

Topo-Graphie

Das Istanbul der deutsch-türkischen Gegenwartsliteratur

VOLKER C. DÖRR

Man mag die stetige Folge unstetiger methodischer Richtungswechsel, von methodologischen *Turns* also, die die Kulturwissenschaften und, vielleicht besonders, die recht strömungsaffine germanistische Literaturwissenschaft sich selbst und ihrem Publikum in den letzten Jahrzehnten zugemutet haben, für reichlich desorientierend halten.¹ Allerdings muss man dann auch zugestehen, dass gegenüber ideologischer Verhärtung, die meist die Kehrseite der (ja so wieso oft nur scheinbaren) Gewissheit der richtigen Richtung ausmacht, Desorientierung nicht das Schlechteste ist, was einem passieren kann. Man wird aber fragen dürfen, ob eigentlich die Metapher der allgemeinen, wenn nicht globalen, (Kehrt-)Wendung noch greift, wenn gar nicht jeder, ja nicht einmal die Mehrheit, der Fortschreitenden die Richtung wechselt, sondern bloß einige vom *Mainstream* abzweigen. Womöglich muss man gegenüber dem Begriff *turn* dieselben Vorbehalte anbringen wie gegenüber dem des Paradigmas, der deswegen, jedenfalls im strikte Sinne – und das ist derjenige Thomas S. Kuhns (1976: 10) –, häufig fehl am Platz ist, weil die meisten sogenannte Paradigmata weit entfernt davon sind, »*allgemein* anerkannte wissenschaftliche Leistungen [zu sein], die für eine gewisse Zeit einer Gemeinschaft von Fachleuten *maßgebende* Probleme und Lösungen liefern« – vor allem dann, wenn man beachtet, wie groß die Geltung des Prädikats »*allgemein*« bei Kuhn ist, der mit »Gemeinschaft von Fachleuten« eher »die Astronomen« meint als die Mitglieder eines Graduiertenkollegs. Unter den *Turns* der Kulturwissenschaften² verdient vielleicht allein deren erster, der *Linguistic turn*, diesen Ehrentitel wirklich – weil es

1 | Für vielfältige Anregungen danke ich den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Kulturhauptstadt-Tagung – darunter besonders Deniz Göktürk (Berkeley), Rolf Parr (Duisburg/Essen) sowie Sonja Kmec und Dieter Heimböckel (Luxemburg).

2 | Vgl. dazu Bachmann-Medick 2006.

sich um einen echten Paradigmenwechsel handelt. Jedenfalls fällt es auch den meisten, die sich nicht explizit auf Saussure und die Folgen berufen, schwer, noch einen mehr oder minder naiven Realismus zu vertreten, demzufolge Kulturwissenschaften es mit vorfindlichen Gegenständen zu tun hätten, denen gegenüber Sprache erst dann ins Spiel kommt, wenn es darum geht, sie (analytisch) zu beschreiben.

Zu den einschlägigen *Turns*, und zwar zu denjenigen jüngeren Datums, zählt auch der sogenannte *Spatial turn* – von dem nicht immer ganz klar ist, wie er mit dem *Topographical turn* zusammenhängt (vgl. Bachmann-Medick 2006: 284-328). Nun sind Orte, Plätze, Räume in der Literatur auch vor dieser Wendung Gegenstand literaturwissenschaftlicher Analysen gewesen. Aber für eines hat der oder haben die *Turns* Ableger oder Verästelungen des *Linguistic turn*, doch in hohem Maße sensibilisiert: dass Räume mit Gruppen vom Typ *Race – Class – Gender* eines gemeinsam haben: Auch Räume werden kaum als vorhandene von Literatur ›mimetisch‹ abgebildet, vielmehr von Texten – neben literarischen natürlich vor allem auch journalistischen oder Gebrauchstexten – erzeugt; denn nicht nur, wenn man *nicht* am Ort ist, sind für Urteile über den Ort textuelle Repräsentationen erheblich entscheidender als ›die‹ Realität am Ort selbst; auch in ›der‹ Realität eines Ortes spielt die Steuerung der Wahrnehmung durch mediale und dabei besonders auch textuelle Repräsentation eine gewichtige Rolle. Man muss nicht mit dem *Ulysses* in der Hand durch Dublin oder mit der einschlägigen Erzählung Thomas Manns durch Venedig spazieren, um einzusehen: Orte werden in doppeltem Sinn durch Topografie erzeugt – einmal in dem fast banalen, dass sie von topografischen Gegebenheiten konstituiert werden, zum anderen aber in dem Sinne, dass die von der Literatur erscribenen Darstellungstopoi, wenn nicht Gemeinplätze, in nicht geringem Maße dazu neigen, in der Realität wiedergefunden zu werden – ob sie nun da ›sind‹ oder nicht.

Wie die Großregion Luxemburg und das Ruhrgebiet ist die ›Europäische Kulturhauptstadt‹ Istanbul in einer gewissermaßen *per se* interkulturellen Situation angesiedelt oder genauer: sie wird dort angesiedelt. Anders als in den beiden anderen Fällen betrifft dies, bezogen auf den deutschsprachigen Raum, nicht Phänomene der kulturellen Binnendifferenzierung, sondern vielmehr der interkulturellen Relationierung. Sie resultieren aus der womöglich wesentlichsten Quelle moderner Interkulturalitätserfahrungen: der (Arbeits-)Migration und den von ihr ausgelösten interkulturellen Prozessen, und diese werden in Deutschland generell, nicht nur aus demografischen Gründen, vor allem als deutsch-türkisches Phänomen wahrgenommen und nicht zuletzt in Literatur reflektiert. Dass Istanbul auch in der deutsch-türkischen Gegenwartsliteratur, also aktueller deutschsprachiger Literatur von Autorinnen und Autoren mit einem, wie man so schön sagt, türkischen Migrationshintergrund, eine promi-

nente Rolle spielt – und zwar als Ort der Handlung wie als Topos –, ist unmittelbar einsichtig; jedenfalls dann, wenn es sich – was allerdings alles andere als selbstverständlich oder gar notwendig ist – bei der sogenannten Migrantenliteratur auch um Migrationsliteratur, also um Literatur mit dem Thema Migration, handelt. Zu sehr drängen sich schon dem mäßig vorbelasteten Leser Assoziationen auf, die strukturell dem Thema Migration zu nahe stehen, als dass deren Potential ungenutzt bleiben dürfte. Istanbul ist der liminale (Brücken-)Ort schlechthin, weil die Stadt buchstäblich auf der Grenze zwischen Asien und Europa und damit der Bildbereiche ›Orient‹ und ›Okzident‹ liegt. Zugleich erscheint er als Ort der Transgression, des Übergangs auf Reisen von Herkunftsorten, die oft paradigmatischerweise in Anatolien liegen, in den europäischen Westen, z.B. eben nach Deutschland. Zudem kann eine mindestens rudimentäre topografische Kenntnis beim Leser vorausgesetzt und aufgerufen werden – in einem Maße, das dem der europäischen Metropolen London und Paris mindestens nahekommt und dasjenige ›orientalischer‹ Metropolen wie Teheran oder Bagdad weit überschreitet. Kurz: Istanbul ist eine (Land-)Marke, mit der sich literarisch arbeiten lässt – ebenso wie marketingtechnisch.

