen und buchstäbliche ‚Fremd-Körper‘ im Text steht die insbesondere in *Großvaterzunge* und *Karawanserei* geführte Auseinandersetzung mit dem Arabischen, welche zweierlei berührt: Einerseits die Lautlichkeit des Arabischen, die sich hauptsächlich in Form von Gebeten und ins Türkische übernommenen arabischen Kurzformeln manifestiert, andererseits die arabischen Schriftzeichen, die wiederum auf das in arabischen Lettern geschriebene Osmanisch und damit nicht allein auf die



⁶ In *Mutterzunge* müsste es *işci* (nicht *isci*) und *kaza geçirmek* (nicht *kaza gecirmek*) heißen. Während die lautsprachliche Wiedergabe (*tsch* für *ç* oder *sch* für *ş*) monolingualen Lesern entgegen kommt, sind korrekt geschriebene „Fremdworte“ nur mit Türkischkenntnissen zu entschlüsseln.

⁷ Siehe das Abkürzungsverzeichnis am Ende des Beitrages.

Materialität der Schrift, sondern auch auf die türkische Sprachgeschichte verweisen. In geschriebener Form ist das Arabische im Text nicht direkt, sondern nur in transkribierter Form präsent; Schriftgestalt und Lexik werden indes sehr wohl thematisiert, zum Beispiel mit der wiederkehrenden Beschreibung arabischer Schriftzeichen, die den Protagonistinnen als Bildwesen, als Schrift-*Körper* erscheinen. Auf lexikalischer Ebene wird die Beziehung zum Arabischen über den gemeinsamen Wortschatz hergestellt: In *Großvaterzunge* führt die Protagonistin deutsch-türkische Wortlisten arabischer Lehnwörter des Türkischen auf, reflektiert dabei die sich verändernde Lautlichkeit und verweist auf die spezielle Prägung „ihrer“ arabischen Wörter und Ausdrücke, auf deren ‚türkischen Akzent‘; die Phonetik des Arabischen wird dem Text in lateinischer Transkription eingeschrieben.⁸

Bismillâhirrahmanirrahim

Die Basmala, in voller Länge »Bi-smi-llahi r-rahmani r-rahim«, mit der jede Sure des Koran – die neunte ausgenommen – und jede Handlung eines frommen Muslims beginnt, durchzieht Özdamars Werk: Sie erscheint bereits in der Erzählung *Großvaterzunge*, vor allem aber figuriert der arabische Schriftzug als Kalligraphie in Vogelform, das heißt verschlüsselt, ohne Hinweis auf seine Bedeutung, auf dem Titelblatt des Erstlings *Mutterzunge*.⁹ Der Kranich kündigt in seiner Materialität die Wahrnehmung arabischer Schriftzeichen als Bilder oder Figuren an, wie sie sowohl in *Mutterzunge* als auch in *Karawanserei* präsent ist und verweist damit auch auf eine lange Kalligraphie-Tradition, die insbesondere in ihrer osmanischen Ausprägung häufig zoomorphe Formen annahm:

Ich sah die Buchstaben, manche sahen aus wie ein Vogel, manche wie ein Herz, an dem ein Pfeil steckt, manche wie eine Karawane, manche wie schlafende Tiere, manche wie ein Fluß, manche wie im Wind auseinanderfliegende Bäume, manche wie laufende Schlangen, manche wie unter Regen und Wind frierende Bäume (K 17f).

Auch im *Karawanserei*-Roman betritt die Formel den Schauplatz als Rätsel in Tierform: Die Protagonistin spricht mit der Großmutter arabische Gebete, ohne deren Sinn zu verstehen:

⁸ Darauf verweist auch Azade Seyhan, wobei sie sprachlichen und religiösen Akzent zusammendenkt: „The Turkish accent of Islamic practice becomes quite literal when the narrator reproduces her grandmother’s Arabic prayers in phonetic Turkish transliteration.“ (Seyhan 2001: 146)

⁹ Im Paratext gibt es zur Abbildung keine Angaben; nach eigener Recherche handelt es sich um eine Kalligraphie von Mustafa Rakım Taşmektepli (gest. 1767 in Istanbul), in der Bearbeitung seines Schülers İsmail Zühdü Efendi (gest. 1806). Vgl. Mandel 2004: 156.

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

„Bismillâhirahmanirrahim

Elhamdü lillâhirabbil âlemin.

