

UNIVERSITÄT VAASA

Philosophische Fakultät

Institut für Deutsche Sprache und Literatur

Johanna Klapuri

Mit anderen Augen sehen

Kulturell hybride Identitäten und Raumdarstellungen in den
Werken von Barbara Honigmann und Emine Sevgi Özdamar

Magisterarbeit

Vaasa 2008

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	5
2	DAS GENRE, DIE AUTORINNEN UND IHRE WERKE	7
2.1	Migrationsliteratur	7
2.2	Barbara Honigmann und <i>Soharas Reise</i>	8
2.3	Emine Sevgi Özdamar und <i>Die Brücke vom Goldenen Horn</i>	10
3	THEORIE	13
3.1	Zur kulturellen Identität	13
3.2	Kulturell hybride Identität und Deplatzierung	16
3.3	Geographien der Identität und Zwischenräume	18
3.4	Was die Raumdarstellung über eine Romanfigur erzählen kann	19
4	ANALYSE	23
4.1	Schilderungen der Deplatzierung	23
4.1.1	Ursprünge: Warum sind sie abgereist?	24
4.1.2	Soharas Position am Anfang	25
4.1.3	Sevgis Position am Anfang	29
4.1.4	Keine Rückkehr	32
4.1.5	Die Ausgeschlossenen	34
4.1.6	In öffentlichen Räumen	35
4.1.7	Dritte Räume und alternative Geographien	36
4.1.8	Traumbilder	39
4.1.9	Kollektive Identitäten	40
4.2	Was heißt eigentlich Heimat?	43
4.2.1	Erweiterung der behavioralen Umgebung	44
4.2.2	Die Fremde ist jetzt woanders	49
4.2.3	Moment des Übergangs	50
4.2.4	Körper als Raum	52

4.2.5	Neue Räume der Zugehörigkeit	53
4.3	Fazit der Analyse	56
5	ZUSAMMENFASSUNG	59

LITERATURVERZEICHNIS

VAASAN YLIOPISTO**Humanistinen tiedekunta****Laitos:**

Saksan kielen ja kirjallisuuden laitos

Tekijä:

Johanna Klapuri

Pro gradu -tutkielma:

Mit anderen Augen sehen. Kulturell hybride Identitäten und Raumdarstellungen in den Werken von Barbara Honigmann und Emine Sevgi Özdamar

Tutkinto:

Filosofian maisteri

Oppiaine:

Saksan kieli ja kirjallisuus

Valmistumisvuosi:

2008

Työn ohjaaja:

Dr. Phil. Christoph Parry

TIIVISTELMÄ:

Tämän tutkielman aiheena ovat kulttuurisesti hybridit identiteetit ja tilan kuvaaminen maahanmuuttoaiheisessa kirjallisuudessa. Analysoitavana oli kaksi romaania, Barbara Honigmannin *Soharas Reise* (2002) ja Emine Sevgi Özdamarin *Die Brücke vom Goldenen Horn* (2000). Tutkielman tarkoituksena oli vertailla sitä, miten maahanmuuttajapäähenkilöiden hybridi kulttuurinen identiteetti ja vierauden kokeminen uudessa kulttuurissa tulee esiin näissä romaaneissa. Tarkastelun kohteena oli erityisesti se, miten tilan kuvaus tuo esiin kulttuurisessa välitilassa elämistä. Hypoteesina oli, että tilan kuvauksessa tapahtuu muutoksia romaanien loppua kohden.

Teoriaosassa esitellään identiteettiteorioita, joissa identiteetti käsitetään jatkuvana prosessina. Samalla määritellään keskeisimmät käsitteet, kuten kulttuurisesti hybridi identiteetti sekä välitila. Lopuksi pohditaan identiteetin ja tilan kuvauksen välistä suhdetta kirjallisuudessa yleisesti sekä erityisesti maahanmuuttoa käsittelevässä kirjallisuudessa. Tärkeiksi käsitteiksi nousevat myös koti, kotimaa, subjektiivinen maantiede sekä erottelu behavioraalisen ja fenomenaalisen ympäristön välillä.

Analyysissa omaaneista löytyi paljon yhtäläisyyksiä. Molemmista löytyi kuvauksia välitilassa olemisesta, eli siitä ettei päähenkilö tunne kuuluvansa yksiselitteisesti lähtö- eikä kohdekulttuuriinsa. Päähenkilöt kokivat sekä rajoittuneisuutta tilassa että ulkopuolisuutta. Molemmissa romaaneissa päähenkilöt luovat omia tiloja ja maantieteitä, jotka eroavat valtaväestön tiloista. Analyysissa tuli myös esiin, että Özdamarin kirjassa päähenkilö oli aktiivisempi asettautuessaan vieraan kulttuurin tilaan, kun taas Honigmannin kirjassa päähenkilö oli passiivisempi. Ajallista kehitystä tarkasteltaessa huomattiin, että molemmat päähenkilöt kokivat vieraan kulttuurin tilan alussa ahtautena ja liikkumisen rajoitettuna. Loppua kohden päähenkilöiden behavioraalinen ympäristö laajeni ja vieras tila koettiin enenevässä määrin vapautena artikuloida omaa hybridiä identiteettiä.

AVAINSANAT: Migrationsliteratur, Deplatzierung, hybride Identität, behaviorale Umgebung, phänomenale Umgebung, Raum

1. EINLEITUNG

Menschen werden aus verschiedenen Gründen zu Migranten: wegen politischer Unruhen oder Krieg im eigenen Land, der Suche nach Arbeit oder aus Abenteuerlust. Gemeinsam ist aber für alle die Erfahrung von Fremdheit in der neuen Kultur. Diese Arbeit hat ihre Hintergründe in meiner Tätigkeit als Lehrerin der finnischen Sprache und Kultur für erwachsene Migranten. Den Schwierigkeiten der Migranten, sich in der neuen Kultur und in dem neuen Land zu orientieren, bin ich täglich begegnet. Diese Orientierungsschwierigkeiten haben sowohl psychische als auch praktische Seiten, aber es scheint, dass keiner sie vermeiden kann. Genau diese Orientierungsphase oder Identitätssuche behandelt die sogenannte Migrationsliteratur. Für diese Arbeit habe ich Werke von zwei Autorinnen gewählt: von der in Straßburg lebenden deutsch-jüdischen Autorin Barbara Honigmann und der eingedeutschten Türkin Emine Sevgi Özdamar.

Die Arbeit ist kontrastiv: es werden die Werke von zwei Migrantinnen, die in deutscher Sprache schreiben, verglichen. Sie haben verschiedene kulturelle Hintergründe, einen deutschen bzw. jüdischen und einen türkischen. Ich halte es nicht für relevant, die Unterschiede zwischen den jeweiligen Kulturen an sich zu analysieren, sondern hauptsächlich beschäftigen mich die Erfahrungen von Fremdheit und Deplatzierung. Es ist in der heutigen Welt immer üblicher, dass Menschen als Migranten in einem anderen Land als ihrem Heimatland leben, oder Eltern können verschiedene kulturelle Hintergründe haben und die Kinder haben dann von Anfang an eine hybride kulturelle Identität. Ich glaube, Literatur, auch Fiktion, hat die Fähigkeit, Lösungsmodelle für die Probleme und Herausforderungen in der Gesellschaft zu bieten. Migration heißt „anders sehen“, wie es die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen in einem neueren Interview auf 3sat (Bronfen 2008) formulierte. Migrationsliteratur lehrt uns, mit anderen Augen zu sehen. Vielleicht hilft sie uns, kulturelle Hybridität nicht als ein Problem sondern als eine Möglichkeit zu sehen.

Ich werde in dieser Arbeit zwei Werke analysieren, die Migration behandeln. Die analysierten Werke sind *Soharas Reise* von Barbara Honigmann und *Die Brücke vom goldenen Horn* von Emine Sevgi Özdamar. Die Autorinnen, ihre Werke und der Begriff

Migrationsliteratur werden in Kapitel 2 präsentiert. Im Theorieteil werden Identitätstheorien hervorgehoben, die Identität nicht als eine geschlossene Entität sehen, sondern eher als ein Prozess, der durch verschiedene Eindrücke vorangetrieben wird. Wichtige Postkolonialismustheoretiker, u.a. Homi K. Bhabha, werden zitiert in Bezug auf Konzepte, wie die kulturell hybride Identität und die Deplatzierung. Zum Schluss wird noch die Beziehung zwischen Identität und Raum erläutert.

Die Analyse besteht aus zwei Teilen: Im ersten Teil der Analyse wird nach Fremdheitserfahrungen, d.h. Erfahrungen der Deplatzierung in den Werken gesucht. Im zweiten Teil wird darüber nachgedacht, wie und wo die Hauptfiguren in den in dieser Arbeit analysierten Werken ihren eigenen Platz finden bzw. (wann und) wo sie sich Zuhause statt in Deplatzierung fühlen, in der neuen Kultur, in der Fremde zu leben? Ich versuche, diese Fragen zu beantworten, indem ich die Darstellung des Raums und die Positionen, die die Figuren in dem fremden Raum einnehmen, in den ausgewählten Romanen analysiere, insbesondere die Änderungen in der Darstellung, die in den Romanen vorkommen. Zum Schluss werden die einzelnen Schritte und Ergebnisse der Untersuchung noch zusammengefasst.

2. DAS GENRE, DIE AUTORINNEN UND IHRE WERKE

In diesem Kapitel wird zuerst der Begriff Migrationsliteratur erläutert und danach werden die beiden Autorinnen, ihre Produktion im Allgemeinen und die in dieser Arbeit analysierten Werke im Besonderen präsentiert.

2.1 Migrationsliteratur

Darüber, ob die Termini MigrantInnenliteratur oder Migrationsliteratur politisch korrekt sind, kann man sich streiten, aber dass es überhaupt eine besondere Kategorie für Schriftsteller gibt, die in dem Land, in dem sie schreiben und publizieren, nicht „einheimisch“ sind weist darauf hin, dass diese AutorInnen nicht zur deutschen Literatur gerechnet werden, sondern dass sie am Rande stehen, marginalisiert werden (Konzett 2000: 146). In dieser Arbeit wird das Konzept Migrationsliteratur bevorzugt, weil es die AutorInnen nicht kategorisiert (wie der Begriff *MigrantInnenliteratur*, das darauf hinweist, dass der/die AutorIn ein/e MigrantIn ist), sondern nur das Thema des Werks bezeichnet. In dieser Arbeit wird Migrationsliteratur also einfach als ein Literaturgenre verstanden, das Migration als Phänomen schildert und zum Thema hat.

Barbara Honigmann und Emine Sevgi Özdamar sind Migrantinnen und behandeln in ihren Werken Migrationserfahrungen. Sie schreiben über das Am-Rande-Stehen. Migrationsliteratur erlaubt es uns, einen Blick in die Welt der MigrantInnen, der kulturell Hybriden, zu werfen, und etwas von dem Leben in der Fremde, am Rande, zu verstehen. Die ausgewählten Romane, *Soharas Reise* und *Die Brücke vom Goldenen Horn*, sind Migrationsgeschichten.

2.2 Barbara Honigmann und *Soharas Reise*

Barbara Honigmann ist 1949 in Ost-Berlin geboren. Ihre Eltern waren Juden, der Vater ein Deutscher, die Mutter aus Ungarn. Sie sind nach dem Londoner Exil 1947 in die DDR zurückgekehrt. Die Eltern von Honigmann waren aktive Parteimitglieder und vielleicht haben sie deswegen ihre jüdische Kultur nicht an das Kind übergeliefert. Nach der Geburt ihres ersten Sohnes 1976 hat Barbara Honigmann angefangen, ihre jüdische Identität zu suchen. Sie fand jedoch das Leben als Jüdin in Deutschland zu problematisch und wanderte nach Straßburg, „dem Jerusalem des Westens“ aus. (Braun und Pohl-Braun 2008: 1-8). Kulturelle Hybridität ist ihr also schon von Kindheit an bekannt.

Erläuterungen über das Jüdisch-Sein sind prägend für ihre Werke. Der *Roman von einem Kinde* ist eine bruchstückhafte Sammlung von Erinnerungen, die u.a. jüdische Kultur, Religion, zwischenmenschliche Beziehungen und Selbstreflexion über die Geburt des Sohnes der Hauptfigur enthalten. *Eine Liebe aus nichts* erzählt die Geschichte einer Emigration nach Frankreich und die Rückkehr nach Deutschland wegen des Todes des Vaters der Hauptfigur. In ihren Werken behandelt die Autorin Identitätsprobleme, die ihrer eigenen Biographie nahe liegen. Die Werke tragen autobiographische Züge, aber es gibt immer ein paar bedeutende Elemente, die nicht mit dem Leben der Autorin übereinstimmen. Zum Beispiel in *Eine Liebe aus Nichts* ist die Hauptfigur nach Paris, nicht nach Straßburg ausgewandert. In seinem Artikel *Über ethnographische Selbststilisierung: Conrad und Malinowski* zitiert James Clifford die Gedanken von Stephen Greenblatt über das Autobiographische im Verhältnis zur Identität: Es ist eine „Möglichkeit, die eigene Identität zu gestalten, auch wenn sie bloß einem ‚als Fiktion gedachten Selbst‘ gelten sollte.“ (Clifford 1996: 196) Obwohl die Werke von Honigmann nicht eindeutig autobiographisch sind, lassen sie vermuten, dass sie in diesen Werken ihre Identitätsarbeit leistet, ihre hybride kulturelle Identität untersucht und gestaltet. Honigmanns Stil ist einfach, sie erzählt über alltägliche Ereignisse, die einen symbolischen Wert bekommen. Ihre Werke werden von Michael Braun als „tagebuchartige Prosastücke“ beschrieben, aber sie sind dennoch nicht als bloße Autobiographien zu betrachten, sondern auch das Element der Fiktionalität ist

stark in Form von „Gedankenspielen, Wunschbildern, und Symbolen“ enthalten, die zusammen die Aufgabe erfüllen, nach Honigmanns eigenen Worten (zitiert nach Braun et al.) „,die Schalen der Fremdheit“, die über der Vergangenheit liegen, zu durchstoßen“. (Braun und Pohl-Braun 2008: 4)

Barbara Honigmann gehört zu derselben Generation wie z.B. Esther Dischereit und Rafael Seligmann. Sie haben alle in den 80er Jahren angefangen zu publizieren. Diese AutorInnen sind nach 1945 geboren, und nach Steinecke ist für diese Gruppe

entscheidend, dass sie Shoah – oder die Flucht von ihr ins Exil – nicht selbst erfahren haben, sondern vermittelt, durch Erzählungen, von Familienangehörigen oder – wie jeder Angehörige dieser Generation – durch Berichte, Zeitzeugen, historische Quellen, Dokumentationen, Literatur. Das ist von großer Bedeutung für die Suche nach der eigenen Identität. (Steinecke 1999: 94)

Die Shoah und die Erfahrungen der Generation, die die Shoah erlebt hat, spielen in den Texten von Honigmann eine Rolle, aber eher als ein Mittel zur Selbst-Identifizierung. Steinecke konstatiert in Bezug auf Honigmann:

daß hier eine jüdische Schriftstellerin aus der jüngeren Generation der *nach* der Shoa Geborenen schrieb; daß sie ihre eigene Generationserfahrung in den Mittelpunkt stellte; und daß sie nicht nur die Perspektive derer zeigt, die auf Ausgrenzung und Leid mit Bitterkeit oder Assimilation reagieren, sondern auch Personen schildert, die Identitätssuche und Selbstbewußtsein dagegensetzen. (ebd. 91)

Honigmann hat Theaterwissenschaft studiert und als Regisseurin und Dramaturgin gearbeitet. Seit 1975 ist sie freie Autorin und Malerin. Sie ist verheiratet und hat zwei Kinder. 1984 ist sie aus Ost-Deutschland über West-Deutschland nach Frankreich ausgewandert. (Braun und Pohl-Braun 2008: 1) Außer Erzählungen und Romanen hat sie auch Theaterstücke geschrieben und mehrere Literaturpreise gewonnen.

In *Soharas Reise*, die hier analysiert werden soll, sind autobiographische Züge nicht zu finden, aber das Thema Jüdisch-Sein steht vielleicht noch klarer im Vordergrund.

Dieser Roman, der 1996 veröffentlicht wurde, ist der fiktivste Roman von Honigmann. Die Hauptrolle spielt Sohara, eine nordafrikanische Jüdin, die jetzt in Straßburg lebt. Die Geschichte beginnt, als ihr Mann, der „Rabbiner von Singapur“, den sie schon lange verdächtigt, ihre sechs Kinder entführt und ins Ausland mitnimmt. Soharas Leben bricht zusammen und in ihrer Not geht sie zu ihrer Nachbarin, die auch Jüdin ist, eine Aschkenasim aus Deutschland. Am Ende gelingt es Sohara, ihre Kinder mit Hilfe der jüdischen Gemeinde zurückzubekommen, aber inzwischen hat sie viel Zeit, über ihr Leben nachzudenken. Sie erinnert sich an ihre Jugendträume und denkt darüber nach, wie alles eigentlich misslungen ist. Sie will immer noch für ihre Kinder leben, aber ihre Freundschaft mit der Nachbarin, Frau Kahn, bringt ihr neue Ansichten zur Rolle der jüdischen Frau. Die Freundschaft der beiden Frauen ist auch deswegen bedeutend, weil sie auch die Unterschiede zwischen dem europäischen und sephardischen Judentum zum Vorschein bringt.

