

# **Mutter–Tochter–Beziehungen in der deutschen und türkischen Gegenwartsliteratur**

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktor  
der Philosophie (Dr. phil.) im Fach Vergleichende Literaturwis-  
senschaft der Universität Paderborn

Von  
Tijen Köşetaş

Betreuer\*in  
Prof. Dr. Michael Hofmann  
Prof. Dr. Leyla Coşan

## Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere an Eides statt, dass ich die eingereichte wissenschaftliche Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe, die während des Arbeitsvorganges von dritter Seite erfahrene Unterstützung, einschließlich signifikanter Betreuungshinweise, vollständig offengelegt habe, die Inhalte, die ich aus Werken Dritter oder eigenen Werken wortwörtlich oder sinngemäß übernommen habe, in geeigneter Form gekennzeichnet und den Ursprung der Information durch möglichst exakte Quellenangaben (z.B. in Fußnoten) ersichtlich gemacht habe, den Einsatz von generativen Modellen (Künstliche Intelligenz wie z.B. ChatGPT, Grammarly Go, Midjourney) vollständig und wahrheitsgetreu inkl. Produktversion ausgewiesen habe, die eingereichte wissenschaftliche Arbeit bisher weder im Inland noch im Ausland einer Prüfungsbehörde vorgelegt habe und bei der Weitergabe jedes Exemplars (z.B. in ausgedruckter oder digitaler Form) der wissenschaftlichen Arbeit sicherstelle, dass diese mit der eingereichten digitalen Version übereinstimmt.

Ich bin mir bewusst, dass eine tatsachenwidrige Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Istanbul, 26. Februar 2025

Tijen Köşetaş

# Inhaltsverzeichnis

Danksagung .....	4
Einleitung .....	5
Gliederung der Arbeit .....	6
Einführung in die Thematik .....	7
Forschungsstand .....	19
I.    Theoretische Grundlagen .....	28
1.    Interkulturalität .....	28
2.    Die Frage der mütterlichen Liebe nach Elisabeth Badinter .....	33
II.   Romananalysen.....	41
1.    Perihan Mağden: <i>Zwei Mädchen. Istanbul-Story</i> .....	41
2.    Perihan Mağden: <i>Wovor Wir Fliehen</i> .....	65
3.    Elke Schmitter: <i>Frau Sartoris</i> .....	81
4.    Elke Schmitter: <i>Veras Tochter</i> .....	99
5.    Renan Demirkan: <i>Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker</i> .....	110
6.    Selim Özdoğan: <i>Heimstraße 52</i> .....	122
7.    Fatma Aydemir: <i>Ellbogen</i> .....	136
8.    Fatma Aydemir: <i>Dschinns</i> .....	152
III.   Resümee.....	179
Literaturverzeichnis .....	187
Primärliteratur .....	187
Sekundärliteratur .....	187
Zeitungen .....	193
Online-Ressourcen .....	193
Filme.....	196

## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Personen bedanken, die mich bei der Erstellung meiner Doktorarbeit begleitet und unterstützt haben. Besonderen Dank möchte ich Herrn Prof. Dr. Michael Hofmann für die Betreuung dieser Arbeit äußern. Ich bedanke mich für die wissenschaftliche Unterstützung, die an sich nicht nur bereichernd war, aber auch auf diesem Weg dafür sorgte, neue Perspektiven zu öffnen. Ich bedanke mich ebenfalls bei Frau Prof. Dr. Leyla Coşan als Zweitgutachterin und für ihre ermutigenden Worte. Mein besonderer Dank gilt meiner Familie, meinem Mann Oğuzhan Köşetaş, meinem Sohn Dağhan, meiner Tochter Ida und meiner Mutter Jülide Duyar. Ohne ihre Unterstützung, ihre Motivation, ihre Geduld und ihre Großzügigkeit wäre diese Arbeit nie zustande gekommen.

# Einleitung

Die vorliegende Arbeit macht es sich zum Anliegen, die Mutter–Tochter–Beziehung in ausgewählten Werken der deutschen, türkischen und deutsch-türkischen Literatur zu analysieren und zu vergleichen. Das Textkorpus bilden die folgenden acht Romane, die alle der Gegenwartsliteratur angehören. Renan Demirkan: *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker* (1991), Perihan Mağden: *Zwei Mädchen – Istanbul-Story* (2002) und *Wovor Wir Fliehen* (2007), Elke Schmitter: *Frau Sartoris* (2000) und *Veras Tochter* (2006), Selim Özdoğan: *Heimstraße 52* (2014), Fatma Aydemir: *Ellbogen* (2017) und *Dschinns* (2022). Die Auswahl der Romane begründet sich darin, dass sich alle acht Romane mit voneinander eindeutig divergierender, facettenreicher Mutter–Tochter–Beziehungen beschäftigen. Die Mutter–Tochter–Beziehung erweist sich stets als ein interessantes Thema für Film sowie Literatur, da es sich als ein reiches Problemfeld bestätigt, das eine Unmenge an Stoff liefert. Der Grund dafür haftet darin, dass „[d]ie Unterschiedlichkeit und Vielfalt der Beziehungen fasziniert“<sup>1</sup>. Dass diese Beziehungen in unterschiedlichen Kulturräumen, wie den deutschen, den türkischen und den deutsch-türkischen erlebt werden, dass sie ein „interkulturelles Potential“<sup>2</sup> besitzen, gibt den Anlass für eine vielschichtige Untersuchung, was zu dem Gewinn neuer Perspektiven führen könnte.

Alle Romane außer Demirkans *Schwarzer Tee mit drei Stück* erschienen in den 2000er Jahren. Der Grund, weshalb Demirkans Roman in die Arbeit miteinbezogen wird, liegt darin, dass er nicht nur eine äußerst komplexe Mutter–Tochter–Beziehung, sondern auch eine schwierige Migrationserfahrung vermittelt, wodurch diese Beziehung stark geprägt wird. Selim Özdoğan ist mit seinem Roman *Heimstraße 52* der einzige Autor, dessen Werk in die Arbeit miteinbezogen wird. Özdoğan's Roman behandelt ebenfalls eine Migrationserfahrung und eine Mutter–Tochter–Beziehung. So soll, wenn auch nur am Rande, untersucht werden, welche Differenzen sich in der Narration sowie in der Darstellung der Frau–Mutterfiguren in dem Roman von Selim Özdoğan und jenen der weiteren Autorinnen ergeben.

Dazu soll der von Ansgar und Vera Nünning herausgegebene Band *Erzähltextanalyse und Gender Studies* (2004) hier hinzugezogen werden. Der Band macht es sich zum Anliegen, die „Grundbegriffe und Verfahren der Erzähltheorie und Erzähltextanalyse aus der Sicht der

---

<sup>1</sup> Fenderl, Birgit/ Rohrer, Anneliese: *Die Mutter, die ich sein wollte. Die Tochter, die ich bin*. Wien: Braumüller 2018, S. 12.

<sup>2</sup> Mecklenburg, Norbert: *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft* (2008). München: Iudicium <sup>2</sup>2009, S. 310.

*Gender Studies*”<sup>3</sup> zu vermitteln. Im Wesentlichen versucht der Band darzustellen, dass die „Allianz“<sup>4</sup> der Gender Studies und der Erzähltheorie sich gegenseitig bereichern und sich gegenseitig Nahrung liefern können. Während die Erzähltheorie seinen Schwerpunkt auf die Analyse der Textstrukturen legt, steht im Mittelpunkt der Gender Studies im breiten Sinne das Geschlecht. Dies ist gleichzeitig der Punkt, in welchem sich feministische Literaturwissenschaft und Gender Studies unterscheiden.<sup>5</sup> Die feministische Literaturwissenschaft legt ihren Schwerpunkt auf die Darstellung „von Frauenbildern in fiktionalen Texten [...] und [...] der Figurendarstellung“<sup>6</sup>. Die feministische Literaturwissenschaft fokussiert sich auf die „inhaltliche[n] Darstellung von Frauenfiguren, ihrer Entwicklung und ihren Identitätsproblemen“<sup>7</sup>. Die Gender Studies hingegen erweisen sich als ein umfangreicherer Ansatz, da sie ihren Fokus nicht allein auf die Weiblichkeit legen. Der „Ausgangspunkt der *Gender Studies* liegt in dem Bestreben, nicht nur ‚das Männliche‘ [...] oder ‚das Weibliche‘ [...] ins Zentrum der Forschungen zu stellen, sondern die **Kategorie des kulturell konstruierten Geschlechts** umfassend zu untersuchen“<sup>8</sup>. Aus dieser Überlegung ist zu entnehmen, dass das Geschlecht für die Gender Studies nicht allein eine breitere und facettenreichere Bedeutung darstellt, sondern dass es auch ein Konstrukt ist. So stellt es sich heraus, dass das Geschlecht durch diverse Einrichtungen und Ideologien geprägt und konstruiert wird.

## Gliederung der Arbeit

Die Arbeit gliedert sich in drei Kapiteln. Der erste Teil, widmet sich dem Theoriekapitel. Im Theoriekapitel werden zwei Ansätze, Interkulturalität und die Überlegungen Elizabeth Badintors, dargelegt werden. Der seit den 1990er Jahren an Popularität gewonnene Ansatz der Interkulturalität setzt sich bekanntlich mit Themen auseinander, die sich auf Gemeinsamkeiten, Differenzen, Konflikte etc., zwischen mindestens zwei Kulturen beziehen. Da es sich hier ebenfalls um einen Vergleich zwischen der deutschen und der türkischen Kultur handelt, erweist sich dieser Ansatz für eine Untersuchung als äußerst relevant. Die Überlegungen Elizabeth

---

<sup>3</sup> Nünning, Vera/ Nünning, Ansgar: Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse. Erzähltextanalyse und Gender Studies: Eine produktive Allianz. In: Nünning, Vera/ Nünning, Ansgar (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: Springer 2004, S. 1-32, hier S. 4.

<sup>4</sup> Ebd. S. 2.

<sup>5</sup> Schöbier, Franziska: Einführung in die Gender Studies. Berlin: Akademie 2008, S. 9. Das Werk Einführung in die Gender Studies präsentiert unter dem Titel Feminismus und Gender Studies eine Liste, in der ein klarer Überblick zu den Unterschieden zwischen der Frauenforschung und der Genderforschung gegeben werden.

<sup>6</sup> Nünning/ Nünning: Von der feministischen Narratologie, S. 8.

<sup>7</sup> Ebd. S. 8.

<sup>8</sup> Köppe, Tilmann/ Winko, Simone: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung (2008). Stuttgart: Metzler 2013, S. 201f.

Badinters über Mutterschaft und insbesondere Mutterliebe werden deshalb eingeführt, da sie elementare Beiträge zur Analyse der ausgewählten Romane liefern. Laut Badinter sollen Frauen nicht nur selbst darüber entscheiden, wie sie ihre Mutterschaft zu erleben haben, mit historischen Beispielen diskutiert und hinterfragt sie ebenfalls, ob die Mutterliebe in einer Frau inhärent sei. In den untersuchten Romanen zeigt sich die Mutterliebe in unterschiedlichen Graden oder auch überhaupt nicht. Demzufolge sollen Badinters Überlegungen zur Mutterliebe, zum Verständnis und zu der Interpretation der Mutterfiguren in den Romanen beitragen.

Im Mittelpunkt des zweiten Kapitels stehen die Analysen der bereits oben erwähnten Romane. Ein Fazit, wo die Berührungspunkte so wie die Abweichungen in den Romanen dargestellt werden, beschließt die Arbeit.

Im Rahmen der Analyse soll dementsprechend folgenden Fragen nachgegangen werden: Wie wirkt das Aufeinandertreffen mit einer fremden Kultur auf die Mutterschaft und auf die Mutter-Tochter-Beziehung? Wie wird die Mutter-Tochter-Beziehung durch die fremde Kultur geprägt? Welche Unterschiede und Ähnlichkeiten in den jeweiligen Kulturen sind in der Kommunikation der Mütter und Töchter in den Romanen zu beobachten? Wie wird die Mutterliebe in den jeweiligen Romanen dargestellt? Wie wird sie von den Müttern vermittelt?

## **Einführung in die Thematik**

Ein paar kurze Beispiele aus TV-Serien, Film und Literatur sollen helfen, die Vielfältigkeit der Mutter, der Mutter-Tochter-Beziehung und der Mutterliebe darzustellen. Die US-amerikanische Fernsehserie *Gilmore Girls*, produziert zwischen den Jahren 2000 und 2007 von der Fernsehproduzentin Amy Sherman-Palladino, erzählt die Geschichte einer alleinerziehenden Mutter und ihrer Tochter. Die Mutter Lorelai Gilmore wurde von Lauren Graham gespielt und die Tochterrolle Rory Gilmore wurde von der Schauspielerin Alexis Bledel übernommen. Warum *Gilmore Girls* zu einer Kultserie avancierte, liegt nicht nur in der Authentizität der Figuren, sondern auch an der Anerkennung, die sich Mutter und Tochter in ihrer Beziehung gegenseitig schenken, obwohl sie sehr unterschiedliche Persönlichkeiten haben. Ihre Stärke liegt darin, dass sie mit Kontroversen durch konstruktive Konversationen umgehen können, ohne dass sie sich der anderen überlegen fühlen. Lorelai und Rory stellen somit ein ungewöhnliches Beispiel dar, weil in ihrer Beziehung eine Harmonie der Kontraste herrscht. Die 1978 veröffentlichte Kurzgeschichte *Girl* der Autorin Jamaica Kincaid erzählt im Gegensatz zu *Gilmore Girls* von einer Mutter und ihrer Tochter, in deren Beziehung Anerkennung und Gleichgewicht ausbleiben. Die

Mutter sieht Unterdrückung als die einzige Art von Erziehung. Konstruktive Äußerungen nehmen in der Kommunikation keinen Platz ein und der Tochter wird kaum eine Stimme verliehen. Der georgische Film *Scary Mother* behandelt zwar keine Mutter–Tochter–Beziehung, sollte hier jedoch als ein weiteres Beispiel für eine Mutterfigur herangezogen werden. *Scary Mother* der Regisseurin Ana Urushadze aus dem Jahr 2017 erzählt die Geschichte einer Ehefrau und Mutter, Manana, gespielt von Nato Murvanidze. Manana schreibt ein Buch und ihre Familie stellt ihr dafür die benötigte Zeit und den benötigten Raum zur Verfügung. Wenn Manana ihrer Familie an einem vereinbarten Abend aus ihrem Manuskript vorliest, gerät diese über den Inhalt ihres Buches ins Entsetzen.

I have to leave this house. Into the black rectangle...Fear... Slippery flesh lying on the sofa – my husband. He's so slippery, I can't hold him. The odour of his perfume poisons my dreams. Every night, with blood-shot eyes, I breath it in. [...]When leaving I stumble over my children, grown out of the floor. These two weeds, always on my way. One wraps around my ankle, the other reaches towards my thigh. I tear them off with a hard kick. Yesterday, as I sat in the kitchen, drinking coffee, they dripped from the ceiling right into my coffee, formed oily circles on the surface and I sipped them and gathered them as saliva on my front teeth. At sunset they fell as oblique shadows on the newly – papered walls started whispering, asking me to feed them.<sup>9</sup>

Nicht nur sind sie davon frustriert zu hören, wie Manana über ihr familiäres Leben, ihre Kinder und ihren Alltag empfindet, sie sind ebenfalls wegen des Inhalts des Manuskripts, das sie als unangemessen und höchst obszön betrachten, schockiert. Manana bezeichnet Familie und die damit verbundenen alltäglichen Verantwortungen als Ballast, den sie abwerfen muss. Sie fühlt sich von der Familie eingekreist, da sie aus jedem Winkel heraus schauen. Der Abend endet mit der Vernichtung des Manuskripts. Der Hauptgrund für dieses Handeln der Familie gipfelt darin, dass der Inhalt mit der Vorstellung einer konventionellen Ehefrau und Mutter nicht übereinstimmt. Das Schreiben von Manana stellte sich die Familie als eine harmlose, triviale Tätigkeit einer gelangweilten Frau vor. Doch die Familie ist unzufrieden mit dem Endprodukt. Manana erregt Furcht bei ihrer Familie, da sie in diesem Schreiben die gewohnte Ehefrau und Mutter nicht wiedererkennen können.

Die voneinander divergierenden Beispiele der Mütter und Mutter–Tochterbilder wurden eingeführt, um die Vielfältigkeit dieser erneut zu betonen und den beschränkten, oberflächlichen Vorstellungen entgegenzuwirken. „Mutterschaft umfaßt verschiedene Aspekte und hat vielfältige Bezüge und Bedeutungen im Leben einer Frau.“<sup>10</sup> Diese Überlegung ist zwar eindeutig, doch inwiefern kann eine Frau selbst über Bezüge und Bedeutungen bestimmen? Die Frau

---

<sup>9</sup> Vgl. Urushadze, Ana: *Scary Mother*. Georgien 2017, Minute: 20:44-22:08. *Scary Mother* ist ein georgischer Film. Nato Murvanidze, Ramaz Ioseliani und Dimitri Tatishvili sind die Hauptdarsteller des Films.

<sup>10</sup> Emden–Herwartz, Leonie: *Mutterschaft und weibliches Selbstkonzept. Eine interkulturell vergleichende Untersuchung*. Weinheim, München: Juventa 1995, S. 29.



erhält aus allen Richtungen Botschaften, was eine gute Mutter ausmacht, mit überhöhten Mutterbildern wird versucht, ihr einzuprägen, dass Mutterschaft die größte Erfahrung im Leben einer Frau sei. Die türkische Autorin Aksu Bora bezeichnet Mutterschaft mit den folgenden Worten: „[...] Mutterschaft ist eine Identität, wo das Persönliche, so wie das Gesellschaftliche sich überschneiden [...]“<sup>11</sup>. Damit betont Bora, dass Mutterschaft zwar für jede Frau eine individuelle und einzigartige Erfahrung bedeutet, dass sie aber auch gleichzeitig von gesellschaftlichen Normen und Praktiken geprägt wird. Genau diese Überschneidung bildet den Punkt, wo persönliche Zukunftsziele und Wünsche mit normativen Erwartungen kollidieren und zu Konflikten führen.

In diesem Zusammenhang wäre es angebracht, einen kurzen Überblick über Mutterschaft in der türkischen und deutschen Gesellschaft zu geben. Dafür sollen Barbara Vinkens Werk *Die deutsche Mutter* und die beiden Artikel *Anneciğim Seni Ben...* (Mama ich dich...) <sup>12</sup> und *Türk modernleşme sürecinde annelik kimliğinin dönüşümü* (Die Wandlung der Mutteridentität während des türkischen Modernisierungsprozesses) <sup>13</sup> von Aksu Bora herangezogen werden.

In ihrem Werk *Die deutsche Mutter* beschäftigt sich Barbara Vinken mit der historisch-politischen Konstruktion der Mutterschaft, mit dem Schwerpunkt auf die deutsche Mutter. Vinkens Werk liefert wichtige Impulse zu dem Konzept Mutter und Mutterschaft in der deutschen Gesellschaft und verleiht einen tiefen Einblick in die historischen Phasen, die in der Prägung der deutschen Mutter ausschlaggebend waren. Vinken äußert in ihrem Werk ihre Einwände gegen eine gefestigte Darstellung und dem Aufrechterhalten der deutschen Mutter.<sup>14</sup> Laut Vinken herrscht eine gefestigte Überzeugung über die Rolle der deutschen Mutter: „[...] die Ideologie der deutschen Mutter – Kinder sollen von der Mutter 24 Stunden am Tag erzogen werden [...]“<sup>15</sup>. Vinkens Kritik richtet sich hier nicht an die Mutterschaft per se, sondern an einen aufgezwungenen, realitätsfernen Status, der die Frau nur auf eine biologische Besonderheit reduziert und alle ihre weiteren Attribute in den Schatten rückt und absichtlich übersieht. „Mütterlichkeit wird als die Eigenschaft begriffen, durch die Frauen ihre Persönlichkeit entwickeln, die ihr Leben und ihre Sicht auf die Welt bestimmt.“<sup>16</sup> Solch eine reduktionistische Einstellung, die

---

<sup>11</sup> Vgl. Bora, Aksu: *Türk modernleşme sürecinde annelik kimliğinin dönüşümü*. In: İlyasoğlu, Aynur/Akgökçe, Necla (Hg.): *yerli bir feminizme doğru*. İstanbul: Sel Yayıncılık 2001, S. 77-106, hier S. 78. Das türkische Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>12</sup> Vgl. Bora, Aksu: *Anneciğim Seni Ben* (2011). In: Bora, Aksu (Hg.): *Feminizmin Kendi Arasında*. İstanbul: İletişim Yayınları 2021, S. 166-168. Das türkische Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>13</sup> Vgl. Bora: *Türk modernleşme sürecinde annelik kimliğinin dönüşümü*, S. 78.

<sup>14</sup> Vgl. Vinken, Barbara: *Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos* (2001). Frankfurt am Main: Fischer 2011, S. 28.

<sup>15</sup> Ebd. S. 21.

<sup>16</sup> Ebd. S. 204.

die Frau im Wesentlichen über Mutterschaft definiert, diese als ihre primäre Aufgabe betrachtet, wird von Vinken dementiert. Der Verantwortungsbereich der Frau als Mutter umfasst viele Aufgaben. Die Mutter, die auch noch dazu ihre Träume verfolgen und sich verwirklichen möchte, hat somit einen strapaziösen Alltag. In diesem Zusammenhang erläutert Vinken, dass laut sämtlicher Einrichtungen, die deutsche Frau sich in einer schwierigen Lage befindet, wo sie sich zwischen zwei Rollen, nämlich der Mutterrolle und der Berufsrolle zu entscheiden hat. „Die Berufung der Frau zur Mutter steht in Deutschland als Bollwerk gegen die Gleichheit von Frauen und Männern. Sie sorgt für die Abwesenheit der Frauen in den Berufen, vor allem in den Karriereberufen. Kinder und Karriere schließen sich in Deutschland aus [...]“<sup>17</sup> Vinken betont, dass in solch einer Angelegenheit, wenn die Frau damit konfrontiert wird, sich zwischen Mutterschaft und Karriere zu entscheiden, die „Mutterrolle eindeutig Priorität“<sup>18</sup> erhält und vorgezogen wird. Als einen wichtigen Grund dafür sieht Vinken die fehlende Unterstützung der Frauen, wie den Mangel an Kinderbetreuung in Deutschland. Dass Ganztagschulen und Ganztagskindergärten nicht angeboten werden, soll die Mütter dazu zwingen, ihre Karriere für eine Zeitlang abubrechen oder überhaupt darauf zu verzichten. Allerdings gibt es auch Frauen, die sich diese zweigleisige Art zu leben ersparen möchten und sich dafür entscheiden, keine Kinder zu bekommen. Des Weiteren akzentuiert Vinken, dass berufstätige Mütter nicht nur allein die Verantwortungen für die Kinder tragen, sondern auch der alltägliche Haushalt immer noch allein, als ihr Bereich angesehen wird.

Die Aufgaben und Organisation des familiären Zusammenlebens werden nicht von Männern und Frauen gemeinsam getragen: die Sorge für Mann und Kinder und die Verantwortung für den Haushalt ist Sache der Ehefrau und Mutter geblieben. Frauen erledigen nach wie vor, unabhängig von ihrer Berufstätigkeit, den Löwenanteil der Hausarbeit [...].<sup>19</sup>

Das Dilemma der Entscheidung zwischen Kind und Karriere wird nicht nur von der deutschen Frau erlebt. Sämtliche Punkte, die Vinken in ihrem Werk aufzählt, werden ebenfalls von Aksu Bora in ihrem erstmals 2004 und dann wieder 2021 in einem Sammelband veröffentlichten Artikel *Anneciğim Seni Ben...* dargelegt. Bora schreibt, dass Frauen in der Gesellschaft, unter dem Vorwand, dass sie Mütter sind, vieles abgesprochen wird. Des Weiteren erläutert Bora, dass der Anstieg in der Anzahl der berufstätigen Frauen in den 1960ern und 1970ern sämtliche Fragen aufgerufen und zu neuen Debatten geführt habe. „Was soll nun aus den Kindern werden, sollen sie einen Kindergarten besuchen, oder wäre eine Tagesmutter angebracht.“<sup>20</sup> Die Berufstätigkeit der Frauen wird demzufolge als eine Vernachlässigung von Familie und eine

---

<sup>17</sup> Vinken: Die deutsche Mutter, S. 27.

<sup>18</sup> Ebd. S. 25.

<sup>19</sup> Vgl. ebd. S. 47.

<sup>20</sup> Vgl. Bora: *Anneciğim Seni Ben*, S. 167.

Abweichung von der gewohnten Ordnung angesehen. In ihrer empirischen Studie *Türk modernleşme sürecinde annelik kimliğinin dönüşümü* (Die Wandlung der Mutteridentität während des türkischen Modernisierungsprozesses) versucht Bora, den Einfluss des Modernisierungsprozesses auf Mutterschaft in der Türkei darzulegen. Im Mittelpunkt ihrer Studie steht die Frage, wie die Konstruktion der idealen Mutter sich mit der Zeit einem Wandel unterzogen hat.<sup>21</sup> Für die Untersuchung soll Bora mit „gebildeten, seit mindestens zwei Generationen in der Stadt lebenden, der Mittel- und Obermittelschicht angehörigen Frauen aus zwei unterschiedlichen Generationen“<sup>22</sup> gesprochen haben. Diese zwei Gruppen von Frauen, laut Aksu, sind „Frauen, die sich selbst als ‚modern‘ bezeichnen und Veränderungen willkommen heißen“<sup>23</sup>. Den Vergleich von zwei unterschiedlichen Generationen sieht Bora als einen geeigneten Ansatz, um die Veränderungen in der Wahrnehmung der Mutterschaft und die dazu gehörigen Rollen der Frauen darstellen zu können.

In der ersten Generation befinden sich Frauen, die zwischen 1930 und 1940 geboren wurden, und in den 1950ern oder in 60ern Kinder bekamen. [...] Frauen, die der zweiten Generation angehören, könnten vom Alter her, Töchter der ersten Generation sein und wurden in der zweiten Hälfte der 50er Jahre oder in den 60ern geboren.<sup>24</sup>

Die Studie offenbart, dass diese zwei Generationen von Frauen Mutterschaft und ihre eigenen Rollen als Frau unterschiedlich empfanden. Bora betont, dass Frauen in beiden Generationen die Versorgung der Kinder sowie des Haushalts als ihren eigenen Bereich begreifen, was somit einen gemeinsamen Punkt darstellt. Sie akzentuiert jedoch, dass diese Frauen zudem, was Mutterschaft betrifft, unterschiedliche Perspektiven haben. Wobei die Frauen der ersten Generation Mutterschaft als „[...] eine Art von Selbstverwirklichung begreift [...]“<sup>25</sup>, betrachtet die zweite Generation Kinder zwar als ein glückliches Ereignis, aber auch als „etwas das vom Leben löst“<sup>26</sup>, etwas das einschränkt. Weil nämlich das ‚Leben‘ für die zweite Generation, im eigentlichen ‚das Leben draußen‘ bedeutet.<sup>27</sup>

Bora führt dies genauer aus:

Es sieht so aus, als hätte der Modernisierungsprozess mehr in der Art wie sich die Frauen selbst betrachten und in ihren Erwartungen vom Leben zu einem Wandel geführt als zu einem Wandel in ihrer Beziehung zu Männern. Die Geschlechterrollen und die damit verbundenen Aufgabenverteilung sind für beide Generationen aufrechterhalten geblieben. Doch diese werden von ihnen anders begriffen. Frauen, die der zweiten Generation angehören, haben den Ansatz ihrer Mütter „gleich aber anders“, größtenteils verlassen. Sie reden nicht von einer Gleichstellung, sondern fördern einen „privaten Lebensbereich der allein ihnen gehört“. Sie betrachten zwar die Geschlechterrollen und die damit verbundene Aufgabenteilung als problematisch, versuchen jedoch nicht dafür zu sorgen, irgendetwas daran zu ändern. Den „privaten Lebensbereich“,

---

<sup>21</sup> Vgl. Bora: *Türk modernleşme sürecinde annelik kimliğinin dönüşümü*, S. 81.

<sup>22</sup> Ebd. S. 79.

<sup>23</sup> Ebd. S. 79.

<sup>24</sup> Ebd. S. 79f.

<sup>25</sup> Ebd. S. 93.

<sup>26</sup> Ebd. S. 93.

<sup>27</sup> Vgl. ebd. S. 93f.

möchten sie sich nicht verschaffen, indem sie ihre Beziehung zu ihren Männern ändern, sondern indem sie Hilfe und Unterstützung von ihren Müttern in Anspruch nehmen.<sup>28</sup>

Das eingeführte Zitat dient im Wesentlichen dazu, die Gemeinsamkeiten sowie die Unterschiede zwischen den türkischen und deutschen Frauen hervorzuheben. Dieses Zitat sollte jedoch nicht zu der Schlussfolgerung führen, dass türkische Frauen sich in vielen Bereichen der Gesellschaft von den Ungleichheiten nicht betroffen fühlen und kein Interesse zeigen, etwas daran zu ändern oder zu bewegen. Dass auch türkische Frauen vieles gleichzeitig zu meistern haben, dass ihre Aufgabenliste im Vergleich zu den von Männern viel länger ist und dass die damit verbundene Unzufriedenheit wiederholt zu Wort gebracht wird, sollte nicht vergessen werden.<sup>29</sup> Doch es soll kein Anliegen dieser Arbeit sein, einen historischen Hintergrund der Türkischen, sowie der Deutschen Frauenbewegung zu präsentieren. Im Alltag werden Frauen in beiden Kulturen mit ähnlichen Verantwortungen und mit den daraus resultierenden Problemen konfrontiert. Doch die entscheidende Differenz liegt darin, wie sie diese Hürden begreifen und mit welchen Lösungen sie hervorkommen. Vinken akzentuiert in ihrem Werk, wie bereits erwähnt, den Mangel an öffentlichen Ganztageseinrichtungen für die Kinderbetreuung. Externe Unterstützung, die Miteinbeziehung anderer außer einer Tagesmutter, in der Betreuung der Kinder werden hier nicht angesprochen. Dies ist ein elementarer Unterschied zwischen den Frauen in den beiden Gesellschaften. Die zwischenmenschlichen Verhältnisse sowie die gesellschaftliche Struktur in der türkischen und deutschen Kultur sind anders gestaltet und unterscheiden sich. Türkische Frauen haben zumeist eine breitere Option in der Versorgung der Kinder. Die türkische Mutter kann oftmals auf ein großes familiäres Netzwerk zur Kinderbetreuung zurückgreifen. Dieses Netzwerk wird nicht nur in Anspruch genommen, wenn die Mutter berufstätig ist, auch Frauen, die nicht arbeiten, werden von Familienmitgliedern (meistens Großmüttern) unterstützt.

Des Weiteren betont Vinken, dass Frauen in der Gestaltung sowie der Prägung der Gesellschaft überwiegend instrumentalisiert werden, da das „System [sich] [...] weitgehend auf die Mütter verlässt“<sup>30</sup>. Das System sucht nach Wegen für seine Aufrechterhaltung und betrachtet Frauen/Mütter als ein geeignetes Instrument für die Durchführung ihrer Ziele. Mutterschaft hat

---

<sup>28</sup> Bora: Türk modernleşme sürecinde annelik kimliğinin dönüşümü, S. 103.

<sup>29</sup> Vgl. Öztürk-Yaman, Melda: Cinsiyete dayalı iş bölümü üzerine notlar. Kavramsal ve tarihsel ip uçları. In: Feminist Politika. Frühling 2012, Nr. 16, S. 16-17. Die erste Ausgabe der vierteljährlichen, sozialistisch-feministischen Zeitschrift *Feminist Politika* wurde 2009 veröffentlicht. Die sieben Jahre veröffentlichte Zeitschrift sollte das Sprachrohr der feministischen Bewegungen werden. Der Artikel von Melda Yaman Öztürk thematisiert die ungerechte Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern. Öztürk akzentuiert, dass das Patriarchat dafür sorgt, dass Mann und Frau unterschiedliche Verantwortungen übernehmen, damit Männer ihre Machtpositionen aufrechterhalten und damit die Frauen unter Kontrolle gehalten werden können.

<sup>30</sup> Vgl. Vinken: Die deutsche Mutter, S. 15.

in der Gesellschaft eine tiefe Bedeutung und ist deshalb ein Magnet für sämtliche Institutionen des Systems. Eine weitere türkische Autorin, Ebru Pektaş, schreibt in ihrem Werk *Cinsellik, Şiddet, Emek* (Sexualität, Gewalt, Arbeit): „Von religiösen Einrichtungen bis zum Staat ist für alle herrschenden Ideologien die ‚heilige Mutterschaft‘ ein wichtiges Thema. Es ist so, als würde das gesamte System darauf zielen, die Frauen dazu zu überzeugen, Mutter zu werden.“<sup>31</sup> Institutionen verwenden voneinander divergierende Diskurse, doch das gemeinsame Ziel soll es sein, die Frau zur Mutterschaft zu überzeugen. So besteht die erste Aufgabe darin, die Frauen dazu zu bewegen, dass sie Kinder bekommen. Da Mütter primär für die Erziehung der Kinder zuständig sein sollten, zielen Systeme darauf ab, Frauen dementsprechend zu prägen, so dass sie Kinder erziehen, die den Erwartungen des Systems gerecht werden. Die türkische Republik hat sich ebenfalls für den Aufbau sowie der Festigung des Systems von Anfang an weitgehend auf die Frauen und Mütter verlassen. In ihrem Werk *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti* (*Das Geschlecht der türkischen Modernisierung*)<sup>32</sup> fokussiert Serpil Sancar auf die Ausprägungen und Einflüsse des Modernisierungsprozesses in der türkischen Gesellschaft im letzten Jahrhundert. Mit der Gründung der Türkischen Republik (1923) entstand ebenfalls ein neues Frauenbild. Den Frauen wurde eine wichtige Rolle zugeschrieben, nämlich, „[...] die Erwartung, dass die Frauen, das Symbol der Modernisierung sein sollten [...]“<sup>33</sup>. Ein Beispiel aus der aktuellen Lage wäre die Politik der Regierungspartei AKP in der Türkei. Seit der Gründung der Partei haben Frauen und Mütter einen bedeutenden Platz im Diskurs der AKP. Doch dieser Diskurs ist ebenfalls ein widersprüchlicher. Auf der einen Seite herrscht die Behauptung, dass vieles dafür getan wird, dass Frauen mehr am gesellschaftlichen Leben beteiligt werden und sich weiterentwickeln können, und auf der anderen Seite gibt es eine tiefverankerte konventionelle Vorstellung von der Frau. Des Weiteren wohnt in diesem Diskurs ebenfalls ein Eingriff in die Privatsphäre der Frau inne. Ihr wird vorgeschrieben, wie viele Kinder sie zu bekommen hat, und es wird permanent wiederholt, wie wichtig die Familie für eine gesunde Gesellschaft sei. Auf die Mitgliedschaft der Frauen in der Partei und auf ihre aktive Rolle in dessen Organisationen setzte die AKP immer großen Wert. Als Mitglieder der Partei sollen Frauen andere über die Mission und die Vision der Partei aufklären und die Meinungen der Partei verbreiten. Aber die AKP sieht ebenfalls kein Problem darin, an der Meinung festzuhalten, dass es eine klare Trennung zwischen Frauen und Männern gibt und dass von einer Gleichheit nicht gesprochen

---

<sup>31</sup> Pektaş, Ebru: *Toplumsal Cinsiyetin Anahtar Kavramları. Cinsellik, Şiddet, Emek*. Istanbul: İleri Kitaplığı Yayınevi 2017, S. 76. Das türkische Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>32</sup> Vgl. Sancar, Serpil: *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti. Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar* 2012. Istanbul: İletişim Yayınları 2017. Das Originale habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>33</sup> Vgl. ebd. S. 113.

werden kann. In seiner Rede an der I. Internationalen Frau und Gerechtigkeit Spitzenkonferenz organisiert von KADEM (Frau und Demokratie Verein) am 24. November 2014 betonte der Staatspräsident Recep Tayyip Erdoğan:

Am Arbeitsplatz kann eine schwangere Frau mit einem Mann nicht gleichgestellt werden. Eine Mutter zum Beispiel, die ihr Kind zu stillen hat, kann mit einem Mann, der solche Verantwortungen nicht trägt, nicht gleichgestellt werden. Nicht alle Berufe können von den Frauen ausgeübt werden, sowie damals in den kommunistischen Regimen. Einfach ihr die Schaufel und die Hacke in die Hand geben, damit sie arbeitet - das geht einfach nicht [...]. Unsere Religion hat der Frau einen besonderen Platz verliehen, nämlich den Status der Mutterschaft. [...] Mutter ist etwas Besonderes. [...] Es gibt einige, die dies verstehen und wiederum einige, die es nicht tun. Den Feministinnen kann man das zum Beispiel nicht erklären, sie akzeptieren nämlich Mutterschaft nicht.<sup>34</sup>

Erdoğan vermittelt mit dieser Aussage ein konservatives Rollenbild von Geschlechtern. Mutterschaft wird allzu romantisiert und Feministinnen werden als Frauen bezeichnet, die den Wert von Mutterschaft nicht schätzen können. Übertragen wird ein eindimensionales Mutterbild, als würde oder müsste jede Mutter stillen oder als gäbe es keine Mütter, die sich zugleich als Feministinnen verstehen. Des Weiteren wird die Frau als ein beschränktes Wesen dargestellt, die nicht im Stande ist, sämtliche Berufe durchzuführen.

Dass die AKP das 1990 gegründete Ministerium für Frau und Familie 2011 annullierte und es mit dem Ministerium für Familie und soziale Politiken ersetzte, war kein Zufall. Dies ist ein bedeutender Indikator dafür, dass die Frau für die AKP außerhalb der Familie nicht zu denken ist. Auf Basis der eigenen Auffassungen, was akzeptabel ist und was nicht, beschreibt die AKP den Standpunkt der Frau in Gesellschaft und Familie. Die Frau besitzt in der Familie einen besonderen Status und ist hier unersetzbar, doch außerhalb der Familie, der ihr zugeschriebenen Grenzen, ist sie eine Gefahr, da sie die Existenz der Familie gefährdet und von den normativen Vorstellungen abweicht. Deswegen war der Diskurs der Frauenorganisationen, die sich für die Gründung eines Frauenministerium außerhalb des Familienministeriums auf die Straßen begaben, von großer Bedeutung. Die Botschaft war kurz und klar, „Wir sind Frauen, keine Familie.“<sup>35</sup> Es deutete auf den Wunsch, Frauen von allen Zuschreibungen, die ihnen eine Last waren und sie von allen ihren Leidenschaften zurückzuhalten versuchten, zu befreien.

Mit dem 1961 zustande gekommenen Anwerbeabkommen zwischen der Türkei und Deutschland kamen bekanntlich viele Türken mit der Hoffnung auf ein besseres Leben und einer finanziell abgesicherten Zukunft aus unterschiedlichen Gebieten der Türkei nach Deutschland. Alle

---

<sup>34</sup> Vgl. Erdoğan, Recep Tayyip: Kadın – erkek eşitliği fitratı ters. BBC News Türkçe. 24.11.2014 [https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/11/141124\\_kadininfitrati\\_erdogan](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/11/141124_kadininfitrati_erdogan) (eingesehen am 23.09.2022). Das Originale habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>35</sup> Vgl. Kadınlar ‚Aile Değil Kadın Bakanlığı İstedi‘ <https://kaosgl.org/haber/kadinlar-iskoale-degil-kadin-bakanligirsquo-istedi> (eingesehen am 24.09.2022). Das Originale habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

hatten ihre individuellen Geschichten und ihren individuellen Aspekt. Doch später wurden die meisten Geschichten auf den viel verwendeten, nun trivial gewordenen Einstiegssatz „meine Familie kam aus einem kleinen Dorf in Anatolien“ reduziert. Ihre Leben waren durch zwei Ziele gekennzeichnet: Harte Arbeit, die sich durch einen finanziellen Wohlstand auszahlen würde, und die Hoffnung auf die Rückkehr in die Heimat. Nachdem die ersten, die damals so genannten Gastarbeiter, in Deutschland ankamen, wurde über ihre ersten Eindrücke in der türkischen Presse berichtet. Die Berichte und Reportagen in den Zeitungen zeigten jedoch in Kürze, dass der deutsche Traum eine falsch eingeschätzte und kurzlebige Wahrnehmung gewesen war. In dem Bericht „Gittiler, gördüler, çalıştılar“<sup>36</sup> (Sie gingen, sie sahen, sie arbeiteten) aus der Zeitung Cumhuriyet vom Jahr 1962 wird die Frustration und der gescheiterte Traum der türkischen Gastarbeiter dargelegt. Weder die Türken, die keine Vorstellung davon hatten, in Deutschland neue Wurzeln zu schlagen, noch die Deutschen, die die Türken ebenfalls als vorübergehende Arbeitskraft betrachteten, pflegten eine Nähe, einen wirklichen Kontakt zueinander. Die Autorin Fatma Aydemir schreibt in ihrem Beitrag *Arbeit* über die Gründe der intendierten Distanz.

Dass die Arbeitsmigrant\_innen kein Deutsch sprachen und sich kaum ‚integrierten‘, war damals nicht von Interesse. Im Gegenteil: Besser, sie blieben unter sich, lebten in denselben Stadtvierteln und pflegten ihre ‚eigene‘ Kultur und Religion. So war es leichter, sie zu kontrollieren und bei Bedarfsende wieder zurückzuschicken.<sup>37</sup>

Diese damalige Einstellung, diese Neigung, in gewisser Distanz zu verbleiben, ist nach sechzig Jahren, wenn auch geringer, immer noch im alltäglichen Leben zu beobachten. Das liegt daran, dass sich während dieser Jahre, angelehnt an etliche Zuschreibungen, Vorurteile und Stereotype, ein gewisses Türkenbild etabliert hat, welches das Verhältnis zwischen den Kulturen verfestigt. Die Autorin Mely Kiyak schreibt in ihrem Werk *Frausein* ebenfalls über die gewissen Elemente, die die Unterschiede ausmachen und die die Distanz zwischen den beiden Gesellschaften vergrößern. „Wir waren in jeder Hinsicht Draußenstehende. [...] Durch Herkunft, Sprache und auch Religion.“<sup>38</sup> Das Türkenbild in Deutschland hat sich in den vergangenen sechzig Jahren zwar auf gewisse Weise verändert, doch tiefverankerte Bilder haben nicht ganz an Popularität verloren. Der Schriftsteller Jakob Arjouni sagte in einer Reportage im Jahr 2012 über die Zeit der Veröffentlichung seines Romans *Happy Birthday, Türke* (1985): „Es gab damals genau zwei Haltungen gegenüber Türken in Deutschland. [...] Die eine war: Türken raus! Die

---

<sup>36</sup> N.N.: Gittiler, gördüler, çalıştılar (Sie gingen, sie sahen, sie arbeiteten). In: Cumhuriyet, 28.11.1962. Das Originale habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>37</sup> Aydemir, Fatma: *Arbeit*. In: Aydemir, Fatma/ Yaghoobifarah, Hengameh (Hg.): *Eure Heimat ist unser Albtraum* (2020). Berlin: Ullstein 2021, S. 27-37, hier S. 30.

<sup>38</sup> Kiyak, Mely: *Frausein* (2020). München: Hanser 2021, S. 89.

andere: Beim Türken schmeckts gut.“<sup>39</sup> Mit Humor stellte damals Ajourni die enge Perspektive der Deutschen den Türken gegenüber dar. Auch das heutige Repetieren gewisser Motive und Handlungen untermauert die damalige Feststellung Ajournis. In seiner empirischen Studie *Deutsch sein* kommt der Autor Jens Schneider zu einem ähnlichen Schluss und unterstreicht die beschränkte Wahrnehmung den Türken gegenüber. In der Studie werden insbesondere zwei Aspekte über die Türkei und den Türken in Erwähnung gebracht, dies sind der Islam und „die Konstruktion zeitlicher Distanz“<sup>40</sup>. Die weitverbreitete Annahme über den Islam lautet, dass er „sich niemals mit europäischen Werten vereinbaren“<sup>41</sup> lassen würde und dass er eine mögliche „Integration“<sup>42</sup> verhindern würde. Im Allgemeinen werden Türken als stark religiös angesehen und das Wertesystem des Islams als inkompatibel mit den Werten des Westens wahrgenommen. Der Islam wird als eine Religion mit rigider Struktur betrachtet, die persönlichen Freiheiten wenig Raum lässt. Ein deutliches Ausmaß an der Distanz zwischen den Kulturen beinhaltet „die Sorge vor der Mentalität“<sup>43</sup> einer fremden Religion. Der Grund für das Unbehagen liegt hauptsächlich im Gedanken, ob „[...] ein Muslim mit seiner [...] anders gearteten Religion und Kultur geistig überhaupt in Europa ankommen“<sup>44</sup> kann. Mit der zeitlichen Distanz jedoch wird gemeint, dass die „Türkei [...] in der gesellschaftlichen Entwicklung 50 bis 100 Jahre hinter Deutschland zurück“<sup>45</sup> liege. Diese Einstellung fußt auf Geringschätzung und Denunziation. Des Weiteren benennt Schneider Gründe für die Distanz zwischen Deutschen und Türken. Angelehnt an seine Studie stellt Schneider dar, dass Deutsche in ihrem alltäglichen Leben mit „türkischen Gemüsehändlern, ‚Dönerbuden‘ und Kopftuch tragenden Frauen und Mädchen vertraut“<sup>46</sup> sind. Für Türken und Deutsche ist eine ständige Begegnung in Deutschland zwar unvermeidbar, doch wie gehaltvoll dieser Kontakt tatsächlich ist, ist fragwürdig. Im engen Sinne entsteht zwischen ihnen an gewissen Orten, wie bei Gemüsehändlern, Kebap- oder Dönerbuden ein intendierter, aber begrenzter Kontakt. Diesbezüglich pflegen beide Gesellschaften im Allgemeinen ein oberflächliches Verhältnis, ein Nebeneinanderleben auf gewisser Distanz. Die

---

<sup>39</sup> Bücherwelt: Ein Interview mit dem Schriftsteller Jakob Arjouni. <https://www.annabelle.ch/gesellschaft/people/bucherwelt-ein-interview-mit-dem-schriftsteller-jakob-arjouni-25597> (eingesehen am 31.01.2021).

<sup>40</sup> Schneider, Jens: *Deutsch sein. Das Eigene, das Fremde und die Vergangenheit im Selbstbild des vereinten Deutschland*. Frankfurt am Main: Campus 2001, S. 220.

<sup>41</sup> Schweizer, Gerhard: *Türkei verstehen. Von Atatürk bis Erdoğan*. Stuttgart: Cotta 2016, S. 19.

<sup>42</sup> Ebd. S. 19.

<sup>43</sup> Benz, Wolfgang: *Vom Vorurteil zur Gewalt. Politische und soziale Feindbilder in Geschichte und Gegenwart*. Freiburg im Breisgau: Herder 2020, S. 47.

<sup>44</sup> Schweizer: *Türkei verstehen*, S. 18.

<sup>45</sup> Schneider: *Deutsch sein*, S. 220.

<sup>46</sup> Ebd. S. 238.



Gründe dafür beruhen auf gewissen Vorurteilen, einem gegenseitigen Desinteresse und einem Halbwissen über die Kultur des Gegenübers.

Um die Differenz der beiden Kulturen hervorzuheben, wird auf unterschiedlichen Ebenen bewusst immer wieder auf gewisse Symbole, wie zum Beispiel das Kopftuch, aufmerksam gemacht. Die Zitate aus dem Werk *Modern Mahrem* von Nilüfer Göle belegen den Grund der Faszination für die Frau mit Kopftuch.

Kein weiteres Symbol als das Tuch, kann die ‚Andersartigkeit‘ des Islams von dem Westen erneut dermaßen dramatisch reflektieren.<sup>47</sup> [...] Man könnte von der Behauptung ausgehen, dass die gesellschaftliche Stellung der Frauen, [...] den Unterschied zwischen dem Westen und dem Osten symbolisiert.<sup>48</sup>

Göle bezieht sich in ihrem Werk nicht nur auf die Akteure des Westens, sondern auch auf die Akteure des Ostens, welche die Instrumentalisierung der Frau als Trägerin etlicher Symbole für die Etablierung sämtlicher Bilder vorantreiben. So werden bevorzugte Symbole immer wieder eingeführt, um Grenzen zu ziehen und Differenzen zu unterstreichen. „Every writer on the Orient [...] assumes some Oriental precedent, some previous knowledge of the Orient, to which he refers and on which he relies.“<sup>49</sup> In seinem Werk *Orientalism* betont Said, dass beim Schreiben und Berichten über den Orient wiederholt auf gewisse Bilder, auf ein etabliertes Wissen, zurückgegriffen wird. Das Kopftuch ist Bestandteil eines solchen Bildes. In ihrem Beitrag *Arbeit am Stereotyp. Der ‚Türke‘ in der Deutsch-Türkischen Gegenwartsliteratur* schreibt Manuela Günter, dass der Orientalismus nicht nur geographische Räume, sondern auch dazu gehörige Figuren generierte.<sup>50</sup> „Der Diskurs ‚Orientalismus‘ produzierte sowohl einen beherrschbaren geographischen Raum als auch subalterne ‚orientalische‘ Körper/Subjekte, deren Imagines von den finsternen Gestalten in Karl Mays Orient-Romanen bis zur ‚Kopftuchtürkin‘ reichen.“<sup>51</sup> Der ‚Orient‘ als Begriff ist heute schwer zu verorten und zudem problematisch. Das Orientbild wurde inhaltlich einst von der Ferne und die daraus resultierenden Fantasien geleitet. Doch heute existieren weder eine Ferne, die unerreichbar ist, noch die dazu gehörigen Fantasien. So wird die Ferne mit unterschiedlichen Symbolen aufrechterhalten, die die Differenz zwischen dem Westen und dem Osten betonen sollen. Es ist ein Eindruck von Ferne, der durch Bräuche,

---

<sup>47</sup> Göle, Nilüfer: *Modern Mahrem. Medeniyet ve Örtünme* (1991). Istanbul: Metis Yayınları 2016, S. 11. Das türkische Originale habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>48</sup> Ebd. S. 43.

<sup>49</sup> Said, W. Edward: *Orientalism* (1978). London: Penguin Random House 2019, S. 20.

<sup>50</sup> Vgl. Günter, Manuela: *Arbeit am Stereotyp. Der ‚Türke‘ in der Deutsch-Türkischen Gegenwartsliteratur*. In: Hamann, Christof/ Sieber, Cornelia (Hg.): *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms 2002, S. 161-175, hier S. 161.

<sup>51</sup> Ebd. S. 161.

Praktiken und Traditionen etabliert wird. Dementsprechend repräsentiert auch das Kopftuch einen Abstand und postuliert eine gewisse Barriere.

„Literatur [als] [...] Ort des Austauschs zwischen verschiedenen Kulturen“<sup>52</sup> gibt Anlass dazu, nicht nur andere Kulturräume zu erkennen, sondern auch den eigenen Kulturraum in Beziehung zu den anderen besser zu definieren. In diesem Rahmen hat die Interkulturelle Literaturwissenschaft zweifellos vieles für eine gegenseitige Bereicherung der deutsch-türkischen Erfahrung geleistet. Zahlreiche Forschungen und Studien in dieser Richtung haben seit Jahren dazu beigetragen, ein gegenseitiges Verständnis und ein Näherkommen zu ermöglichen.

In seinem Werk *Das Mädchen aus der Fremde* konstatiert Nobert Mecklenburg den signifikanten Wert der Übersetzungen in der Vermittlung der Kulturen. „Ohne Übersetzung im weiteren Sinn, als kommunikative Praxis, gäbe es keine Verständigung zwischen Menschen mit verschiedenen Sprachen und, sofern mit dem Sprachunterschied Kulturunterschiede einhergehen, keine interkulturelle Kommunikation.“<sup>53</sup> Übersetzungen als eine Art der Kommunikation ermöglichen Zugang zu diversen Kulturen und Begegnungen und lassen eine interkulturelle Kommunikation zustande kommen. Nachdem der türkische Autor Orhan Pamuk im Jahr 2006 mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet wurde, erweckte die türkische Literatur weltweit eine besondere Aufmerksamkeit. Ein erwähnenswertes Beispiel dafür wäre, dass im Jahr 2008 die Türkei mit dem Motto „Türkei – Faszinierend farbig“ Ehrengast der Frankfurter Buchmesse war, im Gegenzug dazu war Deutschland Ehrengast der Istanbul Buchmesse im Jahr 2016. Durch Übersetzungen der türkischen und deutschen literarischen Werke wurde ein intensiver Austausch und ein Kulturkontakt gefördert. Doch trotz dieser positiven Entwicklungen entdeckten die in Deutschland lebenden türkischen Geschwister Selma Wels und Inci Bürhaniye eine wichtige Lücke im deutschen Buchmarkt und gründeten 2011 den Buchverlag Binooki in Berlin. Den Ausgangspunkt dafür erklärt Selma Wels in einer Reportage in der „Frankfurter Allgemeine“ mit folgenden Worten:

Es geht darum, Mauern in den Köpfen der Menschen abzubauen [...]. Den Vorurteilen gegenüber türkischer Literatur entgegenzutreten, [...]. [...] In Deutschland wird häufig davon ausgegangen, dass es in türkischer Literatur ausschließlich um Themen wie das Kopftuch oder den Islam gehe [...]. Viele können sich kaum vorstellen, dass türkische Literatur genau wie deutsche Literatur Geschichten erzählt, die über die Landesgrenzen hinweg funktionieren.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Hofmann, Michael/ Patrut, Karin-Iulia: Einführung in die interkulturelle Literatur. Darmstadt: WBG 2015, S. 7.

<sup>53</sup> Mecklenburg: *Das Mädchen aus der Fremde*, S. 287.

<sup>54</sup> Al-Khalaf, Nadja: Zwischen künstlerischer Freiheit und Zensur. Verlag für türkische Literatur. Frankfurter Allgemeine 12.04.2016. <https://www.faz.net/aktuell/karriere-hochschule/die-gruender/verlag-fuer-tuerkische-literatur-zwischen-kuenstlerischer-freiheit-und-zensur-14171134.html> (eingesehen am 30.03.2023).

Obwohl die deutschsprachige Literatur in der Türkei eine breite LeserInnenschaft hat und türkischen RezipientInnen eine große Auswahl an Werken von der deutschen klassischen bis zur Gegenwartsliteratur angeboten wird, ist dies für die türkische Literatur in Deutschland leider nicht der Fall. Deutschen LeserInnen werden Werke von wenigen ausgewählten türkischen AutorInnen, wie z.B.: Orhan Pamuk, Elif Şafak und Yaşar Kemal, offeriert. Binookis Ziel war es, den/die deutschen RezipientInnen mit weiteren Werken und AutorInnen der türkischen Literatur vertraut zu machen und dabei auch zu zeigen, dass die türkische Literatur der LeserInnen-schaft ein breites Œuvre zu bieten hat. So ließen die Gründerinnen des Verlags Binooki Werke von den türkischen AutorInnen wie Oğuz Atay, Emrah Serbes, Alper Canıgüz, Gaye Boralıoğlu und weitere in die deutsche Sprache übersetzen. Dieser Ansatz Binookis diente dazu, neue Perspektiven zu eröffnen und den Mangel an Vielfalt zu bekämpfen. Literatur kann vieles bewirken, indem es zum Nachdenken anregt und Gedanken schärft. So kann es ebenfalls dazu beitragen, eindimensionale Bilder und Vorurteile zu unterminieren.

## Forschungsstand

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich, wie schon in der Einleitung erwähnt wurde, mit dem Thema Mutter–Tochter–Beziehung in der türkischen, deutschen und deutsch-türkischen Literatur. Demzufolge wurden die Werke der AutorInnen Perihan Mağden, Elke Schmitter, Renan Demirkan, Selim Özdoğan und Fatma Aydemir ausgewählt. Inwiefern sich weitere vorliegenden Untersuchungen auf dieselben AutorInnen und die gleiche Thematik bezogen haben, soll in diesem Teil der Arbeit dargestellt werden.

Die im Jahre 2007 von Ceylan Ersun publizierte Magisterarbeit mit dem Titel *Cumhuriyet'in İlk Yıllarından Günümüze Türk Romanlarındaki Anne-Kız İlişkilerinin Psikanalitik İncelemesi* (*The Psychoanalytic Study Of The Mother-Daughter Relationships In Turkish Novels From the Earlier Years Of Republic Until Today*) bezieht sich auf die Mutter–Tochter–Beziehung von Anfang der Gründung der Türkischen Republik bis zur Gegenwart aus einer psychoanalytischen Perspektive. In ihrer Arbeit analysiert Ersun neun Werke aus der türkischen Literatur, das Textkorpus entstammt einer Zeitspanne von 1935 bis 2007. Diese sind *Sinekli Bakkal* (1935) von Halide Edip Adıvar, *Yürümek* (1970) von Sevgi Soysal, *Kırk Yedili'ler* (1974) von Füreza, *Üç Yirmi Dört Saat* (1977) von Peride Celal, *Aynada Aşk Vardı* (1997) von Duygu Asena, *Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm* (1998) von İnci Aral, *Gece Sesleri* (2004) von Ayşe Kulin, *Baba ve Piç* (2006) von Elif Şafak und *Biz Kimden Kaçtık Anne* (2007) von Perihan Mağden. In ihrer Arbeit beabsichtigt Ersun, „[...] die unterschiedlichen Phasen der Mutter–

Tochter–Beziehung in der Türkei aus der psychoanalytischen Perspektive darzustellen“<sup>55</sup>. Ersun betont, dass es in den untersuchten Werken (seit der Gründung der Republik bis zur Gegenwart), wichtige Gemeinsamkeiten zwischen den Beziehungen der Mütter und Töchter zu beobachten gibt. Des Weiteren erläutert Ersun ihre Feststellung über die Mutter–Tochter–Beziehungen in den Romanen mit den folgenden Worten: „Fast alle Töchter fühlen sich schwach gegenüber den Müttern, aufgrund deren starken Auftretens [...]“.<sup>56</sup> Ersun betont, dass die Mutter, ob schwach oder stark, ob sie noch am Leben ist oder nicht, einen großen Einfluss auf das Leben der Tochter hat.<sup>57</sup> Ersun akzentuiert zuletzt, dass die Mutter eine wichtige und entscheidende Rolle im Leben der Tochter spielt und deren Handeln auf vielen Ebenen beeinflusst. Perihan Mağdens Roman *Biz Kimden Kaçtıyorduk Anne* (Wovor Wir Fliehen) ist das einzige gemeinsam untersuchte Werk mit Ersun. Ersun legt in ihrer Arbeit eine kurze Zusammenfassung des Romans dar und betont, dass Mutter und Tochter in diesem Roman eine symbiotische Beziehung haben und dass „die Mutter versucht, die Tochter zu einer wichtigen Komponente des selbst zu machen, um die Lücke zu füllen, die durch die Beziehung zwischen ihr und der eigenen Mutter entstand.“<sup>58</sup> Die Magisterarbeit von Ersun nimmt die Psychoanalyse als ihren Ausgangspunkt, wobei die vorliegende Arbeit sich auf die interkulturellen Bezüge der Romane sowie den Überlegungen von Elizabeth Badinter bezieht und diese als Ansatz in den Vordergrund rückt.

Eine weitere Arbeit über die Autorin Perihan Mağden ist die im Jahre 2008 von Fulya Ger verfasste Magisterarbeit *A Stylistic Analysis of Perihan Mağden's 'İki Genç Kızın Romanı' in the Context of Linguistic Deviations*<sup>59</sup>. In ihrer Arbeit analysiert Ger die sprachlichen Abweichungen im Roman Mağdens. Ger bezieht sich in ihrer Arbeit allein auf die Sprache im Roman *İki Genç Kızın Romanı* (Zwei Mädchen), mit der Thematik der vorliegenden Arbeit weist ihre

---

<sup>55</sup> Vgl. Ersun, Ceylan: Cumhuriyet'in İlk Yıllarından Günümüze Türk Romanlarındaki Anne-Kız İlişkilerinin Psikanalitik İncelemesi (The Psychoanalytic Study Of The Mother-Daughter Relationships In Turkish Novels From the Earlier Years Of Republic Until Today). Istanbul: Istanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Bilim Dalı 2007, S.10. [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=HyXD-kUxf0iqCM7G7IVVFA&no=i-7QDiPe1I\\_AI\\_4OS1MuBQ](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=HyXD-kUxf0iqCM7G7IVVFA&no=i-7QDiPe1I_AI_4OS1MuBQ) (heruntergeladen am 05.11.2023). Das Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>56</sup> Ebd. S. 60.

<sup>57</sup> Vgl. ebd. S. 66.

<sup>58</sup> Ebd. S. 57.

<sup>59</sup> Ger, Fulya: A Stylistic Analysis of Perihan Mağden's 'İki Genç Kızın Romanı' in the Context of Linguistic Deviations. Ankara: Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Department of English Linguistics 2008. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=YEHXPxqxqFhPio1m2dptw&no=M4whElmY6LAJP4tidgJkzw> (heruntergeladen am 05.11.2023). Das Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

Masterarbeit keine Gemeinsamkeiten auf. Deshalb wird hier im Weiteren nicht auf die Arbeit Gers eingegangen.

Die in im Jahre 2012 veröffentlichte Magisterarbeit von Neslihan Cangöz, mit dem Titel *Perihan Mağden Romanlarında Şiddet ve Şiddetin Temsili (Violence and Representation of Violence in Perihan Mağden's Novels)* untersucht die Repräsentation der Gewalt in drei Romanen der Autorin Mağden. Die Romane, die Gegenstand der Untersuchung sind, sind *İki Genç Kızın Romanı* (2002) (Zwei Mädchen), *Biz Kimden Kaçtık Anne* (2007) (Wovor wir fliehen) und *Ali ile Ramazan* (2010). In ihrer Arbeit vergleicht Cangöz die Art und Weise der Wut und der Gewalt von Behiye und der Mutter im Roman, *Wovor wir fliehen*. Cangöz schreibt, dass die Gewaltausübung oder auch nur der Gedanke an Gewalt, stark mit dem Gefühl des in Schutznehmens verbunden ist. Obwohl in Cangözs Arbeit der Schwerpunkt auf der Gewalt, den Gründen dafür und den daraus resultierenden Folgen liegt, spricht Cangöz ebenfalls Themen wie die "Mutter-Tochter-Beziehung, Familie, Ehe, unterschiedliche soziale Schichten, Homophobie und männliche Gewalt"<sup>60</sup> an. Für die Theorie bedient sich Cangöz der Überlegungen von Nancy J. Chodorow und ihrem Werk *The Reproduction of Mothering* (1978) und D.W. Winnicotts Werk *Playing and Reality* (1971). Es zeigen sich einige Parallelen zwischen der Arbeit von Cangöz und der vorliegenden Arbeit. In beiden Arbeiten wird betont, dass das schwierige Verhältnis mit der eigenen Mutter auch das Verhältnis mit der eigenen Tochter prägt. Cangöz untersucht vor allem die Gewaltthematik, während die vorliegende Arbeit sich auf die Mutter-Tochter-Beziehung fokussiert. Trotzdem weisen die beiden Arbeiten bei wenigen Interpretationsansätzen, von *Wovor wir fliehen* und *Zwei Mädchen* Ähnlichkeiten auf, weil ähnliche Textstellen aus den Büchern zur Analyse ausgewählt wurden. Da sowohl Wut als auch Gewalt bedeutende Motive in Mağdens Romanen darstellen, wurden diese auch in der vorliegenden Arbeit angesprochen.

Eine weitere Magisterarbeit, die sich mit den Werken der Autorin Mağden auseinandersetzt, ist die im Jahr 2018 von Semra Altunal verfasste Arbeit *Kadın Yazarların Polisiye Romanlarında Suç Kavramı (Crime Concept in Detective Novels of Female Novelists)*<sup>61</sup>. In ihrer Arbeit bezieht

---

<sup>60</sup> Cangöz, Neslihan: *Perihan Mağden Romanlarında Şiddet ve Şiddetin Temsili (Violence and Representation of Violence in Perihan Mağden's Novels)*. Istanbul: Istanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı 2012, S. iii. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=YEHPXrqxxqFhPio1m2dptw&no=M4whElmY6LAJP4tidgJkzw> (heruntergeladen am 20.10.2023). Das Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>61</sup> Altunal, Semra: *Kadın Yazarların Polisiye Romanlarında Suç Kavramı (1936-2010)*. (Crime Concept in the Detective Novels of Female). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı 2018. <https://openaccess.hacettepe.edu.tr/xmlui/handle/11655/5134> (eingesehen am 23.10.2023). Das Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

sich Altunal auf siebenundzwanzig Autorinnen der türkischen Literatur, die sich mit Detektivromanen beschäftigt haben. Altunal thematisiert hier ebenfalls drei Romane Mağdens, diese sind *Haberci Çocuk Cinayetleri* (The Messenger Boy Murders) (1991), *İki Genç Kızın Romanı* (Zwei Mädchen) (2002) und *Biz Kimden Kaçıyorduk Anne* (Wovor wir Fliehen) (2012). Das Hauptaugenmerk von Altunals Arbeit liegt auf der Kriminalität in den ausgewählten Romanen, nicht auf der Mutter-Tochter-Beziehung. Altunal akzentuiert, dass in Mağdens Texten die Wut offen dargelegt wird, und bezeichnet die weiblichen Figuren in den Romanen als starke Frauenfiguren, die nicht davon zurückscheuen, eine kritische Haltung anzunehmen, wenn sie mit einer Situation konfrontiert werden, mit der sie nicht einverstanden sind.

In ihrer Dissertation mit dem Titel *Eine kritische Darstellung des Frauenbildes im Rahmen der Komparatistik anhand je einem Werke von Herta Müller, Elke Schmitter, Saliha Scheinhardt und Feridun Zaimoğlu*, die in 2011 erschien, untersucht Mune Savaş das Frauenbild in vier unterschiedlichen Romanen. Die ausgewählten Romane sind *Frauen, die sterben, ohne dass sie gelebt hätten* (1983) von Saliha Scheinhardt, *Leyla* (2006) von Feridun Zaimoğlu, *Herztier* (1994) von Herta Müller und *Frau Sartoris* (2000) von Elke Schmitter. Ziel ihrer Arbeit soll es sein, darzustellen, „[...] welche nationale, kulturelle, religiöse oder [...] persönliche Gründe auf die Identität und auf die Lebensart der Frau eine Wirkung haben.“<sup>62</sup> Demzufolge versucht Savaş in ihrer vergleichenden Studie, das Frauenbild in den ausgewählten Werken anlehnend an die interkulturelle Literaturwissenschaft zu analysieren. Des Weiteren beabsichtigt Savaş, die Unterschiede und die Gemeinsamkeiten in den Werken sowie zwischen den AutorInnen darzulegen<sup>63</sup>. Neben dem „Frauenbild“ sollen ebenfalls „Stereotype“, „Vorurteile“, „das Selbst und der Andere“, „das Eigene und das Fremde“<sup>64</sup> thematisiert werden. Der Roman *Frau Sartoris* der Autorin Elke Schmitter ist das einzige gemeinsam untersuchte Werk. In der Zusammenfassung, den eingeführten Beispielen von weiteren Romanen, die den Ehebruch thematisieren (*Anna Karenina*, *Madam Bovary*) sowie in der Auswahl der Zitate sind einige Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Studien zu beobachten. Doch diese Gemeinsamkeiten gehören zu den Informationen, die bereits im Roman offen dargelegt wurden, und die ebenfalls in manchen Rezensionen so auch in den Reportagen der Autorin selbst in Erwähnung gebracht worden. Savaş erzählt in ihrer Studie ebenfalls von dem routinierten Alltag der Frau Sartoris und von ihrer

---

<sup>62</sup> Savaş, Mune: Eine kritische Darstellung des Frauenbildes im Rahmen der Komparatistik anhand je einem Werke von Herta Müller, Elke Schmitter, Saliha Scheinhardt und Feridun Zaimoğlu. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yabancı Diller ABD Alman Dili ve Eğitimi Anabilim Dalı 2011, S. V. [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=8Varr0rudwR3JnKsOVI\\_Og&no=xGuy3VHRxyqf8q5XmPRQw](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=8Varr0rudwR3JnKsOVI_Og&no=xGuy3VHRxyqf8q5XmPRQw) (heruntergeladen am 12.12.2023).

<sup>63</sup> Vgl. ebd. S. 14.

<sup>64</sup> Vgl. ebd. S. 14.

unglücklichen Ehe. Doch zwischen den beiden Untersuchungen sind wichtige Differenzen in der Interpretation von Frau Sartoris als Mutter zu beobachten. Savaş nimmt in der Darstellung der Mutterschaft eine mehr traditionelle, essentialistische Stellung ein. Von Savaş Überlegungen ist zu entnehmen, dass sie gewisse Zuschreibungen, wie Aufopferung oder die sofortige Zuwendung der Mutter, nach der Geburt dem Kind gegenüber für essenziell hält. In ihrer interkulturellen Studie kommt Savaş zu dem Schluss, dass es im Roman *Frau Sartoris* zwar eine Entfremdung zwischen der Mutter und der Tochter gibt, doch dass der Roman keine kulturellen Konflikte und Auseinandersetzungen aufweist, dass das Eigene sowie den Anderen betrifft.<sup>65</sup> Diese Feststellung von Savaş wird in der vorliegenden Arbeit erneut bestätigt.

Ein weiterer Roman der Autorin Elke Schmitter, der Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist, ist der Roman *Veras Tochter* aus dem Jahre 2006. In Cicero Online – Magazin für politische Kultur<sup>66</sup> erschien über den Roman eine Rezension mit dem Titel *Aus dem Kummerkasten einer Jugendliebe*. Diese äußerst dichte Rezension beleuchtet nicht nur die verlorene Liebe der Protagonistin des Romans, sondern auch die problematische Mutter–Tochter–Beziehung.

In ihrer im Jahre 2011 geschriebenen Masterarbeit mit dem Titel *Renan Demirkan 'ın Üç Şekerli Demli Çay Romanında Kültürlerarasılık*<sup>67</sup> analysiert Nurhayat Yalçın den Roman aus der interkulturellen Perspektive. Yalçın thematisiert in ihrer Arbeit nicht nur die Hürden der Migration, sie vergleicht ebenfalls die deutschen und türkischen Familienstrukturen. Die Thematik der Arbeit ist nicht hauptsächlich die Mutter–Tochter–Beziehung, doch Yalçın lässt diese nicht aus und bezieht sich auch auf diese. Yalçın schreibt, dass die Mutter im Gegensatz zu dem Vater im Roman eine autoritäre Rolle übernimmt und dementsprechend ihre Töchter zu kontrollieren versucht.<sup>68</sup> Des Weiteren betont Yalçın, dass die Fremdkultur im Roman *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker* von der Mutter und den Töchtern (insbesondere die ältere Tochter) anders begriffen und erlebt werden. Sie betont, dass die Tochter im Roman, mehr Bereitschaft zeigt, sich der neuen Kultur anzupassen, wobei die Mutter an ihren Traditionen hängt. Dieser Ansatz wird auch in der vorliegenden Arbeit vertreten. Parallelen treten daher zwangsläufig auf.

---

<sup>65</sup> Vgl. Savaş: Eine kritische Darstellung des Frauenbildes, S. 190.

<sup>66</sup> N.N.: Aus dem Kummerkasten einer Jugendliebe. In: Cicero – Magazin für politische Kultur. Das Journal. <https://www.cicero.de/kultur/aus-dem-kummerkasten-einer-jugendliebe/44565?page=7> (eingesehen am 26.06.2023).

<sup>67</sup> Yalçın, Nurhayat: Renan Demirkan'ın "Üç Şekerli Demli Çay" Romanında Kültürlerarasılık. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri Ve Edebiyatları Alman Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı 2011. [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=Ko8JJHyG39bQVL4QTe\\_gHw&no=coq98DLz37w-EQhKS1Dhdw](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=Ko8JJHyG39bQVL4QTe_gHw&no=coq98DLz37w-EQhKS1Dhdw) (heruntergeladen am 15.10.2023). Das Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>68</sup> Vgl. ebd. S. 62.

Ein Artikel aus dem Jahr 2006, der sich ebenfalls mit dem Roman *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker* beschäftigt, ist Fatma Sağlams Artikel *Renan Demirkan'ın Üç Şekerli Demli Çay Adlı Eserinde Yer Alan Türk Ve Alman İmgelerine Karşılaştırmalı Bir Bakış (The Comparative View of Turkish and German Images in Renan Demirkan's Novel: Üç Şekerli Demli Çay)*<sup>69</sup>. In ihrem Artikel macht Sağlam einen Vergleich zwischen den Elementen, Motiven und Bräuchen zwischen der türkischen und der deutschen Kultur im Roman. Sie kategorisiert diese Differenzen, indem sie diese unter verschiedenen Titeln auflistet.

In seinem im Jahre 2008 veröffentlichten Artikel mit dem Titel *Almanya'da Yabancı, Türk Kadın Olmak (To be Foreigner, Turkish and Woman in Germany)*<sup>70</sup> analysiert Özber Can, die Schwierigkeiten, in Deutschland eine türkische Frau zu sein. Can akzentuiert, dass etliche tief verankerte Vorurteile über türkische Frauen zu einer Doppelbelastung führen. Des Weiteren betont Can, dass manche türkische Frauen unterschiedliche Wege suchen, den Schwierigkeiten in der Außenwelt sowie den Druck, den sie in der eigenen Familie ausgesetzt sind, zu umgehen.<sup>71</sup> Als ein Beispiel für diese Überlegung führt Can Renan Demirkans Roman *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker* an. Die Hauptfigur in diesem Roman lehnt ebenfalls die Erwartungen der Eltern ab und geht ihren eigenen Weg.

Ein Buch des Autors Selim Özdoğan ist ebenfalls Gegenstand der vorliegenden Arbeit. In ihrer Magisterarbeit mit dem Titel *Selim Özdoğan'ın "Die Tochter des Schmieds" (Demircinin Kızı) Adlı Romanında Göçü Hazırlayan Sosyokültürel Sebepler*<sup>72</sup> aus dem Jahr 2013 macht es sich Nalan Saka zum Anliegen, die soziokulturellen Faktoren der Migration im Roman *Die Tochter des Schmieds* von Selim Özdoğan zu analysieren. Saka schreibt, dass Menschen, die sich zwischen einer konventionellen und einer modernen Lebensweise gezwungen fühlen zu

---

<sup>69</sup> Sağlam, Fatma: Renan Demirkan'ın Üç Şekerli Demli Çay Adlı Eserinde Yer Alan Türk Ve Alman İmgelerine Karşılaştırmalı Bir Bakış (The Comparative View of Turkish and German Images in Renan Demirkan's Novel: Üç Şekerli Demli Çay. Milli Folklor, 2006, Yıl 18, Sayı 72. <https://www.millifolklor.com/PdfVier.aspx?Sayi=72&Sayfa=55> (eingesehen am 02.06.2023). Das Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>70</sup> Can, Özber: Almanya'da Yabancı, Türk ve Kadın Olmak (To be Foreigner, Turkish and Woman in Germany). SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Mayıs 2008, Sayı 17, S.1-10. <https://dergi-park.org.tr/tr/download/article-file/118007> (eingesehen am 02.06.2023). Das Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>71</sup> Ebd. S. 4.

<sup>72</sup> Saka, Nalan: Selim Özdoğan'ın "Die Tochter des Schmieds" (Demircinin Kızı) Adlı Romanında Göçü Hazırlayan Sosyokültürel Sebepler. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı 2013. [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=Ko8JJHyG39bQVL4QTe\\_gHw&no=coq98DLz37w-EQhKS1Dhdw](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=Ko8JJHyG39bQVL4QTe_gHw&no=coq98DLz37w-EQhKS1Dhdw) (eingesehen am 19.07.2023). Das Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.



entscheiden, mit der Migration konfrontiert werden.<sup>73</sup> In ihrer Arbeit bezieht sich Saka auf die Gründe, die im Roman *Die Tochter des Schmieds* zu der Migration führen.

In seinem Werk (Band) *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft*<sup>74</sup> aus dem Jahre 2013 analysiert Michael Hofmann unterschiedliche Texte, die der Deutsch-türkischen Literatur angehören. Hofmann betont in seinem Werk, dass Interkulturalität als Ansatz das Potenzial besitzt, neue Perspektiven in sich gegenüberstehenden Kulturen zu öffnen. Laut Hofmann könnte dieses Potenzial demnächst auch zu einer weiteren, ergiebigen gegenseitigen Einstellung führen. In seinem Band widmet Hofmann auch einen Teil dem Roman *Die Tochter des Schmieds* des Autors Selim Özdoğan. Herangezogen wurde dieser Roman ebenfalls teilweise in der vorliegenden Arbeit. Hofmann betont in seiner Analyse, dass Özdoğan in seiner Darstellung des Alltags seiner Hauptfigur, Gül, wie ein „Chronist“<sup>75</sup> agiert und dies durch die gewisse Distanz, die er bewahrt, zustande bringt. Des Weiteren erläutert Hofmann, „dass die unterschiedlichen Lebensphasen, die Gül in unterschiedlichen kulturellen Räumen verbringt, ohne eine Bewertung des Autors wiedergegeben werden.“<sup>76</sup> Eine weitere Feststellung Hofmanns ist, dass der Autor „bewusst auf den ‚Orientalismus‘ in seinem Roman Verzicht nimmt.“<sup>77</sup> „[...] Özdoğan [...] versucht Klischees eines konventionellen Orientalismus zu vermeiden [...]“<sup>78</sup> Diese Feststellung wird in der Darstellung der Figur Gül beobachtet. Obwohl Gül „[...] weitgehend die traditionellen Geschlechterrollen ihrer Gesellschaft“<sup>79</sup> wahrnimmt, ist kein Zusammenhang zwischen ihr und einer orientalischen Figur festzustellen. Eine ähnliche Meinung wird so auch in der vorliegenden Arbeit vertreten. Gül hat sich von ihrem Umfeld nicht zurückhalten lassen und ist diesem entwachsen, was eine positive und entscheidende Rolle in ihrer Beziehung zu ihren Töchtern spielt. In seinem Text fokussiert Hofmann nicht auf die Mutter-Beziehung im Roman, doch es gibt einige gemeinsame Berührungspunkte zwischen seinem Text und der Analyse des Romans in der vorliegenden Arbeit.

Die Magisterarbeit aus dem Jahr 2014 mit dem Titel *Die Wahrnehmungsweise des Fremden in Selim Özdoğan's Romanen „Die Tochter des Schmieds“ und „Heimstraße 52“*<sup>80</sup> von Gülenay

---

<sup>73</sup> Vgl. Saka: Selim Özdoğan'ın, S. 84.

<sup>74</sup> Hofmann, Michael: *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.

<sup>75</sup> Ebd. S. 121.

<sup>76</sup> Ebd. S. 121.

<sup>77</sup> Ebd. S. 121.

<sup>78</sup> Ebd. S. 122.

<sup>79</sup> Ebd. S. 122.

<sup>80</sup> Yağcı, Gülenay: *Die Wahrnehmungsweise des Fremden in Selim Özdoğan's Romanen „Die Tochter des Schmieds“ und „Heimstraße 52“*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı 2014. [https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/343464/yokAcikBilim\\_10042720.pdf?sequence=-1&isAllowed=y](https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/343464/yokAcikBilim_10042720.pdf?sequence=-1&isAllowed=y) (eingesehen am 14.06.2023).

Yağcı bezieht sich auf ein immer sehr präsent Thema, nämlich das Fremde und ihre Wahrnehmung. Diesbezüglich bedient sich Yağcı den Überlegungen von Ortrud Gutjahr, Bernhald Waldenfels und Ortfried Schöffter. Ein weiterer Schwerpunkt der Arbeit sind die türkischstämmigen AutorInnen, die in Deutschland leben, in der deutschen Sprache schreiben und die Begriffsbestimmung der von ihnen produzierten Literatur. In diesem Zusammenhang werden Namen verschiedener AutorInnen genannt und Yağcı versucht dabei, den Unterschied zwischen diesen und dem Autoren Selim Özdoğan darzulegen. Laut Yağcı soll es aufgrund der Themenvielfalt in seinen Werken schwierig sein, Özdoğan als Autor in eine gewisse Kategorie einzuordnen. Auf die Mutter-Tochter-Beziehung im Roman *Heimstraße 52* geht Yağcı nicht detailliert ein. Yağcı schreibt über den schweren Verlust der Figur Gül, die als ein sehr kleines Kind ihre Mutter im ersten Roman *Die Tochter des Schmieds* verlor und wie sehr dieses traurige Ereignis Güls Leben beeinflusste.

In ihrem Artikel aus dem Jahr 2018 mit dem Titel *Das Bild der zornigen jungen Frau in Fatma Aydemirs Debütroman Ellbogen*<sup>81</sup> legt Sunhild Galter die unterschiedlichen Kritiken über den Roman *Ellbogen* dar. Dabei beabsichtigt sie einen Vergleich zwischen diesen Kritiken heranzuziehen und äußert zudem auch die eigenen Überlegungen. Galter betont, dass der Roman zu einer beträchtlichen Vielfalt an Meinungen gesorgt hat und betrachtet diese Reaktionen für einen Debütroman sowohl als außergewöhnlich als auch interessant. Sie akzentuiert, dass die Reaktionen sich weitgehend auf zwei Themen fokussieren, nämlich der Gewalt an einen Studenten in einer U-Bahn-Station in Berlin und der Identitätssuche der jungen Frau Hazal. Galter schließt sich diesen zwei Meinungen an, doch erweitert diese, indem sie auch die weiteren jungen Frauen des Romans als auf der Suche nach der eigenen Identität betrachtet.

In ihrer Masterarbeit mit dem Titel *Die Identitätssuche migrantischer Frauenfiguren in der Gegenwartsliteratur bei Emine Sevgi Özdamar und Fatma Aydemir*<sup>82</sup> untersucht Maximilien Franssen die Rolle von Gender in der Identitätsbildung der Protagonistinnen als Ausländerin/Migrantin in den Romanen. Für die Arbeit bezieht sich Franssen auf die Romane *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) und *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2004) von Emine Sevgi

---

<sup>81</sup> Galter, Sunhild: Das Bild der zornigen jungen Frau in Fatma Aydemirs Debütroman *Ellbogen* (2018). <http://uniblog.eu/wp-content/uploads/2018/43/Galter.pdf> (eingesehen am 26.06.2023).

<sup>82</sup> Franssen, Maximilien: Die Identitätssuche migrantischer Frauenfiguren in der Gegenwartsliteratur bei Emine Sevgi Özdamar und Fatma Aydemir. Liège: Université Faculté de Philosophie et Lettres (2020-2021). <https://matheo.uliege.be/bitstream/2268.2/12995/4/TFE-Franssen-2020-2021-2nd-Session.pdf> (heruntergeladen am 28.07.2023).

Özdamar und *Ellbogen* (2017) von Fatma Aydemir. Franssen bedient sich bei der Arbeit der postkolonialen Theorie, der feministischen Theorie und der Intersektionalität.

Selda Koçak verfasste ihre Magisterarbeit 2021 mit dem Titel *Literarische Synthese zum türkischen Frauenbild. Ein Vergleich der Protagonistinnen bei Kurban Said: Das Mädchen vom Goldenen Horn und Fatma Aydemir: Ellbogen*<sup>83</sup>. Theoretisch bedient sich die Arbeit der Grundlagen der interkulturellen Literatur. Fremdheit, die Gegenpole Okzident und Orient sind ebenfalls Elemente, die herangezogen werden. Des Weiteren beschäftigt sich Koçak ebenfalls mit dem Thema Stadt in ihrer Arbeit, da sowohl die Städte Berlin als auch Istanbul in den Romanen eine sehr starke Präsenz aufweisen.

Über den letzten, im Jahre 2022 erschienen Roman von Fatma Aydemir schrieb Meike Fessmann in der Süddeutschen Zeitung eine Rezension mit dem Titel *Fatma Aydemirs Roman „Dschinns“. Verdichtete Trauer.*<sup>84</sup> Nach einer kurzen Zusammenfassung des Romans beschreibt Fessmann den Roman *Dschinns* als einen nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich gelungenen Roman.

