

Liebe als ›Dritter Raum‹

Feridun Zaimoğlu *Liebesbrand* als interkultureller Roman

SANIYE UYSAL ÜNALAN

Abstract

This article examines the very significant role of the love concept in the novel Fire of Love (Liebesbrand; 2008) of Feridun Zaimoğlu. Love is not only the main subject of this novel, but also appears as a ›third place‹ (Bhabha), since love is mobilized as a hybrid and intercultural concept that ultimately makes boundaries dubious. Through referring to literary traditions such as the German Romantic period as well to the Divan-Literature, i.e. the classic period of Turkish Literature, this love concept incorporates structures and components of German and Turkish Literature in contemporary German Literature and constitutes in this way a new literary space. As the links between the novel and the German Romantic period have already been established, the article focuses on those elements and structures corresponding with the Divan-Literature. On the basis of the literary and aesthetic remapping of the love concept emerging in Liebesbrand the novel produces a third space evading cultural differences. The novel configures and enriches German Literature through the literary references to Turkish Literature, and the boundaries of German Literature and Culture get expanded.

Title: Love as a ›Third Space‹: Feridun Zaimoğlu's *Fire of Love (Liebesbrand)* as an Intercultural Novel

Keywords: Divan-Literature; *Liebesbrand*; romantic love; Turkish-German literature; Zaimoğlu, Feridun (1964–)

Der preisgekrönte und mehrfach ausgezeichnete Autor Feridun Zaimoğlu zählt zu den bekanntesten Vertretern der deutschen Gegenwartsliteratur und gehört mit seinen Werken mittlerweile zum deutschen Kanon. In Literaturgeschichtsbüchern wird Zaimoğlu als eine wichtige Stimme der deutschen Gegenwartsliteratur vorgestellt, seine fassettenreichen Texte haben Eingang gefunden in Lehrbücher, und nicht zuletzt ist es der Eintrag in *Kindlers Literaturlexikon*,¹ der die Kanonisierung dieses Autors besonders deutlich werden lässt. So kommt es auch nicht von ungefähr, dass Hajo Steinert nach Erscheinen des Romans *Liebesbrand* beteuert, dass »Feridun Zaimoğlu [...] ein deutschsprachiger Romancier« sei und »mit diesem Buch endgültig zur Spitze« (2008) gehöre. In der Tat ist dieser 2008 erschienene Roman nicht nur auf große Resonanz in der Literaturkritik gestoßen, er hat seinem Autor auch zu einem renommierten und – was noch wichtiger zu sein scheint – seriösen Platz in der deutschen Literatur

1 | Siehe hierzu den Kommentar des Autors in der FAZ: Zaimoğlu 2009. Zum Eintrag vgl. Yeşilada 2009.

verholfen (vgl. auch Hofmann 2012: 250).² Im klaren Gegensatz zum wortgewaltigen und rebellischen Stil seiner früheren Texte setzt Zaimoğlu in *Liebesbrand* den romantisch-pathetischen Ton, den er erstmals in seinem Briefroman *Liebesmale, scharlachrot* (2000) angeschlagen hat, auf brisante Weise fort und wendet sich hauptsächlich dem Thema der ›Liebe‹ zu. Auch sein Erzählband *Zwölf Gramm Glück* (2004) ist ein exemplarisches Beispiel für die selbstgesetzte Zäsur im eigenen Werk. Denn in seinen sensationellen Erfolgsbüchern wie *Kanak Sprak. 24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft* (1995), *Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun* (1997) oder *Koppstoff. Kanaka Sprak vom Rande der Gesellschaft* (1998) handelt es sich zum einen um eine dezidierte Gesellschaftskritik aus der Perspektive von türkischen Migrantinnen und Migranten, zum anderen um vermeintlich authentisches Material, das Zaimoğlu literarisch umgearbeitet haben will.³ Auch die jüngeren Bücher wie etwa *Leyla* (2006), *Hinterland* (2009) und *Ruß* (2011) unterscheiden sich in stilistischer wie auch thematischer Hinsicht sehr deutlich von seinem Frühwerk. Dieser gravierende Wandel im Werk Zaimoğlus erklärt auch die Schwierigkeit, »Zaimoğlu als Vertreter einer Außenseiter- oder gar Gastarbeiterliteratur, als ›Malcolm X der Türken‹, in den literaturkritischen Griff zu bekommen« (Rüdenauer 2004: 64). Statt ihn auf diese repräsentative Funktion zu reduzieren, sollten demnach die besonderen ästhetischen Bedeutungsräume seiner Bücher in den Blick genommen werden, die zweifelsfrei zu einer kreativen Neugestaltung der deutschen Literatur und Kultur beitragen.

Bekanntlich ist Feridun Zaimoğlu ein Schriftsteller, der sich sowohl zu seinen eigenen Texten als auch zu öffentlichen Themen gerne zu Wort meldet und sich mit seinen Äußerungen mitunter auch in Widersprüche verwickelt. Was allerdings seine literarische Selbstverortung betrifft, profiliert sich Zaimoğlu eindeutig und konsequent als deutscher Schriftsteller. In diesem Sinne akzentuiert er auch in dem von Frauke Meyer-Gosau geführten Interview in der Literaturzeitschrift *Literaturen*,⁴ dass sein Buch *Kanak Sprak* »ein deutsches Sprachphänomen« sei, »daran war«, so der Autor, »nichts Türkisches; auch die anderen wilden Bücher beziehen sich auf den deutschen Kontext.« (Meyer-Gosau 2008: 12) Und weiter stellt der Schriftsteller nahezu mit Verwunderungspose fest: »Tatsächlich: ich bin ein deutscher Schriftsteller, Deutschland ist meine Heimat – aber ich bin kein Heimatdichter!« (Ebd.)⁵ Wenngleich Zaimoğlu sich in diesem Interview prononciert der deutschen Literatur verschreibt und mit

2 | Der Roman wurde 2008 für den *Preis der Leipziger Buchmesse* nominiert, erhielt aber den zweiten Preis. Im gleichen Jahr wurde *Liebesbrand* mit dem *Corine-Preis* ausgezeichnet.

3 | Insbesondere zu *Kanak Sprak* siehe ausführlich Hofmann 2006: 226–236 und auch Yıldız 2009.

4 | Den Schwerpunkt dieser speziellen Ausgabe bildet die türkische Literatur anlässlich der Frankfurter Buchmesse, deren Gastland 2008 die Türkei war.