›Europäische Kulturhauptstädte‹ werden naturgemäß auch als (Kurz-)Reiseziele vermarktet. Wenige Tage vor Beginn des Kulturhauptstadt-Jahres, am 12. Dezember 2009, empfiehlt der Online-Auftritt der Tageszeitung *Die Welt* einen Besuch Istanbuls, »noch bevor die Kulturhauptstadt 2010 von Touristen gestürmt wird« (Petersen 2009). Wie bereits mindestens dreimal zuvor in den Jahren 2008 und 2009³ – zweimal im Reise-, einmal im Sportteil – wird Istanbul dabei im engeren technischen Sinne emblematisch gefasst. Als jeweils erstes Bild der Stadt und fast ausnahmslos erstes Bild überhaupt (nur im Falle des Fußball-Artikels wird zunächst der eigentliche Gegenstand, Fabian Ernst, präsentiert) erscheint eine pittoreske Abbildung der Ortaköy-Moschee am Bosphorus-Ufer, mit Möwen in Untersicht im Vorder- und der 1973 eröffneten ersten Brücke über den Bosphorus, der *Boğaziçi Köprüsü*, im Hintergrund. Die *Inscriptio* und die *Subscriptio* lauten in allen Fällen identisch. Das Bild ist (in grammatisch falscher Interpunktion) überschrieben mit »Der Mythos des Bosphorus«, unter ihm findet sich die Ausweitung zum allgemeingültigen Sinnspruch: »Der Bosphorus teilt Istanbul in zwei Hälften, er spaltet Europa und Asien und ist ein Grund für die Hin- und Hergerissenheit zwischen westlichen und östlichen Kulturkreisen vieler Istanbuler.« (Petersen 2009)

3 | Vgl. <http://www.welt.de/reise/article2554280/Der-Mythos-des-Bosphorus.html> [Oktober 2011], <http://www.welt.de/reise/article2553788/Istanbul-ist-fuer-Besucher-keine-leichte-Kost.html> [Oktober 2011], <http://www.welt.de/sport/fussball/article4912365/Fabian-Ernst-hat-sein-Glueck-am-Bosphorus-gefunden.html> [Oktober 2011].

Von der behaupteten anthropologischen Merkwürdigkeit, dass eine Meerenge hier den Grund für eine mentale Befindlichkeit liefert, soll einmal abgesehen werden. Viel bemerkenswerter scheint doch das hier aufgerufene Übliche: Die Befindlichkeit ist eine geradezu prototypische ›Hin- und Hergerissenheit zwischen westlichen und östlichen Kulturkreisen‹, zwischen Okzident und Orient, und Istanbul erscheint als Stadt am Bosphorus, der die Stadt ebenso teilt, wie er Europa von Asien abgrenzt (dass er Europa und Asien ›spaltet‹, darf wohl bezweifelt werden, und auch was dasjenige wäre, das in Europa und Asien (auf)gespalten würde, erschließt sich nicht intuitiv). Die Brücke verbleibt buchstäblich im Hintergrund der *Pictura*; präsent ist sie damit allemal. Gleiches gilt für den Gegensatz, wenn nicht Widerspruch, zwischen Tradition und Moderne, der hier durch Moschee und Hängebrücke ins Bild gefasst wird.

Dass diese Bildbereiche aufgerufen werden, ist ein älteres Phänomen. Wer als Bildungsbürger oder Bildungsreisender wissen will, was er von einer Stadt zu denken hat, greift seit jeher zum *Baedeker* (oder er tat es vor der Erfindung von *Wikipedia*). Im *Baedeker*-Band zu Istanbul aus dem Jahre 1997 jedenfalls heißt es:

Byzanz – Konstantinopel – Istanbul sind die Namen jener Stadt, in der sich Morgenland und Abendland begegnen. [...] Die Metropole am Bosphorus ist heute mit mehr als 12 Millionen Einwohnern die größte Stadt der Türkei. [...] Zwar hat Istanbul nach dem Zerfall des Osmanischen Reiches seine Funktion als Hauptstadt verloren, dennoch ist die Stadt am Goldenen Horn nach wie vor der ›Nabel der (islamischen) Welt‹. [...] Istanbul fühlt sich einerseits dem Westen zugehörig, ist aber andererseits noch stark der muslimischen Strenge verhaftet. Als Reisender aus Mitteleuropa fühlt man sich hier erstmals so richtig im Orient, andererseits, wenn man aus Asien nach Westen zurückkehrt, hat man den Eindruck, wieder daheim im alten Europa zu sein. Istanbul ist ein Erlebnis an sich. Wer einmal von der Serailspitze oder vom Galataturm das überwältigende Panorama mit Bosphoruseinfahrt und Goldenem Horn genossen hat, aus dem sich die Silhouetten von Moscheen herausheben, wird Giacomo Casanova verstehen können, der behauptete, nirgendwo auf der Welt gebe es etwas Schöneres. (Linde 1997: 6f.)

Hier sind alle Ingredienzen versammelt: Serail und Moscheen und der Bosphorus als Grenze zwischen Europa und einem ›richtigen‹ »Orient«, der vor allem eines ist: »muslimisch«. Man könnte hier geradezu eine Vorurteilsanalyse im Gefolge von Edward Saids Konzept des *Orientalism* vornehmen: etwa indem man auf die implizite Temporalität des Fortschritts hinweist, die in der Gegenüberstellung »dem Westen zugehörig« *versus* »noch stark der muslimischen Strenge verhaftet« liegt. Aber hier soll es ja nicht um die Imagologie von Reiseführern gehen, sondern um literarische Topografien im engeren Sinne. Und auch hier spielt die Engführung von Okzident und Fortschritt keine geringe Rolle. Erwartbar ist nun, dass auch literarische Repräsentationen der Stadt

Istanbul mit diesen Topoi arbeiten; ebenso erwartbar aber ist auch, dass sie sie nicht nur zitieren, sondern sie womöglich (kritisch) unterlaufen.