*Errahmanirrahim, Mâlûki yeymiddin. Iyyakenà 'büdü ve iyya-
ke nestè'in. Ihdinessratel müstekym; Siratellezine en'amte
aleyhim gayril mağdubi aleyhim veladdâllin, Amin.*

Bismillâhirahmanirrahim

*Kül hûvallahü ehad. Allahüssamed. Lem yelid velem yüled. Ve-
lem yekûn lehu küfüven ehad. Amin.“ (K 55)*

Erst nachträglich wird das Wort, das ‚Fremdwort‘ nachgeschlagen: „Dann habe ich im Buch geguckt, was Bismillâhirahmanirrahim heißt: Im Namen Gottes, oder im Namen Allahs, der schützt und vergibt.“ (K 58) Wenngleich die Formel selbst schließlich partiell übersetzt wird, bleiben die durch sie eingeleiteten Gebete in der unübersetzten lateinischen Transkription stehen. Dass dem Arabischen dabei eine gewisse Exotisierungsfunktion zukommt, ist nicht von der Hand zu weisen – ihre Wirkung im deutschen Text würde die Fatiha wohl nicht entfalten, wenn sie in deutscher Übersetzung niedergeschrieben würde. Auf der anderen Seite erweist sich der Einsatz der Basmala als vielschichtiges Verweisspiel, das die Formel auf zuweilen groteske Weise immer wieder neu variiert¹⁰:

Wenn ich ins Haus oder in die Schule reinkam, aber Bismillah sagen vergaß, ging ich rückwärts aus dem Haus oder der Schule und ging wieder rein mit Bismillah. Ich und mein Bruder Ali, wenn wir uns im Spaß erwürgen wollten, sagten wir auch zähneknirschend Bismillah. Wenn die Kinder die Regenwürmer auf der Erde in fünfzig Teile schnitten und jedes Teil weiterlebte, sagten sie auch Bismillah. (K 58f.)

Dieser repetitive und doch stets variierende Umgang mit ursprünglich religiösen Formen bildet im *Karawanserei*-Roman eine markante Textstrategie, die mit dem Maşallah, İnşallah und Vallahi Billahi fortgesetzt wird und an zahlreichen weiteren Beispielen zu verdeutlichen wäre.

¹⁰ In Hinblick darauf, dass streng genommen jedes Buch eines gläubigen Muslim mit der Basmala beginnen muss, kann darin auch eine ironische Bezugnahme auf die schriftstellerische Tradition in muslimisch geprägten Kulturräumen gesehen werden.

die deutsche Sprachkonvention verlangen würde, verweist auf die relative Willkürlichkeit lautmalerischer Regeln. Es mag paradox klingen, doch in ihrer Lautlichkeit zeugen die onomatopoetischen Elemente von der Bedeutung des Schriftlichen.

Ich bekam die Dattel, die alte Frau starb, eine Fliege machte vizzzzzz
vizzzzzz

vizzzzzz, die alte Frau ging ins Paradies, meine Großmutter stand auf, sagte: „Sie ist gerettet, wir gehen uns die Schiffe anschauen, schauen, wie viele heute ankommen, wie viele weggehen.“ (K 34)

Die Lautmalerei ist in diesem Beispiel zwar auch ohne türkische Sprachkenntnisse erkennbar, doch erst die türkische Phonetisierung evoziert das Sirren von Fliegen. Besonders interessant sind Fälle, in denen sich die verschiedenen onomatopoetischen Elemente mischen:

Git git git gıdak
Bilibilibilibili
kücken kücken. (K 181)

Mit dem türkischen Kindervers der ersten Zeile, der Hühnerlaute imitiert, scheint der Lockruf zunächst ‚türkisch‘ markiert, enthält aber mit „kücken, kücken“ ein deutschsprachiges Element, welches, wenn auch in der Rechtschreibung verfremdet, den Hühnerkontext semantisch eröffnet.¹² Noch komplexer wird das Verfahren mit der Kombination beider Schriftsysteme; bei der Beschreibung einer Blaskapelle wird ein Buchstabe und Laut, den es nur im Türkischen gibt (ı) in Kombination mit einem spezifisch deutschen Buchstaben (ä) verwendet:

Die Offiziersschüler liefen im Tempo der Musik.
tst tat tıst tat tıst tat tătără
tătără tătără
tst tat tıst tat tıst tat tıst tat tătără
tătără tătără [...] (K 174)

Hier manifestiert sich Sprachmischung in den kleinsten sprachlichen Bestandteilen, ähnlich auch in der sich über eine halbe Seite erstreckenden Wiedergabe des türkisch verlautlichten Knackens von Sonnenblumenkernen „çit çit çit çit [...]“ (K 107) oder in der Wiedergabe der klackenden Perlen des ‚muslimischen Rosenkranzes‘ – Tespîh: „Vor den Läden saßen viele Männer

¹² „Git git gıdak“ ist der Beginn des Kinderreims „Git git gıdak / Yumurtam sıcak / Inanmazsan gel de bak.“

im ersten Satz unkommentiert, *in absentia*, stattfindet, wird im zweiten der Neckruf der Jungen auf Türkisch wiedergegeben und anschließend (durch den Einsatz der Klammern markiert) ins Deutsche übersetzt. Das (Un)Sichtbarmachen der Übersetzung wird bei Özdamar in allen erdenklichen Variationen durchgespielt.

