

Berlin – Istanbul. Kunst und Heimat in Büke Schwarz' Graphic Novel *Jein* (2020)

Stefan Börnchen

Abstract *Jein* tells the story of the young Berlin-based artist Elâ Wolf at the start of a brilliant international career. Despite Elâ's belief in a progressive understanding of art and her rejection of Turkey's authoritarian regime following the 2017 referendum, she is drawn to Istanbul, where her father lives. As the story unfolds, it becomes clear that the rift the protagonist feels within herself has less to do with her German and Turkish heritage than it does with her feelings about a maternal, secular and liberal culture on the one hand and a patriarchal, religious and authoritarian culture on the other. In the text, this conflict is staged as a battle between the phallic Galata tower and the mythical snake queen Şahmeran. All the same, the graphic novel *Jein* does not fit neatly in the German-Turkish tradition of what Zafer Şenocak termed ›bridge literature‹, just as the protagonist of *Jein* never catches sight of any of Istanbul's iconic bridges. In Berlin and Istanbul alike, home is not to be found in the act of bridging or reconciliation, but in the recognition of the shared experience of cultural scars (Christoph Türcke): Home is not salvation, but healing.

Title *Berlin – Istanbul. Art and Home in Büke Schwarz's Graphic Novel Jein (2020)*

Keywords *German-Turkish literature; graphic novel; ›bridge literature‹ (Zafer Şenocak); home; cultural scars (Christoph Türcke)*

Erfolg in Berlin, aber Flucht nach Istanbul Die Protagonistin Elâ

Büke Schwarz' Graphic Novel *Jein* (Abb. 1), erschienen 2020, erzählt einige Wochen aus dem Leben der 27-jährigen Malerin Elâ Wolf. Im März 2017 gewinnt sie den renommierten Kunstpreis der fiktiven Berliner Goldmund-Stiftung. Gemeinsam mit einer weiteren

Stefan Börnchen (Université du Luxembourg);
stefan.boernchen@uni.lu;

<https://orcid.org/0000-0002-9578-5060>;

© Stefan Börnchen 2023, published by transcript Verlag

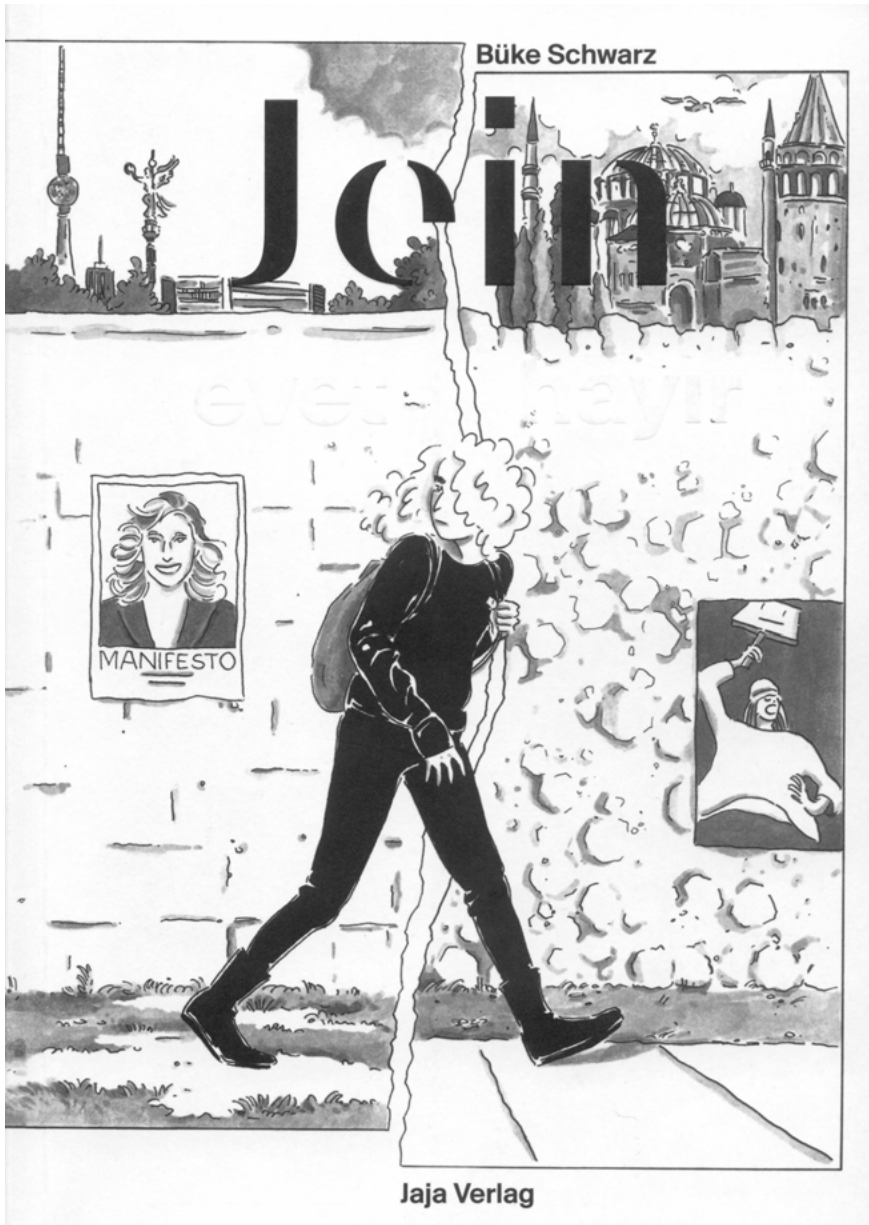
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license. 2021.

Künstlerin und zwei Künstlern erarbeitet Elâ eine Ausstellung, die wie der Comic selbst den Titel *Jein* trägt.¹ Am 16. April 2017 findet in der Türkei das Verfassungsreferendum statt, bei dem eine knappe Mehrheit mit *evet*, »ja«, für die weitreichende Ermächtigung des Präsidenten Recep Tayyip Erdoğan stimmt und, damit verbunden, für die weitgehende Schwächung der demokratischen Institutionen der Türkei. Elâ ist darüber wütend, nicht aber ihr Erdoğan-treuer Vater, der sie zu überreden versucht, in die Türkei zu gehen und dort als regimetreue Künstlerin im neo-osmanischen Stil zu arbeiten. Obwohl diese Vorstellung unvereinbar mit Elâs künstlerischen und politischen Überzeugungen ist und ihr Vater außerdem ausgesprochen bedrohlich, ja übergriffig² auftritt, steigt Elâ am Ende des Comics in ein Flugzeug, um wahrscheinlich – der Schluss ist nicht eindeutig – nach Istanbul zu fliegen.

Was zieht eine junge Berliner, die am Anfang einer glänzenden internationalen Kunstkarriere steht und gerade eben das spektakuläre Angebot erhalten hat, in Basel und New York auszustellen, in ein Land, dessen politische Entwicklung sie ablehnt und in dem ihre Kunst gar nicht möglich wäre? Warum erscheint ihr Istanbul gerade nach dem Referendum als Sehnsuchtsort, ja als verlorene imaginäre Heimat? In Berlin hat Elâ doch auf den ersten Blick alles, was sie braucht, um glücklich zu sein: einen Freund, mit dem sie zusammenwohnt, ihre Mutter, ihre Katze, ihr Atelier und ihre Kunst. Das unterscheidet Büke Schwarz' Protagonistin von den Protagonistinnen zweier anderer literarischer Texte der jüngeren Zeit, in denen Istanbul als Sehnsuchtsort und Fluchtpunkt figuriert: nämlich Fatma Aydemirs Roman *Ellbogen* (2017), wo die Protagonistin Hazal in Berlin einen Menschen getötet hat und deshalb nach Istanbul flieht (vgl. Cho-Polizzi 2021), und Sasha Marianna Salzmanns Roman *Außer sich* (2017), in dem die aus dem postsowjetischen Moskau nach Deutschland ausgewanderte jüdische Protagonistin Alissa ihr Geschlecht und ihre Identität – ausgerechnet – in Istanbul zu transzendieren versucht (vgl. Albiero 2019, Hampel 2021: 128–192 u. 321–330 und Lizarazu 2020).

