

**DEN RAUM ZUM SPRECHEN BRINGEN.
SYMBOLISIERUNGEN DES EIGENEN UND FREMDEN
IN EMINE SEVGI ÖZDAMARS ERZÄHLUNG
»DER HOF IM SPIEGEL«**

ANJA FLÜGGE

Vor dem Hintergrund eigener Migrationserfahrungen¹ positioniert die türkisch-deutsche Autorin Emine Sevgi Özdamar (*1946) die Figuren ihrer Texte immer wieder im Spannungsfeld unterschiedlicher kultureller Räume. Dabei lässt sich feststellen, dass es bei ihr »keine als authentisch privilegierte türkische oder deutsche Kultur gibt, sondern beide Räume fortlaufend miteinander vermittelt und durchmischt werden, sodass kulturelle Identität sich ständig im Wandel befindet.«² In der Erzählung »Der Hof im Spiegel«³ (2001) wirft das Erzähler-Ich einen im wörtlichen Sinne reflektiert-reflektierenden Blick auf den Hinterhof und die Nachbarschaft eines Düsseldorfer Mietshausviertels. Ein an der Küchenwand angebrachter Spiegel wird zum narrativen und räumlichen Zentrum der Geschichte – zu einem Lebensmittelpunkt der Erzählerfigur. Die Küche dient gleichermaßen als Rückzugsort und Ausgangspunkt eines visuellen Raumgreifens. Die in Özdamars Text ausgeformte Verknüpfung von Küchenraum und Spiegel(-Raum) soll deswegen im Folgenden untersucht werden.

Das »kommunikative Zeichensystem der Küche« ist »[g]erade im Hinblick auf die Begegnung mit fremden Kulturen [...] von besonderer

1 Dirk Götttsche spricht von der für Özdamar »charakteristischen Fiktionalisierung autobiografischer Motive«. In: Dirk Götttsche: »Emine Sevgi Özdamars Erzählung »Der Hof im Spiegel«: Spielräume einer postkolonialen Lektüre deutsch-türkischer Literatur«. In: *German Life and Letters* 54 (2006) H. 4, S. 515-525, hier: S. 519.

2 Ebd.

3 Emine Sevgi Özdamar: »Der Hof im Spiegel«. In: dies.: *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*. Köln 2001, S. 11-46.

Bedeutung«, schreibt Elke Krasny.⁴ »Nicht nur politische Ordnung und mythische Konstruktion der verschiedenen Symbolisierungsleistungen des Gesellschaftlichen finden in der Art des Essens und im Arrangement der Tafelordnung ihren Ausdruck«, es bilden sich auch »regionale Unterschiede, Differenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden und die wechselseitige Annäherung [...] in der Küche ab.«⁵ Die »komplexe [...] assoziative [...] Besetzbarkeit«⁶ der Küche prädestiniert sie dafür, in literarischen Texten motivische Schlüsselpositionen zu besetzen. Durch seinen multiplen Sinngehalt⁷ ist dieser Raum geeignet, zu einer narrativen Schnittstelle zu werden, denn »Küchen verkörpern Bedeutungen in doppelter Hinsicht. Sie inkorporieren tradierten Sinn in materieller Form und sind als solche wieder Gegenstand von Bedeutungsgenerierung und Bewertung.«⁸ So hat sich in der Literatur »die Küche als Schauplatz be-

-
- 4 Elke Krasny: »Küchengeschichten – ein literarischer Streifzug«. In: *Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums*. Hg. v. Elfi Miklautz, Herbert Lachmayer u. Reinhard Eisendle. Wien [u. a.] 1999, S. 251-279, hier: S. 272.
 - 5 Ebd., S. 271, s. auch ebd., S. 272: »Die Küche als komplexes Zeichensystem sich überlagernder kultureller Codierungen und gesellschaftlicher Übereinkünfte unterliegt ständigen Veränderungen, die sich oft nur mikroskopisch in der alltäglichen Routinisierung niederschlagen. Die großen Differenzen zwischen der eigenen und der fremden Küche, zwischen Ernährungsgewohnheiten und Tischsitten, sind die, die auf den ersten Blick augenfällig werden.«
 - 6 Elfi Miklautz, Herbert Lachmayer u. Reinhard Eisendle: »Einleitung«. In: dies.: *Die Küche*, a. a. O., S. 9-16, hier: S. 15.
 - 7 Vgl. ebd., S. 11. Um den Sinngehalt der Küche zu erfassen, sei es nötig, so die Autoren, »diesen Ort selbst immer wieder zu verlassen, um seine kontextuellen Rahmenbedingungen mitreflektieren zu können«, denn »Grundrisse von Küchenräumen sind ebenso wie Kochanleitungen zunächst nichtssagend und werden erst verständlich, wenn sie als Bestandteile einer Kultur angesehen und aus deren Bedeutungsstrukturen heraus erklärbar werden.«
 - 8 Ebd., S. 11 f. Hierzu führen die Autoren weiter aus: »Als objektivierter Ausdruck kollektiver Erfahrung ermöglichen materielle Objekte Orientierung in einer Welt ständig fließender Bedeutungen und stabilisieren gemeinsam geteilte Definitionen dessen, was der Fall ist. Am Essen läßt sich zeigen, wie kulturell relevante Unterscheidungen rituell vergegenwärtigt und wechselseitig bestätigt werden. Speisen, Tischdekor und Geschirr als rituelle Attribute wirken mit an der Generierung und Fixierung von Bedeutung und Erinnerung.« In: Ebd., S. 12.

hauptet«. Dieses »Barometer des Alltags«⁹ wird eingesetzt, um Geschichten zu generieren und Figuren zwischen tradiertem Festschreibung und Formen der Neubesetzung zu platzieren.

