



HAL
open science

**Titania zwischen Istanbul und Berlin: zur
Deterritorialisierung des westlichen Theaterkanons in
"Die Brücke vom Goldenen Horn"**

Christine Meyer

► **To cite this version:**

Christine Meyer. Titania zwischen Istanbul und Berlin: zur Deterritorialisierung des westlichen Theaterkanons in "Die Brücke vom Goldenen Horn". Bernard Banoun, Frédéric Teinturier et Dirk Weissmann (dir.). Istanbul-Berlin. Interculturalité, histoire et écriture chez Emine Sevgi Özdamar, L'Harmattan, pp.53-73, 2019. hal-03484206

HAL Id: hal-03484206

<https://hal-u-picardie.archives-ouvertes.fr/hal-03484206>

Submitted on 16 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Version pre-print (16/02/2019) – Pour citer cet article :

MEYER, Christine, „Titania zwischen Istanbul und Berlin: Zur Deterritorialisierung des westlichen Theaterkanons in *Die Brücke vom Goldenen Horn*“, in: F. Teinturier, D. Weissmann et B. Banoun, *Emine Sevgi Özdamar: Une écriture contemporaine de l’interculturalité*. Paris, L’Harmattan, 2019.

**TITANIA ZWISCHEN ISTANBUL UND BERLIN:
ZUR DETERRITORIALISIERUNG DES WESTLICHEN THEATERKANONS
IN DIE BRÜCKE VOM GOLDENEN HORN**

Christine MEYER*

I Wie westlich ist der westliche Kanon?

In ihrer Dankrede zur Verleihung des Chamisso-Preises sagte Emine Sevgi Özdamar über ihren ersten Eindruck von Deutschland:

Auf der Straße sah Deutschland aus, als ob es keine Geschichte hätte, aber im Theater fand ich die Geschichte. Kleist – Büchner. Wir spielten am Bochumer Schauspielhaus *Woyzeck* von Büchner. Ich sah *Woyzeck* auf der Bühne, aber nicht mehr auf den deutschen Straßen. *Woyzeck* existierte noch auf den türkischen Straßen. Dort sah man Männer, die einen wie Büchners Figur *Woyzeck* berührten. Ich kam mir vielleicht deswegen nicht emigriert vor. Deutsches Theater war die Verlängerung meines Landes.¹

Die deutsche Geschichte ist der Einwanderin unmittelbarer zugänglich als die deutsche Gegenwart, weil der Zustand der Gesellschaft, den Theatertexte wie *Woyzeck* reflektieren, ihr bereits vertraut ist. Zu einer Zeit, da die deutschen Verhältnisse aus Büchners Zeit nur noch außerhalb der westlichen Welt anzutreffen sind, erweist sich die Stimmigkeit seines Bühnencharakters an seiner Übereinstimmung mit dem, was die Autorin in ihrem Herkunftsland selbst erlebt hat: ungebildete, sprachlose, gehetzte Menschen, die zum Spielball der Mächtigen degradiert und zynisch in Wahnsinn und Verderben getrieben werden. Indem sie so ihrem deutschen Publikum mitteilt, dass sie durch eigene Anschauung auf den Wahrheitsgehalt von Büchners proletarischer Tragödie gestoßen wurde, zollt Emine Sevgi Özdamar dem bedeutendsten Dramatiker des Vormärz einen ungewöhnlichen Tribut: Sie attestiert ihm zugleich eine überzeitliche Gültigkeit und eine unerwartete, brisante Zeitgenossenschaft. Damit fordert sie dieses Publikum wie nebenbei zu einer Neubetrachtung des kanonischen Textes vom Standpunkt der nicht-westlichen Gesellschaften auf: Aus dem deutschen Klassiker Büchner wird quasi ein türkischer Gegenwartsautor.

Damit untergräbt Özdamar jeden kulturalistischen Blick sowohl auf das deutsche Theater als auch auf die türkische Gesellschaft. Falls es für diese Autorin so etwas wie deutsche bzw. türkische „Eigenarten“ überhaupt gibt, so sind derlei Kulturspezifika für sie offensichtlich irrelevant gegenüber den historisch gewachsenen Gesellschaftsstrukturen, die das Bild eines Landes und den Charakter seiner Einwohner prägen. Diese Betrachtungsweise lässt sich häufig bei ihr beobachten, zum Beispiel wenn sie, wie in *Seltsame Sterne starren zur Erde*, in Bezug auf Goethes Revolutions satire *Der Bürgergeneral* bemerkt, dass die vorindustrielle Institution des Barbierladens als Kommunikationsraum, in dem sich sozialer Wandel kristallisierte, in der Türkei noch in seiner ursprünglichen Funktion lebendig sei:

* Centre d’Études des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires (CERCLL), Université de Picardie Jules Verne, Amiens. E-mail: meyer.chris@free.fr.

¹ Emine Sevgi ÖZDAMAR: *Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit*. Eine Dankrede [1999]. In: Dies., *Der Hof im Spiegel*. Erzählungen. Köln 2001, S. 125-132 (Zitat S. 130).

Auch die Barbiersalons in Istanbul sind die Orte, wo die Leute ihre Ideen über Politik, Moral und Ökonomie vor dem Spiegel einfach loswerden können, während sie rasiert werden. Goethe in Istanbul.²

Wie sich an diesen beiden Beispielen bereits erkennen lässt, bedeutet Arbeit am Kanon bei Özdamar immer tendenziell ein Abarbeiten an der Geschichte. Mit ihren scheinbar naiven Beobachtungen unterläuft sie einen ganzen zeitgenössischen orientalistischen Diskurs, nach dem die türkische Kultur – aufgrund ihrer muslimischen Prägung und vermeintlichen Rückständigkeit – unvereinbar mit dem fortschrittlich-aufgeklärten Deutschland sei: Wenn Woyzeck und Goethes „Bürgergeneral“ tatsächlich ‚türkische‘ Charaktere unserer Tage sind (oder sein könnten), dann haben die Unterschiede zwischen der Türkei und Deutschland weniger mit Religion, Mentalität und Tradition zu tun als mit harten ökonomischen Fakten und sozialen Machtverhältnissen.