---

<sup>83</sup> Koçak, Selda: *Literarische Synthese zum türkischen Frauenbild. Ein Vergleich der Protagonistinnen bei Kurban Said: Das Mädchen vom Goldenen Horn und Fatma Aydemir: Ellbogen*. Ankara: Hacettepe Universität Institut für Sozialwissenschaften Abteilung für deutsche Sprache und Literatur 2021. <https://acikerisim.hacettepe.edu.tr:8443/server/api/core/bitstreams/fe815aed-a159-471f-bc7d-2caa249aacb8/content> (heruntergeladen am 05.09.2023).

<sup>84</sup> Fessmann, Meike: *Fatma Aydemirs Roman „Dschinns“. Verdichtete Trauer*. Süddeutsche Zeitung (15. Februar 2022). <https://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-roman-fatma-aydemir-dschinn-1.5529445> (eingesehen am 23.06.2023).

# I. Theoretische Grundlagen

## 1. Interkulturalität

Interkulturalität als ein Konzept soll in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert in den USA entstanden, etwas später in Deutschland angelangt und seit den 90er Jahren immer mehr an Popularität gewonnen haben.<sup>85</sup> Der Grund, warum Interkulturalität als Konzept ein dermaßen großes Interesse erweckt, soll an der „Zunahme Interkultureller Begegnungen“<sup>86</sup> liegen. An dieser Stelle sollen einige Definitionen zu dem Begriff Interkulturalität angeführt werden. In seiner umfassenden Lektüre über die Interkulturelle Literaturwissenschaft *Das Mädchen aus der Fremde* legt Norbert Mecklenburg Definitionen zur Interkulturalität dar. „Mit dem Adjektiv ‚Interkulturell‘ werden Beziehungen zwischen verschiedenen Kulturen benannt.“<sup>87</sup> In einer weiteren Erklärung ergänzt Mecklenburg die bereits oben zitierte Definition, mit unterschiedlichen Aspekten, die aus einer interkulturellen Begegnung resultieren. „Der Ausdruck ‚interkulturell‘ wird in der Regel auf etwas bezogen, das es zwischen zwei oder mehreren bestimmten Kulturen gibt: Unterschiede, Ähnlichkeiten, Beziehungen, Prozesse, Austausch, Konflikte.“<sup>88</sup> Interkulturalität beruht somit im Wesentlichen auf der Begegnung unterschiedlicher Kulturen und den daraus resultierenden gegenseitigen Auswirkungen. Eine weitere Definition zu Interkulturalität liefert Ortrud Gutjahr in ihrem Aufsatz *Interkulturalität und Alterität*, „Interkulturalität umfasst [...] Interaktionsformen, bei denen die Partner sich wechselseitig als unterschiedlich kulturell geprägt identifizieren“<sup>89</sup>. In einer Begegnung, einer Interaktion, so Gutjahr, erkennen und verstehen Individuen, dass sie durch unterschiedliche kulturelle Erfahrungen beeinflusst worden sind. Die Interaktion, der Austausch sorgt somit für die Aufdeckung kultureller Differenzen.

In ihrem Werk *Einführung in die Interkulturelle Literatur* bezeichnen Michael Hofmann und Iulia-Karin Patrut Interkulturalität mit den folgenden Worten: „[...] Interkulturalität [...] bezeichnet den Austausch zwischen den Kulturen und die Tatsache, dass kulturelle Identität nur in diesem Austausch und in der Mischung zwischen Eigenem und Fremdem begriffen werden

---

<sup>85</sup> Vgl. Kalscheuer, Britta: Einleitung. Interkulturalität. In: Näcke-Allolio, Lars/ Kalscheuer, Britta/ Manzeschke, Arne (Hg.): Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz. Frankfurt am Main, New York: Campus 2005, S. 221-226, hier S. 221.

<sup>86</sup> Vgl. ebd. S. 221.

<sup>87</sup> Mecklenburg: *Das Mädchen aus der Fremde*, S. 91.

<sup>88</sup> Ebd. S. 93.

<sup>89</sup> Gutjahr, Ortrud: Einleitung zur Teilsektion Interkulturalität und Alterität. In: Wiesinger, Peter/ Derkits, Hans: Jahrbuch für internationale Germanistik Reihe A, Band 61. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 „Zeitwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main: Lang 2003, S. 15-20, hier S. 15.

kann.“<sup>90</sup> Interkulturalität sorgt nicht allein dafür, Differenzen so wie Ähnlichkeiten in einer anderen Kultur zu entdecken. Es sorgt ebenfalls dafür, ein näheres Bewusstsein über die eigene Identität zu schaffen. Identität wird nicht allein durch die Familie, in die man hineingeboren ist, durch das soziale Umfeld oder durch formale Institutionen geprägt. Ein Aufeinandertreffen mit dem Fremden, führt nicht nur dazu den Gegenüberstehenden in Frage zu stellen und zu konfrontieren, sondern auch sich selbst. Eine „Bewusstwerdung der eigenen und fremden“<sup>91</sup> wird somit in Gang gesetzt. In seinem Werk *The Silent Language* bezeichnet der US-Amerikanische Anthropologe Edward T. Hall Kultur als „a form of communication“<sup>92</sup>. Aus dieser Sicht betrachtet ist Kultur eine Art von Kommunikation, etwas, das kommuniziert und das durch gegenseitige Interaktion übertragen und aufgenommen wird.

Culture hides much more than it reveals, and strangely enough what it hides, it hides most effectively from its own participants. Years of study have convinced me that the real job is not to understand foreign culture but to understand our own. [...] The ultimate reason for such study is to learn more about how one's own system works.<sup>93</sup>

Diese Textstelle aus Halls Werk erläutert explizit, dass durch die Begegnung mit einer fremden Kultur, mehr Erkenntnis über die eigene Kultur gewonnen wird als über die Kultur, der man gegenübersteht. Die entgegenstehende Kultur fungiert als eine Art Reflexionsebene, auf welcher man sich selbst beobachtet und erneut platziert. Interkulturelle Begegnungen unterschiedlicher Kulturen sind kein neues Phänomen, gegenseitiger Kontakt zwischen Kulturen war schon immer vorhanden. Permanent haben sich Menschen aus diversen Gründen wie Krieg, Handel, Migrationen aus sicherheitstechnischen und ökonomischen Gründen bewegen müssen, was in folgedessen zu Kontakt mit anderen Kulturen führte. „Weil der Mensch kulturell existiert, steht Interkulturalität für ihn in Frage.“<sup>94</sup> Der Mensch als kulturelles Wesen befindet und bewegt sich in einem Umfeld, einer Ordnung, das durch gewisse Einrichtungen, Normen und Devisen reguliert wird und das die Begegnung und das Aufeinandertreffen mit unterschiedlichen Kulturen in Betracht zieht. „Der Umgang mit kultureller Differenz gehört heute zu den alltäglichen Herausforderungen [...]“<sup>95</sup>

Ein Aspekt, womit sich Interkulturalität im Intensiven auseinandersetzt, ist das Fremdsein und der Fremde. Der Begriff ‚fremd‘ wird mit diversen Konnotationen, positiv wie auch negativ, in Verbindung gesetzt. „[...] Bilder der anderen als der ‚Fremden‘, sind oft von emotionaler

---

<sup>90</sup> Hofmann/ Patrut: Einführung, S. 7.

<sup>91</sup> Vgl. Kalscheuer: Einleitung, S. 222.

<sup>92</sup> Hall, Edward T.: *The Silent Language* (1959). New York: Anchor Books 1990, S. 28.

<sup>93</sup> Ebd. S. 29f.

<sup>94</sup> Angehrn, Emil: Kultur als Grundlage und Grenze des Sinns. In: Jammal, Elias (Hg): *Kultur und Interkulturalität. Interdisziplinäre Zugänge*. Wiesbaden: Springer 2014, S. 15-29, hier S. 15.

<sup>95</sup> Kalscheuer: Einleitung, S. 221.

Ambivalenz, von Angst und Faszination gefärbt.“<sup>96</sup> Das Fremde, das Unbekannte, kann Neugier und Reiz erwecken und zu einer Verlockung werden. Aber das Fremde kann ebenfalls etwas sein, das man umgehen, vermeiden möchte, da es zu einer Verunsicherung, einer Angst führt. „Fremd ist, was außerhalb des eigenen Bereichs vorkommt.“<sup>97</sup> Das Fremde ist zugleich etwas, das man ausschließt, etwas das eine gewisse Ferne bezeichnet.

Die interkulturelle Literaturwissenschaft fokussiert im Wesentlichen auf die „Kulturunterschiede“<sup>98</sup> und denkt über die „Kulturgrenzen“<sup>99</sup> hinaus. Ziel der interkulturellen Literaturwissenschaft soll es sein, neue Perspektiven zu eröffnen, in welchen Literaturen unterschiedlicher Kulturen miteinander verglichen werden. Dabei sollen Befangenheiten abgelegt und „Kulturelle Zugehörigkeit“<sup>100</sup> soll nicht für jedes Handeln verantwortlich gemacht werden.

Es gibt verschiedene Kulturen, somit Kulturunterschiede [...]. Diese sind überwiegend keine absoluten, sondern relative Unterschiede. Es gibt Beziehungen, Kontakte, Kommunikation und Gemeinsamkeiten zwischen Kulturen. Es gibt Probleme und Konflikte bei diesen Beziehungen, und es gibt Wege der Überwindung dieser Probleme. Literatur spielt sowohl in als auch zwischen den Kulturen eine besondere Rolle.<sup>101</sup>

Ein wichtiger Ansatz ist es, kulturelle Unterschiede nicht als rigide, gefestigte, unauflösbare Merkmale zu betrachten. In kulturellen Beziehungen sind Missverständnisse, unterschiedliche Wertvorstellungen und Normen eine Selbstverständlichkeit. Konflikte können überwunden werden, soweit auf starre Bilder der ‚anderen‘ Verzicht genommen werden kann.

„Literatur enthält und vermittelt [...] kulturelle Muster [...]. Darüber hinaus vermittelt Literatur [...] Sensibilität für kulturelle Differenz überhaupt.“<sup>102</sup> Der Literatur als Vermittler der Kultur ist eine bedeutende Rolle gewidmet. Literatur kann dazu beitragen, ein Umdenken im Verständnis des Rezipienten zu erzeugen und neue Perspektiven zu öffnen. Dementsprechend hat die interkulturelle Literaturwissenschaft vieles anzubieten und ihre Möglichkeiten sollten ausgeschöpft werden, um ihr volles Potenzial zu nutzen. Bei Interkulturellen Analysen sollen nicht bestimmte Themen und Motive bevorzugt verwendet und wiederholt untersucht werden. In den meisten Untersuchungen drehen sich Themen vorwiegend um scharfe kulturelle Differenzen, Parallelen und Ähnlichkeiten dagegen sind eine Rarität. Demzufolge sollen an dieser Stelle zwei Werke als Beispiel angeführt werden, die auf unterschiedliche Weise den rigiden Umgang

---

<sup>96</sup> Mecklenburg: Das Mädchen aus der Fremde, S. 240.

<sup>97</sup> Hofmann, Michael: Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Paderborn: Fink 2006, S. 15.

<sup>98</sup> Vgl. Mecklenburg: Das Mädchen aus der Fremde, S. 11.

<sup>99</sup> Vgl. ebd. S. 11.

<sup>100</sup> Varela, Castro Mar Do Maria: Interkulturelles Training? Eine Problematisierung. In: Darowska, Lucyna/ Lüttenberg, Thomas/ Machold, Claudia (Hg.): Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität. Bielefeld: transkript 2010, S. 117-129, hier S. 120.

<sup>101</sup> Mecklenburg: Das Mädchen aus der Fremde, S. 14.

<sup>102</sup> Ebd. S. 233.

mit dem Fremden und dessen Kultur und „Das Festhalten an eigenen Überzeugungen“<sup>103</sup> thematisieren und kritisieren. Beide Werke behandeln interkulturelle Aspekte, aber vermitteln einen unterschiedlichen Inhalt.

In seinem Roman *Malafa* (2005) erzählt der Schriftsteller Hakan Günday, der zu der jüngeren Generation der türkischen Gegenwartsliteratur gehört, die Geschichte eines Schmuckverkäufers namens Kozan und dessen Unterhaltung mit einem potenziellen Schweizer Kunden namens Gerard. Die unten eingeführte Textstelle, in welcher Gerard einen Vergleich zwischen dem Osten und dem Westen macht, steht äußerst exemplarisch für Befangenheit und Intoleranz.

Genau das ist euer größtes Problem. Ihr könnt euch an einem Rakitisch anfreunden und euch am nächsten Tag gegenseitig erstechen. Ihr kommt euch schon bei der ersten Begegnung nahe, aber je mehr ihr euch kennenlernt desto mehr entfernt ihr euch voneinander. Wir dagegen tun das Gegenteil. Wir stehen uns am Anfang Fern und nähern uns mit der Zeit. Es braucht eine Weile, bis wir uns anfreunden, doch unsere Freundschaften halten lange. Der Unterschied zwischen dem Osten und Westen gleicht dem Unterschied zwischen dem Kreuz und dem Halbmond. Der Halbmond ist gewölbt, das Kreuz dagegen hat scharfe Winkel. Diejenigen, die unter dem Halbmond leben, führen ebenfalls ein gewölbttes Leben. Sie sind entspannt, interessieren sich nicht für Regeln, haben keinen Zeitsinn, sie fliegen herum wie der Sand in der Wüste. Diejenigen, die unter dem Schatten des Kreuzes leben, führen dagegen ein hartes Leben mit scharfen Konturen. Ein Leben aus Regeln, Gesetzen und scharfen Winkeln. Sie glauben an den Menschen unter dem Halbmond und der Vorrichtung unter dem Schatten des Kreuzes. Demzufolge konstituieren diejenigen, die mit dem Halbmond leben, jeweils einen eigenen Mechanismus. Kleine Banden. Kleine Einrichtungen. Das Kreuz befiehlt dem Menschen eine einzige Einrichtung. Das ist der Unterschied zwischen dem Osten und dem Westen.<sup>104</sup>

Diese Textstelle vermittelt eine scharfe Trennung zwischen dem Osten und dem Westen und dient als ein Beispiel dafür, wie eine interkulturelle Kommunikation nicht stattfinden sollte. Günday lässt in seinem Roman eine Figur vom Westen über die Menschen des Ostens in höchst zugespitzter, negativer Weise kommentieren. Die Kommunikation ist weder konstruktiv noch gehaltvoll, da es klare Grenzen zwischen den Kulturen zieht und dementsprechend für neue Gehalte keinen Raum lässt. Gerards Kommentare über den Menschen des Ostens reflektieren eine eingeschränkte und auf Stereotypisierungen basierende Wahrnehmung. Seinem Ton liegt eine Überlegenheit, eine Arroganz zugrunde, die jene Toleranz und Offenheit für Differenz ablehnt. Die Menschen des Ostens werden als unterentwickelt, ohne feste Prinzipien und ohne Verantwortungsbewusstsein dargestellt, wobei die Menschen des Westens für ihn das Gegenteil repräsentieren. „Selbstbilder werden durchgehend positiv konnotiert, während Fremdbilder fast ausnahmslos eine Stigmatisierung der „Anderen“ beinhalten.“<sup>105</sup> Schon am Anfang seines

---

<sup>103</sup> Thomas, Alexander: Einführung. In: Thomas, Alexander/ Kammhuber, Stefan/ Machl-Schroll, Sylvia (Hg.): Handbuch Interkulturelle Kommunikation und Kooperation. Band 2: Länder, Kulturen und interkulturelle Berufstätigkeit (2003). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 9-16, hier S. 12.

<sup>104</sup> Vgl. Günday, Hakan: *Malafa* (2005). Istanbul: Doğan Kitap 2015, S. 183f. Das Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>105</sup> Giordano, Christian: Die Rolle von Mißverständnissen bei Prozessen der Interkulturellen Kommunikation. In: Roth, Klaus (Hg.): Mit der Differenz leben. Europäische Ethnologie und interkulturelle Kommunikation. Münster, München, New York: Waxmann 1996, S. 31-42, hier S. 32.

Werkes *Orientalism* schreibt Edward Said ebenfalls, dass der Orient (hier der Osten) und Europa stets als Gegenpole begriffen wurden. „[...] the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience.“<sup>106</sup> Um die Dichotomie zwischen dem Osten und Westen hervorzuheben, werden hier diverse Merkmale vorgeführt. Unter diesen fallen eindeutige, gefestigte Charaktereigenschaften und religiöse Symbole beider Kulturen auf. Des Weiteren platziert Günday Gerard als den Kunden und Kozan als den Verkäufer so, dass sie ein asymmetrisches Verhältnis zueinander haben. In seinem Aufsatz *Intermedialität, Interdisziplinarität, Interkulturalität* beschreibt Heinz Kimmerle die unterschiedlichen Formen des Dialogs. Zudem unterstreicht Kimmerle die Gleichheit der Partner in einem Dialog. „Dass die Partner dem Rang nach gleich sind, ergibt sich auch bereits aus der Tatsache, dass sie Partner in Dialogen sind. Die Situation des Dialogs als solche setzt Gleichheit dem Rang nach [...].“<sup>107</sup> Dementsprechend könnte an dieser Stelle argumentiert werden, dass die Figuren hier nicht auf Augenhöhe kommunizieren. Dies verleiht Gerard einen gewissen Raum, sich denunzierend über den ‚Anderen‘ zu äußern. Doch wie vorgetäuscht seine Überlegenheit tatsächlich ist, wird dadurch gezeigt, indem er sich am Ende als ein Schwindler entlarvt. Die Ironie hier besteht darin, dass eine Figur, die seine eigene Überlegenheit in der Einhaltung der Regeln und Gesetze sieht, sich jenen bewusst selbst widersetzt. Gündays Textstelle übt im Wesentlichen eine scharfe Kritik am Eurozentrismus und dem fabrizierten Orientalismus.

Ein weiteres Beispiel, das ebenfalls darauf zielt, kulturelle Differenzen und gegenseitige Wahrnehmungen zu reflektieren, ist das in 1994 veröffentlichte Werk *Ein Brasilianer in Berlin* des brasilianischen Schriftstellers João Ubaldo Ribeiro. Ribeiros Werk basiert auf den Erfahrungen seines einjährigen Aufenthalts in Deutschland Anfang der 90er Jahre. In seinem Werk erzählt Ribeiro humorvoll, wie Vorurteile, ein Halbwissen oder überhaupt ein Mangel an Wissen über eine weitere Kultur zu Missverständnissen führen kann. Ribeiro liefert ein bedeutendes Beispiel darüber, wie sehr Menschen sich unter dem Einfluss gefestigter Bilder befinden und wie wenig sie Abweichungen von diesen tolerieren. „Bei Lesungen, Vorträgen und ähnlichen Anlässen ist es noch schlimmer, weil da ein kollektiver Druck herrscht.“<sup>108</sup> Mit ‚Druck‘ werden die Erwartungen anderer bezeichnet, die davon ausgehen, dass ‚andere‘ sich an deren Vorstellungen zu halten haben. Basierend auf Ribeiros Werk bringt auch Mecklenburg diese Einstellung in *Das Mädchen aus der Fremde* in Erwähnung. Mecklenburg bezeichnet dieses Vorgehen als „das

---

<sup>106</sup> Said: *Orientalism*, S. 1f.

<sup>107</sup> Kimmerle, Heinz: *Intermedialität, Interdisziplinarität, Interkulturalität*. In: Jammal, Elias (Hg): *Kultur und Interkulturalität. Interdisziplinäre Zugänge*. Wiesbaden: Springer 2014, S. 127-140, hier S. 135.

<sup>108</sup> Ribeiro, Ubaldo João: *Ein Brasilianer in Berlin* (1994). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 59.



Festlegen der anderen auf die eigenen Schemata von Andersheit.“<sup>109</sup> Interkulturalität wird als ein bereichernder, inspirierender und „dynamischer Kulturbegriff“<sup>110</sup> verstanden, der auf „Homogenisierungen und Fixierungen verzichtet“<sup>111</sup>. Eine Tendenz, die auf die „[...] starren Zuschreibungen von Personen als Rollenträger „ihrer Kultur [...]“<sup>112</sup> plädiert, soll damit negiert werden. Beide Werke äußern sich grundsätzlich gegen diese Schematisierungen und die tiefverankerten und gefestigten Vorurteile.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen soll es Ziel dieser Arbeit sein, die Mutter–Tochter–Beziehung anhand der Interkulturalität als Ansatz in zwei unterschiedlichen Kulturen zu vergleichen und zu analysieren. Der Vergleich soll ebenfalls dazu beitragen, eindeutige Zuschreibungen abzubauen.

## **2. Die Frage der mütterlichen Liebe nach Elisabeth Badinter**

Das vorliegende Kapitel beschäftigt sich mit den Begriffen Mutterliebe, Mutterschaft und Mütterlichkeit und deren normativen Bildern anhand der Überlegungen der französischen Philosophin Elisabeth Badinter (1944), die zu den renommiertesten Feministinnen Frankreichs zählt. Badinters Überlegungen zu den oben erwähnten Begriffen erweisen sich als äußerst relevant und sind übertragbar auf die ausgewählten Werke, die Gegenstand dieser Arbeit sind, da diese sich ebenfalls mit diesen Begriffen intensiv auseinandersetzen. Badinter studierte Philosophie und Soziologie an der Universität Paris und war 28 Jahre lang Professorin an der École Polytechnique in Paris. Zu ihrem Arbeitsbereich gehören das 18. Jahrhundert – die Aufklärung, so wie die Geschichte der Frauen und der Feminismus. Schon in ihrer Jugend wurden ihre Gedanken von dem beauvoirschen Feminismus geprägt, Badinter teilt in vielerlei Hinsicht die Überlegungen Beauvoirs. Wie Beauvoir plädiert auch Badinter für die Gleichheit der Geschlechter. Des Weiteren betrachtet Badinter die „Gleichberechtigung bei der Arbeit, [...] gleiche Löhne, gleiche Karrieremöglichkeiten“<sup>113</sup> als höchste Priorität und stellt die Existenz einer bedingungslosen Mutterliebe in Frage. Badinter beschäftigt sich insbesondere mit den eingrenzenden Anforderungen, die aufbürdenden Verantwortung an die Frau und die Mutter und stellt sich gegen

---

<sup>109</sup> Mecklenburg: Das Mädchen aus der Fremde, S. 238.

<sup>110</sup> Vgl. Hofmann: Interkulturelle Literaturwissenschaft, S. 9.

<sup>111</sup> Vgl. ebd. S. 9.

<sup>112</sup> Vgl. Wintersteiner, Werner: Transkulturelle literarische Bildung. Die „Poetik der Verschiedenheit“ in der literaturdidaktischen Praxis. Innsbruck, Wien, Bozen: Studien 2006, S. 133.

<sup>113</sup> Vgl. Eimer, Annick: Frauenbild. „Es gibt nicht die Mutter und nicht das Kind ... also auch nicht die Mutterliebe“. Zeit Online. <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2016/06/frauenbild-frankreich-elisabeth-badinter-feminismus-mutter> (eingesehen am 17.01.2022).

die Auffassung einer angeborenen, ständig wiederholten und glorifizierten Mutterliebe. Unter Badinters zahlreichen Werken und Essays zählen ihre beiden Werke *Die Mutterliebe* (1980) und *Der Konflikt* (2010) zu den bekanntesten und meist diskutiertesten. In ihrem Werk *Die Mutterliebe* verfolgt Elizabeth Badinter vom 17. Jahrhundert bis in die 1980er Jahre den historischen Wandel der Frau als Mutter und legt vor, wie sich der Inhalt und der Umfang des Begriffs der Mutterschaft änderte, und zeichnet detailliert die Etablierung des Begriffs ‚Mutterliebe‘ und hinterfragt den Mythos dahinter. Badinter geht in ihrem Werk der Frage nach, wie sich die gleichgültige Mutter des 18. Jahrhunderts in den folgenden zweihundert Jahren in eine besorgte und fürsorgliche Mutter verwandelt hat.<sup>114</sup>

Badinter schreibt, dass Kinder in der Zeit des 18. Jahrhunderts in den Familien keine besondere Bedeutung besaßen und dass aus etlichen Gründen die Übergabe der Kinder zu den Ammen sehr üblich gewesen war. Weiterhin erläutert Badinter, dass Mütter aus unterschiedlichen Schichten von dieser Praxis Gebrauch machten.<sup>115</sup> Ende des 18. Jahrhunderts sollen jedoch etliche Publikationen zu einem Perspektivenwechsel im Thema Mutterschaft und Mutterliebe geführt haben. Ein einflussreiches Beispiel, das zu nennen wäre und das ebenfalls von Badinter in ihrem Werk in Erwähnung gebracht wird, ist Jean-Jacques Rousseaus pädagogisches Werk *Emil oder Über die Erziehung* (1762). Rousseau kritisiert in seinem Werk die damalige Einstellung der Mütter, ihre Kinder den Ammen anzuvertrauen, ohne zu berechnen, welcher Behandlung diese dort unterzogen werden könnten. Des Weiteren kritisiert Rousseau den Widerwillen der Mütter, ihre eigenen Kinder zu stillen. Rousseau betont, dass Kinder, Familie und Häuslichkeit das wahre Glück für die Frauen sei und dass das Verlangen nach diesen in der eigentlichen Natur der Frau liege.<sup>116</sup> Dieser neue Diskurs intendierte, die Frauen mit genau definierten Pflichten in einen Rahmen zu drängen, ihnen klarzumachen, dass sie ihren Eigenwert in der Familie und in der Mütterlichkeit, in ihrer „Urpflicht“<sup>117</sup> zu suchen haben. Damit diese neuen Anforderungen als eine Bereicherung von Frauen akzeptiert und internalisiert werden konnten, wurden diese mit positiven Attributen verknüpft und präsentiert.

Im folgenden Zitat konstatiert Badinter, dass die Mutterliebe sowie der Mutterinstinkt durch das jahrelange und mehrfache Erläutern ins gesellschaftliche Gedächtnis eingeprägt wurde. „Die Mutterliebe ist so häufig als etwas Instinkthaftes bezeichnet worden, daß wir gern glauben,

---

<sup>114</sup> Vgl. Badinter, Elizabeth: *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute* 1980. München, Zürich: Piper 1991, S. 9.

<sup>115</sup> Vgl. ebd. S. 50.

<sup>116</sup> Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder über die Erziehung* (1762). Paderborn: Schöningh 1978, S. 19.

<sup>117</sup> Vgl. ebd. S. 19.

ein solches Verhalten sei unabhängig von Raum und Zeit in der Natur der Frau verankert.“<sup>118</sup> Obwohl ihre Überlegungen, welche die Mutterliebe betreffen, auf gewisse Einwände stoßen, setzte Badinter einen starken Akzent, indem sie den Mutterinstinkt so wie die Mutterliebe in Frage stellte. „[...] Was ist das für ein Instinkt, der bei den einen auftritt und bei den anderen nicht?“<sup>119</sup> Mit dieser Frage, die ebenfalls die Antwort inkludiert, äußert Badinter, dass dieser Instinkt eindeutig nicht in jeder Frau vorhanden ist.

Badinter beginnt mit einer klaren Definition der Mutterliebe und richtet das Augenmerk auf ihren graduellen Charakter. Die Mutterliebe ist weder etwas Messbares, noch kann sie mit etwas weiterem angeglichen werden, sie kann aber ist nicht unbedingt in jeder Mutter vorhanden.

Die Mutterliebe ist nur ein menschliches Gefühl. Sie ist, wie jedes Gefühl, ungewiß, vergänglich und unvollkommen. Sie ist möglicherweise – im Gegensatz zur verbreiteten Auffassung – kein Grundbestandteil der weiblichen Natur. [...] Die Mutterliebe drückt sich in unterschiedlichster Weise aus – mal stärker, mal schwächer, mal gar nicht oder fast nicht.<sup>120</sup>

Diese Worte Badinters setzen die Mutterliebe mit Attributen in Verbindung, die im normalen Sinne mit ihr nicht in Erwähnung gebracht würden. Badinter beschreibt die Mutterliebe als ein schlichtes „menschliches Gefühl“, so wie die vielen weiteren Gefühle des Menschen. Die Mutterliebe ist eine Art von Liebe, die nicht jede Frau spüren und dem Kind vermitteln kann. Badinter kritisiert somit die Tendenz, der Mutterliebe einen zu hohen Standard zu setzen. Mutterliebe soll nicht glorifiziert werden, denn sie kann in unterschiedlicher Intensität auftreten, so kann sie von Anfang an fehlen oder mit der Zeit abnehmen und ganz verschwinden. Mit dem Diskurs der Mutterliebe wird die Mutter nur mit positiven und unrealistischen Besonderheiten ausgestattet. Sie wird mit übermenschlichen Eigenschaften dargestellt, negative Gefühle, wie Hass, Zorn, Neid und Wut, werden keineswegs mit ihr verknüpft. Diese negativen, jedoch menschlichen Gefühle werden ihr untersagt. Demzufolge wird die Mutter zu einer Person, die nur liebt, toleriert, mit einem leisen und beruhigenden Ton spricht und liebevoll blickt.

Badinter betont, dass die „Mutterliebe wie ein neuer Begriff“<sup>121</sup> Ende des 18. Jahrhunderts eingeführt wurde. „Neu ist auch die Verknüpfung der beiden Worte „Liebe“ und „mütterlich“, worin sich eine Aufwertung nicht nur des Gefühls, sondern auch der Frau als Mutter andeutet.“<sup>122</sup> Mit dieser „idealisierte[n] Neugestaltung“<sup>123</sup> wird der Mutter somit ein ‚besonderer‘

---

<sup>118</sup> Badinter: Mutterliebe, S. 9.

<sup>119</sup> Ebd. S. 10.

<sup>120</sup> Ebd. S. 12.

<sup>121</sup> Vgl. ebd. S. 113.

<sup>122</sup> Ebd. S. 113.

<sup>123</sup> Vgl. Opitz, Claudia: Mutterschaft und weibliche (Un-)Gleichheit in der Aufklärung. Ein kritischer Blick auf die Forschung. In: Opitz, Claudia/ Weckel, Ulrike/ Kleinau, Elke: Tugend, Vernunft, und Gefühl.

Platz beigemessen, der gleichfalls die Übernahme gewisser Verantwortungen und Rollenzuschreibungen mit sich bringt.

In ihrem Werk *Der Konflikt* behandelt Badinter ähnliche Konzepte, wie in ihrem Werk *Die Mutterliebe*. Badinter bezieht sich hier nicht nur auf die Ungleichheit zwischen den Geschlechtern, aber auch auf die Ambivalenz des Frau- und Mutterseins. „In einer Kultur, die das „Ich zuerst“ zum Prinzip erhoben hat, ist Mutterschaft eine Herausforderung, ja sogar ein Widerspruch.“<sup>124</sup> Hier möchte Badinter die Spaltung zwischen des Frau- und des Mutterseins hervorheben. Eine absolute Hingabe zur Mutterschaft, so Badinter, würde das „Ich“ in den Schatten rücken und die Frau einschränken. Badinter erläutert in ihrem Werk, dass gewisse Freiheiten, die in den 1970ern erreicht wurden, zu Gunsten einer idealisierten Mutterschaft rückgängig gemacht wurden. Sie betont, dass unterschiedliche Diskurse, die das gleiche Ziel anstrebten, nämlich den Muttermythos erneut zu beleben, bewusst zusammenwirkten. Unter diesen Diskursen benennt Badinter die „Ökologie, die Verhaltenswissenschaften und [...] essentialistischer Feminismus“<sup>125</sup> und erklärt anhand von Beispielen, wie diese gemeinsam für einen neuen Mutterdiskurs sorgten. Bekanntlich ist die Ökologie eine Lehre, die darauf zielt, dass der Mensch sich im Sinne der Natur ausrichtet. Doch was Badinter hier vehement kritisiert, ist ein politischer Diskurs, der sich dabei entwickelt und der dabei zu einer, „Umkehrung der Werte“<sup>126</sup> geführt haben soll. Eine dieser Umkehrungen soll die „Rückkehr zur Muttermilch“<sup>127</sup> gewesen sein. Das Stillen wurde zu einem der Kennzeichen der guten Mutter. Badinter offenbart in einem Interview, das Britta Sandberg vom *Spiegel* 2010 mit ihr führte, dass sie die Idee für dieses Buch entwickelte, nachdem der französische Gesundheitsminister Bernard Kouchner 1998 sowohl die Werbung als auch die kostenlose Ausgabe von Milchpulver in den Geburtsstationen verbat.<sup>128</sup> Hinter diesem Akt verbargen sich, so Badinter, viel ernsthaftere Intentionen, die darauf zielten, die Frau in einen engeren Raum zu drängen und ihr die Freiheit zu nehmen, selbst zu bestimmen. Die Entscheidung zielte darauf ab, die Frauen zu forcieren, ihre Kinder zu stillen und nicht nach der Flasche zu greifen. Badinter beschreibt das Stillen als eine höchst „intime“<sup>129</sup> Angelegenheit, darüber dürfe im eigentlichen Sinne nur die Mutter entscheiden. Einen Eingriff

---

Geschlechterdiskurse der Aufklärung und weibliche Lebenswelten. (Hg.). Münster, New York, München, Berlin: Waxmann 2000, S. 85-106, hier S. 87.

<sup>124</sup> Badinter, Elizabeth: *Der Konflikt. Die Frau und die Mutter*. München: Beck 2010, S. 25.

<sup>125</sup> Ebd. S. 46.

<sup>126</sup> Ebd. S. 47.

<sup>127</sup> Ebd. S. 56.

<sup>128</sup> Vgl. Sandberg, Britta (Interviewerin): Erziehung „Frauen sind keine Schimpansen“. In: *Der Spiegel*. <https://www.spiegel.de/spiegel/a-713292.html> (eingesehen am 11.11.2021).

<sup>129</sup> Vgl. Eimer: *Frauenbild*.

von außen versteht sie als einen Angriff in die persönliche Sphäre der Frau. Die Antibabypille war einer der wichtigsten Entwicklungen der 1960er Jahre. Frauen waren nun in der Lage, ungewollte Empfängnis zu verhindern oder sie selbst zu bestimmen. Doch mit diesem Diskurs der Ökologie zirkulierten nun Informationen, die gegen diese Verhütungsmethode sprachen. Die Pille wurde nun nicht nur als ein „künstliche[s] Produkt“<sup>130</sup> bezeichnet, das „in natürliche Prozesse eingreift“<sup>131</sup>, aber auch verantwortlich gehalten für ein „Krebsrisiko“<sup>132</sup> und als „Gefahr hormonaler Unregelmäßigkeiten“<sup>133</sup>. Badinter äußert ihre Einwände, indem sie das Ganze als Behauptungen bezeichnet.

Ein weiterer Diskurs, den Badinter in Erwähnung bringt, ist die Verhaltensforschung. Die Verhaltensforschung untersucht und interpretiert das Verhalten der Tiere. Anlehnend an die Verhaltensforschung sollte damit gezeigt werden, dass Frauen einen Mutterinstinkt haben. Badinter schreibt, dass insbesondere die Kinderärzte eine Korrelation zwischen den Mutterschaftshormonen der Tiere und der Frauen machten. So gingen diese von der Annahme aus, dass beide mit den gleichen Mutterschaftshormonen ausgestattet sind.

Essentialistischer Feminismus ist ein weiterer Diskurs den Badinter in ihrem Werk kurz in Erwähnung bringt und der ebenfalls für die Festigung eines Muttermythos gesorgt haben soll.

In ihrem Aufsatz *On the Genealogy of Women A Defence of Anti-Essentialism* definiert Alison Stone den essentialistischen Feminismus mit folgenden Worten:

Philosophically, essentialism is the belief that things have essential properties, properties that are necessary to those things being what they are. Applied within feminism, essentialism becomes the view that that there are properties essential to women, in that any woman must necessarily have those properties to be a woman at all.<sup>134</sup>

Zusammenfassend lässt sich erklären, dass der essentialistische Feminismus die Meinung vertritt, dass alle Frauen gewisse gemeinsame Eigenschaften besitzen müssen, um überhaupt Frau sein zu können. Badinter schreibt, dass „die Mutterschaft noch immer die große Unbekannte“<sup>135</sup> sei und erläutert, dass nicht alle Mütter die Mutterschaft als ein „Glück“<sup>136</sup> und einen „Gewinn“<sup>137</sup> empfinden, wie die Vermutung von vielen sei. Für manche Mütter ist es ein Glück,

---

<sup>130</sup> Vgl. Badinter: Konflikt, S. 49.

<sup>131</sup> Ebd. S. 49.

<sup>132</sup> Ebd. S. 49.

<sup>133</sup> Ebd. S. 49.

<sup>134</sup> Stone, Alison: On the Genealogy of Women: A Defence of Anti-Essentialism. In: Gillis, Stacy/ Howie, Gillian/ Munford, Rebecca (Hg.): Third Wave Feminism. A Critical Exploration (2004). Hampshire: Palgrave Macmillan 2007, S. 16-29, hier S. 18.

<sup>135</sup> Badinter: Konflikt, S. 27.

<sup>136</sup> Ebd. S. 27.

<sup>137</sup> Ebd. S. 27.

manche müssen jedoch erkennen, dass sie „für das Mutterdasein nicht geschaffen“<sup>138</sup> sind. Essentialismus neigt zu einer Verallgemeinerung, bei welcher die weiteren vielen Facetten von Frauen nicht in Betracht gezogen werden.

Zusammenfassend reflektiert und arbeitet Badinter in ihren Werken *Die Mutterliebe* und *Der Konflikt* heraus, welche Herausforderungen Frauen zu bekämpfen haben, wenn sie sich für oder gegen die Mutterschaft entscheiden.

Im Hintergrund dieser Überlegungen sollte ebenfalls eine kurze Begriffserklärung zu Mutterschaft gegeben werden. Mutterschaft ist eines der Felder, womit sich Feminismus im wesentlichen Sinne auseinandersetzt.<sup>139</sup> Einige feministische Ansätze, die sich mit Mutterschaft beschäftigen, sind der Differenzfeministische<sup>140</sup> und der Gleichfeministische Ansatz<sup>141</sup>. Doch da es kein Anliegen dieser Arbeit ist, diese feministischen Theorien in ihrer Vielfalt vorzustellen und sie zu diskutieren, werden sie nur kurz in der Fußnote in Erwähnung gebracht.

Mutterschaft erweist sich als ein facettenreicher Begriff, der in der Gesellschaft vor allem mit positiven Attributen in Zusammenhang gebracht wird. Dass eine Mutter fürsorglich, aufopferungsvoll, hingebungsvoll, nährend und liebend zu sein vermag, ist unbestritten. Es gibt aber auch Frauen, die diesem Bild nicht entsprechen, dann verkommen die positiven Zuschreibungen zu Klischees, die an der Mutterschaft haften.

Mutterschaft wird als eine „weibliche Lebenserfüllung“<sup>142</sup> betrachtet. Dass die Mutterschaft ein Konstrukt ist, ist bereits eine weit verbreitete Meinung. Des Weiteren ist Mutterschaft ein dynamischer Begriff, der trotz etlicher Zuschreibungen zeitgemäß erneut konstruiert wird. Mutterschaft ist mit Erwartungen belegt und die Aufgabenliste der Mutter verdichtet sich immer weiter. Bereits in ihrem Werk *Das andere Geschlecht* erläuterte Simon de Beauvoir: „Die Mutterschaft bestimmt die Frau für ein seßhaftes Leben [...]“<sup>143</sup> Mit Mutterschaft sieht Beauvoir

---

<sup>138</sup> Badinter: Konflikt, S. 27.

<sup>139</sup> Chodorow, Nancy: Das Erbe der Mütter. Psychoanalyse und Soziologie der Geschlechter (1978). München: Frauenoffensive 1985. In ihrem Werk setzt sich Chodorow ausführlich mit der Differenztheorie auseinander und geht der Frage nach, warum es immer die Mütter sind, die in erster Linie für die Kinder verantwortlich sein müssen.

<sup>140</sup> Marx Ferree, Myra: Feminismen. Die deutsche Frauenbewegung in globaler Perspektive (2012). Frankfurt am Main: Campus 2018.

<sup>141</sup> Marx Ferree, Myra: Gleichheit und Autonomie. Probleme feministischer Politik. In: Gerhard, Ute/ Jansen, Mechtild/ Maihofer, Andrea/ Schmid, Pia/ Schultz, Irmgard (Hg.): Differenz und Gleichheit. Menschenrechte haben (k)ein Geschlecht. Frankfurt/Main: Helmer 1990, S. 283-298. Marx Ferree beschäftigt sich in ihrem Werk *Feminism*, wie auch in ihrem Aufsatz *Gleichheit und Autonomie* mit Problemen feministischer Politik mit den deutschen und amerikanischen Frauenbewegungen.

<sup>142</sup> Gschwend, Gaby: Mütter ohne Liebe. Vom Mythos der Mutter und seinen Tabus (2009). Bern: Huber 2013, S. 24.

<sup>143</sup> Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau (1949). Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1968, S. 76.

die Teilnahme der Frau am öffentlichen Leben gefährdet und sieht in ihr eine Beschränkung. Badinter schließt sich den Überlegungen Beauvoirs an und ist ebenfalls der Meinung, dass die Mutterschaft eine lähmende und fesselnde Erfahrung im Leben einer Frau sein kann, wenn die Frau sich selbst dieser Verantwortung fraglos hingibt.

Die Romane, die Gegenstand dieser Arbeit sind, übertragen voneinander variierende Mütter, die die Mutterschaft unterschiedlich erleben und die die Mutterliebe im Unterschiedlichen vermitteln oder im Ganzen negieren. Die Mütter in den Romanen stimmen mit dem idealisierten, glorifizierten, unrealistischen, tiefeingeprägtem und positiv besetztem bekannten Mutterbild nicht überein. In ihrem Werk *Das Erbe der Mütter* (1985) betont Nancy Chodorov, dass die Mütterlichkeit einer Frau von vielen unterschiedlichen persönlichen Erfahrungen geprägt wird. „Ihre Mütterlichkeit wird also [...] von der Beziehung zu ihrem Mann, von der Erfahrung finanzieller Abhängigkeit, von ihrer Erwartung einer Ungleichheit in der Ehe und von ihrer Auffassung der Geschlechterrollen beeinflusst.“<sup>144</sup> Auch Simon de Beauvoir erläutert in ihrem Werk *Das andere Geschlecht*, dass äußerliche Umstände in der Prägung der Mutterschaft elementar sind. „Die Frau, die ihrem Mann herzlich zugetan ist, wird oft ihre Gefühle nach denen richten, die er ihr entgegenbringt. Sie empfängt die Schwangerschaft und Mutterschaft freudig oder widerwillig, je nachdem ob er darüber stolz oder verärgert ist.“<sup>145</sup> Die Mütter in den Romanen kommen aus unterschiedlichen Kulturen und Kreisen. Ihre individuellen Geschichten so wie das erlebte Umfeld im hier und jetzt beeinflussen ihre Mutterschaft und bewirken nicht nur allein ihre Beziehungen zu ihren Töchtern, sondern auch die Art und Weise, wie sie die Mutterliebe vermitteln. Diesbezüglich behandelt dieser Teil der Arbeit die Frage, inwieweit die individuellen Geschichten und Erfahrungen dieser Mütter die Vermittlung ihrer Mutterliebe beeinflussen. Wie divergierend die Mütter auch sein mögen, die Mutterliebe ist ein Gefühl, das ohne Wenn und Aber von jeder Mutter erwartet wird. Mit anderen Worten, von der Mutter geliebt zu werden, wird als ein selbstverständliches Recht begriffen und es wird Anspruch erhoben, sie großzügig von der Mutter zu erhalten. Jene Mutter, die dem Kind die Mutterliebe nicht entgegenbringt, wird als eine schlechte Mutter eingestuft. Beauvoir äußert in ihrem Werk *Das andere Geschlecht*, dass überhaupt die „Idee der ‚schlechten Mutter‘“<sup>146</sup> verdrängt und als eine Zuschreibung vermieden wurde und deshalb ein weiterer Begriff die „Rabenmutter geschaffen“<sup>147</sup> und eingeführt wurde, um das Wort ‚schlecht‘ mit dem idealisierten, liebevollen

---

<sup>144</sup> Chodorow: *Das Erbe der Mütter*, S. 115.

<sup>145</sup> Beauvoir: *Das andere Geschlecht*, S. 481.

<sup>146</sup> Ebd. S. 497.

<sup>147</sup> Ebd. S. 497.

Bild der Mutter nicht in Verbindung zu setzen. Badinter begreift das Frausein und das Muttersein als zwei unterschiedliche Identitäten.<sup>148</sup> Die Frau, so Badinter, setzt sich selbst in den Mittelpunkt und richtet ihr Leben nach ihren eigenen und persönlichen Bedürfnissen ein. Die Mutter hingegen, laut Badinter die wichtigste Bezugsperson im Leben des Kindes, muss sich nach den Bedürfnissen des Kindes richten und es priorisieren. Dementsprechend soll noch einer weiteren Frage nachgegangen werden. Kommen in den Romanen Mütter vor, die mehr in das Frausein investieren wollen als in die Mutterschaft? Badinters Überlegungen zur Mutterschaft und Mutterliebe verleihen einen tiefen Einblick in das Thema und sollen dazu dienen, die hier und bereits in der Einleitung fortgeführten Fragen aufzudecken und zu beleuchten.

---

<sup>148</sup> Vgl. Eimer: Frauenbild.



## II. Romananalysen

### 1. Perihan Mağden: *Zwei Mädchen. Istanbul-Story*

Die Journalistin und Schriftstellerin Perihan Mağden gehört zu den meist rezipierten und diskutierten Autorinnen der türkischen Gegenwartsliteratur. In der literarischen Szene hat sich Mağden einen besonderen Platz erarbeitet und findet Aufmerksamkeit nicht nur durch ihre außergewöhnlichen Themen und Figurendarstellungen, aber auch Aufgrund ihrem Sprachstil. Der Roman *Zwei Mädchen. Istanbul-Story* (2002) erzählt die Geschichte von Behiye und Handan, zwei junger Mädchen, die eine kurze, jedoch intensive Freundschaft miteinander aufbauen. Der Roman ist in Kapiteln eingeteilt und in der Gegenwart angesiedelt, alles spielt sich in nur neunzehn Tagen ab und wird vorwiegend von einem Er-Erzähler erzählt. Des Weiteren werden sehr häufig Dialoge eingeführt. Dialogtexte vermitteln Charaktereigenschaften, die dazu dienen, das Umfeld und das Niveau der Figuren aufzudecken. Mağden weicht in ihren Schriften von der herkömmlichen Grammatik ab und offenbart dessen Grund in einer Reportage:

Als Kolumnisten habe ich damals sehr mit der Sprache gespielt [...]. Es war mir langweilig. Letztendlich gibt es keinen anderen in der Welt, der viermal in der Woche schreibt. Deswegen dachte ich „las mich mit der Sprache spielen“, aber ich gebe zu, dass ich das in meiner Kolumne sehr übertrieben habe. Aber die Reaktionen [...] fand ich keineswegs verständlich [...]. [...] es ist meine Muttersprache [...] und ich spiele damit wie es mir passt [...].<sup>149</sup>

Mağden verwendet die Sprache als ein Medium, um gesellschaftliche Normen zu konfrontieren und auch zu provozieren. In der Literaturszene führt Mağdens Sprachverwendung jedoch zu unterschiedlichen Meinungen. In einem Artikel schreibt die türkische Linguistin Necmiye Alpay Folgendes über Mağdens Stil:

Obwohl ihre Schriften zu verschiedenen Gattungen gehören, ist ein enger Zusammenhang auf allen Ebenen zu beobachten. Doch die Grenzen stehen immer noch fest da. Romane sind Romane, Gedichte sind Gedichte. Den Zusammenhang [...] ermöglicht ihr Erzählen. [...] Mağdens tägliche Schriften [...] sind kommunizierende, informierende und anredende Schriften.<sup>150</sup>

Damit betont Alpay, dass die Autorin einen Schreibstil hat, dem sie in allen ihren Schriften, die unterschiedlichen Gattungen angehören, treu bleibt. Alpay schreibt, dass Mağden zwar in ihren Werken denselben Schreibstil verwendet, aber meistens harte Konturen zwischen den Genren zieht. Über ihren eigenen Schreibstil äußert Perihan Mağden in einer Reportage von 2002 für *Milliyet*<sup>151</sup>, dass der Journalismus ihren Sprachstil im Positivem beeinflusst und ihre Sprache

---

<sup>149</sup> Vgl. Romanla aramda kötü bir kan var. <https://t24.com.tr/k24/yazi/romanla-aramda-kotu-bir-kan-var,369> 03.06.2002 (eingesehen am 29.02.2020) Das türkische Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>150</sup> Vgl. Alpay, Necmiye: Perihan Mağden Külliyesi, <https://www.perihanmagden.blogcu.com/perihan-magden-elestiriler/488839> (eingesehen am 25.04.2019). Das türkische Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>151</sup> Vgl. Çıplak Kadın Yazarlara Öfke Duyuyorum. <https://www.milliyet.com.tr/pazar/ciplak-kadin-yazarlara-ofke-duyuyorum-5214428> 03.06.2002 (eingesehen am 29.02.2020) Das türkische Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

vereinfacht habe. Es gibt jedoch Einwände, die gegen Alpays und Mağdens Auffassung sprechen. Literaturkritiker Semih Gümüş sieht das anders und betont in seinem Werk *Yazının Sarkacı Roman* (2013), dass „die Sprache im Roman *Zwei Mädchen*, keineswegs die Sprache des Romans“<sup>152</sup> ist und fügt hinzu, dass der Schreibstil, den Mağden in ihren Zeitungsartikeln verwendet, für den Roman nicht geeignet ist, da beide anderen Zwecken dienen. Gümüş ist der Meinung, dass der Journalismus den Schreibstil der Autorin keineswegs gereift und im positiven entwickelt hat, zudem erläutert er, dass Mağden für ihre Romane einen anderen Schreibstil zu suchen und zu erarbeiten hat. Im Gegensatz zu Alpay ist Gümüş nicht der Meinung, dass es klare Konturen zwischen den unterschiedlichen Schriften Mağdens gibt. Laut Gümüş ist der journalistische Stil der Autorin zu sehr in ihrem Roman präsent. Tatsächlich erweist sich das Experimentieren mit der Sprache in *Zwei Mädchen* als ein Verzicht auf die Textverständlichkeit, da die Sprache stolpert und den Eindruck eines Stotterns vermittelt.

Die Verstöße gegen die Regeln der Grammatik im Roman können das Lesen für den Rezipienten erschweren. Lange Sätze so wie auch detaillierte Schilderungen sind in Mağdens Texten kaum vorhanden. Wiederholungen von bestimmten Worten und Wortgruppen, wie „Mein blaues Häschen. Mein Mamababy“<sup>153</sup> oder „Meine Mädchenmutter. Mein Leman-Baby. Meine Mama“<sup>154</sup>, kommen im Roman jedoch sehr häufig vor. Diese Ausdrücke wirken an manchen Stellen übertrieben und überflüssig. Seine Liebe in dieser Art zu äußern, mag nicht in jeder Kultur vorkommen, deswegen wirkt auch die Sprache in der deutschen Übersetzung des Romans äußerst unnatürlich und als nicht gelungen. Dadurch macht der Roman durch die Sprache, der Charaktereigenschaften und durch die alltäglichen Praktiken einen sehr lokalen Eindruck. Mağden jongliert mit der Sprache, indem sie die Wörter zerlegt und unvollständige Sätze schreibt. Zu nennen wären hier die Beispiele, „Hunderte von Knöpfen. Tausende. Viele Knöpfe eben. Vie. Le. Knöp. Fe“.<sup>155</sup> Des Weiteren finden Versalien häufig Verwendung, um auf einen gewissen Zustand zu deuten, wie im Beispiel „HANDAN-ZEIT“<sup>156</sup> (die Zeit, die mit Handan verbracht wird). Der Sprachstil der Figuren in *Zwei Mädchen* steht im Einklang mit ihren Persönlichkeiten. Insbesondere werden die Gefühlszustände und die Stimmungsumschwünge der Protagonistin Behiye durch zerlegte oder großgeschriebene Wörter ausgedrückt. Außer Behiye lässt Mağden alle anderen Figuren fließend reden und denken, ohne dabei mit der Sprache zu

---

<sup>152</sup> Vgl. Gümüş, Semih: *Yazının Sarkacı Roman* (2011). İstanbul: Can Sanat Yayınları 2013, S. 192. Das türkische Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>153</sup> Mağden, Perihan: *Zwei Mädchen*. İstanbul-Story (2002). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 26.

<sup>154</sup> Ebd. S. 45.

<sup>155</sup> Ebd. S. 31.

<sup>156</sup> Ebd. S. 76.

spielen. Der Literaturkritiker Gümüş jedoch findet weder den Gehalt noch die Sprache des Romans als gelungen und schreibt, „dass es dem Roman *Zwei Mädchen* nicht gelingt, die beabsichtigte Tiefe eines Romans zu erreichen“<sup>157</sup>. Des Weiteren erläutert Gümüş, dass „weder die Großschreibung noch das Zerlegen und die mehrfache Wiederholung der Wörter, zu einer neuen Bedeutung beitragen“<sup>158</sup>.

Die journalistische Seite der Autorin lässt sich in den vielschichtigen Handlungssträngen des Romans erkennen. In Mağdens Kolumne finden nicht nur politische Themen ihren Platz, auch die Populärkultur ist einer ihrer Schwerpunkte. Außerdem setzt die Autorin als rhetorisches Stilmittel Sarkasmus ein und äußert ihre Kritik gegen die Gesellschaft oder bestimmte Gruppen unverschlüsselt. Dieser Stil, so wie die Themenvielfalt, prägen sich in ihren Romanen ebenfalls ein. Unterschiedliche Themen und Probleme werden gleichzeitig angesprochen, doch dies entzieht dem Roman die Möglichkeit, sich endgültig in eine Richtung zu entwickeln und zu vertiefen. Aspekte des Romans sind Mutter–Tochter–Beziehung, Schwierigkeiten des Erwachsenwerdens, Freundschaft, Kriminalfälle und soziale Ungleichheit. Doch hauptsächlich legt der Roman den Fokus auf Behiye, die als Hauptfigur des Romans agiert. Dadurch, dass die Autorin sehr viele Motive im Roman verwendet, wird der Fokus etwas von Behiye genommen und das Lesepublikum hat das Gefühl, dass sich die Figur nicht mehr weiterentwickelt.

Der Roman *Zwei Mädchen* ist in der Unterhaltungsliteratur anzusiedeln, jedoch mit vielen trivialen Mustern, die insbesondere in der Figurendarstellung zu beobachten sind. Mağden zeichnet in ihrem Roman entgegengesetzte, mit negativen und positiven Eigenschaften ausgestattete Figuren. Zu den negativ konnotierten Figuren gehören Handans Freundeskreis und Behiyes Bruder Tufan. Ihnen wird keine bedeutende Rolle zugeschrieben, durch sie sollen nur gewisse Lebensweisen und Handlungen kritisiert werden. Da Handans Freundeskreis zur privilegierten Schicht gehört, werden sie als oberflächlich und ziellos bewertet. „Sie fahren an alle möglichen Orte. [...] Oft fahren sie zu diesem Weltraumbahnhof namens Bagdad-Straße. [...] Ständig werden ohne Ende Spiele gespielt. [...] Ihre Unterhaltungen bestreiten sie mit maximal fünfzig Wörtern“.<sup>159</sup> Dieser Freundeskreis mit seinen eigenen Präferenzen und seinem eigenen Alltag wird im Roman mit viel Geringschätzung und Unterstellung dargestellt. Doch dies wird ohne eine wahrhaftige Begründung gemacht. Konsequenterweise werden unentwickelte, misslungene aber jedoch harmlose Figuren skizziert, die keinem schaden, doch einem starken Tadel

---

<sup>157</sup> Vgl. Gümüş: *Yazının Sarkacı Roman*, S. 188.

<sup>158</sup> Vgl. ebd. S. 191.

<sup>159</sup> Mağden: *Zwei Mädchen*, S. 201.

unterzogen werden. Dadurch, dass ihnen im Roman nicht viel Spielraum gewidmet wird, erscheint ihre negative Darstellung als nicht nachvollziehbar und ungerecht. Behiyes Bruder Tufan dagegen verkörpert alles, das einen negativen Charakter auszeichnet, jedoch erweist er sich als eine realistisch und lebensnah konstruierte vertraute Figur. Mit seinen bössartigen und brutalen Einstellungen, seiner verbalen Gewalt, hat Tufan mehr Gewicht im Roman als die Freunde Handans.

Dadurch, dass sie einen forcierten Eindruck machen, ist in der Darstellung der Hauptfiguren ebenfalls eine Schwäche zu erkennen. Als Beispiele zu nennen wären die übertriebene Kindlichkeit und Schönheit Handans und der bezwungene, bemühte Zorn und die Schwermut Behiyes. Dass die Hintergrundgeschichte Behiyes im Roman fehlt, ist eine große Lücke. Ihr Zorn und ihre Schwermut werden weder begründet noch aufgeklärt, das stellt eine weitere Schwäche dar und erweist sich als nicht nachvollziehbar für den Rezipientenkreis. Mağden ordnet alle Figuren sehr präzise ein, das führt jedoch zu einer Verallgemeinerung. Wohlhabend zu sein, wird mit Dummheit und Ziellosigkeit gleichgesetzt. Schönheit, wie im Beispiel Handans, dagegen wird mit Güterzigkeit verknüpft. Behiye, die weder schön noch wohlhabend ist, wird mit Intelligenz und Wut ausgerüstet.

Des Weiteren bilden drei voneinander und von der Romanhandlung unabhängige Nebenhandlungen den kriminalistischen Rahmen des Romans. Die Titel dieser Nebenhandlungen lauten nach der Reihenfolge ‚Schilf‘<sup>160</sup>, ‚Wald‘<sup>161</sup> und ‚Ufer‘<sup>162</sup>. In allen drei geht es um einen Mord, der mit einem scharfen Gegenstand begangen wurde. Es handelt sich um einen Serienmörder, der es auf junge männliche Opfer abgesehen hat, die mit ihrem ökonomischen Standard zu einer gewissen sozialen Schicht gehören. Dies verraten die teuren Markenkleidungen, die von den Opfern getragen werden. Die Taten verleihen dem Roman eine gewisse Spannung und sind lose mit der Haupthandlung verbunden. Dadurch, dass Behiye bei jeder Gelegenheit ihre Abneigung gegen die Oberschicht und Luxusmarken äußert, und dadurch, dass sie ein Skalpell besitzt, welches die Mordwaffe sein könnte, wird sie implizit als Verdächtige dargestellt.

Semih Gümüş liefert eine weitere Perspektive zu den Morden und betont, dass „die Morde von unbekannten jungen Männern im Roman [...], auf die Gefahren und Korruption der Gesellschaft hindeuten, von der Behiye und Handan umgeben sind“<sup>163</sup>. Diese spielerische Handlung im Roman basiert auf einer Aporie, die Behiye als Täterin aber auch zugleich als der Gefahr

---

<sup>160</sup> Mağden: Zwei Mädchen, S. 7.

<sup>161</sup> Ebd. S. 83.

<sup>162</sup> Ebd. S. 189.

<sup>163</sup> Vgl. Gümüş: Yazının Sarkacı Roman, S. 186.

ausgesetztes junges Mädchen etabliert. Das Skalpell, ihre Tendenz zur Gewalt, ihre große Wut führen zu offenen Fragen. Schlussfolgernd entsteht eine Figur, die zwischen dem Täter und Opfersein pendelt.

Die Nebenhandlungen erweisen alle das gleiche Schema. Es sind immer zwei Personen, die einen Plan haben, etwas gemeinsam zu unternehmen, und der Plan kommt immer durch die Begegnung, die Entdeckung einer Leiche zum Scheitern und wird unterbrochen. Die Unterbrechung der Pläne deutet auf die Unmöglichkeit einer Vollendung eines Plans und dient ebenfalls als eine Art Prophezeiung. Somit werden die Pläne der Protagonistinnen ebenfalls zum Scheitern verurteilt.

Jedes Mordkapitel endet mit einem Polizeibericht, einem Sachtext, der mit einer Klarheit und Genauigkeit Informationen zum Mordfall vermittelt. Diese Sachtexte enthalten weder erzählerische Mittel noch überflüssige Informationen, sie sind rein mechanisch verfasst. Zusammen mit den Polizeiberichten wird ein weiterer Text, der sich durch seinen Inhalt im Ganzen von diesen unterscheidet, in diese Mordkapitel montiert. Diese sind ebenfalls in der Form eines Sachtextes geschrieben, strukturell genauso kompakt. In diesen kurzen Texten jedoch verwendet Mağden Ironie als rhetorisches Stilmittel. Durch diese redundanten Informationen werden Gräueltaten abgeschwächt und in den Hintergrund gerückt.

Diese überspitzten Texte liefern überflüssige und persönliche Informationen über die Opfer, wie die Marken ihrer Kleidungsstücke und ihre Penislänge – Informationen, die im Normalfall in einem Sachtext keinen Platz einnehmen würden.

Laut Polizeibericht war der Getötete mit einer Jacke, einer Hose, einem Hemd, einer Unterhose, Socken und einem einzelnen Schuh bekleidet.

Dunkelblaue Jacke: *Paul & Shark*

Dunkelblau-rot-weiß gestreiftes Sweatshirt: *Tommy Hilfiger*

Weißes Unterhemd: *Marks & Spencer*

Blue Jeans: *Ralph Lauren*

Dunkelblaue Socken: *Lacoste*

Weißer Unterhose: *Marks & Spencer*

Mokassin Größe 44: *Gucci*

Penislänge: 9cm<sup>164</sup>

Der Inhalt dieses Textes beabsichtigt, die Seriosität des eigentlichen Sachtextes zu brechen. *Zwei Mädchen* ist ein realistischer Roman, die Handlungen der Figuren werden wirklichkeitsgetreu dargestellt, aber die inhaltliche Dekonstruktion des neu erstellten Sachtextes widerspricht der Wahrhaftigkeit des realistischen Romans. Mağden macht hier nicht nur eine kleine Abweichung von der Form, sondern setzt das Unwahrscheinliche gegen das Wahrscheinliche

---

<sup>164</sup> Mağden: *Zwei Mädchen*, S. 12.

ein. Die distanzierte, unpersönliche und gefühlskalte Sprache des Sachtextes wird mittels Informationen über persönliche Gegenstände und Ironie gebrochen. Des Weiteren sind der Tod und die Hoffnung für einen neuen Anfang kontrastierende Elemente im Roman *Zwei Mädchen*. Inmitten der Hoffnungen fungieren der Tod und die Morde als ein großer Riss und ein Wackerrütteln.

Zwar hat der Roman einen kriminalistischen Rahmen, jedoch fehlen einige Merkmale des Kriminalromans, wie ein Detektiv, der mit seinen Ermittlungen und variierenden Verdächtigen in den Roman einfließt. Dass es am Ende des Romans keine Aufklärung für die Verbrechen gibt, ist eine weitere Lücke, die die Verbindung zu einem Kriminalroman ausschließt. Die Beschränkungen der Taten auf einen bestimmten Typus deuten auf einen Serienmörder mit Motiv. Aber das Motiv so wie der Täter bleiben am Ende des Romans offen.

Die sechszehnjährige Protagonistin Behiye lebt zusammen mit ihren Eltern und ihrem Bruder in Çemberlitaş, einem historischen und bescheidenem Viertel Istanbuls. Behiyes Lebensumstände werden durch das Wohnviertel und durch die Beschreibung ihres Wohnhauses hervorgehoben. Mit Behiyes Betreten des Wohnhauses tritt der Leser zugleich in das emotionale Innenleben der Protagonistin ein. Die Gegenstände, mit denen sie im Wohnhaus konfrontiert wird, und die Gerüche, die sie vernimmt, evozieren bei ihr Erinnerungen und Vorstellungen. Das Wohnhaus ist schmutzig, ungepflegt, vernachlässigt und riecht unangenehm. Dies wird durch drei auffällige Eigenschaften untermauert, auf die sich Behiye bezieht. Das schmutzige Nylonseil an der Haustür, das als Türgriff dienen soll, der starke Zwiebelgeruch im Treppenhaus und die alten Schuhe, die vor den Wohnungen der Mitbewohner liegen.

An der Eingangstür des Wohnhauses hängt ein [...] schmutziges Nylonseil [...]. Wenn man daran zieht, findet man sich inmitten der Gerüche des Hauses [...]: HAUS DER GERÜCHE. Von Zwiebeln dominierter Essensgeruch. Er legt sich auf einen wie ein Schleier, sobald man eintritt. SCHLEIERHAUS. Behiye ist eingetreten. Sie wird eingehüllt. GERUCHSSCHLEIERHAUS.<sup>165</sup>

Das schmutzige Nylonseil ist der erste Gegenstand, der andeutet, dass die Tür zu einer unangenehmen Welt geöffnet wird. Das Nylonseil selbst dient als ein billiger Ersatz für einen Türgriff, was auf eine Nachlässigkeit der Bewohner hindeutet. Mit dem Betreten des Wohnhauses wird Behiye von einem intensiven Zwiebelgeruch umgeben, der in sie eindringt. Der unangenehme, verschlingende Geruch des Wohnhauses untersagt ihm eine gewisse Frische, Sorgfalt und Sauberkeit. Des Weiteren liegt dieser Geruch außerhalb der Mahlzeiten in der Luft, er wird als etwas aufgenommen, das sich „unzeitmäßig aufdrängt“<sup>166</sup>. Ein zeitlich ungünstiger

---

<sup>165</sup> Mağden: *Zwei Mädchen*, S. 64.

<sup>166</sup> Vgl. Kolnai, Aurel: *Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 36.

Essensgeruch wird als ekelerregend, störend und als erzwungen begriffen. Der übermäßige Geruch wird bei jedem Eintritt des Wohnhauses inhaliert, es gibt kein Entrinnen und er macht sich jedes Mal bemerkbar.

Durch das Treppenhaus begleitet von Essengerüchen steigt Behiye die Treppen hinauf und sieht Schuhe vor den Wohnungstüren liegen. Diese Konfrontation mit einer Welt, deren Teil sie ist, evoziert bei ihr Gefühle wie Mitleid, Frust und Zorn zugleich. Schuhe stellen die gesamte Armut, von der sie und die Bewohner des Wohnhauses betroffen sind, dar.

Es ist kaum überraschend, daß die meisten Schuhe ziemlich mitgenommen aussehen. Alt und ausgelatscht. Krumm und schiefgetreten. [...] Hinten heruntergetreten. Vorn ausgebeult. Alles staubige, verdreckte, ungepflegte, erbarmungswürdige Schuhe.<sup>167</sup>

Schuhe sind ein Statussymbol und vermitteln ein Bild über ihre Besitzer. Die abgetragenen Schuhe deuten auf schwere Arbeit, Armut und auf schwierige Lebensumstände hin. Die Mühen des Alltags sind von ihnen abzulesen. Zusammen mit den Schuhen würde Behiye gerne ihr ganzes Umfeld wechseln, zu der sie keine Zugehörigkeit empfindet. Diese Textstelle vermittelt ein Bild von einem jungen Mädchen, gequält von ihrer Ohnmacht, zu wissen, dass sie nicht im Stande ist, etwas zu bewirken. Mağden reflektiert nicht nur den inneren Vorgang Behiyes, sie zeichnet ebenfalls eine fade Außenwelt und lässt sie in Behiyes Welt einfließen. Es ist nicht irgendein Raum, der das Gemüt der Protagonistin prägt und den Akzent setzt, es ist das Wohnhaus selbst. Die Schuhe werden außerhalb des Hauses getragen und als kontaminierend definiert. Deshalb werden sie vor der Wohnungstür stehengelassen. Eine Gewohnheit, der man öfter in Unterschichtsvierteln begegnet und nicht in noblen. Dazu reflektiert Behiye ein Verhalten ihrer Mutter Yıldız:

Behiyes Mutter läßt nicht zu, daß man vor der Tür die Schuhe auszieht. Auch die Nachbarn von gegenüber hat sie schon wer weiß wie oft darum gebeten. [...] Auch dafür schämt sich Behiye. Als würden sie in besonders guten Verhältnissen leben; als seien sie eine von diesen Fernsehfamilien, die ihre Schuhe eben auch drinnen tragen. [...] Ihr Ehrgeiz, sich selbst auf eine höhere Stufe zu stellen. Peinlich.<sup>168</sup>

Behiye interpretiert dieses Verhalten ihrer Mutter als eine Abgrenzung von den Nachbarn und als eine falsche Wahrnehmung bezüglich ihres Status. Yıldız soll den verdeckten Wunsch hegen, einer höheren sozialen Schicht anzugehören. Die abgetragenen Schuhe dienen hier dazu, die dysfunktionale Mutter-Tochter-Beziehung ins Licht zu rücken.

Einer weiteren Ekelempfindung ist Behiye in ihrer Wohnung ausgesetzt. Der Geruch des Wohnhauses kann mit dem Betreten der eigenen Wohnung und dem Schließen der Wohnungstür vermieden werden, doch der von ihrem Bruder verursachte unangenehme Geruch im

---

<sup>167</sup> Mağden: Zwei Mädchen, S. 64.

<sup>168</sup> Ebd. S. 65.

gemeinsamen Bereich, der Toilette, verbreitet sich in der gesamten Wohnung, das empfindet Behiye als einen Angriff auf ihre eigene Sphäre.

Jetzt hat Tufan sich offenbar mit der *Hürriyet* in der Hand hingehockt und kackt. TUFAN-SCHEISSE. Danach ist man gut beraten, die Toilette nicht zu betreten. Mindestens eine halbe Stunde lang stinkt es dann nach TUFAN-SCHEISSE. Von keinem anderen stinkt die Kacke so extrem.

Behiye will nicht mehr dieselbe Toilette wie Tufan benutzen. Sie will nicht mit Tufan unter einem Dach leben. Tufan ist etwas, das die Wohnung verschmutzt, sie kaputt macht und stinken läßt. Ein Fremdkörper. Eine ekelhafte, widerwärtige *Substanz* ist Tufan. *Abfall*.<sup>169</sup>

Étienne Bonnot de Condillac bezeichnet die Konfrontation mit einem unangenehmen Duft als ein „Leiden“<sup>170</sup>. Behiye muss ständig unter der Verletzung und der Übertretung ihres Bruders leiden. Tufan ist nicht nur verstörend in seinem Verhalten und seinen verbalen Akten, sondern auch durch den ekelerregenden Geruch, den er produziert. „A polluting person is always in the wrong. He has developed some wrong condition or simply crossed some line which should not have been crossed and this displacement unleashes danger for someone“<sup>171</sup>. Dadurch bezeichnet Behiye Tufan als bedrohlich, als einen Abfall, der entsorgt und abgeschafft werden muss. „Disgust helps define boundaries between us and them and me and you“<sup>172</sup>, Disgust - Ekel, soll laut Miller dazu dienen, Grenzen zwischen sich selbst und den anderen zu ziehen. Mit ihrem Ekelgefühl gegen ihren Bruder markiert auch Behiye ihre Grenzen und betont ausführlich, was sie als unakzeptabel empfindet. Um sich selbst zu schonen, vermeidet Behiye nach Tufan die Toilette zu betreten. Damit möchte sie das Leiden umgehen.

Behiyes Familie gehört der Mittelschicht an. Der Vater Salim ist Filialleiter in einem Geschäft und die Mutter ist eine Änderungsschneiderin. Es gibt feste Rahmenhandlungen in der Familie, wie das Verlassen des Hauses am Morgen, das tägliche Kochen und das Zusammenkommen für das Abendessen. Alle Familienmitglieder außer Tufan, Behiyes Bruder, übernehmen Verantwortung im Haushalt. Salim, der Vater, macht die Einkäufe, Yıldız, die Mutter, deckt den Tisch, Behiye ist zuständig für das Kochen. Der Rahmen ist jedoch ohne Inhalt. Die Regelmäßigkeit des Zusammenkommens manifestiert sich nicht als eine harmonische „Zusammengehörigkeit“.<sup>173</sup> Behiye beschreibt ihre Familie als „Invasionstruppen“.<sup>174</sup> Die Koexistenz, das

---

<sup>169</sup> Mağden: *Zwei Mädchen*, S. 74.

<sup>170</sup> Vgl. Condillac, Étienne Bonnot de: *Abhandlungen über die Empfindungen* (1754). Hamburg: Meiner 1983, S. 2.

<sup>171</sup> Douglas, Mary: *Purity and Danger. An analysis of concept of pollution and taboo*. (1966). London, New York: Routledge 2004, S. 140.

<sup>172</sup> Miller, Ian William: *The Anatomy of Disgust*. Cambridge/Massachusetts, London/Massachusetts: Harvard University Press 1997, S. 50.

<sup>173</sup> Vgl. Spohr, Doris: *Soziale Rhythmen in einer mittelständischen Familie*. In: Schiffauer, Werner (Hg.): *Familie und Alltagskultur/Facetten urbanen Lebens in der Türkei*. Frankfurt am Main: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie 1993, S. 124-137, hier S. 132.

<sup>174</sup> Mağden: *Zwei Mädchen*, S. 66.



Zusammenkommen am Abend mit der Familie, definiert sie als ein Eindringen, einen Übergriff. Das ideale Familienbild einer vierköpfigen Familie, die sich gegeneinander in häuslichen Angelegenheiten unterstützt und abends am Tisch beisammensitzt, ist in dieser Familie durch das fehlende Familiengefühl zum Scheitern verurteilt. Sebastian Schinkel betont, dass „[...] der [...] fest platzierte Tisch, an dem die Familienmitglieder trotz individuell divergierender Aktivitäten wiederkehrend im kleinen Kreis zusammenkommen, [...] zu einem Sinnbild des häuslichen Familienlebens [wird]“.<sup>175</sup> Der Tisch im Roman jedoch wird zum Schauplatz einer dysfunktionalen Familienkonstellation. Aufgrund Tufans auffälligen Vorgehens Respekt zu erzwingen, lässt sich die Unruhe zwischen Behiye und Tufan schnell erkennen und eskaliert in Kürze. Die Eltern sind hilflos und verfügen über keine Macht, die Situation zu mildern.

Behiye ist eine komplizierte Figur, sie wirkt stark im Äußeren, ist jedoch fragil, ängstlich und verunsichert im Inneren. „Deshalb läuft sie [...] mit hängenden Schultern und stets mürrischem Gesichtsausdruck durch die Gegend. [...] Nicht bemerkt zu werden, ist doch das Beste“.<sup>176</sup> Sie ist verschlossen und versucht, Kontakt zu ihrer Familie und der Außenwelt zu meiden. Behiye hat nur eine Freundin, Çiğdem, zu der sie auch keine sehr enge Beziehung pflegt. Des Weiteren leidet Behiye unter einer anhaltenden Wut, ihr ist nicht bewusst, wo sie diese Wut zu verorten hat. Sie ist intelligent, belesen und wird in Kürze eine Universität besuchen. Dies reicht jedoch nicht aus, ihr ein Selbstvertrauen zu verleihen. Durch die familiären Verhältnisse und der damit verbundenen Verachtung entwickelt sie kein Selbstwertgefühl. Aufgrund dieses Mangels bezeichnet sie sich selbst als einen „Käfer“<sup>177</sup>. Behiyes Welt besteht aus Büchern, Musik und der Küche. Sie dienen als eine Art Zuflucht. Unzufrieden mit den Umständen, in die sie hineingeboren wurde, hasst und verachtet sie alle Mitglieder ihrer Familie, den Vater nennt sie eine „überreife, klebrige Zuckermelone“<sup>178</sup>, in ihren Augen ist er klein und unbedeutend. Die Mutter ist für sie, „ein armes kleines *Etwas*“<sup>179</sup>. Ihrer Mutter gegenüber hat Behiye ambivalente Gefühle, sie hasst und bemitleidet sie zugleich. Yıldız wird ständig von Behiye verachtet und als minderwertig wahrgenommen. „Hast du Yıldız schon irgendwann mal *nicht* heulen sehen, Çiğdemella? Ihr Leben besteht daraus, ständig zu heulen, zu flennen, Sachen kaputtzumachen oder sich zu verbrennen“.<sup>180</sup> Wie ihre Tochter ist auch Yıldız unsicher und fragil. Jedes Missgeschick löst bei ihr ein Entsetzen aus, das zu einem Zittern und Weinen führt. Behiye

---

<sup>175</sup> Schinkel, Sebastian: Familiäre Räume. Eine Ethnographie des „gewohnten“ Zusammenlebens als Familie. Bielefeld: transkript 2013, S. 44.

<sup>176</sup> Mağden: Zwei Mädchen, S. 47.

<sup>177</sup> Ebd. S. 35.

<sup>178</sup> Ebd. S. 67.

<sup>179</sup> Ebd. S. 28.

<sup>180</sup> Ebd. S. 126.

empfindet eine tiefe Abneigung ihrer Mutter gegenüber, die Yıldız keineswegs wahrnimmt. Es finden weder Diskussionen noch Streitereien zwischen ihnen statt. Aufgrund ihrer Schwäche und Passivität wird Yıldız von Behiye eindeutig abgelehnt. Der nachgiebige Charakter der Mutter lässt keinen Raum für Diskussionen, die ein Gegenseitiges-sich-eröffnen ermöglichen könnten. Infolgedessen spricht Behiye zwar mit anderen über ihre Mutter, vermeidet es jedoch auf Gespräche mit Yıldız einzugehen. Durch ihr schlechtes Gewissen und ihre eigenen Vorstellungen füttert sie ständig den Hass gegen ihre Mutter.

Des Weiteren möchte Behiye ihre Mutter aus der Küche vertreiben, welche als das Herrschaftsbereich der Frau, der Mutter, angesehen wird. Im Roman manifestiert sich die Küche als ein bedeutender Raum, den Behiye als ihre eigene Domäne betrachtet. Die Abneigung ihrer Mutter gegenüber ist dermaßen intensiv, dass die Küche von Behiye gründlich geputzt wird, nachdem die Wohnung von der Mutter verlassen wird. Das Putzen hat eine symbolische Bedeutung, nicht nur der Schmutz wird von der Küche abgeschafft aber auch jene Spuren der Mutter. „Sie hat die Küche geweiht. Sie hat die Küche in einen von MUTTERHAND unberührten Zustand gebracht“.<sup>181</sup> Da sie die Mutter nicht aus ihrem Leben streichen kann, versucht Behiye, das auf einer symbolischen Weise zu verwirklichen. Alles, was von der Mutter in der Küche berührt wurde, wird von ihr gründlich geputzt. Auf symbolische Weise wird die Mutter beseitigt. In ihrem Werk *Purity and Danger* setzt sich Mary Douglas mit der Frage, „[...] what counts as dirt?“<sup>182</sup>, auseinander. Des Weiteren fügt sie hinzu:

[...] dirt is essentially disorder. There is no such thing as absolute dirt: it exists in the eye of the beholder.  
[...] Dirt offends against order. Eliminating it is not a negative movement, but a positive effort to organise the environment.<sup>183</sup>

Durch das Wischen und Schrubben der Küche versucht Behiye, ihren eigenen Bereich zu markieren und alles nach ihrer eigenen Art zu gestalten. Die Mutter wird mit Schmutz und Unordnung, der beseitigt werden muss, verknüpft und Behiye glaubt, dies durch das Putzen zu entfernen.

Der Roman verrät nicht viel über Yıldız. Doch besondere Eindrücke machen es möglich, einige Aspekte ihres Charakters herauszuarbeiten: ihre Körperhaltung, die Art, wie sie ihr Kopftuch trägt, und ihre Wortwahl. Yıldız ist eine unkomplizierte Figur. Sie hat einen Beruf, ihr Leben ist nicht nur durch Hausarbeit gekennzeichnet. Sie verdient Geld, unterstützt die Familie finanziell und die häuslichen Angelegenheiten werden geteilt. Sie lebt nicht durch ihren Mann und

---

<sup>181</sup> Mağden: *Zwei Mädchen*, S. 34.

<sup>182</sup> Douglas: *Purity and Danger*, S. XVIII.

<sup>183</sup> Ebd. S. 2.

ist nicht auf ihn angewiesen. Aber Berufstätigkeit und finanzielle Sicherheit haben auch nicht dazu beigetragen, aus ihr eine zielstrebende, selbstbewusste, mehr verlangende Frau zu machen. Yıldız verfolgt ihre Verantwortungen, lebt das Leben von einem Tag zum anderen und hinterfragt nichts Weiteres. In ihrem Wesen ist eine Akzeptanz zu beobachten, aber nicht im Sinne von Zufriedenheit, sondern eine Akzeptanz der vorhandenen Zustände, die nicht geändert werden können. Yıldız hat keine Ambitionen, so haben „[...] andere Lebensinhalte [...] oder zusätzliche Qualifikationen [...]“<sup>184</sup> keinen Platz in ihrem Leben. Obwohl sie in die Öffentlichkeit geht und einen Beruf ausübt, sind Innenräume ihre Welt. Sie verlässt ihre kleine Wohnung und geht zur Arbeit in ihren kleinen Laden. In dieser Hinsicht haben diese Räumlichkeiten eine Doppelbedeutung. Die räumliche Enge akzentuiert gleichfalls die begrenzte Welt von Yıldız. Die Reize der großen Stadt sind ihr fremd, sie äußert weder Bedürfnisse noch Beschwerden. Yıldız führt keinen aggressiven Kampf gegen das Leben. Weiblichkeit so wie Sexualität und soziale Güter haben keinen Platz in ihrem Leben. In allen ihren Handlungen ist sie unauffällig, das Auffälligste an ihr ist ihr Weinen, wenn sie nicht im Stande ist, mit irgendeiner Situation umzugehen. Dass die Mutter bei jeder Ausweglosigkeit auf das Weinen zurückgreift, wird von der Tochter Behiye als Schwäche wahrgenommen und macht sie in ihren Augen zu einer unbedeutenden Person. „Ihre Mutter ist über dem Tisch in sich zusammengesunken und weint. [...] ich könnte das Spülbecken mit Wasser füllen. [...] Ich könnte [...] den weinenden Kopf hineintauchen. Würde sie um sich schlagen?“<sup>185</sup>. Der Hass gegen die Mutter kann sich bei Behiye dermaßen steigern, dass sie sogar daran denkt, gegenüber ihrer Mutter Gewalt auszuüben. Während Behiye von einer starken Animosität gesteuert wird, kommt ihr Yıldız mit Naivität entgegen: „Geh doch raus und mach dir einen schönen Tag. Du fängst ja bald mit der Uni an, Behiye.“<sup>186</sup> Yıldız ist unfähig, die wahrhaften Gefühle ihrer Tochter zu erkennen. Das sanfte Entgegenkommen von Yıldız steht im Gegensatz zu Behiyes Temperament. Yıldız liebt ihre Tochter, doch sie ist dermaßen introvertiert, dass sie sogar den Hass ihrer Tochter übersieht. Der Hass, das Ressentiment, der Tochter basiert nicht auf einer mangelnden Mutterliebe. Der Grund dafür ist die Art, wie Yıldız funktioniert und ihr kleinkariertes Leben führt. Der beste adäquate Ausdruck Yıldızs Persönlichkeit zu beschreiben, wäre ‘kendi halinde’, der in der türkischen Sprache Verwendung findet, um Personen zu beschreiben, die fast keine eigene Stimme haben, sich kaum äußern und sich nicht in die Angelegenheiten anderer einmischen. Obwohl Yıldız

---

<sup>184</sup> Burger, Angelika/ Seidenspinner, Gerlinde: Töchter und Mütter. Ablösung als Konflikt und Chance. Opladen: Leske & Budrich 1988, S. 9.

<sup>185</sup> Mağden: Zwei Mädchen, S. 30f.

<sup>186</sup> Ebd. S. 32.

sich selbst die große Welt nicht gönnt, gibt sie Behiye Freiraum und die Möglichkeit sich zu entfalten. Es ist kein Aufzwingen ihres eigenen Lebens vorhanden.

Salim, Behiyes Vater, der auch für seine Familie sorgt, vermittelt nicht das Bild eines Mannes oder Vaters, der das Haupt der Familie darstellt oder überhaupt danach strebt. Salim ist eine blasse, harmlose und unauffällige Figur, der keinen Anspruch auf Autorität erhebt. Yıldız hat ein begrenztes Verständnis vom Leben und gibt sich mit dem Wesentlichen zufrieden. Sie stellt ihre „einförmige Routine“<sup>187</sup> nicht in Frage. Behiye glaubt, dass dies ebenfalls für ihre Ehe gilt. „Ihr Vater ist eigentlich nichts für ihre Mutter [...]“<sup>188</sup>. Damit soll die Ehe von ihr nur als die Erfüllung der gegenseitigen Verpflichtung wahrgenommen werden.

