

University of New Hampshire

University of New Hampshire Scholars' Repository

Honors Theses and Capstones

Student Scholarship

Spring 2016

Die Infragestellung des deutschen Literaturkanons, des deutschen Kinos und der deutschen Identität in den Erzählungen „dem Hof im Spiegel“ und Auf der anderen Seite durch eine transnationale Ästhetik

Laurianne M. Posch

University of New Hampshire, Durham

Follow this and additional works at: <https://scholars.unh.edu/honors>



Part of the [German Literature Commons](#), and the [Other German Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Posch, Laurianne M., "Die Infragestellung des deutschen Literaturkanons, des deutschen Kinos und der deutschen Identität in den Erzählungen „dem Hof im Spiegel“ und Auf der anderen Seite durch eine transnationale Ästhetik" (2016). *Honors Theses and Capstones*. 275.

<https://scholars.unh.edu/honors/275>

This Senior Honors Thesis is brought to you for free and open access by the Student Scholarship at University of New Hampshire Scholars' Repository. It has been accepted for inclusion in Honors Theses and Capstones by an authorized administrator of University of New Hampshire Scholars' Repository. For more information, please contact Scholarly.Communication@unh.edu.

Die Infragestellung des deutschen Literaturkanons, des deutschen Kinos und der deutschen Identität in den Erzählungen „dem Hof im Spiegel“ und *Auf der anderen Seite* durch eine transnationale Ästhetik

Laurianne Posch

German Honors Thesis

von Prof. Dr. Mary Rhiel betreut

German 795H

3. Mai 2016

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung
 - 1.1. Globalisierung und Transnationalismus
2. „Der Hof im Spiegel“ von Emine Sevgi Özdamar
 - 2.1. Erzählstruktur
 - 2.2. Der Spiegel als Symbol
 - 2.3. Criss-Crossing Motiv
3. *Auf der anderen Seite* von Fatih Akin
 - 3.1. Erzählstruktur
 - 3.2. Criss-Crossing Motiv
 - 3.3. Das natürliche Zerbrechen von Binaries und die Entstehung des „Third Space“
4. Schluss
5. Quellennachweis

1. Einleitung

Wenn man an die Geschichte der deutschen Literatur denkt, fällt einem eine Reihe von Epochen ein. Es gibt unter anderen den Mittelalter, den Barock, die Aufklärung, Sturm und Drang, die Klassik, die Romantik, den Realismus, die Literatur um die Jahrhundertwende, die Literatur zwischen den Weltkriegen, die Literatur nach 1945, und die Literatur der Gegenwart (Freund 5-6).

Die Gegenwart sieht aber heute anders aus, als sie im Jahre 1970 aussah, denn viel änderte sich in den letzten 46 Jahren in Deutschland. Viele Gastarbeiter, die in den sechziger und siebziger Jahren nach Deutschland kehrten, blieben, obwohl Deutschland vorhatte, dass sie einfach nach ein paar Jahren wieder nach Hause kehren würden. Diese Gastarbeiter, die hauptsächlich aus der Türkei kamen, gründeten in Deutschland Familien, und nun gibt es in Deutschland die zweite und die dritte Generation Ausländer. In den letzten 46 Jahren änderte sich also die Soziodemographie Deutschlands sehr. Die Volkszählung vom Jahre 2011 zeigte auf, dass ungefähr 12 Prozent der Einwohner Deutschlands keine deutsche Staatsangehörigkeit hatte und, dass 2.3 Million Familien, die mindestens ein minderjähriges Kind hatte, aus mindestens einem Elternteil bestanden, der eine Migrationshintergrund hatte (Herrmann et al. 6). Die Frage ist letztendlich: was bedeutet diese gesellschaftliche Entwicklung für die deutsche Identität beziehungsweise für die deutsche Literatur?

Es gibt heute viele Einwohner in Deutschland, die Migrationshintergründe haben, und dies spielt heutzutage bei der deutschen Literatur eine spannende Rolle. Die soziodemographische Änderung Deutschlands ist von hoher Bedeutung, denn diese Einwohner mit Migrationshintergründen wohnen in Deutschland, sie schreiben auf Deutsch, und deren Bücher werden von einem traditionellen deutschen Publikum gelesen. Es wird zwar behauptet,

dass „die Geschichte der deutschen Literatur...ein Portrait des nationalen Bewußtseins im Wandel der Zeiten [ist],“ aber wenn das der Fall ist, wie betrachten wir die Literatur, die von Menschen mit Migrationshintergründen geschrieben wird, in die Geschichte der deutschen Literatur (Freund 7)?

Diese Art Literatur gehört schon zum deutschen Literaturkanon, aber der traditionelle Kanon ist nicht mehr das, was er früher war. Im Jahre 2000 wurde der deutsche Staatsangehörigkeitsgesetz geändert und folgendermaßen änderte es sich, was es bedeutet, deutsch zu sein.¹ Mit dieser bedeutenden Änderung verwandelte sich auch die traditionellen Wahrnehmungen der deutschen Literatur.

Letztes Jahr bei dem Seminar an der LMU München, das hieß „Neue Weltliteratur oder Literatur der Globalisierung? Mehr- und Transkulturelle Literatur in Deutschland,“ beschäftigte ich mich mit einer ähnlichen Frage wie die, die ich oben stellte. Das Seminar weckte in mir ein Interesse an dieser neuen Art Literatur und wir beschäftigten uns im Seminar damit, wie man diese Art Literatur definieren sollte.

Diese neue Art Literatur könnte man „neue Weltliteratur“ nennen, denn unter neue Weltliteratur versteht man „eine dynamische, rasant wachsende, postethnische und transnationale Literatur“ und „eine Literatur ohne festen Wohnsitz, geschrieben von Migranten, Pendlern zwischen den Kulturen, [und] Transitreisenden in einer Welt in Bewegung..., [die] neue

¹ Das Geburtsortsprinzip ist seit dem 1. Januar 2000 Teil des Staatsangehörigkeitgesetzes. Bis dahin gehörte das nicht dazu, und die deutsche Staatsangehörigkeit wurde nur nach dem Abstammungsprinzip bestimmt. Mit dieser Änderung darf nicht nur die Nationalitäten der Eltern eines Kindes seine Staatsangehörigkeit bestimmen, sondern auch der Geburtsort des Kindes. Die Bundesregierung fasst das folglich zusammen: „Auch wenn beide Elternteile keine deutsche Staatsangehörigkeit besitzen, gilt: Wenn [das] Kind in Deutschland geboren wird, ist es automatisch mit der Geburt Deutsche oder Deutscher, wenn bestimmte Voraussetzungen erfüllt sind. Liegen diese Voraussetzungen bei Vater oder Mutter vor, sind keine zusätzlichen Anträge nötig. Das Kind wird automatisch bei Geburt Deutsche oder Deutscher“ („Das Geburtsortsprinzip“). Darüber hinaus muss man nur „acht Jahren...gewöhnlichen rechtmäßigen Aufenthalt in Deutschland“ haben, bevor man sich die deutsche Staatsangehörigkeit erwerben darf („Die Anspracheinbürgerung“). Vor der Gesetzesänderung musste man 15 Jahre in Deutschland gewohnt haben, bevor man sich sie erwerben dürfte (Oezcan).

Erzählwelten und Erfahrungsräume [eröffnet] und ... in globalen Vernetzungen [operiert] (Löffler 17). Aber vielleicht könnte es doch einen anderen Namen für diese Art Literatur geben.

Obwohl die Antwort auf diese Frage für mich immer noch ein bisschen unklar ist, ist eine andere, vielleicht praktischere Frage mir eingefallen: wie lassen Erzählungen, die von Deutschen mit Migrationshintergründen geschrieben wurden, die Folgen von Transnationalismus darstellen? Anders gesagt: gibt es eine transnationale Ästhetik, und wenn ja, wie sieht sie aus? Mit dieser Frage möchte ich mich mit diesem Projekt beschäftigen.

1.1 Globalisierung und Transnationalismus

Was heißt Globalisierung und Transnationalismus? Diese Begriffe sind miteinander eng verbunden, aber sie sind keine Synonyme. Darunter kann man verschiedenen Sachen verstehen, aber ich werde diese Begriffe im folgenden Zusammenhang benutzen: Die Globalisierung ist „die weltweite Verflechtung in den Bereichen Wirtschaft, Politik, Kultur u.a.“ (Duden). Als die Dynamik der Globalisierung nennt Mennel Folgendes: “mobile subjects criss-cross[ing] the globe in multiple directions” (6). Unter Transnationalismus versteht Hermmann et al. “a plurality of intersecting and crosscutting flows of products, ideas, and people back and forth over borders” (1). Transnationalismus ist also eine Dynamik der Globalisierung. Er hat dazu geführt, dass es nun neue erzählerische Konventionen, neue Wahrnehmungen von Zeit und Raum, und neue Strukturen von Intimität und Beziehungen in der Familie gibt (Mennel 2-3). Ich behaupte, diese Folgen des Transnationalismus sind in dieser neuen Art Literatur zu merken und analysieren.

