

»In den Toten wohnen«

Interkulturelle Erinnerungsräume in Emine Sevgi Özdamars *Ein von Schatten begrenzter Raum*

Georgiana-Roxana Lisaru

Abstract This paper provides an investigation of the narrative techniques by which the process of remembering is represented in Emine Sevgi Özdamar's novel *Ein von Schatten begrenzter Raum*. Memory seems also for the author herself to be the central theme of her new novel. In an interview she stresses that writing represents for her a way of recalling the past. In this case, the focus will be placed on the production of cultural memory as a condition of the authors who lives outside the nation. Furthermore, it considers the traumatic experiences which are related to flight or historical events and the role of the in-between status of the protagonist for the process of remembering.

Keywords: cultural memory; migration; trauma; remembrance

1. Einführung

Die vorliegende Arbeit untersucht die ästhetischen Formen des Erinnerns im Roman *Ein von Schatten begrenzter Raum* von Emine Sevgi Özdamar. Dem kollektiven Gedächtnis schreibt die Autorin eine zentrale Rolle zu, indem sie die Literatur als eine Möglichkeit betrachtet, »die Toten ins Gedächtnis [zu] rufen«.¹ Die Strategien der Evozierung der marginalisierten und verdrängten Erinnerungen ins kollektive Gedächtnis bilden zwar den Gegenstand der vorliegenden Analyse, aber von großer Bedeutung sind die Erinnerungsprozesse, die in interkulturellen Situationen hervortreten. Unter dem Spezifikum des interkulturellen Gedächtnisses argumentiert Dominik Zink, dass interkulturelle Texte »nicht nur die Selektionsmodi der Erinnerungskultur destabilisieren, sondern sie stehen auch zwischen verschiedenen« (Zink 2017: 40, Hervorh. RL). Zudem fragen sie »nach der Erfahrung, nach dem Leid, der

1 Diese Aussage von Özdamar stammt aus einem Interview, das sie im Anschluss an die Auszeichnung mit dem Georg-Büchner-Preis gegeben hat (Özdamar 2022).

Ungerechtigkeit und nach allem sonst, was *zwischen* den Elementen durchfällt, die selektiert werden können« (ebd. Hervorh. RL). Vor diesem Horizont wird zugleich das Augenmerk auf die mit den Erfahrungen der politischen Gewalt verbundenen Erinnerungsprozesse gerichtet.

2. Das Stimmengewirr

Welchen Transformationen das kulturelle Gedächtnis des Einzelnen in der Fremde unterworfen ist, reflektiert die Protagonistin in einem inszenierten Dialog mit den Wänden, Krähen und dem Mosquito (Özdamar 2021: 59). Im Zuge der politischen Ereignisse in der Türkei der siebziger Jahre, die mit dem Militärputsch kulminierten, sieht die Protagonistin keine Aussicht auf die Erfüllung ihrer künstlerischen Ziele in Istanbul, die wiederum in Deutschland der Nachkriegszeit Fuß fassen könnten. Vom antinomischen Gespräch mit den Wänden, den Krähen und dem Mosquito lässt sich der innere Konflikt der Protagonistin herleiten, die die mit dem Verlassen der Heimat zusammenhängenden Auswirkungen problematisiert. In der Fremde sei man »kein Mensch« mehr, sondern nur »ein Thema« (ebd.: 57). Hierbei tritt das Problem der Homogenisierung der kulturellen Identität in Erscheinung, das an der folgenden Passage ablesbar ist:

Europa, Berlin, Tiergarten der Sprachen, hier sind die türkischen Tiere, als wäre die Türkei ein Dorf, in dem alle Bewohner die gleichen Geschichten haben und mit gleichen Sätzen auszulöschen. So werden sie versuchen, dir dein Gedächtnis auszulöschen. Weil sie keines haben. Weil sie keines haben, darfst du auch keines haben. Wie es ihnen auch schnuppe ist. (Ebd.: 59)

Die Auslöschung des biographisch-kulturellen Gedächtnisses wird als eine Form von »Gewaltidentität« offengelegt, der in die Fremde Gegangenen widerfahren (ebd.: 723). Dies tritt zugleich auf die Fremdheitserfahrungen der Protagonistin zu, die in Deutschland die Brücke zwischen der türkischen und deutschen Kultur zu verkörpern hätte (ebd.: 702). Wenngleich sie in Deutschland eine Karriere als Schriftstellerin gemacht hat, wird sie fortwährend an »das Türkische« erinnert (ebd.: 735). Im Zusammenhang damit problematisiert die Protagonistin »die Ethno-Brille« Europas (ebd.: 732), anhand deren Menschen aus anderen Kulturen nach essentialistischen Identitätskategorien wie Ethnie und Nation beschrieben werden. Denn alle »müssen zugehörig und national werden, wer nicht mitmacht, weiter die europäischen Demokratienormen verteidigt, darf lebend sterben« (ebd.: 746).

