

Gisela Ecker

Geschichten von Küchen

Im Rahmen des gesteigerten Interesses am Raum in gesellschaftlichen Zusammenhängen und in den Künsten, das sich in den letzten beiden Jahrzehnten entwickelt hat, hat man sich neben Makro- auch Mikroräumen zugewandt und sich mit Fragen des Wohnens und den Räumen des Privaten beschäftigt. Die Küche hat dabei in der Forschung vergleichsweise weniger Beachtung gefunden. Einer der Gründe dafür liegt sicher in der geschlechtsspezifischen Zuordnung dieses Raums, der ganz anders als die umkämpften öffentlichen Räume als ein den Frauen zugewiesener und zugeschriebener gilt und zudem aufs Engste mit Bildern des Weiblichen angefüllt ist. Im Feld der Weiblichkeitsvorstellungen seit Ende des 19. Jahrhunderts nimmt die Küche als prototypischer Ort der Hausfrau einen höchst ambivalenten Platz ein, und zwar insbesondere in denjenigen Gesellschaften, in denen Emanzipationsbewegungen die Frauen aus ihren sogenannten angestammten Plätzen befreit haben. Blickt man auf die Literaturen in ‚westlichen‘ Kulturkreisen, so fällt allerdings auf, dass – trotz oder gerade wegen dieser Ambivalenzen – in den europäischen und USamerikanischen Literaturen in den vergangenen Jahrzehnten speziell aus der Feder von Autorinnen eine Fülle von Geschichten von Küchen entstanden ist.¹ Dieser Entwicklung ist jedoch die deutschsprachige Literatur kaum gefolgt; die Küche als Raum wurde nur selten fiktional ausgestaltet und hat auch keine subversiven Phantasien angeregt, obwohl die Literatur gerade Ausbruchsversuchen² und alternativen Sinngebungen Raum geben würde. So unterscheidet Sue Olsen im Überblick über anglo-amerikanische *kitchen stories* zwischen zwei Funktionen, die solche

¹ Hier nur einige Namen aus der anglo-amerikanischen Literatur: Leonora Carrington, Alice B. Toklas und Gertrude Stein, Anne Sexton, Silvia Plath, Tanja Blixen, Elizabeth Troop, Grace Paley, Ntozage Shange, Tillie Olsen, Jhumpa Lahiri, Rosellen Brown, Yoshimoto Banana, Michelle Roberts, Monica Ali und viele mehr.

² Satirisch-bissige Abrechnungen finden sich zum Beispiel in den Romanen der österreichischen Schriftstellerin Margit Schreiner.

Küchenräume erfüllen, sie seien nicht nur Zwangsjacke, sondern ließen sich auch als individuell bedeutungsvoller potenzieller Eigenraum einsetzen, der für Außenstehende nur schwer decodierbar ist. Dieses Potenzial wurde, meiner Kenntnis nach, in der deutschsprachigen Literatur kaum genutzt. Erst im 21. Jahrhundert wurden neue Umgangsweisen mit der Küche als zugeschriebenen Raum entwickelt, und zwar von Autorinnen, die nach Deutschland eingewandert sind und in ihren Fiktionen über andere kulturelle Muster den engen Raum der Küche öffnen.

Dass es für die beschriebene Zurückhaltung nicht eine einzige plausible Erklärung gibt, versteht sich von selbst, doch lohnt es sich, einen kurzen Blick auf die Hartnäckigkeit und Langlebigkeit griffiger, das Denken kurzschließender Formeln zu schauen, die, wenn auch weniger explizit ausgesprochen, immer noch Gültigkeit beanspruchen. So wird die Begriffstriade „Kinder, Küche, Kirche“ immer noch eingesetzt, um weibliche Zuständigkeiten zu umreißen. „Wer sich nicht wehrt, endet am Herd“ war ein Slogan der Frauenbewegung in den späten siebziger Jahren, und er findet sich wieder in der bis 2015 erbittert geführten politischen Debatte um das sogenannte Erziehungsgeld, das Familien zur Kompensation bekommen sollten, wenn sie beschlossen, ihre Kinder nicht in die Kita zu schicken, sondern bis zum dritten Lebensjahr zuhause zu lassen.³ „Herdprämie“ ist der Begriff, der von den Gegnern und Gegnerinnen mit beträchtlicher Polemik eingesetzt und sogar zum Unwort des Jahres 2007 gekürt wurde. Diejenigen, die von „Herdprämie“ sprachen, erkannten Parallelen zu dem 1933 eingeführten sogenannten „Ehestandsdarlehen“ der Nationalsozialisten über bis zu 1000 Reichsmark, das Frauen verpflichten sollte, sich nach der Heirat nur noch um die Familie zu kümmern, sich fortzupflanzen und den Beruf aufzugeben. Ich habe hier nicht vor, einen historischen Überblick zu bieten, das überlasse ich den Sozialhistorikern; es geht mir nur darum, eine eigenartig hartnäckige und als historisches Erbe in der gegenwärtigen deutschen Kultur immer noch zwanghaft aufscheinende Verknüpfung von Weiblichkeit und Küche aufzuzeigen, mit dem Hausfrauendasein als Schreckgespenst, eine Situation, die

³ Vgl. sehr viel ausführlicher Elias Flügge: *Zimmer, Raum, Räumungen. Zur Positionierung weiblicher Figuren im ‚Privatraum‘ bei Autorinnen des 20. Und 21. Jahrhunderts.* Berlin 2016. Im Jahr 2015 wurde das Gesetz als Bundesgesetz aufgelöst und die Entscheidung den Ländern überlassen. In Bayern gibt es seither weiterhin ein Erziehungsgeld, das 22 Monate lang ausbezahlt werden kann.

sich mehr implizit als explizit äußert, im Abseits der emanzipatorischen Diskurse und quasi im Schatten inzwischen veränderter Lebensmodelle verläuft.

Die soziale Situation der Hausfrau, das sei einleitend noch vorangestellt, ist gründlich erforscht; in einer großen Fülle sozialhistorischer Studien wird den „immer neuen Bedeutungsaufloadungen der Hausfrauenrolle“⁴ nachgegangen. Kulturhistorische Überblicksdarstellungen, sprechen von einer „ambivalenten Entwicklung“⁵, denn einerseits stellt Privatheit einen im 20. Jahrhundert immer wichtigeren Wert dar, so dass zunehmend auf Dienstboten verzichtet wird, andererseits werden deren Arbeiten den Hausfrauen aufgebürdet. Diese wiederum gewinnen durch die zunehmend arbeitsökonomisch ausgestatteten Küchen; in der Frankfurter Küche von Schütte-Lihotzky, die ab 1930 in ganz Europa als Modell übernommen wird, ist dies extrem zugespitzt zum Programm gemacht.⁶ Gleichzeitig aber wird die geleistete Arbeit immer unsichtbarer und immer weniger geschätzt. Die Küche als Raum im bürgerlichen Haushalt (wie er sich nach Abzug des Hauspersonals im Lauf des späten 19. Jh.s entwickelt hat), genauso wie im Arbeiterhaushalt, ist nicht nur ein geschlechtsspezifisch zugeschriebener Handlungsraum, sondern, wie immer wieder herausgestellt wird, auch „Produktionsort einer jeweils spezifischen Form von Weiblichkeit“⁷.