Alle spielen bei Transnationalismus zwar eine Rolle, aber Transnationalismus ist nicht etwas, mit dem alle die gleichen Erfahrungen haben. Er betrifft verschiedene Leute in verschiedenen Arten und Weisen. Foner meint, dass manche Gruppen transnationaler als andere Gruppen sind, und sie ist der Meinung, dass es auch unter Migrantengruppen Unterschiede

zwischen „the frequency, depth and range of trans- national ties“ gibt (23). Jede Erfahrung mit Transnationalismus ist also ein bisschen anders, zum Beispiel wegen der Regeln der Mobilität, die es regulieren, wo man wohnen darf und wohin man fahren darf (Herrmann et al. 4).

Transnationalismus, der eine Dynamik der Globalisierung ist, betrifft also alle nicht gleich. Da Türken die größte Minderheit in Deutschland darstellen, beschäftige ich mich für dieses Projekt mit Texten von Schriftstellern, die türkische Migrationshintergründe haben (Adelson 5-6). Ich möchte untersuchen wie fiktive Texte, die von Deutschen mit türkischen Migrationshintergründen geschrieben wurden, die Folgen von Transnationalismus durch eine transnationale Ästhetik – wenn es so etwas gibt – darstellen. Ich wende mich zunächst an die Erzählung „der Hof im Spiegel“ von Emine Sevgi Özdamar.

2. „Der Hof im Spiegel“ von Emine Sevgi Özdamar

Emine Sevgi Özdamar wurde 1946 in der Türkei geboren. 1965 zog sie nach Deutschland und arbeitete da als Gastarbeiter. Zwei Jahre später fuhr sie wieder in die Türkei, aber 1976 kam sie wieder nach Deutschland, und da blieb sie (Stewart). 1996 nahm sie die deutsche Staatsbürgerschaft an (Neumann). Die Erzählung „der Hof im Spiegel,“ ist ein Teil der Sammlung von Erzählungen von Özdamar, *Der Hof im Spiegel*, die 2001 veröffentlicht wurde.

In dieser Erzählung geht es um den Alltag und das Leben einer Ich-Erzählerin, die aus der Türkei kommt und in Düsseldorf wohnt. Ihre Altbauwohnung besteht aus drei Zimmern, deren Vorhänge immer zugezogen sind und zu einer Straße schauen, und drei Zimmer, die den Blick in einen Innenhof freigeben und in denen es jeweils einen Spiegel gibt. Wegen dieser besonderen Einrichtung kann die Erzählerin alles im Hof sehen, ohne aus dem Fenster schauen zu müssen. Wenn sie aufsteht, statt „vom Balkon aus auf den Hof“ zu schauen, schaut sie in den Spiegel, und in dieser Art und Weise bildet sie ihre eigene Gemeinschaft innerhalb ihrer

Wohnung, die jeden Tag für sie da ist (Özdamar 26-27). Sie erzählt: „Ich kochte Kaffee oder schrieb oder putzte und konnte immer wieder den Hof und meine Nachbarn in meinen Zimmern sehen“ (Özdamar 26). In dieser Erzählung hat die Erzählerin zwar wenig direkten Kontakt mit ihren Nachbarn, aber eine Art Kontakt mit ihnen hat sie jedoch jeden Tag im Spiegel.

Im Spiegel hat sie aber nicht nur mit ihren Nachbarn Kontakt, sondern auch mit ihrer türkischen Mutter. Die Erzählerin kommuniziert im Spiegel mit ihrer Mutter, wenn ihre Mutter noch am Leben und in der Türkei ist und nachdem ihre Mutter gestorben ist. Wenn ihre Mutter noch am Leben ist, steht die Erzählerin öfter vor dem Spiegel und telefoniert mit ihr. Nachdem ihre Mutter gestorben ist, redet die Erzählerin immer noch mit ihr im Spiegel. Es sind also nicht nur die Lebenden, die im Spiegel wohnen, sondern auch die Toten. Nach dem Tod ihrer Mutter telefoniert die Erzählerin mit dem türkischen Dichter Can, der in diesem Sinne als die Ersatzfigur für ihre Mutter fungiert.

In dieser Erzählung gibt es viele Figuren, die verschiedene Herkunft haben. Adelson beschreibt diese interessante Mischung von Figuren, die in dieser Erzählung auftauchen wie folgt: “the ethnoscape of her German environment is peopled with Moroccan, South African, and Yugoslavian figures in addition to German figures – who predominate – and a Black African family whose national origin is not specified (42). Noch eine wichtige Figur in dieser Erzählung ist die alte Nonne, die im Nonnenhaus der Wohnung der Erzählerin gegenüber wohnt.

Entscheidend ist, diese Erzählung lässt sich nicht leicht zusammenfassen. Der Grund dafür liegt darin, dass die Erzählstruktur dieser Erzählung unsere traditionellen Wahrnehmungen von Erzählstruktur in Frage stellt. Weder Zeit noch Raum ist in diesem Text linear, und der Text ist keine abgeschlossene Erzählung. Indem es keine traditionelle Erzählform gibt, wird eine traditionelle deutsche Identität sowohl als auch der traditionelle deutsche Literaturkanon in Frage

gestellt. Zwei andere formale Aspekte dieses Textes sind das Criss-Crossing Motiv und der Spiegel als Symbol. Diese drei formalen Aspekte in „dem Hof im Spiegel“ bilden eine transnationale Ästhetik, die uns als Leser ermutigt, unsere traditionellen Wahrnehmungen von einer deutschen Identität und dem deutschen Literaturkanon in Frage zu stellen.

2.1. Erzählstruktur

Es gibt in dieser Erzählung keinen Anfang, keine Mitte und kein Ende. Der Leser wird einfach mit der Literaturtechnik *in media res* in die Handlung geworfen. Die Erzählung fängt damit an, dass die Erzählerin es überlegt, ob die alte Nonne gestorben ist. Die Erzählerin macht es deutlich, dass ihre Mutter schon tot ist, indem sie mehrmals erzählt, „Als sie starb...“ und „Als sie aus der Welt ging...“ und dann ihre Erinnerungen von ihrer Mutter nacherzählt (Özdamar 12). Der Leser darf sich aber nicht an diesen Zeitraum gewöhnen, denn bald wechselt er. Plötzlich springt die Zeit rückwärts. Die Mutter der Erzählerin ist gerade in der Türkei gestorben und die Erzählerin fährt in die Türkei, um ihrem Vater zu helfen. Die Erzählerin fährt gleich wieder nach Deutschland, und dann stirbt auch ihr Vater.

Der Leser wird dann plötzlich bezüglich des Zeitraums weiter rückwärts befördert. Die Erzählerin befasst sich mit den Leuten in ihrer Nachbarschaft, die ihre „persönliche Stadt“ bilden und ihr wichtig sind. Unter anderen sind diese Menschen die jungen Metzger, die alte Metzgerin, sowohl als auch der jüdische Rahmenmacher. Der Tod ist aber bei dieser Erzählung ein wichtiges Thema, und in diesem Teil der Erzählung befasst die Erzählerin sich folglich mit deren Todesfällen. Um mit diesen Todesfällen umzugehen, telefoniert die Erzählerin mit ihrer Mutter, die noch in der Türkei lebt. Aber der Leser weiß wegen der früheren Seiten, dass die Mutter der Erzählerin schon gestorben ist. In einem Moment ist die Mutter also tot, aber dann auf ein Mal

ist sie wieder am Leben. Im Laufe der ersten Seiten der Erzählung läuft die Zeit also rückwärts, was im Gegensatz zu unseren Wahrnehmungen von einer traditionellen Erzählstruktur steht.

Die Zeit läuft aber nicht immer rückwärts in dieser Erzählung. Plötzlich ist der Zeitraum wieder der, mit dem die Erzählung angefangen hat. Die Erzählerin denkt über die vielen Toten nach, die im Spiegel in ihrer Küche wohnen: „Alle Toten wohnen im diesem Spiegel. Die Metzgergerin, ihr Sohn Georg, ihre Schwiegertochter....der Papagei, der so ein unverständliches Deutsch zu mir gesprochen hatte. Der jüdische Rahmenmacher, der bald Renate heiraten wollte....Meine Mutter. Mein Vater. Alle wohnen in diesem Küchenspiegel. Und jetzt, jetzt denke ich, die alte Nonne im Hof ist auch gestorben“ (Özdamar 24). Manche diese Figuren bleiben aber im Laufe der Erzählung nicht tot, und in diesem Sinne gibt es keine logische Entwicklung einer linearischen Handlung.

