

**Performanz in der Literatur und im Kino der deutsch-türkischen
Migration**

Özlem Orhan

Department of German Studies

McGill University

Montreal

July 2010

**A thesis submitted to McGill University
in partial fulfilment of the requirements of the degree of
Master of Arts**

Copyright © Özlem Orhan 2010

Danksagung

Ich bedanke mich bei meinem Betreuer Professor Michael Cowan ganz herzlich. Er hat mit ausgezeichneter fachlicher Betreuung die Entstehung meiner Arbeit unterstützt. Dr. Sylvia Rieger und Professor Joseph Schmidt danke ich sehr, da sie mir meine schriftlichen Fehler gezeigt und für einen besseren Ausdruck Ratschläge gegeben haben. Bei Prof. Paul Peters bedanke ich mich für seine tiefgründlichen Erklärungen zu Heine. Daneben bin ich Sevan Nişanyan dafür großen Dank verpflichtet, dem Herausgeber des türkischen etymologischen Wörterbuchs, dass er mir die Erklärungen zu manchen türkischen Redewendungen immer in kurzer Zeit zur Verfügung gestellt hat. Ebenso danke ich Professor Deniz Göktürk für ihre Intellektuellen Empfehlungen sowie Professor Leslie Adelson sehr. Ich bedanke mich bei SSHRC für eine einjährige finanzielle Unterstützung und vor allem bei Professor Karin Bauer, für ihre warme Unterstützung. Meiner Familie bin ich für ein großes Verständnis Dankbar.

Abstract

The aim of this thesis is to explore the importance of “performativity” as a central thematic and aesthetic category in German-Turkish migrant literature and cinema through three works from different periods: Haldun Taner’s *Hexenzauber* (1980), Emine Sevgi Özdamar’s *Mutter Zunge* (1990) and Kutluğ Ataman’s film *Lola und Bilidikid* (1999). I argue that the concern with performance in these works functions, at least in part, to work through questions of intercultural translation and transference central to the situation of migrants. In the first chapter, I show how the German translation of Taner’s *Hexenzauber* story functions performatively to mask parts of the original, thereby imitating the masked performance of the clandestine worker at the centre of the tale. In the second chapter, I then show how Özdamar’s writing of the 1990s, on the contrary, stages the unmasking of an original (the “mother tongue” sought after by the protagonist), even as it creates a notion of language and culture based on hybridity. In the third and final chapter, I then turn my view to a different aspect of performativity, gender and ethnic performance, to show how Ataman’s film places the very idea of an “original” in question.

Sommaire

Ce mémoire a pour but d'explorer l'importance de la performativité comme catégorie thématique et esthétique centrale dans la littérature et le cinéma issus de la migration en Allemagne. Pour ce faire, je me concentre sur trois œuvres de différentes périodes : *Hexenzauber* (1980) par Haldun Taner, *Mutter Zunge* (1990) par Emine Sevgi Özdamar et *Lola und Bilidikid* (1999) par Kutluğ Ataman. Mon argument est que la thématisation de la performance dans ces œuvres sert, du moins en partie, à réfléchir sur des questions de traduction ou de transfert interculturels, questions centrales pour la situation des migrants. Dans le premier chapitre, je montre comment la traduction de *Hexenzauber* de Tanner fonctionne de manière performative à masquer des parties de l'original et, ce faisant, imite la performance masquée du travailleur clandestin au centre de l'histoire. Dans le deuxième chapitre, je montre comment l'écriture d'Özdamar, pour sa part, met en scène le dévoilement d'un original (la « Mutter Zunge » recherché par la protagoniste), tout en créant une notion de langage et de culture basée sur la valorisation de l'hybridité. Dans, le troisième et dernier chapitre, je vais me concentrer plutôt sur un aspect différent de la performativité—la construction performative de l'identité ethnique et du *gender*—pour montrer comment le film d'Ataman met en question l'idée même d'un « original ».

Abstrakt

Die Absicht dieser Arbeit ist die Rolle von „Performativität“ als wichtige thematische und ästhetische Kategorie in der Literatur und im Kino der deutsch-türkischen Migration anhand von drei Werken aus verschiedenen Epochen zu untersuchen: Haldun Taners *Hexenzauber* (1980), Emine Sevgi Özdamars *Mutter Zunge* (1990) und Kutluğ Atamans Film *Lola und Bilidikid* (1999). Ich behaupte, dass die Thematisierung der „Performativität“ in diesen Werken wenigstens zum Teil dazu dient, Fragen der interkulturellen Übertragung durchzudenken—Fragen, die für die Situation der Migranten eine zentrale Rolle spielen. Im ersten Kapitel zeige ich, wie die deutschsprachige Übersetzung von Taners Erzählung *Hexenzauber* performativ funktioniert, um Teile des Originals zu maskieren und auf diese Weise die maskierte Performanz des Schwarzarbeiters Okkes zu imitieren. Hingegen zeige ich im zweiten Kapitel sodann, wie Özdamars Schreiben aus den 90er Jahren das Original demaskiert, auch wenn sie einen Begriff von Sprache und Kultur schafft, die die Hybridität bewertet. Im dritten und letzten Kapitel wende ich meinen Blick auf einen anderen Aspekt der Performativität, die Performanz von Gender und ethnischer Identität, um zu zeigen, wie Atamans Film die Idee von einem „Original“ als solche infrage stellt.

INHALSVERZEICHNIS

	<u>Seite</u>
Danksagung	i
Abstract	ii
Sommaire	iii
Abstrakt	iv
Einleitung	1
KAPITEL 1	
Übertragung als Maskenspiel: Übersetzen und Überleben in der Kurzgeschichte <i>Hexenzauber</i> (Haldun Taner 1980 / Cornelius Bischoff 1982)	
1.1 Ansichten zur Übersetzung bei Martin Luther und Walter Benjamin	13
1.2 Vom Türkischen ins Deutsche Übersetzen	17
1.3 Maskierung von Original	23
1.4 Redewendungen und Übersetzung	32
KAPITEL 2	
Mit gesammelten Wörtern schreiben: Performatives Schreiben in Emine Sevgi Özdamars <i>Mutter Zunge</i> und <i>Großvater Zunge</i> (1990)	
2.1 Fremd, verfremdet, entfremdet	42
2.2 Sprache und politische Spuren	49
2.3 Brecht, Heine, Exil	54
2.4 Gegen die einheitliche „Nationalsprache“	61
2.5 Performanz der Buchstaben	66
KAPITEL 3	
Performanz als Infragestellung des Originals in Kutluğ Ataman's <i>Lola und Bilidikid</i> (1999)	
3.1 Performativität bei J. L. Austin und Judith Butler	77
3.2 Kopftuch, Imitation, Performanz	79

3.3 Die Imitation von Imitation	81
3.4 Die Perücke als Coming out-Instrument	88
3.5 Namen als aufgezwungene Identitäten	89
Schluss	92
Bibliografie	94

Einleitung

Heute würde fast niemand mehr die Legitimität der Migrantenliteratur¹ als Forschungsfeld in den German Studies bestreiten. Verschiedene Publikationen und Projekte zeigen wie sehr diese Literatur heutzutage zu einem anerkannten Forschungsgebiet geworden ist und sich weiterhin entwickelt. Ein Hauptpunkt in dieser Entwicklung war etwa das an der University of California in Berkeley durchgeführte *Multicultural Germany Project*, das 2005 in der Herausgabe eines Quellenbuchs: *Germany in Transit: Nation and Migration, 1955-2005* resultierte.² Dieses Projekt wurde von der Gründung einer eigenen Zeitschrift begleitet, die sich Probleme der Migration im deutschsprachigen Raum widmet: *Transit: A Journal of Migration and Multiculturalism in the German Speaking world*.³ Weitere Untersuchungen, die neben zahlreichen Primärwerken erschienen, widmen sich dem transnationalen—vor allem deutsch-türkischen—(literarischen) Bereich: Leslie Adelson untersucht in ihrem 2005 erschienenen Buch *The Turkish Turn in Contemporary German Literature* den sozialen Feld in der deutsch-türkischen Migrantenliteratur. Deniz Göktürk auf der anderen Seite vertieft ihre Untersuchungen im Fachbereich Kino und ist zugleich Mitbegründerin der oben erwähnten Berkeley-Projekte. In ihrem Artikel *Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in Cinema* vertritt sie die Idee, dass die im deutschsprachigen Raum ‚stumm‘ dargestellte Gastarbeiter-Figur aufgrund der Binnenwanderung in der Türkei, im

¹ Alternative Definitionen für die Migrationsliteratur erscheinen in der Untersuchung *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945* als *Gastarbeiterliteratur*, *Migrantenliteratur*, *Migrationsliteratur*, *multikulturelle Literatur*, *Literatur der Fremde* oder *Literatur in der Fremde*. Vgl. Stuttgart, Metzler, 2003. 564.

² < http://mgp.berkeley.edu/?page_id=45 >

³ < <http://german.berkeley.edu/transit/> >

eigenen Lande bereits als Realität existiert.⁴ Homi Bhabha, Vertreter der postkolonialen Theorie des Weiteren behauptet, dass das Hybride als ein kulturelles Mechanismus funktioniert, das einen ‚Dritten Raum‘ (third space) eröffnet. John Berger, den ich zuletzt betonen möchte, bevor ich das Thema dieser Arbeit aufgreife, spricht vom ‚siebten Mann‘. Er behauptet, dass jeder siebte Arbeiter in den 70er Jahren in Deutschland und in Großbritannien ein Einwanderer ist, der meistens als der türkische Gastarbeiter in Deutschland erscheint.⁵

Mit der vorliegenden Arbeit habe ich keinen Anspruch darauf, einen vollständigen Überblick über das breite Feld der Migrationsliteratur und -kunst zu liefern. Sondern, ich möchte mich auf ein paar Fallbeispiele konzentrieren, um die Wichtigkeit eines einzelnen Themas hervorzuheben: nämlich die Performanz. Es ist kein Zufall, wenn Bühnen, Inszenierungen und Schauspiel in der Migrantenliteratur (auch bei den von mir gewählten Werken) häufig eine zentrale Rolle spielen. Denn—wie ich in dieser Arbeit behaupten will—die Kategorie der Performanz beziehungsweise Performativität wird besonders dann wichtig, wenn es um interkulturelle Begegnungen—mit den ständigen Fragen der Identität, Wurzeln, Fremdheit und Heimat—geht. Einerseits befinden sich gerade Migranten ständig Vorurteilen über kulturellen Determinismus ausgesetzt und werden ständig auf ihre reale oder imaginierte „Ursprünge“ festgelegt. Andererseits entsteht diese Tendenz zu kulturellem Determinismus vielleicht gerade deshalb, weil die

⁴ Vgl. „Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in Cinema.” *The German Cinema Book*. Ed. By Tim Bergfelder, Erica Carter, Deniz Göktürk. London: BFI. 2002. 248.

⁵ Vgl. „Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?“ Göktürk, Deniz. *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Chiellino, Carmine. Stuttgart. Metzler. 2007. 330.

Migrationssituation selbst wie keine andere die scheinbare Festigkeit oder Natürlichkeit der kulturellen Codes und Identitäten ins Schwanken bringt. Das Aufeinandertreffen zweier Kulturen lässt die Konstruiertheit und Vorläufigkeit der Identität und Bräuche—die Tatsache, dass sie auch anders sein könnten—spürbar werden.

Gerade diese Infragestellung der Natürlichkeit von kulturellen Codes steht auch im Zentrum der neueren Performanztheorien. Trotz der Verschiedenartigkeit dieser Theorien und ihrer Fragestellungen ist ihnen gemeinsam, dass sie alle Performanz als einen Prozess ansehen, in dem es nicht um die treue Wiedergabe von etwas bereits Bestehendem geht, sondern um die Entstehung von etwas *Neuem*. Das Performative geht nicht von der Annahme einer von einem Ursprung abgeleiteten Determination aus, sondern von der Idee, dass Kultur, Sprache und Identität durch Wiederholungen, Imitationen und Handlungen kontinuierlich geschaffen—und *umgeschaffen*—werden. Hiermit möchte ich John Langshaw Austin, Judith Butler und Erika Fischer-Lichte als Beispiele von Theoretikern nennen, die insbesondere sich mit den Begriffen „Performanz“ und „Performativität“ beschäftigen.

Chronologisch betrachtet führt erstmals Austin in seinen Vorlesungen (*How to Do Things With Words*, 1962) den Begriff „Performativität“ in die Sprachphilosophie ein. Austin spricht davon, dass sprachliche Äußerungen nicht nur Sachverhalte und Tatsachen beschreiben, sondern Handlungen vollziehen. Er behauptet, dass Sprechakte sich auf performative Wiederholungen gründen und unter autoritären oder konventionellen Bedingungen ins Leben rufen, was sie benennen. Unter anderem gibt er das Beispiel einer Eheschließung und beschreibt, wie Wirklichkeit konstituierende Sprechakte sich

herstellen: Aus einem Paar wird ein Ehepaar etwa, wenn die Eheschließung mit Worten („I do take this woman to be my lawful wedded wife“) vom Paar akzeptiert wird.⁶ Der Sprechakt vollzieht eine Handlung in diesem Beispiel und konstituiert (soziale) Wirklichkeit.

Judith Butler spricht auch von Wiederholungen, die ich im dritten Kapitel detaillierter besprechen werde, aber im Bereich von Gender Studies. Mit ihren Untersuchungen *Gender Trouble* (1990), *Bodies That Matter* (1993) oder *Excitable Speech* (1997) führt Butler seit den späten 80er Jahren die Vorreiterrolle in der Performanztheorie. Nach Butler wird Geschlechtsidentität (*Gender*) ohne den Willen des Individuums, durch *Sprechakte* und performativen Wiederholungen von Gesten konstruiert. Aus einer Aussage wird Realität, indem beispielsweise ein neugeborenes Kind „Mädchen“ oder „Junge“ genannt wird. Das Kind wechselt, je nachdem welches biologische Geschlecht es trägt, von „es“ zu „sie“ oder „er“ und wird entsprechend dem Geschlecht erzogen. Das heißt, durch die Anrufung oder das Aussprechen der Geschlechtsidentität beziehungsweise durch einen Sprechakt wird bei einem neugeborenen Kind ohne dessen Willen bestimmt, welcher gesellschaftlichen Ordnung es angehören wird. Butler betrachtet Gender Identitäten als performative Konstruktionen sozusagen, die trotz des Willens der Individuen vorbestimmt sind, wodurch auf sie Macht ausgeübt wird. Es ist also nicht gewiss nach Butler, ob es den Körper unabhängig von soziokulturellen Körperbildern und -konzepten

⁶ Vgl. Austin S. 5-6.

gibt. Sie behauptet schließlich, dass Diskurse soziale Wirklichkeit bilden und man sich nicht aussuchen kann, in welcher Wirklichkeit beziehungsweise Körper man lebt.

Ein anderer Fall des „Performativen“ zeigt sich in den Theaterwissenschaften, insbesondere in den Untersuchungen Erika Fischer-Lichtes. Zwar werde ich Fischer-Lichte in der vorliegenden Arbeit nicht zitieren, doch geht es in allen drei meiner Kapitel unter anderen um Aufführung, Bühne, Kabarett, Performanz, Spektakel oder Tanz. Und da ich vor allem in Fischer-Lichtes Untersuchung *Ästhetik des Performativen* (2004) ihre Auseinandersetzung mit dem werdenden, wandelnden Begriff „Performativität“ für die vorliegende Arbeit sehr relevant finde, möchte ich ihre Gedanken dazu zum Teil hier illustrieren. Fischer-Lichte betrachtet die Performativität als einen Akt, grob zusammengefasst, durch den die Zuschauer in die Handlung beziehungsweise in den Akt des Performierenden involviert und somit transformiert werden. Ähnlich wie Austin und Butler behauptet sie, dass durch performative Akte soziale Wirklichkeit entsteht. Dies illustriert sich bei dem folgenden Beispiel, auf das Fischer-Lichte ihre Untersuchung *Ästhetik des Performativen* zum großen Teil aufbaut: 1975 präsentiert die Künstlerin Marina Abramović eine live Performance („Lips of Thomas“) in Innsbruck.⁷ Diese Präsentation ist nach Fischer-Lichte zentral, weil sie sich von anderen extrem unterscheidet: Abramović schneidet sich—tatsächlich—auf, sie blutet, dann legt sie sich auf Eis und isst währenddessen Honig. Manche Zuschauer verlassen den Saal und andere beenden die Aufführung, weil sie die Qual der Darstellerin nicht mehr aushalten können.

⁷ Vgl. Fischer-Lichte, S. 9.

Doch da zur Rolle des Zuschauers gehört, das Kunstwerk oder den Künstler nicht zu berühren, verwandeln sie sich hierbei von Zuschauern zu Akteuren; nämlich indem sie in das Bereich des Künstlers beziehungsweise Kunstwerkes sich involvieren. Die ästhetische Erfahrung wird somit als Krisenerfahrung erlebt nach Fischer-Lichte und diese Aufführung verdeutlicht, wie durch Performanz und Performativität *Wirkung* erzeugt wird. Sie bewirkt bei den Zuschauern Staunen, Erschrecken, Entsetzen, Abscheu, Übelkeit, Schwindel, Faszination, Neugier, Mitgefühl und Qual und bringt sie dazu, in der oben genannten Untersuchung nach Fischer-Lichte, ihrerseits wirklichkeitskonstituierende Handlungen zu vollziehen.⁸ „Es ging nicht darum, die Performance zu verstehen, sondern sie zu erfahren und mit den eigenen Erfahrungen, die sich nicht vor Ort durch Reflexion bewältigen ließen, umzugehen“, argumentiert Fischer-Lichte.⁹ Es sollen beim Zuschauer gezielt neue Wahrnehmungsperspektiven eröffnet werden. Im Gegensatz zu Wagners verdunkelten Zuschauerraum—Einführung war die Absicht und deshalb sollten die Zuschauer sich untereinander nicht sehen—involvieren in Fischer-Lichtes Beispiel die Zuschauer sich in den Akt des Künstlers und transformieren sich somit von Zuschauern zu Akteuren, das heißt zugleich vom passiven zum handlungsvollziehenden, aktiven Zustand.

Eine ähnliche Funktion zeigen auch die Werke, die ich hier bearbeiten werde. Wie ich oben erwähnt habe, sind zwar die drei Performanz-Theorien (Austin, Butler, Fischer-Lichte) unterschiedlich voneinander. Doch haben sie alle einen gemeinsamen Punkt, dass

⁸ Ebd. S. 19.

⁹ Ebd. 19.

nämlich das Performative als eine Kraft auftaucht, die eine Veränderung seitens des Betrachters oder des Darstellers hervorrufen kann. Performative (Sprech-) Akte und Wiederholungen bilden (soziale) Wirklichkeit. Sobald eine Tat zum Ereignis wird oder wenn etwas Neues geschaffen wird ist Performanz beziehungsweise Performativität da.

In der vorliegenden Arbeit versuche ich solche Reflexionen auch für die Literatur der Migration im deutsch-türkischen Sprachraum ergiebig zu machen. Dabei beschäftige ich mich mit Werken aus verschiedenen Genres und Stimmen¹⁰ und untersuche in drei Werken Performativität, die alle über Performanz im engen Sinne (beziehungsweise Figuren auf der Bühne) handeln, die aber auch eine 'performative' Dimension auf der formellen Ebene einbeziehen. Performanz und Performativität tragen bei der Sichtbarmachung des Unsichtbaren, vor allem in der MigrantInnenliteratur in der es sich meistens um das ‚Fremde‘ handelt, bei. Deshalb konzentriere ich mich bei dieser Arbeit auf Werke, die die Sichtbarkeit und die Unsichtbarkeit oder die Fragestellung des ‚Originals‘—sowohl von Sprache als auch von Identität—im deutsch-türkischen (Sprach/Kultur) Raum deutlich machen. Ich möchte zeigen, dass das Original—im Sinne von Sprache, Kultur und (Geschlechts)Identität—sowohl maskiert als auch demaskiert und infrage gestellt wird. Dass diese Werke jeweils verschiedene Zeiträume (1980, 1990,

¹⁰ Carmine Chiellino unterscheidet in seiner Untersuchung *Einleitung: Eine Literatur des Konsenses und der Autonomie – Für eine Topographie der Stimmen* neun Stimmen im Bereich der Migrationsliteratur voneinander. Diese sind Autoren (meistens) nicht deutscher Herkunft die von und über, innerhalb und außerhalb Deutschland, sowohl in deutscher Sprache, als auch in der Muttersprache oder in der Sprache eines neuen Aufnahmelandes schreiben. Dazu gehören Autoren verschiedener Herkunftsländer die nach Deutschland meistens als Exilant oder Gastarbeiter kamen, aber auch Russlanddeutsche oder solche, die nach der Einwanderung nach Deutschland in andere Länder, so wie Nordamerika, siedelten. Vgl. Chiellino, Carmine *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, Stuttgart, Metzler 2007. 51 – 58.

1999) und zugleich die Entwicklung in der deutschen Migrantengeschichte durchscheinen lassen, zeigt sich insbesondere beim Umgang mit der türkischen und der deutschen Sprache in den folgenden Werken.

Im ersten Kapitel beschäftige ich mich mit der vom Türkischen ins Deutsche übersetzten Kurzgeschichte *Hexenzauber* (*Die ZEIT* 26. 2. 1982). In dieser von Haldun Taner in Briefform verfassten und von Cornelius Bischoff übersetzten Geschichte (*Şeytantüyü*, 1980) berichtet ein türkischer Schwarzarbeiter einem türkischen Gastarbeiter über seine Überlebensversuche als Fremder in Berlin. Fremd ist er nicht nur als Ausländer, sondern auch als ein Straßen-Spektakler im Kostüm des Berliner Bären. Betrachtet man den Übersetzungsvorgang, widerspiegelt die inhaltliche Thematik sich bei der Übersetzung. Der Vergleich beider Texte zeigt, folglich im ersten Kapitel, wie die Übersetzung den Überlebensversuch des Gastarbeiters auf den neu gestalteten Text projiziert. Mit anderen Worten treibt die Übersetzung auch eine Art Maskenspiel. Bischoff macht die zentrale Problematik der Erzählung *Şeytantüyü* zum Teil seines übersetzerischen Verfahrens, reflektiert also Inhalt in Form. Zwar maskiert die Übersetzung dabei den Originaltext—denn es gibt nicht übersetzte Textstellen und Redewendungen—doch betrachte ich den Übersetzungsvorgang in diesem Beispiel als eine performative Form, da sie den inhaltlichen Kerngedanken der Maskierung übernimmt und auf die Ebene der Übersetzung kreativ anwendet, ähnlich wie bei einer Adaptation.

Im zweiten Kapitel konzentriere ich mich auf die ersten beiden Erzählungen von Emine Sevgi Özdamars 1990 erschienenen Erzählband *Mutter Zunge* (*Mutter Zunge* und *Großvater Zunge*) und versuche im Gegensatz zum ersten Kapitel zu zeigen, wie Özdamars Schreiben die Demaskierung des Originals beziehungsweise der Originalsprache—was nicht nur mit dem Türkischen zu begrenzen ist—performativ inszeniert. Auch in diesem Text, so wie in den anderen, spielen Performativität und Performanz Rollen, da von Brecht und dem Berliner Ensemble explizit die Rede ist und der Leser nicht nur zur Hinterfragung, sondern zu einer aktiven Mitarbeit gefordert wird. In dieser Geschichte geht es des Weiteren um die Suche nach der verlorenen Muttersprache, die in der ersten Erzählung in den Erinnerungen der Protagonistin stattfindet und in der zweiten, nachdem die Protagonistin vierzig Tage im Schriftzimmer von einem Arabisch-Lehrer verbringt, schließlich durch die Herstellung einer hybridisierten Sprache endet. Wie ich in diesem Kapitel nochmal erwähnen werde, illustrieren politische Faktoren—so wie der Militärputsch in der Türkei oder die Schaffung einer Nationalsprache (türkisch)—weshalb die Protagonistin in Deutschland nach der Suche ihrer verlorenen Muttersprache ist und mit der Hybridisierung der Sprachen schließlich ‚Ruhe‘ findet.