-
- 1 Eine systematische Unterscheidung von »Comic« und »Graphic Novel« findet hier im Anschluss an Art Spiegelman nicht statt. »Art Spiegelman, the author of the Pulitzer Prize-winning comic book ›Maus: A Survivor's Tale‹ and the artist behind this week's sketchbook, is often credited as being the father of graphic novels. His response to the claim: ›I demand a blood test!‹ But he has lately softened to the idea. ›About seven years ago, I was invited to do a comics page for the oped section of the Washington Post‹, he recalled. ›The editor was very excited and told me, ›Great – we've never had a graphic novel before!‹ I pointed out that it was only a one-page comic, but the editor repeated, ›Right, and we never had a graphic novel before!‹ As a result, Spiegelman decided it was time to embrace the term that has come to characterize ›an ambitious comic book‹, whether the narrative is drawn on one page or three hundred. ›Since comics is the art of compression, I started looking back on the one-pagers which either in terms of their subject matter or in terms of their resonance had stayed in my brain‹, he said.« (Mouly 2016)
 - 2 »Übergriffig« bezieht sich hier auf den »Übergriff« im allgemeinen Sinn als »eigenmächtige, die Kompetenz überschreitende, gegen jmdn., etw. gerichtete Handlung« (o.A. o.J.).

Abbildung 1: *Elâ Wolf und der Riss zwischen Berlin und Istanbul* (Schwarz 2020: Cover).



Warum also fliegt, um nicht zu sagen *flieht*, wie der Schluss des Comics suggeriert, Schwarz' Elâ, eine im Unterschied zu Aydemirs und Salzmanns Protagonistinnen auf den ersten Blick nicht marginalisierte, sondern vielmehr privilegierte junge Frau aus Berlin, nach Istanbul, wo sie sich nach einer Erdoğan-kritischen Äußerung in einem RBB-Fernsehinterview sogar in Gefahr begibt?

Ob und in welchem Maße es sich bei Bülke Schwarz' Graphic Novel um einen autobiografischen oder autofiktionalen Text handelt, ist hier nicht von Belang. Sicher, der Comic scheint eine Nähe zwischen der Protagonistin Elâ Wolf und der Autorin Bülke Schwarz zu suggerieren; beide gleichen einander bis aufs Haar (vgl. 13 und U4 innen³). Bülke Schwarz hat jedoch ausdrücklich festgestellt, dass *Jein* kein autobiografischer Text sei (vgl. Schwarz/Meyer 2020), und auch die Frage, ob es sich um Autofiktion handelt oder nicht, spielt für die folgende Interpretation keine Rolle.⁴

Literaturgeschichtlich steht *Jein* in der Tradition der türkisch-deutschen oder auch deutsch-türkischen Literatur (vgl. Hofmann 2013, Hofmann/Pohlmeier 2013, Schreiner 2019, Specht 2011 und Uysal-Ünalán 2013). So sagt es der Klappentext, wenn er von einer »deutsch-türkische[n] Graphic Novel über Kultur, Politik, Identität, Kunst und den ganzen Rest« spricht (U 4).

Ist das so, dann ist es umso bemerkenswerter, dass eine der zentralen, wenn nicht die wichtigste Metapher der deutsch-türkischen Literatur, vielleicht auch *die* zentrale Metapher der Stadt Istanbul als erzählter Stadt,⁵ in Schwarz' Comic mit einer Konsequenz ausgespart ist, die nur programmatisch sein kann: nämlich die Metapher der Brücke (vgl. Daemmrich/Daemmrich 1987: 160–162, Kocadoru 2004 und McGowan 2004). Auch darin unterscheidet sich *Jein* von den Romanen *Ellbogen* und *Außer sich*, die beide auf ihre Weise Szenen einer »Brückenliteratur« entwerfen, wie sie Zafer Şenocak (vgl. 1986: 69) in seinem *Plädoyer für eine Brückenliteratur* gefordert hat.⁶

Elâs Malerei

»Ich bin Malerin. Mit meinen Malereien erzähle ich Geschichten« (43), stellt sich Elâ in der Goldmund-Stiftung vor, und indem sie von »Malereien« im Plural und vom Geschichtenerzählen spricht, verweist sie nicht nur auf ihre Autorin Bülke Schwarz, die ebenfalls Malerin ist und unter anderem »Sequentielle Bilderzählung« studiert hat (Schwarz o.J.), sondern zugleich auf Will Eisners berühmte Definition des Comics als »sequential art« (Eisner 1985: xi).⁷

Immer wieder zeigt der Comic *Jein* Elâs »Malereien«. Allerdings ist nur auf zwei Bildern etwas gegenständlich Dargestelltes zu erkennen. Das eine ist ein »Riesenschinken«

3 Alle alleinstehenden Seitenzahlen sind Belege der Graphic Novel Schwarz (2020).

4 Zum Begriff der Autofiktion vgl. Arnold u.a. (2018), Effe/Lawlor (2022) sowie Zipfel (2009); vgl. zu Autofiktion im Comic Ahmed (2014), Beronä (2008) und Brandt (2014).

5 Christoph Schröder bezeichnet Istanbul in Sasha Marianna Salzmanns Roman als »heimliche Heldin des Romans« (Schröder 2017).

6 »Die Füße lernen, auf zwei Ufern gleichzeitig zu gehen. Sie werden von der Hoffnung getragen, daß über jeden Abgrund eine Brücke geschlagen werden kann. Die »zweite Generation« kann diese Brücken bauen. Sie muß ihre Eigenständigkeit zwischen den Kulturen suchen, indem sie Elemente aus ihnen, wie von einer Mutter und von einem Vater, in sich trägt und zu einem neuen Keim verbindet.« (Şenocak 1986: 69)

7 Scott McCloud hat sie präzisiert. Er definiert den Comic als »juxtaposed pictorial and other images« – Schrift etwa – »in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer« (McCloud 1994: 9).

(113), den Elâ am Anfang der Geschichte zu malen beginnt (vgl. 12, 90) und der später in der Goldmund-Stiftung ausgestellt ist (vgl. 114). Das andere Bild zeigt – proleptisch – die mythische Schlangenkönigin Şahmeran, die später im Comic noch eine wichtige Rolle spielt (vgl. 109f.). Als Elâ dieses Bild in der Stiftung als Bestandteil einer langen Sequenz von Bildern aufhängt (vgl. 109), lässt sich bei allen anderen Bildern dieser Sequenz nicht erkennen, was sie – sofern sie überhaupt gegenständlich sind – darstellen. Man könnte sagen, dass die Bilder dieser ausdrücklich so genannten »Serie« (129) in *Mise en abyme* für das sequentielle Erzählprinzip von Comic und Graphic Novel stehen.

Das »Riesenschinken« genannte Bild, das nach dem Aufhängen noch einmal deutlich größer wirkt als zuvor – es wächst sozusagen an der Wand (vgl. 113f.) –, ist im Comic von zentraler Bedeutung. Das hochformatige Gemälde zeigt ein Auto, das die etwas oberhalb des unteren Bilddrittels verlaufende Horizontlinie überschneidet. Um das Auto flattern schwarze Vögel. Das Bild, innerhalb der Diegese des Comics vermutlich mit Acrylfarben gemalt – dafür sprechen Farbtuben und die Plastikhandschuhe, die Elâ beim Malen trägt (vgl. 14f.) –, ist vermutlich tatsächlich, das heißt auf der im gedruckten Comic reproduzierten Originalvorlage, schwarz-weiß mit Wasser- oder Aquarellfarbe laviert. Damit fügt es sich in den durchweg schwarz-weiß gehaltenen Comic ein, der allein zu Beginn seiner insgesamt acht Kapitel jeweils doppelseitige, farbige Splash-Panels zeigt (vgl. 2f., 50f., 60f., 80f., 100f., 138f., 158f. u. 190f.), das heißt über die gesamte Doppelseite reichende Panels, die wiederum jeweils eine türkische Überschrift in Schablonenschrift (vgl. McNeil/Muir o.J.) und eine deutsche Überschrift in serifenlosem Font⁸ tragen.