„Wie geht es Ihnen“ (Nasılısınız)?

„Mir geht es gut“ (iyiyim)

„Wie geht es Ihnen“ (siz nasılısınız)?“

„Wie geht es ihrem Mann“ – Allah sei Dank, gut.“

„Wie geht es ihrem Sohn“ - Allah sei Dank, gut.“

„Wie geht es ihrem Mann? - Allah sei Dank, gut.“

„Wie geht es ihrer Braut? - Allah sei Dank, gut.“

„Wie geht es ihrer Braut? - Allah sei Dank, gut.“

Die anderen Frauen hörten ihnen zu, nickten bei jedem „Allah sei Dank, gut“, lächelten ihnen zu. (K 160)

Den Glossen kommt hier die Funktion zu, das Türkische als Sprache der Unterhaltung in Erinnerung zu rufen, die Handlung im türkischsprachigen Kontext zu verorten. Neben der Glossierung gibt es zahlreiche andere Formen der Einfügung von Übersetzungen in den Text und nicht immer wird eine Einfügung als solche markiert. Generell festzustellen ist, dass es sich bei den im Text präsenten Übersetzungen selten um eine wortgetreue Wiedergabe handelt. Die deutschen Fassungen übersetzen nicht immer (nur) die türkischen Einschübe: Sie unterschlagen oder fügen etwas hinzu und lassen somit etwas Neues, eine Mischform entstehen, wodurch wiederum die Einordnung in einen monolingualen Kontext unmöglich wird. Wortschöpfungen sind nicht mehr ohne weiteres als ‚deutsch‘ oder ‚türkisch‘ zu identifizieren.¹⁴ Dies gilt beispielsweise für den Ruf „damdamda damdam, ey Moslemmann, steh auf, damdamdadamdam“, der im *Karawanserei*-Roman einem „Ramadanrommler“ in den Mund gelegt wird (K 231). Das türkische Wort *müslüman* wird nicht als Muslim oder als Moslem, sondern als Moslemmann wiedergegeben wird, wobei die Übernahme der Silbe *-man* im Deutschen durch die Homophonie mit *Mann* eine neue Wertigkeit erhält. Ähnliche Verfahren finden sich auch bei der Übersetzung ganzer Sätze:

¹⁴ Die Grenzen zwischen Neologismen und Übersetzungen sind dabei zuweilen schwer zu bestimmen. Baumgärtel etwa weist den Himmelsgürtel als eine Erfindung Özdamars aus, obgleich es sich dabei um eine wörtliche Übersetzung des türkischen Wortes für Regenbogen handelt (Baumgärtel 2000: 327). Dabei wird das Übersetzungsverfahren im Roman sogar offengelegt. „Regenbogen hieß: Gökkuşağı. Gök ist der Himmel, kuşak ist der Gürtel = Himmelsgürtel.“ (K 143)

Im Zimmer fing plötzlich eine Uhr an zu schreien. Ich sah meine Mutter, sie stand von dem neuen Sessel auf, hielt ihre beiden Hände vor ihre Brust und fing an, laut Gebete aufzusagen, sie sagte: „Zübeyde Hanım cin bastı.“ Sie meinte, die Geister machen Razzia. (K 229)

Die wörtliche Übersetzung von „Zübeyde Hanım cin bastı.“ (zu Deutsch etwa „Die Geister sind in Zübeyde Hanım gefahren.“) wird durch die Formulierung „die Geister machen Razzia“ stark verfremdet, gibt jedoch vor, eine erklärende Übersetzung zu sein, was den im Türkischen eher unauffälligen Satz ins Groteske verschiebt.¹⁵ Nach Baumgärtel besteht die Funktion in der Distanznahme zum Text einerseits und der Bewusstmachung des kreativen Potentials der Sprachmischung andererseits (Baumgärtel 2000: 325f.). Wörtlich übersetzte türkische Wörter und Sprichwörter erhielten damit eine „semantische Wertigkeit, die weder in einer *adäquaten* Übersetzung noch in ihrer Originalsprache bemerkt würde.“¹⁶ Es kommt somit bei der übersetzenden Einfügung zu einer doppelten Verschiebung: Zum einen schafft die Übersetzung per se bereits eine Differenz, zum andern wird mit dem Verschiebungsmoment bewusst gespielt, indem eine wörtliche Übersetzung suggeriert wird.

Das Übersetzungsspiel vollzieht sich auf verschiedenen Ebenen und reicht von der Konfrontation unterschiedlicher Schrift- und Zeichentypen über phonetische, grammatikalische und semantische Spielereien bis hin zur Nachbildung von Akzenten und dem Spiel mit Homophonien.¹⁷ Bei Özdamar werden sowohl künstliche Homophonien erschaffen (Wonaym), als auch bestehende aufgegriffen: In der Schlusspassage von *Großvaterzunge* etwa wird das türkische Wort *ruh* mit der deutschen *Ruhe* zusammengeführt:

Ich sagte: „Ich bin Wörtersammlerin.“ Und İbni Abdullah, die Seele in meiner Seele, dachte ich und erinnerte mich noch an ein Wort in meiner Mutterzunge:

¹⁵ Bezeichnenderweise fehlt dieser Teil in der türkischen Übersetzung.