Yıldız ist weder eine schlechte noch eine böse Mutter, aber sie reduziert Mütterlichkeit auf das Wesentliche. Nachdem Behiye die Wohnung verlässt und sich entscheidet, zu Handan zu ziehen, äußert sie ihre Enttäuschung mit den folgenden Worten: „Haben wir uns denn nicht um dich gekümmert? Bist du etwa auf der Straße aufgewachsen [...]“<sup>189</sup> Damit soll gesagt werden, dass sie Behiye als Familie nicht vernachlässigt haben und dass sie Behiyes Bedürfnissen nachgekommen sind. Fürsorge wird somit auf die Befriedigung der Grundbedürfnisse reduziert. Für Behiye und Yıldız hat das Zuhause eine andere Bedeutung. Behiye bezeichnet die gemeinsame Wohnung, wo sie sich von allen Seiten bedrängt fühlt, als ein „Loch“<sup>190</sup> und konnotiert es im ganzen Sinne mit dem Negativen, wohingegen es für Yıldız ein Zuhause bedeutet. Behiye macht Yıldız für ihr eigenes schwankendes Selbstvertrauen verantwortlich und betrachtet sie als ein Hindernis für ihre eigene Weiterentwicklung.

Als ein Beispiel für Behiyes Gefühlszustand ist das folgende Zitat heranzuziehen:

Deine Mutter ist deine Geographie. Du bist, was deine Mutter ist. *Sonst nichts*. Sei meinetwegen verzweifelt, verdrossen und bedrückt von hier bis nach Jakarta. *Ersticke*. Ersticke vor Verzweiflung. Ringe nach Atem. Du bist und bleibst die Tochter deiner Mutter. Du bist ihre Fortsetzung. Die Küche deiner Mutter ist dein Leben. Dein Leben ist nun mal so ein Ort: einer, an dem ständig Unfälle passieren.<sup>191</sup>

Behiye ist es bewusst, dass die „Mutter als Vermittlerin der Welt“<sup>192</sup> agiert und die Ohnmacht dieser liefert Nahrung zu Behiyes Hoffnungslosigkeit. Behiye betrachtet Yıldız als jemanden, der ihr nichts zu bieten hat. Yıldızs Welt ist sehr klein, während Behiye ihr Leben in einem großen Raum sieht und dementsprechend nach einer Leitfigur sucht, welche sie in ihrer Mutter

---

<sup>187</sup> Dowling, Colette: Der Cinderella Komplex. Die heimliche Angst der Frauen vor der Unabhängigkeit (1981). Frankfurt: Fischer 1984, S. 180.

<sup>188</sup> Mağden: Zwei Mädchen, S. 70.

<sup>189</sup> Ebd. S. 123.

<sup>190</sup> Ebd. S. 71.

<sup>191</sup> Ebd. S. 28.

<sup>192</sup> Günter, Andrea: Die weibliche Seite der Politik. Ordnung der Seele, Gerechtigkeit der Welt. Königstein im Taunus: Helmer 2001, S. 125.

jedoch nicht finden kann. Sie wünscht sich eine starke im Leben stehende Mutter, die sie auch anleiten könnte. Behiye beschreibt alles, das mit ihrer Mutter zu tun hat, als eng, klein und bedrückend: „Ihre Mutter ist bereit, zur Arbeit zu gehen. In ihren Laden, ihren Schuhkarton.“<sup>193</sup> Der Laden, der Raum, in dem Yıldız arbeitet, wird mit einem Schuhkarton verglichen, was auf die räumliche Enge hindeutet. Nicht nur Yıldız, aber auch ihre Tätigkeit und der damit verbundene Raum werden von Behiye verachtet und herabgesetzt.

Behiye ist besessen von einem Gefühl, das sie selbst als „Das GEFÜHL, GERETTET ZU WERDEN“<sup>194</sup> beschreibt. Dieses Gefühl spiegelt den Zwiespalt in Behiyes Charakter. Die Passivität, die sie in Yıldız nicht dulden kann, lässt sich auch in ihrem Charakter erkennen. Da sie nicht im Stande ist, ihr eigenes Leben zu steuern, möchte sie dieses Unterfangen jemandem anderen überlassen. Behiye erwartet für ihre Erlösung einen Eingriff von außen, die Rettung kann nicht von jemandem aus ihrem eigenen Umfeld realisiert werden. Ihr Leben unterzieht sich einem drastischen Wandel, wenn sie durch eine gemeinsame Freundin Handan kennenlernt. Diese Begegnung markiert einen Wendepunkt in Behiyes Leben. Sie glaubt, dass Handan Das-Gefühl-Gerettet-Zu-Werden verkörpert und vertretet, und dass sie ihr den Ausbruch aus ihrem „Käferdasein“<sup>195</sup> ermöglichen könnte. Im Grunde genommen haben sie keine gemeinsamen Interessen, im Vergleich zu Behiye ist Handan lebensfroh, lebendig und hat einen großen Freundeskreis. Dennoch flüchtet Behiye nach Kürze aus ihrem Zuhause und zieht sogleich in Handans Wohnung ein. Behiye stellt Handan somit in den Mittelpunkt ihres Lebens und alles dreht sich um Handan.

Handan lebt zusammen mit ihrer Mutter Leman in einem noblen Viertel Istanbul. Ihre Eltern sind geschieden, der Vater lebt in Australien. Leman sorgte dafür, dass Handan keinen Kontakt zu ihrem Vater hat. Finanziell ist Leman nicht abgesichert und ist deswegen auf wohlhabende Männer angewiesen. Sie erduldet diese Art zu leben, weil sie sich für Handan ein besseres und ein ausgewogeneres Leben erhofft. Handan liebt zwar ihre Mutter, akzeptiert jedoch ihre Lebensart keineswegs. Wenn Leman davon spricht, den Kursleiter darum zu bitten, die Zahlung der Kursgebühren für eine Weile zu verschieben, reagiert Handan folgend: „Willst du den Kursdirektor um den Finger wickeln, damit er noch wartet?“<sup>196</sup> Dass Leman versucht, durch ihre Weiblichkeit Probleme zu beheben, dass sie sich, „[...] erwartungsvoll, empfangsbereit und

---

<sup>193</sup> Mağden: Zwei Mädchen, S. 32.

<sup>194</sup> Ebd. S. 16.

<sup>195</sup> Ebd. S. 60.

<sup>196</sup> Ebd. S. 41.

passiv [...]”<sup>197</sup> gibt, ist für Handan nicht annehmbar. Im Gegensatz zu Behiye und Yıldız haben Handan und Leman eine Beziehung, in welcher Meinungsunterschiede diskutiert und vieles ausgesprochen werden kann. Das einzige Thema, das zwischen ihnen als Tabu gilt, betrifft Handans Vater Harun, über den sie niemals ein Wort wechseln. Der Grund wird im Roman nicht offenbart, doch Harun soll Leman verlassen haben. Dieses Trauma, mit einem kleinen Kind, ohne eine finanzielle Sicherheit zurückgelassen zu werden, kann Leman nicht verarbeiten. Leman verdrängt ihre Gefühle und sorgt dafür, dass Tochter und Vater keinen Kontakt zueinander haben, dadurch glaubt sie, Harun zu bestrafen.

In Leman verbergen sich mehrere Frauen. Sie ist die liebende, infantile Mutter, die vom Ehemann verlassene, gebrochene Frau und die Mätresse. Der Roman verrät nichts über die Vergangenheit Lemans, außer einigen Enttäuschungen, die sie mit Männern erlebt hatte. „Handans Mutter Leman, [...] hat keine Zeit Mutter zu sein, da sie zu sehr damit beschäftigt ist, sich selbst zu vergnügen, eine Persönlichkeit, von der es mehrere zu geben mag.”<sup>198</sup> Aus dieser Interpretation Semih Gümüşs, ist ein spöttischer, vorwurfsvoller Ton herauszuhören. Sie basiert auf einer hoch ideologischen, eindimensionalen und einer stark männlichen Perspektive, die die Frau auf Mutterschaft reduziert und ihr gewisse Verantwortungen vorschreibt. Ein näheres Betrachten einer besonderen Textstelle jedoch reflektiert das wirkliche Leiden hinter Lemans Handeln, das von Gümüş, als ein Sich-Vergnügen missinterpretiert wird.

Bitterer Schmerz durchfährt sie. Wie er sie immer durchfährt, wenn sie übermäßig viel getrunken und ihre Pflichten vernachlässigt hat. [...] Das Schmutzigsein nach der Arbeit. [...] All das schlegt ihr aufs Gemüt und besetzt das Innerste ihrer Seele.<sup>199</sup>

Leman ist zerstreut und diese Unordnung tut ihrer Seele nicht gut. Sie hat Schuldgefühle, weil sie weder eine Struktur in ihr Leben bringen noch ihren Verantwortungen nachkommen kann, und dass noch ihre Tochter darunter leiden muss, betrübt sie am meisten. Des Weiteren empfindet sie aufgrund der Femme-fatale-Rolle, in die sie sich aus finanziellen Gründen immer wieder zu schlüpfen gezwungen sieht, eine gewisse Art von Ekelgefühl. Das oben angeführte Zitat beleuchtet den eigentlichen Gefühlszustand Lemans, was die Analyse Gümüşs schwächt. Gümüş kritisiert Leman, weil sie sich an den gewissen Code der Gesellschaft als Mutter nicht hält und den aufgezwungenen Rahmen sprengt. Leman zeichnet kein Mutterbild im normativen

---

<sup>197</sup> Kaplan, Louise J.: Weibliche Perversionen. Von befleckter Unschuld und verweigerter Unterwerfung. Hamburg: Hoffmann & Campe 1991, S. 191.

<sup>198</sup> Vgl. Gümüş, Semih: Eleştirinin Sis Çanı (2008). İstanbul: Can Yayınları 2017, S. 31. Das Originale habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>199</sup> Mağden: Zwei Mädchen, S. 21f.

Sinne, doch sie vertritt, wenn sie auch auf Abwege gerät, immer noch die aufopferungsvolle Mutter.

Leman hat keinen festen Halt im Leben, alle ihre Handlungen sind spontan. Obwohl sie für ihren Unterhalt auf Männer angewiesen ist, geht sie verschwenderisch damit um. Sie verwendet das Geld nicht nur für ihre Tochter, sondern auch für Statussymbole wie teure Taschen, was ebenfalls den Wunsch nach einem gesellschaftlichen Aufstieg symbolisiert. Louise J. Kaplan betont in ihrem Werk *Weibliche Persionen*, das „Jede beunruhigende Emotion und jeder moralische Zweifel [...] durch materielle Güter beseitigt werden“<sup>200</sup> könne. In Leman ist ebenfalls eine besondere Affinität zu materiellen Gütern zu beobachten. Um ihre emotionale Leere zu stillen, kauft sie teure Güter, die ihr das Gefühl geben, wertvoll und besonders zu sein. In seinem Artikel *Die Spätmoderne und ihre Pop-Kultur* beschreibt Manfred Prisching den Begriff Konsumismus als „[...] Anders leben. [...] Identifizierung des ‚guten Lebens‘ mit einer Konsumwelt“<sup>201</sup>. Güter besitzen einen symbolischen Stellenwert, sie können auf einen Status hinweisen, der Erwerb eines Gutes kann ebenfalls den Erwerb einer sozialen Position bedeuten. Für den Besitzer, wenn auch nur vorübergehend, erweist sich das Gefühl des Erringens als eine gewisse Freiheit, einen gewissen Erfolg, die er sich finanziell erschaffen hat. Des Weiteren manifestiert sich diese Erfahrung des Erringens auch als Selbstverwirklichung.

Im Roman *Zwei Mädchen* ist die Tendenz zum Konsumismus zu beobachten. Der Roman schildert das Verhältnis der Figuren zu Luxusmarken und Gegenständen. Vorliebe zu Marken wird im Roman mit Oberflächlichkeit gleichgesetzt<sup>202</sup>, ständig werden Marken von Kleidungsstücken, Taschen, Schuhe und Autos erwähnt. Einige davon sind Ralph Lauren, Lacoste, BEBE, Moschino, Jil-Sander und Mitsubishi Lancer. Restaurants und Cafes, wie TGI Fridays und Home Store, tauchen mehrmals auf, um die Wertvorstellungen, Präferenzen und Prioritäten der Figuren zu verdeutlichen.

In der Wohnung der Protagonistin Handan laufen die Popmusik Sender MTV und Number One. Popmusik Ikonen, wie Britney Spears, Kylie Minogue, Robbie Williams, NSYNC und Geri Halliwell, werden gehört. Behiye dagegen bevorzugt die Musik von The Cure, Limp Bizkit, Linkin Park, Papa Roach und blink-182. Die schlichte Beschreibung und Art Behiyes im

---

<sup>200</sup> Kaplan: *Weibliche Persionen*, S. 545.

<sup>201</sup> Prisching, Manfred: *Die Spätmoderne und ihre Pop-Kultur*. In: Groß, Peter, Horst/ Prisching, Manfred/ Theweleit, Klaus (Hg.): *Pop-Kultur. Historische und aktuelle Perspektiven einer kulturellen Revolution*. Klagenfurt: Wieser 2018, S. 57-143, hier S. 74.

<sup>202</sup> Die Autorin macht im Roman eine Korrelation zwischen Oberflächlichkeit und Vorliebe zu Luxusgegenständen und Marken.

Roman, ihre Zuneigung zum Lesen, ihre Intelligenz, stehen im Gegensatz zu dieser Konsumgesellschaft, die ihre Zeit mit Play Station spielen verbringt und sich über Marken definiert. Handan und ihre Freunde treffen sich meistens in Akmerkez, ein Einkaufszentrum. „Handan ist ein richtiges AKMERKEZKIND“<sup>203</sup>, meint Behiye,

Handan hat schließlich kein Geld. Trotzdem kennt sie alle Produkte, die das *Akmerkez* ihr nicht zu bieten hat, jedes einzelne, jede Qualität, jedes Etikett, jeden Preis. Was für ein schreckliches Wissen! Welch untragbare Last!<sup>204</sup>

Behiye unterstreicht mit diesen Worten die Diskrepanz zwischen ihrer eigenen und Handans Welt. Was von Behiye als eine ‚Last‘ empfunden wird, bedeutet für die anderen und Handan etwas, das sie anstreben. Akmerkez ist ein wichtiges Symbol, ein wichtiges Merkmal im Roman. Akmerkez bedeutet das für Handan, was Fifth Avenue für Annabel und Midge in Dorothy Parkers Kurzgeschichte *The Standard of Living* (1941) bedeutet. Das verlockende, bunte und vielversprechende Flair von Akmerkez ist mit seiner Vollkommenheit appellierend. Wie die Fifth Avenue ist Akmerkez das Absolute, ein Schauplatz zum Sehen und zum Gesehen werden, ein Ort, wo man unbedingt sein muss. Der im Jahre 1993 eröffnete Akmerkez ist nicht irgendein Einkaufszentrum. „ICSC named Akmerkez as ‚Europe’s Best Shopping Center’ and the ‚World’s Best Shopping Center’ in 1995 and 1996, respectively, the first shopping center in the world to receive both accolades.“<sup>205</sup> Seine Perfektion als das beste Einkaufszentrum wird damit etabliert. „[...] die Gesellschaft [...] repräsentiert sich in Visualisierungen [...]“<sup>206</sup> und ist damit programmiert, das Allerbeste anzustreben, das erweist sich als der Grund, weshalb Akmerkez so wichtig ist. Raymond F. Betts, untermauert die Worte Prischings im Folgenden: „[...] popular culture is chiefly marked by four characteristics: visualization, commodification, entertainment and technology [...]“<sup>207</sup> Diese Attribute Betts finden gleichfalls in Mağdens Roman Wiederhall. Ausgenommen Behiye und ihrer Familie sind alle Figuren Mağdens von diesem Rausch besessen. Laut Mağden ist Akmerkez in ihrem Roman das Symbol von Wut und Hass<sup>208</sup>, das Symbol der Klassendifferenzierung. In diesem Zusammenhang sind auf die Worte der türkischen Literatur und Kulturkritikerin Nurdan Gürbilek zu verweisen. In ihrem Werk *Vitrinde Yaşamak* (2014) untersucht die Autorin Gürbilek die sozialen und ökonomischen Folgen des Militärputsches in der Türkei von 1980. Gürbilek schreibt in ihrem Werk, dass die

---

<sup>203</sup> Mağden: *Zwei Mädchen*, S. 139.

<sup>204</sup> Ebd. S. 140.

<sup>205</sup> Akmerkez-Istanbul Shopping Fest. <https://www.istshopfest.com/en/?p=15091> (eingesehen am 19.09.2021).

<sup>206</sup> Prisching: *Spätmoderne und Pop-Kultur*, S. 83.

<sup>207</sup> Betts, F. Raymond: *A History of Popular Culture. More of everything, faster and brighter*. New York: Routledge 2004, S. 3.

<sup>208</sup> Vgl. Çıplak kadın yazarlara öfke duyuyorum.



„Schaufenster immer auf einen Überfluss“ hindeuten.<sup>209</sup> „[...] die Schaufenster in der Türkei waren nie zuvor so reich, die Menschen dagegen nie so arm, dass sie es sich nicht leisten konnten“<sup>210</sup>. Diese Tendenz, der Wunsch nach Konsum, der 1980er hat auch heute noch seine Geltung. Die Schaufenster bieten einen Überfluss von Produkten, die für viele nicht leistbar sind. Ein Luxusprodukt ist ebenfalls der Träger einer Illusion. Es führt zu einem imaginären Übergang, zu einer anderen Schicht (wenn auch temporär), einer anderen Dimension, was auch der Fall in *Zwei Mädchen* ist. Durch die Güter, die die Protagonistin Handan im Schaufenster sieht, die Marken auswendig kennt, über sie spricht, glaubt sie, ein Teil dieser Welt zu sein. Laut Gürbilek ist es „die Gesellschaft selbst die zum Schaufenster“<sup>211</sup> wird. Das äußerliche Aussehen überholt alles weitere und wird zum zentralen Thema. In diesem Sinne verkörpern Handan und Behiye zwei voneinander weit entfernte Welten. Behiye betont ihre Distanz zu dieser Welt, indem sie ihre Meinungen über Handans Freunde äußert,

Die Jungs haben Gel in den Haaren, die Mädchen Strähnchen. Alle sehen einander wahnsinnig ähnlich. Die gleichen Klamotten, der gleiche Tonfall, der gleiche ausdruckslose Ausdruck. [...] Einer sieht aus wie der andere: Aufblasmäddchen, Aufblasjungs.<sup>212</sup>

Die Obsession der Figuren mit den Marken löscht ihre individuellen Eigenschaften, sie sind kaum voneinander zu unterscheiden. Ihre finanzielle Lage ermöglicht Zugang zu Luxusgegenständen, was jedoch zu einer Gleichförmigkeit führt. Das Äußere ist eine harte Kontur, die die innere Leere ins Licht rückt.

Handan und ihre Mutter Leman verkörpern eine Gesellschaftsschicht, für die Güter eine zentrale Bedeutung haben und wo materielle Werte das Leben steuern. „Konsum und Identität hängen [...] zusammen [...]“<sup>213</sup> erläutert Prisching. Damit sind Handan und Leman die Repräsentantinnen derjenigen, dessen Leben im Schaufenster verläuft und die Ware das absolute Ziel ist. Der Einfluss der 1980er ist in den beiden Protagonistinnen zu beobachten. Des Weiteren bezeichnet Gürbilek die 1980er als eine Zeit, in der viele Freiheiten und Beschränkungen gleichzeitig angeboten wurden.

Einerseits waren die 80er eine Zeit dessen Rahmen von Druck, Verbot und staatlicher Gewalt gekennzeichnet wurde. Andererseits war es eine Zeit einer Regierung, die der Gesellschaft nicht sehr vertraut war [...] welche mehr konstruktiv als unterdrückend wirkte, die Zeit einer Regierung die zugleich provokativ und einschließend war.<sup>214</sup>

---

<sup>209</sup> Vgl. Gürbilek, Nurdan: *Vitrinde Yaşamak. 1980'lerin Kültürel İklimi* (1992). İstanbul: Metis Yayınları 2014, S. 38. Das türkische Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>210</sup> Vgl. ebd. S. 39.

<sup>211</sup> Vgl. ebd. S. 39.

<sup>212</sup> Mağden: *Zwei Mädchen*, S. 201.

<sup>213</sup> Prisching: *Spätmoderne und Pop-Kultur*, S. 83.

<sup>214</sup> Vgl. Gürbilek: *Vitrinde Yaşamak*, S. 13.

Gürbilek führt weiterhin aus, dass der Wandel zu einer gewissen „kulturellen Spaltung“<sup>215</sup> geführt habe. „1980er machte den Versuch die Welt des Vermögens und der Möglichkeiten mit der Welt der Not und der Benachteiligten nicht in Berührung zu bringen.“<sup>216</sup> Über die ökonomische Lage der 1980er schreibt Şirin Tekeli in ihrem Werk *1980'ler Türkiye'si'nde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (2015), dass „die steigenden Erwartungen nur von den städtischen, leistungsfähigen Gruppen, einer kleinen Minderheit gewährleistet konnten, dass die Mittelschicht und unteren Schichten dagegen mit einer steigenden Verarmung konfrontiert waren.“<sup>217</sup> Die 1980er finden hier nicht ohne Grund Erwähnung. Sie führten in der türkischen Gesellschaft zu tiefgreifenden Veränderungen, nicht nur im politischen, sondern auch im ökonomischen und sozialen Bereich. Der Militärputsch im Jahr 1980 und die danach verfolgte Politik ermöglichten es, eine Gesellschaft zu gestalten, die sich stark entpolitisierte und aus der eine Konsumgesellschaft wurde.

Die Konfrontation der leistungsfähigen und der benachteiligten Gruppen wird im Roman *Zwei Mädchen* mittels zwei Symbolen hervorgehoben. Die Welt des Vermögens und der Privilegierten werden durch Akmerkez und Handans Freundkreis symbolisiert, während die Benachteiligung Behiyes durch die Einkaufspassage *Yemişçiler Hanı* repräsentiert wird. *Yemişçiler Hanı* ist eine Einkaufspassage in Eminönü, in einem historischen Viertel, das für seine leistbaren, billigen Einkaufsmöglichkeiten bekannt ist. Luxusmarken werden hier nicht zur Schau gestellt, jedoch gibt es Angebote aus allen Preisklassen, so kann es sich jede/r leisten, dort einzukaufen. Man findet jede Menge Kleinigkeiten und das Gekaufte wird in Zeitungspapier eingewickelt. Die Waren sind leistbar, das macht Eminönü zu einem Ort, der jeden Tag von tausenden von Menschen besucht wird, die nur ein einziges Ziel haben, nämlich einen Einkauf zu machen, der ihr Budget nicht überlastet. Behiyes Welt ist das Viertel Eminönü, wo sich Tahtakale, Mercan, der polnische Markt befinden. Das folgende Zitat beleuchtet die Zugehörigkeit Behiyes zu dieser Welt:

Sie findet sich dabei wieder, wie sie die Straßen von Tahtakale hinaussteigt, die brodeln vor Menschen und kleinen Ereignissen. Tahtakale ist ein Ort, der ihr und ihrem Inneren immer gutgetan hat. [...] Ein Ort, der einen seelisch nicht belastet. Einen nicht bloßstellt.<sup>218</sup>

Für Behiye bieten Eminönü und Tahtakale eine Vielfalt im Vergleich zu Akmerkez. Eminönü und Tahtakale sind mit ihrer Menschenmenge verschlingend und ermöglichen deswegen eine

---

<sup>215</sup> Vgl. Gürbilek: *Vitrinde Yaşamak*, S. 26.

<sup>216</sup> Vgl. ebd. S. 27.

<sup>217</sup> Tekeli, Şirin: *1980'ler Türkiye'si'nde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (2011). İstanbul: İletişim Yayınları 2015, S. 21. Das türkische Original habe ich selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>218</sup> Mağden: *Zwei Mädchen*, S. 115.

Anonymität, Akmerkez hingegen ist wählerisch und erkennt denjenigen, den Außenseiter, der nicht zu ihm gehört.

Lemans kindliche Charakterzüge, verantwortungsloses Umgehen mit dem Geld und ihre Abhängigkeit zu Männern führen zu Konflikten in der Beziehung zu ihrer Tochter. „Haben wir in unserem Haushalt eigentlich auch Geld für die ganz normalen Bedürfnisse? [...] Wir kriegen keine Ordnung in unser Leben [...].“<sup>219</sup> Handan nennt Leman „meine Kindmutter“<sup>220</sup>, weil sie sie als „nicht entwicklungsfähig“<sup>221</sup> betrachtet. Handan erwartet von ihrer Mutter, mehr Verantwortung zu übernehmen und Vernunft zu zeigen, aber ihr ist ebenfalls bewusst, dass Leman sich keineswegs in diese Richtung entwickeln wird. Obwohl es auch in ihrer Beziehung Konflikte gibt, haben Handan und Leman, im Gegensatz zu Yıldız und Behiye, eine engere Beziehung.

Der Konflikt zwischen Handan und Leman jedoch bricht mit dem Eindringen Behiyes in ihr Leben vollends aus. Behiye fungiert dabei als die Unruhestifterin, als die Chaos herbeiführende Instanz. Behiye hat eine fürsorgliche Ader und ihr geht es darum, Handan glücklich zu machen, um für sie zu sorgen. Sie schlüpft bei Handan in eine gewisse Ersatzmutterrolle, wobei sie auch versucht, sie zu manipulieren, und womit Leman keinesfalls zufrieden ist. Behiye entdeckt Handans Leidenschaft für gutes Essen und dass dieses Bedürfnis von Leman nicht befriedigt wird. „Hungriges Baby. [...] Sie hat nichts zu essen bekommen. Sie *hat Hunger*. Ich Sorge dafür, daß du satt wirst. Ich kümmere mich um dich.“<sup>222</sup> Behiye bemerkt somit eine Lücke in der Beziehung zwischen Handan und Leman, die sie selbst zu füllen erwünscht. Schon beim ersten Besuch in Handans Wohnung beginnt Behiye leidenschaftlich für Handan zu kochen und schaut ihr beim Essen wie eine Mutter mit Begeisterung zu. Die Küche wird als der Herrschaftsbereich der Frau angesehen. In ihrem Werk *Essen und Psyche* beschreibt Gisela Gniech die Verantwortungen der Frau in der Küche mit den folgenden Worten: „Sie beschaffte die Rohstoffe, sie kochte, servierte, sorgte für Ordnung [...]. Damit nahm sie eine mächtige Rolle ein. Sie konnte bestimmen, was gegessen wurde.“<sup>223</sup>

Leman hingegen zeigt gegenüber der Küche, dem Kochen und dem Essen eine gewisse Distanz. Ihre Begründung dafür lehnt sie an eine Kritik von Handans Vater an: „[...] seit dein Vater

---

<sup>219</sup> Mağden: *Zwei Mädchen*, S. 221.

<sup>220</sup> Ebd. S. 45.

<sup>221</sup> Bramberger, Andrea: *Die Kindfrau. Lust, Provokation. Spiel*. München: Matthes & Seitz 2000, S. 149.

<sup>222</sup> Mağden: *Zwei Mädchen*, S. 59.

<sup>223</sup> Gniech, Gisela: *Essen und Psyche. Über Hunger und Sättigkeit, Genuß und Kultur*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer 1995, S.104.

mich nach unserer Heirat immer so beleidigt hat, habe ich nichts mehr fürs Essen übrig, [...]“<sup>224</sup> Aus der Aussage Lemans ist herauszulesen, dass sie durch ihren Mann aus der Küche, ihrem Domain, vertrieben und dass ihr die Rolle als die bestimmende Person in diesem Raum untersagt wurde. Gniech unterstreicht diesen Zustand mit folgenden Worten: „Hausfrauen [...] erfüllen Pflichten, erhalten selten Lob [...]“<sup>225</sup> Lemans Wahrnehmung der Küche gegenüber verändert sich, sie hört nicht nur auf zu kochen und einzukaufen, sondern auch selbst anständig zu essen. Durch diese Einstellung Lemans wird aus ihrer Küche ein vernachlässigter Raum. Wegen der Kritik ihres Mannes rächt Leman sich an der Küche, indem sie der Küche die Rohstoffe verweigert und sie verwüsten lässt. So werden nicht einmal die Grundbedürfnisse im Kühlschrank bereitgestellt.

Dass Behiye kochen kann und dass das von ihr gekochte Essen von Handan lustvoll gegessen wird, stört Leman zutiefst. Den Geruch der Hackfleischbälle findet sie verstörend und bedrohlich, weil sie das Gegenteil zu ihren nicht-häuslichen, immer bestellten Gerichten darstellen. Sie drückt ihre Unzufriedenheit mit der Frage „Was ist denn das für ein *Geruch*?“<sup>226</sup> aus. Sie fürchtet eine neue Ordnung, die von Behiye ausgehen könnte und die sie mit verlockenden Gerüchen, ein zweites Mal aus ihrem Umfeld vertreiben könnte. Leman sieht, dass Behiye die Intention hat, mit ihrem Wissen über die Küche und durch das Essen etwas zu bewirken. Lemans Desinteresse zum Essen wird von Handan mit folgenden Worten ausgedrückt: „Manchmal bringt sie haufenweise unnötige und sündhaft teure Fleischwaren mit nach Hause, oder vielmehr werden auch die telefonisch bestellt. Das meiste wird nicht gegessen, es verkommt und wird weggeworfen.“<sup>227</sup> Leman macht nicht den Einkauf, Lebensmittel wählt sie nicht selbst aus, so delegiert sie ihre Verantwortung. Der haufenweise Einkauf von teuren Fleischwaren steht im Gegensatz zu Behiyes bescheidener Küche. Behiye verfügt über die Kochkunst, sie respektiert alle einzelnen Zutaten, sie werden verwendet und nicht weggeworfen. Leman hingegen zeigt ihre Distanz und ihr Desinteresse dem Essen und der Küche gegenüber, indem sie Lebensmittel verkommen lässt und sie wegwirft. Leman räumt dem Essen und dem Kochen keine spezielle Zeit ein. Zudem wird auch nicht zu festen Zeiten gegessen.

---

<sup>224</sup> Mağden: Zwei Mädchen, S. 41.

<sup>225</sup> Gniech: Essen und Psyche, S. 105.

<sup>226</sup> Mağden: Zwei Mädchen, S. 102.

<sup>227</sup> Ebd. S. 38f.

Handans Vorschlag, die Hackfleischbällchen gemeinsam zu essen, wird von Leman abgelehnt. „Essen [...] vermittelt und verdeutlicht soziale Beziehungen unter Menschen.“<sup>228</sup> Essen ist etwas Kommunikatives, mit der Ablehnung des Essens, das von Behiye gekocht wurde, grenzt Leman sich von ihr ab und verschließt dabei den Weg zu Kommunikation. „Gemeinsames Essen glättet Differenzen [...]“<sup>229</sup>, doch mit der eindeutigen Ablehnung und Zurückwendung Lemans wird die Differenz zwischen ihnen akzentuiert. Leman verdeutlicht damit nicht nur ihren eigenen Stand und ihren Bereich in der Wohnung, sondern auch jenen Behiyes. So möchte sie es schon am Anfang Behiye klarmachen, dass sie nicht erwünscht ist.

Das „[...] Mahlzeiten [...] Rückschlüsse auf Geschlecht, Schichtung, Erziehung, Einkommen sowie Traditionsbewusstsein der handelnden Figuren [...]“<sup>230</sup> geben, ist ebenfalls ein weiterer Aspekt im Roman. Anhand der Gerichte, die Behiye in ihrer Küche für ihre Familie vorbereitet, kann abgeleitet werden, dass sie ein Traditionsbewusstsein besitzt. „Im Kühlschrank liegen sechs große Zucchini. Daraus macht sie Zucchini-mousaka. Sie kocht rote Linsensuppe. Dazu Bulgur.“<sup>231</sup> Dieses Mahl besteht aus traditionellen Gerichten, von denen insbesondere Linsensuppe und Bulgur Hauptspezialitäten der türkischen Küche sind. Des Weiteren lenken die Zutaten das Augenmerk auch auf Schicht und Einkommen. Das Essen, das mit diesen Zutaten vorbereitet wird, deutet auf ein maßvolles und bescheidenes Mahl. Teure und spezielle Zutaten sind im Kühlschrank nicht vorhanden und das Essen wird nur aus dem gekocht, was zur Verfügung steht.

Im Roman *Zwei Mädchen* hat die Küche als Raum, eine gesonderte Stellung. Einerseits ist sie der „Nucleus“<sup>232</sup> und der „Produktionsort“<sup>233</sup> der köstlichen Gerichte, andererseits ist sie der Schauplatz der Unfälle, unangenehmer Ereignisse, Streitereien und Machtverhältnisse. „In der Küche wird nicht nur gekocht: hier wird geredet, gearbeitet, gewohnt, geliebt, gehaßt und gemordet [...]“<sup>234</sup>, so deutet Elke Krasny in ihrem Aufsatz die Mannigfaltigkeit der Küche als

---

<sup>228</sup> Rigby, Kate: (Post-) Koloniale Inkorporierung. Ökologie und Esskultur in Australien. In: Lillge, Claudia/ Meyer, Anne-Rose (Hg.): Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur. Bielefeld: transkript 2008, S. 315-335, hier S. 315.

<sup>229</sup> Gniech: Essen und Psyche, S. 117.

<sup>230</sup> Lillge, Claudia/ Meyer, Anne-Rose: Interkulturelle Dimensionen von Mahlzeiten. In: Dies. (Hg.): Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur. Bielefeld: transkript 2008, S. 11-23, hier S. 18.

<sup>231</sup> Mağden: *Zwei Mädchen*, S. 66f.

<sup>232</sup> Miklautz, Elfie/ Lachmayer, Herbert/ Eisendle, Reinhard: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1999, S. 10.

<sup>233</sup> Ebd. S. 12.

<sup>234</sup> Krasny, Elke: *Küchengeschichten – Ein literarischer Streifzug. Lebensmittel und Lifestyle*. In: Miklautz, Elfie/ Lachmayer, Herbert/ Eisendle, Reinhard (Hg.): *Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1999, S. 251-279, hier S. 251.

Raum. Laut Krasny werden in der Küche nicht nur Speisen hergestellt und gegessen, es wird auch vieles andere mit ihr in Zusammenhang gebracht. Im Roman werden zwei unterschiedliche Küchen dargestellt, jene von Behiye und Leman, Handlungen finden frequent in diesen Räumen statt. Die Einrichtung der beiden Küchen verraten ebenfalls einiges über das Verhältnis der Protagonistinnen zu der Küche als Raum. Während Behiyes Küche mit ihren Gegenständen detailliert dargestellt wird, wird die Küche Lemans sehr schlicht beschrieben. Diese Küche wird mehr als ein Raum dargestellt, der seine Funktion nicht erfüllt. Es wird nur auf einen Tisch und einen Kühlschrank angedeutet. Dazu wird die Leere des Kühlschranks hervorgerückt, die die Distanz zum Essen konstatiert.

Als sie den Kühlschrank öffnen, sieht Behiye, daß Handan mit ‚nichts‘ wirklich ‚nichts‘ gemeint hat. Nicht einmal Eier sind da. Abgesehen von drei Schachteln *Toblerone*, einer Flasche Ketchup, drei mit Wasser gefüllten Whiskyflaschen und einem halben Paket *Sana* ist absolut nichts drin.<sup>235</sup>

Gegenstände und Küchenutensilien haben keinen Platz in Lemans Küche, da sie keinem Zweck dienen würden. Die Küche Behiyes im Gegensatz dazu wird als ein Raum dargestellt, der zwar abgenutzt ist, jedoch seine Funktion erfüllt. Auffällig sind die alten, kaputten, billigen und so gleich trivialen Gegenstände, mit der sie eingerichtet ist. Dies wird durch die anschauliche, wirklichkeitsgetreue Beschreibung der Kücheneinrichtung und der Küchenutensilien hervorgehoben:

Auf den Salzstreuer im Katzen-, den Pfefferstreuer im Katerdesign. Auf ihre winzige Küche: die billigen Küchenschränke, die gesprungenen Kacheln, das Plastikding zum Geschirrabtropfen, das Tablet darunter, die an der Wand hängende Stofftasche für Brot,[...] den Sandwichtoaster mit seinem verschmorten Griff, den alten brummenden Kühlschrank, die ausgebleichenen Fenerbahçe-Aufkleber darauf, die weißen Küchenvorhänge mit blauem Herzenmuster, die sich mit ihren Volantbesätzen vergeblich bemühen, diesem deprimierenden, erbarmungswürdigen Raum etwas Freundliches zu verleihen. Auf die Küchenvorhänge, die ihre Mutter genäht hat. Auf deren Unvermögen.<sup>236</sup>

Die gesprungenen Kacheln und der brummende Kühlschrank lenken das Augenmerk auf die finanzielle Lage sowie die Vernachlässigung der Familie. Die Küche vermittelt keine Gemütlichkeit, da sie eng und überfüllt ist. Die Vorhänge, welche eigenhändig von Yıldız genäht wurden, sollen dem Raum eine Wärme, eine Freundlichkeit verleihen, aber sie reichen nicht aus, die bedrückende Atmosphäre der Küche zu beheben. Vielmehr unterstreichen sie mit ihrem kitschigen Herzenmuster den Kontrast zwischen Fröhlichkeit und Trübsinnigkeit. Obwohl die Küche durch die Einrichtung deprimierend wirkt, wird sie durch ihren Status als Produktionsort zu einem lebendigen Raum. Es werden regelmäßig Nahrungsmittel gekauft, es wird gekocht, es wird konsumiert, es wird für Sauberkeit gesorgt. Behiyes Empfinden für die Küche, wird in dem folgenden Zitat beleuchtet: „[...] Behiye in der Küche [...], in ihrem kleinen, aber

---

<sup>235</sup> Mağden: *Zwei Mädchen*, S. 98.

<sup>236</sup> Ebd. S. 29f.

blitzsauberen Reich, auf diesem ärmlichen, aber wohltuenden Stück Erde [...].“<sup>237</sup> Die Küche, deren räumliche Enge für sie belanglos ist, ist ihr Reich, ihr Spielraum und fungiert als ihr persönlicher Rückzugsort, an welchem sie sie selbst sein kann.

Des Weiteren haben das Kochen und das Essen eine kommunikative Funktion in ihrem Leben. Es geht ihr nicht nur darum, den Hunger zu stillen, das Essen ist auch vielfach ein Träger einer Botschaft. Sie hegt den Glauben, dass das Essen eine Kraft besitzt, Auseinandersetzungen zu beseitigen und alles wiederherzustellen. Behiye kann ihre Gefühle nicht verbalisieren, deswegen versucht sie, auf einen anderen Weg zu kommunizieren, und setzt das Essen dafür ein.

Das Essen und das Servieren sind eine Art Sprache für sie. Sie ersetzen das, was sie nicht kommunizieren kann. Nach einer heftigen Diskussion mit Leman befürchtet Behiye, dass Handan sie aus ihrem Leben entfernen könnte. Demzufolge sucht sie Zuflucht in der Küche und macht Vorbereitungen, in der Hoffnung etwas bewirken zu können.

Behiye läuft in die Küche. Sie setzt Teewasser auf. Wenn sie Tee macht, wenn sie Toast macht, wenn sie einen auf *normal* macht, vielleicht... BEHIYE, DIE SCHLEIMERIN. Die Maus. BEHIYE, DIE MAUS. Jag mich nicht weg, Handan. Jag mich nicht aus deinem Leben, Handan.<sup>238</sup>

Durch das Essen, den Tee und den Toast glaubt Behiye eine friedliche und gemütliche Atmosphäre herzustellen und für eine Versöhnung zu sorgen. Mit ihrem Umzug in Handans Wohnung hat sich Behiye selbst widersprochen. Das gehobene Viertel, Etiler, manifestiert sich als ihr Abstieg, da sie in Handans zuhause nicht mal ein eigenes Bett besitzt. In Handans Wohnung schläft Behiye im Wohnzimmer auf der Couch. Das Wohnzimmer ist kein privater, sondern ein allgemeiner, durch Multifunktionalität gekennzeichnete Raum, der keine Rückzugsmöglichkeiten, keine Privatsphäre anbietet. Für sie wird kein Platz eingeräumt, da sie nur als ein vorübergehender Gast angesehen und ihre Präsenz nicht verinnerlicht wird. Das Gefühl gerettet zu werden, hat sie hierhergeführt, doch das neue Umfeld bietet ihr ebenfalls kein Zuhause.

Behiye übernimmt mit dem Umzug eine Rolle, die nicht für sie gedacht gewesen war. Sie hatte sich erhofft, gerettet zu werden, doch sie wird selbst zur Retterin. Nach der Begegnung mit Behiye unterzieht sich Handan einem großen Wandel. Dies erläutert sie mit den folgenden Worten:

Ich kann nicht mehr ohne dich, Behiye. Durch dich werde ich ein neuer Mensch. Ich kann das nicht erklären, aber durch dich passiert irgendetwas mit mir. Ich werde stärker. Und größer. [...] Aber irgendwie kann ich halt nicht richtig erklären, was.<sup>239</sup>

---

<sup>237</sup> Mağden: Zwei Mädchen, S. 66.

<sup>238</sup> Ebd. S. 308.

<sup>239</sup> Ebd. S. 164.

Behiye fungiert in Handans Leben als ein Aufschub, als jemand, der sie wachrüttelt und der zu ihrer Entwicklung beiträgt. Durch Behiye gewinnt Handan ein Bewusstsein, kann für sich Entscheidungen treffen und wird erlöst. Im Grunde genommen haben Handan, Leman und Behiye die gleichen Bedürfnisse und sind von den gleichen Ängsten belastet. Es sind das Sicherheitsbedürfnis und die Existenzangst. Handan, die nicht mit Ungewissheit in die Zukunft blicken möchte, wagt es, den großen Schritt für sich zu machen. Unzufrieden mit dem, was vorhanden ist, begibt sie sich auf die Suche nach einer anderen Figur, die ihr mehr verspricht und mehr anzubieten hat.

Eine Frau, die mit allem, was die reale Welt ihr geboten hat, unzufrieden ist und ihre diesbezüglichen Illusionen verloren hat, ist von der Vorstellung besessen, daß eine bestimmte Art von Mensch die Macht habe, sie zu reparieren-ein Vater, [...] ein Ehemann, ein Lehrer [...], daß dieser Mensch ihre Illusionen wahr machen und ihr frustriertes Verlangen befriedigen könne. Er wird sie für alle Erniedrigungen ihrer Kindheit entschädigen und die Kränkungen, die ihr aufgrund ihrer weiblichen Stellung zugefügt worden sind, wiedergutmachen.<sup>240</sup>

Handan erweist sich als die handlungsfähigste Protagonistin im Roman. Das plötzliche Verschwinden Handans ist eine überraschende Wendung. Die neunzehn Tage, in denen sich die ganze Handlung abspielt, vergehen zwar in einem gewissen Tempo, doch das Ende des Romans dagegen macht einen geeilten Eindruck.

[...] Die Mutter ist weder Frage noch Antwort, weil die Mutter Dasein *ist*, das vorhandene Dasein, das nicht gesucht und auch nicht gefunden werden muss. [...] So ist der Vater im Unterschied zur Mutter das Sein, das gesucht und gefunden werden muß.<sup>241</sup>

Das ‚Dasein‘ hat diverse Ausprägungen und kann unterschiedlich wahrgenommen werden. Die Frage, was unter dem Begriff ‚Dasein‘ verstanden wird, ist klärungsbedürftig. Im Roman hat das ‚Dasein‘ der Mütter für Behiye und Handan einen ganz anderen Gehalt. Leman und Yıldız sind zwar als Mütter präsent und müssen nicht gefunden werden. Doch die körperliche Präsenz bedeutet nicht unbedingt ein ‚Dasein‘, das mit den Bedürfnissen des Gegenüberstehenden übereinstimmt. Entlang der Achse wird kein Aufeinandertreffen der Erwartungen beobachtet. Leman und Yıldız sind keine schlechten Mütter, jedoch sind sie keine guten Beobachterinnen. Sie reduzieren ihre Beziehung mit ihren Töchtern auf das Befriedigen etlicher Interessen, die sie priorisieren, wobei sie sich die Signale ihrer Töchter entgehen lassen.

Im Roman sind Väter nicht mit positiven Assoziationen verknüpft. Salim wird als schwach, Harun dagegen als abwesend dargestellt. Da Harun in Australien lebt, scheint er für einen Neuanfang zu stehen. Er bedeutet die Zukunft und ist derjenige, der gefunden werden muss. Behiye sieht in Harun, den sie nicht kennt, ebenfalls die Lösung und Erlösung und überladet ihn mit

---

<sup>240</sup> Kaplan: Weibliche Persionen, S. 558f.

<sup>241</sup> Günter: Weibliche Seite der Politik, S. 95.



Erwartungen. Harun soll für sie die Rolle des Ersatzvaters übernehmen. Behiye kann zwar ihre Träume nicht verwirklichen, doch Handan, die den Druck ihrer Mutter und Behiye nicht mehr standhalten kann, verlässt beide und flüchtet nach Australien zu ihrem Vater.

In beiden Mutter–Tochter–Beziehungen ist eine Kommunikationsstörung zu beobachten. Doch diese Kommunikationsstörungen werden unterschiedlich erlebt. Leman und Handan haben ein Verhältnis, in welchem sie miteinander kommunizieren, sich gegenseitig kritisieren und sich loben. Doch sie pflegen über das wichtigste Thema, Harun, zu schweigen und bevorzugen, ihre Gefühle zu verdrängen und zu verbergen. Das Verdrängen führt dazu, das Befürchtete zu erleben. Leman wird von Handan verlassen, da Leman in ihrer Entscheidung über Harun die Gefühle Handans nicht in Betracht zieht. Weitere Gründe sind das Schwanken und die Haltlosigkeit Lemans sowie ihr unstrukturiertes Leben.

Die Kommunikationsstörung zwischen Behiye und Yıldız erweist sich als außerordentlich, da hier nicht offen kommuniziert wird. Behiye und Yıldız führen keine spannungsbeladenen Konversationen, wie es der Fall bei Handan und Leman ist. Die Kommunikation wird eher von Behiye geleitet und sie sorgt dafür, dass sogar Alltagskonversationen auf ein Minimum beschränkt werden. Yıldız ist dermaßen in sich zurückgezogen, dass sie den Hass und die Distanz ihrer Tochter nicht erkennt. Aber es ist auch darauf hinzuweisen, dass sie einen begrenzten Eindruck macht, was von ihrer Tochter negativ aufgenommen wird. Yıldız ist harmlos, gutherzig und hat kein streitlustiges Gemüt. Das erschwert die große Animosität Behiyes ihrer Mutter gegenüber nachzuvollziehen. Es muss jedoch hier angemerkt werden, dass Yıldızs Mangel an Bewusstsein ebenfalls ein Hindernis für die Kommunikation darstellt. Doch im Grunde genommen sind es die ungerechtfertigte Unruhe und die Einbildungskraft in Behiye selbst, die den Hass gegen Yıldız füttern.

## 2. Perihan Mağden: *Wovor Wir Fliehen*

Haltet Abstand von mir, oder ich sterbe, oder ich morde, oder ich morde mich selber. Abstand, um Gottes willen! Ich bin zornig, von einem Zorn, der nicht Anfang und Ende hat.<sup>242</sup>

Ingeborg Bachmann, *Das dreißigste Jahr*

Der im Jahre 2010 veröffentlichte Roman *Wovor Wir Fliehen* der Autorin Perihan Mağden handelt von der schaurigen und außergewöhnlichen Geschichte, einer Mutter und Tochter. Der Roman besteht aus sechsunddreißig Kapiteln und wird von einer namenlosen Ich-Erzählerin

---

<sup>242</sup> Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr* (1961). Berlin: Piper 2017, S. 27.

aus der Perspektive der Tochter wiedergegeben. Acht Kapitel davon werden von Figuren erzählt, denen die beiden Hauptfiguren auf ihrem Weg begegnen. In diesen Kapiteln lässt die Autorin Mağden andere Erzähler in die Geschichte hineinfließen, was eine mehrfache Optik ermöglicht. Diese Außenperspektive verleiht dem Rezipienten die Gelegenheit, die Handlungen aus einer weiteren Sichtweise zu betrachten. Diese kommentierenden Erzähler übertragen das Geschehen aus ihrem Blickwinkel und füllen dabei Lücken, die von der Ich-Erzählerin des Romans offengelassen werden. Des Weiteren werden auch viele Dialoge eingeführt, die zwischen den Hauptfiguren und Nebenfiguren stattfinden. In *Wovor wir fliehen*, verzichtet Mağden auf die Art der Sprachverwendung wie im Roman *Zwei Mädchen*. In *Wovor wir fliehen*, haben die Protagonistinnen keinen gewöhnlichen Alltag und verfügen über fast keine Kontakte zu anderen. Dies beeinflusst die Art, wie sie miteinander und mit den anderen Figuren kommunizieren, und befreit die Sprache von Modesprüchen. Wenn auch geringer verwendet, verzichtet Mağden hier wieder nicht auf Versalien.

„In ihren SCHWERMUTPHASEN möchte meine Mutter nicht, dass Licht durch die Fenster hereinfällt.“<sup>243</sup> Diese Art von Sprachverwendung kommt im Roman öfters vor und verleiht ihm eine düstere Stimmung. Des Weiteren liefert die Ich-Erzählerin den Stimmungswechsel der Mutter, indem sie ihre Stimme schildert. In diesen Schilderungen wird aus der Stimme etwas Anschauliches und Fassbares: „Ihre wunderschön kratzige Stimme verschwindet. An ihre Stelle tritt eine karierte Stimme: eine quer und längst zerhackte Stimme.“<sup>244</sup> Als ein weiteres Beispiel zu nennen wäre an dieser Stelle: „Ihre Stimme ist in Würfel geschnitten.“<sup>245</sup> Damit wird ein abstrakter Zustand der Mutter, wie etwa Zorn, Erschöpfung und Frust dargestellt.

In *Wovor wir fliehen*, fließt die alltägliche Sprache, die Sprache der Straßen, durch die mehrfache Optik in den Roman ein. Als Protagonistin stellt Mağden hier eine gebildete, städtische, wohlhabende und alleinerziehende Frau in den Mittelpunkt. Dementsprechend werden ebenfalls Textstellen eingeführt, in welchen die Protagonistin Fremdwörter verwendet oder Bücher liest. Mağden lässt die Hotelgäste und das Hotelpersonal in einer anderen Art sprechen, was ebenfalls den Bildungsgrad zwischen der Protagonistin und ihnen sichtbar werden lässt. Ein nennenswertes Beispiel dafür wäre aus dem Kapitel ‘Der Poolboy’<sup>246</sup>. Die Sprache wird somit als ein Medium verwendet, um die Diskrepanz zwischen der Protagonistin und den restlichen Figuren zu unterstreichen. „Stell dir so’ne Peitsche vor. ‘nen Ledergürtel. ‘nen vertrockneten

---

<sup>243</sup> Mağden, Perihan: *Wovor Wir Fliehen* (2007). Berlin: Suhrkamp 2010, S. 22.

<sup>244</sup> Ebd. S. 97.

<sup>245</sup> Ebd. S. 125.

<sup>246</sup> Ebd. S. 50.

Ast. So sah die Frau aus. [...] Die war so was von brutal, Junge. Ich hatte andauernd Schiss, dass die ihren Mund aufmacht und irgendwas sagt.“<sup>247</sup> „Die Romane führen Personen mit Rang und Namen ein – und das genügt ihnen zur Charakterisierung.“<sup>248</sup> Im Falle der Autorin Mağden trifft diese Aussage Luhmanns nur teilweise zu. Über den gesellschaftlichen Rang der Protagonistin gibt es im Roman viele Informationen, doch Mağden verzichtet darauf, ihre beiden Protagonistinnen zu benennen. Das Werk *Bambi* des Autors Felix Salten dient als ein wichtiges Leitmotiv im Roman, es werden häufig Passagen aus diesem Werk in den Roman montiert, was auf die Affinität des Romans zu diesem Text deutet. Felix Saltens Werk *Bambi* (1923) erzählt die Geschichte eines Rehkitzes, das zusammen mit seiner Mutter im Wald lebt und das Leben sowie die Gefahren des Waldes erlernt. Wie bedeutend das Werk *Bambi* für die Protagonistinnen ist, wird im folgenden Zitat hervorgehoben:

„[...] unser Buch ist *Bambi*, Mama“.

„[...] *Bambi* ist unser ZEICHENFEUERWERK. Wenn wir wollen, zeigt es uns sogar, was uns alles passieren wird.“

„Wir haben uns eben dafür entschieden, mein Bambi. Für unser Leben war es das geeignete. Also haben wir es zu unserem Gebetbuch gemacht.“<sup>249</sup>

Für Mutter und Tochter hat das Werk *Bambi* eine Führungsrolle, es zeigt ihnen den Weg, den sie zu gehen haben. Deswegen wird es immer wieder konsultiert und es wird darin nach Hinweisen gesucht. Zwischen den Handlungen im Roman und diesem Text werden häufig Parallelen gezogen und viele inhaltliche Bezüge verknüpft. *Bambi* dient ebenfalls als eine Art Prophezeiung für die Protagonistinnen des Romans. Dementsprechend ist das Ende des Romans für den Rezipienten vorsehbar und vorstellbar. Die Tochter wird sehr häufig von der Mutter mit dem Namen Bambi angesprochen, das ebenso darauf hindeutet, dass sie ein ähnliches Schicksal erwartet. Mağden verheimlicht den Namen der Ich-Erzählerin sowie jenen ihrer Mutter, da ein Name die Anknüpfung zu Saltens Werk schwächen würde. Saltens Werk bietet Mağden das Gerüst, auf das sie ihren eigenen Roman aufbaut.

Ein weiteres Zitat beleuchtet, wie sehr der Stoff von *Bambi* mit der Romanhandlung verstrickt ist.

Wenn Bambis Mutter nicht so dumm und so unvorsichtig gewesen wäre, dann wäre Bambi nicht allein im Wald zurückgeblieben. Wenn du Bambis Mutter bist, musst du am Leben bleiben. Du darfst Bambi nicht allein lassen.<sup>250</sup>

---

<sup>247</sup> Mağden: Wovor Wir Fliehen, S. 52.

<sup>248</sup> Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität (1994). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, S. 65.

<sup>249</sup> Mağden: Wovor Wir Fliehen, S. 227.

<sup>250</sup> Ebd. S. 9.

Im Werk *Bambi*, leben Bambi und seine Mutter im Wald, welcher voller Gefahren ist. Eines Tages kommt Bambis Mutter nicht mehr zurück. Bambi muss demzufolge allein für sich sorgen. Die Mutter des Mädchens möchte den Fehler von Bambis Mutter nicht wiederholen und zulassen, dass ihre Tochter allein im Leben steht. Sie verspricht sich selbst und ihrer Tochter, immer vorsichtig zu sein und sie zu beschützen. Aber am Ende des Romans ist zu beobachten, dass sie vom gleichen Schicksal wie Bambis Mutter betroffen ist.

Während die Handlungen im Roman *Zwei Mädchen* in der Stadt Istanbul angesiedelt sind, gibt es im Roman *Wovor Wir fliehen* „vielfachen Ortswechsel“<sup>251</sup>, dementsprechend viele verschiedene Schauplätze und Handlungsräume. Nicht nur die Stadt Istanbul, sondern auch mehrere andere Metropolen, wie London, New York, und kleine Stranddörfer, wie Arambol in Goa oder Koh Samed in Thailand, und europäische Städte, wie Florenz, kommen vor. Da die Protagonistinnen mit dem Bewusstsein und der Wahrnehmung agieren, nirgendwo sesshaft werden zu können, weil sie auf der Flucht sind, fühlen sie sich an keinem der Orte richtig wohl und agieren gelassen. Ihr Instinkt, ihre innere Stimme, bestimmt, wann sie einen Ort zu verlassen haben. Orte sind eine Art Stationen und dienen als Zuflucht für eine begrenzte Zeit. Manchmal ist es aus Langeweile, manchmal aus Angst oder eines unangenehmen Ereignisses, dass sie einen Ort verlassen müssen.

Wir können am Busbahnhof warten, am Bahnhof, an der Schiffsanlagestelle oder am Flughafen: auf den Morgen und auf das, was uns so schnell wie möglich von dem Ort wegbringt, den wir aufgezehrt haben.<sup>252</sup>

Sobald der Ort, ihr Kokon, sie nicht mehr umhüllt, sobald sie sich nicht mehr in Sicherheit fühlen, verlassen sie ihn und begeben sich auf die Suche nach einem neuen.

Istanbul ist einer der Städte, die im Roman vorkommen, aber sie stellt eine Ausnahme dar. Die Mutter ist mit ihrer Vergangenheit an diese Stadt gebunden. Istanbul ist die Stadt ihrer unglücklichen Kindheit. Deswegen wird sie von ihr nur mit negativen Assoziationen geschildert. Ein weiterer bedeutender Unterschied zwischen Istanbul und den anderen Handlungsorten ist, dass sie bei der Protagonistin - der Mutter, schon vor ihrer Ankunft einen Gefühlszustand provoziert, nämlich die Angst. „Das Entsetzen, das diese Stadt ihr einflöße, sei etwas ganz anderes“<sup>253</sup>, erläutert die Tochter über ihre Mutter. Im Kapitel „Das leere Grundstück“<sup>254</sup> entledigt sich die Protagonistin ihres Hasses gegenüber der Stadt, weil es der Ort ist, wo sich ihr Elternhaus befunden hat. „Die Treppe führte hinauf zu unserem Haus. Zu meinem Mutterhaus - diesem

---

<sup>251</sup> Piatti, Barbara: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien (2008). Göttingen: Wallstein 2009, S. 198.

<sup>252</sup> Mağden: *Wovor Wir Fliehen*, S. 14.

<sup>253</sup> Ebd. S. 123.

<sup>254</sup> Ebd. S. 123.

grauenhaften Ort.“<sup>255</sup> In seinem Werk *Das Haus* (2011) beschreibt Mathias Hirsch das Haus mit den folgenden Worten:

Das Haus hat viele Bedeutungen, es steht für Unabhängigkeit, Erfolg, Erwachsen-Sein, für ein eigenes, selbstbestimmtes Leben. Es kann aber auch Unfreiheit, Festgelegt-Sein, Abhängigkeit, Fremdbestimmt-Sein, das heißt den psychischen Tod bedeuten.<sup>256</sup>

Hirsch benennt hier zwei kontrastierende Eigenschaften des Hauses. Die eine schließt die andere aus. Je nach den Erfahrungen, die man in einem Haus sammelt, reifen Gedanken darüber. Das Haus als die Ursache des psychischen Todes macht sich auch im Roman bemerkbar. Die Mutter beschreibt das Haus ihrer eigenen Mutter als ein grauenhafter Ort, ohne Schutz und Wärme, ein Ort, der sie bedrängte, wo sie sich nicht aufgenommen und willkommen gefühlt hatte. Die Folgen, des „emotionalen Schaden[s]“<sup>257</sup>, führen zu einer tiefverwurzelten Angst, von der die Protagonistin beherrscht wird. Das Haus hatte keine weitere Bedeutung für sie, als ein Ort von Räumen, die mit Gütern vollgestopft gewesen waren, die zwar für sie bestimmt gewesen waren, wo sie aber selbst keine Sphäre gehabt hatte. Anlehnend an die Erfahrungen der Protagonistin in ihrem Mutterhaus äußert die Tochter, ihre Gefühle über die Stadt Istanbul mit den folgenden Worten: „Diese Stadt tut meiner Mutter nicht gut. [...] Weil sie meine Mutter so müde und traurig gemacht hat, mag ich diese Stadt kein bisschen.“<sup>258</sup> Die Tochter zieht für sich den Rückschluss, dass Istanbul keine heilende, guttuende Stadt ist, sondern eine die geflüchtet werden muss.

Die problematische, komplexe und außergewöhnliche Beziehung zwischen Mutter und Tochter wird schon am Anfang des Romans verdeutlicht. Ihre sonderliche Situation bringt die Tochter mit diesen Worten zum Ausdruck: „Meine Mutter sagt das. In meiner Vergangenheit gibt es niemanden außer ihr. Genau wie in meiner Zukunft.“<sup>259</sup> Diese Worte zeigen die Ungebundenheit der Protagonistinnen zu anderen Personen und konstatieren ihre Ungeselligkeit. Der Roman handelt von einer namenlosen Mutter und ihrer Tochter, die ständig auf der Flucht sind. Im Laufe der Handlungen begeht diese Mutter mehrere Verbrechen, zudem soll sie die eigene Mutter ermordet haben, mit der sie ein sehr konfliktbeladenes Verhältnis gehabt haben soll. In *Wovor wir fliehen*, werden drei Generationen von Frauen dargestellt: Die schon längst verstorbene Mutter der namenlosen Protagonistin, die Protagonistin selbst und ihre Tochter. Obwohl

---

<sup>255</sup> Mağden: *Wovor Wir Fliehen*, S. 125.

<sup>256</sup> Hirsch, Mathias: *Das Haus*. Symbol für Leben und Tod, Freiheit und Abhängigkeit (2006). Gießen: Psycho-sozial-Verlag 2011, S. 30.

<sup>257</sup> Vgl. Forward, Susan: *Vergiftete Kindheit*. Elterliche Macht und ihre Folgen (1989). München: Goldmann 1993, S. 15.

<sup>258</sup> Mağden: *Wovor Wir Fliehen*, S. 128.

<sup>259</sup> Ebd. S. 13.

die Mutter schon längst tot ist, kann die Protagonistin mit ihr nicht abschließen, der postmortale Einfluss der Mutter ist weiterhin präsent und kann sie immer noch lenken. Der Schatten der Mutter zieht sich wie ein roter Faden fast durch die ganze Handlung und ist vollkommen prägend für die Persönlichkeit der Protagonistin.

Die traumatischen Erfahrungen der Kindheit lassen sie nicht los. Die Protagonistin erzählt der eigenen Tochter über ihren Traum, indem sie die eigene Mutter sieht.

„Also, in meinem Traum [...] - sehe ich plötzlich deine Großmutter [...]. Sie beobachtet mich. Ich habe große Angst.“ [...] „Ich spreche mit ihr.“ „Kannst du mir nicht verzeihen, Mutter?“ sage ich. „Kannst du mich nicht wenigstens einen Tag lang lieben? Kannst du deine Tochter nicht wollen, wenigstens wie eine Rabenmutter?“ [...] Eiskalt schaut sie mir ins Gesicht. „Du wirst deine Strafe bekommen!“ sagt sie. [...] „Meine Strafe warst du, Mutter“, sage ich. Dann wache ich auf.“<sup>260</sup>

Die Protagonistin wird immer noch von dem Gefühl belastet, von der längst verstorbenen Mutter beobachtet zu werden. Des Weiteren kann sie die Lieblosigkeit, die sie in ihrer Kindheit erlebt hat, nicht verarbeiten. Im ihrem Traum-Albtraum, begegnet sie ihrer Mutter nicht als ein kleines Mädchen, sondern als eine erwachsene Frau. Doch in der Anwesenheit der allumfassenden, dominanten Mutter zerbröseln die Protagonistin, die eigentlich für viele Verbrechen verantwortlich ist, und agiert wie ein kleines Mädchen, das die Zuneigung und den Schutz der eigenen Mutter braucht. Die Protagonistin erlebt ein Dilemma, da sie ihre Mutter dämonisiert, aber auch gleichzeitig um Liebe anfleht.

Das erste Verbrechen an der eigenen Mutter deutet nicht nur auf die große Animosität zwischen ihnen hin, es dient ebenfalls als der Anstoß für die weiteren Verbrechen der Protagonistin. Die Protagonistin befindet sich somit in einem Teufelskreis. Der unkontrollierbare Hass gegen die eigene Mutter manifestiert sich als die unkontrollierbare, krankhafte Liebe gegen die eigene Tochter. Diese zwei Textstellen aus dem Roman geben bedeutende Rückschlüsse über die Mutterschaft der Protagonistin selbst:

„Du bist ein glückliches Kind! Du bist meine Tochter! Ich bin die Tochter meiner Mutter und habe die unglücklichste, leidvollste Vergangenheit der Welt.“<sup>261</sup>  
Meine Mutter kann es nicht ertragen, wenn mich irgendjemand zum Weinen bringt. Nur meine Mutter kann mich zum Weinen bringen. [...] „Wer uns traurig macht, bekommt seine Strafe, mein Bambi. [...] Dafür ist deine Mutter da. [...] Um es denen, die dich traurig machen, zu zeigen.“<sup>262</sup>

Die Entschlossenheit, einem Extrem zu entkommen, nämlich der eigenen lieblosen Mutter nicht zu ähneln, führt die Protagonistin zu einem weiteren Extrem. Die Abneigung und Vernachlässigung, die sie in ihrer Kindheit erlebt, machen aus ihr zwar eine liebende, aber auch

---

<sup>260</sup> Mağden: Wovor Wir Fliehen, S. 231f.

<sup>261</sup> Ebd. S. 224.

<sup>262</sup> Ebd. S. 212.

besitzergreifende und manipulierende Mutter. Des Weiteren erklärt die Protagonistin sich bereit, alles in ihrer Kraft Stehende zu tun, um ihre eigene Tochter zu schonen, damit sie nicht so leiden muss, wie sie selbst hatte leiden müssen.

Die Verbrechen im Roman sind die Folgen einer Kettenreaktion und resultieren größtenteils aus der Furcht, entdeckt zu werden oder als Reaktion einer verstörenden Situation. Deswegen handelt die Protagonistin, die Mutter, weitgehend impulsiv und alle außer einem sind die Verbrechen im Roman nicht vorgeplant. Mit diesen Verbrechen, mit dem Tod eines anderen wird somit das eigene Überleben abgesichert. Dies manifestiert sich auch in der Aussage der Protagonistin, wenn sie über den Tod der eigenen Mutter spricht „Das einzig Mütterliche, das sie mir gegeben hat, war ihr früher Tod.“<sup>263</sup> Demzufolge wird der Tod, der eigenen Mutter als eine Befreiung und Erlösung empfunden.

Doch im letzten Kapitel des Romans wird die eigene Tochter, durch ihren Tod von ihr erlöst. Im Kapitel ‚Der Gendarm‘<sup>264</sup> wird die Protagonistin während der Flucht von der Gendarmarie erschossen. In diesem Kapitel gibt es einen Perspektivenwechsel und die Handlung wird auf einem anderen Erzähler übertragen. Der Erzähler ist dieses Mal ein Gendarm und nicht die Tochter-Bambi selbst. Er erzählt, wie die Tochter, nachdem die Mutter erschossen wird, einfach ohne einmal zurückzuschauen, verschwand.

Das Mädchen hatte ‘n Müllsack in der Hand und auf’m Rücken ‘nen Rucksack. Die hat sich nich’ ma’ umgedreht. Is’ einfach in der Dunkelheit verschwunden. [...] Wenn sie wegrennt, während ihre Mutter erschossen wird, wird sie jetzt wohl kaum plötzlich auftauchen [...].<sup>265</sup>

Die Tochter wird durch den Tod der Mutter von ihren Fesseln befreit. Mit dem Bewusstsein, nichts mehr für die Mutter tun zu können, geht die Tochter ihren eigenen Weg und schaut nicht zurück. Die Handlungen im Werk *Bambi* werden im Roman wiederholt und Mutter und Tochter machen die gleichen Erfahrungen, wie die Figuren im Werk *Bambi*. Mağdens Roman ist strukturell stark an Saltens Werk *Bambi* angelehnt. Zwei weitere Zitate aus den beiden Werken untermauern diese Affinität. Das erste Beispiel ist aus *Bambi*:

„[...] vergiß nicht, Bambi, mein Kind, achte nicht mehr auf mich, wenn wir einmal draußen sind. Auch wenn ich falle, achte nicht darauf...nur weiter, weiter! Verstehst du, Bambi?“<sup>266</sup>

---

<sup>263</sup> Mağden: Wovor Wir Fliehen, S. 99.

<sup>264</sup> Ebd. S. 233.

<sup>265</sup> Ebd. S. 236.

<sup>266</sup> Salten, Felix: *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Wald* (1922). Wien: Zsolnay 1926, S. 118.

Das andere ist aus dem Roman, *Wovor wir Fliehen*: „Bevor sie abgeknallt wurde, [...] hat sie ihrer Tochter noch was zugerufen. [...] [Es] hörte sich an wie ‚Balim‘ oder so. [...] ‚Du must fliehen.‘“<sup>267</sup>

Mağden verstrickt den Stoff von Saltens *Bambi* mit ihrem eigenen. In beiden Werken geht es um Mutter und Kind, die einer gefährvollen Welt ausgesetzt sind. Die Städte übernehmen bei Mağden die Rolle des Waldes. Die Autorin nimmt einen Roman (Tiergeschichte) und ersetzt dessen Figuren mit ihren eigenen. Bambi und seine Mutter, müssen im Wald sehr achtsam agieren, um nicht vom Jäger erwischt zu werden. Sie können nur zur gewissen Zeiten auf die Wiese. Genauso vorsichtig müssen auch Mağdens Protagonistinnen agieren, weil sie ebenfalls nicht ertappt werden wollen. Der größte Unterschied an den beiden Werken ist die Figurendarstellung. Während Bambis Mutter in *Bambi* sehr harmlos ist, erweist sich Mağdens Protagonistin als eine Kriminelle.

Dementsprechend ist das Todesmotiv eines der zentralen Motive des Romans. In seinem Aufsatz *Das Phänomen Tod* (1978) beschreibt Heinrich Schipperges den Tod als „das wichtigste Ereignis des Lebens“<sup>268</sup>. Die Protagonistin und ihre Tochter werden mit diesem Ereignis jedes Mal konfrontiert, wenn es keinen weiteren Ausweg für sie gibt. Dass die Protagonistin eine falçete besitzt, deutet darauf hin, dass sie auf ein Verbrechen und den Tod anderer vorbereitet ist. Im Kapitel ‚Die verrückte Nonne‘<sup>269</sup> benutzt sie ihre falçete, um eine Nonne zu töten, die durch ihr verstörendes Verhalten bei der Tochter Angst auslöst. Schipperges konstatiert das Wissen und das Verdrängen des Todes von den Menschen in folgenden Worten:

Selbstverständlich wissen wir alle, daß der Tod das sicherste und verbindlichste Ereignis unseres Lebens ist, ein Ereignis, das uns treffen wird und jederzeit und überall treffen kann. Gleichwohl bleibt dieses Faktum ein blinder Fleck in unserem Bewußtsein. Wir umgehen diesen Tatbestand. Wir fürchten das Dilemma des Sterbens: Ist der Tod nämlich sinnlos, dann ist es auch das Leben, dieser flüchtige Augenblick davor; hat er aber einen Sinn, dann muß von dieser Grenze auch das Leben selbst gedeutet werden.<sup>270</sup>

Dem Tode so nahe zu stehen und es mit aller Kraft und Willen vermeiden zu versuchen sowie für sich selbst verleugnen zu wollen, ist ein weiteres Dilemma, womit die beiden Protagonistinnen des Romans konfrontiert sind. Die Verbrechen haben somit zwei Funktionen im Roman. Sie dienen dem Überleben und Exponieren die Hoffnung und den Wunsch, dass die Tochter Bambi in der Zukunft ein gutes Leben haben kann. Obwohl sie dem Tode so nahestehen,

---

<sup>267</sup> Mağden: *Wovor Wir Fliehen*, S. 236.

<sup>268</sup> Schipperges, Heinrich: *Das Phänomen Tod*. In: Jansen, Helmut, Hans (Hg.): *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*. Hans. Darmstadt: Steinkopf 1978, S. 12-23, hier S. 12.

<sup>269</sup> Mağden: *Wovor Wir Fliehen*, S. 76.

<sup>270</sup> Schipperges: *Das Phänomen Tod*, S. 13.



versuchen die Protagonistinnen ihn zu umgehen und ihn auf ihrer eigenen Art und Weise zu negieren.

Im Kapitel ‚Der Überfall‘<sup>271</sup> begeht die Protagonistin ein Verbrechen aus finanzieller Not und nicht, um sich zu verteidigen. Dieses Verbrechen erweist sich als das einzige geplante Verbrechen im Roman. Mit dem Tod eines anderen Menschen wird die Tochter finanziell abgesichert. Nach dieser Tat beschreibt die Protagonisten ihren Gefühlszustand mit den folgenden Worten:

Der Müllsack ist voll mit Geld und Juwelen, mein Bambi“ sagt meine Mutter stockend. „So viele Juwelen und so viel Geld, dass es jahrelang für dich reichen wird. Das war das erste Mal, dass ich es wegen Geld tun musste. Nicht um mich oder uns zu verteidigen. Es war schrecklich! Unerträglich!“<sup>272</sup>

Die Verbrechen, die die Protagonistin begeht, werden von ihrer Tochter und von ihr selbst „[...] verabscheut und gefürchtet“<sup>273</sup>. Deswegen werden Wörter, wie morden oder töten, nie von ihnen verbalisiert. An sämtlichen Textstellen bevorzugen sie es, das Verbrechen als eine „Lektion [...] erteilen“<sup>274</sup> zu nennen. Damit umgehen sie diese eindeutigen Wörter und sprechen die Taten nicht an.

Einige der Verbrechen im Roman werden plastisch dargestellt. Ein Beispiel dafür ist das Kapitel ‚Der Schneesturm‘<sup>275</sup>, in welchem sich der Rezeptionist weigert, der Protagonistin und ihrer Tochter ein Hotelzimmer zu geben, weil sie über kein Bargeld verfügen. Die Protagonistin erlebt einen Wutausbruch und greift nach etwas, das in der Nähe liegt, und schlägt den Mann damit nieder. „Es sieht seltsam aus, wie sich der Bart des Riesen dunkelrot färbt. Doch das tut er tatsächlich, vor meinen Augen“<sup>276</sup>, beschreibt die Tochter mit Entsetzen den Anblick des Mannes, als sie ihre Augen auf seinen Bart fixiert, der durch das fließende Blut überflutet wird. Des Weiteren wird der/die Rezipient/in durch das Unwetter und den Schneesturm, die einen klischeehaften, trivialen Hintergrund für ein zukünftiges Verbrechen bilden, auf ein Unheil vorbereitet. Die Verbrechen sind blutig, spontan und jeder Gegenstand, der sich in der Nähe befindet, kann sich zur Mordwaffe verwandeln. Sobald sie einem Hindernis, einer Gefahr und einer Ungerechtigkeit entgegenstehen, empfinden sie das Töten als selbstverständlich. Bei Mağden wird der Tod weder romantisiert, noch ist er heimtückisch und vorgeplant, wie in Poes Erzählung *The-Tell-Tale-Heart* (1843), in welcher der Täter tagelang auf den richtigen Moment

---

<sup>271</sup> Mağden: *Wovor Wir Fliehen*, S. 220.

<sup>272</sup> Ebd. S. 225.

<sup>273</sup> Hofmeister, Wernfried: *Memento Mori. Literarische Lebens- und Sterbehilfen aus dem Mittelalter*. In: Mittlerer, Nicola/ Wintersteiner, Werner (Hg.): *Wir sind die Seinen lachenden Munds. Der Tod – ein unsterblicher literarischer Topos*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag 2010, S. 19-45, hier S. 30.

<sup>274</sup> Mağden: *Wovor Wir Fliehen*, S. 12.

<sup>275</sup> Ebd. S. 44.

<sup>276</sup> Ebd. S. 48.

wartet, bevor er das Verbrechen begeht. Im Roman werden die Opfer an sämtlichen Orten und Zeiten von der Protagonistin ertappt und hingerichtet.

Die Protagonistin gehört einer prominenten und wohlhabenden Familie an, so ist Geld einer der wichtigen Motive im Roman. Erwähnenswert ist hier, dass das Geld mit der eigenen Mutter in Verbindung gesetzt wird, was sich auch in den folgenden Worten der Protagonistin zeigt: „Ich hatte Angst [...]. [...] Vor ihrer furchtbaren Stimme, aus der ich die Kälte des Geldes, die Grausamkeit der Macht heraushörte [...].“<sup>277</sup> Die Protagonistin fühlt sich überwältigt und erläutert, dass die Macht des Geldes die Stimme der Mutter penetriert und gewaltsam auf sie einwirkt. In einer weiteren Textstelle betont die Protagonistin das Verhältnis ihrer Eltern zu Geld und wie besessen sie davon gewesen sind.

Deine abscheuliche Großmutter hat mich in jedem Augenblick meiner Kindheit und Jugend mit Geldgesprächen gefoltert. Vergiftet hat sie mich. Im Garten, am Esstisch, im Wohnzimmer, auf der Veranda - andauernd wurde über Geld gesprochen.<sup>278</sup>

Trotz allem hat Geld sehr viel Gewicht im Leben der Protagonistin. Ständig werden großzügige Einkäufe gemacht, wird Geld abgehoben oder ein Besitztum der Mutter verkauft. Damit füllen sie eine andere Lücke in ihrem Leben als die Protagonistinnen im Roman *Zwei Mädchen*. Ein Mangelempfinden und ein Wunsch, diesen Mangel durch Güter zu befriedigen, ist in beiden Romanen vorhanden. Die Bedürfnisse jedoch sind unterschiedlich. In *Zwei Mädchen* sind Geld und Güter ein Mittel, die benötigt werden, um einen Status in der Gesellschaft zu erringen und über die sich die Figuren definieren. In *Wovor Wir Fliehen* hingegen haben die Protagonistinnen ein anderes Verhältnis zu Geld und Gütern. Statussymbole oder Marken werden hier selten erwähnt, wenn dann mit Abscheu. Sie werden nicht gekauft, um sie zur Schau zu stellen, die Protagonistinnen kaufen sie nur für sich allein und übertragen ihnen einen ganz anderen Inhalt. Des Weiteren ist Geld etwas, das die Protagonistin verabscheut, da sie es mit ihrer Familie verknüpft.

„Du hast ja keine Großmutter mehr. [...] Nur durch ihr Geld können wir so leben. Wir zehren ihr Geld auf. Eine Verschwenderin ist deine Mutter! Eine Maus, die das Geld ihrer Mutter frisst! Ihrer Mutter, die nie ihre Mutter gewesen ist.“<sup>279</sup>

Der Hass gegen die Mutter wird durch das verschwenderische Umgehen mit dem Erbe ausgedrückt. Die Vernichtung des Erbes bedeutet Rache an der Mutter. Der Besitz des Geldes bedeutet zugleich die Anbindung an der Mutter. Die Protagonistin lehnt alles ab, das mit ihren Eltern verbunden ist, dazu gehört auch die gesellschaftliche Schicht. Dies spiegelt sich in den

---

<sup>277</sup> Mağden: *Wovor Wir Fliehen*, S. 99.

<sup>278</sup> Ebd. S. 112.

<sup>279</sup> Ebd. S. 99.

folgenden Worten: „Wir seien schichtlos, sagt meine Mutter. Wir hätten zwar Geld, aber wir gehörten keiner Schicht an.“<sup>280</sup> In ihren beiden Romanen schildert Mağden Figuren, die im Falle von materiellen Dingen und Geld sehr unterschiedliche Vorstellungen haben.

Die Protagonistin akzentuiert, dass es zwischen ihr und ihrer Mutter einen grenzenlosen Abstand gegeben und dass das eigentliche Interesse der Mutter am Geld und Geldangelegenheiten gelegen habe. Ihre Lieblosigkeit der Tochter gegenüber soll sich ebenfalls in den Spielzeugen widerspiegeln haben, die sie ihr gekauft hat. Die Spielzeuge sollen zwar teuer, jedoch nicht von Herzen kommend und abgestumpft gewesen sein. „Die seelenlosesten Puppen hat sie mir ausgesucht und gekauft. Eisköniginnen, die genauso aussahen wie sie.“<sup>281</sup> Der Protagonistin sind die Puppen wie ein Abbild der gefühlskalten Mutter erschienen. In ihrem Werk *Puppen – heimliche Menschenflüsterer* (2012) betont Insa Fooker, dass die Kinder dazu neigen, Charakterzüge mit dem Material der Puppen zu verknüpfen.

Das Material, aus dem die Puppe besteht, wird von Kindern oft mit den psychischen Eigenschaften einer Puppe gleichgesetzt (demnach würde eine harte Holzpuppe einen eher störrischen Charakter haben).<sup>282</sup>

Mit ihrem Aussehen, ihrer Kleidung und ihrem Gesichtsausdruck soll die Puppe ebenso kalt und arrogant ausgesehen haben wie die Mutter selbst. Die Mutter der Protagonistin hat jede Gelegenheit ausgenutzt, um sich und ihre Art der Tochter aufzuzwingen. Aus der Puppe ist ein Machtinstrument erschaffen worden, das dazu dienen sollte, die Protagonistin auch während des Spiels zu kontrollieren und nicht loszulassen. So ist die Mutter durch die Puppe omnipräsent geworden. Hier werden die Eigenschaften der Puppe mit den Eigenschaften der Mutter verknüpft. Obwohl die Mutter schon längst tot ist, ist sie im Leben der Protagonistin noch sehr stark präsent. Zwischen ihr und ihrer Mutter soll es immer eine Kluft gegeben haben, da die Mutter sie immer reserviert behandelt habe. Die überwältigende Dominanz der eigenen Mutter lässt sich auch nach vielen Jahren ihres Todes spüren. Im folgenden Zitat beschreibt die Protagonistin der eigenen Tochter ihre tiefe Angst in der Anwesenheit der Mutter als Kind:

Ich hatte Angst vor den Briefen, die zu uns nach Hause kamen. Vor dem Klingeln des Telefons und der Türglocke. Davor, wie meine Mutter die Tür öffnete und schloss. Vor dem Plätschern des Wassers im Bad. Aber am meisten vor ihren Schritten. Vor dem klackenden Geräusch ihrer Absätze, die sich meinem Zimmer näherten. Davor, wie sie vor meiner Tür losschrie: „Hab ich dir nicht tausendmal gesagt, diese Tür wird nicht geschlossen?!“<sup>283</sup>

Dieses Zitat reflektiert das schwierige Dasein, den beschränkten Handlungsraum der Protagonistin als Kind. Durch eine kalte Stimme schafft es die Mutter, eine große Angst in ihr zu

---

<sup>280</sup> Mağden: *Wovor Wir Fliehen*, S. 32.

<sup>281</sup> Ebd. S. 153.

<sup>282</sup> Fooker, Insa: *Puppen – heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 93.

<sup>283</sup> Mağden: *Wovor Wir Fliehen*, S. 99.

installieren. Sie ist so eingeschüchtert und verunsichert in ihrem Elternhaus, dass sie jede Bewegung und jedes Geräusch im Hause als Bedrohung empfindet. Sie betrachtet sich nicht als ein Teil dieses Hauses und definiert es als „Haus meiner Mutter“<sup>284</sup>. Die Angst mache sie zwar stumm gegen die Mutter, aber die angestaute Wut bricht nach vielen Jahren hervor und manifestiert sich in den vielen Verbrechen, die sie begeht. Das distanzierte und kalte Verhältnis sowie der Hass gegen die eigene Mutter haben den Charakter der Protagonistin tiefgreifend geprägt und sind entscheidend in ihren Verhältnissen zu der Außenwelt und zu ihrer eigenen Tochter. Die dysfunktionale Beziehung der Protagonistin zu der eigenen Mutter wirft auch einen Schatten auf ihr Verhältnis mit der Tochter-Bambi. Den anderen Menschen gegenüber ist sie kritisch und distanziert und betrachtet jede Person, die mit ihr oder ihrer Tochter kommunizieren möchte als eine potenzielle Gefahr für ihre Existenz. Obwohl sie ihre eigene Tochter liebt und es zu ihrem einzigen Ziel gemacht hat, ihr ein besseres Leben zu ermöglichen, zeigen sich auch Züge ihrer eigenen Mutter in ihrem Charakter. Die Tochter- Bambi beschreibt die Verklemmtheit der Mutter in den folgenden Worten: „Meine Mutter weiß nicht, wohin mit ihren Händen. Hat sie mich nicht von sich aus in den Arm genommen, macht es sie nervös, wenn ich sie umarme.“<sup>285</sup> Das reservierte, zurückhaltende Handeln der Mutter bestätigt, dass auch sie genau wie ihre Mutter die kontrollierende und entscheidende Instanz sein möchte. Wenn etwas außerhalb ihrer Entscheidung zutrifft, weiß sie nicht, wie sie zu agieren hat, wenn es auch darum geht, Liebe zu vermitteln. Genau wie ihre eigene Mutter ist auch sie dominant, manipulativ und zornig. Sie duldet keine Widerrede und erwartet, dass die Tochter immer gehorsam ist. Diesbezüglich wäre das folgende Zitat ein klares Beispiel für die Unterdrückung der Tochter-Bambi. Wenn die Tochter sich weigert, am Flughafen ihr Spielzeug zurückzulassen, droht die Protagonistin damit, sich selbst zu schaden.