Soharas Reise ist die Geschichte einer äußeren und inneren Reise: Sohara hat in ihrem Leben zwei bedeutende Krisen erlebt, die erste war der Verlust ihrer Heimat Algerien, als sie mit ihrer Familie nach Frankreich auswanderte, und die zweite der Verlust ihrer Kinder. Diese Erfahrungen wirken entmutigend auf sie. Als die Kinder von dem Ehemann entführt werden, ist Soharas erstes Gefühl Scham. Zuerst hat Sohara nicht den Mut, aus dem Haus zu gehen, weil sie Angst vor den Reaktionen anderer Menschen hat, aber langsam wird sie eine stärkere Frau, nicht nur ein „Spielzeughund“, der von anderen gesteuert wird (S 60). Soharas Reise stellt die Identitätsarbeit der Hauptfigur von verschiedenen Seiten dar: aus der Sicht der Jüdin, Ehefrau, Mutter und Migrantin. Am Ende des Romans hat sie sich eine neue Position im Leben angeeignet.

2.3 Emine Sevgi Özdamar und *Die Brücke vom Goldenen Horn*

Emine Sevgi Özdamar wurde 1946 in Malatya, Türkei, geboren. Schon als junges Mädchen hat sie sich für das Schauspielen interessiert und in der Türkei Rollen gespielt. 1965-1967 ist sie nach Deutschland gezogen und hat zwei Jahre in einer Fabrik gearbeitet. Danach ist sie in die Türkei zurückgekehrt und hat bis 1970 die

Schauspielschule in Istanbul besucht. Nach dem Studium hatte sie Engagements in Ost-Berlin, Paris, Avignon und Bochum. Sie hat auch Theaterstücke geschrieben. Für ihr schriftliches Tun hat sie mehrere Preise erhalten, zum Beispiel den Ingeborg Bachmann Preis 1991. (<http://www.perlentaucher.de/autoren/8029.html>)

Türken sind die größte Minorität in Deutschland. In seinem Essay *Post-Ideological Tendencies in German-Turkish Writers* schreibt Matthias Konzett, dass die Literatur der Migranten von der deutschen Literatur getrennt ist (Konzett 2000: 146). Aus dieser Position heraus arbeitet auch Özdamar und versucht Stereotypen zu bekämpfen: “Their [Ayserl Özakins und Emine Sevgi Özdamars] works thus serve the educational goal of correcting and questioning commonly held representations of the Turkish community in Germany.” (ebd.: 147). In seinem Artikel *Das Fremde in der deutschsprachigen Literatur ausländischer Autoren* gibt Mustafa Al-Slaiman einen Überblick über die Entwicklung der von Immigranten geschriebenen deutschen Literatur: Bis Mitte der 60er Jahre wurde das Fremde hauptsächlich in der Reiseliteratur beschrieben. In den 60er Jahren entstand die sogenannte Gastarbeiterliteratur, die von Gastarbeitern aus verschiedenen Ländern geschrieben wurde. Nach Al-Slaiman „wurde die Figur des Gastarbeiters von Anfang an zum Standardbeispiel der sozialen Ungerechtigkeit in Deutschland instrumentalisiert.“ (Al-Slaiman 2000: 238). In ihrem einleitenden Artikel zum Werk *Turkish Culture in German Society Today* konstatieren David Horrocks und Eva Kolinsky (1996: xi), dass die von Migranten geschriebene Literatur eine wichtige Aufgabe in der deutschen Gesellschaft hat:

„Migrant literature bridges social gaps which society leaves unabridged and allows insights into the personal experience of individual Turks, Italians and Greeks living in Germany (or between Germany and their country of origin) and the problems of identity arising from that.”

Die individuellen Erfahrungen der Migranten, die in der Migrantenliteratur ihr Forum gefunden haben, erfüllen eine Aufgabe, die offizielle Statistiken oder Berichte, die Stereotypisierungen oft nur verstärken, nicht zum Ausdruck bringen können.

Das Werk von Emine Sevgi Özdamar enthält sowohl kurze Erzählungen (*Mutterzunge*, *Der Hof im Spiegel*) als auch epische Romane mit mehreren hundert Seiten (*Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*, *Die Brücke vom goldenen Horn*). In dem Schreiben von Özdamar scheint es, als ob die Autorin das binäre Bild einerseits von den Deutschen als ein homogenes Volk, andererseits von den Gastarbeitern als unschuldige Opfer und Außenseiter zerbrechen möchte, indem sie Figuren in ihren Büchern vormarschieren lässt, die am Rande der Gesellschaft leben: Huren, Obdachlose usw. Diese Figuren können genauso gut Deutsche wie Türken sein. Sie schreibt über Randfiguren, um die Randfiguren der Gesellschaft zu autorisieren und als gleichwertig mit der Mitte darzustellen.

Der Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* ist 1998 erschienen. In dem Roman fährt eine junge türkische Frau im Jahre 1966 als Gastarbeiterin nach Deutschland. Nach einem Einjahresvertrag in einer Berliner Radiolampenfabrik hat sie genug Deutsch gelernt, um als Dolmetscherin in der Fabrik zu arbeiten. Diese Zeit ist eine wichtige Phase in ihrer Entwicklung. Sie distanziert sich von den traditionellen Werten, die ihre Familie repräsentiert, verliert ihre Jungfräulichkeit und wird politisiert, indem sie in der Berliner Studentenbewegung mitmacht. Die Politisierung setzt sich fort, als sie nach Istanbul zurückkehrt, um an der Schauspielschule zu studieren. Sie erlebt eine erschütternde Phase in ihrem Leben, als sie von der Polizei gesucht und vernommen wird. Am Ende des Romans ist sie wieder auf dem Weg nach Deutschland.

Der Roman schildert die innere Verwirrung der Hauptfigur, die ihren Weg in der fremden Kultur sucht. Die Identitätskrise ist geprägt von den traditionellen Werten, die ihre Familie repräsentiert. Sie fühlt sich beängstigt, weil ihre Eltern ihre Karrierepläne als Schauspielerin nicht akzeptieren, und trifft die Entscheidung, nach Deutschland zu ziehen um selbständig zu sein, auch finanziell. In Deutschland erfährt sie Ausgeschlossenheit vonseiten der Deutschen und andererseits den inneren Druck vonseiten des türkischen Gastarbeiterkollektivs.

3 THEORIE

In diesem Kapitel wird zuerst die kulturelle Identität definiert; es werden neuere Theorien hervorgehoben, die Identität nicht als eine feste Entität, sondern als einen nie aufhörenden Prozess verstehen. In Kapitel 3.2 wird auf die Fragestellungen der kulturell hybriden Identität und Deplatzierung eingegangen. Ab Kapitel 3.3 wird die Beziehung zwischen kulturelle Identität und Raum behandelt.

3.1 Zur kulturellen Identität

Die heutige Gesellschaft befindet sich überall im Wandel. Menschen und Waren bewegen sich immer schneller, ob konkret oder virtuell. Unsere Auffassungen von Raum und Zeit haben sich in kurzer Zeit grundlegend verändert. Die Globalisierung hat bewirkt, dass wir immer häufiger Kontakte mit Menschen aus anderen Nationen und Kulturen knüpfen, seien es denn rein geschäftliche oder gar Liebesverhältnisse. Immer mehr Menschen leben aus unterschiedlichen Gründen nicht in dem Land, in dem sie geboren sind. Sogar ein kleines, entferntes Land wie Finnland findet migrationspolitische Fragen hochaktuell; es wird zugegeben, dass wir bald ausländische Arbeitskräfte benötigen werden. Diskutiert wird aber darüber, wer unser Territorium betreten darf. Wir leben in vieler Hinsicht schon global, aber erkennen immer noch die Grenzen zwischen „eigener“ und „fremder“ Kultur. In unseren Gedanken sind immer noch „ich“ und „der Andere“. Wir definieren uns oft dadurch, was uns von den anderen Leuten unterscheidet, dies geschieht sowohl auf einem persönlichen Niveau als auch auf kulturellem, nationalem usw. Wir bewundern vielleicht ethnische Vielfalt, wenn wir etwa Dokumentarfilme über ferne Kulturen ansehen, aber sobald der Fremde unser Territorium betritt, fühlen wir, dass er mit seiner Fremdheit das Eigene bedroht. Öffentliche Fremdenfeindlichkeit ist ein bekanntes Phänomen in den meisten Ländern, in denen kulturelle Minoritäten leben. Obwohl sich auch die Majoritäten bedroht fühlen, wenn die Fremden unser Land bewohnen, ist es vielleicht noch natürlicher, dass die Migranten sich bedroht fühlen, weil sie in dem neuen Land als Minorität von Fremdheit umgeben sind. Das kann dazu führen, dass beide Seiten ihre Grenzen anderen

gegenüber abstecken. Oft handelt es sich nicht um extreme Phänomene der Fremdenfeindlichkeit, sondern darum, dass jeder von uns in irgendeiner Situation zumindest einige Vorurteile gegenüber dem Fremden haben kann. Das setzt voraus, dass wir generell uns noch als feste, geschlossene Entitäten begreifen, hier ist die Identität des Einzelnen oder einer Kultur bzw. Nation gemeint.

In dem Werk *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne* sind Keupp et al. der Meinung, dass sich die alten (modernen) Identitätskonstruktionen, die auf der Idee einer inneren Essenz basieren, in der veränderten Welt nicht halten können:

In der Dekonstruktion grundlegender Koordinaten modernen Selbstverständnisses sind vor allem Vorstellungen von Einheit, Kontinuität, Kohärenz, Entwicklungslogik oder Fortschritt in Frage gestellt worden. Begriffe wie Kontingenz, Diskontinuität, Fragmentierung, Bruch, Zerstreuung, Reflexivität oder Übergänge sollen zentrale Merkmale der Welterfahrung thematisieren...Identität wird deshalb auch nicht mehr als Entstehung eines inneren Kerns thematisiert, sondern als ein Prozessgeschehen beständiger „alltäglicher Identitätsarbeit“... (Keupp et al. 2002: 30)

Mit anderen Worten geht es um ständige Bewegung. Bewegung oder Wanderung ist das Schlüsselwort der heutigen gesellschaftlichen Veränderung, auf das auch Bronfen in ihrem Artikel *Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte* eingeht:

Menschen, Waren, Dienstleistungen, Informationen und Zeichen sind in großen Wanderungsbewegungen auf der gesamten Erdoberfläche und im All unterwegs; doch im Gegensatz zu einer traditionellen Wanderung, bei der Herkunftsort und Ziel der Reise bekannt sind, handelt es sich hier eher um Migrationen, bei denen weder Ankunft noch Rückkehr sicher gegeben sind (Bronfen und Marius 1997: 1)

Elisabeth Bronfen bezieht sich in ihrer Einleitung zu dem Werk *Hybride Kulturen* auf die Gedanken von Iain Chambers in seinem Werk *Migration, Kultur, Identität* und kommt zu dem Schluss, dass man das Konzept *Heimat* neu definieren sollte (ebd.).

Denn in der Migration gibt es keine Rückkehr: manche Migranten haben die Möglichkeit, in ihr Ausreiseland zurückzukehren, für einen Urlaub oder für immer, aber das, was sie verlassen haben, finden sie nicht mehr. Das Herkunftsland hat sich bestimmt verändert, die Räume und Orte, die der Migrant in der Heimat verlassen hat, existieren vielleicht nicht mehr. Verändert hat sich auch der Migrant: er hat eine Identitätswandlung durchgemacht und fühlt sich in beiden Kulturen fremd. Hat er überhaupt noch die Möglichkeit, eine Heimat, ein Zuhause zu finden? Diese ist eine der Fragen, die diese Arbeit zu beantworten sucht.

Die Basis für die Arbeit bilden Theorien, die Kultur und Identität nicht als feste Entitäten, sondern als Prozesse definieren. Bernd Fischer stellt in seinem Artikel *The Memory of Multiculturalism and the Politics of Identity* fest, dass das Konzept Kultur ursprünglich etwas Kultiviertes bedeutete, aber dass es später die Bedeutung von etwas Natürlichem bekam (Fischer 1998: 164). Er konstatiert:

[M]ulticulturalism cannot succeed as a theoretical model for a pluralist and open society if it refuses to inherit the old Enlightenment and, yes, modernist concept of the multicultural individual, the cosmopolitan citizen, and with it an understanding of culture that retains notions of cultivation, of intercultural communication, of integration and acculturation, of a dynamic and open-ended history that is characterized by creativity and change – progress, if you wish (ebd.: 165).

Nach Fischer ist die einzige Eigenschaft der Ethnizität, die unveränderlich ist, die konstante Fluktuation. Er sieht Deplatzierung und Fremdheit als emanzipatorisch an: wenn man das, was man als natürlich angesehen hat (Familie, Region, Klasse usw.), verlassen hat, muss man alles in der Fremde in Frage stellen und testen und dadurch bekommt man die Möglichkeit, in den unendlichen Prozess der Individuation einzutreten (ebd.: 166, 167). Ein Migrant lebt unter fremden Einflüssen und kann davon das auswählen, was er will, genauso wie er von seiner Herkunftskultur das auswählen kann, was er bewahren möchte. Es ist natürlich individuell, wie man diese Freiheit in der Migration erlebt; manche empfinden sie als eine Chance, die eigene Kreativität anzuwenden, um die Identität auf die gewünschte Weise zu formen, aber es gibt natürlich viele, die nur verwirrende Wurzellosigkeit erleben. Wenn man die

Romane von Honigmann und Özdamar, *Soharas Reise* und *Die Brücke vom goldenen Horn* vergleicht, kann man als Unterschied erkennen, dass Sohara mehr in der Verwirrung lebt, während die Hauptfigur von Özdamar dagegen ihre Freiheit genießt. Völlig frei ist diese Wahl der Lebensweise aber natürlich nicht, denn auch das Empfängerland versucht das Benehmen und Anpassen der Minoritäten zu kontrollieren. Ein einfaches Beispiel dafür ist das viel diskutierte Kopftuchverbot für Muslime in einigen europäischen Ländern.

3.2 Kulturell hybride Identität und Deplatzierung

Im vorigen Kapitel wurde gezeigt, dass Identität nicht geschlossen ist und nicht durch binäre Ein-/Ausschränkungen definiert werden kann, sondern unsere ständige Identitätsarbeit, wie Keupp et al. es ausdrückte, wird von verschiedenen Eindrücken beeinflusst, die sich miteinander vermischen. In diesem Zusammenhang ist es praktisch, den Begriff Hybridität zu definieren: „alles, was sich einer Vermischung von Traditionslinien oder von Signifikantenketten verdankt, was unterschiedliche Diskurse und Technologien verknüpft, was durch Techniken der *collage*, des *samplings*, des Bastelns zustandegekommen ist.“ (Bronfen und Marius 1997: 14)

Heutzutage interessiert sich die Forschung nicht mehr so viel für die einzelnen Kulturen an sich, sondern dafür, wie die Kulturen aufeinander wirken, wie sie sich mischen. Es geht also nicht mehr nur um das immer häufigere Begegnen der Kulturen, sozusagen um Multikulturalismus, sondern auch darum, dass einzelne Menschen zwischen Kulturen leben und „zersplitterte Identitäten aufgrund von kosmopolitischen Lebenslagen“ (Bachmann-Medick 1996: 13) haben. Eine kulturell hybride Identität ist eine Identität, in der Elemente aus verschiedenen Kulturen zusammengeschmolzen sind. Nach Bronfen und Marius (1997: 17) „[wendet sich] die Theorie kultureller Hybridität entschieden gegen Vorstellungen einer autochthonen und homogenen nationalen Kultur.“ Bronfen und Marius definieren das Subjekt nicht als ‚Essenz‘ oder ‚Wesen‘ sondern als *Knotenpunkt*:

Das Subjekt ist Knoten- und Kreuzungspunkt der Sprachen, Ordnungen, Diskurse, Systeme wie auch Wahrnehmungen, Begehren, Emotionen, Bewusstseinsprozesse, die es durchziehen. Hier von ‚Essenz‘ oder ‚Wesen‘ zu sprechen bedeutet nur [...] die Vielfalt von Fäden und Strängen zu ignorieren, mit denen das verknotete Subjekt an die es durchziehenden Netzwerke angeschlossen ist.“ (Bronfen und Marius 1997: 4)

In der postkolonialen Forschung spricht man von den vielen Diskursen, die sich in einer hybriden Welt in dem Knotenpunkt, der das Subjekt ist, vereinigen. Die postkoloniale Forschung versucht, von der traditionellen binären Denkweise wegzukommen, aufgrund derer die Identitäten durch Oppositionen definiert werden: Selbst/Andere, Mann/Frau, Schwarz/Weiß. Nach dem Postkolonialismustheoretiker Homi K. Bhabha benachteiligt diese Binarität besonders Minoritäten, die oft im ”liminal space”, zwischen den Kulturen, leben. (Bhabha 1994: 3) In einer Welt, wo man gewohnt ist, binarisch zu denken, bedeutet das Zwischen-Kulturen-zu-Leben, dass man in Deplatzierung (*displacement*) gerät und sich dadurch auf die Suche nach dem eigenen Ort/Raum (ebd.: 1).