Bei einer typischen, abgeschlossenen Erzählung gäbe es ein klares Ende, aber bei dieser Erzählung gibt es das auch nicht. Nachdem die Erzählerin Can über den Tod der alten Nonne informiert, teilt Can der Erzählerin mit, „meine Tage auf dieser Welt sind auch gezählt“ (Özdamar 44). Er fragt sie, ob sie in die Türkei fahren würde, um ihn zu besuchen, und sie sagt zu. Beim nächsten Telefongespräch mit ihm erzählt die Erzählerin Can über den neuen Mieter, der gerade in die Parterrewohnung im Hof eingezogen ist, wozu er sie nochmal fragt, wann sie in die Türkei fahren wird. Auf diese Frage antwortet sie: „Morgen“ (Özdamar 46). Dies ist das letzte Wort, das die Erzählerin in dieser Erzählung äußert. Die Erzählung endet dann mit einem Zitat: „Ein Himmel, völlig durchnäßt/Hatte sich in den Netzen verfangen/Himmelblau nun alle Fischer“ (Özdamar 46). Morgen und Himmel sind Wörter, die Vorstellungen von Ungewissheit und Offenheit erzeugen und zum offenen Ende der Erzählung beitragen.

Klar ist, es gibt in dieser Erzählung keine lineare Struktur. Daraus ergibt sich die Frage, wie die Erzählung strukturell organisiert wird. Adelson behauptet, „the courtyard narrative is structurally organized around pivotal references to the old nun” (65). Ich bin aber der Meinung, dass die Mutter der Erzählerin auch als Orientierungspunkt in dieser verwirrenden Erzählung fungiert. Ein Beispiel davon, wie die Mutter als Orientierungspunkt fungiert, wäre die Wiederholung der Äußerung „die Menschen sterben eben,“ die die Mutter ihrer Tochter erzählt, nachdem verschiedene Figuren zu verschiedenen Zeiten in der Erzählung sterben. In den Fällen der Todesfälle der Metzger und des Rahmenmachers beruhigt ihre Mutter ihre Tochter mit dieser Äußerung: „die Menschen sterben eben“ (Özdamar 20, 24). Nachdem die Erzählerin etwas später erfährt, dass der Bruder von Ruth, eine Kassiererin, die in dem kleinen Supermarkt um die Ecke arbeitet, Krebs hat und im Krankenhaus stirbt, ruft sie ihre Mutter an. Ihre Mutter äußert die gleichen Wörter: „die Menschen sterben eben“ (Özdamar 35). Die Wiederholung dieser Äußerung hilft dem Leser damit, sich in dieser verwirrenden Erzählung ein bisschen zu orientieren, und in diesem Sinne fungiert die Mutter als Orientierungspunkt.

Die Mutter fungiert aber nicht nur als Orientierungspunkt. Dass die Mutter diese Äußerung mehrmals am Telefon sagt ist wichtig, denn dadurch wird die türkische Herkunft der Erzählerin in die Gegenwart gebracht. Über die Technologie, beziehungsweise über das Telefon, werden transnationale Bewegungen imitiert, und verschiedene Gegenden und Zeiten werden zusammen in einen Ort – in den Spiegel – gebracht, denn davor steht die Erzählerin, immer wenn sie mit ihrer Mutter telefoniert.

Zum Schluss sei betont, im Laufe dieser 35-seitigen Erzählung wird der Leser durch verschiedene Zeiträume gezogen, und als Leser ist es schwierig zu wissen, wie die Zeit in einem

Moment ist, denn sie ändert sich oft und fast unmerklich. Darüber hinaus gibt es keine Kapitel, die dem Leser mindestens ein bisschen orientieren würden.

Indem diese Erzählstruktur unsere traditionellen Wahrnehmungen von einer Erzählstruktur in Frage stellt, stellt Özdamar unsere traditionelle Wahrnehmungen von Kontinuität, Stabilität und Normen in Frage. Minnaard behauptet, “Özdamars particular mode of autobiography – its disrupted and disruptive fashion, its fantastic and ironic elements, its playful use of time and space of memory – simultaneously resists all too narrow definitions of unity and continuity. The quasi-autobiographical narrations constantly shift in temporal, spatial and thematic terms, thus refusing any suggestions of chronological order or transparent stability” (Minnaard 72). Kurz gesagt, “Özdamars shifting and fragmented writing refuses any ‘simple’ stories of identity” (Minnaard 72). Diese Infragestellung von Normen ist wichtig, denn damit stellt Özdamar traditionelle Vorstellungen von deutscher Identität und gleichzeitig von dem deutschen Literaturkanon in Frage.

2.2. Der Spiegel als Symbol

Nicht nur werden unsere traditionellen Wahrnehmungen von Zeit mit dieser Erzählung in Frage gestellt, sondern auch die von Raum. „Özdamars literature contributes to such a ‘counter-discourse’ that perceives of space as a negotiable web of relations and connections rather than as a predetermined stable entity“ (Minnaard 71). Gerade der Titel der Erzählung weist darauf hin, wie die konventionellen Wahrnehmungen von Raum in dieser Erzählung in Frage gestellt werden. Wenn man nur den Titel liest, ohne die Erzählung zu lesen, fragt man sich, wie es überhaupt sein könnte, dass es einen Hof in einem Spiegel gäbe. Diese Frage wird von der Erzählerin im Text beantwortet, und sie erklärt, dass sie mit drei Spiegeln ihre Wohnung „bis zum Hofhaus verlängert“ hatte (Özdamar 26). Es gibt in ihrer Küche einen Spiegel, in der Ecke

im Zimmer rechts der Küche gibt es auch einen großen Spiegel und an der Decke im Zimmer links der Küche hängt auch einen großen Spiegel (Özdamar 26). Um die Einrichtung ihrer Wohnung genauer zu beschreiben erklärt die Erzählerin, „wenn ich mit dem Rücken zum Hof stand, sah ich in den drei Spiegeln alle Fenster und den Garten des Nonnenhauses aus drei verschiedenen Perspektiven“ (Özdamar 26). Diese einzigartige Einrichtung der Wohnung eröffnet für die Erzählerin viele neue Möglichkeiten, die sie ohne diese Einrichtung nicht hätte.

Indem die Wohnung geräumiger scheint, ähnelt sie der Wohnästhetik in der Türkei. Mit den Spiegeln wird die deutsche Wohnung, in der die Erzählerin wohnt, zu einer offeneren Wohnung, die dann wie keine abgegrenzte deutsche Wohnung aussieht, sondern eine Wohnung, die der „Wohnästhetik des Orients“ ähnelt (Özdamar 25). Göttsche schreibt über diese öffnende Funktion der Spiegel und behauptet, dass „der Spiegel die Außenwelt der Nachbarschaft in den Innenraum des Ich [vermittelt] und verwandelt so die klaren Abgrenzungen deutscher Wohnkultur in die von Nähe gekennzeichnete, labyrinthische ‘Wohnästhetik des Orients’ (S. 25), in der die Nachbarn ‘Nase an Nase’ (S. 26) leben“ (522). Adelson schreibt auch über dieses Phänomen und nimmt eine ähnliche Stelle wie Göttsche: sie erzählt, „the German courtyard reverberates with a form of intimacy rhetorically coded in Özdamar’s diction as Turkish and „Oriental.““ (Adelson 58). Wegen der Spiegel ähnelt die deutsche Wohnung der Wohnästhetik des „Orients.“

Indem die mit Spiegeln eingerichtete Wohnung keine traditionelle deutsche Wohnung mehr ist und gleichzeitig nicht genau der „Orient“ entspricht, gibt es hier eine Art „Third Space.“ Der Raum, in dem die Erzählerin sich befindet, ist nicht nur Deutsch und nicht nur „orientalisch;“ er ist etwas Anderes. Eine Frage, mit der diese Erzählung sich beschäftigt ist, „What lies beyond the reproduction of established communities?“ und Adelson meint, diese

Erzählung “neither retrieves a Turkish national archive nor seeks admission to a German archive in any familiar national sense” (Adelson 76). Das wird klar, indem die Erzählerin es klar macht, dass sie diese Einrichtung nicht selbst ausdachte und indem sie nicht über das Orient spricht, als wäre das ihr zu Hause. Es war nicht ihre Idee, ihre Wohnung so einzurichten, und die Einrichtung war keineswegs eine wichtige Tradition für sie. Sie weiß davon wegen des „Urbanist[s] in Paris, [der] einmal über die Wohnästhetik des Orients geschrieben [hatte]“ (Özdamar 25). Darüber hinaus erzählt sie wie sie lernte, dass, „die Menschen dort...ihre Häuser bis zu Gassen [verlängerten]“ (Özdamar 25). Die Wörter „die Menschen dort,“ sind hier von hoher Bedeutung, denn mit ihnen trennt sich die Erzählerin von dem „Orient,“ damit sie nicht dazu gehört. Die Spiegel sind die Mittel, durch die diese Infragestellung von traditionellen Wahrnehmungen von Raum möglich ist. In dieser Art und Weise, diese Erzählung „undermines any one dimensional determinations in terms of Self and Other, German and Turkish, or oriental and occidental“(Minnaard 72).