5 | Zur Selbstverortung des Autors vgl. auch das Interview mit Ostrowicz/Ulrich 2009: 179.

dem ›Türkischen‹ lediglich Intimes sowie Privates in Verbindung bringt, erklärt er gleichzeitig: »Ich bin deutsch-türkisch, in meinen Geschichten wird man immer deutsche und türkische Momente finden.« (Ebd.) Deutsche und türkische Momente kommen in der Tat auch in dem hier zu behandelnden Roman *Liebesbrand* (2010)⁶ zum Tragen. Diese lassen sich vorzüglich anhand der literarischen Konfiguration des Themas ›Liebe‹ nachweisen, zumal der nunmehr für Zaimoğlu charakteristische romantisch-pathetische Duktus in diesem Roman auf eine sehr eindringliche und programmatische Weise zum Ausdruck kommt. Die ›Liebe‹ spielt nämlich einerseits als textuelles Phänomen und andererseits als literarisches Konzept eine entscheidende Rolle. In der vorliegenden Untersuchung soll gezeigt werden, dass dieser Roman ein interliterarisch konzipiertes Liebesmodell zur Geltung bringt und auf dessen Grundlage einen sehr spezifischen interkulturellen Bedeutungsraum entfaltet. Denn neben der deutschen Romantik stellt die türkische *Divan*-Literatur, deren Besonderheiten im Weiteren noch vorzustellen sind, eine signifikante Bezugsgröße im Hinblick auf die literarische Gestaltung des Themas ›Liebe‹ dar. Die Forschung zu diesem Roman hat bereits die Verknüpfungen zur deutschen Romantik herausgearbeitet.⁷ Daher möchte ich insbesondere die Bezüge zur türkischen *Divan*-Literatur ausloten. Indem der Roman an die Traditionen der *Divan*-Literatur wie auch der deutschen Romantik anknüpft, bringt er etwas völlig Neues hervor, das methodisch im Hinblick auf die Erkenntnisse der ›türkischen Wende‹ (vgl. Adelson 2005) zu untersuchen sein wird. Den methodischen Referenzrahmen der Argumentation bilden somit die neuen Konzeptualisierungen und Bewertungen der türkisch-deutschen Gegenwartsliteratur, deren Erkenntnisinteresse sich, statt auf die Autobiografien sowie die Herkunft der Schriftsteller auf die ästhetischen Dimensionen der literarischen Texte richtet und überdies von der Annahme einer »türkische[n] Präsenz in der deutschen Gegenwartskultur« (Adelson 2006: 36) geleitet wird. Die türkischen Spuren tragen somit nicht nur zu einer Erweiterung und Veränderung der deutschen Kultur bei, sondern es ist für die türkisch-deutsche Literatur, zur deren Bezeichnung Cheesman den Begriff der »literature of settlement« einführt, kennzeichnend, dass sie zugleich ihre eigenen spezifischen intertextuellen Traditionen entfaltet (vgl. Cheesman 2007: 12f.). Im Zuge dieses Paradigmenwechsels in der interkulturellen Literaturwissenschaft hat sich demzufolge die Einsicht durchgesetzt, dass die türkische Literatur und Kultur bei der Bewertung und Untersuchung der türkisch-deutschen Gegenwartsliteratur nicht unbeachtet bleiben darf, da die Literatur von Schriftstellern »nicht-deutscher Provenienz«, so Yeşilada, ein Beispiel für deutsche Literatur »mit zusätzlichem interkulturellen Potential« darstellt (2010a: 63). In diesem Sinne vertritt auch Hofmann die Ansicht, dass die »Herausbildung

6 | Zitate aus diesem Roman werden mit der Sigle »L« und der entsprechenden Seitenzahl in einfachen Klammern im fortlaufenden Text ausgewiesen.

7 | Vgl. dazu insbesondere Matthes 2010; siehe auch Yeşilada 2010b: 21-23, Hofmann 2012: 250-253 u. Littler 2012. Auch in Rezensionen kommt dieser Aspekt zum Ausdruck (vgl. Löffler 2008 u. Blaschke 2008).

einer deutsch-türkischen Literatur und Kultur eine Konstellation des Hybriden erzeugt« (2006: 196). Im Weiteren soll im Anschluss an diese Prämissen herausgearbeitet werden, dass der Roman *Liebesbrand* durch die interliterarischen Bezüge zur deutschen Romantik und zur türkischen *Divan*-Literatur ein intermediäres Liebeskonzept entfaltet, das mit dem kulturwissenschaftlichen Konzept des ›Dritten Raumes‹ engzuführen ist.⁸ Die ästhetische Konfiguration der für den Roman *Liebesbrand* spezifischen Liebesthematik stellt in der vorliegenden Untersuchung somit einen Anknüpfungspunkt für die Überlegung dar, dass Komponenten der türkischen und deutschen Literatur in diesem Roman zusammentreffen und auf diese Weise einen neuen ›Dritten Raum‹ mit einem ästhetischen Mehrwert hervorbringen, der als interkulturell zu beschreiben ist.

TOD UND LIEBE ALS ENTGRENZUNGSERFAHRUNGEN

Im Mittelpunkt von *Liebesbrand* steht der 38-jährige Ich-Erzähler und Protagonist David, ein Deutsch-Türke und ehemaliger Börsenmakler aus Kiel, dessen Leben durch die großen Gewinne an der Börse finanziell abgesichert ist. Den Hilferuf seiner Tante wahrnehmend bricht er wegen einer Familienangelegenheit in die Türkei auf, um den »wildgewordenen Stiefsohn« der Tante »zur Vernunft zu bringen« (L 20). Als er nach seinen erfolglosen Schlichtungsversuchen in der Türkei nachts im Bus unterwegs ist, wird er Opfer eines schrecklichen Verkehrsunfalls. Bereits am Anfang des Romans steht bemerkenswerterweise eine Schwelenerfahrung:

Es wurde *dunkel*, es wurde *hell*, dann aber starb ich. [...] Und ich erinnerte mich: Wenn man stirbt – kurz bevor der Faden reißt –, leiten die Nerven Millionen von Impulsen weiter, und vielleicht ist diese Impulsexplosion das Fegefeuer, die kleine *Hölle* vor dem Eintritt in das große *Paradies*. Ich war nicht darauf vorbereitet, ich hatte *Angst*. (L 5 [Hervorh. d. Verf.])

Dieser Unfall und der darauf folgende Krankenhausaufenthalt sind für den weiteren Verlauf der Geschichte prägend. Diese beiden Erfahrungen, die interessanterweise topografisch in der Türkei angesiedelt sind, erweisen sich in

8 | Karin E. Yeşilada (2012: 53) bezeichnet die türkisch-deutsche Lyrik als »Poesie der Dritten Sprache«. Die Autorin arbeitet in ihrer Untersuchung heraus, dass diese Poesie »sowohl deutsche als auch türkische Komponenten« beinhaltet und somit innerhalb der deutschen Gegenwartsliteratur »einen eigenen Ort, eine spezifische Räumlichkeit oder Topografie einnimmt«. Obgleich es sich bei Zaimoğlu nicht um eine »Poesie der Dritten Sprache« handelt, sehe ich in der literarischen Konzeptualisierung des Themas ›Liebe‹ Ähnlichkeiten zu der Denkfigur des ›Dritten‹, zumal die Verknüpfungen mit der türkischen Literatur darauf hindeuten, dass auch die türkische Literatur in die deutsche Literaturlandschaft »eingewandert« ist. Zum Begriff der »eingewanderten Literatur« vgl. Yeşilada 2010a.