Nach Bhabha

befinden wir uns im Moment des Übergangs, wo Raum und Zeit sich kreuzen und komplexe Konfigurationen von Differenz und Identität, von Vergangenheit und Gegenwart, Innen und Außen, Einbeziehung und Ausgrenzung erzeugen. Denn im „darüber hinausgehenden“ Bereich herrscht ein Gefühl von Desorientierung, eine Störung des Richtungssinns eine erkundende, rastlose Bewegung. (Bhabha 1997: 123)

Durch „Artikulation von kulturellen Differenzen“ entstehen nach Bhabha „Zwischen-Räume“. Da postkoloniale Theorien nicht mit Binaritäten arbeiten, darf man nach Bhabha diese Artikulation von Differenzen nicht als „Wiederspiegelung *vorgegebener* ethnischer oder kultureller Merkmale“ verstehen, sondern als ein „Verhandeln, welches versucht, kulturelle Hybriditäten zu autorisieren.“ (ebd.: 124, 125)

3.3 Geographien der Identität und Zwischenräume

Obwohl wir in einer Zeit der Netzwerke und in einer Welt, die McLuhan *global village* nannte, leben, wird der Terminus Kultur noch sehr oft geographisch lokalisiert und mit dem Konzept Nation verbunden. Wenn ein Migrant ein fremdes Territorium betritt, ist er sofort inmitten eines Machtkampfes dieses Territorium gehört einer anderen Kultur: der Migrant findet zuerst keinen Raum, den er sein Eigen nennen konnte. Nach Stuart Hall ist *place* einer der Schlüsseldiskurse in dem Zeichensystem, das wir Kultur nennen (2003: 93). Dieser Diskurs wird genutzt, wenn man sich in der Gesellschaft situieren und dem Leben eine Bedeutung verleihen möchte (ebd. 91).

Wenn wir wieder auf die Begriffe Fremd und Eigen zurückkommen, und zwar in Bezug auf die Kolonisation, merken wir, dass sich die Situation in dem Sinne etwa während des letzten Jahrhunderts radikal verändert hat, dass früher auch geographisch eine klare Opposition zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten bestand, und heutzutage haben wir eine Vielfalt interner Differenzen innerhalb von Nationen:

Die Massenmigration realer Personen und die globale Zirkulation kultureller Zeichen lassen heute das, was früher als Dritte Welt woanders lokalisiert, ausgegrenzt und in seiner Realität verdrängt werden konnte, inmitten des Eigenen wiederkehren. (Bronfen und Marius 1997: 6)

Es sind gerade die Mechanismen der Imperialismus, die die Verbreitung der Hybridisierung ermöglichen:

[G]erade die traditionellen Zentren und Mechanismen imperialer Machtausübung – die Großstädte, die englische Sprache, die internationale Popmusik – [können] zu Orten und Netzwerken für die Verbreitung und Verknüpfung marginaler Kulturen werden. (Bronfen und Marius 1997: 15)

Das Konzept *Zuhause* definiert David Morley sowohl als das Physische (ein Zuhause, ein Haushalt) als auch als die symbolischen, mit Heimat verbundenen Gedanken. Die beiden Formen dann Räume der Zugehörigkeit, die auch Räume der Identität sind. Die Geographien der Identität können also sowohl konkret als auch symbolisch sein. (Morley 2003: 155)

Im vorigen Kapitel wurde festgestellt, dass Bhabha den Prozess der Artikulation von kulturellen Differenzen Zwischenraum nennt. Zwei neuere Dissertationen untersuchen den Lebensraum der Migranten auch auf einem konkreteren Niveau. In Huttunens Forschung *Kotona, maanpaossa, matkalla* wird in den Migrantenerzählungen die Zeitspanne oft durch räumliche Dimensionen gegliedert. Die Frage nach Bedeutungen, die bestimmte geographische Räume in Erzählungen bekommen, hängt zusammen mit der Frage nach dem Zuhause und der kulturellen Zugehörigkeit. (Huttunen 2002: 344–347) In ihrer Dissertation *Tila ja kulttuurinen identiteetti. Entisen Neuvostoliiton alueelta tulleiden paluumuuttajien kulttuurisen identiteetin muodostuminen Suomessa asutun vuoden aikana* erforscht Merja Reijonen die Verbindung zwischen der Bildung kultureller Identität in einem neuen Land und dem Raum. Reijonen betont die Bedeutung von Nicht-Räumen (non-places) am Anfang der Migration, z. B. von Supermärkten oder anderen öffentlichen Räumen. In diesen Nicht-Räumen kann jeder das Gefühl von Zugehörigkeit erlangen, obwohl die Einheimischen die Stimmen der Migranten nicht hören wollen, ihnen nicht erlauben, zugehörig zu werden. (Reijonen 2002: 159)

3.4 Was die Raumdarstellung über eine Romanfigur erzählen kann?

Die Hauptfiguren in den Romanen *Soharas Reise* und *Die Brücke vom goldenen Horn* sind Migrantinnen; sie haben die eigene Heimat, mit anderen Wörtern den bekannten Raum, verlassen und leben jetzt in einem fremden Raum. In dieser Arbeit werden die Raumdarstellungen in den Romanen analysiert. Schlomith Rimmon-Kenan schreibt in ihrem Werk *Kertomuksen poetiikka* der indirekten und direkten Präsentation einer Figur. Nach ihr bedeutet die indirekte Präsentation, dass man einen Charakterzug nicht explizit nennt, sondern er wird auf verschiedene Weisen gezeigt oder veranschaulicht. Die Figuren können z.B. durch Metonymien von Raum/Milieu charakterisiert werden (Rimmon-Kenan 1999: 79-89).

Honigmann und Özdamar sind auch selbst Migrantinnen, genauso wie ihre Hauptfiguren. Die Werke sind nicht autobiographisch, obwohl die Hauptfigur von Özdamar der Autorin selbst sehr ähnlich scheint. Wichtiger ist aber, dass die Hauptfiguren Migrantinnen sind und die beiden Romane in der Umgebung situiert sind, in denen die Autorinnen jetzt als Migrantinnen leben. Ihr Schreiben kann als ein aktives Geschehen betrachtet werden, durch das die Autorinnen den fremden Raum erobern. In seinem Werk *Peter Handke's Landscapes of Discourse* betont Parry den Unterschied zwischen objektiven und subjektiven Geographien; es gibt keine unbekanntes Regionen mehr auf der Welt, in die man Expeditionen machen könnte oder die man erobern könnte. Alles ist schon objektiv auf der Karte eingetragen worden. (Parry 2003: 12) Jedem (Schriftsteller) bleibt nur die Möglichkeit, subjektive Geographien dort kartographisch zu erfassen, wo die Landschaft schon objektiv auf der Karte eingetragen worden ist. Für Migranten bedeutet diese subjektive Karte, dass man einen Raum oder eine Landschaft, die der Majorität, die in diesem Raum lebt, schon bekannt ist, mit anderen Augen sieht, weil dieser Raum ihm/ihr noch unbekannt ist. Er/sie fängt mit der Kartographisierung von vorne an, und bildet sich ihre/seine subjektive Geographie, die sich auch sehr von dem unterscheiden kann, wie die Majorität den Raum erlebt. Eine "Expedition" im fremden Raum bedeutet auch, dass man sich in dem Raum bewegt. Parry übernimmt die Begriffe von Short (1991: xv), "phenomenal environment" und "behavioural environment":

The phenomenal environment is the totality of that which is there around us, a totality which our limited experience does not permit us to know, whereas the behavioural environment is the environment as perceived in life. (Parry 2003: 13)

und zitiert Short in dem vorhergenannten Werk:

The city exists in total, a phenomenal environment. But as individuals we only know parts of it, selected areas and known routes...We all have our own unique behavioural environments, made up of personal experience. (Short 1991: xv).

Ein Migrant lernt die neue Umgebung ganz konkret kennen, indem er/sie neue Wege und Routen kennen lernt und für sich “erobert”. So erweitert sich ihre/seine subjektive Geographie in der Fremde. Wenn er/sie sich mit der Zeit in die neue Kultur einlebt, geschieht dies gleichzeitig mit der Erweiterung der behavioralen Umgebung.

Die Konstruktion von (kultureller) Identität ist mit Raum und Zeit verbunden. Im Hinblick auf Migranten erzählt das Erleben des Raums, der Landschaft und der Bewegung von dem Verhältnis zur fremden Kultur: zu den Wohnungen, den Strassen, dem Privaten und Öffentlichen etc. Wie früher erwähnt wurde, ist das Subjekt ein Knotenpunkt verschiedener Faktoren. Die Menschen konstruieren ihre Identität auf eine persönliche Weise, auch wenn sie im gleichen Raum leben. Nach Reijonen ist der soziale Raum, in dem ein Migrant sich niederlässt, von der Majorität “territorialisiert” worden; die Majorität weist auf, wie und wo sich die Fremden in diesem Raum bewegen sollen oder dürfen. Die Erfahrung von Migranten wird also vonseiten der Majorität begrenzt, aber andererseits hat der Migrant die Chance, Räume selbst zu schaffen. Diese Räume können auch z.B. Räume der Phantasie (Träume) oder der virtuellen Realität umfassen. (Reijonen 2002: 41). Ein Umzug in ein anderes Land heißt Reisen im Raum und dadurch eine Neuinterpretation der eigenen Identität (Ebd. 44).

In *Poetik des Raumes* beschreibt Bachelard dichterische Bilder von Häusern oder Zimmern als Räume der Intimität (2003: 27). Für ihn ist das Haus “für die Gedanken, Erinnerungen und Träume des Menschen eine der großen Integrationsmächte” (ebd. 33). Von Kindheit an repräsentiert das Haus Geborgenheit und Schutz und auch später bekommen verschiedene Innenräume (z.B. Keller oder Speicher) die Bedeutung von Zufluchtsorten (ebd. Vgl. 34). Für jemanden, der seine Heimat hat verlassen müssen, existieren diese Räume der Geborgenheit nur in den Erinnerungen. Es kann sogar sein, dass man in einem Wohnheim lebt, wie die Hauptfigur von Özdamar, und kein eigenes Zimmer hat. Für sie ist das Fehlen von Intimität und Geborgenheit Alltag. Später diskutiert Bachelard in seinem Werk die Dialektik des Drinnen und des Draußen, und stellt fest, dass diese Dialektik in dichterischen Bildern auch mit der Region des Eigenen und des Fremden gleichgesetzt werden kann. (ebd. Vgl. 211-220). Dies ist besonders fruchtbar, wenn an die Bilder in den hier analysierten Migrationsgeschichten

gedacht wird. Wo ist das Drinnen und das Draußen eines Migranten? Kann man draußen in öffentlichen Räumen, gleichzeitig drinnen in der fremden Kultur sein und umgekehrt, kann man drinnen im eigenen Haus nicht nur Geborgenheit, sondern auch Ausgeschlossenheit erleben?

4. ANALYSE

Migrationsliteratur behandelt die Identitätssuche und Orientierungsschwierigkeiten von Menschen, die in einer fremden Kultur leben. Im Theorieteil wurde das Leben als Migrant mit Hilfe des Begriffs Deplatzierung erläutert. Im ersten Teil der Analyse wird untersucht, mit welchen erzähltechnischen oder anderen Methoden die Deplatzierung der Hauptfiguren in *Soharas Reise* und *Die Brücke vom Goldenen Horn* dargestellt wird. Im zweiten Teil der Analyse wird nach den Überlebensstrategien der Hauptfiguren gesucht; können sie trotz der Gefühle von Deplatzierung auch Zugehörigkeit finden in der neuen Kultur und wie? Wichtig ist, welchen Wandel die Hauptfiguren während ihrer Identitätsarbeit durchmachen und ob dieser Wandel in der Raumdarstellung vorkommt. Die Werke werden nebeneinander behandelt und im Laufe der Analyse miteinander verglichen.

4.1 Schilderungen der Deplatzierung

In diesem Kapitel werden verschiedene Elemente aus den Romanen herausgesucht, die die Deplatzierung der Hauptfiguren darstellen. Es wird nach Zwischen-Räumen gesucht, die die hybride Identität der Romanfiguren ausdrücken. Beim Lesen der Romane wurde ständig die Frage gestellt: wie kommen Diskontinuität, Mischung, Fragmentierung und die Knotenpunktartigkeit der Identität zum Ausdruck? Welche Mittel verwenden die Autorinnen, um kreativ gegen binäre Gedankenmodelle, die aus Oppositionen bestehen, zu schreiben? Zuerst werden die Gründe für die Migration der Hauptfiguren erläutert. Danach werden die Gefühle von Ausgeschlossenheit in der fremden Kultur behandelt und analysiert, wie sie in der Raumdarstellung zum Ausdruck kommen. Zum Schluss werden noch die Minoritäten aus dem Blickpunkt der kollektiven Identität betrachtet.

4.1.1 Ursprünge: Warum sind sie abgereist?

In beiden analysierten Romanen wird erklärt, warum die Hauptfiguren aus ihrer jeweiligen Heimat emigriert sind. Die Geschichten von Honigmanns und Özdamars Hauptfiguren sind sehr unterschiedlich, und dies spielt eine bedeutende Rolle in ihren Einstellungen dem fremden Kultur gegenüber: Sohara war noch ein Kind, als sie wegen des Algerienkrieges mit ihrer Familie nach Frankreich fliehen musste. Die Hauptfigur in *Die Brücke vom Goldenen Horn* dagegen ist freiwillig als Gastarbeiterin nach Deutschland gekommen.

In Frankreich ist das Leben für Sohara jetzt begrenzt, aber das war es auch für Juden in ihrer Heimat Algerien vor der Migration. Auch dort hatte sie vor der Emigration eine räumliche Enge gefühlt.

Vom Algerienkrieg habe ich eigentlich nicht viel miterlebt, nur entfernte Schüsse gehört, abends und nachts, wenn es sonst still war; aber wir konnten uns nur in von Woche zu Woche immer enger werdenden Bezirken bewegen; geht da nicht hin, dorthin auch nicht mehr, jeden Morgen hat unsere Mutter meiner Schwester und mir die Grenzen neu abgesteckt, damit wir nicht doch in eine Schießerei oder sonst etwas Schreckliches hineinliefen.“ (S 39)

Die Familienmitglieder sind als Flüchtlinge nach Frankreich gekommen, sie mussten buchstäblich alles, was ihnen als bekannt war und was sie ihr Eigen nannten, hinter sich lassen:

Wir saßen mit ichweißnichtwieviel Tausenden in provisorischen Lagern am Rande des Meeres und warteten, daß wir Plätze auf einem Schiff bekämen, meine Mutter, meine Schwester und ich. Zwei Koffer hatten wir bei uns, mehr durfte man nicht mitnehmen. (S 39, 40)

Die Hauptfigur in *Brücke* erlebt auch eine Enge in ihrer Heimat, jedoch nicht so drastisch wie Sohara. Sie interessiert sich für die Schauspielerei, aber ihre Eltern akzeptieren ihre Karrierepläne nicht. Bevor sie nach Deutschland kam, hatte sie sechs Jahre Jugendtheater in Istanbul gespielt.

Ich bekam Applaus am Theater, aber nicht zu Hause von meiner Mutter. Sie hatte mir manchmal sogar ihre schönen Hüte und Ballkleider für meine Rollen geliehen, aber als ich durch das Theater die Schule fallen ließ, sagte sie zu mir: „Wieso lernst du deine Schulaufgaben nicht so gut auswendig wie deine Rollen? Du wirst sitzenbleiben.“ Sie hatte recht, ich lernte nur Theatertexte [...] Ich schaffte die Schule nicht mehr. Meine Mutter weinte. [...] Ich lachte zu Hause nicht mehr, weil der Krach zwischen mir und meiner Mutter nie aufhörte. (B 12, 13)

Die beiden Werke verbindet die Erfahrung der Hauptfiguren von einem begrenzten Leben in der Heimat. Der begrenzende Faktor ist für Sohara ihr Judentum während des Algerienkrieges. In *Brücke* erfährt die von der Schauspielerei träumende Hauptfigur die Erwartungen, die ihre Eltern und die türkische Kultur an die junge Frau stellen, als begrenzend. Beide Hauptfiguren haben emanzipatorische Gründe für ihre Migration gehabt: Soharas jüdische Familie wollte in Ruhe nach ihrer Tradition leben, da es in Algerien nicht mehr möglich war, und die Hauptfigur in *Brücke* will ihre „Berufung“ als Schauspielerin gegen den Willen ihrer Eltern verwirklichen. Ihre Migrationen können also auch als emanzipatorische, befreiende Taten angesehen werden.

4.1.2 Soharas Position am Anfang

Die Hauptfigur von Honigmann ist eine Migrantin aus Algerien, die mit ihrer Mutter und Schwester nach Frankreich gekommen ist. Sie ist in der neuen Heimat zur Schule gegangen, hat dort als Krankenschwester gearbeitet, geheiratet und ihre Kinder geboren. Sie hat in mehreren Städten Frankreichs gelebt. Trotzdem ist das Land ihr fremd geblieben. Sie fühlt sich isoliert:

Ich habe alle diese Städte nie richtig kennengelernt und bin dort keinem einzigen Menschen wirklich begegnet. Habe nur immer meine Runde gedreht, vom Haus zum Kindergarten, zur Schule, zu den Läden, zu Ärzten, Synagogen [...] (Soharas Reise: 17)

Trotz der vielen Jahre in Frankreich scheint also ihre behaviorale Umgebung sehr begrenzt zu sein (vgl. Short, zit. nach Parry 2003: 13). Sie bewegt sich in den

öffentlichen Räumen, aber nicht um sich bewusst neue Räume zu erobern, sondern eher um zu überleben - um sich um sich selbst und ihre Kinder zu kümmern.