¹⁶ Dies gilt nach Baumgärtel insbesondere für metaphorische Ausdrücke wie „deine Hände sollen keinen Kummer sehen“ (K 233) oder „geh lachend“ (K 233). Vgl. ebd. Die literale Übersetzung von Metaphern, Redewendungen und Sprichwörtern bildet einen zentralen Punkt in der hier geführten Überlegung. Da diese Aspekte in anderen Arbeiten bereits detailliert beschrieben sind, u.a. bei Dayıoğlu-Yücel (2005), wird hier auf ihre Ausführung verzichtet.

¹⁷ Das Spiel mit (Quasi)Homophonien erklärt Riatsch zu einer der häufigsten Formen. Dabei kommt der „Naivität des absolut Einsprachigen, der seine ‚Muttersprache‘ als natürlich empfindet und unbedacht per Laut-Analogie in Eigenes ‚übersetzt‘“ im Spiel mit Homophonien eine besondere Rolle zu. Die Möglichkeit einer naiven Bezugnahme auf die ‚natürliche‘ Muttersprache scheint für Özdamars Ich-Erzählerin, deren Begriffe für fremde und eigene Sprache von Beginn an als ‚verdreh‘ präsentiert wurden, nicht (mehr) möglich, wohl aber ein als naiv inszeniertes Ausloten beider Sprachen (Riatsch 1998: 286ff.).

Ruh – „*Ruh* heißt Seele“, sagte ich zu dem Mädchen. „Seele heißt Ruhe“, sagte sie. (GZ 46)

Eng verbunden mit dem Übersetzungsspiel ist die kommentierende Funktion der Übersetzung. Je nachdem, in welchem Kontext die Übersetzung erfolgt oder ausbleibt, transportiert sie bestimmte Aussagen, ironisiert ein Geschehen oder verweist auf einen unterhalb der Sprache liegenden Sachverhalt. Gerade in Özdamars frühen Texten bergen diese Verfahren häufig auch gesellschaftskritische Spitzen: Besonders deutlich wird das ironische, ja subversive Potential des Übersetzungsspiels an den folgenden beiden Textstellen aus *Karagöz. Schwarzaug in Alamania*.

Ich habe es auf der Straße gekauft.
 Es war eins.
 Ich habe es nach Hause gebracht.
 Er wurde Tausend.
 Was ist das?“
 Der Esel unter ihm antwortete: „Läuse.“
 „Du Narr“, sagte der Bauer, „wie können es Läuse sein? (KG 53)

Bei dem Rätsel handelt es sich um eine im Türkischen geläufige Redewendung. Die versteckte Pointe besteht darin, dass in der etwas altertümlichen Bezeichnung des Esels als „Narr“ – homophon mit türkisch *nar* (Granatapfel) – bereits die Antwort auf das Rätsel gegeben ist. Einen ähnlichen Sprachwitz birgt die Schilderung des Versuchs eines Arbeiters, als Fußballer in die BRD einzureisen:

Ich nikis verstehen
 Der Paßbeamte fragte den illegalen Arbeiter, der sich als Fußballer verkleidet hatte: „Ihre Pässe, bitte. Türke?“
 Fußballer: „Türküz.“
 Der Paßbeamte sagte: „In die Bundesrepublik?“
 Fußballer: „Bunepislik.“ (KG 66f.)

Die Antwort des Fußballers stellt nicht (nur) den unbeholfenen Versuch dar, das Wort Bundesrepublik auszusprechen: „Bu ne pislik“ heißt wörtlich in etwa: „Was für ein Dreck.“ Das vermeintlich fehlerhafte Deutsch entpuppt sich auf den zweiten Blick als subversiver Sprachakt.¹⁸ Das chiffrierte Türkisch wird so zu einer Art Geheimsprache; in den deutschen Text eingeschriebene Spuren

¹⁸ Damit lässt sich eine Verbindung zu postkolonialer Sprachkritik ziehen, insbesondere zu Spivaks These vom Übersetzen als Widerstand gegen Hegemonialbestrebungen und Homogenisierungstendenzen westlicher Kulturen.

bleiben unsichtbar, solange sie nicht mit Türkischkenntnissen entschlüsselt werden.

