

**Über die verborgene männliche Macht in Emine Sevgi  
Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei* und *Die Brücke  
vom Goldenen Horn* <sup>(1) (\*)</sup>**

**Unter der Betreuung von  
Nahed Eldib  
Claudia Liebrand  
Manar Mahmoud Omar**

**Mervat Abdelalim  
Philosophische Fakultät – Universität Helwan**

**Abstract**

Ein besonderes Gewicht misst der vorliegende Beitrag der Untersuchung literarischer Inszenierung von männlicher Macht in Emine Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei - hat zwei Türen - aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992) und *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) bei. Er setzt sich zum Ziel, das Augenmerk auf die unsichtbaren und fortlaufend verschleierte Mechanismen männlicher Autorität zu lenken. Um dieses Ziel zu erreichen, stützt sich der Beitrag auf Pierre Bourdieus Konzept der männlichen Herrschaft als methodischen Eckpfeiler der Untersuchung. Davon ausgehend werden einerseits die symbolischen Gewaltmechanismen der männlichen Autorität in den Vordergrund gerückt. Andererseits werden beide Romane als gelungene literarische Darstellung männlicher Macht interpretiert, die nicht nur an Männerfiguren gebunden ist, sondern sich auch auf Frauenfiguren erstreckt, die die auf sie ausgeübte männliche Macht unbewusst unterstützen sowie patriarchalische soziokulturelle Denkstrukturen anwenden, verbreiten und der nächsten Generation der Frauenfiguren vererben.

**Schlagwörter:** Symbolische Gewalt, Familie, Wohnheim der Gastarbeiterinnen, Tabu-Diskurs, Özdamars Ich-Erzählerin

---

(\*)Über die verborgene männliche Macht in Emine Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei* und *Die Brücke vom Goldenen Horn*, Vol.10, Issue No.4, October 2021, pp.29-55.

## الملخص

يتناول هذا البحث التصوير الأدبي للسلطة الذكورية في روايتي "الحياة خان له بابان دخلت من أحدهما وخرجت من الآخر" (1992) و"جسر القرن الذهبي" (1998) لأمنية سيفجي أوزدامار؛ إذ يسعى البحث إلى تسليط الضوء على الجوانب الخفية والمُستترة من السلطة الذكورية التي تبرزها الروايتان بشكل أدبي. يستند البحث في تحليل الروايتين إلى مفهوم السلطة الذكورية عند بيير بورديو، الذي يمثل حجر الزاوية في الإطار النظري للتحليل. وانطلاقاً من هذا المفهوم سيتم – من ناحية – إبراز صور العنف الرمزية للسلطة الذكورية – ومن ناحية أخرى – تقديم كلتا الروايتين بوصفهما نموذجاً أدبياً ناجحاً لتصوير السلطة الذكورية التي لا ترتبط فحسب بشخصيات ذكورية، بل تمتد أيضاً لتشمل شخصيات نسوية تؤيد بشكل لا شعوري السلطة الذكورية الممارسة عليها، وذلك عندما تعمل تلك الشخصيات على تطبيق أساليب الفكر الذكورية، ونشرها، وتوريثها لأجيال أصغر تالية من النساء.

**الكلمات المفتاحية:** العنف الرمزي، العائلة، مسكن العاملات الوافدات،

خطاب التحريم، الأنا الراوية عند أوزدامار

ERST HABE ICH DIE SOLDATEN GESEHEN, ich stand da im Bauch meiner Mutter zwischen den Eisstangen, ich wollte mich festhalten und faßte an das Eis und rutschte und landete auf demselben Platz, klopfte an die Wand, keiner hörte. Die Soldaten zogen ihre Mäntel aus. [...] Ein Soldat sagte: »Mach für die schwangere Frau Platz!« [...] Die Baumwolltante sagte zu den Soldaten: »Schützt diese Frau wie eure eignen Augen. Ihr Mann ist auch Soldat, sie fährt zu ihrem Vaterhaus zurück für die Geburt. (Özdamar, 2006, S. 9)