Nachdem ich in den ersten beiden Kapiteln die performative Maskierung (*Hexenzauber*) und Demaskierung (*Mutter Zunge*) des Originalen im sprachlichen Bereich untersucht habe, möchte ich im dritten und letzten Kapitel die Infragestellung des Originals, diesmal im Sinne von sozio-kulturellen Identitäten, bearbeiten. Dabei beschäftige ich mich mit

dem Film von Kutluğ Ataman, *Lola und Bilidikid* (1999), der vom queeren multikulturellen Berlin-Milieu handelt. Der Film behandelt das Coming-Out von Murat der von seinem Bruder Osman beängstigt und durch dem anderen, Transvestiten, Bruder—oder ‚Schwester‘ der selbst erwählten Geschlechtsidentität nach—in seinem Coming-Out Prozess ermutigt wird. Der Film illustriert mit transnationalen sowie mit transgender Figuren, dass homogene Kulturen und Identitäten ins Schwanken treten.¹¹ Dabei entsteht die Frage, ob es einen ursprünglichen ‚Original‘ gibt, auf die diese Figuren zugewiesen sind. Wie es sich durch Judith Butlers Theorien zur Gender Performativität lesen lässt, zeigt der Film nämlich, wie ich in diesem Kapitel zu erläutern versuchen werde, dass Identitäten performativ konstruiert sind.

Mit der vorliegenden Arbeit beabsichtige ich also, die Performanz/Performativität in der deutsch-türkischen Migrantenliteratur an drei Beispielen aus verschiedenen Epochen zu untersuchen. Obwohl nur das erste Kapitel von der Übersetzung im engeren (textuellen) Sinne handelt, spielen in allen drei dieser Werke—man könnte auch sagen in der Migrantenliteratur überhaupt—Fragen des Übersetzens und der *Übersetzbarkeit* von Kulturen und Identitäten eine zentrale Rolle. Mein Interesse richtet sich vor allem auf die Frage, wie das Verständnis solcher interkulturellen Übersetzungsprozesse durch die Thematisierung der Performanz beeinflusst wird. In den drei von mir untersuchten Werke

¹¹ Vgl. Nach Deniz Göktürk zeigt der Film in ihrem Artikel *Turkish Women on German Streets: Closure and Exposure*, dass binäre Oppositionen wie deutsch-türkisch oder Frau-Mann nicht auf festem Boden stehen: „The Turkish women on German streets in *Lola und Bilidikid* are really men, reminding us, perhaps, that binary oppositions such male / female or German / Turkish are constructions on shift-sand“ (Göktürk 74).

wird der Prozess des interkulturellen Transfers jeweils anders aufgefasst: als performative Maskierung eines Originaltextes in *Hexenzauber*, als performative Demaskierung in *Mutter Zunge* und als Infragestellung der Identität durch Performanz in *Lola und Bilidikid*.

Kapitel 1

Übertragung als Maskenspiel: Übersetzen und Überleben in der Kurzgeschichte

Hexenzauber (Haldun Taner 1980 / Cornelius Bischoff 1982)

Im ersten Kapitel werde ich ein Beispiel der frühen Gastarbeiterliteratur—die von Haldun Taner auf Türkisch verfasste und von Cornelius Bischoff ins Deutsche übersetzte Kurzgeschichte *Şeytantüyü* (1980) / *Hexenzauber* (1982)—untersuchen. In der in Briefform verfassten Geschichte geht es um einen türkischen Schwarzarbeiter, der in seinem Brief seine Überlebensversuche als Fremder im Ausland darstellt. Im Folgenden möchte ich mich aber nicht nur auf diesen Inhalt fokussieren, sondern auch auf den Übersetzungsvorgang selbst, in dem—wie ich zeigen möchte—Fragen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Gastarbeiters und seiner Kultur, die auf der Inhaltsebene eine zentrale Rolle spielen, sich performativ wiederholen. Der Vergleich beider Texte zeigt, dass Bischoff—Übersetzer mehrerer Werke von Yaşar Kemal und Orhan Pamuk—Schwierigkeiten einer wortwörtlichen Übertragung dadurch überwindet, indem er die Kerngedanken vom Inhalt übernimmt und auf der Ebene der Übersetzung anwendet. Genauer gesagt projiziert die Übersetzung den Überlebensversuch der Hauptfigur performativ auf den neu gestalteten Text. So zeigt auch die Übersetzung selbst—als ein fremder Text—eine Art „Überlebensversuch.“ Dies möchte ich vor allem durch eine Analyse der Unterschiede der beiden Texte zeigen. Anstelle von Treue der Übersetzung kann man bei Bischoff eher wie bei Linda Hutcheon von einer „Adaptation“ sprechen. Deshalb möchte ich zunächst einige klassische Gedanken zum Übersetzen bei Martin

Luther und Walter Benjamin besprechen, bevor ich zum Thema performative Übersetzung komme und zeige, auf welche Weise die Übersetzung *Hexenzauber* sich von *Şeytantiyyü* differenziert oder es übernimmt.

1.1 Ansichten zur Übersetzung bei Martin Luther und Walter Benjamin

Absicht bei einer Übersetzung ist es generell, einen Text dem Original möglichst getreu zu übertragen. Doch erscheinen—insbesondere bei literarischen Übersetzungen—Differenzierungen. Dialekte, Begriffe oder Redewendungen, die in eine fremde Sprache unübertragbar sind oder, selbst wenn sie übertragen werden, andere Bedeutungen hervorrufen, werden meistens vom Übersetzer neu interpretiert oder formuliert. Dies ist ein Grund, weshalb Übersetzungen immer häufiger mit Adaptationen oder Bearbeitungen verglichen werden, wie auch Linda Hutcheon in ihrer Untersuchung *A Theory of Adaptation* feststellt: „As openly acknowledged and extended reworkings of particular other texts, adaptations are often compared to translations“ (Hutcheon 16).

Dies bedeutet zugleich, dass wegen der Unmöglichkeit einer exakten Wiedergabe—oder der Unübertragbarkeit—manches durch Zufügungen oder Auslassungen in der Ausgangssprache verändert werden muss. Doch wie kann in solch einem Fall der Leser der Zielsprache Zugriff auf die Information vom Ausgangstext haben? Wie kann man einschätzen, was der Ausgangstext aussagt und welche Details in der Übersetzung fehlen oder ob er verändert ist?

Für den Leser besteht meistens keine andere Wahl, außer man vergleicht beide Texte, als der Übersetzung zu vertrauen. So wie der Ausgangstext dem Schriftsteller, gehört die Übersetzung dem Übersetzer und jeder hat eine Autorität für sich, weil jede Tätigkeit eine für sich bestimmte Aufgabe verlangt. Somit wird der Übersetzer zugleich zum Mitautor—so kann man behaupten—der auf seinem Gebiet ein zwar abhängiges, aber auch neues Werk schöpft, in dem Sinne, dass er dem Zielpublikum entsprechend den Ausgangstext aktiv umändert.

Dennoch hat der Ausgangstext der Übersetzung gegenüber Priorität, da er die Hauptquelle von verschiedenen Erweiterungen und das verlangte Medium ist. Bedenkt man zumal, dass Texte für Leser der zukünftigen Epochen Urkunden der Vergangenheit sind, bekommen sie etwa die Verantwortung und Autorität eines Vermittlers. Für einen Leser, der beispielsweise die griechische Sprache nicht beherrscht, gilt die Übersetzung der *Ilias* als eine der wichtigsten Quellen der griechischen Antike, auch wenn sie als eine Adaptation des griechischen Originals bewertet werden kann. Vor allem sind hier heilige Texte—das Alte Testament etwa (1523)—zu erwähnen, die im religiösen Bereich zwischen Gottheit und Mensch als Brücken wahrgenommen und vornehmlich als Übersetzungen verbreitet werden.

Um die Welten des *Fremden* zu erreichen ist die Rolle der Übersetzung also unübersehbar, doch die Frage ist, wie? Lassen sich Begriffe wortwörtlich übertragen, so gilt dies nicht für die sinnliche, affektive oder assoziative Seite der Rede—z.B. Syntax, Dialekte, oder Redewendungen. Wendet man sich in der Hinsicht an die klassische

Auffassung des Übersetzens von Martin Luther, der für die Vorstellung einer konventionellen Übersetzung lange als Vorbild gestanden hat, kann man das Ziel einer wortwörtlichen Treue eher als Belastung erkennen. Mit der Bibelübersetzung gelingt Luther beispielsweise eine Revolution, weil er insbesondere die Verständlichkeit der Übersetzung beachtet. Und nicht unbedingt dem Niveau der Kirchenelite, sondern dem der gemeinen Leser entsprechend übersetzt er die Bibel; er will „dem Volk aufs Maul schauen.“ Im *Sendbrief vom Dolmetschen* (1530) erscheinen seine Gedanken über das Übersetzen folgendermaßen:

denn man mus nicht die buchstaben jnn der Lateinischen sprachen fragen / wie man sol Deutsch reden [...] Sondern man mus die mutter jhm hause / die kinder auff der gassen / den gemeinen man auff dem marckt drumb fragen / und den selbigen auff das maul sehen / wie sie reden / und darnach dolmetschen [...].
(Luther 17)

Luther spricht von Kind, Mutter bis hin zu den Menschen auf dem Markt. Für das gesamte Volk beabsichtigt er die Bibel zu übertragen, so dass jedermann sie direkt ohne Anleitung verstehen kann. Sein Ziel ist demnach nicht unbedingt die formale, sondern die inhaltliche Bedeutung der Bibel, den *Geist*, zu übertragen.

Wendet man sich an Walter Benjamin, stößt man auf weitere Kommentare zu den Schwierigkeiten einer wortwörtlichen Übertragung. In seinem Artikel *Die Aufgabe des Übersetzers* behauptet Benjamin beispielsweise, dass Übersetzungen Ausgangstexte nicht exakt wiedergeben können: „Treue in der Übersetzung des einzelnen Wortes kann fast nie den Sinn voll wiedergeben, den es im Original hat“ (65). Würde der Übersetzer eine möglichst genaue Übersetzung erzwingen, wäre das Resultat vielleicht unakzeptabel.

Um den Vergleich zwischen wortwörtlicher Treue und kreativem Einwand bei der Übersetzung darzustellen, vergleicht Benjamin Friedrich Hölderlins (1770 – 1843) früh- und spätzeitige Sophokles-Übersetzungen. Er stellt dabei fest, dass die ersten Versuche Hölderlins auf Wunsch der Treue wortwörtlich, und gerade deshalb „monströs“ (65) erscheinen, wogegen sie mit seinen letzten Werken (Sophokles-Übersetzungen) nicht zu vergleichen seien: „Die Sophokles-Übersetzungen waren Hölderlins letztes Werk. In ihnen stürzt der Sinn von Abgrund zu Abgrund, bis er droht, in bodenlosen Sprachtiefen sich zu verlieren“ (69). Was Benjamin in Hölderlins Werk in Erstaunen versetzt, hängt mit der Interpretation des Übersetzers untrennbar zusammen. Denn nicht wortwörtlich soll eine Übersetzung unbedingt Treue anbieten, sondern in Bedeutung.¹² Man kann behaupten, dass Benjamin hiermit den kreativen Einwand des Übersetzers lobt. Nicht zu vergessen ist dabei, dass Hölderlin, der Übersetzer der Werke von Sophokles, ein anderer großer Dichter ist. Hölderlin überträgt also nicht nur Griechisch ins Deutsche, er wandelt die Sprache der griechischen Antike ins Deutsche des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts um.

So muss insbesondere in diesem Beispiel der Übersetzer den Autor beziehungsweise den Ausgangstext im zeitlichen, geographischen, kulturellen, sprachlichen und geistigen Kontext genau verstehen und seiner Zeit entsprechend wiedergeben, ihn neu schaffen.

¹² Vgl. Benjamin 66: „Es ist daher, vor allem im Zeitalter ihrer Entstehung, das höchste Lob einer Übersetzung nicht, sich wie ein Original ihrer Sprache zu lesen. Vielmehr ist eben das die Bedeutung der Treue, welche durch Wörtlichkeit verbürgt wird, daß die große Sehnsucht nach Sprachergänzung aus dem Werke spreche. Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen. Das vermag vor allem Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax, und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade.“

Die Sophokles-Übersetzungen lobt Benjamin in der Hinsicht aufgrund der dichterischen und kreativen Übersetzung Hölderlins und betrachtet das Übersetzen somit als eine Art poetische Tätigkeit, wie in dem oben erwähnten Fall. Benjamins Kritik beleuchtet hier zugleich, dass der Übersetzer nicht nur der Autorenschaft, sondern auch der Leserschaft gegenüber Verantwortung trägt und dass Verständlichkeit und Lesbarkeit in der Zielsprache unverzichtbar sind.

Nach der Auffassung von Luther und Benjamin über das Übersetzen ist der Übersetzer zwar gebunden, den Originaltext in Treue wiederzugeben, doch zugleich frei, sich seiner eigenen Ausdrucksform zu bedienen. Kurzum lassen sich nach Luther und Benjamin, wenn auch sie in vielen Hinsichten nicht die gleichen Gedanken vertreten, Texte in andere Sprachen zwar nicht wortwörtlich übertragen, in der Bedeutung jedoch müssen sie ziemlich dasselbe hervorrufen, was der Ausgangstext auszusagen beabsichtigt. Doch ist dies nicht immer der Fall.

1.2 Vom Türkischen ins Deutsche Übersetzen

Die Übersetzung *Hexenzauber* „verdeckt“, um einen Ausdruck Walter Benjamins zu verwenden, den Originaltext.¹³ Denn im Vergleich weist die Übersetzung, trotz hoher Anerkennung in Deutschland, dem Originalen gegenüber erhebliche Abweichungen auf. Den Anatoliern mit seinen ethnischen, kulturellen und historischen Eigenschaften wie in der Ausgangssprache zu vermitteln, gelingt der Übersetzung kaum. Dialekte,

¹³ Vgl. Benjamin 66.

Redewendungen, Regionalsprachen des Türkischen, die den Charakter der Erzählung ausmachen, bleiben—wie ich unten weiter ausführen werde—wegen der Nicht-Übertragung dem deutschsprachigen Leser verborgen. Zumal manche Teile nicht übersetzt sind, weicht die Übersetzung vom Urtext in Form und Inhalt ab. Aber auch gerade dadurch erscheint die Übertragung von *Hexenzauber* performativ, weil sie—in Anlehnung an das Original—einen neuen Text darstellt: So wie der Autor die Hauptfigur in der Erzählung in Kostüm erscheinen lässt, ein Türke im Bären-Kostüm, birgt die Übersetzung die anatolische Mundart des Türken unter der Zielsprache. Dies werde ich versuchen, insbesondere mit nicht übersetzten Teilen aus dem Originaltext zu zeigen. Um den Unterschied zwischen beiden Texten zu verdeutlichen, werde ich nicht übersetzte Stellen von *Seytantüyü* ins Deutsche übersetzen und sie mit der Übersetzung *Hexenzauber* vergleichen. Abschließend möchte ich mich insbesondere auf eine Metapher und zwei Redewendungen konzentrieren, die man sowohl als Überlebensstrategien des Protagonisten als auch der Übersetzung—beziehungsweise als methodische Reflexionen über das Übersetzen selbst—betrachten kann.

Zunächst aber einige Bemerkungen zum Autor und Inhalt. In vielen seiner Erzählungen nimmt Haldun Taner (1915-1986) Beobachtungen seiner Aufenthalte und Studienzeit in Deutschland und anderen deutschsprachigen Ländern auf und thematisiert deutsch-türkische Verhältnisse. Seine Studienzeit verbringt er in Heidelberg (1935-1938) und Wien, bevor er wegen seiner Erkrankung in die Türkei zurückkehrt. Als Journalist, Schriftsteller und Dramatiker zählt Taner in der türkischen Literaturwelt zu den

bekanntesten Deutschland-Kennern. Unter anderem gilt er als Gründer des nach deutschem Vorbild gestalteten türkischen Kabarett. In seinen Werken, so wie beispielsweise in dem 1964 in Deutschland uraufgeführten Theaterstück *Die Sage von Ali aus Keshan*, behandelt er meistens „ironische Gesellschaftserzählungen“¹⁴ und sozialkritische Themen. 1953 vergibt *New York Herald Tribune*—im Rahmen der *International Short Story Contest*—Taner den ersten Preis für seine Kurzgeschichte *Şişhaneye Yağmur Yağıyordu*. Der in mehrere Sprachen übersetzte Autor schildert in seiner in Briefform erschienenen satirischen Erzählung *Hexenzauber (Şeytantüyü)* die Überlebenserfahrungen eines Türken in Deutschland, der seinem Freund das Gastarbeiter-Leben aus seiner Sicht schildert—eine (ähnliche) Art Brief-Kommunikation in der Tradition der *Lettres Persanes* (1721) von Montesquieu.

Die Geschichte handelt vom Schwarzarbeiter namens Ökkeş und seinem illegalen Aufenthalt in Deutschland: Er schreibt einen Brief an (seinen Freund) Hidayet, der wiederum als Gastarbeiter in einer anderen Stadt in Deutschland lebt. Ökkeş bittet ihn in seinem Brief seine Stelle zu übernehmen und erzählt ihm wie günstig und vorteilhaft seine Arbeit ist. Während Hidayet Fließbandarbeit verrichtet, gelingt es dem illegalen Ökkeş mitten im Stadtzentrum von Berlin zu arbeiten, ohne von der Polizei und von seinen Verwandten—die ihn wegen Blutfehde verfolgen—erwischt zu werden. Im Gegenteil: er gewinnt sogar Vorteile aus seinem Nachteil. Dies glaubt er seinem ‚Hexenzauber‘ zu verdanken und berichtet allgemein über die Vorteile, die er durch seine

¹⁴ <Vgl. <http://www.spiegel.de/lexikon/54452277.html>>

zauberhafte „Ausstrahlung“, den *Hexenzauber* sich leistet: er kommuniziert mit der deutschen Gesellschaft Berlins, küsst Frauen auf der Straße, bezahlt keine Strafe, wenn er bei roter Ampel läuft, geht häufig in den Park während seiner Arbeitszeit und verdient dabei, ohne irgendwelchen Reaktionen zu begegnen, viel besser, als seine Landsleute, die in Fabriken arbeiten. Dass jedoch hinter seinem Glück eine Ironie steckt, kommt am Ende der Geschichte heraus, als er offenbart, dass er ein Straßen-Spektakler ist und seine Freiheit sich als das Berliner Symbol beziehungsweise als Bär leistet; in seinem *Arbeitsanzug* einem Bärenkostüm.

Obwohl die Erzählung in Ziel- und Ausgangstext im großen und ganzen so wie in der erwähnten Zusammenfassung erscheint, lassen sich bei näherer Betrachtung Unterschiede feststellen: Die in der Ausgangssprache vorhandenen Informationen, die die Fremdheit dieser Gastarbeiter beispielsweise vermitteln, über Essgewohnheiten, Musikkultur, Stellung zum Deutsch-lernen, Arbeit und Auswanderung von Ökkeş und Hidayet zum Beispiel erscheinen in der Zielsprache nicht.

Nach klassischen Übersetzungstheorien würden solche Auslassungen wohl als ein Mangel erscheinen. Doch nach der erwähnten Theorie Hutcheons kann Bischoffs Übersetzungsvorgang als eine Art Adaptation betrachtet werden. Denn so wie nach Vergleich es sich feststellen lässt, gibt es nicht übersetzte Teile im Text. Hätte er diese Textstellen übersetzt, wären einerseits weitere Informationen über Ökkeş vorhanden. Doch andererseits bestünde die Frage, ob die mangelnden Informationen ohne die Übersetzung der Regionalsprache oder des Dialektes von Ökkeş das Beabsichtigte wie im

Original vermitteln würden. Kann also die Fremdheit einer fremden Kultur vermittelt werden, ohne ihr Fremdsein darzustellen? Beim Vergleich der beiden Texte lässt sich feststellen, dass die Fremdheit (der Figuren) in *Hexenzauber* der in *Şeytantüyü* nicht (gleichermaßen) entspricht.

Beispielsweise existiert mit der nicht-Übersetzung eines Wortes („Ağa“) gleich im ersten Satz von *Hexenzauber* ein Indiz dafür, dass die Übersetzung etwas Fremdes verbirgt, nicht alles vom Originaltext übersetzt ist. Diese nicht-übersetzten Teile—vor allem der sprachliche Ausdruck des Protagonisten—sind aber nötig, wenn der Leser Schlüsse aus seinen Alltagsgewohnheiten und seiner Kultur ziehen soll. Wenn Ökkeş den Adressaten „Mein lieber Bruder Hidayet Ağa“ nennt, teilt der Text nur dem türkischsprachigen Leser unmittelbar mit, von welcher Sozialschicht die Rede ist und worauf angespielt wird (23). Denn „Ağa“—wegen der Wortstellung könnte man nämlich nur so vermuten—steht nicht für den Nachnamen von Hidayet. Nach einem älteren Gebrauch ist „Ağa“ eine volkstümliche Anredeform unter männlichen Dorfälteren. Sowohl ältere Brüder, als auch ältere Personen, die wegen des Alters oder Ranges respektiert werden, werden „Ağa“ genannt. Wenn Ökkeş Hidayet als „Ağa“ anruft, zeigt dies also, dass sie angeblich aus demselben Dorf stammen oder Verwandte sind, die sich in Deutschland weiterhin unterstützen. Und da der Begriff „Ağa“ nicht ins Deutsche übersetzt ist, zugleich den türkischen Buchstaben „ğ“ behält, weist er hiermit auf die Fremdheit des Textes implizit hin und, dass nicht jedes Wort in die Zielsprache übertragbar ist.

Betrachtet man die Mundarten beider Texte, fällt wiederum auf, dass der Dialekt von Ökkeş in der Übersetzung nicht vorkommt. Unbetont bleibt in *Hexenzauber* zum Beispiel der Dialekt mit dem Wort „Emce“. Während im Originaltext dieses Wort auf den anatolischen Stamm von Ökkeş hinweist, fällt in der Zielsprache diese Bedeutung aus. Wie in folgenden Vergleichen ist die Erscheinung der Fremdheit in der Übersetzung begrenzt:

Mein lieber Bruder Hidayet Ağa, als erstes grüße ich Dich und erkundige mich nach Deinem Wohlbefinden. Und küsse Deine beiden Augen. Wenn Du Deinen Onkeln schreibst –ich küsse auch ihre gesegneten Hände und erhoffe ihre segensreichen Gebete. (*Hexenzauber* 23)¹⁵

Außer dem Namen *Hidayet* und der Anrede „Ağa“ erscheint in diesem Satz kein fremder Begriff oder Dialekt. In der Ausgangssprache hingegen ist das anders:

Sevgili biraderim Hidayet Ağa. / Evvela selam edip hatırı şerefini istifsar ederim. Ve de iki gözlerinden öperim. Emcemgillere mektup yazarsan onların da mübarek ellerinden öper hayır dualarını beklerim. (*Seytantüyü* 70)

In der Originalfassung ist zu erkennen, dass „Emce“ ein ländlicher Dialekt für *Amca* und damit Onkel gemeint ist. Zugleich weist „Emce“ darauf hin, dass Ökkeş in gesprochener Sprache schreibt beziehungsweise ungebildet ist. Allerdings illustrieren die Bemerkungen *ich küsse dich auf beide Augen* („iki gözlerinden öperim“) und *ich küsse auch von unseren Onkeln die Hände und erhoffe ihre Gebete / Segen*, dass Ökkeş ein gläubiger, traditioneller Bauer ist und angeblich eine (große) Familie hat. So suggeriert die türkischsprachige Fassung die Stereotype eines Bauern. In der deutschsprachigen

¹⁵ Um mögliche Verwirrung zu vermeiden gebe ich die jeweiligen Titel von Originaltext und Übersetzung (*Hexenzauber* und *Seytantüyü*) bei Zitaten in Klammern an. Die nicht übersetzten Textstellen von *Seytantüyü* sind meinerseits übersetzt worden.