Aus einer ähnlichen Erkenntnis heraus nahm sich die Dramatikerin zu Beginn ihrer Karriere in Deutschland vor, die Königstragödie *Hamlet* als „türkische Dorfgeschichte“ umzuschreiben.³ Dieses Bauerndrama, dem sie den Doppeltitel *Hamlet/Ahmet* gab, wurde nie zur Aufführung gebracht, aber in Özdamars Werk kommen etliche Figuren vor, die sich als aktualisierte und ‚türkisierte‘ Varianten westlicher Dramenhelden begreifen lassen – angefangen mit der „Ophelia“ der Erzählung *Karriere einer Putzfrau*, die indirekt auf jenes frühe Bühnenprojekt zurückgeht.⁴ Auch der Protagonist von *Karagöz in Alania*, jener „schicksallose“ Bauer, der nach Deutschland aufbricht um seine Schulden zu zahlen, und dessen Humanität, Verstand und soziale Einbindung dabei auf der Strecke bleiben, ist wohl nicht nur als ein Nachfahre der komischen Hauptfigur des Osmanischen Schattentheaters aufzufassen, sondern auch des brutal gedemütigten und ausgebeuteten Gelegenheitsarbeiters Woyzeck.

In allen diesen Fällen haben wir es mit einer – sei es nur angedeuteten, sei es zu Ende gedachten – *Deterritorialisierung* des westlichen Kanons zu tun. Der Begriff wurde von Gilles Deleuze und Félix Guattari eingeführt, um auf das dekonstruktive Potential von – nicht nur räumlichen – Translationsprozessen hinzuweisen. Deleuze und Guattari verstanden unter *déterritorialisation* einen Prozess der Dekontextualisierung, der Bestehendes auflöst und so die Zuwendung zu noch nicht festgelegtem ermöglicht.⁵ Die gegenläufige – und gleichzeitige⁶ – Dynamik der *Rekontextualisierung* nannten sie *reterritorialisation*. Dekonstruktiv wirke dieser doppelte Vorgang insofern, als er eine Störung von Herrschaftsdiskursen mit sich bringt: Indem kulturelle Objekte – seien es einzelne Kunstwerke oder ganze Gattungen, Theorieansätze oder Wissensfelder, Sprachen oder andere soziale Praktiken – aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst werden, würden sie von ihren konventionellen Verwendungen befreit (de-institutionalisiert) und für neue, alternative Verwendungen verfügbar gemacht.⁷ Um jenes emanzipatorisch-kritische Moment der

² Emine Sevgi ÖZDAMAR: *Seltsame Sterne starren zur Erde. Berlin – Pankow 1976/77*, Köln 2003, S. 171.

³ „Hamlet ist ein türkischer Bauer, sein Vater war Großgrundbesitzer und ist von seinem eigenen Bruder vergiftet worden, damit dieser den Grund und Boden seines Bruders bekommt. Dazu heiratet er die Frau seines Bruders, Hamlets Mutter. Solche Ereignisse gibt es immer wieder in der Türkei. Wenn ein Mann stirbt, heiratet der Bruder dessen Frau. [...]“ ÖZDAMAR (wie Anm. 2), S. 194-195.

⁴ Siehe dazu Christine MEYER: *Karriere einer Putzfrau oder die Stimme der Subalternen – eine Relektüre Hamlets durch das Prisma von Heiner Müllers Hamletmaschine*. In: Bernard BANOUN (Hrsg.), *La littérature interculturelle de langue allemande: Emine Sevgi Özdamar*. In: *Études germaniques* 4/2017, S. 431-447.

⁵ « Se déterritorialiser, c’est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c’est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis. » Gille DELEUZE & Félix GUATTARI: *L’Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1972, S. 162.

⁶ « [...] pas de déterritorialisation sans re-territorialisation ». *Ibid.*, S. 377.

⁷ Deleuze und Guattari verwendeten das Begriffspaar *déterritorialisation/reterritorialisation* in verschiedenen Kontexten, ohne ihm jemals eine einheitliche Definition zugrunde zu legen. Dabei fassten sie *Territorialisierung* abstrakt als Zuweisung eines Inhaltes an eine Form. Auf der Grundlage dieser Theorie der kreativen Grenzüberschreitung analysierten später Anthropologen wie Arjun APPADURAI (*Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. London and Minneapolis 1996) Prozesse der kulturellen Globalisierung als Auflösung fester Gruppenidentitäten.

Destabilisierung geht es auch bei der Translokalisierung literarischer Texte, die man in vielen Werken Özdamars vorfindet.

Bei dieser Deterritorialisierung des Kanons wird zweierlei vollzogen. Zum einen wird die universelle Gültigkeit der betreffenden Texte noch einmal bekräftigt, zum anderen wird der von Verfechtern des *Western canon* meist daraus abgeleitete Überlegenheitsanspruch des Westens⁸ grundsätzlich in Frage gestellt. Kritisch hinterfragt werden also nicht die Texte selbst, auch nicht deren Status als überragende Kunstwerke, sondern allein der Fetischcharakter, den sie für die westliche Kultur und deren hegemoniales Selbstbild angenommen haben. Und zwar wird dies erreicht, indem jene Texte auf ihren Wahrheitsgehalt (ihre Repräsentativität) in einem anderen raumzeitlichen und ideellen Kontext erprobt werden als dem ihrer Entstehung und ursprünglichen Verbreitung. Die so erfolgte Transcodierung lässt sich als eine Form von *Aneignung* des westlichen Kanons durch und für diejenigen Bevölkerungsgruppen begreifen, die im Literaturverkehr zwischen Orient und Okzident sonst nur in zwei gleichermaßen passiven Rollen in Erscheinung treten: als stumme (überwältigte) Rezipienten und als (ebenso sprachlose) Objekte des Diskurses *über* die Fremde. Bei diesem Prozess wird die Universalität des Kanons nicht als gegeben vorausgesetzt, sondern im Dialog zwischen Bezugstext, neuem Text und Rezeptionskontext überhaupt erst konstruiert.