Das farbige Splash-Panel zu Beginn des sechsten Kapitels zeigt einen Ausblick (Abb. 2), der derselbe sein könnte wie auf dem »Riesenschinken«. Im Splash-Panel allerdings ist die Szenerie nun nicht nur farbig, sondern auch scharf. Details sind erkennbar, etwa die Krähen und die Hinteransicht des Autos, an dessen Steuer offenbar Elâ sitzt. Nicht zu erkennen ist hingegen das grau schraffierte Nummernschild. Ist es ein Berliner Nummernschild, eines von Istanbul? Man erfährt es nicht. Auf welche Wasserfläche schauen die Betrachterinnen und Betrachter des Bildes gemeinsam mit Elâ und über ihre Schulter hinweg? Auch das bleibt offen. In jedem Fall erinnert das Bild an Caspar David Friedrichs Erhabenheitsszenario *Der Mönch am Meer* (1808–1810), dessen Sogwirkung Heinrich von Kleist (2010) in seinem Aufsatz *Empfindungen vor Friedrichs Seelenlandschaft* beschrieben hat.

8 Es handelt sich um die Schrift »Suisse BP Int'l«, vgl. <https://www.swisstypefaces.com/fonts/suisse/#font> [Stand: 1.3.2023].

Abbildung 2: Um hier weiterzukommen, müsste man fliegen (138f.).

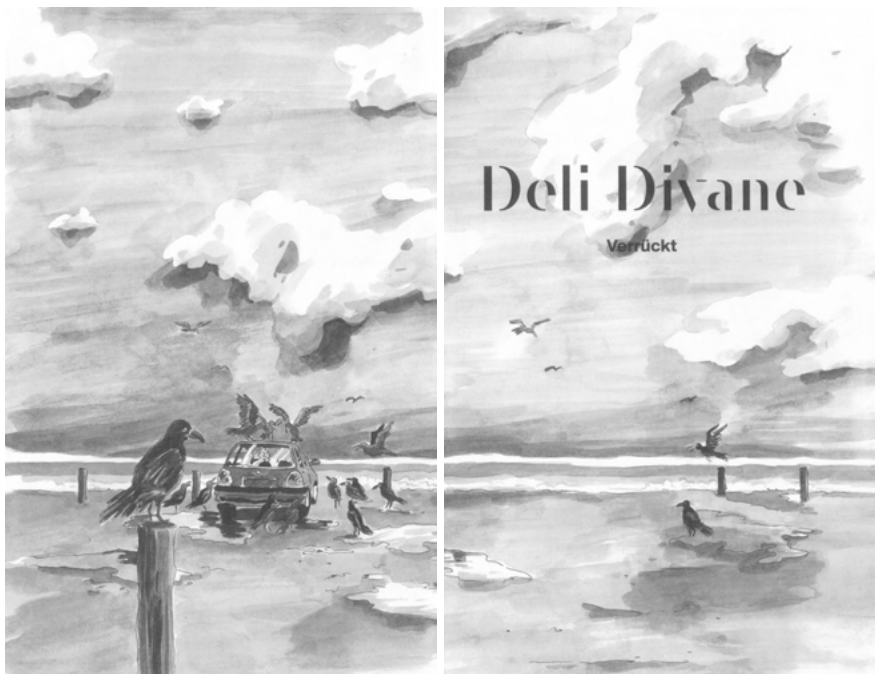


Abbildung 3: Istanbul ohne Brücken (80f.).



Was nun die Frage betrifft, wo sich die gezeigte Szene abspielen könnte, gibt es eine Reihe von Hinweisen, die auf Istanbul deuten. Der markanteste Fingerzeig findet sich im Splash-Panel zu Beginn des vierten Kapitels (Abb. 3). Auch hier ist eine Rückenansicht zu sehen, und auch hier lässt sich – abgesehen von der typischen Instagram-Perspektive – eine Caspar-David-Friedrich-Referenz ausmachen, nämlich ein Verweis auf seinen zur Sehnsuchtsikone gewordenen *Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1818). Elâ blickt aus der Gegend des Galataturms im Stadtteil Beyoğlu (früher häufig »Galata«) – ein kleines Modell des Turms liegt neben ihrem Fuß auf der Mauer – nach Süden über das Goldene Horn hinweg auf die Hagia Sophia im Stadtteil Eminönü. Die Blaue Moschee, die vom hier gewählten Blickpunkt in Galata aus eigentlich rechts von der Hagia Sophia und ähnlich prominent zu sehen wäre, ist hier ebenso ausgelassen wie die beiden Brücken – die Galata-Brücke und die Atatürk-Brücke –, die über das Goldene Horn in den Stadtteil Eminönü führen. Wollte Elâ hier über das Wasser kommen, müsste sie fliegen wie die Möwe rechts neben ihr.

Und wirkt es nicht tatsächlich auf dem Splash-Panel von Kapitel 6 (Abb. 2) ein wenig so, als würde das Auto mit Elâ – ähnlich wie Harry Potter und Ron Weasley mit dem Ford von Arthur Weasley in *Harry Potter and the Chamber of Secrets* – abheben, als würden sich also die Krähen nicht nur auf dem Autodach niederlassen, sondern das Auto mit sich in die Lüfte ziehen? Dafür spräche auch, dass sich das Auto in der Mitte des Krähenschwarms befindet, er es umschließt und auf diese Weise metonymisch mit dem Himmel verbindet. Und dafür spräche außerdem, dass Elâ gegen Ende des Comics von einem Krähenschwarm träumt, der sie nach Istanbul drängt (vgl. 216f.), und dass sie wenig später ins Flugzeug steigt.⁹

Das Auto, in dem Elâ sitzt, weist in Richtung Wasser, und über dieses Wasser führt auch hier – wie schon im Splash-Panel von Kapitel 4 (Abb. 3) – keine Brücke. Das macht das Bild so irritierend. Führe Elâ weiter, dann führe sie mit dem Auto ins Wasser. Denn anders als der Wasserläufer (vgl. 213), der einmal als ikonischer Kommentar bei einer der zahlreichen Kunstdiskussionen des Comics ins Bild kommt, kann Elâ natürlich weder übers Wasser laufen noch mit dem Auto darüberfahren. Sie würde untergehen.

So gesehen, deutet sich im Splash-Panel von Kapitel 6 eine Wiederholung und zugleich Intensivierung – rhetorisch formuliert: eine *gradatio* – jener Szene zu Beginn des fünften Kapitels an, wo Elâ vom Ufer ins Wasser springt (vgl. 100f.).

Kindheit und Familie, Şahmeran und Galataturm

Die Elâ, die hier ins Wasser springt, ist nicht die erwachsene Malerin, sondern Elâ als Kind, wie man sie gegen Ende des Comics noch einmal in einer Gedankenblase Elâs an der Hand ihres Vaters sieht (vgl. 215), und zwar an einem Strand und wiederum auf das Wasser ausgerichtet. Zwei Ereignisse lösen bei Elâ diese Kindheitserinnerungen aus; beide werden im vierten Kapitel mit dem Titel »Ich höre Istanbul« erzählt.

9 Die Krähen verweisen intratextuell über das nach Elâs erster Heimkunft gezeigte Plakat (vgl. 26) von Alfred Hitchcocks Horrorfilm *Die Vögel* (vgl. 223f.) auf das Unheimliche, vielleicht auch auf ein Getriebensein der Protagonistin.

Zu Beginn dieses Kapitels hört Elâ Radionachrichten und -kommentare zum Ausgang des Referendums vom 16. April 2017. Der amerikanische Präsident Trump habe Erdoğan gratuliert, heißt es, während »der WELT-Korrespondent Deniz Yücel bereits seit 48 Tagen ohne Anklageschrift in Haft« sei (83). Elâ ist wütend und enttäuscht; »Das ist nicht die Türkei, wie ich sie kenne«, denkt sie, und: »Erdoğan's ›Neue Türkei‹ gefällt mir nicht!« (83). Gleich darauf holt sie aus dem Lager ihres Ateliers einen Teppich, hier anscheinend heterotopisches¹⁰ Symbol für die ›Alte Türkei‹, entrollt ihn und legt sich rücklings darauf.