Fassung hingegen ist das anders, weil mit dem Wort „Onkel“ kein Dialekt hervorgehoben wird—wie auch im restlichen Teil der Erzählung kein Indiz auf die ländliche Sprechweise erscheint. Jedenfalls weist die Beibehaltung des Wortes „Ağa“ in der Übersetzung auch für die Leser der Zielsprache mittelbar darauf hin, dass das nicht-übersetzte Wort fremd ist beziehungsweise, dass nicht jedes Wort übersetzbar ist in eine andere Sprache.

Somit lässt sich feststellen, dass die nicht-Übersetzung von „Ağa“ auf eine Art Maskierung und zugleich auf den Stereotyp eines Bauern aufmerksam macht. Und insbesondere weist dieser Punkt im Text darauf hin, dass die Übersetzung etwas Fremdes verbirgt und unsichtbar macht. Verborgен bleibt also in der Übersetzung der Dialekt von Ökkeş und aufgrund des Mangels der authentischen Sprache bleibt der Hinweis auf den kulturellen und ethnischen Hintergrund des Bauern unvermittelt. Bleibt also der Bauern-Stereotyp weg, so ändert die Figur sich erstmals und schließlich der Text in der Übersetzung, wie im Folgenden anhand von Text-Vergleichen dargestellt wird.

1.3 Maskierung von Original

Die Unterschiede beider Texte fallen im Vergleich erstmals durch die Titel (*Şeytantüyü* und *Hexenzauber*) auf. Demnach ändern sich auch die Kritikpunkte der Texte, so wie die Erzählfigur Ökkeş sich von naiv zu schlau ändert: Taner thematisiert die Arbeit von Ökkeş und seinen Aufenthalt in Deutschland auf satirische Weise mit (türkischsprachigen) Redewendungen, deren Bedeutungen sich jedoch mit der Übertragung ändern oder zum Teil verdecken. Erst als am Ende der Erzählung Ökkeş

gesteht, dass das Bärenkostüm sein „Arbeitsanzug“ ist, lassen sich am Anfang erwähnte Redewendungen als Vorausdeutungen und Ironie verstehen. Zunächst erzeugt die Anmerkung von Ökkeş, „Ich muss wohl einen Hexenzauber oder so etwas Ähnliches besitzen“, Ironie (*Hexenzauber* 28). Dies behauptet er, weil er ziemlich beliebt ist und toleriert wird. Er erscheint naiv, weil er sich einbildet, er selbst, Ökkeş, sei beliebt. Denn mit diesem ironischen Ausdruck ist das Gegenteil gemeint („Der Hauptgrund, dass sie mich hier so lieben ist meine persönliche Ausstrahlung“ *Hexenzauber* 28). Als er am Ende jedoch offenbart, dass er im Bärenkostüm ist, wird es verständlich, dass er es mit der „Hexenzauber“ ironisch meint.

Mein Magen ist wohlgefüllt, mein Rücken wärmer verpackt als alle anderen um mich herum. Im Winter ist das ja ganz schön, aber wie das so ist, im Sommer schwitze ich doch ziemlich unter diesem Bärenfell. Aber jede Schöne darf schließlich einen Mangel haben. Ich schicke dir ein Erinnerungsfoto, das mich in meinem Arbeitsanzug, einem Bärenfell zeigt. (*Hexenzauber* 33)

Die Ausstrahlung, die er sich einbildet, gehört nicht ihm, sondern seinem Kostüm. Nicht Ökkeş als Person wird gemocht, sondern sein Kostüm, das das Berliner Markenzeichen symbolisiert. Somit wird Kritik an den (deutschen) Zuschauern in der Erzählung ausgeübt, nämlich, dass sie nur an der eigenen Kultur Interesse zeigen—zumal Ökkeş als Belustigungsfigur aufzuführen und ihn dennoch stolz und schlau darzustellen, ein satirischer Punkt ist.

Liest man jedoch „Hexenzauber“ mit dem türkischen Titel *Şeytantiyü*, wird hier auch Ökkeş einer Kritik unterzogen: Wiederum findet der Begriff *Şeytantiyü* keine genaue Wiedergabe auf Deutsch. In einer wortwörtlichen Übertragung heißt *Şeytantiyü*

Teufelsfeder und bedeutet Talismansglück. Gebräuchlich erscheint diese Redewendung im Türkischen, wenn jemandem gelingt, sich mithilfe sympathischer Erscheinung durchzusetzen. Richtet sich der Text also an türkische Rezipienten, erscheint Ökkeş mit der Anmerkung „*Şeytantüyü*“ schlau und opportunistisch. Zumal er das Bärenkostüm für seine Vorteile ausnutzt und seinen illegalen Aufenthalt in Deutschland dadurch garantiert. Dies bestätigt eine andere Aussage in seinem Brief, als er Hidayet rät, man müsse sich für ein besseres Leben im Ausland etwas einfallen lassen:

Lieber Bruder! Zwei Möglichkeiten gibt es, um hier alles durchzustehen. Entweder mußt Du Dich mit gebeugtem Rücken Deinem Schicksal ergeben, oder Du mußt Dich abnabeln, mußt selbst einen Weg finden, das Für und Wider bedenken und Lücken entdecken, in die Du schlüpfen kannst. (*Hexenzauber* 26)

Nach diesem Ratschlag erscheint Ökkeş nicht als derjenige, der sich seinem Schicksal ergibt. Er entkommt der Polizei und seinen Verwandten durch eine alternative Arbeit, die als die „Lücke“ bewertet werden kann, in die Ökkeş hineinschlüpft, in das Bärenkostüm. Mit diesen Unterschieden kann man feststellen, dass die Erzählfigur Ökkeş in Ziel- und Ausgangssprache zwischen schlau und naiv schwankt.

Beispielsweise ändert sich Ökkeş in der folgenden Nicht-Übertragung. Die Einführung des Briefes enthält in *Hexenzauber* Information zur Adresse von Ökkeş und seinem illegalen Aufenthalt in Deutschland („Du aber schicke Deine Briefe Pauch [sic] weiterhin an Rizas Krämerladen, damit meine Adresse nicht in die Hände der Ausländerpolizei fällt. Ich muß in höchstem Maße auf der Hut sein, weil ich schwarzarbeite“ *Hexenzauber* 23). Des Weiteren freut Ökkeş sich, weil Hidayet ihm seine Probleme zumutet und ihn um Rat bittet („Und wenn die Jüngeren das Gleichgewicht verlieren, ist es die Pflicht von

uns Älteren, ihnen zu helfen. Du hast wohl getan, Dich mir anzuvertrauen“, *Hexenzauber* 23). Ökkeş wird hier als erfahrener, weiser und stolzer Mann dargestellt. Doch betrachtet man den Originaltext, gibt es eine zusätzliche Textstelle, die das Gegenteil darstellt: Mit Informationen über Essgewohnheiten in seinem Milieu berichtet Ökkeş, dass auch er unter schlechten Lebensumständen lebt. Er berichtet von seinen Erfahrungen und Problemen um Hidayet zu trösten und stolz ist er dabei nicht dargestellt.

Falls du dich um die Gemeinschaft hier informieren willst; uns fehlt der Regen nie, aber Gottseidank ist der Boden rein. Wenn auch wir nicht für satt gelten, hungrig sind wir auch nicht. Unser Magen imitiert uns Sättigung mit Kuskus, Rotkohl und Spaghetti. Auch in Berlin ist das Fleisch teuer. Und aus Furcht vor Schweinefleisch können wir die anderen Fleischsorten nicht essen, da man sie alle mit demselben Messer schneidet. Wenn wir zu sehr nach Fleisch verlangen, machen wir's so wie in Duisburg: greifen auf Eier-Pfanne zu. Deshalb ist hier im Berliner Arbeitskreis das Magengeschwür verbreitet wie dort. (*Seytantüyü* 70)

Diese Stelle zeigt, dass Ökkeş gläubig ist und seine Lebensumstände in Deutschland sich verschlechtern, weil er seinem Glauben entsprechend lebt und diese Freiheit er sich nicht leisten kann. Ökkeş und seine Landsmänner geben auf Fleisch zu essen, weil sie befürchten, aus Versehen mit Schweinefleisch in Berührung zu kommen. Doch zeigt diese Haltung auch, dass Ökkeş nicht so erfahren und weise erscheint, wie er in der Übersetzung dargestellt ist, da er vor allem seine schlechte Lage ohne Widerstand akzeptiert. Andererseits vermittelt er den Eindruck eines naiven Bauern („Gottseidank“), der wegen der Dankbarkeit für die Vorteile, die er besitzt, die Prinzipien seines Glaubens vollziehen möchte. So zeigt dies seine Naivität, da er trotz schlechten Lebensumständen optimistisch bleibt. Dies wird vor allem mit der folgenden Bemerkung deutlich, welche nicht übersetzt ist: „Außerdem hab ich mich vor euch allen unter die Deutschen

gemischt“¹⁶. Ökkeş ist stolz, weil er in der deutschen Gesellschaft Anerkennung bekommt. Diese Anerkennung hat er jedoch seinem Kostüm zu verdanken, da Ökkeş wiederum nicht als Türke, sondern als der Berliner-Bär akzeptiert wird. Denn in der Wahrnehmung der Zuschauer ist er nicht er selbst, sondern das Symbol Berlins, wie schon erläutert. Wie er bemerkt, ist das Kostüm ein Ausweg für ihn: „Ich habe diesen Weg für mein täglich Brot gefunden. Und sei nicht traurig, weil sie für Dich überhaupt keine Wertschätzung empfinden. Als Bär verständigt sich der Mensch mit ihnen viel besser“ (*Hexenzauber* 34).

Ein weiterer Vergleich illustriert Ökkeş in der Übersetzung als einen Opportunisten der sich vor Deutschen fürchtet und sie zugleich hochschätzt, während in *Şeytantiyyü*, an der nicht übersetzten Stelle, Kritik an der türkischen Musikindustrie ausgeübt wird. Liest man die folgende Stelle in *Hexenzauber*, berichtet Ökkeş stolz von seinen Erfahrungen, als würde er sich klug gegen eine starre Bürokratie in Deutschland durchsetzen: „Als sie mich zur Tür hinauswarfen, kam ich durch den Kamin wieder herein. Deswegen konnte ich ihre Eigenarten bis in ihr Innerstes studieren“ (*Hexenzauber* 23). Die Übersetzung zeigt Ökkeş tapfer, zielstrebig, sogar übermütig: obwohl er abgelehnt wird, kommt er zurück nach Deutschland und so erfährt er, wer die Deutschen sind. Wendet man sich an das Original, berichtet Ökkeş an der gleichen Stelle von der Musikindustrie und warnt Hidayet vor manchen Profit ausgerichteten Musikproduzenten der Türkei: Ökkeş kritisiert Hidayet für seinen Musikgeschmack; er soll auf die nostalgisch arabeske Musik verzichten. Opportunistische Musikproduzenten stellen sie her, behauptet er, die aus dem

¹⁶ Vgl. „Ayrıca Alamanın içine hepinizden önce girmişim.“ (*Şeytantiyyü* 71).

Leid der Gastarbeiter Gewinn leisten wollen.¹⁷ Stattdessen erinnert er Hidayet an ein Lied von deren Dorfschule und fordert ihn somit zur Aufrichtigkeit:

An einer Stelle Deines Briefes schreibst Du, dass das Lied „Gurbetçi“ [=jemand in der Fremde] dir nicht aus dem Mund fällt, aber so was passt dir nicht. Lass die Gassettsänger¹⁸ das singen. Die Produzenten wollen die Sehnsucht der „Gurbetçi“ nur verstärken, damit sie besser verdienen. Und wir dürfen in solche Fallen nicht tappen. Als ein Mitglied der Topalmusagils solltest du das nicht tun. Warum solltest du mit vorgebeugtem Gopf rumlaufen? Wieso singst du nicht das Lied, das wir in der Dorfschule gelernt haben?

türkische Ginder, türkische Ginder / Augen nach vorn, Göpfe hoch

Also, wie? Immer Gopf hoch gehen. Aber ab und zu musst du auch aufpassen, damit Du in kein Loch oder so fällst. (*Seytantüyü* 71)

Ein weiteres Mal geht es an dieser Stelle um Schwierigkeiten fremd im Ausland zu sein, doch klingt Ökkeş wiederum optimistisch. Er warnt Hidayet vor Selbstmitleid und fordert ihn zur Aufrichtigkeit auf. Es geht hier im Allgemeinen um Selbstkritik und Kritik gegenüber den opportunistischen Musikhändlern in der Türkei. In *Hexenzauber* ist jedoch diese Stelle ausgelassen. So erscheinen die Kommentare über die Deutschen distanziert und unfreundlich, weil ohne die nicht übersetzte Stelle Vorwürfe von Ökkeş fern von Verständnis klingen: „Pfeif auf ihre Liebe! Wir sind doch nicht hergekommen, um uns in

¹⁷ Auch Untersuchungen zeigen, wie in Carmine Chiellinos *Interkulturelle Literatur in Deutschland* dass arabeske Musik dem (fremden) Gastarbeiter eine leicht erreichbare Ersatzkultur darstellt und die Musik-Industrie davon profitiert. Hans Dieter Grünefeld stellt mit seinem Artikel *Musik – Mikrointervalle und Polyrhythmen* in dem oben erwähnten Buch fest, dass die Heimat-Musik für Migranten ein großer Bedarf ist. Die wichtigsten Themen der Lieder war ‚Gurbet‘, die Fremde, behauptet Grünefeld und führt fort: „In dieser Zeit überwogen Unzufriedenheit und Ressentiments. Das häufigste Thema aber ist die Sehnsucht nach der Heimat“ (305). Hidayet findet ebenso mit dem Lied „Gurbetçi“ Ausdruck auf seine Gefühle in der „Fremde“ zu sein.

¹⁸ Bei dieser Übersetzung habe ich die Mundart vom Originalen imitiert und anstelle des Buchstaben ‚K‘ ‚G‘ verwendet, um den Dialekt vom Originaltext in der Übersetzung ähnlich darzustellen.

ihre himmelblauen Augen zu verlieben und um mit ihnen freundschaftlich zu plaudern, oder? Tu Deine Arbeit und nimm Dein Geld“ (*Hexenzauber* 24). Die Übersetzung illustriert Ökkeş hiermit als einen opportunistischen Schwarzarbeiter, der nur auf seinen Ziel fixiert ist und die Deutschen als Gegner betrachtet, die er bekämpft („Wir sind doch nicht hergekommen [...] freundschaftlich zu plaudern, oder?“). Im Vergleich jedoch rät er im Originaltext Hidayet Deutsch zu lernen und sich in Deutschland anzupassen.

Warum soll ich deren, sie sollen meine Sprache lernen’ sagst du... Wieso soll denn der Deutsche deine Sprache lernen? Nimm deinen Kopf in deine beiden Hände und denk mal nach. Weshalb ist ein Blattwurm grün? Weil er die Farbe vom Blatt bekommt, um nicht aufzufallen, nicht erwischt zu werden. [...]. Hat der Deutsche mit besonderer Einladung dich hierher geholt? Nee... Hast du nicht mit eigenem Wunsch selbst am Tophane Arbeitsamt die Beamten und Bürodienner bestochen um hierher zu kommen? Lern mal ein bisschen deren Sprache, deren Religion, deren Tradition und deren Ethik damit du eine Ahnung hast, wer der Ungläubige ist. (*Seytantüyü* 72)

Wiederum ist er in diesem Beispiel selbstkritisch und fordert Hidayet auf in seiner Absicht sich als Gastarbeiter zu bewerben ehrlich zu sein und erinnert ihn an die Heuchelei am Arbeitsamt. Außerdem kritisiert er Hidayets Forderung, dass der Deutsche Türkisch lernen soll. Er, Hidayet, habe mit Bestechung und großem Willen sich vorgenommen, Gastarbeiter zu werden. Nun sei es seine Aufgabe, Deutsch zu lernen und vor allem den ‚Deutschen‘ und dessen Geschmack zu entdecken, damit er sich demnach orientiere. Fällt diese Stelle in der Übersetzung jedoch weg, so spricht Ökkeş nur von dem Versuch, die Deutschen zu enträtseln, damit sie besser profitieren können. Die Übersetzung erscheint an der fehlenden Textstelle vom Original wie folglich.

Tu Deine Arbeit und nimm Dein Geld. Auf mehr bestehe nicht mein Gefährte.
Wenn du schon einmal hier bist, darfst du nicht knurren, sondern mußt versuchen,

Dich anzupassen. Hast Du schon einmal darüber nachgedacht, was Geistes Kind er ist, den sie „den Deutschen“ nennen? Was er liebt? Was ihm zuwider ist? Denkst Du denn, daß sie aus heiterem Himmel so grob und unwirsch geworden sind? Warum, meinst Du wohl, regen sie sich über die Fehler der Ausländer so auf und beuteln sie am Arbeitsplatz, in der U-Bahn oder auf der Straße? (*Hexenzauber* 24)

Der Vergleich der soeben genannten Textteile zeigt, dass im Originalen von Integration und Spracherlernung die Rede ist, wogegen in der Übersetzung auch Ökkeş als ein unintegrierbarer Fremder dargestellt ist. Denn die Stellen über die Heuchelei am Arbeitsamt oder Ökkeş's Rat an Hidayet Deutsch zu lernen existieren in der Übersetzung nicht.

Die vorläufig erwähnten nicht übersetzten beziehungsweise mangelnden Teile erkennt man jedoch an einer anderen (übersetzten) Stelle als implizite Andeutung, wie ich im Folgenden erörtern werde. Dieser Teil umfasst grob gefasst Themen wie Fremdheit, Heimatlosigkeit, Migration, Integration oder Sprache, und lenkt die Aufmerksamkeit zu den nicht übersetzten Teilen. Außerdem wird in der Übersetzung im folgenden Teil die Gegenüberstellung von Hidayet und Ökkeş hervorgehoben: Beide (Ökkeş und Hidayet) haben Heimweh. Doch anstelle wie Hidayet arabeske Musik zu hören tröstet Ökkeş sich in der Natur. Das Zwitschern der Vögel erinnert ihn an seine Heimatlosigkeit einerseits, andererseits schenken sie ihm aufgrund ihrer nicht fremden Sprache Beheimatung und auf diese Weise vergisst er seine Fremdheit: „Der Kleine ist wohl, wie wir, ein Fremder hier und voller Heimweh“ (*Hexenzauber* 31). Seine Heimatlosigkeit kommt vor allem zum Vorschein, indem er sich mit den Vögeln identifiziert, die er, wie sich selbst („wie wir“), als Wanderer betrachtet. Zudem hat er kein Problem, die Sprache der Vögel zu

verstehen: „Von allen Seiten zwitschern mir die Vögel zu: djik, djik, djik. Nach Gottes weisem Ratschluss zwitschern die Vögel der Deutschen wie bei uns“ (*Hexenzaber* 30). Die Sprachlosigkeit der Vögel wird zu einer gemeinsamen Sprache zwischen Ökkeş und den Vögeln. Deren Sprache ist nicht fremd und benötigt keine Übersetzung für Ökkeş. In der Natur wird er somit beheimatet und aufgenommen repräsentiert: „Befasse Dich mit ihnen [den Vögeln] und Du vergisst Deinen Kummer“ (*Hexenzauber* 31). In diesen Zeilen wird erst ersichtlich, dass Ökkeş als Wegweiser erscheint, Hidayet tröstet—wie im Originaltext—und ihm die Natur als Ersatz für die Heimat empfiehlt. Hier erscheint zwar die Übersetzung zur Musikindustrie nicht, auch bekommt man die Äußerung von Ökkeş zur arabischen Musik nicht mit, doch sind Spuren der nicht übersetzten Teile aus dem Original an der oben genannten Textstelle zu erkennen.

Somit habe ich versucht, mit den nicht übersetzten Teilen aus *Şeytantüyü* Ausgangs- und Zieltext zu vergleichen und die in der Übersetzung vorhandene Maskierung des Originals, wie ich in der Einführung dieses Kapitels bemerkt habe, darzustellen. Dabei habe ich beabsichtigt, sowohl Ökkeş zu illustrieren, dessen Fremdheit unter seinem Kostüm versteckt bleibt, als auch den Originaltext *Şeytantüyü*, dessen Fremdheit unter der Übersetzung *Hexenzauber* verborgen ist. Im folgenden Teil soll abschließend untersucht werden, wie die inhaltliche Thematik im Übersetzungsvorgang widerspiegelt wird.

1.4 Redewendungen und Übersetzung

Wie ich im folgenden Abschnitt zeigen werde, begleiten Metaphern und Redewendungen in der Erzählung die Geschichte, die in der Übersetzung sich verwandeln oder eine andere Funktion bekommen. Zum Beispiel ist die Metapher des Bären dem türkischsprachigen Leser anders bekannt als dem deutschsprachigen. Ökkeş selbst bespricht diesen Bedeutungswandel an, als er Hidayet schreibt: „Und sag nicht: Na, wenn es schließlich nur ein Bär ist! Denn unser Riesenkerl ist in den Gegenden fast ein heiliges Tier“ (*Hexenzauber* 26). Was im Türkischen Kontext zunächst nur als grobes Tier erscheint, funktioniert im Berlinischen Kontext als patriotisches Symbol, der Respekt verlangt. Ähnlicherweise ändert sich die Bedeutung des „Bären“ in den beiden Texten: In *Hexenzauber* ist der „Bär“ der Arbeitsanzug (das Bärenkostüm) von Ökkeş und symbolisiert nur Berlin: „Ich schicke Dir ein Erinnerungsfoto“, schreibt er an Hidayet, „das mich in meinem Arbeitsanzug, einem Bärenfell zeigt“ (*Hexenzauber* 33). Im Original hingegen lassen sich weitere Bedeutungen ausmachen, die im türkischsprachigen Raum zu weiteren Konnotationen führen. Denn „Bär“ ist auf Türkisch ein Schimpfwort und hat die Bedeutungen extrem grob, zerstörerisch, unzivilisiert, unintegrierbar, feindlich oder dumm. Demnach ändert sich die Figur Ökkeş in Ziel- und Ausgangssprache erstmals durch die Wahrnehmung seiner Rolle. In der Zielsprache tut Ökkeş seine Arbeit im Bärenkostüm und bekommt auch Anerkennung dafür: „Wie du siehst, genieße ich hier hohes Ansehen und nehme eine Sonderstellung ein“ (*Hexenzauber* 33). In der Ausgangssprache hingegen ist Ökkeş ein naiver und gleichzeitig schlauer Bauer, der in seiner Notsituation aus seinem Nachteil einen Vorteil macht, indem er sich zu einem „Bären“ (auch im Sinne eines groben Kerls) in

Deutschland verwandelt und davon profitiert—sowohl als Geldquelle als auch als Versteck. Ökkeş rät auch Hidayet profitgerichtet zu denken—obwohl die Tätigkeit als Bär für ihn eine Erniedrigung ist—und sich deshalb zu integrieren, Anforderungen und Regeln in Deutschland nicht als Hindernis zu sehen: „Dein Brot ist in ihrer Hand, also denk an unser Sprichwort – ‚mußt du zum Bären Onkel sagen, bis du über die Brücke hinweggegangen bist‘“ (*Hexenzauber* 26). Im Türkischen sagt das Sprichwort „zum Bären Onkel sagen“ aus, dass Vorteile vor Gefühlen kommen, Hauptsache man überlebt, erreicht sein Ziel, auch wenn man dabei Bedrohungen—der Bär dient hier als Metapher für Hindernis und Gefahr—begegnet. Man zeigt sich dem Bären unterwürfig, um Hindernisse wegzuschaffen, bis Ziele (im Falle Ökkeş das Ziel, Geld zu verdienen¹⁹) erreicht sind. Doch die Ironie hinter diesem Sprichwort bei Taner ist, dass Ökkeş selbst als Bär verkleidet ist, während er Deutschland als den Bären beziehungsweise den überlegenen Gegner betrachtet. In der Übersetzung hingegen bleibt diese Dynamik der Bedeutungen vom „Bär“ aus, da diese Redewendung im Deutschen nicht existiert. Stattdessen sieht man in der Übersetzung, dass die Ironie als Kritik an Ökkeş beziehungsweise an seinem Opportunismus erscheint und performativ übertragen ist („Pfeif auf ihre Liebe! Wir sind doch nicht hergekommen, um uns in ihre himmelblauen Augen zu verlieben und um mit ihnen freundschaftlich zu plaudern, oder? Tu Deine Arbeit und nimm Dein Geld.“ *Hexenzauber* 24).