Die Brücke vom Goldenen Horn, Emine Sevgi Özdamars zweiter Roman, nach ihrem viel beachteten Debüt *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus* (1992), aus dem Jahre 1998, trägt den Verweis auf Istanbul bereits im Titel – und das, obwohl die Handlung zum großen Teil nicht dort, sondern in Anatolien auf der einen, in Berlin auf der anderen Seite angesiedelt ist. Özdamar, die 1946 in der Türkei geboren wurde und dort auch aufgewachsen ist, erzählt hier von einem Leben, das gewisse Ähnlichkeiten mit ihrem eigenen hat (was naturgemäß immer wieder zu biografischen Fehlschlüssen verleitet): Erzählt wird, aus der Ich-Perspektive, wie eine junge Frau im Jahre 1966 im Alter von 18 Jahren nach West-Berlin kommt, um dort bei Telefunken zu arbeiten; erzählt wird einerseits von »typischen« Migranten-Erfahrungen, die von entfremdeter Arbeit, von der Entwurzelung, von klimatischer und sozialer Kälte, von der (Un-)Möglichkeit eine fremde Sprache zu lernen (Weber 2009: 255-268) geprägt sind. Erzählt wird andererseits aber auch, wohl weniger typisch, die Bildungsgeschichte eines marxistischen Bewusstseins ebenso wie die Geschichte einer Liebe zum Theater – und von erwachender weiblicher Sexualität. Erzählt wird nicht zuletzt der unabschließbare Prozess des »Entwerfens und Verwerfens von Identitätsmodellen« (Viehöver 2002: 346).⁴

Brücken-Metaphern, wie sie der Roman im Titel führt, sind verführerisch, besonders im Kontext der Transkulturalität.⁵ Es ist also alles andere als überraschend, dass Özdamars Roman, so etwa von der Literaturkritik, auch auf eine Polarität von Orient und Okzident hin gelesen worden ist, die dann so gedeutet worden ist, dass sie in der Topografie Istanbuls verortet und in der Protagonistin, als einer Grenzgängerin zwischen beiden Welten, verkörpert werde (vgl. Fessmann 1998). Und nur allzu leicht unterläuft es dann, dass die Brücke vom Goldenen Horn, die dem Roman ihren Namen geliehen hat, als topografischer Garant dieser Verbindung gedeutet wird (vgl. Brandt 1998; Schütte 1998).⁶ Aber: Die Brücke vom Goldenen Horn steht auf beiden Seiten in Europa.

Von solchen allzu schönen Deutungen der Brückenmetapher abgesehen, ist aber nun interessant, wie das Istanbul dargestellt wird, in das die Prota-

4 | Zusammen mit *Das Leben ist eine Karawanserei* formiert sich zudem eine »Geschichte krisenhafter Übergänge zwischen zwei medialen Modi der Welterfahrung und Selbstvergewisserung: einem vornehmlich durch orale Traditionen geprägten Modus und einem anderen, primär schriftlich vermittelten Modus« (Viehöver 2002: 348).

5 | Vgl. zur Kritik an der Metaphorik Adelson 2006; Jordan 2006: 490; Göktürk 2010: 182-185.

6 | Vgl. dagegen den korrekten Hinweis bei Fessmann 1998.

gonistin von Berlin aus zurückkehrt: »Als es wieder anfang zu schneien, war mein Vertrag mit der Radiofabrik abgelaufen, wir alle bekamen von der Fabrik eine gebratene Weihnachtsgans. Ich kaufte mir Fahrkarten und fuhr mit der deutschen Gans von Berlin nach Istanbul.« (Özdamar 2002: 103) Zunächst gestaltet sich alles, wie erwartet, weil prototypisch: Kontrastiv wirkt vor allem die Geschwindigkeitsdifferenz, mit allen daran hängenden Implikationen eines Modernitätsgefälles:

Ich schob die Luft vor mir her, meine Bewegungen kamen mir so langsam vor, die Bewegungen aller Menschen. [...] Esel, Lastträger, Autos, Schiffe, Möwen, Menschen, alles bewegte sich, aber es kam mir alles viel langsamer vor als die Bewegungen in Berlin. [...] Am Abend, als die Straßenlampen angingen, fragte ich: ›Mutter, ist Istanbul dunkler geworden?‹ – ›Nein, meine Tochter, Istanbul hatte immer dieses Licht, deine Augen sind an deutsches Licht gewöhnt.‹ (Ebd.: 106f.)

Das sieht auf den ersten Blick verführerisch orientalistisch aus: »Man roch scheidende Pferde« in Istanbul, während in Berlin die Moderne tost und braust – eine Moderne, die das beobachtende Subjekt seiner eigenen vormodernen Herkunft entfremdet, wobei diese Herkunft selbst ohne Veränderung identisch bleibt: »Istanbul hatte immer dieses Licht«. Beschleunigung (und damit technischer Fortschritt) scheinen demgegenüber nur mit Hilfe von (kulturellen) Importen möglich: »Mein Vater«, so geht es an der zitierten Stelle weiter, »hatte ein Pontiac-Auto. ›Du hast Sehnsucht nach Istanbul«, sagte er, ›ich fahre dich ein bißchen spazieren!‹« (Ebd.: 107) Bemerkenswert ist hier zudem, dass die Beschleunigung nicht nur an das aus den USA importierte Auto, sondern auch an die väterliche Verfügungsgewalt gekoppelt ist: Nicht »wir fahren«, sondern »ich fahre dich [...] spazieren«, sagt der strafende Vater. Fortschritt, als dessen Emblem der im deutschen Kontext einschlägigste Gegenstand: das Automobil, eingesetzt wird, erscheint doppelt oktroyiert: von außen und oben.

Es ist zwar nicht ganz unproblematisch, den Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* als Fortsetzung von Özdamars Erstling, dem *Karawanserei*-Roman, zu lesen; vor allem muss dabei die Falle des Biografismus umgangen werden, denn der Konnex besteht definitiv nicht in dem so naheliegenden scheinbaren Faktum, dass beide Bücher verschiedene Stationen aus dem Leben der *Autorin* erzählen. Es ist aber nicht unmöglich, jedenfalls (chrono-)logisch nicht, beide Texte so zu lesen, dass sie verschiedene Stationen aus dem Leben derselben *Protagonistin* erzählen. Mindestens bestehen intertextuelle Bezüge: Ein Auto der auch in Istanbul wohl nicht eben häufigen Marke *Pontiac* fährt der Vater auch im *Karawanserei*-Roman (vgl. Özdamar 1994: 367). Dieser Roman, der von »Migration innerhalb der Türkei« erzählt (Konuk 1997: 145), arbeitet stark mit einer Binnendifferenzierung zwischen Istanbul und der übrigen Türkei, indem er auf einen gewissermaßen innertürkischen Orientalismus hinweist: etwa wenn

die Protagonistin für ihre Istanbuler Lehrerin eine »Kurdin aus Anatolien mit Schwanz am Arsch« ist (ebd.: 68). Dort, im *Karawanserei*-Roman, ist das Automobil von Beginn an weniger mit dem Moment des technischen Fortschritts oder der Beschleunigung,⁷ eher mit demjenigen des ökonomischen Aufstiegs, vor allem aber mit dem Film verbunden:

Ich schaute aus dem Fenster raus, da sah ich Chevrolet. Sein Fahrer wartete, dann kam ein anderer Mann mit einem Hut und meine Mutter sagte: »Ein Mann wie Humprey Pockart«. Der Humprey Pockart und mein Vater Erol Flayn haben sich begrüßt und sich im gleichen Moment Feuer gegeben. (Ebd.: 28)