zweifacher Hinsicht als Begegnungssituationen mit dem ›Anderen‹: zum einen als Nahtoderfahrung und zum anderen als Alteritätserfahrung angesichts des türkischen Umfelds. Die Erfahrung des Protagonisten, die unmittelbar mit dem Unfall verbunden ist, lässt sich mit dem Begriff der Liminalität⁹ engführen, insofern als die Nahtoderfahrung im Sinne einer Grenz- und Schwellenerfahrung bei dem Protagonisten Angst, Verunsicherung und Entfremdung von seinen gewohnten Lebensvorstellungen bewirkt und einen Lebenschnitt markiert. Zwar bezieht sich das Konzept der Liminalität auf kulturwissenschaftlich orientierte Ritualanalysen, allerdings kann die mit der Nahtoderfahrung und dem Krankenhausaufenthalt verknüpfte Entfremdung des Protagonisten unter Bezugnahme auf dieses Konzept erklärt werden, da durch diese ›liminale‹ Erfahrung die Koordinaten von Selbst- und Fremdwahrnehmung stark ins Wanken geraten. So bezeichnet David den Ort, an dem er sich nach dem Unfall befindet, als »Niemandland« »unter dem freien Himmel« (L 7). Dies macht deutlich, dass die erfahrene Lebensgefahr als eine strukturelle Entsprechung zur Erfahrung von Liminalität tatsächlich eine Entfremdung bewirkt. Mit dieser Entfremdung geht ebenfalls »eine Dekonstruktion symbolischer Zuordnungen« (Bachmann-Medick 2007: 117) einher. Gleich zu Beginn des Romans wird somit insbesondere die Konstellation von Eigenem und Fremdem ins Ambivalente gerückt, denn einerseits bezeichnet David nach dem Busunfall die Menschen in der Türkei als Einheimische (vgl. L 7), was deutlich macht, dass er sich nicht ihnen zugehörig fühlt und sich von ihnen abgrenzt. Diese Abgrenzung macht sich auch in einer Szene mit dem Polizisten direkt nach dem Unfall bemerkbar. David fühlt sich hier genötigt, eine Entschuldigung für seinen »sorglosen Umgang mit der türkischen Sprache« zu erbringen, mit der Begründung, dass er fast sein »ganzes Leben im Ausland verbracht hätte« (L 17). Andererseits aber nimmt er auch eine Grenzziehung zu der deutschen Frau vor, die ihm nach dem Busunfall Wasser reicht, indem er sie »Ausländerin« (L 7) nennt. Gleichzeitig und paradoxerweise ist eine Selbstbestimmung als ›Fremder‹ zu beobachten, denn David denkt angesichts der überstandenen Lebensgefahr darüber nach, ob er »in diesem Land böse Blicke« (L 32) auf sich ziehe und ob er »in Deutschland geschützt« (L 33) sei. Auch die Wahrnehmung der türkischen Mitpatienten im Krankenhaus, die ihn als einen ›Denker‹ mit ›kaltem Herzen‹ bezeichnen (vgl. L 39), ist in diesem Zusammenhang ein Indikator dafür, dass die Figur David in der Türkei als Fremder wahrgenommen wird. Diese Beispiele erlauben es, den Zustand des Protagonisten mit den Erfahrungen im liminalen

9 | Doris Bachmann-Medick (2007: 116) zufolge stellt Liminalität als Schlüsselbegriff und -phänomen in den Kulturwissenschaften eine »Erfahrungs- und Handlungsform des kulturtheoretisch heute so hoch geschätzten ›Dazwischen‹« dar. Besondere Wichtigkeit erlangt das Konzept der Liminalität in den Kulturwissenschaften gerade deshalb, weil diametral gegenübergestellte Bereiche dadurch in Frage gestellt und aufgelöst werden: »Bis dahin für selbstverständlich gehaltene Symbolkomplexe und vertraute soziale Grenzziehungen werden gesprengt und durch Verfremdung [...] in sich widersprüchlich gemacht.« (Ebd.: 117)

Raum zu korrelieren. Unterdessen wird der Protagonist nach seiner Einlieferung in das nächstgelegene Krankenhaus mit einer Form von Liebe und Romantik konfrontiert, die ebenfalls einen verfremdenden Effekt auf ihn ausübt. Die Patienten sprechen hier ununterbrochen über die Frauen, die Liebe, die Seele und darüber, wie sie Frauen verführen können. David ist inmitten dieser Patienten irritiert und fragt sich: »Was mache ich hier?« (L 27) Auffallend ist der Umstand, dass der Protagonist während seines Krankenhausaufenthaltes in der Türkei den pathetischen Gesprächen über Frauenanbetung und -verführung beiwohnen muss, weshalb er auch zu folgender Selbsterkenntnis gelangt:

[...] ich kannte Feuerzeugfunken, aber keinen Liebesbrand im Herzen, ich war im Westen verdorben, ich war ein durch und durch degenerierter Mann des Abendlandes, und von der Tradition der orientalischen Frauenanbetung hatte ich keine Ahnung [...]. (L 31)

Diese Erkenntnis, die gewissermaßen mit dem ›liminalen‹ Zustand des Protagonisten in Verbindung steht, löst eine gravierende Veränderung in seinem Leben aus. Denn er verliebt sich in Tyra, die ihn nach dem Unfall mit Wasser versorgt hatte. Festzuhalten ist demnach, dass diese Liebe ihren Impuls aus diesem Erfahrungshorizont erhält. Als David zurück in Kiel ist, erinnert er sich plötzlich an diese Frau: »[...] da fiel sie mir plötzlich ein, die Frau mit dem Emailleiring und der Wasserflasche« (L 63). Diese Erfahrungen von Liminalität sind nicht nur deshalb von Bedeutung, weil dadurch auf textueller Ebene die Grenzen von Selbst- und Fremdbestimmung radikal in Frage gestellt und aufgelöst werden, sondern auch deshalb, weil diese Erfahrungen die Grundlage für eine impulsiv eintretende Liebe darstellen, deren literarische Konfiguration ebenfalls mit der Dekonstruktion von Grenzen operiert: den Grenzen zwischen deutscher und türkischer Literatur. Denn David, beschreibbar als eine hybride Figur, der sich dem Deutschen zugehörig fühlt, aber ebenso einen Bezug zum Türkischen hat, setzt in der Nachfolge dieser Erfahrungen eine Performance als Frauenanbeter in Szene, die sich sowohl von den Vorbildern der deutschen als auch türkischen Literatur nährt. Um es allgemeiner zu fassen: Es wird hier ein Liebeskonzept erstellt, das sowohl auf die deutsche als auch die türkische Literatur Bezug nimmt und kraft dieser Bezüge einen neuen ›Dritten Raum‹ erschließt. Auf diese Weise erfährt auch das Konzept des ›Dritten Raumes‹ eine praxisorientierte Ausweitung, denn es wird hier nicht etwa im Hinblick auf die spezifischen Existenzformen von kulturellen Identitäten, sondern zur Beschreibung und Analyse von ästhetischen Entwürfen und literarischen Neugestaltungen wie denen des Liebesmodells eingesetzt. Der Begriff des ›Dritten Raumes‹, der hier zur Beschreibung des Liebeskonzepts herangezogen wird, beruht demnach auf der methodischen Annahme, dass dieser einen Bereich des Transzendierens darstellt, innerhalb dessen festgelegte kulturelle Bedeutungssetzungen sowie Konstanten aufgelöst und neu semantisiert werden können. In Bhabhas prominenter Schrift *Die Verortung der Kultur* heißt es zum Begriff des ›Dritten Raumes‹, dass dieser »›in sich‹ nicht repräsentierbar« sei und »›die diskursiven Bedingungen der Äußerung‹ konstituiere, »›die dafür sorgen, daß die Bedeu-