Die Spiegel sind aber nicht nur Gegenstände, die einfach in der Wohnung stehen und sie eröffnen; sie sind Gegenstände, die Zeit und Raum in der die Welt der Erzählerin auf eine magische Ebene aufheben. Von besonders hoher Bedeutung ist der in der Küche stehende Spiegel, denn besonders in diesem Spiegel werden Normen von Zeit und Raum in Frage gestellt. Wie bereits erwähnt telefoniert die Erzählerin häufig mit ihrer Mutter. Die Erzählerin erklärt, dass ihre enge Beziehung mit ihrer Mutter nur mit dem Telefon möglich ist: „ Ich erzählte meiner Mutter in Istanbul am Telefon wie ein Fußballkommentator, was im Hof los war“ (Özdamar 28).

Im Laufe des Textes ist die Erzählerin ständig in Wechselwirkung mit diesem Spiegel – sie trifft die Menschen, die im Spiegel sind, sie „tastet die im Spiegel ab,“ und sie „spricht mit

ihnen“ (Oralis 55). Zum Beispiel, wenn die Erzählerin mit ihrer Mutter telefoniert und im Spiegel die afrikanische Frau und deren Kinder zuschaut, erzählt sie ihrer Mutter, „Mutter, ich streichle jetzt der Frau ihr Gesicht“ (Özdamar 28). Ein weiteres Beispiel ist der Moment, in dem sie das Gesicht der alten Nonne zum ersten Mal im Spiegel sieht, denn die Tüllvorhänge des Nonnenhauses nicht zugezogen sind wie üblich. Sie spricht die alte Nonne im Spiegel an und fragt sie, „Jungfrau, warum hängst an deinen Augenbrauen Angst, wenn du am Fenster stehst?“ (Özdamar 28). Dann hält sie einen Pelzmantel vor der Nonne in den Spiegel, damit sie wie Greta Garbo aussieht (Özdamar 29). Solche Interaktionen mit den Nachbarn passieren nicht im Hof, wo die Nachbarn wohnen, sondern im Spiegel, und in diesem Sinne hebt der Spiegel Raum auf eine magische Ebene in der Welt der Erzählerin auf.

Im Spiegel steht die Erzählerin aber nicht nur mit den Lebenden, die in dem Hof wohnen, in Wechselwirkung. Darin steht sie auch mit den Toten in Wechselwirkung. Indem „alle Toten...in diesem Spiegel [wohnen],“ „verewigt [die Erzählerin] die Menschen“ (Özdamar 24) (Oralis 55). Die Spiegel bringen also „in der Wohnung der Erzählerin die Menschen in intime Nähe und überbrücken Entfernungen zwischen Lebensräumen“ (Kosta 243-44). Dies stellt nicht nur eine neue Wahrnehmung von Raum dar, sondern auch von Zeit. Der Spiegel ermöglicht es der Mittelpunktfigur, alles was in ihrem Leben schon passiert ist „auf einer fiktive Ebene an einem gemeinsamen, existierenden, stabilen Ort in Zusammenhang“ zu bringen (Oralis 57). Die lebendige Erzählerin hat im Spiegel Interaktionen mit den Toten, und in diesem Sinne werden verschiedene Zeiträume in magischer Weise zusammengebracht.

Minnaard meint, dass in Özdamars „city narrations,“² „dimensions“ wie „welcome and goodbye, Orient and Occident, life and death“ „intersect and fuse“ (74). Obwohl Mennel „den Hof im Spiegel“ hier als Beispiel nicht nennt, gibt es ohne Frage genau so etwas in dieser

² Diese Erzählungen heißen „Mein Berlin“ und „Mein Istanbul“ und sie sind in *dem Hof im Spiegel* zu lesen.

Erzählung. Die Verbindung zwischen Leben und Tod, die es in diesem Spiegel gibt, ist wichtig, denn sie ist eine Art „boundary-crossing,“ die in Özdamrs Erzählung ständig passiert, was von hoher Bedeutung ist: „The continual boundary-crossing puts monolithic and homogeneous notions of (national) identity up for discussion“ (Minnaard 74).

Die Erzählerin mag diesen Spiegel sehr, gerade weil Normen von Zeit und Raum darin in Frage gestellt werden. Sie erzählt, „Ich war glücklich im Spiegel, weil ich so an mehreren Orten zur gleichen Zeit war“ (Özdamar 31). In dem der Spiegel „zum Ort der absoluten Glücklichkeit gemacht“ wird, hat er eine „utopische Funktion in der Erzählung“ (Oralis 55). Darüber hinaus, „der Spiegel wird hier nicht nur verräumlicht, sondern scheint ihr neues ‚Zuhause‘ geworden zu sein“ (Oralis 59). Wenn der Spiegel dann ihr neues ‚Zuhause‘ ist, könnte sie dann diesen dritten Raum darstellen, der Produkt des Transnationalismus und ein relativ neues Phänomen ist.

Dass die Erzählerin sich da zu Hause fühlt – statt sich einfach „hier“ oder „da“ zu Hause zu fühlen – ist wichtig. Dies ermutigt uns als Leser unsere Wahrnehmungen von einer „normalen,“ homogenen deutschen Identität, sowohl als auch von einem „normalen“ deutschen Literaturkanon in Frage zu stellen. Wir müssen einfach damit zufrieden sein, dass es heute etwas neues in der deutschen Literatur gibt, obwohl wir es nicht genau sagen kann, was das ist, genau wie die Erzählerin in diesem Spiegel, dieser Art „Third Space,“ zufrieden und glücklich ist.

2.3. Criss-Crossing Motiv

In dieser Erzählung spielt der Begriff Criss-Crossing als Teil vom Transnationalismus eine wichtige Rolle und als Symbol von Criss Crossing in dieser Erzählung gelten Brücken. Als die Erzählerin ein Kind in der Türkei war, spielte sie immer mit den Jungen unter den Brücken. Laut ihrer Mutter, wenn ihre Eltern sie da gelassen hätten, hätte sie sogar unter den Brücken geschlafen (Özdamar 21). Ihre Affinität zu Brücken ist aber nicht nur etwas aus ihrer Kindheit –

auch gefallen die Brücken in Düsseldorf der Erzählerin sehr. Sie erzählt, wie sehr sie diese Brücken liebt: „Auch in dieser Stadt hier liebe ich die Brücken. Ich laufe über sie zur anderen Seite der Stadt hinüber und halte meinen Rock fest“ (Özdamar 21). Sie meint, „Auch diese Brücken sind ein Teil meines persönlichen Stadtplans...“ (Özdamar 21). Das Laufen der Erzählerin über die Brücken ist ein Mikrokosmos des transnationalen Charakters des Lebens der Erzählerin. Wie schon in einem früheren Teil dieser Arbeit erwähnt wurde, ihr Leben ist transnational, indem sie in Düsseldorf wohnt aber häufig mit ihrer noch in der Türkei lebenden Mutter telefoniert. Das Laufen der Erzählerin über die Brücken – eine Art Criss-Crossing – ist in diesem Text eine genau so wichtige transnationale Ästhetik wie das Telefonieren ist.

Zu ihrer persönlichen Stadtplan gehört auch unter anderen der Hauptbahnhof. Die Erzählerin beschreibt, wie vor einem „die Menschen als Masse...zu den Zügen [rennen],“ „als ob sie unter ihren Füßen ein elektrisches Laufband vorantrüge“ (Özdamar 21). Alles ist dann plötzlich leer, außer ein paar Penner, und dann plötzlich „beginnt wieder das Band zu laufen und trägt die Massen in entgegengesetzte Richtung“ (Özdamar 21).

Noch ein Beispiel von Criss-Crossing taucht etwas später in der Erzählung auf. Die Mutter der Erzählerin ist gerade gestorben, und es ist schwierig für die Erzählerin mit ihrem Todesfall umzugehen. Deshalb fragt sie die in Istanbul wohnenden Freundinnen ihrer Mutter, ob ihre Mutter sich einmal im Traum zeigen könnte und ihr sagen könnte, was sie über sie, ihre Tochter, denkt. Eine Nacht zeigt ihre Mutter sich doch im Traum der Erzählerin. Die Erzählerin beschreibt ihren Traum wie folgt: „Ich stand in einem Zugkorridor, und neben diesem Zug fuhr ein anderer Zug in die Gegenrichtung. Meine Mutter stand auf diesem Zug, mit vielen Zeitungen im Arm. Als beide Züge ganz nah aneinander vorbeifuhren, sagte meine Mutter zu mir: »Wenn du wüßtest, wie ich dich liebe«“ (Özdamar 32). Die Erzählerin und ihre Tochter fahren in zwei

verschiedenen Zügen aneinander vorbei, was ein klarer Hinweis auf den Begriff „Criss-Crossing“ ist. Interessant ist, es gibt eine sehr ähnliche Szene im Film *Auf der Anderen Seite* von Fatih Akin, in dem es auch ein Criss-Crossing von einem Mother-Daughter Pairing gibt. Dies wird in der zweiten Hälfte dieser Arbeit diskutiert.