Sie ist jetzt eine Hausfrau, deren Mann ständig auf Reisen ist, und ihr soziales Netzwerk ist sehr begrenzt; nur zufälligerweise hat sie Kontakt mit ihrer Nachbarin, Frau Kahn, die ebenfalls Jüdin ist. Aber nicht nur das Hausfrauenleben, sondern auch ihre Religion und besonders der fundamentalistische Ehemann hat ihren Umgang mit der französischen Gesellschaft verhindert. Durch die Geschichte von Soharas Mutter wird die traditionelle Rolle einer Frau in der nordafrikanisch-jüdischen Kultur geschildert. Die Rolle der Frau ist passiv und nach innen gerichtet; die Frau wartet auf einen Mann und wenn sie einen Mann heiratet, widmet sie sich danach ganz der Familie. Die Frauen haben mit der großen Familie viel zu tun und kaum Zeit, die Küche zu verlassen um den Lebenskreis zu erweitern. Die erweiterte Familie mit Onkeln, Tanten usw. bildet auch das einzige soziale Netzwerk. Soharas Mutter hatte kein berufliches Leben mit den dazu gehörenden sozialen Kontakten gehabt und geriet in eine Krise, als sie mit ihren zwei Töchtern nach Frankreich kam. Ihr Ehemann war schon gestorben, die beiden Töchter fast schon erwachsen und ihr soziales Netzwerk war sehr begrenzt:

Das schlimmste war, daß sie nicht wußte, was sie den ganzen Tag tun sollte, es war niemand da zum Besuchen und Reden und Kochen, Backen, Feste-Vorbereiten, die ganze Familie war auseinandergerissen und zerstoßen in allen möglichen Städten, manche waren sogar in Kanada gelandet.

In Oran, als unser Vater noch lebte – wie viele hatten da am Freitagabend bei uns am Tisch gesessen, der ganze Clan, die Onkel, Tanten und unzählige Cousinen und Cousins, man wohnte sowieso nah beieinander, und alle waren immer bei allen zu Besuch, verschlossene Türen gab es nicht und kein Für-sich-allein-Sein, wozu auch. Die Frauen lebten natürlich in einer mehr oder weniger abgetrennten Welt. (S 43,44)

Die Trennung von den Verwandten ist natürlich für die meisten Migranten und Flüchtlinge eine Tragödie, aber am schwersten nehmen diese Trennung oft die Frauen, die als Hausfrauen gelebt haben und keine beruflichen oder anderen Kontakte in dem neuen Land zu erwarten haben. Sie kümmern sich um die Kinder und lernen vielleicht die neue Sprache nur wenig. Wenn ihre Kinder groß werden, bleiben die Mütter oft

weiter isoliert zu Hause. Die Identität von Soharas Mutter basierte auf einer Kollektivität mit anderen Frauen der Familie. Die Isolierung von dieser Kollektivität bringt sie in die Krise und sie hängt sich an die Töchter. Die Töchter wollen sich mit anderen Mädchen anfreunden, aber die Mutter hat das nicht erlaubt. „Sie hatte schon Angst, wenn wir ihr aus dem Blickfeld gerieten.“ (S 44)

Sohara hat sich der traditionellen Rolle angepasst und kümmert sich um den Haushalt und Kinder. Weil der Ehemann ständig auf Reisen ist, hat Sohara kaum Zeit für sich. Nur am Schabbat, nach allem Kochen und sonstigen Vorbereitungen, setzt sie sich in den Sessel und schließt die Augen, und die Kinder wissen, dass sie sie nicht stören dürfen, „sie respektieren meine Zweite Seele“ (S70)

Ein Grund für Soharas Unfähigkeit, sich in Frankreich zu Hause zu fühlen, hängt damit zusammen, dass die Familie innerhalb Frankreichs ständig umziehen musste. Sohara hatte gerade erst ihr „Territorium“ kennen gelernt, als ihr Mann Simon die Familie wieder in eine andere Stadt mitnahm:

Wenn ich mich gerade in einer Stadt halbwegs eingerichtet hatte und anfang, mich ein bißchen zurechtzufinden, mein Territorium, dessen Grenzen ja sowieso eng abgesteckt waren, schon ein wenig erkundet oder auch diese oder jene Person getroffen und vielleicht sogar einmal wiedergetroffen hatte, mußte alles, in einer mir unerklärlichen Panik, wieder abgebrochen werden, und es ging wieder weiter – der nächste Umzug in die nächste Stadt. (S 59)

Sie hat diese Umzüge nicht in Frage gestellt, wie sie auch die Umsiedlung von Algerien nach Frankreich in ihrer Jugend nicht in Frage stellte. Manchmal fragt sie sich, warum ihr Mann nie zu Hause ist und warum sie ständig umziehen müssen, aber sie glaubt an das Schicksal und sucht nicht wirklich nach Antworten:

Aber ich fand auf diese Fragen keine Antwort, und so habe ich mich abgefunden und gedacht, jeder hat eben sein Schicksal, manche Menschen werden von einem Erdbeben hin und her geschüttelt oder geraten sonst in schreckliche Ereignisse, unsere Geschichte ist ja voll davon, und schließlich, als wir damals plötzlich Algerien verlassen mußten, da habe ich auch nicht verstanden warum. (S 60)

Ihre Rolle ist passiv und sie beschreibt sich als einen „mechanischen Spielzeughund“ (ebd.), der von anderen gesteuert wird. Erst als ihr die Kinder weggenommen werden, wird sie aktiv und zeigt ihren eigenen Willen.

Der Ausgangspunkt des Romans ist die Entführung von Soharas Kinder durch ihren Mann. Soharas Mann, Simon, ist schon seit Jahren immer auf Reisen. Er nennt sich Rabbiner und soll Geld sammeln für Juden. In letzter Zeit ist er gar nicht mehr nach Straßburg gekommen, sondern er trifft seine Familie am Bahnhof auf der deutschen Seite der Grenze, in Kehl. Die Familie sollte gemeinsam eine Reise machen, aber in letzter Minute muss die Mutter noch nach Hause zurückkehren, um eine vergessene Medikamententasche zu holen und in der Zeit ist der Mann mit den Kindern verschwunden. Sohara kann nicht verstehen, was passiert ist, sie sitzt im Foyer eines Hotels und wartet auf eine Nachricht. Nach acht Stunden des Wartens ruft Simon im Hotel an und sagt zu Sohara: „Ich fahre jetzt mit den Kindern weiter. Geh nach Hause.“ (S 13).

Hier fängt die Krise in Soharas Leben an:

Drei Tage und drei Nächte habe ich geweint und niemandem etwas gesagt, sondern alles für mich behalten; ich bin den ganzen Tag in unserem Schlafzimmer sitzen geblieben, habe auf die leeren Betten der Kinder gestarrt und mich gefragt, was ist bloß geschehen? (:7)

Ihre Reaktion auf das Geschehene zeigt ihre Position: sie weiß gar nicht, wen sie um Hilfe bitten könnte, und sie wendet nach innen. Sie fühlt auch Scham, weil ihr Mann sie auf diese Weise betrogen hat. Sie hat es geschafft, einen Ort der Zugehörigkeit zu finden in der Wohnung, die sie mit ihren Kindern bewohnt, aber jetzt wird ihr wieder diese Heimat weggenommen. Sie bleibt allein in der Wohnung zurück, die plötzlich, als die Kinder weg sind, wie ein toter Planet aussieht:

Ich bin ganz starr liegen geblieben, ich konnte mich gar nicht rühren vor Schreck, auf diesem toten Planeten ausgesetzt zu sein und irgendwie überleben zu müssen; sieh zu, wie du das schaffst. Die ganze Wohnung schien mit Leere, Stille und Alleinsein vollgestellt wie mit riesigen

Steinbrocken, Felsen, Bergen, wie sollte ich da durchkommen, auch nur einen einzigen Tag, in dieser versteinerten Verlassenheit. (:51)

Sie fühlt sich isoliert. Jetzt, allein, fängt Sohara an, über ihr Leben nachzudenken und merkt: „In allen diesen Jahren habe ich nur für meine Kinder gelebt, mein Leben hat sich eigentlich ganz in das Leben meiner Kinder verwandelt, und ohne die Kinder war ich nichts, einfach nichts mehr.“ (18) Sie merkt, dass sie die Fragen nach ihrer Identität in der neuen Kultur ganz vermieden hat, indem sie sich mit dem alltäglichen Leben beschäftigt hat. Sie findet zuerst keinen Mut, die gewohnte Rolle einer Hausfrau zu verlassen, sondern schafft sich „einen Überlebenskorridor“ (S 53), indem sie anfängt, heftig alles zu putzen und zu waschen in der Wohnung.

Der Verlust der Kinder wird mit der Abreise aus Algerien gleichgesetzt; Sohara fängt an, Psalmen zu beten, wie auf dem Schiff nach Frankreich. Sie baut auch aus Legosteinen eine Arche, „wie Noah“ (S 57):

Auch ich mußte mich ja nun verschanzen und darauf warten, daß diese Unglücksflut, die über mich hereingebrochen war, zu Ende ging, daß ein Wind käme und die Wasser wieder fielen. (S 57)

Sie wendet sich dann ihrer Nachbarin Frau Kahn, einer Deutschland-Jüdin, zu. Sohara findet Frau Kahn vertrauenswürdig in der Not, weil sie auch Jüdin ist und weil sie auch Schreckliches erlebt hat (sie ist im Konzentrationslager gewesen) (S7). Frau Kahn erweist sich als vertrauenswürdig: sie unterstützt Sohara und hilft ihr auch tatsächlich, die Kinder zurückzubekommen. Die Lebensgeschichte von Frau Kahn wird im Laufe des Romans erzählt und es sind viele Ähnlichkeiten in dem Leben der beiden Frauen zu sehen.

4.1.3 Sevgis Position am Anfang

Der Ausgangspunkt der Migration ist für die Hauptfiguren von Honigmann und Özdamar sehr unterschiedlich: Sohara ist gezwungen, mit ihrer Mutter und ihrer

Schwester wegen des Krieges von Algerien nach Frankreich zu emigrieren, Özdamars Hauptfigur dagegen unternimmt die Migration von der Türkei nach Deutschland als emanzipatorischen Akt.

Die junge Türkin in Emine Sevgi Özdamars Roman *Die Brücke vom goldenen Horn* ist als Gastarbeiterin in der Siemensfabrik in Berlin beschäftigt. Sie hat aus Rebellion ihrer Heimat den Rücken gekehrt, aber die Distanz von Zuhause kommt ihr trotzdem wie ein Schock vor; am Anfang wird an die Zugreise erinnert als „ein nicht aufgehörender Weg“ (B 14). Die Hauptfigur, die nur einmal im Roman als Sevgi bezeichnet wird, was auch der mittlere Name der Autorin ist, möchte in Deutschland arbeiten, um ihr Theaterstudium selbst finanzieren zu können, denn ihre Eltern akzeptieren diese Zukunftspläne nicht. Trotz der Emanzipation ist sie ängstlich und sucht im Zug nach dem Gesicht ihrer Mutter.

In Deutschland wohnt sie mit anderen türkischen Frauen in einem Frauenwohnheim: Die Frauen haben kein eigenes Zimmer und auch die Küche und das Bad müssen sie miteinander teilen. Jeden Tag fahren sie mit dem Bus in die Radiolampenfabrik und abends zurück. Am Anfang erlebt die Hauptfigur Deutschland als einen geschlossenen Raum:

In den ersten Tagen war die Stadt für mich wie ein endloses Gebäude. [...] In München aus der Zugtür raus mit den anderen Frauen, rein in die Bahnhofsmisiontür. Brötchen – Kaffee – Milch – Nonnen – Neonlampen, dann raus aus der Missionstür, dann rein in die Tür des Flugzeugs, raus in Berlin aus der Flugzeugtür, rein in die Bustür, raus aus der Bustür, rein in die türkische Frauenwonaymtür, raus aus der Wonaymtür, rein in die Kaufhaus-Hertietür... (18)

Wenn die Hauptfigur das Wohnheim verlässt, fühlt sie sich in den öffentlichen Räumen als Außenseiterin:

Die Straßen und Menschen waren für mich wie ein Film, aber ich selbst spielte nicht mit in diesem Film. Ich sah die Menschen, aber sie sahen uns

nicht, Wir waren wie die Vögel, die irgendwohin flogen und ab und zu auf die Erde herunterkamen, um dann weiter zu fliegen. (:39,40)

Die Umgebung kam ihr genau wie Soharas Mutter auch wegen der Sprache völlig fremd vor: Beim Einkaufen oder auf der Suche nach der richtigen Haltestelle haben die Gastarbeiterinnen Schwierigkeiten, weil sie kein Deutsch konnten. Zugehörigkeit ist unmöglich, solange ein Migrant nicht einmal solche alltäglichen Sachen ohne Hilfe erledigen kann. Die Deutschen zeigen sich ignorant den Gastarbeitern gegenüber, gerade wegen der mangelnden Sprachkenntnisse: Die Hauptfigur übt die neue Sprache und versucht, Kontakt aufzunehmen mit Hilfe der Zeitungsrubriken, die sie dem Pförtner in der Fabrik aufsagt, aber der Pförtner hört ihr nicht zu, sondern antwortet immer nur „Morgenmorgen“ (B 26).

Auch in Soharas Reise gibt es eine Szene, wo Sohara ignoriert wird: sie hat gerade entdeckt, dass ihr Mann die Kinder entführt hat und regt sich auf. Für einen Moment vergisst sie ihre passive und unsichtbare Rolle in der fremden Kultur und zeigt ihr Temperament auf eine Weise, die üblich ist für ihre Kultur. Symbolisch ist, dass diese Szene im „Hotel Europa“ stattfindet.

Ich schrie und fluchte, wohl auf arabisch. Die arabischen Flüche sind so ziemlich alles, was uns von unserem Zusammenleben mit den Arabern noch geblieben ist. Das Fräulein wurde unruhig und fing an herumzutelefonieren. Vielleicht hatte ich zu laut geschrien, vielleicht hatte sie Angst, daß ich wahnsinnig werde, da vor ihr, im Hotel „Europa“. Eine Araberin, die wahnsinnig wird, das fehlte ihr gerade noch. Ich habe mich also auf die Zunge gebissen [...] Das Fräulein an der Rezeption hat mich nicht mehr beachtet, um so besser! Ich blieb bis zum Abend in dem Sessel in der Hotelhalle sitzen. (S 11, 12)

Die Schwierigkeiten der Gastarbeiter mit der deutschen Sprache bilden ein komisches Element in Özdamars Buch, aber andererseits sind sie auch als kreativ und emanzipatorisch zu sehen: das anonym wirkende Wohnheim benennen die Gastarbeiter mit einem Wort, das Einflüsse von der türkischen Aussprache bekommen hat: Wonaym. Indem sie ein neues Wort benutzen, geben sie dem Haus etwas Persönlicheres, machen

es ihr Eigen. Sie erobern sich Raum in der Fremde; es geht um die subjektive Kartographisierung und in dem Prozess wird die Sprache der Majorität (Deutsch) beinahe anarchistisch verwendet. Die Hauptfigur in *Die Brücke vom Goldenen Horn* ist neugierig und willig, sich einzuleben, aber fühlt sich trotzdem am Anfang als Außenseiterin. Sie versucht deutlich von Anfang an sich einzuleben, aber die Gastarbeiter bleiben für die Deutschen unsichtbar; schon der Name Gastarbeiter, den die Deutschen den ausländischen Arbeitskräften in den 60er Jahren gegeben haben, weist darauf hin, dass sie nur vorläufig in Deutschland sind. Man hat damals nicht damit gerechnet, dass die Türken eines Tages die größte Minorität Deutschlands sind.

4.1.4 Keine Rückkehr

Oft behalten die Migranten ein Bild von der Heimat, so wie sie war, als sie sie verlassen haben. Aber natürlich bleibt sie nicht, wie sie war, sondern ändert sich mit der Zeit. Diese Veränderungen kann man ganz konkret in den Veränderungen der bekannten Orte spüren: es kann z.B. sein, dass das eigene Haus im Krieg zerstört worden ist oder jetzt von anderen bewohnt ist. Die Rückkehr zu dem, was einmal war, ist nicht möglich. In der neuen Kultur kann der Migrant sich noch nicht zu Hause fühlen und den eigenen Raum in der Heimat hat er auch verloren; er lebt im Zustand der Deplatzierung.

Sohara ist sich der Unmöglichkeit, in ihre Heimat zurückzukehren, bewusst. Denn Heimat wird mit lokalen Begriffen definiert, und den Ort, wie er damals war, gibt es nicht mehr. Sie würde ihre ehemalige Heimat nur als Gast besuchen können.

Natürlich könnten wir dorthin fahren, eine Reise mit dem Zug, eine Reise mit dem Schiff, eine Autofahrt, könnten aussteigen und uns für Besucher halten lassen, Leute, die herumschlendern in den Städten der Welt, einen kurzen Blick werfen und Ansichtskarten schreiben. Aber wir könnten uns nicht verstellen und würden doch heimlich nach unseren Straßen, den Wohnungen und alten Namen suchen. (S 72)

Migranten werden in Soharas Reise als „die Flüchtigen“ (ebd.) beschrieben, die keinen festen Zustand finden können.

Die Schwierigkeiten der Rückkehr erlebt die Hauptfigur in *Die Brücke vom goldenen Horn* konkret, als sie nach einem einjährigen Arbeitsaufenthalt in Deutschland zu ihren Eltern zurückkehrt. Die Stadt Istanbul kommt ihr fremd vor, bei der Ankunft wird das Erzählen dicht, sie beschreibt die Straßenlandschaft mit allen Sinnen, sie sieht zum ersten Mal Dinge, die sie erst nach einem Aufenthalt im Ausland sehen kann. Sie sieht jetzt mit anderen Augen, denn sie hat sich in der deutschen Kultur verändert.