Eine namenlose türkische Protagonistin blickt vom Leib ihrer Mutter auf ihre vergangene Lebensgeschichte. Als noch ungeborenes Kind spricht sie die LeserInnen an und beginnt ihnen über ihre in der Zukunft liegende Kindheit zu berichten. Diese surrealistische Szene stellt den Auftakt zu Emine Sevgi Özdamars Roman *Das Leben ist eine Karawanserei - hat zwei Türen - aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992) dar, der als der „literarische[] Durchbruch“ (Kabić, 2016, S. 100) der

deutsch-türkischen Autorin im deutschsprachigen Raum gilt. Die aus der Unterschicht kommende Protagonistin taucht in der Handlung als eine, nach Gérard Genette, „intradiegetisch-homodiegetische“ (Genette, 2010, S. 236) Ich-Erzählerin auf. Sie berichtet ausführlich von ihrem Familienleben in der Türkei der 1950er Jahre, das wegen der Arbeitslosigkeit des Vaters von Armut bedroht wird. Deswegen wird die Familie gezwungen in die Großstädte Istanbul, Bursa und Ankara zu ziehen, um ihre Lebensumstände zu verbessern. An den *Karawanserei*-Roman reiht sich der Folgeroman *Die Brücke vom Goldenen Horn*<sup>(2)</sup> (1998), in dem die grenzüberschreitende Jugendphase der Ich-Erzählerin zwischen Istanbul und Westberlin beschrieben wird. Der Roman beginnt mit dem ersten Teil *Der beleidigte Bahnhof*, in dem die Ich-Erzählerin ihren Aufenthalt als Gastarbeiterin in Westberlin im Jahr 1966 beschreibt. Besonders prägnant sind hier die Details des Arbeitsalltags und der Orientierungsversuche in der fremden Stadt. Parallel dazu stellt die Protagonistin im zweiten Teil des Romans – *Die Brücke vom Goldenen Horn* – ihr Leben in Istanbul nach dem Ende ihres Aufenthaltes in Westberlin dar. Sie erzählt, wie sie ein Schauspielstudium beginnt, sich in der Arbeiterpartei engagiert und die entmutigenden politischen Umbrüche des Landes erlebt, die dazu führen, dass sie letztendlich wieder nach Westberlin zurückkehrt.

Bei der Analyse der genannten Romane geht es darum, die literarische Gestaltung der männlichen Macht auszuloten. Beide untersuchten Romane bieten ein narratives Modell männlicher Autorität, welches, so die These, sich in den nicht ersichtlichen bzw. verschleierte Machtmechanismen vollzieht. Der Ausgangspunkt dieser Überlegung ist die Konzeption männlicher Herrschaft, die auf Pierre Bourdieu zurückgeht. Der französische Sozialphilosoph, der in seinen ethnologischen und soziologischen Studien im Algerien der späten 1950er und 1960er Jahren die hierarchischen sozialen Abhängigkeitsbeziehungen untersucht und die Kategorie der Geschlechterverhältnisse in seiner soziologischen Theorie verwendet hat, stellt die gewaltlosen Manifestationen der männlichen Macht in den

Vordergrund. In seiner Konzeption der männlichen Herrschaft beschäftigt er sich mit den Formen der männlichen Macht, die nicht auf physische Gewalt gestützt werden, sondern durch die symbolische Gewalt. Diese symbolische Gewalt, die er beschreibt, funktioniert im Alltag sanft und teilweise unbemerkt. Der Beitrag zieht die männliche Macht nach Bourdieu als theoretischen Rahmen der Analyse heran, um somit den Blick auf die verborgene Seite der männlichen Autorität, die beide Romane in Szene setzen, zu lenken. Im Zentrum der Analyse steht einerseits die Frage, wie die männliche Macht sich auf der Ebene der Denkschemata der Männerfiguren entfaltet und durch gewaltlose Machtmechanismen ausgeübt wird. Doch nicht nur diese sind auffällig in den untersuchten Erzähltexten; auch die weiblichen Figuren manifestieren männliche Machtmechanismen und sind nicht weniger von Bedeutung. Deswegen wird andererseits die Frage gestellt, wie die Frauenfiguren unbewusst patriarchalische Denkstrukturen anerkennen, anwenden und durch diese Anwendung männliche Autorität reproduzieren.