Wie das funktioniert, soll im Folgenden an einem Beispiel aus der *Brücke vom Goldenen Horn* verdeutlicht werden. In diesem Roman liefert nämlich ein exemplarischer Deterritorialisierungsvorgang den unmittelbaren Hintergrund für die Haupthandlung. Ich werde die Textstelle kurz beschreiben, dann ihren Verlauf in seiner intertextuellen Dimension rekonstruieren und schließlich auf die einzelnen Verfahren eingehen, die es erlauben, in diesem Zusammenhang von einer Deterritorialisierung zu sprechen. Dabei gilt es vor allem herauszuarbeiten, welchen Anteil die beschriebenen Techniken am Rezeptionsprozess haben, d.h. wie und mit welchen Zielen an dieser Stelle mit Erwartungen und vorgeprägten Einstellungen des Lesers gespielt wird.

II Inhalt und Verlauf der Istanbul-Rückblende

Der Roman setzt unvermittelt im Winter 1966 in Berlin an, wo die frisch eingewanderte Türkin die Sprachbarriere zum Deutschen gestisch und mimisch zu überbrücken versucht. Auf diese kurze Eröffnungsszene folgt eine zweieinhalbseitige Rückblende, die ihre Entscheidung zur Ausreise nachträglich erklärt.⁹ Ausgehend von der Bemerkung, dass sie durch ihre frühe Theatererfahrung schon einige Übung im Auswendiglernen von Texten habe¹⁰, kommt die Erzählerin auf eine wenige Wochen zurückliegende Auseinandersetzung mit ihrer Mutter zu sprechen, in deren Folge sie sich auf einen Vertrag als ‚Gastarbeiterin‘ in Deutschland beworben habe. Dieser Familienkonflikt spielt sich durchgehend unter Verweis auf – und teilweise in den Worten von – Shakespeares Komödie *Ein Sommernachtstraum* ab. Aufgrund ihrer exponierten Stellung im ersten Kapitel kommt dieser Retrospektive die klassische Funktion einer Exposition zu, nämlich den Leser „über die in der Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen und Gegebenheiten“ der unmittelbar präsentierten Situation zu informieren.¹¹

Ums Theater geht es auch inhaltlich in dieser ausgesprochen schwungvollen, ja bühnenreifen Dialogszene: Das Mädchen, das gerade in einer Jugendtheater-Aufführung die Rolle der Elfenkönigin Titania gespielt hat, vernachlässigt die Schule und will Schauspielerin werden. Die Mutter bemüht sich mit allen Mitteln, ihr dieses Vorhaben auszureden: mit rationalen Argumenten, mit Drohungen, schließlich mit Bitten und Tränen. Der Disput wird auf Augenhöhe geführt, und dass es ausgerechnet

⁸ Zum Beispiel Harold BLOOM: *The Western Canon: The Books and School of The Ages*. New York 1994.

⁹ Emine Sevgi ÖZDAMAR: *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Roman. Köln 1998, S. 12-14.

¹⁰ „Vielleicht lernte ich die Schlagzeilen auswendig, weil ich, bevor ich als Arbeiterin nach Berlin gekommen war, in Istanbul sechs Jahre lang Jugend-Theater gespielt hatte.“ *Ibid.*, S. 11-12.

¹¹ Manfred PFISTER: *Das Drama. Theorie und Analyse* [1977]. München 1997, S. 124.

die Mutter ist, die hierbei die Elternseite vertritt, verleiht ihrer Argumentation Glaubwürdigkeit und Gewicht: Sie möchte, dass ihre Tochter ein Universitätsstudium absolviert, um auch ohne männliche Unterstützung ein gesichertes Auskommen zu finden.

Aus dieser relativ banalen Ausgangssituation entspinnt sich ein intertextuelles Spiel mit ebenjenem Stück, das den Konflikt ausgelöst hat. Von der Mutter beschworen, ihre hochfahrenden Träume aufzugeben, weil das Theater ihr Leben „verbrennen“ würde, führt die Protagonistin schlagfertig zwei Gegenbeispiele an: Jerry Lewis und Harold Pinter, die die Mutter bewundert, hätten ja auch frühzeitig die Schule verlassen und seien trotzdem nicht gescheitert.¹² „Die heißen aber Jerry Lewis und Harold Pinter“, erwidert die Mutter lapidar. Dieser gnadenlose Kommentar, gefolgt von der finsternen Prophezeiung, ihre Tochter würde mit Sicherheit „verhungern“, sollte sie an ihrer Berufswahl festhalten, reizt das Mädchen zum Gegenangriff: „Ich bin ein Geist nicht von gemeinem Stande“, kontert sie majestätisch in den Worten Titanias.¹³ Bei Shakespeare richtet die Elfenkönigin diesen Satz an einen tölpelhaften, obendrein durch einen Eselskopf verunstalteten Handwerker, der vor ihrer plötzlich entbrannten Leidenschaft fliehen will. Mit dem gebieterischen, im hohen Ton der klassischen Verssprache vorgetragenen Zitat weist die junge Romanheldin ihre Gegenspielerin provokativ in ihre Schranken. Sie drückt damit sowohl ihr hohes Selbstwertgefühl als auch Geringschätzung für das kleinkarierte Denken der Mutter aus. „Ich bin ein Geist nicht von gemeinem Stande“ heißt hier zugleich: ‚In mir steckt mehr drin, als du meinst‘, und: ‚Ich gehöre zu den Künstlernaturen, die sich von spießigen Einwänden nicht aufhalten lassen‘.

Damit bringt sie die Mutter verständlicherweise noch mehr auf, die sich nun in die Opferrolle flüchtet und der Tochter vorwirft, sie zu quälen und aus ihr „einen Esel“ (*sic*) machen zu wollen.¹⁴ Auf diese selbstmitleidige, von Tränen begleitete Anklage reagiert die Tochter prompt mit einem neuen Vers aus der Shakespeareschen Komödie: „Pfleget Spott und Hohn in Tränen sich zu kleiden“.¹⁵ Diesmal greift sie auf eine Aussage Lysanders zurück, die im Original als rhetorische Frage formuliert wird: Der junge Mann, der durch einen irrtümlich verabreichten Liebessaft plötzlich nicht mehr in Hermia, sondern in Helena verliebt ist, und dem von dieser nun unterstellt wird, er mache sich über sie lustig, hebt damit zu einer empörten Tirade der Abwehr an: „Pfleget Spott und Hohn in Thränen sich zu kleiden?/ Wie glaubst du denn, ich huld’ge dir zum Hohn? [...]“¹⁶ Den Fragesatz münzt die Protagonistin im Dialog mit der Mutter kurzerhand – um den Preis einer leichten grammatikalischen Ungereimtheit – in eine Behauptung um: Spott und Hohn *pflügen* sich in Tränen zu kleiden, will sagen: Die Mutter soll ihr jetzt nur nicht mit Tränen kommen, auf diese billige List werde sie nicht hereinfliegen.