Dabei findet sie im Teppich eine Schachtel mit alten Familienfotos und Istanbul-souvenirs, darunter eine barbusige Figurine der mythischen Schlangenkönigin Şahmeran und der Galataturm. Beide waren schon im Splash-Panel am Anfang des vierten Kapitels (Abb. 3) zu sehen. Als Elâ die Şahmeran-Figur in die Hand nimmt, spricht diese plötzlich Elâ an und lockt sie, in die Türkei zu kommen: »Psst Elâ, wann kommst du mich wieder besuchen? Ich habe viele neue Geheimnisse und Geschichten.« (86) Doch als Elâ auch den Galataturm in die Hand nimmt, geraten Şahmeran und der Turm in ihren Händen in Streit. »Sie kommt zu mir!!!«, ruft der Turm und zertrümmert die Şahmeran-Figur (87).

Die Symbolik der Szene liegt buchstäblich auf der Hand. Şahmeran steht hier für die alte, ›weibliche‹, das heißt liberale und laizistische Türkei, wie sie in der Berliner Diaspora Elâs Mutter und in der Türkei ihre Oma verkörpern. Beide, Mutter und Oma (vgl. 157), sind selbstbewusste Frauen, in deren Umgebung man keinen Mann sieht, beide tragen ihre Haare unbedeckt und kurz, beide rauchen. Während die Mehrheit der im noch kalten Berlin für Erdoğan demonstrierenden Türkinnen, die der Comic zeigt, Hidschab oder sogar Abaya trägt (vgl. 70–75),¹¹ hat Elâs Oma in der Türkei ein ärmelloses Oberteil an. In ihrer Wohnung hängt ein Porträt von Kemal Atatürk, und der auf ihrem Balkon aufgespannte Sonnenschirm verweist auf mediterrane Sonne und Wärme (vgl. 157).

Der phallische Galataturm hingegen steht für die neue, ›männliche‹, religiöse und illiberale, nationalistische und brutale Erdoğan-Türkei, die Elâs Vater verkörpert. Ihre Macht reicht offenkundig schon, Elâ unbewusst, bis in ihre Hände hinein. Sie sind es ja,

10 Michel Foucault schreibt zu Utopie und Heterotopie sowie zum Teppich: »Utopien sind Orte ohne realen Ort. Es sind Orte, die in einem allgemeinen, direkten oder entgegengesetzten Analogieverhältnis zum realen Raum der Gesellschaft stehen. Sie sind entweder das vervollkommnete Bild oder das Gegenbild der Gesellschaft, aber in jedem Fall sind Utopien ihrem Wesen nach zutiefst irrealer Räume. Dann gibt es in unserer Zivilisation wie wohl in jeder Kultur auch reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen. Da diese Orte völlig anders sind als all die Orte, die sie spiegeln und von denen sie sprechen, werde ich sie im Gegensatz zu den Utopien als Heterotopien bezeichnen.« (Foucault 2005: 935) »Die Teppiche waren ursprünglich Nachbildungen des Gartens. Der Garten ist ein Teppich, auf dem die ganze Welt in symbolischer Vollkommenheit erscheint, und der Teppich ist gewissermaßen der im Raum bewegliche Garten. Der Garten ist die kleinste Parzelle der Welt und zugleich ist er die ganze Welt. Der Garten ist seit der frühesten Antike eine glückliche, universalisierende Heterotopie (dort liegt der Ursprung unserer zoologischen Gärten).« (Ebd.: 939)

11 Vgl. hierzu grundlegend Şahin (2014).

die den Turm halten, der die Şahmeran-Figur zerschlägt. Tatsächlich kündigt sich auf diese Weise bereits der Auftritt von Elâs Vater an, der wenige Augenblicke später, während Elâ noch auf dem Teppich liegt, an der Ateliertür Sturm klingelt. Er trägt den viel-sagenden Namen Savaş – auf Deutsch »Krieg, Kampf« (88) –, und wie die beiden sprechenden Souvenirs will auch er Elâ in die Türkei locken.

Um der Tochter seine Verbundenheit zu beweisen, zeigt er ihr auf dem Smartphone ein Kinderbild von ihr (vgl. 90). Später, im achten und letzten Kapitel, schickt er Elâ aus der Türkei eine DVD mit denjenigen Kinderfotos (vgl. 214), die Elâs schon erwähnte Stranderinnerungen triggern (vgl. 215) und, wie jetzt nachträglich kenntlich wird, wohl schon in das Splash-Panel zu Beginn des fünften Kapitels eingegangen sind (vgl. 100f.).

Mit den Kinderbildern beweist Elâs Vater großes psychologisches Geschick. Denn indem er bei seiner Tochter Kindheitserinnerungen von, so darf man wohl vermuten, an türkischen Stränden verbrachten Sommerferien heraufbeschwört, suggeriert er ihr zugleich, die Türkei – oder zumindest *auch* die Türkei – sei ihre Heimat.

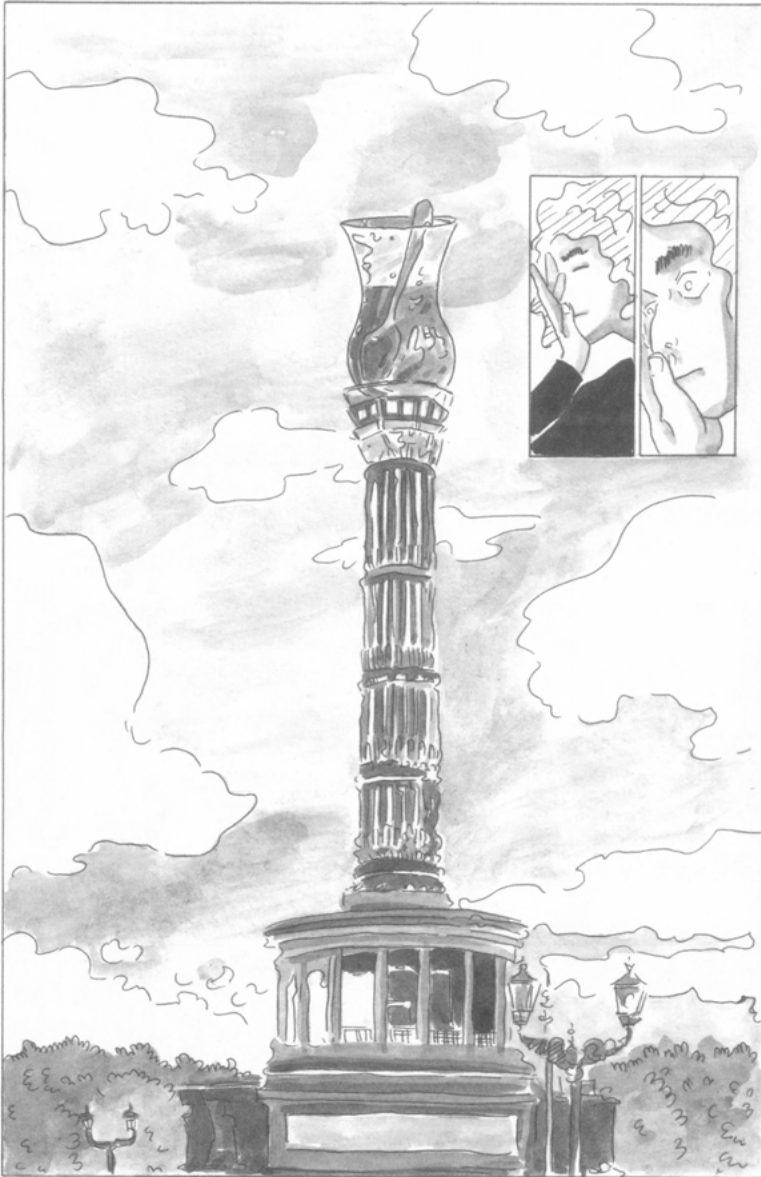
Genau so würde es jedenfalls der immer wieder betonte Konnex von Kindheit und Heimat nahelegen, wie ihn auch Jean Améry, Ernst Bloch und Theodor W. Adorno hergestellt haben. »Es gibt keine ›neue Heimat‹«, schreibt Améry, »[d]ie Heimat ist das Kindheits- und Jugendland« (Améry 2002: 97); ähnlich beschreibt es Bloch.¹² Bei Adorno wiederum figuriert umgekehrt »Kindheit« als »Deckname von Heimat« (Türcke 2006: 22), wenn er »[a]uf die Frage: Warum sind Sie zurückgekehrt[?]«, antwortet: »Ich wollte einfach dorthin zurück, wo ich meine Kindheit hatte, am Ende aus dem Gefühl, daß, was man im Leben realisiert, wenig anderes ist als der Versuch, die Kindheit verwandelnd einzuholen« (Adorno 1986: 395).