Die kulturellen Zuschreibungen werden in der angeführten Dialogszene als einen Eingriff in das biographisch-kulturelle Gedächtnis des Einzelnen wahrgenommen. Des Weiteren rückt die Warnung der Krähenstimmen, dass »in einer fremden

Sprache Wörter keine Kindheit [haben]« (ebd.: 56), die Frage nach den Möglichkeitsbedingungen des Erinnerns am Ort des Dazwischen, ins Blickfeld.

3. Das Ausgraben als Denkfigur für den Erinnerungsprozess

Das subkutane Verhältnis der Protagonistin zu Istanbul findet in der bedrückenden Erinnerung an die Leiden der Menschen unter dem nationalistischen Regime Niederschlag. Die Beziehung der Ich-Erzählerin zu Istanbul zeichnet sich durch die Absenz »der aktuellen Erfahrung« (Assmann 1999: 166) der Repressalien ab, welche zur Verschärfung der Inkommensurabilität der Erinnerung beiträgt. Während der zunehmenden Repressionen der nationalistischen Regierung befindet sie sich in Europa. Dennoch weist sie darauf hin, dass sie Istanbul auf ihren Reisen zwischen Paris, Berlin und Bochum nie »schlafen« lässt (Özdamar 2021: 98). Die latente Präsenz der Erinnerung wird von dem »bestickte[n] Istanbuler Erinnerungstuch« (ebd.: 112) versinnbildlicht. Dabei handelt es sich um ein Tuch, das die Ich-Erzählerin bei Efterpi, ihrer Freundin aus Istanbul, an der Wand sieht und auf dem der Satz »Istanbul Haturasi-Istanbuler Erinnerung« (ebd.) gestickt ist. Für die Protagonistin konstituiert es den Auftakt der aufkommenden bedrückenden Erinnerung an die Gewalt des nationalistischen Staatsapparats.

Angesichts der Gewalt der »unruhig[en]« Erinnerungen (ebd.: 674) ist zu unterstreichen, dass sie abgeschwächt wird, sobald die Erinnerungen an die Kindheit und die Toten in die Schrift kommen. Daran lässt sich die folgende Szene anschließen:

Ich suchte in einem Körper, als ob mein Körper eine antike Stadt wäre, den langsamen Rhythmus aus meiner Kindheit und die Gefühle, die ich für diese wunderbar poetischen Menschen von damals hatte, ich rief mir durch das Schreiben die Menschen meiner Kindheit, die nicht mehr lebten, meine Toten, ins Gedächtnis zurück, und sie fingen an, in der deutschen Sprache zu leben. Ihre Körper, die mir schon lange fehlten, waren plötzlich da, auch von meinen Eltern die Körper, plötzlich da, in den Zimmern, in meinem Körper. Unbewusst schützte ich den langsamen Kindheitsrhythmus und die Körper meiner Toten, indem ich die Wohnung tagelang nicht verließ. [...] In manchen Nächten ging ich mit Schmerzen ins Bett, ich dachte, das kommt daher, dass ich beim Schreiben über meine Kindheit zu viele Gefühle noch hatte und sie mir beim Schreiben zurückgab. Die Toten sprachen mit süßen, süßen Wörtern zu mir. (Özdamar 2021: 667f.)

