

Prof. Dr. Norbert Mecklenburg
Köln Üniversitesi
Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü

**Ein weiblicher Schelmenroman
Das Erzählprinzip der komischen Verfremdung in Emine
Sevgi Özdamars *Brücke vom Goldenen Horn***

ABSTRACT

**The Narrative Principle of the 'Verfremdung' in Emine Sevgi
Özdamars' *Brücke vom goldenen Horn***

This essay deals with the novel *Die Brücke vom Goldenen Horn* of the Turkish-German writer Emine Sevgi Özdamar as part of her series of autobiographical works. First, the novel is related to different genre traditions. Secondly, the model of feminine picaresque novel is considered as particularly relevant. Finally, the related principle of comic alienation turns out to be the main characteristic of Özdamar's narrative style.

I

Emine Sevgi Özdamar ist in den letzten Jahren - zumindest unter Literaturinteressierten - die bekannteste deutsche Autorin mit einem türkischen Namen geworden, und zwar in Deutschland wie auch international. 1991 erhielt sie den renommierten Ingeborg-Bachmann-Preis für ihren ersten Roman *Das Leben ist eine Karawanserei...* Weitere Preise folgten, auch für ihren zweiten Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn*, der 1998 erschienen ist und an den ersten mit gleichem autobiographischen Ansatz anschließt. Dieses Buch hat noch breitere und positivere Aufmerksamkeit gefunden, vielleicht auch weil es zugleich mit anderen Publikationen, die nach dreißig Jahren auf 1968 zurückblickten, erschienen ist. Es wurde in Reich-Ranickis berühmtem *Literarischen Quartett* besprochen und ist inzwischen auch als Taschenbuch

erschienen; Übersetzungen in verschiedene Sprachen sind herausgekommen; die französische Ausgabe ist in Frankreich geradezu enthusiastisch aufgenommen worden. Ein dritter, zeitlich wiederum anschließender autobiographischer Roman kam 2003 unter dem Titel *Seltsame Sterne starren zur Erde* heraus (Mecklenburg, 2004: Ms. S. 7). Zwei Jahre vorher ist noch eine Sammlung kürzerer Prosa erschienen: *Der Hof im Spiegel*.

Im folgenden soll die Besonderheit dieser Autorin und ihres Schreibens exemplarisch an der *Brücke vom Goldenen Horn* herausgearbeitet werden. Ich habe drei Gründe für diese Wahl: Sie ist erstens – meiner Bewertung nach, die ich im folgenden plausibel machen möchte – ihre bisher beste literarische Arbeit; zweitens fällt von diesem Buch einiges erhellende Licht auch auf die anderen Arbeiten und auf das literarische Profil dieser Autorin insgesamt; und drittens ist dieser Roman bisher noch nicht sehr intensiv behandelt worden (Karakuş/Kuruyazıcı, 2001), während sich Literaturwissenschaftler auf den ersten Roman, die *Karawanserei*, geradezu gestürzt haben. Außer auf eigene Beobachtungen und Überlegungen zum Text kann ich mich auch auf eine Reihe von guten Seminar- und Magisterarbeiten zu Özdamar stützen, die ich betreut habe.

Emine Sevgi Özdamar kommt aus der Türkei. Sie wurde 1946 in der ostanatolischen Großstadt Malatya – deutsche Kritiker sprechen gern von einem Dorf – geboren und wuchs in proletarisch-kleinbürgerlichen Verhältnissen in verschiedenen türkischen Städten auf, vor allem in Bursa und Istanbul. Schon als zwölfjährige Schülerin begann sie Theater zu spielen (am Staatstheater von Bursa in Molières *Bürger als Edelmann*). 1965 ging die 19-Jährige ohne Schulabschluß als Arbeitsmigrantin für zwei Jahre nach Berlin und verdiente sich dort das Geld für den anschließenden dreijährigen Besuch einer Istanbuler Schauspielschule. Außerdem trat sie der neomarxistischen Arbeiterpartei (TİP) bei. Nach Übernahme verschiedener Bühnenrollen, u. a. in Peter Weiss' Stück *Marat/Sade* und Brechts *Mann ist Mann*, brach sie die aufgrund politischer Verhältnisse schwierige Theaterarbeit in der Türkei ab und ging 1976 erneut nach Berlin. Sie arbeitete als Dramaturgin und Schauspielerin, zunächst mit dem Brecht-Schüler Benno Besson an der Berliner *Volksbühne*, später bei Peymann am Bochumer Schauspielhaus, in späteren Jahren regelmäßig auch in Paris. Daneben hat sie verschiedene Filmrollen gespielt, u. a. in Hark Bohms *Yasemin* und in Doris Dörries Literaturverfilmung *Happy Birthday, Türkei*. Nach einer Reihe von Jahren in Düsseldorf lebt sie inzwischen erneut in Berlin.

In der Bochumer Zeit begann sie mit literarischen Arbeiten, zunächst mit Bühnentexten. Auf Türkisch schrieb sie eine anatolische Shakespeare-Adaptation *Ahmet Hamlet* für das Istanbul Theater Genco Erkal. Auf Deutsch veröffentlichte sie 1982 als Bühnenmanuskript im Verlag der Autoren das Stück *Karagöz in Alamania*, das Elemente des komischen türkischen Volkstheaters - genauer: der Schattenspieltradition des Karagöz - für die Gastarbeiterproblematik gesellschaftskritisch verfremdet. 1986 inszenierte sie selber das Stück am Schauspielhaus in Frankfurt am Main. Über diese Inszenierung hat sie später eine sehr schöne, sehr Özdamarsche Kurzgeschichte geschrieben: *Schwarzauge und sein Esel* (erschieden in der *Zeit* im Februar 1992, später in *Der Hof im Spiegel*). Ein zweites deutschsprachiges Stück *Keloğlan in Alamania* wurde 1991 publiziert, aber bisher nicht aufgeführt. 1990 erschien ihr erster Prosaband *Mutterzunge*, der außer der Titelerzählung noch eine weitere Ich-Erzählung *Großvaterzunge* enthält sowie das zur Erzählung umgearbeitete Karagöz-Stück und einen episch-dramatischen Zwittertext *Karriere einer Putzfrau. Erinnerungen an Deutschland*. Dieses erste Buch Özdamars, mit Texten, die autobiographische Erfahrungen und Gastarbeiterprobleme umkreisen, ist wenig beachtet geblieben.

Größere Aufmerksamkeit fand dagegen ihr erster Roman mit dem langen, epischen Titel *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*, erschienen 1992 bei Kiepenheuer & Witsch in Köln, ihrem Verlag fortan. Diese Aufmerksamkeit war einerseits bereits durch die Bachmann-Preisverleihung und Kontroversen geweckt, die sich daran anschlossen. Andererseits galt sie einem Roman, der deutschen Lesern in deutscher Sprache eine Geschichte bot, die „hinten weit in der Türkei“ spielt: Das Buch handelt von Kindheit und Jugend eines Mädchens, das mit seinen Eltern und seiner Großmutter an verschiedenen Orten der Nachkriegs-Türkei zwischen Tradition und Modernisierung aufwächst und das sich den familialen und kulturellen Mustern mit subversivem Eigensinn mehr und mehr entzieht. Diese Geschichte wird den Lesern dargeboten in sprachlich sehr eigentümlicher, bald bunt und deftig fabulierender, bald grotesk-komisch verfremdender Schreibweise. Dabei fiel besonders die Technik sprachlicher Hybridisierung auf, vor allem in Form wörtlicher Übersetzung türkischer Sprichwörter und Redewendungen (Ozil, 1994). Schnell rastete ein in Deutschland gegenüber Migrantenliteratur typisches Rezeptionsklischee ein: Kritiker schwärmten von exotisch-orientalischem Reiz, von frischem Blut, das der anämischen deutschen Literatur zugeführt werde. In der Türkei stellte man

mit Genugtuung fest, hier werde den Deutschen endlich einmal die türkische Kultur nahegebracht; die zahlreichen unanständigen oder gesellschaftskritischen Textstellen übergang man geflissentlich. Und Professorinnen in den USA entdeckten das Buch inzwischen als Tummelplatz für ihre liebsten theoretischen Spiele mit den Namen *minority culture, diversity, hybridity, nomadic language* and so on.