Genau diesen Gedanken oder vielmehr diesen Wunsch pflanzt Elâs Vater seiner Tochter ein: die Kindheit – und damit die Heimat – verwandelnd einzuholen. Das wäre eine Erklärung, warum Elâ am Ende des Comics nach Istanbul fliegt. Dabei ist zugleich klar, dass nicht nur Elâs Kindheit vergangen, sondern spätestens seit dem 16. April 2017 auch die ›Alte Türkei‹ der 1990er Jahre, wenn nicht sogar die ›Alte Türkei‹ seit Republikgründung 1923, vergangen, um nicht zu sagen: verloren ist – vorerst jedenfalls.

Ob »Erdoğan's ›Neue Türkei‹« Elâ gefällt oder nicht, sie ist da, sogar auf den Straßen Berlins. Der Comic fasst das in ein emblematisches Bild. Als ein türkisch sprechender Mann Elâ verfolgt und sie nur knapp entkommt, fantasiert sie in ihrer Erregung, dass die Viktoria-Statue von der Berliner Siegessäule stürzt und ein türkisches Teeglas an ihre Stelle tritt (Abb. 4).

12 Ernst Bloch schreibt: »Der Mensch lebt noch überall in der Vorgeschichte, ja alles und jedes steht noch vor Erschaffung der Welt, als einer rechten. Die wirkliche Genesis ist nicht am Anfang, sondern am Ende, und sie beginnt erst anzufangen, wenn Gesellschaft und Dasein radikal werden, das heißt sich an der Wurzel fassen. Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfaßt und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.« (Bloch 1959: 1628)

Abbildung 4: Das Teeglas hat die Viktoria verdrängt: Berliner Siegessäule (146).



Berlin und die ›neue Türkei‹

Zwei Heimatbegriffe

Noch weitere Szenen zeigen, wie sich Elâ nach dem Referendum vom 16. April in Berlin durch Türkinnen und Türken bedroht fühlt. Ein Gemüsehändler, der Elâ Petersilie aufdrängen will, fasst sie vor einem GAZİ-Supermarkt grob am Arm (vgl. 148). Eine Plastiktüte, die aus demselben Laden stammt, hängt an Elâs Fuß (Abb. 5), verfolgt sie über vier Seiten und 15 Panels hinweg und lässt sie so lange nicht los, bis sie – ausgerechnet – von einem türkisch sprechenden Radfahrer umgefahren wird und stürzt (vgl. 148–151).

Diese Plastiktütesequenz ist eine Allegorie. Als Allegorie auf die Kunstfreiheit beziehungsweise, genauer, als Allegorie auf den Verlust der Kunstfreiheit erweist sie sich, wenn man sie vor dem Hintergrund jener Szene aus dem Film *American Beauty* liest, deren »Flug«, ja »Tanz einer Plastiktüte« Martin Seel im Rahmen seiner Ästhetik des Erscheinens »als etwas absolut Schönes« interpretiert hat (Seel 2007: 19).¹³ »[G]erade das Bedeutungslose, Symbolfreie, Unschuldige der Szene«, so Seel vor dem Hintergrund der Theorie vom »freie[n] Spiel der Vorstellungskräfte« (ebd.) in Kants *Kritik der Urteilskraft* (Kant 2009: 102 [B 71]), mache ihre Absolutheit und damit ihren Kunstcharakter aus.

13 Seel schreibt: »In dieser Perspektive wird die ästhetische Wahrnehmung als Eröffnung einer Zone des Erscheinens verstanden, in der sich das Wirkliche von einer anderen, ansonsten unzugänglichen Seite zeigt. Weder das fixierbare Sein noch der irrealer Schein, sondern eine momentane und simultane Fülle des Erscheinens machen den ersten Fixpunkt des ästhetischen Verhaltens aus. Der Grundgedanke ist einfach der, Kants Wendung von einem ›Spiel der Erkenntnisvermögen‹, die ja zunächst nicht viel mehr als eine terminologische Metapher ist, in eine Bestimmung zu übersetzen, die das ›subjektive‹ wie das ›objektive‹ Element der ästhetischen Praxis gleichermaßen umfasst. Es kommt darauf an, ästhetische Wahrnehmung von ihren Objekten und die ästhetischen Objekte von ihrer Wahrnehmung her zu verstehen. Im Einklang mit dieser Forderung lässt sich sagen: Ästhetische Wahrnehmung ist *Aufmerksamkeit für ein Spiel der Erscheinungen*. Dieses Ineinander und Miteinander von Erscheinungen entzieht sich – wie Kant in der *Kritik der Urteilskraft* einleuchtend ausgeführt hat – sowohl der theoretischen wie der praktischen Verfügung. Trotzdem handelt es sich weder um eine Schimäre noch um eine Projektion – und erst recht nicht um eine Täuschung. Denn für jeden, der hören und sehen (und darüber hinaus fühlen, riechen und schmecken) kann, ist diese im Ganzen unbestimmbare Interaktion sinnlich unterscheidbarer Aspekte da. Wir nehmen hier keine andere als die Welt der sinnlichen Objekte wahr, aber wir nehmen sie durchaus *anders* wahr: mit einem gesteigerten Gefühl für das Hier und Jetzt der Situation, in der sich die Wahrnehmung ereignet« (Seel 2007: 13f.; Hervorh. i.O.).

Abbildung 5: Übergriffige Plastiktüte vor einem GAZİ-Supermarkt (149).



Ganz anders hingegen die Plastiktüte aus dem GAZİ-Supermarkt. Weder zeigt sie selbst Freiheit in der Bewegung, noch lässt sie Elâ die ihre.¹⁴ Im Gegenteil: Die Plastiktüte verfolgt Elâ, wird übergriffig und weist damit auf diejenige Szene bei der Vernissage in der Goldmund-Stiftung voraus, in der Elâs Vater seine Tochter grob am Arm fasst, um sie politisch zur Râson auf Erdoğan-Linie zu bringen (vgl. 181).

In der Goldmund-Stiftung prallen zwei Welten aufeinander. Auf der einen Seite steht ein emphatischer Begriff von Kunstfreiheit, wie ihn die vier Goldmund-Preisträgerinnen und -Preisträger vertreten und die Konzeptkünstlerin Helen in die Formel »Hallo?! #Kunstfreiheit« (48) fasst. Auf der anderen Seite steht der Imperativ »Halte dich an die Regeln!«, und das heißt: an die politischen Regeln Erdogâns, wie das der türkische Galerist Hasan formuliert, den Elâs Vater in die Goldmund-Stiftung mitbringt (vgl. 175–178).

Hasan und Elâs Vater können Elâ damit nicht überzeugen. Ihr Ideal ist die Freiheit der Kunst, und so hat sie es auch schon in dem bereits erwähnten RBB-Fernsehinterview gesagt. Dort hat sie sich Erdoğan-kritisch geäußert – offenbar ohne die politischen Folgen zu überschauen, nämlich dass sie in Berlin von Erdoğan-Getreuen verfolgt werden wird. »Als Künstlerin«, sagt Elâ im Interview, »kann ich kein Fan von jemandem sein, für den Freiheit ein Fremdwort ist« (130). Dabei ist es kein Zufall, dass Elâ in dem Panel, das dieser Aussage vorausgeht, in großpaneliger Nahansicht mit an Kinn und Haaransatz angeschnittenem Gesicht zu sehen ist: also in einem sonst nirgendwo im Comic vorkommenden Ausschnitt, der an die Dramatik und Aggressivität des gelegentlich so genannten Leone-Shots erinnert, wie er mit Sergio Leones Italowestern *Spiel mir das Lied vom Tod* ikonisch geworden ist.¹⁵

Elâ jedenfalls ist schon in Abwehrhaltung, als ihr Vater ihr patriarchal und patronisierend mitteilt: »Du kommst [...] zu mir nach Istanbul« (175). Als Hasan dann plötzlich paranoiderweise eine »Fethullah[-]Gülen«-unterstützende Verschwörung in der Goldmund-Stiftung wittert (vgl. 180–183), kommt es zum Eklat. Elâs Vater packt sie brutal am Arm (vgl. 181). Die Stiftungsleiterin schaltet sich ein und fragt Elâ, ob sie »den Herrn« kenne (183). Elâ verneint dies mit den Worten »NEIN / HAYIR«, und ihr Vater wird von der Security aus der Vernissage geworfen (183f.).