Das Bild des Körpers, der zum archäologischen Ort des Gedächtnisses in Form einer antiken Stadt wird, lenkt die Aufmerksamkeit auf die verborgenen Erinnerungsschichten. Die schriftliche Fixierung der Erinnerungen wird in der Szene mit der Einschreibung der Toten in den eigenen Körper kontrastiert. Hierdurch ist die Parallelisierung von Ausgraben und Erinnern hervorstechend, die Walter

Benjamin zum Denkbild des Erinnerungsvorgangs stilisiert. Zum Graben »in's dunkle Erdreich« sei Walter Benjamin nach »der behutsame, tastende Spatenstich« (Benjamin 1991: 400) unerlässlich. Dies bedeutet, dass die Erinnerung ein wahrhaftes Bild des Erlebten und des Vergangenen vermitteln soll, das sowohl dem Erinnerenden und »jene[n] andern vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren« (ebd.: 400) gerecht wird. Den behutsamen Spatenstich bringt zugleich die Protagonistin zur Anwendung, indem sie sich nicht einfach eine Inventarisierung der Kindheitserinnerungen vornimmt. Im Gegensatz dazu reflektiert sie die Effekte der mnemotechnischen Ausgrabung. Losgebrochen aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen manifestiert die Protagonistin das unbewusste Bedürfnis, »den Kindheitsrhythmus und die Körper meiner Toten« (Özdamar 2021: 667f.) zu schützen. Dabei weist die Thematisierung der hervortretenden Schmerzen die Funktion auf, die Glaubwürdigkeit der Erinnerung zu verstärken. Hierbei ist das Interesse nicht auf die Vermittlung eines wahrhaftigen Bilds der Geschichte (vgl. Assmann 1999: 253) – wie es im Folgenden am Beispiel der Gegenüberstellung deutscher und türkischen Geschichte aufzuzeigen sein wird – sondern auf die Rekonstruktion der affektiven Beziehungen gerichtet, die die Protagonistin zu den Geliebten hatte.

4. Der Schuhkarton als kollektiver Gedächtnisraum

Aus der Gegenüberstellung der türkischen und deutschen Geschichte kristallisierten sich narrative Diskontinuitäten im Hinblick auf die nationale Erinnerungskultur heraus (vgl. Adelson 2005; Seyhan 2000). Die Erinnerungsarbeit am kollektiven Gedächtnis betreibt die Protagonistin, indem sie versucht, die notwendige Tiefendimension lokalisierter subjektiver Erinnerung« (Bachmann-Medick 1996: 75) in die dominante Geschichtsschreibung einzuprägen. Entsprechend werden Widersprüche nicht nur in Bezug auf die deutschen, sondern auch auf die türkischen Großerzählungen signalisiert. Die unverarbeitete Geschichte produziere Schuld, betont die Ich-Erzählerin (Özdamar 2021: 571). Der Völkermord an den Armeniern genauso wie der Holocaust seien nicht verarbeitet worden (ebd.: 571). Um die Lücken in der linearen Geschichtsschreibung offenzulegen, beruft sich die Protagonistin auf die Herstellung von Zusammenhängen zwischen den Verbrechen in Europa und denen in der Türkei: »Weil man hier die Vernichtungsmaschine von damals, also 1915, nicht zur Rede gestellt hatte, machte sie so weiter. Mal kurdische Dörfer in Dersin, mal Aleviten in der Stadt *Maraş*, 1955 in Istanbul Griechen, Juden, Armenier, jetzt die türkischen Linken, Demokraten, Journalisten«. (Ebd.: 447)

Des Weiteren gibt der Dialog mit den Toten Anlass zur Entfaltung einer Gegen Erinnerung. Der Schuhkarton, in dem ihre Mutter Zeitungsausschnitte und Nachrichten über die nationalistischen Angriffe in der Türkei gesammelt hat, fungiert als einen inszenierten Gedächtnisort, an dem sich die Protagonistin mit dem Ge-

schichtstrauma beschäftigt. Am Bild des Schuhkartons zeigt sich deutlich, dass die Protagonistin nicht für die von den Faschisten und Fanatikern getöteten Menschen sprechen will. Stattdessen besteht ihre Absicht darin, die Toten sprechen zu lassen: »Wie viele nicht gesagte Wörter hatten all diese Toten mit sich unter die Erde genommen? Wie viele nicht gesagte Wörter liegen jetzt unten?« (Özdamar 2021: 446) Hierdurch leisten die gesammelten Zeitungsausschnitte der Authentizität der marginalisierten Stimmen Vorschub, die als Bestandteile des kollektiven Gedächtnisses zu sehen sind. Im Hinblick auf die Verarbeitung des Geschichtstraumas ist die Wut der Ich-Erzählerin von großer Relevanz. Worin der »Grund für die Wut« (ebd.: 67) besteht, kann sie nicht auf den ersten Anhieb schließen. Sie suche