Özdamars zweiter Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* setzt ihren ersten Roman in verschiedener Hinsicht fort: Er beginnt da, wo der erste endet. Das autobiographisch fundierte Schreiben geht zum dritten Lebensjahrzehnt über. Der dritte Roman behandelt dann zwei weitere Lebensjahre, vorwiegend in Berlin. Gut denkbar, daß der Zyklus fortgesetzt wird, vielleicht mit einem Roman über Theater- und Filmarbeit in Paris und anderswo. Gleiche Verfahren und Konzepte des Erzählens lassen sich beobachten. Stilistisch gibt es in der *Brücke* eine gewisse Entspannung, die den exotischen Effekt der *Karawanserei* nicht mehr aufkommen läßt.

Im folgenden soll, nach einem inhaltlich-thematischen Abriss, der *Brücke*-Roman exemplarisch für Emine Sevgi Özdamars Schreiben näher charakterisiert werden. Zum einen werden Gattungstraditionen angesprochen, denen sich der Roman zuordnen läßt (II); zum anderen werden einige seiner erzählerischen Verfahren analysiert (III). Worauf hier nicht eingegangen werden soll, ist ein Kontext, in den man Özdamars Bücher besonders gern stellt, nämlich Migrantenliteratur, die man inzwischen, allzu pauschal und großzügig, wie mir scheint, in ‚interkulturelle Literatur‘ umbenannt hat. Ich übergehe das nicht, weil ich diesen Kontext unangemessen fände, ganz im Gegenteil, er verdient differenzierte Aufmerksamkeit. Ich tue das hier vielmehr, weil ich an der Fachliteratur zu Özdamar beobachtet habe, daß oft allzu rasch, allzu gewaltsam nur die eigenen Lieblingstheorien über die Texte der Autorin gestülpt werden. Der erste Schritt ist aber genaue Wahrnehmung und Würdigung eines neuen literarischen Textes in seiner künstlerischen Gestalt und Individualität; Kontextüberlegungen können dann, als zweiter Schritt, daran anknüpfen.

Wovon handelt *Die Brücke vom Goldenen Horn*? In dem Buch erzählt eine Frau in autobiographischer Ich-Form aus einem Jahrzehnt ihrer Jugend: nämlich aus den Jahren von 1966 bis 1975, in denen sie, von ihrer familiären Herkunft losgelöst, aus einem proletarisch-kleinbürgerlichen jungen Mädchen eine emanzipierte junge Frau wird, die sich nach einer Reihe heterogener

Erfahrungen in Arbeit und Politik, Kultur und persönlichen Beziehungen - vor allem mit Männern und Liebhabern - auf das Berufsziel richtet, das sie schon von Anfang an im Blick gehabt hat, nämlich Theaterschauspielerin zu werden.

Der Roman ist gemäß den beiden Hauptschauplätzen in zwei ca. gleich lange Teile gegliedert und diese wiederum in jeweils vier und fünf Kapitel. Der erste Teil heißt „Der beleidigte Bahnhof“ (damit ist der kriegsbeschädigte Anhalter Bahnhof gemeint) und spielt - abgesehen von einer Reise nach Paris - in Berlin. Der zweite Teil heißt - wie der ganze Roman - „Die Brücke vom Goldenen Horn“ und spielt in Istanbul, abgesehen von zwei Theatertourneen durch anatolische Städte und von einer Reise nach Ostanatolien in die kurdische Stadt Hakkari (266-291) - für eine geplante Reportage über Hungersnot unter den Bauern: Emine's erste schriftstellerische Arbeit (292 f.). Der *Karawanserei*-Roman hatte mit der Abreise der Achtzehnjährigen aus Istanbul nach Berlin abgeschlossen. Genau daran anschließend, beginnt der *Brücke*-Roman mit der Ankunft als junge Gastarbeiterin in Berlin, und auch dieser zweite Roman schließt mit einer Abreise: Die zehn Jahre ältere, immer noch junge Theaterschauspielerin aus Istanbul geht wiederum nach Berlin. Hier wiederum setzt der dritte Roman *Seltsame Sterne* ein.

Der Berlin-Teil der *Brücke* erzählt zum einen vom Gastarbeiterinnenleben und zum anderen von der sexuellen Emanzipation Emine's inmitten des Berlin der Studentenbewegung von 1966/67. (Um den umständlichen Fachausdruck ‚Protagonistin‘ für die namenlose Ich-Figur zu vermeiden, nenne ich sie einfach Emine, mit dem Namen, den Sevgi Özdamar sich von dem bekannten türkischen Lyriker Can Yücel hat dazugeben lassen.) Das sehr lange erste Kapitel, das ein Drittel des Romans ausmacht, ist ein kleiner Roman für sich. Es behandelt ein Jahr, nämlich genau das Jahr, für das Emine einen Arbeitsvertrag für eine Radiofabrik von Telefunken hat. Es geht um das Leben in der türkischen Subkultur: Fabrikarbeit, Wohnheimverhältnisse, Besuche in Kneipen, danach zuerst beim türkischen Arbeiterverein, später beim türkischen Studentenverein, Bildungsimpulse, vor allem durch den Heimleiter, der ein Linker im Exil und ein Theatermann ist. (Es handelt sich um den türkischen Autor und Regisseur Vasıf Öngören.) Schließlich erste Kontaktaufnahmen Emine's und ihrer jugendlichen Freundinnen mit Männern, wobei sich alles um Bewahrung oder Loswerden ihres „Diamanten“, ihrer Jungfräulichkeit, dreht.

Im zweiten Berlin-Jahr, nach einem Besuch bei den Eltern in Istanbul und einem mehrwöchigen Deutsch-Lehrgang am Bodensee (jener füllt nur zweieinhalb Seiten, dieser nur wenige Zeilen), arbeitet Emine bei Siemens, aufgestiegen zur Dolmetscherin im Arbeiterwohnheim, fixiert auf das Ziel, sich von ihrem Diamanten zu befreien, um eine gute Schauspielerin zu werden. Denn Vasif, ihr Mentor, hat ihr gesagt: Nur die Kunst ist wichtig, nicht der Diamant. Aber weder mit dem türkischen Studenten Ataman, der nur ihre Freundin befreit, noch mit dem griechischen Freund Yorgi kommt Emine zu diesem Ziel. Doch auf Yorgi folgt Jordi, ein spanischer Student mit Liebe zur Dichtung, den sie auf einer Reise nach Paris, der Stadt der Liebe, kennenlernt. Das wird auch Emine erste „große Liebe“ (152), und erst als sie dann in Berlin - als Putzfrau jobbend - mit Vertretern der Studentenbewegung in Kontakt kommt, ergibt sich bei einer verzweifelt forcierten Bett-Affäre mit einem türkischen Studentenführer (genannt der „hinkende Sozialist“) überraschend, daß sie ihren Diamanten schon in Paris bei Jordi losgeworden ist (165). Von dem hinkenden Sozialisten zwar noch als „Kindfrau“, aber doch als lernfähig eingestuft (166), lernt Emine, die inzwischen eine Theaterschule besucht, andere Männer (türkische Studenten) kennen, wird plötzlich schwanger, aber weiß nicht, von wem (169), und kehrt daraufhin ratlos nach Istanbul zurück.