Später in „dem Hof im Spiegel“ gibt es noch eine subtile Erwähnung von Criss-Crossing. Ein alter Mann, Hartmut, zieht in die Parterrewohnung im Hof ein. Die Erzählerin beobachtet wie er in seiner Wohnung hin und her geht: „Ich sah ihn in der Nacht in den drei Spiegeln unter einem schwachen Glühbirnenlicht hin und her laufen. Seine Schatten spazierten in allen drei Spiegeln hin und her, hin und her“ (Özdamar 36). Die Erzählerin lädt ihn mal zum Essen ein, und auch bei ihr geht er hin und her; er zitiert Baudelaire während er zwischen den Räumen ihrer Wohnung hin und her läuft.

Hartmut zahlt aber seine Miete nicht und er muss deshalb ausziehen. Nachdem er ausgezogen ist, gibt es in seiner leeren Wohnung Mäuser, und eine Maus findet die Erzählerin in ihrer eigenen Wohnung. Sie bringt sie zurück in die Wohnung, die Hartmut früher gehörten, und erzählt, „Ich ließ die Maus in den leeren Raum, und sie lief dort hin und her wie Hartmut“ (Özdamar 41). Die Maus ist verwirrt, genau wie Hartmut zu sein scheint.

Es muss aber betont werden, dass Hartmut bei der Erzählerin mit diesem hin-und-her Laufen einmal aufhörte, und das zwar nur vor dem Spiegel. Er hört vor dem Spiegel damit auf, und in diesem Moment schaut er die Erzählerin im Spiegel an und lädt sie im Spiegel zum Tango Tanzen ein. Die Erzählerin betont die Besonderheit so eine intime Interaktion in dieser Erzählung: „Der alte Mann, den ich seit Tagen durch den Spiegel gesehen und beobachtet hatte, stand plötzlich neben mir und lud mich zum Tanzen ein“ (Özdamar 37). Dass er nur vor dem

Spiegel mit diesem hin-und-her Laufen aufhört ist von hoher Bedeutung. Es zeigt auf, wie er da im Spiegel sich endlich zu Hause fühlt, genau wie die Erzählerin sich da zu Hause fühlt.

Die Erzählstruktur, der Spiegel als Symbol, und das Criss-Crossing Motiv in „dem Hof im Spiegel“ führen dazu, dass wir als Leser unsere traditionellen Wahrnehmungen nicht nur von Zeit und Raum in Frage stellen, sondern auch von Identität – von der deutschen Identität, sowohl als auch von der Identität der deutschen Literatur. Wie man diese neue Art Literatur nennen soll, ist eine wichtige Frage. Shafi behauptet, “the literature under this rubric continues to be a problematic enterprise since it simultaneously evokes and challenges—both for the authors themselves and their critics—the binary modes on which identity formation, be it personal, national or literary, rests” (197). “Der Hof im Spiegel” ist für diese Diskussion wichtig, indem “Özdamar’s shifting and fragmented writing refuses any ‘simple’ stories of identity” (Minnaard 72). Die Erzählerin fühlt sich nur in dem Spiegel zu Hause. Indem der Spiegel ein Ort ist, der weder hier noch da ist und gleichzeitig magisch und utopisch ist, ruft Özdamar die Leser auf, diese neue Art Literatur als Teil des deutschen Literaturkanons zu verstehen. Wie Shafi meint, “It is time that we move also within the literary realm from a *ius sanguinis* to a *ius solis* form of citizenship” (212).

3. Auf der anderen Seite von Fatih Akin

Die Literatur ist aber nicht das einzige Medium, wodurch die deutsche Identität oder der deutsche Literaturkanon in Frage gestellt wird. Auch Film spielt dabei eine Rolle, und durch Filme, die von Regisseuren mit Migrationshintergründen gedreht wurden, wird das Binary deutsch-nicht deutsch durch eine transnationale Ästhetik in Frage gestellt.

Ich wende mich also nun an den Film *Auf der anderen Seite* von Fatih Akin, der 2007 erschien. Fatih Akin wurde 1973 in Hamburg geboren. Indem seine Eltern türkische Einwanderer

sind, hat er einen Migrationshintergrund, der allerdings anders als der Migrationshintergrund von Özdamar ist, denn im Gegensatz zur Özdamar wohnt er sein ganzes Leben in Deutschland.

Genau wie Özdamar hält er aber nun die deutsche Staatsbürgerschaft, und diese hat er seit 1994.

Auf der anderen Seite ist der zweite Teil der Trilogie *Liebe, Tod und Teufel*, dessen erster Teil der im Jahre 2004 erschienene Film *Gegen die Wand* ist, und dessen dritter Teil der im Jahre 2014 erschienene Film *The Cut* ist.

Auf der anderen Seite ist in drei benannten Kapitel geteilt: „Yeters Tod,“ „Lottes Tod,“ und „Auf der Anderen Seite.“ Es gibt in diesem Film drei Eltern-Kind Pairings, aus der die sechs Hauptfiguren des Films bestehen. Als erstes Pairing gibt es: Ali Aksu, ein in der Pension gegangener türkischer Gastarbeiter, der in Bremen wohnt, und sein Sohn, Nejat Aksu, ein Professor der Germanistik an einer Universität in Hamburg. Das zweite Pairing ist: Yeter, eine türkische Prostituierte in Deutschland und ihre Tochter, Ayten Öztürk, eine linksradikale Widerstandskämpferin in Istanbul, die für Menschenrechte kämpft. Das dritte Pairing ist ein deutsches Mother-Daughter Pairing: die Deutsche Susanne Staub und ihre Tochter Lotte Staub, eine Studentin, die gerade in Indien war. Im Laufe des Films fahren diese Figuren aus verschiedenen Gründen zwischen Deutschland und der Türkei, und ihre Wege kreuzen sich oft. Yeter wohnt zum Beispiel einige Zeit mit Ali, bis er sie tot schlägt; Lotte und Ayten lernen einander in Deutschland an der Universität kennen, sie verlieben sich und sie sind dann in einer lesbischen Liebesbeziehung; Nejat fährt in die Türkei und während er da wohnt, ist Lotte seine Mieterin; und Lotte und Nejat lernen einander in der Türkei kennen, nachdem Lotte auf der Straße zufällig erschossen wurde und Lotte im Zimmer ihrer gestorbenen Tochter wohnen will.

Es gibt zwar in diesem Film mehr von einer Handlung als es in „dem Hof im Spiegel“ gibt, trotzdem ist diese Handlung schwierig nachzuvollziehen, denn im Laufe des Films wird die

Zeit durch Criss-Crossings und andere Filmtechnike durcheinandergeraten. Genau wie „der Hof im Spiegel,“ stellt dieser Film unsere Wahrnehmungen von einer üblichen Erzählstruktur in Frage: es gibt zwar Kapitel, aber „these chapters are interwoven into a nonlinear, “fugue-like form,“ which proceeds (at moments defying the demands of probability) through parallels, doublings, and repetitions with a difference in characterization, plot motifs, and so on” (Breger 71).

3.1 Erzählstruktur

Auf der anderen Seite fängt *in media res* an, genau wie „der Hof im Spiegel.“ Schon am Anfang des Films ist der Leser desorientiert – er wird plötzlich in den Film geworfen, und bekommt nur erst um 00:02:33 mit dem Anfang des ersten Kapitels, „Yeters Tod,“ Hinweis darauf, wie der Film strukturell organisiert ist. Bei dieser „Prelude“ am Anfang des Films ist Nejat in der Türkei an einer Tankstelle. Wir wissen nicht, warum er da ist oder was er da macht, denn “the opening sequence does not follow narrative order and functions as a prelude before the title of the first chapter” (Mennel 10). Der Zuschauer darf diese Szene sehen, bevor sie eigentlich in der Handlung des Films passiert, und Mennel behauptet, dies ist aus zwei Gründen besonders wichtig: es zeigt, dass diese Szene für die Erzählung wichtig ist und „points to a meta-level concerning the importance of the non-linear structure of the film, in which doublings of shots subvert conventions of linear narrative story-telling” (Mennel 10).

Diese Szene gibt es auch im dritten Kapitel, und wenn der Zuschauer sie im dritten Kapitel anschaut, weiß er, dass Nejat auf dem Weg zu seinem Vater am schwarzen Meer ist. Indem die gleiche Szene zweimal im Film passiert, scheint es, als ob die Zeit rückwärts läuft, genau wie sie am Anfang der Erzählung „der Hof im Spiegel“ läuft.

Wie oben beschrieben gibt es in „dem Hof im Spiegel“ „pivotal references,“ die sich im Text wiederholen und dem Leser des verwirrenden Textes orientieren. So etwas gibt es auch in *Auf der Anderen Seite*, und ich behaupte, dass die „pivotal references“ in diesem Film die Aufnahmen sind, die das Reisen fassen. Indem es hauptsächlich Aufnahmen von dem Reisen sind, die wiederholt werden, statt Aufnahmen von irgendeinem besonderen Ort, wird das „Zwischen sein“, des Transnationalen dargestellt.

Als Beispiel von solchen Aufnahmen gelten die Aufnahmen von Nejets Reise in die Türkei. Die Landschaft der Türkei wird in solchen Aufnahmen hervorgehoben, und diese Aufnahmen dauern eher längere Zeit im Film.