Küchen und die in ihnen gebrauchten Maschinen und Geräte symbolisieren den Sinn des in und mit ihnen zum Ausdruck gebrachten Geschehen. Sie sind insofern nicht nur Modelle *von* etwas, in dem Sinne, daß sie bloß darstellen, sondern auch Modelle *für* etwas, das heißt, sie nehmen Einfluß auf das Handeln, indem sie es auf sich ausrichten. Sie zeigen nicht nur, was der Fall ist, sondern auch was sein könnte oder sollte. Vermittels dieser strukturierenden Potenz wird Wirklichkeit nicht nur vergegenwärtigt, sondern auch hergestellt.¹⁰

In Bezug auf Özdamars Erzählung stellt sich nun die Frage, welche Symbolisierungsleistungen der Spiegel als alternatives und gerade nicht zum Objektinventar einer Küche gehörendes Gerät erbringen kann, auf welche Weise er – auch mithilfe der ihm eigenen Zentralisierungskraft¹¹ – in der vor allem geschlechtsspezifisch vielfach klischeebesetzten Küche andere (räumliche) »Wirklichkeiten« herstellen kann.

Küche, Ekel und Tod. Imaginierte und reale Mahlgemeinschaften

In der Erzählung »Der Hof im Spiegel« konzentriert sich das Handlungsgeschehen weitestgehend auf einen Küchenraum: Die Ich-Erzählerin, eine in Deutschland lebende Türkin, beobachtet von dort aus den Hinterhof ihres Hauses und schaut mit als voyeuristisch zu bezeichnender Intensität und Eindringlichkeit in die Fenster der gegenüberliegenden Wohnungen. In allen drei zum Hof gelegenen Zimmern hat sie große Spiegel angebracht, mit denen sie ihre eigene Wohnung »bis zum Hofhaus verlängert«¹²:

In der Küche ein Spiegel, von der Küche aus konnte man links und rechts in zwei Zimmer gehen. Im Zimmer rechts stand ein großer Spiegel in der Ecke,

9 Krasny: »Küchengeschichten«, a. a. O., S. 251.

10 Miklautz, Lachmayer u. Eisendle: »Einleitung«, a. a. O., S. 12.

11 Jean Baudrillard formuliert, der Spiegel kehre »alles einem Zentrum zu«. In: Jean Baudrillard: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. (1968). Übers. v. Joseph Garzuly. Frankfurt a. M. [u. a.] 1991, S. 32.

12 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 26.

und im linken Zimmer hing über einem Malerschrank ebenso ein sehr großer Spiegel, der an der hohen Decke aufgehängt war. [...] Wenn ich aufwachte, schaute ich in den Spiegel. Ich kochte Kaffee oder schrieb oder putzte und konnte immer wieder den Hof und meine Nachbarn in meinen Zimmern sehen.¹³

Durch Montage und Arrangement der Spiegel entsteht in der zum Hof gelegenen Wohnungshälfte eine Art Spiegelkabinett, in dem Innenräume (die Wohnung der Erzählerfigur und Fragmente der von dort aus einsehbaren fremden Wohnungen) und der Außenraum optisch ineinandergreifen und zu verschmelzen scheinen. Die Küche ist dabei der Ort, an dem sich die Erzählerin hauptsächlich aufhält und von dem aus sich für sie die gespiegelten Räume öffnen. Diese räumliche Konzentration auf die Küche¹⁴ – und dort auf den Spiegel¹⁵ – steht im Gegensatz zur vom Spiegel erzeugten Raumöffnung und lokalisiert die Küche auf diese Weise auf der Schwelle zwischen Öffnungs- und Ausschlussbewegungen.

Die Erzählerin hat sich, allein in ihrer dunklen Küche, dem Spiegel gegenüber »an den Heizkörper gelehnt«¹⁶. Sie wartet darauf, dass im gegenüberliegenden Haus das Licht eingeschaltet wird, um dann ihr eigenes Licht ebenfalls einzuschalten. Währenddessen steht sie dort mit einem Biskuit in der Hand – ohne davon zu essen, aus Angst, zu viele Geräusche zu erzeugen.¹⁷ In mehrfacher Hinsicht werden hier typische Küchenkonnotationen, wie ihre Nutzung als vor allem der Frau zugeordneter Arbeitsraum oder ihr Entwurf als Wohnküche und Gemeinschaftsraum,¹⁸ ins Gegenteil verkehrt: In der dunklen Küche gibt es keinen Hin-

13 Ebd.

14 Betont wird die räumliche Fokussierung auf die Hofseite der Wohnung und die Küche zusätzlich dadurch, dass die Vorhänge der drei nach vorne zur Straßenseite gelegenen Zimmer »immer zugezogen« sind. Vgl. ebd.

15 Die Fokussierung des Spiegels unterstreicht auch die narrative Zentralität der Küche, indem durch ihn der Leserblick in diesem Raum gebündelt wird.

16 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 11.

17 Vgl. ebd., S. 11.

18 Nachdem die Küche im 20. Jahrhundert im Zuge der Entwicklung neuer Wohnkonzepte den Status eines reinen Arbeitsraumes verlor und zunehmend als Wohnküche konzipiert und genutzt wurde, konnte sie auch als Speiseraum dienen. Bereits 1921 hatte Adolf Loos, so Ruth Hanisch und Mechtild Widrich, die Wohnküche als »Träger einer neuen Wohnkultur« proklamiert. Durchsetzen konnte er sich mit seinem neuen Konzept zu dieser Zeit zwar noch nicht, aber diese neue Raumnutzungsform blieb eine vieldiskutierte Alternative. In den 1960er und 1970er Jahren wurde die

weis auf eine (Tisch-)Gemeinschaft, das fehlende Licht betont die Verlassenheit des Raumes zusätzlich. Wärme spendet nicht ein klischiertes Herdfeuer, sondern der Heizkörper.¹⁹ Auch im weiteren Verlauf der Erzählung gibt es nur wenige Stellen, an denen das Essen eine Rolle spielt.²⁰ Tut es dies aber, wird es häufig mit Motiven des Verfalls oder Todes verbunden. Zum einen geschieht das in außerhalb der Wohnung lokalisierten Situationen des Essens: So beobachtet die Erzählerin regelmäßig das Fenster einer alten Nonne, deren Hand sie allabendlich zwischen sonst zugezogenen Tüllvorhängen erblickt. Im Spiegel sieht sie, »wie eine Hand ein Küchentuch, in dem Brotkrümel waren, aus dem

Aufhebung der Trennung zwischen Arbeits- und Wohnbereich schließlich immer mehr zum architektonischen Standard. Vgl. Ruth Hanisch u. Mechthild Widrich: »Architektur der Küche. Zur Umwertung eines Wirtschaftsraums in der europäischen Architektur des zwanzigsten Jahrhunderts«. In: *Die Küche*, a. a. O., S. 17-47. Zum Wandel der Küchennutzung im deutschen und europäischen Kontext vgl. auch Elisabeth Leicht-Eckardt: »Ausstattungsvarianten und Nutzungsformen von Küchen vom achtzehnten Jahrhundert bis heute«. In: *Die Küche*, a. a. O., S. 161-206.