Der zweite, der Istanbul Teil des Romans zeigt Emine hin- und herpendelnd zwischen Elternhaus und Filmkommune, Schauspielschule und linker Politikszene, und buchstäblich, nämlich mit dem Fährschiff, zwischen Asien und Europa. Sie überwindet die Versuchung, aus Ratlosigkeit und Mitleid einen schizophrenen Jugendfreund zu heiraten, läßt eine Abtreibung vornehmen, um ganz frei zu bleiben für ihre Sehnsucht nach dem Schauspielerberuf, nach der „Straße“, d. h. der politischen Bewegung, und nach Männern. Diese dreifache Sehnsucht wird in den folgenden Monaten und Jahren reichlich erfüllt, während gleichzeitig die politische Situation in der Türkei eskaliert und schließlich in Militärputsch (12. 3. 1971), staatlichen Terror und Stagnation mündet. Emine erhält die denkbar intensivste Theaterausbildung, nämlich eine solche, bei der Schauspielpraxis, politische und private Praxis ständig ineinander übergehen.

Sie lernt in linken Zirkeln viel Neues hinzu über Literatur und Film, über Politik und Gesellschaft, über Familie und Geschlechterbeziehungen. Sie macht alles mit, indem sie alles nachmacht (Nachmachen als Grundlage aller Schauspielerei), und sie liebt es besonders, als einzige Frau zwischen bärtigen

und nichtbärtigen Intellektuellen zu sitzen (217). An einen von ihnen, eine linke Autorität mit Eulengesicht, Sohn eines konservativen Ministers und Mitglied einer neuen Arbeiterpartei, hängt sie sich an, und obwohl auch er sie als Kind behandelt, bekommt sie mit ihm, was ihr auf dem Weg zur sexuellen Emanzipation noch gefehlt hat, - endlich, endlich - ihren ersten Orgasmus. Geradezu süchtig wird sie dann nach Kerim, einem jungen marxistischen und narzißtischen Cineasten bürgerlicher Herkunft. Mit ihm zieht sie, nach einer abenteuerlichen Fahrt durch Ostanatolien, um die Reportage über „verhungernde Bauern“ zu schreiben, in eine linksradikale Filmkommune.

Als diese in die immer härteren und brutaleren politischen Auseinandersetzungen bedrohlich verstrickt wird, geht Emine, von einem älteren Schriftsteller (wohl Can Yücel) beraten, der ihr den Vorrang der Kunst vor der Politik einschärft, mit ihrem ehemaligen Berliner Heimleiter, dem Brechtianer Öngören als Regisseur und einem sozialkritischen „Hurenstück“ von ihm: über ein Mädchen, das sich im Kapitalismus nur retten kann, indem sie eine Prostituierte wird, auf Theatertournee, bis das Stück verboten, das Theater geschlossen, das Ensemble verhaftet wird. Doch auch als Mitglied der Filmkommune wird Emine - nach dem Militärputsch und der dann folgenden brutalen Repressionszeit - zweimal verhaftet und verhört. Das zweite Mal kommt sie wochenlang mitten hinein in die Folterhöhle der Istanbuler politischen Polizei, von der sie und Kerim jedoch zu ihrem Glück bis zu ihrer Entlassung relativ ungeschoren bleiben; nur sind sie jeder 16 Kilo leichter geworden (322).

Während sich Kerim in die „bürgerliche Kultur“ zurückflüchtet, kann Emine die Hingerichteten und Gefolterten und deren trauernde Mütter nicht vergessen, wendet sich von ihrem Freund ab und ergeht sich auch gegen ihre Eltern in hilflos-rabiaten Trotzreaktionen. Als in den nächsten Jahren - diese Zeit wird mehr und mehr gerafft - die politische Lage nicht wesentlich besser wird, vielmehr die Grauen Wölfe, die faschistische Jugendorganisation, ungehindert Jagd auf Linke zu machen beginnen, entschließt Emine sich, das Land erneut zu verlassen, diesmal um in Berlin Theaterarbeit in der Schule Brechts aufzunehmen.

II

Welchen Gattungstraditionen läßt sich *Die Brücke vom Goldenen Horn* zuordnen? Der Roman ist der Form und dem Stoff nach zunächst als ein autobiographischer Roman zu bezeichnen. Aber er hat - wie schon die Inhaltsskizze zeigt - Anteil an einer Reihe von weiteren thematisch bestimmten Romangattungen. Er trägt Züge eines Arbeiterromans und eines Romans der Studentenbewegung, eines Bildungs- und eines Theaterromans, eines Frauenromans und eines interkulturellen Migrationsromans. Diese verschiedenen Genrezüge verbinden sich teils zwanglos, teils relativieren sie einander, so daß der Roman sich letztlich solchen Zuordnungen auch wieder entzieht.

Ich sehe in ihm darüber hinaus eines der seltenen Exemplare einer modernen weiblichen Variante des guten alten Picaro-, des Abenteuer- und Schelmenromans (Strobel, 1998). Emine ist eine Picara und eine Simplicia, eine Schelmin und eine Närrin. Das ist keineswegs germanistisch weit hergeholt, spielt doch das Element des Komischen, des Humors im Bachtinschen, ‚karnevalistischen‘ Sinne, im europäischen Schelmenroman wie bei Özdamar eine zentrale Rolle. Im traditionellen Schelmenroman ist der Held ein Außenseiter, der gesellschaftlich nicht anerkannt ist, und versucht darum, seine mangelnde Integration durch verschiedenste Formen von Stigma-Management zu überspielen: Seine Schwächen verwandelt er in Stärken. Zu diesem Muster paßt auch mancherlei am Verhalten von Özdamars Heldin. Der weibliche Schelmenroman folgt zudem einer Strategie der Mimikry: „Die Frau ahmt in einer naiven Pose vorgegebene Muster nach und unterläuft diese dabei. Der Karneval äußert sich in diesem Maskenspiel, das sie als Schauspielerin und Schelmin vollzieht“ (Brodeßer, 2003: 64). Özdamar kombiniert in diesem Rahmen eines weiblich pikaresken Erzählens Elemente der Karnevalisierung, d.h. der subversiv komischen Umkehr herrschender Normen, Werte, Rollen, Erwartungen, Identitätsmodelle, mit Elementen der Theatralisierung, d. h. der szenisch-gestischen Darbietung lebensgeschichtlicher Episoden. Emine ist Schelmin und Schauspielerin und bleibt zugleich die Simplicia, die Naive. Die Naivität erzeugt rührende Komik – ähnlich wie bei Chaplin, das Schelmisch-Schauspielerische erzeugt kritische Komik – ähnlich wie bei Brecht.

Wolfram Schütte hat in seiner Laudatio auf Özdamar (Schütte, 1999) zu Recht auf eine gewisse Verwandtschaft mit der *Blechtrommel* von Grass hingewiesen und den Roman treffend als Serie von satirisch-humoristisch-

phantastischen Schelmenstücken aus weiblicher Perspektive charakterisiert, also als Prosawerk nach dem Schreibprinzip komischer Verfremdung. Ich komme darauf zurück, wenn ich die erzählerischen Verfahren des Romans behandle, denn einige der markantesten dieser Verfahren lassen sich unter diesem Schreibprinzip betrachten.