Die hilflos-abweichende Reaktion der Mutter – „Meine Tochter, du bist so entsetzlich wild und noch so jung!“¹⁷ – liefert dem Mädchen das Stichwort zu einem neuen Vers-Zitat. Diesmal handelt es sich um eine Replik Helenas an ihre einstige Freundin und nunmehr eifersüchtige Rivalin Hermia (in die sie nur die Anrede „Mutter“ eingefügt hat):

Nein, nein, Mutter, ich will nicht trau’n.
Noch länger Eu’r verhaßtes Antlitz schauen,
Sind eure Hände hurtiger zum Raufen,

¹² „Theater ist mein Leben, wie kann mein Leben sich selbst verbrennen? Jerry Lewis hat auch kein Abitur gemacht, und du liebst ihn, Mutter. Auch Harold Pinter hat für das Theater die Schule verlassen.“ ÖZDAMAR (wie Anm. 9), S. 12-13.

¹³ „Ich bin ein Geist von nicht gemeinem Stande; / Ein ew’ger Sommer zieret meine Lande; / Und sieh’, ich liebe dich! drum folge mir [...]“ WILLIAM SHAKESPEARE: *Ein Sommernachtstraum* (III, 1), in: *Shakespeare’s dramatische Werke*, übersetzt von August Wilhelm SCHLEGEL. Berlin 1797, S. 171-290 (S. 224).

¹⁴ „Du willst einen Esel aus mir machen und mir Angst machen, als wäre ich dein Todfeind, und willst mich tödlich quälen.“ ÖZDAMAR (wie Anm. 9), S. 13.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ SHAKESPEARE (wie Anm. 13), III, 2, S. 233.

¹⁷ ÖZDAMAR (wie Anm. 9), S. 13.

So hab' ich längre Beine doch zum Laufen!¹⁸

In diesem verbalen Schlagabtausch liefert die Romanheldin einen musterhaften Beweis ihres Talents zur Schauspielerei, aber auch zur Theaterregie: Indem sie ihre Mutter zur Stichwortgeberin in einer von ihr, der Tochter, improvisierten Theateraufführung degradiert, macht sie den Streit selbst zu ‚Theater‘ – und zieht ihre Gegenspielerin wider deren Willen allein schon dadurch auf ihre Seite.

Doch bleibt es nicht bei einer einseitigen Selbstinszenierung der Protagonistin, denn bemerkenswerter Weise fällt die Mutter ihrerseits in das Rollenspiel ein – allerdings allem Anschein nach ohne es zu merken. So rekurriert ihre Aussage „Du willst einen Esel aus mir machen und mir Angst machen, als wäre ich dein Todfeind“ nicht bloß auf das shakespearesche *Motiv* des in einen Esel verwandelten Menschen, auch die Formulierung stammt aus dem Komödientext, wo sie als empörter Ausruf des tatsächlich halb zum Esel mutierten Handwerkers vorkommt. Dieser (bei Shakespeare der Weber Nick Bottom, von Schlegel in Zettel umbenannt) wird von einem seiner Mitspieler auf die schreckliche Verunstaltung hingewiesen und entgegnet: „Ich merke Ihre Schelmerei: sie wollen einen Esel aus mir machen; mich fürchten machen, wenn Sie können [...]“.¹⁹ Der intertextuelle Verweis legt die Folgerung nahe, dass auch die Mutter just in dem Moment, da sie sich dagegen wehrt, metaphorisch „zum Esel gemacht“ zu werden, in Wirklichkeit ein Esel *ist*. Auch in ihrem zweiten Satz, „Meine Tochter, du bist so entsetzlich wild und noch so jung!“, hallt eine Replik aus dem *Sommernachtstraum* nach, und zwar eine – boshafte – von Helena über Hermia: „Sie war 'ne böse Sieben in der Schule / Und ist entsetzlich wild, obschon so klein“.²⁰

So ist die gesamte Istanbul-Rückblende vom Shakespeareschen Subtext durchzogen. Als der Vater sich später schlichtend in den zum Grabenkrieg ausgearteten Konflikt einschaltet, verfängt auch er sich umgehend im performativen Spiel mit der Shakespeare-Vorlage. „Warum zwingst du uns zu harten Reden?“²¹, fragt er die Tochter mit hilflosem Vorwurf – womit er nun selbst aus dem *Sommernachtstraum* einen Satz der Helena zitiert, die ihre Nebenbuhlerin anklagt, sie mit ihrer Eifersucht zum Narren zu halten:

Hast du denn keine Scheu, noch Mädchensitte,
Nicht eine Spur von Scham? Und zwingst du so
Zu harten Reden meine sanften Lippen?²²

Auch der Vater gleitet also unmerklich, und offenbar ebenso absichtslos wie zuvor die Mutter, in das Zitierspiel ab. Der Intertext verselbständigt sich und sprengt den realistischen Rahmen der Szene: Auf der Handlungsebene würde den Eltern ja damit eine sprachliche Mimikry zugeschrieben, gleichsam eine unbewusste Anpassung an die von der Tochter vorgegeben Regeln. Glaubwürdig ist das nicht – und sollte es sicherlich auch nicht sein. Zu dieser Passage befragt, sagte Emine Sevgi Özdamar im Interview:

Weil es ums Theater geht, da müssen die Mutter und sie [die Protagonistin] in Shakespeare-Sätzen reden. Das Mädchen spricht am Anfang des Romans nur Shakespeare-Sätze, weil sie in einem Shakespearestück spielt. Einfach um zu zeigen, dass es ums Theater gehen wird, oder um die Theaterbesessenheit dieses Mädchens. Das muss gar nicht wirklich geschehen sein, wie denn auch, wie sollte sie mit ihrer Mutter so reden...²³

Man möchte hinzufügen: Wie sollten vor allem die Eltern in ihr Spiel einsteigen und den frechen Einfall weiterspinnen? Warum sollten sie, und wie könnten sie überhaupt? Wir haben es an dieser

¹⁸ *Ibid.* Vgl. SHAKESPEARE (wie Anm. 13), III, 2, S. 244.