Wenn nun im Folgenden zwei sehr unterschiedliche literarische Küchenräume und die in diesen handelnden weiblichen Figuren vorgestellt werden, sollen insbesondere die eingesetzten ästhetischen Verfahren im Zentrum stehen, mit denen Bezugsformen zwischen handelndem Subjekt und häuslichem Raum erzeugt werden. Die Erzählungen stammen von Brigitte Kronauer und Emine Sevgi Özdamar, zwei sehr erfolgreichen Autorinnen, die mit zahlreichen Preisen bedacht worden sind.

⁴ Astrid Ackermann: Vom kochenden Hausmütterchen zur Single-Küche? In: *Haus und Hof. Geschlechterdiskurse im „Reich der Frau“*. Themenheft *Ariadne*, Nr. 63, 2013, S. 6-13. Hier S. 9.

⁵ Antoine Prost; Gérard Vincent (Hrsg.): *Geschichte des privaten Lebens. Bd.5 Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart*. Frankfurt 1993. S. 536.

⁶ Vgl. Krausse, Joachim: Die Frankfurter Küche. In: Michael Andritzky (Hg.): *Oikos. Von der Feuerstelle zur Mikrowelle. Haushalt und Wohnen im Wandel*. Gießen 1992. S. 96-113.

⁷ Elfie Miklautz, Herbert Lachmayer, Richard Eisendle: Einleitung. Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums. In: Dies. (Hg.): *Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums*. Wien, Köln, Weimar 1999, S. 9-16. Hier S. 12.

1. Brigitte Kronauer: *Frau Mühlenbeck im Gehäus*⁸

In Brigitte Kronauers Roman aus dem Jahr 1980 gibt es achtzehn Szenen, in denen die titelgebende Protagonistin Frau Mühlenbeck in Aktion vorgeführt wird; die meisten davon spielen in der Küche. Die Szenen sind in ein komplexes und streng durchkalkuliertes Erzählprogramm eingebunden, das es kurz zu skizzieren gilt: Sechs umfassende Kapitel, jeweils noch einmal in drei Unterkapitel eingeteilt, enthalten je vier Abschnitte, die erzähltechnisch immer gleich strukturiert sind: als erstes erzählt Frau Mühlenbeck in aneinander gereihten Passagen direkter Rede, chronologisch aufgebaut, ihr Leben in entscheidenden Stationen, danach wird sie von außen beobachtet gezeigt, wie sie in ihrer Küche agiert; in einem dritten Schritt berichtet Frau Mühlenbeck von ihrem jeweiligen aktuellen Alltag, wieder in direkter Rede, und in einem vierten Abschnitt denkt eine namenlose Ich-Erzählerin über ihr eigenes Leben nach, das sich in einer Krise befindet. Dieser Vierschritt wiederholt sich achtzehn Mal. Die Beobachterin und Ich-Erzählerin – sie ist Lehrerin – ist inhaltlich als passive Gegenfigur zur aktiven Frau Mühlenbeck konzipiert, erzähltechnisch fungiert sie als beobachtende, als visuell und akustisch wahrnehmende Instanz, die selbst in den Frau Mühlenbeck gewidmeten Abschnitten weder in Erscheinung tritt noch wertet. Nur wenige deiktische Wendungen und unbeantwortet bleibende Anreden von Seiten Frau Mühlenbecks verraten ihre Anwesenheit im selben Raum, also meist in der Küche, in der Frau Mühlenbeck agiert. Die Reflexionen der Ich-Erzählerin unterscheiden sich deutlich und kategorial von den in Zitatform aneinander gereihten episodischen Lebensberichten und den Erzählungen der Erlebnisse des Tages von Frau Mühlenbeck. Das Beschreiben wird strikt vom Erzählen getrennt.

Wir haben es also mit einem höchst artifiziell arrangierten Roman zu tun, in dem, wie ein Kritiker bemerkt, „eine mathematische Präzision [...] Regie führt“⁹ und ein striktes schematisches Vorgehen ausgeführt wird, was typisch für die Autorin ist. Deren Schreibweise sei, so ein anderer Kritiker, „Edelprosa“, von der eine Art „chromblitzender Kälte“¹⁰ ausstrahle. Spezifisch ist in unserem Fall, dass der

⁸ Kronauer, Brigitte: „Literatur und Staubmäntel“. In: *Literatur und schöns Blümelein*. Graz, Wien 1993. S. 13-18. Im Folgenden mit der Sigle K zitiert.

⁹ Werner Jung: Alltag – die Kulisse für das ordentliche Voranleben. In: *Text und Kritik*. Heft 112, *Brigitte Kronauer*. Oktober 1991. S. 42-53. Hier S. 48.

¹⁰ Hannes Krauss: Die Sinnlichkeit der Röntgenbilder. Mutmaßungen über Brigitte Kronauers Literaturbegriff. In: *Text und Kritik*. Heft 112, *Brigitte Kronauer*. Oktober 1991. S. 80-82. Hier S. 80.

Gegenstand des Romans ganz im Alltäglichen verbleibt; Kronauer gilt als „Klassikerin der ‚Neuen Nebensächlichkeit‘“¹¹.

Frau Mühlenbeck wird beobachtet, wie sie Kartoffeln schält, spült, die Küche putzt, bügelt, die Schubladen aufräumt, Kaffee kocht, eine Pizza zubereitet, näht. Beschrieben werden ihre Bewegungen im Raum, ihre Gesten, die Mimik und die Geräusche, die sie mit ihrem Agieren produziert. Ein Beispiel:

Ganz plötzlich, aus heiterem Himmel, am Nachmittag, als sie sich eine Tasse Kaffee und zwei Seiten Kriminalroman gönnt, am Küchentisch, mit überschlagenen Beinen, zwei Seiten, die erste und die letzte unmittelbar hintereinander, springt sie auf, kippt den Kaffeerest in den Ausguß, klappt Buch und Brille zu, schon sind beide verschwunden, blindlings in die Schublade reingesteckt, schon ist der Tisch frei, ein Perlonkittel angezogen, während sie sich zu hohen und tiefen Schranktüren streckt und bückt, knallend hin- und hergeht, die kurzen Strecken in der Küche. Im Nu hat sie den Tisch unter klappernden und knallenden Bewegungen vollgepackt mit Gefäßen, Tüten, alles aber um die große Schüssel in der Mitte angeordnet. Sie mißt Mehl ab und kippt den Inhalt in das Sieb, das in der Schüssel hängt. Danach füllt sie den Becher nochmal bis zur Hälfte, sachte mit lockerem Klopfen die Tüte auf die Kante des Trichters stoßend, und fügt es der ersten Abmessung mit kräftigem Schwung bei. Sie macht ein zufriedenes Gesicht, ein konzentriertes Gesicht, sie zieht den Mund etwas breit, es ist ein interessiertes, aufmerksames Lächeln, ja, sie lächelt, aber sie ist zu aufmerksam, um wirklich stark oder strahlend zu lächeln. Als sie das Mehl mit festen Hieben gegen den Siebrand in den Topf schüttet, streckt sie die Zungenspitze vor, sie beißt von oben und unten mit den Zähnen darauf. Von einem Würfel Hefe bricht sie mehr als die Hälfte ab, steckt sich die abstürzenden Brösel in den Mund, wirft das Stück in eine Tasse Wasser, dessen Temperatur sie aber vorher mit dem Finger prüft, und löst die Hefe durch Drücken und Rühren rasch auf. Als sie aber den Tasseninhalt zum Mehl kippt, sieht sie selbst, daß sie zu flott und wild war. Das Wasser ist zwar trübe geworden, aber die Hefe sitzt schleimig auf dem Grund, und nun muß sie mit dem Zeigefinger mühsam das matschige Zeug aus dem Gefäß lösen. Dann reicht es ihr wohl, obschon die Tasse noch nicht leer ist, wird sie zum Abwasch gepackt und der Finger mit rausgereckter Zunge abgeleckt. (K78-79)

¹¹ Julia Bertschik: Propheten des Alltags – Poetiken einer ‚Neuen Nebensächlichkeit‘ in der Gegenwartsliteratur, besonders bei Brigitte Kronauer. In: Heinz-Peter Preußner, Anthonya Visser: *Alltag als Genre*. Heidelberg 2009. S. 192-206. Hier S. 192.

Dies ist ein Drittel der wie mit einer Videokamera aufgezeichneten Szene, ein „abgelichteter Alltag“¹², die damit endet, dass das Blech mit dem belegten Pizzateig in den Herd geschoben wird.

Wird mit der Pizza noch ein vorzeigbares Produkt hergestellt, so verbleiben die meisten übrigen vorgeführten Tätigkeiten Frau Mühlenbecks gänzlich im Reproduktiven; es wird repariert, gereinigt, ein- und umgeräumt, und es sind gerade die ständig wiederkehrenden, banalen und nebensächlichen Tätigkeiten, die uns zur Betrachtung angeboten werden.

Indem allerdings das, was Frau Mühlenbeck sagt, im künstlerischen Akt getrennt wird von der Wiedergabe der Handlungen, werden solche ganz profane, alltägliche hausfrauliche Tätigkeiten nicht nur entnaturalisiert, sondern sie gewinnen jene Sichtbarkeit, die im feministischen Diskurs immer wieder eingefordert wird. Die Küche, die nicht beschrieben wird, sondern als Handlungsraum die Aktionen eingrenzt und dirigiert, wird als Schauplatz ernst genommen,¹³ und auch wenn Kronauer eine explizite feministische Programmatik fern liegt, bietet sich eine Lesart des Romans an, die nach zugewiesenen Erscheinungsformen von Weiblichkeit fragt.

*

Mehr als in der Literatur haben deutsche Künstlerinnen daran gearbeitet, als weiblich zugeschriebene Tätigkeiten und Sphären offensiv in die Kunst einzubringen, die sich implizit gerade durch den Ausschluss von solchen Sujets und Techniken verstanden hat. Dies zeigt sich zum Beispiel in Hannah Höchs Intervention in den zeitgenössischen Meisterdiskurs, wenn sie in ihrer Collage *Schnitt mit dem Küchenmesser* von 1919, wie Kathrin Hoffmann-Curtius darlegt, „den Pinsel zum Messer umgeformt“¹⁴ hat und mit diesem „analog zur Küchenarbeit die Druckerzeugnisse unterschiedlichster Herkunft zerkleinert und

¹² Jung: *Alltag – die Kulisse für das ordentliche Voranleben*. S. 46.

¹³ Vgl. dazu Irene Nierhaus: *ARCH 6. Raum, Geschlecht, Architektur*. Wien 1999. S. 107, die konstatiert, dass die Küche genauso wie die in ihr geleistete Arbeit seit dem 19. Jahrhundert in den Hintergrund verbannt wurde. Dies kann von der heutigen Designerküche als Teil der Wohnung nicht mehr gesagt werden, jedoch wird in der Werbung suggeriert, das Arbeiten sei mit dieser Küche so einfach geworden, dass es diese Bezeichnung nicht mehr verdiene.

¹⁴ Kathrin Hoffmann-Curtius: *Michelangelo beim Abwasch – Hannah Höchs Zeitschnitte der Avantgarde*. In: Daniela Hammer-Tugendhat, Doris Noell-Rumpeltes, Alexandra Pätzold (Hg.): *Die Verhältnisse der Geschlechter zum Tanzen bringen*. Marburg: Jonas Verlag 1991, S. 59-80. Hier S. 66.

zu etwas Neuem verarbeitet.“¹⁵ Rosemarie Trockel hat neben ihren Strickobjekten ab 1990 eine umfangreiche, mit den unterschiedlichsten Techniken realisierte Werkgruppe von Herdplatten¹⁶ geschaffen, in der vermeintlich Nebensächliches aus dem weiblichen Handlungsbereich auf- und umgewertet, konstruktivistisch verfremdet, und ironisch präsentiert wird, ohne dass die dabei entstehende Ambivalenz aufzulösen ist. Auffällig ist, dass sich die Herdplatten jeglichem Einsatz verweigern, denn sie haben weder Anschlüsse noch Schalter. Ähnlich vieldeutig bleiben die Spiele mit Küchengeräten in Anna und Bernhard Blumes experimenteller Fotoserie „Küchenkoller“ aus dem Jahr 1985.¹⁷

*

Kronauers Frau Mühlenbeck pflegt ein Selbstbild als energische, entscheidungsfreudige und couragiert zupackende Persönlichkeit; das ergibt sich aus verstreuten Bemerkungen ihrer stückweise erzählten Lebensgeschichte. Sie ist über 60, hat einige Jahre in verschiedenen Büros mit Erfolg und Spaß gearbeitet, die Arbeit aber dann aufgegeben, nachdem ihr Ehemann als Spätheimkehrer aus dem Krieg zurück gekommen war und sie mehr verdient hat als er, was er nicht ertragen habe (vgl. K 149). Seither ist sie in „selbst auferlegte[r] Verbannung“, wie sie es nennt, (K 149) auf ihr „Gehäus“ zurückgeworfen. Dessen „Intimität des Privatraumes“ soll, mit Irene Nierhaus gesprochen, auf bekannte Weise „eine klare soziale Funktion als Gegenort zur Gesellschaft ‚draußen‘“ erfüllen. „Dieses Wohnen wird über die Frau realisiert, und zwar durch die Modellierung und Ideologisierung der Frau als bürgerlicher Hausfrau.“¹⁸ Entschlossen, sich in diese Situation zu fügen, wirkt Frau Mühlenbeck in ihrer Küche.