Die Analyse der literarischen Inszenierung von männlicher Macht in Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei* und *Die Brücke vom Goldenen Horn* wird im Folgenden in drei Schritten entwickelt. Im ersten Schritt wird Bourdieus Ansatz der männlichen Herrschaft eingeführt. Danach wird er für die Interpretation der untersuchten Romane von Özdamar herangezogen. Beginnend mit dem Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* soll im zweiten Schritt aufgezeigt werden, wie männliche Macht in der türkischen Familie der weiblichen Hauptfigur konfiguriert wird. Dann wird im dritten Schritt interpretiert, wie sie in der Migrationserfahrung der Protagonistin im Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* zum Tragen kommt. Bezogen auf die relevanten Aspekte für die Analyse liegt der Fokus in *Das Leben ist eine Karawanserei* auf dem primären Sozialisationsprozess der weiblichen Hauptfigur in der Familie, insbesondere auf ihrer Beziehung zu ihrem Vater und ihrer Mutter. In *Die Brücke vom Goldenen Horn* wird die Migrationserfahrung der Ich-Erzählerin ins Zentrum gerückt, um ihren Aufenthalt im

Frauenwohnheim und ihren Kontakt mit den türkischen Mitbewohnerinnen sowie ihre Beziehung zu dem kommunistischen Heimleiter zu interpretieren.

## **1. Bourdieus Konzeption männlicher Herrschaft**

Pierre Bourdieu geht in seiner Herrschaftsanalyse davon aus, dass jede Macht eine symbolische Dimension bzw. eine symbolische Kraft hat, die Formen der Beugung, Unterwerfung und physische Zwänge indirekt überliefern kann (vgl. Bourdieu, 2005, S. 71). Die symbolische Macht wird seitens der Herrschenden nahezu magisch durch Wörter auf die Beherrschten ausgeübt. Ihr Hauptcharakteristikum ist, dass sie von den Beherrschten nicht als Machtform bemerkt bzw. betrachtet und sogar von ihnen befürwortet wird. Diese Zustimmung spielt eine entscheidende Rolle in der Kontinuität jeder Macht, die auf symbolischen Formen beruht (vgl. Bourdieu, 1997, S. 165). Während seiner kritischen Auseinandersetzung mit den patriarchalischen Gesellschaftsordnungen deutet Bourdieu die männliche Herrschaft als „die paradigmatische Form der symbolischen Herrschaft“ (Rademacher, 2002, S. 147). Diese symbolische Herrschaft fasst er als eine Machtform auf,

[...] die in dem Maße existiert, wie es ihr gelingt, sich anerkennen zu lassen, sich Anerkennung zu verschaffen; d.h. eine [...] Macht, die die Macht hat, sich in ihrer Wahrheit als Macht, als Gewalt, als Willkür verkennen zu lassen. Die eigentliche Wirksamkeit dieser Macht entfaltet sich nicht auf der Ebene physischer Kraft, sondern auf der Ebene von Sinn und Erkennen. (Bourdieu, 2005, S. 82)

Die männliche Autorität in ihrer symbolischen Machtform materialisiert sich, so Bourdieu, in den Wahrnehmungs-, Bewertungs- und Handlungsschemata, die im Habitus beider Geschlechter verankert und in ihrem primären Sozialisationsprozess gebildet wird (vgl. Bourdieu, 2005, S. 70). Sie erscheint in

Diskursen wie den Redensarten, den Sprichwörtern, den Rätseln, den Liedern, den Gedichten oder auch in graphischen Darstellungen wie dem Wandschmuck [...]. Aber sie kommt genauso gut [sic] in technischen Gegenständen oder Praktiken zum Ausdruck: beispielsweise in der Struktur des Raums, und

insbesondere in den Aufteilungen des Innenraums des Hauses oder im Gegensatz zwischen dem Haus und dem freien Feld. (Bourdieu, 1997, S. 159)