¹⁹ SHAKESPEARE (wie Anm. 13), III, 1, S. 222.

²⁰ *Ibid.*, III, 2, S. 243.

²¹ ÖZDAMAR (wie Anm. 9), S. 13.

²² SHAKESPEARE (wie Anm. 13), III, 2, S. 241.

²³ *Die Reise zu Ozus Grab*. Ein Gespräch mit Emine Sevgi Özdamar, geführt von Leopold Federmair und Naoko Yuda. In: *Begleitschreiben*, publiziert am 5. Dez. 2013 von L. FEDERMAIER, zuletzt abgerufen am 10.01.2019, URL: <https://www.begleitschreiben.net/die-reise-zu-ozus-grab/>.

Stelle eindeutig mit einem doppelbödigen Spiel der Autorin zu tun, d.h. mit einer jener Verfremdungstechniken, die Özdamar mit Vorliebe auch in ihrem autofiktionalen Romanwerk anwendet. Durch die psychologische Unstimmigkeit wird die diegetische Illusion gestört, der Schein der Authentizität untergraben und der Konstruktionscharakter der Familienszene offengelegt. So wird, gleichsam über die Köpfe der Figuren hinweg, ein augenzwinkerndes Einverständnis mit dem Leser hergestellt: eben wie im Theater, wenn das Publikum über die Rampe angesprochen und in ein wissendes, ironisches, illusionsdurchbrechendes Lachen einbezogen wird.

Die Zitat-Montage erfüllt demnach nicht nur den Zweck, in die Thematik einzuführen, sondern auch einer objektiv-naturalistischen Lesart des Romans entgegenzuwirken. Insofern lässt sich die Expositionsszene auch als programmatisches Bekenntnis zu einem bestimmten, zugleich strategischen und spielerisch-distanzierten Umgang mit literarischen Texten lesen. Der strategische Aspekt kommt bereits auf der Figurenebene zur Geltung, indem die Protagonistin den subversiven Einsatz von Theater als ‚Waffe‘ im Kampf gegen Autoritäten an ihren Eltern probt und exemplarisch vorführt.²⁴ Der spielerische Aspekt manifestiert sich hingegen in seiner ganzen Tragweite erst in einem Erzählverfahren, das zwischen Faktizität und Fiktionalität, Illusionierung und Illusionsbruch oszilliert.

Solche Distanzierungsverfahren haben in der Literatur Tradition. Nicht zufällig findet sich ein Musterbeispiel dafür ausgerechnet im *Sommernachtstraum*. Durch das eingeschobene Theaterstück – jenes ‚Spiel im Spiel‘, das die Handwerker im Wald proben und im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten am Schluss auch darbieten – inszeniert Shakespeare parallel zur dramatischen Haupthandlung einen radikalen Illusionsbruch. Das unfreiwillig burleske Schauspiel um Pyramus und Thisbe, das auf einem von Ovid überlieferten Mythos basiert, spiegelt parodistisch sowohl das Liebesdrama um Lysander und Hermia als auch die Theatervorstellung an sich. Im Rahmen der Proben beschließen die Schauspieler (III, 1), der Glaubwürdigkeit ihres Spiels entgegenzuwirken, um die „Damen“ im Publikum nicht zu erschrecken. So wollen sie in einem Prolog erklären, dass der Held Pyramus nicht wirklich umgebracht wird, dass er auch gar nicht wirklich Pyramus sondern bloß ein Schauspieler ist, dass der Löwe kein echter Löwe ist, usw. Durch diese demonstrative Ausstellung der eigenen Theatralität trägt das eingeschobene Schauspiel zu jener Reflexion über das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion bei, die auf einer anderen Ebene auch in der Haupthandlung geführt wird. Özdamar stellt sich bewusst in diese Tradition: Ebenso wie Shakespeare, der sich in dieser parodistischen Szene von einer naiven, realistischen Nachahmungsästhetik distanziert, durchkreuzt sie durch die intertextuelle Gestaltung ihrer Expositionsszene die eigenen Prämissen und führt eine Form des Erzählens vor, die nicht mimetisch sondern konstruktiv operiert.

Die Wahl des Bezugstextes ist also auch inhaltlich relevant. Die intertextuelle Sinnkonstitution erschöpft sich nicht in einem unterhaltsamen Zitierspiel, dessen Zweck allein darin liegen würde, den ersten motivischen Hinweis auf die Theaterwelt selbst ‚in Szene zu setzen‘. Tatsächlich kann der *Sommernachtstraum* als strukturelle Folie für den Roman insgesamt angesehen werden. Zwischen beiden Texten lassen sich etliche Parallelen ausmachen, von denen hier nur die Wichtigsten angetippt werden können. Es handelt sich um:

- den Kampf jugendlicher Helden gegen elterliche Autorität: Am Anfang steht jeweils eine junge Frau, deren Wünsche mit der gesellschaftlich gestützten Familienordnung kollidieren. Ergebnis dieser Krise ist in beiden Fällen der Aufbruch in eine fremde, bedrohliche Welt, in der aber

²⁴ „Das subversive Moment dieser Strategie besteht darin, dass sie [die Protagonistin] die vom Gegenüber in Anspruch genommene moralische Autorität ironisch unterläuft und ihr eine andere Autorität, die der Literatur bzw. der deutschsprachigen Zeitung, entgegensetzt. Die komische Wirkung auf den Leser wird dabei noch dadurch erhöht, dass die aus dem Zusammenhang gerissenen Formulierungen in ihrem neuen Kontext einen eigentümlichen Hintersinn entfalten.“ Hans-Christoph KOLLER: „Veränderungen von Leuten, die etwas verändern wollen“. *Über symbolische Gewalt und Bildungsprozesse in Emine Sevgi Özdamars Roman Die Brücke vom Goldenen Horn*. In: *Zeitschrift für Qualitative Forschung*, 8. Jg., Heft 1/2007, S. 61-73 (S. 70-71).

letzten Endes ‚alles gut‘ wird. In dieser rätselhaften, unheimlichen Welt – bei Shakespeare der Wald, im Roman Deutschland – setzt hier wie da ein abenteuerlicher Identitätsfindungsprozess ein, der mit Kontrollverlust und Verwandlungen, Scheitern, Schmerz und Lust einhergeht.