Eines haben ihre Handlungen in der Küche allerdings durchgehend gemeinsam: sie zeichnen sich durch eine extreme Heftigkeit aus. Frau Mühlenbeck verbrennt sich die Finger am Kartoffeltopf (vgl. K 32), stolpert über das Staubsaugerkabel (vgl. K 43), verliert die Geduld beim Ordnen einer Küchenschublade, wirft am Ende unbesehen ein verknäueltes Bündel in den Abfall, „faßt die Schublade mit

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Gerhard Theewen (Hrsg.): *Rosemarie Trockel HERDE*. Köln 1997.

¹⁷ In der Fotoserie der beiden Künstler ist die Küche ein Ort chaotischer und surrealer Aktionen.

¹⁸ Nierhaus: *Raum, Geschlecht, Architektur*, S. 94.

angewinkelten Armen, hängt sie ein, es klappt erst beim dritten Anlauf, und haut sie mit einem Knall zu.“ (K 65). Den Pizzateig reißt sie in Fetzen von den Fingern, sie reibt den Käse „über eine Metallreibe, die sie schräg auf einen Teller stemmt, atemlos, ohne aufzusehen schabt sie ihn zu Flocken [...]. Ihre Finger geraten in Gefahr, abzurutschen und von der Reibe aufgerissen zu werden. Sie scheut den möglichen Schmerz aber nicht, auch als das Stück sehr klein geworden ist, fährt sie mit unverminderter Heftigkeit über die Vorsprünge.“ (K 80). Beim Bügeln holt sie ein „Bündel Wäsche [...], schmeißt es auf die Decke“ bügelt mit übermäßiger Kraftaufwendung, verbrennt sich. (K 101-103). In der Szene des Kaffeekochens macht sie aus Ungeduld zu große Löcher in die Dose mit Kondensmilch, dass sie dann das Milchkännchen überschwappen lassen (K 137). Beim Spülen wirkt sie auf die Beobachterin wie „von einem Automatismus ergriffen, daß alle wichtigen Gesten widerspruchslos ablaufen“, und dennoch verliert sie mit der Zeit die Geduld: „Das Klappern und Kreischen der aufeinanderprallenden Teller verstärkt sich, sie bewegt das Porzellan so heftig in der Schüssel, daß Wasser überschwappt auf ihren Kittel und den Boden. Sie zerrt so wütend unter dem sauberen Geschirr das halb zugedeckte, schmutzige hervor, daß es einen lärmenden Zusammensturz gibt, und nun, mit heiserer Stimme, ruft sie: ‚Ha, verdammt noch mal!‘ und hält ein am Stiel abgebrochenes Glas in der Hand.“ (K 151) Dazwischen zeigt sie triumphale Gesten, wenn etwas gelungen ist.

Genau das, was der Hausfrau sonst noch obliegt, von Nierhaus „*sekundäre Hausarbeit*“ genannt, die Erhöhung als „psychisch-schöne Tätigkeit [...] als andauernde Veräußerung von Innerlichkeit, d.h. mit Liebe kochen und mit Gefühl den Tisch decken“¹⁹, lässt sich, wie wir aus diesen wenigen Textstellen sehen können, bei Frau Mühlenbeck nicht entdecken, denn sie fuhrwerkt im „Gehäus“ herum, übt mehr Kraft aus als es die Tätigkeiten eigentlich verlangen würden. Zwei intertextuelle Spuren zur Formulierung des Romantitels sind aufschlussreich. Eine Spur führt zu Walter Benjamins Reflexionen über das Wohnen im *Passagenwerk*: „Die Urform allen Wohnens ist das Dasein nicht im Haus, sondern im Gehäuse. Dieses trägt den Abdruck seines Bewohners. Wohnung wird im extremsten Falle zum Gehäuse. Das neunzehnte Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig. Es begriff die Wohnung als Futteral des

¹⁹ Nierhaus: *Raum, Geschlecht, Architektur*. S. 97.

Menschen [...].²⁰ Durch ihre Rückkehr ins Haus wird Frau Mühlenbeck auf dieses Erbe des 19. Jahrhunderts zurückgeworfen und versucht nun couragiert, sich in das Futteral einzufügen. Sie sagt: „Ohne zu zögern würde ich, wenn man mich mitten in der Nacht weckte und nach der Zeit fragte, in der ich mich am lebendigsten gefühlt habe, antworten: In der Zeit meiner ersten Berufstätigkeit!“ (K 217). Dass sie nach ihrer gewaltsamen Rückführung ständig gegen unsichtbare Grenzen anrennt, offenbart sich auch in einer Reihe von Szenen, in denen sie sich erst durch Öffnen der Küchentüre nach außen Erleichterung schaffen kann.

Die zweite intertextuelle Spur führt zu Albrecht Dürers Kupferstich *Hieronymus im Gehäus* von 1514, die sich umso deutlicher anbietet als Kronauer genau denjenigen spätmittelalterlichen Sammelbegriff von Haus und Behausung einsetzt, den wir im Titel des Kupferstichs finden. Hieronymus, der frühchristliche Heilige und Kirchenvater, sitzt an einem Schreibpult in einem symbolisch reich bestückten Interieur; zu seinen Füßen liegen schlafend der Hund und der Löwe (den er der Legende nach gezähmt hat), alles zusammen ein Ausdruck von Kontemplation und Ruhe, wie uns auch die kunsthistorischen Kommentare regelmäßig nahelegen. Das Bild von Frau Mühlenbeck in der Küche, das die Beobachterin uns präsentiert, ist weitest entfernt von der kontemplativen Haltung des Heiligen in seinem „Gehäus“. Mit dem Vergleich und der ironischen Differenz wird ein deutlicher Akzent für die Rezeption gesetzt, ein Akzent auf die Heftigkeit und Unruhe der Frau Mühlenbeck. Diese, so einmal in den Worten der Beobachterin, sei ein „Gegner jedes Versinkens in einer ausschweifenden Meditation.“ (K 208). Dadurch, dass die Rezipienten in den Küchenszenen ein optisches Spektakel mit akustischer Begleitung mimetisch vorgeführt bekommen, bleibt die Bewertung offen. Frau Mühlenbeck stößt zwar wiederholt gegen die engen Grenzen ihres Gehäuses, doch sie erscheint nicht als Opfer eines widrigen Einzelschicksals, denn aus den Selbstäußerungen geht hervor, dass sie ihre Rolle aktiv und resolut ausfüllt und zu ihr steht. Die Lehrerin betrachtet sie sogar als „Heldin einer Lebensgeschichte“ (K 220), was in den Rezensionen recht unkritisch regelmäßig wiederholt wird. Dennoch vermittelt Frau Mühlenbecks heftiges Agieren den Eindruck, als müsse sie sich fortlaufend,

²⁰ Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk. Bd.1.* Frankfurt/Main 1983. S. 291f. Vgl auch Nierhaus: *Raum, Geschlecht, Architektur.* S. 100.

gemäß einer generalisierbaren Bestimmung, selbst in die Pflicht nehmen, sich an ihre Pflichten erinnern und ihre Entscheidung, sich mit der Rolle im Haus zufrieden zu geben, immer wieder erneuern.