Betrachtet man die Unmöglichkeit, die Bedeutungen des „Bären“ vom türkischsprachigen ins deutschsprachige Konzept zu übertragen, ergreift der Übersetzer hier Initiative und

¹⁹ „[U]nd zweihundert Mark sind bestimmt nicht wenig. An Sonntagen und Feiertagen, an denen viel fotografiert wird, gibt es noch dreißig Mark Prämie“ (*Hexenzauber* 34).

zeigt sich als Mitautor. Er lässt Redewendung, Metapher, Sprichwort, Dialekt etc. vom Originaltext in die Übersetzung hineinfließen. So wie Ökkeş in seinem Kostüm im Versteck überlebt, zeigt die Übersetzung, dass auch sie im Versteck—in der Übersetzung als Hexenzauber—überlebt und auf diese Weise eine kommunikative Rolle bekommt, wie der Straßen-Spektakler Ökkeş.

Folgende Übersetzung illustriert wiederum, wie zwischen Zuschauer und Ökkeş, oder dem Bären, Interaktion, Kommunikation und Verständigung entsteht.

Manchmal kneife ich den Mädchen hierhin und dorthin. Frag mich nicht, wie gern sie das haben... und die anderen...werfen mir von weitem Kuschhände zu...Manchmal kommen wildfremde Männer und haben ihren Spaß daran, mich zu fragen, ob mir ihre Frauen gefallen. Ich sage dann „serr schön“ und sie platzen vor Lachen. Wenn dir oder mir jemand so etwas sagen würde, gäbe es doch –Gott bewahre uns– ein Blutbad. Kuppler sind das, mein Lieber. (*Hexenzauber* 29-30)

Man kann nach dieser Aussage behaupten, dass Ökkeş durch Performanz Kommunikation ohne Sprachgebrauch (und Integration) leistet: Das Bärenkostüm funktioniert wie eine Übersetzung, denn, was er nicht ausdrücken kann, weil er kein Deutsch kann, drückt er durch das Kostüm aus, das ihn sympathisch erscheinen lässt. Er übersetzt sich sozusagen als Bär ins Deutsche. Auch behauptet Ökkeş, dass ihm die Kommunikation als Bär besser gelingt: „Als Bär verständigt sich der Mensch mit ihnen viel besser“ (*Hexenzauber* 34). Doch nicht zu vergessen ist, dass diese Kommunikation unter künstlichen Bedingungen (durch das künstliche Bärenfell) und Performanz als Straßen-Spektakel entsteht, wie auch durch die Übersetzung. Sie ist künstlich im Gegensatz zum Originaltext und eine Performanz der Maskierung.

Den Übersetzungsvorgang kann man mit einem anderen, nicht übersetzten, Sprichwort aus dem Originaltext, die ich oben bereits zitiert habe, erkennen: Ökkeş vergleicht sich mit einem „Blattwurm“, der die Farbe vom (grünen) Blatt erzeugt, um nicht aufzufallen.

Du sagst, ,warum soll ich deren Sprache lernen, sie sollen meine Sprache lernen'. Das ist falsch. Warum soll der Deutsche deine Sprache erlernen? Nimm mal deinen Kopf in Deine Hände und denk nach. Wieso ist der Blattwurm grün? Um nicht aufzufallen, nicht erwischt zu werden. (*Şeytantüyü* 72)

Hier kommen die Form von der Übersetzung und der Inhalt vom Originaltext in Verbindung: Überleben bedingt Versteck. Hidayet soll Deutsch lernen und auf diese Weise sich in Deutschland unsichtbar machen. Ökkeş wiederum will nicht „erwischt“ werden. Er versteckt sich vor den Polizisten und Verwandten und um unsichtbar zu werden bevorzugt er das Versteck im Bärenkostüm und Deutsch zu lernen. Um zu überleben akzeptiert Ökkeş das Versteck. So erscheint das Kostüm als eine Tarnkleidung und die Erlernung der deutschen Sprache als Strategie und Schlauheit, seine Existenz in Deutschland zu sichern.

So wird im Verlauf der Erzählung und beim Vergleich von Original und Übersetzung deutlich, dass die Maskierung (mit den nicht übersetzten Textstellen, Redewendungen, Metaphern etc.) des Inhaltes vom Originaltext eine zentrale Strategie beim Übersetzungsvorgang darstellt. Wie ich in den einführenden Gedanken zu Schwierigkeiten einer wortwörtlichen Übersetzung betont habe, erscheint der Übersetzer in seiner Tätigkeit auch als Mitautor, der mit kreativem Einwand den Originaltext adaptiert und neu gestaltet.

Ist es also möglich das Original zu vermitteln? Was macht der Übersetzer mit Redewendungen, die sich in die Zielsprache mit der gleichen Bedeutung nicht übertragen lassen? Um diese Frage im Kontext von deutsch-türkischer Übersetzung zu beantworten wende ich mich an Aussagen von Cornelius Bischoff selbst. Er erklärte 1988 in einem am Deutschen Kulturinstitut in Ankara gehaltenen Vortrag, wodurch und weshalb Schwierigkeiten bei Übersetzungen entstehen. Mit dem folgenden Beispielsatz bespricht er das Problem einer wortwörtlichen Übersetzung: „Mein Schafbock Hasan ißt kein Schweinefleisch“ („Koçum Hasan domuz eti yemez“). Das Missverständnis in diesem Satz erzeugt das Wort „Schafbock“ nach Bischoff—denn:

Was im Türkischen lobenswert erscheint, sowohl die Personifikation des Schafbocks, Symbol von Mut, Kraft und Ausdauer, als auch die Haltung Hasans, der traditionsgetreu Schweinefleisch verachtet, das vergegenständlicht in der deutschen Sprache ganz andere Vorstellungen, nämlich daß Hasan, der dumme Junge, einen Braten verschmäht, bei dem unseren deutschen Lesern im allgemeinen das Wasser im Munde zusammenläuft.

Da bringt es auch nicht viel, wenn ich das Wort Schafbock durch den wertfreieren Begriff Widder ersetze. Und weil der deutsche Leser ja nicht weiß, daß im türkischen Kulturkreis gängige Personennamen für Tiere nicht üblich sind, - und falls ihn das Verb essen auch nicht stutzig werden läßt - wird er meinen, es handle sich wirklich um einen Schafbock namens Hasan, der ja naturgemäß kein Schweinefleisch frißt, und dieser Satz eigent-lich [sic] überflüssig sei.

An diesem trivialen Beispiel erkennen wir, daß jede sprachliche Äußerung in einem mehrdeutigen Umfeld steht, daß Wörter kaum einmal in zwei Sprachen dasselbe Bedeutungsfeld umfassen und meist andere Bedeutungsschwerpunkte haben.²⁰

²⁰ Vgl. Bischoff, Cornelius. „Cornelius Bischoff über das Übersetzen. Auszüge aus einem Vortrag im Rahmen eines Workshops des Deutschen Kulturinstituts Ankara, 22. - 24. November 1988.“ Unionsverlag. 15. 02. 2009. <http://www.unionsverlag.com/info/link.asp?link_id=4184>

Der „Schafbock“, womit ein Adjektiv im Ausgangstext gemeint ist, erschwert nach Bischoffs Aussage eine genaue Übersetzung ins Deutsche. Denn wie Bischoff behauptet gibt es für manche Wörter—so wie für das Wort Bär—in zwei oder mehreren Sprachen nicht dasselbe Bedeutungsfeld. Wie ich in meiner bisherigen Untersuchung zum Übersetzungsvorgang von Hexenzauber gezeigt habe, funktioniert—wie das Zitat von Bischoff bestätigt—auch gerade die Vermittlung von „Bär“ vom Türkischen ins Deutsche nicht wortwörtlich und demnach verändern sich sowohl Ökkeş als auch der Inhalt: Einerseits bleibt die Erniedrigung (als Bär) von Ökkeş dem deutschsprachigen Leser fremd, andererseits wird aus dem naiven Bauern ein Opportunist in der Zielsprache.

Es lässt sich also feststellen, dass Cornelius Bischoff die Unübertragbarkeit des lokalen Dialekts bewältigt, indem er inhaltliche Merkmale in der äußeren Form beziehungsweise auf der sprachlichen Ebene erscheinen oder verborgen bleiben lässt. Einerseits *verdeckt* er somit den Originaltext und macht ihn unsichtbar, weil er ihn nicht unmittelbar widerspiegelt, andererseits kann man behaupten, dass er es der Leserschaft überlässt, die Übersetzung aufzudecken und das Verborgene zu entdecken. Da der Übersetzer etwas Neues schafft, muss dieses Beispiel nicht unbedingt als eine misslungene Übersetzung betrachtet werden, sondern vielmehr als eine performative.

Mit den fehlenden Teilen des Originaltextes in der Übersetzung *Hexenzauber* habe ich anhand Übersetzungen dargestellt, dass Textstellen, die den Bauern Ökkeş betreffen, fehlen, Redewendungen der Ausgangssprache nicht dasselbe hervorbringen, was im Originalen gemeint ist oder, dass der Dialekt von Ökkeş in der Zielsprache nicht

erscheint. Außer dem Wort „Ağa“ erscheint kaum ein Indiz, dass es sich bei der Übersetzung lediglich um eine Adaptation des Originals handelt und Ökkeş ein Bauer ist. Während in der Originalfassung diese Verbindung zwischen Sprache und sozialem Stand häufig erscheint, bleiben dem deutschsprachigen Leser diese und weitere erwähnte Bedeutungen verborgen—so wie Ökkeş unter dem Kostüm die Geschichte hindurch unentdeckt bleibt. In der Hinsicht betrachte ich Bischoffs Übersetzung als ein neues Konzept von Maskenspiel. Es wird versucht den Kerngedanken des Inhalts des Originaltextes performativ, so wie mit der Maskierung der Ausgangssprache in der Zielsprache in *Hexenzauber* zu übertragen und somit den oben genannten Überlebensversuch von dem Schwarzarbeiter Ökkeş nicht nur inhaltlich sondern auch formal darzustellen. Im nächsten Kapitel werde ich nach der Analyse von der Übersetzung *Hexenzauber* einen weiteren Ansatz zur Performativität, das performative Schreiben in Emine Sevgi Özdamars *Mutterzunge*, untersuchen.

Kapitel 2

„Ich wurde unglücklich in der türkischen Sprache. ... Ich drehte meine Zunge ins Deutsche, und plötzlich war ich glücklich - dort am Theater, wo die tragischen Stoffe einen berühren und zugleich eine Utopie versprechen“. (Aus Özdamars Dankesrede zum Chamisso-Preis, 1999)

Mit gesammelten Wörtern schreiben: Performatives Schreiben in

Emine Sevgi Özdamars *Mutter Zunge* und *Großvater Zunge* (1990)

Im ersten Kapitel habe ich untersucht, wie die Übersetzung *Hexenzauber* die Originalsprache—Türkisch—maskiert und auf diese Weise die Unsichtbarmachung des Gast- beziehungsweise Schwarzarbeiters performativ wiederholt. Im zweiten Kapitel möchte ich nun zeigen, wie in einer späteren Variante der Migrationsliteratur die Demaskierung der Originalsprache inszeniert wird. Dazu wende ich mich an Emine Sevgi Özdamar zu und untersuche aus dem 1990 erschienenen Erzählband *Mutter Zunge* ihr Schreiben anhand der ersten beiden Erzählungen *Mutter Zunge* und *Großvater Zunge*. Wie es sich an den Titeln erkennen lässt, gibt es eine Verbindung zwischen den Texten. In *Mutter Zunge* beginnt im Gedächtnis der Ich-Erzählerin eine Reise in ihre verlorene Muttersprache (*Mutter Zunge*), die sie in der zweiten Erzählung durch die Sprache einer früheren Generation (*Großvater Zunge*) weiterführt. Die geistige Suche nach den entfremdeten Sprachwurzeln führt uns in *Mutter Zunge* durch Verletzungen und Brüche

der Erzählerin, die sie insbesondere an historischen Veränderungen der Sprachen (Osmanisch, Türkisch), dem Militärputsch in der Türkei, oder ihrer Auswanderung nach Deutschland darstellt. Am Ende dieser Erzählungen findet die Erzählerin jedoch keine „Muttersprache“ im Sinne von Ursprünglichkeit oder intakter Sprachgrenzen, sondern sie konstruiert gerade eine interkulturelle, hybride Sprache, die Verwandlungen und Begegnungen ermöglicht.

Auffällig in diesen Erzählungen ist schließlich, dass die erwähnten Themen weniger durch den Inhalt als durch das Schreiben selbst behandelt werden: Die Geschichten *zeigen* statt zu erzählen. Durch den Schreibstil wird die anfängliche Fremdheit der Erzählerin in der deutschen Sprache—die Spuren ihrer Muttersprache und ihrer Geschichte—sowie die Entstehung einer neuen hybriden Identität performativ inszeniert. Man bekommt das Werden ihrer Sprachidentität prozessweise mit. Dabei wird, wie ich im Folgenden zeigen möchte, auch die Leserschaft zu einer aktiven Suche—zum nachforschen, denken und mitmachen—aufgefordert.

Bevor es zu einer genaueren Untersuchung im Hinblick auf die oben genannten Gesichtspunkte kommt, soll jedoch zunächst eine kurze Zusammenfassung des Inhalts gegeben werden, da die beiden aus innerem Monolog und brüchigen Erinnerungen bestehenden Geschichten fragmentarisch und teilweise allegorisch geschrieben sind. In *Mutter Zunge* sitzt die Erzählerin allein in einem Café in Berlin, ein „altes Croissant“ vor sich und ihre Gedanken überkreuzen sich bei einer bestimmten Frage. Diese Frage—wann und wo sie ihre Mutterzunge verloren hat—wiederholt sich nach jeder Erinnerung.

Sie erinnert sich an ein Gespräch mit ihrer Mutter, das sie zu weiteren Erinnerungen führt; an die Straßenlichter in Istanbul, die Mutter eines Anarchisten beziehungsweise die politischen Gefangenen (in den 70er Jahren) der Türkei, einen Zeitungsartikel zum Streikverbot, ihre Begegnung mit dem Kölner Dom, Bertolt Brecht—der Grund ihres Deutschland Aufenthalts—, Benno Besson (Brechts Schüler), Ost- und Westberlin und an eine Gerichtsverhandlung in der Türkei. Schließlich trifft sie die Entscheidung in den anderen Teil Berlins zu gehen, um dort ihre Suche nach der verlorenen Muttersprache auf sprachlicher Ebene fortzusetzen. Denn sie hofft, durch das Erlernen der arabischen Schrift—die mit der Gründung der türkischen Republik und der damit zusammenhängenden Sprachreform durch das lateinische Alphabet ersetzt wurde—einen Weg zu ihrer Muttersprache finden zu können. Sie wird bei Ibni Abdullah, dem „Meister der arabischen Schrift“, das arabische Alphabet erlernen.

In *Großvater Zunge* verbringt die Erzählerin dann vierzig Tage im Schriftzimmer von Ibni Abdullah in Westberlin. Während dieser Zeit „nähert“ sie sich nicht nur an arabische Buchstaben und Wörter, sie und ihr Lehrer bilden eine gesplante Freundschaft. Sie beginnt von Ibni Abdullah zu träumen, während er sich von ihr distanziert. Sie verliebt sich in „Großvater“, also in die Sprache ihres Großvaters (osmanisch) und der Lehrer erfüllt hierbei die Funktion einer Muse—er ist nicht Zweck sondern Mittel. Als sie am Ende dieser Zeit das Haus mit der Kenntnis neuer arabischer Wörter verlässt, wirft sie die arabischen Buchstaben auf die Autobahn und begegnet hinterher einem deutschen Mädchen, mit dem sie sich unterhält. Am Ende der Erzählung tauschen die Frauen ein Wort aus, das im arabischen und im türkischen zugleich existiert und mit dem

deutschsprachigen eine Ähnlichkeit hat: „Ruh“—und die Suche nach der Muttersprache endet.

2.1 Fremd, verfremdet, entfremdet

Mit ihrem besonderen Schreibstil gilt Özdamar als eine der prominentesten und erfolgreichsten Autorinnen Deutschlands, insbesondere im Bereich der Migrantenliteratur. So wie Sigrid Löffler in ihrer Laudatio anlässlich der Verleihung des Chamisso-Preises 1999 kommentiert, sind in Özdamars Sprache Spuren der Migration deutlich zu erkennen; sie verwandelt die Sprachen in ihren Werken, sie macht aus Türkisch und Deutsch etwas Neues: „Emine Özdamar has immigrated into and settled down in the German language. She has westernised her Turkish mother tongue and orientalised her German, enriching it with Turkish patterns of thought and speech” (Löffler).²¹ Aber auch Einflüsse der Sprache(n) auf die „Migrierenden“²² werden bei Özdamars Text deutlich. Die bisherigen Untersuchungen zu *Mutter Zunge* und *Großvater Zunge* zeigen, dass die Sprache in diesen Erzählungen mit Identität, Religion, Geschichte und Politik in Verbindung kommt. Stephanie Bird stellt in ihrem Artikel *performance and metaphor* fest, dass Sprache und Identität bei Özdamar kaum voneinander zu trennen sind: „In the stories ‚Mutterzunge‘ and ‚Großvaterzunge‘ identity is shown to be inseparable from language.“ (Bird 171). Margaret Littler bespricht in ihrem Artikel

²¹ Zitiert nach STILLER-KERN, Gabriele. Culturbase. Net. The international artist database. “Sevgi Emine Özdamar.” <<http://www.culturebase.net/artist.php?629>>

²² Mit dem Begriff “Migrierende” –anstelle Migranten—möchte ich insbesondere auf den andauernden Prozess der Migration hinweisen. D.h. Migration ist nicht damit abgeschlossen, dass man in einem neuen Land ankommt, sondern setzt sich durch beispielsweise das Erlernen einer neuen Sprache kontinuierlich fort.

Diasporic Identity in Emine Sevgi Özdamars Mutterzunge den Aspekt, dass türkische AutorInnen wie Özdamar westlich beeinflusst und sich daher zu einer Artikulation traditioneller Kultur und westlicher Moderne eignen: „... Turkish authors emerge from a background already so infused with western influence that they are perhaps uniquely placed to articulate the interpretation of a traditional culture and western modernity” (Littler 220). Littler deutet allerdings auf den Unterschied der osmanischen Vergangenheit und der laizistischen türkischen Republik hin und stellt fest:

Özdamar’s text, then, constructs a subject whose hybridity is not only the result of her migration to Germany, but is characteristic of the only national narrative of Turkey and its accommodation of Islam. Nonetheless, it has important implications for her relationship to her German environment. (229)

Littler nach beginnt die Hybridität der türkischen Autorin nämlich nicht mit der Migration nach Deutschland, sondern in der Türkei, mit der Gründung der türkischen Republik (1923). Den gleichen Aspekt betont auch Bettina Brandt in ihrem Artikel *Collecting Childhood Memories of the Future: Arabic as Mediator Between Turkish and German in Emine Sevgi Özdamar’s Mutterzunge*. Sie illustriert Özdamars Kritikpunkte gegenüber der Sprachreform und betont, dass die jahrzehntelang verwendete arabische Schrift von einer Nacht auf die andere durch das Lateinische ersetzt wurde. Sie betont zudem, dass gleich nach den Reformen die Verwendung der arabischen Buchstaben in der Türkei strafbar wurde (Brandt 300).

Die Frage ist jedoch, ob eine verbotene Sprache sich aus dem Gedächtnis löschen lässt. Im Mittelpunkt von *Mutter Zunge* steht diese Frage—nach der Unmöglichkeit der Auslöschung einer verbotenen Sprache und die damit verbundene Begrenzung der

Meinungsfreiheit, wie anhand der wiederkehrenden Fragen der Erzählerin ersichtlich wird. In folgendem bringe ich die zerstreut und „verschlüsselt“ dargestellte Migrationsgeschichte und Sprachwandlung der Protagonistin in Zusammenhang, indem ich den Sprachstil in *Mutter Zunge* und *Großvater Zunge* in Form und Inhalt untersuche. Ich werde hierbei zeigen, wie das performative Schreiben in diesen Texten funktioniert, wogegen Özdamar Kritik ausübt und schließlich auf welche Weise sie brechtische Verfremdungseffekte in ihrem Schreiben erweitert. Unter performativem Schreiben verstehe ich in diesem Kontext wie die Autorin den Prozess der Entfremdung von der eigenen Sprache deutlich macht und wie ebenso der Leser durch die im Text verwendete Erzähltechnik zur Reflexion, Hinterfragung und Transformation herausgefordert wird.

Mit Verfremdungsmethoden—so wie direkten Übersetzungen, Wiederholungen, verschlüsselten Aussagen, Fragmenten, nichtkontinuierlicher Narration, Historisierung und Vergleichen—ist sowohl das Fremde, als auch die Verfremdung, oder Entfremdung stark akzentuiert in *Mutter Zunge* und *Großvater Zunge*. Mit Übersetzungen, türkisch klingenden nicht-türkischen deutschen Sätzen wie z.B. „Ich saß mit meiner gedrehten Zunge“ (9) oder Wortneubildungen („Muttersätze“, 9; „Großvater Zunge“) stellt Özdamar explizit dar, dass Deutsch für die Erzählerin eine erlernte Fremdsprache ist. Dabei sind die Spuren ihrer Muttersprache (Türkisch) im Deutschen deutlich zu erkennen: Anstelle türkisch von deutsch zu trennen, mischt sie Elemente der türkischen Sprache in ihren deutschsprachigen Text anhand der türkischen Denk- und Sprechweisen (z.B. „Alamanien-Lichter“ 9, „der Aschenbecher, der so dick wie zwei Finger war“ 10), Redewendungen (z.B. „Zunge hat keine Knochen“ 9), Geschichten („Atatürks

Sprachreform“) ein, oder erfindet Redewendungen, die für den deutschsprachigen Leser türkisch beziehungsweise fremd klingen.

Schon der Titel *Mutter Zunge* suggeriert, dass die Erzählerin fremd in der deutschen Sprache ist. Doch zugleich verdeutlicht sich, dass auch die deutschsprachige Leserschaft „fremd“ ist, nämlich der Sprache und der Muttersprache der Autorin gegenüber, weil es sich nicht von selbst verstehen lässt, was mit *Zunge* gemeint ist. Die Autorin vermittelt in der ersten Zeile—und verlangt somit Aufmerksamkeit—dass das übersetzte Wort, *Zunge*, in der Ausgangssprache eine andere Bedeutung hat: „In meiner Zunge heißt Zunge: Sprache“. Im Voraus macht sie also deutlich, dass sie in der Fremdsprache (Deutsch) schreibt, zugleich eine fremde Sprache (Türkisch) vermittelt und die unsichtbare türkische Sprache hinter dem Deutschen sichtbar macht.

Die Übersetzung durchzieht jedoch nicht das gesamte Werk; das *fremd* Erscheinende benötigt dann eine Enträtselung beziehungsweise Neugier seitens des Lesers, um das Fremde zu erfahren: Die direkte Übersetzung der türkischen Redewendung („Zunge hat keine Knochen“) ist für die deutschsprachige Leserschaft als Redewendung nicht auffallend, weil sie (mit der selben Bedeutung) auf Deutsch nicht existiert. Die Redewendung in der Zielsprache ist von daher fremd und auch keine Redewendung mehr—trotz Übersetzung und zugleich wegen des (direkten) Übersetzens—weil die Bedeutung sich mit der Übertragung völlig ändert. Um diese Änderung zu erfahren, muss die Frage entstehen, wovon in der Originalsprache die Rede ist. „Zunge hat keine Knochen“ bedeutet allgemein, dass der Mensch die Freiheit hat, alles zu sagen. Der zweite Teil jedoch gilt nicht als Redewendung: „Zunge hat keine Knochen, *wohin man*

sie dreht, dreht sie sich dorthin“ (9). Er entsteht kreativ in Anlehnung an den ersten Teil und lässt sich als Beschreibung für Zunge beziehungsweise Sprache verstehen. Die Sprache erkennt man hier also als etwas fließendes, weiches, das vom Sprecher aktiv beziehungsweise zielgerichtet (performativ) genutzt oder verändert werden kann. Sie ist immer im Werden und nie etwas ein für allemal abgegrenztes. Mit Distanz kommt also in dem erwähnten Beispiel die Fremdheit hinter der angewandten deutschen Sprache hervor.