Elâs Geste ist doppelt kodiert. Zum einen votiert Elâ nachträglich – und damit nutzlos – gegen den Übervater Erdoğan, dessen Referendum ja allein in der Entscheidung

14 Dazu Friedrich Schiller: »Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein passenderes Bild als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren komponierten englischen Tanz. Ein Zuschauer auf der Galerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen und ihre Richtung lebhaft und mutwillig verändern und doch *niemals zusammenstoßen*. Alles ist so geordnet, daß der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt, alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopfe zu folgen scheint und doch nie dem andern in den Weg tritt. Es ist das treffende Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern.« (Schiller 2004: 425; Hervorh. i.O.)

15 Die einzige Ausnahme zeigt einen noch schmaleren Ausschnitt von Elâs Gesicht, der von oberhalb der Nasenspitze bis zum Haaransatz reicht, also den Mund abschneidet und auf diese Weise dem Leone-Shot noch näher kommt. In diesem Panel hat Elâ gerade die Viktoria von der Siegesssäule stürzen sehen, ihre Augen sind jetzt vor Schreck weit aufgerissen (vgl. 145).

zwischen *evet* und *hayir* bestand. Zum anderen verleugnet Elâ ihren Vater – ähnlich vielleicht, wie Petrus in Lk 22,57 mit den Worten »[I]ch kenne ihn nicht« Jesus verleugnet. Wie Petrus weint Elâ (vgl. 183, 185). Dann verlässt sie die Ausstellungseröffnung vorzeitig (vgl. 185f.).

Bei der Vernissage in der Goldmund-Stiftung wird klar, welche Vorstellungen von Kunst in *Jein* einander gegenüberstehen: auf der einen Seite eine freiheitlich gesinnte, sich – vereinfachend gesagt – traditionell als »westlich« begreifende, hier in jedem Fall berlinerische und damit vielleicht auch »deutsche« Kunstauffassung, auf der anderen ein tendenziell totalitäres, hier mit der »neuen Türkei« Erdoğans assoziiertes Kunstverständnis. Dass, dies als Disclaimer, ein liberales »westliches« Kunstverständnis allerdings in Selbstwidersprüche und Dilemmata führt – etwa weil in der Kunst auch das Unpolitische politisch ist – und von Haus aus zu Selbstgerechtigkeit und Überheblichkeit neigt, wird im Comic ausführlich diskutiert (vgl. 48f., 56f., 113, 125, 164, 167, 173f. u. 204–213).

Doch nicht nur zwei diametrale Kunstbegriffe stehen einander in Bücke Schwarz' Comic gegenüber, sondern auch zwei unterschiedliche Heimatbegriffe, auf die hin die Kunstdiskussion durchsichtig wird: nämlich auf der einen Seite ein, mit Armin Nassehi, »eher partikularistische[r]« und auf der anderen Seite ein »eher universalistische[r]« Heimatbegriff (Nassehi 2019: 177), oder, mit Susanne Scharnowski, ein »eher [...] kollektive[r]« und ein eher »individuelle[r]« (Scharnowski 2019: 173). In diesem Sinne hat Scharnowski in ihrer zu Recht so genannten, sehr erhellenden Studie *Heimat. Geschichte eines Missverständnisses* argumentiert: »In die Diskussion über Heimat fließen [...] Grundannahmen [...] ein [...]: Zählt vor allem das Subjekt [...], der einzelne Mensch«, der wie die in der Goldmund-Stiftung ausstellenden Künstlerinnen und Künstler »die Welt vor allem als Ressource, Bühne, Aktions-, Entfaltungs- und Erlebnisraum für das Individuum [sieht]«, oder aber »zählen [...] vor allem Bindung, Prägung, Zugehörigkeit, Einbettung und wechselseitige Verpflichtung?«, wie es offenbar die Überzeugung von Elâs Vater ist, der damit allerdings seine Tochter – noch einmal mit Scharnowskis Worten – »vereinnahmt, erdrückt« und »z[u]richtet« (ebd.).

Was Scharnowski daraus folgert, scheint exakt Elâs Motivation zu beschreiben, sich auf der Vernissage von ihrem Vater und von Hasan als den Berliner Repräsentanten der »kollektive[n]« Erdoğan-Türkei zu distanzieren:

Sieht man [...] Heimat vor allem als Behinderung, Beschränkung und Einengung [, dann ist der] Heimat [...] zu entkommen, die Bindung an sie ein Zustand, aus dem es sich zu lösen und zu befreien gilt, [...] weil [sie] der freien Entfaltung, Emanzipation und Selbstverwirklichung des Individuums [...] im Wege steht. (Ebd.)¹⁶

16 »Je nach politischer Ausrichtung, Zeitgeist oder Perspektive wird also eher die kollektive und ortsbezogene oder die individuelle Seite betont: Die romantische Dichtung zeigte die Welt vor allem als Resonanzraum für das herausgehobene Künstler-Individuum. Der Realismus des 19. Jahrhunderts dagegen verstand Heimat als Gemeinschaft, Landschaft und Tradition, die den Einzelnen und sein Verhältnis zur Welt entscheidend bestimmen.« (Scharnowski 2019: 173)

Dann wiederum fliegt Elâ am Ende des Comics nach Istanbul, wo ihr Vater lebt und Hasan seine Galerie hat, flieht also jetzt nicht mehr, wie noch in Berlin, vor ihnen, sondern vielmehr zu ihnen.¹⁷

Heimat ohne Brücken

Warum? Drei Gründe sind denkbar. Erstens könnte es sein, dass Elâ gemeinsam mit dem Bildhauer Robert zur Biennale nach Istanbul fährt, wie er es ihr in der Szene mit dem Wasserläufer vorgeschlagen hatte (vgl. 211f.).

Zweitens könnte Elâ dem Ruf ihres Vaters folgen. Ihr Gang nach Istanbul bedeutete dann jedoch gerade *nicht* eine Distanzierung von Berlin als Heimat, sondern vielmehr jene Distanzierung als Heraustreten aus der Heimat, die die Heimat, das heißt hier: *Berlin als Heimat*, überhaupt erst kenntlich werden lässt, ja konstituiert. Schon im 19. Jahrhundert, etwa in Berthold Auerbachs *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, lässt sich Scharnowski zufolge das »nur scheinbare Paradoxon« beobachten, »dass Heimat besonders dann in den Blick gerät, wenn das Individuum aus ihr heraustreten und sie von außen betrachten kann« (Scharnowski 2019: 44). Heimat ist, so gesehen, immer eine retrospektiv aus der Diaspora heraus vorgenommene Konstruktion. So führt es der Comic *Jein* ja mit Blick auf Elâs türkische Wurzeln vor Augen, die ihr in Berlin – wie hier mit Blick auf die Autoszene und die Kinderbilder beschrieben – nachträglich mehr und mehr bewusst und wichtig werden.

Das wiederum bedeutet im Umkehrschluss, dass Elâs Flug nach Istanbul, verstanden als temporäre »Auswander[ung]« (ebd.: 35),¹⁸ ihr zwar die Türkei näher bringen, zugleich jedoch auch jene Außenperspektive auf Berlin geben wird, die es ihr überhaupt erst ermöglicht, sich der Stadt Berlin als ihrer Heimat zu vergewissern. Heimat gibt es nur im Rückblick von außen, und so könnte Berlin Elâ erst in Istanbul zur Heimat werden.