- 19 Die Tatsache, dass diese »Umkehrung« von Zuschreibungen als solche wahrgenommen werden kann, deutet auch auf eine vielfältige Be- und Einsetzbarkeit der Küche, auf das »gegenwärtige Spannungsfeld« hin, in dem dieser Raum angesiedelt ist: sie existiert als steriles Kochlabor ebenso wie als kommunikatives Zentrum des Wohnbereichs. »Diese aktuelle Polarisierung verweist« auch, schreiben Miklautz, Lachmayer und Eisendle, »auf die Vielfalt von Formen, durch die der Ort der Speisenzubereitung gekennzeichnet ist: die Spannbreite reicht von der funktionalen, nach Rationalitätskriterien organisierten Werkstatt über den Repräsentationsraum – der High-Tech oder makellosen Glanz ebenso wie Landromantik zu symbolisieren vermag – bis hin zum Eßraum, in dem sich häusliche Intimität und zwanglose Gemütlichkeit ereignen.« Die Autoren führen weiter aus: »Klein- und Großhaushalte, repräsentative Häuser, kollektive Einrichtungen wie Klöster, Krankenhäuser oder Gefängnisse, öffentliche Orte des Gaststätten- und Hotelgewerbes, industrielle Nahrungsmittelerzeuger – sie alle bedürfen dieses Orts und verfügen doch in sozialer, ästhetischer und arbeitstechnischer Hinsicht über völlig unterschiedliche Räume. Entstehung und Entwicklungsdynamik dieser Einrichtungen sind eng an die jeweilige Eßkultur und deren Wandel gebunden.« In: Miklautz, Lachmayer u. Eisendle: »Einleitung«, a. a. O., S. 11.
- 20 Anzumerken ist hier, dass der Kochdunst das Beobachten des Hofes unmöglichen machen würde – d. h., die tradierte Hauptfunktion der Küche ist genau die Tätigkeit, die der Umfunktionierung des Raumes durch die Erzählerfigur zuwiderlaufen würde.

Fenster ausschüttelte. Deswegen gab es genau unter ihrem Fenster auf der Erde ein paar Vögel, die Brotkrümel pickten.«²¹ Die Erzählerin nimmt an, die alte Nonne esse vielleicht (ihren Tod ahnend?) nicht mehr in der Schwesterngemeinschaft – und in der Tat stirbt sie einige Zeit später.²²

Des Weiteren gibt es in der Stadt eine Metzgerei, die von der Erzählerin oft aufgesucht wird. Eines Tages erfährt sie, dass der Sohn und die Schwiegertochter der alten Metzgerin bei einem Autounfall ums Leben gekommen sind. Wenig später stirbt die Frau selbst. In beiden Sterbeszenen spielt das Essen – auf direkte oder indirekte Weise – eine Rolle. Dirk Götsche weist darauf hin, dass diese motivische Wiederkehr »des allgegenwärtigen Todes« sowie »die Individualisierung der Nachbarschaft«, die zum »persönlichen Stadtplan«²³ der Protagonistin gehört, »besonders unterstreicht«²⁴. In der Todespräsenz bemerkt er die Tendenz, der Darstellung »angesichts der Tabuisierung des Todes in der dargestellten deutschen Gesellschaft eine leicht groteske Note« zu verleihen, die »die deutsche Welt in das Licht der Verfremdung rückt.«²⁵ Dieser Verfremdungseffekt steht im Gegensatz zum potenziell gemeinschaftsstiftenden Essen.²⁶

Auch innerhalb der Wohnung der Erzählerfigur lässt sich eine Verbindung zwischen *Essen* und *Tod* mehrfach feststellen: Während die Erzählerin wie so häufig in den Spiegel schaut, mit ihrer Mutter in Istanbul spricht und zeitgleich im Ofen ein Hähnchen brät, fliegen Motten »aus der Reis- oder Weizengrütze«²⁷ und laufen Bienen über das Obst.²⁸ Das durch diese Dopplung in seiner Bedeutung bereits betonte Vanitassymbol

21 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 28.

22 Vgl. ebd., S. 24.

23 Ebd., S. 17.

24 Götsche: »Spielräume«, a. a. O., S. 520.

25 Ebd., S. 520 f.

26 Stefan Hardt weist darauf hin, dass der Tod nach seiner zunehmenden Tabuisierung im 20. Jahrhundert vor allem über das Essen wieder ins Bewusstsein zurückfindet und auch die Essszenen literarischer Werke »[a]tmosphärisch belagert«. In: Stefan Hardt: *Tod und Eros beim Essen*. Frankfurt a. M. 1987, S. 26. Wenn Hardt das Verschwinden – oder besser: die Eliminierung – des Todes aus dem gesellschaftlichen Alltag mit den Worten umschreibt, der Tod werde »zerstückelt, aufgelöst in Einzelteile« (ebd., S. 27), dann verwendet er hier ebenfalls Begriffe aus dem Bereich der Nahrungszubereitung.

27 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 27.