tung und die Symbole von Kultur nicht von allem Anfang an einheitlich und festgelegt sind und daß selbst ein und dieselben Zeichen neu belegt, übersetzt, rehistorisiert und gelesen werden können« (2000: 57). Damit im Einklang steht auch jenes Potential des ›Dritten Raumes‹, einer »Politik der Polarität« (ebd.: 58) zu entkommen. Die Kategorie des ›Dritten Raumes‹ als kulturwissenschaftliche Kategorie und Leitidee, die im Kontext der postkolonialen Theoriebildung durch Bhabha geprägt wurde, ist zugleich aufs Engste mit dem Begriff der ›Hybridität‹ verknüpft. Damit ist allerdings nicht ein einfaches Vermischungsverhältnis gemeint, vielmehr bezieht sich das Konzept der Hybridität auf die Verflüssigung von Antagonismen insofern, als kulturelle Differenzen erkannt, anerkannt und neu ausgehandelt werden (vgl. Bachmann-Medick 2007: 201f.). Demzufolge bedeutet Hybridisierung »vor allem in methodischer Hinsicht das Ausloten eines Dritten Raums« (ebd.: 203). Somit evozieren diese beiden Leitkonzepte ein Zusammentreffen von verschiedenen Kulturen, lehnen allerdings den Gedanken einer Homogenisierung, Synthese oder Vermischung vehement ab, da es letztlich um die Dekonstruktion und Überwindung von essentialistischen Dualismen geht. Um zu veranschaulichen, dass das Liebeskonzept in *Liebesbrand* als ein solcher ›Dritter Raum‹ lesbar wird, sollen im Weiteren die Verbindungen zur deutschen Romantik rekonstruiert und im Anschluss daran die Parallelen des Romans zum Konzept der *Divan*-Literatur herausgearbeitet werden.

LIEBE ALS ›DRITTER RAUM‹

Wirft man zunächst einen Blick auf die Beschaffenheit von Davids Liebe zu Tyra, seiner fremden Retterin nach dem Busunfall, so fällt vor allem die Nachträglichkeit dieser Liebe ins Auge. Die bereits besprochenen Grenz- und Alteritätserfahrungen in der Türkei scheinen den Hintergrund von Davids pathetischer Liebe und Sehnsucht zu bilden, die ihn zu einer romantischen Suchbewegung im wahrsten Wortsinn verleiten. Da er die fremde Frau nach dem Unfall noch in ihr Auto einsteigen sah und sich an das Autokennzeichen NI erinnern kann, vermutet er, dass die Frau aus Nienburg an der Weser kommen könnte. Immer mehr beschäftigt ihn fortan diese Frau: »Wo bist du, Nienburgerin? dachte ich, wo bist du genau in diesem Augenblick, ich habe angefangen, mich nach dir zu sehnen, ich weiß, es ist dumm, aber deine Hände. Aber dein besonderer Ring. Aber deine Stimme.« (L 79) Entschlossen, diese fremde Frau zu finden, bricht David nach Nienburg auf, womit die romantische Reise des Protagonisten beginnt. Einen konkreten Anlass, diesen Roman mit der deutschen Romantik zu korrelieren, gibt der Autor selber: »Ich selbst fühle mich der deutschen Romantik zugehörig. Aber wegen meiner Biografie und meines Namens werde ich automatisch der orientalischen Seite zugeschlagen. Dabei unterscheiden sich diese beiden Konzepte gar nicht so sehr.« (Zaimoğlu 2008b) Dieser Kommentar veranschaulicht überdies, dass Zaimoğlu sich der Überlagerungen zwischen deutscher Romantik und der *Divan*-Literatur, die er zwar nicht nament-

lich nennt und einfach als die »orientalische Tradition der Frauenanbetung« (ebd.) bezeichnet, durchaus bewusst ist. Was die Analogien des Romans zum Liebesdiskurs der deutschen Romantik betrifft, hat diese bereits Frauke Matthes untersucht. Insbesondere das hellblaue Emaillemedaillon (vgl. L 7), das direkt zu Beginn des Romans eingeführt wird, eröffnet einen symbolischen Assoziationsraum deutscher Romantik. Dabei handelt es sich um den Ring von Tyra:

[...] sie setzte vorsichtig die Öffnung einer Plastikflasche an meine Unterlippe, erst rann das Wasser an meinen Mundwinkeln herunter in den Nacken, dann trank ich es Schluck für Schluck, und während ich trank, heftete ich meinen Blick auf den silbernen Ring, den sie an ihrem langen rechten Zeigefinger trug: Auf dem Ringkopf lag ein hellblaues Emaillemedaillon [...]. (L 7)

Dass dieses hellblaue Emaillemedaillon auf das altbekannte Motiv der deutschen Romantik rekurriert, wird ausdrücklich von Frauke Matthes betont. Sie argumentiert, dass Davids »Suche nach dieser Frau mit dem blauen Ring« an »Heinrich von Offerdingens Streben nach der Blauen Blume« erinnert (2010: 88). Diese Suche betrachtet sie demnach als eine »romantische Suche«, denn die Tatsache, dass die Frau nicht gefunden werde, zeichne diese Suche als eine romantische aus (vgl. ebd.). Zudem betont Matthes, dass Davids Reisen ebenfalls zur »Romantisierung seines Unternehmens« (ebd.) beitragen. Allerdings unterscheide sich die Figur David, so hält die Autorin fest, auch deutlich von den Helden der Frühromantik wie z.B. von Julius in Friedrich Schlegels *Lucinde* oder etwa Heinrich in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* darin, dass David »kein ›künstlerisches Schicksal‹ suche und auch sein Bezug zur Welt »nur bedingt von seiner ›Beziehung zu einer weiblichen Muse‹ bestimmt« werde (ebd.). Überdies sieht sie auch in dem Motivpaar von Feuer und Wasser, Brennen und Kühlung ein bekanntes romantisches Merkmal angelegt (vgl. ebd.: 89). Auch die Aufnahme der »Metaphern des Herzens und des Blutes«, so Matthes, werden als die Rezeption von weiteren romantischen Motiven lesbar (ebd.: 90).

Sofern man unterdessen die in diesem Roman beobachtbare Liebeskonstellation nach expliziten Korrespondenzen mit der *Divan*-Literatur abtastet, wird in dieser Liebesform ebenso das typische Liebeskonzept der *Divan*-Literatur und insbesondere der Ghaselen identifizierbar. Für einen allgemeinen Überblick und zur Kontextualisierung seien hier zunächst einige Informationen über diese Literatur vorangestellt. Als *Divan*-Literatur¹⁰ wird die klassische türkisch-osmanische Dichtkunst bezeichnet, die vorwiegend am osmanischen Hof in der Zeit vom ausgehenden 13. Jahrhundert bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gepflegt wurde (vgl. Akün 1994: 389; Kut 2002: 527). Ihren Höhenpunkt erreichte diese Dichtung in der Blütezeit des Osmanischen Reiches, verlor allerdings im Zuge der gegen Ende des 19. Jahrhunderts einsetzenden Verwestlichung immer mehr an Bedeutung. Auch wenn mit der Gründung der Republik die Tradition der *Divan*-Literatur ein Ende fand, galt diese Literatur modernen

10 | Zur *Divan*-Literatur siehe auch Yeşilada 2012: 84–87 und Şenocak 1994: 34–47.