Drittens schließlich bedeutet das jedoch nicht, dass es in Berlin nicht auch Dinge gäbe, vor denen Elâ Anlass hätte zu fliehen, etwa die Beziehungen zu ihrem Freund Jonas und zu ihrer Mutter, die genau besehen beide – zumindest *auch* – von Egoismus und Gleichgültigkeit geprägt sind. Als Elâ zu Beginn des Comics angespannt und voller Hoffnung die Wohnung betritt, wo der Brief der Goldmund-Stiftung auf sie wartet, kommt die Katze sie begrüßen, nicht aber ihr Freund, der »noch eben« sein Computer-»Spiel zu Ende« bringt (25). Als er ihr vorschlägt, für sie den Brief zu öffnen, ruft sie: »NEIN, SPINNST DU?!« (28) Als klar ist, dass sie einen Preis gewonnen hat, sagt er: »[W]ir sind reich!« (30) Als sie das Angebot bekommt, in Basel und New York auszustellen, sagt er: »Dann stehen unsere nächsten Urlaubsziele fest« (170). Nach dem türkischen Referendum meint er obenhin: »Das war's mit der Türkei. Schade! Hinfahren kann man aber so

17 »Einst hatte der türkische Wirtschaftsboom der 2000er Jahre viele Deutsch-Türken [...] angelockt. In den Jahren 2005 bis 2014 zogen mindestens 335.000 Menschen aus Deutschland in die Türkei, der Großteil davon Hochqualifizierte. Doch die Hälfte von ihnen ist mittlerweile wieder nach Deutschland zurückgekehrt, schätzt das Zentrum für Türkei-Studien in Essen.« (Karasu 2018)

18 »Aus dem ziellosen, von unbestimmter Sehnsucht getriebenen oder von einem Fluch verfolgten Wanderer der Romantik wird der Auswanderer, dem die alte Heimat Wohlstand oder das Recht auf demokratische Mitbestimmung und freie Meinungsäußerung verweigert.« (Scharnowski 2019: 35)

nicht mehr.« (78) Als Elâ nachts nicht schlafen kann und über das Istanbul-Angebot ihres Vaters grübelt, sagt Jonas: »Bin müde [...]! / Lass uns schlafen!« (99) Dass Elâ dies im Unterschied zu ihm nicht gelingt, wird hier wie später im Comic klar (vgl. 215). Sind das Bettszenen einer entfremdeten Beziehung? In jedem Fall gibt es Unachtsamkeiten und Spannungen.

Auch Elâs Mutter, ausgerechnet eine Psychotherapeutin, hört ihrer Tochter nicht zu. Als sie in der Praxis der Mutter auf der Couch liegt und ihr Leid klagt, meint die Mutter wenig einfühlsam: »[Ü]bertreibst du da nicht?« (58), gleich darauf schickt sie sie mit der Bemerkung weg: »[D]u musst jetzt gehen. Ein Patient braucht mich« (59). Als Elâ nach ihrem Sturz in der Plastiktütenepisode zu ihrer Mutter nach Hause kommt, will diese nicht gestört werden, weil sie gerade eine türkische Serie schaut (vgl. 153). Und auch Elâs Oma »[w]ürgt« ein Gespräch mit ihr »wegen einer Seifenoper [ab]« (157).

Steht Berlin also im Unterschied zu Istanbul für häufig so genannte westliche Werte¹⁹ wie Individualismus, Emanzipation und Selbstentfaltung, dann führen Elâs Freund und ihre Mutter deren Steigerung ins Egoistische, Gleichgültige vor Augen.

Unachtsam und gleichgültig sind auch die Repräsentantinnen und Repräsentanten der Berliner Kunst- und Medienszene. Sie verstehen sich zwar selbst als reflektiert beziehungsweise, das wäre die Fremdzuschreibung, als *woke*. Dennoch fragen sie Elâ gleich bei der ersten Begegnung: »Woher kommt der Name?« (37), »[B]ist du Türkin?« (38) und wie sie – obwohl gar nicht stimmberechtigt – beim bevorstehenden Erdoğan-Referendum stimmen würde (vgl. 38). Wenn die RBB-Reporterin schließlich fragt: »Du als Halbtürkin, spielt die Türkei in deinen Arbeiten eine Rolle?« (Abb. 6), zeigt zugleich eine einzige über drei Panels reichende und mit drei Ventilen versehene Sprechblase, dass Elâ diese Frage immer wieder zu hören bekommt. Damit wird sie in die türkische Ecke gestellt – um von der mehr als schiefen Analogie zwischen ›Halbtürke‹ beziehungsweise ›Halbtürkin‹ und der Bezeichnung ›Halbjude‹ beziehungsweise ›Halbjüdin‹ gar nicht zu sprechen.²⁰

19 »Versteht man den Menschen als von seiner sozialen und physischen Umwelt geprägtes und in sie eingebettetes Wesen, das existentiell wie emotional auf diese Welt, auf materielle wie immaterielle Ressourcen wie Natur, Gemeinschaft, Institutionen, Kenntnisse und Traditionen angewiesen ist, dann wird man Heimat und die Bindung an sie als notwendig und wertvoll begreifen.« (Scharnowski 2019: 173)

20 Cornelia Schmitz-Berning definiert den Begriff in ihrem Buch *Vokabular des Nationalsozialismus* als »Terminus der Rassenbiologie: Person mit zwei jüdischen Großeltern« (Schmitz-Berning 2007: 292; Hervorh. i.O.).

Abbildung 6: Immer dieselbe Frage (123).



Ja, Elâs Vater in Istanbul und sein Galerist Hasan sind autoritär und übergriffig, aber Elâs Bezugspersonen in Berlin sind ihr gegenüber auch nicht gerade konsequent liebevoll. Kulturdiagnostisch macht sich der Comic also keine Illusionen, und zwar weder auf Berliner noch auf Istanbul Seite. Vielleicht ist das der Grund, warum im Comic keine Brücken vorkommen: Es gibt einfach nichts zu überbrücken und zu versöhnen. Deshalb gibt es in *Jein* auch keine konkret ausbuchstabierte »Third[-]Space«-Heterotopien (Bhabha 1994: 53), die nostalgische, aber zugleich auch verstörende Szene auf dem Teppich ausgenommen.

Ist das ein trauriges Ende? Steht am Ende also nichts als der Riss zwischen Berlin und Istanbul, den ja auch das Titelbild von *Jein* zeigt (Abb. 1)? Die Antwort lautet: Ja und nein zugleich, eben: jein. Wohl zeigt Elâ, wenn sie nach Istanbul fliegt, dass ein deutsch-türkischer oder ein Berlin-Istanbul-Riss durch sie hindurch beziehungsweise durch ihre kulturelle Familiengeschichte hindurch läuft, um hier das Wort »kultureller Hintergrund« metasprachlich zu vermeiden, das wiederum das Covermotiv des Comics nahezulegen scheint.

So oder so ist es genau dieser Riss, aus dem Elâ sich ihre Heimat schaffen, sich ihre Heimat bilden wird, und zwar nicht durch Überbrückung, sondern durch Vernarbung. In diesem Sinne hat Christoph Türcke in seinem Buch *Heimat. Eine Rehabilitierung* argumentiert:

[A]lle Vertrautheit, die das Anwachsen an eine Umgebung, das konkrete Erleben von Heimat beschert, [zeugt] immer auch von Schock, Ausstoßung, Verlust [...]. Heimatbildung ist eine Art Vernarbung, erlebte Heimat ist daher nie »rein«, nie »heil«, aber doch oft heilend. Ihre Vertrautheit ist nie Versöhntheit, aber vielleicht deren schönster Vorschein. (Türcke 2006: 78)

So verstanden ist Buke Schwarz' Comic *Jein* ein grafischer Heimatroman, genauer: ein grafischer Heimatbildungsroman. Nicht nur erzählt er von der Entwicklung seiner Protagonistin und schreibt dabei, indem sich der Comic um eine Protagonistin dreht, den »Entwicklungsroman« als dasjenige »Genre« um, das traditionell »auf männliche Helden abonniert ist und dessen Gattungsgesetze dem männlichen Persönlichkeits-, Entwick-

lungs- und Bildungsmodell angepasst sind« (Weigel 1990: 241). Das tut der Comic zudem nicht als Prosa-, sondern eben als grafischer Roman.