28 Vgl. ebd., S. 28.

des Insekts eignet sich dabei gerade in der Küche zur Evozierung von Ekelgefühlen. Zudem wird es ein weiteres Mal direkt mit der Erzählerin in einen Zusammenhang gebracht. Eine Motte lässt sich genau in dem Moment auf dem Spiegel nieder, als die Frau, in diesen blickend, vom Tod ihrer Mutter in Istanbul erfährt.²⁹ Der Spiegel wird zu einer »Schwelle zum Totenreich«³⁰ und versammelt in sich eine Gemeinschaft von Toten:

Alle Toten wohnen in diesem Spiegel. Die Metzgerin, ihr Sohn Georg, ihre Schwiegertochter. [...] Meine Mutter. Mein Vater. Alle wohnen in diesem Küchenspiegel. [...] Die Toten machen Platz, wenn ein neuer Toter kommt. Manchmal fliegt eine Biene durch das Fenster und fliegt im Spiegel zwischen den Toten. Die Toten sehen sie, sie sehen den Dampf der Espressomaschine auf dem Herd. Oder ein Vogel fliegt durchs offene Fenster und fliegt im Spiegel umher. Ich dusche in der Badewanne, sehe mich nackt zwischen den Toten im Spiegel. [...] Es regnet auf dem Balkon und über den Toten im Spiegel. Manchmal kommen Hunderte kleiner Mücken und drehen sich wie verrückt um die Glühbirne, die vor dem Spiegel hängt.³¹

Im Spiegel verbinden sich die türkische Familie und die deutsche Nachbarschaft der Erzählerin zu einer Totengemeinschaft, das heißt, diese Gemeinschaft wird genau in dem Objekt lokalisiert, dessen Reflexion nach animistischer Vorstellung die Seele repräsentiert.³² Bei Özdamar wird der im Spiegel imaginierte Raum zu einer Art Seelenraum, der wiederum auf die »Spiegelbilder des momento mori« verweist, auf den Tod oder das Alter, die aus dem Spiegel zurückblicken.³³

Fenster und Spiegel schaffen eine Verbindung zwischen der außerhalb der Wohnung liegenden Welt des Hofes, des Stadtviertels und der Wohnung der Erzählerin. Die Totengemeinschaft vereint Menschen aus

29 Ebd., S. 11. Auch die Metzgerin war zuvor schon in besonderer Weise mit der Erzählerin in Verbindung gebracht worden, denn sie gehörte als ein Element zu deren persönlichem Stadtplan. Vgl. ebd. S. 17 f.

30 Götsche: »Spielräume«, a. a. O., S. 522.

31 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 24 f.

32 Vgl. Erik Peez: *Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1990, S. 56. In Özdamars Erzählung gibt es keinen den Tod ankündigenden zerbrochenen Spiegel, sondern hier wird der intakte Spiegel zu einer Art Behausung für die Toten. Vgl. ebd.

33 Ebd. S. 414. In diesem Zusammenhang ist weiterhin der den Spiegel haltende Tod zu nennen. Wie das Insekt haben diese Spiegelbilder als Vanitasymbole vor allem auch in der Malerei eine lange Tradition. Vgl. ebd.

deren türkischer Vergangenheit und ihrer deutschen Gegenwart, aus ihrer Familie und ihrem persönlichen Stadtplan. Sie wiederholt und bestätigt auf diese Weise die raumverschmelzende Wirkung des Spiegels.³⁴ Die Protagonistin selbst bemerkt: »Ich war glücklich im Spiegel, weil ich so an mehreren Orten zur gleichen Zeit war.«³⁵ Als ein neuer Mieter in die gegenüberliegende Parterrewohnung einzieht, beobachtet die Erzählerin ihn dort von ihrer Wohnung aus:

Ich sah ihn in der Nacht in den drei Spiegeln unter einem schwachen Glühbirnenlicht hin und her laufen. Seine Schatten spazierten in allen drei Spiegeln hin und her, hin und her. Wenn ich schlief, sah ich vom Bett aus im Spiegel weiter das Licht und seine Schatten. Vielleicht ist es ihm kalt dort. Ich fragte ihn nach ein paar Tagen: »Wollen Sie eine Matratze und ein paar Decken?« Er hörte mir zu, lief aber weiter hin und her und sagte: »So weit bin ich noch nicht heruntergekommen.«³⁶

Sie schämt sich nach dieser Begegnung und lädt den Mann, Hartmut, zum Essen ein. Dies ist die einzige Stelle im Text, an der die Küche für die Zubereitung und den Verzehr eines gemeinsamen Mahls genutzt wird. Doch auch hier werden typische Merkmale eines solchen Mahls ins Gegenteil verkehrt: Hartmut isst im Stehen und läuft »zwischen den Räumen hin und her«³⁷. Als er einige Zeit später aus der Parterrewohnung ausziehen muss, weil er die Miete nicht zahlen kann, besucht er die Erzählerin ein letztes Mal, bringt ihr »verfaulte Champignons und Blumenkohl«³⁸ in der Annahme, sie könne das Gemüse verwerten.

Die verfaulten Champignons und den Blumenkohl hatte er in eine Zeitung gewickelt. Die Zeitung war naß geworden, und der braune Saft tropfte auf seine Schuhe. Ich hatte gerade eine Tasse Kaffee in der Hand. Hartmut sprach sehr aufgeregt. Seine Spucke spritzte in die Kaffeetasse. Es kam mir vor, als schwämme [!] Hartmut in dieser schwarzen See und ein Strudel zöge ihn herunter. Er ging wieder, ich legte die Zeitung auf den nassen Tisch und rief vor dem Spiegel den Hausbesitzer an.³⁹

34 Die Totengemeinschaft bewohnt im Spiegel einen Ort der inneren Topografie der Protagonistin.

35 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 31.

36 Ebd., S. 36.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 37.

39 Ebd.

Auch in dieser Szene wird das Essen, über an den Nahrungsmitteln sichtbar werdende Verfallsprozesse, mit dem Tod verbunden. Darüber hinaus verkehrt sich das Lustvolle, als ein das Essen maßgeblich kennzeichnendes Merkmal⁴⁰, in Ekel⁴¹, dem anderen Ende der mit der Nahrungszubereitung und -einnahme assoziierbaren Empfindungsbandbreite. Zu erwähnen sind hier die Schuhe, die an Straßendreck denken lassen sowie die spritzende Spucke, die ebenfalls Ekelgefühle auslöst – zumal in einem Raum, an den in besonderer Weise bestimmte Hygieneanforderungen gestellt werden. Darüber hinaus wecken der braune Saft und der mit Speichel verunreinigte – ebenfalls braune – Kaffee, zusammen mit dem Bild des nach unten ziehenden Strudels, Toilettenassoziationen. Diese schon mit den Insekten angedeutete und hier nun noch einmal verstärkte Verkehrung des Lustvollen in Ekel, lässt sich auch als eine Umkehr bestimmter Mahlzeitencodes, als eine Zurückweisung oder zumindest eine Hinterfragung der »Kunst inszenierter Geselligkeit«⁴² lesen.