Ich schob die Luft vor mir her, meine Bewegungen kamen mir so langsam vor, die Bewegungen aller Menschen. Die Eselsfüsse rutschten über die kleinen Pflaster, die Esel schrien mit ihrem ganzen Körper. Die Lastträger trugen auf ihrem Rücken schwere Pakete und schwitzten, ihre Gesichter küßten fast die Erde. Esel, Lastträger, Autos, Schiffe, Möwen, Menschen, alles bewegte sich, aber es kam mir alles viel langsamer vor als die Bewegungen in Berlin. Man roch schießende Pferde, das Meer, der Straßenschmutz spritzte an die Strümpfe der Frauen, und alle Schuhe sahen schmutzig und alt aus [...] Am Abend, als die Straßenlampen angingen, fragte ich: „Mutter, ist Istanbul dunkler geworden?“ – „Nein, meine Tochter, Istanbul hatte immer dieses Licht, deine Augen haben sich an deutsches Licht gewöhnt.“ (B 106,107)

Als das Mädchen zum zweiten Mal in die Heimat zurückkehrt, ist sie erwachsen geworden. Bei der Ankunft erkennt sie ihre Mutter nicht wieder (B 175) und ist „mit Sachen nach Istanbul zurückgekommen, die ich jetzt vor den Augen meiner Eltern verstecken musste.“ (B 177) Sie findet keinen eigenen Raum mehr im Elternhaus und wird wütend, als ihr Vater seine Hose unter ihre Matratze steckt, um sie zu „bügeln“. Sie erlebt eine Krise in ihrem Körper, denn sie lässt abtreiben und kann mit ihren Eltern auch darüber nicht sprechen.

Meine Mutter zeigte mir auch Fotos und Briefe, die ich ihr vor zwei Jahren aus Berlin geschickt hatte. Auf einem dieser Fotos aß ich mit fünf Mädchen Suppe, die Mädchen aus dem Frauenwohnheim. Auf dem zweiten Foto stand ich lachend zwischen unserem kommunistischen Heimleiter und seiner Frau. Die beiden Fotos kamen mir vor, als wären sie vor dreißig Jahren gemacht worden – als ich noch Jungfrau war. Jetzt hatte ich neue Fotos in der Tasche. (B 178)

Die Hauptfigur fühlt, dass sie sich verändert hat, und sich ihrer Heimat nicht mehr anpassen kann. Andererseits sieht sie, dass sich die Türkei auch verändert hat, die Heimat ihrer Kindheit existiert nicht mehr: die Nachahmung amerikanischer Filmstars kommt ihr lächerlich vor und die Mädchen, mit denen sie als Kind gespielt hat, denken jetzt nur an ihr Aussehen und daran, wie sie einen Mann finden könnten. Vor allem fühlt sie sich ideologisch von ihren Kindheitsfreundinnen getrennt. Jetzt fühlt sie die Enge, die sie als Ausländerin in Deutschland erlebte, auch in der Türkei; sie ist deplatziert. Dies wird mit der Analogie der räumlichen Enge beschrieben: „Ich kam mir vor wie eine zusammengedrückte Spirale in einer Schachtel. Wenn die Schachtel aufgeklappt würde, würde die Spirale herausspringen.“ (B 185) Wenn man hier mit Bachelards (2003: 34) Gedanken vergleicht, sieht man, dass ein geschlossener Raum, wie zum Beispiel eine Schachtel, nicht unbedingt positive Vorstellungen wie Schutz und Geborgenheit in sich trägt, sondern in Özdamars Roman repräsentieren die geschlossenen Räume vor allem Beklemmung.

4.1.5 Die Ausgeschlossenen

Beide Hauptfiguren erleben in der fremden Umgebung Gefühle der Ausgeschlossenheit: es gibt Räume, die nicht für sie offen sind. Die gemeinsame Mahlzeit hat für Sohara Zugehörigkeit bedeutet. Jetzt, da ihr die Kinder weggenommen worden sind, fühlt sie sich während der Mahlzeiten besonders ausgeschlossen:

und wenn ich am Herd stand, mittags, und in meinem Topf rührte, hallte aus den offenen Fenstern im ganzen Hof das Geschepper von Tellern, Besteckklappern und Stühlerücken wider, und es war mir, als würde sich die ganze Stadt gleichzeitig an einen großen Tisch setzen, nur ich war ausgeschlossen und mußte allein aus meinem Napf essen, wie ein Hund. (S 54)

Auf eine sehr ähnliche Weise wird die Ausgeschlossenheit von Mahlzeiten in *Brücke* beschrieben:

Wir liefen weiter, den Atem unserer Väter im Nacken, durch die Berliner Straßen, ich drehte mich öfter um, um zu sehen, ob mein Vater hinter mir herkam. Wenn wir im Dunkeln vor einem beleuchteten Haus standen,

hörten wir Gabel-, Messer- und Tellergeräusche von den Menschen, die gerade zu Abend aßen. Wir hielten unseren Atem an, die Gabel- und Tellergeräusche wurden lauter und gingen wie ein Messer durch meinen Körper. (B 55,56)

In *Brücke* wird auch beschrieben, wie die Migranten von den Einheimischen am Rande der deutschen Gesellschaft situiert werden: das Wohnheim der Gastarbeiterinnen steht in einem Gebiet, wo es keine anderen Wohnhäuser gibt:

Das Haus stand einsam da, weit dahinter sah man das Fabrikgebäude. Wenn wir in der Nacht geschrien hätten, hätte uns kein Nachbar gehört. Autos hielten hier nicht an, nur manchmal der Krankenwagen. (B 118)

Die erste Generation der Gastarbeiter macht auch selbst keine besonderen Versuche, sich in Deutschland anzupassen, sie erleben sich selbst als Gäste und haben vor, in die Türkei zurückzukehren. Die Zeit in Deutschland ist für sie nur eine Reise mit Rückkehr und das fremde Land erleben sie als „Dschungel“:

Sie redeten von diesem Jahr, für das sie nach Berlin gekommen waren, als ob es nicht zu ihrem Leben gehörte [...] liefen zusammen durch die Stadt, als ob sie in einem Dschungel wären – ohne Väter, die vor ihnen gingen. (B 44,45)

Als die erste Generation der Gastarbeiter in Deutschland angekommen war, waren sie auch für die Deutschen nur Arbeitskräfte. Es war noch keine Rede von Integration oder Assimilation.

4.1.6 In öffentlichen Räumen

In *Brücke* verbringen die Hauptfigur und ihre Freundinnen ihre Freizeit auf öffentlichen Plätzen, im Zoo oder bei Imbissstuben. Die Straßen werden von der Hauptfigur mit anderen Augen gesehen; für eine Deplatzierte sind sie wie ein Zuhause: „Die Straße war schön, Imbisse, Huren, Lichter.“ (B 90) Die Straße gehört niemandem, sie ist ein öffentlicher Raum, non-place. Auf der Straße leben auch die anderen Marginalisierten

der Gesellschaft: Prostituierte, Obdachlose usw. Keiner hat das Recht, eine Person aus der Straße zu vertreiben, deswegen sieht auch die Hauptfigur in *Brücke* die Schönheit der Straßen: dort kann sie Zugehörigkeit erleben.

In *Soharas Reise* bleibt die Hauptfigur meistens in ihrer Wohnung, aber auch in ihrem Leben spielen die öffentlichen Plätze, die non-places, eine Rolle. Zusammenhörigkeit mit den Einheimischen erlebt sie zum Beispiel am französischen Nationaltag, indem sie mit den Kindern zur Militärparade geht (S 79). Nach der Entführung der Kinder nimmt die jüdische Nachbarin, Frau Kahn, Sohara mit zum Feuerwerk und bringt sie dazu, das Kopftuch durch eine Mütze zu ersetzen. Für Sohara ist dieses die erste Abweichung von dem orthodoxen Judentum. Sie versucht, das Benehmen der Einheimischen nachzuahmen: zusammen mit den anderen Leuten ruft sie „oh“ und „ah“ zu dem Blitzen des Feuerwerks und fühlt ein bisschen Zugehörigkeit. Aber auch wenn sie ohne ihr Kopftuch wie eine gewöhnliche Frau aussieht, fühlt sie sich trotzdem mit den Bekannten von Frau Kahn als Außenseiterin auf öffentlichen Plätzen. Sie fühlt sich als Betrachterin: „Ihre Stimmen wurden heftiger, aber ich war ja zurückgezogen, im Nebenzimmer, hörte ihnen nur wie von ferne zu.“ (S 83). Frau Kahn und ihre Bekannten machen sich sichtbar und erobern sich Platz im fremden Raum. Sohara bleibt am Rande und erlebt dieses Am-Rande-Bleiben als räumliche Enge:

Ich sah mir die Leute auf der Terrasse ab; sie erschienen mir alle unbeschwert und heiter, als ob sie in ihrem Leben gar keine Sorgen hätten [...] ich überlegte, wie viele Jahre es schon her war, daß ich einmal abends ausgegangen bin [...] Seit meiner Ankunft in Europa habe ich immer nur drinnen gelebt, in engen Wohnungen und engen Straßen, als habe man mich in eine Kammer gesperrt, ohne Ausgang.“ (S 82,83)

4.1.7 Dritte Räume und alternative Geographien

Migranten betrachten die neue Kultur/Umgebung auch geographisch mit anderen Augen: auch anhand dieser Romane ist es möglich, eine alternative Karte zu zeichnen.

In *Soharas Reise* zeigt Honigmann, dass die Juden als Minderheit in Frankreich eine eigene Geographie haben, die mit kultureigener Narrative markiert ist, mit Räumen, die ihnen wichtig sind. Als Sohara nicht gleich nach ihrer Hochzeit schwanger wird, fährt Simon mit ihr nach Troyes, zu einem Ort des Wunders. Der Ort ist verbunden mit einer Legende über Raschi, einen jüdischen Gelehrten:

Vor einem Stück Mauer sind wir stehengeblieben. Was ist das, habe ich gefragt, es gibt ja nichts zu sehen. Aber Simon hat meine Hand über die Mauer geführt, und ich merkte, daß sie uneben war, sie wölbte sich nach innen, und Simon sagte, das hier ist es, das ist der Ort des Wunders, da, wo die Mauer nach innen geht. In dieser Straße nämlich war vor neunhundert Jahren Raschis Mutter gegangen, als sie hochschwanger war. Da war ihr ein Goi mit Pferd und Wagen entgegengekommen und hatte ihr zugerufen, he, mach Platz, geh aus dem Weg. Sie konnte jedoch gar nicht aus dem Weg gehen, die Straße war viel zu eng. Der Goi schrie, na, dann eben nicht, trieb die Pferde an und war schon drauf und dran, mit den Pferden und dem Wagen einfach über Raschis Mutter hinwegzugaloppieren, da drehte sie sich zur Wand und flehte Gott um Hilfe an, nicht für sich, nein, nur für ihr Kind, und in diesem Moment wölbte sich die Hauswand nach innen, so daß sie hineintreten konnte und ihr nichts geschah. (S 35,63)

Zwischen der fremden, deutschen Welt und dem inneren Druck vonseiten der eigenen Landesleute findet die Hauptfigur von *Brücke* mit ihren türkischen Freundinnen einen Zwischenraum, nach dem der erste Teil des Romans benannt ist, den beleidigten Bahnhof. Dieser Ort tröstet sie im Heimweh.

Der beleidigte Bahnhof war nicht mehr als eine kaputte Wand und ein Vorbau mit drei Eingangstoren. [...] Dort auf dem Boden des beleidigten Bahnhofs verloren wir die Zeit. [...] Wenn wir drei Mädchen da liefen, kam mir mein Leben schon durchgelebt vor. Wir gingen durch ein Loch hinein, gingen bis zum Ende des Grundstücks, ohne zu sprechen. Dann liefen wir, ohne es uns zu sagen, rückwärts zurück zu dem Loch, das vielleicht einmal die Tür vom beleidigten Bahnhof gewesen war. Und beim Rückwärtslaufen pusteten wir unseren Atem laut heraus. Es war kalt, die Nacht und die Kälte nahmen unseren lauten Atem und machten ihn zu dichtem Rauch. Dann gingen wir wieder zur Straße, ich schaute hinter mich, um unsere Atemreste von vorhin hinter dem Türloch in der Luft noch zu sehen. Es sah so aus, als ob der Bahnhof in einer ganz anderen Zeit stand. Vor dem beleidigten Bahnhof stand eine Telefonzelle. Wenn wir drei Mädchen an ihr vorbeigingen, redeten wir laut, als ob uns unsere Eltern in der Türkei hören konnten. (B 29)

Die Hauptfigur empfindet, dass der beleidigte Bahnhof „in einer ganz anderen Zeit“ steht. Er steht getrennt von ihrer alltäglichen Realität in Berlin und formt einen symbolischen Raum. In Wirklichkeit ist mit dem beleidigten Bahnhof die Ruine des Anhalter Bahnhofs gemeint, der sich am Askanischen Platz in Kreuzberg befindet. Er ist ein ehemaliger Fernbahnhof, der auch *Das Tor zum Süden* genannt wurde. Der Bahnhof wurde während des Zweiten Weltkriegs durch Bombenangriffe schwer beschädigt und dessen Bedeutung im Verkehr nahm danach ab. (http://de.wikipedia.org/wiki/Anhalter_Bahnhof) Letzten Sommer habe ich diese Stelle in Berlin besucht und es ist dort nur das renovierte Eingangstor zu sehen, aber in den 60er Jahren waren noch die anderen Wände und Überreste der Bahnsteige zu finden, wie es in dem Roman beschrieben wird. Ein Bahnhof, von dem aus keine Züge mehr abfahren, ist ein Symbol für die Trauer, die die Hauptfigur als Migrantin zwischen zwei Kulturen, im Zwischenraum, empfindet. Sie vermisst ihr eigenes Land, aber fühlt gleichzeitig, dass sie nicht mehr nur türkisch ist; sie nimmt neue Eindrücke aus der deutschen Kultur in sich auf, aber hat ihren eigenen Platz noch nicht gefunden. Sie fühlt sich in einem Zwischenraum ohne Rückkehr zu dem, was sie einmal war, aber in den Augen der Deutschen ist sie eine *Gastarbeiterin* und nur temporär in Deutschland. Dieser verlassene Bahnhof symbolisiert den Weg nach Hause, der nicht mehr existiert.



Anhalter Bahnhof heute (Quelle: Wikipedia)

Die Hauptfigur und ihre Freundinnen finden den beleidigten Bahnhof schon kurz nachdem sie in Berlin angekommen sind, und obwohl sie in der Stadt schon bald herumlaufen und sich einleben, kehren sie im Moment des Heimwehs zu diesem Bahnhof zurück:

Oft fragte ich unseren kommunistischen Heimleiter, ob er einen Brief für mich hätte. Er sagte: „Nein, Zucker [...].“ Dann lief ich wieder in unserem beleidigten Bahnhof zwischen den kaputten Bahnhofsgleisen, in den Gras wuchs, herum. (B 97)

In den beiden Romanen wird beschrieben, wie Migranten in der fremden Kultur Räumen neue Bedeutungen geben, die für die Einheimischen keine besondere Bedeutung tragen. Ein Stück Mauer oder ein leeres Grundstück kann für einen Migranten den eigenen Raum repräsentieren, eben weil es für die Einheimischen vielleicht gar nicht sichtbar ist. Solche Räume sind konkrete dritte Räume.