„Das Mädchen hieß Perle“ – Über übersetzte Eigennamen

Die Übersetzung als Schreibverfahren kulminiert im Umgang mit Eigennamen: Ein von Özdamar eingesetztes Verfahren besteht darin, die literale Bedeutung türkischer Eigennamen auf Deutsch wiederzugeben. Damit werden die Namen auf irritierende Weise zu einem gewöhnlichen Bestandteil des Textes gemacht, ihre Sonderstellung als das Unübersetzbare in der Sprache wird auf profane Weise konterkariert.¹⁹ Baumgärtel weist darauf hin, dass dabei " die erst in der wörtlichen Übersetzung entstandene semantische Übercodierung der Begriffe deutlich" werde (Baumgärtel 2000: 325). Gleich auf der ersten Seite des *Karawanserei*-Romans erscheint die ‚Baumwolltante‘:

Die Frau, die neben meiner Mutter stand, hatte in einer Nacht weiße Haare gekriegt, weil sie hörte, daß ihr Bruder tot war. Sie hatte nur einen Bruder und einen Ehemann, den sie nicht liebte. Diese Frau nannte ich später im Leben ‚Baumwolltante‘ [...] (K 9)

Es handelt sich hier um die Übersetzung des (Vor)Namens Pamuk, türkisch für Baumwolle. Der Partikel Tante steht für das türkische Wort *teyze* (Tante), mit dem auch Nicht-Verwandte angesprochen werden. Als Kompositum bezeichnet das Wort *pamukteyze*²⁰ eine ältere Frau mit baumwollweißen Haaren (Vgl. Ozil 1994, 126). *Pamukteyze* als Name für eine Frau aus der Nachbarschaft wäre im Türkischen also eine noch recht gewöhnliche Bezeichnung; erst mit der Übersetzung ins Deutsche kommt es zu einer Verschiebung. Die Baumwolltante steht – paradoxerweise durch sprachliche Angleichung – als wunderliche Figur im Text.

Durch die partielle oder vollständige Übersetzung von Eigennamen entstehen zuweilen groteske Passagen, deren Bildlichkeit die Rezeption von Özdamars Stil als ‚märchenhaft‘ zunächst zu verstärken scheint – diese Bilder werden jedoch ständig gebrochen: In vielen Fällen fungieren die Eigennamen als Stolpersteine im Text, die erneut die Kategorien von Fremdem und Eigenem pervertieren. Denn während die Präsenz „fremder Namen“ als bekannte Exotisierungsstrategie kaum Aufmerksamkeit erregen würde, sorgt die

¹⁹ Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang Bernd Stieglers Überlegungen zur benjaminschen Auffassung des Eigennamens, der zur Sprache gehört, ohne zu ihr zu gehören (Vgl. Stiegler 1994: 333).

²⁰ *Pamuknine* (Baumwollgroßmutter) scheint gebräuchlicher als *pamukteyze*.

Übersetzung jener ‚fremden Namen‘ ins Deutsche für Irritation, weil sie die Exotisierung reproduziert, zugleich jedoch entzaubert und damit aufhebt:

Dann stand er auf seinem Pferd September wie ein lachender Vogel, schaute von dem Berg runter auf seine Stadt und hörte aus seinem Haus den Schrei eines neugeborenen Kindes. Er ließ September das Gold runterschlucken, damit die Gendarmen das Gold nicht finden konnten. Sein Pferd September flog mit ihm vom Berg bis in die Stadt zu der Gasse, wo sein Haus lag. (K 45)

Der türkische Name Eylül (September) wird durch die Übersetzung verfremdet und passt sich zugleich in den märchenhaft-surrealen Kontext der erzählten Geschichte ein, wobei Eylül im Textfluss für Leser ohne Türkischkenntnisse wohl wiederum weniger verstörend gewesen wäre als die deutsche Übersetzung des Namens. In manchen Fällen werden die türkischen Namen sofort mitsamt ihrer deutschen Übersetzung in den Text eingeführt:

Ein Student, seine ausgegangene Zigarette noch im Mund, sagte: „Ich heiße Yağmur (Regen).“ Eines der Mädchen aus dem Frauenwonaym sagte aus Spaß: „Und ich heiße Çamur (Schlamm). Das Mädchen und der junge Student verliebten sich sofort und rauchten zusammen an einer Zigarette. (B 144)

Im weiteren Verlauf erscheint Yağmur nur noch als Regen im Text - „Er sagte zu Regen: ‚Bruder, mein Herz brennt.‘“ (B 48) Die Regeln des Namensspiels bleiben letztlich undurchsichtig – zugleich bieten sie die Möglichkeit, verschüttete Bedeutungen auszugraben und einen semantischen Spiel-Raum zu eröffnen. Wenn es im *Brücke*-Roman heißt „Rezzan kam mit unserem kommunistischen Heimleiter, mit Taube, Engel, Gül und Ataman zurück.“ (B 80), sind Taube und Engel aus dem Türkischen übersetzte Vornamen, während Gül und Ataman bestehen bleiben, und das obwohl Gül, deutsch Rose, zur Übersetzung ebenso geeignet wäre.