Ein zweites Beispiel von Aufnahmen, die das Reisen darstellen und sich mehrmals im Film wiederholen, sind die, in denen den Bosphorus überschritten wird. Wenn Ayten die Türkei verlässt, um nach Deutschland zu fahren, gibt es eine Mittelaufnahme von ihr auf dem Schiff während sie den Bosphorus überschreitet; das Meer ist auf der rechten Seite des Bilds, und sie ist auf der linken Seite (00:42:47). Eine sehr ähnliche Aufnahme gibt es etwas später, aber diesmal ist es Lotte, die auf dem Boot ist und den Bosphorus überschreitet. Sie ist auf dem Weg zum Gefängnis, um Ayten zu helfen. Diesmal ist das Bild aber anders, als sie früher war: das Meer ist auf der linken Seite des Bilds, und Lotte ist auf der rechten Seite des Bilds (1:16:49). Zuletzt gibt es noch eine ähnliche Aufnahme am Ende des Films. Ayten hat gerade versöhnt, und diese Aufnahme dokumentiert ihre Reise von dem Gefängnis nach Istanbul. Diesmal gibt es aber eine Aufnahme vom Hinten von Ayten, und sie ist in der Mitte des Bilds (1:46:50). Dass diese ähnlichen Aufnahmen im Film auftauchen ist wichtig, denn es zeigt auf, wie wichtig das in-Transit-Sein in diesem Film ist.

Die Aufnahmen vom Transit zwischen zwei Ländern sind aber relativ kurz im Vergleich zu den Aufnahmen vom regionalen Transit. Das heißt, im Film scheinen die Reisen von Deutschland in die Türkei und die von der Türkei nach Deutschland kürzer, als die regionalen Reisen in Deutschland oder in der Türkei scheinen. Da “long-distance time and space” verdichtet wird, scheint “local time and space appears” riesig, was Mennel ein “elasticity of space and time” nennt (Mennel 14). In dieser Art und Weise *Auf der anderen Seite* “stages shifting perceptions of time and space under globalization“ (Mennel 15).

Nicht nur solche Reise-Aufnahmen – ob transnational oder regional – werden im Film wiederholt und fungieren als „pivotal references.“ Auch ganze Szenen werden im Film wiederholt – „repeated individual shots are embedded in parallel time lines“ (Mennel 9). Ein Beispiel dafür ist die obenerwähnte erste Szene des Films, in der Nejat an der Tankstelle in der Türkei ist, die es auch später im Film gibt.

Noch ein Beispiel davon ist die Vorlesung, die Nejat über Goethe an der Universität in Deutschland hält. Diese Szene gibt es im ersten Kapitel des Films, sowohl als auch im zweiten Kapitel des Films. Sie ist die gleiche Vorlesung, und die Szenen überlappen zeitlich. Das erste Mal, das der Zuschauer diese Szene anschaut, gibt es zuerst eine Aufnahme von Nejat. Danach schwenkt die Kamera zu Ayten, die im hinteren Teil des Hörsaals schläft, damit sie im Vordergrund ist und Nejat im Hintergrund ist. Aber zu diesem Zeitpunkt weiß der Zuschauer nicht, wer Ayten überhaupt ist, denn ihre Figur wird nur erst im zweiten Kapitel vorgestellt. Im Gegensatz dazu, wenn der Zuschauer die Szene im zweiten Kapitel anschaut, ist Ayten zuerst im Vordergrund. Die Kamera schwenkt dann zu Nejat. Obwohl Nejat das zweite Mal ein bisschen weiter mit der Vorlesung kommt, als er zum ersten Mal gekommen ist, wird ein Teil der Vorlesung wiederholt. Mennel fasst diese Filmtechnik folglich zusammen: “both scenes

temporally overlap but advance in Nejat's lecture: repetition with a difference, or to put it differently: a minor narrative advancement that results from a temporal overlap" (Mennel 15).

In beiden obenerwähnten Fällen, das erste Mal, das wir als Zuschauer die Szenen anschauen, haben wir keinen Kontext. Wir bleiben in einem Raum, in dem die Bedeutung zurückgehalten wird, und da bleiben wir, bis der Film weiter gekommen ist und wir dann die Gelegenheit haben, die Szene nochmal anzuschauen. Mennel behauptet, "the repetition of the shot illustrates to the audience that the significance of what we see changes through what we know" (16).

Dies ähnelt die heutige Situation in Deutschland mit der Debatte darum, wie man diese neue Art Literatur nennen soll. Ein traditionelles deutsches Publikum fragt, wie man die Literatur, die von Menschen mit Migrationshintergründen geschrieben wird, betrachten soll. Manche meinen, sie soll Migrationsliteratur oder Minderheitsliteratur heißen – also nicht einfach deutsche Literatur. Das erste Mal, dass das traditionelle deutsche Publikum diese „anderen“ Schriftsteller sieht, stuft es sie wegen deren Migrationshintergründe als eine andere Kategorie der Literatur ein. Aber wenn dieses Publikum die ganzen Geschichten solcher Autoren kennen würden, vielleicht würden sie über diese Einstufung nachdenken. Manche diese Schriftsteller gehören doch zur zweiten oder dritten Generation türkischer Gastarbeiter und haben schon deutsche Staatsangehörigkeit. Wenn „what we see changes through what we know,“ vielleicht ist es höchste Zeit, dass die Geschichten dieser Autoren besser verstanden werden, damit ihre Werke endlich als deutsche Literatur betrachtet werden (Mennel 16).

Was die Struktur des Films auch betrifft ist das Ende, und bei einer typischen Erzählung ist ein abgeschlossenes Ende zu erwarten. Obwohl das Ende von *Auf der anderen Seite* doch ein bisschen abgeschlossener als das Ende von „dem Hof im Spiegel“ ist, wirkt das Ende des

Films wegen der Handlung und der Filmtechnik trotzdem eher offen. Nejat erwartet am Strand des schwarzen Meers die Rückkehr seines Vaters. „Once more, the narration of the “classical storyteller” resists classical form: we cannot be sure how the encounter between father and son will go, if Ali even does return” (Breger 86). Es gibt eine Mittelaufnahme von Nejat von vorne, und dann mit einem Sprungschnitt gibt es plötzlich eine Großaufnahme von seinem Gesicht. Während dieser Großaufnahme zieht er sich seine Sonnenbrille aus, damit wir als Zuschauer seine Augen sehen können, und in diesem Moment wird die vierte Wand gebrochen. Nejat schaut direkt in Kamera, und sein fester Blick dauert circa drei Sekunden (01:49:35). Es scheint aber, als ob diese drei Sekunden länger dauern, denn dieser Blick ist für den Zuschauer unbequem.

Es wird für den Zuschauer nicht bequemer, denn zunächst kommt einen Sprungschnitt und eine Aufnahme vom Nejat von hinten, damit der Zuschauer ihn anschaut, während er das Meer anschaut. Der Himmel bildet die obere Hälfte dieser Totalaufnahme, und das Meer und der Strand bilden die untere Hälfte (01:49:45). Nejat setzt sich dann auf den Strand, und der Zuschauer hört nur das Geräusch der Wellen des Meers. Der Ton ist also nur diagetisch am Ende des Films, was dem Zuschauer unberuhigend wirkt; dieser diagetische Ton könnte man mit dem unangenehmen Geräusch Grillengezirpes vergleichen. Der Zuschauer ist also gespannt und erwartet, dass etwas passiert. Gleich fängt aber bei dieser Aufnahme der Nachspann an, und der Film ist plötzlich zu Ende (01:50:03).

Der Bruch der vierten Wand und diagetischer Ton wirken also beunruhigend, und es ist von hoher Bedeutung, dass der Film so endet. Durch den ganzen Film war der Zuschauer einfach nur Zuschauer. Plötzlich am Ende des Filmes wird er aber mit dem Bruch der vierten Wand aus die Erzählung gezogen und wird befördert, über den Film nachzudenken. Der diagetische

Ton wirkt an dieser Unbequemheit mit, und der Zuschauer muss über den Film nachdenken – es gibt keine Ablenkungen. Das Ende des Films ist also konfrontierend.

Besonders interessant ist, dass der Himmel in *Auf der anderen Seite*, sowohl als auch in „der Hof im Spiegel“ am Ende im Mittelpunkt steht. Wie bereits beschrieben, der Himmel ist bei der letzten Aufnahme des Films sehr eindeutig. Der Himmel stellt etwas Offenes und Ungewisses aber gleichzeitig auch die Hoffnung. Wie am Ende von „dem Hof im Spiegel“ wird Angeln referenziert, was zu diesem Gefühl Unwissenheit beiträgt. Wenn man angelt, gibt es Art Ungewissheit – man muss warten, und hofft, dass etwas passiert. Beide Texte enden damit, damit der Leser, beziehungsweise der Zuschauer, etwas erwartet, was nicht kommt, damit er über die Texte nachdenken muss.