[...] ‚lass Bambi irgendwo da stehen. [...] Unser Flugzeug hebt gleich ab.‘ [...] Mama, nein, nein, nein! [...] Meine Mutter hockt sich hin und hält meine beiden Hände fest. ‚Schau mir in die Augen‘ sagt sie. [...] ‚Willst du, dass ich mir jetzt eines von diesen Augen rausschneide, um dich zur Vernunft zu bringen?‘<sup>286</sup>

Damit spricht die Protagonistin die größte Angst der Tochter an, die Angst davor, dass der Mutter etwas Schlimmes zustoßen könnte. Die Verkopplung von Angst und emotionaler Erpressung lähmt die Tochter und schließt die Möglichkeit eines Widerspruchs aus. Der Tochter bleibt keine Wahl als nachzugeben und den Wunsch, das Spielzeug zu behalten, zu negieren. So wie sie selbst wird auch die eigene Tochter mit Angst und Kummer erzogen. Wiederkehrend wird der Tochter eingeprägt, dass es sonst niemanden außer der Mutter gibt. Sie beschreiben

<sup>284</sup> Mağden: Wovor Wir Fliehen, S. 98.

<sup>285</sup> Ebd. S. 93.

<sup>286</sup> Ebd. S. 59.

sich als eine „MONDEINHEIT“<sup>287</sup>, dies hilft der Mutter, die Tochter unter Kontrolle zu halten und ihre Handlungen zu steuern.

Das Böse ist ein weiteres Leitmotiv im Roman und findet sehr oft Erwähnung. „Sie sind viele, und sie sind böse. Wir dagegen sind ganz allein [...]“<sup>288</sup> Das Böse wird als ein abstrakter Begriff eingeführt, findet keine klare Definition im Roman und agiert als eine Art Schreckgespenst. In dem Werk *Bambi* hat am Anfang die Gefahr ebenfalls keine klare Definition: „[...] ‚Was war das, Mutter?‘ Die Mutter gab keuchend zur Antwort: ‚Das...war...Er!‘“<sup>289</sup> Ohne weitere Hinweise zu geben, wird die Gefahr, als „Er“ bezeichnet. In den Gesprächen der Mutter und Tochter ist das Böse ebenfalls als etwas vorhanden, dass befürchtet und vermieden werden muss. Doch was die Mutter damit intendiert, ist der Tochter jeden Kontakt zu anderen zu verbieten. Dementsprechend drückt sie sich über das Böse vage und ungenau aus, was dazu führt, bei der Tochter Angst zu installieren.

Die Mutter-Tochter-Beziehung basiert auf einer zwangsläufigen Verbundenheit und bedeutet ein Abhängigkeitsverhältnis für die Tochter. Dass sie aufgrund der Taten fliehen müssen, kann die Tochter nachvollziehen. Aber je älter sie wird, desto mehr verstärkt sich ihre Neugier über die Herkunft der Mutter. So nahe sie sich auch stehen, bleibt die Protagonistin in vieler Hinsicht trotzdem eine Fremde für die Tochter. Die Tochter richtet Fragen an die Mutter, die tiefer zurückgehen und die auch deshalb von ihr vermieden werden. An einer Textstelle wird dies von der Tochter zum Ausdruck gebracht: „[...] meine Mutter hat mir beigebracht, keine unnötigen Fragen zu stellen. [...] Fragen, die sie zum Rückzug zwingen, darf ich nicht stellen.“<sup>290</sup>

Um die Fragen zu vermeiden, droht die Mutter krank zu werden und sich zu distanzieren. „Bitte, mein Bambi, zwing mich nicht zum Rückzug.“<sup>291</sup> Diese emotionale Erpressung zielt darauf ab, Barrieren zwischen ihr und der Tochter zu errichten, die die Tochter einschüchtern. Wenn der Mutter etwas zustoßen sollte, würde die Tochter niemanden haben, der für sie sorgt. Ihre Geheimnisse, die sie der Tochter nicht preisgibt, verleihen ihr einen gewissen Handlungsraum, dadurch reserviert sie sich einen Machtbereich. Die Protagonistin tendiert dazu, die Tochter glauben zu lassen, dass sie unentbehrlich für sie ist. Die Unterwerfung der Tochter zeigt sich nicht nur in den Handlungen beider Protagonistinnen, die Hierarchie im Verhältnis zwischen Mutter und Tochter wird auch von anderen beobachtet und in Erwähnung gebracht. Im Kapitel

---

<sup>287</sup> Mağden: Wovor Wir Fliehen, S. 18.

<sup>288</sup> Ebd. S. 151.

<sup>289</sup> Salten: Bambi, S. 81.

<sup>290</sup> Mağden: Wovor Wir Fliehen, S. 12.

<sup>291</sup> Ebd. S. 11.

„Die gesprächige Frau“<sup>292</sup> erzählt ein Hotelgast von ihrer Erfahrung mit der Tochter und den Druck, den die Mutter auf die Tochter ausübt.

„An einer ganz kurzen Leine hat die Mutter das Kind gehalten. Wenn sie mal ein bisschen was sagen wollte, [...] wurde von oben an der Leine gezogen. Dann wurde sie leichenblass [...].“<sup>293</sup>

Die Mutter verbietet der Tochter, ihre eigenen Erfahrungen zu sammeln. In dem Sinne erinnert der Roman an den Zeichentrickfilm *Tangled* (2010), in welchem die Tochter von der Mutter in einen Turm eingesperrt wird und ihr jeglicher Kontakt mit der Außenwelt untersagt wird. Die Fragen der Tochter bleiben auch am Ende des Romans offen und unbeantwortet. Mit dem Tod der Mutter wendet sich der Roman von der Struktur des Werkes *Bambi* ab. Während die Geschichte Bambis, nachdem Tod seiner Mutter weitererzählt wird, endet der Roman mit dem Tod der Mutter.

Mit den Verbrechen und der ständigen Reise durch die Welt ist *Wovor wir fliehen* im Vergleich zu *Zwei Mädchen* ein ereignisreicher Roman. Die Mobilität der Protagonistinnen ist jedoch nicht als ein Globetrotting zu bezeichnen, da sie zwangsläufig ist. *Wovor wir fliehen*, ähnelt mit seinem Plot einem Roadmovie, in welchem sich die Protagonistinnen auf einen ziellosen Weg begeben. Wieland Freund artikuliert in seinem Aufsatz *Eine Generation von Wallfahrern. Roadnovels – sehr europäische „Amerikanische Reisen* (2001)“, dass, „[d]ie in der Roadstory unternommene Fahrt [...] keine Reise“<sup>294</sup> sei und fügt weiterführend hinzu, dass, „[...] Bindungslosigkeit der Grund der Fahrt [...]“<sup>295</sup> sei. *Wovor wir fliehen*, passt sich ausprägend diesem Genre an. Die Bewegung, das ständige Unterwegssein und die Wahrnehmung, nirgendwo anzukommen, sind hier ebenfalls vorhanden.

Die Protagonistinnen des Romans begeben sich auf den Weg, da diese Flüchtigkeit und der ständige Ortswechsel ihnen die Freiheit ermöglicht. Bindungslosigkeit, die ein zentrales Thema des Genres ist, spiegelt sich auch im Roman. Bindung wird hier als Schwäche und Gefahr empfunden, da sie die Mobilität obstruiert. Ständig wird der Tochter eingeprägt, sich an nichts zu binden. In Roadmovies sind Protagonistinnen häufig in Verbrechen verwickelt, dies führt sie nicht selten in „die Sackgasse“<sup>296</sup>, nämlich in den „Tod“<sup>297</sup>. Wie im Film *Thelma and Louise*

---

<sup>292</sup> Mağden: *Wovor Wir Fliehen*, S. 83.

<sup>293</sup> Ebd. S. 85.

<sup>294</sup> Freund, Wieland: „Eine Generation von Wallfahrern“. *Roadnovels - Sehr europäische „Amerikanische Reisen“*. In: Freund Wieland/ Freund Winfried (Hg.): *Der deutsche Roman der Gegenwart*. München: Fink 2001, S. 45-53, hier S. 49.

<sup>295</sup> Ebd. S. 48.

<sup>296</sup> Vgl. ebd. S. 49.

<sup>297</sup> Vgl. ebd. S. 49.

(1991) führen die Ereignisse die Protagonistinnen im Roman in eine Sackgasse, die mit dem Tod der Mutter endet.

Die Verbrechen im Roman haben einen wichtigen Anteil, aber sie sind nicht ausreichend, um das Werk als Kriminalroman zu definieren. Die Protagonistin wird zwar aufgrund ihrer Taten gejagt, aber diese sind nicht der Kern der Handlung. Das ganze Verbrechen, die Flucht, sind der Anlass eines problematischen Mutter–Tochter–Verhältnisses, dessen Gründe in der Vergangenheit haften. Der Schwerpunkt des Romans basiert auf diesem ungelösten Konflikt und wird davon gesteuert. Die traumatische Erfahrung der Protagonistin mit der eigenen Mutter, die in ihrem Gedächtnis tief eingepägt ist, reguliert nicht nur ihr eigenes, sondern auch das Leben ihrer eigenen Tochter. Den Zorn, den sie in ihrer Kindheit gegen die Mutter unterdrückt hat, gibt die Protagonistin als erwachsene Frau freien Lauf. Trotz der kompletten Negierung der eigenen Mutter hat die Protagonistin etwas Wichtiges mit ihr gemein. Beide möchten volle Kontrolle besitzen und ausüben. Es ist eine Eigenschaft, die die Protagonistin erlernt hat und eine Aporie, die fortgesetzt wird. Im Roman sind zwar keine physischen Misshandlungen vorhanden, wie es der Fall in den Romanen *Die Züchtigung* (1985) der Autorin Anna Mitgutsch oder *Die Klavierspielerin* (1983) Elfriede Jelineks ist. Die Unterdrückung bleibt im Roman *Wovor wir fliehen* auf der psychologischen Ebene, wo Worte, Verbote und Gefühlskälte in der Mutter-Tochter-Beziehung entscheidend und prägend sind. Die Protagonistin möchte sich in ihrer Mutterschaft als das Gegenbild der eigenen Mutter darstellen. Deswegen wählt sie sich zwei kontrastierende Figuren aus und definiert sich und ihre Mutter über diese. Während sie sich selbst mit Bambis Mutter vergleicht, vergleicht sie ihre Mutter mit der böartigen Eiskönigin. Sich selbst betrachtet die Protagonistin als die liebesfähige, aufopfernde Mutter, die sogar bereit ist für ihre Tochter über Leichen zu gehen. Die eigene Mutter jedoch nimmt sie als eine gefühlskalte, dominierende, egozentrische und sich aufdrängende Person wahr.

In ihrem Werk *Die Wiederentdeckung der Gleichheit* (2004) schreibt Elisabeth Badinter: „Sowohl in der Geschichte wie auch im Alltag bleibt die weibliche Gewalt weitgehend im Verborgenen.“<sup>298</sup> In ihren beiden Romanen jedoch rückt Magden, mit der namenlosen Protagonistin in *Wovor wir fliehen* und Behiye in *Zwei Mädchen* zwei Figuren hervor, die tendenziell zur Gewalt neigen. Damit bekämpft sie die etablierten Bilder der Frau im Allgemeinen. In *Wovor wir fliehen* ist Gewalt für die Protagonistin eine Art Deklaration ihres Daseins. Im Kapitel „Das

---

<sup>298</sup> Badinter, Elisabeth: *Die Wiederentdeckung der Gleichheit. Schwache Frauen, gefährliche Männer und andere feministische Irrtümer* (2003). München: Ullstein 2004, S. 68.

schmutzige Thermalhotel<sup>299</sup> in *Wovor wir fliehen* ist ein erwähnenswertes Beispiel für diese Deklaration zu finden. Das Hotel, in dem sie wohnen, ist dermaßen ungepflegt und schmutzig, dass die Protagonistin alles im Zimmer, von der Klobürste bis zum Besteck, ersetzen muss. Das ganze Zimmer wird von der Protagonistin eigenhändig sauber gemacht. Die Protagonistin leidet jedoch darunter, da sie alles nicht nur verabscheut, sondern auch zu all dem degradiert ist. Des Weiteren befindet sich in der Lobby des Hotels eine sehr abstoßende, ramponierte Statue, die der Protagonistin beim Eintritt des Hotels gleich auffällt, diese wird ebenfalls von ihr verabscheut. Bevor sie das Hotel verlassen, zerstückelt sie diese Statue mit einer Axt in mehrere Stücke. Diese Handlung ist eine Gewalttat, ein Ausbruch, gegen das ganze Verstörende, dem sie während ihres Aufenthalts in diesem Hotel ausgesetzt war. Den Schaden, der ihr zugefügt geworden ist, projiziert sie zurück, indem sie etwas zerstört, dass sich im Mittelpunkt des Hotels befindet. Sie lässt durch den Akt des Schlagens ihre Wut aus. Im Roman *Zwei Mädchen* dagegen schadet Behiye tatsächlich niemandem, obwohl es ihr mehrmals durch den Kopf geht. Ihre Tendenz zur Gewalt verdeutlicht sich im Kapitel ‚Taksim‘<sup>300</sup>:

[...] in der Nähe des Zeitungsverkäufers, haben die BLINDEN ihr Keyboard und ihre riesigen Lautsprecher aufgestellt und machen Musik. [...] „Scheißblindenmusik“, grummelt Behiye. [...] Sie hat Lust, hinzugehen und mit ihren großen Stiefeln gegen das Keyboard zu treten. Die Lautsprecher umzukippen und so weiter.<sup>301</sup>

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den zwei Protagonistinnen ist, dass die Protagonistin in *Wovor wir fliehen* von ihrer Wut dirigiert wird und die Taten vollzieht. In *Zwei Mädchen* dagegen lässt sich Behiye vieles durch den Kopf gehen, aber es wird von ihr verdrängt und nicht realisiert. Gewalt in Mağdens Romanen richtet sich nicht nur an Personen mit bestimmten Verhaltensweisen. Alles, was die Protagonistinnen als verstörend empfinden, kann der Auslöser für Gewalt sein.<sup>302</sup>

Mord und Suizide penetrieren sehr in meine Werke. Da ich der Meinung bin, das Mord und Suizide die höchste Realität der Menschheit darstellen. Es stellt das Tiefste in uns dar, es ist die Wahrheit, die sich im Abgrund der Schacht befindet. Und in uns allen gibt es einen Mörder. [...].<sup>303</sup>

Die Morde, die in den Roman einfließen, sollen an die höchste und unvermeidliche Realität der Menschheit, nämlich den Tod, erinnern. Daneben fungieren sie gleichfalls als eine Art Unterbrechung und Abweichung von der alltäglichen Routine im Roman.

---

<sup>299</sup> Mağden: *Wovor Wir Fliehen*, S. 62.

<sup>300</sup> Mağden: *Zwei Mädchen*, S. 46.

<sup>301</sup> Ebd. S. 46.

<sup>302</sup> Cangöz, Neslihan: *Perihan Mağden Romanlarında*. Cangöz beschäftigt sich in ihrer Masterarbeit eingehend mit dem Thema Gewalt in *Perihan Mağdens Romanen*, nähere Ausführungen können dort nachgelesen werden.

<sup>303</sup> Vgl. Romanla aramda kötü bir kan var.



In *Wovor wir fliehen*, konstruiert Mağden eine Figur, die aufgrund ihrer Furcht mordet. Im Gegensatz zu *Zwei Mädchen* sind hier der Täter und das Motiv von Anfang an bekannt. Der Verdacht auf Serienmord ist aber ausgeschlossen, weil die Protagonistin keine bestimmte Opfergruppe anvisiert. Es handelt sich vielmehr um notwendige Gelegenheitsmorde, dem jeder Mensch zum Opfer fallen kann. Die vielen Ortswechsel im Roman deuten darauf hin, dass die Protagonistinnen verfolgt werden, aber es werden keine polizeilichen Ermittlungen dargelegt. In diesem Roman ist ebenfalls ein Rätsel vorhanden, doch es kreist nicht um die Verbrechen, sondern ist mit der Vergangenheit der Protagonistin verbunden. Dieses Rätsel wird am Ende des Romans nicht gelöst. Mit anderen Worten: Beide Romane sind mit einigen Elementen des Kriminalromans verwoben. Doch es fehlen die Grundelemente, sie als Kriminalroman zu definieren. Ein Kriminalroman hat zumeist einen geradlinigen Ablauf und die Verbrechen stehen im Mittelpunkt der Handlung. Die schweren Verbrechen haben in beiden Romanen ein gewisses Gewicht, doch sie bilden nicht das zentrale Thema. Des Weiteren zielt ein Kriminalroman darauf ab, dem/der Rezipient/in eine gewisse Spannung zu vermitteln. Dies trifft für keinen der beiden Romane Mağdens zu.

Im Roman *Wovor wir fliehen* erweisen sich weder die Figuren noch die Ereignisse als glaubwürdig und realitätsnahe. Alltägliche, wiederholende Situationen sind ebenfalls nicht vorhanden. Mağden konzipiert einen Text mit Hauptfiguren, die nicht greifbar sind. Mağdens Text ist weder lückenlos, noch intendiert er eine Aufklärung. Mağden entwirft einen Text, der einem Puzzle mit vielen fehlenden Teilen ähnelt. Lücken im Text beziehen sich nicht nur auf die Kindheit der Protagonistin. Der Vater der Tochter bleibt ebenfalls im Verborgenen, es werden keine Gründe für seine Abwesenheit genannt.

Mağden lässt sich von Felix Saltens Werk *Bambi* inspirieren und lässt viele weitere Interpretationen hineinfließen. Das zentrale Thema kreist um ein problematisches Mutter–Tochter–Verhältnis, dessen Gründe in der Vergangenheit liegen und dessen aktuelle Auswirkungen auf das Verhältnis zwischen der Protagonistin und dessen Tochter/Bambi zu beobachten sind.

### 3. Elke Schmitter: *Frau Sartoris*

I would give up the unessential; I would give my money, I would give my life for my children; but I wouldn't give myself.<sup>304</sup>

Kate Chopin, *The Awakening*

---

<sup>304</sup> Chopin, Kate: *The Awakening* (1899). New York, London: Norton & Company 2017, S. 49.

Der im Jahre 2000 erschienene Roman *Frau Sartoris* der Autorin Elke Schmitter erzählt die Geschichte einer unglücklich verheirateten Frau. In ihrem Roman rückt Schmitter eine Kleinbürgerin in den Mittelpunkt, die mit ihrem Mann, ihrer Schwiegermutter und ihrer Tochter zusammenlebt, und lässt sie die ganzen Leiden des trüben Alltags ausleben. Der Roman wird aus der Perspektive eines Ich-Erzählers, nämlich der Protagonistin Margarethe Sartoris, erzählt. Schmitter bevorzugt eine klare und schlichte Sprache, im Gegensatz zu der Autorin Magden hält sie sich an die grammatischen Regeln und schreibt vollständige Sätze. Schmitter verwendet keine geschmückte Sprache, um den Gefühlszustand ihrer Protagonistin zu beleuchten. Ganz im Gegenteil, es ist die Klarheit, die Innerlichkeit, die Genauigkeit der Sprache der Protagonistin, die ihr ihre Tiefe verleiht, und die sie weitentfernt von einer bloßen, gelangweilten Kleinbürgerin platziert.

In Rückblenden erzählt Margarethe über Kindheit, Familie und ihrer Enttäuschung in der Liebe, die sie für eine Zeit lang ins Sanatorium führte. Der Roman spielt an einem festgelegten Ort, in der Provinz, in der Kleinstadt L. in einer ereignisarmen Umgebung. Die Zeit ist ebenfalls festgelegt, die Geschichte findet zwischen den 1960er und 70er Jahren statt. Der Alltag wird mit all seinen Beschränkungen in den Mittelpunkt gestellt und die alltäglichen, wiederholten Praktiken dienen als ein Symbol für das nicht vorhandene Glück. Nacheinander gereihete Alltagskonversationen sorgen für eine belastende Stimmung, die die inneren Vorgänge der Protagonistin im Negativen beeinflussen.

[...] ich hätte eine Liste von Sätzen machen können, die ich immer wieder gesagt oder gehört hatte: Schlaf gut! [...] oder Hast du die Sachen aus der Reinigung geholt? [...] oder Ist kein Kaffee mehr da? oder Hast du unten abgeschlossen? oder Sind die Eier auch frisch? [...] Es waren wenig unfreundliche Sätze dabei, viel Fürsorge, viel guter Wille, viel Fröhlichkeit, die nicht die meine war [...] es waren Sätze wie Ruder schläge, regelmäßig, immer im Takt, alle in eine Richtung [...].<sup>305</sup>

Aus der Perspektive der Protagonistin hat der Alltag einen Rhythmus, den sie nicht zu verinnerlichen mag, jedoch lässt sie sich einfach ohne Widerstand mitziehen. Mit dem Stimmungswechsel der Protagonistin wird die Sprache ebenfalls einem Wandel unterzogen. Wenn die Protagonistin über ihren routinierten Alltag erzählt, fehlt der Sprache jegliche Dynamik, sie ist glatt, der Rhythmus ist eintönig. „Wir frühstückten morgens zu dritt und aßen gemeinsam zu Abend; dann ging ich mit Ernst noch einmal weg, oder wir spielten Skat oder sahen fern.“<sup>306</sup> Es werden nicht nur Gewohnheiten und eine gewisse Ordnung aufgelistet, der Textstelle wohnt ebenfalls etwas Eigenes und Tieferes inne. Das ‚Ich‘ in diesem Satz kommt nur ein einziges Mal vor. Doch die Wörter, wie ‚wir‘, ‚zu dritt‘, ‚gemeinsam‘, die sich auf eine Mehrzahl

---

<sup>305</sup> Schmitter, Elke: *Frau Sartoris* (2000). Berlin: Bloomsbury 2011, S. 100f.

<sup>306</sup> Ebd. S. 45.

beziehen, finden dagegen häufiger Verwendung. Dies zeigt, dass das ‚Ich‘, verdrängt wird und vorwiegend im Hintergrund steht und dass das ‚wir‘ dagegen vorgerückt wird und dirigiert. Dies führt dazu, dass der/die Leser/in über das auszulegende Verbalisierte hinausdenken und realisieren muss, dass die Ordnung der Dinge hier nicht zur Gänze an der Protagonistin selbst liegen. In einem weiteren Zitat jedoch, wo das ‚Ich‘ hervortritt, und zum eigentlichen Subjekt wird, vermittelt die Sprache einen völlig anderen Gehalt und wird einem drastischen Wandel unterzogen. Mit dem mehrmaligen Einsetzen des ‚Ichs‘ betont die Protagonistin ihre gefestigte Persönlichkeit und verkündet ihre Bereitschaft, für die Rolle als eine entscheidende Instanz einzutreten. Der Text wirkt hier zugleich persönlicher und lebendiger.

Als eine halbe Stunde vergangen war, dachte ich daran, einfach wieder zurückzufahren, aber ich wollte mir vom Schicksal nicht helfen lassen; ich wollte mit diesem Mann etwas anderes als gehetzte Telefonate und verschwiegene Wege im Wald, ich wollte einen Raum mit ihm, ich wollte flüstern, nur weil ich es wollte.<sup>307</sup>

Schmitter inszeniert in ihrem Roman Szenen, die das Lebensgefühl der 1960er vermitteln und die auf das damalige Milieu zutreffen. Die 1960er Jahre waren eine ereignisreiche Zeit mit diversen Umbrüchen, die das politische, soziale sowie das kulturelle Leben äußerst geprägt haben<sup>308</sup>. Wichtige Aspekte der Zeit, die im Roman vorkommen, sind das Auto, die sexuelle Freiheit und die Aufklärung. Als zwei besondere Beispiele an dieser Stelle zu nennen wären der Alkoholismus und der Fernseher. Der steigende Alkoholismus in den 1960ern war eine ernste Angelegenheit, dies findet im Roman ebenfalls Erwähnung. Gelegentlich trifft sich Margarethe nach der Arbeit mit einer Freundin, sie gehen gemeinsam etwas trinken. „Wir haben einen gezwitschert, aber wirklich nur einen- höchstens zwei. Ich wußte ja, daß ich noch Auto fahren würde; außerdem riecht Ernst meinen Atem ab.“<sup>309</sup> Für Margarethes Familie ist ihr Trinken ein Grund zur Sorge, da sie sich um Margarethes Gesundheit Gedanken machen. Als ein wesentlicher Bestandteil des alltäglichen Lebens in den 1960er Jahren rückt der Fernseher ins Zentrum des Wohnzimmers und nimmt somit als Freizeitaktivität seinen Platz ein. „Man sprach über das Gesehene, fieberte mit, naschte Häppchen, trank ein Likörchen und geriet ins Diskutieren. [...] Das Fernsehen war [...] aus dem Alltag nicht mehr wegzudenken.“<sup>310</sup> Populäre Sendungen der Zeit werden ebenfalls von Margarethe als eine routinierte Aktivität in Erwähnung gebracht und sorgen für Unterhaltung.

---

<sup>307</sup> Schmitter: Frau Sartoris, S. 63.

<sup>308</sup> Düfel, Stephan: ARTBLOOD. Alltag in Deutschland – Die 60er Jahre. <https://www.dailymotion.com/video/x1twx65> (eingesehen am 22.06.2021). Der Film, ‚Alltag in Deutschland‘ von Sephan Düfel erzählt über die wichtigen gesellschaftlichen und politischen Ereignisse der 60er Jahre in Deutschland.

<sup>309</sup> Schmitter: Frau Sartoris, S. 7.

<sup>310</sup> Großkopff, Rudolf: Unsere 60er Jahre. Wie wir wurden, was wir sind. Frankfurt am Main: Eichborn 2007, S. 193.

Peter Frankenfeld und Dieter Thomas Heck, Hans Rosenthal und Hans Joachim Kulenkampff sind mir so klar vor Augen, als wären es meine Schwäger. Das verschluckte R von Carrell, das breite Lächeln von Kulenkampff.<sup>311</sup>

Die Protagonistin Margarethe ist eine Figur mit viel Komplexität. Ihre Verklemmtheit in ihrem öden Alltag, in ihrer langweiligen Ehe, kommt anhand zweier Beispiele zum Ausdruck. „Ich [...] riß im Garten die Ringelblumen wieder aus, die ich selbst gesät hatte, weil ich die Stengel für Unkraut hielt. [...] ich ließ die Herdplatte an, mit einem Topf darauf.“<sup>312</sup> Die Protagonistin vermittelt an dieser Textstelle eine Selbstdarstellung und stellt sich als eine entseelte und verlorene Person dar, die aufgrund einer Ausweglosigkeit ihr eigenes Handeln nicht zu steuern vermag. Der Widerwille, ein Teil dieses unerwünschten Lebens zu sein, prägt sich dermaßen aus, dass es sich in verschiedenen Formen sichtbar macht. Das Rausreißen der Ringelblumen, die sie eigenhändig gesät hatte, ist ein Zeichen, ein Wunsch dafür, sich aus ihrer Ehe zu befreien. Die Verwechslung der Ringelblumen mit Unkraut kann einer weiteren Interpretation unterzogen werden: Ringelblumen als das Symbol der Ehe und sie, als das Unkraut, das nicht hineinpasst. Der Herd, die Küche stellen das Herz der Familie dar. Der Topf, den Margarethe auf dem Herd vergisst, hätte ein Unglück verursachen können. Dieses Ereignis erinnert an die Sprengmetapher und entlarvt den verborgenen Wunsch Margarethes, das Haus und ihre Ehe zu vernichten. Es ist die bloße Verweigerung, irgendwo zu sein, wo man glaubt, nicht hinzugehören. Ihre Unkonzentriertheit ist ein Ausdruck ihres Elends. Des Weiteren kann das ständige Vergessen ihrer Verantwortungen ebenfalls als ein Widerstand interpretiert werden. „Ich fuhr los, um Brot und Waschmittel zu kaufen, und kam mit Zigaretten zurück [...]“<sup>313</sup> Freud beschreibt diese Situation mit: „[...] manches um seiner selbst willen vergessen [...]“<sup>314</sup>. Der verdrängte Frust, der Überdruß wird zwar in der Ehe dem Ehemann gegenüber nicht geäußert, doch lässt sich dieser nicht ganz verbergen und kommt somit in anderen Formen zum Vorschein.

*Frau Sartoris* ist ein Roman mit einem kriminalistischen Rahmen, der schon gleich am Anfang mit der Ankündigung eines Verbrechens beginnt. Es findet auf der Handlungsebene kein weiteres Verbrechen statt. Doch kontinuierlich wird der Leser durch die Ermittlungen, die in den Text einfließen, über die Entwicklungen informiert und dadurch an das Verbrechen erinnert. Somit wird ein Verbrechen, über das am Anfang des Romans ein kurzer Bericht erscheint, im Laufe der Handlungen mit den anderen Ereignissen im Roman in Verbindung gesetzt und

---

<sup>311</sup> Schmitter: *Frau Sartoris*, S. 13.

<sup>312</sup> Ebd. S. 9.

<sup>313</sup> Ebd. S. 8.

<sup>314</sup> Freud, Sigmund: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1904). Frankfurt am Main: Fischer 2014, S. 209.

letztendlich damit verwoben. Dieses einzige Verbrechen ist bedeutend, da es die Konsequenzen der vielen angesammelten Ereignisse im Roman resümiert. Der Mord an Willrodt nach der Begegnung mit ihm an einem Abend auf der Straße ist ein Moment, der dem ganzen Gefühlszustand von Margarethe einen Sinn verleiht. Die Anhäufung ihrer Emotionen führen zu einem Ausbruch. Es dient ebenfalls als ein Knotenpunkt im Roman, der den drastischen Wandel der Protagonistin darstellt. Aus einer verheirateten Kleinbürgerin mit einem einfachen Leben, die sich nichts mehr wünscht als die große Liebe, wird eine Mörderin.

Da stand er an der Straße. Direkt unter der Ampel [...]. [...] Er war ganz allein, kein Passant war zu sehen und auch kein Fahrradfahrer; keine Gegend zum Spaziergehen, [...] Ich hätte nur halten müssen, still bleiben, nichts tun, und dieser Moment wäre vorübergegangen. Aber es war der Moment, auf den ich gewartet hatte, seit ich ihn kannte; [...] ein geschenkter Moment, wie Glück; etwas, was nicht erzwungen und nicht herbeigeführt werden kann, ein unwahrscheinlicher Zufall; etwas, was man Schicksal nennt, wenn es einem richtig erscheint, und mir erschien es ganz richtig. [...] man sagt, daß man im Moment des Todes das ganze Leben noch einmal vor sich sieht, wie einen rasend schnell laufenden Film; so ging es mir auch, und dabei starb nicht ich, sondern er. [...] ich gab Gas, als er gerade losging, und ich brachte den Wagen in sehr kurzer Zeit auf sehr hohe Geschwindigkeit; ich hatte immer schnelle Autos gefahren, zu meinem Vergnügen, und jetzt war das Vergnügen auch von Nutzen. Ich fuhr auf ihn zu [...]. Ich erwischte ihn von der Seite. Ich setzte nicht mehr zurück. So war das.<sup>315</sup>

Unvorhergesehen ergibt sich ein Anlass und Margarethe überfährt Willrodt, den Freund ihrer Tochter, den sie zufälligerweise auf der Straße sieht. Sie agiert impulsiv, ohne viel Überlegung und flüchtet anschließend. Margarethe begeht das Verbrechen mit einer Kaltblütigkeit und führt danach ihr alltägliches Leben weiter. Es gibt keinen Zweifel, dass Margarethe der Meinung ist, dass Willrodt für Margarethe die Verkörperung von all dem ist, worunter sie in der Vergangenheit gelitten hat und worunter ihre Tochter Daniela in Zukunft leiden würde. Ihr persönliches Glück wurde von den Männern verhindert, in die sie sich verliebt hatte. Sie möchte verhindern, dass Daniela den gleichen Fehler begeht. So entschließt sie sich, dem Problem auf den Grund zu gehen.

Die Autorin Schmitter greift mit ihrem Erstling auf einen schon bestehenden Stoff zurück. *Frau Sartoris* entnimmt ihren Stoff aus dem Ehebruchsroman des 19. Jahrhunderts. In seinem Werk *Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer* (2014) definiert Wolfgang Matz den Ehebruch im Folgenden:

Der Ehebruch ist im neunzehnten Jahrhundert ein sehr komplexes Wechselspiel von Begehren, Nachgeben und Verrat und deshalb auch zwischen den Rollen von Mann und Frau; so schnell wird nicht immer zu erkennen sein, wer der Auslöser der Affäre ist, wer zieht und wer gezogen wird, wer stößt und wer gestoßen wird; nur wer fällt, das ist immer klar. Diese drei großen Romane sind auch darin einzigartig, dass sie bereits mit dem Titel ihre drei Heldinnen in den Mittelpunkt stellen.<sup>316</sup>

---

<sup>315</sup> Schmitter: *Frau Sartoris*, S. 158f.

<sup>316</sup> Matz, Wolfgang: *Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer*. Göttingen: Wallstein 2014, S. 13f.

Im Ehebruchroman des 19. Jahrhunderts steht eine unglücklich verheiratete Frau im Mittelpunkt. Diese Frau ist dermaßen verzweifelt in ihrer Ehe, dass sie bereit ist, für ihr persönliches Glück, Mann und Kind zurückzulassen und mit dem Mann, den sie liebt, wegzugehen. Auf der Suche nach ihrem Glück setzt die Frau die Liebe ins Zentrum ihres Lebens. Aber die Umstände des 19. Jahrhunderts tolerieren keine Abweichung von den sozialen Normen. Der Frau wird das Glück nicht gegönnt, die Frau, die auch durch den Liebhaber im Stich gelassen wird, glaubt, die Erlösung von ihrem Kummer im Tod zu finden, und nimmt sich das Leben. Schmitter verarbeitet in ihrem Roman „literaturhistorische[] Anspielungen“.<sup>317</sup> Wie die wichtigen Ehebruchsromane *Anna Karenina* (1877), *Madame Bovary* (1856) und *Effi Briest* (1894) nennt auch Schmitters Roman „eine verheiratete Frau im Titel“<sup>318</sup>. Romane, wie *The Awakening* (1899) der Autorin Kate Chopin und *Aşk-ı Memnu* (Verbotene Liebe) (1899) des türkischen Autors Halit Ziya Uşaklıgil, tragen in ihren Titeln zwar nicht den Namen einer verheirateten Frau, beschäftigen sich jedoch mit demselben Thema, indem sie ebenfalls eine unglücklich verheiratete Frau in den Mittelpunkt ihrer Werke setzen. Diese Frauen sind alle auf der Suche nach etwas Besonderem, das in ihrer Ehe nicht vorhanden ist. Sie sind alle auf der Suche nach der Liebe und der Passion. Bei den oben erwähnten Frauen erweist sich der Ehebruch nicht als ein bloßes Abenteuer und geschieht nicht aus Langeweile, wie im Fall der Protagonistin Irene Wagner in der Novelle *Angst* (1925) von Stefan Zweig, sondern basiert bei ihnen auf der Liebe.

Der Ehebruch ist ein Thema, das noch heute seine Aktualität bewahrt. Doch der Zeitgeist hat ebenfalls den Ehebruchsroman beeinflusst und geprägt. Nun wird er an den neuen Wertvorstellungen angepasst und zeitgemäß umgeschrieben. Als zwei Beispiele wären der Roman *Aldatmak* (2002) des türkischen Autors Ahmet Altan und *Adultério* (2014) des brasilianischen Autors Paulo Coelho zu nennen, dessen Handlungen den heutigen Wertvorstellungen angepasst sind. Der Kern dieser Romane bleibt zwar gleich, die Konsequenzen des Ehebruchs sind jedoch mittlerweile anders geworden, da Verhältnisse heute überwiegend anders gesteuert werden.

Schmitter lehnt ihren Roman *Frau Sartoris* ebenfalls an die Tradition des Ehebruchsromans des 19. Jahrhunderts an, indem sie ihrer Protagonistin ähnliche Erfahrungen zuschreibt. Doch Schmitter strukturiert in ihrem Roman die Zeit neu, ihr Roman spielt zwischen den 1960er und 70er Jahren. Im Roman wird die Protagonistin Margarethe von Philip, dem Mann, den sie liebt, verlassen. Nach dieser Verlusterfahrung verbringt sie ein paar Monate im Sanatorium. Nach

---

<sup>317</sup> alpha-Forum: Elke Schmitter, Essayistin und Schriftstellerin im Gespräch mit Willi Streit. Sendung vom 13.11.2006. BR-Online. Das Online-Angebot des Bayerischen Rundfunks. <http://www.br-online.de/alpha/forum/vor0611/20061113.shtml> (eingesehen am 16.05.2020).

<sup>318</sup> Vgl. Matz: Die Kunst des Ehebruchs, S. 21.

ihrer Entlassung erfährt sie über die Verlobung Philips, deshalb trifft sie die Entscheidung, den Invaliden Ernst zu heiraten, der als Angestellter in einer Bank arbeitet. Ernst ist körperlich versehrt, er trägt eine Beinprothese. Seine fragile körperliche Situation macht aus ihm jedoch keine bittere, distanzierte Person. Ernst ist liebevoll, unkompliziert, gesellig und weltoffen. „Sein Lebensziel war Gemütlichkeit [...]“<sup>319</sup>, so wird Ernst von Margarethe beschrieben.

Die Ankündigung der Verlobung von Philip lässt Margarethe schnell agieren. Mit dieser Ehe möchte sie ebenfalls eine Ankündigung machen, nämlich dass sie über Philip hinweg ist. „[...] ich war entschlossen, [...] ich wollte mich selbst nicht aufhalten. Ich war dankbar für meinen Zorn, der alles schluckte [...]“<sup>320</sup> Sie empfindet keinen Enthusiasmus, da diese Ehe ihrerseits keineswegs auf Liebe basiert. „Es war ja auch nicht wichtig, ob Ernst oder ein anderer; Ernst konnte ich dirigieren [...] und seine Behinderung machte ihn so dankbar.“<sup>321</sup> Die Ehe hat für sie nur ein Ziel, nämlich Philip zu zeigen, dass er ihr nichts mehr bedeutet. Somit scheut sie auch nicht davon zurück, Ernst für ihren eigenen Ehrgeiz zu instrumentalisieren. Die „Unwahrheit der Ehe“<sup>322</sup> wird durch die intrigante Handlung Margarethes betont.

Philip kannte ihn nicht, das war [...] sogar von Vorteil; er würde die Anzeige in der Zeitung lesen, und es würde ihn so treffen wie mich seine Verlobung, vielleicht sogar noch mehr [...] er sollte nicht glauben, ich stünde an seinem Hochzeitstag an unserem Flußufer [...] mit Tränen in den Augen [...].<sup>323</sup>

Doch schon während der Flitterwochen wird Margarethe bewusst, wie unglücklich sie tatsächlich ist, und denkt am Balkon ihres Hotelzimmers an Selbstmord. „Es war ein Holzbalkon mit einer Brüstung, die mir gerade bis zur Taille ging [...] ich hätte es problemlos geschafft [...]“<sup>324</sup> Die Brüstung am Balkon stellt die Linie zwischen Leben und Tod dar. Der Gedanke darüber, einen Schlussstrich zu ziehen, nimmt sie für eine Weile in Besitz, doch letztendlich entscheidet sie sich dafür, es doch nicht zu vollziehen, und bricht verzweifelt in Tränen aus. „Der Ehemann definiert den gesellschaftlichen Rang der Familie [...]“<sup>325</sup> Mit Ernst befindet sich Margarethe nicht an jener gesellschaftlichen Position, in welcher sie sich hätte wiederfinden wollen. Philip hätte ihr viel mehr anbieten können, er gehört nicht nur zum Adel, sondern ist auch finanziell besseren aufgestellt.

Ich hatte mir [...] verboten, an Philip zu denken [...] er würde inzwischen selbst in den Hochzeitsvorbereitungen sein, aber er würde nicht in die Alpen fahren, sondern wahrscheinlich nach Nizza oder Venedig,

---

<sup>319</sup> Schmitter: Frau Sartoris, S. 54.

<sup>320</sup> Ebd. S. 42.

<sup>321</sup> Ebd. S. 42.

<sup>322</sup> Adorno, W. Theodor: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 228.

<sup>323</sup> Schmitter: Frau Sartoris, S. 42.

<sup>324</sup> Ebd. S. 102.

<sup>325</sup> Matz: *Die Kunst des Ehebruchs*, S. 27.

und er fuhr nicht mit einem einbeinigen Vereinsmeier, der mit einer Zeitung auf die Toilette ging, sondern mit einer Bankierstochter, die fließend Französisch sprach und sich auf dem Zimmer frisieren ließ.<sup>326</sup>

Hier wird ein Vergleich zwischen dem gesellschaftlichen Status von Philip und Ernst gezogen. Der Fokus liegt auf sozialer Ungleichheit. Die finanzielle Lage sowie der feine Geschmack werden durch die Urlaubsdestinationen hervorgerückt. Margarethe zeichnet eine Asymmetrie der Verhältnisse, indem sie ihre eigene Partnerauswahl mit der Philips vergleicht. Die gebildete Verlobte mit ihren feinen Manieren und ihrer Bildung steht im Gegensatz zu der Banalität von Ernst, der mit einer Zeitung auf die Toilette geht. Während Philips Verlobte die Bankierstochter ist, ist Ernst nur ein unbedeutender Bankangestellter. „Ich dachte, daß ich an Liane Westerhoffs Stelle sein könnte, [...] wenn ich nicht wie eine Haselmaus in mein Unglück gelaufen wäre.“<sup>327</sup> Margarethe ist einer Position ausgesetzt, in welcher die Realität und ihre Träume kollidieren. Die Diskrepanz zwischen, der Realität und wie alles hätte sein können, lässt sie leiden. Obwohl sie bereits während der Flitterwochen Überlegungen anstellt, wie sie dieser Ehe entkommen könnte, – Selbstmord oder Verlassen des Ehemanns – ist ihr bewusst, dass dies für sie unmöglich ist. Die Ehe verleiht einen gesellschaftlichen Status, dies erweist sich als ein weiterer Grund, warum Margarethe sich für die Ehe mit Ernst entschieden hat.

[...] ich wollte auch nicht als spätes Mädchen [...] nach S. zurückkehren, zu meinen verheirateten Kusinen, die über ihre Kinder sprachen, [...] die schöne [...] Margarethe, [...] die Schauspielerei studieren wollte [...] aus der nun doch nichts geworden war als eine verlassene Büroangestellte [...]. Ich würde Ernst heiraten [...].<sup>328</sup>

Laut der gesellschaftlichen Vorstellungen ist „das Leben als Paar ein gewünschtes Ideal“<sup>329</sup>. Diese Vorstellung ist ebenfalls der Beweggrund von Margarethe. Für eine kurze Zeit unterdrückt sie ihre Liebe für einen anderen Mann und trifft eine Entscheidung, die mit den Erwartungen und der Ordnung der Gesellschaft übereinstimmt.

[...] die Ehe ist kein Instrument zur Steigerung der Liebeserfüllung, sie ist „die Verbindung zweier Personen verschiedenen Geschlechts“, mit allen Voraussetzungen und Konsequenzen, die das in einer komplizierten Gesellschaft nach sich zieht.<sup>330</sup>

Die Ehe wird dazu instrumentalisiert, sich aus einer unbehaglichen Situation zu befreien. Welch komplizierte Entscheidung sie getroffen hat und daraus erfolgenden Konsequenzen werden Margarethe schon in den ersten Wochen ihrer Ehe bewusst. Ernst erweist sich keineswegs als ein schwieriger Ehemann. Er ist fürsorglich, aufmerksam und verleiht Margarethe sehr viel Raum. Der Grund für Ernsts Flexibilität ist seine körperliche Versehrtheit. Indem er ihr

---

<sup>326</sup> Schmitter: Frau Sartoris, S. 103f.

<sup>327</sup> Ebd. S. 104.

<sup>328</sup> Ebd. S. 41.

<sup>329</sup> Matz: Die Kunst des Ehebruchs, S. 15.

<sup>330</sup> Ebd. S. 27.



Freiraum gibt, äußert er seine Dankbarkeit dafür, dass Margarethe ihn geheiratet hat. Daraus kann geschlossen werden, dass bei Ernst eine gewisse Selbsterkenntnis vorhanden ist. Genau wie die Kleinstadt L., ist auch Ernst begrenzt und uninteressant. Er ist zufrieden und findet sein Glück in den Wiederholungen und der vertrauten Ordnung. Das kleinkarierte Leben, in welchem Ernst Erfüllung findet, in Margarethe hingegen eine Leere erzeugt, spiegelt sich an vielen Textstellen. Ihren dadurch resultierenden Gefühlszustand beschreibt Margarethe mit folgenden Worten: „Ich konnte nur aushalten, das konnte ich gut.“<sup>331</sup> Sie duldet, ohne Widerstand und fatalistisch. Ihr Leben in der Ehe stellt Margarethe symbolisch dar: „[...] Fünfzehn Jahre auf der Couchgarnitur, deren Bezüge langsam dunkler wurden [...]. [...] mit der Zeit wurde es dunkler im Zimmer, weil die Fichte das Licht wegnahm.“<sup>332</sup> Das ‚dunkel‘ werden, deutet auf den Verlust der Farbe und der Helligkeit. Wie die Couch und das Zimmer, die in den vielen Jahren ihren Glanz und ihr Licht verloren hatten, war auch ihr Leben blasser geworden. Des Weiteren macht sie eine Korrelation zwischen der Enge eines Autos und ihrer eigenen Welt: „[...] es war, wie in einem Auto zu sitzen, wenn es draußen kalt ist, und langsam beschlägt die Scheibe vom Atem. Nur daß ich selbst nicht atmete, sondern Irmi neben mir, und vielleicht auch Ernst, auf dem Rücksitz.“<sup>333</sup> Margarethe drückt mit dieser Aussage den Grad ihrer Verzweiflung aus. Mit dem Auto wird hiermit die kleine, begrenzte und klaustrophobische Welt der Protagonistin dargestellt.

Für Margarethe ist der Alltag, „die fraglose Konzentration“<sup>334</sup>. Ihr Tagessablauf ist wie eine Inszenierung eines jeden Abend wieder aufgeführten Theaterspiels. Wo, was gegessen und getrunken wird, was für ein Programm im Fernsehen angeschaut werden soll, ist alles vorbestimmt und die Rollen sind ordentlich verteilt.

Ich sehe mich noch auf dem Sofa sitzen, mit Ernst, Irmi in dem großen Lehnstuhl [...]. Wir aßen Cracker und Salznüsse, tranken Bier oder Wein dazu, am späteren Abend auch Schnäpse. [...] Beim Fernsehballt sagte Ernst unweigerlich: Aber unsere Mädels sind auch nicht schlecht!<sup>335</sup>

Das Niveau der Familie manifestiert sich im alltäglichen Ablauf und ihren Präferenzen. Die Freizeitinteressen basieren lediglich auf dem Konsumieren von ungesunden Snacks und gehaltlosen Sendungen. Die Familie bildet eine Art Symbiose mit der ständigen Gemeinsamkeit im Wohnzimmer, wo selbst die Sitzplätze für jeden vorbestimmt sind. Die Freizeitaktivität sorgt für ein innerfamiliäres, strukturiertes und reguläres Zusammenkommen, was jedoch zu einem

---

<sup>331</sup> Schmitter: Frau Sartoris, S. 57.

<sup>332</sup> Ebd. S. 50.

<sup>333</sup> Ebd. S. 45.

<sup>334</sup> Vgl. ebd. S. 13.

<sup>335</sup> Ebd. S. 13.

nicht kommunikativen Verhalten führt. Der Fernseher dient als das zentrale Stück im Wohnzimmer, der sie verbindet. Die ganze Szene wirkt im ersten Augenblick unkompliziert, doch es hat etwas Konsumierendes und Passivierendes an sich, da sich alles wiederholt und sich im Kreis dreht.

In der Beschreibung des alltäglichen Ablaufs haben auch Tischszenen einen wichtigen Gehalt im Roman. „Teilhabe an Tisch-Bett-Leib“<sup>336</sup> ist zentral für „alle Prozesse der primären Sozialisation“<sup>337</sup>. In *Frau Sartoris* wird diese Trilogie, Tisch-Bett-Leib, ebenfalls eingesetzt. [...] Im Winter gab es Eintöpfe oder Schmorbraten, im Sommer saßen wir im Garten und grillten [...]. Er war wie ausgelassen vor Glück [...], nun, da er mich geheiratet hatte [...].<sup>338</sup> Nicht nur der Tagesablauf, aber auch Praktiken in den Jahreszeiten sind festgesetzt und strukturiert. In ihrer empirischen Studie analysiert Angela Keppler familiäre Tischgespräche im Rahmen „*kommunikativer Gattungen*“<sup>339</sup>. Keppler akzentuiert, dass das „Zustandekommen einer [...] Kommunikation im kleineren Kreis [...] eine [...] hohe soziale Bedeutung hat“<sup>340</sup>. Des Weiteren bezieht sich Keppler in ihrer Studie auf die Unterhaltungen und deren Inhalte am Tisch. Laut Keppler haben die Gespräche in einer Tischrituale eine hohe „verlässliche Verlaufsform“<sup>341</sup>. „Die Gespräche am Familientisch bewegen sich in einer vertrauten Kombination kommunikativer Muster.“<sup>342</sup> Das Zusammenkommen der Familie am Tisch erweist sich auch im Roman als ein geordnetes, gefestigtes Verfahren. Was und wo gegessen wird und die danach folgenden Aktivitäten werden in einer Selbstverständlichkeit und Regelmäßigkeit fortgeführt. Der Roman zeichnet sowohl die Gleichförmigkeit als auch die Vertrautheit der Tischrituale vor, aber berichtet jedoch nicht von den Inhalten der Gespräche. Der wesentliche Grund dafür ist, dass Dialoge im Roman sehr gering erscheinen und dass die Protagonistin über die Gesprächsinhalte am Tisch nicht reflektiert. Im Werk *Kulinarik und Kultur* (2014) setzt sich Moritz Csáky in seinem Aufsatz *Speisen und Essen Aus Kulturwissenschaftlicher Perspektive* ebenfalls mit der Sozialisierung während des Essens auseinander. Wie Keppler, konstatiert auch Csáky die Bedeutung dieser Praktiken:

---

<sup>336</sup> Grathoff, Richard: *Milieu und Lebenswelt. Einführung in die phänomenologische Soziologie und die sozialphänomenologische Forschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 412.

<sup>337</sup> Vgl. ebd. S. 412.

<sup>338</sup> Schmitter: *Frau Sartoris*, S. 45.

<sup>339</sup> Keppler, Angela: *Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 17.

<sup>340</sup> Ebd. S. 274.

<sup>341</sup> Ebd. S. 274.

<sup>342</sup> Ebd. S. 275.

[...] gemeinsame Mahlzeit, [...] oft die einzige Gelegenheit, bei der die ganze Familie beisammen ist und sich daher die Möglichkeit ergibt, familiäre Interessen und Angelegenheiten zu besprechen [...].<sup>343</sup>

Obwohl beide, Keppler und Csáky, in ihren Beiträgen die Kommunikation und somit den gegenseitigen Austausch zwischen den Familienmitgliedern am Tisch betonen, ist insbesondere der Mangel eines diesbezüglichen Aktes im Roman *Frau Sartoris* zu beobachten.

Ernst und Margarethe definieren Glück sehr unterschiedlich. Ernst hätte sein Leben, so wie es ist, ohne einen Einwand zu äußern, weiterführen können, wenn Margarethe diese Ordnung mit ihrem Betrug nicht zerstört hätte. Ernst glaubt, alles zu besitzen, das für eine glückliche Ehe ausreichend ist. Er liebt seine Frau und ist überaus froh, dass seine Frau akzeptierte, dass seine Mutter mit in das gemeinsame Haus einzog, die beiden Frauen sich sehr gut verstehen und er zu seiner Tochter ebenfalls eine gute Beziehung hat. Er glaubt, „Glück bei den Frauen“<sup>344</sup> zu haben. „[E]r hatte keine Wünsche mehr, aber daran starb er nicht, damit lebte er, wie ein Hund.“<sup>345</sup> Seine kleine Welt, seine Zufriedenheit sowie seine Belanglosigkeit werden von Margarethe mit einem, gemischtem Gefühl von Verachtung und Mitleid zum Ausdruck gebracht. Ernst ist dermaßen von seinem persönlichen Glück besessen, dass er weder Margarethes Leiden noch ihre außereheliche Beziehung bemerkt.

Wenn Margarethe an einem Sommerball den Kulturamtsleiter Michael kennenlernt, entscheidet sie sich, ihrem Leben eine neue Richtung zu geben. „Ich hatte mich nie trennen wollen, bis ich Michael traf.“<sup>346</sup> Margarethe hat sich in ihrer Ehe, die im Grunde genommen nur aus Gewohnheit besteht, eingelebt und die Hoffnung für einen neuen Anfang längst aufgegeben. Die Begegnung mit Michael dient als ein Wachrütteln und macht sie auf ihre wahren Bedürfnisse aufmerksam. Michael reißt sie aus ihrem Alltag, sie fühlt sich wieder lebendig. „Im Augenblick, da das Spiel beginnt, haben die Ehemänner, die schlechtesten Karten.“<sup>347</sup> Ernst ist von dieser Aussage nicht ausgeschlossen. Mit seiner körperlichen Benachteiligung und seinem sozialen Rang ist er weit entfernt von dem idealen, geeigneten Mann. Er ist zwar ein guter Ehemann, aber kein guter Liebhaber. Gegen Michael hat er keine Chance. Die langweilige Ordnung dessen Vertreter Ernst ist, kann mit dem Vertreter der Passion nicht konkurrieren. Mit Michael entdeckt Margarethe ihre lang vernachlässigte Weiblichkeit und Sexualität wieder,

---

<sup>343</sup> Csáky, Moritz: Speisen und Essen aus Kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: Csáky, Moritz/ Lack, Georg Christian (Hg.): Kulinarik und Kultur. Speisen als kulturelle Codes in Zentraleuropa. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2014, S. 9-36, hier S. 12f.

<sup>344</sup> Schmitter: *Frau Sartoris*, S. 47.

<sup>345</sup> Ebd. S. 55.

<sup>346</sup> Ebd. S. 101.

<sup>347</sup> Matz: *Die Kunst des Ehebruchs*, S. 23.

[I]ch hatte eine Suite gemietet, und ich erwartete ihn dort [...]. [...] Als er schließlich kam [...] kam [ich] ihm zärtlich entgegen [...]. [...] Wir nahmen zusammen ein Bad und tranken eine Flasche Sekt, und als wir miteinander im Bett lagen [...], schmiegte ich mich eng an ihn und sprach von Venedig.<sup>348</sup>

Sie stellt Michael in den Mittelpunkt ihres Lebens und denkt nur noch daran, mit ihm zu fliehen. Sie glaubte all diese Jahre an die Unmöglichkeit einer Trennung „[U]nsere Ehe, von der ich seit damals dachte, sie würde ewig dauern.“<sup>349</sup> Doch jetzt ist sie überzeugt davon, dass sie ihre Ehe mit Michael an ihrer Seite beenden kann. Michael jedoch lässt sie eine zweite Enttäuschung erleben, indem er am Abend, an dem sie gemeinsam fliehen möchten, nicht am verabredeten Treffpunkt erscheint.

[...] Zeit, Ort und Datum, konnte es ein Mißverständnis geben? Ich holte den Taschenkalender hervor und sah das Datum nach, ich vergegenwärtigte mir unser letztes Treffen. Aber die Sätze waren mir verschwommen; ich sah mich selbst klarer als ihn, ich hörte mich sprechen, aber ihn nicht antworten.<sup>350</sup>

Wenn Margarethe zurückblickt, leuchtet ihr ein, dass Michael nicht tatsächlich in dem, was für jene Nacht gedacht war, wirklich beteiligt gewesen war.

In der Imagination verfügt man über die Freiheit des anderen, verschmilzt sie mit den eigenen Wünschen, übergreift die doppelte Kontingenz auf der Metaebene, die dem eigenen und dem anderen Ego das zuweist, was das eigene Ego für beide projiziert.<sup>351</sup>

Margarethe ist dermaßen in ihren eigenen Träumen versunken, dass sie Michaels Zurückhaltung und seine eigentliche Absicht nicht erkennen kann. In Margarethe ist eine völlige Hingabe zu beobachten, wobei Michael eher reserviert wirkt. Es lässt sich deutlich herausstellen, dass Margarethe an der Teilhabe Michaels nicht zweifelt und deswegen für sie beide Pläne schmiedet.

Margarethe bleibt nichts anderes übrig, als nach Hause zurückzukehren. Zuhause findet sie Ernst mit ihrem Abschiedsbrief in der Hand, den sie für ihn hinterlassen hat. „[E]r fragte, warum ich wieder da sei, und ich sagte, er ist nicht gekommen. Ich machte mir nicht die Mühe zu lügen, es war mir nicht wichtig genug.“<sup>352</sup> Von nun an erscheint Margarethe alles irrelevant, sie befindet sich in einem Zustand, in welchem die Gefühle anderer belanglos sind. Ernst, der über ihre Untreue nun Bescheid weiß, erfährt dadurch einem drastischen Wandel. Er projiziert seinen Zorn und seine Frustration nicht, indem er mit ihr darüber spricht, sondern indem er die Kommunikation mit ihr abbricht. Er kommuniziert und übermittelt seinen Hass nur durch seine täglichen, demütigenden Handlungen. „Er ließ die Unterwäsche einfach auf den Boden fallen, [...]“

---

<sup>348</sup> Schmitter: Frau Sartoris, S. 89.

<sup>349</sup> Ebd. S. 105.

<sup>350</sup> Ebd. S. 114.

<sup>351</sup> Luhmann: Liebe als Passion, S. 62.

<sup>352</sup> Schmitter: Frau Sartoris, S. 119.

er rülpste in meiner Gegenwart.“<sup>353</sup> Die Strategien, die er verwendet, um sie zu erniedrigen, beleuchten die bis jetzt verdeckte Seite Ernsts. Durch ein auffälliges und verstörendes Verhalten beabsichtigt er, sie zu verletzen, und möchte damit andeuten, dass er sie nicht respektiert.

Nachdem Verlassenwerden erfährt Margarethe ebenfalls einem Wandel. Sie fühlt sich ausgesaugt und gibt sich auf: „[...] ich war nichts mehr, nur eine verlassene Frau [...].“<sup>354</sup> Ihre ganze Körperhaltung passt sich ihrem Gefühlszustand an, ihre Handlungen sind nun wie automatisiert. Bei Margarethe ist kein Fühlen mehr vorhanden, ihr Körper ist wie eine leere Hülle, der sich wie eine vorprogrammierte Maschine bewegt, doch nichts verspürt.

Übrig blieb ein Körper, der sprach und sich wusch und sich anzog, ein arbeitender Körper, der einen Namen hatte. Mit diesem Körper ging ich nach Hause; ich war mein eigener Halter, ich fütterte mich und legte mich schlafen, und dann stand ich wieder auf.<sup>355</sup>

Margarethe ist eine Frau, die ihrer Weiblichkeit bewusst ist, und die ihre Sexualität und ihren Körper schätzt. Doch eine zweite Verlusterfahrung führt dazu, vieles in ihrem Leben zu vernachlässigen, dazu gehört auch der Körper und ihre Weiblichkeit. Ihre Gefühle sind wie betäubt, dies lässt sich ebenfalls an den mechanischen Bewegungen des Körpers ablesen. Die Vernachlässigung des Selbst führt dazu, ihre Aufmerksamkeit im Ganzen woanders hin, nämlich auf die bisher ignorierte Tochter, zu lenken.

Im Roman *Frau Sartoris*, ist auch die Mutter-Tochter Beziehung keineswegs zu übersehen und übernimmt eine prägende Instanz. Obwohl die Tochter Daniela in den meisten Rezensionen nur kurz Erwähnung findet, wie zum Beispiel: „Tochter Daniela nähert sich dem 18. Lebensjahr und lässt sich längst nichts mehr sagen“<sup>356</sup>, sollte bedacht werden, dass Daniela im Roman einen Dominoeffekt auslöst und somit dem Leben ihrer Mutter und ihrem eigenen eine neue Richtung gibt. Über Daniela erfährt der Leser durch die gefilterte, beschränkte Darstellung von Margarethe. Daniela ist keinesfalls eine flache Figur, doch die Innenwelt Danielas bleibt dem Leser verschlossen. Wenn Margarethe ihre Gedanken und Gefühle über Daniela äußert, haben sie immer einen negativen Inhalt. Schon bei der ersten Begegnung mit ihrer Tochter im Krankenhaus gesteht Margarethe, dass sie ihr gegenüber keine Zuneigung empfindet.

Sie hatte gar nichts von uns. Ich fühle noch mein Erschrecken, als ich sie zum ersten Mal sah: Sie war mir vollkommen fremd, und ich zögerte ein bißchen, aber fragte dann doch die Schwester, ob eine

---

<sup>353</sup> Schmitter: *Frau Sartoris*, 129.

<sup>354</sup> Ebd. S. 124.

<sup>355</sup> Ebd. S. 127.

<sup>356</sup> Bundi, Markus: Roman mit drei Fäden. „*Frau Sartoris*“ von Elke Schmitter. Buchbesprechung. [https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/345706\\_Schmitter-Frau-Sartoris.html](https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/345706_Schmitter-Frau-Sartoris.html) (eingesehen am 10.07.2021).

Verwechslung unmöglich sei. Sie sah mich befremdet an und wollte gerade ausholen zu einer Hymne auf die Mutterliebe [...].<sup>357</sup>

Die erste Fremdheit basiert auf dem äußeren Erscheinungsbild. Daniela besitzt weder Ähnlichkeiten mit ihrer Mutter Margarethe noch mit den anderen Familienangehörigen. So errichtet Margarethe die ersten Barrieren zwischen ihr und der Tochter. Die äußerliche Differenz setzt somit den ersten Abstand zwischen ihnen, Margarethe kann Daniela nicht verinnerlichen. Später beobachtet Margarethe, dass es zwischen Daniela und der Familie nicht nur äußerliche, aber auch bemerkenswerte charakterliche Unterschiede gibt, die sie als negativ und verstörend empfindet.

Daniela war mir manchmal ein bißchen zuwider. [...]. Im Strandbad kam eine Mutter zu mir und hielt ihr Töchterchen an der Hand; es war etwa zwei und hatte Bißspuren am Arm. Das war ihre Tochter, sagte die Frau [...]. Am meisten erschreckte es mich, daß ich der Frau glaubte, ich traute Daniela, die damals vier war, so etwas zu.<sup>358</sup>

Margarethe kann ihre Tochter nicht lieben, aber sie fühlt den Drang, dies bei jeder Gelegenheit zu begründen. Obwohl Margarethe keine Schuldgefühle für den Mangel an der Mutterliebe empfindet, sucht sie doch unbewusst Antworten dafür. Anstatt zu akzeptieren, dass sie als Mutter keine Liebe für ihr Kind empfinden kann, äußert sie, dass es an Danielas negativen Eigenschaften liegt und nicht an ihr selbst.

Es ändert sich auch nach Jahren nichts an Margarethes Einstellung, sie täuscht die liebevolle Mutter nie vor. „[I]m Grunde verstörte sie mich, und ich glaube, wir mochten uns nicht.“<sup>359</sup> Margarethe, gehört zu den jenen Frauen, in der die Mutterliebe nicht inhärent ist. Margarethe zeigt auch nach vielen Jahren keine Reue für die misslungene, gescheiterte Beziehung mit ihrer Tochter, da die Mutterschaft von ihr nie als eine zentrale Rolle wahrgenommen worden ist. Wegen Margarethes reservierter und eher inaktiver Rolle als Mutter hegt die Tochter Daniela Ressentiment. Dies übermittelt Daniela durch ihr Handeln, das immer dazu führt, eine gewisse Unruhe und Spannung in der Beziehung zu erzeugen. „[...] ich setzte meine Hoffnung auf die Schule – vielleicht würde sie da manche Schroffheiten verlieren [...]. Doch Daniela war und wurde nicht gesellig.“<sup>360</sup> Margarethe akzentuiert hiermit, dass sie keinen Einfluss auf Danielas Handlungen hat. Margarethe nimmt erst eine aktive Rolle als Mutter ein, nachdem sie aufhört, sich selbst als Frau wahrzunehmen.

---

<sup>357</sup> Schmitter: Frau Sartoris, S. 14f.

<sup>358</sup> Ebd. S. 47.

<sup>359</sup> Ebd. S. 49.

<sup>360</sup> Ebd. S. 48.

Viele Textstellen in *Frau Sartoris* zeigen eindeutig, dass die Mutterliebe nicht gottgegeben und in jeder Frau vorhanden ist. Die Verfremdung und Distanz in dieser Mutter – Tochter – Beziehung geschieht nicht mit dem Erwachsenwerden der Tochter und der daraus resultierenden Probleme. Der Abstand zwischen ihnen ist immer vorhanden und prägt sich mit der Zeit immer weiter aus. So leben sie zwar im engen Raume zusammen, aber achten darauf, sich gegenseitig zu meiden.

Des Weiteren ist Daniela der Grund für den kriminalistischen Rahmen des Romans. Margarethe begegnet Daniela und ihrem älteren Freund in einer Hotelbar. „Das war meine Tochter, nachts in einer Hotelbar, in einem Fetzchen von Kleid, mit einem Mann, der mit ihr umging wie ein Zuhälter.“<sup>361</sup> Die ganze Szene empfindet Margarethe als obszön und widerwertig. Sie beobachtet, wie dieser Mann ihre Tochter manipuliert und auf etwas Minderwertiges reduziert. Margarethe entscheidet sich, in die Sache einzugreifen, und vereinbart ein Treffen mit Danielas Freund. Während des Gesprächs fokussiert sie absichtlich auf die Bildung Danielas und spricht über die Schule, das Abitur und einen guten Schulabschluss. „Sie wissen sicher auch, daß ein guter Schulabschluss heutzutage mehr wert ist als ein Einfamilienhaus.“<sup>362</sup> Hiermit akzentuiert sie den Unterschied zwischen Willrodt und Daniela und setzt ihn herab. Im Verlaufe des Gesprächs handelt jeder mit seinen eigenen Stärken und versucht, die Schwächen des anderen zu treffen. Es führt zu einer Machtkonstellation zwischen ihnen, in welcher jeder versucht, die Defizite des anderen hervorzuheben und ihn damit herabzusetzen. Sie deutet implizit auf seine Lebensumstände und seinen Rang, und dass auf Daniela eine bessere Zukunft wartet als die, die er ihr bieten kann. Er dagegen richtet seinen Blick auf ihr Aussehen. Margarethe steht mit grauen Haaren, tiefen Falten und mit etwas Übergewicht vor ihm. Er erkennt ihre Achillesferse und weiß, womit er sie verletzen kann. „Ihre Tochter erlebt Dinge bei mir, von denen haben Frauen wie Sie nur geträumt.“<sup>363</sup> Mit seinen Worten beabsichtigt Willrodt zwei Ziele zu erreichen. Als erstens stellt er Daniela und Margarethe eindeutig als Rivalinnen gegenüber, indem er einen Vergleich zwischen ihnen anstellt. Damit beabsichtigt Willrodt, eine Animosität zwischen Mutter und Tochter zu erzeugen. Daniela ist mit ihrer Jugend und Schönheit ihrer Mutter überlegen, sie wird von einem Mann begehrt und führt ein fantasievolles sexuelles Leben. Demnach sind seine Worte mit einem gewissen Sarkasmus gewürzt und er unterlässt sich keine deftigen, sexuellen Andeutungen. Gemeint ist ihr ödes, kleinkariertes Leben, in welchem seiner

---

<sup>361</sup> Schmitter: *Frau Sartoris*, S. 140.

<sup>362</sup> Ebd. S. 147.

<sup>363</sup> Ebd. S. 149.

Ansicht nach, kein Raum für Vergnügen vorhanden ist. Daneben spielt er auf Margarethes nicht mehr vorhandene Attraktivität als Frau an.

Auch nach einem Gespräch mit Daniela wird das Problem nicht behoben. Die dysfunktionale Mutter-Tochter-Beziehung spiegelt sich in Danielas Gleichgültigkeit und Desinteresse, die sie für das Gespräch mit ihrer Mutter zeigt. „Ich langweilte sie. Ich erreichte sie nicht. Es interessierte sie nicht.“<sup>364</sup> Danielas Interpretation für die Sorge ihrer Mutter hat einen anderen Inhalt: „[i]ch glaube, Mama, [...], du bist eifersüchtig.“<sup>365</sup> Daniela schließt mit dieser Aussage alle anderen Ansätze aus und reduziert ihre Mutter auf eine bloß eifersüchtige Frau, die ihre Tochter für eine Rivalin hält und ihrer Tochter das Glück untersagt. Daniela ist sparsam mit Worten, sie kommuniziert eher mit einer Körpersprache, „[...] sie hörte sich teilnahmslos mein Reden an und schlug hin und wieder mit einem dünnen Ast in die Bäume.“<sup>366</sup> Die Beschäftigung mit etwas Anderem, die abgelenkte Konzentration Danielas zeigen eindeutig, dass Daniela ihre Mutter ignoriert und sie ausschließt. Sie lässt damit ihre Mutter erkennen, dass sie kein Wert darauflegt, was diese zu sagen hat, dass sie machtlos und hilflos ist und einfach nicht im Stande ist, etwas zu steuern.

Ich war außer mir vor Sorge und Schmerz; wir hatten uns nie gut verstanden, kannten uns eigentlich gar nicht – aber die Vorstellung, daß meine Tochter Daniela diesem Zuhälter in die Hände gefallen war, machte mich beinahe wahnsinnig.<sup>367</sup>

Dass Margarethe glaubt, einen Kontrollverlust zu erleben, ist ein Dilemma, da sie nie zuvor Anspruch darauf erhoben hatte, ihre Tochter zu kontrollieren. Aus zwei Gründen greift Margarethe in das Leben ihrer Tochter ein: Als erstens sorgt eine internalisierte Norm und Verantwortung dafür, ihre Tochter vor einer Gefahr zu beschützen. Als zweitens steigern ihre misslungenen Verhältnisse zu Männern ihren Wunsch, sie nicht noch einmal siegen zu lassen und sich zu rächen. Deswegen zeigt sie kein Zögern und beschreibt das absichtliche Überfahren Willrodts mit den Worten „[...] es war der Moment, auf den ich gewartet hatte, [...]“.<sup>368</sup> Willrodts Tod soll der Ausgleich dafür sein, dass sie jahrelang gelitten hat. Dies ist ein wichtiger Anhaltspunkt im Roman, der sich von Ehebruchsromanen des 19. Jahrhundert unterscheidet. In den Ehebruchsromanen des 19. Jahrhundert sind es immer die Frauen, die sich das Leben nehmen. Schmitters Roman unterscheidet sich jedoch, indem er eine Frau, die kaltblütig ein Verbrechen begeht, in den Mittelpunkt setzt und sich nicht in letzter Verzweiflung das Leben

---

<sup>364</sup> Schmitter: Frau Sartoris, S. 151.

<sup>365</sup> Ebd. S. 152.

<sup>366</sup> Ebd. S. 151.

<sup>367</sup> Ebd. S. 144.

<sup>368</sup> Ebd. S. 159.



nimmt. In ihren bisherigen Beziehungen hat Margarethe sich nachdem Verlassenwerden in ihre Welt zurückgezogen, nach einer gewissen Zeit blieb ihr keine Wahl mehr, als das Geschehene einzusehen. Doch dieses Verbrechen deutet auf eine Wende der Position der Frau im Ehebruchsroman. Demzufolge avanciert Margarethe zu einer handlungsfähigen Frau und schlüpft aus ihrer Opferrolle heraus.

Der Spiegel ist ein wichtiges Motiv in der Literatur. Mit seiner „Glätte, Reinheit, seinem Glanz“<sup>369</sup>, ist „der Spiegel ein höchst vielseitiges Element“<sup>370</sup>. Diese elementare Beschaffenheit, nämlich die Vieldeutigkeit des Spiegels, wird auch in einem weiteren Zitat betont: „Den literarisch entworfenen Spiegelbildern wohnt immerhin eine Ambivalenz inne – sie lassen mehrere, oft einander ausschließende Lesearten zu.“<sup>371</sup> Auf der einen Seite wird der Spiegel häufig mit dem Unheimlichen, Schaurigen und dem Ambivalenten in Verbindung gesetzt. Beispiele dazu wären das Märchen *Schneewittchen*, in welchem der Spiegel als das Unheimliche erscheint, da er als der ‚alles wissende‘ dem Menschen voraus ist und immer berichtet. In der Verfilmung der Legende *Bloody Mary* bewahrt der Spiegel ebenfalls das Unheimliche und ist quasi ein Ort, der den Tod beherbergt. Auf der anderen Seite soll der Spiegel auch etwas sein, das das „[...] Unglück abwehrt, gegen bösen Blick feigt [und] dämonische Wesen vertreibt.“<sup>372</sup> Diese sich entgegengesetzten Wechselwirkungen des Spiegels treten wiederkehrend in unterschiedlichen Disziplinen auf. In Schmitters Roman findet das Spiegelmotiv ebenfalls eine Verwendung. Margarethe besitzt einen Spiegel, der als ein wichtiges Objekt im Roman fungiert. Er verbindet sie nicht nur mit der Vergangenheit, er begleitet sie auf ihrem Lebensweg überall hin. Nach der Trennung von Phillip, während ihres Aufenthalts im Sanatorium, begleitet sie dieser Spiegel als ein unentbehrliches Objekt.

Die Ärzte hatten meine Eltern gebeten, mir etwas mitzugeben, woran ich hing. Und meiner Mutter fiel der Spiegel ein, mein einziges kleines Erbstück von meiner frühverstorbenen Großmutter; ein ovales Schmuckstück mit einem zierlichen vergoldeten Rahmen, das immer in meinem Zimmer hing und in dem ich mich oft gemustert hatte. Der Spiegel war nicht viel größer als mein Kopf; und wenn ich vor ihn trat, um mir die Haare zu frisieren [...] sah ich gerade noch das Grübchen zwischen den Schlüsselbeinen. [...] es war eine Übung im Sanatorium, eine Aufgabe nur für mich, mich täglich zehn Minuten in diesem Spiegel zu betrachten. Ich sollte sehen, daß ich ein hübsches junges Mädchen war und das Leben noch vor mir hatte.<sup>373</sup>

---

<sup>369</sup> Hartlaub, Gustav Friedrich: Zauberspiegel. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. München: Piper 1951, S. 140.

<sup>370</sup> Ebd. S. 7.

<sup>371</sup> Drynda, Joanna: Spiegel-Frauen. Zum Spiegelmotiv in Prosatexten zeitgenössischer österreichischer Autorinnen (= Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur, Bd. 3). Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles: Lang 2012, S. 13.

<sup>372</sup> Hartlaub: Zauberspiegel, S. 21.

<sup>373</sup> Schmitter: Frau Sartoris, S. 36f.

Es ist nicht irgendein Spiegel, es ist das Erbe der geliebten und geschätzten Großmutter. Nicht nur soll er die Protagonistin an die Großmutter und an ihre Wurzeln – somit die Vergangenheit – erinnern, sondern auch daran, dass sie eine Zukunft hat.

Erwartungen haben mit folgenreichen Beziehungen zwischen uns und dem Objekt zu tun. Doch Erwartungen beruhen auch auf Erinnerungen an vergangene Erfahrungen mit Objekten, die – so glauben wir – den gegenwärtigen gleichen. Daher tragen Klassifikationen nicht nur unsere Antizipationen, sondern auch jene Werte, die wir erlebten, als wir den jetzt klassifizierten Dingen, Personen oder Ereignissen begegneten.<sup>374</sup>

Der Spiegel agiert als eine Art Zement, der dazu dienen soll, sie ans Leben zu binden. Dem Spiegel werden hier aufgrund seiner Eigenschaften zwei Aufgaben zugeschrieben. Als erstens soll er ein Abbild von der Gegenwart vermitteln. Demnach soll der permanente Kontakt mit dem Spiegel dazu beitragen, erneut eine Relation zur Welt aufzubauen. Die Möglichkeiten der Zukunft sollen sich damit im Spiegel entfalten. „Wert ist kein Element; er hat zu tun mit einer Beziehung zwischen dem Objekt und der Person, die Erfahrungen mit dem Objekt macht.“<sup>375</sup> Den Wert eines Objekts entscheidet somit die Relation, die eine Person mit ihm aufbaut und die ihm von der Person zugeschriebene Eigenschaften. In seinem Werk *Zauber des Spiegels* (1951) nimmt G. F. Hartlaub eine ähnliche Assoziation des Spiegels in Bezug. Hartlaub berichtet über Friedrich Hebbels Gedicht *Das Mädchen im Kampf mit sich selbst* (1923), in welchem das Mädchen, das ihre Schönheit im Spiegel betrachtet, auch verpflichtet sein soll, an ihrer inneren Schönheit zu arbeiten.<sup>376</sup> Wie das Mädchen in Hebbels Gedicht soll, Margarethe motiviert von der Spiegelung ihrer Schönheit, ebenfalls an ihrem Inneren arbeiten und sich wieder erheben. Nicht nur der Spiegel der Großmutter, aber auch andere Spiegel tauchen an mehreren Textstellen auf. Die Verwandlung von Margarethe wird im Roman nicht nur durch den Text vermittelt, sondern auch durch die Selbstbeobachtung und der „Selbstbegegnung“<sup>377</sup> im Spiegel. Der Spiegel fungiert als eine Art Reflexionsebene. Wenn Margarethe in den Spiegel schaut, übermittelt sie dem Leser, was sie dort sieht: „Ich sah, wenn ich mich im Spiegel betrachtete, daß ich immer noch schön war.“<sup>378</sup> Durch den Spiegel kommuniziert sie nicht nur ihr Aussehen, sondern auch ihren Gefühlszustand: „Ich sollte sehen, daß ich ein hübsches junges Mädchen war. Aber was ich sah und wußte, löste nichts in mir aus.“<sup>379</sup> Das schöne Abbild kontrastiert mit dem Seelenzustand. Die Reflexion und die Stimmung stehen einander als Gegner gegenüber. Die Protagonistin äußert die Verfremdung und kann sich mit ihrem Spiegelbild nicht

---

<sup>374</sup> Strauss, Anselm: *Spiegel und Masken. Die Suche nach Identität* (1959). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 21.

<sup>375</sup> Ebd. S. 22.

<sup>376</sup> Vgl. Hartlaub: *Zauber des Spiegels*, S. 18.

<sup>377</sup> Ebd. S. 17.

<sup>378</sup> Schmitter: *Frau Sartoris*, S. 36.

<sup>379</sup> Ebd. S. 37.

identifizieren.<sup>380</sup> Ein weiteres Beispiel ist der Moment, wenn Michael ihr heimlich einen Zettel in die Hand legt, und sie nicht weiß, wie sie darauf zu reagieren hat: „ich schaute erschrocken und ratlos in den Spiegel und zerriss den kleinen Zettel.“<sup>381</sup> Wieder schaut sie in einen Spiegel, als ob sie versuchen würde, eine Antwort in sich selbst finden zu können. Hier wird eine weitere Rolle des Spiegels offenbart, nämlich, die Rolle als: der „wissende Spiegel“<sup>382</sup>. Der Spiegel fungiert nicht nur als Reflektor, er ist auch als Behälter, der alles einnimmt, der Erinnerungen und Momente sammelt. Deswegen will sie den Spiegel mitnehmen, als sie sich entscheidet wegzugehen. Er soll über Vergangenheit und Zukunft vermitteln. Der Spiegel verschwindet erst spurlos aus ihrem Leben, nachdem sie von ihrem misslungenen Treffen mit Michael zurück nach Hause kommt. Als sie sich entschieden hat, Ernst zu verlassen, ist der Spiegel einer der wenigen Dinge, das sie mitnehmen möchte. Nach der Rückkehr ließ sie den Spiegel im Auto, von wo er später verschwand und nie wieder auftauchte. „Ernst hatte meinen Spiegel aus dem Auto genommen; er tauchte nicht mehr auf, und ich fragte nicht danach.“<sup>383</sup> Der Spiegel ist ihr Begleiter und Augenzeuge auf ihrem Lebensweg. Doch da sie keinen zukünftigen Lebensweg mehr für sich beansprucht, bedeutet ihr auch das Verschwinden ihres Lieblingsbesitzes nichts mehr. Für Margarethe bildete der Spiegel immer eine Wahrnehmungsperspektive, eine Kommunikationsebene mit sich selbst und ihrer Reflektion. Das Verlassenwerden von Michael markiert den Beginn des Resignierens an sich selbst. Sie kann nicht mehr mit ihrer Reflexion kommunizieren, findet keine Antworten. Ernst dagegen verknüpft den Spiegel mit der Weiblichkeit. Für ihn ist der Spiegel ein Objekt, in welchem Margarethe ihre Reflexion bewundert und sich vor ihm für jemand anderem vorbereitete, quasi ein Objekt, das sie begleitet und als ihr Komplize agiert. So ist die Abschaffung des Spiegels und die damit verbundene Auslöschung der Weiblichkeit für Ernst eine Notwendigkeit. Zusammenfassend kann man daher sagen, dass der Spiegel für Margarethe mit dem Positiven konnotiert wird, während Ernst ihn negativ wahrnimmt, da er für ihn der Zeuge eines Betrugs ist.

#### **4. Elke Schmitter: *Veras Tochter***

Literarische Texte können auf andere Texte verweisen oder sie in Bezug nehmen, dieses Verfahren wird als Intertextualität beschrieben. „Intertextualität bedeutet [...], dass sich jeder Text

---

<sup>380</sup> Vgl. Drynda: Spiegel-Frauen, S. 58.

<sup>381</sup> Schmitter: Frau Sartoris, S. 58.

<sup>382</sup> Hartlaub: Zauber des Spiegels, S. 22.

<sup>383</sup> Schmitter: Frau Sartoris, S. 128.

in einer Konstellation bereits existierender Texte situiert [...]“.<sup>384</sup> Mit seinem Text, kann der Autor intendierend oder nicht-intendierend auf einen weiteren Text zurückgreifen. Demzufolge wird ein Text erzeugt, der sich bereits auf existierende Texte aufbaut. Die Autorin Elke Schmitter schließt ihren im Jahr 2006 veröffentlichten zweiten Roman *Veras Tochter* an ihren ersten Roman *Frau Sartoris* an, indem sie den Plot des zweiten Romans auf den ersten aufbaut. In dem Sinne liegt hier eine intendierte Intertextualität vor. Sie referiert auf ihr eigenes Buch und es ergibt sich eine Interaktion zwischen den beiden Texten. Obwohl der Roman *Veras Tochter* kontextuell stark Bezug auf den Roman *Frau Sartoris* nimmt, kann er isoliert und als ein eigenständiger Text betrachtet und gelesen werden. Die fiktive Protagonistin Katharina Meininger in *Veras Tochter* liest den ersten Roman *Frau Sartoris* und meldet sich bei der fiktiven Autorin des Romans mit einem Brief. Die fiktive Autorin des ersten Romans reagiert ebenfalls auf diesen Brief und schreibt zurück.

*Veras Tochter* fungiert teilweise als die Fortsetzung des Romans *Frau Sartoris*. Mit einem narrativen Handgriff versucht Schmitter, ihre zwei Romane zu verschachteln. Sprachlich betrachtet, bleibt die Autorin Schmitter ihrem Schreibstil treu und schreibt im selben klaren Stil und in alltäglicher Sprache, wie in ihrem Roman *Frau Sartoris*. Des Weiteren spielt der Roman zwischen den 1970er und 1980er Jahren.

Wie der Roman *Frau Sartoris* wird auch *Veras Tochter* von einer Ich-Erzählerin erzählt. Es gibt jedoch einen Perspektivenwechsel. Während in *Frau Sartoris* aus der Perspektive der Mutter erzählt wird, ist es in *Veras Tochter* die Tochter, die als Erzählerin fungiert. Im Roman stößt die Protagonistin zufälligerweise auf den Roman *Frau Sartoris* und glaubt, dass es sich in diesem Roman um ihr eigenes Leben handelt. Während *Frau Sartoris* sich auf das Leben der Hauptfigur Margarethe Sartoris fokussiert, legt *Veras Tochter* den Schwerpunkt auf die Protagonistin Katharina.