nach etwas, aber wonach suchte ich? Ich sah den Schuhkarton, in dem meine Mutter die Nachrichten über die getöteten Menschen gesammelt hatte, ich las die Namen der Toten, dann ließ ich die Zeitungsausschnitte dort liegen. Ich lief umher, links, rechts, ich fasste an die Lippenstifte meiner Mutter, die in einer Schublade lagen, aber was suchte ich? Dann fragte ich mich: Warum fährst du nicht zur Insel, zu deiner Mutter, deinem Vater-als ob sie tot wären. Aber dieser Gedanke stellte nur Frage, suchte keine Antwort, und schnell erlosch er. Ich öffnete die Schränke, schaute mir die Schubladen und dann die Kleider an. Ein rotes Kleid raus, schaute mir das Kleid raus, warum ich das machte, wusste ich nicht. Ich zog noch mal die Schubladen auf, sah in einer ein Kaligramm aus arabischen Buchstaben, die ganzen Buchstaben bildeten einen Vogel. Ich nahm das Bild, dann dachte ich: Nein, nicht jetzt, ich nehme es erst, wenn sie tot ist. Das war ein flüchtiger Gedanke, er kamm in mein Gehirn wie ein Licht und verlöschte auch so schnell wie ein Licht, sodass ich über diesen Gedanken nicht grübeln konnte. (Ebd.: 678f.)

Die Szene evoziert ein affektives Wirrwarr, das sich in den unkontrollierten Handlungen der Ich-Erzählerin widerspiegelt. Der Schuhkarton, die arabischen Buchstaben, die Gegenstände sind alle Träger diffuser Erinnerungen, denen man einen Sinn geben soll, damit sie in die »Gedächtniskiste« (Assmann 1999: 114), die hier ein Objekt ist, eingeordnet werden können. Der Selbstvorwurf »was suchte ich?« (Özdamar 2021: 678) spielt darauf an, dass die Erinnerungsarbeit keinen stillen introspektiven Akt darstellt. Sie bezeichnet wiederum ein »schmerzvolles Wieder-Eingliedern, ein Zusammenfügen der zerstückelten Vergangenheit« (Bhabha 2000: 93). Das schmerzvolle Wieder-Eingliedern ist darauf zurückführbar, dass die Erfahrungen der politischen Gewalt nicht angemessen in Worte aufgenommen werden können. Dies lässt sich an den mechanischen Gesten der Protagonistin veranschaulichen. Nachdem sie den Schuhkarton aufgemacht hat und die Namen der Toten gelesen hat, legt sie die Zeitungsausschnitte zur Seite. Hierdurch verweist die Darstellung konkreter Handlungen und der Dinge auf die Problematik der Repräsentation der Vergangenheit in ihrer individuellen und historischen Dimension. Denn es handelt sich in der Suchszene um den Tod ihrer Eltern, die sich während der Re-

pressalien in der Türkei nicht besuchen konnte. Als sie aber Istanbul verließ, nahm sie »den Schuhkarton mit den Zeitungsausschnitten der Getöteten, das Buch *Tutunamayanlar* von Oguz Atay und ein Foto mit, auf dem Mutter, Großmutter, meine zwei Geschwister und ich auf einem Hügel in Istanbul stehen« (ebd.: 690).

5. Der Sprachwechsel als literarische Bewältigungsstrategie der krank gewordenen Wörter

In der Begegnung mit einer anderen Sprache geht es der Protagonistin nicht darum, sich die Fremdsprache vor dem Hintergrund der Muttersprache anzueignen, sondern darum, über die andere Sprache einen Weg zur Artikulation der Inkommensurabilität der Erinnerung zu finden. Dies lässt sich an der folgenden Passage veranschaulichen:

Du siehst, Efterpi, meine französische Sprache ist eine blinde Sprache. Ich höre ständig französisches in Radio. Dann bin ich wieder klein, nehme mein Tagebuch, fange an, auf Türkisch mir meine Kindheitsmomente zu erzählen. Ich führe in diesen Schriften mit meiner toten Großmutter, die ich sehr geliebt habe, eine direkte Rede. Nicht dass ich mich an meine Kindheit erinnern will, aber die Erinnerungen kommen von selbst hier in dieser belgischen Kleinstadt und wollen unbedingt in die Schrift, in das Geschriebene. Wenn sie geschrieben sind, werden sie erst mal ruhig. (Özdamar 2021: 221f.)