Im *Karawanserei*-Roman wird die Figur des Mädchens Seher eingeführt, und mit ihm auch die Bedeutung des ursprünglich arabischen Namens: „Die sehr frühe Morgenzeit“.²¹ Die Übersetzung des Namens, der als solcher durch die holprig wirkende Übersetzung und Aufspaltung in mehrere Worte als Name

²¹ Ein Blick in die türkische Übersetzung des Romans zeigt, dass in diesem Fall das Verfahren ausnahmsweise auch in der türkischen Fassung möglich ist, da der Name Seher aufgrund der arabischen Etymologie in seiner Semantik auch für Türkischsprachige nicht ohne weiteres verständlich ist. Vergleichbar wäre im deutschsprachigen Kontext die wörtliche Übersetzung von Namen lateinischen, griechischen oder hebräischen Ursprungs, z.B. Felix als „der Glückliche“.

unkenttlich wird, irritiert: „Die sehr frühe Morgenzeit konnte bald alles, häkeln, kochen, stricken, nähen, sie musste bald heiraten.“ (K 221), heißt es, oder: „Mutter schickte mich, der sehr frühen Morgenzeit dies und das zu sagen“ (K 224).

Der ludische Charakter dieser Namensverdrehungen wird in *Die Brücke vom Goldenen Horn* in der ironischen Auseinandersetzung mit der Situation des Deutschlernens weitergeführt. Frau Mischels Name wird nicht im eigentlichen Sinne übersetzt, sondern mit einem griechischen Akzent versehen:

Wir sahen nur ein Frauengesicht, das Gesicht der einzigen Frau, die stand, Frau Mischel. Meisterin. Wenn die Maschinen der griechischen Arbeiterinnen kaputtgingen, riefen sie nach ihr: „Frau Missel, komma.“ Ihre Zungen konnten kein Sch aussprechen. (B 64)

Die Meisterin wird nach dieser Episode als Frau Missel weitergeführt. Ein ähnlicher Fall ist der Fabrikdirektor Herr Schering: „Der Fabrikchef hieß Herr Schering. Sherin sagten die Frauen, Sher sagten sie auch. Dann klebten sie Herr an Sher, so hieß er in manchen Frauenmündern Herschering oder Herscher.“ (B 16) Mit der ironischen Bezeichnung des Direktors als ‚Hersher‘ wird das subversive Moment dieses Spitznamens deutlich.²²

Wir sahen den Herscher nie. Die türkische Dolmetscherin trug seine deutschen Wörter als türkische Wörter zu uns: „Herschher hat gesagt, daß ihr euch...“ Weil ich diesen Herscher nie sah, suchte ich ihn im Gesicht der türkischen Dolmetscherin. (B 17)

Die Erzählerin als Übersetzerin

Problematik und Reiz des Übersetzens werden in solchen Passagen nicht nur hinsichtlich der Ich-Erzählerin thematisiert, sondern verweisen in Form eines metasprachlichen Kommentars auf die Rolle der Autorin als Übersetzerin und auf das Schreiben als Übersetzen.

In *Die Brücke vom Goldenen Horn* ist das Thema der Übersetzung auf verschiedenen Ebenen, thematisch und im Schreiben selbst, präsent: Schauplatz der Übersetzung ist einerseits die Fabrik, andererseits das Wohnheim mit dem als Literatur- und Sprachvermittler wirkenden Heimleiter. Der erzählte Alltag ist von ständigen Sprachwechseln und Übersetzungen geprägt. So bringt der

²² Hier ist die Schreibweise interessant: es wird nicht der türkische Buchstabe ş, sondern die englische Schreibung sh eingesetzt.

Heimleiter den Arbeiterinnen Deutsch bei, indem er übersetzte türkische Lieder singt:

[...] und wir lernten Deutsch bei unserem kommunistischen Heimleiter. Er saß mit seinem türkischen Musikinstrument Saz vor den Frauen und sang ein türkisches Lied in Deutsch, das wir alle in Türkisch kannten. „Grüßen Sie meinen Vater, er muß tausend Lira bezahlen und mich aus dem Gefängnis befreien.“ Alle Frauen wiederholten es. Er lächelte und zog an seinem Schnurrbart. Draußen vor dem Hebbeltheater gingen die Zuschauer langsam ins Theater, und wir im Wonaym wiederholten die deutschen Sätze: „Er soll tausend Lira bezahlen und mich aus dem Gefängnis befreien.“ (B 31f.)

An anderer Stelle heißt es:

Er spielte weiter auf seinem Musikinstrument türkische Lieder, die er auf Deutsch sang:

Ach die Weiden der Smyrna

ihre Blätter regnen runter

uns nennen sie Banditen

unsere Geliebten sind wie die jungen Weiden.