Darüber hinaus kann man die Verknüpfung einer Essenseinladung mit der Evozierung von Ekelgefühlen als Anspielung auf die »Dualität von eßbar und nicht eßbar«⁴³ interpretieren, die, so Pasi Falk, »Bestandteil einer größeren Ordnung« ist, eingegliedert in ein »spürbares und greifbares System von Unterscheidungen«⁴⁴. Dies verweist letztlich auf ein Sichtbarwerden der Grenzen der mithilfe des Spiegels unternommenen Transgressionsbewegungen.

In noch einer weiteren Szene werden diese Grenzen sichtbar: Die Einladung Hartmuts ist nicht die einzige Gelegenheit, bei der die Erzählerin den Versuch unternimmt, eine Tischgesellschaft in ihrer Küche zu versammeln. Schon vorher ist ein Akt der Gemeinschaftsstiftung durch die Frau beschrieben worden:

Im Sommer hörte ich auch, wie viele Teller die Nonnen aus dem Schrank rausholten. Ich zählte sechs und stellte auch meinen Teller auf den Tisch, ich sagte:

40 So spricht Stefan Hardt zum Beispiel von der »Fähigkeit des Essens, das erotische Verlangen in die Sprache der Nahrungsdinge zu übersetzen.« In: Hardt: *Tod und Eros beim Essen*, a. a. O., S. 237.

41 Dieser Ekel rückt immer näher an die Erzählerin heran: Zuerst bekommt sie das vergammelte Gemüse, dann spuckt Hartmut in ihren Kaffee.

42 Hardt: *Tod und Eros*, a. a. O., S. 19.

43 Pasi Falk: »Essen und Sprechen. Über die Geschichte der Mahlzeit«. In: *Verschlemmte Welt. Essen und Trinken historisch-anthropologisch*. Hg. v. Alexander Schuller u. Jutta Anna Kleber. Göttingen 1994, S. 103-131, hier: S. 103.

44 Ebd.

»Sieben.« Sie aßen aber nicht viel. Die Geräusche der Messer und Gabeln dauerten nicht lange. Ich aß länger. Die jüngste Nonne trank ein Glas Rotwein, ich stieß im Spiegel mit ihr an und hörte ihr frisches Lachen aus dem Fenster.⁴⁵

Der Spiegel generiert eine Gemeinschaft von sieben Frauen, die eigentlich gar nicht existiert. Die Erzählerin kann die Nonnen nicht einmal sehen; lediglich das Geräusch des klappernden Geschirrs und Bestecks erlaubt ihr Rückschlüsse auf die Anzahl der Mahlteilnehmer und gibt ihr Anstoß zur Spekulation über die Menge des Verzehrten. Es ist insbesondere die Platzierung des Spiegels im Küchenraum, die ihn zu einem Instrument der Gemeinschaftsstiftung werden lässt: über dem Küchentisch angebracht, befindet er sich genau an dem Platz, an dem sich eine Mahlgemeinschaft versammeln würde bzw. könnte. Die Erzählerin macht sich hier allerdings zu einem Teil einer Gemeinschaft, die eigentlich in besonderem Maße durch ihren Abschluss nach außen gekennzeichnet ist.⁴⁶ Das Nichtfunktionieren dieser imaginierten Gemeinschaft wird schnell deutlich. Die Nonnen essen, was die Mitessende aus den nur kurze Zeit hörbaren Besteckgeräuschen schließt, nicht viel, verlassen die Gemeinschaft also bald, während die Erzählerin noch länger essend am Tisch verweilt.⁴⁷

45 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 34.

46 Bestätigt wird dies auch durch die ständig zugezogenen Gardinen des Nonnenhauses sowie die Unmöglichkeit, die Nonnen sehen zu können. Darüber hinaus verweist die Nonnengemeinschaft auch auf die religiösen Implikationen des Essens und Trinkens. Vgl. hierzu z. B. Friedrich Stenzler: »Gesegnete Mahlzeit. Zur religiösen Substanz der Eßkultur«. In: *Verschlemmte Welt*, a. a. O., S. 197-214.

47 Die Nonnengemeinschaft lässt zudem an die in manchen Konventen herrschende Regel des Sprechverbots während der Mahlzeiten denken, die den bisweilen spielerischen Kommunikations- und Kontaktversuchen der Protagonistin gerade widerspricht.

Raumentwürfe, Raumaneignung. Grenzgänge vor dem Spiegel

Werner Reinhart weist darauf hin, dass »kaum ein anderer Motivbereich« in derart starkem Maße »geschlechtlich kodifiziert« ist, wie »der Bereich des Essens und Kochens, der Küche und des Nährens«. »Neben das stereotype Bild der Frau als Köchin«, so der Autor, »gesellt sich hartnäckig die Männer-Mahlzeit als eines Exempels maskuliner Weltaneignung und -deutung.«⁴⁸ In Özdamars Erzählung werden diese Bildtopoi und Besetzungsklischees in mehrfacher Hinsicht gebrochen. Die Küche wird als ein Ort vorgestellt, an dem offensichtlich nur selten aufwendig gekocht oder in Gemeinschaft gegessen wird. Stattdessen verwendet die Protagonistin diesen Raum hauptsächlich dafür, durch den Spiegel ihren Hinterhof zu beobachten und mit den Nachbarn in – visuellen – Kontakt zu treten.⁴⁹ Als Hilfsmittel für eine, zumindest optische, Aneignung (oder: Einverleibung) von Räumen wird der Spiegel von der Frau genutzt. Indem deren Blick sich aber auf Privaträume, die Wohnungen der Nachbarn, richtet, wird er gleichzeitig auch nach innen geführt. Der Aneignungsgestus wird zu einem privaten Blick.⁵⁰ Es entsteht ein Wechselspiel zwischen ausgreifender und zurückgeführter Blickbewegung, das auch geschlechtsspezifische Verortungstopoi durchkreuzt: die ausgreifend-aneignende, als »männlich« konnotierte Bewegung und die Verbindung der Frau mit dem Innenraum⁵¹ und hier speziell der Küche⁵².