Bemerkenswert ist, dass die Protagonistin die schriftliche Fixierung von Erinnerung nicht auf die Frage nach dem Inhalt der Erinnerung zurückführt. Es handelt es sich vielmehr darum, den Erinnerungen »die Gestalt eines Zeichens, eines erinnerungsfähigen Symbols« (Assmann 1999: 261) zu geben. Dadurch wird ein Erinnerungsraum eröffnet, der einer der Sprache ist. Unter diesem Gesichtspunkt kann man von der Erinnerung an die Muttersprache sprechen, die durch die Konfrontation mit anderen Sprachen an der ursprünglichen signifizierenden Kraft einbüßen kann.

Ansichts dessen beschreibt die Ich-Erzählerin ihre Verzweiflung, als ihr plötzlich an einem Kiosk in Berlin bewusst wurde, wo sie türkische Zeitschriften kaufen wollte, dass »die türkischen Wörter mir nicht wie aus meiner Muttersprache [vor]kamen, sondern wie aus einer von mir gut gelernten Fremdsprache, die Wörter berühren mich nicht« (ebd.: 674). Zwischen den gespeicherten und neu wahrgenommenen Schriftzeichen bildet sich ein Hiat, von dem heraus dieselben kulturellen Zeichen, d.h. die türkischen Wörter, im Raum des Dazwischen belegt werden können (vgl. Bhabha 2000: 57). Die Fremdheit der eigenen Muttersprache macht die Ich-Erzählerin dermaßen »unruhig«, dass sie anfängt, einen Text über die »Mutterzunge«

(Özdamar 2021: 674) zu schreiben. Im Text ist die Rede von einer Frau, die sich nur an drei Wörter aus ihrer Mutterzunge noch erinnern kann und aus diesem Grund sich auf die Suche nach der verlorenen Muttersprache macht (ebd.: 674f.). Aus dem Unterfangen der Wiederherstellung der vertrauten Beziehung zur Muttersprache ergibt sich wiederum nicht etwas Vertrautes, Bekanntes, sondern etwas Unvertrautes. Dieser Prozess lässt sich mit Victor Shklovsky (1965) als Verfremdung bezeichnen, die als Desautomatisierung des konventionellen Verhältnisses zur Sprache verstanden werden kann. Das Neue läuft auf die Erfahrung der Unzugehörigkeit zur Muttersprache hinaus, die keineswegs als negativ beurteilt werden soll.

Die Inszenierung der Raumbewegungen eröffnet einen kreativen Ort, an dem die kranken Erinnerungen heilen können. Die Metapher der kranken Wörter lässt sich von der folgenden Passage herleiten: »Ich habe dir ja erzählt, dass meine deutschen Wörter krank geworden sind. Wenn die Wörter einer Sprache krank werden, kann man sie mit Wörtern einer anderen Sprache heilen. Damals hatte ich meine kranken türkischen Wörter mit nach Deutschland genommen zu Brechts Sprache und Kleists Sprache.« (Ebd.: 749). Auf den ersten Blick scheint das affektive Verhältnis der Ich-Erzählerin zur Sprache von außen determiniert zu sein. Dem widerspricht wiederum die Entfaltung eines Übergangsraums, in dem sich die Protagonistin als die manövrierende Instanz inszeniert.

Als die türkischen Wörter unter dem türkischen Faschismus zum ersten Mal krank geworden sind, bringt sie die Wörter »in ein Sprachsanatorium« (ebd.: 738). Hierbei ist die Verwendung des medizinischen Begriffs »Sanatorium« hervorstechend, anhand dessen die Erfahrung der politischen Gewalt zum Ausdruck gebracht wird. Gleichzeitig stellt das »Sprachsanatorium« einen Kunstgriff dar, der die positive Erfahrung des »Wohnens« (ebd.) in einer anderen Sprache aufdeckt. Folgerichtig konstituiert die fremde Sprache sowohl einen Zufluchtsort für die aus politischen Gründen in die Fremde Gegangene und als auch einen imaginativen Raum für die Künstlerin. Dies lässt sich an der Aussage der Protagonistin versinnbildlichen: »So rettete ich damals mich und meine krank gewordenen Wörter zu Brecht. Ich arbeitete mit seinen Schülern Benno Besson, Matthis Langhoff. Das wunderbare deutsche Theater heilte auch meine krank gewordenen türkischen Wörter und versprach mir eine Utopie« (ebd.: 738).