Vor allem jedoch erzählt *Jein* nicht nur von der ›Bildung‹ seiner Protagonistin Elâ Wolf, sondern zugleich eine Geschichte über die ›Bildung‹ von Heimat selbst. ›Heimatbildung‹, mit Türcke als »Vernarbung« verstanden, mag schmerzen. Aber es handelt sich auch um einen Heilungsprozess.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1986): Auf die Frage: Warum sind Sie zurückgekehrt. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 20: *Vermischte Schriften I*. Frankfurt a.M., S. 394f.
- Ahmed, Maaheen (2014): The Art of Splicing. Autofiction in Words and Images. In: *International Journal of Comic Art* 16, H. 1, S. 322–338.
- Albiero, Olivia (2019): Fluid Writing: Identity, Gender and Migration in Sasha Marianna Salzmann's *Ausser sich* (2017). In: *Literatur für Leser* 42, H. 2, S. 57–72; online unter: <https://doi.org/10.3726/lfl.2019.02.05> [Stand: 1.3.2023].
- Améry, Jean (2002): Wieviel Heimat braucht der Mensch? In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard. Bd. 2: *Jenseits von Schuld und Sühne. Unmeisterliche Wandeljahre. Örtlichkeiten*. Hg. v. Gerhard Scheit. Stuttgart, S. 86–117.
- Arnold, Sonja u.a. (Hg.; 2018): *Sich selbst erzählen. Autobiographie, Autofiktion, Autorschaft*. Kiel.
- Aydemir, Fatma (2017): *Ellbogen. Roman*. München.
- Beronä, David A. (2008): A Renegade of Expression. David Wojnarowicz's Autofiction in Comics. In: *Image & Narrative* 11, H. 2, S. 1–16.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. Mit einem neuen Vorwort des Autors. London.
- Bloch, Ernst (1959): Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Kap. 38–55. Frankfurt a.M.
- Brandt, Jenn (2014): Art Spiegelman's »In the Shadow of No Towers« and the Art of Graphic Autofiction. In: *Journal of Graphic Novels and Comics* 5, H. 1, S. 70–78.
- Cho-Polizzi, Jon (2021): »Almanya: A [Different] Future is Possible«. Defying Narratives of Return in Fatma Aydemir's *Ellbogen*. In: *Transit* 13, H. 2, S. 98–110; online unter: <https://doi.org/10.5070/T713258825> [Stand: 1.3.2023].
- Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid (1987): *Grenze*. In: Ders.: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. Tübingen/Basel, S. 159–162.
- Effe, Alexandra/Lawlor, Hannie (Hg.; 2022): *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*. Basingstoke.
- Eisner, Will (1985): *Comics and Sequential Art*. Tamarac.
- Foucault, Michel (2005): Von anderen Räumen. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, unter Mitarb. v. Jacques Lagrange. Bd. 4: 1980–1988. Frankfurt a.M., S. 931–942.
- Hampel, Anna (2021): *Literarische Reflexionsräume des Politischen. Neuausrichtungen in Erzähltexten der Gegenwart*. Berlin.
- Hofmann, Michael (2013): *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft*. Würzburg.

- Ders./Pohlmeier, Inga (Hg.; 2013): Deutsch-türkische und türkische Literatur. Literaturwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven. Würzburg.
- Kant, Immanuel (2009): Kritik der Urteilskraft. Beilage: Erste Einleitung in die Kritische Urteilskraft. Hg. v. Heiner F. Klemme. Hamburg.
- Karasu, Kristina (2018): Deutsch-Türken in Istanbul. Rückkehr an den Bosphorus. In: deutschlandfunk.de, 21. Dezember 2018; online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/deutsch-tuerken-in-istanbul-rueckkehr-an-den-bosporus-100.html> [Stand: 1.3.2023].
- Kleist, Heinrich von (2010): Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe hg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle. Bd. 2: Erzählungen, kleine Prosa, Gedichte, Briefe. München, S. 362f.
- Kocadoru, Yüksel (2004): Die dritte Generation von türkischen Autoren in Deutschland – neue Wege, neue Themen. In: Manfred Durzak/Nilüfer Kuruyazıcı (Hg.): Die andere Deutsche Literatur. Istanbul Vorträge. Würzburg, S. 134–139.
- Lizarazu, Maria Roca (2020): Ec-static Existences: The Poetics and Politics of Non-Belonging in Sasha Marianna Salzmann's *Außer Sich* (2017). In: *Modern Languages Open* 7, H. 1, Art. 9, S. 1–19; online unter: <https://doi.org/10.3828/mlo.voio.284> [Stand: 1.3.2023].
- McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York.
- McGowan, Moray (2004): Brücken und Brücken-Köpfe. Wandlungen einer Metapher in der türkisch-deutschen Literatur. In: Manfred Durzak/Nilüfer Kuruyazıcı (Hg.): Die andere Deutsche Literatur. Istanbul Vorträge. Würzburg, S. 31–40.
- McNeil, Paul/Muir, Hamish (o.J.): Stem Typefaces. About Stem. In: muirmcneil.com, o.D.; online unter: <https://muirmcneil.com/project/stem-typefaces/> [Stand: 1.3.2023].
- Mouly, Françoise (2016): Eyeball Kicks: Art Spiegelman on One-Page Graphic Novels. In: newyorker.com, 22. August 2016; online unter: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/eyeball-kicks-art-spiegelman-on-one-page-graphic-novels/amp> [Stand: 1.3.2023].
- Nassehi, Armin (2019): Woher kommst du nicht? Sieben Exkursionen in eine Soziologie der Heimat. In: *Kursbuch 198: Heimatt*, S. 172–183.
- O.A. (o.J.): [Art.] »Übergriff«. In: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache; online unter: <http://www.dwds.de/wb/%C3%9Cbergriff> [Stand: 1.3.2023].
- Şahin, Reyhan (2014): Die Bedeutung des muslimischen Kopftuchs. Eine kleidungs-semiotische Untersuchung Kopftuch tragender Musliminnen in der Bundesrepublik Deutschland. Berlin/Münster.
- Salzmann, Sasha Marianna (2017): *Außer sich*. Roman. Berlin.
- Scharnowski, Susanne (2019): *Heimat. Geschichte eines Missverständnisses*. Darmstadt.
- Schiller, Friedrich (2004): [Kallias oder über die Schönheit.] Briefe an Gottfried Körner. In: Ders.: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hg. v. Wolfgang Riedel u. Peter-André Alt. Bd. V: Erzählungen. Theoretische Schriften. München, S. 394–433.

- Schmitz-Berning, Cornelia (2007): Vokabular des Nationalsozialismus. 2., durchges. u. überarb. Aufl. Berlin/New York.
- Schreiner, Daniel (2019): Vom Dazugehören. Schreiben als kulturelle und politische Partizipationstechnik. Mexikanisch-amerikanische und türkisch-deutsche Literatur im Vergleich. Würzburg.
- Schröder, Christoph (2017): Sasha Marianna Salzmann: »Außer sich«. Wenn sich das Ich auflöst. In: deutschlandfunk.de, Büchermarkt, 18. September 2017; online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/sasha-marianna-salzmann-ausser-sich-wenn-sich-das-ich-100.html> [Stand: 1.3.2023].
- Schwarz, Büke (2020): Jein. Graphic Novel. Berlin.
- Dies. (o.J.): about. In: buekeschwarz.com, o.D.; online unter: <https://www.buekeschwarz.com/cv> [Stand: 1.3.2023].
- Dies./Meyer, Frank (2020): Büke Schwarz über ihre Graphic Novel ‚Jein‘. Die Pflicht sich zu positionieren. In: Deutschlandfunk Kultur, Lesart v. 30. Januar 2020; online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/bueke-schwarz-ueber-ihre-graphic-novel-jein-die-pflicht-100.html> [Stand: 1.3.2023].
- Seel, Martin (2007): Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik. Frankfurt a.M.
- Şenocak, Zafer (1986): Plädoyer für eine Brückenliteratur. In: Irmgard Ackermann/Harald Weinrich (Hg.): Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der »Ausländerliteratur«. München, S. 65–69.
- Specht, Theresa (2011): Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur. Würzburg.
- Türcke, Christoph (2006): Heimat. Eine Rehabilitierung. Springe.
- Uysal-Ünal, Saniye (2013): Interkulturelle Begegnungsräume. Neue Identitätskonstruktionen in der türkisch-deutschen Gegenwartsliteratur. Würzburg.
- Weigel, Sigrid (1990): Die Verdopplung des männlichen Blicks und der Ausschluss von Frauen aus der Literaturwissenschaft. In: Dies.: Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbek b. Hamburg, S. 234–251.
- Zipfel, Frank (2009): Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York, S. 285–314.