-
- 48 Werner Reinhart: »Erlesenes Essen: Eine Einführung«. In: *Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Satttheit und Genuss*. Hg. v. Christa Grewe-Volpp u. Werner Reinhart. Tübingen 2003, S. 1-8, hier: S. 5.
- 49 An zwei Stellen im Text versucht die Erzählerin, über das Visuelle hinauszugehen und eine körperliche Nähe herzustellen, indem sie das im Spiegel auftauchende Gesicht einer Frau streichelt (vgl. Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 28) oder den Rücken einer der Nonnen kitzelt. Vgl. ebd., S. 30.
- 50 Er bleibt aber aneignend, indem er zu einem Eindringen in fremde Privaträume wird.
- 51 Zur Entstehung und Geschichte dieser Bewegungs- und Verortungspolarität vgl. z. B. Mark Wigley: »Untitled: The Housing of Gender«. In: *Sexuality and Space*. Hg. v. Beatriz Colomina. New York 1992, S. 327-389 und *At Home. An Anthropology of Domestic Space*. Hg. v. Irene Cieraad. New York 1999.
- 52 Barbara Olsson bescheinigt dieser Verbindung äußerste Stabilität. In ihrem Aufsatz über die Küche als Schauplatz in der angloamerikanischen

Der Küchenspiegel dient in Özdamars Erzählung immer wieder als Medium zur Überschreitung von Grenzen, er wird zu einem Ermächtigungsobjekt. Über das Ineinandergreifen, die Verschränkung von Innen- und Außenräumen hinaus, werden diese Transgressionsbewegungen auch als eine Kulturräume verbindende Geste ausgeformt. Die von den Spiegeln hergestellte, bereits erwähnte Verlängerung der Wohnung bis zum Hofhaus vergleicht die Erzählerin mit der »Wohnästhetik des Orients«⁵³: »Die Menschen dort verlängerten ihre Häuser bis zu Gassen. Plötzlich

Gegenwartsprosa bezeichnet sie diese als einen *Eigenraum der Frau* und unterscheidet »drei Paradigmen« seiner narrativen Einsetzung: »1. Die Küche sichert als Eigenraum der Frau (und Fremdraum für den Mann) die weibliche kulturelle Identität als Nahrungsspenderin und Hausfrau. Diese Identität wird von den Protagonisten nicht in Frage gestellt; die Grenze zwischen Eigen- und Fremdraum ist hermetisch. 2. Die Küche erfüllt ihre identitätssichernde Funktion nicht mehr. Für die Protagonistin besteht die (nicht immer genutzte) Möglichkeit, ihre *mental map* durch eine semipermeable Grenze in den Fremdraum hinein zu erweitern. 3. Die Küche spiegelt ein krisenhaftes psychisches Geschehen, bei dem die Grenzen zum Eigenraum von außen durchbrochen werden und die Identität der Protagonistin infrage gestellt ist.« In: Barbara Olsson: »What's Cooking? Zum Schauplatz Küche in der angloamerikanischen Gegenwartsprosa«. In: *Geschlechter-Räume. Konstruktionen von ›Gender‹ in Geschichte, Literatur und Alltag*. Hg. v. Margarete Hubrath. Köln [u. a.] 2001, S. 133-144, hier: S. 134. Trotz der zugestandenen Möglichkeit einer Transgression von (Zuschreibungs-)Grenzen fällt auf, dass Olsson gleichzeitig auf der Übernahme solcher Grenzen argumentiert: Die Bezeichnungen *eigen* und *fremd* implizieren sprachlich die Natürlichkeit solcher Zuschreibungen (zumindest, solange man die Dichotomie von Eigenem und Fremden nicht ebenfalls ausdrücklich als Konstrukt beschreibt und für die Analyse als solches einführt). Olsson übernimmt die Begriffe von Andreas Ramin, der sie auf ein kulturelles Regel- und Normsystem bezieht und den Eigenraum als Identitätsraum begreift, in dem individuelle räumliche Orientierung und kulturelles Normsystem so weit wie möglich übereinstimmen. Vgl. Andreas Ramin: *Symbolische Raumorientierung und kulturelle Identität. Leitlinien der Entwicklung in erzählenden Texten vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. München 1994. Wenn Olsson also auf solcherart definierte Begriffe zurückgreift, wiederholt sie letztlich implizit auch bestimmte gesellschaftliche Ordnungsmuster, obwohl es ihr primär um die Betrachtung des motivischen Einsatzes der Küche in Texten sowie um dort feststellbare Verortungen geht. Dennoch wird, so scheint es mir, mit der von ihr verwendeten Analysebegrifflichkeit Naturalisiertes und zu Hinterfragendes eher bestätigt.

53 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 25.

befand sich so ein Fenster vor dem Fenster der Nachbarn. Die Häuser mischten sich ineinander, und so entstanden fast Labyrinth. Die Nachbarn wachten Nase an Nase auf.«⁵⁴ Das Spiegelarrangement in Özdamars Text vermittelt zwischen Nähe und Ferne, bis zu deren Nivellierung. Es dient nicht dazu, das Innere der Wohnung zu verdoppeln,⁵⁵ sondern wird zu einem architektonischen Brückenschlag – »[w]ir lebten alle in diesen drei Spiegeln zusammen.«⁵⁶ Die Spiegel produzieren Zwischen- und Verbindungsräume⁵⁷ auch indem sie Wohnformen simulieren, die die Erzählerin an ihren eigenen kulturellen Kontext erinnern.⁵⁸ Die Grenze

54 Ebd.

55 Vgl. Peez: *Macht der Spiegel*, a. a. O., S. 67.

56 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 26.