Nach dem Lesen des Romans *Frau Sartoris* reflektiert Katharina mit Rückblendungen auf ihre Kindheit, Jugend, und das Leben mit ihrer Familie und glaubt, Schnittpunkte zwischen ihrem eigenen Leben und dem der Protagonistin des Romans zu finden. Der Roman *Frau Sartoris* agiert als der Auslöser für Katharinas Äußerungen. Je mehr sich der Roman entfaltet, desto mehr offenbart Katharina über ihre familiären Verhältnisse, insbesondere die Beziehung zu ihrer Mutter Vera und ihrem Freund Robert werden beleuchtet. Katharina wird besessen von dem

---

<sup>384</sup> Scheiding, Oliver: Intertextualität. In: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin, New York: de Gruyter 2005, S. 53-72, hier S. 55.

Inhalt des Romans und sucht in diesem nach Antworten, zu den in ihrem Leben offen gebliebenen Lücken. Die Ereignisse im Roman zeichnen eine derartige Ähnlichkeit mit ihren eigenen Erfahrungen, sodass Katharina fest davon überzeugt ist, dass der Roman ihre eigene Geschichte thematisiert. In *Frau Sartoris* erkennt sie ihre eigene gefühlskalte Mutter, im spurlos verschwundenen Willrodt erkennt sie ihren eigenen Freund Robert. Sie nimmt Teile aus dem Roman und verknüpft diese mit den eigenen Erfahrungen. Nachdem Lesen des Romans *Frau Sartoris*, ist die Protagonistin aufgewühlt, was zu einem Bruch in ihrem Leben führt. Mit der Überzeugung, dass es sich im Roman tatsächlich um sie und ihre Familie handelt, meldet sie sich beim Verlag und der Autorin des Romans, indem sie einen Brief schreibt, in welchem sie sich beschwert, dass der Roman als Eingriff in ihre Privatsphäre zu betrachten sei.

Schon als Kind beobachtet die Protagonistin Katharina, dass es eine gewisse Distanz zwischen ihrer Mutter Vera und dem Rest der Familienangehörigen gibt. Ein erwähnenswertes Beispiel dafür wäre, der Spaziergang der Familie im Wald. Während Katharina und ihr Vater damit beschäftigt sind, Pilze für ein Ragout zu sammeln, das am Abend von Hermine, der Großmutter, gekocht werden soll, sitzt Vera, ihre Mutter, verträumt auf einem Holzstumpf. Die Teilnahmslosigkeit Veras interpretiert Katharina als eine emotionale Kälte der Familie gegenüber. Laut Katharina fühlt sich Vera fehl am Platz und dies soll an ihrer ganzen Haltung ablesbar sein. Zudem stellen die giftigen Pilze ein wichtiges Symbol dar und Katharina macht eine Korrelation zwischen ihnen und der eigenen Familie.

[...] Fliegenpilze habe ich immer erkannt und erst später begriffen, daß das, was mir attraktiv erschien – blätterig zerfaserte Hauben, gepunktete Oberflächen, Kolonien, im Grunde Familien – eigentlich giftig war.<sup>385</sup>

Implizit deutet die Protagonistin darauf hin, dass die Familie, die von außen sehr harmonisch und begehrenswert erscheint, im Hintergrund etwas Schädigendes und Lähmendes sein kann. Genau wie die Pilze, die von außen sehr attraktiv wirken, doch in der Realität sehr schädlich sind, können auch die Familien denselben Eindruck machen. Damit richtet die Protagonistin das Augenmerk auf ihre eigene Familie. Die Protagonistin ist Teil einer Kernfamilie, lebt mit ihren Eltern und ihrer Oma zusammen. Das gesamte Bild der vollkommenen Familie und der Realität wird in Frage gestellt. So findet hier die ideale Kernfamilie eine starke Kritik und steht als Heuchelei da. Das distanzierte Verhalten Veras, ihre nicht Beteiligung an einer Aktivität der Familie, interpretiert Katharina als eine Art Widerstand und Desinteresse. Sie hegt den Gedanken, dass Vera so handelt und sich abgrenzt, da sie sich der Familie nicht verbunden fühlt. Doch

---

<sup>385</sup> Schmitter, Elke: Veras Tochter (2006). Berlin: BvT 2008, S. 11.

ein weiteres Zitat zeigt, dass auch Katharina ihren Platz in der Familie in Frage stellt. Sie fühlt sich als ein unbedeutender Teil der Familie, beinahe unsichtbar und nicht wahrgenommen.

[...] [W]ir waren schließlich nur vier, doch in meiner Erinnerung fühlt es sich an wie ein Pulk, eine bewegliche, leicht bedrohliche Masse, deren Teil ich war, doch am Rand [...]. [...] mein Vater [...] wandte [...] den Kopf, um meine Mutter zu fragen: „Trinkst du einen Piccolo, Schatz?“ [...] dann meine Oma, was sie denn wohl trinken wollte [...], und mich vergaß er dann ganz.<sup>386</sup>

Die Protagonistin streicht nicht nur ihre Vernachlässigung hervor, sie äußert auch ihr Unbehagen, indem sie einen Vergleich zwischen Vera, sich selbst und ihrer Oma anstellt. Sie fühlt sich ausgeschlossen, da sie nicht angesprochen und nicht nach ihrem Wunsch gefragt wird. Dass Vera bei jedem Anlass im Mittelpunkt steht, findet sie nicht verständlich, da sie glaubt, dass sie als Kind diesen Platz einzunehmen hätte. Das Familienleben, die Stimmung zuhause, die wiederholten Angewohnheiten sowie das feste Mittagessen sonntags, an welchen sie zwangsläufig teilnehmen muss, findet Katharina unerträglich: „[I]ch hätte verschwinden können, wäre nur irgendwo ein Platz gewesen, der weniger tot war als unser Haus.“<sup>387</sup>

Das Haus steht auch für den Spannungsbogen zwischen Geburt und Tod, es bezeichnet den Mutterleib, aus dem wir geboren wurden, und auch das Grab, mit dem die Erde uns wieder aufnimmt.<sup>388</sup>

Das Elternhaus, in das sie hineingeboren wurde, wird von Katharina mit dem Tod verknüpft, da es weder eine Lebensfreude noch ein Zugehörigkeitsgefühl bietet. Gefangen in der Monotonie des Alltags, verschärfen sich Katharinas negative Gefühle gegenüber ihrer Mutter. Katharina fühlt sich nicht nur durch den Alltag belastet, sondern auch durch die verdeckte Macht Veras. Zu Hause sitzt Vera am längeren Hebel, was allen Familienangehörigen bewusst ist. Vera ist dominant und besitzt die Fähigkeit, andere zu lenken, ohne sehr auffällig zu agieren. So beobachtet Katharina mit großer Aufmerksamkeit jede Handlung, jede Miene Veras und überladet sie mit Bedeutungen, die sie eindeutig unerträglich und unangenehm findet.

[...] [I]ch sehe noch die Bewegung vor mir, mit der Vera die Fingerspitzen an den Schläfen rieb, mit geschlossenen Augen: das war dann für uns das Zeichen, den Tisch abzuräumen und spülen zu gehen.<sup>389</sup>

Veras Desinteresse, Langeweile und Lustlosigkeit am Tisch wird mit diesem Zitat hervorgehoben. Vera benutzt ihren Körper als „Ausdrucksmedium“<sup>390</sup>, ihre Erwartungen und Wünsche werden nicht verbalisiert, sondern mit körperlichen Bewegungen zum Ausdruck gebracht. Die restlichen Familienmitglieder am Tisch nehmen in Veras Bewegungen einen beunruhigenden Zwang wahr. So fühlen die Familienmitglieder sich gezwungen, ihre Konversation zu beenden

---

<sup>386</sup> Schmitter: Veras Tochter, S. 16.

<sup>387</sup> Ebd. S. 49.

<sup>388</sup> Hirsch: Das Haus, S. 210.

<sup>389</sup> Schmitter: Veras Tochter, S. 49.

<sup>390</sup> Vgl. Döcker, Ulrike: Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main, New York: Campus 1994, S. 71.

und den Tisch zu verlassen. Diese Überlegenheit, Arroganz, dieser „äußerlicher Druck“<sup>391</sup> der Mutter, die durch ihre kleinen Bewegungen und Anmerkungen alle zu dirigieren mag, führt bei Katharina zu Hass und Wut. Diese ruhigen, doch spannungsbeladenen Momente deuten auf die problematische Beziehung der Mutter und Tochter. Die kommunikative Ebene beruht auf dem gegenseitigen Schweigen, und dem körperlichen Ausdruck.

Die größte Enttäuschung, die Katharina seitens ihrer Mutter erlebt, ist Veras Entscheidung, sie aufs Internat zu schicken. Katharina ist somit überzeugt davon, von ihrer Mutter nicht geliebt zu werden, und fühlt sich damit auch abgestoßen. Katharinas Erwartungen von einer sich zurückhaltenden, der Tochter platzeinräumenden Mutter stimmen mit Veras Handlungen nicht überein. Obwohl Katharina und Vera sich nicht nahestehen, ignoriert Katharina ihre Mutter keinesfalls und beobachtet ihre alltäglichen Handlungen. Doch diese Beobachtungen zielen nicht darauf ab, Vera zu verstehen, sondern sie zu kritisieren. „Es ging immer nur um sie: um ihre Klamotten, ihre Kollegen, ihre Triumphe beim Skat, [...] ihre Diäten, ihre Befindlichkeiten.“<sup>392</sup> Es ist mehr Katharina, die unter der dysfunktionalen Mutter–Tochter–Beziehung leidet. Sie wächst auf besessen von dem Gefühl, vernachlässigt und übersehen zu werden. Es verursacht eine Lücke in ihrem Leben, die ihr ganzes Leben lang offenbleibt und von nichts anderem ersetzt werden kann. Vera erweist sich keineswegs als eine traditionelle Frau und Mutter und lässt sich nicht auf häusliche Tätigkeiten reduzieren. Ganz im Gegenteil ist Vera unter ihren Freundinnen die Einzige, die berufstätig ist. Sie verfügt über ihr eigenes Geld, was zumeist mit männlicher Macht in Verbindung gesetzt wird, und besitzt auch ihr eigenes Auto. In ihrer Ehe erweist sich ihr Mann nicht als Haupt der Familie. Ihre Meinungen werden geschätzt und sie ist diejenige, die die Entscheidungen trifft. Mit ihren Eigenschaften könnte Vera als eine emanzipierte Frau definiert werden. Ihre Besonderheit wird durch das folgende Zitat hervorgehoben:

Sie putzte das Auto selbst, fuhr zur Werkstatt, zum Tanken, sprach mit den Mechanikern über Probleme mit der Kupplung, und sie kaufte sich [...], als sie eine Gehaltserhöhung bekam, ein ziemlich schnelles Modell, einen silbernen BMW.<sup>393</sup>

Katharina betrachtet Veras Interessen und Leidenschaften aus einer anderen Perspektive und interpretiert Veras Mutterschaft als insuffizient. Vera ist eine zukunftsorientierte Frau, damit hätte sie für Katharina ein gutes Beispiel und ein Ansporn sein können. Doch Katharina bevorzugt die für die damalige Zeit außerordentlichen Eigenschaften ihrer Mutter, mit Negativem zu verknüpfen, und möchte sie eher auf traditionelle Frauenrollen reduzieren. Für ihre

---

<sup>391</sup> Vgl. Döcker: Die Ordnung der bürgerlichen Welt, S. 72.

<sup>392</sup> Schmitter: Veras Tochter, S. 57.

<sup>393</sup> Ebd. S. 56.

Unvollkommenheit und ihre Unzufriedenheit mit ihrem eigenen Leben hält Katharina nur Vera verantwortlich.

Adolescents have a lot of difficulty in coping with self-responsibility and independence. They tend to externalise their inner conflicts and motives. This is why they see school, society, parents or authority figures in general as the obstacle to their full independence rather than recognising their own immaturity, lack of confidence or tendency to cling to childish supports. [...] an adolescents does not understand that she is fighting an inner battle with her own dependency or that she deflects her inner anger onto her mother. [...] All adolescents are critical, watchful, touchy and read unwarranted meanings into things, but daughters have a special touchiness about being controlled by mothers.<sup>394</sup>

Katharina passt zu dem Profil der jungen Person, die nicht zu wissen mag, wo er/sie sich selbst sowie seine/ihre Wut zu verorten hat. Den inneren Kampf mit sich selbst, ihre Enttäuschungen, wenn auch nicht explizit, projiziert Katharina auf die Mutter. Katharina stellt Vera, als Sündenbock dar. Der Vater ist unterhaltsam, die Oma lieb und harmlos. Doch Vera ist für sie ein Dorn im Auge, eine Frau, die nicht im Einklang mit ihrem sozialen Umfeld ist. Katharina kritisiert Vera dafür, was diese ist, und sich selbst dafür, was sie nicht ist. Dies deutet auf den zwiespältigen Charakter Katharinas hin. Vehement möchte Katharina ihrem Alltag entkommen, möchte ihrem Leben einen Sinn geben. Doch im Grunde genommen, haben Katharina und Vera die gleichen Impulse. Vera ist genauso von den alltäglichen Gewohnheiten und Wiederholungen belastet wie Katharina. Um damit umzugehen, setzt Vera feste Ichgrenzen, bewegt sich außerhalb der Konventionen und geht außer Haus, um traditionelle Rollen und den Alltag zu umgehen. Durch die Souveränität und Selbständigkeit Veras erscheint diese ich-bezogen, Katharina fühlt daher vernachlässigt, obwohl diese Werte jene sind, wonach sie sich selbst sehnt.

Durch die Begegnung mit Robert glaubt Katharina, ihrem öden Leben einen Sinn geben zu können. Robert ist älter, reserviert und hat seine dunklen Seiten. Mit seiner Lebensweise, verkörpert Robert das Gegenbild zu Katharinas Familie. Was er für sie bedeutet, konstatiert Katharina im folgenden Zitat: „So war es, als ich ihn traf. Mein Leben war blank und aufgeräumt; ich kannte nur die Qual der Langeweile, [...]. Ich weiß nicht, warum er mich ausgesucht hat.“<sup>395</sup> Die Worte Katharinas reflektieren ihre Wahrnehmung über sich selbst. Roberts rätselhafte Art macht ihn zu etwas Besonderem und im Vergleich zu ihm findet Katharina sich selbst uninteressant und nicht gut genug für ihn. Robert ist ein Medium dafür, ihrer Familie, deren Ordnung, ihrem langweiligen Leben einen Widerstand zu leisten. Er verkörpert das Gegenteil eines strukturierten, vorprogrammierten Lebens. Was Robert ihr bietet, ist die Unordnung, Spontanität,

---

<sup>394</sup> Phillips, Shelley: Beyond the Myths. Mother-Daughter Relationships in Psychology, History, Literature and Everyday Life (1991). London: Penguin Books, 1996, S. 49.

<sup>395</sup> Schmitter: Veras Tochter, S. 54.



das Leben mit ihm ist nicht zumutbar. Der Turm von Rapunzel wird als Symbol herangezogen, um das kleinkarierte Leben im Elternhaus zu beschreiben.

Nicht nur das Abendbrot am Familientisch, bei dem ich schweigend meinen Kakao löffelweise trank, um etwas zu tun zu haben. Auch die absurden Stunden danach, in denen ich auf meinem Zimmer saß wie Rapunzel in ihrem Turm und Briefe an Robert schrieb, die ich ihm nie zeigen würde (und die vielleicht Vera statt dessen las [...])<sup>396</sup>. [...] ein kompletter Tagesablauf ohne ihn-um ihm die ganze Erbärmlichkeit meines Alltags zu zeigen, die banale Trostlosigkeit, aus der er mich gerettet hatte.<sup>396</sup>

Alles, was Katharina nicht verbalisieren kann, findet Ausdruck in ihren Briefen an Robert, von denen er selbst nie erfahren wird. In ihren Briefen erzählt Katharina nicht nur über ihren Kummer, den ihr ihr Alltag zufügt, sie äußert ebenfalls ihre Dankbarkeit Robert gegenüber, weil er ihr den Zugang zu einer anderen Welt ermöglicht hat.

Katharinas Elternhaus und Roberts Wohnung bilden wichtige Symbole, um den großen Unterschied zwischen Katharinas zwei Welten zu unterstreichen. Katharinas Elternhaus ist fest strukturiert und ermöglicht damit eine Orientierung und Gemütlichkeit. Möbelstücke sind ordentlich platziert, es herrscht keine Unordnung, es ist sauber und gepflegt. Die Räume haben eine fixe Zuteilung, neben gemeinsamen Räumen, wie das Wohnzimmer und die Küche, gibt es für jedes Familienmitglied einen privaten Raum. Diese Eigenschaften deuten auf Gebundenheit, Ordnung und Permanenz hin. Das Elternhaus vermittelt einen stetigen Rhythmus mit seiner alltäglichen Routine. Dadurch weist es auf eine gewisse Vertrautheit. Es ist langlebig und wiederholend.

Roberts Wohnung hingegen hat eine räumliche Ordnung, die nicht nur von der Struktur her, aber auch symbolisch betrachtet, eine andere Art vom Leben verkörpert, die Katharina völlig fremd ist. Robert wohnt in einem Hinterhaus, im Erdgeschoss, in einem Stadtteil, den Katharina bisher noch nie besucht hat. Der erste Eindruck Katharinas ist die strukturelle Fremdheit des Gebäudes, dann ist es die leere Fläche davor. Nicht allein die Architektur, sondern auch die Einrichtung der Wohnung stehen als ein Gegenbild zu ihrem Elternhaus. Roberts Wohnung ist eine „Gegenwohnung“<sup>397</sup> zu der ihrer Eltern. Detailliert beschreibt Katharina, die Wohnung Roberts:

Ich schob mich hinter ihm durch einen ziemlich schmalen Flur, in dem zwei Koffer standen, ein Bücherregal und ein Umzugskarton, aus dem Pulloverärmel lappten. Die Küchentür war offen; sie hatte eine Füllung aus körnigem Glas. Ich erhaschte einen Blick auf einen Stuhl auf Edelstahlbeinen und einen Küchentisch aus Holz, dessen Schublade aufgezogen war. Auf dem Tisch stand ein Transistorradio, daneben eine leere Colaflasche. Es roch nach nichts Bestimmten, doch in der ganzen Wohnung hing eine dumpfe, vielleicht ein wenig modrige Kühle, auch in dem Raum, in den er vorausging.  
Die Einrichtung verwirrte mich. In der Ecke stand eine Couch, auf der ein paar Decken zu einem Wulst zusammengeschoben waren, daneben eine Kiste mit Büchern. Am Fußende der Couch – mit dunklem,

<sup>396</sup> Schmitter: Veras Tochter, S. 136.

<sup>397</sup> Wichard, Norbert: Erzähltes Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter. Bielefeld: transkript 2012, S. 273.

meliertem Stoff bezogen und poliertem Holz eingefasst, eine richtige Oma-Liege – stapelten sich Zeitungen fast hüfthoch, davor ein paar Bierflaschen. Das Fenster ging auf den Hof und war von einer Jalousie fast verdeckt; das ganze Zimmer lag im Dämmer, von ein paar Lichtstreifen durchzogen. Neben der Tür standen Umzugskartons aufeinander; der unterste war eingesackt, so daß der Turm schief und leicht instabil aussah. Ich lehnte mich an eine freie Wand. Die Couch wirkte wie ein Bett, und der Teppich in der Mitte des Zimmers machte keinen besonders sauberen Eindruck; auf dem einzigen Sessel lagen eine Hose und Socken. [...] Ein Che-Guevera-Poster hing an der Wand [...]. Es war mit Tesafilm nachlässig befestigt und ins Rutschen gekommen.<sup>398</sup>

Die Wohnung Roberts verwirrt Katharina mit ihrer Einrichtung und hebt die Dichotomie zwischen den zwei Welten vor. Es ist „chaotisch, schmutzig“<sup>399</sup>, unordentlich, kalt und da sie sehr wenige Gegenstände beherbergt, ist sie kaum bewohnbar. Die Koffer und Umzugskartons, die in der Wohnung zerstreut herumliegen, verhindern jegliche Gemütlichkeit und Zugehörigkeit. Dass die Wohnung nicht Robert, sondern einem Bekannten von ihm gehört, deutet auf Roberts Mobilität. Das eingerichtete Elternhaus und die kaum bewohnbare Wohnung Roberts deuten auf die Dichotomie zwischen dem Permanentem und dem Temporären. Robert hat nicht nur keinen eigenen Wohnsitz, er hat auch wenig Besitz, was auch seine Ungebundenheit reflektiert. Dass „[...] die ärmlichste Wohnung [...] kulturell interpretierte Not und Produkt einer spezifischen Kultur“<sup>400</sup> ist, wird auch hier von der Wohnung Roberts bestätigt. Die geringe Einrichtung von Roberts Wohnung wirft Licht auf seinen sozialen Status sowie auf seine finanzielle Lage. Offen gelassene Schubladen, Zeitungsstapel und leere Flaschen, die zerstreut herumliegen, zeigen ebenfalls, dass Ordnung, Sauberkeit und Güter nicht zu seiner Priorität gehören. Die Grenzen der privaten und öffentlichen Sphäre sind ebenso verschwommen. Der Wohnraum fungiert ebenfalls als Schlafraum. Kleidungsstücke, die ins Schlafzimmer gehören sollten, liegen im Wohnzimmer, Schubladen, deren Funktion es ist, Dinge zu verstecken, stehen offen. Die Couch mit den vielen Decken kann zu einem Bett umgebaut werden.

Doch trotz der ganzen Chaotik empfindet Katharina kein Unbehagen, sondern ist von der Andersheit und dem Kontrast der Wohnung zu ihrem eigenen Zuhause begeistert. Diese neue Lebensweise unterscheidet sich drastisch von ihrem strukturierten Leben. Wie groß der Unterschied zwischen seiner und ihrer Welt ist, bringt Robert sarkastisch zu Wort: „[n]atürlich will ich [...] in deinem Bettchen [...] schlafen, von deinem Tellerchen essen.“<sup>401</sup> Robert hänselt über das solide Leben Katharinas. Katharina schläft in einem gemütlichen Bett und isst ordentlich aus einem Teller. Mit der Verwendung der Verkleinerungsform „Bettchen und Tellerchen“ setzt Robert absichtlich die Lebensweise Katharinas sarkastisch herab. Mit der Betonung

---

<sup>398</sup> Schmitter: Veras Tochter, S. 60f.

<sup>399</sup> Hirsch: Das Haus, S. 48.

<sup>400</sup> Häußermann, Hartmut/ Siebel, Walter: Soziologie des Wohnens. Eine Einführung in Wandel und Ausdifferenzierung des Wohnens (1996). Weinheim: Juventa 2000, S. 53.

<sup>401</sup> Schmitter: Veras Tochter, S. 64f.

des Possessivpronomens, deinem‘ zeigt Robert seine Abneigung für Besitztum und ein geordnetes Leben. Das Konzept des ‚aus gutem Hause‘, wird von Robert verachtet.

„Das Haus kann auch direkt als Bild für das Selbst verwendet werden, das von einer mütterlichen Macht in seiner Existenz bedroht ist.“<sup>402</sup> Das Elternhaus Katharinas steht unter der Herrschaft ihrer Mutter Vera, dort fühlt sich Katharina unterdrückt und führt ein ödes Leben. Mit dem Betreten von Roberts Welt macht Katharina eine neue Entdeckung. Durch Robert entdeckt sie die Sexualität und schlüpft aus ihrer Rolle des geschützten, jungen Mädchens heraus. Sie entwickelt sich zwar zu einer Frau, doch ihre Identität wächst nicht gleichermaßen mit, so kommt ihre Anwesenheit auch bei Robert nicht zur Geltung. Katharina glaubt, in Roberts Anwesenheit und seiner Wohnung Zuflucht gefunden zu haben. Doch diese alternative Ordnung eröffnet Katharina keinen großen Spielraum. In ihrem Verhältnis zu Robert übersieht Katharina bewusst, dass es sich hier um eine andere Machkonstellation handelt. Die Macht und Überlegenheit Veras wird mit jener Roberts ersetzt. Bei jeder Gelegenheit, wie im folgenden Zitat, setzt Robert sich über sie hinweg und äußert in einem sarkastischen Ton, was er von ihr hält. „Natürlich will ich [...] deine Erdkundenaufgaben kontrollieren. Dir im Atlas zeigen, wo Palästina ist, damit mein Dummerchen kein Dummerchen mehr ist.“<sup>403</sup> Für Robert ist Katharina einfach nur schön, jung und dumm und das Verhältnis beschränkt sich auf die Sexualität ohne weitere Tiefe.

Wieder rückt der Turm als Symbol in den Blickpunkt. Wie eine Märchenprinzessin hegt Katharina den Glauben, von ihrem Turm, der durch ihr Elternhaus symbolisiert wird, durch Robert befreit zu werden. Doch Roberts Wohnung rückt den Turm als Symbol wieder in den Vordergrund. Er gibt ihr Freiraum, ihre Sexualität auszuleben, aber dirigiert und unterdrückt sie in anderen Angelegenheiten. Die Welt Roberts ist voll mit Ungewissheit und steht im Gegensatz zu ihrem sicheren, routinierten Leben im Elternhaus.

Ich sah ihn nach draußen gehen, und ich wußte niemals wohin. Ich lag auf dieser Couch, später auf einem Bett, die Decke bis zu den Achseln gezogen. Es war niemals geheizt, so kommt es mir vor, nie war es warm in diesen Zimmern, und fast immer war ich nackt.<sup>404</sup>

Ihre ungleiche Position wird fast wie ein Geständnis durch dieses Zitat hervorgehoben. Vor dem Hintergrund des Zimmers wird ihre Beziehung unter die Lupe genommen. In der ganzen Inszenierung wird das Augenmerk auf das Nichtexistierende gerichtet. Das Gehen und das Schweigen Roberts deuten auf die fehlende Kommunikation und die fehlende Gemeinsamkeit

---

<sup>402</sup> Hirsch: Das Haus, S. 51.

<sup>403</sup> Schmitter: Veras Tochter, S. 64f.

<sup>404</sup> Ebd. S. 70.

zwischen den beiden hin. Das Gehen Roberts bedeutet eine Aktivität, während Katharinas Liegen auf eine Passivität deutet. Die Kälte symbolisiert nicht nur die fehlende Wärme des Zimmers, sondern auch die eigentliche Kälte in der Beziehung. Ihre Nacktheit deutet auf ihre Fragilität hin. Die Einrichtung des Zimmers stellt die Armseligkeit und die Unbequemlichkeit dar. Der Gesamteindruck dieses Zitats vermittelt die Einsamkeit Katharinas, selbst in Roberts Anwesenheit. Aber die Intensität der Beziehung ist ihr nicht so wichtig, wie der Wunsch ihm zu gefallen. „Es gab keine Innigkeit zwischen Robert und mir, [...]. [...] Es gab kein totales Vertrauen [...]. Es gab die irrsinnige Angst, ihm nicht zu gefallen, die ich für Liebe hielt.“<sup>405</sup> Schon am Anfang ihrer Beziehung beschäftigt Katharina die Frage, warum er sich für sie anstatt jemand anderem entschieden hat. Dieser Gedanke äußert sowohl ihre Unsicherheit als auch ihre Zufriedenheit. Doch immer attraktiv zu erscheinen, führt gleichermaßen zu einem Druck. Sie lehnt freiwillig die Rolle als Subjekt ab und reduziert sich auf die Objektrolle. Ihre hilflose und freiwillige Gefangenschaft in seiner Welt betont Katharina in einem weiteren Zitat:

Ich wußte nicht einmal, ob er mich verlassen hatte oder ob ihm dieses Wort schon lächerlich erschienen wäre, unangemessen pathetisch, denn man verläßt eine Geliebte, seine Heimat oder auch einen Hund, aber kann man ein Mädchen verlassen, dem man nie seine Liebe erklärt, das man wie nebenbei entjungfert hatte, dessen Zuhause man nie sehen wollte, ein Mädchen, das stumm wie ein Kissen neben einem lag, nicht widersprach, kaum etwas fragte, manchmal plapperte wie ein aufgezogenes Blechspielzeug, ein Mädchen aus einer Welt, die aus Gewohnheiten bestand, aus Doppelhaushälften und Ballettunterricht, Vokabelheften und Sonntagsbraten, Kassetten von Beatles, Blusen von C&A, Pferdekalandern und Vanilletee?<sup>406</sup>

Katharina ist nicht dazu erzogen, etwas in ihrem Leben zu bewirken. Ihr fehlt die Selbstachtung und sie definiert sich selbst als eine blasse und uninteressante Figure. „Personality is as others see us. Self-concept is the way we see ourselves.“<sup>407</sup> Sie hegt den Glauben, dass die Umstände, in die sie geboren worden ist, Grund für Roberts Desinteresse an ihr ist. Katharina vermeidet in Roberts Anwesenheit, jegliches auffälliges Verhalten. Diese Objektifizierung führt zu einer Sprachlosigkeit, sie verdrängt ihr ganzes Wesen und existiert kaum. Katharina ist in einem Zyklus gefangen, in welchen sie sich selbst hineingezwängt hat. Das Minderwertigkeitsgefühl verstärkt sich in Roberts Anwesenheit und macht aus ihr nur eine Gestalt, die auf sich selbst herabschaut und keine eigene Stimme hat. Katharina kann in der Anwesenheit Roberts nicht funktionieren, da sie den Glauben hegt, dass er ihr in allem überlegen ist.

Nach vielen Jahren glaubt Katharina, sich in der fiktiven Welt des Romans *Frau Sartoris* wiedergefunden zu haben. Wie in einem Puzzlespiel versucht sie, die fehlenden Teile ihres Lebens in diesem Roman zu finden. In *Frau Sartoris* sieht Katharina ihre Mutter. Vieles, das damals

---

<sup>405</sup> Schmitter: Veras Tochter, S. 86.

<sup>406</sup> Ebd. S. 93f.

<sup>407</sup> Phillips: Beyond the Myths, S.25.

schwierig zu entziffern gewesen ist, scheint sich durch den Roman aufzudecken. Die Handlungen der Frau Sartoris ziehen sich wie ein Roter Faden durch *Veras Tochter*. Katharina glaubt, für Veras Handlungen Antworten gefunden zu haben.

Von dem schlechten Mutterbild ist Katharina dermaßen beeinflusst, dass sie ihre Mutter sogar hinter dem plötzlichen Verschwinden Roberts vermutet. Wenn Vera über ihre Beziehung mit Robert erfährt, hält Vera das für inakzeptable und reduziert Robert auf den Nicht-geeigneten für Katharina. Die Beziehung Katharinas mit Robert fungiert als der Auslöser für das Internat. Katharina hegt den Gedanken, dass Vera aus einem Konkurrenzdenken und Neid in ihre Beziehung mit Robert eingegriffen hat. Laut Katharina soll Vera jegliche Hoffnung für sich selbst, für einen neuen Anfang aufgegeben haben. Deswegen ist sie davon überzeugt, dass Veras Konkurrenz das Verbrechen an ihren Freund motiviert hat.

Aber in dem Roman ist ja völlig klar, daß sie Robert nur überfährt, weil er Stellvertreter geworden ist – ein Mann, den eine Frau liebt, ein Mann, der eine Frau liebt; etwas, das es nicht mehr geben durfte in ihrer Welt.<sup>408</sup>

Viele Jahre später, wenn Katharina für die Beerdigung ihres Vaters zurück nach Hause kommt, ist die Distanz zwischen Mutter und Tochter immer noch präsent. Ihre negativ gefärbten Erinnerungen an ihre Mutter sind immer noch intakt. Das Durchdringen in ihr Leben durch das Internat und die Trennung von Robert sind prägende Ereignisse, die sie nie überwinden kann. Katharina als erwachsene, gebildete berufstätige Frau kann sich nicht dazu bringen, mit ihrer Mutter abzuschließen. Auch viele Jahre später ist es Katharina nicht möglich, ihre Rolle als Beobachterin zu verlassen.

Als wir aus dem Park kamen, bog sie nach rechts, in die Fußgängerzone, und dann steuerte sie auf ein Cafe zu. Ich wartete eine Weile, bis ich mich vor das Schaufenster stellte, eine Zeitschrift halb vor dem Gesicht wie ein schlechter Privatdetektiv. [...] Das war das letzte, was ich von ihr sah, denn am Nachmittag fuhr ich zurück.<sup>409</sup>

In Katharinas Verhalten verbirgt sich das Bedürfnis, Vera zu verstehen und mehr über sie zu erfahren. Doch Katharina kann sich nicht dazu bringen, ihre Mutter anzusprechen, so beobachtet sie Vera aus der Ferne. Diese letzte Beobachtung beinhaltet den Wunsch, letztendlich vielleicht doch von Vera gesehen und angesprochen zu werden. Mit dem Tod des Vaters bleibt auch nichts mehr, was sie verbindet, so verlässt Katharina den Ort, ohne den Versuch zu machen, mit Vera zu kommunizieren.

Katharina haftet zu sehr an der Vergangenheit, dies schließt für sie die Möglichkeit einer Weiterentwicklung aus. Ihre Überzeugung, dass der Roman wichtige Abschnitte ihres Lebens

---

<sup>408</sup> Schmitter: *Veras Tochter*, S. 169.

<sup>409</sup> Ebd. S. 164f.

reflektiert, dient als ein weiterer Indikator dafür, dass sie im eigentlichen Sinne den Turm nie hatte verlassen können. Der größte Unterschied zwischen Frau Sartoris und Katharina ist, dass Frau Sartoris immer dazu neigt, nach vorne zu blicken, Katharina dagegen kann sich von den Fesseln der Vergangenheit nicht entbinden. Für Antworten richtet sich Katharina an die (fiktive) Autorin, was erneut eine Erwartung bestätigt zu werden darstellt. Die Autorin betont, dass es einen eindeutigen Unterschied zwischen dem wahren Leben, der Realität, und der Literatur gibt und dass das Leben keineswegs mit Literatur zu verwechseln ist. Dass sie sich durch einen Roman und dessen fiktiver Figur dermaßen von einem Pathos ergreifen lässt und nicht in der Lage ist, Realität und Fiktion voneinander zu trennen, ist Katharinas größtes Scheitern.

### **5. Renan Demirkan: *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker***

In ihrem 1991 veröffentlichten autobiografischen Roman *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker* rückt die deutsch-türkische Autorin Renan Demirkan eine junge Frau mit Migrationshintergrund in den Fokus ihres Romans. Die Protagonistin des Romans erwartet ihr erstes Kind und befindet sich deswegen in einem Krankenhauszimmer, dieses bildet den Handlungsraum der Geschichte. Ein Krankenhauszimmer ist ein Raum, der nur für eine begrenzte Zeit bewohnt werden kann, somit ist dieser Raum im zeitlichen Ablauf des Romans entscheidend. Demzufolge teilt die Autorin ihren Roman in Stunden ein, so beginnt die Handlung um 8:05 und endet um 9:57. Der Roman wird aus der Perspektive eines Er-Erzählers geschildert. Dieser Er-Erzähler vermittelt nicht nur die Erfahrungen und Eindrücke der namenlosen Protagonistin im Krankenhauszimmer, er erzählt mittels Rückblendung ebenfalls von ihrer Kindheit, Jugend und ihren familiären Verhältnissen. Zudem werden im Roman viele bekannte Motive der Migrationserfahrung, wie das Fremdsein, die damit verbundenen Ausgrenzungen, und der Schmerz der Entwurzelung, behandelt. Doch trotz der bekannten Motive präsentiert der Roman wichtige Nuancen, die dazu dienen, ihn nicht nur als eine Migrationsgeschichte zu definieren. Primär erzählt der Roman die Geschichte einer schwierigen Mutter-Tochter-Beziehung, die nicht nur durch Generationskonflikte, sondern auch durch äußerliche Umstände geprägt ist, die eine weitere Hürde darstellen.

Während ihres Aufenthalts im Krankenhaus ist die Protagonistin allein, sie hat keine Begleitung. Dies dient als ein Anlass dafür, ihr Leben zu überdenken. Neben ihren persönlichen Erfahrungen reflektiert sie darüber, wie die Erziehungsform der Eltern, insbesondere die der Mutter, in der neuen, fremden Kultur geprägt wurde. Aufgrund der finanziellen Schwierigkeiten musste die Protagonistin schon als Kind gemeinsam mit ihren Eltern und ihrer Schwester ihre

Heimat, die Türkei, verlassen und nach Deutschland auswandern. Demzufolge wird Heimat, als ein „komplexe[r]“<sup>410</sup> und als ein, „polysem besetzte[r]“<sup>411</sup> Begriff zu einem der elementaren Motive des Romans. Heimat als polysemer Begriff weist eine Vielfalt von Bedeutungen auf, es geht weit über den Herkunftsort hinaus. Des Weiteren „[...] wird er immer wieder neu konstruiert und ausgehandelt, beeinflusst vom je aktuellen gesellschaftlichen Diskurs [...]“<sup>412</sup>. Somit ist ebenfalls darauf hinzuweisen, dass ihm jeder seine eigene individuelle Bedeutung verleiht. Im Roman wird die Heimat als eine Besessenheit der Mutter präsentiert und dient als ein Motiv dafür, die drastischen Unterschiede insbesondere zwischen ihr und der älteren Tochter hervorzuheben. Das Festhalten an Traditionen kann auch auf ein Bedürfnis hinweisen, sich die Heimat zu bewahren. Es finden sich unterschiedliche Definitionen zu Heimat, „Natur und Kultur sind es, was man als Heimat empfindet“<sup>413</sup>. Diese Definition beruht auf der Relation des Menschen zur Natur und Kultur, in die er geboren wird und die in seiner Prägung eine gewichtige Rolle spielen. Im Heimatsverständnis der Mutter haben die Natur und die Sinne ebenfalls einen elementaren Gehalt.

Sie tauchte in die andere Zeit ein, träumte von der gelben Luft, einem Gemisch aus Sonne und Staub, die die widerspenstige anatolische Landschaft verschleierte und durstig machte auf den einzigartigen schwarzen Tee, der mit drei Stück Zucker serviert wurde. Sie träumte von dem Fluß [...]. Von den Wasserbüffeln, die sie dorthin zur Tränke geführt und wo sie sich am steinigen Ufer die aufgerissenen Füße gekühlt hatte. Sie dachte an den Schweißgeruch [...], an den Duft von frischer Minze und Rosmarin, von selbstgebackenem Maisbrot und gekochtem Walnußhuhn. Da war noch der Maulbeerbaum [...]. [...] direkt vor dem Haus auf der großen Wiese, [...] und war voller weißer, süßer Früchte. In seinem Schatten verging die Zeit, das nußgroße, weiche, saftige Obst schmolz auf der Zunge, man spürte es kaum und wurde nie satt davon.<sup>414</sup>

Diese Textstelle vermittelt mehrere reiche Eindrücke, Gerüche und Bilder, die einer Vergangenheit in der Heimat angehören. Es sind keine flüchtigen, verschwommenen Bilder oder Erinnerungen, die hervorgerufen werden. Es sind jahrelang angesammelte, keineswegs verdrängte, mit allen Sinnen verarbeitete Eindrücke. Die genauen Darstellungen sollen zeigen, dass sie nichts aus dem Gedächtnis verloren hat, dass alles erhalten geblieben ist und dass sie immer noch eine starke Bindung zu ihren Wurzeln pflegt. Zudem projiziert diese Textstelle eine Vitalität, eine harmonische, gelungene Beziehung der Mutter zur Natur und Außenwelt in der Heimat. Heimat wird ebenfalls als „Zufluchtsort“<sup>415</sup> und „Kindheitsstätte“<sup>416</sup> definiert, ein Ort der Geborgenheit und der fernliegenden Kindheit. Die Vergangenheit wird von der Mutter

<sup>410</sup> Vgl. Thüne, Wolfgang: Die Heimat als soziologische und geopolitische Kategorie. Würzburg: Creator 1987, S. 54.

<sup>411</sup> Waldher, E, Karin: Wo die Heimat ist. Zur Konstruktion und Rekonstruktion von Heimat. Klagenfurt, Wien: Drava 2012, S. 69.

<sup>412</sup> Ebd. S. 69.

<sup>413</sup> Thüne: Die Heimat, S. 46.

<sup>414</sup> Demirkan, Renan: Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991, S. 41.

<sup>415</sup> Thüne: Die Heimat, S. 48.

<sup>416</sup> Ebd. S. 48.

sehnsüchtig romantisiert. Schwarzer Tee mit drei Stück, der auch dem Roman seinen Titel verleiht, und der Maulbeerbaum dienen als Symbole. Schwarzer Tee ist ein wichtiges Element der türkischen Kultur. Nicht nur wird er zu jeder Zeit und zu jedem Anlass serviert und getrunken, mit seiner heilenden Kraft ist er beruhigend, bringt gute Stimmung und ist etwas, das der Seele guttut. Der Maulbeerbaum ist ein Baum, dem man in der Türkei sehr häufig, insbesondere auf dem Land, begegnet. Mit seinem Schatten bietet der Maulbeerbaum eine Gemütlichkeit, seine köstlichen Früchte sind Symbol für das bescheidene, einfache und ländliche Leben.

Das Dorf bildet ein wichtiges Symbol im Roman und wird „mit dem Heimataspekt“<sup>417</sup> in Verbindung gesetzt. Die folgende Definition aus dem Aufsatz *Dorf und Stadt als idealtypische Konturen und Lebensräume in Ost und West* von Detlef Baum illustriert die Struktur des Dorfes.

Dorf ist – ebenfalls idealtypisch – zunächst Vergemeinschaftung: Informelle Dichte, auch diffuse und ganzheitliche Beziehungen und Kommunikationsmuster, die auf gegenseitigem Kennen und gegenseitiger Anerkennung beruhen, sind Wesenszüge von Gemeinschaften. Man nimmt in der Regel den gesamten Sozialraum Dorf als eine sozialräumliche Einheit und nicht nur als bestimmte Ortsteile oder Straßen wahr. Man kennt sich gegenseitig nicht nur als Individuen, sondern als Angehörige von bestimmten Familien, Höfen, Lebensgemeinschaften.<sup>418</sup>

Als Dorf wird somit eine geschlossene, gesamte Einheit verstanden, wo die Bewohner sich in lockeren sozialen Beziehungen und engem Umfeld befinden. Die beschränkte Räumlichkeit des Dorfes und die nahen Bekanntschaften bieten eine gewisse Vertrautheit und eine Sicherheit. Doch im breiten Sinne sind sie eine Obstruktion für einen Individualbereich. Die weiter oben, aus dem Roman zitierte Textstelle, erzählt von den schwierigen Umständen und der harten Arbeit im Dorf. Aber das Dorf tritt hier weder als eine Idylle noch als eine Anti-Idylle auf. In der Beschreibung des Dorfes ist ein Gleichgewicht der Dinge zu beobachten. Angenehme und unangenehme Gerüche, wie zum Beispiel Schweißgeruch und Minze, finden gleichzeitig Erwähnung. Ein weiteres nennenswertes Beispiel wäre das kalte Wasser vom Fluss, das die Wunden an den Füßen heilt, die durch die mühsame Arbeit entstanden sind. In dem Sinne unterscheidet es sich hier erheblich von der Präsentation des Dorfes im autobiographischen Roman *Herbstmilch. Lebenserinnerungen einer Bäuerin* (1984) von Anna Wimschneider. In *Herbstmilch* wird das Dorf als „[...] die Anti-Idylle – das Grausame, das Horrende, das Unheimliche [...]“<sup>419</sup>

---

<sup>417</sup> Vgl. Gansel, Carsten: Von romantischen Landschaften, sozialistischen Dörfern und neuen Dorfromanen. Zur Inszenierung des Dörflichen in der deutschsprachigen Literatur zwischen Vormoderne und Spätmoderne. In: Nell, Werner/ Weiland, Marc. (Hg.): *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*. Bielefeld: transcript 2014, S. 197-223, hier S. 204.

<sup>418</sup> Baum, Detlef: Dorf und Stadt als idealtypische Konturen und Lebensräume in Ost und West. In: Nell, Werner/ Weiland, Marc. (Hg.): *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*. Bielefeld: transcript 2014, S. 111-135, hier S. 112.

<sup>419</sup> Marszalek, Magdalena: Das Dorf als Anti-Idylle. Polnische literarische und filmische Narrative des Verdrängten. In: Nell, Werner/ Weiland, Marc. (Hg.): *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*. Bielefeld: transcript 2014, S. 425-438, hier S. 429.



vorgeführt. Das Alltägliche beherbergt nicht nur anstrengende Arbeit. Die gesellschaftlichen Strukturen und die Hierarchisierung in familiären Beziehungen stellen eine weitere Hürde dar.

„Ein kleines, verstaubtes Dorf in der Hitze Anatoliens war ihr Zuhause“.<sup>420</sup> Das Dorf erscheint in vielen Migrationsgeschichten als der Herkunftsort. Gelegentlich, so wie es auch der Fall im Roman ist, besitzt es keinen Namen, was ihm eine märchenhafte Eigenschaft verleiht. Es ist naturgebunden, primitiv und zurückgeblieben. Anfangs erscheint es als ein Ort, der den Wünschen und Bedürfnissen seiner Einwohner nicht nachkommen kann und sie zwingt, in die Ferne zu gehen. Doch die Ferne, zumeist die Stadt, hier ein neues Land, führt zu einer neuen Wahrnehmung. Die Vereinsamung im neuen Umfeld führt zu einem Verlangen nach einem einfachen Leben. Das Dorf strahlt erneut und wird zu einem endgültigen Ziel.

Ein gemeinsames Ziel der meisten Türken, die der ersten Generation angehören, war es sich finanziell abzusichern und mit dem guten Gewissen, das Ziel erreicht und es in der Fremde geschafft zu haben, in die Heimat zurückzukehren. Der Gedanke an die Heimat gibt den Halt gegen die schwierigen Umstände in der Ferne und steht als die große Belohnung für die jahrelange harte Arbeit.

Neben dem finanziellen Erfolg war ein weiteres Ziel der meisten Türken, sich von den westlichen Werten in der neuen Kultur fernzuhalten, sich nicht beeinflussen zu lassen, die wahre Identität zu schonen und somit unversehrt und unverändert ins Heimatland zurückzukehren. Im Roman wird diese konservative Einstellung überwiegend von der Mutter vertreten, die Eltern haben eine sich entgegengesetzte Wahrnehmung davon, was Heimat bedeutet, was auch an der folgenden Textstelle zu erkennen ist. „Im Gegensatz zu seiner Frau, die in einer Großfamilie aufgewachsen war, konnte er scheinbar ohne Widersprüche in eine andere Kultur eintauchen. ‚Heimat kann auch der Ort sein, den man erst finden muß‘, sagte er.“<sup>421</sup>

Während die Frau dazu neigt, das Neue abzulehnen und es als eine Bedrohung zu verstehen, die das Vertraute verblassen lassen würde, erweist sich der Mann mehr als jemand, der bereit ist, das Neue zu begrüßen. Für sie steht „Heimat [...] im Gegensatz [...] zu dem anderen Lande, dem Auslande, wo der Mensch das Fehlen dieser Bindungen empfindet und durchlebt“<sup>422</sup>. Die Frau zeigt Widerstand, die neue Kultur sich anzueignen, findet in ihr keine Anknüpfungspunkte. Für den Mann sind es weder die Wurzeln noch die erlebten Erfahrungen, die einen Ort zu einer Heimat machen. Er gönnt sich die Freiheit, einen Ort zu entdecken und ihn zu seiner Heimat zu

---

<sup>420</sup> Demirkan: Schwarzer Tee, S. 36.

<sup>421</sup> Ebd. S. 47.

<sup>422</sup> Thüne: Die Heimat, S. 49.

machen. Doch dem vehementen Wunsch seiner Frau eines Tages zurückzukehren, äußert er keine Widersprüche. Aber auch hier haben sie unterschiedliche Beweggründe. „Die Töchter sollten an einer wissenschaftlichen Fakultät studieren, dann mit ihren Eltern zurückgehen und am sozialen und politischen Wohl des Herkunftslandes mitarbeiten“. <sup>423</sup> Als Waisenkind wurde die Bildung des Vaters vom türkischen Staat finanziert. Demzufolge fühlt er sich dem Staat gegenüber verpflichtet und möchte, dass seine Töchter nach ihrem Studium eine Anstellung im Staatsdienst anstreben. Während er nur aus Dankbarkeit an die Rückkehr denkt, möchte die Mutter aus Liebe zur Heimat zurückkehren. Dementsprechend setzt die Mutter hohe Ansprüche an die Töchter, ihnen wird eine bedeutende Rolle zugeschrieben. Die Töchter dienen als ein unsichtbarer Faden, der die Familie zur Heimat bindet. Würde es dazu kommen, dass die Töchter sich in der neuen Kultur einleben, sich ihrer eigenen Wurzeln entfremden, würde dieser Faden reißen. Demzufolge würde die Rückkehr nicht realisiert werden können. Damit dies nicht zustande kommt, wird von der Mutter permanent auf eine Ungleichheit zwischen ihnen und den Deutschen aufmerksam gemacht. Kontinuierlich macht sie von dem Begriff ‚Fremd‘ in unterschiedlichen Kontexten Gebrauch und intendiert damit, zwischen ihnen und den Deutschen Barrieren zu errichten.

„Wir sind Fremde hier“, sagte sie und beschwor die Kinder, „anständig“ zu bleiben. Sie durften weder an Schulausflügen noch an den Feiern der Mitschüler teilnehmen. „Mit der Zeit werdet ihr verstehen. Ein Mensch soll nie seine Wurzeln verlassen. Hier werden wir Fremde bleiben“. Das Wort „Fremde“ hatte einen traurigen und zugleich hilflosen Klang, nicht nur, daß sie sich hier fremd fühlte, von den Einheimischen als „Fremde“ nicht wirklich respektiert wurde, sie spürte gleichzeitig eine wachsende Entfremdung in ihrer Heimat. <sup>424</sup>

Der Begriff ‚Fremd‘ wird hier als ein weiteres Motiv eingeführt und ist mehrfach codiert. Im Falle der Mutter wird der Begriff zu einer teilweise selbstentschiedenen Etikette, in den sie sich und die weiteren Familienangehörige einzuhüllen vermag, um sich von der anderen Kultur abzugrenzen. Im Falle der Töchter wird er zu einem Begriff, der ihre alltäglich erlebte Ausgeschlossenheit begründet. Demzufolge sind die Töchter einer äußerst prekären Situation ausgesetzt, in welcher sie Ausgrenzung und Abgrenzung gleichzeitig erleben. Wahrgenommen wird die Ausgrenzung im sozialen Umfeld, so wie in der Schule. Um die Töchter zu dirigieren, macht auch die Mutter von diesem Zustand Gebrauch und benutzt jede Gelegenheit, dies den Töchtern einzutrichtern, dass sie fremd in diesem Land sind und dass sie sich von den anderen abzugrenzen haben. Ortfried Schöffter betont in seinem Aufsatz *Modi des Fremderlebens*, dass

---

<sup>423</sup> Demirkan: Schwarzer Tee, S. 47.

<sup>424</sup> Ebd. S. 39.

„Fremdheit [...] keine Eigenschaft von Dingen oder Personen, sondern ein Beziehungsmodus, [...]“<sup>425</sup> ist. Die Fremdheit, so Schäffter, zeigt sich somit durch ein gegenseitiges Verfahren und kann nicht als eine angeborene oder inhärente Qualität bezeichnet werden. In diesem Begriff haften unterschiedliche Wahrnehmungen, die Mutter versucht damit, vieles zugleich zu vermitteln. Ihre Fremdheit wird hier, als eine ‚Eigenschaft‘ indiziert, die etwas Elementares ist, die bewahrt werden muss, um der eigenen Kultur treu zu bleiben. Damit eine Integration nicht zustande kommt, verbietet die Mutter ihren Töchtern, sich mit den Mitschülern außerhalb der Schulzeit zu sozialisieren. Fremdsein wird dazu instrumentalisiert, die Töchter einzuschüchtern und ihnen einzuprägen, dass sie als Fremde sowieso nicht willkommen sind. Permanent wird auf eine Differenz gedeutet, die einen Einklang mit der in der Außenwelt erlebten, jeweiligen Kultur ausschließt, „[...] das Außen ist sozusagen alles das, was das Innen nicht ist“<sup>426</sup>. Das Außen könnte das Innen in Unordnung versetzen, ihre eigene Ordnung würde somit zusammenbrechen. In seinem Werk *Ordnung im Zwielficht* konstatiert Bernhard Waldenfels: „Eine Ordnung im Entstehen lebt von dem, was sie draußen läßt.“<sup>427</sup> Die Mutter beabsichtigt, die Ordnung aufrechtzuerhalten, indem sie das Fremde in ihr eigenes Territorium nicht rein lässt. Doch überhaupt ist das Konzept der Heimat, das von der Mutter vermittelt wird, weder mit positiven Bildern noch mit unterhaltsamen Geschichten besetzt. Sie benutzt keine Anknüpfungspunkte, die darauf zielen sollen, bei den Töchtern ein Interesse für die Heimat zu erwecken. Aus dem Verhalten der Mutter wird verstanden, dass die Erfahrungen des Fremdseins und die erlebte Ausgeschlossenheit eine Zuwendung zur Heimat initiieren sollen.

Die Eltern kommen aus sehr unterschiedlichen Kulturkreisen. Demzufolge haben sie auch eine voneinander divergierende Erziehungsform. Bis er schließlich ins Internat kam, wurde der Vater von Verwandten großgezogen. Demzufolge hatte sein Alltag in seiner Kindheit so wie in seiner Jugend eine andere Struktur als die von seiner Frau, die in einer Großfamilie in einem Dorf aufwuchs. Da er keine wirkliche Familie besaß, fand er Zuflucht in der Bildung und wurde Ingenieur. Er ist weltlich und repräsentiert die intellektuelle Seite der Familie, während seine Frau sehr stark an Traditionen und Ritualen gebunden ist. Im Elternhaus beeinflusst die Mutter die Stimmung und setzt den Ton. Der Gedanke eines vergeudeten Lebens lassen sie sehr häufig in Tristesse versinken.

[...] ‚Könntet ihr einen Tag in meinen Schuhen gehen, einen Tag mit meinen Augen sehen, ihr würdet verstehen: Es ist nicht der Weg aus dem Staub zum glänzenden Asphalt, nicht die 3000 km, die man messen

---

<sup>425</sup> Schäffter, Ortfried: Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit. In: Ders. (Hg.): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Opladen: Der Westdeutsche 1991, S. 11-42, hier S. 12.

<sup>426</sup> Ebd. S. 19.

<sup>427</sup> Waldenfels, Bernhard: *Ordnung im Zwielficht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 169.

kann, es ist der Blick zurück, der immer verschwommener geworden ist. Die Zeit verliert sich in uns hinein und läßt uns mit den Erinnerungen allein.“<sup>428</sup>

Diese Worte sind die Folge eines gescheiterten Lebensentwurfes. Die Mutter ist angespannt und emotional aufgeladen. Sie ist verbittert und glaubt, dass die Töchter kein Mitgefühl für ihr mühsames Leben zeigen. Sie stellt sich als Opfer dar und stürzt sich in Selbstmitleid. Im Grunde genommen ist die Mutter größtenteils in sich versunken und mehr mit ihren eigenen Enttäuschungen beschäftigt, die sie dann auf die Töchter projiziert. Eine wichtige Konstante der Mutter ist ihr Desinteresse an den Gefühlen und Bedürfnissen der Töchter. Ihr Verständnis ist sehr stark vom ländlichen Leben geprägt, wo man in Großfamilien nicht allein für sich, sondern füreinander lebt. Deswegen werden auch die Töchter von ihr nicht als einzelne Individuen betrachtet, sondern sind ein Bestandteil der Familie. Die Mutter möchte ihre Töchter dirigieren und sie in einen gewissen Rahmen zwingen, doch dies geschieht nicht aus reiner Bosheit. Für die Mutter gelten die erlernten Praktiken, die sie weiter zu übertragen vermag. ‚Der Weg aus Staub‘ und der ‚glänzende[.] Asphalt‘ sind Beispiele im Text, die die Diskrepanz zwischen ihren zwei Welten, der Türkei und Deutschland, verdeutlichen. Der vielversprechende Glanz hatte sie hierhergeführt, doch er erwies sich als enttäuschend. Die vielen Jahre in einem anderen Land hatten nun auch angefangen die Bilder, die der Heimat angehören, langsam zu verblassen. „Die Mädchen beobachteten, daß sie zunehmend stiller von den jährlichen Urlaubsreisen in die Türkei zurückkehrte [...]“<sup>429</sup> Die Besuche in die Heimat schenken ihr kein Wohlgefühl mehr, frustriert muss sie einsehen, dass die Heimat sich ebenfalls in einem Wandel befindet. Dem Wandel möchte sie sich widersetzen, indem sie sich unverändert an ihre Religion und Traditionen klemmt und zuhause die Heimat nachbildet.

Trotz der Geschlossenheit der Familie gelingt es den Töchtern, eine Lücke zu entdecken, die ihnen einen Zugang in die Außenwelt ermöglicht. Durch die gelegentlichen Besuche der deutschen Nachbarn entdecken die beiden Geschwister einen vollkommen anderen Alltag, der ihrem eigenen nicht gleicht. Mit einem Enthusiasmus und einer Bereitwilligkeit übernehmen sie Praktiken dieses Alltags und integrieren es in ihren eigenen. Dies führt zu einer spürbaren Veränderung in ihrer Einstellung. Es sind nicht nur kleine Angewohnheiten, wie der Kaffee und Kuchen am Sonntagnachmittag, die übernommen werden. Es sind ebenfalls die leidenschaftlich übernommenen Körperhaltungen, die Körpersprache der jeweiligen Kultur, die in einer äußerst auffälligen Weise sichtbar werden. „[...] bei ihnen [...] durfte jeder sitzen, wie er wollte,

---

<sup>428</sup> Demirkan: Schwarzer Tee, S. 38.

<sup>429</sup> Ebd. S. 38.

erzählen, was er tagsüber erlebt hatte [...]. Das sollte jetzt anders werden.“<sup>430</sup> „Die bis dahin lebhaften Kinder saßen nun stocksteif am Tisch, [...].“<sup>431</sup> Zudem werden auch religiöse Feste, wie Ostern oder Weihnachten, nicht ausgelassen. Ostereier werden bemalt und ein Weihnachtsbaum nimmt ebenfalls seinen Platz in ihrem Zuhause ein. Die Mutter macht bis zu einem gewissen Grad mit und erfüllt die Wünsche ihrer Töchter. Doch während die beiden Mädchen alles Neue willkommen heißen, agiert die Mutter in manchen Situationen als Spaßbremse. An diesen Stellen machen sich auch die Differenzen zwischen der Mutter und dem Vater ausfindig. Wenn die Mädchen zu Weihnachten in fröhlicher Stimmung „Frohes Fest, Mama. Frohes Fest, Papa“<sup>432</sup> sagen, werden sie von ihrer Mutter einem Tadel unterzogen. „Wessen Fest?“<sup>433</sup>, protestiert die Mutter. „Die Christen tun das. Wir sind Moslems!“<sup>434</sup> Die Mutter möchte darauf aufmerksam machen, dass irgendwo eine Grenze gezogen werden muss. Von ihr wird der Unterschied zwischen das „wir“<sup>435</sup> und die „anderen“<sup>436</sup> stark betont. Im Gegensatz zu seiner Frau versucht der Vater, seinen Töchtern mit einer Erklärung entgegenzukommen, um Missverständnisse aus dem Weg zu räumen. Er erklärt mit Beispielen aus der Geschichte, weshalb diese Feste überhaupt gefeiert werden. Er hat eine andere Art, mit Konflikten umzugehen, und schätzt konstruktive Kommunikation mit seinen Töchtern. Doch Kommunikation ist nicht die besondere Stärke der Mutter. Wenn Uneinigkeiten entstehen, agiert sie impulsiv und bevorzugt es, die Töchter mit Vorwürfen und Beschimpfungen einzuschüchtern. Es zeigt sich, dass die Werte und Bräuche der neuen Kultur nicht im Ganzen abgelehnt und ausgelassen werden können. In ihrer eigenen Art und Weise schließen sie sich der neuen Kultur an.

Die Eltern legen großen Wert auf die Bildung. Die Töchter sollen nicht nur gehorsam sein, sie sollen auch Leistungen in der Schule erbringen. Da beide Elternteile arbeiten, muss die ältere Tochter Verantwortungen übernehmen, wie auf die jüngere Schwester aufzupassen und den Haushalt zu machen. Diese sind jedoch für ihr Alter überlastet. Weil die Mutter in ähnlichen Verhältnissen aufgewachsen ist, wird das von ihr als selbstverständlich angesehen. Die Protagonistin widersetzt sich nicht gegen die Eltern. Ihre Gehorsamkeit wird von anderen gelobt und sie wird als „vernünftig“<sup>437</sup> betrachtet. Diese Wahrnehmung der anderen, das Vernünftig-Sein, empfindet sie als äußerst einschränkend. Sie glaubt, dass diese Zuschreibung alle ihre weiteren

---

<sup>430</sup> Demirkan: Schwarzer Tee, S. 106.

<sup>431</sup> Ebd. S. 107.

<sup>432</sup> Ebd. S. 112.

<sup>433</sup> Ebd. S. 112.

<sup>434</sup> Ebd. S. 112.

<sup>435</sup> Ebd. S. 112.

<sup>436</sup> Ebd. S. 112.

<sup>437</sup> Ebd. S. 12.

Attribute unsichtbar werden lässt und dass sie einen lähmenden Einfluss auf sie hat. Weder zuhause noch in der Schule findet sie die Gelegenheit und Freiheit, sich zu entfalten. An einer Textstelle werden die schwierigen Gegebenheiten im Elternhaus, die sie als junges Mädchen erlitten hatte, zu Wort gebracht. „Sie hatte kaum gelacht. So sollte ihre Tochter nicht werden, bitte nicht! Sie soll heiter, frech, neugierig sein, bloß nicht *vernünftig!*“<sup>438</sup> Während ihr diese Gedanken durch den Kopf gehen, liegt die Protagonistin als erwachsene Frau im Krankenhaus und erwartet ihr erstes Kind. Als Folge ihrer Erziehung war sie ein introvertiertes Kind gewesen. Fröhlichkeit und Freude waren nicht Teil ihres Alltags. Wegen der Verantwortungen, die sie hatte übernehmen müssen, konnte sie ihre eigene Kindheit kaum genießen. Die Anweisungen, an die sie sich als kleines Mädchen hatte halten müssen, sollen im Leben der eigenen Tochter keine Geltung haben. Der eigenen Tochter sollen alle möglichen Freiheiten gegönnt werden. Die eigene Tochter soll lebendig, mutig und aufgeschlossen sein. Die Erziehungsform der eigenen Eltern wird von der Protagonistin vehement abgelehnt, als Mutter möchte sie sich in die Gegenrichtung bewegen.

Die Fensterbank dient als ein äußerst wichtiges Symbol im Roman. Sie trennt die zwei Welten, die Außen und die Innenwelt, voneinander ab. Die Geschwister haben die Gewohnheit, sich nach der Schule auf die Fensterbank zu setzen und den Passanten zuzuschauen. „Der nächste Tag war noch klar: Schule, Fensterbank, Schlafen. Übermorgen auch: Schule, Fensterbank, Schlafen.“<sup>439</sup> Diese Sequenz wird zu ihrer alltäglichen Tätigkeit. Mitten in dieser festgelegten, ereignisarmen Struktur erweist sich das Sitzen am Fensterrahmen als der einzige unterhaltsame Abschnitt des Tages. Die Außenwelt ist in Bewegung, während bei ihnen ein Stillstand herrscht.

An einer weiteren Textstelle wird erneut dargestellt, mit welcher Geduld und Neugier sie die Menschen draußen beobachten.

Stundenlang saßen sie auf der Ablage vor dem Küchenfenster und sahen aus dem dritten Stock den vorbeilaufenden und flanierenden, morgens hetzenden, abends schlurfenden und nachts, wenn es ganz still war, torkelnden, grölenden Menschen zu.<sup>440</sup>

Die Geschwister fungieren als Zuschauer und sind an dem Geschehen draußen nicht beteiligt. Gerne würden sie in diese Außenwelt eintauchen und mitten in diesem Trubel dabei sein. Des Weiteren wird hier eine Polarität hervorgehoben. Die einfältige, sich ständig wiederholende Welt der Mädchen wird der vielfältigen Welt draußen entgegengesetzt.

---

<sup>438</sup> Demirkan: Schwarzer Tee, S. 12.

<sup>439</sup> Ebd. S. 51.

<sup>440</sup> Ebd. S. 49.

Wie kompliziert die Beziehung zwischen der Mutter und ihren Töchtern ist, kommt mit der Pubertät zum Vorschein. In dieser Phase erschwert sich die Lage der Geschwister, da sie nun weiteren Beschränkung ausgesetzt sind und ihnen weitere Freiheiten untersagt werden. „Die Mutter sagte nur: ‚[...] Ihr seid jetzt Frauen.‘ Darin steckte etwas Bedrohliches.“<sup>441</sup> Das Frau-sein wird nicht als eine bereichernde Initiation wahrgenommen. Es wird als ein Anfang wahrgenommen, dass vieles Vertraute beendet. Die Mutter nimmt einen Eingriff in ihren Alltag vor. Neue Verbote werden eingeführt. „Sie durften nicht mehr mit den Nachbarjungen herumtoben, [...], die kurzen Röcke wurden verlängert [...].“<sup>442</sup> Es werden ebenfalls emotionale Grenzen gesetzt, „[...] sie durften auch nicht mehr ungeniert in die Umarmung des Vaters kriechen [...]“.<sup>443</sup> Da die Eltern nicht sehr verbal sind, haben sie auch keine Bezugsperson, an die sie sich wenden können. „[...] Wenn ich doch nur mit jemandem reden könnte.“<sup>444</sup> Dieser Satz vermittelt den akuten Gefühlszustand der Töchter in der Familie. Diese besondere Phase macht die Geschwister auf etwas weiteres aufmerksam. Sie merken, dass sie die Familien ihrer deutschen Kolleginnen in vielerlei Hinsicht falsch eingeschätzt haben. Die Eigenständigkeit ihrer Kolleginnen hatten sie als eine Indifferenz deren Eltern wahrgenommen. Doch nun stellten sie fest, dass das, was sie als Indifferenz definiert hatten, eigentlich Freiraum bedeutete. Des Weiteren gab es in deren Familien keine Themen, die als Tabu galten und die die Kommunikation blockierten.

Die ältere Tochter jedoch stellt sich den Verlauf ihres eigenen Lebens anders vor. Sie kann weder den Druck noch die trübsinnige Atmosphäre von zuhause länger dulden. Wenn sie sich später verliebt und das Elternhaus verlässt, erklärt sie ihrer Schwester den Grund mit den folgenden Worten:

Die Jüngere: „Hätten wir das nicht auch zusammen geschafft, hier?“ – „Hier auf der Fensterbank sicher nicht. Zuschauen macht hungrig.“ – „Ich fühl‘ mich wie zweigeteilt. Der eine Teil von mir hängt irgendwo in der „gelben Luft“, von der ich hier drinnen dauernd höre, der andere Teil da draußen in der Welt, die ich täglich sehe“. – „Geh weg, es tut gut – und weh.“<sup>445</sup>

Die Protagonistin äußert, dass das bunte Leben draußen mit ihrer Vitalität bei ihr zu einem Verlangen führte. Das Warten auf der Fensterbank war eine passive Handlung. Von der Welt, dem Geschehen da draußen wollte sie ihren Anteil haben. Die Konversationen zuhause beruhen auf einer Vergangenheit, die im eigentlichen Sinne nicht die ihre eigene ist. Sie verspürt eine Zerrissenheit. Für einen weiteren zentralen Gesichtspunkt sollte hier erneut der Aufsatz *Modi*

---

<sup>441</sup> Demirkan: Schwarzer Tee, S. 48.

<sup>442</sup> Ebd. S. 48.

<sup>443</sup> Ebd. S. 48.

<sup>444</sup> Ebd. S. 49.

<sup>445</sup> Ebd. S. 71.

*des Fremderlebens* von Ortfried Schöffter in Betracht gezogen werden, der die ‚Temporalität‘ in Erwähnung bringt. Mit Temporalität wird eine Ordnungserfahrung, ein zeitlicher Verlauf, gemeint, den jeder einzelne auf individuelle Weise, doch mit anderen simultan erlebt. Die ‚Eigenzeiten‘ sorgen für ‚eigene Geschichten‘.

Jedes autonome Sinnsystem – sei es eine Person, soziale Gruppe, gesellschaftliche Institution oder kulturelle Einheit – verfügt somit über ihre eigene Vergangenheit, besondere Gegenwart und spezifische Zukunft. Daher sind sie einander vor allem in Bezug auf ihre „Temporalität“ fremd: Sie existieren in verschiedenen Eigenzeiten, was zur Folge hat, daß sie in gegenseitigem Kontakt eine Verschränkung ihrer divergenten Geschichten, d.h. eine „Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem“ hervorrufen. [...] Fremdheit entwickelt sich zunehmend deutlicher zu einer „temporalen Problematik“: Es geht dabei um eine Zeitgenossenschaft divergenter Gegenwärtigkeit.<sup>446</sup>

Die ‚temporale Problematik‘ wird ebenfalls in der Beziehung der Mutter und den Töchtern beobachtet. Die Mutter haftet immer noch an der Vergangenheit, an ihrem Leben in ihrem kleinen Dorf in der Türkei. „Mit aller Kraft stemmte sie sich gegen das Heute [...]“. <sup>447</sup> Die Kindheit der Mutter und die der Tochter sind unterschiedlich emotional besetzt. Während die Mutter sich mit positiven Gefühlen an ihre Kindheit erinnert, bedeutet die Kindheit für die Tochter eine Lücke, etwas, das sie nicht wirklich erleben durfte. Die Mutter herrscht über ihr eigenes Leben und ihren eigenen Erfahrungen. Obwohl ihre eigene Vergangenheit sich von der Vergangenheit der Töchter drastisch unterscheidet, obwohl sie voneinander sehr ‚divergierende Geschichten‘ haben, möchte sie, dass sie die gleichen Zukunftsvisionen teilen. Die Mutter und die Protagonistin differenzieren sich in vielen Aspekten, was eine fließende Beziehung obstruiert. Während die Tochter zu Offenheit und Akzeptanz tendiert, steht die Mutter für Geschlossenheit und Ablehnung. Obwohl sie weiß, dass es für sie Folgen haben wird, entscheidet sich die Protagonistin, sich aus dem Wirkungskreis der Mutter zu befreien. Ihr Entschluss stößt auf keine Einwände, da dies die Familie unerwartet trifft und sie nicht wissen, wie sie damit umzugehen haben. Die Tochter, die bislang alle Anweisungen widerspruchlos und stumm befolgt hatte, hatte sie nun frustriert. Im weiteren Handlungsverlauf wird beobachtet, dass die Mutter eine Zeitlang mit der Tochter jeglichen Kontakt verweigert. Durch das Schweigen intendiert sie, bei der Tochter Schuldgefühle zu installieren.

Doch zwei gravierende Ereignisse im Leben der Mutter ändern ihre Perspektive und sie kommt in der Realität an. Das Zusammenkommen mit ihren Verwandten in ihrer eigenen Wohnung in Ankara bildet die erste Erkenntnis.

Nachdem sie den ersehnten „Lebensabend“ gemütlich eingerichtet, Nichten und Neffen die Hand zum Kuß gereicht [...] hatte, [...] flog sie überraschend wieder ab. Die Genugtuung, in der alten Heimat aus dem Schattendasein einer unbedeutenden jungen Frau zur ergrauten Respektperson aufgestiegen zu sein, hatte doch nicht für ein dauerhaftes Bleiben gereicht. Trotz aller Höflichkeit und Achtung, die ihr die Verwandten

---

<sup>446</sup> Schöffter: *Modi des Fremderlebens*, S. 12.

<sup>447</sup> Demirkan: *Schwarzer Tee*, S. 39.



gezeigt hatten, schlich ein fremdes Gefühl zwischen ihnen herum. Drei Jahrzehnte improvisiertes Überleben der Zurückgebliebenen hier, das Nach-der-Stechuhr-Funktionieren dort, hatte vieles, was einmal gemeinsam und selbstverständlich war, verändert.<sup>448</sup>

Jahrelang hatte sie Träume geschmiedet, wie sie die Vergangenheit hier gemeinsam mit ihren Verwandten wiederbeleben würde. Doch die Begegnung mit ihnen erzeugte weder bei ihr noch bei ihnen eine gesteigerte Freude. Mit den Jahren hatten sie sich alle voneinander entfernt und waren auseinander gewachsen. „[...] nicht nur in der Fremde begegnete man dem Fremden mit Neugier und Mißtrauen, auch der Heimgekehrte rief zwiespältige Gefühle hervor.“<sup>449</sup> Dementsprechend soll hier das Heimatmotiv erneut aufgegriffen werden. Heimat bedeutet nicht nur ein geographischer Ort, es ist ebenfalls ein Gefühl der Zugehörigkeit. Dieses Gefühl der Zugehörigkeit war nicht mehr vorhanden und sie fühlte sich nicht ganz aufgenommen. Die mit der Zeit zwischen ihr und den Verwandten gewachsene Distanz hatte nun zu einer vorgetäuschten, oberflächlichen Freundlichkeit geführt. Dass die ältere Tochter verheiratet ist und ein Kind erwartet, ist ein weiteres Ereignis, das bei ihr zu einem Perspektivenwechsel führt. Die oben eingeführten zwei Erfahrungen, lassen die Mutter die Heimat erneut definieren und konstruieren.

Die Autorin Renan Demirkan setzt am Ende ihres Romans einen anderen Ton ein, was an der folgenden Textstelle zu erkennen ist. Die betrübliche Haltung der Mutter, die sich durch den ganzen Roman zog, wird somit aufgehoben.

Vor dem Springbrunnen stehend, wischte der Vater sich mit einer ruckartigen Bewegung die Augen, drückte sich enger an seine Frau: „Wir müssen unserer Enkelin die lustigen Geschichten von Hacivat und Karagöz erzählen“. Die Mutter nickte: „Dem Ali auch“. „Ich koche ein Walnußhuhn“, und drückte das Taschentuch in der Faust.<sup>450</sup>

Das Enkelkind wird von ihr und ihrem Mann mit großer Freude erwartet und es wird zu ihrer neuen Ambition. Des Weiteren verleiht es der Heimat eine neue Bedeutung. Von nun an ist Heimat für sie der Ort, wo sich ihre Kinder und ihre Enkelkinder befinden. Da die Mutter nun von dem Dazwischen-Sein erlöst ist, wirkt sie glücklich und nicht mehr verunsichert.

Die Autorin Demirkan zeichnet in ihrem Roman eine äußerst konfliktbeladene Mutter-Tochter-Beziehung. Wenn auch zuhause keine Streitereien stattfinden, herrscht ständig eine Unruhe und es liegt immer eine Spannung in der Luft. Ein wesentlicher Grund dafür ist, dass Uneinigkeiten im Roman nicht durch gegenseitige Konversationen gelöst werden. Das Sprechen wird mehr durch das Handeln ersetzt. Unzufrieden mit ihrem negativen Umfeld verlässt die ältere

---

<sup>448</sup> Demirkan: Schwarzer Tee, S. 135f.

<sup>449</sup> Eder, Walter: Zu Hause in der Fremde? Der Verlust der Raumerfahrung als Verlust des Erfahrungsraums beim Reisen. In: Schäffter, Ortfried (Hg.) Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Opladen: Der Westdeutsche 1991, S. 158-172, hier S. 158.

<sup>450</sup> Demirkan: Schwarzer Tee, S. 137.

Tochter das Elternhaus. Diese Entscheidung wird nicht durchdiskutiert. Die Tochter geht und vollzieht einen Plan. Auch die Mutter zeigt ihre Handlungsfähigkeit, wenn sie ihre Reise in der Türkei vorzeitig beendet und nach Deutschland zurückkehrt. „Die Mutter verriegelte Fenster und Türen ihrer kleinen Wohnung in Ankara, ging noch einmal in Gedanken die schmale, steile Straße zur Moschee hinüber und verschwand in einem weißen Taxi.“<sup>451</sup> Das Verriegeln der Fenster und der Türen hat eine symbolische Bedeutung. Die Mutter besiegelt somit eine Angelegenheit, die bei ihr ein ganzes Leben lang für Bedenken sorgte. Am Ende findet sie allein einen Weg, mit der Vergangenheit abzuschließen. Diese Einstellung zeigt nicht nur, dass sie von nun an im Hier und Jetzt leben möchte, sondern auch dass sie sich entwickelt hat. Somit verkündet das Ende des Romans konstruktive Schritte in der bisher problematischen Mutter–Tochter–Beziehung.

## 6. Selim Özdoğan: *Heimstraße 52*

Der 2011 erschienene Roman *Heimstraße 52* des Autors Selim Özdoğan ist der Fortsetzungsband des Romans *Die Tochter des Schmieds* (2005). *Heimstraße 52* folgte ein weiterer Fortsetzungsband mit dem Titel, *Wo noch Licht brennt* (2017). Die Trilogie führt die LeserInnen durch das Leben der Hauptfigur Gül. In diesem Teil der Arbeit, soll sich die Analyse hauptsächlich auf den zweiten Roman *Heimstraße 52*, dessen Hauptfigur Gül und ihrer Beziehung zu ihren Töchtern Ceyda und Ceren beziehen. Doch da die Handlungen im ersten Roman, *Die Tochter des Schmieds*, insbesondere Güls Beziehung zu der eigenen Mutter Fatma in der Prägung ihrer Persönlichkeit von ausschlaggebender Bedeutung ist, wird dieser ebenfalls an etlichen Stellen angesprochen und miteinbezogen werden. Die letzte Folge der Trilogie, *Wo noch Licht brennt*, soll an einigen Stellen ebenfalls herangezogen werden. Özdoğan's Trilogie beschäftigt sich nicht allein mit einer Migrationsgeschichte und setzt diese ins Zentrum. Der Roman handelt hauptsächlich von einer einfachen Frau, mit deren unterschiedlichen Lebensabschnitten die LeserInnen bekannt gemacht werden. Im Roman *Die Tochter des Schmieds*, der in den 40er Jahren in einer Kleinstadt Anatoliens seinen Handlungsraum hat, geht es um eine Familie, dessen drei Generationen mit ihren unterschiedlichen Lebenserfahrungen den LeserInnen dargelegt werden. Die erste Generation bilden Necmi, der Schmied, und seine Frau Zeliha, die zweite dessen Kinder der künftige Schmied Timur und seine Schwester Hülya, und die dritte Generation begründen Timur und seine Frau Fatma. Nachdem frühen Tod seines Vaters Necmi wird die Schmiede eine Zeitlang vermietet und später von Timur übernommen. Kurz danach

---

<sup>451</sup> Demirkan: Schwarzer Tee, S. 136.

heiratet Timur Fatma, die als sie noch sehr klein war, beide Elternteile verlor und von einer Adoptivfamilie großgezogen wurde. Timurs und Fatmas Ehe basiert auf einer großen Liebe und Respekt zueinander. Gemeinsam bekommen sie drei Töchter, Gül, Melike und Sibel. Doch als Gül, die älteste, erst knapp sechs Jahre alt ist, stirbt Fatma an Typhus. Da seine Kinder noch sehr klein sind und eine Mutter brauchen, muss der Schmied erneut heiraten. Daher heiratet er die neunzehnjährige Arzu, die er niemals so sehr ins Herz schließen wird, wie es der Fall bei Fatma war. Der Tod Fatmas verändert das Leben von jedem Familienmitglied. Doch die eigentliche Wende macht sich im Leben von Gül bemerkbar. Die Erfahrungen, die Gül mit ihrer Mutter Fatma erlebte, ihr früher Verlust, das Eintreten der Stiefmutter in ihr Leben sind prägende Ereignisse für sie. *Die Tochter des Schmieds* zeichnet nicht allein die Familienkonstellationen der drei Generationen in einer kleinen Stadt in der Provinz der Türkei aus. Nicht nur sind die Figuren gut entworfen, der Roman bietet außerdem Aspekte über die Lebensumstände, die zwischenmenschlichen Verhältnisse, Geschlechterrollen und Geschlechternormen in der Provinz zu dieser Zeit. Als Gül fünfzehn Jahre alt wird, heiratet sie Fuat, den Bruder ihrer Stiefmutter Arzu. Sie heiratet ihn nicht aus Liebe, sondern hat andere Beweggründe dafür. Als erstens möchte sie ihren Eltern finanziell nicht mehr zur Last fallen, da deren Verdienst nicht mehr so hoch ist, wie es einst gewesen war. Zweitens glaubt sie Fuat zu kennen, da er bereits zur Familie gehörte. Des Weiteren hegt sie den Glauben, dass sie sowieso eines Tages heiraten würde, und es nicht für nötig hält, es im Weiteren zu verschieben. Gül und Fuat bekommen zwei Töchter Ceyda und Ceren. Doch Fuat ist sehr ehrgeizig, das Leben in der Provinz, sein Beruf als Friseur reichen nicht aus, ihn zufrieden zu stellen. Er träumt davon, reich zu werden, ein eigenes großes Haus und ein Auto zu besitzen. Daher entscheidet er sich, nach Deutschland zu gehen, um dort zu arbeiten und Geld zu verdienen. Fuat fährt allein nach Deutschland. Eine Zeit lang später folgt ihm Gül nach, aber ihre Kinder werden sie erst nach achtzehn Monaten zu sich holen können.

Der Roman *Heimstraße 52* spielt in den 1960er und 1970er Jahren und ist in drei Kapiteln eingeteilt. Wie in vielen Rezensionen betont wird, ist *Heimstraße 52* ein ruhig fließender Roman. Inhaltlich vermittelt der Roman keine fesselnde Geschichte. Es ist eher die Hauptfigur Gül, die die LeserInnen mit ihrer ausgewogenen Persönlichkeit ergreift. Der Roman beginnt mit der Anreise von Gül nach Deutschland. Özdoğan schreibt mit fließenden Sätzen und einer klaren Sprache. Doch die mehrfache Wiederholung etlicher Informationen macht die Lektüre für die LeserInnen an manchen Textstellen fade. Es ist auffällig, dass Özdoğan es bevorzugt, Redewendungen und Sprichwörter aus dem Türkischen wörtlich zu übersetzen und nicht das

deutsche Äquivalent zu suchen und einzusetzen, wie an folgenden Beispielen zu erkennen wäre: „[...] mögen deine Hände immer gesund bleiben“<sup>452</sup>, „[...] behütet wie Augäpfel mögen sie sein [...]“<sup>453</sup> oder „[...] Tee dunkel wie Kaninchenblut“<sup>454</sup>. Des Weiteren werden häufig dieselben Sätze an unterschiedlichen Textstellen wiederholt, wie im Beispiel „Ein wenig gewieft muss man sein“<sup>455</sup> oder „[...] Gefühle und Verbundenheit sind Gottes Geschenke“<sup>456</sup>. Erzählt wird der Roman von einem auktorialen Erzähler. Bekanntlich ist der auktoriale Erzähler ein allwissender Erzähler. Obwohl er jede Figur und jedes Geschehen in der Geschichte kennt, ist er selbst nicht Teil der Geschichte.