Kommen wir noch einmal zurück zum eben zitierten oppositiven Moment der langsamen Bewegung; dieses nämlich erscheint noch an einer anderen Stelle, im zweiten Teil des Romans, der genauso betitelt ist wie das ganze Buch: »Die Brücke vom Goldenen Horn«. Und dort wird auch, für die geografisch vielleicht weniger Sattelfesten unter den Lesern, eindeutig geklärt, was genau denn nun die titelgebende Brücke verbindet: »Ich lief in Richtung der Brücke vom Goldenen Horn, die die beiden europäischen Teile von Istanbul verbindet. Die Männer kratzten sich wie früher auf den Straßen zwischen den Beinen.« Und dann folgt die Beschreibung eines *Settings*, in der bilderbuchhaft Maritimes und Orientalisches, oder gar Orientalistisches, aufs Plakativste zusammenkommen: Da begegnen in der Sonne leuchtende Schiffe und ihre Sirenen ebenso wie Möwen mit »weißen Flügeln«; hinzu gesellen sich, auf der Brücke, Straßenhunde, Esel, schreiende Straßenverkäufer sowie »kleine Kinder oder alte Männer«, die »auf ihren Rücken aus der ottomanischen Zeit übriggebliebene Wasserkanister« tragen. Die Erzählerin nun verortet sich selbst in diesem pittoresken Genrebild, indem sie auf das Moment der Medialität aufmerksam macht: »Als ich auf der Brücke entlang lief, kam es mir vor, als müßte ich mit meinen Händen die Luft vor mir herschieben. Alles bewegte sich sehr langsam, wie in einem zu stark belichteten, alten Slow-motion-Film.« (Özdamar 2002: 187) Hier kehrt die Metapher des Luft-vor-sich-Herschiebens als Vergleich wieder, und eines wird dabei recht anschaulich: Die Wahrnehmung der Szenerie wird als medial überformt, weil einem medialen Effekt ähnlich, ausgestellt,⁸ das heißt: dieser Orient wird als orientalistisch, als

7 | Angefügt werden könnte auch, dass die genannten Marken, *Pontiac* und *Chevrolet*, eher entspanntere Fortbewegung assoziieren: *Highway Cruising*. Damit wird das amerikanisierte Moment des technischen Fortschritts bildlich-dekonstruktiv wieder unterlaufen.

8 | In einer Erzählung aus dem Band *Der Hof im Spiegel* ist es der Bildbereich des Theaters, der die Brücke als medial überformten Ort ausweist: »Jahrhundertlang bauten die Ottomanen keine Brücke zwischen den beiden europäischen Teilen Istanbuls, weil im einen Teil Moslems und im anderen Juden, Griechen und Armenier lebten. Nur

durch Medien konstituierter Wahrnehmungsinhalt vorgeführt, und diese Medien sind wesentlich ›okzidental‹ – denn eines macht der Terminus *Slow motion* deutlich: die amerikanische Prägung des Mediums Kinofilm.⁹

Allerdings wird der Film durchaus nicht nur als amerikanisches Medium präsentiert. Vielmehr ist er Effekt einer Überblendungs- (oder auch: Palimpsest-)Technik:

[...] wenn wir aus der Cinemathek herauskamen, sahen die Menschen, die sich vor dem Kino auf der Straße versammelten, so aus, als ob sie zu einer Totenfeier gekommen wären. Die Revolutionsgeschichten in den Filmen spielten auf den russischen Straßen, und wir als Zuschauer standen dann auch lange auf der Straße vor dem Kino, so als ob die Istanbuler Straßen die verlängerten Revolutionsstraßen aus den russischen Filmen wären. (Özdamar 2002: 215)

Dieses Mittel der Überblendung wird geradezu explizit gemacht in einer Erzählung Özdamars mit dem Titel *Mein Istanbul*:

Jetzt stehe ich wieder hier und schaue die Gesichter der Menschen an, die an mir vorbeilaufen. Es sah aus, als liefen Filme aus ganz verschiedenen Ländern dieser Welt übereinander. Humphrey Bogart spricht mit einer arabischen Frau, fragt sie nach der Uhrzeit. Eine russische Hure spricht mit einem Mann, der sich wie Woody Allen bewegt. (Özdamar 2001: 74)

Die enge Verklammerung mit dem Medium Film jedenfalls stellt die Medialität des nur vorgeblich Beschriebenen, scheinbar mimetisch Abgebildeten, deutlich aus. Sie wird gestützt durch Verweise auf andere Medien, etwa Zeitungen, wenn die Protagonistin in den Tagen der Militärherrschaft auf das »Meer« schaut, »in dem seit Tagen so viele Haifische schwammen, daß die Zeitungen darüber berichtet hatten«. (Özdamar 2002: 310)

Häufig ist die Protagonistin, deren Eltern auf der asiatischen Seite Istanbuls leben und deren eigenes Leben sich in entscheidenden Teilen im europäischen

Fischerboote fuhren die Menschen hin und her. Der Sultan Mahmut II. (1808-1836) wollte endlich Moslems und Nicht-Moslems in Istanbul zusammenbringen und ließ die berühmte Brücke bauen. Als sie fertiggestellt war, schlugen die Fischer mit Stöcken gegen die Brücke, weil sie ihnen die Arbeit weggenommen hatte. Die Brücke wurde wie eine Bühne: Juden, Türken, Griechen, Araber, Albaner, Armenier, Europäer, Perser, Tscherkessen, Frauen, Männer, Pferde, Esel, Kühe, Hühner, Kamele, alle liefen über diese Brücke. « (Özdamar 2001: 71).

9 | Die Galata-Brücke über das Goldene Horn spielt eine prominente Rolle in dem frühen Kurzfilm *Constantinople – Panorama de la Corne D’Or* des Lumière-Mitarbeiters Alexandre Promio aus dem Jahre 1897 (vgl. Göktürk 2010: 178f.). Zur frühen Geschichte des Kinos in Istanbul vgl. Erdoğan 2010.

Teil abspielt, selbst mit dem Schiff unterwegs, so dass ihre Identität geradezu mit dem maritimen Transit verschränkt erscheint:

Das Schiff befand sich gerade in der Mitte zwischen dem asiatischen und europäischen Istanbul. Die Schauspielerin kam aus meinem Körper heraus, vor sich her schob sie einen Mann und ein Kind und warf sie vom Schiff ins Marmara-Meer. Dann kam sie zurück und ging wieder in mich hinein. (Ebd.: 193f.)

Indem die Ich-Erzählerin einerseits über die Brücke vom Goldenen Horn »zwischen den Vierteln der ihrerseits zumindest zweigeteilt erscheinenden europäischen Hälfte der Stadt« wie auch andererseits mit der Fähre zwischen dem europäischen und dem asiatischen Teil der Stadt »oszilliert, [...] eröffnet sich gleichzeitig ein Raum wandelbarer Identifikationen«, womit zugleich das Modell des Entwicklungsromans unterminiert wird: weil die Protagonistin an kein Ziel kommt (Bonner 2009: 130 u. 133).