Wie sie in ihrem Interview mit Boran kommentiert, beabsichtigt Özdamar eine „Begegnung“, die durch „Fremdheit“ erst zustande kommt und wahrgenommen wird. Ihre Figuren sollen nicht Mitleid erwecken, sondern Neugier durch Fremdheit, damit man über sie, also die Figuren, nachdenkt, sich die Frage stellt, wer sie sind. Den Zweck des „Fremden“ kommentiert die Autorin in ihrem Interview mit Boran folgendermaßen:

Ich wollte, dass man den Leuten nicht mit Mitleid begegnet, sondern in einer Fremdheit. Denn ich meinte, die wahre Begegnung fände dann statt, wenn man sich in der Fremdheit begegnet. Wenn man sagt: Ach so, das sind Fremde und die verstehe ich nicht. Denn sonst sagt man ja immer: Ja, das verstehe ich, das sind Türken, die sind die Ärmsten, die immer putzen müssen. Aber das reicht nicht. Das sind Metaphern, die man nicht versteht. Man muss eine Neugierde erwecken, dass dahinter auch eine Kultur steht. Und ich inszenierte *Karagöz* dann auch so, dass man viele Sachen nicht sofort verstehen konnte. (zitiert nach Boran 148)

Das Fremde beziehungsweise die Fremdheit ist in Özdamars Schreiben also beabsichtigt präsent, um Distanz statt Einfühlung beim Publikum hervorzurufen und auf diese Weise zur Reflexion und Transformation beizutragen. In dieser Hinsicht kommt sie Brecht deutlich nahe, dessen Prinzip es war, durch das Theater beziehungsweise das *Lehrstück*, das Publikum zu erziehen und ihm kritisches Denken beizubringen—vor allem durch die Vermeidung einer Identifikation des Zuschauers mit den Figuren. Was er mit

Verfremdungseffekten erreichen wollte, beschreibt Brecht in *Kleines Organon für das Theater* folgenderweise: „Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lässt (Brecht 32). Zwar ist bei Brecht mit „fremd“ nicht eine ethnische oder kulturelle Fremdheit gemeint, doch sieht man bei Özdamar, dass sie ihre eigene Fremdheit verwendet und sie zeigt, um Fremdheit zu erwecken. Zudem wird—wie bei Brecht—eine gewisse Distanz zwischen Publikum und Protagonisten beziehungsweise der Geschichte geschaffen.

Die Autorin beabsichtigt eine „wahre Begegnung“ in der Fremdheit die sie durch Neugier erweckt und betreibt einen Verfremdungseffekt, der die deutsche Sprache auch im kulturellen Sinne „fremd“ erscheinen lässt. Es geht auch darum, dass das Publikum oder die Leserschaft vom Einfühlen abgelenkt wird, wie beim Brecht-Theater. Durch Verfremdung tritt das Fremde sichtbarer hervor und schließlich lässt dieser Vorgang sich als eine Art Destabilisierung der Wahrnehmung der Leser verstehen. Von daher stimme ich mit Annette Wierschkes Feststellung in ihrer Untersuchung *Schreiben als Selbstbehauptung* überein; Özdamars Umgang mit dem „Fremden“ beim Schreiben dient dem Zweck, die deutsche Sprache Muttersprachlern zu verfremden:

Zum Teil ist der subversive Charakter von Özdamars Stil intendiert, manchmal unbeabsichtigt, manchmal ist es verfremdeter Sprachgebrauch, dann wieder fremde Metaphern oder Vokabeln aus dem Türkischen und Arabischen. Dadurch wird in der Sprache eine Fremdheit hergestellt, die für deutsche LeserInnen einen ganz eigenen Reiz hat und einen poetischen Klang und Rhythmus trägt. Die deutsche Sprache wird MuttersprachlerInnen zur Fremde. (Wierschke 174)

Beachtet man das ständige Wiederholen mancher Aussagen in *Mutter Zunge*, fällt allerdings auf, dass dadurch die Zentralfrage im Text entsteht: Die Erzählerin sucht ihre

Muttersprache. Sie stellt die Frage nach ihrer „verlorenen Mutterzunge“ im Laufe des gesamten Textes. Jedesmal nach einem Themenwechsel taucht die Frage nochmals auf, sodass sie einerseits die Lektüre durchbricht, stört, aufweckt und andererseits auf den Kernpunkt des Textes hinweist. Die „verlorene Mutterzunge“ wird schließlich zur Zentralfrage in *Mutter Zunge* und führt den Leser auf diese Weise zur Reflexion, aufgrund der sich wiederholenden Erscheinung der Frage, wie folgende Zitate illustrieren:

- Wenn ich nur wüßte, wann ich meine Mutterzunge verloren habe. (9).
- Wenn ich nur wüßte, in welchem Moment ich meine Mutterzunge verloren habe. (11).
- Vielleicht habe ich meine Mutterzunge im IC-Restaurant verloren. (12).
- Vielleicht habe ich dort meine Mutterzunge verloren. (13).
- Stehe auf, geh zum anderen Berlin, Brecht war der erste Mensch, warum ich hierher gekommen bin, vielleicht dort kann ich mich daran erinnern, wann ich meine Mutterzunge verloren habe. (13).
- Vielleicht erst zu Großvater zurück, dann kann ich den Weg zu meiner Mutter und Mutterzunge finden. Inshallah. (14).

Das Wiederholen der Frage nach der verlorenen Muttersprache setzt implizit voraus, dass die Narration durchbrochen und der Leser deshalb vom Einfühlen abgelenkt wird. Es gibt kein kontinuierliches Erzählen. Das Problem—mit der Muttersprache—wird mit Wiederholung und Unterbrechung gezeigt und nicht Sympathie oder Mitleid erzeugend dargestellt. Sie taucht in der sechsseitigen Erzählung von *Mutter Zunge* sechs Mal auf und die Zentralfrage nach der verlorenen Mutterzunge entwickelt sich auf diese Weise.

Allerdings erzeugt dieser Vorgang Verfremdung, Ermüdung, Distanz und Neugier und wiederum Nähe durch Fremdheit.

Zudem lässt die Suche (nach der Muttersprache) am Ende der Wiederholungen und aufgrund der sich verändernden Situation in der Wiederholung eine mögliche positive Antwort auf diese Frage erahnen: vier mal hinterher erscheint das Wort „verloren“, dann „erinnern“ und schließlich „finden“. Im Zusammenhang mit *Brecht* und *Großvater* erscheint also auch Hoffnung, weil neben diesen Erwähnungen die Wortwahl mit „erinnern“ und „finden“ optimistisch erscheint. *Brecht* und *Großvater* kann man in diesem Kontext als Andeutung darauf betrachten, dass die Suche sich mit ihnen vervollständigen wird. Des Weiteren stellt die Autorin vergangene Ereignisse, ihre Kritikpunkte und Erinnerungen, wie im Folgenden erläutert werden soll, mit einem verschlüsselten Erzählstil dar.

2.2 Sprache und politische Spuren

Bisher habe ich gezeigt, wie Entfremdung und Verfremdung in Mutterzunge dargestellt sind. Der folgende Teil bezieht sich auf traumatische Erinnerungen der Erzählerin. Hier möchte ich zeigen, dass die (sprachliche) Entfremdung mit der politischen Haltung der Erzählerin in Verbindung steht und dass vor allem Sprache und Politik zusammen auftauchen. Verschlüsselte Aussagen verdeutlichen, dass traumatische Erinnerungen maskiert dargestellt sind, insbesondere durch Verwendung des Osmanischen oder Türkischen, wodurch diese Sprachen auch hinter der deutschen Sprache im Text demaskiert werden: In osmanischer Sprache vermittelt die Autorin, dass die Erzählerin in

der Vergangenheit in der Türkei vor Gericht gestanden ist. So erinnert sich die Protagonistin: „Geh auf Fingerspitzen in die Türkei, in einem Diwan sitzen, Großmutter neben mir“ (*Mutter Zunge* 13). Anstelle des gegenwärtigen türkischen Begriffs für Gericht (mahkeme) bedient Özdamar sich in diesem Beispiel der osmanischen Sprache, die aus Türkisch, Arabisch und Persisch besteht und die Sprache der Literatur und Regierung im osmanischen Reich vertritt. Hier macht sie einerseits die unsichtbare osmanische Sprache hinter dem Türkischen sichtbar, andererseits verschlüsselt und maskiert sie ihre Aussage zum Gericht mit dem Wort „Diwan“ und demaskiert die osmanische Sprache für die sie die Sprache ihrer Vorgeneration (Großvater) verwendet. Weil in diesem Satz die Wahrnehmung erst auf die Bedeutung von einem „Diwan“ gelenkt wird, welches zum Sitzen benutzt wird, bleibt die Bedeutung verschlüsselt, dass von einem Gericht hier die Rede ist. Doch betrachtet man die Syntax des Satzes, wird es deutlich, dass sie von einem Gericht spricht. Denn die Protagonistin sitzt nämlich nicht *auf* einem „Diwan“, sondern *in* einem „Diwan“. Man kann also nicht auf einem Gericht sitzen, aber auf einem Sofa zum Beispiel. Und weshalb die Protagonistin vor Gericht steht, tritt durch ihr Gespräch mit einer Angestellten im türkischen Bad zu Tage. „In welchem Haus arbeitest du, meine Schöne?“ fragt die Angestellte, worauf die Protagonistin antwortet: „Ich arbeite in der Kommunistischen Commune“ (*Mutter Zunge* 13). Zwar erscheint hier keine direkte Information zur Verhandlung, doch lässt sich anhand nachfolgender Paragraphen feststellen, worauf Özdamar aufmerksam macht: indem sie die „Kommunistische Commune“ mit dem „Nuttenbad“ in Verbindung bringt und im selben Kontext verwendet, verschlüsselt sie die Informationen zur Verhandlung einerseits und andererseits stellt sie die Kommunisten und Prostituierten in *Mutter Zunge*

als Minoritäten dar („in einem Diwan sitzen“ [...]. „In Istanbul in einem Türkischen Bad sitzen“ [...] „Ein Nuttenbad war es“). Zudem betont Özdamar durch einen ironischen Stil, dass die Behörden die Protagonistin als ein leichtes Mädchen markieren, weil sie Kommunistin ist:

... mich wusch mal eine Zigeunerin, sie fragte mich: »In welchem Haus arbeitest du meine Schöne? «

Ich arbeitete in der Kommunistischen Commune, ein Tag kam die Polizei, ich war das einzige Mädchen, der Kommissar fragte mich: »Die Kerle hier, laufen die alle über dich? ‘ Ich sagte: „Ja, sie alle laufen über mich, aber laufen vorsichtig. «(*Mutter Zunge* 13)

Die Fragen (*eine Zigeunerin, sie fragte mich / der Kommissar fragte mich*) laufen wegen des Verbindungsglieds (*Kommunistischen Commune*) ineinander, obwohl sie nicht demselben Handlungsraum angehörig sind.

Doch geben diese Mischung und die zuvor erwähnten Beispiele den Eindruck von zeitlich weit zurückliegenden und ineinander fließenden, verschwommenen Erinnerungen, die man nicht vollständig hätte darstellen können, wie die Mutter der Erzählerin kommentiert: „Weißt du, du sprichst so, du denkst, dass du alles erzählst, aber plötzlich springst du über nichtgesagte Wörter, dann erzählst du wieder ruhig, ich springe mit dir mit, dann atme ich ruhig“ (*Mutter Zunge* 9). Hier gibt Özdamar mit diesen Zeilen im Voraus bekannt, dass die Erzählung nicht chronologisch verläuft, eine nichtkontinuierliche Erzählstrategie hat und nicht alles vermittelt, was sie beabsichtigt mitzuteilen, da das fragmentarische Erzählen mit traumatischen Erinnerungen zusammenhängt. Zugleich lässt sich mit diesem Erzählstil eine performative Vermittlung des Schreibenden über das nicht Darstellbare verstehen und, dass die Denkweise das Schreiben beeinflusst. Özdamar schildert traumatische Erinnerungen in Fragmenten und

verbildlicht die Nichtkontinuität der Gedanken des schreibenden Ich. Wie im Folgenden erläutert werden soll, haben Erinnerungen und insbesondere Motive wie Auswanderung oder Militärputsch hinter Erinnerungen einen Einfluss auf die Sprache der Erzählerin. Beziehungsweise sind sie Auslöser für ihre (sprachliche) Transformation.

Wie es sich folglich feststellen lässt, steht die (sprachliche) Entfremdung der Erzählerin mit ihrer politischen Haltung und traumatischen Erinnerungen in Beziehung. Die Protagonistin befindet sich, wie erwähnt, meistens zwischen Teilungen von Kommunismus und Kapitalismus, von der Türkei und Deutschland, von Ost-West („geh zum anderen Berlin,“ *Großvater Zunge* 13; „Ich werde zum anderen Berlin zurückgehen“ 14; „Im Osten ging ich in einen Gemüseladen“ 21), oder auch von rechts und links—wie in den Zeiten des Coup d’État in der Türkei zu sehen war. Die Benennung des geteilten Deutschland ruft zugleich die politische rechts-links-Teilung der Türkei hervor, sobald sie im halben Berlin stehend sich an die Opfer des militärischen Regimes erinnert. Dies lässt sich vor allem in der Frage danach erkennen, ob sie „im halben Berlin“ steht, weil sie andere türkische Kommunisten in Deutschland sucht („Warum steh ich im halben Berlin? Geh diesen Jungen suchen?“ *Mutter Zunge* 14), wie etwa den Bruder von Mahir, ein Opfer der Medien („Mahir, der in den Zeitungen als Stadtbandit bekannt gemacht war. In den Tagen hatten sie Mahir mit Kugeln getötet“ *Mutter Zunge* 13). Dem Dialog der Erzählerin mit dem Kommissar—wo sie sich als Kommunistin vorstellt—schließt sich Mahirs Geschichte an und nur so lässt es sich verstehen, aus welcher politischen Fraktion Mahirs Bruder ist, weil sonst keine Information angegeben ist: „In den

Polizeikorridor haben die auch den Bruder von Mahir gebracht“ (*Mutter Zunge* 13). Sie erwähnt nur, dass er in den Zeitungen als „Stadtbandit“ bekannt gemacht wurde. Vermutlich befinden sie sich aus ähnlichen Gründen im „Polizeikorridor“. Die Suche nach Mahirs Bruder wird nur einmal erwähnt und ist nicht von zentraler Bedeutung im Text, doch da diese Frage sich mit der Zentralfrage der Muttersprache verbindet, kann man schließen, dass die Gründe der Suche ineinanderfließen, dass beziehungsweise die Entfremdung von der Muttersprache mit dem Schicksal der Opfer zusammenhängt, die während des Coup d’État als „politische Verbrecher“ betrachtet wurden:

Mahirs Bruder saß da, als ob er in seinem Mund was Bitteres hatte und es nicht rausspucken konnte, er hatte ein sehr dünnes Hemd, ich hatte einen schwarzen Pulli mit Hochkragen. »Bruder, zieh es an. « Mahirs Bruder sah mich an, als ob ich eine fremde Sprache spreche. Warum steh ich im halben Berlin? Geh diesen Jungen suchen? Es ist siebzehn Jahre her. (*Mutter Zunge* 14)

Sie geht nach Deutschland, um den Flüchtling zu suchen. Doch obwohl siebzehn Jahre vergangen sind, erinnert sie sich an diese Entscheidung wie an nahe liegende Erinnerungen und sucht ihn noch—dies wird durch die Fragesätze im Präsens deutlich („Warum steh ich im halben Berlin? Geh diesen Jungen suchen?“). Sie kommt schließlich aus ideologischen Gründen nach Deutschland, lernt eine neue Sprache (Deutsch), entfremdet sich ihrer Muttersprache und sucht ihre Wurzeln in der osmanischen Vergangenheit. So treten politische Geschichte und Sprache in Verbindung. Allerdings lassen sich der Militarismus und die politische Unterdrückung als Auslöser für die sprachliche Wandlung der Erzählerin festmachen: Sie erinnert sich an Mahirs Bruder, der seine Geheimnisse nicht aussprechen konnte („in seinem Mund was Bitteres hatte und es nicht rausspucken konnte“), weil er Angst hatte. Denn „sie“ (solche Menschen wie

Mahirs Bruder) wurden gequält: „Es ist siebzehn Jahre her, man hat ihnen die Milch, die sie aus ihren Müttern getrunken haben, aus ihrer Nase rausgeholt“ (14).

Der darauffolgende (letzte) Absatz von *Mutter Zunge* zeigt, dass ihr Aufenthalt in Deutschland, Mahirs Tod, ihre sprachliche Entfremdung, Atatürks Sprachreform, alle in Verbindung stehen: „Ich werde zum anderen Berlin zurückgehen. Ich werde Arabisch lernen, das war mal unsere Schrift [...]. Vielleicht erst zu Großvater zurück, dann kann ich den Weg zu meiner Mutter und Mutterzunge finden. Inshallah“ (*Mutter Zunge* 14). Arabisch zu lernen beziehungsweise die (Sprach-)Wurzeln aufzusuchen wird also imaginiert als ein Weg, der sowohl die Fragmentiertheit ihrer (Sprach-)Identität als auch die Brüche in der politischen Geschichte der Türkei überwinden könnte.

2.3 Brecht, Heine, Exil

Es hat sich gezeigt, dass die (sprachliche) Entfremdung der Erzählerin mit ihrer politischen Haltung und traumatischen Erinnerungen in Verbindung steht. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass auch die Existenz der Erzählerin in Deutschland—durch das Erlernen einer neuen Sprache—einen Grund für ihre sprachliche Entfremdung bildet. Des Weiteren stellt sich die fragmentarisch dargestellte Geschichte der Erzählerin zusammen: sie verlässt die Türkei wegen dem Militärputsch—insbesondere weil sie vor Gericht steht—und geht nach Deutschland. Sie deutet die Gründe an, die ihre Auswanderung in Gang setzen und wie sie im Rückblick (historische und politische) Konflikte bewertet,

die mit der Sprache eng in Verbindung stehen. Wiederum ohne ausführliche Beschreibungen und in fragmentarischer Erzählform zeigt Özdamar diese Themen auf.

Die Suche nach der verlorenen Muttersprache beginnt mit einem proustischen Kontakt mit dem Gebäck („Ein altes Croissant sitzt müde im Teller“ *Mutter Zunge* 9). Der Blick auf das müde sitzende Croissant zeigt, dass die Erzählerin nicht leicht ihrer Vergangenheit entkommen kann; sie konsumiert das Croissant nämlich nicht, sie gibt dem Kellner Trinkgeld. Gleich danach folgt die Frage: „Wenn ich nur wüßte, wann ich meine Mutterzunge verloren habe“ (9) und die Reise in die Vergangenheit beginnt. Die in Berlin lebende Protagonistin sucht ihre türkische Muttersprache. Erinnerungen verdeutlichen, dass sie sich an Gespräche mit ihrer Mutter wie an eine Fremdsprache erinnert: „Ich erinnere mich jetzt an Muttersätze [...] die Sätze selbst kamen in meine Ohren wie eine von mir gut gelernte Fremdsprache“ (*Mutter Zunge* 9). Ähnlich erinnert sie sich an die Sätze einer Mutter eines „Anarchisten“ wie fremde Wörter: „Dieser Sätze, von einer Mutter eines Aufgehängten, erinnere ich mich auch nur so, als ob sie diese Wörter in Deutsch gesagt hätte“ (*Mutter Zunge* 11). Genaue Information ist im Text zwar nicht vorhanden, doch lässt sich durch Beschreibungen feststellen, dass vom Coup d’État in der Türkei (von 1960 oder 1971) die Rede ist: „Sie war eine Mutter von einem im Gefängnis in der Nacht nicht schlafenden Jungen, weil er wartete, dass man ihn zum Aufhängen abholen wird“ (*Mutter Zunge* 10). Auch an die türkische Schrift eines Zeitungsartikels erinnert sie sich wie an eine Fremdsprache: „Die Schriften kamen auch in meine Augen wie eine von mir gut gelernte Fremdschrift“ (*Mutter Zunge* 11). Wiederum in diesem Beispiel betrifft die sprachliche Entfremdung die Regierung: „Streik war verboten, Arbeiter schneiden ihre Finger, legten ihre Hemden unter Blutstropfen, in

das blutige Hemd wickelten sie ihr trockenes Brot, schickten das zum türkischen Militär, an das erinnere ich mich auch“ (*Mutter Zunge* 11). Es lässt sich hierbei feststellen, dass die in ihrer Vergangenheit verwurzelte politische Regierung der Türkei die Erzählerin ihrer Muttersprache entfremdet. Ihre Erinnerungen und das Bild der Türkei sind zerbrochen für sie, wie durch die fragmentarischen, brüchigen Erzählungen zu sehen ist. Zudem ist das Erlernen der deutschen Sprache ein weiterer Grund ihrer Entfremdung. Sie lernt Deutsch, weil sie die Türkei wegen der militärischen Regierung verlässt und das Erlernen der deutschen Sprache entfremdet sie ihrer Muttersprache. Und drittens—worauf ich im Laufe der Arbeit zurückkommen werde—fehlt ihr ein Teil ihrer Sprachidentität, die arabische Schrift, die aufgrund der Sprachreform durch das Lateinische ersetzt wurde: „Ich werde arabisch lernen, das war mal unsere Schrift, nach unserem Befreiungskrieg 1927, verbietet Atatürk die arabische Schrift und die lateinischen Buchstaben kamen“ (*Mutter Zunge* 14). Die Schrift ihrer Vorgeneration (arabisch) sucht die Erzählerin nicht in ihrem Heimatland, sondern in Deutschland. Dies zeigt, dass mit der Begegnung einer neuen Sprache die Suche nach den (sprachlichen) Wurzeln sich für die Erzählerin verstärken.

Es hat sich somit feststellen lassen, dass die bisherigen Überlegungen sich auf die (sprachliche) Entfremdung der Protagonistin beziehen, ihre verschwommenen Türkei-Erinnerungen beschreiben und den Grund ihrer Auswanderung nach Deutschland darstellen. Im nächsten Schritt soll ihre Begegnung mit Deutschland erörtert werden: Sie fährt im Zug, die Türkei hinter, Deutschland vor sich, kommt in Köln an und in der darauffolgenden Erinnerung befindet sie sich an dem von Brecht gegründeten Berliner Ensemble. Wie Brecht spielt auch Heinrich Heine eine Rolle in *Mutter Zunge* und so

kommen beide Autoren mit Özdamar in Verbindung. In Folgendem werde ich darstellen, dass der „Kölner Dom“ in *Mutter Zunge* eine Anspielung auf Heines Versepos *Das Wintermärchen* (1844) ist und durch Parallelisierung mit Heine Kritik an der Begrenzung der Meinungsfreiheit ausgeübt wird, was wiederum mit Sprache in Verbindung steht und auf diese Weise Verbindungslinien unter verschiedenen Kontexten sich herstellen.