Einige Beispiele zum auktorialen Erzähler aus dem Roman wären: „Güls Gebete werden erhört werden, doch zu einem Zeitpunkt, da sie alle Dringlichkeit verloren haben.“<sup>457</sup> Dies hier ist eine Aussage des auktorialen Erzählers, der dem/r LeserIn eine Auskunft über die Zukunft erteilt. Der auktoriale Erzähler hat einen Wissensvorsprung und kann dementsprechend, wie es der Fall im vorgeführten Beispiel ist, über die Zukunft berichten. In einem weiteren Beispiel lässt der auktoriale Erzähler den Leser über die Gefühle und Gedanken einer Figur Einblick nehmen. „Dass sie der Kraft ihrer mittlerweile zwölfjährigen Tochter vertraut, macht Ceyda stolz. Gleichzeitig nimmt Ceyda sich in dieser Nacht vor: Egal, was passiert, ich werde keinen Mann heiraten, der trinkt.“<sup>458</sup> Das ‚Stolz sein‘ bezieht sich auf die Gefühle Ceydas, die Entscheidung niemals einen Mann zu heiraten, der trinkt, entstammt Ceydas eigenen Gedanken. Des Weiteren setzt Özdoğan triviale Muster ein, wie im Beispiel, „Als die ersten Blätter fallen [...]“.<sup>459</sup>

Obwohl *Heimstraße 52* kein Roman ist, der sich hauptsächlich auf die Probleme der Migration und dessen Einflüsse auf die Personen bezieht, sind im Roman solche Motive trotzdem zu beobachten. Heimat, Sehnsucht, Fremdheit, die Reise nach Deutschland mit dem Zug, der Koffer der die Figuren bei der Anreise als einziges Besitztum begleitet und ein namenloses Dorf, irgendwo in Anatolien sind Elemente, die in vielen Romanen, die sich mit der Migration beschäftigen vorkommen. Diese Elemente finden sich auch in diesem Roman. Doch weder die schwierigen Lebensumstände noch die Gefühle, die man als Fremder in einem neuen Land empfindet, werden als allzu bedrückende und hemmende Erfahrungen, die den Alltag erschweren und die Lebensfreude wegnehmen, geschildert. Nur Sehnsucht kommt als das stärkste Motiv im Roman

---

<sup>452</sup> Özdoğan, Selim: *Heimstraße 52* (2011). Berlin: Aufbau 2014, S. 142.

<sup>453</sup> Ebd. S. 180.

<sup>454</sup> Ebd. S. 241.

<sup>455</sup> Ebd. S. 98f. Derselbe Satz wird auf Seite 187 wiederholt.

<sup>456</sup> Ebd. S. 139f.

<sup>457</sup> Ebd. S. 108.

<sup>458</sup> Ebd. S. 106.

<sup>459</sup> Ebd. S. 230.

zum Vorschein und hat Gewicht. Es ist das bestimmende Gefühl, das nicht nur die Handlung vorantreibt, sondern auch die Persönlichkeit der Hauptfigur Gül prägt. Die ersten achtzehn Monate, die Gül ohne ihre beiden Töchter in Deutschland verbringen muss, ist das am stärksten traumatisierende Ereignis, das sie im neuen Land erlebt. Özdoğan macht in seinem Roman keinen Gebrauch von einem Opferdiskurs oder der Betroffenheit. Ganz im Gegenteil schildert Özdoğan mit seiner Hauptfigur Gül eine starke Persönlichkeit, die sich jeder Verletzung der Menschenwürde distinguert und entschieden gegenüberstellt. Hier als Beispiel zu nennen wäre die Erfahrung, die Gül an der Arbeitsstelle macht, wo sie aufgrund fehlender Unterlagen schwarzarbeitet. Während einer Kontrolle von den Behörden an der Arbeitsstelle muss Gül sich im Kühlraum in eine Box voll geschlachteter Hühner legen und dort zwanzig Minuten abwarten. Am nächsten Tag weigert sie sich, diesen Arbeitsplatz je wieder zu betreten und toleriert diese denunzierende, erniedrigende Behandlung nicht. „Etwa zwanzig Minuten“, sagt sie, „etwa zwanzig Minuten habe ich da gelegen und kaum gewagt zu atmen, weil man den Dampf aus meinem Mund hätte sehen können. Ich möchte da nicht mehr hin.“<sup>460</sup> Gül weiß, dass sie sich aus finanziellen Gründen in Deutschland befindet, dass sie auf das Geld angewiesen sind, das sie verdient und dass sie aus diesem Grund auch ihre Kinder zurücklassen musste. Doch ihr Stolz, ihr Anspruch auf eine faire Behandlung und Achtung haben Priorität.

Des Weiteren werden in *Heimstraße* 52 typische Stereotype und Vorurteile, die sowohl die Deutschen als auch die Türken betreffen, häufig verwendet. An der folgenden Textstelle wird der Geiz eines Deutschen (Helmut) der Großzügigkeit eines Türken (Fuat) gegenübergestellt. Während Geiz als eine inakzeptable Eigenschaft kritisiert wird, wird die Großzügigkeit als eine Tugend hervorgehoben.

Ja, sagt Fuat, wir sind keine Individualisten, wir sind keine solchen Egoisten wie die Deutschen. Wir wissen, wann man sich schämt. Ich hatte einen Kollegen, Helmut, dem habe ich jeden Tag Kaffee mitgebracht, jeden Tag. [...] ich habe [...] gesagt, dass ich ihm so lange jeden Tag einen Kaffee ausgeben werde, bis es ihm unangenehm wird. [...] Nach acht Wochen, ich lüge nicht, nach acht Wochen hat Helmut mir einen Kaffee gekauft. [...] Zwei Monate hat der sich von mir einladen lassen. [...] Wir werden nicht so wie die. [...] Wir haben nämlich mehr Reichtümer, wir sind ein reiches Volk, wenn auch keine Wirtschaftsmacht.<sup>461</sup>

Großzügigkeit und Gastfreundlichkeit sind der türkischen Kultur zugeschriebene Eigenschaften. Demgegenüber wird knausriges Handeln häufig mit den Deutschen in Verbindung gesetzt. Mecklenburg macht eine sehr klare und einfache Definition davon, was Stereotyp bedeutet: „Verfestigte und vereinfachte kollektive Bilder nennt man Stereotype.“<sup>462</sup> Damit deutet Mecklenburg darauf hin, dass Stereotype, mögen es positive oder negative sein, einfach so wie sie

---

<sup>460</sup> Özdoğan: *Heimstraße* 52, S. 20.

<sup>461</sup> Ebd. S. 246.

<sup>462</sup> Mecklenburg: *Das Mädchen aus der Fremde*, S. 239.

dargestellt worden sind, angenommen und ohne viel Überlegung internalisiert und akzeptiert werden. Diese Textstelle bildet ein bedeutendes Beispiel für gefestigte Bilder und Stereotype, die auf Vorurteile und Verallgemeinerungen basieren. Mit dieser Erfahrung bewertet Fuat die Deutschen und stuft sie alle als knausrig ein. Doch nicht alle Zuschreibungen im Text die Deutschen betreffend sind negativ beladen. Fleiß, Ordnung, Pünktlichkeit erweisen sich als positive Attribute, die im Roman mit den Deutschen in Verbindung gesetzt werden. „Das hier ist Deutschland, da kann man nicht einfach zu spät kommen, hier hat alles eine Ordnung und eine Zeit.“<sup>463</sup>

Özdoğan greift auf klischeehafte Motive zurück, wie etwa das Essen, die die kulturelle Differenz hervorheben. Die aus dem Roman entnommene Textstelle ist ein explizites Beispiel dafür, wie zwei unterschiedliche Kulturen Essen begreifen.

Warum kann Ceren nicht bei uns mitessen?, hat Gesine wohl gefragt [...]. Ich esse immer bei denen, wenn ich dort bin. – Gesine, habe die Mutter gesagt, [...]. Ceren Eltern sind Doppelverdiener. Und Gesine hat geantwortet: - Nein [...]. Ceren Mutter ist arbeitslos, und ich darf trotzdem immer bei denen essen.<sup>464</sup>

Gesines Mutter teilt das Essen sehr ungern, weil sie mit knappen Mitteln das Essen auf den Tisch bringen muss. Das übriggebliebene soll für den nächsten Tag aufbewahrt werden. Essen kann laut Gesines Mutter nur dann erst geteilt und angeboten werden, soweit der Verdienst das erlaubt. Bei Ceren Eltern spielt der Verdienst keine Rolle. Das Essen, das auf den Tisch kommt, wird unter allen verteilt, die sich dort befinden. Keiner wird vom Tisch zurückgewiesen.

Özdoğan's Roman ist ein ereignisarmer Roman, doch dafür legt der Autor das Gewicht auf seine Figurendarstellung. Nicht nur die Hauptfiguren Gül und Fuat, sondern auch die weiteren Figuren im Text haben eine gewisse Tiefe. Mit ihren individuellen Geschichten verleihen sie dem Roman einen Hintergrund. Der Leser erfährt somit über die zwischenmenschlichen Beziehungen in der türkischen Minderheit, es werden diverse Konstellationen der Geschlechterrollen vorgestellt, welche den tiefverankerten Überlegungen widersprechen.<sup>465</sup> Frauen aus unterschiedlichen Gebieten der Türkei werden eingeführt, so wird ebenfalls ein Blick in die Beziehungen zwischen den Frauen untereinander geworfen, zum Beispiel wie sie sich über ihr

---

<sup>463</sup> Özdoğan: Heimstraße 52, S. 51.

<sup>464</sup> Ebd. S. 174.

<sup>465</sup> Ebd. S. 96. Saniye und Yılmaz sind ein Paar und die Freunde von Gül und Fuat. Yılmaz schätzt seine Frau Saniye und möchte die Kinderbetreuung nicht allein ihr überlassen, sondern sie dabei unterstützen. Diese Einstellung führt bei Fuat zu Verachtung, „kein Mann aus Anatolien“ würde sich laut Fuat so benehmen, womit er meint, dass Männer aus Anatolien ihre Frauen bei der Betreuung der Kinder nicht unterstützen würden, da es seiner Ansicht nach sowieso eine Frauenangelegenheit ist.

Privatleben äußern.<sup>466</sup> Die klischeehaften Motive, wie der Zug, der Koffer und das namenlose Dorf irgendwo in Anatolien, kreieren ein kollektives Bild und reduzieren alle türkischen Einwanderer auf eine gewisse Geschichte und engen sie ein.<sup>467</sup> Doch Özdoğan's Nebenfiguren schaffen es, diesen Kreis zu durchbrechen, indem sie ihre eigenen Geschichten erzählen.

Wie bereits erwähnt, ist Özdoğan's Roman ein ruhig dahinfließender Roman. Die Ruhe, die Gelassenheit der Hauptfigur Gül, zieht sich durch den gesamten Text. Seinen Erfolg hat der Roman seiner gut konstruierten Hauptfigur Gül zu verdanken. Özdoğan's Protagonistin Gül ist eine vielschichtige, tiefe Figur mit vielen Chiffren. Özdoğan erstellte zwar eine facettenreiche Figur, die jedoch bei einer bloßen Lektüre sehr häufig nur als eine höchst positive, warmherzige, liebenswerte Figur bewertet (so wird sie auch in vielen Rezensionen beschrieben) und nur auf diese Eigenschaften reduziert wird. Doch eine nähere Betrachtung, ein aufmerksames Lesen, zeigt, dass sie eine ausführlich ausgedachte Figur ist, die in sich diverse Besonderheiten verkörpert. Auf dem ersten Blick erscheint Gül mit ihrem sanften, ruhigen Gemüt, liebevollen und verständnisvollem Entgegenkommen nur als eine Frau und Mutter, die den traditionellen Erwartungen der Gesellschaft nachkommt. Zudem wird sie physisch nicht als eine hübsche, attraktive, sondern als eine kleine, runde Frau, quasi ohne jenen Sexappeal, beschrieben. Doch hinter diesem ideologisch konstruierten Rahmen befindet sich eine intelligente Frau mit einer außergewöhnlich starken Persönlichkeit und einem inneren Gleichgewicht. Gül ist immer in der Lage, sich zu beherrschen, und lässt sich von Vorkommnissen nicht mitreißen. Wenn Mevlüde, eine ihrer Freundinnen, während einer Unterhaltung auf etwas mit einem Übermaß reagiert, versucht Gül, sie zu beruhigen und sie zu besänftigen. „Mevlüde, mein Herz, es ist doch gar nichts passiert, worüber man sich aufregen müsste. [...] wir sind alles Menschen. Es gibt gar keinen Grund, so harsch zueinander zu sein.“<sup>468</sup> Dieses Beispiel zeigt, dass Gül, anstatt mit ihrer Freundin zu diskutieren, hier um eine Lösung bemüht ist. Diese Einstellung und ihre weiteren positiven Attribute lassen sich ebenfalls in ihrer Beziehung zu ihren beiden Töchtern

---

<sup>466</sup> Özdoğan: Heimstraße 52, S. 50. Die türkischen Frauen, Kolleginnen von Gül in der Fabrik, sprechen miteinander mit einer Offenheit über ihr Sexualleben.

<sup>467</sup> Nocera, Lea: *Manikürlü Eller Almanya'da Elektrik Bobini Saracak. Toplumsal Cinsiyet Perspektivinden Batı Almanya'ya Türk Göçü (1961-1984)*. Der originale Titel der Arbeit lautet, *La Migratione Turca in Germania Occidentale in una Prospettiva di Genere 1961-1984*. Istanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 2018. In ihrer Arbeit untersucht Nocera die Migration der Türken aus der Türkei nach Deutschland, mit besonderem Fokus auf türkische Migrantinnen. Dabei bezieht sie sich auf eine Zeitspanne zwischen den Jahren 1961 bis 1984 und betont, dass durch diese Migration der Türken Deutschland und so auch Europa selbst einer Umwandlung unterzogen worden sind. In ihrer Analyse legt Nocera den Schwerpunkt auf die türkischen Migrantinnen, ihre Beweggründe für die Migration und die sozialen Schichten, denen sie angehören. Nocera widerlegt mit ihrer Arbeit die weitverbreitete Auffassung, dass alle türkischen Migranten konservativ sind und aus ländlichen Gebieten stammen würden. Sie liefert somit eine andere Perspektive der türkischen Migration.

<sup>468</sup> Özdoğan: Heimstraße 52, S. 54f.

beobachten. Güls eigene Mutterschaft ist durch Sehnsucht und ihre nahe Beziehung zu der eigenen Mutter Fatma geprägt. Mit dem plötzlichen Verlust der eigenen Mutter schleicht sich Sehnsucht schon sehr früh in Güls Leben ein. Deswegen fallen ihr die ersten achtzehn Monate in Deutschland, die sie ohne ihre Töchter Ceyda und Ceren verbringen muss, sehr schwer. Die knapp sechs Jahre, die Gül mit ihrer Mutter verbrachte, waren intensiv, bereichernd und gehaltvoll. Fatma und Gül teilen ein ähnliches Schicksal, auch Fatma verlor ihre Eltern, als sie noch sehr klein war, und wurde von Adoptiveltern großgezogen. Doch trotz dieses schweren Verlusts wird aus Fatma eine lebendige, aufgeschlossene, gesprächige, liebevolle Person, die leicht Anschluss zu anderen finden kann.

[...] die Frauen des Dorfes mochten Fatma, weil sie noch so jung war, weil sie Geschichten erzählen konnte, weil sie immer freundlich zu allen war und sich nicht als etwas Besseres fühlte, nur weil sie aus der Stadt kam oder weil sie Geld hatte.<sup>469</sup>

Fatma ist nicht nur bescheiden, sie begeistert und amüsiert die Leute des Dorfes auch mit ihren Geschichten und den Märchen, die sie erzählt. Des Weiteren ist Fatma nicht nur eine fürsorgliche Mutter, sie ist auch eine Mutter, die mit ihrer Tochter kommuniziert, ihr zuhört und Freude daran hat, gemeinsam mit ihr Zeit zu verbringen.

Wenn sie mit Gül allein war, redete sie viel mit ihrer Tochter, erzählte ihr, was sie gerade tat und an wen sie dachte, erzählte, daß sie selber keine Mutter gehabt hatte, daß ihre Adoptivmutter sich gut um sie gekümmert hatte.<sup>470</sup>

Diese Handlung Fatmas zeigt ihre Offenheit und ihre Bereitwilligkeit, ihre kleine Tochter in ihre Gefühlswelt blicken zu lassen. Sie erzählt über sich selbst und über ihre Erlebnisse, lässt die Tochter erfahren, was in ihrem Alltag vorgeht. Das ständige Kommunizieren mit ihrer Tochter gibt Gül das Gefühl, wertvoll, respektiert und anerkannt zu sein. Doch das Wichtigste ist, dass Fatma Gül mit Werten und Besonderheiten ausstattet, die sie später auch selbst als Mutter anwenden und auf die eigenen Töchter übertragen wird. Die folgenden Textstellen aus den Romanen *Die Tochter des Schmieds* und *Heimstraße 52* stellen dar, wie sehr Gül ihrer Mutter in ihrem Handeln ähnelt.

- Ärgern die anderen dich? Lachen sie dich aus?

Gül schüttelte den Kopf.

[...]

- Sie lachen dich aus, weil du sprichst wie die Leute vom Dorf.

Gül senkte den Kopf.

- Aber das ist doch nicht schlimm. Wenn du ein paar Tage mit ihnen spielst, dann redest du bald genau wie sie, das lernst du schnell. [...] Du brauchst dich doch nicht zu schämen.

Und Fatma griff Gül unter die Achseln und lachte und fing an, sie auszukitzeln [...]. Gül lachte und kreischte [...].<sup>471</sup>

---

<sup>469</sup> Özdoğan, Selim: *Die Tochter des Schmieds* (2005). Berlin: Aufbau 2018, S. 22.

<sup>470</sup> Ebd. S. 28.

<sup>471</sup> Ebd. S. 36f.



Fatma ist aufmerksam und hat Mitgefühl. Ohne dass sich Gül im Klaren darüber äußert, was sie tatsächlich belastet, versteht Fatma den Grund von Güls Betrübnis. Mit einfachen Worten, versucht sie Gül klarzumachen, dass das, was Gül als Problem empfindet, sich in Kürze von selbst lösen wird. Gleich darauf versucht Fatma Gül aufzumuntern und sie von ihrer schlechten Stimmung abzulenken, indem sie anfängt mit ihr zu spielen.

Eine weitere Textstelle aus dem Roman *Heimstraße 52* schildert ein Ereignis, bei welchem Gül auf eine ähnliche Weise versucht, Ceyda und Ceren zu beruhigen. Als ihre Töchter beim Spielen im Wohnzimmer die Antenne vom Fernseher kaputt machen, bekommen sie große Angst, da sie die Reaktion ihres Vaters fürchten. Obwohl Gül davon überzeugt ist, dass Fuat eine große Sache daraus machen würde, bewahrt sie ihre Ruhe. „-Was machen wir?, fragt Ceren. – Keine Angst, wir finden schon eine Lösung. [...] Ich werde sagen, es ist beim Saubermachen passiert. Ihr wisst von nichts, ist das klar?“<sup>472</sup> Damit ihre Töchter durch Fuat keinem Tadel unterzogen werden und sie dadurch den Abend mit Angst verbringen müssen, entscheidet Gül, die Schuld auf sich zu nehmen. Gül möchte vermeiden, dass sich ihre Töchter über ein Missgeschick Sorgen machen, deswegen schlägt sie eine Lösung vor, um das Problem zu beseitigen. Diese unterschiedlichen Ereignisse dienen dazu zu zeigen, wie lösungsorientiert Fatma und Gül agieren, wenn ihre Töchter mit einer schwierigen Situation konfrontiert werden. Beide Mütter vermeiden Vorwürfe und konzentrieren sich darauf, ihre Kinder zu entlasten.

Gül leidet erheblich an der achtzehn Monate langen Trennung von ihren Töchtern. Die bittere Erfahrung, die sie selbst als kleines Kind hatte erleben müssen, müssen nun ihre Kinder auf einer anderen Art und Weise erleben. Auch nach der Vereinigung findet sie keine innere Ruhe. „Etwas fehlt immer. Auch wenn Gül jetzt mit ihren Töchtern vereint ist, wie sie es sich ersehnt hat [...]. Es fehlen achtzehn Monate mit Ceyda und Ceren, und Gül versucht diese Lücke zu schließen, obwohl sie ahnt, dass das nicht möglich ist.“<sup>473</sup> Gül empfindet dies als eine Zeit, die verloren gegangen und nicht nachzuholen ist. Die Liebe und die Anerkennung, die Gül von ihrer Mutter Fatma erhielt, überträgt sie genauso auf ihre beiden Töchter, Ceyda und Ceren. Zwischen Gül und ihren beiden Töchtern gibt es keine Konflikte, es gibt keine Streitereien und die drei Frauen bewahren immer Frieden untereinander. Doch die vorübergehende Trennung von der Mutter führt bei Ceyda zu einem Ressentiment, das in gewissen Momenten zu spüren ist. Implizit zeigt Ceyda mit kleinen Andeutungen, dass Gül es ihr doch nicht so Recht machen kann, egal, wie sehr sich diese darum bemüht.

---

<sup>472</sup> Özdoğan: *Heimstraße 52*, S. 140.

<sup>473</sup> Ebd. S. 71.

Ceyda reißt das Geschenkpapier etwas widerwillig ab, doch Gül kann erkennen, wie sie versucht, ihre Freude zu unterdrücken, als sie die Puppe sieht. Dieser kleine Moment, in dem sich Entzücken im Gesicht ihrer Tochter widerspiegelt, entgeht ihr nicht.<sup>474</sup>

Ceyda möchte sich mit dieser Geste an Gül rächen, möchte ihr damit zeigen, dass eine Gutmachung nicht so leicht ist. Obwohl sie sich über das Geschenk äußerst freut, unterdrückt sie ihre Begeisterung, damit Gül am Schenken keine Freude erleben kann. Ein weiteres Ereignis, bei welchem Ceyda die Gelegenheit erneut nutzt, Gül einen weiteren Vorwurf zu machen und sie zu verletzen, ist, wenn Ceren ihre Mutter fragt, ob sie Schwimmen gehen darf. Da Ceren, als sie noch bei ihren Großeltern war, einen Unfall erlitt und beinahe ertrunken wäre, reagiert Gül auf Ceren's Frage vehement. „[...] Schwimmen? Reicht es nicht, dass du fast ertrunken bist in dem Becken?“<sup>475</sup> Auf die Antwort von Gül reagiert Ceyda zynisch: „Als würde dich das kümmern, [...]“<sup>476</sup> Ceyda möchte andeuten, dass das Ceren nur passierte, weil Gül nicht bei ihnen gewesen war. Ceyda ist es bekannt, dass Gül Schuldgefühle empfindet, weil sie ihre Töchter zurücklassen musste, deswegen möchte sie sie an ihre Pflicht und deren Vernachlässigung erinnern. Im Vergleich zu Ceren ist Ceyda reserviert, verschlossen und distanziert. Dies lässt sich bereits bei der Abschiedsszene am Anfang des Romans *Heimstraße 52* ablesen. Während Ceren auf den Abschied von ihrer Mutter völlig verstört reagiert, wirkt Ceyda eher zurückhaltend und still. Ceyda ist es bewusst, dass sie das Gehen der Mutter nicht verhindern kann, so sehr sie das auch verletzt. Deswegen ist in ihrem Verhalten eine Akzeptanz und Unterdrückung der Gefühle zu beobachten.

Fuats Mutter Berrin hielt sie auf dem Arm, ein fast drei Jahre altes Kind, das schrie und tobte, während ihr die Tränen liefen und sie sich mit den Fingern das Gesicht zerkratzte und die Haare raufte, sie in Büscheln ausriss, obwohl Berrin versuchte, die Ärmchen festzuhalten. Ceyda, die bald sechs wird, [...] schien weniger als ihre Schwester zu begreifen, was dieser Abschied bedeutete. Ceyda ist brav, folgsam und fleißig, hat Gül gedacht, [...], sie wird das Beste aus der Trennung machen.<sup>477</sup>

In den späteren Jahren offenbart Gül, dass die Gründe vieler Entscheidungen Ceydas ihr verschlossen blieben. „Ceyda hat noch nie viel geredet und Gül weiß häufig nicht, was in ihrer Tochter vorgeht. Sie weiß nicht, warum sie sich damals für eine Lehre als Friseurin entschieden hat, sie weiß nicht, warum sie Adem geheiratet hat [...]“<sup>478</sup> Ceyda teilte ihrer Mutter mit, wofür sie sich entschieden hatte, doch sie fühlte sich nie dazu gezwungen, ihre Entscheidungen zu begründen. Da Gül nicht die Art von einer Mutter ist, die ihre Töchter mit vielen Fragen bedrängt, blieb vieles im Dunklen.

---

<sup>474</sup> Özdoğan: *Heimstraße 52*, S. 74.

<sup>475</sup> Ebd. S. 66.

<sup>476</sup> Ebd. S. 66.

<sup>477</sup> Ebd. S. 5f.

<sup>478</sup> Özdoğan, Selim: *Wo Noch Licht Brennt* (2017). Innsbruck, Wien: Haymon 2020, S. 12.

In ihrem Aufsatz „Mutterliebe Kann Berge versetzen.“ *Konzepte von Mutterschaft in (west)deutschen Elternratgebern des 20. Jahrhunderts* bezieht sich Beatrice Hungerland darauf, wie diverse Vorstellungen vom Kind, die Darstellung der Mutter beeinflussen. Der Wandel in der Stellung des Kindes in der Gesellschaft führte ebenfalls zu einem Wandel in der Stellung der Frau als Mutter.<sup>479</sup> „Konzepte von Mutterschaft bestehen aus sozialen Zuschreibungen und gesellschaftlichen Erwartungen.“<sup>480</sup> Hungerland betont, dass Konzepte und Attribute der Mutterschaft anlehnend an gesellschaftliche Notwendigkeiten und Bedürfnisse entstehen und dass neben tiefverankerten Vorstellungen von dem, was Mutterschaft ausmacht, auch historische und kulturelle Formen seinen Platz haben.<sup>481</sup>

In der Konstruktion der Figur Gül macht Özdoğan ebenfalls keinen Verzicht auf die sogenannten ‚sozialen Zuschreibungen und gesellschaftlichen Erwartungen‘ und bezieht sich auch auf diese. Özögens Hauptfigur Gül erfüllt die gesellschaftlichen Erwartungen, die ihr als Mutter zugeschrieben werden. Als Mutter ist sie fürsorglich, entgegenkommend, geduldig und liebevoll. Des Weiteren beschreibt Gül an einer Textstelle im Roman, *Wo Noch Licht Brennt*, was sie von Mutterschaft hält und glorifiziert dies als einen Status.

Als Ceren ihr erzählte, dass sie schwanger ist, hat Gül sich gefreut. Nur eine Mutter weiß, wie eine Mutter sich fühlt, hat sie gesagt. Jemand, der kein Kind hat, kann nicht verstehen, wie es ist, eines zu haben. Nicht die, die es gelesen, gehört, studiert und verstanden haben, wissen es, sondern die, die es gelebt haben.<sup>482</sup>

Die hier zu Wort gebrachten Überlegungen bezüglich der Mutterschaft betonen Güls konventionelle Seite. Mutterschaft wird hier nicht nur sublimiert, es wird ebenfalls akzentuiert, dass es mit keinem weiteren Gefühl verglichen werden kann. Die Meinung, dass nur eine Frau, die ein Kind auf die Welt gebracht hat, es zu schätzen weiß, Mutter zu sein, ist weiterhin eine nicht im wahrhaftigen Sinne überdachte Aussage. Des Weiteren gibt es viele Beispiele, die dagegensprechen. In ihrem Werk *Der Konflikt* beschäftigt sich Elizabeth Badinter ebenfalls mit der Frage, was eine Mutter ausmacht:

Ist die Mutter diejenige, die die Eizelle spendet, diejenige, die das Kind austrägt, oder diejenige, die es aufzieht! Und wenn das letzte der Fall ist, bestehen dann überhaupt noch grundlegende Unterschiede zwischen der Vater- und der Mutterschaft?<sup>483</sup>

---

<sup>479</sup> Anmerkung der Verfasserin: Da im Teil über Elizabeth Badinter, die Wahrnehmung der Mutterschaft angesprochen und behandelt wurde, soll hier nicht erneut darauf eingegangen werden.

<sup>480</sup> Hungerland, Beatrice: „Mutterliebe kann Berge versetzen“. Konzepte von Mutterschaft in (west)deutschen Elternratgebern des 20. Jahrhunderts. In: Kirn-Krüger, Helga/ Wolf, Laura (Hg.): Mutterschaft zwischen Konstruktion und Erfahrung. Aktuelle Studien und Standpunkte. Opladen, Berlin, Toronto: Budrich 2018, S. 28-42, hier S. 28.

<sup>481</sup> Vgl. Hungerland: „Mutterliebe kann Berge versetzen“, S. 28.

<sup>482</sup> Özdoğan: *Wo Noch Licht Brennt*, S 25f.

<sup>483</sup> Badinter: *Der Konflikt*, S. 16.

Badinter bezieht sich hier zwar ausschließlich auf Vater und Mutter und erläutert, dass der Schwerpunkt der Elternschaft in der Erziehung des Kindes und der damit verbundenen Verantwortungen liegt. Diese Überlegung Badinters hat sowohl auch für weitere Personen, die sich ebenfalls für die Verantwortung eines Kindes bereiterklären und es übernehmen eine Geltung. An einer weiteren Textstelle, offenbart Gül, wie wichtig ihre Töchter für sie sind und dass sie das Zentrum in ihrem Leben bilden. „Ihr seid mein Leben, ihr seid alles, was ich habe, alles würde ich für euch opfern, alles, versteht ihr.“<sup>484</sup> Das gesellschaftliche Bild, der sich aufopfernden Mutter findet stets eine hohe Achtung. Die Hauptfigur Gül, kommt diesem hohen Anspruch ebenfalls mit einer Selbstverständlichkeit entgegen. In ihrem Werk *Mutterschaft im Patriarchat* kritisiert Barbara von Sturm die übermäßig forcierte Mutterrolle. „Mädchen und Frauen werden in ihrem Leben zu nichts mehr ermutigt, und nichts wird ihnen als so wichtig und erstrebenswert vorgeführt wie die Mutterrolle.“<sup>485</sup> Gül betont zwar in ihrem Gespräch mit der eigenen Tochter Ceren, wie besonders es ist, Mutter zu sein, doch sie schildert ihren Töchtern Mutterschaft niemals als ein endgültiges Ziel, das die Frau unbedingt zu erreichen hat. Gül legt ebenfalls Wert auf Bildung und Selbstverwirklichung und ermutigt ihre Töchter, ihren Wünschen nachzugehen. Obwohl Gül selbst, wie Barbara von Sturm es betonte, nicht für die Mutterrolle ermutigt und vorbereitet wurde, zeigte sich schon als Kind ihre mütterliche Ader. Nach dem frühen Tod der eigenen Mutter fühlt Gül sich verpflichtet, für ihre jüngeren Geschwister zu sorgen. „[...] Ich muß ein großes Mädchen sein, ich muß auf Melike und Sibel achtgeben.“<sup>486</sup> Özdoğan Hauptfigur Gül erscheint auf dem ersten Blick als eine äußerst traditionell aufgebaute Figur. Doch mit der Entfaltung der Figur werden weitere Aspekte von ihr aufgedeckt.

Gül ist eine Mutter, die zwar viele traditionelle Züge hat, aber die ebenfalls in vielerlei Hinsicht ihrer Zeit voraus ist. Sie beobachtet ihre Töchter, versucht, ihr Handeln zu verstehen, doch sucht sie niemals nach ihren Fehlern. Ihre Beziehung zu Ceyda und Ceren basiert nicht auf Druck, Repression und Streit. Gül versucht, ihre Töchter nicht zu manipulieren, sie in einen gewissen Rahmen zu drängen, wenn sie auch manchmal mit ihren Entscheidungen nicht äußerst zufrieden ist. Sie schenkt ihnen Freiheit, Anerkennung, Aufmerksamkeit und akzeptiert sie so, wie sie sind. Wenn Ceyda sich Jahre später dafür entscheidet, Friseurin zu werden, ist Gül zutiefst darüber enttäuscht, da sie für ihre Tochter etwas Besseres erhofft hatte. Trotzdem äußert sie keine Einwände, um Ceyda davon zurückzuhalten. „In Ordnung, sagt sie, wenn es dein Wunsch ist,

---

<sup>484</sup> Özdoğan: Heimstraße 52, S. 66.

<sup>485</sup> Sturm, Barbara von: *Mutterschaft im Patriarchat*. Ein Plädoyer für mehr Mut zur Auseinandersetzung. Pfaffenweiler: Centaurus 1991, S. 26.

<sup>486</sup> Özdoğan: *Die Tochter des Schmieds*, S. 59.

dann werde Friseurin.“<sup>487</sup> Als sich Ceyda später entscheidet, Adem zu heiraten, steht Gül ihr nicht im Weg und gibt ihrer Tochter ihren Segen, obwohl sie an ihm zweifelt. „Irgendetwas an diesem Adem gefällt Gül nicht.“<sup>488</sup> Gül legt viel Wert auf Individualität. Sie gibt ihren Töchtern viel Freiraum und erlaubt es ihnen, „zu einer eigenen Identität als Frau zu finden.“<sup>489</sup> Demzufolge spüren Ceyda und Ceren jederzeit Güls Anwesenheit und ihre Unterstützung, doch nie werden sie von ihr bedrängt.

Egal was passiert ist, egal, was passieren wird, ich bin deine Mutter, ich werde immer hinter dir stehen. Immer. Und wenn du dich eines Tages auf der Straße verkaufen solltest, wird da Schmerz sein, aber ich werde deine Mutter bleiben und tun, was eine Mutter tut.<sup>490</sup>

Gül definiert mit diesen Worten, was sie unter Mutterschaft begreift. Vor allem bedeutet Mutterschaft für sie Akzeptanz ohne jene Beurteilung. Des Weiteren nötigt Mutterschaft für sie, den eigenen Schmerz und das eigene Leiden in den Hintergrund zu rücken und sich für das Kind einzusetzen und ohne Überlegung ihm beizustehen. Mit einem weit hergeholten Beispiel, mit der Schilderung des Schlimmsten, dass vorkommen könnte, gibt Gül Ceren die Sicherheit, ohne Bedingung immer für sie da zu sein.

Nachdem Ceyda Adem heiratet und aus der Wohnung auszieht, kommen sich Gül und Ceren viel näher. Sie verbringen viel Zeit miteinander und genießen die Anwesenheit der jeweils anderen Frau. In diesen Momenten führen sie Gespräche und machen die andere mit ihrer eigenen Welt vertraut. Gül erzählt Ceren von einer fernen Welt. Nämlich der Vergangenheit und ihrer Kindheit in der Türkei. Ceren dagegen erzählt von ihrem eigenen Tagesablauf und ihren Freunden. Das gegenseitige Erzählen und Zuhören sind bedeutende Elemente im Roman Özdoğan. Wenn jemand erzählt und der andere ihm seine Aufmerksamkeit schenkt, fühlt der Erzählende sich geschätzt. Das Erzählen bedeutet nicht allein zwischenmenschliche Kommunikation, es bedeutet die Übertragung des Wissens und der Geschichte. Wenn Gül und Ceren sich nach einiger Zeit dafür entscheiden, in die Türkei zurückzukehren, entfalten sich weitere Aspekte von Güls Mutterschaft. Als Ceren sich in der Türkei in einen Jungen verliebt, wird Gül erneut zeigen, wie lösungsorientiert, unterstützend und zuverlässig sie ist.

Wir werden einen Weg finden, dass er hierherkommen kann, ohne dass die Nachbarn ihn gleich alle sehen [...]. Ich werde alles tun, um dir Gelegenheiten zu verschaffen, aber ich möchte nicht, dass du sie missbrauchst, verstehen wir uns? [...] Wie gut, denkt Gül, wie gut, dass wir hier sind und ich ihr diese Möglichkeit bieten kann. [...] Mutter und Tochter sitzen an diesem Abend [...] im Wohnzimmer, Gül erzählt, wie sie Recep kennengelernt hat in der Grundschule auf dem Dorf [...].<sup>491</sup>

---

<sup>487</sup> Özdoğan: Heimstraße 52, S. 159.

<sup>488</sup> Ebd. S. 186.

<sup>489</sup> Kitzinger, Sheila: Frauen als Mütter. Mutterschaft in verschiedenen Kulturen (1978). München: Kösel 1980, S. 65.

<sup>490</sup> Özdoğan: Heimstraße 52, S. 219.

<sup>491</sup> Ebd. S. 233.

Diese Textstelle ist bedeutend, da sie Gül nicht nur als Mutter, sondern auch als Frau darstellt. Als erstes sagt es viel über ihre Intelligenz aus. Gül sucht nach Wegen, Ceren dabei zu helfen, ihren Freund zu treffen. Damit sollen zwei Ziele zugleich erreicht werden. Gül macht ihre Tochter glücklich, indem sie ihr eine Freiheit gönnt, aber damit hat sie ebenfalls die Gelegenheit, Ceren unter Kontrolle zu halten und die Gerüchte zu vermeiden. Dies ist eine Handlung, das sich grundsätzlich dem gefestigten, konventionellen Mutterbild entgegensetzt. Des Weiteren erzählt Gül Ceren von ihrer ersten Liebe, Recep, und verleiht ihrer Tochter das Gefühl, dass sie eine gemeinsame Erfahrung teilen und dass sie ihre Tochter versteht. Gül ist zwar eine schonende Mutter, doch sie ist weder besitzergreifend noch einschränkend. „Aber ich kann die Kinder nicht bewahren vor der Welt, sie haben ihr eigenes Leben. Haben es schon immer gehabt. Sie sind durch mich gekommen, aber nicht von mir.“<sup>492</sup> Gül und Fuats Ehe basiert nicht auf Liebe. Sie hatten geheiratet, weil sie sich bereits kannten. Am Anfang ihrer Ehe hatten sie eine gewisse Kommunikation, Gül erzählte und Fuat hörte ihr zu. „Sie erzählt von ihren Schwestern, sie erzählt die Geschichte mit dem Siebmacher [...]. [...] Und Fuat [...] hört zu.“<sup>493</sup> Doch die Kommunikation zwischen ihnen reduziert sich in den nächsten Jahren auf das Wesentliche, insbesondere in Deutschland, wo der Alltag eine ganz andere Struktur hat. Die ersten Monate Güls in Deutschland sind von Langeweile und Monotonie geprägt. „Wenn er schläft, sitzt Gül in der Küche, kein Buch, kein Radio, keine Zeitung, die Tage wissen nicht, wie sie vergehen sollen.“<sup>494</sup> Gül geht nur den Bedürfnissen Fuats nach, als Frau, als Köchin, als Helferin, die seinen Alltag erleichtert. Gül und Fuat haben unterschiedliche Einstellungen gegenüber dem Leben. Fuat ist ehrgeizig, er legt Wert auf Geld und materielle Dinge, „[...] eines Tages werde ich genug Geld haben, um mir auch einen Cadillac leisten zu können.“<sup>495</sup> Im Gegenteil zu Fuat hat Gül nichts gegen ein bescheidenes Leben. Wenn Fuat sich über ihre finanzielle Lage in der Türkei beschwert, widerredet ihm Gül und sagt, „Wir werden satt.“<sup>496</sup> Fuat und Gül sind Gegenpole. Das einzige gemeinsame Ziel ist es, in Deutschland für ein abgesichertes Leben zu arbeiten. Während für Gül ein bescheidenes Leben zufriedenstellend ist, gehören für Fuat teure Güter und der damit verbundene Schein nach Außen als erstrebenswert. Als Fuat mit einem Fernseher nach Hause kommt, beteiligt sich Gül an seiner Freude, macht ihm keine Vorwürfe wegen seines extravaganten Einkaufs. „Gül sieht ihn an und freut sich, dass er glücklich ist.“<sup>497</sup>

---

<sup>492</sup> Özdoğan: Heimstraße 52, S. 160f.

<sup>493</sup> Özdoğan: Die Tochter des Schmieds, S. 217.

<sup>494</sup> Özdoğan: Heimstraße 52, S. 11.

<sup>495</sup> Özdoğan: Die Tochter des Schmieds, S. 241.

<sup>496</sup> Ebd. S. 286.

<sup>497</sup> Özdoğan: Heimstraße 52, S. 78.

Güter haben für Fuat einen Symbolwert. Sie sind Zeichen für einen gewissen Erfolg, verleihen ihm das Gefühl, angelangt zu sein. Doch sein Verhältnis zu Geld ist ebenfalls ambivalent. Während er nach außen äußerst großzügig wirkt und vor Ausgaben nicht scheut, ist er seiner eigenen Familie gegenüber eher geizig. Als Individuen unterscheiden sie sich ebenfalls in ihrer Einstellung gegenüber ihren beiden Töchtern. Die Trennung von ihren Töchtern ist für Gül unerträglich, während sie ständig an ihre beiden Töchter denkt und sich um sie sorgt, empfindet Fuat diese Lage nicht als dermaßen tragisch. Ein erwähnenswertes Beispiel, das sie als Eltern voneinander unterscheidet wäre die Handlung Fuats am Flughafen. Wenn es sich herausstellt, dass Ceydas Aufenthaltsgenehmigung abgelaufen ist und dass sie mit ihren Eltern nicht nach Deutschland abreisen darf, lässt Fuat Ceyda einfach mit einem völlig fremden Polizisten allein am Flughafen. Daher muss Ceyda den Abend mit dem Polizisten und seiner Familie verbringen. Diese Handlung Fuats ist weder eine überdachte noch eine verantwortungsvolle. Des Weiteren erscheint diese Handlung in einem realistischen Roman als äußerst surrealistisch, da der ganze Vorgang und die Entscheidung Fuats keine rationale Begründung findet. Gül kann ihre Emotionen stets unter Kontrolle halten, aber dass Fuat Ceyda ohne jedes Zögern zurückgelassen und sie in Gefahr gebracht hat, kann sie nicht akzeptieren. „Wenn diesem Kind etwas zustößt, dann werde ich dich nicht leben lassen, sagt Gül. Und sie meint es auch so.“<sup>498</sup> Während Gül sich sogar über das Wohlhaben ihrer Kinder bei ihren Schwiegereltern sorgen macht, kann Fuat seine Tochter einfach bei einem Fremden zurücklassen.

Optisch findet Fuat Gül nicht attraktiv. Er nutzt jede Gelegenheit, ihr Äußeres zu kritisieren. „Fuat schaut auf ihren Hintern [...]. [...] – Eigentlich bevorzuge ich schlanke Frauen [...].“<sup>499</sup> So sehr seine Worte auch verletzend sind, antwortet Gül nicht auf diese Demütigungen. Fuat besitzt weder die Intelligenz noch die Tiefe, um Gül zu verstehen. Gül ist nicht streitsüchtig wie Fuat. Kommunizieren bedeutet für sie nicht den Gegenüberstehenden zu verletzen, ihn zu erniedrigen oder die Stimme zu erheben. Sie hat nicht die Neigung, jede Kritik an ihrer Person zu entkräften. Gül beobachtet und analysiert die Menschen, versucht zu verstehen, was ihre Beweggründe sind, und äußert ihre Meinung erst nach eingehender Überlegung. Fuat hingegen hat Stimmungsschwünge und ist unberechenbar.

Obwohl der frühe Verlust der eigenen Mutter eine große Lücke in Güls Leben bildet und sie diesen Schmerz nie ganz verarbeiten kann, überträgt sie ihre Verletzungen, Enttäuschungen und Ängste, die ihrer Kindheit angehören, keineswegs auf ihre Töchter. Gül führt keinen Kampf

---

<sup>498</sup> Özdoğan: Heimstraße 52, S. 86.

<sup>499</sup> Ebd. S. 113.

mit dem Leben, ihr Handeln wird nicht von der Bitterkeit der traurigen Kindheit gesteuert. Sie ist dankbar für ihre Familie und ihr erfülltes Leben. Özdoğan fügt voneinander divergierende Frauenfiguren in seinem Roman ein, die zugespitzte Eigenschaften haben – Güls Großmutter Zeliha, ihre Stiefmutter Arzu und ihre eigene Mutter Fatma. Diese unterschiedlichen Frauenfiguren, mit welchen Gül aufgewachsen ist, haben sie in unterschiedlichen Weisen geprägt. Die Großmutter und Stiefmutter waren negativ besetzte Figuren für sie. Die Großmutter war geldgierig und die Stiefmutter gefühlskalt. Durch diese zwei Frauen lernte Gül, weder Wert auf materielle Dinge zu legen noch anderen gegenüber ihrer Liebe zu entziehen. Fatma, ihre Mutter, hingegen bereicherte sie mit Geschichten, lehrte Gül, andere zu lieben, zu schätzen und zu kommunizieren. Diese positive Einstellung spiegelt sich in ihrer Beziehung zu ihren beiden Töchtern und den Menschen in ihrem Umfeld.

## 7. Fatma Aydemir: *Ellbogen*

Ein weiterer Roman der Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist, ist Fatma Aydemirs im Jahre 2017 veröffentlichter Debütroman Roman *Ellbogen*. Die Autorin Fatma Aydemir wurde 1986 in Karlsruhe geboren. Sie ist als Kolumnistin und Redakteurin bei der taz tätig. Für ihrem Roman *Ellbogen* erhielt sie den Klaus-Michael-Kühne-Preis. Aydemir gehört zu den RepräsentantInnen der Postmigration. Postmigration bedeutet im breiten Sinne, wie auch von dem Präfix-Post zu entnehmen ist, nach der Migration. Postmigration bedeutet, dass die Großeltern oder Eltern einer Person in ein fremdes Land zugewandert sind und nicht die Person selbst. Im Falle der Autorin Aydemir waren es die Großeltern, die nach Deutschland auswanderten, als Aydemirs Eltern noch Jugendliche waren. In seinem Artikel *Postmigration und Postkolonialismus. Mäandernd – essayistische Überlegungen I* schreibt Ömer Alkin, dass die Postmigration „die Migration in ihren Dimensionen und Konsequenzen adressiert.“<sup>500</sup> Daraus ist zu verstehen, dass die Postmigration mit Aspekten der Migration eng verknüpft ist. Alkin fügt in seinem Artikel hinzu, dass der Postmigrantische Ansatz „den rassialisierenden Migrationsdiskurs benötigt, um gegen ihn argumentieren zu können.“<sup>501</sup> Dies bedeutet, dass dieser Ansatz darauf zielt, die negativen Aspekte des Migrationsdiskurses, wie Zugehörigkeit, Nichtzugehörigkeit, Ausgrenzung durch Zuschreibung oder Vorurteile, die auf mehreren Ebenen zur Benachteiligung führen, zu bekämpfen. „Das Postmigrantische versteht sich dann als Kampfbegriff gegen

---

<sup>500</sup> Alkin, Ömer: Postmigration und Postkolonialismus. Mäandernd – essayistische Überlegungen I. In: Alkin, Ömer/ Geuer, Lena (Hg.): Postkolonialismus und Postmigration. Münster: Unrast 2022, S. 153-167, hier S. 157.

<sup>501</sup> Ebd. S. 160.



„Migrantisierung“ und Ausgrenzung von Menschen.“<sup>502</sup> Migrantisierung wird von Fatma Aydemir auch in ihrem Aufsatz *Arbeit* thematisiert, in welchem die Autorin aufzeigt, dass eine postmigrantische Perspektive sich doch nicht überall und im Ganzen etabliert hat. Die Überlegung, dass „alle Gesellschaften, je nach Perspektive, migrantisch, postmigrantisch oder eben mehrheimisch bzw. weltheimisch“<sup>503</sup> sind, zeigt sich in Aydemirs Aufsatz nicht als eine weithin anerkannte und etablierte Annahme. Aydemir beginnt ihren Aufsatz *Arbeit* mit einer Erfahrung, die sie an einem Fernsehsender mit einer Praktikantin machte, wo sie selbst ebenfalls als Praktikantin tätig war. Dass Aydemir ein Vorstellungsgespräch an einer Tageszeitung als Volontariat bekommt, wird von Aydemirs Kollegin mit einem unterschwelligen Neid und einer Skepsis empfangen.

„Was hast DU denn für eine QUALIFIKATION??“, hat sie mich zuvor schon in der Mittagspause gefragt, als ich [...] erzählte, dass ich ein Vorstellungsgespräch für ein Volontariat bei einer Tageszeitung hätte. [...] Sie hat nun aber wie verrückt gegoogelt und die Ausschreibung zum Volontariat gefunden: „Bewerber mit Migrationshintergrund bevorzugt! Das ist nicht gerade fair“, sagt sie.“<sup>504</sup>

Aus den Worten der Kollegin ist eindeutig eine Missachtung und eine Ausgrenzung herauszulesen. Die Kollegin Aydemirs ist davon überzeugt, dass Aydemir dieses Vorstellungsgespräch aufgrund ihres Migrationshintergrunds erhielt. Dass Aydemir das Vorstellungsgespräch mancher ihrer Kompetenzen und ihrem Wissen zu verdanken haben könnte, wird von ihr nicht in Betracht gezogen. Somit rückt hier das Thema Migration/Migrationshintergrund und Diskriminierung in den Vordergrund. Diese Einstellung erweist sich als äußerst problematisch, da sie einerseits den Migrationshintergrund betont und das Gegenüber als den anderen einstuft, andererseits aber auch zeigt, dass das „Postmigrantische“<sup>505</sup> noch nicht so weit ist, „einen Bruch mit der hegemonialen Normalität“<sup>506</sup> zu schaffen.

Mit Blick auf die Nachfolgenerationen, die selbst nicht zugewandert sind, hat sich in den letzten Jahren der Neologismus „Migrationshintergrund“ durchgesetzt. Diejenigen, die mit einem solchen Etikett versehen werden, reagieren oft verärgert auf diese Benennungspraxis. Sie wollen nicht auf einen „Hintergrund“ reduziert werden.<sup>507</sup>

In ihrem Aufsatz *Arbeit* reagiert die Autorin Aydemir ebenfalls auf reduktionistische Handlungen, die zielgerecht auf einen zumeist negativ wahrgenommenen Hintergrund fixieren, und diesen Hintergrund als eine Blockade für eine Weiterentwicklung betrachten. Aydemirs Roman *Ellbogen* enthält aber auch Beispiele, die den Einstellungen einer postmigrantischen

---

<sup>502</sup> Yildiz, Erol: Vom Postkolonialen zum Postmigrantischen. Eine neue Topografie des Möglichen. In: Alkin, Ömer/ Geuer, Lena (Hg.): Postkolonialismus und Postmigration. Münster: Unrast 2022, S. 71-98, hier S. 84.

<sup>503</sup> Ebd. S. 83.

<sup>504</sup> Aydemir: *Arbeit*, S. 27f.

<sup>505</sup> Yildiz: Vom Postkolonialen zum Postmigrantischen, S. 83.

<sup>506</sup> Ebd. S. 82.

<sup>507</sup> Ebd. S. 86.

Gesellschaft widersprechen. Verfestigte Zuschreibungen, die zu Reibungen in zwischenmenschlichen Beziehungen und zu Benachteiligungen führen, werden auch hier beobachtet. *Ellbogen* ist ein facettenreicher Roman, der mehrere ineinander verflochtene Themen behandelt. Einige der wichtigsten Komponenten des Romans wären dysfunktionale Familienverhältnisse, das Erwachsenwerden, die Wut, das Othering und der Migrationshintergrund. Obwohl der Schwerpunkt der Arbeit auf der Mutter–Tochter–Beziehungen beruht, sollen hier ebenfalls diese Themen kurz angesprochen werden.

Der Roman *Ellbogen* erzählt die Geschichte der Protagonistin Hazal aus der Ich-Perspektive und ist in drei Kapiteln eingeteilt. Aydemir bevorzugt in ihrem Roman eine unkomplizierte, alltägliche, einfache Sprache, die mit dem Niveau der Figuren des Romans im Einklang ist. Die Sprache des Romans vermittelt über den sozialen Status, den Hintergrund und das Alter der Protagonistinnen. Die eingeführten Dialoge im Roman verraten ebenfalls einiges über die Persönlichkeit der Figuren. Die Protagonistin Hazal verwendet größtenteils die Jugendsprache. Wörter und Phrasen wie „Alter!“<sup>508</sup>, „[...] du gehst mir gleich auf den Sack [...]“<sup>509</sup>, „Laber keinen Scheiß“<sup>510</sup> wären einige Beispiele für Hazals Sprachgebrauch. Hazals Freundin Elma ist einschüchternd und hat einen rebellischen Charakter, diese Eigenschaften zeigen sich ebenfalls in ihrer Sprache. „Was grinst du so, du Affe?“<sup>511</sup>, „Ich fick dich, du Hurensohn. Hörst du, ich fick dich!“<sup>512</sup>. Gül, die auch zu Hazals Freundeskreis gehört, verwendet ebenfalls einen obszönen Sprachstil. „Diese Missgeburt von Türsteher, wie er uns angeschaut hat. [...] Dieser elendige Hurensohn!“<sup>513</sup> kann hier als Beispiel dafür dienen. Gelegentlich finden im Roman auch englische Wörter und Sätze Gebrauch. Einige Beispiele dazu wären: „Loser“<sup>514</sup>, „Dates“<sup>515</sup>, „No, no really, are you gay?“<sup>516</sup> und „Thank you, honey“<sup>517</sup>. Wut, Frustration und Aussichtslosigkeit sind Gefühle, die von allen drei Figuren stark empfunden werden. Deshalb zeigt sich dieser Gefühlszustand auch in der Sprache der Figuren.

Hazal stammt aus Berlin und lebt mit ihren Eltern und ihrem jüngeren Bruder zusammen. Die Familie kommt aus einfachen Verhältnissen, der Vater arbeitet als Taxifahrer, die Mutter in einer Bäckerei, die einem Verwandten gehört, wo auch Hazal stundenweise aushilft. Hazals

---

<sup>508</sup> Aydemir, Fatma: *Ellbogen* (2018). München: dtv 2021, S. 14

<sup>509</sup> Ebd. S. 41.

<sup>510</sup> Ebd. S. 49.

<sup>511</sup> Ebd. S. 121.

<sup>512</sup> Ebd. S. 122.

<sup>513</sup> Ebd. S. 115.

<sup>514</sup> Ebd. S. 24.

<sup>515</sup> Ebd. S. 24.

<sup>516</sup> Ebd. S. 106.

<sup>517</sup> Ebd. S. 106.

Welt hat einen engen Radius. Ab und zu nimmt sie an dem staatlich organisierten Programm der BVB (Berufsvorbereitende Bildungsmaßnahme) teil, doch ihre Bemühungen führen zu nichts Ernsthaftem. Sie verbringt die Zeit oft mit ihren Freundinnen Elma und Gül. Meistens treffen sie sich bei einem weiteren Freund namens Eugen, der Gras verkauft und bei dem sie selbst auch zu der leichten Droge greifen. In ihrem öden Alltag fühlt sich Hazal eingeengt und bedrängt. Als Grund für ihr Elend sieht sie nicht nur ihre unterdrückenden Eltern, sondern auch ihren Migrationshintergrund. Die traditionell geprägten Eltern halten sich zuhause an einer normativen Geschlechterordnung, so nimmt Hazal in der Familie den niedrigsten Rang ein. Bereits in ihrer engsten Umgebung wird sie als die ‚Andere‘ eingestuft, im familiären Kreis bekommt sie die Erfahrung des ‚Othering‘ zu spüren. Im Gegensatz zu ihrem jüngeren Bruder muss Hazal Verantwortung im Haushalt übernehmen. Ihren Wünschen wird kaum Beachtung geschenkt, ständig muss sie sich rechtfertigen und um die kleinste Erlaubnis kämpfen. Zwischen der Gewalt des Vaters und der Ohnmacht der Mutter wächst Hazal mit einem „früh erworbene[n] Gefühl von Wertlosigkeit“<sup>518</sup> auf. „Egal, was ist, für sie bin ich immer an allem selbst schuld.“<sup>519</sup> Hazals Mutter leidet selbst an einem geringen Selbstwertgefühl und fehlenden Selbstvertrauen. Ihre unglückliche Ehe konnte sie nicht beenden und blieb darin stecken, weil ihr der Mut fehlte, für ein selbstbestimmtes Leben zu kämpfen.

Mama, die immer Angst davor hat, irgendeinen Schritt von sich aus zu machen, Angst davor, sie könnte selbst daran schuld sein, dass sie scheißunglücklich ist. Und mein Vater, der aus Angst zuschlägt, ja, er tickt immer nur aus, weil er Schiss hat vor dem Versagen, als Vater, als Ehemann, als komischer Taxifahrer. Sie kommen mir beide so jämmerlich vor [...], wie kleine bunte Pappmensen mit immer hängenden, unglücklichen Gesichtern, aber irgendwie auch niedlich, wie sie in ihren kleinen Leben immer wieder dieselben Runden drehen, bis ihnen die Kraft ausgeht.<sup>520</sup>

In dieser Textstelle beschreibt Hazal die Handlungsunfähigkeit der Mutter und die eigentliche Machtlosigkeit des Vaters, der sich durch Gewaltausübung zu behaupten versucht. Der Vater fühlt sich im eigentlichen Sinne in all seinen Rollen, als Ehemann, Vater und als der Ernährer der Familie, unsicher und unvollkommen. Da er Angst davor hat, dass die Familie ihn in irgendeiner Weise damit konfrontieren würde, versucht er, sie durch physische Gewalt einzuschüchtern. Das kleinkarierte, apathische Leben der Eltern ist durch Wiederholungen und Enttäuschungen geprägt. Die unmotivierte, im Inneren leere Art und Weise der Eltern ähneln, so

---

<sup>518</sup> Flaake, Karin: Bedeutung traditioneller Mutterbilder in Familien mit einer in der Paarbeziehung geteilten Elternschaft. Beharrungstendenzen und Veränderungsprozesse. In: Krüger-Kirn, Helga/ Metz-Becker, Marita/ Rieken, Ingrid (Hg.): Mutterbilder. Kulturhistorische, sozialpolitische und psychoanalytische Perspektiven. Gießen: Psychosozial-Verlag 2016, S. 165-179, hier S.167. [https://www.genderopen.de/bitstream/handle/25595/396/Flaake\\_2016\\_Mutterbilder.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.genderopen.de/bitstream/handle/25595/396/Flaake_2016_Mutterbilder.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (eingesehen am 12.09.2023)

<sup>519</sup> Aydemir: Ellbogen, S. 26.

<sup>520</sup> Ebd. S. 269f.

Hazal, jener der Pappmensen. Das ideale Familienbild zerbröselt in Aydemirs Roman. In sämtlichen Textstellen des Romans bringt die Protagonistin Hazal ihren Frust über die eigene Familie und das Zuhause zu Wort.

Wir gehen immer nach Hause. Aber nicht, weil wir nach Hause wollen, sondern, weil wir immer nach Hause müssen. In unsere kleinen Schachteln mit den niedrigen Decken, in denen unsere Familien leben, wo die Teppichfarbe zur Couch passt und wo es von jedem Teller zwölf Stück gibt [...]. Wo man die Schuhe ausziehen muss und flauschige Pantoffeln trägt, weil das Laminat kalt ist und man ja später keine Kinder bekommt, wenn die Füße frieren. Und wir müssen doch Kinder bekommen, irgendwann, was sollen wir denn sonst tun?<sup>521</sup>

Das Zuhause wird als ein Ort geschildert, der weder einladend noch gemütlich ist. Es wird als ein Ort beschrieben, zu dem man immer wieder zurückkommt, weil keine weitere Wahl vorhanden ist. Es ist nicht die Geborgenheit, jedoch der Zwang und die Ausweglosigkeit, die immer wieder nach Hause führt. Hazal fühlt sich keineswegs ihrem Zuhause verbunden. Die enge Wohnung mit ihrer niedrigen Decke ist bedrückend und der öden Einrichtung fehlt jede Inspiration und Freundlichkeit. Die Gegenstände und Dinge in der Wohnung wurden nicht mit Liebe und nach einem besonderen Geschmack ausgesucht, sondern erfüllen eine erlernte und internalisierte Notwendigkeit. Der forcierte Einklang der Farben der Gegenstände im Wohnzimmer, das Beharren an einer gewissen Anzahl der Teller empfindet Hazal als eine lächerliche Hartnäckigkeit. Dass Pantoffeln nicht allein aus Gemütlichkeit getragen werden, sondern aus der Sorge, dass man ohne sie erkranken und keine Kinder bekommen würde, und die Konditionierung, dass man unbedingt Kinder bekommen sollte, findet Hazal armselig und hemmend. An einer weiteren Textstelle bringt Hazal implizit das Scheitern der eigenen Familie wieder zu Wort.

[...] weil sonntags alle frühstücken, und zwar nicht nur die glücklichen Familien, in denen gesprochen und gelacht wird, sondern auch die kaputten und abgefuckten Familien, als würde diese eine Stunde in der Woche alles zusammenhalten. Reichst du mir die Marmelade, du Hurensohn? Willst du noch ein Brötchen, Nutte?<sup>522</sup>

Glückliche Familien, laut Hazal, sind Familien, die miteinander kommunizieren und eine Freude daran haben, gemeinsam Zeit zu verbringen. In einer unglücklichen Familie dagegen herrscht eine verarmte Kommunikation. Eine unglückliche Familie frühstückt sonntags zwingend gemeinsam. Wie bereits erwähnt wurde, legt Hazal implizit dar, dass die eigene Familie nicht funktioniert und gewisse Werte, wie das Vertrauen, Respekt und Zuneigung, die eine Familie ausmachen, nicht besitzen. In der Familie herrscht eine patriarchalische Geschlechterordnung, so dass die Rollen festgelegt sind. Der Vater fungiert als das Haupt der Familie und die Mutter ist verpflichtet, ihre traditionellen Aufgaben zu erledigen. In der Darstellung der

---

<sup>521</sup> Aydemir: Ellbogen, S. 116.

<sup>522</sup> Ebd. S. 117.

Mutterfigur bedient sich Aydemir den etablierten Klischees, die weitgehend an türkischen Frauen in Deutschland haften. Sie zeichnet eine unkomplizierte, konservative, verunsicherte, schwache, vom Ehemann unterdrückte Frau, die ihre aufgezwungenen Rollen fraglos übernimmt. Die Mutterfigur hat eine enge Welt, bewegt sich ständig in einem gewissen Rahmen. Ihre Welt besteht aus der kleinen Wohnung und der Bäckerei, wo sie arbeitet. Des Weiteren ist sie oft von Kopfschmerzen geplagt, was dazu führt, dass sie häufig angespannt ist. Ihre Beziehung zu Hazel ist meistens konfliktbeladen, da sie Hazel stets unter Druck setzt und ihre Freiheiten beschränkt. Die Mutter ist darauf konditioniert, Hazals Wünsche und Erwartungen zurückzuweisen. Ihr Ziel ist es zu verhindern, dass Hazel sich in der deutschen Gesellschaft im Ganzen einlebt und Angewohnheiten übernimmt, die die eigene Kultur gefährden würden. Die Mutter hat ein oberflächliches Verständnis von dem, was Kultur ausmacht. Unter Kultur versteht sie allein Verbote und ein gewisses Handeln, das fraglos übernommen und internalisiert werden muss. Doch dass Hazel Türkisch, ihre eigene Muttersprache, welche das wichtigste bindende Glied zur eigenen Kultur ist, nicht richtig beherrscht, wird von ihr nicht als kultureller Verlust problematisiert. In ihrer Kommunikation mit Hazel ist die Mutter meist spöttisch und herablassend. An der folgenden Textstelle ist zu beobachten, dass die Mutter zu jedem Anlass Hazals Verhalten kritisiert.

Ich [...] schlendere [...] zurück und lasse mich auf das Dreier-Sofa fallen. Mama dreht ihren Kopf zu mir [...]. Meine Lässigkeit nervt sie, und ich weiß, dass sie sich darauf vorbereitet, mich zurückzunerven. [...] „Du armes Ding bist total müde. Dabei warst du heute nicht mal in der Bäckerei. Was hast du denn so Anstrengendes gemacht, hm?“ Ihr gespieltes Mitleid treibt mich in den Wahnsinn.<sup>523</sup>

Dass Hazel es sich am Abend auf dem Sofa gemütlich macht, stört die Mutter. Sarkastisch drückt sie aus, dass es unverständlich für sie sei, dass Hazel sich so müde hinlegt, wo sie ihren Tag doch mit nichts Bedeutsamen verbringt. Es werden Hazel Faulheit und Nutzlosigkeit vorgeworfen. „Mann, da hab ich einen Nachmittag in der Woche frei und du gehst mir gleich auf den Sack deswegen.“<sup>524</sup> Hazel reagiert auf den verbalen Angriff, den Vorwürfen der Mutter, ebenfalls mit barschen Worten. Zwischen Mutter und Tochter besteht keinerlei Respekt und Akzeptanz. Hazel ist die einzige Person, bei der die Mutter versucht, sich durchzusetzen und ihre Autorität auszuüben. Auch wenn Hazel in der Außenwelt die Regeln der Eltern nicht verfolgt, resigniert sie zu Hause und zeigt den Eltern gegenüber keinen Widerstand. So herrscht in Hazals Leben auf beiden Seiten eine Diskontinuität, da sich ihre zwei Welten voneinander drastisch unterscheiden. Die Eltern, insbesondere die Mutter, hat Hazel nichts Besseres zu bieten

---

<sup>523</sup> Aydemir: Ellbogen, S. 40.

<sup>524</sup> Ebd. S. 41.

als ihr „Kontinuum“<sup>525</sup> zu sein. Das verdeutlicht sich in dem folgenden Zitat: „Pelin sucht eine, die ihr im Salon hilft. [...] Ich war ehrlich zu Pelin. Ich habe gesagt: Hazal ist nicht die Klügste. Aber putzen und Haare waschen, das kriegt sie gerade noch so hin.“<sup>526</sup> Die Eltern stehen Hazal zwar nicht im Weg, ein Studium abzuschließen oder eine Ausbildung zu machen, doch der benötigte Aufwand wird ihr auch nicht gewährleistet. Aus den Worten der Mutter ist eine Geringschätzung abzulesen. Sie äußert offenkundig, dass ihre Tochter mit ihren beschränkten Eigenschaften und ihrer beschränkten Intelligenz nur knapp gut genug dafür ist, putzen zu gehen. Hazal hat Angst davor, genau wie ihre Eltern zum Scheitern verurteilt zu sein und genau wie sie mit begrenzten Mitteln ihr Leben gestalten zu müssen. Zwischen den Zeilen des Romans erkennt man, dass Hazal sich ständig dieselbe Frage stellt, nämlich, ob das alles ist, was ihr im Leben zusteht. Hazal möchte weder gezähmt noch gezügelt werden. Sie will nur, dass ihre einfachen Wünsche im Leben in Erfüllung gehen. In einer Unterhaltung mit ihrer Tante Semra, die in der Familie die Einzige ist, die studiert hat und mit der sie sich gut versteht, äußert Hazal ihre Erwartungen vom Leben mit folgenden Worten: „Ich wollte die Dinge, die andere hatten...Aber ich bekam sie nie. Es war immer unmöglich. Es durfte nicht sein, warum auch immer. [...] Ganz normalen Kram. Geld. Abends ausgehen, wie ich will. Einen Freund... Ein eigenes Leben [...].“<sup>527</sup>

In ihrem Lied „Alles ist Helal“ sagt die Sängerin Elif: „Ich muss wissen, wie das Leben schmeckt.“ So wie es die Sängerin Elif ausdrückt, möchte auch Hazal wissen, wie das Leben schmeckt und ihre eigenen Erfahrungen sammeln. Der Wunsch danach, autonom zu sein, für sich selbst entscheiden zu können, zeigt sich ebenfalls in Hazals Vorliebe zu dem Film *Gegen die Wand* von dem türkischen Filmregisseur Fatih Akin. Der Film *Gegen die Wand* aus dem Jahre 2004 erzählt die Geschichte von einer jungen Frau Sibel (Sibel Kekili) und Cahit (Birol Ünel). Sibel leidet unter dem Druck einer traditionsgebundenen Familie. Insbesondere der Vater und der Bruder schränken ihr Leben äußerst ein. Sibel, die ein unabhängiges Leben führen und ihre Sexualität ausleben möchte, überredet Cahit, den sie zufällig kennenlernt, sie zu heiraten. Diese Scheinehe soll eigentlich dazu dienen, Sibel die gewünschte Freiheit zu ermöglichen und keine der ehelichen Verpflichtungen, die für diese als essenziell gelten, nachzugehen. Die Ehe übernimmt hier eine Rolle, die ihrer eigentlichen Funktion gegenübersteht. Sibel instrumentalisiert die Ehe, um einer der wichtigsten Werte der Ehe, wie Treue, zu zerstören.

---

<sup>525</sup> Kiyak: Frausein, S. 109.

<sup>526</sup> Aydemir: Ellbogen, S. 41.

<sup>527</sup> Ebd. S. 234.

Wenn Hazal den Film *Gegen die Wand* mit Ihrer Mutter schaut, fühlt sie, dass dieser Film irgendetwas in ihr bewirkt hat.

Sie hat den Film mit mir gesehen. [...] Mama hat bis zum Ende nichts gesagt, und ich auch nicht, weil ich wie aufgeputzt war und irgendwie zum ersten Mal das Gefühl hatte, dass ich nicht unsichtbar bin. Als der Abspann lief, wusste ich: Irgendwas hat „Gegen die Wand“ gerade mit mir gemacht, irgendetwas ist jetzt für immer anders.<sup>528</sup>

Die Entschiedenheit der Figur Sibel, um jeden Preis für ihre Freiheit zu kämpfen, beeindruckt Hazal. Die Figur Sibel ist in dem Sinne für viele Frauen wegweisend, da es sich hier nicht um eine Frau handelt, die nur dem Druck der Familie fliehen möchte. Die Entscheidung zur Scheinehe dient einem anderen Zweck, nämlich dem Wunsch die Sexualität auszuleben. Hazal geht es in erster Linie nicht darum, die Weiblichkeit auszuleben. Bei ihr ist es hauptsächlich der Wunsch, einfach frei zu sein und für sich Entscheidungen treffen zu können. Hazal ist fasziniert zu sehen, dass es Gemeinsamkeiten zwischen ihr und Sibel gibt und dass diese ihre eigenen Wünsche verkörpert. Doch Hazal übernimmt ein ambivalentes Verhalten, wenn es darauf ankommt, Verantwortung für ihr Dasein zu übernehmen und etwas in die Wege zu leiten. Aus der folgenden Passage entnimmt man Hazals starke Abneigung und gleichzeitig ihren versteckten Neid gegenüber diejenigen, die im Leben mehr erreichen konnten. „Tante Semra sagt [...], dass ich weiter zur Schule gehen soll, um irgendwann sogar das Abi nachzuholen, aber das will ich nicht. [...] Leute, die Abi machen, labern alle nur Scheiße und haben fettige Haare.“<sup>529</sup> Hazal äußert hier nicht allein ihr Desinteresse an der Schule. Implizit meinen ihre Worte, dass die SchülerInnen, die Abitur machen, auch ein Wissen besitzen, über das sie selbst nicht verfügt, sie unterhalten sich über Themen, die ihr fern sind. Indem Hazal diejenigen herabsetzt, die ein Abitur machen, macht sie ebenfalls ihre Verwundbarkeit sichtbar, sie vermittelt unbewusst den Mangel an ihrem eigenen Wissen. Das folgende Zitat beleuchtet, wie Hazal dazu neigt, zu jedem Anlass sich selbst abzuwerten und sich als der „Andere“ wahrzunehmen.

In der Bäckerei lag ewig diese alte Ausgabe von ‚Living at Home‘ herum [...]. Die habe ich monatelang studiert, weil ich so mit sechzehn von einer Ausbildung als Raumausstatterin geträumt habe. Wurde natürlich nichts draus, weil sich kein deutscher Kunde auf den Geschmack von Kanaken verlassen würde.<sup>530</sup>

Hazal hat nicht nur ein negatives Selbstbild, ihre Meinungen sind ebenfalls stark von einem negativ konnotierten Türkenbild geprägt. Folgende Aussagen über Türken sind oft zu hören: „[...] [dass sie] schlecht deutsch sprechen, [...] die Schule nicht schaffen [...] [und] irgendwie negativ auffallen.“<sup>531</sup> Des Weiteren wird türkischen Frauen eine untergeordnete Rolle

---

<sup>528</sup> Aydemir: Ellbogen, S. 78.

<sup>529</sup> Ebd. S. 21.

<sup>530</sup> Ebd. S. 199.

<sup>531</sup> Gernsheim-Beck, Elizabeth: Wir und die Anderen. Kopftuch, Zwangsheirat und andere Mißverständnisse (2004). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 101.

zugeschrieben, in welcher sie vorwiegend als Opfer der Unterdrückung dargestellt werden. Obwohl diese negativen Bilder für Hazal im Alltag auch verletzlich sind, wird sie selbst zu einem Instrument, diese zu festigen, weil sie sie ebenso reproduziert. Mecklenburg definiert ‚Othe- ring‘, als „das Festlegen der anderen auf die eigenen Schemata von Andersheit.“<sup>532</sup> So wie es Mecklenburg darstellt, legt sich Hazal selbst die vorgeschriebenen Schemata auf, anstatt diese zu bekämpfen. An dem Ausgrenzungsdiskurs, von dem sie in Wahrheit stark betroffen ist, nimmt Hazal selbst teil. Sie akzeptiert somit der ‚Andere‘ zu sein, indem sie Barrieren für sich errichtet, die einer möglichen Entfaltung und einem Fortschritt im Wege stehen. Die Autorin Elizabeth Beck-Gernsheim analysiert in ihrem Werk *Wir und die Anderen* die etablierten Bilder der Migranten auf mehreren Ebenen und stellt somit fest, dass die Ausgrenzung der MigrantInnen dazu führt, dass diese sich infolgedessen der deutschen Kultur entziehen und sich von ihr abwenden.

[...] Je mehr viele Migranten von den Deutschen Ablehnung erfahren – Abschiebung in die Rolle des Anderen –, desto mehr ziehen sie sich auf die Herkunftsgruppe zurück und werden, jetzt bewußt selber sich abgrenzend, „ausländisch“ und „fremd.“<sup>533</sup>

Diese Auffassung von Gernsheim trifft nur teilweise auf Hazal zu. Obwohl Hazal in ihrem Alltag ständig damit konfrontiert wird, der „Andere“ zu sein, wendet sie sich nicht zu ihrer Herkunftsgruppe, in diesem Fall der Familie und den Verwandten, sie ersucht keine Zuflucht bei ihnen. Ganz im Gegenteil ist es ihr wichtiger, außerhalb dieser einen Anschluss zu finden, wo anders hinzugehören, was ihr jedoch nicht gelingt.

Die folgende Textstelle ist bedeutend, da es den Gefühlszustand und Hazals Selbstwahrnehmung zusammenfasst. Hazal beobachtet die Personen in der Bahn und durchlebt währenddessen unterschiedliche Emotionen wie Neid und Verzweiflung. Während Hazal den Fahrgästen zuschaut, „bewertet“<sup>534</sup> sie die Personen und fabriziert Geschichten über sie, was letztendlich dazu führt sich selbst zu bemitleiden.

Die Bahn wird voller. Ich beginne, Umrisse von Personen zu erkennen, Stimmen zu hören, Münder zu riechen. Die Gesichter um uns herum, sie sind alle satt. Sie haben alle Ziele, die sie ansteuern, Türen, die sich für sie öffnen. Sie haben Dinge und Menschen, an denen sie sich festhalten können, sie besitzen Kram, sie verreisen, sie schlafen in Doppelbetten mit ihren Liebhabern, die ihnen dann morgens Kaffee kochen, sie lesen nicht die Bild-Zeitung, sie kaufen nicht bei Primark, sie haben Ansprüche und Abschlüsse und Jobs und schwere hölzerne Pfeffermühlen. Ihre Haare sind glatt, ihre Hände weich [...]. [...] Mit achtzehn waren sie schon in allen Clubs der Stadt, mit zwanzig gehen sie nur noch in Bars und trinken Wein, und irgendwann trinken sie Whisky.<sup>535</sup>

---

<sup>532</sup> Mecklenburg: Das Mädchen aus der Fremde, S. 238.

<sup>533</sup> Gernsheim-Beck: *Wir und die Anderen*, S. 49.

<sup>534</sup> Vgl. Rosenberg, B. Marshall: Was deine Wut dir sagen will: Überraschende Einsichten. Das verborgene Geschenk unseres Ärgers entdecken (2005). Paderborn: Junfermann 2013, S. 10. In seinem Werk *Was deine Wut dir sagen will* erzählt Rosenberg von der GFK (Gewaltfreie Kommunikation), das ein vom ihm selbst entwickeltes Handlungskonzept ist. Laut der GFK sollen Bewertungen, Wut und Ärger verursachen.

<sup>535</sup> Aydemir: Ellbogen, S. 115.



Hazal bringt an dieser Stelle ihre Wahrnehmung zum Ausdruck und zählt sämtliche Statussymbole sowie Werte, welche sie im Besitz dieser Personen glaubt, auf. Das Auflisten bestimmter Merkmale und materieller Güter ist nicht nur ein einfaches Aneinanderreihen. Ohne einen direkten Vergleich zu machen, werden Unterschiede zwischen zwei Lebensbedingungen ostentativ dargestellt. Mit dem Auflisten dieser Dinge zeigt Hazal ebenfalls nachdrücklich die vorhandene Lücke im eigenen Leben. Je länger Hazal die Personen beobachtet, desto deutlicher wird die Diskrepanz zwischen ihren Wünschen und der Wahrheit. Hazal möchte eine Teilhabe am Leben. Doch von den Erfahrungen, die sie in der Außenwelt macht, ist zu entnehmen, dass diese sie nicht willkommen heißt und sie sogar ausschließt. Die Ausgeschlossenheit als der ‚Andere‘ gepaart mit der konservativen Einstellung der Eltern führt bei Hazal zu Frust und eine gestaute Wut.

Wut ist ein wichtiges Motiv, das sich wie ein roter Faden durch den ganzen Roman zieht. Wut ist eine wahrhaft intensive und quälende Emotion und wird von der Protagonistin des Romans an mehreren Textstellen, die hier auch im Folgenden angesprochen werden sollen, projiziert. Die US-amerikanische Psychologin Harriet Lerner-Goldhor (1944) bezeichnet Wut in ihrem Werk *Wohin mit meiner Wut* mit den folgenden Worten. „Wut ist ein Signal [...]. Unsere Wut kann eine Botschaft enthalten: daß wir gekränkt sind, daß unsere Rechte verletzt, unsere Bedürfnisse und Wünsche nicht angemessen befriedigt werden“.<sup>536</sup> Wut deutet somit auf einen gewissen Mangel, einen Frust, einer unerfüllten Erwartung hin. In ihrem Werk bezieht sich Lerner-Goldhor im Wesentlichen auf familiäre Beziehungen und die Art und Weise, wie die Frau in Partnerschaften sowie im sozialen Leben eingeschüchtert wird, um ihre Wut zu unterdrücken. Lerner-Goldhor betont, dass die Wut wie jedes weitere Gefühl in allen ihren Ausprägungen wahrgenommen werden soll und dass es von großer Bedeutung ist, mit „Klarheit über ihre Ursachen“<sup>537</sup> nachzudenken. Des Weiteren akzentuiert Lerner-Goldhor, dass Wut, wenn sie richtig kanalisiert wird, als ein Aufschub dienen und zu positiven Ergebnissen führen kann. Demzufolge beschreibt sie das Ziel ihres Werkes mit den folgenden Worten. „[...] Dieses Buch geht davon aus, daß wir lernen können, unsere Wut zum Ausgangspunkt von Veränderungen zu machen, statt uns über andere zu beklagen.“<sup>538</sup>

---

<sup>536</sup> Lerner-Goldhor, Harriet: *Wohin mit meiner Wut? Neue Beziehungsmuster für Frauen* (1985). Frankfurt am Main: Fischer 2001, S. 7.

<sup>537</sup> Ebd. S. 9.

<sup>538</sup> Ebd. S. 16.

Wut ist bei Hazal eine früh erworbene Emotion, es ist ein wichtiger Bestandteil ihrer Persönlichkeit. Die folgende Textstelle zeigt, welchem aggressiven Verhalten seitens des Vaters Hazal von klein auf ausgesetzt war: „Das war in derselben Wohnung, in der mein Vater die Palme samt Topf gegen die Wand geschmissen hat, weil er wegen irgendetwas wütend war. Meine Wut habe ich bestimmt von meinen Eltern geerbt.“<sup>539</sup> Die Reaktion des Vaters ist übertrieben, doch dies ist die Art und Weise, wie er seinen Ärger und seine Wut kommuniziert. Hazal äußert ihre Wut ebenfalls in einer ähnlichen Art und Weise, doch ein wichtiger Unterschied zwischen ihnen ist, dass Hazal eher dazu neigt, ihre Wut in der Anwesenheit ihrer Freundin Elma zu zeigen. Die folgende Textstelle aus dem Roman soll aufzeigen, wie und unter welchen Umständen Hazal ihre Wut offen zum Ausdruck bringt.

Während Elma [...] mit weit aufgerissenen Augen immerzu „Muschi, Muschi!“ ruft, laufen zwei Mittetussis an uns vorbei und fangen an zu kichern. Sie sind beide blond und tragen beige Sommermäntel. Ärztetöchter. Die eine ist groß und schlank, die andere pummelig und weich. Elma erstarrt. [...] Als Elma der Schlanken auf die Schulter tippt, dreht die sich um und schaut Elma irritiert an. „Was gibt es zu lachen?“ faucht ihr Elma ins Gesicht. „[...] entschuldige dich“, sagt Elma [...]. „Wofür sollen wir uns denn entschuldigen?“, fragt sie. „Für euer dummes Lachen, ihr Schlampen!“ schreie ich ihr ins Gesicht. [...] Elma schaut mich zufrieden an.<sup>540</sup>

Außer Wut wird an dieser Textstelle ein weiteres Motiv, nämlich das „Othering“ eingeführt. Bekanntlich zählt Gayatri Spivak-Chakravorty (1942) zu den angesehensten VertreterInnen der postkolonialen Theorie. Demzufolge sollen ihre Überlegungen über das ‚Othering‘ (Alterisierung), wenn auch nur am Rande, hier herangezogen werden. In Anlehnung an die Tagebücher der Vertreter der britischen Kolonien untersucht Spivak-Chakravorty in ihrem Essay *The Rani of Sirmur*, welcher im Jahr 1985 publiziert wurde, das ‚Othering‘, in unterschiedlichen sozialen Bereichen. „[...] Europe had consolidated itself as sovereign subject by defining its colonies as ‚Others‘ [...]“<sup>541</sup> Mit diesen Worten erklärt Spivak-Chakravorty, wie sich die kolonialen Mächte als die dominierende Instanz bestätigten: Sie grenzten sich von den Kolonisierenden ab und stellten diese als die untergeordneten „Anderen“ dar. Spivak-Chakravorty bezieht sich hier zwar auf die kolonialen Mächte, die verschiedene Wege suchten, um ihre Geltung zu betonen, doch das ‚Othering‘ ist grundsätzlich ein Konzept, das sich durchaus auf weitere Bereiche übertragen lässt. Personen können aus unterschiedlichen Gründen, wie Religion, Geschlecht, Ethnizität, sozialer Schicht, kategorisiert und ausgegrenzt werden. ‚Othering‘ bezeichnet ein

<sup>539</sup> Aydemir: Ellbogen, S. 202.

<sup>540</sup> Ebd. S. 62ff.

<sup>541</sup> Spivak-Chakravorty, Gayatri: *The Rani of Sirmur. An Essay in Reading the Archives*. In: *History and Theory*, Bd. 24, Nr. 3 (1985), S. 247-272, hier S. 247. <https://www.jstor.org/stable/2505169> (eingesehen am 14.04.2023).

Machtverhältnis, in dem eine Person sich dem anderen gegenüber aufgrund etlicher Gründe und Merkmale überlegen fühlt, sich abgrenzt, ihn abwertet und zum ‚Anderen‘, macht.

In der oben aus dem Roman zitierten Textstelle findet das ‚Othering‘ in zwei Richtungen statt. Einerseits verkörpern die Ärztetöchter aus gutem, wohlhabendem Hause jene Schicht, die Hazal und Elma zu den ‚Anderen‘ macht. Aufgrund ihres Aussehens: blond, groß, gut gekleidet gehören sie für Hazal und Elma zur herrschenden Gesellschaft, von der sie ausgeschlossen sind. Indem sie die Frauen einschüchtern und erniedrigen, holen Hazal und Elma zum Gegenschlag aus und möchten zeigen, dass sie die Oberhand haben. Mit Drohungen erzwingen sie Anerkennung, sie drehen für den Moment den Spieß um und machen die Frauen zu den ‚Anderen‘.