Der wichtigste Stützpfeiler der symbolischen Macht ist laut Bourdieu die „symbolische Gewalt“ (Bourdieu, 2005, S. 77). Erst durch sie wird die symbolische Macht wirksam. Zwischen der symbolischen Gewalt und der symbolischen Macht besteht bei Bourdieu ein enger Zusammenhang, wobei die Existenz einer symbolischen Macht die Ausübung der symbolischen Gewalt ermöglicht (vgl. Silies, 2011, S. 374). Mit dem Konzept der symbolischen Gewalt liefert Bourdieu einen Erklärungsansatz für die unsichtbaren Formen von Gewalt. Es soll ermöglichen, „Dinge wahrnehmbar und begreiflich zu machen, die gerade aufgrund ihrer Selbstverständlichkeit verborgen bleiben“ (Bourdieu, 1997, S. 228). In nuce kann gesagt werden, dass Bourdieu mit seinem Begriff der symbolischen Gewalt eine *contradictio in adjecto* bezeichnet. Mit den folgenden Worten identifiziert er die symbolische Gewalt als diejenige Manifestation von Gewalt, die nicht physisch in Erscheinung tritt und für die Betroffenen unmerklich ist.

Versteht man »symbolisch« in einer seiner geläufigsten Bedeutungen, so führt dies bisweilen zu der Annahme, daß die Betonung der symbolischen Gewalt gleichbedeutend sei mit einer Verharmlosung der Rolle physischer Gewalt und einem Vergessen(machen) der Tatsache, daß Frauen geschlagen, verletzt, ausgebeutet werden, oder schlimmer noch, mit der Absicht verbunden sei, die Männer von dieser Form der Gewalt zu exkulpierten. Davon kann selbstverständlich keine Rede sein. Da man »symbolisch« als Gegensatz zu real und effektiv begreift, geht man davon aus, daß die symbolische Gewalt eine rein »geistige« Gewalt [...] sei. (Bourdieu, 2005, S. 64)

In diesem Sinne greift die symbolische Gewalt auf die „sanften und häufig unsichtbaren“ (ebd. S. 66) Praktiken der Gewalt zurück, die „im wesentlichen über die rein symbolischen Wege der Kommunikation und des Erkennens, oder genauer des Verkennens, des Anerkennens oder, äußerstenfalls, des Gefühls ausgeübt wird“ (ebd. S. 8). Man kann sagen, dass die symbolische Gewalt sich implizit manifestiert. Sie kann z.B.

durch Sprache und die mit ihr verbundenen Klassifikationen, Metaphern und Stereotypbildungen zum Ausdruck gebracht werden. Es können aber auch andere Modi, wie Rituale, Architekturen oder Räume, in Verbindung mit symbolischer Gewalt stehen (Silies, 2011, S. 373). Nach Bourdieu kann das durch die symbolische Gewalt entstandene Verhältnis sowohl von den Ausübenden als auch den Erleidenden produziert werden, wenn. „[d]ie Beherrschten [...] vom Standpunkt der Herrschenden aus konstruierte Kategorien auf die Herrschaftsverhältnisse [anwenden] und [...] diese damit als natürlich erscheinen [lassen]“ (Bourdieu, 2005, S. 65f). Die Mittäterschaft der Beherrschten im Prozess der symbolischen Gewalt geschieht unbewusst. So nehmen sie zum einen den auf sie ausgeübten Herrschaftsprozess nicht als Bedrohung oder Gefahr wahr, zum anderen akzeptieren sie ihre Unterwerfung. Zusammengefasst lässt sich die symbolische Gewalt als „ihre *Verkennung als Gewalt* und ihre *Anerkennung als legitime Macht*“ (Rademacher, 2002, S. 148) kennzeichnen.