Der ›Orient‹ hingegen ist ein Orient *wie* im Film – oder wie er im Buche steht. Dabei erscheint die titelgebende Brücke selbst überhaupt weniger als verbindendes Medium denn vielmehr als ihrerseits dem Meer verbunden:

Die langen Schatten der Menschen, die über die Brücke vom Goldenen Horn liefen, fielen von beiden Seiten der Brücke auf die Schiffe und liefen an deren weißen Körpern entlang. Manchmal fiel auch der Schatten eines Straßenhundes oder eines Esels dort hin, schwarz auf weiß. Nach dem letzten Schiff fielen die Schatten der Menschen und Tiere ins Meer und liefen dort weiter. (Ebd.: 187)

Dass die Schatten innerhalb des topografischen *Setting* ›schwarz auf weiß‹ fallen, macht darauf aufmerksam, dass es sich im Wortsinne um Topo-Graphie handelt: um mediale Vermittlung des Ortes im Medium der Schrift.

Als es wegen fortgesetzter Durchsuchungen in Istanbul zu gefährlich wird, politisch subversive Medien zu besitzen, wirft der Vater der Protagonistin in seiner Ratlosigkeit die russischen Revolutionsfilme ins Meer.

Viele Menschen machten es wie er und schmissen in der Nacht Säcke voller linker Bücher ins Marmara-Meer [...]. In diesen Tagen fuhren Schiffe und Fischerboote auf dem Meer zwischen Marx-, Engels-, Lenin-, Mao- und Che Guevara-Büchern [...]. (Ebd.: 316)

Das Meer wird hier bildlich als genau das Büchermeer ausgestellt, das es, wegen der grafischen ›Natur‹ des Topografischen, *per se* ist.

Die Brücke hingegen, nach der das Buch benannt ist, verbindet weniger zwei Landhälften (schon gar nicht Orient und Okzident), als dass sie Land und Meer und zugleich den Text mit seiner eigenen Medialität verbindet. »Zwischen Asien und Europa« nämlich, so steht es in Özdinars Roman, »gab es damals, 1967, noch keine Brücke. Das Meer trennte die beiden Seiten [...]« – und zwar

geografisch strikt: »Die asiatische und die europäische Seite in Istanbul waren zwei verschiedene Länder.« (Ebd.: 222) Also wird hier das genaue Gegenteil einer Situation des Brückenschlags zwischen Europa und Asien beschrieben, den der Titel für einige suggeriert und auf den dann die Protagonisten (und mit ihr die Autorin) verpflichtet wird. Zwischen Asien und Europa konstruiert der Roman eine strikte Dichotomie, die auf den ersten Blick verführerisch nach Orientalismus aussieht. Aber die beschriebene Szenerie mit den pittoresken, »typisch« orientalischen Zutaten Straßenhunde, Esel, schreiende Straßenverkäufer spielt sich zwar auf der Brücke ab, aber die liegt eben in Europa. Das heißt, die Dichotomie Asien – Europa wird vom Roman selbst im strikt technischen Sinne dekonstruiert, indem gezeigt wird, dass das Ausgeschlossene, Asien, auf der hierarchisch höher bewerteten Seite eingeschlossen bleibt: Asien ist in Europa. Und dieses Verfahren ist natürlich poetisch erheblich souveräner – allein weil origineller – als ein Versuch, Asien zu europäisieren, indem gezeigt würde, dass der »europäische« Fortschritt auch in »Asien« anzutreffen ist.¹⁰

Was auch immer man gegen Edward Saids Konzept des *Orientalism* im Detail einwenden mag, eine Erkenntnis wird man kaum bestreiten wollen: dass die in den westlichen Diskursen sich vor allem im kolonialistischen 19. Jahrhundert beschleunigt vollziehende Entdeckung »des« Orients vordringlich eine Konstruktionsleistung gewesen ist – mit dem Ziel weniger der Kenntnis des Anderen (dann hätte man eben schnell bemerkt, dass die Hypostasierung eines homogenen Gegenstands Orient vor allem erkenntnishindernd wirkt) als vielmehr der Selbsterkenntnis. Wenn also wie im Falle der Romane Özdinars die Dichotomie Orient – Okzident dekonstruktiv subvertiert wird, dann vollzieht sich genau eine solche epistemologisch produktive Desorientierung, wie ich sie am Anfang als heilsam vorgestellt habe.

10 | Ottmar Ette hingegen hebt stärker auf die Bewegung der Protagonisten, die sich mit dem Schiff zwischen den beiden Stadtteilen, dem europäischen und dem asiatischen, vollzieht, ab und verbindet sie mit der filmischen Überblendtechnik des Erzählens. Dadurch aber bleibt, analog zu vielen Konzeptualisierungen von Hybridität, die Identität der beiden Seiten intakt, und das Besondere liegt im hier transitorischen Dazwischen. Auf diese Weise werde »der Zwischenraum zwischen den Kontinenten und Stadtteilen zu einem Bewegungs-Raum, der von einem unablässigen Hin und Her erfüllt wird«. Nicht ganz deutlich wird allerdings, inwiefern die »Überblendtechnik des Ineinanderschreibens [...] vor Augen [führt], daß die europäische [...] Seite Istanbuls nicht ohne die asiatische, West-Berlin nicht ohne Ost-Berlin, Berlin nicht ohne Istanbul und Deutschland nicht ohne die Türkei gedacht werden können« (Ette 2005: 194) – außer in dem basalen Sinne, dass Identität nicht ohne Nicht-Identität zu denken ist und dass es ohne Anderes kein Eines gibt. Als abgegrenzte Identitäten bleiben die Räume intakt und identisch, »transkulturell« ist nur die »Durchquerung«, nicht das jeweils Durchquerte (ebd.: 198).

Eine kleine Nebenrolle spielt Istanbul auch in Yadé Karas Erfolgsroman *Selam Berlin*, der schon durch seinen Titel freilich an einem anderen Ort situiert wird, an dem er dann auch tatsächlich hauptsächlich spielt. Der Protagonist und Ich-Erzähler Hasan Kazan ist zwar, nach eigener Aussage, ein »Kreuzberger, der sich voller Neugier und Saft im Sack auf das Leben stürzt[]« (Kara 2003: 5), aufgewachsen aber ist er teilweise in Istanbul. Von seinem Vater berichtet er:

Baba verstand mich nicht. Kein Wunder, das hat er selten getan. Baba war gegen meinen Berlin-Besuch. Er dachte immer noch, daß ich im Westen meine Wurzeln, Kultur und Tradition verliere; daß ich so enden würde wie die Kiffer, Säufer und Punks vom Bahnhof Zoo, mit Hund und Pulle Bier. Deshalb hatte er mich und Ediz [den Bruder des Erzählers] nach der Grundschule in Berlin auf die deutsche Schule in Istanbul geschickt. Baba hatte gehofft, daß wir dort vom westlichen Einfluß verschont bleiben. Und unsere Identität als Türken, Kleinasiaten und Moslems bewahren und respektvoll in einer heilen Gesellschaft aufwachsen werden. (Ebd.: 28)

Das Istanbul-Bild des Vaters, wie der Mutter, wird vom Erzähler als nicht nur konservativ, sondern geradezu rückständig charakterisiert; obendrein, das sagt der Erzähler aber nicht, ist es auch recht klischeelastig:

Für Baba und Mama war Istanbul immer noch die Stadt der glitzernden Lichter, Tavernas und Open-air-Kinos, wo Moslems, Christen und Juden nebeneinander lebten. Eine Stadt auf zwei Kontinenten, sieben Hügeln und mit einer Million Einwohner.