Hazal wird bald achtzehn und würde gerne ihren Geburtstag gemeinsam mit ihren Freundinnen in einem Club feiern. Tagelang schmiedet sie Pläne, wie sie den Abend widerstandslos, ohne dass ihre Eltern das mitbekommen, draußen verbringen kann. Hazal ist es bewusst, dass das Volljährig werden in ihrem Leben zu keiner großen Wende führen wird. Sie würde weiterhin für sich keine Entscheidungen treffen können und würde immer noch ihre Eltern für jede Kleinigkeit um Erlaubnis bitten müssen. Die Rechte einer Erwachsenen würden ihr in der Familie künftig ebenso nicht zustehen und nur auf dem Papier eine Geltung haben. Wenn auch in der Realität alles gleichbleiben wird, hat das Feiern, trotzdem eine große Bedeutung für sie. Als Vorbereitung gibt sie sich zu Hause große Mühe, alles richtig zu machen, sie strengt sich ernsthaft an, mit keinem auffälligen Verhalten ihre Mutter zu kränken, damit sie die Erlaubnis bekommt, den Abend draußen verbringen zu können. Der lang geplante Abend der drei Mädchen, Hazal, Elma und Gül, beginnt in der Warteschlange vor dem Club. Als sie an der Reihe sind, werden sie mit dem Vorwand, der Club sei zu voll, nicht hineingelassen. Vergebens versucht Elma den Türsteher zu überreden, doch sie werden kalt zurückgewiesen. Enttäuscht verlassen sie den Ort und begeben sich auf den Weg zum Bahnhof. Am Bahnhof begegnen sie einem betrunkenen Studenten, der sie verbal angreift. Elma ist die erste, die gegen den Studenten Gewalt anwendet. Hazal und Gül beteiligen sich, die Situation eskaliert und hat fatale Folgen. Die Brutalität des Aktes wird von Hazal plakativ dargestellt.

Mein Fuß tritt ihm ins Steißbein. Dieser Tritt, das bin ich. [...] ich stoße den Studenten. Ich stoße ihn von hinten, mit beiden Händen [...]. Der Student fällt. Und fällt und fällt. Und prallt auf wie ein Sandsack. Sein Kopf macht ein ploppendes Geräusch, als er gegen die Schiene knallt, und dann liegt er einfach da, auf den Gleisen [...] und bewegt sich nicht mehr. Und wir bewegen uns auch nicht.<sup>542</sup>

---

<sup>542</sup> Aydemir: Ellbogen, S. 122f.

Der Satz „Dieser Tritt, das bin ich“<sup>543</sup> lässt den Moment erstarren und bringt alles zum Ausdruck, was sich in Hazal jahrelang angesammelt hat. Der Tritt ist das Ergebnis der angestauten Wut, der Frust, der Enttäuschung und im Bruchteil einer Sekunde wandelt sich ihre Aussichtslosigkeit in Rache um. Der Tritt ist ebenfalls eine Stellungnahme, die Aufmerksamkeit erregen soll. Die Zurückweisung im Club ist schmerzhaft für Hazal, nicht nur weil sie wochenlang von diesem Tag geträumt und sich darauf vorbereitet hat, sondern auch weil es nach einer Botschaft klingt, die ihr klar machen möchte, dass sie am Rande dieser Welt wie in Verbannung lebt. Die Autorin Mely Kiyak stellt diesen Gefühlszustand der Verzweiflung in ihrem Werk *Frausein* mit den folgenden Worten dar: „Dass man als Vertreterin einer Gruppe wahrgenommen und einsortiert wird, fühlt sich in dem Moment, in dem man es bemerkt, an, als würde man unter Steinhäufen begraben.“<sup>544</sup> Symbolisch dargestellt steht Hazal zwischen zwei Türen und sucht die Koordinaten ihres Lebens. Eine der Türen öffnet in die Außenwelt, die andere jedoch ist die Tür ihres Elternhauses. Die eine lässt sie nicht rein, so sehr sie es auch möchte, die andere Tür bleibt geschlossen und lässt sie nicht raus. Des Weiteren hat Hazals Geburtstag eine weitere Bedeutung. Es markiert nicht nur einen Übergang zum Erwachsenwerden, sondern auch den Verlust der Unschuld, indem die Rolle des Täters übernommen wird.

Nachdem die Mädchen den ersten Schock überwunden haben, verlassen sie den Bahnhof und fliehen. Am nächsten Tag stiehlt Hazal Geld von der Bäckerei und flieht nach Istanbul zu Mehmet, den sie über Facebook kennt. Mehmet arbeitet sieben Tage die Woche und ist ein Junkie. Hazal ist das erste Mal in Istanbul. Der Verkehr, der Lärm, die Menschenmassen der Stadt, die sie mit den Worten „Diese Stadt kotzt Menschen [...]“<sup>545</sup> ausdrückt, sind Klischees über Istanbul, die auch von der Protagonistin Hazal zu Wort gebracht werden. Doch es ist auffällig, dass die ersten Eindrücke und Darstellungen Hazals über die große Metropole stark durch Vorurteile geprägt sind.

Es ist aber auch unmöglich, in dieser Stadt nicht paranoid zu werden. In allen türkischen Filmen und Serien, die in Istanbul spielen, werden früher oder später Frauen vergewaltigt, in allen. Manchmal passiert es in einem Club, manchmal zu Hause. Manchmal in der Schule, manchmal auf offener Straße. In einigen Filmen werden sie anschließend abgestochen, in anderen vorher unter Drogen gesetzt, in vielen werden sie vom Vergewaltiger auf den Strich geschickt oder geheiratet.<sup>546</sup>

Anlehnend an Filme und Serien spricht Hazal mit einer Leichtfertigkeit darüber, wie Frauen in Istanbul wahrgenommen und behandelt werden. Basierend auf Filmen und Serien entwickelt sie ein Bild von Istanbul, das sie im Ganzen und überall als eine unsichere Stadt darstellt. Frauen

---

<sup>543</sup> Aydemir: Ellbogen, S. 122.

<sup>544</sup> Kiyak: *Frausein*, S. 95.

<sup>545</sup> Aydemir: Ellbogen, S. 173.

<sup>546</sup> Ebd. S. 138f.

werden als Opfer, Männer als gefährliche Täter und die Stadt als Schauplatz feindseliger Handlungen beschrieben. Dadurch, dass Hazal weder Istanbul noch die Türkei kaum kennt, fühlt sie sich in dieser Stadt bedroht und hegt den Glauben, dass in jeder Ecke eine Gefahr lauert.

An dieser Stelle des Romans, der in Istanbul abspielt, werden von der Autorin Aydemir auch äußerliche Bezüge, wie die Kurdenthematik und der Militärputsch von 2016, miteinbezogen. Obwohl dies zur eigentlichen Handlung nichts beiträgt, räumt Aydemir insbesondere der Kurdenthematik einen beträchtlichen Platz ein, dies gibt Figuren in ihrem Roman die Möglichkeit, dies Thematik zu diskutieren, ohne dass die Autorin selbst dazu eine eindeutige Stellung nehmen muss. Dass Aydemir diese Thematik auch in ihrem Roman *Dschinns* einbaut, könnte ihrer eigenen kurdisch-türkischen Abstammung geschuldet sein. Genau hier ist die journalistische Ader Aydemirs zu spüren. In seinem kurzen Aufsatz „*Doppelblicken*“ zwischen *Literatur und Leben* spricht Leo Kreutzer von „Erfahrungen und Einsichten eines „*Doppelblickens*“ zwischen Literatur und Leben.“<sup>547</sup> Damit versucht Kreutzer darzulegen, wie das Leben und die Literatur sich gegenseitig Nahrung liefern können, indem z.B. literarische Werke anlehnend an die Erfahrungen und gesammelten Eindrücke im Leben rezipiert und interpretiert werden. Des Weiteren, so Kreutzer, können literarische Texte dadurch, dass sie neue Perspektiven anbieten und Einblicke verschaffen, dazu beitragen, Ereignisse im Leben anders zu betrachten und neu zu bewerten. Durch ein Doppelblicken versucht Aydemir hier ein heikles Thema aus zwei unterschiedlichen Perspektiven mittels der Literatur aufzugreifen. Halil, der Mitbewohner Mehrets, ist Kurde. Aydemir baut Dialoge in den Roman ein, in denen sich diese aufgrund unterschiedlicher, politischer Einstellungen streiten.

Halil winkt genervt ab.“ [...] Die türkische Flagge ist ein Symbol der Unterdrückung. Das Rot steht für Blut, heißt es. Rate mal, wessen Blut das ist.“ „Erzähl mir nicht von Blut, Mann. Die Kurden bomben jede Woche irgendwas in die Luft. Da fließt auch Blut von unschuldigen Menschen“ sagt Mehmet. „Willst du mich ärgern, Mehmet? Die kurdischen Truppen greifen niemals Zivilisten an.“<sup>548</sup>

Aydemir versucht, den Standpunkt beider Seiten zu bieten, indem sie ihre Figuren über das heikle Thema offen diskutieren und ihre Meinungen äußern lässt. Dass beide Seiten ihre eigenen Einstellungen einführen, kann den RezipientInnen helfen, beide Perspektiven zu bewerten. An einer weiteren Textstelle wird beobachtet, dass sich die beiden Figuren Mehmet und Halil wieder versöhnt haben: „Halil und Mehmet stoßend [sic!] grinsend mit ihren Bierkrügen an. [...] Die beiden brechen in Gelächter aus [...]“.<sup>549</sup> Die Autorin nimmt hier eine konstruktive

---

<sup>547</sup> Kreutzer, Leo: „Doppelblicken“ zwischen Literatur und Leben. In: Ueding, Gert/ Wertheimer, Jürgen (Hg.) Zurück Zur Literatur. Streitbare Essays. Bonn: Dietz 2017, S. 164-170, hier S. 170.

<sup>548</sup> Aydemir: Ellbogen, S. 167.

<sup>549</sup> Ebd. S. 168.

Einstellung ein, um den RezipientInnen zu vermitteln, dass es zwischen Mehmet und Halil, als Repräsentanten zwei unterschiedlicher Ethnizitäten, nicht nur Streitereien, sondern auch Versöhnungen und Momente gibt, die gerne gemeinsam geteilt werden.

In ihrem Werk *Getürkte Türken* schreibt die Autorin Maha El Hissy, dass in deutsch-türkischen Filmen die Reise aus diversen Gründen zumeist in das Herkunftsland der Eltern führt. „Egal ob als Flucht, phantasierter Wunsch oder Zwang, scheint die „Heimat“ eine Option zu sein, die, wenn auch oft widerwillig, von den Protagonisten in Erwägung gezogen wird.“<sup>550</sup> Maha El Hissy bezieht sich hier zwar auf Film, doch ihre Auffassung trifft ebenfalls auf Hazal zu. Hazal begibt sich nicht auf eine Reise, weil sie auf der Suche nach ihren Wurzeln ist, oder um sich mit dem Herkunftsland der Eltern vertraut zu machen. Hazal entscheidet sich für Istanbul als die geeignete Destination, da sie auf der Flucht ist. Nach der kurzen Zeit, die sie mit Mehmet in seiner Wohnung verbringt, begreift Hazal, dass dieses Leben mit ihm ebenso keine Alternative bietet, und verlässt ihn. Mehmet stellt Hazal keine unnötigen Fragen und belastet sie nicht. Doch seine Ziellosigkeit und Teilnahmslosigkeit am Leben macht ihr klar, dass er ihr nichts für einen neuen Anfang zu bieten hat. Wenn Hazal Mehmet auf der Straße sieht, bemerkt sie etwas an ihm, das ihr vorher nicht aufgefallen war.

Doch dann sehe ich etwas, das mir noch nie so richtig aufgefallen ist. Mehments Gang. Er schlurft. Er tritt nicht richtig auf den Boden, er lässt die Füße einfach schleifen. Wer macht so etwas? Wer geht so? [...] So geht doch nur jemand, der leer ist. Der sich nur durch die Welt schleppt, weil er nicht weiß, was er sonst tun soll. Der nur sich selbst sieht, und sonst nichts.<sup>551</sup>

Hazal interpretiert das Gehen von Mehmet als ein Sich-Schleppen, dessen eigener Körper ihm selbst zu einer Last fällt. Seine fade Art und Weise kommt Hazal wie ein vegetarischer Zustand vor, dem die Reize der Welt gleichgültig sind.

Hazal empfindet keineswegs Reue für ihre Tat gegen den Studenten am Bahnhof. Sie bezeichnet den Studenten als „Studentenkörper“<sup>552</sup>, entpersonifiziert ihn, indem sie ihn auf eine Art Masse reduziert, ihn sozusagen verdinglicht. Als ihre Tante Semra nach Istanbul kommt, um Hazal zu überreden mit ihr zurückzukehren, um sich zu stellen, reagiert Hazal darauf vehement.

[...] mich interessiert das nicht, dass er tot ist. [...] Mir tut es überhaupt nicht leid. [...] Weil solche Typen herumrennen und meinen, die Welt gehört ihnen. [...], weil die nie um irgendetwas kämpfen mussten. Und weil wir mit hängenden Schultern wie so Opfer herumlaufen, obwohl wir wahrscheinlich zehnmal mehr wissen über das Scheißleben als diese Kartoffeln. Und vielleicht, wenn wir Glück haben, dürfen wir mal später bei denen putzen, in ihren dicken Häusern.<sup>553</sup>

---

<sup>550</sup> El Hissy, Maha: *Getürkte Türken*. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler. Bielefeld: transcript 2012, S. 208.

<sup>551</sup> Aydemir: *Ellbogen*, S. 219.

<sup>552</sup> Ebd. S. 174.

<sup>553</sup> Ebd. S. 244.

Es ist zu erkennen, dass Hazal nach der Tat die Gründe ihrer Wut verbalisiert, die sie früher nie richtig zu Wort gebracht hat. Lerner-Goldhor beschreibt diese Einstellung mit den folgenden Worten:

Wenn wir unsere Aggressionen so artikulieren, daß wir damit etwas über uns selbst aussagen, nehmen wir eine Position der Stärke ein; es geht um uns, um unsere Gefühle und Gedanken – und dagegen kann niemand etwas sagen. [...] Wir können ganz einfach sagen: „Das mag dir verrückt oder falsch vorkommen, aber für mich ist es halt so.“<sup>554</sup>

Die genannte Position ist eine der Stärke und Selbstbehauptung. Hazal interessiert sich nicht für den Studenten, weil er für sie zu einer Gruppe gehört, die sie ausschloss und für die sie unsichtbar war. Diese spät erworbene Stärke hat jedoch einen hohen Preis und kann nicht gerechtfertigt werden. Hazal geht es nun in Istanbul mehr darum, mit dem gewissen Etwas, das ihr zur Verfügung steht, ihr Leben auf Vordermann zu bringen. Des Weiteren betont Lerner-Goldhor den Belang, vorhandene Konflikte in der Familie früh genug zu behandeln und diese keinesfalls zu verdrängen, damit eine große Ursache jeglicher Beeinträchtigungen späterer zwischenmenschlicher Beziehungen vermieden wird. „Konflikte in unserer Herkunftsfamilie, die wir unbearbeitet lassen, geben für Probleme in anderen Beziehungen den Brennstoff ab.“<sup>555</sup> In ihrer Familie beobachtet Hazal, dass ihre Eltern, insbesondere der Vater, ihrer Wut freien Lauf geben. Die Wut ist für den Vater eine Art von Kommunikation, ein Versuch sich geltend zu machen. Doch seine Reaktionen und tatkräftigen Antworten auf irgendein Ereignis oder Geschehen erweisen sich als äußerst übertrieben und unverständlich. Die folgende Textstelle soll hierfür als Beispiel dienen:

[...] meine langen schwarzen Locken, sie liegen in unserem Duschbecken. Mama hat sie da reingelegt, weil sie nicht wusste, wohin damit, nachdem sie mir abgeschnitten worden waren, weil ich meinen Schlüssel vergessen hatte.<sup>556</sup>

Hazals Haare werden abgeschnitten, weil sie den Schlüssel vergisst. Hier wird die böartige, nicht gerechtfertigte Reaktion, die überdimensionale Strafe des Vaters Hazal gegenüber dargestellt. Diese Handlung des Vaters zeigt eindeutig, dass es keine logische Relation, kein Gleichgewicht zwischen der Tat und der Reaktion gibt. Doch leider wird diese Einstellung von Hazal übernommen und am Beispiel des Studenten wird erkannt, dass Hazal selbst die Verhaltensmuster des Vaters übernimmt. Der tragische Kreislauf setzt sich hier fort.

Wie bereits oben erwähnt wurde, betont Lerner-Goldhor, dass die Wut, wenn sie richtig kanalisiert wird, als ein positiver Aufschub dienen kann. Bei Hazal ist dies nicht der Fall. Hazal

---

<sup>554</sup> Lerner-Goldhor: Wohin mit meiner Wut, S. 99.

<sup>555</sup> Ebd. S. 15.

<sup>556</sup> Aydemir: Ellbogen, S. 127.

investiert ihre gesamte Energie in ihre Wut und kämpft „an der falschen Linie“<sup>557</sup>. Anstatt ihren Ehrgeiz zu stärken, der sie als „eigenständige, unabhängige“<sup>558</sup> Person hätte weiterbringen können, wird sie Opfer der eigenen Einstellung. Letztendlich ist zu beobachten, dass Hazals Wut sich von unterschiedlichen, unangenehmen Erfahrungen speist. Zu nennen wäre die dysfunktionale Beziehung zu den Eltern, insbesondere die fehlende Zuneigung und Wärme der unterdrückenden Mutter, was bei Hazal für Unsicherheiten sorgt und ihr das Gefühl vermittelt, an allen Fronten zum Scheitern verurteilt zu sein. Der Migrationshintergrund, auf den sie in der Familie und in der Außenwelt stets aufmerksam gemacht wird, ist ebenfalls ein Thema, das sie belastet und nicht selten zu Konflikten führt.

Der Roman hat ein offenes Ende, was bedeutet, dass die Leserschaft aus den bisherigen Ereignissen nur Schlüsse ziehen kann. Aydemir lässt an dieser Stelle wieder äußerliche Bezüge einfließen. Aufgrund des unerwarteten Militärputschs muss Hazal die Bar, in der sie in Istanbul mittlerweile arbeitet, verlassen und findet sich somit auf der Straße. Da sie weder ein Zuhause noch eine Bezugsperson in dieser Stadt hat, an dem sie sich wenden könnte, versteckt sie sich in einem Gebüsch. „Das Gebüsch raschelt im Wind. Ich öffne die Augen, sehe ein Stück Nacht und lächle mir selbst zu.“<sup>559</sup> Trotz ihrer Einsamkeit und ihrer ungewissen Zukunft wirkt Hazal ruhig und gelassen. An einer Textstelle sagt die Protagonistin Hazal: „Mein Name ist Hazal Akgündüz, mein Thema lautet: Überleben.“<sup>560</sup> Ihre Entschlossenheit, vom Leben nicht abzulassen, ist eindeutig an beiden Stellen zu erkennen. Diese Einstellung Hazals markiert ebenfalls den Unterschied zwischen ihr und ihrer Mutter. Trotz der Unzufriedenheit mit ihrem Leben resigniert die Mutter und nimmt ihr Schicksal an. Im Gegensatz zu ihrer Mutter ist Hazal entschieden, für ein eigenständiges Leben zu kämpfen.

## 8. Fatma Aydemir: *Dschinns*

Der im Jahre 2022 veröffentlichte Roman *Dschinns* der Autorin Fatma Aydemir, für den sie 2023 den Robert-Gernhardt-Preis und den LiteraTour Nord Preis erhielt, bezieht sich auf das Leben einer türkischen Gastarbeiter Familie in Deutschland. Der Roman ist vielschichtig und behandelt mehrere unterschiedliche Themen zugleich, darunter wären Migration und die dazu gehörenden Hürden, die Schwierigkeit der Anpassung in einer fremden Kultur, Rassismus,

---

<sup>557</sup> Vgl. Lerner-Goldhor: Wohin mit meiner Wut, S. 26.

<sup>558</sup> Ebd. S. 32.

<sup>559</sup> Aydemir: Ellbogen, S. 271.

<sup>560</sup> Ebd. S. 126.



dysfunktionale familiäre Beziehungen, Kommunikationsmangel und Konflikte zwischen Generationen, die durch unterschiedliche Lebenserwartungen und Zielen entstehen, Homophobie, eine konfliktbeladene Mutter–Tochter–Beziehung und auch die Kurdenthematik wird nicht ausgelassen. Der Roman besteht aus sechs Kapiteln, jedes Kapitel widmet sich einer Figur in der Familie und deren Geschichte. Dementsprechend werden die Ereignisse sowie die Beziehungen der Familienmitglieder zueinander aus sechs unterschiedlichen Perspektiven erzählt. Das erste Kapitel widmet sich Hüseyin, dem Familienvater, das zweite Ümit, dem jüngsten Sohn der Familie, das dritte, der ältesten Tochter Sevda, das vierte der Tochter Peri, das fünfte dem älteren Sohn Hakan und das letzte Kapitel der Mutter, Emine. Für das erste Kapitel, das sich Hüseyin widmet, sowie das letzte, das über Emine erzählt, wird eine selten angewandte Erzählperspektive bevorzugt. In diesen Kapiteln wird in der zweiten Person „Du“ erzählt. Doch mit dem „Du“ wird nicht der Leser adressiert.

Du bist neunundfünfzig und Eigentümer. Wenn in ein paar Jahren Ümit die Schule beendet und du endlich Deutschland, dieses kalte, herzlose Land, verlassen kannst, dann gibt es diese Wohnung hier in Istanbul mit deinem Namen auf dem Klingelschild. Hüseyin! Du hast endlich einen Ort gefunden, den du dein Zuhause nennen kannst.<sup>561</sup>

Obwohl an dieser Textstelle, die „Du“-Form verwendet wird, macht es den Eindruck, als würde Hüseyin hier eine Art von Selbstgespräch führen. An dieser Stelle wird nicht nur die gegenwärtige Zufriedenheit geschildert, sondern auch von zukünftigen Plänen erzählt. Des Weiteren spricht Hüseyin ebenfalls über die Erlebnisse, die Vergangenheit und seine Erfahrungen, welche wiederum in der „Du“-Form vorgetragen werden. „Deutschland war nicht das, was du dir erhofft hattest, Hüseyin. Du hattest dir ein neues Land erhofft. Was du bekamst, war Einsamkeit [...]“.<sup>562</sup> Ein weiteres Beispiel zeigt, dass die „Du“-Form eine gewisse Distanz erzeugt, die Selbstkritik ermöglicht. „Warst nicht du es, der damals seine älteste Tochter Sevda händeringend an einen Mann bringen wollte, der ihr ein Ultimatum stellte, als sie siebzehneinhalb Jahre alt war?“<sup>563</sup> Im letzten Kapitel, das der Figur Emine gewidmet ist, wird ebenfalls die „Du“-Form verwendet. „**DU ROLLST DIE** Sadschada auf dem Schlafzimmerboden aus und schließt die Augen, Emine. [...] Du hoffst, dass dein Nachtgebet dich näher zu Gott bringt [...]“.<sup>564</sup> In diesem Beispiel macht die „Du“-Form den Eindruck, als würde eine beobachtende Instanz das Handeln sowie den Gefühlszustand der Figur Emine zu Wort bringen. Für die weiteren Figuren wird der personale Erzähler eingeführt. In jedem Kapitel wird die Perspektive einer Figur übertragen. Da sich die Perspektiven der Figuren unterscheiden und jeder seine eigene Version über

<sup>561</sup> Aydemir, Fatma: Dschinns (2022). München: Hanser 2023, S. 9f.

<sup>562</sup> Ebd. S. 12.

<sup>563</sup> Ebd. S. 14.

<sup>564</sup> Ebd. S. 289.

persönliche sowie familiäre Ereignisse reflektiert, kann dies als eine personale Multiperspektive bezeichnet werden. Des Weiteren bevorzugt Aydemir in ihrem Roman türkische Anredewörter, wie in den Beispielen „Bacım“<sup>565</sup>, „Abla“<sup>566</sup>, „Babanne“<sup>567</sup>, „Dede“<sup>568</sup>, „Anne“<sup>569</sup>, „Baba“<sup>570</sup> und „Kızım“<sup>571</sup>.

Aydemirs Roman spielt in den 90er Jahren. In einer Reportage erklärt sie den Grund für ihre Entscheidung für diese Zeitphase.

Ich bin mit Hip-Hop aufgewachsen, darum waren die Neunziger für mich schon immer eine spannende Zeit. Und wer sich mit Gewalt und Anschlägen von rechts beschäftigt, merkt, dass das alles auch ein Produkt von Strukturen ist, die sich in den Neunzigern verfestigt haben. Außerdem fand ich interessant, dass das Jahrzehnt eine Art vordigitale Zeit war, in der das Internet zwar existierte, aber noch nicht für alle zugänglich war.<sup>572</sup>

„[...] Zunahme der Ausländerfeindlichkeit und das Erstarken des Rechtsradikalismus mit Anschlägen [...]“<sup>573</sup> waren wichtige Ereignisse dieser Ära. Diesbezüglich werden ähnliche Beispiele in den Roman Aydemirs eingebaut. Ein markantes Beispiel für Ausländerfeindlichkeit zu nennen, wäre die Erfahrung, die Ihsan, Sevda's Mann am Arbeitsplatz macht. Ihsan verprügelt einen deutschen Kollegen, da er sich vom ihm unwürdig behandelt fühlt. In einem Gespräch gibt Ihsan Sevda, den detaillierten Grund für die Eskalation.

„Ich arbeite seit zehn Jahren in dieser Fabrik. Er ist erst seit drei Monate da. Was fällt ihm ein, mich so zu behandeln?“ „Wie zu behandeln?“ „Wie einen Sklaven! Wie seinen persönlichen Scheißkanaken! Weißt du, wie er mich nennt? Ali! Ich hab ihm tausend Mal gesagt, ich heiße nicht Ali. Er hat gesagt, ihm ist scheißegal, wie ich heiße.“<sup>574</sup>

Das Zitat verdeutlicht eine eindeutige Degradierung des Gegenübers und ein Abdrängen in eine untergeordnete Position. Das Vorgehen des Kollegen ist nicht nur arrogant und rücksichtslos, sondern zugleich auch provokativ. Anstatt Ihsan bei seinem eigenen Namen zu nennen, zwingt er ihm einen häufig verwendeten Namen auf. Ihsan wird entpersonalisiert und nicht als Individuum angesehen, sondern als Teil einer großen Masse, in welcher die einzelne Person keine Bedeutung hat. So wird Ihsan ebenfalls als eine Art Massenproduktion betrachtet, bei welcher das eine dem anderen gleicht. In ihrem Aufsatz *Keine Adresse in Deutschland? Adressierung als politische Strategie* untersucht Yasemin Yıldız Adressierungen in unterschiedlichen

---

<sup>565</sup> Aydemir: Dschinns, S. 37.

<sup>566</sup> Ebd. S. 37.

<sup>567</sup> Ebd. S. 81.

<sup>568</sup> Ebd. S. 103.

<sup>569</sup> Ebd. S. 315.

<sup>570</sup> Ebd. S. 329.

<sup>571</sup> Ebd. S. 321.

<sup>572</sup> Voigt, Johann: Ich wollte klarmachen, dass die Herkunftsfamilie eine Art Performance ist. <https://www.terminal.com/en/johann.voigt/portfolio/726858> (eingesehen am 04.11.2023).

<sup>573</sup> Faulstich, Werner: Einleitung – Zu den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Konturen. In: Ders. (Hg.): Die Kultur der 90er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. München: Fink 2010, S. 7-21, hier S. 9.

<sup>574</sup> Aydemir: Dschinns, S. 143.

“Texten und Aussagen”<sup>575</sup>, die einen Bezug zu Minderheiten aufweisen. Yıldız legt in ihrem Aufsatz die ungleiche, asymmetrische Position des Adressierenden und des Adressierten dar. Yıldız betont, dass Minderheiten in ihrem Alltag, unterschiedlichen Graden von Rassismus und Ausgrenzungen ausgesetzt sind.

Adressierung meint [...] den Akt, jemanden anzusprechen, sich an jemanden zu wenden oder sich an jemanden zu adressieren. Durch die Adressierung wird die Existenz der anderen bestätigt, oder genauer: die Adressierende signalisiert, daß sie die Andere wahrgenommen hat. Dadurch platziert sie sich selbst im Verhältnis zur Angesprochenen. Sie drückt damit zugleich das Wesen des Verhältnisses aus. [...] Jemanden nicht zu adressieren kann [...] ausschließend oder die Existenz verneinend wirken.<sup>576</sup>

Diese Textstelle aus dem Aufsatz von Yıldız lässt sich ebenfalls auf die Situation von Ihsan und seinem deutschen Kollegen übertragen. Der deutsche Kollege spricht Ihsan zwar an, aber indem er seinen wahren Namen nicht verwendet, wird Ihsan im eigentlichen Sinne nicht adressiert und seine Existenz wird somit verneint und nicht anerkannt. Mit anderen Worten wird die eigentliche Person bei der Adressierung bewusst ausgelassen.

Die Brandanschläge in den 90er Jahren, von denen die Minderheiten in Deutschland betroffen waren, finden in Aydemirs Roman ebenfalls Widerhall. In dem Haus, das Sevda mit ihrer Familie bewohnt, bricht ein Feuer aus. Es wird vermutet, dass dies ein Brandschlag ist. Doch da alle Bewohner unbeschadet davonkommen, wird keine weitergehende Untersuchung durchgeführt.

Triviale Beispiele der Populärkultur, wie das türkische Unterhaltungsprogramm Ibo Show, oder Persönlichkeiten, wie die amerikanische Philosophin Judith Butler, deren 1990 veröffentlichtes Werk *Gender Trouble* großes Interesse erweckte, werden ebenfalls in Erwähnung gebracht. Mit diesen in den Roman eingebetteten Beispielen versucht Aydemir, ein Bild der 90er Jahre zu verschaffen, und zugleich die Auswirkungen dieser auf die Figuren darzulegen.

Wie bereits erwähnt, widmet sich das erste und kürzeste Kapitel, Hüseyin, dem Familienvater im Roman. Hüseyin befindet sich für den Umzug in seiner neuen Wohnung in Istanbul. Er beschreibt seine Gefühle mit den folgenden Worten: „Du hast endlich einen Ort gefunden, den du dein Zuhause nennen kannst.“<sup>577</sup> Die Wohnung symbolisiert für ihn Zufriedenheit, das Gefühl angekommen zu sein, ein Ziel, das er sein ganzes Leben lang hatte erreichen wollen. In seinem Aufsatz *Der Heimkehrer* beschäftigt sich Alfred Schütz mit Begriffen wie der Heimkehrer, dem Fremden und der Definition, was als Heim begriffen wird. Am Anfang seines

---

<sup>575</sup> Yıldız, Yasemin: Keine Adresse in Deutschland? Adressierung als politische Strategie. In: Gelbin, Cathy/ Konuk, Kader/ Piesche, Peggy (Hg.): AufBrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland. Königstein im Taunus: Helmer 1999, S. 224-236, hier S. 225.

<sup>576</sup> Ebd. S. 224f.

<sup>577</sup> Aydemir: Dschinns, S. 10.

Aufsatzes legt Schütz einen klaren Unterschied zwischen dem Heimkehrer und dem Fremden dar. „Der Heimkehrer erwartet [...], in eine Umwelt zurückzukehren, von der er immer und auch jetzt wieder – so denkt er – intime Kenntnis besitzt und besessen hat [...]. Der [...] Fremde muss auf eine mehr oder weniger vorläufige Art und Weise das antizipieren, was er vorfinden wird [...].“<sup>578</sup> Zudem definiert Schütz den Heimkehrer als „jemand, der freiwillig nach Hause kommt.“<sup>579</sup> Mit den Worten „ich habe mir das verdient“<sup>580</sup>, betont Hüseyin nicht nur die harte Arbeit, die er Jahre lang hatte leisten müssen, um sich diese Wohnung finanziell leisten zu können, sondern auch, dass es seine freiwillige Entscheidung war, hierher zu kommen. So könnte Hüseyin vor dem Hintergrund dieser Definitionen als der Heimkehrer interpretiert werden. Doch es sind in der Wohnung nicht allein die positiven Gefühle, von denen sich Hüseyin überwältigt fühlt. Die Wohnung bringt ihn ebenfalls dazu, über die Dinge nachzudenken, die ihn auf dem Weg zu seinem Ziel begleitet haben. Über die kurze Zusammenfassung, die Hüseyin über sich wie auch über seine Familie vermittelt, erfährt die Leserschaft mehr über seine familiären Beziehungen, die Umbrüche in seinem Leben, die ihn dazu brachten, schwierige Entscheidungen zu treffen und Ereignisse, die starke Auswirkungen auf sein eigenes, wie auch auf das Leben seiner Familie hatten. Die Schwermut, die seit Jahren über der Familie haftet, soll nun durch die Wohnung aufgehoben werden, und sie soll als der Ort der Wiedergutmachung und eines neuen Anfangs fungieren. „Wer weiß, vielleicht gehst du gar nicht mehr zurück nach Deutschland, vielleicht bleibst du einfach hier. Vielleicht wollen Emine und deine Kinder auch bleiben, wenn sie erst einmal [...] sehen, wie schön du die Wohnung für sie hergerichtet hast.“<sup>581</sup> Hier soll erneut auf den Aufsatz von Schütz zurückgegriffen werden. Schütz schreibt von der Schwierigkeit, den Begriff „Heim“ zu definieren, und betont, dass es für jeden Einzelnen eine andere Bedeutung hat. Doch von einigen Definitionen, die Schütz einführt, scheint diese, „[...] von wo ich herkam und wohin ich zurückkehren möchte, dort ist mein „Heim““<sup>582</sup>, Hüseyins Verständnis von Heim am besten darzustellen.

Aber am ersten Tag in seiner Eigentumswohnung in Istanbul stirbt Hüseyin unerwartet an einem Herzinfarkt. Die letzten Minuten spiegeln nicht allein seine Enttäuschung über die Träume, die nun nicht mehr in Erfüllung gehen können, sondern auch, dass er die Wahrheit nicht wahrhaben möchte.

---

<sup>578</sup> Schütz, Alfred: Der Heimkehrer. In: Merz-Bent, Ulrich-Peter/ Wagner, Gerhard (Hg.): Der Fremde als sozialer Typus. Klassische soziologische Texte zu einem aktuellen Phänomen. Konstanz: UVK 2002, S. 93-110, hier S. 93f.

<sup>579</sup> Vgl. ebd. S.94.

<sup>580</sup> Aydemir: Dschinns, S. 9.

<sup>581</sup> Ebd. S. 13.

<sup>582</sup> Schütz: Der Heimkehrer, S. 95.

Es ist zu Ende. Schluss. Aus. So stirbst du also [...]. [...] in der Wohnung, von der du dein ganzes Leben lang geträumt hast, du stirbst einfach so, ohne das Glitzern in den Augen von Emine zu sehen, wenn sie das erste Mal hier reinkommt, ohne die jugendliche Aufregung deiner jüngeren Tochter und deiner beiden Söhne zu spüren, nichts wirst du jemals davon mitbekommen [...]. [...] So kann es einfach nicht enden. Nicht so.<sup>583</sup>

Hüseyin stirbt, ohne dass sein Wunsch über das Zusammenkommen der Familie in der neuen Wohnung in Erfüllung geht. Dadurch übernimmt nun auch die Wohnung eine völlig andere Bedeutung. In seinem Werk *Das Haus* liefert Mathias Hirsch unterschiedliche und voneinander divergierende Definitionen darüber, was das Haus bedeutet. Die folgende Textstelle, entnommen aus Hirschs Text, zeigt die ambivalente und mehrdeutige Symbolik von Haus.

[...] Haus selbst, gibt [...] Schutz und Sicherheit, behindert aber auch die freie Beweglichkeit. Einerseits zeigt das eigene Haus das Erwachsen-geworden-Sein und damit die Macht, über das Leben selbst zu bestimmen, an, andererseits droht es mit Gebunden-Sein und Abhängigkeit bis zum Tode, wird so zum phantasierten Grabgehäuse, zum Sarg. [...] Das Haus bedeutet auch Familienglück und Existenzangst, es steht für Individualität wie für Konformität, für Leben und Tod [...].<sup>584</sup>

Das Haus, die Wohnung, hatte auch für Hüseyin positive Konnotationen, vor allem die Versöhnung mit der Vergangenheit, gemeinsam geteilte Freude mit der Familie und die Belohnung für die jahrelange Aufopferung des Selbst. Doch die Wohnung wird zu Hüseyins Endstation, verwandelt sich zu einem Ort, wo die Hoffnungen und Erwartungen zerbröseln. Mit dem ungelegenen Tod Hüseyins gerät auch alles für die weiteren Mitglieder der Familie aus den Fugen. Die ganze Familie muss für die Beerdigung nach Istanbul fahren. Die Zeit auf dem Weg nach Istanbul gibt jedem Familienmitglied die Möglichkeit, über ihre Beziehung zu Hüseyin zu reflektieren. In Rückblenden erzählen alle Figuren über die zumeist misslungene Kommunikation, das Vermeiden der klaren Aussagen in der Familie. An dieser Stelle soll kurz auf die Beziehung zwischen Hüseyin und seinen beiden Söhnen Ümit und Hakan eingegangen werden. Da der Schwerpunkt der Arbeit auf der Mutter-Tochter-Beziehung liegt, werden die beiden Figuren keiner detaillierten Analyse unterzogen werden. In seiner Rezension mit dem Titel *Fatma Aydemir „Dschinns“. Leben ohne Partykeller* beschreibt Christoph Schröder, die beiden Brüder Ümit und Hakan als „blass und stereotyp“<sup>585</sup>. Tatsächlich sind beide Figuren im gesamten Figurenensemble des Romans die am schwächsten dargestellten. Nicht nur erwecken sie bei der Leserschaft kein Interesse, sie dienen ebenfalls nicht dazu, die Handlung in irgendeiner Weise voranzutreiben. Deswegen agieren sie im Roman eher als Statisten und wirken redundant. Aydemir lässt in ihrem Roman die männlichen Figuren eher im Schatten und legt das Gewicht auf die weiblichen Figuren. Doch an dieser Stelle sollen zwei kurze Beispiele

---

<sup>583</sup> Aydemir: *Dschinns*, S. 18f.

<sup>584</sup> Hirsch: *Das Haus*, S. 210f.

<sup>585</sup> Schröder, Christoph: *Fatma Aydemir „Dschinns“. Leben ohne Partykeller*. <https://www.deutschland-funk.de/fatma-aydemir-dschinns-100.html> (eingesehen am 06.11.2023).

herangezogen werden, um einen Einblick über die Beziehung zwischen Hüseyin und seinen beiden Söhnen zu verschaffen. Wie bereits erwähnt, ist das vorherrschende Problem im Roman die Kommunikationsstörung zwischen den Kindern und den Eltern. Nachdem Verlust seines Vaters, muss Ümit häufig an ein Erlebnis mit ihm denken, das bei ihm zu tiefer Reue führt.

Ümit muss ständig an diesen Tag denken, an dem sein Vater bei einem von Ümits Heimspielen am Rand des Fußballplatzes stand, und ganz allein dort von der Seitenlinie aus plötzlich brüllte: *Saldır! Koş oğlum!* Und Ümit rannte weiter und schaute nicht zu seinem Vater und [...] schämte sich, dass sein Vater ihm über den ganzen Platz hinweg auf Türkisch Befehle zubrüllte, statt mit den anderen Vätern gemütlich herumzustehen und ein Radler zu trinken [...]. Er schämte sich dafür, dass sein Vater einfach so auf dem Rückweg vom Einkauf vorbeigeschaut hatte, mit einer vollen Einkaufstüte in der Hand, einer Aldi-Tüte, ausgerechnet, und alles, was Ümit nicht wollte vor den anderen, war, mit dieser Aldi-Tüte in Verbindung gebracht zu werden. Am selben Abend hat Ümit seinen Vater gebeten, nicht mehr zu seinen Spielen zu kommen. [...] sein Vater wusste genau, worum es ging, und warf Ümit diesen Blick zu, von dem Ümit sich jetzt wünscht, es hätte ihn nie gegeben.<sup>586</sup>

Ümit ist fünfzehn Jahre alt und befindet sich in einem Alter, in welchem die Wahrnehmung anderer eine entscheidende Rolle spielen. Ümit ist wütend auf seinen Vater, weil er ihn während des Fußballspiels durch sein Verhalten in Verlegenheit bringt. An dieser eingeführten Textstelle erweisen sich drei Motive als äußerst auffällig: Hüseyin stellt sich an den Rand des Fußballplatzes und setzt sich nicht zwischen die anderen Väter. Dass Hüseyin eine gewisse Distanz hält, unterstreicht nicht nur seine Schüchternheit, sondern auch seine Nichtzugehörigkeit. Dass Hüseyin Ümit auf Türkisch anfeuert und noch dazu eine Aldi-Tüte in der Hand trägt, wird von Ümit als besonders verstörend empfunden. Die Sprache deutet auf die Herkunft, wobei die Aldi-Tüte als das zu Verunsicherung sorgende Element ist, das auf eine gewisse soziale Schicht mit geringen finanziellen Mitteln hinweist. Die Aldi-Tüte führt bei Ümit zur Irritation, weil Aldi als Marke negative Konnotationen, wie ein geringes Einkommen, hervorruft. Ümit hat Angst davor, dass andere ihn ebenfalls über diese negativen Assoziationen definieren, und anlehnend an diese, eine Meinung über ihn bilden könnten. Anstatt seinem Vater die Wahrheit über seine Gefühle offen darzulegen, erfindet Ümit eine Ausrede, um seinen Vater davon abzuhalten, weiterhin zu seinen Spielen zu kommen. Hüseyin ist verbittert und versteht den wahren Grund, doch er spricht ihn nicht darauf an. Beide bevorzugen, über ein unangenehmes Thema nicht offen zu sprechen, und verdrängen ihre Gefühle, was auf eine Kommunikationsstörung deutet. Die Beziehung zwischen Hüseyin und seinem älteren Sohn Hakan läuft ebenfalls nicht reibungslos, da sie unterschiedliche Werte und Lebenseinstellungen haben. „[...] [E]s war hart, Hüseyins Sohn zu sein“<sup>587</sup>, denkt Hakan, wenn er auf seine Beziehung mit seinem Vater zurückblickt. Hüseyin setzt Wert auf Begriffe wie Fleiß, Mühe, Verantwortung und

---

<sup>586</sup> Aydemir: Dschinns, S. 32f.

<sup>587</sup> Ebd. S. 232.

Bescheidenheit. Seine Erwartung vom Leben besteht allein aus einer Wohnung in Istanbul, wozu er auch bereit ist, sein ganzes Leben zu opfern und zielstrebig dafür zu arbeiten. „[...] [S]ich nichts gönnen, keinen Pfennig verschwenden, Hüseyin war nicht einfach irgendein Arbeiter, er war der geborene Arbeiter.“<sup>588</sup> Für Hakan dagegen ist eine Arbeit in der Fabrik mit einem gesicherten Monatsgehalt nicht sinnstiftend, da sie weder Erfolg noch materielle Zufriedenheit verspricht. „Am Ende will Hakan doch bloß leben wie ein normaler Mensch. Die Frau, die er liebt, ab und zu mal zum Essen ausführen, seine Miete bezahlen können und keinen Chef haben, einfach keinen Chef.“<sup>589</sup> Hakan betrachtet seinen Vater als ein Ja-Sager, der sich große Mühe gibt, klein zu bleiben und nicht auffällig zu werden. Er dagegen möchte selbstbestimmen, selbstständig sein und nicht dirigiert werden. Die unterschiedlichen Erwartungen vom Leben führen zwischen Hüseyin und Hakan zu Konflikten, da Hüseyin seine Lebenseinstellung als richtig wahrnimmt und von der Erwartung ausgeht, dass sie auch von Hakan übernommen werden soll. Ein weiteres Problem, das Hakan anspricht, ist das „Schweigen“<sup>590</sup> in der Familie. Hakan betont, dass das Schweigen als eine Art Ausweichmanöver eingesetzt wird, wenn gewisse Dinge in der Familie verschwiegen oder nicht thematisiert werden möchten, was aber letztendlich zu einer Kluft zwischen ihnen führt.

Nachdem sie die Nachricht über Hüseyins Tod erfahren haben, kommen Emine, Peri und Ümit nach Istanbul. Als sie in der Wohnung eintreffen, haben Emine und Ümit negativ besetzte Gefühle über sie. „Diese verdammte Wohnung“<sup>591</sup> nennt Emine sie. „Ümit könnte kotzen. Überhaupt, dass alles an der Wohnung so nach neu duftet, dass alles hier belebt werden will. Sie wird niemals belebt sein, diese Wohnung. In ihr wohnt der Tod.“<sup>592</sup> Die Wohnung ist für Emine und Ümit der Ort, wo etwas geschah, das ihr Leben von Grund auf änderte. Hüseyin und seine Familie kommen aus unterschiedlichen Gründen nach Istanbul und betreten die Wohnung auch mit ganz anderen Gefühlen. Hüseyin konnotierte die Wohnung nicht allein mit Hoffnung und einem neuen Anfang, sondern auch mit dem Vorangekommen sein und einem gewissen Erfolg. Für die Familie jedoch, symbolisiert die Wohnung das Ende einer Phase in ihrem Leben und auch die Sinnlosigkeit des Lebens. Das vorwiegende Gefühl für Hüseyin war Freude, wobei es für den Rest der Familie Trauer bedeutet.

---

<sup>588</sup> Aydemir: Dschinns, S. 233.

<sup>589</sup> Ebd. S. 271.

<sup>590</sup> Ebd. S. 281.

<sup>591</sup> Ebd. S. 290.

<sup>592</sup> Ebd. S. 27.

Als Emine von Hüseyins Tod erfährt, weiß sie nicht, wie sie mit ihren Gefühlen umzugehen hat und hat Gefühlsausbrüche. Ümit hat eine sehr klare Meinung darüber, wie seine Mutter ist. „Alles an seiner Mutter war schon immer so dramatisch [...]. [...] Sie ist zu leicht aus der Fassung zu bringen [...].“<sup>593</sup> Es ist evident, dass auch seine ältere Schwester Peri eine ähnliche Meinung mit ihm teilt, wenn sie über Emine spricht. „Sie war nie die Stabilste, und sie neigt dazu, zu übertreiben.“<sup>594</sup> Mit Emine zeichnet Aydemir in ihrem Roman eine zerstreute Figur, die aufgrund ihrer angestauten Frustration und ihrer bitteren Erfahrungen im Leben nie die Gelegenheit fand, an sich selbst zu arbeiten und sich selbst zu konfrontieren. Beide Kinder betrachten ihre Mutter als jemanden, die keine klaren und festen Konturen hat, die eher impulsiv reagiert und keine Kontrolle über ihre Reaktionen hat. Mit ihren widersprüchlichen Einstellungen ist Emine eine ambivalente Figur. Sie ist zwar äußerst religiös, handelt jedoch in einer Art und Weise, die ihrem Glauben im Ganzen widerspricht. Ein Beispiel dafür wäre der Selbstmordversuch, als sie den Verdacht hegt, von Hüseyin betrogen zu werden. „Emine war anscheinend überzeugt davon gewesen, Hüseyin sei ihr fremdgegangen [...]. Emine [...] griff nach der Flasche mit dem Chlorreiniger [...]. Peri sah [...] wie Emine den Deckel aufdrehte und den Flaschenhals zu ihrem Mund führte.“<sup>595</sup> Emine reagiert nicht nur unüberlegt, sie macht es ebenfalls deutlich, dass sie für eine Kommunikation nicht fähig ist. Anstatt Hüseyin auf ihre Zweifel anzusprechen, geht sie ins Extreme und versucht, sich das Leben zu nehmen. Diese Haltung sagt nicht nur vieles über Emine aus, sondern auch über ihre Beziehung zu Hüseyin. Diese Kommunikationsstörung hat seine Wurzeln in der Vergangenheit. Emine heiratete Hüseyin sehr jung und sie musste in das Haus der Schwiegereltern ziehen. Dies versetzte sie in eine untergeordnete Rolle, bei welcher die Schwiegermutter allein das Sagen hatte und die Entscheidungen für jeden traf. Nachdem sie ihr erstes Kind bekam, waren Emine und Hüseyin überaus glücklich. Doch nach kurzer Zeit und aufgrund des Entschlusses der Schwiegermutter wurde das Kind vom dem älteren Bruder Hüseyins adoptiert, da dieser selbst keine Kinder hatte. Dieser Verlust prägt ihr Leben zutiefst und wird zu einem Trauma, das beide nie bearbeiten können. Die ungewollte Übergabe des eigenen Kindes, ohne einen Widerspruch leisten zu können, erscheint ihnen als dermaßen inakzeptabel, dass sie sich dafür entscheiden, das Kind als tot vorzugeben. „Sie entführten *onu* mit der Erlaubnis deines Mannes. Und irgendwie ja auch mit deiner. Denn du hast nichts dagegen getan, Emine.“<sup>596</sup> Emine leugnet nicht ihren Anteil an

---

<sup>593</sup> Aydemir: Dschinns, S. 38.

<sup>594</sup> Ebd. S. 44.

<sup>595</sup> Ebd. S. 177f.

<sup>596</sup> Ebd. S. 320.



diesem Verlust. Gewissensbisse, nichts dagegen unternommen zu haben, und die Seelenqual, die Emine jahrelang keine Ruhe geben, führen dazu, auch die eigene Ohnmacht gegen dieses Handeln zu überdenken. In einem Gespräch äußert Emine ihre Meinung über Hüseyin mit den folgenden Worten: „Hüseyin [...] hat nichts getan. Was auch immer mir passiert ist, alles habe ich mir selbst angetan. Dein Vater hat es bloß zugelassen.“<sup>597</sup> Als Mutter wurde Emine weder nach ihrer Meinung gefragt, noch wurden ihre Gefühle in Betracht gezogen. Dies führt ebenfalls zu einem Riss in Emine und Hüseyins Beziehung, sie versinken beide in ein Schweigen und Sprechen das Thema nicht mehr an. Emine ist keine Kämpferin, sie hat kein eigenes Verlangen, sie schaut anderen hinterher, während diese für sie Entscheidungen treffen und mit ihrem Handeln ihr Leben dirigieren. In ihrer Beziehung zu Hüseyin gibt es eine Aufteilung der Verantwortungen. Während Emine sich um die Kinder und den Haushalt kümmert, arbeitet Hüseyin und gibt sich große Mühe, die Familie zu versorgen und die Zukunft dieser abzusichern. Obwohl Emine nun in ihrem eigenen Zuhause in Deutschland ihre eigene Struktur hat, ist sie unzufrieden mit ihrem eintönigen Leben. Die Schwiegereltern beteiligten sie nicht in ihren Entscheidungen, nun da sie und Hüseyin ihr eigenes Leben führen, erwartet Emine, dass er seinen Anteil in familiären Angelegenheiten leistet. Er dagegen zieht sich zurück und lässt sie allein.

Hüseyin [...]. Zu müde, um zu sprechen oder gar Entscheidungen zu treffen. Also übernahmst du das, Emine. [...] Aber es gefiel dir nicht. [...] Denn alles allein zu bestimmen hieß, dass du immer zu funktionieren hattest, damit die Familie funktionierte. [...] Es machte dich nicht froh, die Dinge zu bestimmen. [...] es war eine Last [...].<sup>598</sup>

Die immerwährenden Verantwortungen im Alltag fühlen sich für Emine wie ein Hamsterrad an. Dass die Ansprüche und Bedürfnisse anderer immer den Vorrang haben, das Umgehen mit vielen Verantwortungen zugleich, setzt sie unter Druck. Für alle immer da sein zu müssen, ohne dass jemand anderer für sie da ist, dieses Gefühl der Einsamkeit, verletzt sie jedoch am meisten. Des Weiteren verfolgen Emine und Hüseyin als Paar weder dieselben Ziele, noch haben sie dieselben Zukunftspläne. Während Hüseyin eine Wohnung in Istanbul anstrebt, wünscht sich Emine die Rückkehr in ihr Dorf. „Wir haben diese Wohnung hier nicht gebraucht. [...] Aber irgendwann [...] hätten wir doch ins Dorf zurückgehen können.“<sup>599</sup> Aufgrund der Last der Vergangenheit herrscht ständig eine schwere Luft in ihrem Zuhause. Hüseyin versucht dies zu verdrängen und zu bewältigen, indem er sich nur auf die Arbeit fokussiert und sich eine Wohnung in Istanbul als ein Ziel setzt. Emine, die sich weder Ziele setzt noch einen Ausweg aus ihrem öden Alltag sucht, findet sich ständig in einer Krise, aus der sie sich nicht befreien kann.

---

<sup>597</sup> Aydemir: Dschinns, S. 318.

<sup>598</sup> Ebd. S. 339.

<sup>599</sup> Ebd. S. 309.

Vergebens versucht sie, Anschluss zu Hüseyin zu finden, einen Kontakt aufzubauen, indem sie ihm Fragen stellt. „Du fragtest Hüseyin [...]. Er gab dir nur rätselhafte Antworten, einsilbig und schief. [...] Du sehntest dich nach einer Schulter, an die du dich anlehnen konntest mit all dem Kram in deinem Kopf, doch wieder entdecktest du nur diesen Abgrund zwischen euch.“<sup>600</sup> Emine möchte Zuflucht bei Hüseyin finden, doch seine Verslossenheit und Zurückhaltung lässt dies nicht zu. Sie sind beide traurige Figuren, die eine einsame Ehe führen.

Emine hat zwei Töchter, Sevda und Peri, doch es gibt einen deutlichen Unterschied in ihrer Beziehung zu ihnen. Peri ist die jüngere Tochter, die noch als ein sehr kleines Kind mit Emine nach Deutschland kam. Sevda, die ältere Tochter, verbrachte fast ihre ganze Kindheit mit ihren Großeltern in der Türkei. Im Gegensatz zu Sevda erlebte Peri keine Trennung von ihrer Mutter. Beide Töchter machen eine andere Erfahrung mit der Mutter, dadurch haben sie auch voneinander divergierende Gefühle für sie. Peri hat einen rebellischen Charakter, ist neugierig, möchte Erfahrungen sammeln, die mit den Einstellungen einer traditionsgebundenen Mutter nicht zu vereinbaren sind. Sie teilt die Werte der Familie nicht und führt somit ein Doppelleben, ohne dass die Eltern etwas davon mitbekommen. Konservative Traditionen und Wertvorstellungen haben keine Bedeutung für sie, sie wertet diese ab, indem sie bewusst gegen diese handelt. Die konservative Seite der eigenen Mutter bezeichnet sie als „Kanakenseite“<sup>601</sup>. Der Text über Peri hat einen erotischen Ton. Peri lebt ihre Sexualität aus, hat ihre erste sexuelle Erfahrung mit sechszehn mit jemandem, den sie kaum kennt. Des Weiteren ist sie provokativ, obwohl die Gefahr besteht, dass ihre Eltern davon erfahren könnten, erzählt sie einer Bekannten davon, dass sie eine Abtreibung haben wird. „Wohin gehst du?“ fragte Burcu [...]. „Zum Abtreiben.“<sup>602</sup> Doch Peri ist ebenfalls geschickt und regelt alles nach ihrer eigenen Art. Obwohl sie in der Außenwelt ein Leben führt, das in keiner Hinsicht mit den Vorstellungen und Werten der Familie kompatibel ist, gibt sie sich ebenfalls große Mühe in keinen Konflikt mit ihnen zu geraten. Demzufolge widerspricht Peri den Eltern nicht, hält sich an deren Regeln, spielt die verantwortungsvolle, gehorsame, fleißige Tochter, während sie außerhalb des Elternhauses ihre Freiheit auslebt, wie der Konsum von leichten Drogen oder die regelmäßigen Besuche bei ihrem Freund Armin. „Wie Hüseyin und Emine [...] wohl glaubten, das Verbot, nach 18 Uhr das Haus zu verlassen, könne Peri davon abhalten, das zu tun, woran alle jungen Leute in ihrem Alter [...] dachten [...]“<sup>603</sup> An dieser Textstelle wird die Naivität so wie die Beschränktheit

---

<sup>600</sup> Aydemir: Dschinns, S. 341.

<sup>601</sup> Ebd. S. 171.

<sup>602</sup> Ebd. S. 174.

<sup>603</sup> Ebd. S. 170.

Emines und Hüseyins hervorgehoben. Peri hat einen deutschen Freund, Armin, der einer wohlhabenden Familie angehört. Nicht allein der finanzielle Stand, sondern auch der kulturelle Unterschied bringen Peri dazu, einen Vergleich zwischen Armins Familie und der eigenen zu ziehen. Der Respekt für Privatsphäre, den Peri bei Armins Mutter beobachtet, bringt sie dazu, über die Übergriffigkeit der eigenen Mutter zu denken. Peri betont den Respekt und die Zurückhaltung von Armins Mutter, jedes Mal, wenn sie Armin besuchte. Eine ähnliche Einstellung, laut Peri, wäre von Emine nicht zu erwarten, da sie das Alleinsein von Peri mit einem Jungen im selben Raum nicht tolerieren würde. „Emine hätte ihr [...] mit einer Sticknadel die Augen ausgestochen.“<sup>604</sup> Mit einem zugespitzten Beispiel wird die rigide Art Emines dargestellt. Peri ist gegenüber ihrer Mutter äußerst kritisch. Dass Emine, nur um der Mehrheit gerecht zu werden, ohne jene Hinterfragung, Verhaltensweisen übernimmt, wird von Peri als nicht authentisch empfunden. Dass Emine in der Gegenwart von Frauen, die offensichtlich eine bessere soziale Stellung haben, ein inszeniertes vornehmes Verhalten übernimmt, bezeichnet Peri ebenfalls als verlogen. Der Versuch, die Anstrengung dazu zugehören, macht aus Emine eine groteske Figur.

Wie normal war es, dass Emine jedes Mal, wenn Feraye Teyze zu Gast war, so komisch zu sprechen begann wie Türkan Şoray oder Filiz Akın in diesen altmodischen türkischen Filmen? Dass Emine dann plötzlich *mersi* sagte, [...] und Peri sich gerade noch so beherrschen konnte, nicht laut loszulachen, weil das so absurd aus dem Mund ihrer Mutter klang?<sup>605</sup>

Emine und Hüseyin haben bei Peri eine komplett andere Einstellung als wie bei Sevda. Während Sevda nicht einmal die Grundschule besuchen darf, wird Peri auf ein Gymnasium geschickt. Peri wird die Unterstützung der Eltern nicht verweigert und sie empfinden ebenfalls einen Stolz, dass Peri solch eine Leistung erbracht hat.

[...] wie Hüseyin und Emine ihr nie verboten, an den Nachmittagen wegzubleiben, wenn es ums Lernen ging, schließlich besuchte Peri das Gymnasium, diesen für ihre Eltern geheimnisvollen Ort, der sie mit Stolz, aber auch mit Ehrfurcht erfüllte.<sup>606</sup>

Als die Familie nach Deutschland auswanderte, wurde Sevda in der Türkei bei ihren Großeltern zurückgelassen. Sevda, selbst noch ein Kind, sollte den Großeltern eine Unterstützung in ihrem Alltag wie auch im Haushalt sein. Die angeforderten Pflichten, die Vernachlässigung der Eltern und das Zurückgelassen sein, prägten Sevdas Persönlichkeit. Doch es sind nicht allein die negativen Aspekte, die sie prägen und an ihr haften. Durch diesen aufgezwungenen Alltag, der ihren persönlichen Wünschen nicht viel Raum lässt, wird Sevda bewusst, was ihr im Leben tatsächlich wichtig ist. Die zwei unterschiedlichen Orientierungen der Eltern lässt auf den berühmten Satz „Geografie ist Schicksal“ zurückgreifen. Da Sevda in einem kleinen Dorf

---

<sup>604</sup> Aydemir: Dschinns, S. 173.

<sup>605</sup> Ebd. S. 176.

<sup>606</sup> Ebd. S. 170.

aufwuchs, wo die Lebensumstände niedrig waren, wurde auch kein besonderer Wert auf Bildung gelegt. Des Weiteren hätte die Schule mit ihren eigenen Anforderungen in Sevdas von häuslichen Pflichten geprägten Alltag nicht hineingepasst. Doch da Peri im Gegensatz zu Sevda in Deutschland bei den Eltern aufwuchs und die Umstände für sie anders gewesen waren, hielten die Eltern es für richtig, dass Peri hier eine gute Bildung bekommt. Demzufolge hat in der Erziehung der beiden Geschwister die Geografie eine gewichtige Rolle gespielt.

Das Elternhaus ist für Peri ein Ort, vor dem geflüchtet werden muss. Die Familie bezeichnet sie als, „Scheißfamilie“<sup>607</sup> und das gemeinsame Zuhause ist für sie ein „Scheißkaff“<sup>608</sup>. Deswegen bedeuten das Abitur und das danach folgende Studium für sie eine Rettung für ihre Existenz, ein Ausweg aus dem repressiven, öden Elternhaus. Nachdem Peri für ihr Germanistikstudium nach Frankfurt zieht, nimmt ihr Leben eine Wendung. Sie trennt sich von ihrem Freund Armin, der sich nach kurzer Zeit aufgrund dessen das Leben nimmt. Dieser Verlust führt bei Peri zu schweren Depressionen. Die regelmäßigen Besuche bei ihren Eltern verschaffen ihr jedoch eine neue Perspektive über ihre Mutter. Sie bemerkt, dass ihre Mutter ebenfalls unter Depressionen leidet, und beschreibt ihre gemeinsame Lage mit den Worten „[...] Zustand des ständigen Fallens in einen Schacht [...]“.<sup>609</sup> Peri beobachtet, dass Emine in ihrem Alltag mit Schwierigkeiten konfrontiert ist, dass sie unfähig ist, alles allein zu bewältigen. „Wie normal war es, dass Emine nachts nicht schlief, tagsüber kaum lachte und sich immerzu in Selbstmitleid suhlte?“<sup>610</sup> An einer weiteren Textstelle werden Peris Beobachtungen ihrer Mutter mit den folgenden Worten dargestellt: „Peri muss immerzu an ein hoffnungslos verheddertes Wollknäuel denken, wenn sie ihre Mutter sieht.“<sup>611</sup> Peri sieht in Emine eine chaotische, erschöpfte, ratlose Frau. Während Peri die Herausforderungen zu bekämpfen versucht, erkennt sie die Unfähigkeit Emines, sich selbst zu helfen. Aufgrund ihres Leidens übernimmt Emine ein Verhalten, das die Stimmung und das Leben aller Familienmitgliedern im Negativen beeinflusst. Mit der Überzeugung, dass ihre Mutter professionelle Hilfe braucht, macht Peri für Emine einen Termin bei einer Therapeutin. Obwohl Emine zu dem Termin erscheint, will sie das Gespräch mit der Therapeutin nicht in Anspruch nehmen. „Bitte, lass uns nach Hause gehen“, flehte sie leise. „Bring mich weg von hier [...]“.<sup>612</sup> Peri hat Verständnis für die Lage ihrer Mutter: „Wie sollte Emine über ihre Gefühle sprechen, wenn sie ein Leben damit zugebracht hatte, alles runterzuschlucken

---

<sup>607</sup> Aydemir: Dschinns, S. 175.

<sup>608</sup> Ebd. S. 175.

<sup>609</sup> Ebd. S. 177.

<sup>610</sup> Ebd. S. 176f.

<sup>611</sup> Ebd. S. 191.

<sup>612</sup> Ebd. S. 179.

[...]. In Emine war alles wie zusammengeschmolzen zu einer einzigen Erkenntnis: Niemand wird je meinen Schmerz verstehen.“<sup>613</sup> An dieser Textstelle werden nicht allein die Hoffnungslosigkeit und die Einsamkeit Emines betont, sondern auch, dass sie dem Gedanken, dass jemand bereit ist, ihr zuzuhören, ihr das Wort zu geben, keinen Glauben schenkt. Das Sprechen, seine Gefühle und Meinungen zu äußern, wurde Emine ihr ganzes Leben lang verwehrt. In ihrer Jugend, bei ihren Schwiegereltern, hatten ihre Meinungen keine Geltung und wurden niemals miteinbezogen, später in Deutschland zeigte Hüseyin kein Interesse daran, was sie zu sagen hatte und sie wurde meistens unterbrochen. Deswegen ist das Sich-Jemandem-Öffnen ein fremdes Terrain für sie, was ihr große Angst macht. Darum möchte sie auch die Praxis der Therapeutin unverzüglich verlassen.

Das Studium verleiht Peri eine andere Perspektive. Sie beschäftigt sich nicht allein mit Fragen zur Identität oder Geschlechterrollen, sie versucht, sich in der Welt zu orientieren, ihre Identität aufzubauen und auch Antworten zu ihrer Herkunft zu finden. Das Studium und die Außenwelt, die sich von Peris Elternhaus gravierend unterscheiden, führen ebenfalls zu einem Perspektivenwechsel in der Wahrnehmung der eigenen Mutter. Sie betrachtet Emine nicht mehr nur als ihre Mutter, sondern als eine in einen gewissen Rahmen gezwungene Frau, deren Weiblichkeit ins Vergessen gerät. Emine verkörpert in dieser Rolle alles, was Peri in ihrem eigenen Leben ablehnt. Emine stellt für Peri kein Leitbild dar. Der Grund für Peris Zuwendung zu ihrer Mutter ist Mitleid. Doch da Peri Emine als eine Frau betrachtet, die ohne jegliche Selbstreflexion ihre sozialen Rollen übernimmt und diese trotz Überforderung durchführt, möchte sie ihr auch klarmachen, dass das Leben auch andere Dinge bietet und nicht allein durch häusliche und familiäre Anforderungen beschränkt ist. Um eine Spalte in Emines eintönigem Leben zu öffnen und sie auf andere Möglichkeiten aufmerksam zu machen, teilt Peri ihr Wissen mit ihr. Die folgende Textstelle weist nicht nur auf wichtige Punkte in der Mutter-Tochter-Beziehung im Roman hin, es werden auch die zwei unterschiedlichen Welten von Emine und Peri plakativ dargestellt. „Ich will [...] sagen, dass du in einer passiven Rolle [...] in deinem Kopf gefangen bist [...]. [...] Jedenfalls musst du dich nicht dein Leben lang so verhalten, wie du es gelernt hast. Du musst nicht so sein, wie Frauen eben sein sollen. Du bist frei.“<sup>614</sup> Peri möchte hier betonen, dass Emine nicht an ihrem routinierten, freudlosen Leben festhalten muss und dass sie aus ihren Gewohnheiten herauswachsen kann. Obwohl der Kontext von Peris Aussage tiefgründig ist, legt sie dies mit unkomplizierten Worten dar, um es für Emine verständlicher zu gestalten und

---

<sup>613</sup> Aydemir: Dschinns, S. 179.

<sup>614</sup> Ebd. S. 198f.

auch bei ihr ein ähnliches Bewusstsein zu entwickeln. Anstatt der Mutter übernimmt Peri hier die Rolle einer Begleitperson. Doch Emine reagiert sarkastisch auf Peris Worte. „Oh, ich bin nicht frei, Perihan. Du weißt ja gar nicht, wovon du sprichst.“<sup>615</sup> Emine definiert zwar nicht, was sie unter dem Begriff Freiheit versteht, doch sie ist überzeugt davon, frei zu sein. Emine macht wahrscheinlich einen Vergleich zwischen ihrem Leben in der Türkei bei ihren Schwiegereltern und ihrem Leben in Deutschland. Dass sie nun in Deutschland über ihren Alltag, den Kindern und den Haushalt bestimmen kann, betrachtet sie als Freiheit.

Das Kapitel über die ältere Tochter Sevda erweist sich als nicht nur von der Figurendarstellung her, sondern auch inhaltlich als das bestgelungene. Das Kapitel über Sevda muss im Kontext mit dem Kapitel über Emine gesehen werden, diese beiden Kapitel sind nicht auseinanderzudenken. Die beiden Kapitel greifen nicht nur ineinander, sondern sie hängen voneinander ab, so werden die von Sevda eingeführten Fragen teilweise erst im Kapitel über Emine behandelt oder beantwortet. Deswegen sollen an dieser Stelle der Arbeit beide Kapitel zugleich interpretiert werden. Mit der Figur Sevda zeichnet Aydemir eine außerordentlich intelligente, mutige und selbstbewusste Frau. Sevda ist eigentlich das zweite Kind von Hüseyin und Emine. Sevda wird nach dem Namen des ersten Kindes genannt, von dem alle denken, dass es tot sei. Die Übertragung desselben Namens bedeutet ebenfalls die Übertragung etlicher Erwartungen, die Sevda ihr ganzes Leben lang zur Last werden sollen. Einsamkeit ist ein gewichtiges Gefühl in Sevdas Leben. Als sie nur zwölf Jahre alt ist, zieht ihre gesamte Familie nach Deutschland und sie wird als die einzige bei ihren Großeltern zurückgelassen. Die beiden Ereignisse, die eine prägende Wirkung in Sevdas Leben darstellen, werden im Roman mit diesen Worten dargestellt: „Eine Sache war es, das Leben eines verstorbenen Säuglings übergestülpt zu bekommen. Eine andere, wie ein kaputter Koffer bei den Großeltern zurückgelassen zu werden.“<sup>616</sup> Später in ihrer Ehe wird Sevda erneut die Einsamkeit erleben. Doch obwohl dieses immer wiederkehrende Gefühl ihre Hürden aufstellt, hat es keinen hemmenden Einfluss auf sie. Einsamkeit verschafft ihr die Zeit und die Ruhe, über die eigenen Erwartungen nachzudenken, für sich selbst zu bestimmen und Pläne für sich selbst zu schmieden. Trotz der Nachteile, denen Sevda in ihren verschiedenen Lebensphasen ausgesetzt ist, kommt sie aus jeder ungünstigen Lage stets gestärkt raus. Die niedrigen Lebensumstände in der kleinen Stadt in der Türkei bei ihren Großeltern führen bei ihr keineswegs zu Hoffnungslosigkeit oder zu einer fraglosen Akzeptanz der Gegebenheiten. Sevda ist eine Kämpferin, doch sie ist weder streitsüchtig noch führt sie laute

---

<sup>615</sup> Aydemir: Dschinns, S. 199.

<sup>616</sup> Ebd. S. 84.

Diskussionen, um sich durchzusetzen. Sevda beobachtet ihr Umfeld und hört allen zu, ohne ihre eigene Meinung beeinflussen zu lassen. Wenn nötig sorgt ihre Selbstachtung dafür, ‚Nein‘ zu sagen und nicht alles widerspruchslos hinzunehmen. Als ein Beispiel dafür wäre Sevdas Reaktion gegen den Wunsch der Großeltern, sie zu verheiraten. „NEIN. ICH. WILL. NICHT. HEIRATEN“, flüsterte Sevda damals, aber mit einem Nachdruck, der ihr Flüstern wie einen Schrei vibrieren ließ.“<sup>617</sup> Wie aus diesem Zitat zu entnehmen ist, betont Sevda ausdrücklich ihren Einwand gegen diesen Wunsch der Großeltern. Fernsehserien, insbesondere die Serie *Dallas*, sind ein wichtiges Medium für sie, da diese ihre Wahrnehmung über die Welt, der Geschlechterrollen, sowie auch über die Ehe prägen. Aber das Wichtigste, das diese Serien ihr vermitteln, ist sich selbst als Frau wertzuschätzen. Diesbezüglich begreift Sevda schon sehr früh, dass sie in das für sie vorgesehene enge Korsett nicht reinpassen möchte. An der folgenden Textstelle wird ein Vergleich zwischen dem Leben der Frauen in den Serien und das Leben der Frauen in der Kleinstadt in der Türkei, wo auch Sevda lebt, gemacht.

Doch [...] wurde Sevda klarer, wie wenig alles um sie herum jener Welt glich, in der Pamela im Badeanzug am Pool lag, bunte Getränke schlürfte [...], dass es hier weder einen Pool gab noch Frauen, die Badeanzüge besaßen [...], so verwandelten sich Sevdas *Dallas*-Träume schließlich wieder zurück in das Leben, das alle Frauen führten, die Sevda kannte: In ein Leben, das immerzu nach gedünsteten Zwiebeln roch, in dem ständig Kinder aus den Schößen purzelten [...].<sup>618</sup>

Das erste Bild zeigt eine Frau, die sich nicht durch traditionelle Geschlechterrollen definieren lässt, sondern die ganze Aufmerksamkeit auf sich selbst richtet und mit sich selbst beschäftigt ist. Das zweite Bild jedoch zeichnet Frauen, deren Lebensinhalt aus Verantwortungen für andere besteht und die sich ihres Selbstwerts nicht bewusst sind. Durch Serien begreift Sevda, dass der mühsame Alltag in dieser Kleinstadt nicht die einzige Möglichkeit im Leben darstellt. Dementsprechend äußert sie sich gegenüber ihrer Großmutter unverhohlen, was sie sich für ihre Zukunft vorstellt und dass sie für sich selbst bestimmen wird: „Ich werde eine Geschäftsfrau werden, Babaanne.“<sup>619</sup>

Als Sevda die Nachricht über den plötzlichen Verlust ihres Vaters erhält, hat sie gemischte Gefühle. Wegen einer Auseinandersetzung hatte sie den Kontakt zu ihren Eltern vor einigen Jahren abgebrochen. Den Vater jahrelang nicht gesehen zu haben und ohne eine Versöhnung sich von ihm verabschieden zu müssen, führt bei ihr zu Reue und zu Schuldgefühlen. Der unangenehme Gedanke nach vielen Jahren ihrer Mutter wieder begegnen zu müssen, macht sie unruhig. Sevda erinnert sich an die Zeit, als ihr Vater in die Türkei kam, um sie nach

---

<sup>617</sup> Aydemir: Dschinns, S. 78.

<sup>618</sup> Ebd. S. 79f.

<sup>619</sup> Ebd. S. 80.

Deutschland mitzunehmen. Sie verbrachten eine kurze Zeit in Istanbul, bevor sie in den Zug nach Deutschland einstiegen. Dies war die einzige Erfahrung, die sie mit ihrem Vater gemacht hatte, bei welcher er ihr seine gesamte Aufmerksamkeit schenkte. Als sie in Deutschland ankamen, änderte sich seine Einstellung Sevda gegenüber gänzlich, da er sich nur auf seine Arbeit fokussierte und abends zu müde war, um mit der Familie eine Unterhaltung zu führen. Der Empfang durch die Mutter im neuen Elternhaus in Deutschland war unerwartet kalt. Mit ihrer reservierten, abweisenden Art machte Emine Sevda gleich klar, dass sie unerwünscht war.

Denn von dem Moment an, in dem Sevda zum ersten Mal die Wohnung in Rheinstadt betrat, beäugte Emine sie so, als sei sie ein unwillkommener Gast auf der Durchreise. Ein Gast, dem man von Grund auf misstraute, den man aber nicht abweisen konnte, weil man so etwas als gläubiger Mensch nicht tat.<sup>620</sup>

Mit ihrer Art vermittelt Emine Sevda nicht nur, dass sie ein unerwünschter Gast ist, sie möchte sie ebenfalls einschüchtern, ihren Handlungsraum einschränken und Sevda von sich selbst fernhalten. Des Weiteren ist aus der Textstelle zu entnehmen, dass Emine mit ihrem ‚misstrauen‘ Sevda etwas zumutet und dass sie ihre Tochter als eine unruhestiftende Instanz betrachtet. Trotz dieses entmutigenden Empfangs ist Sevda zuversichtlich und sucht nach Gelegenheiten, Anschluss zu der Mutter zu finden.

„Lass uns spazieren gehen“, schlug Sevda ihrer Mutter an einem Nachmittag kurz nach ihrer Ankunft vor. [...] „Wir waren doch gestern schon bei Aldi“, sagte Emine [...]. „Nein, ich meine nicht zu Aldi, Anne. Ich meine, einfach so spazieren gehen“. „Wie? Einfach so? Weißt du denn nicht, dass mein Kreuz wehtut?“<sup>621</sup>

Sevdas Vorschlag wird von Emine kalt zurückgewiesen. Sevda erfährt in Kürze, wie widerwillig und unmotiviert ihre Mutter ist und in welcher beschränkten Welt sie lebt. „Die einzigen Orte, die Emine kannte, waren Hakans Schule, Peris Kindergarten und der Aldi-Markt [...]“.<sup>622</sup> Emine hatte gewisse Ängste aus ihrer Heimat mitgebracht. Diese Ängste führten dazu, Barrieren zu errichten und sich von der Außenwelt fernzuhalten. Doch dadurch scheiterte ihre Entwicklung in diesem fremden Land, sie machte sich weder mit ihrem Umfeld noch mit der Sprache vertraut. Ein weiteres Hindernis zu ihrer Entwicklung war der Mangel an Ehrgeiz und Neugier. Dies macht den wichtigsten Unterschied zwischen ihr und Sevda aus. Während Sevda das Lernen, das Vorankommen in den Mittelpunkt ihres Lebens stellt, haben diese im Leben Emines keinerlei Gewicht. Die Handlungen von Emine als Mutter prägen Sevdas Mutterschaft und die Beziehung zu ihren Kindern. Die Vernachlässigung von Emine und ihr Desinteresse an allem, was Sevda angeht, führen bei Sevda dazu, dies bei ihren eigenen Kindern zu überkompensieren. Sie versucht, alles im Leben ihrer Kinder zu kontrollieren, mehr Zeit in sie zu investieren und

---

<sup>620</sup> Aydemir: Dschinns, S. 93.

<sup>621</sup> Ebd. S. 94.

<sup>622</sup> Ebd. S. 94.



dafür zu sorgen, dass sie gut erzogen werden. Die folgende Textstelle stellt dar, wieviel Wert Sevda darauflegt, dass ihre Kinder in allen Bereichen korrekt handeln.

[...] Bahar und Cem [sind] zu Sevdas wandelnden Visitenkarten geworden. Je makelloser die beiden aussehen, desto erfolgreicher fühlt sich Sevda. [...] Macht Cem am Esstisch einen buckligen Rücken, darf er zur Strafe den Rest des Tages nicht mehr fernsehen. Bahar hat zwar kein Problem mit ihrer Haltung, Sevda schickt sie ja auch in einen viel zu teuren Ballettkurs. Aber die Kleine spricht undeutlich, sagt *Sonnen-schrahlen* und *Schraße*. Sevda hat schon einen Termin beim Logopäden vereinbart [...].<sup>623</sup>

An ihre Kinder stellt Sevda einen gewissen Maßstab, den sie unbedingt erreichen möchte. Als alleinerziehende Mutter mit türkischer Herkunft, die zwar ihr eigenes Geschäft führt, hat sie an vielen Fronten zugleich zu kämpfen. Dementsprechend ist es ihr wichtig, wie sie von außen wahrgenommen wird. Daher führt ihr übertriebener Perfektionismus sie zu einer obsessiven Handlung, was wiederum nicht unbegründet ist. Die Aufmerksamkeit, die ihr selbst als Kind nie zukam, möchte sie den eigenen Kindern schenken, indem sie die volle Kontrolle über sie bewahrt. Der alltägliche Druck, die Herausforderungen und die Ansprüche an sich selbst führen bei Sevda zu einer rigiden Erziehung. Ihren Kindern gegenüber ist sie autoritär und sie hegt dabei den Glauben, dass solch eine Haltung als Aufmerksamkeit und Anerkennung zählt. Obwohl sich Sevda in gewisser Weise von Emine unterscheidet, hat sie jedoch ihr Temperament gegenüber den Kindern von ihr übernommen. Sevda ist schnell gereizt, wenn die Kinder einen Fehler begehen. Nicht nur das bereits oben eingeführte Beispiel über ihre Haltung gegenüber ihrem Sohn Cem, sondern auch das folgende Ereignis mit der Tochter Bahar dienen als eindeutiges Beispiel dafür. „Mami, bitte nicht traurig“, sagt Bahar. [...] „*Sein*“, korrigiert sie Bahar [...]. „Bitte nicht traurig *sein*, heißt das. [...] Sprich nicht wie ein Ausländer“<sup>624</sup>. Sevda hat sich in Deutschland eingelebt und lehnt damit die herkunftsverbundenen Eigenschaften ab. Die Kinder sollen die deutsche Sprache beherrschen, damit sie von anderen nicht als Ausländer angesehen und ausgegrenzt werden. Sevdas Ton ihrer Tochter gegenüber wirkt kritisch und intolerant. Sie setzt zudem auch großen Wert darauf, ihrer Tochter bessere Chancen zu ermöglichen, alles zu bieten, was ihr verweigert wurde. „So brav ist die Kleine mit ihren sieben Jahren, und wirklich klug. Sevda hat Großes mit ihr vor.“<sup>625</sup> In der Erziehung der eigenen Tochter möchte Sevda ganz anders agieren als Emine. Während Emine Sevda nicht förderte und ihren Wünschen kein Gehör schenkte, erweist sich Sevda als eine engagierte Mutter. Da keine der Frauen in Sevdas Familie als Vorbild für sie gelten, versucht sie als Mutter ihren eigenen Weg zu finden.

---

<sup>623</sup> Aydemir: Dschinns, S. 91f.

<sup>624</sup> Ebd. S. 77f.

<sup>625</sup> Ebd. S. 91.

Sevdas Anwesenheit bei ihren Eltern zuhause in Deutschland sorgt bei Emine für eine gewisse Unruhe. Das Verhalten der Mutter Sevda gegenüber wird im Roman mit den folgenden Worten zum Ausdruck gebracht: „[...] der Blick ihrer Mutter, der sich seit Sevdas Ankunft vor drei Jahren nicht verändert hatte, dieser misstrauische, nach Fehlern suchende [...] Blick, dem man nichts recht machen konnte.“<sup>626</sup> Im Blick der Mutter ist weder Liebe noch eine gewisse Zuneigung zu sehen, Emine ist eher darauf konzentriert, Fehler in jedem Handeln von Sevda zu entdecken. Sevda bedeutet für Emine nicht das, was ihre anderen Kinder für sie bedeuten. Bei jeder Gelegenheit lässt sie Sevda spüren, dass sie eine andere Stellung in der Familie hat, die der Position der anderen Kinder nicht gleicht. Emine ist Sevda gegenüber nicht nur reserviert, sie unterscheidet ebenfalls zwischen ihren Kindern, indem sie Sevda anders einstuft. Des Weiteren empfindet Emine Sevda gegenüber Neid, da sie mit Hüseyin auf ihrem Weg nach Deutschland eine gute Zeit gemeinsam verbracht hatte.

Sie sah wunderschön aus, sie sah aus wie du damals, als du Hüseyin versprochen worden warst. Sevda [...] schwärmte [...] von den zwei Tagen, die sie mit Hüseyin in Istanbul verbracht hatte. Er hatte sie zum Kapalı Çarşı gebracht, hatte ihr Eis gekauft und eine Handtasche [...]. Du beobachtest Sevda, [...] während sie von ihren Abenteuern erzählte. [...] du musstest dich einfach ärgern, dass du mit Hüseyin niemals so eine Reise gemacht hattest. Nie in eurem Leben hattet ihr eine solche Zweisamkeit genossen.<sup>627</sup>

Sie sieht die Ähnlichkeit zwischen sich selbst und Sevda. Doch dass Sevda Erfahrungen macht, Dinge erlebt, die ihr selbst nie zustanden, führt dazu, dass sie Wut und Neid empfindet. Sevda erscheint dermaßen lebensfroh und lebenslustig, dass sich Emine vornimmt dies zu verderben, indem sie ihr alle möglichen Freiheiten verbietet. *„Sie denkt wohl, sie wäre jetzt frei, könnte tun und lassen, was sie will. Arme Sevda, sie wird noch früh genug lernen, dass niemand frei ist, dass man niemals tun und lassen kann, was man will.“*<sup>628</sup> Sevda möchte eine Teilhabe am Leben. Sevdas Art und Weise, ihre Stärke, ihr Ehrgeiz, ihre Offenheit, ihre Entschiedenheit am Leben festzuhalten und erfolgreich zu sein, bringen Emines eigene Schwächen zum Vorschein. Im Gegensatz zu Sevdas Lebenslustigkeit steht die ständige Traurigkeit von Emine. Da sie nicht in der Lage ist, mit ihren Schwächen umzugehen, sieht sie die einzige Lösung darin, Sevda zu verheiraten und sie damit aus dem Haus zu schicken. Durch die Bekannten der Eltern wird Sevda mit Ihsan bekannt gemacht, den sie auch in Kürze heiratet. Vor der Hochzeit hatte Ihsan Sevda versprochen, dass sie mit ihrem Plan, den Hauptschulabschluss nachzumachen, fortführen kann. Doch nach der Eheschließung hält er sich nicht an seinem Versprechen und äußert dies mit den folgenden Worten, „Warum hast du geheiratet, wenn du zur Schule gehen

---

<sup>626</sup> Aydemir: Dschinns, S. 110.

<sup>627</sup> Ebd. S. 331f.