Beide Werke (*Das Wintermärchen* und *Mutter Zunge*) beschreiben die Begegnung mit dem Kölner Dom furchterregend. Bei Heine liest man: „Zu Köllen kam ich spät abends an [...] Doch siehe! dort im Mondenschein / den kolossalen Gesellen! Er ragt verteuelt schwarz empor / Das ist der Dom von Köllen. / Er sollte des Geistes Bastille sein / Und die listigen Römlinge dachten / In diesem riesen Kerker wird / Die deutsche Vernunft verschmachten!“ (*Wintermärchen* Caput IV). Als das erzählende Ich im *Wintermärchen* in Deutschland ankommt sieht er den Dom und bewertet seine Existenz als eine Verbindung zum Mittelalter und insofern als Rückschritt. Ähnlicherweise bekommt die Erzählerin in *Mutter Zunge* Angst, als sie dem Kölner Dom begegnet:

Ich konnte am Anfang hier den Kölner Dom nicht angucken. Wenn der Zug in Köln ankam, ich machte immer Augen zu, einmal aber machte ich ein Auge auf, in dem Moment sah ich ihn, der Dom schaute auf mich, da kam eine Rasierklinge in meinen Körper rein und lief auch drinnen, dann war kein Schmerz mehr da, ich machte mein zweites Auge auch auf. ... Stehe auf, geh zum anderen Berlin, Brecht war der erste Mensch, warum ich hierher gekommen bin. (*Mutter Zunge* 13)

Die Erzählerin versucht anfangs zu vermeiden, den Dom zu sehen. Ihr vom Dom verursachter Schmerz bleibt jedoch nicht stabil. Denn in darauffolgenden Paragraphen erscheint Brecht in ihren Gedanken („Stehe auf, geh zum anderen Berlin, Brecht war der erste Mensch, warum ich hierher gekommen bin.“). Diese Schilderung zeigt, dass die

Erzählerin Deutschland politisch bewertet, wählt und akzeptiert. Brecht symbolisiert hier nämlich, dass Heines Deutschland, die repressive Zeit in der Vergangenheit liegt. Die Erzählerin fürchtet den Dom am Ende nicht mehr, als sie sich an Brecht erinnert: „Ich bin am Berliner Ensemble, Kantine“ (*Mutter Zunge* 13).

Doch die Haltung der Erzählerin ist nicht nur eine fiktionale, auch lassen sich durch Vergleiche von Autor und Biographie feststellen, dass Fakten für das Schreiben der Autorin eine Rolle spielen. Denn das (persönliche) Exil von Özdamar lässt sich bei der fiktionalen Erzählerin beziehungsweise durch die Suche nach der entfremdeten Muttersprache erkennen. Vor allem zeigt das Leben der Autorin mit dem der Erzählerin in vieler Hinsicht Ähnlichkeiten —worauf ich eingehen möchte, nicht um Özdamars Novellen auf die Biographie der Autorin zu reduzieren, sondern um (historische, politische) Fakten einzuführen, die in *Mutter Zunge* zum Teil vorkommen, oder den Zeitraum der Handlung beleuchten. Betrachtet man allerdings die Lebensläufe der engagierten, linksorientierten Autoren—Heine, Brecht und Özdamar—lässt sich verstehen, weshalb sie in *Mutter Zunge* in Verbindung stehen.

Es ist an dieser Stelle besonders bemerkenswert, dass die beiden deutschen Autoren, auf die verwiesen wird, und die Protagonistin genau eines gemeinsam haben: Das politische Exil. Die politische Lage in den Ländern beider Autoren—Heines und Özdamars—treiben die Erzählerfiguren dazu, wie sie selbst und Brecht, ihre Heimatländer zu verlassen. Es ist bekannt, dass Heine 1831 nach Paris übersiedelte—wo er auch begraben ist—weil er wegen seiner politischen Ansichten in Preußen unerwünscht war. In den darauffolgenden Jahren wurden alle Schriften von ihm—auch die, die noch nicht verfasst

waren—verboten. Auch Brecht ging ins Exil, erst wegen der Nationalsozialisten in die Vereinigten Staaten, dann ging er Ende der 40er, nachdem er in den USA wegen kommunistischen Ideen vor Gericht stand, mit seiner Frau Helene Weigel nach Berlin ins Heimatexil, wo sie das Berliner Ensemble gründeten.

Wiederum ist bekannt, dass Özdamar die Türkei gleich nach dem Militärputsch verließ—wie die Erzählerin in *Mutter Zunge* vor Gericht („Diwan“) steht—bevor sie ihr Heimatland verlässt. 1965 wandert sie nach Deutschland aus. Nach zwei Jahren, kurz bevor sie in die Türkei zurückkehrt, besucht sie Fritz Kirchhoffs Schauspielschule und nimmt an politischen Demonstrationen der Studentenbewegung zum ersten Mal teil (Boran 137). 1967 – 1970 besucht sie die von Muhsin Ertugrul gegründete Theaterschule in Istanbul, erlernt verschiedene Techniken (Method Acting, Living Theater) und setzt sich mit den Theorien Brechts auseinander.²³ Diese Erfahrung im Theater und die Auseinandersetzung mit Brecht lassen ihre Spuren einerseits in Özdamars Schreibweise, die sie in ihrem Interview mit Wierschke gerade als „theatralisch“ beschreibt, durchscheinen: „Ich habe ja sehr viel Theatererfahrung und vielleicht denke ich auch theatralisch beim Schreiben [...]. Theater ist immer drin in meinem Schreiben“ (252). Andererseits prägen diese Erfahrung die Politik Özdamars, die sich als 68er betrachtet: "Ich gehöre zu den 68ern. Diese Bewegung gab es auch in der Türkei und ist ohne Brecht, den wir vergöttert haben, nicht denkbar".²⁴

²³ Vgl. Boran 138.

²⁴ Boran 138.

Nach dem Militärputsch in der Türkei wird das Schauspielhaus in Istanbul, in dem Özdamar tätig ist, geschlossen, weil die Theaterleitung sozialistisch eingestellt ist.²⁵ Özdamar wird kurzzeitig verhaftet, weil sie als Mitglied der türkischen Arbeiterpartei politisch engagiert ist. Nach einem zweijährigen Hin und Her in der Türkei kommt sie schließlich in Ost-Berlin zu Benno Besson und arbeitet im Anschluss von 1978 bis 1979 unter seiner Leitung an Brecht-Inszenierungen in Paris und Avignon. Wie ich zuvor betont habe, fürchtet auch die Erzählerin den Dom mit Gedanken an Brecht nicht mehr: („Ich bin am Berliner Ensemble, Kantine.“ *Mutter Zunge* 13). Im Gedanken an Brecht siedelt die Erzählerin nach Deutschland über, wo die Frage nach der entfremdeten Muttersprache dann auftaucht.

Dass diese Suche nach der Muttersprache aber auf einzelne Wörter reduziert ist (die neu entdeckten Wörter sind nämlich aufgelistet) zeigt vor allem, dass die Muttersprache sich nicht ganz herstellen wird. Wie ich auch im Folgenden zeigen möchte, geht es bei Özdamar nicht um den Wiederaufbau einer vergangenen Sprachidentität und also nicht um die Überwindung der in der Erzählung angedeuteten historischen Brüche, sondern um eine neue Sprache, so wie die Erzählerin dem deutschen Mädchen am Ende von *Großvater Zunge* sagt: Auf die Frage, was sie in Deutschland suche, antwortet sie in *Großvater Zunge*: „Ich bin eine Wörtersammlerin“ (*Großvater Zunge* 48).

²⁵ Vgl. Boran 139: „[...] bereits zehn Jahre später kam es im März 1971 zum Militärputsch unter repressiven Vorzeichen. Das Theater nach Brechtschem Stil und die Formenvielfalt des sozialkritischen türkischen Theaters im Allgemeinen wurden in der Folge enorm eingeschränkt, Theaterhäuser wurden geschlossen, Gruppen aufgelöst und Dramatiker und Theatermacher kamen mit dem Gesetz in Konflikt.“

2.4 Gegen die einheitliche „Nationalsprache“

Wie ich zu Beginn der Untersuchung zum Schreibstil Özdamars betont habe, erscheinen Brecht und Großvater als Andeutung und Hoffnung darauf, dass die Suche nach der entfremdeten Muttersprache sich mit ihnen vervollständigen wird: „Stehe auf, geh zum anderen Berlin, Brecht war der erste Mensch, warum ich hierher gekommen bin, vielleicht dort kann ich mich daran erinnern, wann ich meine Mutterzunge verloren habe (13); „Vielleicht erst zu Großvater zurück, dann kann ich den Weg zu meiner Mutter und Mutterzunge finden. Inshallah“ (14). An Brechts Wirkungsstätte wird es ihr gelingen, Osmanisch und Türkisch nacheinander wieder zu entdecken. Und da ihre traumatischen Erinnerungen bei dieser Suche eine Rolle spielen, müssen auch die verschlüsselt dargestellten Hindernisse aufgedeckt werden. Das heißt zugleich, dass Sprache für die Erzählerin von der Macht der Autorität gerettet werden muss, denn so wie mit Andeutungen auf Heine oder die Sprachreform zu sehen ist, sind es zumeist politische Gründe, die sowohl die Meinungsfreiheit verhindern und die Autoren ins Exil treiben, als auch die Erzählerin ihrer Muttersprache gegenüber entfremden. Bei „Brecht“ in Deutschland erhofft die Erzählerin ihre Sprachwurzeln wieder zu finden.

Wie ich aber zeigen möchte, bedeutet diese Demaskierung verdeckter Sprachwurzeln letzten Endes keine Wiederherstellung im Sinne einer Restauration von ursprünglicher oder „reiner“ Sprachidentität, sondern die Abschaffung von festen Grenzen zwischen Sprachen und die Ermöglichung von interkultureller und zwischensprachlicher Kommunikation: von „wahren Begegnungen“ im Özdamarschen Sinne. Es ist ja gerade der Versuch, eine monologische Sprachkultur aufzubauen, gegen den sich die Erzählerin

wendet—nämlich in ihrer Kritik an der türkischen Sprachreform. Diese unter Atatürk durchgesetzte Reform, unter vielen anderen Reformen, zielte mit dem Übergang vom Vielvölkerstaat zum Nationalstaat, auf eine national einheitliche Sprache und schloss im Endeffekt die Sprachen der Minderheiten aus. Die arabische Schrift wurde durch die Lateinische ersetzt (1928) und das Türkische wurde eingeführt, um das Osmanische zu ersetzen (1932). Arabische Lehnwörter werden seither von der TDK—der türkischen Sprachakademie—mit neuen türkischen Wörtern ersetzt. Wie die Sprachreform eingeführt wurde und das Programm der TDK beschreibt Bettina Brandt folgenderweise:

The second, and generally less emphasized, stage of the Kemalist language reform involved the creation of the *Türk Dil Kurumu* (TDK) or Turkish Language Academy in 1932. The TDK had several goals: It aimed to create a simpler Turkish, strengthen Turkish components in vocabulary and grammar, and, most of all, purge Arabic (and Persian) vocabulary from the language. The TDK also led etymological research to create new words that would be needed once all words of Persian and Arabic origins would be eliminated from use. More than 100.000 words were purged and cut. The new purified language, the Turkish of today, is known as *öz Türkçe* or “Pure Turkish.” The new linguistic order made *öz Türkçe* the official language of the new nation and opposed, and at times outlawed, some of the languages of the minorities, especially Greek and Kurdish. (301)

Diese Ära lässt sich wiederum an Anlehnung auf das *Wintermärchen* mit der von Heines Deutschland vergleichen; weil in beiden Fällen die Sprache beziehungsweise die Meinungsfreiheit unter Druck steht. So bringt Özdamar ihre Kritik gegen die (Sprach)Politik der Türkei von 1928 und Preußens Politik in Verbindung. Man kann auch behaupten, dass sie diese Ereignisse in *Mutter Zunge* anzeigt, um durch Historisierung bezüglich der gegenwärtigen Entwicklung der Sprachwandlung in den Einwanderungsländern und der Sprachmigration Aufmerksamkeit zu erzeugen. Schließlich begibt die Erzählerin sich auf die Suche nach der verlorenen Muttersprache

mithilfe des Osmanischen, der Sprache ihres Großvaters und zeigt, dass auch verbotene Sprachen im Gedächtnis bleiben und Spuren hinterlassen: „Ibni Abdullah sagte: Wann hast du zum erstenmal Arabisch gehört? Ich sagte: Mein Vater stand in der Nacht auf, suchte im Radio Arabisches Radio [...]. In meinem Schlaf diese Stimmen sind reingekommen, ich liebte meinen Vater. Mein Vater war diese Stimmen“ (*Mutter Zunge* 29). Zudem lässt sich hier feststellen, dass anhand der Sprachen die Erzählerin die Türkei als Mutter und das osmanische Reich als Vater aufteilt. Beide sind Spuren ihrer Vergangenheit, wie beim Schreiben der Autorin auch dargestellt ist, mit der Anhäufung von osmanischen und türkischen Wörtern („Im Namen Allahs“ *Mutter Zunge* 19).

Die Trennung der beiden Sprachen (Osmanisch und Türkisch) entsteht also durch die Sprachreform und eins der Hauptanliegen von Özdamars Erzählung ist es, die Grenzen zwischen ihnen fließend zu machen. Im Folgenden geht es um die Hybridisierung der Sprachen, an denen die Erzählerin teilhat: Die Erzählerin versucht ihre türkische Muttersprache beziehungsweise ihre (Sprach)Identität in *Großvater Zunge*, Osmanisch, zu finden. Denn die Entfremdung beginnt für sie mit der Reform; als die neue Alphabetisierung die Geschichte ihrer Vergangenheit in der osmanischen Zeit auslöscht: „Dieses Verbot ist so, wie wenn die Hälfte von meinem Kopf abgeschnitten ist. Alle Namen von meiner Familie sind arabisch: Fatma, Mustafa, Ali Samra. Gottseidank ich gehöre noch zu einer Generation, die mit vielen arabischen Wörtern aufgewachsen ist“ (*Großvater Zunge* 29). So beginnt ihre Entfremdung mit der Muttersprache schon bevor

sie selbst existiert. Doch taucht diese Entfremdung in Deutschland stärker auf, nach der Begegnung mit einer neuen Sprache.

Azade Seyhan betont in ihrem Artikel *Lost in Translation*, dass die Autorin in *Mutter Zunge* die Sprachreform implizit kritisiert, nach Özdamar habe sie die Spuren der osmanischen Kultur ausgelöscht: „In ‚Großvaterzunge,‘ Özdamar had implicitly criticized Kemalist reforms for erasing all traces of the Islamic Ottoman culture, thus creating a vacuum in which modern Turks struggle to define a cultural identity“ (422). Die Erzählerin behauptet des Weiteren, dass sie zwar nicht gegen Atatürk ist („Ich habe zu Atatürk-Todestagen schreiend Gedichte gelesen und geweint, aber er hätte die arabische Schrift nicht verbieten müssen“ *Großvater Zunge* 29), doch bewertet sie die Reform als eine Lücke in der türkischen Geschichte, was sich auf die Veränderung der Schriftsprache begründen lässt. Denn im Grunde genommen war von der Reform erstmals die arabische Schriftsprache betroffen:

Ich werde zum anderen Berlin zurückgehen. Ich werde Arabisch lernen, das war mal unsere Schrift, nach unserem Befreiungskrieg, 1927, verbietet Atatürk die arabische Schrift und die lateinischen Buchstaben kamen, mein Großvater konnte nur arabische Schrift, ich konnte nur lateinisches Alphabet, das heißt, wenn mein Großvater und ich stumm wären und uns nur mit Schrift was erzählen könnten, könnten wir uns keine Geschichten erzählen. (*Mutter Zunge* 14)

Mit der Reform, so könnte man behaupten, wird eine klare Grenze zwischen der osmanischen Vergangenheit und der türkischen Republik gezogen und somit eine scharfe Trennung von Ost und West eingeführt. Özdamars Erzählerin strebt aber danach, Ost und West durch interkulturelle Sprache wieder zu vereinigen. In der Schrift bringt sie Osmanisch und Türkisch zusammen (wie mit dem Wort „Diwan“) und außerdem

transferiert sie die Ost-West Teilung in ein breiteres Spektrum; indem sie die östliche (osmanische) Sprache in die westliche (deutsche) Sprache einwebt, oder Redewendungen direkt ins Deutsche übersetzt („Zunge hat keine Knochen“). Um „Großvaterzunge“ zu finden, pendelt die Erzählerin zwischen Ost und West hin und her.

Bisher konnte die Anschaffung einer nationaleinheitlichen Sprache als Lücke in der Sprachidentität der Erzählerin festgestellt werden. Folglich wird gezeigt, wie die festen Grenzen unter Sprachen sich für die Erzählerin auflösen und eine neue, hybride Sprache entsteht. Man bekommt das Werden dieser Sprachidentität der Erzählerin prozessweise mit. Ihre Existenz in Deutschland ohne „Kindheit“ („in der Fremdsprache haben Wörter keine Kindheit“ 44) erhält durch die osmanischen Wörter eine Vergangenheit (zugefügt): „Die Wörter, die ich die Liebe zu fassen gesucht habe, hatten alle ihre Kindheit. *Leb* – Mund / *Ducar* – Befallen, *Mazi* – Vergangenheit / *Medyun* – Verbunden / *Meytap* – Feuerwerkskörper / *Intizar* – Verfluchung / *Muztarip* – Krank vom Kummer / *Inkitat* – Zusammenbruch“ (*Großvater Zunge* 46). In Osmanisch—in der Sprache die aus einer Vielfalt von Türkisch, Arabisch und Persisch besteht—findet sie ihre Kindheit und durch die Entdeckung von Osmanisch und der arabischen Schrift überwindet sie ihre Entfremdung in Deutschland und macht Sprachen in ihrem Umgang beweglich: sie übersetzt die Wörter nämlich ins Deutsche („*Leb* – Mund“). D.h., mit der Übertragung der Wörter überträgt sie ihre „Kindheit“ in ihre Gegenwart. Sie verbindet ihre Vergangenheit (die Türkei) und die Gegenwart (Deutschland), sowohl durch das Medium der Buchstaben, als auch durch die Übersetzung.

Am Ende der Geschichte, nachdem die Erzählerin das Schriftzimmer von Ibni Abdullah verlässt, wird diese interkulturelle Übersetzung direkt thematisiert. Die türkische Erzählerin übersetzt nämlich einem deutschen Mädchen, dem sie auf der Straße begegnet, das Wort „Ruh“, das auch sie wiederholt: „*Ruh* - »*Ruh* heißt Seele«, sagte ich zu dem Mädchen. »Seele heißt *Ruh*«, sagte sie“ (*Mutter Zunge* 48). Indem sie den Satz der Erzählerin wiederholt, bestätigt das Mädchen ihr Interesse an interkulturelle Kommunikation und widerspiegelt den Satz der Erzählerin, weil sie ihn umgekehrt wiederholt („*Ruh* heißt Seele [...] Seele heißt *Ruh*“). Zugleich erscheint hier die Betonung auf Gemeinsamkeiten, nicht nur zwischen Türkisch und Arabisch, sondern zwischen Deutsch und Türkisch, weil das Wort „Ruh“—wenn auch nicht in derselben Bedeutung—in der deutschen Sprache existiert. Dieses Beispiel deutet an, dass Grenzen zwischen Sprachen nicht sehr stark sind. Özdamars Erzählerin hybridisiert die Sprachen an denen sie teilhat (Deutsch, Türkisch, Osmanisch) und schafft auf diese Weise eine „wahre Begegnung“ mit dem Mädchen: eine Begegnung in der Fremdheit. Hiermit lässt sich auch der Grund von Özdamars Kritik an der Etablierung der national einheitlichen Sprachen verstehen, denn sie zeigt mit dem Wort “Ruh” auf, wie leicht unterschiedliche Sprachen ineinander fließen können und, dass die Abschaffung klarer Grenzen Begegnungen erst ermöglichen.

2.5 Performanz der Buchstaben

Die Erzählerin lernt arabisch-türkische Wörter und überträgt sie ins Deutsche, somit der deutschsprachigen Leserschaft. Dies verdeutlicht zugleich, da die Autorin den Vorgang

der Übersetzung mit Ausgangssprache und Zielsprache zusammenbringt beziehungsweise ihre Muttersprache neben ihrer erlernten Sprache, Deutsch, hinzufügt, dass das Unsichtbare in *Mutter Zunge* sichtbar gemacht und demaskiert wird. Wenn sie die türkischen und osmanischen Wörter ins Deutsche übersetzt, lässt sie die ursprünglichen Wörter nämlich nicht aus, sie versteckt sie nicht, Deutsch und Türkisch erscheinen auf demselben Blatt („Yetim – Waise“ *Großvater Zunge* 29). Indem sie Osmanisch entdeckt, findet sie allerdings eine neue Sprache, die in ihren Wurzeln liegt. Sie nimmt sie auf und verwendet in ihrer „Wörtersammlung“. Der folgende Abschnitt soll zeigen, dass mit dem ineinander zerfließen der sprachlichen Grenzen die arabische Schrift in der Wahrnehmung der Erzählerin als Performanz der Buchstaben erscheint.

In *Großvater Zunge* erscheint die Suche der Erzählerin nach ihrer verlorenen Sprachwurzeln, die in eine Begegnung mit arabischen Buchstaben mündet, vor allem durch das Wort „Ruhe“: „»Hier ist schön ruhig, nicht«, sagte Ibni Abdullah, »Du suchst die Ruhe, ruh dich aus«“ (*Großvater Zunge* 27). Da die Erzählerin während ihrer Unterhaltung mit dem deutschen Mädchen gerade den gleichen Begriff („Ruhe“) verwendet, erscheint sie mit ihrer neuen, hybriden (Sprach)Identität sich versöhnt zu haben. Zumal Özdamar sich in ihrem Schreiben auch der osmanischen Sprache bedient, ist ihre Suche nach der entfremdeten Muttersprache als das Sehnen nach der literarischen osmanischen Sprache zu verstehen. Ihre Vorliebe für *Großvater Zunge* erwähnt die Erzählerin vor allem, nachdem sie das Schriftzimmer von Ibni Abdullah nach vierzig Tagen verlässt und zugibt, dass sie sich in ihren *Großvater*, den Träger der osmanischen Sprache, verliebt hat: „Ich habe mich in meinen Großvater verliebt“ (*Großvater Zunge* 46). Die Sprache der Poesie („Liebe“) und ihrer Vergangenheit („Kindheit“) findet sie

nämlich durch diese Sprache: „Die Wörter, die ich die Liebe zu fassen gesucht habe, hatten alle ihre Kindheit“ (*Großvater Zunge* 46). Wenn sie anfängt mit dem Mädchen zu kommunizieren—ihr erster persönlicher Kontakt mit Deutsch—ist die Suche nach der Muttersprache beziehungsweise der Sprachidentität beendet. Der Sprach austausch unter den beiden entsteht dann auf einer Basis, indem sie durch Übersetzung mit „Ruhe“ zu einer mehrsprachigen Symbiose (Deutsch, Türkisch, Osmanisch) finden und Interesse zeigen, sich über fremde Wörter zu unterhalten. Auf diese Weise endet *Großvater Zunge* mit der Verwandlung der Sprache in ein Medium der „Fremdheit“, wo „wahre Begegnungen“ sich ereignen können.

Diese Entdeckung einer hybriden Sprachauffassung geht einher mit der Entdeckung der arabischen Buchstaben im Schriftzimmer Ibni Abdullahs, und es ist vielleicht kein Zufall, wenn die Erzählerin diese Buchstaben immer wieder als performierende Figuren wahrnimmt. Die Buchstaben vermischen sich mit der Imagination der Erzählerin und ihre vergessene Kindheit kommt auf diese Weise zurück. Zugleich beschreiben die Buchstaben Situationen wie Anflehen („Ibni Abdullahs Gesicht hat etwas von einem bittenden Buchstaben, der auf Knien läuft“ *Großvater Zunge* 23) oder Gefühle wie Sprachlosigkeit (“[I]ch konnte ihn nicht fassen, meine Hände lagen wie Buchstaben ohne Zunge auf meinen Knien“ 24). Erst sind sie Figuren oder Beschreibung („Manche sahen aus wie ein Vogel, manche wie ein Herz, auf dem ein Pfeil steckt [...] manche wie in einem türkischen Bad auf einem heißen Stein sitzender Frauenarsch“ 18), zum Teil werden sie personifiziert und verlebendigt („Ich ging mit Kamelen und weinenden

Frauenaugen wieder zum anderen Berlin“/ „Über den Tüchern warten die Buchstaben auf mich“ 18) und schließlich sind die Buchstaben Geschichten („Heute manche haben würdevolle Gesichter, sie hören das Rauschen ihres Herzens, manche ihrer Augen sind ganz, manche halb geschlossen. Manche sind dünne Waisen mit bleichen Gesichtern, manche Allahs Vogel, sie wandern Hand in Hand“ 19). Die Buchstaben werden Symbol, Geschichte, Gefühl, Metapher, Tier oder Mensch. Die Erzählerin sieht eine performative Kraft in den Buchstaben oder sie interpretiert sie als performierende Figuren.