[...] Baba sagte immer: »Istanbul ist wie eine alt gewordene Odaliske, die unter ihrer faltigen Haut die Züge einer einstigen Schönheit trägt.« Nun, daran hatte ich keine Zweifel. (Ebd.: 11)

Zweifel hat hingegen der Leser, ob der durchaus als sanfter Nationalist vorgestellte Vater Hasans tatsächlich meint, Istanbul sei europäischen oder kaukasischen Ursprungs, wenn er es als »Odaliske« bezeichnet – oder ob hier, wie an nebenbei bemerkt unzähligen anderen Stellen des Romans, die Autorin geirrt und das Lektorat gefehlt hat.

Der nostalgisch verklärten Sicht seiner Eltern, die sich ins Nachtleben stürzten und dabei eine »magische Stadt [erlebten]«, setzt Hasan einen anscheinend schonungslosen Blick auf eine Realität entgegen, die aber eine scheinbare bleibt, weil sie ebenso klischeehaft ist – es sind lediglich andere Klischees:

Aber dieses Istanbul gab es nicht mehr. Jetzt lebten zwölf Millionen Menschen hier. Es war bombastisch. Es war chaotisch. Es war ätzend, hier zu leben. Ich konnte nie in Ruhe durch die Stadt spazierengehen, ohne Angst zu haben, daß ich überfahren, überrumpelt werde. [...] Die Stadt war wie eine vergewaltigte Matresse, die dem ganzen Chaos mit letzter Kraft und Schönheit zu trotzen suchte. [...] In Istanbul vorwärtszukommen hieß,

zwei Schritte rückwärts zu denken. Nichts lief nach Routine, Plan oder Regeln. Jeden Tag mußte ich mich neu auf verspätete Busse, ausgefallenen Strom, kaputte Telefonzellen und Streiks einstellen. (Ebd.: 11f.)

Immerhin ermöglicht die Verschiebung des etwas verunglückten Vergleichs Istanbuls mit einer »alt gewordenen Odaliske« zur »vergewaltigten Mätresse« eine postkolonialistische *Gender*-Lektüre in dem Sinne, dass hier im Bild vorgeführt wird, wie das Kolonisierte als Weibliches, das der männlichen Macht zur Verfügung steht, gedacht wird (vgl. Zantop 1999: 64-86). Was sich hier generell artikuliert, ist aber keine tiefere Kenntnis realer Topografie oder gar der Blick eines postkolonialen Subjekts (verdoppelt wird ja vielmehr der männliche Blick des Kolonisierers), sondern die mehr als gängige exotistische Dichotomisierung von Großstädten in Entwicklungs- oder Schwellenländern: mehr oder minder vergangene Schönheit vs. Verkehrskollaps, Multikulti-Vielfalt (und ich meine wirklich ›Multikulti‹) *versus* eine als berechtigt vorgestellte Angst vor körperlicher Beeinträchtigung – all das kennt man, weil es etwa zum Kitzel der Pauschalreise in exotische Gegenden dazugehört. Wenn man wohlwollend lesen wollte, könnte man vermuten, dass hier das schematische Denken des Protagonisten ausgestellt würde. Zu diesem Wohlwollen gibt es aber wenig Anlass und noch weniger Grund; zu befürchten ist, dass das hier ausgestellte schematische Denken dasjenige der Autorin ist: weil das Buch insgesamt so plakativ gestrickt und handwerklich schlicht gemacht ist, denn nicht nur das Berlin des Textes ist, wenig originell, »aus den Bildern eines erweiterten Szenereiseführers gebaut« und besteht aus den »sattsam bekannten Plätzen« (Oetter 2003); für sein Istanbul gilt Ähnliches, auch wenn »Szenereiseführer« hier nicht ganz treffend wäre.

Eine weitere Beschreibung der ›modernen‹ Realität Istanbuls folgt der zitierten Stelle, an der von des Vaters vergeblichem Hoffen auf eine Konservierbarkeit der kollektiven »Identität als Türken, Kleinasiaten und Moslems« erzählt wird:

Doch Baba hatte eins dabei übersehen. Der Westen hatte sich schon heimlich in die Köpfe der Istanbuler eingeschlichen. Die Leute schauten Dallas, die Frauen liefen blondiert herum, und die Kids trafen sich bei McDonald's, und alle wollten später nach Amerika gehen. (Kara 2003: 28f.)

Hier vollzieht sich so etwas wie eine Dekonstruktion der Orient-Okzident-Dichotomie, allerdings in der erwartbaren Richtung und damit anders herum als bei Özdamar: Hier taucht der Okzident im Orient wieder auf. Erwartbar und entsprechend unoriginell ist dies deswegen, weil etwa der Topos der ubiquitären McDonald's-Restaurants seit jeher zur pessimistischen Folklore der Globalisierung gehört, schließlich spricht man nicht umsonst von einer ›McDonaldisie-

runge der Welt (auch wenn der Terminus ›McDonaldization‹ ursprünglich anderes meint, »the process by which the principles of the fast-food restaurants are coming to dominate more and more sectors of American society as well as of the rest of the world« (Ritzer 1993: 1)), und auch Andy Warhols berühmtes Diktum – »The most beautiful thing in Tokyo is McDonald's. The most beautiful thing in Stockholm is McDonald's. The most beautiful thing in Florence is McDonald's. Peking and Moscow don't have anything beautiful yet.« (Warhol 2007: 71) – war zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Selam Berlin* bereits ein viertel Jahrhundert alt. Von einer ›Burger-Kingisierung‹ oder einer ›Starbucksisierung‹ hingegen hat man noch nicht gehört – obwohl letztgenannte Kette zuweilen mindestens so bedrohlich omnipräsent scheint wie die Abfütterungsstätten unter dem ›goldenen‹ Doppelbogen. Kurz: Was ist geläufiger als eine Bezeichnung des Phänomens der Globalisierung mit der Metonymie ›McDonald's‹?