## **2. "Keine Frau, sondern nur ein Weib". Männliche Macht in der Familie in *Das Leben ist eine Karawanserei***

In Anlehnung an Bourdieu arbeitet die männliche Macht mit einem System von Kategorisierungen, die auf Praktiken der Unterscheidung bzw. des Gegensatzes basieren. Ausgehend von diesen

[...] sind den Frauen all häuslichen, d.h. privaten und verborgen bleibenden, ja unsichtbaren und schimpflichen Arbeiten zugewiesen, wie die Aufzucht der Kinder und der Tiere [...]. Die Männer, die auf der Seite des Draußen, des Offiziellen, des Öffentlichen, des Aufrechten, des Trocknen, des Hohen, des diskontinuierlichen stehen, beanspruchen alle kurz dauernden, gefährlichen und spektakulären Tätigkeiten für sich. (Bourdieu, 1997, S. 161)

Wer die Schablone dieses Konzepts der Geschlechtereinteilung auf die Figurenkonstellation der türkischen Familie in *Das Leben ist eine Karawanserei* setzt, wird herausfinden, dass die soziale Rollenverteilung der Geschlechter diametral entgegengesetzt als männlich oder weiblich

beschrieben wird. Auf den ersten Seiten des Romans erklärt Özdamars Ich-Erzählerin den LeserInnen, dass sie einer größeren Familie angehört (vgl. Özdamar, 2006, 15), in der die Elternfiguren unterschiedliche Verantwortungen übernehmen. Diese unterschiedlichen Verantwortungen werden auf der Handlungsebene durch den Gegensatz „zwischen dem Haus und dem freien Feld“ (Bourdieu, 1997, S. 159) dargestellt. Mustafa, die Vaterfigur, ist das Oberhaupt der Familie, dessen soziale Rolle „auf der Seite des Draußen“ (Bourdieu, 1997, S. 161) steht. Als Alleinverdiener ist er verantwortlich für die Versorgung der finanziellen Bedürfnisse der Familie. Deswegen wird sein Auftritt im Roman meistens außerhalb des Hausraums beschrieben. „»Er baut Häuser. Er ist Müteahhit« (Bauunternehmer)« (LK, 67), aber weil die Bauarbeiten vor langer Zeit beendet wurden, wird er arbeitslos und sucht ständig nach einer Betätigungsmöglichkeit (vgl. BGH, 681). Seine dauernde Suche nach Arbeit vermehrt seine Abwesenheit vom Hausraum, die symbolisch mit dem „Schatten“ (LK, 115) verglichen wird, womit sich auch seine ineffektive Rolle im Erziehungsprozess der weiblichen Hauptfigur herauskristallisiert. Mustafa ist nicht beteiligt an primären Sozialisation der Ich-Erzählerin und begegnet ihr nicht auf einer emotionalen Ebene, da dies für ihn eine weibliche Aufgabe ist, die durch die Mutter Fatma und die Großmutter Ayşa ausgeübt werden soll. Laut der Ich-Erzählerin ist Mustafa „ein Rakı-Trinker“ (LK, 64), der in Cafés Poker spielen geht (vgl. LK, 266). Er kommt in der Handlung als ein hilfloser und tief verschuldeter Vater vor, der sich daran gewöhnt hat, seine Familie mit den Schulden allein zu lassen. Obwohl er sich selbst als unfähig erweist, die Familie zu ernähren, glaubt der Vater an „Männersachen“ (LK, 113). Für ihn wohnt dem männlichen Oberhaupt der Familie eine besondere Stellung inne und er lehnt jegliche Kritik seiner Ehefrau und Mutter ab, die wegen seiner Abwesenheit und Handlungsunfähigkeit die Sorgenlast der Familie allein tragen. Den Gegensatz zur Vaterfigur stellt die Mutterfigur Fatma dar, die in der Konstellation der Familie als naive Hausfrau auftaucht, welche stets gezwungen ist, die Schritte ihres Ehemanns zu verfolgen und mehrmals zwischen den verschiedenen

Städten in der Türkei zu pendeln, um die finanzielle Not der Familie zu verringern. Sowohl die schwache und erfahrungslose Mutter als auch analphabetische Großmutter sind verantwortlich für das Zuhause und werden im Sinne der familiären Aufgaben „auf die Seite des Drinnen“ (Bourdieu, 1997, S. 161) gestellt. Sie werden bestimmten Rollen, nämlich der Pflege, Erziehung und Begleitung des primären Sozialisations- und Enkulturationsprozesses der Protagonistin, verpflichtet.