2. Emine Sevgi Özdamar: „Der Hof im Spiegel“²¹

Die Küche ist zentraler Raum in Özdamars Erzählung aus dem Jahr 2001. Eine namenlose Ich-Erzählerin, Schauspielerin, Migrantin aus der Türkei, hält sich in ihrer Wohnung vorwiegend in der Küche auf. Über dem Küchentisch ist ein großer Spiegel angebracht, in dem sich die Fenster des zentralen Hofes abbilden, auf den die umrahmenden Häuser führen. Assiiert wird die Leistung des Spiegels durch zwei weitere:

In der Küche ein Spiegel, von der Küche aus konnte man links und rechts in zwei Zimmer gehen. Im Zimmer rechts stand ein großer Spiegel in der Ecke, und im linken Zimmer hing über einem Malerschrank ebenso ein sehr großer Spiegel, der an der hohen Decke aufgehängt war. Die drei Spiegel sammelten alle Fenster und Etagen und den Garten des Nonnenhauses aus drei verschiedenen Perspektiven. Wir lebten alle in drei Spiegeln Nase an Nase zusammen. (Ö 26)

Räumliche Differenzen, Nähe und Ferne erscheinen perspektivisch gebrochen, getrennt Existierendes wird zusammengeführt. Indem die Ich-Erzählerin am Küchentisch mit ihrer Mutter telefoniert, sich dabei selbst im Spiegel telefonieren sieht, nun ebenfalls das gerahmte Bild mit seinem distanzierenden Effekt betritt und ihre Telefonpartner gleich mit hinein platziert, wird dieses Prinzip der Herstellung von Kopräsenz weiter ausgebaut:

Ich telefonierte vor dem Spiegel immer im Stehen. Der Spiegel zeigte mir, ob ich den Menschen liebte oder nicht, mit dem ich gerade sprach. Wenn ich jemanden nicht liebte, fing ich an, im Spiegel den Staub auf den Küchenregalen zu sehen. [...] Im Spiegel sah ich mich noch einmal, hörte meine Stimme, sah die Küche, und die Küche verlängerte sich bis zum Nonnenhaus im Hof. (Ö 25)

Ich war glücklich im Spiegel, weil ich so an mehreren Orten zur gleichen Zeit war. Meine Mutter und sechs Nonnen und ein Pfarrer, alle wohnten wir zusammen. (Ö 31)

²¹ Emine Sevgi Özdamar: *Der Hof im Spiegel*. In: Dies.: *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*. Köln 2001, S. 11-46. Im folgen mit der Sigle Ö zitiert.

Das im Spiegel erzeugte Bild wird von ihr weiter bearbeitet, indem sie sich in die beobachteten Szenen hineinsetzt, zum Beispiel ein Glas Wein auf dem Tisch der Nonnen für sich dazustellen, dem Pfarrer eine Zigarette in den Mund steckt (vgl. Ö 31) oder die Nonne am Rücken kitzelt. Zusammengeführt werden die Nonnen, der Pfarrer, eine afrikanische Familie, ein Druckereibetrieb, der Baudelaire zitierende alte Mann Helmut, Herr Kürten und sein Handwerker Willy und ein der Beobachterin wie ein Scherenschnitt vorkommender Fotograf. Alle werden noch einmal sprachlich gespiegelt, indem die Frau in der Küche ihrer Mutter in Istanbul erzählt, was sich in den Spiegeln ereignet.²²

Die solchermaßen vollzogene Öffnung der Küche wird von der Erzählerin kulturvergleichend kommentiert: „Der Urbanist in Paris hatte einmal über die Wohnästhetik des Orients geschrieben. Die Menschen dort verlängerten ihre Häuser bis zu den Gassen. Plötzlich befand sich so ein Fenster vor dem Fenster der Nachbarn. Die Häuser mischten sich ineinander, und so entstanden fast Labyrinth. Die Nachbarn wachten Nase an Nase auf.“ (Ö 26) Von der Küche führt bei Özdamar der Weg zum Hof und von dort, indem erinnernd Geschichten freigesetzt werden, in das vertraute Viertel mit seinem Metzgerladen, der Bäckerei, dem jüdischen Rahmenmacher, dem Schuster und dem Drucker, dann wiederum weiter hinaus in die unschwer als Düsseldorf identifizierbare Stadt. Die Praktiken des Umgangs mit dem Raum werden dabei, wie wir gesehen haben, aus dem kulturellen Kontext gewonnen, den die Migrantin einbringt.

Die Küche ist bei Özdamar kein einengendes Futteral, sondern ein mit Erinnerungen angefüllter Ort, der sich von innen und nach außen öffnet: „meine Mutter aus Istanbul am Telefon, die Espressomaschine kochte, rauchte, in dem beleuchteten Ofen briet das Hähnchen.“²³ Die Motten flogen aus der Reis- oder Weizengrütze, wenn ich den Küchenschrank aufmachte.“ (Ö 27-28). Und sie ist

²² Zu den Spiegeln und anderen Techniken der Öffnung des Raums vgl. Kapitel 5 in Monika Shafi: *Housebound*.

²³ Im Gegensatz zur Wärme, die in einer Szene wie dieser vorherrscht, arbeitet die Autorin auch mit Bildern extremer Kälte, die mit dem Küchenraum aufgerufen werden, wie zum Beispiel in ihrem Roman *Seltsame Sterne*. Vgl. ausführlich dazu Breger: Angebissene Bockwurst. Über die ausgesprochen ergiebigen Motivkomplexe Küche – Herd – Wärme kann in diesem Kontext nicht weiter ausgeholt werden. Ein Beispiel sei dennoch angeführt: In Friederike Mayröckers großem Trauertext *Requiem für Ernst Jandl* geht es um ein Gedicht des Autors, der um seine Mutter trauert und das dann, im kurz vor Jandls Tod neu formuliert wird. Hier beide Texte: „in der küche ist es kalt/ ist jetzt strenger winter halt/ mütterchen steht nicht am herd/ und mich fröstelt wie ein pferd“ EJ (Ernst Jandl) und danach: „in der küche stehn wir beide/ rühren in dem leeren Topf/ schauen aus dem fenster beide/ haben 1 Gedicht im Kopf“. Friederike Mayröcker: *Requiem für Ernst Jandl*. Frankfurt am Main 2001. S. 7.

ein Umschlagplatz für Geschichten, die verarbeitet und transformiert werden, wie es normalerweise beim Kochen mit Lebensmitteln geschieht. Eine phantastische Dimension tritt hinzu, denn das in der Küche befindliche Ich sammelt im Spiegel auch die Toten. Zeit- und Realitätsebenen werden synchronisiert, wenn sich im Spiegel die Toten und Lebenden versammeln.