In der *Brücke vom Goldenen Horn* steckt ein veritabler Arbeiterroman, genauer: das erste Drittel des Romans *ist* ein solcher. Özdamars Erzählung von den Arbeiterinnen in Telefunken-Fabrik, Wohnheim und Freizeit, von Stechuhr und Akkord, von der physischen Arbeitsanstrengung bei Neonlicht mit Lupe und Pinzette, von der kontrollierenden Meisterin und von den Rauchpausen auf der Toilette - das ist intensive, authentische Literatur der Arbeitswelt, die sich nicht zu verstecken braucht vor Wallraff und Max von der Grün. Mit der durch den ganzen Roman festgehaltenen solidarischen Sicht auf die Armen und Ausgebeuteten, auf die von den Herrschenden in Geschichte und Gegenwart Unterdrückten, Verfolgten und Getöteten erweist die Autorin Respekt vor der heute gründlich verachteten Tradition sozialistischen Denkens und Schreibens. Sie schreibt selber diese Tradition fort mit dem Kapitel der Arbeitsmigration, jedoch ohne linken Illusionen und Dogmen nachzuhängen, vielmehr politisch zutiefst ratlos.

Als zeitgeschichtlicher Roman der Arbeitsmigration und der Studentenbewegung, der 68er, hat Özdamars Buch Ähnlichkeit mit Sten Nadolnys Roman *Selim oder die Gabe der Rede* und hat damit den heute fast vergessenen frühen Produkten der Peter Schneider, Uwe Timm usw. mindestens zweierlei voraus: Zum einen ist das die mehrfache Brechung des Erlebten, und zwar durch den historischen Abstand von dreißig Jahren, durch die Sicht der Nicht-Studentin, der Ausländerin, Arbeiterin und Schauspielschülerin, durch einen weiblichen Blick auf eine bekanntlich ziemlich männerdominierte Emanzipationsbewegung. Zum anderen ist es das international erweiterte Beobachtungsfeld, das eine Zeugenschaft in zwei Ländern und zwei Metropolen, Berlin und Istanbul, ergibt und Beobachtungen dazu erlaubt, was gleich, ähnlich, verschieden ist. So nehmen sich die Berliner und deutschen Ereignisse, mit all ihren Demos und Straßenschlachten, vergleichsweise idyllisch aus, sieht man sie konfrontiert mit denen in Istanbul und der Türkei: große Arbeiterstreiks, Fabrikbesetzungen, mörderische Polizeiaktionen, Ausnahmezustand, Militärputsch, Staatsterror gegen Rebellenterror. Für

deutsche Leser eine wertvolle Verfremdung! Vielleicht wird die deutsche APO auch darum im Roman eher flüchtig gestreift.

Züge des Bildungs- und Entwicklungsromans gehen ebenso deutlich wie gebrochen in *Die Brücke vom Goldenen Horn* ein. Gebrochen zum einen, weil von Ich-Bildung in diesem Roman in der Ich-Form wenig zu finden ist: Gezeigt wird eher - genau wie schon in der *Karawanserei* - ein in den einzelnen Episoden sich verlierendes, sich zerstreues Ich (Bay, 1999: 36 f.). Gebrochen zum anderen, weil mit der tumben Törin, die nichts kennt und alles aufschnappt, zugleich die Bildungsgehalte und ihre intellektuellen Vermittler teilweise ironisiert werden. Nur teilweise, denn im ganzen ergibt sich nach und nach ein ansehnlicher Kenntniszuwachs, besonders im Bereich der Literatur, des Films und - natürlich - des Theaters.

Der Roman hat keinen festeren roten Faden als den, welcher Emine Lehrjahre und theatralische Sendung zusammenknüpft. Schon vor ihrer ersten Berlinreise erklärt sie, die schon sechs Jahre Jugendtheater, dabei auch in Shakespeare- und Molièrestücken gespielt hat, pathetisch: „Theater ist mein Leben“ (12) - und lebt auch danach. Sie sieht ihren Arbeitsvertrag mit Telefunken als Finanzbasis für den späteren Besuch einer Schauspielschule an. Aus dem Berliner Wohnheim kann sie zum Heibeltheater hinübersehen, und durch Vasif, der mit Helene Weigel bekannt ist, erhält sie Zugang zum Berliner Ensemble und zum Theater Bertolt Brechts. Dessen Name und Verse ziehen sich neben denen von Shakespeare und Nazım Hikmet, dem großen türkischen Lyriker, durch das ganze Buch. Dreimal entscheidet sie sich dann ganz bewußt für das Theater: erst gegen weitere Gastarbeit in Deutschland (183), dann gegen eine Heirat, schließlich gegen ihr Land. Denn es ist das Berlin des Berliner Ensembles und der Brecht-Tradition, wohin es sie 1975 zieht, als sie sich entschließt, die Türkei zu verlassen. In der Schauspielarbeit erkundet und findet sie sich außerdem selbst, jedenfalls mehr von sich selbst als in ihren politischen und in ihren Männerbegegnungen.

Neben dem Theater wird von zahlreichen weiteren Bildungsimpulsen erzählt, die Emine aufnimmt. Aufgrund ihres proletarisch-kleinbürgerlichen Elternhauses und einer dürftigen, abgebrochenen Schulbildung fehlt ihr fast alles - abgesehen von den amerikanischen Filmen und Filmstars, die sie in ihrer Jugend zusammen mit ihrer Mutter im Kino kennengelernt hat. Vasif wird in Berlin ein wichtiger Anreger, andere geben weitere Impulse. Nach und nach bildet sich ein beachtlicher literarischer Horizont von charakteristischer

Prägung, der Kleist (*Michael Kohlhaas*) und Büchner (*Woyzeck*), Tolstoi, Dostojewskij, Tschechow und Gorki, Kafka und Joyce, Hemingway und Sartre, Baudelaire und Lorca, Böll, Canetti, Peter Weiss und Heinar Kipphardt umschließt. Ebenso beachtlich die Aneignung der Filmkunst von Eisenstein, Chaplin, Bergman, Godard, Truffaut, Pasolini, Alexander Kluge, Yılmaz Güney, dem großen kurdisch-türkischen Regisseur. Verwunderlich ist allerdings, daß die Namen der beiden Regisseure, denen sich Özdamar - inzwischen - am meisten verwandt fühlen müßte, nicht auftauchen: Fellini und Buñuel.

All diese Bildungsimpulse werden jedoch nicht - wie hier von mir - einfach aufgezählt. Vielmehr werden sie einerseits in den erzählten Lebenszusammenhang gestellt, wiederholt als kleine epische Lehrstücke, z. B. wenn Emine Büchner vor Sartre den Vorrang gibt. Andererseits werden sie gebrochen durch eine verfremdend-distanzierte, nicht selten sogar komische Präsentation, die es dem Leser überläßt, Spreu und Weizen zu sondern. Das gilt in besonderem Maß für sozialistische Theorie-Klassiker. Friedrich Engels' Buch *Der Ursprung der Familie*, das Emine liest, weil sie plötzlich unbedingt auch „Kommunist werden“ will, eröffnet ihr höchst interessante Dinge über Gruppenehe auf der Insel Sachalin; mit Lenins Buch *Staat und Revolution* dagegen kann sie weniger anfangen als ein anatolischer Esel, der das Buch halb auffrißt (271).