Vielleicht muss man, weil es so erwartbar ist, nicht zwingend auf das Moment des Okzidentalismus, im Sinne einer Umkehrung von Edward Saids *Orientalism* hinweisen, das in Formulierungen wie »Der Westen hatte sich schon heimlich in die Köpfe der Istanbuler eingeschlichen« steckt. Interessanter scheint der Hinweis darauf, dass auch ein struktureller Konservatismus beschrieben wird, wie er etwa von soziologischer Seite auch bei muslimischen Migranten ›im Westen‹ beobachtet wird: Auch in Istanbul kommt es zu Phänomenen der »Re-Traditionalisierung« und »Re-Ethnisierung«, samt deren romantischer Verklärung (Beck-Gernsheim 2004: 23-26) – freilich sind es hier die westlichen Traditionen, die ›neue‹ Attraktivität entwickeln:

In der deutschen Schule in Istanbul waren die Deutschen deutscher als die Deutschen hier in Berlin. Dort wurde jedes Weihnachtsfest, jedes Osterfest bis zum Exzeß gefeiert. Dort hielten die Deutschen fester zusammen und pflegten und hegten in ihren Clubs und Vereinen deutsche Lieder, deutsche Traditionen. Für mich war es jedesmal eine Erholung, in Berlin anzukommen, wo das alles nicht so verbittert ernst betrieben wurde. (Kara 2003: 29)

Wenn damit der deutschen Mehrheitsgesellschaft ein Spiegel vorgehalten werden soll, mit dem darauf hingewiesen wird, dass nicht nur Türken in Deutschland sich abschotten und sich in den Hinterhöfen scheinbar zu Parallelgesellschaften zusammenrotten, in die die minarettallergische Mehrheitsgesellschaft die Moscheen abgedrängt hat, dann ist der Spiegel einigermaßen blind. Denn er verschiebt die Verantwortung auf diejenigen, die sich absondern, und entlastet diejenigen, die die anderen aussondern. Das Gegenteil hätte freilich bedeutet, von Ausgrenzungen in Istanbul zu erzählen, und dann wäre das Buch ins Fahrwasser des Scheinarguments ›solange in Istanbul keine Kirchtürme errichtet werden, sollten in Deutschland auch keine Minarette gebaut werden‹ geraten. Falsche Freunde lauern allenthalben.

Das dritte und letzte Beispiel schließlich soll noch einmal, wie dasjenige Özdinars auch, zeigen, dass literarische Texte auch mit dem Topos Istanbul operieren können, ohne entweder in die Falle des Klischees zu tappen oder einer topografischen Beliebigkeit zu verfallen. Es handelt sich um Zafer Şenocaks recht unbekannt gebliebenen Roman *Gefährliche Verwandtschaft* von 1998. Zafer Şenocak ist einem breiteren Publikum eher als Essayist (dessen Texte etwa in der *taz* erscheinen) bekannt, weniger als Romancier oder gar Lyriker, der er auch ist. Seine Romane fristen abseits des Publikumsinteresses eine dennoch gewissermaßen einträgliche Existenz, weil sie unter Gesichtspunkten der Transkulturalität ausgesprochen ergiebig und entsprechend, nicht nur, aber auch unter Vertretern der *German Studies* sehr beliebt sind – nicht zu Unrecht, aber erwartbarerweise, denn genau darauf hin sind sie offenbar konstruiert (was man nicht zuletzt daran sieht, dass in ihnen auch diskursive Positionen transportiert werden, wie sie der Essayist im Romanautor andernorts vertreten hat).

In *Gefährliche Verwandtschaft* geht es unter anderem, auf durchaus konzeptuell elaborierte Weise, um den Zusammenhang von Schrift, Gedächtnis und kollektiver Identität (vgl. Dörr 2009). Dabei erzählt der Roman eine Familiengeschichte, die topografisch durch ein »anatolisch-arabisch-osmanisch-türkisches Gewebe« sowie dessen »Einbettung in die Postwende-Bundesrepublik und die neue vereinigte Hauptstadt Berlin« strukturiert wird (Lübcke 2009: 90). Er »thematisiert vom Mauerfall ausgehend eine Identitätskrise und führt vor, wie die Verunsicherung durch dieses Ereignis für seinen Ich-Erzähler [...] überhaupt erst zum Anlass wird, die eigene multiethnische und -kulturelle Identität zu reflektieren«, womit er, ähnlich wie Karas *Selam Berlin* dies versucht, vor allem Berlin als »interkulturellen Ort« inszeniert (Meyer 2007: 77). Seine Handlung spielt aber auch, wenn auch zu geringen Teilen, in Istanbul, wo der Vater des Protagonisten lebt. Mit ihm trifft jener sich, »unter dem Dach seines Hotels«, dabei scheint es ihm, als würde die Frage des Vaters, wie er die dargebotene Aussicht finde, »einen Schleier von meinem Gesicht heben«. Es mag überzogen sein, den »Schleier« als zum erwartbaren Bildbereich der Turquoiserien zu zählen; dem Blick des Erzählers und folglich dem des Lesers aber bietet sich dann Erwartbares – und doch auch nicht: »Ich sah die Stadt vor mir ausgebreitet, entlang des Meeres. Die Moscheen liegen im Dunst.« (Şenocak 1998: 24f.) Die Moscheen gehören zum bekannten Inventar, das Meer, trotz Özdamar, doch weniger. Hier wird geradezu explizit nicht der Bosphorus als Grenze zwischen Asien und Europa thematisiert. Auch die Signatur der Moderne erscheint, hier teilweise ins Maritime gewendet, im Bild: »Es gibt viel mehr Schiffe als früher. Und noch viel mehr Menschen.« Vor allem der Bildbereich des Meeres wird im Folgenden entwickelt und mit den Identitäten beider Gesprächspartner, des Protagonisten, wie seines Vaters, eingeführt:

Wir schweigen eine Weile. Das Meer, das die Stadt zerteilt, wird blauer. Auf den Hügeln schimmern grüne Streifen zwischen den Neubauten durch. Istanbul ist eine offene Stadt, nicht in die Höhe gebaut, sondern in die Breite. Die Meere grenzen die Stadt auf natürliche Weise ein. Ich liebe Städte am Meer. Sie vermitteln immer das Gefühl, dass man sie jederzeit ohne Mühe verlassen kann. (Ebd.: 25)

Auch hier also erscheint das Moment des Transitorischen, aber es wird nicht auf die kulturelle liminale Situation der Schwelle zwischen Asien und Europa bezogen, sondern auf die ›natürliche‹ Grenze zwischen Stadt und Meer. Und auch für den Vater steht Istanbul für ein gewissermaßen maritimes Lebensgefühl – wenn auch in etwas anderer Weise: »Ich lebe hier«, so sagt er,

weil ich herausgefunden habe, daß man sich hier am besten verstecken kann. Das ist die Stadt der Taucher, in dieser Bedeutung gleich mit New York und Hong Kong. Städte wie Singapur oder Peking verraten einen sofort, erst recht einen Fremden wie mich. Man bewegt sich dort nicht in einer vertrauten Umgebung. (Ebd.: 26)

Auch wenn der Vater anschließend die Vertrautheit auf seine persönliche langjährige Bekanntschaft mit der Stadt Istanbul zurückführt – »Ich kenne noch jeden Winkel« (ebd.) –, ermöglicht die Gegenüberstellung der Reihen Istanbul – New York – Hong Kong *versus* Singapur – Peking doch auch eine andere Deutung: Assoziiert werden soll hier womöglich das Modell der *Salad bowl* (nicht des *Melting pots*) auf der einen Seite – das legt doch die Nennung New Yorks sehr nahe (auch London wäre eine Option gewesen: ein Topos mit dem der Nachfolgeroman zu *Selam Berlin*, Yadé Karas *Café Cyprus*, arbeitet), und auch Hong Kong lässt sich, trotz und wegen seiner erst vergleichsweise kürzlich beendeten kolonialen Vergangenheit, vielleicht damit in Verbindung bringen. Auf der anderen Seite soll Peking womöglich eher für ethnische Homogenität und Segregation stehen. Nur: Wie fügt sich dann Singapur dahinein ein? Aber das ist eine Frage nach einer Topografie der Vorurteile, die hier nur kurz angerissen werden soll.