Im Vexierbild werden nach 30 Jahren die deutschen Wörter krank. Problematisch ist nun, dass sie trotz des Wohnens in der türkischen oder französischen Sprache nicht gesund werden (ebd.: 739). Gleich daraufhin wird der Grund eingeführt, weswegen die deutschen Wörter nicht heilen können. Die Erinnerung an den Holocaust scheine ins Schwanken geraten zu sein (ebd.: 739). Rückblickend auf die Orte der Geschichte legt die Protagonistin das deutsche Archiv offen. Hierfür ist die Besichtigung des Konzentrationslagers Mittelbau-Dora bezeichnend, die ihr Anlass dazu gibt, die Toten in die Gegenwart einzuholen, denn sie fängt jetzt an, »in den Toten zu wohnen« (ebd.: 745). Bemerkenswert ist dabei der semantische Übergang

vom »[K]ommunizieren mit« (ebd.: 742) zum »[W]ohnen in« den Toten (ebd.: 745), der als Kunstgriff eingesetzt wird, um für die Nicht-Darstellbarkeit der traumatischen Erfahrung der im Konzentrationslager Gefolterten zu kompensieren. Hierdurch erlangen die Wörter eine intersubjektive Dimension: »Ich identifiziere mich so stark mit diesen Menschen, sah genau in diesem Moment, wo mein Schmerz sehr stark wurde, hinten an der Zementwand einen Schatten, nicht meinen, auch nicht von den anderen, dachte ich: Die sind hier, die Toten, sie kommunizieren mit mir« (Ebd.: 742)

6. Die Gedächtniskiste der Migration

In die kollektive Gedächtniskiste führt die Protagonistin des Weiteren die Figur des Migranten ein, an der die Problematik der Zugehörigkeit gearbeitet wird. Angesichts dessen ist die Inszenierung der Protagonistin als Beobachterin von großer Bedeutung, die dazu dient, die kulturelle Ausgrenzung als Thema des kollektiven Gedächtnisses zur Geltung bringen. Für die Beobachterperspektive ist die Szene aufschlussreich, in der sie im Dialog mit den Krähen kontinuierlich aus dem Fenster zu dem jungen Schwarzen »mit großen gelben Schuhen« und den Flüchtlingszelten schaut (ebd.: 738). Zwar möchte die Protagonistin zu den Flüchtlingen runtergehen, aber die Krähen versuchen, ihr davon abzuraten, indem sie einwenden, dass es draußen zu kalt und dunkel ist (ebd.: 734). Dieses iterative Bild konstituiert den Anschlusspunkt zwischen dem Prolog und Epilog, in denen die Flucht der Protagonistin mit der Flucht der Migranten nach Europa über die Insel Lesbos in Zusammenhang gebracht wird. Hierfür ist die Szene suggestiv, in der die Fahrt der Ich-Erzählerin mit dem Boot nach Europa über die Insel Lesbos geschildert wird. Die dramatische Erfahrung der Flucht der Protagonistin lässt sich an der Darstellung des Mittelmeers als einen tödlichen Ort veranschaulichen:

Ali Kaptans Hände holten weiter Meerskastanien aus dem Wasser in den Tod, nahm meinen Koffer, stieg aus Ali Kaptans Boot und lief über das Meer hinter diesem Seeigel her, der nach Europa getrieben wurde, und drehte mich nicht nach hinten, wo Ali Kaptan, vielleicht noch die Hände im Wasser, nach neuen Meerestastanien suchte und sein Boot sich im Meer mit den Wellen hoch und runter bewegte. Meine Füße wackelten mit den Wellen auf dem Wasser, aber ich schaute nur auf den Seeigel, der sich vor mir mit dem Poyrazwind in Richtung Lesbos treiben ließ. (Ebd.: 64)

Während im Prolog eine unbenannte der Türkei gewendeten Insel im Mittelmeer in einer »Halb-Nacht-halb-Tag-Stunde« (ebd.: 8) beschrieben wird, nimmt der Epilog die Tätigkeiten der Fischer am Spätnachmittag auf der Insel in den Blick (ebd.: 755).