57 Leslie Adelson wendet sich gegen »die Trope des ›Dazwischens‹«, wie sie in der Auseinandersetzung mit »Migrationsliteratur« immer wieder verwendet wird. Sie argumentiert, dieses Dazwischen wirke »oft buchstäblich wie ein Reservat, das dazu dient, Erkenntnisse einzuschränken und zu behindern, anstatt sie zu ermöglichen.« Zum Bild der »›Brücke zwischen zwei Welten‹« schreibt sie, es sei »dazu gedacht, voneinander abgegrenzte Welten genau in der Weise auseinander zu halten, in der sie vorgibt, sie zusammenzubringen.« Das Zwischenraum-Modell, so die Autorin, »das Türken und andere Migranten wiederholt ›zwischen zwei Welten‹ ansiedelt, beruht zu schematisch und hartnäckig auf territorialen Vorstellungen von Heimat. [...] [D]iejenigen literarischen Texte, die man als türkisch-deutsch bezeichnen könnte und die ihren Lesern das meiste abverlangen, reflektieren Orte des Denkens nicht in irgendeinem vorhersehbar nationalstaatlichen oder gar ethnischen Sinn. Viel eher sind sie Orte des Umdenkens, das heißt, imaginative Räume, in denen kulturelle Orientierung radikal neu durchdacht wird.« In: Leslie Adelson: »Against Between – Ein Manifest gegen das Dazwischen«. In: *Literatur und Migration*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 2006, S. 37-39. Der Spiegel in Özdamars Erzählung kann tatsächlich Räume »öffnen«, die nicht einfach als Zwischenräume zu verstehen sind, sondern in denen sich Innen- und Außenraum sowie verschiedene kulturelle Räume überlagern, in denen sie ineinander gespiegelt werden.

58 Dirk Göttsche macht darauf aufmerksam, dass die Erzählerin, während sie den Hof im Spiegel betrachtet, mit dem Rücken zur realen Nachbarschaft des Mietshausviertels steht. Eine wirkliche Verbindung mit dem deutschen Lebensumfeld wird so gerade negiert. Der Autor interpretiert dies als Verwandlung des »für die Migrationsliteratur charakteristische[n]« Dazwischen in einen »eigenständigen Innenraum interkultureller Selbstreflexion« – zumal die Erzählerin gleichzeitig ihre »türkischen Ansprechpartner

zwischen Realität und Imagination wird dabei konsequent überschritten.⁵⁹

Eine erzählerische Konstante im Text sind die regelmäßigen Telefonate zwischen der Erzählerfigur und ihrer Mutter. Vor dem Spiegel am Küchentisch stehend geführt, werden sie an einem Ort für Tischgemeinschaften lokalisiert. Die Erzählerfigur tritt hier, über ihre Mutter als Vermittlerfigur, mit ihrem Herkunftsland in Verbindung, überschreitet sprechend die Grenze zwischen Deutschland und der Türkei – die Wohnung wird bis nach Istanbul verlängert.⁶⁰ Es ist nicht das Tischgespräch während eines gemeinsamen Essens, sondern das Telefongespräch am Küchentisch, das als Interkulturalitätsmoment narrativ eingesetzt wird. In diesem Spiel mit dem Motiv des Gastmahlgesprächs – der »Scharnierstelle von Mahl und Text«⁶¹ – wird das Essen durch den Blick in den Spiegel ersetzt, wird das als »kulturelles Zeichensystem«⁶² begreifbare Mahl durch ein Objekt ersetzt, dessen Hauptkonnotation sein reflexives Potenzial ist. Es gibt bei Özdamar keine Rückbindung des Zeichensystems Mahl an einen »physischen Essvorgang«⁶³ mehr; stattdessen wird,

an den Tod verliert, der türkischen Welt nicht mehr zugehört«. In: Götsche: »Spielräume«, a. a. O., S. 521.

- 59 Diese Konsequenz könnte man als eine ironische Geste lesen, die auf die Problematik einer orientalistischen Lektüre der Texte von Autoren und Autorinnen aus nichteuropäischen und/oder islamisch geprägten Kulturkontexten verweist. Claudia Breger diskutiert dies z. B. in ihrem Aufsatz: »Mimikry als Grenzverwirrung. Parodistische Posen bei Yoko Tawada«. In: *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*. Hg. v. Claudia Benthien u. Irmela Krüger-Fürhoff. Stuttgart [u. a.] 1999, S. 176-206, dort v. a. S. 189-192.
- 60 Götsche schreibt zu diesen Telefonaten: »Die Vermittlung und Verschränkung der Kulturräume findet hier [...] medial und im Gespräch statt und ist an eine spezifische Gleichzeitigkeit von Erleben und Mitteilung bzw. Reflexion gebunden. Hierdurch versucht das telefonierende Ich in beiden Welten zugleich zu sein und erreicht in dieser paradoxen Anstrengung eine neue Ebene der Interkulturalität, in der das Telefon zwischen Abwesenheit und Anwesenheit des Anderen vermittelt.« In: Götsche: »Spielräume«, a. a. O., S. 521.
- 61 Dieter Schulz: »Stubb's Supper« und die Tradition des Tischgesprächs in Herman Melvilles *Moby Dick*. In: *Erlesenes Essen*, a. a. O., S. 34-45, hier: S. 39.
- 62 Ebd.
- 63 Schulz begründet den »hohen soziokulturellen Stellenwert« des »Tisch- oder Gastmahlgespräch[s]« mit der Ambivalenz vom Übergang des »kultu-

durch die Platzierung des Spiegels und den Ort der Gesprächsführung, auf das Zeichensystem nur noch – wiederum zeichenhaft – verwiesen.⁶⁴ Hiermit wird gleichzeitig die Funktion der Küche als erzählerisch-reflexiver Verdichtungsraum betont.