4.1.8 Traumbilder

Das Fehlen des eigenen Raums zeigt sich auch in Form von symbolischen Träumen. Die Begrenztheit, die Sohara als Migrantin erlebt, kommt in ihren Träumen als Gefangenschaft vor, von der sie nicht befreit werden kann, denn sie hat in dem Traum keinen Raum, den sie ihr Eigen nennen könnte. Sie sieht keinen Ausweg aus ihrer Situation als wurzellose Migrantin:

Ich träume manchmal, ich bin gefangen. Tage-, jahrelang. Nur in den Nächten bin ich frei, für ein paar Stunden gegen Morgen. In diesen Stunden kann ich herumgehen. Aber ich weiß nicht wohin [...] Ich trage meine Gefangenschaft durch die Straßen der Stadt, die Langeweile der Gefangenschaft, sie ist hinter mir und vor mir ist sie auch, ich bin also in diesen Stunden der Freiheit ebenso gefangen wie in meiner Zelle. Die Gefangenschaft ist sinnlos, und die nächtliche Freiheit ist es auch. Manchmal ist sie sogar noch schlimmer, ist Qual und Ekel. (S 84)

Die Hauptfigur von *Brücke* träumt ebenfalls über ihre Situation, in der das Zuhause unmöglich zu erreichen ist:

In manchen Nächten lief ich wie in einem zurücklaufenden Film von der Wonaymtür zum Zug, mit dem ich hierhergekommen war. Auch den Zug ließ ich zurücklaufen. Die Bäume liefen rückwärts am Fenster vorbei, aber der Weg war zu lang, ich kam nur bis Österreich. (B 21)

4.1.9 Kollektive Identitäten

Die Hauptfiguren in den beiden Romanen leben nicht als Einzelgängerinnen oder Vagabunden in dem neuen Land, sondern gehören relativ großen Minderheiten an, die sich von der Majorität isolieren: Sohara der jüdischen Gemeinschaft in Straßburg und Özdamars Hauptfigur den ersten türkischen Gastarbeitern in Deutschland. Das heißt, dass sie, obwohl sie sich bestimmt als Individuen sehen, von den Einheimischen als Mitglieder einer Minorität gesehen und möglicherweise stereotypisiert werden. Sie leben am Rande der französischen und deutschen Gesellschaft. In *Brücke* wird erzählt, dass die Gastarbeiter am Anfang eine Art kollektive Identität entwickeln: die Frauen im Wohnheim arbeiten, kochen und schlafen im gleichen Rhythmus und gehen nur in Gruppen aus dem Haus. Sie teilen auch die Zimmer im Wohnheim. Auch männliche Gastarbeiter sitzen in ihren Stammcafehäusern zusammen, und wenn sie reden, reden sie in Wir-Form:

Die Männer kamen [...] bis zum türkischen Arbeiterverein, dort rauchten sie und tranken Tee. Sie sagten nicht „ich gehe“ sondern einer stand auf und sagte: „Wir gehen“. Wenn einer Tee in ein Glas goß, sagte er: „Wir trinken Tee“. Wenn eine Zeitung auf dem Tisch lag, sagte einer: „Wir werden Zeitung lesen“. Jedes „Ich“ nähte sich an das nächste „Ich“ und machte ein „Wir“. Nur die Stoffe ihrer Hosen oder ihre Strickwesten erzählten ihre „Ich“-Geschichten, oder die Farbe ihrer Haut, die Falten an ihren Hälsen, nur ihre verschiedenen Dialekte zeigten, dass sie von verschiedenen Müttern geboren worden waren. (B 46)

Zum Beispiel Dialekte, die über territoriale oder soziale Unterschiede zwischen den Migranten in einer Gruppe Aufschluss geben, sind Charakteristika, die den

Einheimischen oft verborgen bleiben. Die Einheimischen betrachten die Gastarbeiter als eine einheitliche Gruppe aufgrund von vielen Eigenschaften, z.B. Bekleidung oder Hautfarbe, die die Migranten von der Majorität trennen, und sehen sie nicht als Individuen. Die Vorstellung der Einheimischen von Migranten als eine homogene Gruppe wirkt sich auch auf die eigene Vorstellung der Migranten von sich selbst aus. Wenn sie als Repräsentanten eines Kollektivs behandelt werden, bewirkt dies die Verminderung des persönlichen Raums der Migranten. Wenn ihnen nicht als Individuen begegnet wird, fühlen sie sich ausgeschlossen. Es gibt in beiden Romanen Stellen, die schon früher zitiert wurden, in denen sich die Hauptfiguren in den Augen der Einheimischen als unsichtbar erleben.

In den beiden Romanen werden die internen Differenzen der Migrantengruppen (Minoritäten) dargestellt. Es wird mit Hilfe von Beschreibung der verschiedenen Romanfiguren betont, dass Migranten aus einem Land (Türkei) oder einer ethnischen Gruppe (Juden) nicht homogen sind. In Soharas Reise werden die internen Differenzen zwischen Juden aus verschiedenen Teilen der Welt hervorgehoben: Sohara kommt aus Algerien und die Nachbarin, Frau Kahn, ist eine Aschkenasim aus Deutschland, die während des zweiten Weltkriegs im Konzentrationslager war. Die zwei Frauen sind befreundet und für sie spielen ihre Hintergründe keine besondere Rolle, aber Sohara beschreibt das Verhältnis zwischen den zwei Gruppen als ungerecht:

Bei euch in Afrika war alles nicht so schlimm, haben uns die Aschkenasim gesagt, als wir hierherkamen, und sie wußten wenig von dem, wie es wirklich in Afrika war. Die Aschkenasim waren in jedem Falle die Elite des Leidens, die Weltmeister des Martyriums, wir waren dagegen reine Anfänger, in den hintersten Rängen plaziert, darüber hinaus sowieso halbe Araber, und wir mußten erst einmal alles, aber auch alles von ihnen lernen. (S 24)

Sogar die Juden aus Algerien sind eine sehr heterogene Gruppe:

Die Ehemaligen aus Algerien haben sich zusammengetan, aber sie stammten aus ganz verschiedenen Ecken des Landes, und man kann sich den Unterschied zwischen den Leuten aus den verschiedenen Gegenden

gar nicht groß genug vorstellen, von denen aus der Sahara ganz zu schweigen. (S 42)

Es werden die unterschiedlichen Temperamente der aschkenasischen und sephardischen Juden durch die Beziehung von Sohara und Frau Kahn beschrieben:

Einmal habe ich Frau Kahn mit in unsere Synagoge genommen, gerade zu Simchat Tora, wo die Männer wie verrückt tanzen und dabei huwada! rufen, „Er wird kommen!“ (wenn er doch bloß bald käme), auf Arabisch. Huwada! Erst rufen sie, dann brüllen sie und stampfen mit den Füßen, während wir Frauen johlen und von jenseits der Trennwand Bonbons rüberwerfen, schreien und kreischen, youyouyou, klatschen und uns die Arme nach den Torarollen ausreißen, mit denen die Männer im Arm tanzen, dann küssen wir unsere Hände und bedecken uns die Augen vor soviel blendendem Licht. Er wird kommen! Huwada!

Frau Kahn war vollkommen entsetzt, sie hatte wohl vorher noch nicht begriffen, daß wir aus arabischen Ländern stammten. „Bitte nehmen Sie’s mir nicht übel, das ist nichts für mich“, sagte sie, „ich möchte nie wieder mit in Ihre Synagoge kommen, das ist so fremd für mich, wirklich nicht.“

Die Aschkenasim sind so kühl und immer beherrscht.
(S 76,77)

Frau Kahn ist Atheistin und repräsentiert das säkularisierte Europa, Sohara dagegen ist sehr religiös:

Sie nennt die Schabbat-vorschriften „Formalitäten“, albern einfach, und sie hat schon ein paar Mal zu mir gesagt, Sie sollten manchmal einfach das tun, was Sie für richtig und vernünftig halten. Frau Kahn versteht meine Angst nicht, sie versteht nicht, daß bei uns in Oran die Angst vor Gott größer war, als es wohl in Mannheim der Fall gewesen ist. Gott sei gelobt, gepriesen, gedankt, das waren keine leeren Worte, wie man sie hier sagt. Der ganze Tag, das ganze Jahr war angefüllt von Worten und Dingen, die man beachten und fürchten musste, die magischen Zahlen [...] (S 75)

Trotz Spannungen zwischen den beiden Gruppen sind sich Sohara und Frau Kahn sehr nah:

Zwischen Frau Kahn und mir hat es aber keine Rolle gespielt, dass sie aschkenasisch und ich aus Nordafrika bin. Sie ist nicht stolz, und ich bin

es auch nicht. Wir sind zwei Frauen, die ziemlich allein dastehen, und deshalb haben wir uns ein bisschen zusammengetan. (S24)

Frau Kahn ist im Konzentrationslager gewesen, aber darüber haben sich die Frauen nur einmal miteinander unterhalten. Frau Kahn erzählte Sohara, wie sie ihren kleinen Sohn einer Nachbarin geben musste, um ihn zu schützen, bevor sie abgeholt wurde. Jetzt ist ihr Sohn schon erwachsen, lebt in Israel und besucht seine Mutter ein-, zweimal im Jahr. Während Frau Kahn Sohara hilft, die Kinder zurückzubekommen, wird sie an die Schrecken aus ihrer Vergangenheit erinnert und fühlt sich ohnmächtig:

So gegen sechs kam Frau Kahn herüber, es schien ihr nicht gutzugehen; sie musste sich an der Leiter festhalten, weil ihr so schwindlig war, und ich wäre fast heruntergefallen, so sehr wackelte die Leiter. Ich überredete sie, Dr. Schwab zu holen, der auch ziemlich schnell kam und sie ins Krankenhaus überwies, „das ist doch sicherer“, sagte er. Wir haben ein Taxi bestellt, und ich habe sie begleitet, und während wir fuhren, sagte Frau Kahn, sie sei in letzter Zeit so niedergeschlagen, eigentlich habe sie gar keine Lust mehr am Leben. Ich habe ihr gut zugeredet, das würde doch vorübergehen, es sei wegen der Hitze, unter der litten wir alle, wir brauchten nur ein ordentliches Gewitter. Aber sie sagte, „nein, nein, es ist das Herz, es ist erschöpft“. Sie bat mich, ihren Sohn anzurufen, der gerade seinen Urlaub in der Schweiz verbringe, vielleicht könnte er doch vorbeikommen. „Wissen sie, als Mutter kann ich ihn doch nicht so bitten.“

Als sie dann hörte, dass Raffael kommen würde, lebte Frau Kahn sofort wieder auf und schöpfte neue Hoffnung, auch gleich für mich mit. „Sie werden sehen, Frau Serfaty“, sagte sie, „wir werden bald wieder mit allen unseren Kindern vereint sein.“ (S 105,106)

Die Erfahrung des Verlusts der Kinder scheint Sohara und Frau Kahn als Mütter zu verbinden.

4.2 Was heißt eigentlich Heimat?

Im vorigen Kapitel wurden die Zeichen für Deplatzierung in den Romanen aufgezeigt. In diesem Kapitel wird darüber nachgedacht, ob und wie die Hauptfiguren trotz ihrer Deplatzierungserfahrungen in der neuen Kultur Zugehörigkeit erleben. Können sie ein

Zuhause finden? Als erstes wird erläutert, wie sich die behavioralen Umgebungen der Hauptfiguren im Laufe der Romane erweitern.

4.2.1 Erweiterung der behavioralen Umgebung

Im Theorieteil wurde darauf hingewiesen, dass die Identitätsarbeit prozessartig ist. Beide Romane können auch als Entwicklungsprozesse gesehen werden, in denen die Hauptfiguren ihren Lebensraum erweitern. Das Verhandeln mit der Identität, das die beiden Hauptfiguren in den Romanen unternehmen, zeigt sich, in einer linearen Zeitspanne betrachtet, als Erweiterung der behavioralen Umgebung.

Diese Erweiterungen geschehen nicht einfach, sondern es gibt zweierlei Gründe, weswegen die Versuche der Erweiterung der behavioralen Umgebung auch scheitern können. Wenn man Migranten als Minoritäten betrachtet, so sieht man einerseits den Druck vonseiten der Majorität, die die Minorität stereotypisiert und ausschließt, und andererseits auch den inneren Druck innerhalb der Minorität, der auch in Kapitel 4.1.9 behandelt wurde. Das Kollektiv überwacht seine Mitglieder. Diese sind Merkmale der Enge. In *Brücke* reichen nach einer Zeit der Fernseher und Plattenspieler im Frauenwohnheim als Freizeitvertreib für die jüngsten Gastarbeiterinnen nicht mehr aus: „Wir drei jüngsten Mädchen des Frauenwonayms gingen durch die Straßen von Berlin zum Bahnhof Zoo, zum Aschinger [...]“ (B 39). Damit wird der innere Druck der ethnischen Gemeinschaft ersichtlich: sie werden von den älteren Frauen „Nutten“ genannt. In *Brücke* werden besonders die Meinungsverschiedenheiten zwischen Generationen hervorgehoben. Am Anfang, wenn alles nur um das Überleben geht, bilden die Frauen eine homogene Gruppe. Sie fahren zusammen zur Arbeit und lernen es, einkaufen zu gehen. Ihre behaviorale Umgebung ist sehr begrenzt: „Die ersten Wochen lebten wir zwischen Wonaymtür, Hertietür, Bustür, Radiolampenfabriktür, Fabriktoiletentür, Wonaymzimmertisch und Fabrikgrüneisentisch.“ (B 27) Der Kollektiv ist stark, und ihr Leben im Wohnheim wird mit einem traditionellen türkischen Schattenspiel verglichen:

Es sah aus wie die Schattenspiele im traditionellen türkischen Theater. Dort kamen Figuren auf die Bühne, jede redet in ihrem Dialekt – türkische Griechen, türkische Armenier, türkische Juden, verschiedene Türken aus verschiedenen Orten und Klassen und mit verschiedenen Dialekten – alle verstanden sich falsch, aber redeten und spielten immer weiter. (B 28)

Dieses Zitat zeigt aber auch die Heterogenität innerhalb der Gastarbeitergruppe. Langsam fangen aber die Frauen dann, ihre Persönlichkeit, ihre politischen Meinungen, kultureigenen Traditionen usw. zu äußern. Sie finden ihre Individualität wieder und das verursacht Krach in dem kleinen Wohnheim.

In beiden Romanen wird darauf hingewiesen, dass die Hauptfiguren aus kollektivistischen Kulturen, Sohara aus der jüdisch-algerischen Kultur und die Heldin von *Brücke* aus der Türkei, in individualistische, europäische Kulturen, deutsche und französische, eingewandert sind. Auch in Soharas Fall kommt zum Ausdruck, dass die kollektive Identität, in diesem Fall die Traditionen des orthodoxen Judentums, eine Rolle spielt bei der Erweiterung der persönlichen behavioralen Umgebung von Sohara.

In Soharas Reise wird mit der Geschichte von Soharas Mutter gezeigt, wie eine Frau sich ihrer Familie gewidmet hat und kaum Zeit hat, ihre Individualität zu suchen. Sohara sucht nicht freiwillig nach der Veränderung dieser Situation, aber als ihre Träume vom harmonischen Familienleben zerstört werden, ist sie zur Infragestellung ihrer Identität gezwungen. Am Anfang des Romans wird Sohara als eine Migrantin vorgestellt, die entfernt von der französischen Kultur lebt. Sie ist ihrer Familie und der jüdischen Gemeinschaft zugewandt. In Frankreich geht sie nur zu den Beamten und zu ihr nach Hause kommt nur der Hausarzt. Sie betritt mit ihren Kindern nur öffentliche Räume, wie zum Beispiel die Straßen, wenn sie und die Kinder die Parade des Nationaltages betrachten. Nachdem Soharas Kinder entführt worden sind, schließt sie sich zuerst in Panik in ihre Wohnung ein. Die Wohnung der Familie ist für Sohara wie eine Insel mit bekannten Dingen und Menschen, etwas, was man sein Eigen nennen kann in der Fremde. Sie versucht in ihrer Verzweiflung, da sie ihrer Heimat und Zugehörigkeit (die Kinder und ihre Rolle als Mutter und Ehefrau) beraubt worden sind, weiter sich ganztägig mit den Hausarbeiten zu beschäftigen. Als dieser Versuch

scheitert, verlässt sie die Wohnung und nimmt den ersten Kontakt mit der Deutsch-Jüdin Frau Kahn auf, die ebenfalls eine Migrantin ist. Mit Frau Kahn verlässt sie ein wenig später das Haus, zum ersten Mal geht Sohara einfach zum Vergnügen in die Stadt und nicht nur, um etwas Amtliches zu erledigen. Trotz des Kummers um ihre verschwundenen Kinder erlebt sie das Fremdsein im Zwischenraum zum ersten Mal als Freiheit und als Möglichkeit, ihr Leben so gestalten, wie sie es will, weil sie nicht wie die Einheimischen einer Tradition verbunden ist. Hier kommt wieder eine Beschreibung von gemeinsamen Mahlzeiten, aber diesmal fühlt Sohara sich nicht ausgeschlossen, sondern frei.

In den meisten Häusern standen die Fenster weit offen, ich hörte wieder den Klang von Teller- und Besteckklappern und Stühlerücken, und diesmal kam es mir vor, als seien nun die anderen Gefangene in ihren Wohnungen und ihren Gewohnheiten, aber ich konnte frei herumgehen und lebte nach meiner Laune. (S 98)

Die Migration hat sie einer Sache beraubt, die sie erst jetzt wiederfindet: „Mir schien, ich war nicht mehr zur Besinnung gekommen, seit ich damals zusammen mit meiner Mutter und meiner Schwester auf dem Schiff gestanden und nach Oran zurückgeschaut hatte.“ (S 100,101) Sie fängt an, die Wohnung zu dekorieren: „Wenn die Kinder wiederkämen, sollten sie nicht mehr in das alte, abgewohnte Kinderzimmer zurückkehren, sondern in ein frischgestrichenes für einen neuen Anfang.“ (S 105) In ihrer Dissertation zitiert Reijonen Madan Sarup, wenn sie schreibt, dass es, wenn ein Migrant wirklich anfängt seine Wohnung oder sein Haus in dem neuen Land zu dekorieren, ein Zeichen dafür ist, dass er zumindest momentan entschieden hat, seine Geschichte als einen Teil der neuen Kultur zu sehen (Reijonen 2002: 121). Auch Gaston Bachelard konstatiert, „dass das Haus für die Gedanken, Erinnerungen und Träume der Menschen eine der großen Integrationsmächte ist“ (2003: 33). Sohara renoviert und dekoriert die Wohnung, bevor sie die Kinder zurück nach Hause bringt. Für sie spielt die Wohnung auch die Rolle eines Zufluchtsortes, was auch Bachelard erwähnt (ebd. 34).

Für Sevgi in *Die Brücke vom Goldenen Horn* spielen Häuser keine bedeutende Rolle. Sie ist dynamisch und lebt in öffentlichen Räumen und liebt die Straßen. „Welch ein dynamisches Objekt ist ein Weg“, schreibt Bachelard (2003: 37) Im Vergleich zu Sohara versucht die Hauptfigur von *Brücke* viel energischer, die neue Kultur aufzunehmen. Ihre Identität bekommt auch schneller den hybriden Charakter.