Die entworfene temporale Opposition kann als Angelpunkt für die Gegenüberstellung des türkischen und europäischen kollektiven Gedächtnisses gedeutet werden. Die im Prolog hervortretende Stillheit der Insel, die von ihren Menschen verlassen zu sein scheint, ermöglicht es der Protagonistin, die Geräusche und Stimmen der Nacht zu hören. Dabei ist auffällig, dass sich die Geheimnisse der Nacht nur der Protagonistin, dem Esel, der orthodoxen Kirche und der blinden Frau erschließen. Dieses metaphorische Bild der Nacht geht aus der folgenden Passage hervor: »Über uns die Nacht hat aus den dunkelsten Ecken ihrer Erinnerungen etwas herausgeholt und hat dieses Etwas zwischen der Orthodoxkirche, dem Esel, der blinden Frau und mir in der Luft leise verteilt« (ebd.: 10).

Dieses »Etwas« (ebd.) wird daraufhin in der Handlung offenbart. Dabei handelt es sich um die Stimmen der durch den Völkeraustausch in die Fremde vertriebenen Menschen, die in die Inselorte eingeschrieben worden sind. In direkter Verbindung mit der Auslöschung des kulturellen Gedächtnisses wird das nationalistische Projekt der ethnischen Trennung 1923 gesetzt. Demgegenüber wird die Grenzauflösung durch die Bilder der Winde und des Meers fokussiert. Die Griechen und Türken »sehen Menschen jeden Abend die Lichter der anderen Küste, an der ihre Großeltern gelebt haben, und wenn ein Grieche vor Lesbos ertrinkt, taucht seine Leiche hier an dieser türkischen Insel auf, und wenn ein Türke hier ertrinkt, taucht seine Leiche vor Lesbos auf. Die Winde und das Meer tauschen die Toten und bringen sie zu ihren Ursprungsorten.« (Ebd.: 21) Hierbei unterwandert das iterative Wortspiel »türkische Griechen« und »griechische Türken« (ebd.: 21) die Fixierbarkeit räumlich-kultureller Grenzen. Die Willkürlichkeit, mit der die Grenzen gezogen werden, wird durch die rhetorische Frage »Wie aber wissen die Fischer, wo die Grenze ist, das Meer kann man nicht halbieren wie einen Apfel?« (ebd.: 62) zum Ausdruck gebracht.

Das Mittelmeer wird nicht nur als einen historischen Schauplatz dargestellt, sondern es konstituiert gleichzeitig den Katalysator des »europäischen kollektiven Bewusstseins« (Gradinari 2020: 25). Der Dezentrierung des europäischen kollektiven Bewusstseins trägt im Epilog die Perspektivlosigkeit der Migranten Rechnung, die bei der Fahrt nach Europa über die Insel Lesbos vielen Gefahren ausgesetzt werden. Damit ist die ethische Problematik der Dehumanisierung des Migranten verknüpft, dessen Körper zum Einschreibungsort der Grenzziehungspraktiken wird. Dies lässt sich an dem Hin- und Herfahren des Toten veranschaulichen, den keine Küstenwache übernehmen will. Hierfür ist die Diskussion unter den Fischern aufschlussreich, die sie sich in einem Fischercafé auf der unbenannten Insel im Mittelmeer anhört. Was von Ferne nach »Flaschenkürbisse« auszusehen scheint, identifizieren die Fischer bei näherer Betrachtung als Köpfe, die aus dem Wasser auftauchen (ebd.: 756). Nachdem Adnan und Hüseyin die Menschen aus dem Wasser ins Boot reingezogen haben, konstatieren sie, dass nur einer tot ist. Für das Trauma der Fluchterfahrung ist hier das Bild der zitternden »Flüchtlinge« kennzeichnend (ebd.: 756). Um die Angst der Menschen nicht zu amplifizieren, entscheiden die Fischer

Adnan und Hüseyin, den Toten ihrem Bruder Mustafa zu übergeben. Das Hin- und Herfahren des Toten zwischen den Küstenwachen rückt ins Blickfeld die Thematik der Grenze. Dass die räumlichen Grenzüberschreitungen stets mit den Praktiken der Grenzkontrolle verzahnt sind, lässt sich an der folgenden Passage versinnbildlichen:

Also, ich brachte ihn zur Küstenwache 80, sie sagten mir: ›Nein, den musst du zur Küstenwache 54 bringen.‹ Ich fuhr eine halbe Stunde zur dieser [sic!] Kommandantur 54, sie sagten: ›Nein, du musst bei der 80 abgeben, das ist deren Gebiet.‹ Ich fuhr nochmal zur 80, die sagten: ›Nein, den musst du bei der 54 abgeben.‹ Ich band mein Boot fest, sagte: ›Ihr müsst den Toten nehmen.‹ (Ebd.: 756)