Während der Raum Frau Mühlenbecks ein mit Dingen angefüllter Raum ist, füllt sich der Wahrnehmungsraum der Protagonistin Özdamars mit Personen und Erinnerungen. Auch wenn die topographischen Relationen in Özdamars Erzählung differenziert beschrieben werden, stehen die im Spiegel hergestellten Beziehungen zu den dort Versammelten im Zentrum der Aufmerksamkeit, und Telefon und Spiegel werden zu diesem Zweck als Medien eingesetzt und durch Imaginationen ergänzt. In ihrem Essay „Literatur und Staubmäntel“ schreibt Kronauer über ihr poetologisches Interesse, es ziele auf „das nullpunktartige, unschuldig Beiläufige [...], um Literatur und Kartoffelschälmesser, Bleistiftanspitzer, Impfnarbe.“²⁴ Die Zuwendung der Literatur zu den Dingen erzeuge durch eine „unvoreingenommene ‚musternde‘ Aufmerksamkeit eine Atmosphäre des Nicht-Zufälligen“, und es geschehe „eine Wertschätzung der Einzeldinge, des Konkreten, der Details. Wertsteigerung der Wirklichkeit.“²⁵ Gerade dieses kann als Schritt hin zu einer Entautomatisierung vorhandener Denkverknüpfungen verstanden werden. Einen ganz anderen Weg beschreitet Özdamar. In ihren Spiegeln wird zwar ebenfalls Alltägliches registriert, jedoch sind es weniger die Dinge und Routinen, sondern Partikel des alltäglichen Lebens von Nachbarn, die keineswegs eine homogene Gruppe bilden. Es wird eine soziale Konfiguration umrissen und bebildert, die Leslie Adelson, einen Begriff von Appadurai aufgreifend, treffend als „courtyard ethnoscape“ bezeichnet.²⁶ Dass dieser in der Küche der Protagonistin zusammengeführt wird, verleiht diesem Raum eine ganz neue Bedeutung in der deutschsprachigen Literatur.²⁷

²⁴ Brigitte Kronauer: *Frau Mühlenbeck im Gehäus*. München 1984. S.14.

²⁵ Ebd. S.18.

²⁶ Leslie Adelson: *The turish turn in contemporary german literature. Toward a new critical grammar of migration*. New York 2005. S. 58

²⁷ Im Gegensatz zu Özdamars transkulturellen Sichtweisen wenden sich die Autorinnen der von Karin Yeşilada als „Chic-Lit alla turca“ bezeichneten neuen Gruppe von Autorinnen wieder konventionell imaginierten Küchen zu, in denen die Protagonistinnen sich beherzt-listig den Fallstricken normativer kultureller Regeln von beiden Seiten stellen. Siehe Yeşilada: *Mittendrin und unterwegs*.

3. Raumkonzepte

Zwei sehr unterschiedliche Küchenräume werden also in den beiden experimentell vorgehenden Erzählungen präsentiert. Frau Mühlenbeck ist in ihrer Küche traditionellen Modellen folgend abgeschottet, sie versucht, diesen Raum, mit großer Entschlossenheit zu bewohnen und den mit ihm verbundenen Pflichten nachzukommen, wogegen das Ich in Özdamars Geschichte bestrebt ist, die Welt in ihre Küche hereinzuholen und mit ihr zu kommunizieren. An dem einen Ort vollzieht sich die im bürgerlichen Haushalt seit dem 19. Jahrhundert erfolgte „Gegenplazierung zum Außenleben“²⁸, der andere führt kulturell abweichende, für die deutsche Literatur innovative Praktiken der expandierenden Raumerfahrung ein und entwickelt sie imaginativ weiter. Für die eine wird der konkrete, physisch-performativ aktualisierte Raum über die Laufwege konstituiert, die ständig an ihre Grenzen stoßen, für die andere gestaltet sich der Raum über die die Küche transzendierenden Blickachsen, und in beiden Fällen geht es, wenn man nach symbolischen Gehalten sucht, auch um innere Räume und innere Grenzziehungen bzw. –Erweiterungen.²⁹ Beide Erzählungen beziehen – wenn man sie entsprechend liest – grundsätzlich Stellung zu Fragen des Raums; das erlauben bereits die Raumbegriffe im Titel – bewusst gesetzt durch „Gehäus“ bei Kronauer und das Innen und Außen thematisierend bei Özdamar. Während mit „Gehäus“ ironisch distanzierend Position zur Auffassung des Raums als **Containerraum** bezogen wird, erscheint bei Özdamar eine Variante des Raumkonzepts des **relationalen Raums** umgesetzt, wie sie zum Beispiel in Martina Löws *Raumsoziologie* entwickelt wird. Ganz grundsätzlich versteht Löw räumliche Strukturen 1. als „Variante gesellschaftlicher Strukturen“, 2. als prozesshaft und 3. im Alltag „vielfach in Routinen“ hergestellt.³⁰ „Über die repetitiven Handlungen werden räumliche Strukturen rekursiv reproduziert.“³¹ Diese drei Aspekte sind bei beiden Autorinnen auf jeweils ästhetisch überzeugende und inhaltlich konträre Weise umgesetzt. Wenn darüber hinaus Raum nach diesem Verständnis „nicht nur als (An)Ordnung der Dinge, sondern auch 4. als Konfiguration von Menschen“³² gefasst wird, sehen wir ersteres dominant bei Kronauer thematisiert und zweiteres bei Özdamar. Geschlecht spielt

²⁸ Nierhaus: *Raum, Geschlecht, Architektur*, S. 99.

²⁹ Zu Fragen des Raums bei Özdamar vgl. Silke Schade: *Rewriting Home and Migration: Spatiality in the Narratives of Emine Sevgi Özdamar*. In: *Space, Place, and Mobility in German Literature and Visual Culture*. S. 308-330.

³⁰ Martina Löw: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main 2001. S. 263.

³¹ Ebd. S.263.