Zwischen Ernst und Komik schillert der Roman auch, wenn man ihn als Frauenroman liest, genauer: als Roman einer weiblichen Emanzipation. Auf der einen Seite werden scharf und genau die familialen und Geschlechter-Rollenmuster vorgeführt, aus denen das junge Mädchen sich mühsam befreien muß: das System von ‚Ehre und Scham‘, welches das traditionelle türkische Geschlechterverhältnis prägt, die lähmende Mutterbindung, die türkischen Männer in Berlin, die sich als rabiate, prügelsüchtige Aufpasser aufspielen usw. Auf der anderen Seite erhält diese Befreiungsgeschichte aber auch komisch-karnevalistische Züge: Weibliche Emanzipation erscheint weitgehend auf ihre körperlich-sexuelle Dimension reduziert und wird entsprechend als Serie von mehr oder weniger derben Schwänken erzählerisch inszeniert: Das reicht von dem zähen Bemühen Emines, in Berlin ihren Diamanten loszuwerden, bis zu dem erotischen Theorie- und Praxis-Kompaktkurs, den sie danach in Istanbul durchläuft mit Surrealisten-Sex, theatralischem Orgasmus-Geschrei, Huren-Feldforschung, dem mittelalterlichen Buch *Bahname* mit Rezepten für die

Liebeskunst (218 ff.) und - natürlich - einer Reihe von Männerbeziehungen. Nicht jedoch in diesen selbst erfährt Emine letztlich ihre Befreiung, sondern gemäß den Ratschlägen, die ihr Vasif und der Dichterfreund gegeben haben: Die sexuelle Emanzipation ist einerseits gut für die Kunst (102 f.), andererseits dürfen die Männer nicht zu ernst genommen werden (297 f.).

III

Die erzählerischen Verfahren, die Özdamar verwendet, machen aus ihrem auf den ersten Blick sehr einfach, geradezu primitiv organisierten Roman ein komplexes künstlerisches Gebilde. Die Makrostruktur ist in der Tat denkbar simpel: Episoden eines Lebensausschnitts werden chronologisch aneinandergereiht, nicht ohne ein paar Zeitsprünge und -raffungen; die Gliederung ergibt sich schlicht aus Ortswechseln. Das lange erste Kapitel fällt allerdings durch ein nicht-lineares, flächiges Erzählen auf, das sich mehr auf Verhältnisse als auf Ereignisse richtet (Reidl, 1999: 45). Dieses additive, parataktische Verfahren mit einer oft filmähnlichen Schnitttechnik ist nun aber in dem klassischen Sinne ausgesprochen episch, daß es die Selbständigkeit der Teile betont. Dieses ‚epische‘ Erzählen ist zugleich insofern ein ‚szenisches‘ Erzählen, als die Erzählinstanz weitgehend zurücktritt und nur indirekt wirksam ist, dadurch nämlich, daß die Episoden zu theatralischen Szenen mit gestischem, verfremdendem Charakter modelliert sind: Die erzählte Szene zieht den Leser nicht suggestiv hinein, sondern zeigt distanzierend bestimmte Verhaltens- und Einstellungsmuster vor. Sie hat ‚gestischen‘ Charakter.

Verfremdende Abweichungen von konventionellem Erzählen stellen auch die von Özdamar eingesetzten surrealen und Collage- bzw. Montageelemente dar. Mehrfach gibt es Collagierungen von Zeitungsschlagzeilen, -photos oder -nachrichten, die den zeitgeschichtlich-weltpolitischen Hintergrund des Geschehens andeuten (256 f.). Das Montageprinzip prägt oft auch längere Textpassagen, in denen mehrere heterogene Themen ineinandergeschlungen werden. Am markantesten vielleicht ist das Zusammenschneiden der Berichte von einer Theatertournee und von einem gleichzeitig ablaufenden Geiseldrama, das eine linksradikale Studentengruppe unter Anführung des legendären, später hingerichteten (324 f.) Studentenführers und Jugendidols Deniz Gezmis inszeniert (306 ff.), dessen Taten als die eines bewundernswerten Helden im Roman angesprochen werden und denen Emine teilweise nacheifert

(Schoolmann-Doğan, 2003: 23). Die erzählerische Montage folgt hier nur einer theatralischen; denn ein Schauspieler baut in seine Rolle ein Radio ein und hört dann während der Aufführungen Radionachrichten:

Einmal rief er mitten in seinem Monolog: „Mensch, vier amerikanische Soldaten sind von Deniz, Hüseyin und Yusuf in Ankara entführt worden.“ Die Zuschauer wollten das Stück nicht weiter sehen, sondern fragten wie ein Chor: „Was sagt das Radio? Sag es uns.“ (307)

Während solche Montage-Elemente mehr auf klassisch-modernes Erzählen verweisen, gehören gelegentliche Surrealismen eher in den Kontext eines ‚magischen Realismus‘, wie wir ihn vor allem aus der lateinamerikanischen Literatur (Marquez) und dem ‚postkolonialen‘ Roman (Rushdie) kennen. Wenn Özdamar in solchen Szenen, die meist ein psychisches Außersichsein darbieten sollen, mit Vorliebe Flugwunder inszeniert - mit Jordi (136 f.) oder mit Kerim (290) -, dann mag sich das einerseits von der bekannten Metapher Fliegen = sexuelle Ekstase herleiten, andererseits daher, wo sich auch schon Marquez bedient hat: von Film-Surrealismen bei Pasolini oder Buñuel.

Die angesprochenen Verfahren sind Techniken der Verfremdung konventionellen Erzählens und damit zugleich Verstörungen geläufigen Wahrnehmens und Lesens. Dazu gehören auch verschiedene sprachliche und stilistische Formen, denen ich hier nicht im einzelnen nachgehen kann. Nur so viel: Der typisch Özdamarsche Stilzug eines gezielten Primitivismus wird völlig verkannt, wenn man hier, einem Orientalismus-Stereotyp aufsitzend, von einem „märchenhaften Stil“ (Şölçün, 2002: 99 f.) spricht. Ich möchte solche sprachlich-stilistischen Formen teilweise in eine Beschreibung dessen einbeziehen, worin ich das Hauptmerkmal dieses Romans und der Schreibweise dieser Autorin überhaupt sehe: das Prinzip *komischer* Verfremdung. Das Besondere bei Özdamar ist dabei, daß ihre Verfremdungen nicht abstrakt kalkuliert sind, sondern auf genauer, symptomatischer Wahrnehmung und großem mimetischen Vermögen beruhen und daß ihre Komik nichts Hämisches-Verächtliches hat, sondern Ernst verbergen und Solidarität mit denen, die komisch erscheinen, einschließen kann. Ein kleines, typisches Beispiel: das komische Knistern der Kinder der Armen: weil ihre Eltern ihnen statt Unterwäsche Zeitungen unter die Hemden stecken (295).

Vor allem sieht die Erzählerin sich selbst, d. h. die erzählte Emine und deren Lebensepisoden, unablässig komisch. Das zeigt sich deutlich an der

erzählerischen Anlage der Ich-Figur in den Romanen *Özdamars*. In der *Brücke vom Goldenen Horn* durchläuft Emine als komische Figur eine lange Reihe von Szenen, in denen sie bald mehr eine tumbe, unwissende, naive *Simplicia*, eine Närrin, bald mehr eine freche, schlagfertige, rebellische *Picara*, eine Schelmin darstellt. Nicht selten gehen beide Rollen auch nahtlos ineinander über - charakteristisch schon zu Beginn des Romans, wenn Emine lästige Fragen dadurch abwehrt, daß sie als unpassend-unsinnige Antwort die Zeitungsschlagzeilen zitiert, die sie gerade auswendig gelernt hat.