So zeigt Özdamar nicht nur einen theatralischen Schreibstil, sondern auch eine theatralische Wahrnehmung: Entweder hat Schrift Geschichte oder es erscheinen Personen—wie Ibni Abdullah beispielsweise—als Schrift. Diese verlebendigte Schrift—in Form von arabischen Buchstaben—führt die Erzählerin zu ihrer Muttersprache beziehungsweise zu ihrer Vergangenheit zurück. Aber sie führt sie auch zu einer neuen hybriden Sprachauffassung, wo die Schrift nicht mehr dem Zweck der Konservierung, sondern dem der Begegnung dient. Deshalb lassen sich die arabischen Buchstaben am Ende der Geschichte—nachdem sie Ihre Mission der Begegnung erfüllt haben—ohne weiteres wieder wegwerfen. Nachdem die Erzählerin vierzig Tage im Schriftzimmer von Ibni Abdulah verbringt lässt sie die Buchstaben auf die Straße fallen: „Ich ging mit Ibni Abdulah, der in meinem Körper ist, Zeitung in der Hand, in die Nähe der Autobahn. Ich warf die Schriften auf die Autobahn“ (44). Zwar findet die Erzählerin von *Mutter Zunge* und *Großvater Zunge* versteckte Wurzeln ihrer Sprachgeschichte, doch geht sie nicht zurück zu einer vergangenen Kultur oder Sprachidentität. Stattdessen öffnet sie die Grenzen zwischen Sprachen an denen sie teilhat und auf diese Weise schafft sie einen Raum für neue Begegnungen.

Mit *Mutter Zunge* und *Großvater Zunge* habe ich das performative Schreiben bei Özdamar auf formaler und inhaltlicher Ebene untersucht und dargestellt, wogegen sie Kritik ausübt und wie sie brechtische Verfremdungseffekte in ihrem Schreiben erweitert. In Bezug auf die Form haben sich durch Übersetzungen, Wiederholungen, Wortneubildungen, oder verschlüsselten Aussagen, Techniken der Verfremdung feststellen lassen. Mithilfe der Aufdeckung des Sprachstils habe ich die Geschichte der Erzählerin in *Mutter Zunge* zusammengestellt. Es hat sich gezeigt, dass die Erzählerin aus politischen Gründen nach Deutschland auswandert, wo sie sich auf die Suche nach ihrer Vergangenheit begibt, durch die Entdeckung der verlernten osmanischen Sprache zu einer poetischen Sprache gelangt, die sie auch performativ wahrnimmt und weitergibt. Diese Reise in die Vergangenheit beabsichtigt aber keine konservative Wiederherstellung einer als ursprünglich oder rein verstandenen Identität, sondern eher eine Auflockerung von Sprachgrenzen und damit eine Kritik gegen die mit der Etablierung der Nationalsprache erfolgten sprachliche Unterdrückung. Zudem fordert Özdamars performative Schreibstil den Leser zu Reflexion, Nachforschung oder Hinterfragung auf und versucht somit, im Sinne Brechts, eine performative Wirkung auf den Leser auszuüben beziehungsweise ihn zu aktivieren. Auf diese Weise zielt Özdamars Schreiben nicht auf Wiederherstellung, sondern auf die Schaffung von etwas Neuem: eine hybride Auffassung von Sprache, in der „wahre Begegnungen“ sich ereignen können. Özdamar demaskiert türkische und osmanische Spuren in ihrem auf Deutsch verfassten Text und hebt somit eine unsichtbare Fremdheit im Deutschen hervor. Kapitel

drei soll im Folgenden zeigen, dass im Film Kutluğ Atamans *Lola und Bilidikid* das Fremde beziehungsweise Originale infrage gestellt wird.

Kapitel 3

Performanz als Infragestellung des Originals in Kutluğ Ataman's *Lola und Bilidikid* (1999)

Nachdem ich in den ersten beiden Kapiteln gezeigt habe, wie Fragen der Maskierung und Demaskierung des Originals (bzw. der Originalsprache) durch performative Übersetzung (*Hexenzauber*) und performatives Schreiben (*Mutterzunge*) abgehandelt werden, möchte ich im dritten und letzten Kapitel anhand des Filmes *Lola und Bilidikid* (1999) zeigen, wie eine andere Variante von Migrationskunst die Originalität der Identität durch Performanz auf subversive Weise infrage stellt. Den Begriff „Performanz“ beziehungsweise „Performativität“ entlehne ich dieses Mal Judith Butler, die bekannterweise das „Cross-Dressing“ als eine Aufführung sieht, die die performative Konstruktion von Geschlechtsidentitäten schlechthin (also auch die „normalen“) offenbart. In Atamans Film, der von Transvestitenperformanzen im deutsch-türkischen Migrantenmilieu erzählt, wird gezeigt—wie ich unten ausführen möchte—dass die Codes sowohl von Gender als auch von Ethnik durchaus performativ sind. Doch vorläufig soll der Filmemacher und der Entstehungskontext des Films besprochen werden.

Ataman, ein Filmemacher, der im Familienkreis mit Filmaufnahmen aufwächst und in seiner Jugendzeit Aktivitäten links orientierter Jugendliche in Istanbul filmt²⁶, hat ein Kino-Studium an der UCLA absolviert und sich in den vergangenen Jahren mit seinen Film-, Video- und Fotoarbeiten zu einem weltweit renommierten Künstler entwickelt. Von seinen Werken sind beispielsweise der Film nach dem Roman Perihan Mağdens *İki genç Kız* (*2 Girls*, 2005), ein Kurzfilm *La Fuga* (1988)—nominiert für den *Cine Golden Eagle Award* und *New York International Film Exposition*—oder sein international anerkannter türkischer Film *Karanlık Sular* (*The Serpents Tale*, 1995) und *Journey to the Moon* zu nennen.

Als er zwei Jahre in Berlin verbringt, um *Lola und Bilidikid* zu drehen, sammelt Ataman Materialien und Informationen für den Film. Aus Polizeiberichten oder Geschichten von deutsch-türkischen Transvestiten in Berlin erstellt er das Drehbuch, zum Teil basierend auf tatsächliche Ereignisse.²⁷ Nachdem der Film gezeigt wird, freut Ataman sich darüber, dass aufgrund der Aufführung des Filmes viele Transvestiten im Tageslicht sichtbar geworden sind. Er berichtet seine Beobachtungen dazu in einem Interview in *Feminist News* wie folgt: “A lot of the transvestites would come out in the daytime to see the film. It was extraordinary for them to be so visible. As they were waiting on line in front of the theatres, they would be somewhat timid. But after the film, they would come out holding hands. The film touched their lives; it gave them a bit of courage and approval.”²⁸

Der Film handelt auch von Selbstbestätigung: nämlich vom Coming Out des Protagonisten Murats, der seine Schüchternheit gegen Selbstbehauptung eintauscht.

²⁶ Vgl. *Feminist News*. “An Interview with Director Kutlug Ataman”. Vol. 18. January 2000. S. 5.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

Murats Geschichte bildet aber nur eine von verschiedenen ineinander verknüpften Erzähllinien, von denen ich nur die nennen werde, die in dieser Arbeit bearbeitet werden: Murat (Baki Davrak), der Sohn eines türkischen Gastarbeiterpaares und somit ein Mitglied der zweiten Migrantengeneration, nimmt sich seinen transvestiten und homosexuellen Bruder Lola (Gandi Mukli) zum Vorbild, nachdem er entdeckt, dass Lola wegen ihrem Coming-Out schon vor seinem Geburt von ihrem älteren Bruder Osman (Hasan Ali Mete) aus dem Haus geworfen wurde. Murat ist deshalb ein Ersatzkind, denn die Eltern hoffen, dass das ankommende Kind „normal“ (heterosexuell) und nicht wie Lola wird. Vor allem Osman, den die Mutter „Kopf“ der (vaterlosen) Familie nennt, terrorisiert Murat und Lola. Osman ist ein Macho, der seine eigene Homosexualität zu verheimlichen versucht. Er verbietet Murat, Lola zu sehen. Dennoch beginnt eine intensive Freundschaft unter den letzteren, nachdem Murat, trotz Osmans Warnung, Lola in einem Kabarett im Transvestiten-Milieu Berlins besucht—eine Freundschaft, der letztendlich mit der Ermordung Lolas durch Osman ein Ende gemacht wird. Außer den drei Brüdern ist vor allem die Figur der Mutter wichtig, die die Verhältnisse ihrer Kinder den ganzen Film hindurch still beobachtet, bis sie erfährt, dass Osman Lola umgebracht hat.

Neben diesem Familiendrama wird auch die Geschichte von Lola dargestellt, die als Transvestit eine rote Perücke trägt und als orientalische Tänzerin mit den anderen Drag Queens Şehrazat (Celal Perk) und Kalipso (Mesut Özdemir) in der Tanzgruppe „Die Gastarbeiterinnen“ performiert. Lola lebt mit ihrem Freund Bilidikid (Erdal Yıldız) zusammen—eine Marlon Brando-Imitation, der eine Lederjacke im Stil des Filmes *The wild One* und Jeans und weißem T-Shirt trägt. Bilidikid verlangt von Lola, dass sie sich

operieren/kastrieren lässt, damit sie in die Türkei siedeln, an der Küste eine Bar eröffnen und ein glückliches, „normales“ Leben führen. Lola hingegen bevorzugt in Deutschland zu bleiben; sie lehnt die Rolle als typisierte Hausfrau ab. Die Liebesgeschichte der beiden nimmt einen tragischen Verlauf, als Lola in der Spree tot aufgefunden wird. Es kommt heraus, dass nicht die Neo-Nazis, die den Film hindurch Lola verfolgen und bedrohen, sie umgebracht haben, sondern ihr Bruder Osman. Bilidikid rächt sich aber an den Neonazis und kommt ums Leben, ohne zu wissen, wer der eigentliche Mörder ist. Der Film endet mit der folgenden Szene: Die Mutter lässt ihren Kopftuch auf die Straße fallen, als sie gemeinsam mit Murat die Kreuzberger-Wohnung und Osman hinter sich lassen. Murat hebt das Kopftuch wieder auf und reicht es seiner Mutter an. Dargestellt in der Weitaufnahme laufen Mutter und Sohn in *Lola und Bilidikid* nah aneinander, sich von der Kamera entfernend.

In der bisherigen Forschung zu diesem Film hat vielleicht keine Sequenz so viel Aufmerksamkeit erregt wie der Schluss des Films. Forscher wie Barbara Mennel oder Karin Hamm-Ehsani bewerten diese Szene meistens als die Befreiung der Mutter beziehungsweise der türkischen Frau von der patriarchalen Gesellschaft. Karin Hamm-Ehsani betrachtet das Herablassen des Kopftuches als Befreiung von traditionellen und patriarchalen Zwängen wie sie in ihrem Artikel *Intersections: Issues of National, Ethnic, and Sexual Identity in Kutlug Ataman's Berlin Film 'Lola und Bilidikid'* betont:

This sense of victory, of willingness to defy oppressive powers, is visualized at the film's conclusion when Murat and his mother are leaving their apartment and the tyrannical Osman behind, with the mother demonstratively taking off her

headscarf and throwing it into the street, indicating her determination to liberate herself from traditional and patriarchal constraints. (Hamm-Ehsani 375)

Barbara Mennels Argument ist dem von Hamm-Ehsani nahe, wie sie in ihrem Artikel *Masochism, Marginality, and the Metropolis: Kutlug Ataman's 'Lola and Billy the Kid'* erläutert: „Yet the Turkish woman's headscarf is a symbol overdetermined with the representational weight of Turkish women's oppression by Turkish patriarchy and liberation in the West“ (Mennel 307). So stellen beide Aussagen den gemeinsamen Aspekt dar, dass diese Szene die Befreiung der unterdrückten Frau vom türkischen Patriarchat schildert. Es gibt jedoch keine Szene in *Lola und Bilidikid*, die implizit oder direkt aussagt, dass die Frauen im Film gezwungen werden, Kopftuch zu tragen. Vielmehr werden von Vorbildern—vor allem Schauspielern— gesprochen, die nachgeahmt werden. So wie Lola selbst, deren Sexualität ausdrücklich als Performanz dargestellt wird, wird die Mutter sich dessen bewusst, dass auch ihre ethnische und heterosexuelle Identität—ihre Rolle in der Familie—Ergebnis einer Performanz ist, die sie am Ende des Films durch das Herunterwerfen des Kopftuchs fallen lässt. Deshalb möchte ich in der folgenden Untersuchung im Unterschied zu Hamm-Ehsani und Mennel diese Sequenz als Teil einer breiteren Reflexion über die performative Konstruktion von Identität und deren Infragestellung im Film lesen.

3.1 Performativität bei J. L. Austin und Judith Butler

Butlers Theorie der Performativität stützt unter anderen auf den von J. L. Austin eingeführten Begriff von performativen Sprechakten. Erstmals führt Austin in seinen Vorlesungen (*How to Do Things With Words*), die er 1962 an der Harvard Universität hält, den Begriff „Performativität“ in die Sprachphilosophie ein. Sprechakte gründen sich auf performative Wiederholungen und rufen unter autoritären oder konventionellen Bedingungen nach Austin ins Leben, was sie benennen. Unter anderem gibt er das Beispiel einer Eheschließung, um Wirklichkeit konstituierende Sprechakte zu beschreiben: Aus einem Paar wird ein Ehepaar, wenn die Eheschließung mit Worten vom Paar akzeptiert wird („I do take this woman to be my lawful wedded wife.“)²⁹. Der Sprechakt vollzieht eine Handlung in diesem Beispiel und konstituiert (soziale) Wirklichkeit. Nach Austins Theorie des Performativen können also Wörter neue Tatsachen und Phänomene ins Leben rufen. Butlers Theorie der Performativität hingegen geht zwar in eine andere Richtung, sie spricht von Gender (Geschlechtsidentität), doch gibt es Schnittpunkte innerhalb der Argumente von Austin und Butler wie im folgenden Beispiel: Nach Butler wird Geschlechtsidentität ohne den Willen des Individuums, durch Sprechakten und performativen Wiederholungen konstruiert. Aus einer Aussage wird Realität, indem etwa ein neugeborenes Kind ärztlich—gestützt also auf eine anerkannte Autorität—„Mädchen“ oder „Junge“ genannt wird. Beziehungsweise wechselt das Kind je nach dem welches biologische Geschlecht es trägt von „es“ zu „sie“ oder „er“ und

²⁹ Vgl. Austin S. 5-6.

wird, wenn es zum Beispiel ein Mädchen ist, mädchenhaft erzogen³⁰. Durch die Anrufung oder das Aussprechen der Geschlechtsidentität (Gender) beziehungsweise eines Sprechakts wird also bei einem neugeborenen Kind ohne dessen Willen bestimmt, welcher gesellschaftlichen Ordnung es angehören wird. Mit anderen Worten: Butler betrachtet Gender Identitäten als performative Konstruktionen, die vorbestimmt sind trotz des Willens der Individuen, wodurch auf sie Macht ausgeübt wird. In ihrem Aufsatz *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988) schreibt sie von Wiederholungen körperlicher Handlungen, die eine Illusion von Geschlechtsidentität (Gender) oder Identität allgemein konstituieren:

In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time—an identity, instituted through a stylized repetition of acts. Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self. (Butler 401)

So lässt sich hier bei Butlers Argument feststellen, dass die Geschlechtsidentität (Gender) mit der Zeit aus Wiederholung der (körperlichen) Akte entsteht. Auch habe ich zu Beginn dieses Kapitels argumentiert, dass ich in Anlehnung an Butlers Gender Theorie den Film als Infragestellung der Originalität der Identität betrachte. Das möchte ich im nächsten Abschnitt insbesondere am Beispiel des Kopftuchs untersuchen, wobei sich zeigen wird, dass der Film nicht nur die Geschlechtsidentität, sondern auch und gleichzeitig die ethnische Identität als Resultat einer Performanz darstellt.

³⁰ Butler geht es nicht darum, den Körper neu zu bestimmen, oder zu verneinen, sondern darum, dass es nicht gewiss ist, ob es den Körper unabhängig von „soziokulturellen Körperkonzepten und -bildern“ gibt. Diskurse bilden soziale Wirklichkeit nach Butler, man kann sich nicht aussuchen, in welcher Wirklichkeit, Körper man lebt.

3.2 Kopftuch, Imitation, Performanz

In zwei Szenen erscheint das Kopftuch in einer performativen Handlung und verknüpft Lolas Identität (Gender) mit der ihrer Mutter (Ethnik): Lola inszeniert eine stereotypisierte türkische Frau mit Kopftuch im Kabarett, indem sie mit dem Kopftuch spielend ihren Kopf auf und abdeckt³¹. Dass das Kind die Mutter parodistisch nachahmt—die Mutter trägt nämlich auch ein Kopftuch—suggeriert, dass die Identität der Mutter auch auf Nachahmung und Performanz basiert. Lolas Inszenierung bringt die Originalität einer (ethnischen/kopfbedeckten) Weiblichkeit ins Schwanken. Denn, wie die Inszenierung demonstriert, illustriert auch die Kopfbedeckung der Mutter eine Ordnung, der sie sich anpasst. Hierbei wende ich mich wiederum an Butler um dies zu begründen: In dem eingangs erwähnten Artikel vergleicht Butler die Verkörperung eines geschlechtlich bestimmten Körpers (gendered body) mit der einer Theateraufführung. Sie behauptet, dass der geschlechtlich bestimmte Körper wie bei einer Theateraufführung eine vorgeschriebene Rolle übernimmt und sie wie eine Inszenierung fortführt:

Actors are always already on the stage, within the terms of the performance. Just as a script may be enacted in various ways, and just as the play requires both text and interpretation, so the gendered body acts its part in a culturally restricted corporeal space and enacts interpretations within the confines of already existing directives. (Butler 406)

³¹ Deniz Göktürk behauptet in ihrem Artikel *Turkish Women on German Streets: Closure and Exposure*, dass die Aufführung von Ethnik und Gender der *Gastarbeiterinnen* die "Frau" als ein 'handgemachtes Objekt' zerlegt: „'Die Gastarbeiterinnen' in *Lola und Bilidikid* are out on the town, subverting bourgeois morality, performing gender as well as ethnicity, and dismantling, women as artifact' by their use of wigs, make-up, clothes and their irreverent speech and gestures."

Dementsprechend betrachte ich auch die Identitäten von Lola und der Mutter sowohl im ethnischen als auch im geschlechtlichen Kontext als Folgen einer seit Generationen wiederholten performativen Handlung. Mit Butlers Worten argumentiert, zeigen nämlich auch die Szenen von Lola und der Mutter sie in ihren vorgeschriebenen Rollen performieren. Zudem bestätigt die Aussage Lolas, sie seien mit Bildern der berühmten türkischen Schauspielerin Türkan Şoray—die für ihre Rollen als klassische türkische Frau bekannt ist—aufgewachsen (“wir sind mit Türkan Şoray-Bildern aufgewachsen“), dass soziale oder Gender Identitäten auf Neigung und Nachahmung fundieren. Vor allem zeigen die Inszenierungen von Travestien, wie bei den Dragqueens, dass in dem Film Geschlechtsidentitäten wiederum in Frage gestellt werden.

In einer anderen Szene zum Beispiel bringt der Cross-Dressing-Code Lolas Grenzen von Mann und Frau durcheinander. Stehend uriniert Lola nachts im Dunkeln an eine Wand. Sie trägt dabei deutlich feminine Kleidung: Schuhe mit hohen Absätzen, rote Strumpfhose, Minirock und Perücke. In der Weitaufnahme im Dunkeln ist sie von einer Frau nicht zu unterscheiden. Da sie aber mit ihrer weiblichen Erscheinung stehend uriniert, täuscht sie die Wahrnehmung des Zuschauers. Sie ist weder Frau noch Mann und doch beides zugleich. Da kommt das Konzept von Mann und Frau durcheinander; männliche und weibliche Authentizität, also das Fundament der Geschlechtstrennung, geraten ins Schwanken. Lolas Image illustriert nämlich, dass sie zwar als Frau wahrnehmbar, dennoch biologisch ein Mann ist.

Bevor ich über die Infragestellung der Originalität der Identität in *Lola und Bilidikid* weitere Beispiele aufzeige, möchte ich auf ein anderes Argument von Judith Butler

hinweisen. In ihrem 1991 erschienenen Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* [Gender Trouble] argumentiert sie, dass die Performanz der Travestie, in der die „falsche“ Geschlechtsidentität imitiert wird, offenbart, dass Geschlechtsidentität überhaupt—auch die „normale“—auf einer performativen und imitativen Basis ruht: „Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz“ (*Unbehagen der Geschlechter* 202). Wie ich zuvor betont habe, kann man eine ähnliche Dynamik hinsichtlich der ethnischen Identität in *Lola und Bilidikid* am Beispiel des Kopftuchs erkennen: Lolas „Drag“-Performanz mit Kopftuch weist auf die performative Qualität—oder „Imitationsstruktur, um mit Butler zu reden—einer als „türkisch“ oder „muslimisch“ markierten Weiblichkeit, die im Kontext des Films vor allem von der Mutter verkörpert wird. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, kann man diese Dynamik auch in der Darstellung von Familienverhältnissen im Film erkennen, die einerseits als Performanzen auf der Bühne und andererseits als naturalisierte Performanzen im häuslichen Bereich erscheinen.

3.3 Die Imitation von Imitation

Um dieses Argument zu belegen, möchte ich drei verschiedene Szenen miteinander vergleichen und argumentieren, dass das mehrmals thematisierte *Scheitern* der heterosexuellen Familienmodelle im Film dazu dient, uns die imitative und derivative Qualität von „Familie“ überhaupt zu offenbaren. Wiederum wie in Butlers Beschreibung stellen die „Gastarbeiterinnen“ parodistisch heterosexuelle Verhältnisse dar, die nicht

funktionieren. In Anlehnung an die Szene der „Gastarbeiterinnen“ lese ich die folgenden Szenen als einen Teil einer Imitationsstruktur ohne konkretes Vorbild. Denn sowohl das Verhältnis von Lola und Bilidikid als auch das Familienleben von Murat zeigen gleichfalls, wie bei der Parodie, dass ein Teil dieser Personen zwar die heterosexuellen Strukturen irgendwie nachahmen, sie aber nicht beleben können.

In einer der Einführungsszenen parodieren die Gastarbeiterinnen orientalische Figuren im Kabarett. Sie singen und tanzen auf der Bühne um einen Mann (Iskender) herum, der seinen *Raki*³² trinkend auf die Frauen blickt. Dabei imitieren die Travestie-Künstler das weibliche Geschlecht und versuchen den Mann zu amüsieren. Die fröhliche Atmosphäre geht jedoch nicht zum Ende; wegen Bilidikids Streit wird sie unterbrochen.

In einer anderen Szene wird die Unterhaltung von Lola und Bilidikid über den Rückzug in die Türkei dargestellt. Wie die oben erwähnte Szene zeigt auch diese, dass ein heterosexuelles Verhältnis für dieses Paar einerseits unmöglich ist und andererseits nur auf Imitation basiert. Wie schon erwähnt, träumt Bilidikid von einem „normalen“ Leben in der Türkei. In Halbtotale erscheinen Lola und Bilidikid nackt im Bett und unterhalten sich über ihre Zukunft. Ein mit Kerzen dekorierter Raum im Hintergrund erzeugt kitsch-Romantik. Obwohl Bilidikid Lola liebt und selbst Homosexuell ist, verlangt er von Lola, dass diese sich operieren lässt—sie sollen eine Hochzeitsfeier veranstalten. Denn Bilidikid träumt von einem neuen Anfang und einem Leben, das nach heterosexuellen Codes als „normal“ gelten würde: „Wir werden verheiratet sein [...] Wir müssen ganz wie normale Leute leben, wie Mann und Frau“. Lola hingegen lehnt den Wunsch Bilidikids

³² Traditioneller Schnaps aus der Türkei. Symbolisiert in diesem Beispiel beim Trinkenden Männlichkeit und Vergnügen.

beziehungsweise den Drang nach Normalität ab—eine Position, die nicht zufällig mit der Betonung der Perücke einhergeht: „Ich habe überhaupt kein Problem für den Rest meines Lebens eine Perücke zu tragen“. Durch die Meinungsverschiedenheit entsteht ein liminales Verhältnis unter Lola und Bilidikid. Sie kehren weder zurück, noch bleiben sie fest in Deutschland. Beide sterben am Ende des Films. In dieser Szene (Lola und Bilidikid im Bett) wird zwar der Wunsch nach einem normalen Leben dargestellt, doch nicht, was sie imitieren sollen oder von welchem Vorbild sie entsprechen.