Die plakative Feststellung »Ihr müsst den Toten nehmen« (ebd.), mit der der Roman zugleich endet, wirft die Frage nach der Verortung der namenlosen Toten im kollektiven Gedächtnis auf. Im Zusammengang dessen dient die Erzählung über die im Mittelmeer ertrunkenen Flüchtlinge zur Inszenierung eines transkulturellen Erinnerungsraums, in dem man den Namenlosen die durch die Flucht beraubte Dignität zurückgibt. Die Tatsache, dass sich keine Küstenwache bereitstellt, die geflüchteten Menschen zu nehmen, stellt pointierter die Dehumanisierung des Migranten heraus, die Homi Bhabha im Kontext der Migrationsbewegungen als eine Folge des »barbaric nationalism« (Bhabha 2019: 405) bezeichnet.

7. Fazit

Abschließend ist festzuhalten, dass die Thematisierung der marginalisierten Erinnerungen als Arbeit am kollektiven Gedächtnis in *Ein von Schatten begrenzter Raum* begriffen werden kann. Die literarische Erinnerungsarbeit lässt sich vorgrammatisch auf die iterierte Intention der Protagonistin zurückverfolgen, die Toten aus dem Schatten heraus ins Gedächtnis zu rufen. Dabei wurde das Augenmerk auf die literarischen Verfahren gerichtet, die mit dem schmerzvollen Fixieren der Erinnerungen ins Schriftliche verzahnt sind. Dabei zeigt sich, dass der Erinnerungsprozess mittels archäologischer Assoziationen reflektiert wird. Außerdem wird der Sprachwechsel als literarische Bewältigungsstrategie der Fremdheitserfahrung der Protagonistin sowie der Erfahrung der politischen Gewalt. Für die »Poetik der Migration« Özdamars (Bay 2022: 88) ist die Bewegung zwischen Sprachen und Räumen kennzeichnend, die nicht nur einen dislozierten Blick auf die türkische und deutsche Geschichte ermöglicht. Gleichzeitig gibt sie Anlass zur Entfaltung kreativer Gedächtnisräume, in denen die mit der Flucht und Migration verknüpften Gewaltmomente verhandelt werden.

Literatur

- Adelson, Leslie A. (2005): *The Turkish turn in contemporary German literature. Towards a new critical grammar of migration*. New York.
- Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München.
- Bachmann-Medick, Doris (1996): *Texte zwischen Kulturen: ein Ausflug in »postkoloniale Landkarten«*. In: Harmut Böhme/Klaus R. Scherpe (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek bei Hamburg, S. 60–78.
- Bay, Hansjörg (2022): »(Anhalter Bahnhof)« Topographie als Arbeit am kollektiven Gedächtnis in Emine Sevgi Özdamars *Die Brücke vom Goldenen Horn*. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 13, H. 2, S. 81–98.
- Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften*, Bd. IV. Frankfurt a.M.
- Bhabha, Homi K. (2019): *The barbed wire labyrinth: Thoughts on the culture of migration*. In: *Philosophy and Social Criticism* 45, H. 4, S. 403–412.
- Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*, mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Tübingen.
- Gradinari, Irina (2020): *Memory Meets Sea: Einleitung*. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 11, H. 2, S. 11–35.
- Özdamar, Emine Sevgi (2021): *Ein von Schatten begrenzter Raum*. Berlin.
- Özdamar, Emine Sevgi (2022): *Emine Sevgi Özdamar erhält den Georg-Büchner-Preis*. In: *Frankfurter Rundschau*; online unter: <https://www.fr.de/ratgeber/m Medien/emine-sevgi-oezdamar-erhaelt-den-georg-buechner-preis-zr-91714429.html>.
- Shklovsky, Viktor (1965): *Art as Technique*. In: *Russian Formalist Criticism. Four Essays [1917]*. Übers. v. Lee T. Lemon u. Marion Reis. Lincoln & London, S. 3–57.
- Zink, Dominik (2017): *Interkulturelles Gedächtnis. Ost-westliche Transfers bei Saša Stanišić, Nino Haratischwili, Jula Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller*. Würzburg.