Dichtern wie etwa Yahya Kemal Beyatlı oder Behçet Necatigil – um nur einige zu nennen –, als Bezugsgröße für ihre eigenen Gedichte (vgl. Kut 2002: 530; Şenocak 1994: 46). Im Unterschied zur türkischen Volksliteratur stand die *Divan*-Literatur im Dienst des Hofes. Dieser direkte Bezug zum Hof und seinem Umfeld erklärt das starke Bestreben der Dichter, solche Gedichte zu verfassen, die ihnen den Zugang zu dieser elitären Hofkultur verschaffen und das Ansehen eines *Divan*-Dichters gewährleisten sollten (vgl. Kut 2002: 527). Kennzeichnend für die *Divan*-Literatur ist ebenfalls ihre sehr enge Verbindung zur islamischen Kultur sowie zur arabischen und persischen Literatur (vgl. Akün 1994: 389). Hierbei sind es insbesondere genrespezifische und thematische Aspekte, die in den *Divan*-Gedichten von diesen Literaturen übernommen wurden. Aber auch in der Sprache zeigt sich der Einfluss des Arabischen und Persischen. Neben ihrer poetisch-stilisierten Kunstsprache zeichnet sich die *Divan*-Literatur durch ihren normativen Charakter aus, denn sie ist sowohl formal wie inhaltlich präskriptiv. Strophenformen, Versmaße, Reimschemen und ein Register von Motiven, Metaphern und Inhalten stellen den strengen Rahmen dar, innerhalb dessen der Dichter seine Gedichte zu verfassen hat (vgl. ebd.: 413). Der Begriff ›Divan‹ dient unterdessen zur Bezeichnung der kompletten Gedichtsammlung eines Dichters. Die Gedichte eines *Divan*-Dichters erschienen also nicht separat und einzeln in Form von Gedichtbänden mit jeweils unterschiedlichen Titeln, sondern wurden in einem Divan zusammengestellt, so dass man darunter auch das Œuvre des jeweiligen Dichters verstehen kann. Die Einordnung der jeweiligen Gedichte erfolgte nicht nach der Chronologie ihrer Entstehungszeit. Auf diese Weise wurde es möglich, dass der Divan eines bestimmten Dichters auch durch später erschienene Gedichte ergänzt werden konnte (vgl. ebd.: 396f.). Neben den bekannten *Divan*-Dichtern wie Baki, Fuzuli, Nef'i, Nedim oder Şeyh Galip gab es auch osmanische Sultane, die *Divan*-Gedichte verfassten, wie etwa Süleyman der Prchtige, der zudem ebenfalls ein Divan zusammengestellt hat (vgl. Kut 2002: 549f.). Zu den bevorzugten Gedichtformen der *Divan*-Literatur gehören zum einen die Kaside und zum anderen die Ghasele. Neben den formalen Besonderheiten unterscheiden sich diese beiden Gedichtformen auch inhaltlich. Während es in Kasiden um die Anpreisung Gottes, des Propheten, des Sultans oder anderer hoher Würdenträger geht (vgl. Akün 1994: 407f.), befasst sich die Ghasele hauptsächlich mit dem Thema der Liebe und dem damit verknüpften Leid und Kummer des Liebenden. Die Ghasele stellt nicht nur die beliebteste und geläufigste Gedichtform der *Divan*-Literatur dar, sie gilt ebenfalls als die repräsentative Form der *Divan*-Literatur, nicht zuletzt deswegen, weil die spezifische Gedichtauffassung der *Divan*-Literatur ganz besonders in dieser Gattung ihren Niederschlag findet (vgl. ebd.: 405). Denn das für die *Divan*-Literatur spezifische Liebeskonzept kommt insbesondere in den Ghaselen zum Tragen. Auch hier gestaltet der Dichter seine Liebeslyrik nach dem vorgegebenen Modell und übernimmt dessen konstitutive Elemente. Das Gefühl der Liebe, des Verliebt-Seins und die damit zusammenhängenden Qualen stehen dabei im Zentrum des Gedichts (vgl. ebd.: 414).

Charakteristisch für das Liebesmodell der Ghasele,¹¹ das eine adäquate Vergleichsbasis für den Roman *Liebesbrand* darstellt, ist die sehr enge Verbindung von Liebe und Leid. Denn spezifisch für die in diesen Gedichten thematisierte Liebe, so Akün, ist ihre Einseitigkeit, d.h. ihre platonische Struktur: Während der Liebende seine Liebe und Geliebte glorifiziert, verhält sich die Geliebte diesem Liebesdienst gegenüber äußerst reserviert. Gleichgültigkeit und Erbarmungslosigkeit erscheinen somit in der Ghasele als charakteristische Eigenschaften der Geliebten. Aus dieser einseitig angelegten Liebesstruktur geht ein hierarchisches Verhältnis hervor, was daran erkennbar wird, dass der Liebende sich als Knecht bezeichnet und sich seiner Geliebten unterwirft. Der tragische Zustand des Liebenden, der aufgrund seiner hoffnungslosen Liebe einem Leidensprozess ausgesetzt ist, wird somit zum konstitutiven Moment dieser Liebe (vgl. Akün 1994: 415). Zur Beschreibung dieses leidvollen Zustandes haben *Divan*-Dichter wie Şeyh Galip oder Hayali oftmals die Metapher von Feuer und Brand eingesetzt (vgl. Kut 2002: 528, 535), insofern der Liebende sich an der Liebe, die durch die Geliebte entfacht wurde, gleichsam »verbrennt« (vgl. ebd.: 529) und entsprechend leidet. Bezeichnenderweise kommt unter diesem Gesichtspunkt betrachtet auch dem Titel¹² des Romans – *Liebesbrand* – eine signifikante Bedeutung zu, denn bereits hier scheint sich das Liebeskonzept der *Divan*-Literatur, und ganz besonders der Ghasele, als literarisches Motto anzukündigen. So liegt auch die Vermutung nahe, dass bereits im Titel des Romans eine Spur zu finden ist, die auf die türkische Literatur hinweist.