Das eher hoffnungsvolle Ende des Films bietet dem Zuschauer ein „cautious optimism“ an. Indem das Ende des Films hoffnungsvoll aber gleichzeitig ungewiss ist, ist der Film als transnationaler Film bescheiden. Er versucht keine konkrete Antwort auf die Frage, wie mit diesem transnationalen Phänomen umzugehen ist, anzubieten, sondern er gibt zu, dass es vielleicht doch keine konkrete Antwort darauf gibt – und das ist akzeptabel und in Ordnung.

Klar ist, es gibt in diesem Film keine lineare Erzählstruktur. A “one-directional movement from homeland to diaspora and a linear temporal movement from the past to the present, paradigmatically expressed in a linear narrative” gibt es in diesem Film nicht (Mennel 7-8). Die Struktur des Films basiert sich auf „parallel time lines,“ und lokale Zeit und lokale Raum scheinen im Film riesiger als transnationale Zeit und Raum. Diese unkonventionelle Erzählstruktur stellt die sich heute wegen der Globalisierung ändernden Wahrnehmungen von Zeit und Raum dar.

3.2 Criss-Crossing Motiv

Criss-Crossing ist ein Motiv, das in „dem Hof im Spiegel“ zu bemerken war, und so etwas gibt es auch in *Auf der anderen Seite*. Wobei man in dem „Hof im Spiegel“ diese Criss-Crossings einfach aus dem Text ziehen musste, ist der Vorteil des Films, dass man diese Criss-Crossings durch Filmtechniken eigentlich sehen kann. Wie in „dem Hof im Spiegel“ trägt dieses Motiv zu der transnationalen Ästhetik des Films bei.

Es gibt in diesem Film das „repetition of individual shots with movement from left to right and vice versa to visually evoke a criss-crossing movement“ (Mennel 7). Ein merkwürdiges Beispiel dafür ist der Transport der Körper der Gestorbenen. Wenn der Sarg mit dem Körper von Yeter in die Türkei ankommt, wird er vom Flugzeug abgeladen. Er wird von der rechten Seite des Bilds zu der linken Seite des Bilds mit einem Gepäckband transportiert (00:28:43). Etwas später im Film wird der Sarg mit dem Körper von Lotte nach Deutschland geschickt. Diesmal wird der Sarg von der linken Seite des Bilds zu der rechten Seite des Bildes mit dem Gepäckband transportiert (01:25:23). Dass die Säрге in verschiedenen Richtungen transportiert werden, wird hervorgehoben, indem die Aufnahmeentfernung und die Umgebung bei beiden Aufnahmen gleich ist, und diese Filmtechnik kreiert folglich „the meta-textual visual motif of criss-crossing“ (Mennel 12).

Wie in „dem Hof im Spiegel“ gibt es in *Auf der anderen Seite* ein ironisches Criss-Crossing eines Mutter-Tochter Paares; die Wege von Yeter und Ayten kreuzen sich im Film auf ironischster Weise. Nachdem Ayten Lotte fragt, ob sie ihr damit helfen kann, ihre Mutter zu finden, gibt es eine Mittelaufnahme von Lotte und Ayten im bewegenden Auto, das von Lotte gefahren wird (01:00:53). Zuerst gibt es eine Kamerafahrt dazu, aber dann nach einigen Sekunden wird das Auto nicht mehr von der Kamera gefolgt. Das Auto verlässt also schnell das Bild, und der Zuschauer sieht plötzlich Ayten und Nejat, die in einem Zug sitzen (01:01:03). Nur erst

nachdem das Auto das Bild verlässt, erfährt der Zuschauer, dass der Zug und das Auto gerade neben einander waren, was tragischerweise ironisch ist. Die Figuren, die einander suchen, sind einander vorbeigefahren, ohne es gewußt zu haben. Mit dieser Szene wird man an den Traum von der Erzählerin in „dem Hof im Spiegel“ erinnert, bei dem sie und ihre Mutter in zwei verschiedenen Zügen sind und einander vorbeifahren.

Klar ist, das Criss-Crossing Motiv ist in *Auf der anderen Seite* durch Filmtechnik zu sehen. Dieses Motiv ist eine transnationale Ästhetik, die es darstellt, wie Bewegung auf unserer globalisierten Welt in verschiedene Richtungen gehen.

3.3 Das natürliche Zerbrechen von Binaries und die Entstehung des „Third Space“

Der drittichtigere Aspekt einer transnationalen Ästhetik in diesem Film ist das natürliche Zerbrechen von Binaries. Binaries von Sexualität, von Kulturen, von Heimat und Fremde, und vom Leben und dem Tod werden kaum wahrnehmbar und in natürlichster Weise abgebrochen, damit dieser Abbau an Binaries als eine Selbstverständlichkeit vorkommt und eine transnationale Welt folglich dargestellt wird.

Die lesbische Beziehung zwischen Lotte und Ayten kommt dem Zuschauer ganz natürlich vor, und dadurch wird das Mann-Frau/heterosexuell-homosexuell Binary zerbrochen. Obwohl die Darstellung so einer lesbischen Beziehung in Filmen relativ neu ist und den Film als lesbischen Film hätte einstufen lassen, kommt diese Beziehung ganz üblich vor. Diese Beziehung ist keineswegs die wichtigste im Film oder die, die am meisten in dem Film hervorgehoben wird – sie ist einfach Teil des Films, und in diesem Sinne wird das Binary von Mann-Frau/heterosexuell-homosexuell auf subtile Weise zerbrochen.

Man darf aber auch nicht übersehen, dass Lotte, eine junge deutsche Frau, sich in Ayten, eine junge türkische Frau, verliebt und ihr hilft. Dies ist wichtig, denn damit “Akin reverses the

canonical structure of the subordinate victimized Turkish woman saved by the Western man“ (Naiboglu 93). Darüber hinaus, „Akin by reconfiguring the construction of gender roles in their relationship with the dualism of cultural roles, reveals their ambivalent character and thus subverts the presuppositions that map the gender binary to the cultural binary“ (Naiboglu 93). In diesem Film werden also sexuelle Binaries und kulturelle Binaries gleichzeitig zerbrochen.

Es ist aber nicht nur sexuelle und kulturelle Binaries, die in diesem Film zerbrochen werden; allerlei Binaries werden in diesem Film dekonstruiert. In diesem Film werden „zwischen allen konstruierten Oppositionen...Grenzen verflüssigt,“ was wichtiger Aspekt des transnationalen Kinos ist (El Hissy 183). Hamid Naficy erklärt wie „in transnationality the boundaries between self and other, female and male, inside and outside, homeland and hostland are blurred and must be continually negotiated“ (qtd. in El Hissy 183). Es ist deutlich, dass so etwas in *Auf der anderen Seite* passiert, und der Film ist ganz klar ein transnationaler Film.

Wenn es eine Figur in dem Film gäbe, die dieses Zerbrechen von Binaries verkörpert, wäre sie Nejat. Eigentlich verkörpert Nejat dieses „Third Space,“ das früher in dieser Arbeit diskutiert wurde. In Istanbul gibt es eine deutsche Buchhandlung zum Verkauf, die Nejats Interesse weckt. Nejat lernt den Besitzer des Buchladens kennen und sagt ihm, er würde die Buchhandlung gern übernehmen. Der Buchhandler findet, dass es ein interessanter, lustiger Zufall ist, dass gerade Nejat wegen seines Berufs und Migrationshintergrunds seinen Laden übernehmen will. Der Buchhändler sagt, „das wäre lustig, wenn [lacht] ein türkischer Germanistikprofessor aus Deutschland landet in einer deutschen Buchhandlung in der Türkei...also, das passt doch!“ (00:36:50). Mit diesem Satz hebt der Buchhandler die Dichotomien zwischen türksich und deutsch hervor, und er betont wie es wegen Nejat und seines Interesses an dem Buchladen eine Art Hybridität zwischen den Kulturen gibt (Breger 77).

Nejat ist aber über diese Situation viel weniger belustigt als der Buchhändler. Nachdem der Buchhändler den oben zitierten Satz geäußert hat, zögert Nejat einen Moment. Dann sagt er zu dieser Bemerkung – teilweise gelangweilt und teilweise genervt und ungeduldig – „Na, vielleicht.“ Breger meint, „Nejat’s subdued reaction might well signal irritation with such invocations of cultural hybridity, which remain bound to the idea of encounters between two relatively stable worlds” (77). Breger behauptet, der Film ist kein Film über Menschen zwischen Kulturen und die Mischung verschiedener Identitäten, wie Kritiker ihn erst betrachtet haben – “its [the film’s] emphatically transnational narrative world overall no longer operates along such dichotomies” (Breger 77). Nejat ist genervt, dass der Buchhändler diese Dichotomien betont, und der Grund dafür ist, dass seine Figur im Film über diese Dichotomien heraus geht und dieses „Third Space,“ das nicht hier oder da ist, sondern etwas komplett anderes ist, verkörpert.