- Mit dem Verweis auf den *Sommernachtstraum* wird außerdem erstmals die Brücke zur Komödie als Gattungsvorbild geschlagen: Die Expositionsszene führt den Leser in jene heitere, komödientypische Grundstimmung ein, die trotz der zwischendurch mitunter düsteren Episoden bis zum Ende des Romans durchgehalten wird. Geprägt ist diese Grundstimmung, wie bei Shakespeare, vom Nebeneinander grotesker und romanzenhafter Elemente, aber auch von Zuversicht, Lebensbejahung und einem solidarischen, einschließenden Lachen.²⁵
- In beiden Werken wird schließlich in einer kunstvollen Mischung von Spiel und Ernst, Traum und Wachen, Fiktion und Wirklichkeit eine Reflexion über Möglichkeiten und Grenzen der Kunst, insbesondere des Theaters, geführt.²⁶

Was uns jedoch im Rahmen dieser Untersuchung primär interessiert ist die Frage, auf welchen Ebenen im Verweis auf diesen Text nun Deterritorialisierung stattfindet und was sie jeweils bewirkt.

III Shakespeare auf Türkisch: Deterritorialisierungsstrategien und ihre Wirkung

Die intertextuelle Montage bricht die Homogenität der epischen Handlung auf. Dadurch werden Grenzen verwischt – räumlich, diskursiv und auch sprachlich. Indem Özdamar das elisabethanische Stück in die türkische Lebenswelt ihrer Figuren ‚importiert‘, macht sie zunächst einmal genau das *nicht*, was der deutsche Leser von einer türkischstämmigen Autorin an dieser Stelle erwartet: ihn in einen familiären und sozialen Hintergrund aus landesspezifischen Wert-, Glaubens- und Moralvorstellungen einzuführen. Stattdessen bekommt er Einblick in das Leben einer bürgerlichen Kleinfamilie, die sich weder in Rollengefüge, Habitus und Wertekodex, noch in ihrem kulturellen Bezugsrahmen von zeitgenössischen deutschen Familien aus vergleichbarem Milieu unterscheidet: Im Jugendtheater werden Stücke von Shakespeare einstudiert, Eltern schätzen anglo-amerikanisches Autorenkino und erwarten von ihrer Tochter, dass sie Abitur macht und einen ordentlichen Beruf ergreift, Teenager träumen von einer Karriere im Rampenlicht und fordern ihr Recht auf Selbstbestimmung ein.

Das einzig ‚Exotische‘ an dieser Familienszene ist im Grunde ihre Theatralität. Die ist jedoch sinnigerweise an die Tatsache geknüpft, dass der Dialog sich fast durchgängig im poetisch-romantischen Duktus der klassischen – d.h. westlichen – Dramatradition abspielt, ja sogar streckenweise förmlich als Patchwork aus dem *Sommernachtstraum* daherkommt. Wenn dieses Sampling-Verfahren in seinem vollen Ausmaß nicht gleich erkannt wird, so liegt das ironischerweise daran, dass eine gewisse Melodramatik mit den landesüblichen Erwartungen an einen Roman mit ‚türkischem Hintergrund‘ durchaus vereinbar ist. So können ausgerechnet jene Elemente, die

²⁵ Auf diesen architextuellen Aspekt des Shakespeare-Bezuges verweist Silke Schade, wenn sie hervorhebt, dass die Protagonistin des Romans die typischen Eigenschaften einer klassischen westlichen Komödienfigur besitzt, und dass die Maßstäbe für diese Figurenkonzeption in der Expositionsszene durch den Rekurs auf Shakespeare gesetzt werden. Silke SCHADE, *Rewriting Home and Migration: Spatiality in the Narratives of Emine Sevgi Özdamar and Barbara Honigmann*. University of Cincinnati 2007, S. 112-113.

²⁶ Monika Shafi zufolge fungiert der *Sommernachtstraum* gar als „Leitmotiv“ für Özdamars Roman. M. SHAFI, *Joint Ventures: Identity Politics and Travel in Novels by Emine Sevgi Özdamar and Zafer Şenocak*. In: *Comparative Literature Studies* 40/2 (2004), S. 193-214 (S. 204). Ohne sich dieser Auffassung anzuschließen, hebt auch Silke Schade die „Vielschichtigkeit“ als weitere Parallele zwischen Roman und Drama hervor: „The text often shifts between realistic description and dreamscapes in which the reader is unsure what is reality and what is fantasy. „Are we awake?“ asks Shakespeare’s Demetrius, “It seems to me / That yet we sleep, we dream” (Act IV, Scene I). Özdamar’s reader could pose the same question when reading the love scenes in *Die Brücke vom Goldenen Horn*, in which Özdamar juxtaposes dreamscapes with realistic description.“ SCHADE (wie Anm. 25), S. 113. Unbestreitbar stellt gerade der *Sommernachtstraum* auch werkübergreifend einen wesentlichen Bezugstext für Özdamar dar – bis hin zu ihrem „Traumspiel“ *Perikizi* von 2010, in dem die Expositionsszene aus dem *Brücke*-Roman erneut variiert wird.

befremdlich wirken *müssten* (da sie aus einem anderen diskursiven Kontext stammen) – der teils erhabene, teils expressiv-emotionale, in jedem Fall etwas antiquierte Stil²⁷ –, mit Leichtigkeit als ‚typisch orientalistisch‘ durchgehen und daher besonders ‚authentisch‘ erscheinen. Die Erkenntnis, dass die leicht emphatische Ausdrucksweise *aller* Figuren – auch der Eltern – eben nichts Kulturspezifisches hat, dass sie also nicht als ‚pittoresk‘ einzustufen ist, sondern bloß daher rührt, dass ihnen die Autorin Zitate aus einem der berühmtesten Texte der Weltliteratur in den Mund legt, mag in diesem Zusammenhang irritieren – und/oder amüsieren und nachdenklich stimmen.