Die *Simplicia*, die anfangs weder von Marx und Mao noch von Eisenstein und Godard etwas weiß, tritt natürlich am häufigsten in den Begegnungen mit den linken Studenten auf. Der karnevalistische Effekt dieser Szenen liegt darin, daß in ihnen nicht nur das unwissende Unterschichtmädchen, sondern auch die Intellektuellen mit ihrem auch so kostbaren Wissen in ein komisches Licht treten. Komisch ist auch inszeniert, wie Emine mit ihrem notorischen Nachahmungstrieb alles nach- und mitmacht, was in der 68er Revolution angesagt ist:

Wie in der chinesischen Kulturrevolution zerschlug ich meine beiden Beethovenshallplatten, die Jungs zerrissen ihre Kindheitsfotos. Ich trug immer die gleiche Hose und den gleichen Pulli. Daß ich noch zwei Blusen besaß, störte mich. [...] Ich ging zu meinen Eltern, klaute Essen und brachte es in unsere Filmkommune. (305)

Komisch bis zur Narretei ist der verzweifelt-grobe Streich, den die verbohrt linksradikal gewordene Emine schließlich ihren Eltern spielt: Als diese ein paar Tage nicht zu Hause sind, verkauft sie alle Möbel. „Meine Mutter sah die leere Wohnung, ich sagte: ‚Es war eine Kleinbürgerwohnung.‘“ (327) Komisch wirkt an Emine auch die Mischung von Selbstdarstellungsdrang und Stolz auf die angelernten politischen Phrasen. Manchmal wird das gefährlich, nämlich als sie gegenüber einem Journalisten, der aber vielleicht ein Geheimpolizist ist, erklärt: „Ich finde, daß die Rettung der Völker nur mit dem Sozialismus möglich ist.“ (277) Aus naiver Eitelkeit redet sie sich fast um Kopf und Kragen. Manchmal jedoch rettet gerade das sie, z. B. als man sie in einem Nachtclub mit einem Getränk einzuschläfern versucht, um sie vielleicht zu vergewaltigen: Als sie die Worte hört „Sie schläft schon. Hol ein Taxi!“ springt sie auf und schreit: „Ihr seid das Produkt des amerikanischen Imperialismus. Nein zur NATO, nein zu Vietnam! Es lebe die Solidarität der unterdrückten

Völker.“ Das verschreckt die Männer im Nachtclub so sehr, daß Emine ihnen entwischen kann. (288) Hier hat sich die *Simplicia* halb in die *Picara* verwandelt, die Emine von Anfang an auch schon ist, z. B. als sie den Vorhaltungen ihrer Mutter, Theaterspielen sei ein brotloser Beruf, mit Zitaten aus dem *Sommernachtstraum* antwortet.

Ihren Höhepunkt als *Picara* erreicht Emine jedoch bei einer Verhörszene im Gefängnis: Wenn man daran denkt, was alles vor und nach dieser Szene zu lesen ist über Folterungen anderer Verhafteter bei den Verhören, dann hält man den Atem an, wie halsbrecherisch frech Emine einem der sie Vernehmenden antwortet. Als dieser sich als ihr Spitzel zu erkennen gibt, der sie auf ihrer Anatolienreise bis in ein kurdisches Bergdorf verfolgt haben will, streitet sie seine dortige Anwesenheit mit den Worten ab:

„Es waren dort nur zwei Frauen, sie gaben ihren Kindern Milch, und ihr Ehemann, ein Pferd und drei Esel. Oder waren Sie das Pferd?“ Der [Chef-]Verhörer lachte und sagte dann: „Meine Herren, laßt uns keine Zeit mit Artisten verlieren.“ (320)

So kommt Emine noch einmal davon.

Stilistisch zeigt sich das Prinzip komischer Verfremdung an einem Stilzug, der auf Wortwiederholungen beruht und der Özdamars Schreiben vielleicht am meisten charakterisiert. Er besteht darin, daß einzelne Wörter und Wendungen, Namen und Metaphern episch breit ausgewalzt werden - manchmal bis an die Grenze von Monotonie und Manierismus (z. B. Schwitzen: 206 ff.; Staub: 272 ff.). So ergeben sich Passagen, die ins Grotesk-Komische hinein überzeichnet sind. Das gelingt oft schon durch einfache Reihungstechnik und ihren kumulativen Effekt. Ein paar Beispiele von vielen: Die Lupe auf dem rechten Auge bei der Montage von Radoröhren führt dazu, daß die Arbeiterinnen auch nach der Arbeit ihr linkes Auge unwillkürlich etwas zuzwicken. Dieses Augenmotiv wird über mehrere Seiten hin ausgewalzt und wiederaufgenommen - eine ausgesprochen komische Passage, die aber zugleich drastisch auf die Deformation durch Fabrikarbeit hinweist. - Oder: Die Deutschlernenden beginnen jeden Satz mit „Entschuldigung!“- Daraus wird dann ein groteskes Gespräch zwischen Emine und ihrer Heimleiterin, bei der sie sich dauernd dafür entschuldigt, daß sie dauernd ‚Entschuldigung!‘ sagt (108-112). - Oder: Der beflissene Beifall der linken Intellektuellen für einen bekannten Parteifunktionär wird durch das Bild einer Schere dargestellt, mit der die Diskutierenden einander die Sätze abschneiden: „Plötzlich saßen zwanzig

große Scheren am Tisch“, und anderthalb Seiten lang wird dann das Phrasenmaterial zitiert, das diese linksintellektuellen „Scheren“ stückweise von sich geben (231 ff.). - Schließlich: Über mehrere Seiten hin wird auch das Motiv des Rauchens ausgebreitet - und zwar Rauchen als emanzipatorisches Statussymbol gemäß der komischen Maxime „Die Zigarette ist das wichtigste Requisite eines Sozialisten“ (222).

Diese Beispiele zeigen, daß die komisch-verfremdende Schreibtechnik besonders der schwierigen erzählerischen Darstellung von Gruppen, von Kollektiven dient. So wird an den arrogant-verächtlichen Ausspruch eines Berliner Senatssprechers über die Studentenunruhen: „Je enger der Hühnerhof, um so wilder flattern die Hühner“ eine lange Passage angeschlossen, in der die Aktivitäten der Studenten beschrieben werden, wobei aber immer statt ‚Studenten‘ ‚Hühner‘ gesagt wird (157 ff.). Das ist komisch-satirische Verfremdung, und wirkt zunächst fast albern. Aber an späterer Stelle schlägt das überraschend ins Bitter-Makabre um, als es heißt: „Die Polizei hatte ein Huhn erschossen, aber es lag ein Mensch da.“ (170) Dieser Mensch war Benno Ohnesorg – das bekannteste Todesopfer der deutschen Studentenbewegung. Über den um einiges brutaleren Parallelfall, den Tod des Istanbuler Studenten Vedat Demircioğlu aufgrund einer Polizeiaktion im Juli 1968, wird ausführlich berichtet (260 ff.).