³² Ebd. S. 253.

in Kronauers *kitchen stories* eine fundamentale Rolle, in Özdamars erweitertem Küchenraum tritt diese Differenzierung eher zurück, auch wenn es eine weibliche Figur ist, die ihre spezifische „Konfiguration von Menschen“ zusammenstellt. Özdamars Küche mit Hof lässt die oben zitierten dichotomen Optionen zwischen „Zwangsjacke und Tarnmantel“, die Olsson vorschlägt weit hinter sich.

4. Neue Entwicklungen: Öffnungen des Küchenraums

Kronauers Küchenszenen bieten – ohne auf eine explizite Botschaft zu zielen, das erscheint mir wichtig – eine Lesart an, nach der man der Autorin eine präzise Analyse eben jener anfangs genannten Verstrickungen von weiblicher Normbiografie und zugewiesenen Handlungsräumen in der deutschen Kultur unterstellen kann. Wenige Autorinnen haben dies in solcher Klarheit vermocht. Eine Öffnung des Küchenraums wie bei Özdamar wird in vergleichbaren Texten allerdings nicht versucht; hier könnte man zum Beispiel den 2010 erschienenen Roman *Kürzere Tage* von Katharina Hahn³³ anführen, die zwei Küchenräume, eine hochtechnisierte Designerküche und eine vermeintlich gemütliche mit Ökologischen und anthroposophischen Ideen aufgeladene Wohnküche, gegeneinander stellt, um am Ende eine Absage an beide Modelle zu machen, ohne Alternativen zu imaginieren.

In der ganz aktuellen Literatur allerdings tun sich neue Entwicklungen auf und zwar über Texte, die von nach Deutschland eingewanderten Autorinnen in deutscher Sprache verfasst sind. Einige Beispiele seien angeführt: Die aus Aserbaidshan eingewanderte Autorin Olga Grjasnowa präsentiert in ihrem 2012 erschienenen Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt*³⁴ unordentliche Küchen, die den Zustand der Bewohner spiegeln, deren Ausstattung „Stück für Stück [...] eingewandert“³⁵ ist und jedes Stück für sich eine eigene Geschichte hat. „Überall lagen aufgerissene Verpackungen, Zeitungen, benutzte Tassen und Schalen, der Müll quoll über, und natürlich trennte ich ihn nicht nach Papier, Glas, Kunststoffen, organischen Abfällen, Metallen, Elektrogeräten und Sperrmüll“³⁶, ein nicht zu übersehener kritischer Kommentar.

Das Potenzial, das der ambivalente Raum der Küche anbieten könnte, wird unter anderem dafür genutzt, dass die Küche auch als Schreibort eingesetzt wird, von

³³ Katharina Hahn: *Kürzere Tage*. Frankfurt am Main 2009.

³⁴ Olga Grjasnowa: *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. München 2012.

³⁵ Ebd. S.146.

³⁶ Ebd. S.29.

weiblichen Figuren, die sich als „a scribbler of the stolen interval“ verstehen (den Ausdruck habe ich von Siri Hustvedt³⁷), so die Protagonistin in *Kirschholz und alte Gefühle* der aus Kroatien eingewanderten Autorin Maria Bodrozić, mit dem ererbten Tisch als Zentrum aller Aktionen, des Schreibens wie des Kochens: „Meine Küche, in der der Tisch steht, zeigt Richtung Osten. Der Tisch ist hier von Anfang an meine kleine Sonnenstation gewesen.“³⁸ Schon in dem 1995 erschienenen autobiographisch-essayistischen Text *Überbleibsel* von Jeannette Lander³⁹ wird ständig vom Schreiben zum Kochen gewechselt, in stetig sich erweiternden Versuchen, die Praktiken der Südstaaten – Lander war von Atlanta nach Berlin gezogen – und des jüdischen Erbes mit den deutschen Lebensformen und Einstellungen zusammenzuführen. Topographisch besonders detailliert und als zentraler Ort des Romans markiert ist die Küche von Evi, derjenigen Protagonistin von Zsusa Bánks Roman *Die hellen Tage* aus dem Jahr 2011, ein Ort, der für alle Figuren eine magische Anziehungskraft ausstrahlt. Alle Möbel sind schief und zusammengezimmert, die Fenster und Türen stehen offen für die Fluktuation von Kindern, Familien und durchreisenden Menschen. In Melinda Nadji Abonjis Roman *Tauben fliegen auf* – die Autorin hat 2010 den deutschen Buchpreis dafür bekommen – ist die Schweizer Restaurantküche der Ort der Gerüche und fremdenfeindlichen Attacken. Schließlich sei noch auf den ironisch-subversiven Umgang mit Küchen in denjenigen Texten verwiesen, in denen die Migrantin im Erzählplot als Putzfrau in deutschen Küchen wirkt.⁴⁰ Die zugewiesene Rolle für diejenigen, denen nach der Einwanderung fast zwangsläufig die Aufgabe des „doing the dirty work“ zukommt, wie Bridget Anderson⁴¹ in ihrem Buch darlegt, diese Rolle wird in solchen Texten in eigenmächtige Aktionen umgesetzt, wie zum Beispiel in Alina Bronskis Roman *Die schärfsten Gerichte der tatarischen Küche* von 2010, der 2011 auf der Longlist des Deutschen Buchpreises stand. Um ihrer Familie zu helfen, verdingt sich die tatarische Großmutter in einem deutschen Haushalt als Putzfrau, tritt dort in einem gänzlich unpassenden Glamour-Outfit auf und bringt alle Ordnungen, insbesondere diejenigen der Küche, durcheinander: „Ich hatte das Gefühl, diese

³⁷ Siri Hustvedt: *The Summer Without Men*. New York 2011. S. 6.

³⁸ Marica Bodrožić: *Kirschholz und alte Gefühle*. München 2012. S. 164.

³⁹ Jeannette Lander: *Überbleibsel. Eine kleine Erotik der Küche*. Berlin: Aufbau Verlag 1995.

⁴⁰ Vgl. Gisela Ecker: Schaltstellen des Kategorienwechsels: Putzfrauen in Literatur und Film. In: *Zeitschrift für Germanistik* XXII (1/2012), S. 101-114.

⁴¹ Bridget Anderson: *Doing the Dirty Work? Migrantinnen in der bezahlten Hausarbeit in Europa*. Berlin 2006.

ganzen Wohnungen und Häuser gehörten mir. Sie warteten darauf, dass ich endlich kam und sie sauber machte. [...] Ich putzte nämlich nicht nur brillant, sondern auch sehr schnell. Dann hatte ich Zeit für ein paar Extras.“⁴² In der Zeit der Extras allerdings prägt sie der Küche ihre eigene Ordnung auf, räumt um, wirft weg, füllt für sich ab und spielt die Herrscherin über das ‚fremde‘ Reich der Dinge.