So lernten wir, noch bevor wir in Deutsch gelernt hatten, „Tisch“ zu sagen: „Ach, die Weiden der Smyrna, ihre Blätter regnen runter.“ (B 36)

Mit der paradoxen Bezeichnung „ein türkisches Lied in Deutsch“²³ wird eine Verbindung zum Schreibverfahren des Buches hergestellt, zur Praxis des Zitierens übersetzter Gedichte und Lieder bei Özdamar selbst. Variiert und verdichtet werden solche Übersetzungs-Szenen in Passagen wie der folgenden, in der ein Freund der Protagonistin ein türkisches Liebeslied singt, das er anschließend ins Deutsche übersetzt:

Hamza fing an zu kochen. Er kochte für uns drei Mädchen Bohnen mit Lammfleisch. Er trug einen dicken Schnurrbart und hatte um seinen Kopf ein Kopftuch gebunden. Wenn er kocht, sagte er, macht er seine Großmutter nach, damit zwei Menschen im Zimmer waren. Mit einer Frauenstimme sang er ein türkisches Lied über einen Garten, in dem Blumen aufgegangen sind. Ein Mann sagt seiner Geliebten, sie soll sich nicht verspäten und schnell zu ihm kommen. Sie soll nicht die Geliebte eines anderen Mannes werden. Lieber soll sie sich aufhängen. Ein anderer Mann macht ihr schönes Leben zur Hölle.

Hamza übersetzte das Lied in das Deutsch, das er von seiner Lehrerin gelernt hatte:

²³ Es handelt sich hier um die wörtliche Übersetzung eines Volkslieds aus der Ägäis (Izmir'in kavakları / Dökülür yaprakları / Bize de deler çakıcı / Yar fidan boylum / Yıkırız konakları'[...]).

*Im Garten
Blumen aufmachen
und so rauf weiter
sagen sie mein Liebling
steht nicht
schnell, komm sofort
mein Liebling nicht
verheiratet schlecht Mann
noch ihre totmachen
schlecht Mann ist haben
schöne Leben
keine gemacht. (B 49)²⁴*

Hamza übersetzt das Lied nicht einfach ins Deutsche, sondern „in das Deutsch, das er von seiner Lehrerin gelernt hatte.“ Dieser scheinbar authentifizierende Nachsatz kann als eine poetologische Aussage gelesen werden, die Schreiben und Übersetzen gleichermaßen im Blick hat und so alle übersetzten Lieder und Gedichte des Romans in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt. In seiner Fehlerhaftigkeit verdeutlicht es den fehlenden Akzent anderer Übersetzungen. Wie in *Karagöz* wird hier mit gebrochenem Deutsch gespielt und damit die Frage der Norm aufgerufen; den Clou bildet die Gesamtkomposition, die selbstironisch auf das Schreibverfahren der Autorin verweist.²⁵ Die Übersetzung eröffnet damit auch den Blick auf die intertextuelle Praxis Özdamars, die als Fortsetzung ihrer sprachmischenden Schreibpraxis gelesen werden kann.²⁶

Schlussbemerkung

Die diversen, vielschichtigen Erscheinungsformen der Sprachmischung im Werk Özdamars sind mit dem vorliegenden Artikel längst nicht erschöpfend behandelt. Ziel war es Spuren freizulegen und den Text selbst als Ort zahlreicher Verschiebungen, Übersetzungsprozesse und Mischformen in den Fokus zu rücken. Dass diese Lektüre sich in Hinblick auf die intertextuelle Praxis Özdamars sowie die Frage nach der Übersetzbarkeit und Übersetzungen ihrer Werke fortsetzen lässt, konnte hier nur angedeutet werden.

²⁴ Dass die Spurensuche nicht immer von Erfolg gekrönt ist, zeigt sich an diesem Beispiel, dessen Entschlüsselung mir nicht gelungen ist. Hinweise zum türkischen ‚Originaltext‘ (sofern es ihn gibt) sind willkommen.

²⁵ Dies impliziert auch den improvisiert wirkenden Charakter der Übersetzungen, der im Akt des Schreibens selbst darauf aufmerksam macht, dass niemand einfach auf Deutsch schreibt, sondern jeweils in seinem / ihrem Deutsch.

²⁶ Dem übersetzenden Schreiben kommt auch insofern Bedeutung zu, als viele Zitate in der jeweiligen Originalsprache (englisch, französisch...) in den Text montiert werden. Dieses Kapitel der özdamarschen Sprachmischung konnte hier leider nicht behandelt werden.

Weiterzudenken wäre die Frage einer Poetik der Sprachmischung über Özdamar und den deutsch-türkischen Kontext hinaus im Sinne einer Komparatistik der Mischsprachigkeit, die sich jenseits nationalphilologischer Grenzen mit Erscheinungsformen multilingualer Literatur beschäftigt und dabei Materialität der Schrift und mehrsprachige Schreibebeit in die Reflexion einbezieht. Dass der Blick auf das Spezifische der jeweiligen mischsprachigen Literatur durch den Blick in andere Kontexte nur geschärft werden kann, liegt auf der Hand.