Wie weitere Szenen zeigen, sind jedoch Zwänge auf heterosexuelle Verhältnisse in dem Film stark, wie ich im Folgenden mit anderen Beispielen besprechen werde, nachdem ich auf Butlers Gedanken zum „Original“ hingewiesen habe. Butler behauptet, dass es bei der Geschlechter-Parodie nicht um die gelungene Imitation eines Originals geht, sondern gerade um die parodistische Infragestellung des Begriffs „Original“. Denn wie es keine ursprüngliche Identität gibt, von der Geschlechtsidentitäten abgeleitet werden, gibt es auch kein Original, das imitiert wird. Mit anderen Worten ist das Original selbst schon abgeleitet: Die Imitation steht bereits am „Anfang“.

Der hier verteidigte Begriff der Geschlechter-Parodie (*gender parody*) setzt nicht voraus, daß es ein Original gibt, das diese parodistischen Identitäten imitieren. Vielmehr geht es gerade um die Parodie des Begriffs des Originals als solchem. [...] [D]ie Geschlechter-Parodie [offenbart], daß die ursprüngliche Identität, der die Geschlechtsidentität nachgebildet ist, selbst nur eine Imitation ohne Original ist. Oder genauer gesagt: sie ist eine Produktion, die effektiv—d.h. in ihrem Effekt—als Imitation auftritt. Diese fortwährende Verschiebung ruft eine fließende Ungewißheit der Identitäten hervor. (*Unbehagen der Geschlechter* 203)

Auch die Geschlechter-Parodie in *Lola und Bilidikid* zeigt meiner Ansicht nach, dass es nur Imitationen von Imitationen gibt. Denn weder gibt es im Film einen direkten Hinweis

darauf, was imitiert werden soll, noch ist das Imitierte beschrieben. Als beispielsweise ein deutscher Zuschauer im Kabarett tanzt und sein Gesicht unter seiner Jacke wie eine verschleierte Frau versteckt—in der oben erwähnten Szene, während die „Gastarbeiterinnen“ parodieren—imitiert dieser andere Darsteller wie zum Beispiel Lola. Aber auch Lola imitiert ohne ein gewisses Vorbild zu haben, ebenso die Mutter.³³ Sowohl Osman als auch Bilidikid üben einen starken Druck auf Murat und Lola, traditionell, „normal“ beziehungsweise heterosexistisch zu leben. Doch können Osman und Bilidikid nicht benennen, was sie damit meinen. Bilidikid sagt zum Beispiel „wir müssen ganz wie normale Leute leben, wie Mann und Frau“ und widerspricht seiner Geschlechtsidentität, ohne auch sich dabei auf ein bestimmtes Vorbild anzulehnen. Osman kultiviert für seinen Teil ein Macho-Image, ist aber ledig und heimlich homosexuell. Bilidikid ebenso. Das „Original“, von der diese Personen sprechen, ist also nirgends im Film zu sehen. Auch gibt es kein richtiges Familienleben, das komplett aus Mutter, Vater und eventuell Kind besteht. Die Mutter von Lola ist verwitwet. Eine andere zweiköpfige Familie ist ebenfalls vaterlos (Friedrich von Seekt und seine Mutter). Dennoch will man Lola und Murat zwingen, „normal“ zu sein. Sie werden dazu gedrängt, ihre Geschlechtsidentitäten heterosexistisch zu definieren. Wenn Osman beispielsweise Murat alleine auf der Straße erwischt, nimmt er ihn in sein Taxi und versucht, ihm durch einen Prostituiertenbesuch Männlichkeit beizubringen. Im Hintergrund spielt dabei Musik von Bülent Ersoy, einer bekannten türkischen Sängerin, die als homosexueller und

³³ Generell wird die Annahme des Kopftuches in der Türkei unterschieden von der einer nachgeahmten, traditionellen Kopfbedeckung, das von Kind zu Kind imitierend übertragen wird, vor allem in Dörfern, von denen, die mit Glauben, religiöser Bestimmung, sich bewusst entscheiden, einen Kopftuch zu tragen. Man geht also meistens von einer traditionellen beziehungsweise imitierten und einer religiösen—selbstbestimmten—Kopfbedeckung aus.

teilweise transvestiter Mann ihre Karriere angefangen hat, bevor sie durch eine Operation vollständig zu einer Frau verwandelt wurde:

Osman: Bin dein Bruder, muss wissen, was du so treibst.

Murat: Ich kann auf mich aufpassen.

Osman: Es wird Zeit, dass aus meinem kleinen Bruder endlich ein Mann wird.

Murat: Ich muss Hausaufgaben machen.

Osman: Du wirst mir dir wohl dir die Haare schneiden lassen... in die Bibliothek... dass ich nicht lache.

Murat blickt beleidigt auf die Straße. Es gelingt dem Siebzehnjährigen nicht, seinem älteren Bruder auszuweichen. Ein zweites Mal begegnen sie sich wiederum auf der Straße, als Murat heimlich Lola besuchen geht.

Osman zu Murat: Eeee wie findest du diese Maus? ... Was ist eigentlich los mit dir? ... Du verachtest mich, weil du denkst ich bin ein Idiot... Ich werde trotzdem einen Mann aus dir machen.

Prostituierte: Für Zweihundert mach ich ihn dir zum Mann.

Dieses Mal führt Osman entschlossen Murat zu einer Prostituierten, um ihn zu zwingen, heterosexuellen Geschlechtsverkehr zu treiben. Murat rennt dabei weg: während Osman die Prostituierte im Voraus bezahlt, hüpfte Murat in den Straßenbahn. Osmans Versuch, Murat eine normative Männlichkeit aufzuzwingen, scheitert. Indem er seine Brüder zwingt, sich der heterosexuellen Konstruktion zu unterwerfen, verdeutlicht er nur, dass dies nicht funktioniert. Auch die Mutter sieht nach Lolas Tod ein, dass das heterosexuelle

Familienmodell nicht funktioniert und löst sich davon ab, indem sie ihr Kopftuch subversiv fallen lässt.

Wie erwähnt verkörpert das Tragen des Kopftuches ihre vorbestimmte Rolle als muslimische Frau und das Abwerfen davon ihre radikale Änderung. Nachdem sie erfährt, dass Osman Lola umgebracht hat, ergreift sie die Macht über ihre eigene Performanz und löst sich von Osmans Führung ab. Indem sie ihr Kopftuch abwirft, zeigt die Mutter auch, dass sie in der Familie das letzte Wort hat. Denn in der Tradition im Ostteil der Türkei hat das Herabwerfen des Kopftuchs eine besondere Bedeutung: Traditionell bedeutet die Ohrfeige (im türkischen Kontext), dass Osman die Unterstützung seiner Mutter nie wieder bekommen wird. Beziehungsweise endet im Osten der Türkei in der Tradition ein Streit in der Familie, wenn die Mutter, oder die älteste Frau der Familie ihren Kopftuch auf den Boden fallen lässt—sie ist die heimliche Autorität der Familie sozusagen. So zeigt sie definitiv, nachdem sie Osman wegen Lola geohrfeigt hat, dass das von Osman streng überwachte Modell einer normativen Familienstruktur für sie nicht mehr existiert, obwohl sie Osmans Autorität zuvor respektiert hat und ihn im Gespräch mit Murat den „Kopf“ der Familie nannte.³⁴ In einer vorigen Szene badet die Mutter Murat, nachdem die Neo-Nazis auf ihn uriniert haben und erzählt ihm Lolas Geschichte. Sie offenbart ihm dabei, weshalb sie hinter Osman steht:

Er war ein gutes Kind. Aber an einem [sic] Nacht ... Dein Vater war noch am Leben.

Ich soll gelacht haben, dass er weinte, habe ich später bemerkt. An der Nacht hat Osman ihn rausgeschmissen. ... ich bin eine ungebildete Frau, habe ich gesagt und bin still geblieben... werde kein Feind von uns und Osman deshalb. Er ist der

³⁴ Übersetzt aus der folgenden Aussage: “O bizim liderimiz, başımız”.

Kopf der Familie. Er hat nicht immer gutes Benehmen, trägt aber ein gutes Herz. Wir versuchen auf diesem fremden Land zu leben...³⁵

Es ist der Mutter vorgeschrieben, dass sie ungebildet ist, und deshalb zögert sie über sich selbst und ihre Kinder zu entscheiden. Sie spricht auch kein Deutsch—denn sie spricht auf Türkisch während Murat auf Deutsch spricht—und bleibt in ihrem häuslichen Bereich eingeschlossen. Wenn sie aber Osman als den Mörder ihres Kindes erkennt, ist es der Moment, ihre eigene Initiative zu ergreifen und selbst zu entscheiden wie sie denken, leben oder sich kleiden soll. Die Illusion, dass Osman ein gutes Vorbild und der „Kopf“ der Familie ist, zerfällt für sie auf einmal. Enttäuscht ohrfeigt sie Osman und zeigt somit, dass sie der Ordnung Osmans ein Ende setzt.

Diese Handlung zeigt meiner Ansicht nach, wie ich zuvor mit Butlers Gedanken zum „Original“ betont habe, dass es in *Lola und Bilidikid* kein gültiges Original gibt, auf das sich die Migrantenfiguren stützen können. Sie imitieren Imitationen. Deshalb betrachte ich auch das Herabwerfen des Kopftuchs, wie ich zuvor betont habe, nicht als Befreiung vom türkischen Patriarchat, so wie Mennel oder Hamm-Ehsani betonen, sondern von der Imitation eines ungewissen/unsichtbaren Vorbildes. Denn, wie Lolas Sexualität, sind sowohl die Geschlechtsidentität als auch die ethnische Identität der Mutter ein Ergebnis von Performanz: Lolas Performanz im Kabarett zeigt, dass sie wie ihre Mutter eine Frau mit Kopftuch—das typische Mutter-Modell—imitiert, doch wird ersichtlich, dass auch die Mutter nichts Bestimmtes imitiert. Dabei wird sie selbst zu einem ungewissen Vorbild für ihre Nachkommen, wie Lolas Performanz darstellt.

³⁵ Übersetzt meinerseits aus dem Türkischen. Da der Film sowohl deutschen als auch türkischen Dialog beinhaltet habe ich in den folgenden Zitaten der Klarheit halber das Türkische ins Deutsche selbst übersetzt.

3.4 Die Perücke als Coming out-Instrument

Der Film bringt zudem Perücke und Kopftuch als performative Bekleidung in ein strukturelles Verhältnis zueinander. Dass die Mutter für die sexuelle Selbstbestimmung Murats und Lolas eine Rolle spielt, kommt durch die Perücke in Verbindung. Denn Murat findet die rote Perücke Lolas, die Lola an dem Abend, als sie rausgeschmissen wird, im Moment ihres Coming out trägt, in dem Schrank der Mutter. So kommt das Coming out-Instrument (die Perücke) von Lola und Murat wortwörtlich *out of the closet* der traditionellen Mutter. Sie ist auch die einzige Person in der Familie, die auf Lolas Erscheinung mit Perücke lachend reagiert („Als ich ihn so sah, soll ich gelacht haben“). Und sobald sie erfährt, dass Osman sie getötet hat, nimmt sie ihr Kopftuch, den Ehrenkodex, ab. Hätte sie sich dem Patriarchat tatsächlich unterworfen, würde sie nicht auf den Mord, sondern auf Lolas Coming-out reagieren. Von daher betrachte ich die Annahme ihrer ethnischen Rolle überhaupt als unbewusste Imitation. Auffällig ist zudem, dass die Mutter keinen Namen hat. Wie ich im nächsten Abschnitt zeigen möchte, ist das kaum zufällig: denn durch den Umgang mit Namen kommentiert der Film auch die Performativität der Identität.

3.5 Namen als aufgezwungene Identitäten

Nachdem ich bisher versucht habe zu zeigen, dass Identitäten sowohl von Gender als auch von Ethnik als Wiederholung von (körperlichen- und Sprech-) Akten sich bilden, möchte ich als letztes meine Untersuchung auf die Namen der Figuren konzentrieren. Die Imitationsstruktur die ich oben zu skizzieren versucht habe, findet man auch in den verschiedenen Namen symbolisiert. So wie die Benennung eines Kindes als Mädchen oder Junge dessen soziale Identität vorbestimmt, wie ich zuvor bei Butler zitiert habe, schreiben meiner Ansicht nach auch Namen Individuen bestimmte Aufgaben beziehungsweise soziale Identitäten zu. Murat ändert beispielsweise seinen Namen zu Tommiks, als er sich zum ersten Mal prostituiert.³⁶ Damit ahmt er implizit Bilidikid nach, da er als Namen den einen Western-Helden sich wählt.

Auch zeigt der Film große Unterschiede bei der Wahl von Frauen- und Männernamen. Alle Namen der machistischen Figuren sind mit Helden oder großen historischen Figuren assozierbar: Iskender mit „Büyük Iskender“ (das heißt Alexander dem Großen), Osman mit dem Gründer des osmanischen Reiches (Osman Bey / Osman Gazi, 1258 - 1326) und Bilidikid mit dem berühmten Outlaw und Western-Helden „Billy the Kid“. Alle drei Namen kommen also mit dominanten männlichen Figuren in Verbindung und deuten auf die männliche Selbstbehauptung dieser Figuren. Doch da die Geburts-Namen nicht selbst erwählt sind, sind sie wiederum als Zwang (der Eltern) zu sehen, Vorbilder zu imitieren.

³⁶ Der Name „Murat“ bedeutet *Wunsch*, der ersehnt wird oder in Erfüllung tritt. Übrigens hießen mehrere Sultanen im osmanischen Reich Murat.

Schließlich kommen die Frauennamen dagegen selten oder gar nicht mit Heldentaten in Verbindung. Als Şehrazat— ein Mitglied der „Gastarbeiterinnen“—vor dem Haus in Kreuzberg verschiedene und vor allem typische Frauennamen beiläufig ruft (Ayşe, Emine) schauen jedesmal verschiedene Frauen aus den Fenstern. Şehrazat lacht, denn für beide Namen die sie rufen, gibt es Frauen die antworten. Die Frauennamen erscheinen daher unwichtig und umgänglich, wogegen Osman, Iskender und Bilidikid individuell auf Geschichten hinbezogen wichtig und bemerkenswert erscheinen. So hat der Stolz der Männer auf ihre Männlichkeit eine lange Tradition in der Geschichte. Weil Männlichkeit mit Heldentaten für diese Figuren in Verbindung kommt, stellen sie ihre Männlichkeit nach historischen Vorbildern auch vulgär dar: Osman tötet Lola. Iskender benimmt sich grob, indem er beispielsweise seinem Liebhaber auffordert: „Iss dein Fisch *lan*“.³⁷ Bilidikid tötet die Neo-Nazis Rudi und Hendryk und wird auch selbst erschossen. Die Frauen hingegen sind häufiger im häuslichen Bereich und timid dargestellt. So wie die Mutter Lolas erscheinen sie meistens als unsichtbare und einfache Figuren. Bedenkt man die Verbindung zwischen Namen und vorgeschriebenen Geschlechterrollen, so ist es nicht überraschend, dass die Travestiten so wie ihre Geschlechtsidentitäten auch ihre Geburtsnamen ablehnen und sich so wie im sexuellen auch im sozialen Kontext ihre (nicht türkischen) Namen selbst wählen: Şehrazat und Kalipso.³⁸

³⁷ „Lan“: Türkisch. Grobe Anredeform.

³⁸ Der Name Şehrazat kommt aus dem Farsischen und bedeutet jemand, der eigenständig oder frei lebt. Kalipso ist eine Nymphe in der griechischen Mythologie (Calypso).

Im dritten Kapitel habe ich anhand des Films *Lola und Bilidikid* versucht, zu zeigen, wie die Idee eines Originals—eine natürliche oder fundierte sexuelle und ethnische Identität—infrage gestellt wird. Den Begriff „Performativität“ habe ich dabei Butlers Theorien entlehnt und ihn in anderen Kontexten wie Gender Performanz und performativen Sprechakten verwendet. Im Film ließ sich feststellen, dass Namen, Kleidungsstücke oder Geschlechter-Parodien eine Art Imitation ohne Vorbild beziehungsweise Original illustrieren und Identitäten sowohl von Gender als auch von Ethnik performativ konstruiert sind. Des Weiteren habe ich versucht zu zeigen, dass so wie die Benennung der Geschlechtsidentitäten auch Namen durch performative Wiederholungen soziale Identitäten erzeugen—außer wenn sie wie bei den Transvestiten selbst erwählt sind.

Schluss

Mit dieser Arbeit habe ich an drei Werken aus verschiedenen Epochen die Rolle von Performanz beziehungsweise Performativität in der deutsch-türkischen Migrantenliteratur und im Kino untersucht. Wie ich in der Einleitung bemerkt habe, spielen in allen dieser Werke, obwohl nur das erste Kapitel von der Übersetzung im engeren Sinne handelt, Fragen des Übersetzens und der *Übersetzbarkeit* von Kulturen und Identitäten eine zentrale Rolle. Deshalb habe ich mein Interesse auf die Frage gerichtet, wie das Verständnis solcher interkulturellen Übersetzungsprozesse durch die Thematisierung der Performanz beeinflusst wird, und versucht zu zeigen, dass der Prozess des interkulturellen Transfers in den drei von mir untersuchten Werken jeweils anders aufgefasst ist: als performative Maskierung eines Originaltextes in *Hexenzauber*, als performative Demaskierung in *Mutter Zunge* und als Infragestellung der Identität durch Performanz in *Lola und Bilidikid*.

Im ersten Kapitel habe ich versucht darzustellen, dass die Übersetzung (*Hexenzauber*) den Überlebensversuch von Ökkeş reflektiert. Es hat sich feststellen lassen, dass die inhaltliche Thematik der Maskierung auf die Ebene der Übersetzung, ähnlich wie bei einer Adaptation, performativ angewendet—und somit das ‚Original‘ maskiert—wird. Im zweiten Kapitel hingegen habe ich versucht zu zeigen, dass Özdamars Schreiben die Demaskierung des ‚Originals‘ performativ inszeniert. Nach Beendigung der Suche der entfremdeten Muttersprache in *Mutter Zunge* hat sich eine hybridisierte Sprache feststellen lassen. Um auf die beiden Darstellungen von ‚Original‘, sowohl als Maskierung als auch als Demaskierung, aus einer weiteren Sicht blicken zu können, habe

ich schließlich im dritten und letzten Kapitel die Infragestellung des ‚Originals‘ der Identität untersucht und gezeigt, dass in *Lola und Bilidikid* Identitäten als Ergebnis performativer Wiederholungen beziehungsweise als Konstruktionen erscheinen.

Bibliographie

Primärliteratur

Lola und Bilidikid. Dir. Ataman, Kutluğ. Delphi Filmverleih Produktion. Good Machine International. K Films. Berlin, 1999.

Özdamar, Emine Sevgi. *Mutterzunge: Erzählungen*. 2. Auflage. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2002.

Taner, Haldun. *Lachend Sterben: Erzählungen*. ‚Hexenzauber‘. Trans. Cornelius Bischoff: Express Edition, 1985.

Taner, Haldun. „Şeytantüyü.“ *Yalıda Sabah*. Bütün Hikayeleri-4. 7.Ed. Ankara: Bilgi, 2006.

Sekundärliteratur

Adelson, Leslie A. *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York: Palgrave MacMillan, 2005.

“An Interview with Director Kutlug Ataman.” *Feminist News: The Newsletter of the Institute for Research on Woman and Gender* 18 (January 2000): 5-7.

Austin, J. L. *How To Do Things With Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

Benjamin, Walter. „Die Aufgabe des Übersetzers.“ *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*. Hg. Siegfried Unseld. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969: 50-63.

“Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in Cinema.” *The German Cinema Book*. Hg. Tim Bergfelder, Erica Carter, Deniz Göktürk. London: BFI, 2002.

Bird, Stephanie. *Women Writers and National Identity: Bachmann, Duden, Özdamar*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

Bischoff, Cornelius. *Cornelius Bischoff über das Übersetzen*. Unionsverlag. 15. 02. 2009. <http://www.unionsverlag.com/info/link.asp?link_id=4184>

Boran, Erol. *Eine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett*s. Diss. Ohio State University. 2004.

- Brandt, Bettina. „Collecting Childhood Memories of the Future: Arabic as Mediator Between Turkish and German in Emine Sevgi Özdamar’s ‘Mutterzunge’”. *The German Review* 27 (2004): 295-315.
- Brecht, Bertolt. „Kleines Organon für das Theater.“ *Schriften zum Theater*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1964.
- Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Trans. Katharina Menke. Frankfurt a. M.: SV, 1991.
- Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.” *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*. Hg. Katie Conboy, Nadia Medina, Sarah Stanbury. NY: Columbia University Press, 1997: 401-419.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt. a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Göktürk, Deniz. “Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in Cinema.” *The German Cinema Book*. Ed. Tim Bergfelder, Erica Carter, Deniz Göktürk. London: BFI, 2002: 248-256.
- Göktürk, Deniz. „Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?“ *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Ed. Carmine Chiellino. Stuttgart: Metzler, 2007: 329-347.
- Göktürk, Deniz. “Turkish Women on German Street. Closure and Exposure in Transnational Cinema.” *Space in European Cinema*. Ed. Myrto Konstantarakos. Exeter/Portland: Intellect, 2000: 248-256.
- “Haldun Taner”. *Spiegel Lexikon* 24.02.2009.
<<http://www.spiegel.de/lexikon/54452277.html>>
- Hamm-Ehsani, Karin. “Intersections: Issues of National, Ethnic, and Sexual Identity in Kutluğ Ataman’s Berlin Film ‘Lola und Bilidikid.’” *Seminar XLIV* (2008): 366-381.
- Heine, Heinrich. *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Spiegel Online. Projekt Gutenberg. 18.03.2010.
<http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1148&kapitel=1#gb_found>.
- Heinze, Hartmut. *Migrantenliteratur in der Bundesrepublik Deutschland: Bestandaufnahme und Entwicklungstendenzen zu einer multikulturellen Literatursynthese*. Berlin: Express Edition, 1986.

- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York / London: Routledge, 2006.
- Littler, Margaret. "Diasporic Identity in Emine Sevgi Özdamar's *Mutterzunge*". *Recasting German Identity. Culture, Politics, and Literature in the Berlin Republic*. Hg. Stuart Taberner und Frank Finlay. Rochester: Camden House, 2002: 219-233.
- Luther, Martin. *Sendbrief vom Dolmetschen*. 2. Aufl. Ed. Karl Bischoff. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1957.
- Mennel, Barbara. "Masochism, Marginality, and the Metropolis: Kutlug Ataman's Lola and Billy the Kid." *Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature* 28 (2004): 286-315.
- Schnell, Ralf. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart: Metzler, 2003.
- Seyhan, Azade. „Lost in Translation: Re-Membering the Mother Tongue in Emine Sevgi Özdamar's *Das Leben ist eine Karawanserei*." *The German Quarterly* 69 (1996): 414-426.
- Stiller-Kern, Gabriele. *Culturbase. Net. The international artist database. Sevgi Emine Özdamar*. 19.03.2010. 16.8.2006 .<<http://www.culturebase.net/artist.php?629>>
- Wierschke, Annette. *Schreiben als Selbstbehauptung: Kulturkonflikt und Identität in den Werken von Aysel Özakin, Alev Tekinay und Emine Sevgi Özdamar*. Frankfurt a. M.: IKO, 1996.

Webseiten

- <<http://german.berkeley.edu/transit/>>
- <http://mgp.berkeley.edu/?page_id=45>