Bei der Entführung der Kinder muss Sohara plötzlich ihre Identität in Frage stellen. Sie reflektiert ihre Rolle als Ehefrau im orthodoxen Judentum und als Migrantin in Frankreich und sieht sich aus der Distanz. Am Ende bekommt sie ihre Kinder zurück, aber verliert ihren Ehemann endgültig und muss zugeben, dass dieser ein Schwindler ist. Aus dem Zwischenraum betrachtet sie ihre Wohnung, die Kinder und Freunde, die zusammengekommen sind, um die Wiedervereinigung zu feiern:

Rabbiner Hagenau hat den Segensspruch gesagt, und alle haben ‚le chaim!‘ gerufen und mit ihren Gläsern angestoßen, während ich im Flur stand, draußen, zwischen den Zimmern, halb habe ich den Kindern zugesehen und halb den Gästen zugehört. (S 118)

Sie wird weiter in der Diaspora in der jüdischen Gemeinschaft in Straßburg leben, aber sie hat einen Wandel durchgemacht. Sie hat die Traditionen eine nach der anderen, das Kopftuch, das Verbot, am Schabbat nicht zu telefonieren, kritisch bewertet, und dadurch, dass sie die Regeln ihrer Tradition kritisch bewerten kann, kann sie mutig ihre Hybridität artikulieren.

In *Die Brücke vom Goldenen Horn* ist die Hauptfigur schon in ihrer Heimat mit ihrer konservativen Familie in Konflikt geraten und aus Rebellion nach Deutschland gefahren, um dort ein selbständiges Leben zu führen. Im Gegensatz zu Sohara sieht sie ihre Freiheit von Anfang an als eine Möglichkeit, ihre Identität zu artikulieren, obwohl ihre Versuche teilweise auch scheitern. Aber genau wie in *Soharas Reise* erweitert sich die behaviorale Umgebung der Hauptfigur im Laufe des Romans. Am Anfang ist ihr Leben sehr begrenzt und sie setzt sich mit ihren Landsleuten im Wohnheim und in der Fabrik gleich. In kleinen Schritten erweitert sie aber ihre behaviorale Umgebung in

Deutschland. Es wird auch die Einstellung der Majorität ihr gegenüber beschrieben, anders als in Soharas Reise, wo Frankreich distanziert bleibt.

Die junge Hauptfigur verbringt ihre Zeit mit ihren türkischen Freunden in öffentlichen Räumen, non-places: auf der Straße, am Bahnhof, im Zoo. Sie versucht, eigenen Raum in Deutschland zu erobern, indem sie mit einer Freundin eine Wohnung mietet, aber sie kehrt bald entmutigt zurück in das Wohnheim:

Mit zwei Koffern gingen wir zur Kreuzberger Wohnung. [...] Jede Zigarette, die wir in dieser Nacht rauchten, zeigte uns, daß wir etwas Falsches getan hatten. Wir waren von der Herde weggelaufen und weinten jetzt um die Herde [...] Als wir dort saßen, staunten auch die Wände der Küche, daß wir dort saßen. Eine der 40-Watt-Glühbirnen zitterte, ging an und aus. Das war Berlin. Dieses Berlin hatte es für uns bis jetzt nicht gegeben. Wir hatten unser Wonaym, und dieses Wonaym war nicht Berlin. Berlin begann erst, wenn man aus dem Wonaym herausging, so wie man ins Kino geht, einen Film sieht, und mit dem Bus wieder zurückkommt und den anderen beim Ausziehen den Film erzählt. Jetzt waren wir in diesem Film drin, aber das Bild war gefroren, stehengeblieben. Niemand klopfte, niemand stand auf und machte die Tür auf. Wir lagen in unseren Kleidern und Mänteln auf den Betten, weinten in der Dunkelheit und gingen, bevor der Morgentau kam, mit unseren noch nicht geöffneten Koffern zurück in unser Frauenwonaym. (B 62,63)

Da das Wohnheim für die Mädchen die Isolierung von der deutschen Gesellschaft repräsentierte, wollten sie sich besser integrieren und dachten, eine Wohnung im Zentrum von Berlin würde es tun. In der Wohnung fühlten sie sich aber isoliert von allem und kehrten ins Wohnheim zurück, um Zugehörigkeit zu erleben.

Die Namen der zwei Teile des Romans, *Der beleidigte Bahnhof* und *Die Brücke vom Goldenen Horn* können auch als Symbole für Segis Entwicklungsgeschichte interpretiert werden; im ersten Teil ist sie enthusiastisch in Bezug auf ihr neues Leben, aber erlebt bald die Ausgeschlossenheit und Enge als Migrantin in Deutschland als Enttäuschungen. Der beleidigte Bahnhof, von dem aus keine Züge mehr abfahren, symbolisiert ihre Hoffnungslosigkeit. Im zweiten Teil des Romans ist die Haltung der Hauptfigur eher kosmopolitisch. Sie verlässt ihre Heimat, in der sie sich nicht mehr zu Hause fühlt, und bei der Abfahrt, im Zug sitzend, sieht sie noch, wie die symbolische

Brücke vom Goldenen Horn in Istanbul abgebaut wird. Sie ist ab jetzt in keinem Land zu Hause, sondern hat ihr Zuhause im Theater gefunden, wie auch die Autorin, Schauspielerin und Regisseurin Özdamar.

In beiden Romanen lernen die Hauptfiguren also neue Wege kennen und mit den Erweiterungen der behavioralen Umgebungen werden sie sicherer und fühlen sich mehr zu Hause in der neuen Kultur.

4.2.2 Die Fremde ist jetzt woanders

In den beiden Romanen unternehmen die Hauptfiguren auch eine Reise in ein für sie völlig neues Land. Sohara muss nach London fliegen, um die Kinder zurückzuholen. Bei der Ankunft in England fühlt sie sich wegen der fremden Umgebung wieder entmutigt:

Nicht nur daß ich nicht verstehen konnte, was da geschrieben stand, alles sah auch anders aus, Farben und Schriftzüge hatten eine andere Gestalt und jede Einzelheit sonst, die Türen und Türklinken, Fenster und Lichtschalter, die Dinge, die man sonst gar nicht bemerkt. (S. 112)

Touristen oder Migranten betrachten ihre neue Umgebung mit anderen Augen als die Einheimischen: sie sehen kleine Einzelheiten, die die Einheimischen gar nicht merken, weil sie so an alles gewöhnt sind. Kleine Einzelheiten in Räumen und Plätzen werden Symbole für die Fremdheit. Als Sohara nach dieser Reise mit ihren Kindern zurück nach Frankreich kommt, wirkt alles bekannt, sie kommt jetzt nach Hause. Sie macht die Entdeckung, dass die Fremde in London war: sie fühlt sich jetzt zu Hause in Frankreich.

Das Gleiche widerfährt auch der Hauptfigur in *Brücke*: als sie nach Paris fährt, fühlt sie sich deutscher als in Deutschland. Sie sieht auch, dass die Deutschen sich im Ausland genauso benehmen wie sie als Ausländerin in Deutschland und verteidigt sogar die deutsche Kultur:

In Paris mußte ich mit der Métro die Haltestelle Cité Universitaire finden, ich ging erst mal verloren und suchte auf den Pariser Straßen die deutsche Sprache. Wenn ich deutschsprechende Menschen hörte, fragte ich sie nach dem Weg. Ein deutscher Mann brachte mich mit der Métro bis zur Cité Universitaire. Die Métro war voller Menschen, deswegen kamen sich unsere Gesichter sehr nah. Ich hatte noch nie so nah vor einem Deutschen gestanden. Er fragte mich: „Can you speak English.“-„No, I can not, little bit. I can say only: ‘the maid washed the dishes and can I put my head on your shoulder’” Nachdem ich alle meine englischen Wörter herausgegeben hatte, fragte ich ihn, warum er mit mir English sprechen wollte. Er sagte: „Ich geniere mich in Paris für die deutsche Sprache, das ist die Sprache von Goebbels und Hitler.“ Ich sagte: „Ich liebe Kafka.“ In der Métro merkte ich, daß der deutsche junge Mann, wenn er mit französischen Menschen sprach, sich wie ich in Deutsch immer entschuldigte. (B 124,125)

Es scheint, als ob eine Reise ins Ausland den Hauptfiguren die Augen öffnen würde; Früher haben sie gedacht, dass das Bekannte in ihrer ursprünglichen Heimat geblieben ist, und dass die neue Heimat nur aus Fremdheit besteht. Nachdem sie in einem anderen, neuen Land gewesen sind, das völlig fremd wirkt, sehen sie ihr Emigrationsland als das Bekannte. Obwohl sie sich immer noch nicht mit den Einheimischen gleichsetzen können, zeigt eine Reise in ein neues Land den Migrantinnen, dass sie sich doch in ihrem Migrationsland eingelebt haben; die Sprache ist ihnen nicht mehr völlig neu, sie haben viele Sachen über das alltägliche Leben gelernt, haben schon ihre subjektive Geographie.

4.2.3 Moment des Übergangs

Es gibt in den beiden Romanen einen klaren Moment des Übergangs, nach dem die Hauptfiguren eine neue Haltung haben. Für Sohara ist es der Moment, in dem sie sich entschließt, nicht mehr nur abzuwarten und das Beste zu hoffen, sondern für ihre Kinder, ihre Heimat, und gegen ihren Ehemann, der ihr die Kinder weggenommen hat, zu kämpfen. Sie tritt deutlich aus der Rolle der gehorsamen Ehefrau heraus, wird aktiv statt passiv. Die neue Selbständigkeit und der Mut zeigten sich als Erweiterung der behavioralen Umgebung und auch als Abweichung von den Regeln ihrer Tradition:

Meine Angst und die Scham hatte ich abgelegt und das Kopftuch auch. Ich ging jetzt meistens so um zehn Uhr aus dem Haus, und eine Viertelstunde später überschritt ich schon die Grenzen meines Territoriums und betrat fremdes Gebiet, obgleich ich dort nichts zu holen oder zu erledigen hatte. Ich lief einfach so herum, ohne Grund und ohne Ziel, in die Stadt hinein, den Straßen nach, wohin sie mich eben führten, stellte mich vor die Schaufenster und betrachtete ausgiebig die Auslagen, an denen ich jahrelang nur vorbeigehetzt bin, und fühlte, wenn ich so ziellos hinschlenderte und mir Zeit für lauter unnütze Sachen ließ, so etwas wie Mut in mir aufsteigen, eine Erleichterung wenigstens, und ich fürchtete mich nicht. (S 97)

Honigmann verwendet das Wort Territorium, um die behaviorale Umgebung eines Migranten zu beschreiben; das Wort zeigt, dass Migranten in einem begrenzten Raum leben, dessen Grenzen sie nicht überschreiten sollten. Diese Grenzen können selbst abgesteckt sein oder der Migrant kann erfahren, dass er in bestimmten Räumen nicht willkommen ist.

Nachdem die Hauptfigur in *Die Brücke vom goldenen Horn* das erste Mal zurück in die Türkei gekommen ist, lebt sie in Verwirrung. Sie trifft ihre Entscheidung ganz konkret an der Grenze zwischen Europa und Asien: Sie schwankt innerlich, weil sie das traditionelle Leben ihrer Kindheitsfreunde sieht, und denkt daran zu heiraten, aber lässt sich dann von einem Freund davon abraten (B 192). Sie findet in sich den Traum von der Schauspielerei:

Ich wollte wie Molière auf der Bühne sterben, zwischen den Kulissen. Ich sah mich auf der Bühne, andere Schauspieler trugen mich auf ihren Armen, ich blutete aus dem Mund, starb und hinterließ keine Kinder, die nach meinem Tod weinen müssten. Das Schiff befand sich gerade in der Mitte zwischen dem asiatischen und europäischen Istanbul. Die Schauspielerin kam aus meinem Körper heraus, vor sich her schob sie einen Mann und ein Kind und warf sie vom Schiff ins Marmara-Meer. Dann kam sie zurück und ging wieder in mich hinein. (B 193,194)

Nach dieser dramatischen Entscheidung geht sie in die Theaterschule und trifft neue Freunde, Schauspielerstudenten und Künstler. Das konkrete Zeichen dieser neuen Freiheit ist eine Abtreibung; sie will ihren Körper, das Schauspielinstrument, befreien. Genau wie in Berlin findet sie dann auch in Istanbul die Filme, ihre „heimliche

Schauspielschule“ (B 215). Nach dieser Entscheidung artikuliert sie die Hybridität in ihrem täglichen Leben.

Ich schlief in Asien und fuhr, wenn der Vogel Memisch am Morgen anfang zu singen, wieder nach Europa. [...] Zwischen Asien und Europa gab es damals, 1967, noch keine Brücke. Das Meer trennt die beiden Seiten, und wenn ich das Wasser zwischen meinen Eltern und mir hatte, fühlte ich mich frei [...] Die asiatische und die europäische Seite in Istanbul waren zwei verschiedene Länder. (B 221,222)

4.2.4 Körper als Raum

Huttunen schreibt, dass der eigene Körper als ein Zuhause, das man überall hin mitnehmen kann, betrachtet werden kann (2002: 336). In beiden Romanen stehen die Rolle der Frau und die Kontrolle über ihren eigenen Körper an zentraler Stelle. Beide Hauptfiguren fühlen, dass es nötig ist, sich von den Regeln zu befreien, die besonders für ihr Geschlecht vorgeschrieben sind: Sohara wirft das Kopftuch weg und Sevgi hält freien Sex für wichtig bei ihrer Emanzipation.

Der Körper kann als eine der persönlichsten Räume verstanden werden. In *Brücke* erlebt die Hauptfigur vieles durch ihren Körper. Sie will unbedingt ihre Jungfernhaut loswerden. Mit dem Körper zu fühlen ist für die Hauptfigur auch ein Raum. Ihr erstes Liebesverhältnis ist auch eine Geburt der mehrfachen/komplexen Identität. Sie beschreibt sich gleichzeitig in der ersten und dritten Person, es ist eine magische Szene in dem Buch, wo die Hauptfigur und ihr Liebhaber sich verdoppeln: „Das Mädchen ging hinter dem zweiten Jungen her, der erste ging hinter dem Mädchen her, ich ging hinter allen her.“(B 140) Das besondere Körpergefühl ist auch mit ihrem Traum von der Schauspielerei verbunden. Sie bekommt einen Rat: „Ich will dir etwas sagen, Titania: Wenn du eine gute Schauspielerin sein willst, schlaf mit Männern, egal mit wem, schlafen ist wichtig. Das ist gut für die Kunst.“ (B 102) Dieses Verständnis vom Körper als ein Instrument, durch den man das Leben lernen kann und sich befreien kann, ist ein Gegensatz zu dem, was ihre Erziehung repräsentiert: Frauen sollen bis zur Ehe Jungfrauen bleiben.

In Soharas Reise erzählt die Hauptfigur, wie sie wegen ihres Mannes immer ein Kopftuch tragen musste:

Simon hat peinlich darauf geachtet, daß ich auch morgens nach dem Aufstehen und am Vormittag nicht etwa mit offenen Haaren herumliefe, und er erzählte immer wieder die Geschichte von der Frau, deren Söhne alle große Gelehrte und Heilige unseres Volkes geworden waren; das sei der Lohn dafür gewesen, daß nicht einmal die Wände ihres Hauses jemals ihr Haar gesehen hatten. (S100)

Nachdem Sohara mit der Infragestellung ihrer Identität anfängt, lässt sie das Kopftuch fallen und geht auch zum Friseur.

4.2.5 Neue Räume der Zugehörigkeit

In den Romanen werden die Erlebnisse von Fremdheit einerseits mit Erlebnissen von räumlicher Enge und dem Fehlen des eigenen Raums beschrieben und andererseits werden Beschreibungen vom Draußen-Sein benutzt, um die Deplatzierung zu beschreiben. Diese Beschreibungen sind grundlegend für die beiden Werke. Aber in beiden Romanen kann man auch Erfahrungen von Zugehörigkeit finden. In den Romanen wird der traditionelle Bund zwischen Heimat und Nationalität bestritten. Unabhängig von der „fremden“ Nationalität können die beiden Hauptfiguren Räume der Zugehörigkeit finden. Nationalität ist nicht die einzige definierende Eigenschaft, sondern die Autorinnen zeigen, dass sie nur ein Faden in dem Knotenpunkt, die wir Identität nennen, ist.

Özdamars Hauptfigur findet ihre Zugehörigkeit nicht innerhalb der Gastarbeitergemeinschaft in Deutschland, sondern zuerst in der linken Bewegung und dann letztendlich in der Welt des Theaters. Als sie in die Türkei zurückkehrt, fühlt sie auch dort sich als Fremde, aber mit der Zeit findet sie ihren Weg genauso wie in Deutschland in die linke Bewegung und ins Theater. Damit wird die binäre Grenzziehung zwischen Osten und Westen vernichtet und es wird gezeigt, dass aus

gemeinsamen Interessen geborene Gruppen das Gefühl von Zugehörigkeit viel eher geben als die gleiche Nationalität. Die sechziger Jahre waren auch in der Türkei eine Zeit der Revolte, und Leute identifizierten sich mit Helden über Nationalitätsgrenzen hinweg und suchten Trost in Büchern:

Die Armut lief auf der Straße, und die Menschen, die in ihrem Leben dagegen etwas hatten tun wollen und deswegen getötet worden waren, lagen jetzt als Bücher auf den Straßen. Man musste sich nur zu ihnen bücken, sie kaufen, und so kamen viele Getötete in die Wohnungen, sammelten sich in den Regalen, neben dem Kopfkissen und wohnten in den Häusern. Die Menschen, die mit diesen Büchern die Augen zu- und aufmachten, gingen am Morgen als Lorca, Sacco und Vanzetti, Robespierre, Danton, Nazim Hikmet, Pir Sultan Abdal, Rosa Luxemburg wieder auf die Straßen. (B 229,230)

In *Brücke* erlebt die Hauptfigur die Straße, einen öffentlichen Raum, am Ende sogar als Zuhause; geschlossene Räume und Enge symbolisieren in dem Roman die Marginalisierung der Migranten; die Straßen dagegen repräsentieren ständige Bewegung, d.h. Hybridität.