Indem Istanbul bei Şenocak als »offene Stadt [...] am Meer« be- oder besser erschrieben wird, wird jedenfalls eines deutlich: Es ist immer möglich, die topografischen Klischees nicht zu bedienen, ohne deshalb auswechselbare Ortsbeschreibungen zu produzieren. (Selbst Venedig kann man noch anders beschreiben, als es bei Donna Leon geschieht – dies hat Wolfgang Scheppe Projekt ›Migropolis‹ auf eindrucksvolle, wenn auch auf nicht literarische Weise bewiesen (vgl. Scheppe 2009).) Als Stadt am Meer, als die Istanbul bei Şenocak wie Özdamar konstruiert wird, wird Istanbul eine topografische Identität erschrieben, die es erlaubt, literarische Bilder von eindringlicher Kraft zu entwerfen, die nicht auf jede andere Stadt am Meer transferiert werden können – und dies nicht deswegen, weil es sich um das erwartbare Inventar handelt, das eben

jeder fest mit Istanbul verbindet. Das sieht bei einer »alt gewordenen Odaliske«, in der die Jugend zu McDonald's geht, doch anders aus – denn diese Bildlichkeit ist in ihrer Unverwechselbarkeit genauso auswechselbar wie die Ortaköy-Moschee vor der Brücke über den Bosporus.

Literatur

- Adelson, Leslie A. (2006): Against Between – Ein Manifest gegen das Dazwischen. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Literatur und Migration*. München, S. 36-46.
- Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Reinbek b. Hamburg.
- Beck-Gernsheim, Elisabeth (2004): *Wir und die Anderen. Vom Blick der Deutschen auf Migranten und Minderheiten*. Frankfurt a.M.
- Bonner, Withold (2009): Vom Frauenwonaym am beleidigten Bahnhof zum Restaurant ›Kapitän‹ – Rauminszenierungen in Emine Sevgi Özdamars Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn*. In: Christoph Parry/Liisa Voßschmidt (Hg.): ›Kennst du das Land ...?‹ Fernweh in der Literatur. München, S. 122-135.
- Brandt, Sabine (1998): Plaudertasche, prall gefüllt. Emine Sevgi Özdamar baut eine Brücke zum Goldenen Horn. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 4. Juni 1998.
- Dörr, Volker C. (2009): ›Third Space‹ vs. Diaspora. Topologien transkultureller Literatur. In: Helmut Schmitz (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam/New York, S. 59-76.
- Erdoğan, Nezih (2010): The Spectator in the Making: Modernity and Cinema in Istanbul, 1896-1928. In: Deniz Göktürk/Levent Soysal/İpek Türeli (Hg.): *Orienteering Istanbul: Cultural Capital of Europe?* London, S. 129-143.
- Ette, Ottmar (2005): *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin.
- Fessmann, Meike (1998): Europäerin aus Anatolien. Emine Sevgi Özdamars Roman vom Erlernen verschiedener Sprachen und Weltanschauungen. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 23./24. Mai 1998.
- Göktürk, Deniz (2010): Projecting Polyphony: Moving Images, Travelling Sounds. In: Dies./Levent Soysal/İpek Türeli (Hg.): *Orienteering Istanbul: Cultural Capital of Europe?* London, S. 178-198.
- Jordan, Jim (2006): More than a Metaphor: The Passing of the Two World Paradigm in German-Language Diasporic Literature. In: *German Life and Letters* 59, S. 488-499.
- Kara, Yadé (2003): *Selam Berlin*. Zürich.
- Konuk, Kader (1997): Das Leben ist eine Karawanserei: Heim-at [sic!] bei Emine Sevgi Özdamar. In: Gisela Ecker (Hg.): *Kein Land in Sicht: Heimat – weiblich?* München, S. 143-157.

- Kuhn, Thomas S. (1976): Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Zw. rev. u. um das Postskriptum v. 1969 erg. Aufl. Frankfurt a.M.
- Linde, Helmut (1997): Istanbul. Ostfildern.
- Lübcke, Alexandra (2009): Enträumlichung und Erinnerungstopographien: Transnationale deutschsprachige Literaturen als historiographisches Erzählen. In: Helmut Schmitz (Hg.): Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration. Amsterdam/New York, S. 77-97.
- Meyer, Anne-Rose (2007): Die Großstadt als literarischer Ort interkultureller Begegnungen und Konflikte. Zur Bedeutung der deutsch-deutschen Grenze in Romanen Yadé Karas, Emine Sevgi Özdamars und Zafer Şenocaks. In: Peter Weiss Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 20. Jahrhundert 16, S. 69-84.
- Oetter, Barbara (2003): One world, two tits. Jargon des Unpräzisen. In Yadé Karas Debüt ›Selam Berlin‹ will ein junger Türke den Osten erobern. In: Freitag v. 21. März 2003 (Beilage Literatur extra).
- Özdamar, Emine Sevgi (1994): Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus. Köln.
- (2001): Mein Istanbul. In: Dies.: Der Hof im Spiegel. Erzählungen. Köln, S. 67-76.
- (2002): Die Brücke vom Goldenen Horn. Roman. Köln.
- Petersen, Birte (2009): Ein Wochenende in der Kulturhauptstadt Istanbul; online unter: <http://www.welt.de/reise/article5490987/Ein-Wochenende-in-der-Kulturhauptstadt-Istanbul.html> [Oktober 2011].
- Ritzer, George (1993): The McDonaldization of Society. An Investigation into the Changing Character of Contemporary Social Life. Thousand Oaks (CA).
- Scheppe, Wolfgang (2009): Migropolis. Venice. Atlas of a Global Situation. 2 Bde. Ostfildern.
- Schütte, Wolfram (1998): Ganz einfach: ein großes Buch. Emine Sevgi Özdamars ›Brücke vom Goldenen Horn‹. In: Frankfurter Rundschau v. 28. März 1998.
- Şenocak, Zafer (1998): Gefährliche Verwandtschaft. München.
- Viehöver, Vera (2002): Materialität und Hermeneutik der Schrift in Emine S. Özdamars Romanen *Das Leben ist eine Karawanserei* und *Die Brücke vom Goldenen Horn*. In: Vittoria Borsò u.a. (Hg.): Schriftgedächtnis – Schriftkulturen. Stuttgart/Weimar, S. 343-367.
- Weber, Angela (2009): Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar. Bielefeld.
- Warhol, Andy (2007): The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again). London.
- Zantop, Susanne M. (1999): Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770-1870). Berlin.