Der Liebesdienst des Protagonisten beginnt im Roman mit seiner Reise nach Nienburg, wo er Tyra zufällig in einem Café begegnet. Bereits bei dieser Begegnung wird die für die Ghasele spezifische Figurenkonstellation wahrnehmbar: »Ich will dein Geliebter sein, sagte ich und rechnete fest damit, daß sie mich wegen meiner dramatischen Worte in die Schranken wies. Sie wandte den Blick ab, sie spielte mit dem Silberring.« (L 95). Offensichtlich profiliert sich David ganz im Sinne des Liebenden aus der *Divan*-Literatur, der sich seiner Geliebten unterwirft. Er betont ausdrücklich, dass er seit ihrem ersten Treffen am Unfallort Sehnsucht nach ihr habe (vgl. L 98) und bezeichnet sich zudem als »Bittsteller« und »Romantiker« (L 102). In seinen Augen ist Tyra nicht nur

11 | Hervorzuheben ist dabei, dass die Liebesthematik, so wie sie in den Ghasele der *Divan*-Literatur gehandhabt wird, in der westlichen Tradition als »amour[] courtois, courtly love, Minnellyrik« bezeichnet wird und an die Liebesauffassung des Mittelalters rückzubinden ist. Gemeinsam ist diesen somit ein Liebesmodell, in dem ein Verliebter als Leidender und eine erbarmungslose Geliebte als unerreichbares Ideal auftritt (vgl. Tezcan 2012: 105). Auch Akün (1994: 415) bezieht sich auf die Ähnlichkeiten der *Divan*-Literatur zu der »amour courtois«, die unter dem Einfluss der arabischen Liebeslyrik eine nach den Normen des mittelalterlichen Rittertums und der Aristokratie geformte Liebesform reflektiere und nach vorgegebenen Regeln gestaltet sei.

12 | Matthes (2010: 90) macht darauf aufmerksam, dass der Titel des Romans im Türkischen »sevda yangı« heißt und gleichzeitig der Titel eines Liedes der türkischen Sängerin Funda Arar ist.

Gegenstand seiner Sehnsucht und Begierde, sondern nahezu eine lebenspendende Göttin¹³, da sie ihm am Unfallort das Leben gerettet hat: »[...] ich war halbtot, und als du dich über mich gebeugt hast, dachte ich: Sie schenkt mir Leben« (L 96). Ausschlaggebend ist dieser Aspekt deshalb, weil auch in der *Divan*-Literatur die Geliebte mit der Fähigkeit ausgestattet ist, den Liebenden zu retten und ihn zu heilen (vgl. Kut 2002: 529). In diesem Zusammenhang scheint der Name Tyra, »von Thor abgeleitet« (L 94), eine wichtige Rolle zu spielen, denn dieser Name aus der nordischen Mythologie eröffnet einen religiösen Assoziationsraum, der deshalb von Bedeutung ist, weil David diese Frau geradezu anbetet und ihr kraft seiner Liebe ausdrücklich eine überlegene und gottähnliche Position verleiht. Eine mit dieser ›göttlichen‹ Überlegenheit einhergehende Erbarmungslosigkeit, die für den Typus der Geliebten signifikant ist, lässt sich in *Liebesbrand* ebenfalls nachweisen. Tyra ist unglücklich verheiratet, promoviert über Marketenderinnen und unternimmt aus diesem Anlass mit ihrem Doktorvater eine Reise nach Prag. Obwohl sie nach der ersten Begegnung mit David die Nacht mit ihm verbringt, gibt sie in ihrem Abschiedsbrief klar zu verstehen, dass er sich keine Hoffnungen machen soll: »Werben ist zwecklos« (L 108). Diese Gleichgültigkeit gegenüber Davids Liebe macht sich noch deutlicher in Prag bemerkbar, als dieser ihr hinterherreist: »Ich interessiere mich nicht für dich« (L 236). Auffallend ist hier zudem ihr beleidigender Umgang mit David, wenn sie ihn z.B. als »einfältig« (L 236) bezeichnet, zu der abgemachten Verabredung gar nicht erscheint und ihn versetzt (vgl. L 239) oder aber ihn vor Mutproben stellt (vgl. L 275). Ähnlich wie der Typus der Geliebten in der *Divan*-Literatur zeichnet sie sich durch eine eminente Herzlosigkeit aus (vgl. L 273), was auch die Liebesqualen des Protagonisten begründet. Sie bestimmt beispielsweise, wann und wo sie sich treffen. So bleibt David nichts anderes übrig, als zu resignieren: »[...] ich werde mich fügen« (L 239). Selbstvergessen, betrübt und wie ein »Idiot auf Wanderschaft« (L 272) bringt David seine Leiden folgenderweise zum Ausdruck:

Sie hatte mich nicht angeschaut, als wäre ich ein Gespenst, oder ein Irrer, oder ein Idiot, sie starrte mich an, und ich kam mir vor wie eine Leiche. Es war verloren. Ich saß auf der Parkbank, aß lustlos das letzte Brötchen, strich mir die Krümel vom Mund [...] Sie brach mir das Herz. (L 238)

Offensichtlich korrespondiert das ›gebrochene Herz‹ als Ausdruck der leidvollen Liebe mit dem Liebeskonzept der *Divan*-Literatur, so dass Davids Liebe mit einer Krankheit vergleichbar wird. Seinen Niederschlag findet dieser Aspekt in der Selbstbeschreibung der Hauptfigur, wenn er etwa behauptet, dass er »infiziert« (L 110) bzw. »ein liebeskranker Idiot« (L 238) sei. Dies macht zudem den Opfer-Status Davids als Liebender sichtbar, der sich den Torturen der Liebe bereitwillig hingibt. Bemerkenswert ist diesbezüglich ebenso die Tatsache, dass David im Laufe des Romans drei Mal zum Opfer von körperlicher Gewalt wird,

13 | Auch Steinert 2008 erwähnt diesen Punkt in seiner Rezension.

obgleich er niemanden provoziert hat (vgl. L 82, 190 u. 216). Darüber hinaus ist auf das Motiv der Eifersucht zu verweisen, das mit der leidvollen Liebe im Zusammenhang steht. Denn kennzeichnend für die *Divan*-Literatur ist ihre dreipolige Struktur auf Figurenebene: Liebender, Geliebte und Konkurrent (vgl. Kut 2002: 528). In *Liebesbrand* ist es Tyras Ehemann, der als Konkurrent identifizierbar wird, allerdings fürchtet sich David auch vor anderen Konkurrenten. So heißt es beispielsweise in einem Gespräch mit seinem Freund Gabriel: »Du hast jede Menge Konkurrenten.« (L 305) Der mit der unvollendeten Liebe zusammenhängende Leidensprozess erscheint in der *Divan*-Literatur zugleich als eine Folie für den Reifungsprozess des Liebenden (vgl. Gönel 2010: 209; vgl. Akün 1994: 415), was offenkundig an die Struktur des Bildungsromans erinnert. Aufgrund seiner einseitig erlebten Liebe wird der Liebende genötigt, sich mit dem Traumbild der Geliebten zurechtzufinden, was ebenfalls dazu führt, dass ein gewisser Reifegrad erreicht wird (vgl. Akün 1994: 415). Diese Reife ist gewissermaßen auch bei David zu beobachten, denn am Ende des Romans akzeptiert er es, dass eine Liebe zwischen ihm und Tyra nicht möglich ist (vgl. L 373). Indessen stellt der Roman dem Protagonisten eine neue Liebe in Aussicht, und zwar mit der Figur Jarmila, seiner Stadtführerin in Prag. Ausschlaggebend ist indes die Bedeutung dieses Namens: »die Frühlingsliebende« (L 342). In Anbetracht dieses Bedeutungsgehalts ist auch diese Figur mit dem Liebesmodell der *Divan*-Literatur in Einklang zu bringen, denn der Frühling als beliebte Metapher für die Liebe, wird in vielen *Divan*-Gedichten besungen (vgl. Kut 2002: 534f.). Ein weiterer Gesichtspunkt, der mit der *Divan*-Literatur zu korrelieren ist, bezieht sich auf den Namen »David«. Kennzeichnend für das *Divan*-Gedicht ist mitunter die Verwendung von Prophetennamen (vgl. Gönel 2010: 217). So kommt auch der Name »David«, im Türkischen »Davud«, als Prophetenname im Koran vor. Dieser Punkt scheint überdies mit den religiösen Aspekten zu korrespondieren, die ebenfalls für die *Divan*-Literatur signifikant sind.