Nejat ist dieses „Third Space“ und seine Beziehung mit Büchern hilft ihm dabei, dieses „Third Space“ zu verkörpern. Bücher spielen also beim Bruch der Binaries in diesem Film eine wichtige Rolle, genau wie der Spiegel in „dem Hof im Spiegel“ dabei eine Rolle spielt. Da Nejat in der Türkei sowohl als auch in Deutschland mit Büchern sehr eng verbunden ist – er arbeitet in Deutschland als Germanistikprofessor und er arbeitet in der Türkei als Buchhändler – bilden Bücher sein Zuhause (Mennel 15). Mennel beschreibt wie sein “close alignment with books enables him to be a mobile character because books constitute his home in Hamburg as much as in Istanbul” (Mennel15). Dies ähnelt dem Spiegel als Zuhause der Erzählerin in „dem Hof im Spiegel“.

Die Erzählstruktur, das Criss-Crossing Motiv, und der natürliche Bruch von Binaries und die folgende Entstehung eines „Third Space“ in *Auf der anderen Seite* bilden zusammen eine transnationale Ästhetik, und führen dazu, dass wir als Zuschauer unsere traditionelle

Wahrnehmungen nicht nur von Zeit und Raum in Frage stellen, sondern auch von Identität – von der Identität des deutschen Kinos und zusätzlich von der deutschen Identität.

4. Schluss

In „dem Hof in Spiegel“ und *Auf der anderen Seite* gibt es also eine transnationale Ästhetik, die das Leben auf unserer globalisierten Welt darstellt. Indem Raum und Zeit durch die nonlinearen Strukturen beider Texte in Frage gestellt werden, wird es geschildert, wie diese zwei Begriffe heute andere Bedeutung tragen, als sie vor der Globalisierung trugen. Das Criss-Crossing Motiv stellt dar, wie alles heute in Bewegung ist. Es gibt ein Hin-und-Her von Ideen, Menschen, Produkte, und so weiter, und sicher ist, diese Sachen fließen nicht nur in eine Richtung. Auf der einen Seite ist dieses Phänomen schön – wegen Globalisierung werden Ideen und Kulturen verschiedener Menschen getauscht. Auf der anderen Seite stellt Globalisierung Menschen eine Herausforderung dar. Wahrnehmungen von nationaler Identität und Zugehörigkeit werden in Frage gestellt.

Dass man sogar nicht weiß, wie man diese neue Art deutschsprachiger Literatur nennen soll, zeigt auf, wie vorherrschend dieses Problem ist. Diese zwei Texte wurden von Deutschen mit Migrationshintergründen geschrieben/gedreht, und nur deshalb fragt man, ob sie als deutsche Literatur oder deutsches Kino überhaupt gelten sollen. Wenn man aber so etwas fragt, muss man aber nicht vergessen, dass eine gesellschaftliche Entwicklung gerade in Deutschland passierte und passiert, zum Beispiel die türkische Migration. Die deutsche Identität ändert sich und wird sich weiter ändern.

Am Anfang dieser Arbeit stellte ich dieses Zitat vor: „Die Geschichte der deutschen Literatur ist ein Portrait des nationalen Bewußtseins im Wandel der Zeiten“ (Freund 7). Ich untersuchte, wie wir nach diesem Zitat die Literatur, die von Menschen mit

Migrationshintergründen geschrieben wurden, in die Geschichte der deutschen Literatur betrachten sollen. Die Antwort dazu ist aber nun klar: Diese Literatur gehört schon zum deutschen Kanon, und indem diese Literatur transnational ist, ist sie doch Porträt des sich ändernden nationalen Bewußtseins Deutschland. Das nationale Bewußtsein, beziehungsweise die deutsche Identität, ändert sich, und somit ändert sich auch die deutsche Literatur.

Quellennachweis

Primärquellen

Auf der anderen Seite. Dir. Fatih Akin. Corazón International, 2007. DVD.

Özdamar, Emine Sevgi. „Der Hof im Spiegel.“ *Der Hof im Spiegel*. Kiepenheuer & Witsch: Köln, 2001. Print.

Sekundärquellen

Adelson, Leslie A. *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward A New Critical Grammar of Migration*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2005. *MLA International Bibliography*. Web. 4 Oct. 2015.

Breger, Claudia. “Configuring Affect: Complex World Making in Fatih Akin's *Auf der anderen Seite* (*The Edge of Heaven*).” *Cinema Journal* 54.1 (2014): 65-87. *MLA International Bibliography*. Web. 5 Apr. 2016.

“Das Geburtsortprinzip.” *Die Bundesregierung*. Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, 2016. Web. 10 March 2015.
<https://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragtefuerIntegration/Staatsangehoerigkeit/geburtsortprinzip/_node.html;jsessionid=360C3566DD5122D68158FFE3DA05F5B5.s6t2>.

“Die Anspruchseinbürgerung.” *Die Bundesregierung*. Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, 2016. Web. 10 March 2015.
<<https://www.bundesregierung.de/Content/DE/StatischeSeiten/Breg/IB/Einbuengerung/ae-anspruchseinbuengerung.html?nn=400152>>.

El Hissy, Maha. “Transnationaler Grenzverkehr in Fatih Akins *Gegen die Wand* und *Auf der anderen Seite*.” *Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle*

- deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Ed. Helmut Schmitz. New York: Rodopi, 2009. 169-186.
- Foner, Nancy. "What's new about transnationalism? New York immigrants today and at the turn of the century." Paper for the conference on 'Transnational Communities and the Political Economy of New York in the 1990s', New School of Social Research, New York, 1997.
- Freund, Winfried. *Deutsche Literatur*. Köln: DuMont Buchverlag, 2000.
- „Globalisierung.“ *Duden*. Duden, 2013. Web. 8 March 2016.
<<http://www.duden.de/rechtschreibung/Globalisierung>>.
- Göttsche, Dirk. "Emine Sevgi Özdamars Erzählung *Der Hof im Spiegel*: Spielräume einer postkolonialen Lektüre deutsch-türkischer Literatur." *German Life and Letters* 59 (2006): 515–525. doi: 10.1111/j.1468-0483.2006.00365.x.
- Herrmann, Elisabeth, Carrie Smith-Prei, and Stuart Taberner. „Introduction: Contemporary German-Language Literature and Transnationalism." *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*. Ed. Elisabeth Herrmann, Carrie Smith-Prei, and Stuart Taberner. Rochester: Camden House, 2015. 1-16. Print.
- Kosta, Barbara. "Emine Sevgi Özdamar, Der Spiegel Im Hof." *'Germanistik im Konflikt der Kulturen', Band VI: Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen; Multikulturalität in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur*. 241-246. Bern, Switzerland: Peter Lang, 2007. *MLA International Bibliography*. Web. 4 Oct. 2015.
- Löffler, Sigrid. *Die neue Weltliteratur und ihre große Erzähler*. München: C.H. Beck, 2014.
- Mennel, Barbara. "Criss-Crossing in Global Space and Time: Fatih Akin's *The Edge of Heaven* (2007)" *Transit* 5.1 (2009): 1-27. Web. 21 Feb 2016.

- Minnaard, Liesbeth. „Emine Sevgi Özdamar ‘I Didn’t Know that Your Passport Is also Your Diary’“. *New Germans, New Dutch: Literary Interventions*. Amsterdam University Press, 2008. 69–106. Web. 22 March 2016.
- Naiboğlu, Gözde. "'Sameness' In Disguise Of 'Difference'? Gender And National Identity In Fatih Akin's Gegen Die Wand And Auf Der Anderen Seite." *German As A Foreign Language* 3 (2010): 75-98. *MLA International Bibliography*. Web. 5 Apr. 2016.
- Neumann, Anne. “Porträt der Schriftstellerin Emine Sevgi Özdamar.“ *Suite101.de*. Suite 101, 4 July 2014. Web. 17 March 2016. <<http://suite101.de/article/portraet-der-schriftstellerin-emine-sevgi-oezdamar-a103968#.VurdW-IrLIX>>.
- Oezcan, Veysel. „Changes to German Law Help Boost Naturalization Numbers.” *Migration Policy Institute*. Migration Policy Institute, 1 August 2003. Web. 10 March 2016. <<http://www.migrationpolicy.org/article/changes-german-law-help-boost-naturalization-numbers>>.
- Oralis, Meral. “Der Spiegel als Wunschraum oder Das literarische Schreiben als “Provinz des Fremden“ bei E. Sevgi Özdamar.“ *Interkulturelle Begegnungen: Festschrift für Sara Sayin*. Ed. Manfred Durzak und Kuruyazici in Zusammenarbeit mit Mahmut Karakus. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2004. 49-60. Print.
- Shafi, Monika. “Joint Ventures: Identity Politics and Travel in Novels by Emine Sevgi Ozdamar and Zafer Senocak.” *Comparative Literature Studies* 40.2 (2003): 193-214. doi: 10.1353/cls.2003.0017.
- Stewart, Lizzie. „Emine Sevgi Özdamar“ *The Institute of Modern Languages Research*. The Institute of Modern Languages Research, 2016. Web. 8 March 2016.

<<http://modernlanguages.sas.ac.uk/centre-study-contemporary-womens-writing-ccww/languages/german/emine-sevgi-%C3%B6zdamar>>.