<sup>628</sup> Ebd. S. 332.

wolltest?“<sup>629</sup> So verstellt die Ehe mit Ihsan Sevda eine Zeitlang den Weg und bremst sie aus. Ihsan erweist sich nicht als ein wertschätzender, liebevoller, romantischer und verantwortungsvoller Partner. Ihre erste Enttäuschung erlebt Sevda, wenn sie die Wohnung betritt, die Ihsan für sie beide gemietet hat.

Die Dachgeschosswohnung war schweinekalt, total verdreckt und roch schlimmer als die Autobahntoiletten [...]. [...] Sevda schluckte ihren ersten Ekel runter und ging durch ihr neues Zuhause. [...] Jedenfalls stammten die Tapeten aus den fünfziger Jahren, genau wie alle Möbel, die Ihsan einfach übernommen hatte, auch das Bett. Die Matratze war nicht nur durchgelegen, sie hatte bräunliche Spuren [...].<sup>630</sup>

Die Wohnung, in die Ihsan Sevda bringt, ist in jeder Hinsicht mit negativen Eigenschaften konnotiert. Da sie zugleich kalt, dreckig und alt ist, vermittelt sie kein Wohlbefinden, wirkt unangenehm und unfreundlich. Insbesondere das Bett mit seiner abgenutzten und befleckten Matratze, empfindet Sevda als ekelerregend. Dass Ihsan sich nicht die Mühe gibt, Sevda in eine saubere, gepflegte, neu eingerichtete Wohnung zu bringen, dass er dem Zuhause keine Bedeutung beimisst, enthüllt einiges über seine Persönlichkeit. Seine Nachlässigkeit, Vernachlässigung sowie seine Verantwortungslosigkeit lassen sich auch in anderen Bereichen, wie der Ehe und der Arbeit beobachten. Abends nach der Arbeit verlässt Ihsan die Wohnung gleich nach dem Essen, um in die Kneipe zu seinen Freunden zu gehen. „Sevda war der öden Wohnung ihrer Eltern entkommen und saß nun in einer anderen Wohnung fest, die genauso öde war, aber dazu noch kalt und unheimlich still.“<sup>631</sup> Sevda hat Ihsan geheiratet, um ihrem lieblosen Elternhaus zu entkommen. In ihrer Ehe hat sie auf Unterhaltung, Liebe und Zuneigung gehofft. Doch genau wie ihr Vater ist auch Ihsan abwesend und räumt ihr keine Zeit ein. Sevda widmet ihren ganzen Alltag dem Haushalt und ihren zwei Kindern. Doch als die Ehe nach ein paar Jahren scheitert und Sevda sich entscheidet, sich von Ihsan zu trennen, wird sie in ihrer Entscheidung von den Eltern nicht unterstützt. „Sag es mir, Sevda, schlägt er dich?“ behaarte Emine. „Nein, Anne.“ [...] „Siehst du? Das dachte ich mir. Es gibt keinen Grund, dich von ihm zu trennen [...]“.<sup>632</sup> Sevda und Emine haben unterschiedliche Vorstellungen, über die Bedeutung ihrer Ehe. Sevda möchte die Verantwortungslosigkeit ihres Mannes nicht dulden. Emine dagegen unterschätzt die Gefühle, wie auch die Probleme ihrer Tochter. Emine hält es für richtig, dass Sevda erduldet, eine konventionelle, untergeordnete Rolle zu übernehmen, und dabei die Fehler von Ihsan übersieht. Sevda möchte ein Kapitel in ihrem Leben beenden und ein neues öffnen. Sie möchte vorankommen und ankommen. Der Lebensinhalt und die Prioritäten von Sevda und Emine sind sehr unterschiedlich. Es ist evident, dass es unverständlich für Emine ist, die

---

<sup>629</sup> Aydemir: Dschinns, S. 118.

<sup>630</sup> Ebd. S. 117.

<sup>631</sup> Ebd. S. 119.

<sup>632</sup> Ebd. S. 130.

Entscheidung ihrer Tochter nachzuvollziehen, einerseits erscheint es ihr unkonventionell und andererseits, hatte sie selbst nie das Bedürfnis, für sich eigene Ziele zu setzen und irgendwelche Leistungen zu erbringen. Das Alleingelassen werden und die fehlende Unterstützung der Familie in dieser schwierigen Phase ihres Lebens führen bei Sevda zu einer tiefen Enttäuschung, als Konsequenz bricht sie jenen Kontakt mit ihren Eltern ab.

Als Sevda mit ihren zwei Kindern für die Beerdigung in Istanbul ankommt, wird sie von Emine nicht willkommen geheißen. „Anne“ sagt Sevda. [...] „Oh, Sevda Hanım“, sagt sie und nickt in die Runde. „Was für eine Ehre, Sie zu Gast zu haben.“<sup>633</sup> Emine ist bissig, kalt und der Begegnung fehlt jegliche Innigkeit. Zwei Wörter, die von Emine absichtlich verwendet werden, sind ‚Hanım‘ und ‚Gast‘. Mit diesen Worten möchte Emine die Ausgeschlossenheit von Sevda aus der Familie betonen. In der türkischen Sprache bedeutet ‚Hanım‘, ‚Dame‘, doch falls es in einem Kontext, wie es bei Emine der Fall ist, verwendet wird, dann hat es etwas Sarkastisches an sich. Mit ‚Gast‘ möchte Emine andeuten, dass Sevda eher eine Fremde ist als Familie. An der folgenden Textstelle verwendet Emine erneut ein abwertendes Wort gegen ihre Tochter. „In der Küche scheppert das Geschirr. [...] Dieses neugierige Ding. Bestimmt steckt sie ihre Nase in die Schränke, guckt, was Hüseyin hinterlassen hat.“<sup>634</sup> Emine nennt Sevda ein ‚Ding‘ und ist stets skeptisch gegenüber ihrer Tochter, da sie den Glauben hegt, dass diese immer irgendwelche Hintergedanken hat. Die Beziehung zwischen Sevda und Emine ist schon immer konfliktbeladen gewesen. Einerseits kann Emine sich mit dem Gedanken nicht abfinden, dass Sevda den Kontakt mit der Familie vor vielen Jahren abgebrochen hat. Deswegen kann sie sich auf ein Wiedersehen nicht freuen. Andererseits ist Emine aufgewühlt und hat zwiespältige Gefühle. Sie bereut es, sich nicht beherrscht zu haben und ihre Tochter nach all diesen Jahren, die sie getrennt verbrachten, schlecht behandelt zu haben. „Fünf Jahre lang habt ihr euch nicht gesehen, und das Erste, was du machst, ist Sevda anzukeifen?“<sup>635</sup> Doch gleich danach, äußert sie, wie unwohl sie sich in der Gegenwart von Sevda fühlt und den Drang dafür, ihre Tochter bei jeder Gelegenheit verbal anzugreifen.

[...] du kannst es nicht kontrollieren. Wann immer du Sevda begegnest, ist dein erster Impuls, sie in die Schranken zu weisen. [...] Alles, was du weißt, ist, dass mit Sevda so viel Trauer in dein Leben gekommen ist, dass es unmöglich scheint, dich jemals leicht zu fühlen, wenn deine älteste Tochter in der Nähe ist.<sup>636</sup>

Emines Gefühle sind eng mit der Vergangenheit verbunden, auf der sie immer noch beharrt. Sevda assoziiert sie nur mit negativen Gefühlen und Erinnerungen, was dazu führt, dass sie

---

<sup>633</sup> Aydemir: Dschinns, S. 222.

<sup>634</sup> Ebd. S. 291.

<sup>635</sup> Ebd. S. 292.

<sup>636</sup> Ebd. S. 292f.

stets in eine Tristesse versinkt. So Emine erzählt in dem Kapitel, das ihr gewidmet ist, über Sevda und ihr erstes Kind und davon, wie unterschiedlich sie gewesen sind. Während sie das erste Kind mit den Worten „ein so schönes Kind“<sup>637</sup> bezeichnet, beschreibt sie Sevda als „nicht schön“<sup>638</sup>. Des Weiteren erzählt sie, dass ihr erstes Kind Ruhe, Frieden und Freude vermittelte, während Sevda mit ihrer Schlaflosigkeit und ihrem ständigen Schreien nur zur Müdigkeit und zu „Verzweiflung“<sup>639</sup> führte. Emine macht auch einen Vergleich zwischen den zwei Geburten und beschreibt die erste als „wohl“<sup>640</sup>, jedoch Sevdas Geburt als „das Schmerzhafte“<sup>641</sup>, was sie je erlebt hat. Emine soll dermaßen erschöpft, schwach und überfordert gewesen sein, dass sie darüber nachgedacht hätte, dem eigenen Kind zu schaden. „Damit du sie nicht in einem schwachen Moment einfach auf den Steinboden fallen ließt.“<sup>642</sup> Doch um sich von den schlechten Gedanken gegen das Kind zu lösen, es zu schonen und die Wut abzubauen, beginnt Emine sich selbst zu schaden. „[...] [W]enn das Schreien nach einer kurzen Pause wieder besonders heftig einsetzte, fingst du an, dir einzelne Haarsträhnen aus dem Kopf zu reißen.“<sup>643</sup> Emine beginnt, sich von Sevda abzuwenden, keine emotionale Bindung mit ihr aufzubauen. „Kein Blick und keine Liebkosung, [...] denn es sollte schlafen, es sollte einfach nur lernen, dass es endlich schlafen sollte.“<sup>644</sup> Ein Blickkontakt, ein Lächeln würde laut Emine das Kind davon abhalten einzuschlafen. Deswegen meidet sie es, eine emotionale Bindung mit ihr aufzubauen. Des Weiteren kümmerte sich Emine wieder um den Haushalt, „[...] um Sevda ihrer Großmutter überlassen zu können.“<sup>645</sup> Das ganze Handeln von Emine könnte auf zwei unterschiedlichen Gründen basieren. Die schwierige, schmerzhaft geburt des zweiten Kindes könnte darauf gründen, dass Emine den Verlust des ersten Kindes nicht überwunden hatte, und deswegen auch für ein neues Kind nicht bereit gewesen ist. Dazu kam der schwierige Charakter von Sevda, die stets unruhig war und es deswegen schwer für Emine machte, sie zu akzeptieren. Diese zwei Erfahrungen führten dazu, dass Emine sich von Sevda distanzierte und dass zwischen ihnen eine immer größer werdende Kluft entstand. Die Traumata, die Emine aufgrund des ersten Kindes erlebte, konnte sie nie bearbeiten und die Folgen dessen wurde in ihrer Beziehung zu Sevda wegweisend.

---

<sup>637</sup> Aydemir: Dschinns, S. 294.

<sup>638</sup> Ebd. S. 294.

<sup>639</sup> Ebd. S. 295.

<sup>640</sup> Ebd. S. 293.

<sup>641</sup> Ebd. S. 293.

<sup>642</sup> Ebd. S. 295.

<sup>643</sup> Ebd. S. 295.

<sup>644</sup> Ebd. S. 297.

<sup>645</sup> Ebd. S. 297.

Wenn alle anderen Familienmitglieder wegfahren, bleiben Sevda und Emine allein in der Wohnung. Dies ergibt die Möglichkeit zu einer gewissen Kommunikation zwischen Sevda und Emine. Durch das Zusammenkommen nach all den Jahren sollen Geheimnisse gelüftet und aufgedeckt werden. Sevda hat Fragen an ihre Mutter und sucht nach Antworten, da sie den Grund ihrer Ausgrenzung durch die Mutter nie wirklich verstanden hat. Der gegenseitige Austausch ist anfangs knapp und zögernd. „Anne?“ [...] „Ist es dein Blutdruck?“ „Ich bringe dir ein Wasser, ja?“ „Sağol, Kızım.“<sup>646</sup> Emine fühlt sich schwach und niedergeschlagen. Sie sucht nicht nur einen Halt, sondern auch eine Wiedergutmachung, eine Versöhnung. Deshalb macht sie etwas, das für beide äußerst ungewöhnlich ist.

Du legst [...] deine Hand in Sevdas Hand. Sevdas Hand zuckt etwas zurück, aber du nimmst und streichelst sie. Sevda macht gar nichts. Sieht nur zu Boden. Du streichelst weiter ihre Hand. Langsam sinkt Sevdas Kopf, kurz hebt er sich nochmal widerstrebend, bevor er sich dann endgültig auf die Schulter ihrer Anne senkt, und ihr Körper auf den Holzboden.<sup>647</sup>

Diese Textstelle ist sehr ausschlaggebend und ebenfalls eine der wichtigsten im Roman. An erster Stelle schaut es nach einer Versöhnung aus, wobei nicht durch den Austausch von Worten, sondern durch körperliche Berührung vieles vermittelt wird. Ein gegenseitiges Schweigen, das diesmal nicht zum Verbergen der familiären Angelegenheiten dient, sondern um Frieden und Ruhe zu vermitteln. Das Gefühl ist für beide fremd. Emine macht den ersten Schritt, den Schritt, den sie Sevda in ihrer Kindheit verweigert hat. Sevdas Körperhaltung zeigt am Anfang einen Widerstand, sie resigniert nicht gleich und kann sich zuerst in diesen Moment nicht mitziehen lassen. Doch dieser Moment hat eine tiefere und wichtigere Bedeutung. Dadurch, dass Emine den ersten Schritt macht und Sevda die Hand reicht, übergibt sie Sevda im symbolischen Sinne ihre Macht. Das Nachgeben von Emine stärkt Sevda. Für Sevda war Emine bis dahin jemand, den sie umgehen und vermeiden wollte. Doch nun verspürt sie Emines Zerbrechlichkeit und ihre Schwäche. Die bittere, reservierte Emine zerbröselt nun vor ihren Augen und Sevda kann dadurch auf Emine zugehen. Sevda fühlt sich nun der Mutter überlegen, je schwächer Emine wird, desto größer und mächtiger wird Sevda und fordert Erklärungen. Emine hat ebenfalls das Bedürfnis, sich zu öffnen. Sie erzählt die Wahrheit über ihr erstes Kind und die schwierige Geburt von Sevda. Emine glaubt mit ihren Offenbarungen auf Verständnis zu stoßen, doch mit jeder Erklärung und Begründung verletzt sie Sevda auf emotionaler Ebene und stößt auf Ablehnung. Die folgende Textstelle dient als ein Beispiel für Sevdas Ablehnung. „Sevdas Gesicht ist wie versteinert, als sie von der Nacht ihrer Geburt hört. [...] ,Ich war eine

---

<sup>646</sup> Aydemir: Dschinns, S. 303ff.

<sup>647</sup> Ebd. S. 305.

schwere Geburt, und deshalb hasst du mich, ja?“<sup>648</sup> Sevda ist entsetzt über ihre schwere Geburt zu hören, sie verknüpft die Art und Weise, wie Emine über die Geburt spricht und wie sie selbst als Kind von ihr behandelt wurde. Sevda glaubt, dass Emine sie für den ganzen erlebten Schmerz verantwortlich hielt und sie deswegen nicht geliebt hat. „Wie soll man denn sein eigenes Kind hassen?“<sup>649</sup>, fragt Emine verwirrt und streitet dies ab. Doch Sevda lässt ihrer angestauten Wut freien Lauf und überschüttet sie mit weiteren Fragen, wie, warum sie nie in die Schule geschickt wurde. „Ach ja, du hasst mich nicht? Wieso hast du mich dann nie zur Schule geschickt?“<sup>650</sup> Sevda ist überzeugt davon, dass die Hindernisse, denen sie ausgesetzt war, das Ausbremsen ihrer Wünsche und Träume damit verbunden gewesen sein müssen, dass ihre Mutter sie nie geliebt hatte. Doch Emine spricht von anderen Beweggründen, die mit der fehlenden Liebe nichts zu tun haben sollen, sondern mit der Gebundenheit an die Tradition. „Ich war naiv. Mädchen hat man selten zur Schule geschickt.“<sup>651</sup> In den Worten Emines ist ein Resignieren, eine Akzeptanz zu spüren, das bejaht, dass damals aus einem fehlenden Wissen, nicht richtig gehandelt worden war. Doch diese Worte reichen nicht aus, Sevda zu beruhigen. Sie findet die Begründung nicht plausibel und die Erklärungen nicht überzeugend. Die größte Frustration, die Sevda nie bearbeiten konnte, war das Zurückgelassen werden. „Denkst du, ich habe Mitleid mit dir? [...] Als du nach Deutschland gegangen bist, hast du mich [...] zurückgelassen. Und ich war noch ein Kind!“<sup>652</sup> Sevda hinterfragt und kritisiert Emines Handeln als Mutter. Demgegenüber kritisiert Emine Sevdas Mutterschaft und wirft ihr vor, ihre Kinder einen Abend allein zuhause gelassen zu haben. „Das musst ausgerechnet du sagen, Sevda“ [...]. „Warst nicht du es, die sich mitten in der Nacht weiß Gott wo herumtreibt, während ihre Kinder angezündet werden?“<sup>653</sup> Emine und Sevda werten Dinge und Ereignisse anders. Sevda möchte Emine klar machen, dass sie sich niemals von ihr angenommen gefühlt hat und dass ihr das Gefühl der Zugehörigkeit niemals vermittelt wurde. Doch Emine versucht sich selbst zu verteidigen, indem sie Sevdas Mutterschaft durch ein einziges Geschehen bewertet. Emine lehnt sich im eigentlichen Sinne an die weitverbreitete, normative Vorstellung der Mutterschaft. Doch ihr Handeln und ihre Beziehung zu Sevda stellen das Gegenteil dar. Emine kann die Unzufriedenheit von Sevda nicht verstehen.

Ja, die Kinder sind alle erwachsen, aber was bedeutet das schon? Für eine Mutter bedeutet es nichts. Es ist ja nicht so, dass du dir weniger Sorgen um sie machen würdest. Es ist ja nicht so, dass es aufhört, das

---

<sup>648</sup> Aydemir: Dschinns, S. 327f.

<sup>649</sup> Ebd. S. 328.

<sup>650</sup> Ebd. S. 328.

<sup>651</sup> Ebd. S. 328.

<sup>652</sup> Ebd. S. 329.

<sup>653</sup> Ebd. S. 330.

Muttersein. Es hört nie auf. Mütter können sich nicht krankmelden, Mütter gehen nicht in den Ruhestand. Kinder bleiben Kinder.<sup>654</sup>

Emine hängt an einem Mutterbild, in welchem die Mutter als jemand beschrieben wird, die die Bedürfnisse ihrer Kinder in den Vordergrund stellt, während sie selbst in den Schatten rückt und die eigenen Wünsche und Interessen vernachlässigt. Dies könnte auf ihren Umgang mit ihren anderen Kindern zutreffen, Sevda gegenüber verhält sich Emine jedoch nicht entsprechend diesem Mutterbild. Sevda ist der Meinung, dass Emine ihr nie Anerkennung geschenkt hat und sie nie so wahrgenommen hat, wie sie ist. „Als ich mich einfach nur gezeigt habe als die, die ich bin, ohne Lügen, ohne Spielchen, als ich einfach nur ich selbst sein wollte, da hast du mich verstoßen.“<sup>655</sup> Emine's Gefühle Sevda gegenüber sind äußerst komplex und sie hat Schwierigkeiten, ihre Tochter als ihr Kind wahrzunehmen, da sie sie stets anders verortet hat. Diese Überlegung soll anhand zweier Beispiele belegt werden. Emine hat Sevda als Kind immer mit ihrem ersten Kind verglichen und die Unterschiede zwischen ihnen betont. Sevda wurde mit negativen Eigenschaften konnotiert und war für sie das Gegenteil ihres ersten Kindes. Mit Sevda konnte sie keine gesunde Beziehung aufbauen, da es sich mit ihr nicht vertraut anfühlte. Ein weiteres Beispiel kann mit dem „Doppelgängermotiv“<sup>656</sup> verbunden werden, das Aydemir in einer Textstelle einführt. Doppelgänger bedeutet die äußerst große Ähnlichkeit zu einer anderen Person. Das Motiv soll hier jedoch keiner ausführlichen Analyse unterzogen, sondern nur kurz angesprochen werden. In ihrem Werk *Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur* schreibt Hildenbrock, dass „das [...] Doppelgängermotiv [...] häufig mit einer Verjüngungsthematik verknüpft erscheint; denn es kann [...] universal als ein Charakteristikum des menschlichen Seelenlebens gelten, daß Alter und Tod nach Kräften geleugnet werden.“<sup>657</sup> Die folgende Textstelle bearbeitet nicht allein die „Verjüngungsthematik“, sondern auch die Art und Weise, wie Emine ihre Tochter wahrnimmt.

Es ist das Gefühl, du stündest einer jüngeren Version deiner selbst gegenüber. Deine Tochter sieht dir derart ähnlich, Emine, du staunst selbst darüber. Sie ist wie du, nur mit weniger Ängsten und besserer Kleidung. Und das Kopftuch fehlt. Ansonsten seid ihr wie ein und derselbe Mensch. Jedes Mal meinst du, in dein eigenes Gesicht zu schauen, wenn du sie betrachtest, dein achtzehn Jahre jüngeres Gesicht. Das macht dir Angst. Mal für Mal denkst du daran, wie es dir achtzehn Jahre zuvor ging, und nie kommen dir glückliche Erinnerungen in den Sinn. Denn du hattest nicht das Glück, das Sevda im Leben hatte.<sup>658</sup>

---

<sup>654</sup> Aydemir: Dschinns, S. 290.

<sup>655</sup> Ebd. S. 355.

<sup>656</sup> Hildenbrock, Aglaja: *Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg, 1986. In ihrem Werk beabsichtigt Hildenbrock, das Doppelgängermotiv in der deutschen und der englischsprachigen Literatur in ihren unterschiedlichen Prägungen zu untersuchen.

<sup>657</sup> Ebd. S. 226.

<sup>658</sup> Aydemir: Dschinns, S. 331.



Emine macht einen Vergleich zwischen sich selbst und ihrer Tochter. Dabei bemerkt sie nicht nur die optische Ähnlichkeit zwischen ihnen, sondern auch die unterschiedlichen Lebenseinstellungen werden auffällig. Sie sind identisch wie Zwillinge, Sevda ist nur die jüngere Version. Sevda repräsentiert nun mit ihrer Jugend, den Leistungen, die sie erbracht hat, ihrer Selbstständigkeit und ihrem Selbstbewusstsein das Gegenteil von Emine. Die Konfrontation empfindet Emine als verstörend und sie sorgt für Angst, da es bei ihr der eigenen Tochter gegenüber auch Neid erzeugt. Wenn es keine derartige Ähnlichkeit zwischen ihnen gegeben hätte, wäre es vielleicht leichter für Emine gewesen, Sevdas Leistungen und ihren Fleiß zu akzeptieren. Doch die Ähnlichkeit betont auch, was aus Emine hätte werden können, wenn sie die gleichen Chancen gehabt hätte. Doch es ist evident, dass Emine nicht einsehen kann, dass Sevda für das, was sie nun besitzt, hart kämpfen musste. Emine hegt den Glauben, dass Sevda ihren Erfolg einem zufälligen Glück zu verdanken hat und nicht ihrer harten Arbeit. Emine glaubt, dass Sevda alles besitzt, was sie braucht, um glücklich zu sein. „Du hast Geld, du hast ein Auto, du hast ein Esslokal, dir fehlt es an nichts. [...] Was fehlt dir denn, Sevda? Was habe ich dir nicht gegeben?“ [...] „Liebe, Anne. Es fehlt mir an Liebe, Kennst du das, Mutterliebe?“<sup>659</sup> Emine kann das eigentliche Problem zwischen ihr und ihrer Tochter nicht erkennen. Die nachfolgenden Vorwürfe Sevdas dienen allein dazu, Emine klarzumachen, sie wachzurütteln, dass sie aufgrund der fehlenden Mutterliebe Sevda gegenüber so verletzend gehandelt hat. Sevda betont in dieser Diskussion, die eigentliche Lücke in ihrem Leben, nämlich den Mangel an Liebe. Ein erfülltes Leben und innerer Frieden liegen nicht allein in materiellen Dingen und Erfolg, so wie es Emine hier sieht. Sevda betont, dass das Ganze nicht ausreicht, sich vollkommen zu fühlen, wenn die eigene Mutter ihre Liebe verweigert. Mutter und Tochter finden keine gemeinsame Ebene, da sie Ereignisse differenziert werten und betrachten.

Der Roman endet mit einem Erdbeben, nach welchem sich beide, Emine und Sevda, unter Trümmern befinden. Aydemir führt hier ein äußerliches Ereignis, nämlich das Erdbeben von 1999 ein. Während Emine hilflos unter den Trümmern liegt, malt sie sich ein Bild davon, wie es tatsächlich hätte sein können. „Das hier ist dein Zuhause, Emine. [...] Der Ort, an dem alle Menschen zusammen sind, die du liebst und die dich lieben. Der Ort, an dem man einander immer vergeben wird.“<sup>660</sup> In diesem Bild wird die ganze Familie beisammen am Tisch gezeigt. Zwischen den Familienmitgliedern herrscht eine Harmonie, alle haben ihren Frieden

---

<sup>659</sup> Aydemir: Dschinns, S. 330.

<sup>660</sup> Ebd. S. 367.

miteinander geschlossen und sind versöhnt. Dieser erträumte Moment des Zusammenseins untermauert ebenfalls die Tatsache, dass sie im wahren Leben das Gegenteil davon gewesen waren.

Abschließend sollen, wenn auch nur am Rande, die Unterschiede so wie die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Geschwistern Sevda und Peri betrachtet werden. Wie bereits erwähnt wurde, hat sich das Leben für die beiden Schwestern schon von Anfang an in andere Richtungen entwickelt, da sie nicht mit den gleichen Chancen aufgewachsen sind. Ein auffälliger Unterschied zwischen den beiden ist ihre Haltung gegenüber der Familie. Sevda neigt nicht dazu, sich in der Gegenwart der Familie zu verstellen, sie ist offen in ihren Absichten und Entscheidungen. Peri hingegen führt ein Doppelleben und gibt sich den Eltern gegenüber anders, als sie ist. Sie täuscht die gehorsame Tochter vor, obwohl die Regeln des Elternhauses für sie keine Geltung haben. Im Grunde genommen geht es für beide um die eigene Existenz und um ein Leben außerhalb des restriktiven Elternhauses. Doch sie beschreiten voneinander divergierende Wege, um ihr Ziel zu erreichen. Eine bedeutende Ähnlichkeit zwischen Sevda und Peri ist in ihrer Beziehung zu Männern zu beobachten, was die beiden Geschwister auch tiefgreifend von ihrer Mutter Emine unterscheidet. Sevda beendet ihre Ehe zu Ihsan, um sich zu verwirklichen und in ihrem Leben voranzukommen, da Ihsan mit seiner Einstellung und seiner Orientierungslosigkeit ihr im Weg steht. Als Peri mit ihrem Studium beginnt, ändert sich nicht nur ihr Umfeld, sondern auch ihre Einstellung dem Leben gegenüber. „[...] [S]ie merkte, dass das Studium, das Alleine–Wohnen, das Lesen, die Frauengruppe, das Selbstbestimmen über ihre Tage und Nächte etwas mit ihr machten. [...] *Armin. Ich will nur eine offene Beziehung.*“<sup>661</sup> Peri beginnt, in sich hineinzuhören, und möchte ihre Beziehung zu ihrem Freund Armin anders gestalten. Beide Frauen setzen ihre eigenen Prioritäten, übernehmen eine mutige Haltung ihren Partnern gegenüber und äußern, dass sie andere Erwartungen vom Leben haben. Ihre Mutter Emine dagegen hatte weder den Mut, mit ihrem Mann offen über ihre Unzufriedenheit zu sprechen, noch sich von ihm zu trennen.

---

<sup>661</sup> Aydemir: Dschinns, S. 195.

### III. Resümee

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die Mutter–Tochter–Beziehung in Werken der deutschen, türkischen und der deutsch-türkischen Literatur zu untersuchen. Zu diesem Zweck wurden acht Romane ausgewählt und bei der Analyse wurde folgenden Fragen nachgegangen: Wie wirkt das Aufeinandertreffen mit einer fremden Kultur auf die Mutterschaft und daraus resultierend auf die Mutter–Tochter–Beziehung? Wie wird die Mutter–Tochter–Beziehung durch die fremde Kultur geprägt? Welche Unterschiede und Ähnlichkeiten in den jeweiligen Kulturen sind in der Kommunikation der Mütter und Töchter in den Romanen zu beobachten? Wie wird die Mutterliebe in den jeweiligen Werken dargestellt? Wie wird sie von den Müttern vermittelt? Um eine ausführliche Analyse durchzuführen und Antworten zu den jeweiligen Fragen zu finden, wurden zwei unterschiedliche Ansätze verwendet. Diese sind die Interkulturalität und die Überlegungen der französischen Philosophin Elizabeth Badinter. Interkulturalität bedeutet bekanntlich die Begegnung von zwei oder auch mehreren Kulturen. Durch diese Begegnung oder durch dieses Kollidieren werden Verschiedenheiten sowie Ähnlichkeiten in den sich gegenüberstehenden Kulturen entdeckt und festgestellt. Da es sich in dieser Arbeit ebenfalls um einen Vergleich zwischen literarischen Werken, die der Türkischen wie der Deutschen Literatur angehören, handelt, erweist sich dieser Ansatz als äußerst anwendbar. Als zweiter Ansatz wurden die Überlegungen der französischen Philosophin Elizabeth Badinter eingeführt. Da sowohl das Vorhandensein wie auch das Fehlen der Mutterliebe die Mutter–Tochter–Beziehung in unterschiedlicher Weise belasten und prägen kann, war es sinnvoll, Badinters Überlegungen über die Mutterliebe in die Arbeit miteinzubeziehen. Aus diesen Überlegungen heraus soll noch eine weitere Frage, die anlehnend an Badinters Überlegungen formuliert wurde, die oben angeführten Fragestellungen ergänzen. Kommen in den Romanen Mütter vor, die mehr in das Frausein investieren als in das Muttersein?

Alle formulierten Fragen sollen an jedes analysierte Werk gestellt und beantwortet werden. Die Beantwortung der Forschungsfragen wird in der vorher festgelegten Reihenfolge der Romananalysen und Fragen erfolgen.

Die ersten zwei Fragen fokussieren auf Interkulturalität und wie oder ob die Begegnung mit einer fremden Kultur einen prägenden Einfluss auf die Mutter–Tochter–Beziehung hat. Im ersten Roman, *Zwei Mädchen. Istanbul-Story*, zeigt sich Interkulturalität nicht als das Aufeinandertreffen von zwei unterschiedlichen Kulturen. Istanbul als der Handlungsort der Ereignisse im Roman gilt seit Jahrhunderten als ein Schmelztiegel unterschiedlicher Kulturen, wo

westliche und östliche Werte und Elemente ineinandergreifen. Im Roman werden diese unterschiedlichen Elemente des Westens und Ostens zwar ostentativ dargestellt, doch diese dienen keineswegs dazu, die Mutter–Tochter–Beziehung in irgendeiner Weise zu beeinflussen, zu prägen oder auch zu belasten. Die Handlung des Romans *Wovor Wir Fliehen* ist teilweise in Istanbul doch zumeist in weiteren unterschiedlichen Ländern verortet. Durch das ständige Reisen der Mutter und Tochter ist stets eine Begegnung mit einer Fremdkultur vorhanden. Doch da der Aufenthalt in den unterschiedlichen Ländern keine lange Zeit umfasst und die namenlosen Figuren auch absichtlich jenen Kontakt zu anderen vermeiden, ergibt sich ebenfalls kein intensiver Austausch mit diesen Kulturen. So ist in den Romanen Maßdens kein Einfluss aufgrund interkultureller Begegnungen vorhanden. Auch die westlichen und östlichen Elemente, die in beiden Werken ausgeprägt erscheinen, führen zu keinerlei Spannung in der Mutter–Tochter–Beziehung.

Die Romane *Frau Sartoris* und *Veras Tochter* der Autorin Elke Schmitter thematisieren weder die Begegnung noch die daraus resultierenden Auswirkungen mit einer fremden Kultur. Deswegen sind in diesen Romanen Spannungen zwischen Mutter und Tochter aufgrund der Begegnung mit einer Fremdkultur nicht zu beobachten. Im Roman *Veras Tochter* erscheint jedoch ein einziger Satz, der von der Tochter Katharina ausgesprochen wird und auf eine interkulturelle Begegnung deutet, „[...] ich hatte nie ein Wort gegen Türken gehört in diesem Haus“<sup>662</sup>. Dieser Satz deutet zwar auf eine Begegnung, aber nicht auf eine intensive Interaktion. Zwischen den Zeilen ist zu lesen, dass Katharina mit den stereotypischen Bildern, über die die Türken definiert werden, vertraut ist. Diese Aussage kann gewiss unterschiedlichen Interpretationen, wie Selbstlob, Überlegenheit oder auch eine genuine Toleranz unterzogen werden.

In allen Romanen, die der deutsch-türkischen Literatur angehören, hier *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker*, *Heimstraße 52*, *Ellbogen* und *Dschinns*, ist die Begegnung mit der Fremdkultur sehr stark ausgeprägt und hat einen elementaren Einfluss auf die Mutter–Tochter–Beziehung. Sehnsucht, Einsamkeit, die Erfahrung des Fremdseins in einer neuen, fremden Kultur sind Hürden, mit denen alle Protagonistinnen in den oben erwähnten Romanen zu kämpfen haben. Doch es lassen sich Unterschiede in ihrer Wahrnehmung der Fremdkultur feststellen. Diese Wahrnehmungen machen sich ebenfalls in der Mutter–Tochter–Beziehung bemerkbar.

Im Roman *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker* der Autorin Renan Demirkan ist das Aufeinandertreffen mit der fremden Kultur in der Prägung der Mutter–Tochter–Beziehung äußerst

---

<sup>662</sup> Schmitter: *Veras Tochter*, S. 154.

einflussreich. Die Beziehung zwischen der Mutter und ihren beiden Töchtern wird fast nur durch diese Fremderfahrung geleitet. In dem Roman werden die Differenzen zwischen der deutschen und türkischen Kultur stets von der Mutter in der Familie hervorgehoben und betont. Dadurch möchte die Mutter ihren Töchtern klar machen, dass dies nicht ihre eigene Kultur ist und dass sie sich nicht davon beeinflussen lassen dürfen. Doch gleichzeitig zeigt der Roman, dass etliche Bräuche, Traditionen der fremden Kultur zu einem gewissen Grad von der Familie übernommen werden. Aber sobald die Mutter verspürt, dass die Töchter sich zu integrieren beginnen, greift sie ein und erinnert diese an ihre Wurzeln. Die Mutter möchte sich zwischen die fremde Kultur und ihre Töchter stellen, um den Kontakt zwischen diesen möglichst zu minimieren. Die ältere Tochter möchte nicht, dass ihr Leben weiterhin von der Mutter kontrolliert und gesteuert wird, sie kann den Druck der Mutter nicht mehr standhalten und verlässt das Elternhaus. Der Roman *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker* steht als ein Beispiel dafür, dass das Befinden in einer Fremdkultur und einem fremden Land, angelehnt an die Wahrnehmung und Einstellung der Figuren, negative Auswirkungen auf die Mutter–Tochter–Beziehung haben kann. In Demirkans Roman erweist sich die Fremderfahrung als der Kern des Konflikts zwischen der Mutter und ihren Töchtern.

Im Roman *Heimstraße 52* von Selim Özdoğan wird die interkulturelle Begegnung ebenfalls auf unterschiedlichen Ebenen dargestellt. Doch da die Einstellung der Mutterfigur Gül der Fremdkultur gegenüber positiv ist, sie diese Begegnung als bereichernd, konstruktiv und als etwas, das vorantreibt, wahrnimmt, führt es zu keinen Auseinandersetzungen zwischen ihr und ihren Töchtern Ceyda und Ceren. Gül übt keinerlei Druck auf ihre Töchter aus, da sie in einer anderen Kultur leben, die sich von der eigenen unterscheidet. Im Gegensatz zur Mutter im Roman *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker* möchte Gül, dass sich die Töchter in der deutschen Kultur einleben, sich mit ihr vertraut machen und sich darin wohlfühlen. Deshalb wurde im Roman *Heimstraße 52* kein Konflikt zwischen Mutter und Töchter aufgrund der Begegnung mit einer Fremdkultur festgestellt.

In den Romanen *Ellbogen* und *Dschinns* der Autorin Fatma Aydemir wird die interkulturelle Begegnung vorwiegend im Negativen dargestellt. Der Roman *Ellbogen* schildert das Dasein in der deutschen Kultur auf unterschiedlichen Ebenen, die Erfahrungen sind überwiegend negativ gefärbt. Hazal, die Protagonistin des Romans, kann sich weder in ihrem Elternhaus noch in der Außenwelt zurechtfinden. Zuhause ist es die traditionsgebundene Mutter, die ihr das Leben mit ihren Beschränkungen und dem Druck schwer macht, und in der Außenwelt sind es die Hürden des Migrationshintergrunds. Die Teilnahme in der Außenwelt, das Bedürfnis zu der

einheimischen Kultur dazu zugehören, bedeuten Hazal sehr viel. Doch es gibt eine große Diskrepanz zwischen dem, was die Außenwelt zu bieten hat, und wie viel Zugang Hazal zu dieser hat. Die Mutter erwartet von Hazal, dass sie zuhause eine traditionelle Frauenrolle übernimmt und auch außerhalb des Elternhauses sich nach den Vorstellungen der Familie benimmt. Die Mutter hat sich in Deutschland nicht eingelebt, sich nicht weiterentwickelt. Deswegen wird hier auch die eigene traditionelle Lebensweise von der Mutter aufgezwungen. Diese Einstellung der Mutter führt dazu, dass Hazal andere Wege sucht, um außerhalb des Elternhauses die Dinge zu tun, die ihr ansonsten verweigert werden. So sucht Hazal gegenüber ihrer Mutter Zuflucht in der Lüge, um irgendwelche Pläne verwirklichen zu können. Die Erfahrungen, die Hazal und ihre Mutter gemeinsam machen, zeigen, dass auch hier die Begegnungen mit der Fremdkultur für die Mutter und die Tochter eine jeweils andere Bedeutung haben. Es ist nicht allein die Traditionsgebundenheit der Mutter, es sind die unterschiedliche Weltanschauung und das gegenseitige Negieren der internalisierten Werte des anderen, was zwischen ihnen zu Problemen führt.

Im Roman *Dschinns* schildert Aydemir wieder eine konservative, repressive Mutter, Emine, die sich ebenfalls bewusst von der deutschen Kultur ausschließt, die Sprache nicht lernt und sich nicht weiterentwickelt. Ihre beiden Töchter Sevda und Peri sind das Gegenteil ihrer Mutter. Sie möchten sich entfalten und vorankommen. Doch den beiden Töchtern gegenüber übernimmt Emine eine voneinander divergierende Rolle. Emine setzt beiden Töchtern Grenzen und beschränkt ihre Freiheiten, doch sie ermöglicht ihnen nicht die gleichen Chancen. Während sie die ältere Tochter nicht zur Schule schickt und sie jung verheiratet, darf Peri die Universität besuchen. Emine hat ihre eigenen Gründe für ihre Handlungen, die bereits in der Interpretation analysiert und dargestellt wurden. So muss sich Peri auch an die gewissen Regeln der Mutter halten, es werden ihr ebenfalls Grenzen gesetzt, trotzdem wird ihr die Weiterentwicklung ermöglicht. Doch Peri, die genau wie Hazal mehr Freiheit möchte, fühlt sich gezwungen, ihrer Mutter die Wahrheit zu verschweigen. Die rigide Einstellung in der Erziehung der älteren Tochter Sevda, die verweigerte Unterstützung auf unterschiedlichen Ebenen, führt zwischen Emine und Sevda zu emotionaler Distanz. Die Fremdkultur sorgt auch in diesem Roman zwischen der Mutter und ihren beiden Töchtern zu Konflikten. Peri täuscht Emine vor, die gehorsame Tochter zu sein, die der konservativen Mutter nicht widerspricht, wobei sie im Hintergrund ihr eigenes Leben führt. Sevda dagegen ist aufrecht und äußert ihre Enttäuschung über die Benachteiligung.

In den Romanen *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker*, *Ellbogen* und *Dschinns* wurde eine Auseinandersetzung zwischen den Müttern und Töchtern festgestellt, die aufgrund der unterschiedlichen Wahrnehmungen der Fremdkultur entstand. Während die Töchter die Integration und das Dazugehören zur deutschen Kultur als unvermeidlich verstehen, sehen die Mütter die Anpassung als Verlust der eigenen Werte und Traditionen.

Wie die Mütter und Töchter in den analysierten Romanen miteinander kommunizieren und welche Ähnlichkeiten und Unterschiede in den jeweiligen Kulturen zu beobachten sind, soll im Folgenden dargestellt werden.

In den Romanen *Zwei Mädchen. Istanbul-Story* und *Wovor Wir Fliehen* von Mağden sind Probleme in der Kommunikation zu beobachten. Im Roman *Zwei Mädchen. Istanbul-Story* führt der Hass und die Verachtung der Tochter Behiye gegen die Mutter Yıldız zu einer Störung in der Kommunikation. Behiye ist bemüht, die Kommunikation mit der Mutter möglichst gering zu halten. Dass Yıldız die Abneigung der Tochter nicht bemerkt und sie darauf nicht anspricht, führt dazu, dass das Problem zwischen ihnen ungelöst bleibt. Im selben Roman stellen die Mutter Leman und ihre Tochter Handan eine komplett andere Beziehung dar. Im Gegensatz zu Behiye und Yıldız stehen sich Leman und Handan sehr nahe, was auch den Grad ihrer Kommunikation beeinflusst. Zwar reden, diskutieren und streiten sie miteinander, doch da die Gespräche nicht lösungsorientiert geführt werden und Mutter sowie Tochter an einander vorbeireden, führt dies zu Blockaden in der Kommunikation. Dass Leman über den Vater Handans schweigt und die Fragen Handans über ihn unbeantwortet lässt, bildet eine weitere Lücke in der Kommunikation.

Im Roman *Wovor Wir Fliehen* stehen eine namenlose Mutter und ihre Tochter im Mittelpunkt, die nicht nur ein außergewöhnliches Leben führen, sondern auch eine außergewöhnliche Beziehung zueinander haben. Die Mutter ist die einzige Kontaktperson im Leben der Tochter. Sie kommunizieren zwar miteinander, doch es gibt einige Themen, die von der Tochter nicht angesprochen werden dürfen und worüber die Mutter schweigt. Das Schweigen, das Verbergen einiger wichtigen Informationen, führt zu einer gewissen Kluft zwischen Mutter und Tochter. Da es die Mutter ist, die darüber entscheidet, worüber gesprochen werden darf und worüber nicht, kann von einer gesunden, sich gegenseitig ergänzenden Kommunikation, nicht gesprochen werden.

In dem Roman *Frau Sartoris* der aus der Perspektive Margarethes, der Mutter, erzählt wird, ist eine Kommunikation zwischen Mutter und Tochter kaum vorhanden. Zwischen den beiden herrscht überwiegend ein spannungsgeladenes Schweigen, welches von permanenter Unruhe

begleitet wird. Während Margarethe spricht, wirkt Daniela abwesend und unkonzentriert. Danielas Teilnahmslosigkeit und Desinteresse an Margarethes Aussagen schließt jede Möglichkeit einer produktiven Kommunikation aus. Das einzige Gespräch zwischen Margarethe und Daniela wird über Danielas Freund geführt, den Margarethe für sie nicht passend findet. Doch Danielas Teilnahmslosigkeit und Desinteresse an dem, was ihre Mutter ihr zu sagen hat, erschwert die Kommunikation, welche somit zum Scheitern verurteilt ist.

Der Roman *Veras Tochter* wird aus der Perspektive der Tochter Katharina erzählt. Im gesamten Roman erzählt die Tochter über die auffällige, reservierte Haltung der Mutter Vera ihr und den weiteren Familienmitgliedern gegenüber. Nicht einmal ihr Aufeinandertreffen bei der Beerdigung ihres Vaters und der gemeinsam geteilte Verlust ermöglichen einen Austausch zwischen ihnen. Weder Vera noch Katharina ergreifen eine Initiative, den fehlenden Kontakt zueinander anzusprechen und die Kommunikation zu fördern.

Im Roman *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker* wird ebenfalls eine fehlende, auf Augenhöhe basierende Kommunikation festgestellt. Durch Tadel und Disziplin versucht die Mutter, ihre beiden Töchter einzuschüchtern. Die eigenen Vorstellungen werden als richtig wahrgenommen und es wird erwartet, dass die Töchter dies ohne weitere Infragestellung akzeptieren. Meinungsunterschiede werden zwischen der Mutter und ihren Töchtern nicht ausdiskutiert. Eine weitere Haltung der Mutter ist es, die ältere Tochter durch ihr Schweigen zu bestrafen, dadurch soll ihre Tochter Schuldgefühle entwickeln.

Im Roman *Heimstraße 52* wurde festgestellt, dass es zwischen Gül und ihren beiden Töchtern Ceyda und Ceren keine Kommunikationsstörung gibt. Gül erweist sich als eine kommunikationsfähige Mutterfigur, die stets auf ihre Töchter zugeht und ihren Bedürfnissen Gehör schenkt. Da Gül mit ihren Töchtern auf Augenhöhe kommuniziert, sie schätzt und wahrnimmt, findet zwischen ihnen eine gesunde Kommunikation statt.

In den Romanen *Ellbogen* und *Dschinns* führen die Mütter und Töchter ebenfalls keine sich gegenseitig ergänzenden Konversationen. Die Protagonistinnen Hazal (*Ellbogen*) und Peri (*Dschinns*) sind beide überzeugt davon, dass sie über ihre Wünsche und Erwartungen mit ihren Müttern keine produktive Kommunikation führen können. Deswegen führen beide Töchter keine klaren Gespräche mit ihren Müttern und bevorzugen es, Geheimnisse zu haben, um vermeintliche Streitereien zu verhindern. Im Roman *Dschinns* belastet das Schweigen der Mutter alle Familienmitglieder, aber am meisten die ältere Tochter, Sevda. Das Schweigen hat hier zwei Funktionen. Es wird über ein altes Familiengeheimnis, das der Vergangenheit angehört, geschwiegen, des Weiteren soll es dazu dienen, den Kontakt zur Tochter möglichst



geringzuhalten. Emine tendiert jedoch mit ihren Blicken, ihren Gesten und ihrer Körpersprache dazu, bei Sevda Unruhe zu erzeugen. Emine möchte diese Spannung nicht mit Wörtern aus der Welt schaffen, stattdessen vermittelt sie ihre Gedanken und Gefühle über Sevda mit ihrer Körperhaltung, dadurch wird auch jede Widerrede der Tochter verhindert.

Außer in dem Roman *Heimstraße 52* wurde in allen Romanen eine Kommunikationsstörung in unterschiedlichen Ausführungsformen festgestellt. Fast in allen Romanen taucht das Schweigen der Mütter als ein hemmender Faktor für die Kommunikation auf. In *Zwei Mädchen. Istanbul-Story*, *Wovor Wir Fliehen* und *Dschinns* wird geschwiegen, um ein Geheimnis, das der Vergangenheit angehört, zu verbergen. In den Romanen *Frau Sartoris* und *Veras Tochter* wird geschwiegen, weil kein Wille für Kontakt vorhanden ist. In *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker* dient das Schweigen als Strafe. *Frau Sartoris*, *Veras Tochter*, *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker* und *Dschinns* haben gemein, dass das Schweigen in diesen Romanen eine gewisse Unruhe in den Vordergrund drängt. Des Weiteren wird festgestellt, dass in den Romanen *Veras Tochter* und *Dschinns* Körperhaltung, gezielte Blicke und Gesten als kommunikative, jedoch bewusst bei den Töchtern unruhestiftende Instanzen eingeführt werden.

Die letzten Fragen sind ineinander verwoben, da sie alle die Mutterliebe angehen. In allen untersuchten Romanen wird die Mutterliebe unterschiedlich dargestellt. In *Zwei Mädchen. Istanbul-Story* und *Heimstraße 52* wird von den Müttern Leman, Yıldız und Gül ihren Töchtern gegenüber bedingungslose Liebe vermittelt. Der Roman *Wovor Wir Fliehen* schildert zwei voneinander sehr unterschiedliche Mutter-Tochter-Beziehungen. In diesem Roman werden zwei Mütter dargestellt, die ihren Töchtern gegenüber unterschiedliche Einstellungen haben. Dass die eigene Mutter der Protagonistin des Romans die Mutterliebe verweigert, führt bei ihr dazu, dass sie die eigene Tochter mit einer krankhaften, erstickenden Liebe überschüttet. In den Romanen *Frau Sartoris* und *Veras Tochter* wird den Töchtern keine Mutterliebe entgegengebracht, was bei den Töchtern zu einem Ressentiment führt. Die Zurückhaltung der Mütter Margarethe und Vera ihren Töchtern gegenüber und das Geständnis von Margarethe darüber, dass sie und ihre Tochter sich nicht besonders mögen, untermauert die Überlegungen Badinters, dass die Mutterliebe nicht in jeder Frau inhärent sei. In dem Roman *Dschinns* wird ebenfalls eine fehlende Mutterliebe dargestellt und diese in Frage gestellt. Zwischen Emine und ihrer Tochter Sevda bleibt die Mutterliebe aus. Sevda ist die einzige Figur in den untersuchten Romanen, die die Auswirkungen der fehlenden Mutterliebe, der Mutter gegenüber äußert. Doch Emine spricht von der Selbstverständlichkeit der Mutterliebe und ist verwirrt darüber, dass das von ihrer Tochter anders empfunden worden ist. In den Romanen *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker* und

*Ellbogen* jedoch wird weder eine stark vermittelte noch fehlende Mutterliebe beobachtet. Die Protagonistinnen dieser zwei Romane äußern keinen Konflikt, der auf fehlender Mutterliebe beruht. Für die türkischen, deutschen und deutsch-türkischen Romane, in welchen die Mutterliebe nicht vorhanden ist, wird festgestellt, dass die Töchter die Erwartung einer traditionell dargestellten Mutterliebe haben und dass das Fehlen dieser zu einer Spannung zwischen Mutter und Tochter führen. Doch es wird auch festgestellt, dass in den Romanen, in welchen Mutterliebe vermittelt wird, diese nicht ausreicht, die Probleme zwischen Mütter und Töchter zu beheben. Die einzige Ausnahme dieser Beobachtung ist der Roman *Heimstraße* 52.

Laut Badinter sind das Mutter- und das Frausein zwei voneinander divergierende Identitäten. In den analysierten Romanen sind keine Protagonistinnen vorhanden, die ein Gleichgewicht zwischen ihren beiden Identitäten herstellen können oder wollen. Im Roman *Zwei Mädchen. Istanbul-Story* erweist sich Leman als eine Frau, die sich ihrer Weiblichkeit und ihren Bedürfnissen zwar bewusst ist, doch sie hat Schwierigkeiten, diese beiden wahrhaftig zu vereinen. Als Frau möchte sie sich mit teuren Gütern verwöhnen und sich selbst damit wertschätzen, doch dabei agiert sie verantwortungslos und stürzt sich selbst und ihre Tochter in finanzielle Schwierigkeiten. In *Frau Sartoris* und *Veras Tochter* investieren die Mütter Margarethe und Vera mehr Zeit in sich selbst und sind dermaßen mit sich selbst beschäftigt, dass die Mutter-Tochter-Beziehung aus Sicht der Töchter darunter leiden muss. Die Töchter in den Romanen Schmitters beobachten ihre Mütter besonders kritisch, insbesondere in *Veras Tochter* führt die Ich-Bezogenheit der Mutter zu einem gewissen Unbehagen der Tochter. In den weiteren Romanen sind keine ähnlichen Einstellungen vorhanden.

Die vorliegende Arbeit machte es sich zum Anliegen, die Mutter-Tochter-Beziehung in den ausgewählten Romanen zu untersuchen. Die untersuchten Romane sind alle vielschichtig, bieten viele Elemente, die es wert wären, untersucht zu werden. Weitere Untersuchungen könnten die Männerfiguren in den untersuchten Romanen und ihre Darstellung betreffen. Ein anderer Untersuchungsaspekt wären Räume und deren Bedeutung für die Frauenfiguren. Der Drang und Wunsch, Städte und Orte zu verlassen, sich zu entwurzeln, und die unterschiedlichen Motive und Beweggründe dafür, wäre ein weiteres Thema, das für eine Analyse offensteht.

# Literaturverzeichnis

## Primärliteratur

- Aydemir**, Fatma: Ellbogen (2018). München: dtv 2021.
- Aydemir**, Fatma: Dschinns (2022). München: Hanser 2023.
- Bachmann**, Ingeborg: Das dreißigste Jahr (1961). München: Piper 2017.
- Chopin**, Kate: The Awakening (1899). New York, London: Norton & Company 2017.
- Demirkan**, Renan: Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1991.
- Günday**, Hakan: Malafa (2005). Istanbul: Doğan Kitap 2015.
- Kiyak**, Mely: Frausein (2020). München: Hanser 2021.
- Mağden**, Perihan: Zwei Mädchen. Istanbul-Story (2002). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.
- Mağden**, Perihan: Wovor Wir Fliehen (2007). Berlin: Suhrkamp 2010.
- Özdoğan**, Selim: Die Tochter des Schmieds (2005). Berlin: Aufbau 2018
- Özdoğan**, Selim: Heimstraße 52 (2011). Berlin: Aufbau 2014.
- Özdoğan**, Selim: Wo Noch Licht Brennt (2017). Innsbruck, Wien: Haymon 2020.
- Ribeiro**, Ubaldo João: Ein Brasilianer in Berlin (1994). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016.
- Rousseau**, Jacques-Jan: Emil oder über die Erziehung (1762). Paderborn: Schöningh 1978.
- Salten**, Felix: Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde (1922). Berlin, Wien, Leipzig: Zsolnay 1926.
- Schmitter**, Elke: Frau Sartoris (2000). Berlin: Bloomsbury 2011.
- Schmitter**, Elke: Veras Tochter (2006). Berlin: BvT 2008.

## Sekundärliteratur

- Adorno**, W. Theodor: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben (1951). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Alkin**, Ömer: Postmigration und Postkolonialismus. Mäandernd – essayistische Überlegungen I. In: Alkin, Ömer/ Geuer, Lena (Hg.): Postkolonialismus und Postmigration. Münster: Unrast 2022, S. 153-167.
- Angehrn**, Emil: Kultur als Grundlage und Grenze des Sinns. In: Jammal, Elias (Hg.): Kultur und Interkulturalität. Interdisziplinäre Zugänge. Wiesbaden: Springer 2014, S. 15-29.
- Aydemir**, Fatma: Arbeit. In: Aydemir, Fatma/ Yaghoobifarah, Hengameh (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum (2020). Berlin: Ullstein 2021, S. 27-37.
- Badinter**, Elizabeth: Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute (1980). München, Zürich: Piper 1991.
- Badinter**, Elizabeth: Der Konflikt. Die Frau und die Mutter. München: Beck 2010.
- Badinter**, Elizabeth: Die Wiederentdeckung der Gleichheit. Schwache Frauen, gefährliche Männer und andere feministische Irrtümer 2003. München: Ullstein 2004.

- Baum**, Detlef: Dorf und Stadt als idealtypische Konturen und Lebensräume in Ost und West. In: Nell, Werner/ Weiland, Marc. (Hg.): Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt. Bielefeld: transcript 2014, S. 111-135.
- Beauvoir**, Simon de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau (1949). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968.
- Benz**, Wolfgang: Vom Vorurteil zur Gewalt. Politische und soziale Feindbilder in Geschichte und Gegenwart. Freiburg im Breisgau: Herder 2020.
- Betts**, F. Raymond: A History of Popular Culture. More of everything, faster and brighter. New York: Routledge 2004.
- Bora**, Aksu: Türk modernleşme sürecinde annelik kimliğinin dönüşümü. In: İlyasoğlu, Aynur/Akgökçe, Necla (Hg.): yerli bir feminizme doğru. İstanbul: Sel Yayıncılık 2001, S. 77-106.
- Bora**, Aksu: Anneciğim Seni Ben (2011). In: Bora, Aksu (Hg.): Feminizmin Kendi Arasında. İstanbul: İletişim Yayınları 2021, S.166-168.
- Bramberger**, Andrea: Die Kindfrau. Lust, Provokation, Spiel. München: Matthes & Seitz 2000.
- Burger**, Angelika/ **Seidenspinner**, Gerlinde: Töchter und Mütter. Ablösung als Konflikt und Chance. Opladen: Leske & Budrich 1988.
- Chodorow**, Nancy: Das Erbe der Mütter. Psychoanalyse und Soziologie der Geschlechter (1978). München: Frauenoffensive 1985.
- Condillac**, Étienne Bonnot de: Abhandlungen über die Empfindungen (1754). Hamburg: Meiner 1983.
- Csáky**, Moritz: Speisen und Essen aus Kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: Csáky, Moritz/ Georg Christian Lack (Hg.): Kulinarik und Kultur. Speisen als kulturelle Codes in Zentraleuropa. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2014, S. 9-36.
- Douglas**, Mary: Purity and Danger. An analysis of concept of pollution and taboo (1966). London, New York: Routledge 2004.
- Dowling**, Colette: Der Cinderella Komplex. Die heimliche Angst der Frauen vor der Unabhängigkeit (1981). Frankfurt am Main: Fischer 1984.
- Döcker**, Ulrike: Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main, New York: Campus 1994.
- Drynda**, Joanna: Spiegel-Frauen. Zum Spiegelmotiv in Prosatexten zeitgenössischer österreichischer Autorinnen (= Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur, Bd. 3). Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles: Lang 2012.
- Eder**, Walter: Zu Hause in der Fremde? Der Verlust der Raumerfahrung als Verlust des Erfahrungsraums beim Reisen. In: Schaffter, Ortfried (Hg.): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Opladen: Der Westdeutsche 1991, S. 158-172.
- El Hissy**, Maha: Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler. Bielefeld: transcript 2012.
- Emden-Herwartz**, Leonie: Mutterschaft und weibliches Selbstkonzept. Eine interkulturell vergleichende Untersuchung. Weinheim, München: Juventa 1995.
- Faulstich**, Werner: Einleitung – Zu den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Konturen. In: Ders. (Hg.): Die Kultur der 90er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. München: Fink 2010, S. 7-21.
- Fenderl**, Birgit/ **Rohrer**, Anneliese: Die Mutter, die ich sein wollte. Die Tochter, die ich bin. Wien: Braumüller 2018.

- Fooker**, Insa: Puppen – heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.
- Forward**, Susan: Vergiftete Kindheit. Elterliche Macht und ihre Folgen (1989). München: Goldmann 1993.
- Freud**, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens (1904). Frankfurt am Main: Fischer 2014.
- Freund**, Wieland: „Eine Generation von Wallfahrern“. Roadnovels – Sehr europäische „Amerikanische Reisen“ In: Freund, Wieland/ Freund, Winfried (Hg.): Der deutsche Roman der Gegenwart. München: Fink 2001, S. 45-53.
- Gansel**, Carsten: Von romantischen Landschaften, sozialistischen Dörfern und neuen Dorfromanen. Zur Inszenierung des Dörflichen in der deutschsprachigen Literatur zwischen Vormoderne und Spätmoderne. In: Nell, Werner/ Weiland, Marc. (Hg.): Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt. Bielefeld: transcript 2014, S. 197-223.
- Gernsheim-Beck**, Elizabeth: Wir und die Anderen. Kopftuch, Zwangsheirat und andere Mißverständnisse (2004). Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007.
- Giordano**, Christian: Die Rolle von Mißverständnissen bei Prozessen der Interkulturellen Kommunikation. In: Roth, Klaus (Hg.): Mit der Differenz leben. Europäische Ethnologie und interkulturelle Kommunikation. Münster, München, New York: Waxmann 1996, S. 31-42.
- Gniech**, Gisla: Essen und Psyche. Über Hunger und Sättigkeit, Genuß und Kultur. Berlin, Heidelberg, New York, London, Paris: Springer 1995.
- Göle**, Nilüfer: Modern Mahrem. Medeniyet ve Örtünme (1991). İstanbul: Metis 2016.
- Grathoff**, Richard: Milieu und Lebenswelt. Einführung in die phänomenologische Soziologie und die sozialphänomenologische Forschung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Großkopf**, Rudolf: Unsere 60er Jahre. Wie wir wurden, was wir sind. Frankfurt am Main: Eichborn 2007.
- Gschwend**, Gaby: Mütter ohne Liebe. Vom Mythos der Mutter und seinen Tabus (2009). Bern: Huber 2013.
- Gutjahr**, Ortrud: Einleitung zur Teilsektion Interkulturalität und Alterität. In: Wiesinger, Peter/ Derkits, Hans (Hg.): Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 61. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 „Zeitwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main: Lang 2003, S. 15-20.
- Gümüş**, Semih: Eleştirinin Sis Çanı (2008). İstanbul: Can Sanat Yayınları 2017.
- Gümüş**, Semih: Yazının Sarkacı Roman (2011). İstanbul: Can Sanat Yayınları 2013.
- Günter**, Andrea: Die weibliche Seite der Politik. Ordnung der Seele, Gerechtigkeit der Welt. Königstein im Taunus: Helmer 2001.
- Günter**, Manuela: Arbeit am Stereotyp. Der ‚Türke‘ in der Deutsch-Türkischen Gegenwartsliteratur. In: Hamann, Christof/Sieber, Cornelia (Hg.): Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2002, S. 161-175.
- Gürbilek**, Nurdan: Vitrinde Yaşamak. 1980’lerin Kültürel İklimi (1992). İstanbul: Metis Yayınları 2014.
- Hall**, Edward T.: The Silent Language (1959). New York: Anchor Books 1990.
- Hartlaub**, Gustav Friedrich: Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. München: Piper 1951.

- Häußermann**, Hartmut/ **Siebel**, Walter: Soziologie des Wohnens. Eine Einführung in Wandel und Ausdifferenzierung des Wohnens (1996). Weinheim, München: Juventa 2000.
- Herwartz-Emden**, Leonie: Mutterschaft und weibliches Selbstkonzept. Eine interkulturell vergleichende Untersuchung. Weinheim, München: Juventa 1995.
- Hildenbrock**, Aglaja: Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur. Tübingen: Stauffenburg 1986.
- Hirsch**, Mathias: Das Haus. Symbol für Leben und Tod, Freiheit und Abhängigkeit (2006). Gießen: Psychosozial-Verlag 2011.
- Hofmann**, Michael: Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Paderborn: Fink 2006.
- Hofmann**, Michael: Deutsch-türkische Literaturwissenschaft. Würzburg: Königshausen&Neumann 2013.
- Hofmann**, Michael/ **Patrut**, Karin-Iulia: Einführung in die interkulturelle Literatur. Darmstadt: WBG 2015.
- Hofmeister**, Wernfried: Memento Mori. Literarische Lebens- und Sterbehilfen aus dem Mittelalter. In: Mitterer, Nicola/ Wintersteiner, Werner (Hg.): Wir sind die Seinen lachenden Munds. Der Tod – ein unsterblicher literarischer Topos. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag 2010, S. 19-44.
- Hungerland**, Beatrice: „Mutterliebe kann Berge versetzen“. Konzepte von Mutterschaft in (west)deutschen Elternratgebern des 20. Jahrhunderts. In: Kirn-Krüger, Helga/ Wolf, Laura (Hg.): Mutterschaft zwischen Konstruktion und Erfahrung. Aktuelle Studien und Standpunkte. Opladen, Berlin, Toronto: Budrich 2018, S. 28-42.
- Kalscheuer**, Britta: Einleitung. Interkulturalität. In: Näcke-Allolio, Lars/ Kalscheuer, Britta/ Manzeschke, Arne (Hg.): Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz. Frankfurt am Main, New York: Campus 2005, S. 221-226.
- Kaplan**, Louise J.: Weibliche Persionen. Von befleckter Unschuld und verweigerter Unterwerfung. Hamburg: Hoffmann & Campe 1991.
- Keppeler**, Angela: Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- Kimmerle**, Heinz: Intermedialität, Interdisziplinarität, Interkulturalität. In: Jammal, Elias (Hg.): Kultur und Interkulturalität. Interdisziplinäre Zugänge. Wiesbaden: Springer 2014, S. 127-140.
- Kitzinger**, Sheila: Frauen als Mütter. Mutterschaft in verschiedenen Kulturen (1978). München: Kösel 1980.
- Kiyak**, Mely: Frausein (2020). München: Hanser 2021.
- Kolnai**, Aurel: Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.
- Köppe**, Tilmann/ **Winko**, Simone: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart: Springer 2013.
- Krasny**, Elke: Küchengeschichten – Ein literarischer Streifzug. Lebensmittel und Lifestyle. In: Miklautz, Elfie/ Lachmayer, Herbert/ Eisendle, Reinhard (Hg.): Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1999, S. 251-279.
- Kreutzer**, Leo: „Doppelblicken“ zwischen Literatur und Leben. In: Ueding, Gert/ Wertheimer, Jürgen (Hg.): Zurück Zur Literatur. Streitbare Essays. Bonn: Dietz 2017, S. 164-170.
- Lerner-Goldhor**, Harriet: Wohin mit meiner Wut? Neue Beziehungsmuster für Frauen (1985). Frankfurt am Main: Fischer 2001.

**Lillge, Claudia/ Meyer, Anne-Rose:** Interkulturelle Dimensionen von Mahlzeiten. In: Dies. (Hg.): Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur. Bielefeld: transkript 2008, S. 11-22.

**Luhmann, Niklas:** Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität (1994). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017.

**Marszalek, Magdalana:** Das Dorf als Anti-Idylle. Polnische literarische und filmische Narrative des Verdrängten. In: Nell, Werner/ Weiland, Marc. (Hg.): Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt. Bielefeld: transcript 2014, S. 425-438.

**Marx Ferree, Myra:** Feminismen. Die deutsche Frauenbewegung in globaler Perspektive (2012). Frankfurt am Main: Campus 2018.

**Marx Ferree, Myra:** Gleichheit und Autonomie. Probleme feministischer Politik. In: Gerhard, Ute/ Jansen, Mechtild/ Maihofer, Andrea/ Schmid, Pia/ Schultz, Irmgard (Hg.): Differenz und Gleichheit. Menschenrechte haben (k)ein Geschlecht. Frankfurt/Main: Helmer 1990, S. 283-298.

**Matz, Wolfgang:** Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer. Göttingen: Wallstein 2014.

**Mecklenburg, Norbert:** Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft (2008). München: Iudicium <sup>2</sup>2009.

**Miklautz, Elfie/ Lachmayer, Herbert/ Eisendle, Reinhard:** Einleitung. In: Dies. (Hg.) Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1999.

**Miller, Ian William:** The Anatomy of Disgust. Cambridge/Massachusetts, London/Massachusetts: Harvard University Press 1997.

**Nocera, Lea:** Manikürlü Eller Almanya'da Elektrik Bobini Saracak. Toplumsal Cinsiyet Perspektifinden Batı Almanya'ya Türk Göçü (1961-1984). Istanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları 2018.

**Nünning, Vera/ Nünning, Ansgar:** Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse. Erzähltextanalyse und Gender Studies – Eine produktive Allianz. In: Nünning, Vera/ Nünning, Ansgar (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: Springer 2004.

**Opitz, Claudia:** Mutterschaft und weibliche (Un-)Gleichheit in der Aufklärung. Ein kritischer Blick auf die Forschung. In: Opitz, Claudia/ Weckel, Ulrike/ Kleinau, Elke (Hg.): Tugend, Vernunft, und Gefühl. Geschlechterdiskurse der Aufklärung und weibliche Lebenswelten. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann 2000, S. 85-106.

**Öztürk-Yaman, Melda:** Cinsiyete dayalı iş bölümü üzerine notlar. Kavramsal ve tarihsel ip uçları. In: Feminist Politika. Frühling 16/ 2012, S. 16-17.

**Pektaş, Ebru:** Toplumsal Cinsiyetin Anahtar Kavramları. Cinsellik, Şiddet, Emek. Istanbul: İleri Kitaplığı Yayınevi 2017.

**Piatti, Barbara:** Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien (2008). Göttingen: Wallstein 2009.

**Phillips, Shelley:** Beyond the Myths. Mother-Daughter Relationships in Psychology, History, Literature and Everyday Life (1991). London: Penguin Books 1996.

**Prisching, Manfred:** Die Spätmoderne und ihre Pop-Kultur. In: Groß, Peter Horst/ Prisching, Manfred/ Theweleit, Klaus (Hg.): Pop-Kultur. Historische und aktuelle Perspektiven einer kulturellen Revolution. Klagenfurt: Wieser 2018, S. 57-134.

- Rosenberg**, B. Marshall: Was deine Wut dir sagen will. Überraschende Einsichten. Das verborgene Geschenk unseres Ärgers entdecken (2005). Paderborn: Junfermann 2013.
- Rigby**, Kate: (Post-) Koloniale Inkorporierung. Ökologie und Esskultur in Australien. In: Lillge, Claudia/ Meyer, Anne-Rose (Hg.): Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur. Bielefeld: transkript 2008, S. 315-335.
- Said**, W. Edward: Orientalism (1978). London: Penguin Random House 2019.
- Sancar**, Serpil: Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti. Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar 2012. Istanbul: İletişim Yayınları 2017.
- Schäffter**, Ortfried: Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit. In: Ders. (Hg.): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Opladen: Der Westdeutsche 1991, S. 11-42.
- Scheiding**, Oliver: Intertextualität. In: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin, New York: de Gruyter 2005, S. 53-72.
- Schinkel**, Sebastian: Familiäre Räume. Eine Ethnographie des „gewohnten“ Zusammenlebens als Familie. Bielefeld: transkript 2013.
- Schipperges**, Heinrich: Das Phänomen Tod. In: Jansen, Helmut (Hg.): Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. Darmstadt: Steinkopf 1978, S. 12-21.
- Schneider**, Jens: Deutsch sein. Das Eigene, das Fremde und die Vergangenheit im Selbstbild des vereinten Deutschlands. Frankfurt am Main: Campus 2001.
- Schöbller**, Franziska: Einführung in die Gender Studies. Berlin: Akademie 2008.
- Schütz**, Alfred: Der Heimkehrer. In: Benz-Merz, Ulrich-Peter/ Wagner, Gerhard (Hg.): Der Fremde als sozialer Typus. Klassische soziologische Texte zu einem aktuellen Phänomen. Konstanz: UVK 2002, S. 93-110.
- Schweizer**, Gerhard: Türkei verstehen. Von Atatürk bis Erdoğan. Stuttgart: Cotta 2016.
- Sancar**, Serpil: Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti. Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar. Istanbul: İletişim Yayınları 2012.
- Spohr**, Doris: Soziale Rhythmen in einer mittelständischen Familie. In: Schiffauer, Werner (Hg.): Familie und Alltagskultur. Facetten urbanen Lebens in der Türkei. Frankfurt am Main: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie 1993, S. 124-136.
- Stone**, Alison: On the Genealogy of Women. A Defence of Anti-Essentialism. In: Gillis, Stacy/ Howie, Gillian/ Munford, Rebecca (Hg.): Third Wave Feminism. A Critical Exploration (2004). Hampshire: Palgrave Macmillan 2007, S. 16-29.
- Strauss**, Anselm: Spiegel und Masken. Die Suche nach Identität (1959). Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.
- Sturm**, Barbara von: Mutterschaft im Patriarchat. Ein Plädoyer für mehr Mut zur Auseinandersetzung. Pfaffenweiler: Centaurus 1991.
- Tekeli**, Şirin: 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar (2011). Istanbul: İletişim Yayınları 2015.
- Thomas**, Alexander: Einführung. In: Thomas, Alexander/ Kammhuber, Stefan/ Machl-Schroll, Sylvia (Hg.): Handbuch Interkulturelle Kommunikation und Kooperation. Band 2: Länder, Kulturen und interkulturelle Berufstätigkeit (2003). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 9-16.



**Thüne**, Wolfgang: Die Heimat als soziologische und geopolitische Kategorie. Würzburg: Creator 1987.

**Varela**, Castro Mar Do Maria: Interkulturelles Training? Eine Problematisierung. In: Darowska, Lucyna/ Lüttenberg, Thomas/ Machold, Claudia (Hg.): Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität. Bielefeld: transkript 2010, S. 117-129.

**Vinken**, Barbara: Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos (2001). Frankfurt/Main: Fischer 2011.

**Waldenfels**, Bernhard: Ordnung im Zwielicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

**Waldher**, Karin: Wo die Heimat ist. Zur Konstruktion und Rekonstruktion von Heimat. Klagenfurt, Wien: Drava 2012.

**Wichard**, Norbert: Erzähltes Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter. Bielefeld: transkript 2012.

**Wintersteiner**, Werner: Transkulturelle literarische Bildung. Die „Poetik der Verschiedenheit“ in der literaturdidaktischen Praxis. Innsbruck, Wien, Bozen: Studien 2006.

**Yildiz**, Erol: Vom Postkolonialen zum Postmigrantischen. Eine neue Topografie des Möglichen. In: Alkin, Ömer/ Geuer, Lena (Hg.): Postkolonialismus und Postmigration. Münster: Unrast 2022, S. 71-98.

**Yıldız**, Yasemin: Keine Adresse in Deutschland? Adressierung als politische Strategie. In: Gelbin, Cathy/ Konuk, Kader/ Piesche, Peggy (Hg.): AufBrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland. Königstein im Taunus: Helmer 1999, S. 224-236.

## Zeitungen

N.N.: Gittiler, gördüler, çalıştılar (Sie gingen, sie sahen, sie arbeiteten). In: Cumhuriyet, 28.11.1962.

## Online-Ressourcen

**Akmerkez**-Istanbul Shopping Fest.

<https://www.istshopfest.com/en/?p=15091> (eingesehen am 19.09.2021).

**Alpay**, Necmiye: Perihan Mağden külliyesi.

<https://www.perihanmagden.blogcu.com/perihan-magden-elestiriler/488839>  
(eingesehen am 18.07.2019).

**Al-Khalaf**, Nadja: Verlag für türkische Literatur. Zwischen künstlerischer Freiheit und Zensur. Frankfurter Allgemeine 12.04.2016.

<https://www.faz.net/aktuell/karriere-hochschule/die-gruender/verlag-fuer-tuerkische-literatur-zwischen-kuenstlerischer-freiheit-und-zensur-14171134.html> (eingesehen am 30.03.2023).

**alpha-Forum**: Elke Schmitter, Essayistin und Schriftstellerin im Gespräch mit Willi Streit. Sendung vom 13.11.2006. BR-Online. Das Online-Angebot des Bayerischen Rundfunks.

<http://www.br-online.de/alpha/forum/vor0611/20061113.shtml> (eingesehen am 16.05.2020).

**Altunal**, Semra: Kadın Yazarların Polisiye Romanlarında Suç Kavramı (1936-2010). (Crime Concept in the Detective Novels of Female). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı 2018.

<https://openaccess.hacettepe.edu.tr/xmlui/handle/11655/5134> (eingesehen am 23.10.2023).

**Bundi**, Markus: Roman mit drei Fäden. „Frau Sartoris“ von Elke Schmitter. Buchbesprechung.

[https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/345706\\_Schmitter-Frau-Sartoris.html](https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/345706_Schmitter-Frau-Sartoris.html)  
(eingesehen am 10.07.2021).

**Bücherwelt:** Ein Interview mit dem Schriftsteller Jakob Arjouni. <https://www.annabelle.ch/gesellschaft/people/bucherwelE-ein-interview-mit-dem-schriftsteller-jakob-arjouni-25597>(eingesehen am 31.01.2021).

**Can, Özber:** Almanya’da Yabancı, Türk ve Kadın Olmak (To be Foreigner, Turkish and Woman in Germany). SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Mayıs 2008, Sayı 17, S. 1-10. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/118007> (eingesehen am 02.06.2023).

**Cangöz, Neslihan:** Perihan Mağden Romanlarında Şiddet ve Şiddetin Temsili (Violence and Representation of Violence in Perihan Mağden’s Novels). Istanbul: Istanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı 2012. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=YEHPXrqxxqFhPio1m2dptw&no=M4whElmY6LAJP4tidgJkzw> (heruntergeladen am 20.10.2023).

Çıplak kadın yazarlara öfke duyuyorum. [https://www.milliyet.com.tr/pazar/ciplak-kadin-yazarlara -ofke-duyuyorum-5214428](https://www.milliyet.com.tr/pazar/ciplak-kadin-yazarlara-ofke-duyuyorum-5214428) 03.06.2002 (eingesehen am 29.02.2020).

**Eimer, Annick:** Frauenbild. „Es gibt nicht die Mutter und nicht das Kind ... also auch nicht die Mutterliebe“. Zeit Online. <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2016/06/frauenbild-frankreich-elisabeth-badinter-feminismus-mutter> (eingesehen am 17.01.2022).

**Erdoğan, Recep Tayyip:** Kadın – erkek eşitliği fitrata ters. BBC News Türkçe. 24.11.2014 [https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/11/141124\\_kadininfitrati\\_erdogan](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/11/141124_kadininfitrati_erdogan). (eingesehen am 23.09.2022).

**Ersun, Ceylan:** Cumhuriyet’in İlk Yıllarından Günümüze Türk Romanlarındaki Anne-Kız İlişkilerinin Psikanalitik İncelemesi (The Psychoanalytic Study Of The Mother-Daughter Relationships In Turkish Novels From the Earlier Years Of Republic Until Today). Istanbul: Istanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Bilim Dalı 2007. [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=HyXD-kUxf0iqCM7G7IVVFA&no=i-7QDiPe1I\\_AI\\_4OS1MuBQ](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=HyXD-kUxf0iqCM7G7IVVFA&no=i-7QDiPe1I_AI_4OS1MuBQ) (heruntergeladen am 05.11.2023).

**Fessmann, Meike:** Fatma Aydemirs Roman „Dschinns“. Verdichtete Trauer. Süddeutsche Zeitung (15. Februar 2022). <https://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-roman-fatma-aydemir-dschinn-1.5529445> (eingesehen am 23.06.2023).

**Flaake, Karin:** Bedeutung traditioneller Mutterbilder in Familien mit einer in der Paarbeziehung geteilten Elternschaft. Beharrungstendenzen und Veränderungsprozesse. In: Krüger-Kirn, Helga/ Metz-Becker, Marita/ Rieken, Ingrid (Hg.): Mutterbilder. Kulturhistorische, sozialpolitische und psychoanalytische Perspektiven. Gießen: Psychosozial-Verlag 2016, S. 165-179. [https://www.genderopen.de/bitstream/handle/25595/396/Flaake\\_2016\\_Mutterbilder.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.genderopen.de/bitstream/handle/25595/396/Flaake_2016_Mutterbilder.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (eingesehen am 12.09.2023).

**Franssen, Maximilien:** Die Identitätssuche migrantischer Frauenfiguren in der Gegenwartsliteratur bei Emine Sevgi Özdamar und Fatma Aydemir. Liège: Université Faculté de Philosophie et Lettres (2020-2021). <https://matheo.uliege.be/bitstream/2268.2/12995/4/TFE-Franssen-2020-2021-2nd-Session.pdf> (heruntergeladen am 28.07.2023).

**Galter, Sunhild:** Das Bild der zornigen jungen Frau in Fatma Aydemirs Debütroman *Ellbogen* (2018). <http://uniblog.eu/wp-content/uploads/2018/43/Galter.pdf> (eingesehen am 26.06.2023).

**Ger, Fulya:** A Stylistic Analysis of Perihan Mağden’s ‘İki Genç Kızın Romanı’ in the Context of Linguistic Deviations. Ankara: Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Department of English Linguistics 2008. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=YEHPXrqxxqFhPio1m2dptw&no=M4whElmY6LAJP4tidgJkzw> (heruntergeladen am 05.11.2023).

Kadınlar ‘Aile Değil Kadın Bakanlığı’ istedi.

<https://kaosgl.org/haber/kadinlar-lsquoaille-degil-kadin-bakanligirsquo-istedi> (eingesehen am 24.09.2022).

**Koçak**, Selda: Literarische Synthese zum türkischen Frauenbild. Ein Vergleich der Protagonistinnen bei Kurban Said: Das Mädchen vom Goldenen Horn und Fatma Aydemir: Ellbogen. Ankara: Hacettepe Universität Institut für Sozialwissenschaften Abteilung für deutsche Sprache und Literatur 2021. <https://acikerisim.hacettepe.edu.tr:8443/server/api/core/bitstreams/fe815aed-a159-471f-bc7d-2caa249aacb8/content> (heruntergeladen am 05.09.2023).

N.N.: Aus dem Kummerkasten einer Jugendlichen. In: Cicero – Magazin für politische Kultur. Das Journal.

<https://www.cicero.de/kultur/aus-dem-kummerkasten-einer-jugendliebe/44565?page=7> (eingesehen am 26.06.2023).

Romanla aramda kötü bir kan var.

<https://t24.com.tr/k24/yazi/romanla-aramda-kotu-bir-kan-var,369> 03.06.2002 (eingesehen am 29.02.2020).

**Sağlam**, Fatma: Renan Demirkan’ın Üç Şekerli Demli Çay Adlı Eserinde Yer Alan Türk Ve Alman İmgelerine Karşılaştırmalı Bir Bakış (The Comparative View of Turkish and German Images in Renan Demirkan’s Novel: Üç Şekerli Demli Çay. Milli Folklor, 2006. <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=72&Sayfa=55> (eingesehen am 02.06.2023).

**Saka**, Nalan: Selim Özdoğan’ın “Die Tochter des Schmieds” (Demircinin Kızı) Adlı Romanında Göçü Hazırlayan Sosyokültürel Sebepler. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı 2013. [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=Ko8JJHyG39bQVL4QTe\\_gHw&no=coq98DLz37w-EQhKS1Dhdw](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=Ko8JJHyG39bQVL4QTe_gHw&no=coq98DLz37w-EQhKS1Dhdw) (eingesehen am 19.07.2023).

**Sandberg**, Britta (Interviewerin): Erziehung „Frauen sind keine Schimpansen“. In: Der Spiegel. <https://www.spiegel.de/spiegel/a-713292.html> (eingesehen am 11.11.2021).

**Savaş**, Mune: Eine kritische Darstellung des Frauenbildes im Rahmen der Komparatistik anhand je einem Werke von Herta Müller, Elke Schmitter, Saliha Scheinhardt und Feridun Zaimoğlu. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yabancı Diller ABD Alman Dili ve Eğitimi Anabilim Dalı 2011. [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=8Varr0rudwR3JnKsOVI\\_Og&no=xGuy3VHRxyqf8q5XmPRQw](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=8Varr0rudwR3JnKsOVI_Og&no=xGuy3VHRxyqf8q5XmPRQw) (heruntergeladen am 12.12.2023).

**Schröder**, Christoph: Fatma Aydemir: „Dschinns“. Leben ohne Partykeller. <https://www.deutschlandfunk.de/fatma-aydemir-dschinns-100.html> 13.02.2022. (eingesehen am 06.11.2023).

**Spivak-Chakravorty**, Gayatri: The Rani of Sirmur. An Essay in Reading the Archives. In: History and Theory, Bd. 24, Nr. 3 (1985), S. 247-272. <https://www.jstor.org/stable/2505169> (eingesehen am 14.04.2023).

**Voigt**, Johann: Ich wollte klarmachen, dass die Herkunftsfamilie eine Art Performance ist. <https://www.torial.com/en/johann.voigt/portfolio/726858> (eingesehen am 04.11.2023).

**Yağcı**, Gülenay: Die Wahrnehmungsweise des Fremden in Selim Özdoğan’s Romanen „Die Tochter des Schmieds“ und „Heimstraße 52“. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı 2014. [https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/343464/yokAcikBilim\\_10042720.pdf?sequence=-1&isAllowed=y](https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/343464/yokAcikBilim_10042720.pdf?sequence=-1&isAllowed=y) (eingesehen am 14.06.2023).

**Yalçın**, Nurhayat: Renan Demirkan’ın “Üç Şekerli Demli Çay” Romanında Kültürlerarasılık. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri Ve Edebiyatları Alman Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı 2011. [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=Ko8JJHyG39bQVL4QTe\\_gHw&no=coq98DLz37w-EQhKS1Dhdw](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=Ko8JJHyG39bQVL4QTe_gHw&no=coq98DLz37w-EQhKS1Dhdw) (heruntergeladen am 15.10.2023).

## **Filme**

**Urushadze**, Ana: Scary Mother. Georgien 2017.

**Düfel**, Stephan: ARTBLOOD. Alltag in Deutschland – Die 60er Jahre.

<https://www.dailymotion.com/video/x1twx65> (eingesehen am 22.06.2021).