Nicht weniger verwirrend muss im ersten Moment die explizit interkulturelle Darbietungsstrategie wirken, die ganz zu Beginn der Szene auf der sprachlichen Ebene zum Einsatz kommt: Die beiden ersten Zitate aus dem *Sommernachtstraum* werden zunächst im türkischen ‚Original‘-Wortlaut wiedergegeben und erst hinterher, in einer auktorialen Klammer, ins Deutsche ‚übersetzt‘.²⁸ Durch die Verwendung der Fremdsprache ist dem deutschen Leser somit der Zugang zur Bedeutung der Worte vorübergehend versperrt. So kann ihm auch der stilistische Kontrast zwischen der Alltagssprache des Gesprächs und der gehobenen Sprache des klassischen Dramas erst gar nicht auffallen. Dabei muss man sich das gesamte Geschehen in der ‚Originalfassung‘, die der fiktive Romanzusammenhang konstruiert, insgesamt auf Türkisch vorstellen. Indem die Autorin ausgerechnet jene Stellen, die auf ein geteiltes kulturelles Vorwissen von Lesern und Protagonistin verweisen, zunächst *nicht* übersetzt, sondern im ‚authentischen‘ Wortlaut wiedergibt²⁹, sorgt sie dafür, dass ihrem Zielpublikum nicht nur der semantische Inhalt der Worte vorläufig verborgen bleibt, sondern auch ihr Zitat-Charakter – und damit die Verweisfunktion der Textstelle: Die sprachliche Verfremdung verdeckt die textuelle (die Montagetechnik) und zögert so den Wiedererkennungsmoment hinaus.

Erst als die deutsche Übersetzung nachgeliefert wird, offenbart sich dem Leser die ganze Hintergründigkeit eines Verfahrens, das keineswegs, wie zunächst angenommen, der ethnokulturellen Glaubwürdigkeit der Szene dient (ihrem sprachlichen Lokalkolorit), sondern seiner eigenen Irreführung. Der ‚Aha‘-Effekt ist umso stärker, als dieser in der ersten türkisch wiedergegebenen Textstelle auf Anhieb zwar vielleicht ein literarisches Zitat vermutet hätte, aber wohl kaum eines aus seinem eigenen Bildungshorizont. Die Lüftung des Rätsels konfrontiert ihn mit der Erkenntnis, dass er hier mal wieder, sofern er einen Moment vom Gegenteil ausgegangen war, einem kulturalistischen Vorurteil aufgesessen ist: Fremdsprachliche Textstellen müssen eben nicht zwingend auf einen fremdkulturellen Kontext (oder Hypotext) verweisen. Hinter dem vermeintlich Fremden kann sich durchaus Bekanntes, Vertrautes, ja ‚Eigenes‘ verbergen.

Als besondere Pointe kommt noch hinzu, dass jenes längst Bekannte, das dem Leser erst nachträglich, als Übersetzung des türkischen ‚Originals‘, preisgegeben wird, textgeschichtlich gesehen ja auch kein Original, sondern bloß eine anderssprachige Übersetzung der Shakespeare-Vorlage ist: die klassische von August Wilhelm Schlegel. Damit werden wir drittens daran erinnert, dass einige der Prunkstücke ‚unseres‘ Kanons selbst einmal als ausländische Importe zu uns gelangt sind und erst im Lauf der Zeit ‚eingebürgert‘ wurden. In einem stufenweisen Vexierspiel werden also nicht nur unsere Sicherheiten in Bezug auf den Gegensatz von fremd und vertraut, Quelle und Übersetzung, Original und Kopie auf den Kopf gestellt, auch die Vorstellung von Authentizität überhaupt (bzw. kultureller ‚Reinheit‘) gerät ins Wanken.

²⁷ Das Gleiche gilt auch für die bereits erwähnte, im neuen Zusammenhang syntaktisch fehlerhafte Formulierung „Pfllegt Spott und Hohn in Tränen sich zu kleiden“.

²⁸ „Haydi, halka olun, bir peri şarkısı söyleyin / (Kommt! Einen Ringel, einen Feensang!) / Dann auf das Drittel ‚ner Minute fort! / Ihr, tötet Raupen in den Rosenknospen!...“ ÖZDAMAR (wie Anm. 9), S. 12. „Adi olmayan cinsten bir ruhum. (Ich bin ein Geist nicht von gemeinem Stande.)“ *Ibid.*, S. 13.

²⁹ Auf die Frage, ob die beiden Zitate in der türkischen Fassung ebenfalls aus einer bekannten Übersetzung stammen, antwortete die Autorin im privaten Gespräch, sie erinnere sich nicht mehr, möglicherweise habe sie beim Verfassen des Romans einfach den deutschen Text (von Schlegel!) ins Türkische übersetzt.

Özdamar stellt mit dieser Exposition den Leser in seiner interkulturell ausgerichteten Rezeptionserwartung also gleich mehrfach auf die Probe. Einmal indem sie stereotype Bilder von türkischen Einwanderern und türkischer Kultur konterkariert: Die Protagonistin kommt aus einem säkularen, liberalen Haushalt. Die motivische Parallele zur Anfangsszene des *Sommernachtstraums* unterstreicht diese Fortschrittlichkeit noch. Wir haben es hier keineswegs mit einem Konflikt zwischen Tradition und Moderne zu tun, sondern mit dem typischen Generationenkonflikt der Moderne selbst: Die Eltern halten an bodenständigen, bürgerlichen Werten fest, während sich die jungen Leute nach Freiheit, Abenteuer und Selbstverwirklichung sehnen. Zudem führt hier die Mutter das Wort, während dem Vater die Rolle eines Statisten zufällt. Im Vergleich dazu wirkt der Ausgangskonflikt im Quellentext nach heutigem kulturalistischem Denkraster geradezu ‚orientalisch‘: Unterwerfung der Frau, Grausamkeit des Vaters, patriarchalische Willkürherrschaft. Andererseits legt der Verweis auf das Stück durchaus nahe, dass geschlechtliche Kontrollmechanismen, und zwar nicht nur im ‚Orient‘, bis heute wirksam sind. Damit wird der Motivstrang der weiblichen Emanzipation vorbereitet, der im weiteren Verlauf noch an Bedeutung gewinnen wird. Selbst die Metapher des ‚Diamanten‘, in der sich diese Thematik im Roman buchstäblich kristallisiert, könnte im *Sommernachtstraum* ihren Ursprung haben.³⁰