Abkürzungsverzeichnis

K *Das Leben ist eine Karawanserei*

B *Die Brücke vom Goldenen Horn*

GZ *Großvaterzunge* (in *Mutterzunge*)

KG *Karagöz in Alamania* (in *Mutterzunge*)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Emine Sevgi Özdamar:

- *Mutterzunge*, Berlin 1990.
- *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*, Köln 1992.
- *Die Brücke vom Goldenen Horn*, Köln 1998.

Sekundärliteratur:

Baumgärtel, Bettina (2000): *Das perspektivierte Ich. Ich-Identität und interpersonelle und interkulturelle Wahrnehmung in ausgewählten Romanen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Würzburg.

Dayıoğlu-Yücel, Yasemin (2005): *Von der Gstarbeit zur Identitätsarbeit. Integritätsverhandlungen in türkisch-deutschen Texten von Şenocak, Özdamar, Ağaoğlu und der Online-Community vaybee!*, Göttingen.

Hinnenkamp, Volker (2011): „Kompetenz oder Notlösung? Gemischtsprachige (deutsch-türkische) konversationelle Erzählungen. Soziolinguistische Perspektiven“ in: Ozil, Şeyda / Hofmann, Michael / Dayıoğlu-Yücel, Yasemin (Hg.): *Türkisch-deutsche Studien, Jahrbuch 2010. Türkisch-deutscher Kulturkontakt und Kulturtransferkontroversen und Lernprozesse.*, Göttingen, S. 57-73.

- Konuk, Kader** (1999): „Identitätssuche ist ein [sic!] private archäologische Graberei“, in: Gelbin, Cathy S./Kader Konuk/Peggy Piesche: *AufBrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*, Königstein, S. 60-74.
- Mandel, Gabriele** (2004): *Gemalte Gottesworte. Das arabische Alphabet. Geschichte, Stile und kalligraphische Meisterschulen*. Wiesbaden. S. 178. Italienische Originalausgabe: *L' Alfabeto Arabo*, Mailand 2000.
- Ozil, Şeyda** (1994): „Einige Bemerkungen über das Buch ‚Das Leben ist eine Karawanserei‘“, in: *DIYALOG. Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik*, 1, S. 125-130.
- Riatsch, Clà** (2009 [1933]): „Übersetzungsspiele. Beispiele aus dem Italienischen und Rätoromanischen. Rede zur Eröffnung des Übersetzerhauses Looren“, 3. September 2005, www.looren.net/dl/riatsch.pdf, Stand 15.01.2010, - *Mehrsprachigkeit und Sprachmischung in der neueren bündnerromanischen Literatur*, Chur 1998.
- Schmitz-Emans, Monika** (2004): „Geschriebene Fremdkörper – Spielformen und Funktionen der Integration fremder Schriftzeichen in literarischen Texten“ in: *Literatur und Vielsprachigkeit*, Heidelberg, S. 111-173.
- Seyhan, Azade** (2001): *Writing Outside the Nation*, Princeton.
- Spitzer, Leo** (1961 [1928]): *Stilstudien. Zweiter Teil: Stil Sprachen*, München.
- Spitzer, Leo** (2009 [1933]): „Über das Türkischlernen. Psychologische Betrachtungen“, in: *Trajekte* Nr. 19, Oktober, S.18-21. Originaltitel: „En apprenant le turc (Considérations psychologiques sur cette langue)“, in: *Bulletin de la Société Linguistique de Paris*, Bd. 35, Nr. 105, S. 82-101, gekürzte Fassung aus dem Französischen übersetzt von Dirk Naguschewski.
- Stiegler, Bernd** (1994): *Die Aufgabe des Namens. Untersuchungen zur Funktion des Eigennamens in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, München.
- Sturm-Trigonakis, Elke** (2007): *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*, Würzburg.
- Viehöver, Vera** (2002): „Materialität und Hermeneutik der Schrift in Emine S. Özdamars Romanen *Das Leben ist eine Karawanserei* und *Die Brücke vom Goldenen Horn*, in Borsò, Vittoria et al. (ed.): *Schriftgedächtnis – Schriftkulturen*, Stuttgart, S. 343-369.
- Weber, Angela** (2009): *Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar*, Bielefeld.
- Wiese, Heike** (2011): „Führt Mehrsprachigkeit zum Sprachverfall? Populäre Mythen vom ‚Gebrochenen Deutsch‘ bis zur ‚Doppelten Halbsprachigkeit‘ türkischstämmiger Jugendlicher in Deutschland“ in: Ozil, Şeyda / Hofmann, Michael / Dayıoğlu-Yücel, Yasemin (Hg.): *Türkisch-deutsche Studien, Jahrbuch 2010. Türkisch-deutscher Kulturkontakt und Kulturtransferkontroversen und Lernprozesse.*, Göttingen, S. 73-84.