Sehr oft beziehen sich solche Passagen auf Gruppenbildungen, Parteiungen, Polarisierungen. So werden die – zunächst - zwei Frauengruppen im Wohnheim, die sich hinsichtlich ihrer Einstellungen unterscheiden und voneinander abgrenzen, durch die Kollektivanreden des Heimleiters benannt und vorgeführt: die einen sind „die Zuckers“, die anderen „die Esels“ (37 ff.). Auch die Männer lassen sich einteilen, nämlich in solche, die „ihr Geld von Frauen essen lassen“, und solche, die „ihr Geld nicht von Frauen essen“ lassen (52). Ähnlich werden die beiden Vertreter unterschiedlicher Schauspieltheorien an der Istanbuler Theaterschule als „Körperist“ und „Kopfst“ komisch gegeneinander- und damit in ihrer Einseitigkeit bloßgestellt: „Bei dem einen ließen wir unsere Körper vor der Klassenzimmertür und gingen nur mit unseren Köpfen in den Unterricht, bei dem anderen ließen wir die Köpfe vor der Klassenzimmertür und gingen als Körper in die Klasse.“ (205)

Nach dem gleichen Schema ist auch die verhängnisvolle Polarisierung der Politik in der Türkei gegen Ende der sechziger Jahre dargestellt. Auch auf dem Schiff, mit dem Emine jeden Tag von der asiatischen Seite Istanbuls zur

europäischen Seite fährt, teilen sich die Menschen nun in Gruppen: „Ein faschistischer Zeitungsleser saß jetzt neben einem faschistischen Zeitungsleser in einer Reihe. Religiöse Zeitungsleser saßen neben religiösen Zeitungslesern, linke Zeitungsleser saßen in einer Reihe und lasen die gleiche Zeitung.“ Das wird dann weiter ausgemalt, und zwar ebenso grotesk wie dokumentarisch genau (294). Die türkische Sprache zerfällt nach und nach in drei Sprachen, und die Sprache der Linken, die sich nach der Niederschlagung des ‚Prager Frühlings‘ durch die Sowjets aufsplintern, zerfällt ihrerseits in immer neue Sprachen (296). Die Splittergruppen nennen sich untereinander „Ziegenbärte“ oder „Schildkrötengesichter“ je danach, ob sie dem Vietcongführer Ho-Chi-Minh oder Che Guevara und Fidel Castro folgen (263). Durch gezielte Reduktion der vertrackten linken Fraktionsbildungen auf diese Benennungen wird realistisch ein Moment von – allerdings blutig endendem – Indianerspiel an der Protestbewegung kenntlich.

Das Prinzip komischer Verfremdung zeigt sich auch darin, daß viele Episoden schwankhaft inszeniert sind oder ausgesprochene Schwankeinlagen darstellen – mal aus einem Gastarbeiterwitz herausgesponnen, mal aus der türkischen humoristischen Volkstradition entlehnt. Zum ersten Typ gehört die Geschichte von Hamza, der eine deutsche Frau sucht und das verschämt mit einer Anzeige „Suche Sprachlehrerin“ probiert (48 f.) - mit entsprechend komischen Verwicklungen. Zum zweiten Typ gehört die Geschichte von dem Bauern Şükrü, der nach Berlin geflohen ist, weil seine sechs anatolischen Frauen langsam gemerkt haben, daß die frischen Eier, die er jeder als Geschenk zu bringen pflegte, immer von den Hühnern der vorher Besuchten genommen waren. Diesen zweifellos nicht von ihr erfundenen Schwank – humorlos, ihr das vorzuwerfen (Şölçün, 2002: 93) - verfremdet Özdamar dadurch kraß, daß sie ihrem Şükrü in Berlin als Partnerin ein heroinsüchtiges englisches Mädchen vom Bahnhof Zoo verpaßt (51). Die umlaufenden Schwänke werden von ihr in die Gegenwart versetzt, und diese wird dadurch mit ihren real-komischen Zügen aufgedeckt. So erzählt sie - wohl eher fabulierend als authentisch - von ihrer Begegnung mit kappadokischen Bauern, die in Istanbul ein Betrüger um ihr Geld gebracht hat, indem er ihnen die Normaluhr neben der Atatürk-Statue verkaufte (266) - ganz im Stil der Geschichte vom spanischen Priester, der seinen Bauern Plätze im Himmel verkaufte - angeblich im Jahre 1960 (300). Fabuliert oder authentisch: Geschichten, die in der linken Bewegung umlaufen, z. B. vom Esel, der mit dem Generator für die Lautsprecher wegläuft, den die Linken zur Agitation auf dem Lande benutzen wollen (239). Ein Esel mit

offenbar anderem politischen Geschmack als jener, der Lenins Buch verschlingt (s. o.).

Natürlich ist vieles Schwankhafte in der *Brücke vom Goldenen Horn* bewußte Stilisierung und Überzeichnung. Und natürlich gilt das namentlich für den Hauptschwank des Buches, der sich als roter Erzählfaden durch die erste, die Berliner Romanhälfte zieht, nämlich für die Geschichte mit dem „Diamanten“. Diese Geschichte der sexuellen Emanzipation des Mädchens Emine ist ja von einer ausgesprochen karnevalistisch-subversiven Umkehr-Komik gegenüber traditionellen Mustern weiblichen Verhaltens geprägt. Denn es geht in ihr nicht um das schwierige Bewahren, sondern um das – erstaunlicherweise – ebenso schwierige Loswerden der Jungfräulichkeit: Erzählt wird das Anti-Märchen von einer, die auszog, sich von ihrem Diamanten zu befreien: ein Schwank (122), eine komische Gegengeschichte zu den tragischen Jungfernhaut-Geschichten in dem „sehr alten Buch“, das Emine Mutter vor ihr versteckt hielt (165). Die ebenso sinnfällige¹ wie komisch-pathetische Metapher des Diamanten, die einigen im Roman auftretenden türkischen Figuren in den Mund gelegt ist (54 f., 58, 62, 103, 128), stammt, wie ich vermute, nicht aus dem alltäglichen türkischen Sprachschatz, sondern aus jenem alten Buch oder aus dem Wortschatz von Übersetzungen Shakespeares: Dessen Formel „rich worth of your virginity“ hat A. W. Schlegel, aus dessen Übersetzung Özdamar mehrfach zitiert (12 f., 102), mit „Kleinod Eures Mädchentums“ (*Sommernachtstraum* II. 1: Demetrius zu Helena) übersetzt. Ein Diamant ist ein besonders kostbares Kleinod. (In der späteren türkischen Übersetzung von Can Yücel findet sich keine Anregung für die Diamant-Metapher.)

Aber die komische, groteske, schwankhafte Inszenierung dieser und vieler anderer Episoden bei Özdamar sollte nicht darüber hinwegtäuschen, wie viel Real-Komisches, Real-Groteskes in den Roman Eingang gefunden haben dürfte. Durch die schwankhafte Stilisierung wird die Wirklichkeit oft ‚bis zur Kenntlichkeit‘ verändert, wird das „Gesellschaftlich-Komische“ (Brecht) erzählerisch herausgearbeitet – ganz im Geiste von Bertolt Brecht und Aziz Nesin, dem großen türkischen Satiriker. Zwar ist mit Recht vor dem Versuch gewarnt worden, überall „türkische ‚Authentizität‘ hinter den sprachlichen und narrativen Verfremdungen auszumachen“ (Bay, 1999: 44); aber wer ein wenig von der türkischen Realität kennt, weiß, daß deren Widersprüche ständig Real-

¹ ‚Diamant‘ heißt im Türkischen ‚elmas‘, und ‚elmas gibi‘, wörtlich: ‚wie ein Diamant‘, bedeutet ‚ganz rein‘, ‚untadelig‘, ‚überaus wertvoll‘.