Bei einer bloßen Auflistung dieser Texte kann es natürlich nicht bleiben: als erstes gilt es, diese umstandslos in die *mainstream* Literatur zu integrieren, was innerhalb der deutschen Literaturgeschichtsschreibung nur allzu zögerlich funktioniert (nur wegen meiner spezifischen Argumentation in diesem Text habe ich hier die Migrationswege hervorgehoben). Zu formulieren ist aus meiner Sicht als Projekt, dass die dort präsentierten Küchenräume auf ihre ästhetisch vermittelten Praktiken, Routinen, Dingensembles und Raumkonzeptionen hin untersucht werden. Material hierfür gibt es genügend.

⁴² Alina Bronski; *Die schärfsten Gerichte der tatarischen Küche*. Köln 2010. S.221.

Zitierte Texte:

- Abonji, Melinda Nadji (2010): *Tauben fliegen auf*. Salzburg: Jung und Jung.
- Anderson, Bridget (2006): *Doing the Dirty Work? Migrantinnen in der bezahlten Hausarbeit in Europa*. Berlin.
- Ackermann, Astrid (2013): Vom kochenden Hausmütterchen zur Single-Küche? In: *Haus und Hof. Geschlechterdiskurse im „Reich der Frau“*. Themenheft *Ariadne*, Nr. 63, S. 6-13.
- Adelson, Leslie (2005): *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Towards a New Grammar of Migration*. Palgrave Macmillan.
- Bánk, Zsusa (2012): *Die hellen Tage*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Benjamin, Walter (1983): *Das Passagen-Werk. Bd. I*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Bertschik, Julia (2009): Propheten des Alltags – Poetiken einer ‚Neuen Nebensächlichkeit‘ in der Gegenwartsliteratur, besonders bei Brigitte Kronauer. In: Heinz-Peter Preußner, Anthonya Visser: *Alltag als Genre*. Heidelberg: Winter, S. 192-206.
- Bodrožić, Marica (2012): *Kirschholz und alte Gefühle*. München: Luchterhand.
- Bronski, Alina (2010): *Die schärfsten Gerichte der tatarischen Küche*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Breger, Claudia (2008): „Angebissene Bockwurst mit gefrorenem Ketchup“. Zur Poetik der Essensreste in Emine Sevgi Özdamars *Seltsame Sterne starren zur Erde*. In: Claudia Lillge, Anne-Rose Meyer (Hg.): *Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur*. Bielefeld: transcript, S. 125-139.
- Ecker, Gisela (2012): Schaltstellen des Kategorienwechsels: Putzfrauen in Literatur und Film. In: *Zeitschrift für Germanistik XXII* (1/2012), S. 101-114.
- Flügge, Elias (2016): *Zimmer, Raum, Räumungen. Zur Positionierung weiblicher Figuren im ‚Privatraum‘ bei Autorinnen des 20. Und 21. Jahrhunderts*. Berlin: Weidler.
- Grjasnowa, Olga (2012): *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. München: Hanser.
- Hahn, Katharina (2009) : *Kürzere Tage*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin (1991): Michelangelo beim Abwasch – Hannah Höchs Zeitschnitte der Avantgarde. In: Daniela Hammer-Tugendhat, Doris Noell-Rumpeltes, Alexandra Pätzold (Hg.): *Die Verhältnisse der Geschlechter zum Tanzen bringen*. Marburg: Jonas Verlag, S. 59-80.
- Hustvedt, Siri (2011): *The Summer Without Men*. New York: Picador.
- Jung, Werner (1991): Alltag – die Kulisse für das ordentliche Voranleben. In: *Text und Kritik*. Heft 112, *Brigitte Kronauer*. Oktober. S. 42-53.
- Krauss, Hannes (1991): Die Sinnlichkeit der Röntgenbilder. Mutmaßungen über Brigitte Kronauers Literaturbegriff. In: *Text und Kritik*. Heft 112, *Brigitte Kronauer*. Oktober. S. 80-82.

- Krause, Joachim (1992): Die Frankfurter Küche. In: Michael Andritzky (Hg.): *Oikos. Von der Feuerstelle zur Mikrowelle. Haushalt und Wohnen im Wandel*. Gießen: Kämpf, S. 96-113.
- Kronauer, Brigitte (1980): *Frau Mühlenbeck im Gehäus*. München: dtv 1984.
- Kronauer, Brigitte (1993): „Literatur und Staubmäntel“. In: *Literatur und schöns Blümelein*. Graz, Wien: Droschl, S. 13-18.
- Lander, Jeannette (1995): *Überbleibsel. Eine kleine Erotik der Küche*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Löw, Martina (2001): *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mayröcker, Friederike (2001): *Requiem für Ernst Jandl*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Miklantz, Elfie, Herbert Lachmayer, Richard Eisendle (1999): Einleitung. Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums. In: Dies. (Hg.): *Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, S. 9-16.
- Nierhaus, Irene (1999): *ARCH 6. Raum, Geschlecht, Architektur*. Wien: Sonderzahl.
- Özdamar, Emine Sevgi (1999): Der Hof im Spiegel. In: Dies.: *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001, S. 11-46.
- Özdamar, Emine Sevgi (2003): *Seltsame Sterne starren zur Erde*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Olsson, Barbara (2001): *What's cooking? Zum Schauplatz Küche in der angloamerikanischen Gegenwartsprosa*. In: Hubrath, Margarete (Hg.): *Geschlechter-Räume. Konstruktionen von „gender“ in Geschichte, Literatur und Alltag*. Köln u.a.: Böhlau, S. 133-144.
- Schade, Silke (2010): Rewriting Home and Migration: Spatiality in the Narratives of Emine Sevgi Özdamar. In: *Space, Place, and Mobility in German Literature and Visual Culture*. S. 308-330.
- Schreiner, Margit (2001): *Haus, Frauen, Sex*. Frankfurt am Main: Schöffling.
- Schreiner, Margit (2007): *Haus, Friedens, Bruch*. Frankfurt am Main: Schöffling.
- Shafi, Monika (2012): *Housebound*. Darin: chapter 5: Open Houses: Emine Sevgi Özdamar's „Der Hof im Spiegel“ and *Seltsame Sterne starren zur Erde: Wedding-Pankow 1976-77*. Camden House, S. 140-168.
- Theewen, Gerhard, Hg. (1997): *Rosemarie Trockel HERDE*. Köln: Salon Verlag.
- Yeşilada, Karin (2013): Mittendrin und unterwegs. Trends der jungen türkisch-deutschen Literatur – und ein Blick auf die neue „Chick-Lit alla turca“, die den Minirock nicht mit dem Kopftuch, dafür mit der Küchenschürze verbindet. www.migrazine.at. 10.01.2013.
- Prost, Antoine, Gérard Vincent Hg. (1993): *Geschichte des privaten Lebens. Bd.5 Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart*, hg. von Antoine Prost und. Frankfurt: Fischer.