Berlin war für mich wie eine Straße gewesen. Als Kind war ich bis Mitternacht auf der Straße geblieben, in Berlin hatte ich meine Straße wiedergefunden. Von Berlin war ich in mein Elternhaus zurückgekehrt, aber jetzt war es für mich wie ein Hotel, ich wollte wieder auf die Straße. (B 193)

Als sie nach ihrer Gastarbeiterzeit in die Türkei zurückkehrt, lässt sie sich als Mitglied der Arbeiterpartei werben. Für sie ist die Partei

die Verlängerung der Straße. Viele Straßen kamen hier zusammen, und alle, die sich hier trafen, waren Straßenkinder, die, ohne ihre Namen voneinander zu wissen, sofort hinter einer Katze oder einem Verrückten herlaufen und die Katze am Schwanz ziehen konnten. Hier war die Katze Amerika, der amerikanische Imperialismus und seine Kollaborateure. (B238)

Die Straßen sind Zwischenräume. Zwischenräume schafft man, wenn man Identität anders artikuliert. Indem sie in die Partei eintrat, wollte sie alternative Lebensformen

schaffen, als diejenige, die in den Gesellschaften der 60er Jahre vorherrschte. Sie wird von der Polizei gesucht und wird marginalisiert, auch in ihrer Heimat. Sie untersucht auch die Lebensumstände einer anderen marginalisierten Gruppe, der türkischen Kurden, und berichtet darüber. Später spielt sie in einem Theaterstück über Prostituierte mit und erforscht dafür auch das Leben dieser marginalisierten Gruppe. Es werden in dem Roman also auch marginalisierte Gruppen in der Heimat der Hauptfigur hervorgehoben.

Der Grund, weswegen die Hauptfigur in *Die Brücke vom goldenen Horn* nach Deutschland kam, war die Streiterei mit den Eltern über ihren Traum, Schauspielerin zu werden. Ihre Eltern schätzen diesen Beruf nicht hoch. Sie muss Geld verdienen, um in die Schauspielschule gehen zu können, und deswegen fährt sie nach Deutschland. Ihr Traum verschwindet in Deutschland nicht. Sie lernt Leute kennen, die Theater genauso sehr lieben wie sie. Sie lernt auch, Literatur zu lieben. Es scheint, als ob Kunst in *Die Brücke vom goldenen Horn* als die gemeinsame Sprache zwischen Kulturen gedeutet wird.

In ihrer Not geht Sohara zu einem Rabbiner, um ihn um Hilfe zu bitten, und an dieser Stelle wird die Verbindung zwischen Juden in verschiedenen Ländern hervorgehoben.

Sie wissen doch, Frau Serfaty, alle Rabbiner der ganzen Welt kennen sich irgendwie, ich rufe drei, vier von ihnen in anderen Städten an, und die rufen wieder drei, vier andere in anderen Städten an, und dann gibt es ja noch die Rabbinerkonferenzen, wo man sich trifft, und alle die Bar-Mitzwa- und Hochzeitsfeiern, auf denen man sich auch wiedersieht, und unsere Kinder sind in den verschiedensten Ländern verheiratet, so ist das Netz doch schon gespannt. (S 98)

Soharas Unglück bringt auch neue Kontakte für sie mit sich. Die Nachricht verbreitet sich durch den Rabbiner, der ihr hilft, die Kinder zurückzubekommen, und bald ist sie umgeben von ihrer eigenen Gemeinschaft. Dies gibt Sohara das Gefühl von Zugehörigkeit.

Es wuchs um mein Unglück herum eine Art Brüderlichkeit, die natürlich hauptsächlich aus Mitleid bestand, aus der Aufregung wegen dieses ungewöhnlichen Ereignisses und aus der Dankbarkeit, daß es einem nicht selbst widerfahren war; das verstand ich schon, aber es tat mir trotzdem gut, mich im Mittelpunkt zu fühlen, statt immer nur jenseits aller Ränder. (S 102)

Sohara hatte lange nicht nur von der französischen Gesellschaft, sondern auch von der jüdischen Minorität isoliert gelebt, denn ihr Mann war mit ihnen in Konflikt geraten, weil sie nicht anerkannten, dass er ein richtiger Rabbiner war.

Beide Hauptfiguren finden Gruppen, zu denen sie Zugehörigkeit erleben können. Für die Hauptfigur von *Brücke* bedeutet dies, dass ihre kulturelle Herkunft keine große Rolle spielt, sondern vor allem die gemeinsamen Interessen mit Theaterleuten wichtig sind. Für Sohara entsteht eine neue Verbindung zu ihrer jüdischen Gemeinschaft.

4.3 Fazit der Analyse

Indem Honigmann und Özdamar in ihren Werken ganz konkret das Alltagsleben und die Alltagsumgebung der Migranten, die Territorien, innerhalb derer sie sich bewegen, darstellen, bilden sie zugleich eine Analogie in Bezug auf die Situation der Migranten: sie führen ein Leben von Hybridität und Deplatzierung im *liminal space*, wie Bhabha (1994: 3) es ausdrückte, in einem Raum, der kulturell weder dieses noch jenes ist, im Zwischenraum. Es geht auch um Macht: es ist den Migranten erlaubt, auf der Straße, am Bahnhof oder in anderen öffentlichen Räumen zu verweilen, aber sie dürfen sich nicht beteiligen, sie bleiben Außenseiter. Aber obwohl ihnen die Beteiligung an der neuen Kultur verweigert wird, geben die beiden Autorinnen Hoffnung: es ist den Migranten möglich, Räume der Zugehörigkeit zu finden. Dieser Prozess verlangt aber Zeit und die Aktivität der Migranten.

Die Deplatzierung der Hauptfiguren wird durch Metonymien von Raum charakterisiert. In beiden Romanen wird erstens dargestellt, dass die Umgebung als fremd vorkommt und dass die Hauptfiguren das Eigene und Vertraute vermissen und zweitens, dass sie

ein Gefühl von Enge empfinden; für sie besteht der neue kulturelle Raum aus Begrenzungen: man kann nicht überall hin, sondern bleibt eingesperrt, abgesondert. Am Anfang von *Soharas Reise* sucht Sohara nach Schutz im geschlossenen Raum, in ihrer Wohnung, und hat Angst davor, sie zu verlassen. Gegen Ende des Romans findet sie aber die Freiheit durch die subjektive Kartographisierung ihrer Umgebung. Am Anfang lebt sie eingeschlossen und eher passiv, gegen Ende wird sie aktiv. In *Die Brücke vom goldenen Horn* dagegen ist die Hauptfigur von Anfang an aktiv, sie nimmt Kontakt zu mit den Deutschen und bewegt sich in den Straßen, obwohl sie sich fremd fühlt.

In *Die Brücke vom goldenen Horn* findet die Hauptfigur zuerst die linke Bewegung und danach das Theater als Stellen der Zugehörigkeit. In *Soharas Reise* bricht Sohara die Ketten der Isolierung, in der sie passiv gelebt hat, zuerst mit ihrer Mutter und dann weil sie ihrem Mann gehorsam bleiben wollte. Jetzt ist sie gewillt, neue Kontakte zu knüpfen. Sohara muss für ihre Kinder kämpfen, sie sind das Einzige, was ihr die Zugehörigkeit möglich macht. Zugleich erlebt sie eine Verwandlung, erweitert ihre behaviorale Umgebung in Straßburg, lernt Juden aus verschiedenen Ländern kennen, etabliert sich.

Aber das deplatzierte Leben ist nicht fixiert, es ist ein ständiger Wandel der Identität, ein fließender Zustand, der in der ständigen Erweiterung der behavioralen Umgebung besteht. Einem Migrant*in wird nur ein Faden von den Fäden der Knotenpunkt-Identität weggenommen, die kulturelle Herkunft, andere bleiben und werden durch diesen Verlust vielleicht noch stärker: Für Sohara ihre Rolle als Mutter und Jüdin, für Sevgi politische Ideologie und die Schauspielerei. Beide Hauptfiguren machen einen Wandel durch, sie begegnen ihrer Deplatzierung und müssen damit klarkommen. Beide Migrant*innen finden auch eine Lösung für sich, aber die Lösungen sind unterschiedlich. Sohara bleibt drinnen in der Wohnung, und fängt an, sie zu dekorieren. Die Wohnung repräsentiert für sie Geborgenheit, aber gleichzeitig ist es auch ein emanzipatorischer Akt: sie schafft sich Zugehörigkeit in der Fremde, indem sie sich einen eigenen Raum erobert. Sie hat das Kopftuch abgelegt, aber ihre Religion und Tradition und die jüdische Gemeinschaft werden ihr auch in Zukunft Sicherheit in der Fremde bieten. Özdamars Hauptfigur hält die Wohnungen als eigenen Raum für nicht so wichtig, für

sie sind die *non-places*, z.B. die Straßen, wichtig. Auf der Straße kann sie ihre Hybridität artikulieren und sich sichtbar machen. Sie verankert sich in der Welt des Theaters mit Künstlern und Intellektuellen. Für sie spielt Nationalität oder Tradition keine große Rolle; sie lebt kosmopolitisch. In einer binarisch denkenden Welt demonstrieren die beiden Autorinnen für das Recht, eine kulturell hybride Identität zu artikulieren.

5 ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit ist ein langer Prozess gewesen. Die Gefühle der Fremdheit in der Literatur interessieren mich schon, seitdem ich meine Seminararbeit über kulturelle Identitäten in den Werken von Barbara Honigmann schrieb. Dann habe ich durch meine Lehrtätigkeit Migranten aus vielen verschiedenen Ländern kennen gelernt und die Herausforderungen der Migration von einem alltäglichen Standpunkt aus gesehen. Um die Perspektive zu erweitern, habe ich mir für die Magisterarbeit eine andere Autorin, Emine Sevgi Özdamar, ausgesucht. Als ich *Soharas Reise* und *Die Brücke vom Goldenen Horn* nebeneinander las, ist mir aufgefallen, wie untrennbar die Darstellung des Raums mit den Erfahrungen der Fremdheit in den beiden Romanen verbunden war. Demzufolge habe ich für diese Arbeit die Hypothese entwickelt, dass die Darstellung des Raums die hybride kulturelle Identität der Hauptfiguren widerspiegelt. Ich habe auch angenommen, dass sich ihre Einstellung zum Raum auch ändert, während sie ihre individuelle Identitätsarbeit leisten.

Die Texte vieler wichtiger Theoretiker, Kultur- und Literaturwissenschaftler, haben mich mit Begriffen, wie zum Beispiel Deplatzierung und dritter Raum vertraut gemacht und mir wichtige Werkzeuge für die Analyse verschafft. Die Darstellung des Raums erwies sich in den beiden Romanen als Widerspiegelung der Herausforderung, mit einer hybriden kulturellen Identität zu leben. Es gab viele Ähnlichkeiten in den Romanen, zum Beispiel die Beschreibungen der geschlossenen Räume als Metonymien für die Gefühle der Begrenztheit in der neuen Kultur. Am Ende haben die beiden Hauptfiguren den fremden Raum eher als Freiheit erlebt; die Entwicklung war in diesem Sinne ähnlich. Andererseits war klar zu sehen, dass die Hauptfigur in Özdamars Roman viel energischer versucht, die neue Kultur aufzunehmen, Sohara dagegen ist passiver.

Migration und kulturelle Hybridität sind aktuelle Themen, sowohl in vielen Wissenschaftsbereichen als auch in populären Medien. Raum als Untersuchungskonzept in der Migrationsliteratur hat sich als sehr fruchtbar erwiesen. Zur Theorie werden ständig neue Werke publiziert und es wäre möglich, noch tiefer auf die Fragestellungen der Deplatzierung und Hybridität einzugehen. Es könnte auch interessant sein, die

deutsche und die noch ziemlich junge finnische Migrationsliteratur miteinander zu vergleichen, um den Zusammenhang zwischen Raumdarstellungen und Migrationserfahrungen zu untersuchen.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Honigmann, Barbara (2002). *Soharas Reise*. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Özdamar, Emine Sevgi (2000). *Die Brücke vom Goldenen Horn*. 2. Auflage. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Sekundärliteratur

Al-Slaiman, Mustafa (2000). *Das Fremde in der deutschsprachigen Literatur ausländischer Autoren*. In: Literatur und Identität. Beiträge auf der 10. internationalen Arbeitstagung Germanistische Forschungen zum literarischen Text, Vaasa 8.-11.4.1999. Hrsg. Parry, Christoph, Liisa Voßschmidt und Detlef Wilske. Vaasa: SAXA SB 2; Vaasan yliopiston julkaisuja. Selvityksiä ja raportteja 61, S. 235-246.

Bachelard, Gaston (2003). *Poetik des Raumes*. 7. Auflage. Aus dem Französischen übersetzt von Kurt Leonhard. Frankfurt am Main: Fischer.

Bachmann-Medick, Doris (1996). *Einleitung*. In: Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Hrsg. Doris Bachmann-Medick. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 7-62.

Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.

Bhabha, Homi K. (1997). *Verortungen der Kultur*. Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Josef Raab. In: Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Hrsg. von Elisabeth Bronfen. Tübingen: Stauffenburg, S. 123-148.

Braun, Michael und Ulrike Pohl-Braun (2008). *Barbara Honigmann*. In: Kritisches Lexikon für deutschsprachige Gegenwartsliteratur. S. 1-18. (<http://www.klgonline.de/>) [30.4.2008].

Bronfen, Elisabeth (2008). *Vis-à-vis*. Im Interview mit Frank A. Meyer. 3sat. [30.1.2008].

Bronfen, Elisabeth und Benjamin Marius (1997). *Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. In: Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Hrsg. Bronfen, Elisabeth. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.

- Clifford, James (1996). *Über ethnographische Selbststilisierung: Conrad und Malinowski*. In: Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Hrsg. Doris Bachmann-Medick. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 194-221
- Emine Sevgi Özdamar In: Perlentaucher.de
(<http://www.perlentaucher.de/autoren/8029.html>). [14.3.2008]
- Fischer, Bernd (1998). *The Memory of Multiculturalism and the Politics of Identity*. In: Transforming the Center, Eroding the Margins. Essays on Ethnic and Cultural Boundaries in German-Speaking Countries. Hrsg. Lorenz, Dagmar C.G. and Renate S. Posthofen. Columbia SC: Camden House, S. 161-168.
- Hall, Stuart (2003). *Kulttuuri, paikka, identiteetti*. Aus dem Englischen übersetzt von Juha Koivisto. In: Erilaisuus. Hrsg. Lehtonen, Mikko und Olli Löytty. Tampere. Vastapaino. S. 155-186
- Honigmann, Barbara (2000). *Eine Liebe aus Nichts*. Berlin: Rowohlt.
- Honigmann, Barbara (1989). *Roman von einem Kinde*. Hamburg: Luchterhand.
- Horrocks, David und Eva Kolinsky (1996). *Migrants or Citizens? Turks in Germany between Exclusion and Acceptance*. In: Turkish culture in German society today. Hrsg. Horrocks, David und Eva Kolinsky. Oxford: Berghahn Books, S. x-xxviii.
- Huttunen, Laura (2002). *Kotona, maanpaossa, matkalla. Kodin merkitykset maahanmuuttajien omaelämäkerroissa*. Helsinki: SKS.
- Keupp, Heiner, Thomas Ahbe, Wolfgang Gmür, Renate Höfer, Beate Mitzscherlich, Wolfgang Kraus und Florian Straus (2002). *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2. Auflage.
- Konzett, Matthias (2000). *Post-Ideological Tendencies in German-Turkish Writers*. In: Images of Germany. Perceptions and Conceptions. Hrsg. Daly, Peter M., Hans-Walter Frischkopf, Trudis E. Goldsmith-Reber und Horst Richter. McGill European Studies Vol. 3. New York: Peter Lang, S. 145-155.
- Morley, David (2003). *Kuulumisia. Aika, tila ja identiteetti medioituneessa maailmassa*. Aus dem Englischen übersetzt von Erkki Vainikkala. In: Erilaisuus. Hrsg. Lehtonen, Mikko und Olli Löytty. Tampere: Vastapaino. S. 85-128
- Reijonen, Merja (2002). *Tila ja kulttuurinen identiteetti. Entisen Neuvostoliiton alueelta tulleiden paluumuuttajien kulttuurisen identiteetin muodostuminen Suomessa asutun vuoden aikana*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Parry, Christoph (2003). *Peter Handke's Landscapes of Discourse: An Exploration of Narrative and Cultural Space*. Riverside (CA): Ariadne Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1999). *Kertomuksen poetiikka*. 2. Painos. Übersetzt von Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- Steinecke, Hartmut (1999). "Schriftsteller sind, was sie schreiben": Barbara Honigmann. In: *Signaturen der Gegenwartsliteratur*. Festschrift für Walter Hinderer. Hrsg. Dieter Borchmeyer. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 89-97.
- Özdamar, Emine Sevgi (1999). *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. 4. Auflage
- Özdamar, Emine Sevgi (2001). *Der Hof im Spiegel*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Özdamar, Emine Sevgi (2002) *Mutterzunge*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. 2. Auflage.