Grotesken hervorbringen. Beispiele dafür ziehen sich durch den ganzen Roman. Da gibt es kleine Textstellen wie die Szene mit den Istanbuler Offizierstöchtern, die immer ihre Nase hochdrücken, um dadurch allmählich „eine Stupsnase wie Liz Taylor oder Kim Nowak“ zu bekommen (179), oder die Passage über die lächerlich autoritäre Europahörigkeit vieler bürgerlicher Türken (250). Da gibt es den Auftritt des abgebrüht schlitzohrigen Universitätsrektors, dessen Rhetorik die Studenten, die die Uni besetzt haben, entwaffnet (253 f.), oder den ebenso real-grotesken Auftritt des jovial-schamlosen Kommandanten in Diyarbakır, der eine ähnlich entwaffnende Rhetorik auf Emine und ihre Mitreisenden losläßt (276). Da gibt es die Bandagen über den Nasen, Mündern und Wangen der TİP-Abgeordneten, die im Parlament von Rechten verprügelt worden sind (237). Und da gibt es die von Özdamar als Dokumentarsatire inszenierte lächerliche Surrealisten-Imitation der türkischen Bürgersöhne und Jungintellektuellen, die abrupt endet, als die Mutter des einen die Bettwäsche einfordert, mit der sie sich drapiert haben (194-198). Und natürlich werden manche forcierten Verhaltensmuster der linken Studenten und Schauspielschüler realitätsgetreu in karnevalistischen Real-Grotesken vorgeführt, z. B. die Schrei-Kultur (209 ff.) oder der ‚bewußte Sex‘ (252).

Da gibt es auf der anderen Seite aber auch bedrückende, makabre Komik: z. B. die Szene mit dem Bauern, der einen Mehlsack in sein hungerndes Dorf bringen will und von sechs Zivilpolizisten beschattet wird (281), oder die Szene, in der Soldaten die Kontrolle von Businsassen unterbrechen, um fliehende Schafe einzufangen (310). Vollends bedrückend, sehr makaber färbt sich das Real-Groteske gegen Ende des Romans ein: z. B. in der Verhaftungsszene, in der Emine vergeblich versucht, kompromittierende Bücher und Briefe zu verstecken (314 f.), oder als nach dem Militärputsch und aufgrund des darauf folgenden Verhaftungsterrors gegen Linke viele von ihnen ihre Bücher ins Marmarameer werfen: „In diesen Tagen fuhrn Schiffe und Fischerboote auf dem Meer zwischen Marx-, Engels-, Lenin-, Mao- und Che Guevara-Büchern, und die Delphine sprangen weiter ihre Salto Mortales.“ (316)

Hier und in ähnlichen Passagen versteckt sich hinter komischer Verfremdung ein Stück Trauerarbeit, Erinnerung an Geschichte, die „zu Märchen geworden“ ist (Özdamar, zitiert bei Reidl, 1999: 38). Dieser ernste Zug an Özdamars epischem Lachtheater gehört mit einem anderen Zug eng zusammen, der ihr karnevaleskes, clowneskes Schreiben abhebt vom Fastfood-Humor mancher gar nicht mehr so junger deutscher und auch

migrantendeutscher Jung-Autoren. Wolfram Schütte hat diesen Zug - mit einem Ausdruck von Ernst Bloch - treffend benannt: Es gibt im Prosafluß der Erzählerin Emine Sevgi Özdamar einen Gegenstrom gegen den „Kältestrom der Artistin und ihrer Beobachtungspräzision“: den „Wärmestrom‘ menschlicher Mitempfindung“ (Schütte, 1999: 6). Er richtet sich bei dieser Autorin besonders auf die „Marginalisierten der Gesellschaft“ (Ackermann, 1999: 4).

LITERATURVERZEICHNIS

- Özdamar, Emine Sevgi:** *Die Brücke vom Goldenen Horn*, Köln 1998. – Auf diese Ausgabe beziehen sich die in Klammern ohne Zusatz eingefügten Seitenziffern.
- Özdamar, Emine Sevgi:** *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*, Köln 2001.
- Özdamar, Emine Sevgi:** *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding – Pankow 1976/77*, Köln 2003.
- Ackermann, Irmgard:** „Emine Sevgi Özdamar“, in: KLG, 62. Nlg., München 1999.
- Bay, Hansjörg:** „Der verrückte Blick. Schreibweisen der Migration in Özdamars Karawanserei-Roman“, in: SLWU 30 (1999), H. 83, S. 29-46, hier S. 36 f.
- Brodeßer, Nicole:** *Karnevalistisches Erzählen in Morgners „Amanda“ und Özdamars „Die Brücke vom Goldenen Horn“*, Staatsexamensarbeit Köln 2003.
- Karakuş, Mahmut/ Nilüfer Kuruyazıcı** (Hrsg.): *Gurbeti vatan edenler. Almanca Yazan Almanyali Türkler*, Ankara 2001.
- Karakuş, Mahmut:** „Heimatbilder in der interkulturellen Literatur und ihre Bedeutung für die interkulturelle Kommunikation: Sprachlicher Grenzverkehr bei Emine Sevgi Özdamar“, in: *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi (Istanbul-Üniversitesi) XII*, Istanbul 2000, S. 95-113.
- Kuruyazıcı, Nilüfer:** „Der literarische Text als Kulturvermittler. Sevgi Özdamars Roman *Das Leben ist eine Karawanserei*“, in: Alois Wierlacher/ Georg Stötzel (Hrsg.): *Blickwinkel*, München 1996, S. 635-643.
- Kuruyazıcı, Nilüfer:** „Emine Sevgi Özdamar‘in Son Romani: *Die Brücke vom Goldenen Horn*“, in: Karakuş/ Kuruyazıcı, S. 265-272.
- Mecklenburg, Norbert:** „Eingrenzung, Ausgrenzung, Grenzüberschreitung. Grundprobleme deutscher Literatur von Minderheiten“, in: Manfred Durzak/ Nilüfer Kuruyazıcı (Hrsg.): *Grenzüberschreitungen*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S.23-30.
- Ozil, Şeyda:** „Einige Bemerkungen über den Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* von Emine Sevgi Özdamar“, in: *Diyalog. Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik*, Bd. 3, Ankara 1994, S. 125-131.
- Reidl, Andrea:** *Migrationserfahrung und Migrationsdiskurs. Zur literarischen Inszenierung kultureller Differenz im Werk von Emine Sevgi Özdamar*, Magisterarbeit Hamburg 1999.
- Schoolmann-Doğan, Bärbel:** *Bild der westdeutschen und türkischen Studentenbewegung in „Die Brücke vom Goldenen Horn“ von Emine Sevgi Özdamar*, Hauptseminararbeit Köln 2002.

- Schütte, Wolfram:** „Deutsche Eigenzunge. Laudatio auf Emine Sevgi Özdamar“, Typoskript 1999; vgl. ders.: „Ganz einfach: ein großes Buch“, in: *Frankfurter Rundschau*, 28. 3. 1998.
- Şölçün, Sargut:** „Gespielte Naivität und ernsthafte Sinnlichkeit der Selbstbegegnung. Özdamars Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“, in: Aglaia Blioumi (Hrsg.): *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*, München 2002, S. 92-111.
- Strobel, Katja:** *Wandern, Mäandern, Erzählen. Die Pikara als Grenzgängerin des Subjekts*, München 1998.