Bezeichnend für das *Divan*-Gedicht sind ferner zwei differente Versionen der Liebe: menschliche Liebe (diesseitsorientiert) und göttliche Liebe (jenseitsorientiert und spirituell) (vgl. Gönel 2010: 210).¹⁴ Dass es sich bei der von David »performierten« Form der Liebe zweifelsfrei um eine menschliche und profane Liebe handelt, ist offensichtlich. Gerade deshalb ist es auch bemerkenswert, dass es die Figur Tyra ist, die am Ende des Romans zu einer überzeugten Katholikin wird. Der Besuch bei einer Freundin in Italien verändert Tyras Leben, denn beim Anblick von betenden Frauen in Neapel (vgl. L 363) hat sie eine Art Erweckung und folglich, so heißt es im Roman, habe sie »den Schutz des Himmels angenommen« (L 358). Entscheidend ist allerdings, dass dabei David, der Verliebte, ähnlich wie seine Geliebte Tyra von »seinem« Glauben berührt wird:

14 | Auch im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm wird Liebe als »die innige neigung zu einem göttlichen oder menschlichen wesen im allgemeinen« definiert (Grimm 1991: 917).

[...] nachdem ich dir von meinem Glauben sprach, in dem der Sieg des Messias am Ende der Zeiten besungen wird, und ich erzählte dir von meinem heiligen Buch, in dem es heißt, daß das Feuer ihre Angesichter verbrennen wird, jener, die Gott, den Herrn, zum Verschwinden bringen wollten, und du nanntest mich das erste Mal bei meinem Namen, wie ein Hauch kam es über deine Lippen, *der Herr hat mich erweckt, sagtest du, und ich kannte diese Zeile aus dem Gotteslob meines Glaubens, wo ist der Abstand, wo ist die Stille [...]*. (L 342f. [Hervorh. d. Verf.])

Erkennbar wird anhand dieser Stelle, dass auch David einen Reifungsprozess durchmacht, wobei dies bei ihm, anders als bei Tyra, keine grundsätzliche Veränderung seiner Haltung auslöst. Von einem Reifungsprozess kann hier insofern die Rede sein, als David an zitierter Stelle auf die Berührungspunkte ›seiner‹ und ›ihrer‹ Religion aufmerksam macht. Die für diesen Roman charakteristische Handhabung des Themas ›Liebe‹ macht somit nicht nur auf die Überlappungsräume von deutscher Romantik und türkischer *Divan*-Literatur aufmerksam, sondern auch auf jene der beiden Religionen Islam und Christentum.¹⁵

Diese interliterarischen Bezüge des Romans machen somit evident, dass hier ein literarisches Liebeskonzept in Erscheinung tritt, welches als ein ästhetisches Pendant des ›Dritten Raumes‹ beschreibbar wird. Sofern literarische Texte als modellhafte Teilsysteme der Kultur in den Blick genommen werden, können mit der Anwendung dieser Leitkategorie – auch im Sinne der ›türkischen Wende‹ – die aufgezeigten ineinandergreifenden literarischen Schichtungen und kreativen Züge, die für den Roman *Liebesbrand* charakteristisch sind, erklärt werden. Das literarische Liebeskonzept, das angesichts des interkulturellen Mehrwerts des Romans einen zentralen Stellenwert hat, stellt ein exemplarisches Beispiel für das Zusammentreffen von literarischen Traditionen dar, welche sowohl in unterschiedlichen Nationalliteraturen als auch in unterschiedlichen Kulturen verortet sind. Dieses »Zusammentreffen« ist somit zugleich ein Beispiel für das »Entstehen eines ganz anderen, neuen ›dritten Raums« (Bachmann-Medick 1999: 518). Bei der literarischen Konzeptualisierung der ›Liebe‹, die als zentrales Thema den ganzen Roman durchzieht, bewegt sich *Liebesbrand* zum einen innerhalb des Rahmens unterschiedlicher Nationalliteraturen und geht zum anderen ebenso über diese hinaus und erschließt durch den produktiven Rückgriff auf diese einen neuen kreativen Bereich im Sinne des ›Dritten Raumes‹. Auf der Basis dieses Liebeskonzepts wird es dem Roman dementprechend möglich, ein »Neuverhandeln fester Zuschreibungen« in Szene zu setzen, da »eigene und fremde Traditionen« (ebd.: 522) nicht in ein gegensätzliches, sondern produktives Verhältnis gestellt werden, so dass daraus neue

15 | Frauke Matthes (2010: 92) argumentiert in dieser Hinsicht, dass es Zaimoğlu durch die Verbindung von Glauben und Liebe gelinge, »Liebe mit einem stark religiösen Element zu versehen: Liebe ist Glauben, aber Glauben ist auch Ausdruck von Davids Liebe«. Mit dieser Verbindung schaffe es Zaimoğlu, so Matthes, dass »er das Religiöse in *Liebesbrand* zunächst als romantisches Motiv einsetzt«.

Standpunkte und Horizonte zum Tragen gebracht werden. Das bedeutet also, dass der Roman *Liebesbrand* Differenzen zwischen der deutschen Romantik und türkischer *Divan*-Literatur insofern unterläuft, als er diese Differenzen ins Produktive wendet und somit jeglichen Dualismen vehement entgegenarbeitet. Die Konstitution eines neuen literarischen Raumes, der deutsche wie auch türkische Spuren und Anklänge in sich miteinschließt, macht demzufolge ebenso auf die literarischen Neukartierungsprozesse innerhalb der türkisch-deutschen Literatur aufmerksam. Dieser ästhetische und kreative Interventionsraum, innerhalb dessen zudem auch religiöse Unterschiede verhandelt werden, trägt insofern zu einer dynamischen Neugestaltung der deutschen Literatur und Kultur bei, als deren Grenzen eine entscheidende Erweiterung erfahren. So gesehen scheint dieser Roman die »gewohnte Vorstellung von Kultur als einem Ort fester Zugehörigkeit und Geschlossenheit« zu negieren und stattdessen eine »Auffassung von Kultur als Übergang und Entwicklung« (ebd.: 521f.) stark zu machen. Im Sinne des ›Dritten Raumes‹ impliziert *Liebesbrand* demnach »eine Öffnung und Dynamisierung des Kulturbegriffs«, bezieht sich aber nicht auf einen »Ort oder Zustand *zwischen* verschiedenen Kulturen« (ebd.: 521) bzw. Literaturen. Das bedeutet also, dass auch das Liebeskonzept, das sich hier sowohl aus Komponenten der deutschen als auch türkischen Literatur speist, nicht als Zwischenbereich oder Synthese zur Geltung gebracht wird, sondern einem literarischen Neukartierungsprozess unterzogen wird. In Anbetracht dieses literarisch ausgetragenen Kulturkontakts ist dieser Roman als ein entscheidender Beitrag zur Sichtbarmachung der literarischen Effekte der türkischen Präsenz in der deutschen Literatur und Kultur anzusehen.