Wenn man die strukturelle Parallele, die der Subtext kreiert, weiterdenkt und den Deutschland-Aufenthalt der Protagonistin in Analogie zum Aufenthalt der Dramenhelden im Zauberwald betrachtet, tun sich durch den Überblendungseffekt ebenfalls interessante Perspektiven auf: Deutschland als Märchenwald? Wem der Vergleich abwegig erscheint, sollte bedenken, dass der ‚deutsche Wald‘ seit der Romantik zum organischen Symbol deutscher Identität geworden ist – und dass auch das Märchenhaft-Irrationale im Selbstverständnis der deutschen Nation eine gewisse Rolle spielt.³¹ Im Entwicklungsprozess der Protagonistin wird diese erste Auslandserfahrung jedenfalls eine ähnliche Funktion haben wie für die Dramenfiguren die Nacht im Elfenreich: Deutschland wird für sie zum Ort der Gefahr, aber zugleich der Träume, Experimente und unerfüllten Sehnsüchte, wo sie sich von der familiären und sozialen Kontrolle befreien und so zu sich selbst finden kann. Dass Deutschland einem jungen Mädchen aus gutbürgerlichem Haus in diesen Jahren tatsächlich ein vortreffliches Experimentierfeld bot (in politischer, kultureller und nicht zuletzt sexueller Hinsicht), wird durch das weitere Geschehen hinreichend belegt. Wenn aber Deutschland in der symbolischen Ordnung des Romans jene bedrohlich-anziehende Gegenwelt verkörpert, die für die Komödienhelden der Zauberwald darstellt, so heißt das umgekehrt, dass die Türkei (bzw. Istanbul) hier jenen Platz einnimmt, den Shakespeare seinem imaginären Athen zuweist: den der Ordnung, Zivilisation, Gesetzmäßigkeit und Vernunft, dem ‚draußen‘ eine Welt der entfesselten Leidenschaften und irrationalen Verwandlungen gegenübersteht. Einmal mehr wird durch die intertextuelle Perspektivierung die Dichotomie von Orient und Okzident gründlich durcheinander gebracht.

³⁰ Am Anfang des zweiten Aktes warnt Demetrius Helena: „Ihr tretet Eurer Sittsamkeit zu nah / Da Ihr die Stadt verlaßt und einem Mann' / Euch in die Hände gebt, der Euch nicht liebt. / Da Ihr den Lockungen der stillen Nacht, / Und einer öden Stätte bösem Rath' / Das Kleinod Eures Mädchenthums vertraut.“ SHAKESPEARE (wie Anm. 13), II, 1, S. 204. Auf die Analogie zwischen Özdamars Diamant-Metapher und dem Shakespeareschen Kleinod wurde bereits von Norbert MECKLENBURG verwiesen: *Das Mädchen aus der Fremde: Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München 2008, S. 532.

³¹ „You are already in Berlin, you are already lost in the black forest. I cannot find you“, sagt der Spanier Jordi in Paris seiner türkischen Geliebten aus Deutschland, indem er sie im Liebespiel unter die Decke verschwinden lässt. Zur Waldmetapher für Deutschland bei Özdamar (hier insbesondere *Perikizi*), siehe Franziska SCHÖSSLER: *Das Theaterevent Odyssee Europa der Kulturhauptstadt Essen. Prekäre Männlichkeit und Emine Sevgi Özdamars Traumspiel Perikizi*. In: *Zeitschrift für Interkulturelle Germanistik*, 1/2010, H. 2, S. 79-96 (S. 85).

IV Schlussbetrachtung

Nach Norbert Mecklenburg liegt das interkulturelle Potential von Literatur darin, „wie und mit welchen Effekten sie kulturelle Differenzen ‚inszeniert‘“³². Demnach wäre eine Textstelle wie diejenige, die in diesem Beitrag untersucht wurde, als Beleg dafür anzusehen, dass die interkulturelle Lesart für Özdamars Werk zu kurz greift. Auch und gerade da, wo dieser Ansatz am plausibelsten erscheint, wie im intertextuellen Umgang mit dem westlichen Kanon, geht er an der eigentlichen Problematik vorbei: Wenn in der Exposition des *Brücke*-Romans etwas ‚inszeniert‘ wird – was ohne Zweifel der Fall ist –, so sind es beileibe nicht kulturelle Differenzen, sondern zwischenmenschliche Konflikte (in ihrer sozialpolitischen Dimension) und ästhetische Konzepte. Der Einsatz fremder (auch fremdkultureller) Quellen dient in diesem Zusammenhang dazu, Strategien der Emanzipation und Teilhabe, der sozialen Performanz und des *Empowerments* zu entwickeln und vorzuführen.

In Bezug auf kulturelle Differenzen läuft diese Praxis darauf hinaus, die Logik nationaler und ethnokultureller Zuschreibungen ad absurdum zu führen und einen transnationalen Bedeutungsraum zu schaffen. Die Autorin treibt auf dieser Ebene also ein ähnlich ironisches Spiel wie ihre Figur auf der Handlungsebene: Sie fordert ihr Gegenüber in seinen Wahrnehmungs- und Deutungskategorien heraus und zwingt ihm ihr eigenes Szenario auf – womit ein Umdenken einsetzen kann.

³² „Hauptthese: Das spezifische interkulturelle Potential von künstlerischer Literatur liegt darin, wie und mit welchen Effekten sie kulturelle Differenzen ‚inszeniert‘. Denn egal ob solche Differenzen in einem literarischen Werk festgeschrieben, umgeschrieben oder ‚zerschrieben‘ werden, immer werden sie vorgeführt.“ Norbert MECKLENBURG (wie Anm. 30), S. 11-12.