Der Küchenraum bildet das Zentrum des persönlichen Stadtplans der Protagonistin, der sich von dort aus konzentrisch erweitert, über den Hof und die Nachbarschaft der näheren Umgebung in den Stadtraum eingreifend. Dieser »gesellschaftliche Mikrokosmos« – eine »heterogene [...] und sozial brüchige [...] deutsche Gesellschaft« repräsentierend – »umfasst den kleinen deutschen Mittelstand ebenso wie soziale Randfiguren und Aspekte urbaner Multikulturalität«.⁶⁵ Die Diversität dieses Lebensumfeldes wird vielfach innerhalb solcher Szenen sichtbar, in denen das Essen eine Rolle spielt – dessen kulturverbindendes Potenzial auf diese Weise eine Bestätigung erfährt.⁶⁶ In Özdamars Erzählung »verläßt« die Küche, um »kulinarischer Teil der umgebenden Region« zu werden, »ihren Raum innerhalb des Hauses« (bzw. der Wohnung) nicht, indem sich diese Umgebung in Kochtöpfen und auf Tellern »spiegelt«.⁶⁷ Vielmehr wird das tatsächliche »kochende Ausgreifen« in den »fremden Raum« in ein rein visuelles Ausgreifen und die Imagination einer möglichen Mahlgemeinschaft transformiert. Dabei dient der Spiegel als Innenraumerweiterung, er inszeniert die Küche als Erfahrungsraum – während er gleichzeitig selbst einen solchen produziert und simuliert.

Mittelpunkt der Küche ist nicht »der heimische Herd«, das als Synonym für den Kern des Zuhauses funktionierende Herdfeuer, das den hermetischen Charakter der Geschlossenheit des Innenraumes durch die ihm eigene Zentralisierungskraft noch zusätzlich fokussiert. Zentrum der Küche ist vielmehr der Spiegel. Als »interkultureller u-topos«, der »die geografisch getrennten Kulturräume symbolisch ineinander[schiebt]«⁶⁸, ersetzt er den das Zuhause inkarnierenden Bissen »eigener Speise« (der seinerseits die Grenzen überwindend zum »bißchen Zuhause« wird) durch regelmäßige Telefonate der Erzählerfigur mit ihrer in Istanbul lebenden

relle[n] Zeichensystem[s]« Mahl »in einen manifesten Text« und dessen Rückbindung an einen »physischen Essvorgang«. Ebd.

64 An die Stelle seiner narrativen Einsetzung tritt eine reflexive Geste.

65 Götsche: »Spielräume«, a. a. O., S. 520.

66 Eine optisch sehr pointierte Zuspitzung erfährt diese Verbindung in einer Szene, in der die Erzählerin eine afrikanische Frau beim Brotbacken beobachtet und ihr der »weiße [...] Teig zwischen ihren schwarzen Fingern« auffällt. In: Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 28.

67 Krasny, »Küchengeschichten«, a. a. O., S. 25.

68 Götsche: »Spielräume«, a. a. O., S. 522.

Mutter. Dieser sprachliche Austausch tritt an die Stelle einer essend-inkarnierenden Rückversicherung.

Diese Betonung des sprachlichen Austauschs verstärkt sich noch, als die Erzählerin nach dem Tod ihrer Eltern den türkischen Dichter Can zum telefonischen Gesprächspartner macht. Mit ihm tauscht sie nicht nur Gedichtstrophen, sondern auch Kochrezepte aus.⁶⁹ »Wenn Can eines Tages auch tot ist«, so die Erzählerin, »kann er im Spiegel mit der alten Metzgerin Kochrezepte austauschen, und meine Mutter muß schauen, daß es nicht zu salzig wird.«⁷⁰ Im Kochrezept wird das Essen schließlich selbst in einen Text verwandelt.

»Im Blick in den Spiegel vergewissert sich das Ich seiner Identität und seines Verhältnisses zur deutschen Umwelt«, ⁷¹ schreibt Dirk Göttsche und ergänzt, der Spiegel werde zum »Symbol einer Überwindung des Spagats zwischen den Kulturen und Welten, den das Ich in seinen türkischen Telefonaten immer wieder neu für sich aushandeln muss.«⁷² Dennoch wird das Essen in Özdamars Text, über die Figur der Mutter, auch mit dem Ort und mit dem Begriff »Zuhause« verbunden – während die Mutter gleichzeitig (geschlechtstypischen Zuweisungstopoi entsprechend) als Nahrungsspenderin figuriert wird: Als die Protagonistin nach dem Tod der Mutter zu deren Beerdigung nach Istanbul fliegt, imaginiert sie im Flugzeug eine andere Ankunftsszene: »»Wenn ich in Istanbul ankomme, wird meine Mutter mir die Tür aufmachen, das Zimmer wird nach den kochenden, gefüllten Weinblättern riechen, die ich liebe.««⁷³ Für das Heimkommen ist, so stellt es diese Szene vor, nicht nur die Anwesenheit der Mutter wichtig, auch der Empfang mit warmem Essen ist hier zentrales Element der Choreographie des Ankommens. Die duftende Wärme der Mahlzeit konkretisiert und versinnbildlicht das abstrakt-kli-schierte Gefühl der Ankunftswärme.⁷⁴

Beim Essen wird eine auch vom Spiegel beschriebene Bewegung weitergeführt: Während der Spiegel zwischen Innen- und Außenraum vermittelt, die Grenze zwischen beiden überwinden soll, ist es beim Es-

69 Vgl. Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., bes. S. 40 f.

70 Ebd., S. 40.

71 Göttsche: »Spielräume«, a. a. O., S. 522.

72 Ebd.

73 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 13.

74 Des Weiteren beruhigt und tröstet sich die Erzählerin nach dem Tod ihrer Mutter manchmal, indem sie mit der Stimme ihrer Mutter zu sich selbst spricht. Dabei wird die (Selbst-)Aufforderung zu essen als Anrufung der Mutter und als Vergegenwärtigung mütterlich-besorgter Autorität eingesetzt.

sen die Körpergrenze, die als Trennung zwischen einem Körperinneren und der Welt überwunden wird.⁷⁵ Indem Gespräche vor dem Spiegel am Küchentisch, aber nicht als Tischgespräch, geführt werden, ist es der Spiegel, der den Raum zum Sprechen bringt.⁷⁶ Dabei werden die Zeichensysteme *Küche* und *Spiegel* in Özdamars Erzählung durchaus ambivalent eingesetzt: Durch das Aufzeigen der Grenzen inkorporierender Identifikation wird die Naivität unbeschränkter Überschreitungsbewegungen ausgestellt. Gleichzeitig werden kulturelle Grenzüberschreitungen immer wieder spielerisch vollzogen und bekommen als simulierte Kontaktaufnahme realitätsgestaltende Kraft.

75 Vgl. Falk: »Essen und Sprechen«, a. a. O.

76 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 27.