LITERATUR

- Adelson, Leslie A. (2005): *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York u.a.
- Adelson, Leslie A. (2006): *Against Between – Ein Manifest gegen das Dazwischen*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Literatur und Migration*. München, S. 36–46.
- Akün, Ömer Faruk (1994): Art. »Divan Edebiyatı«. In: *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Bd. 9. Istanbul, S. 389–427.
- Bachmann-Medick, Doris (1999): 1+1=3? *Interkulturelle Beziehungen als ›dritter Raum‹*. In: *Weimarer Beiträge* 45, H. 4, S. 518–531.
- Dies. (2007): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg.
- Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Deutsche Übersetzung v. Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl. Tübingen.
- Blaschke, Bernd (2008): *Rebell im Minnedienst*. Im Reiseroman »*Liebesbrand*« wandelt sich Feridun Zaimoğlu, der Erfinder der »Kanak Sprak«, zum romantischen Märchen-erzähler. In: *literaturkritik.de*, Nr. 6 (Juni); online unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11972 [Stand: 30.06.2013].

- Cheesman, Tom (2007): *Novels of Turkish German Settlement: Cosmopolitic Fictions*. New York.
- Gönel, Hüseyin (2010): *Divan Şiirinde Sevgiliye Dair*. In: *Turkish Studies. International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol. 5/3 (Summer), S. 208–222; online unter: http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20%20EDEBIYATI/huseyin_gonel_divan_siiri_sevgiliye_dair.pdf [Stand: 30.06.2013].
- Grimm, Jacob u. Wilhelm (1991): *Deutsches Wörterbuch*. Nachdr. München.
- Hofmann, Michael (2006): *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn.
- Ders. (2012): *Romantic Rebellion: Feridun Zaimoğlu and Anti-bourgeois Tradition*. In: Tom Cheesman/Karin E. Yeşilada: *Feridun Zaimoğlu*. Oxford u.a., S. 239–258.
- Kut, Günay (2002): *Türk Edebiyatında Klasik Dönem*. In: Halil İnalçık/Günsel Renda (Hg.): *Osmanlı Uygarlığı*. Bd. 2. Ankara, S. 527–567.
- Littler, Margaret (2012): *Between Romantic Love and War Machine: Liebesbrand*. In: Tom Cheesman/Karin E. Yeşilada (Hg.): *Feridun Zaimoğlu*. Bern, S. 219–238.
- Löffler, Sigrid (2008): *Eine fast unerreichbare Frau*. In: *Dradio.de* v. 14. März 2008; online unter: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/753634/> [Stand: 30.06.2013].
- Matthes, Frauke (2010): *Männliche Sehnsucht in (türkisch-)deutscher Gegenwart in Feridun Zaimoğlus Liebesbrand*. In: *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi/Studien zur deutschen Sprache und Literatur XXIV*. Istanbul 2010/2, S. 85–102.
- Meyer-Gosau, Frauke (2008): *Oh, Ankara*. Ach, Kiel. In: *Literaturen* 9, S. 6–12.
- Ostrowicz, Philipp/Ulrich, Stefanie (2009): *»Wer Augen hat, der sehe, und das Wissenswerte wird einem dann kundgetan.« Interview mit Feridun Zaimoğlu*. In: Özkan Ezli/Dorothee Kimmich/Annette Werberger (Hg.): *Wider den Kulturrenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Bielefeld, S. 177–185.
- Rüdenauer, Ulrich (2004): *Die Liebe springt*. In: *Literaturen* 6, S. 63f.
- Şenocak, Zafer (1994): *Das Buch mit den sieben Siegeln. Über die vergessene Tradition der osmanischen Dichtung*. In: Ders.: *War Hitler Araber? Irreführungen an den Rand Europas*, Essays. Berlin, S. 34–47.
- Steinert, Hajo (2008): *Zaimoğlus »Liebesbrand« ist pure Leidenschaft*. In: *Welt online* v. 23. Februar 2008; online unter: <http://www.welt.de/kultur/article1709134/Zaimoglus-Liebesbrand-ist-pure-Leidenschaft.html> [Stand: 30.06.2013].
- Tezcan, Nuran (2012): *Divan Edebiyatında Aşk, Kadın Kahramanlar ve Kıyafet Değişirme Motifi*. In: Emine Gürsoy Naskali/Hilal Oytun Altun (Hg.): *Acta Turcica. Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi/Online Thematic Journal of Turkic Studies: »Kültürümüzde Tebdil-i Kıyafet«* IV, Nr. 2–1 (Juli), S. 104–117; online unter: http://www.actaturcica.com/sayi8/IV_1_06.pdf [Stand: 30.06.2013].
- Yeşilada, Karin E. (2009): *Art. »Feridun Zaimoğlu«*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kindlers Literatur Lexikon*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar, S. 710f.
- Dies. (2010a): *Einwandern heißt bleiben – oder die Literatur von Autoren nicht-deutscher Provenienz ist deutsch. Ein polemischer Essay*. In: Wolfgang Asholt u.a. (Hg.): *Littérature(s) sans domicile fixe/Literatur(en) ohne festen Wohnsitz*. Tübingen, S. 63–76.
- Dies. (2010b): *Art. »Feridun Zaimoğlu«*. In: Heinz-Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)*. München, Lieferung 86/06–07 und 95/06–10, 1–24, A-P.

- Dies. (2012): Poesie der Dritten Sprache. Türkisch-deutsche Lyrik der zweiten Generation. Tübingen.
- Yıldız, Yasemin (2009): Kritisch »Kanak«: Gesellschaftskritik, Sprache und Kultur bei Feridun Zaimoğlu. In: Özkan Ezli/Dorothee Kimmich/Annette Werberger (Hg.): Wider den Kulturrenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur. Bielefeld, S. 187-205.
- Zaimoğlu, Feridun (2008a): Liebesbrand. Köln.
- Ders. (2008b): Schriftsteller Feridun Zaimoğlu: »Liebe ist reaktionär« [Interview mit Jenny Hoch auf der Leipziger Buchmesse]. In: Spiegel online v. 13. März 2008; online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/schriftsteller-feridun-zaimoglu-liebe-ist-reaktionaer-a-541282.html> [Stand: 30.06.2013].
- Ders. (2009): Bin ich ein One-Hit-Wonder? [Artikelteil von: Kindlers Literaturlexikon. Huch, ich bin ja Kanon!] In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 14. Oktober 2009; online unter: <http://www.faz.net/themenarchiv/2.1139/themen/kindlers-literaturlexikon-huch-ich-bin-ja-kanon-1870349.html> [Stand: 30.06.2013].