Die entgegengesetzten sozialen Geschlechterrollen in der Figurenkonstellation der türkischen Familie beschränken sich nicht nur auf die Elternfiguren, sondern erstrecken sich auch auf die Protagonistin und ihren Bruder. Im Gegensatz zu ihrem Bruder fängt die Ich-Erzählerin an, „[...] im Haus ständig sauberzumachen [sic!]“ (LK, 227). Während ihr Bruder „oben spielt[]“, putzt sie „hinter [ihm] her, besonderes die Treppen“ (ebd.). Somit wird ihr eine niedrige Position in der häuslichen Hierarchie zugeordnet, die auf dem Bild der stereotypisierten Frauenrolle gerecht wird. Der Unterschied zwischen der weiblichen und männlichen Rolle findet in diesem Fall Gestalt in den Gegensätzen oben/unten und vorne/hinten, obwohl beide Platzierungen im inneren des Hausraums stattfinden.

Nach Bourdieu stehen die männlich konstruierten Einteilungsprinzipien in enger Beziehung zum Körper. Die dualistischen Gegensätze, die sie zwischen den Geschlechtern herstellen, können in den Körperhaltungen wie, „Gangarten, Weisen des Auftretens [und] Gesten“ (Bourdieu, 1997, S. 162) sichtbar werden. Diese in der Gangart sich äußernde Geschlechterdichotomie lässt sich im (Straßen-)Raum veranschaulichen, in dem der Ich-Erzählerin von ihrem Vater und Bruder eine Position hinten im Schatten zugeordnet wird. Auf dem Nachhausweg mit ihrem Vater läuft sie immer an zweiter Stelle hinter ihm (vgl. LK, 87). Auch neben ihrem Bruder soll sie nicht gleichberechtigt laufen, wodurch ihre Nachrangigkeit auch in der körperlichen Platzierung im (Straßen-)Raum verdeutlicht wird.

Ali hatte eine andere Stimme gekriegt, er wollte nicht mehr neben mir auf der Straße laufen. Er sagte zu meiner Mutter: »Mutter, sage deiner Tochter, sie soll nicht mehr neben mir laufen.« Mutter sagte: »Geh nicht neben dem Jungen her.« Ali sagte: »Ich habe Angst, daß sie auf meinen Kopf fällt, weil kein Mann sie nimmt.« (LK, 344)

So wird Özdamars Protagonistin einem Beseitigungsprozess im (Straßen-)Raum seitens ihres Vaters und ihres Bruders unterworfen. Die Macht beider männlichen Figuren geht hier auf symbolische und verborgene Weise in diesem Beseitigungsprozess auf. Der Platz hinter den beiden Männerfiguren steht sinnbildlich für die zweitrangige Position, die die Ich-Erzählerin in der Geschlechterordnung des Raums haben soll, weil der vordere Ort für beide Männerfiguren reserviert ist. Die Gegensätzlichkeit von vorne/hinten verdeutlicht die männliche Führung, der die Protagonistin unterworfen ist und die Straße zu einem Raum des „Öffentlichen“ (Bourdieu, 1997, 161) macht, der symbolisch von männlicher Macht dominiert wird. Was in der oben zitierten Textstelle auffällig ist, ist die passive Rolle der Mutterfigur in der Vermittlung der männlichen Sichtweise der Geschlechterdifferenz zwischen der Bruderfigur und der Ich-Erzählerin. Ausgehend von Bourdieus Konzeption der symbolischen Macht kann die passive Reaktion der Mutterfigur zur Bewegungsposition der Ich-Erzählerin im Straßenraum als ein „Akt[] des [...] Anerkennens der [...] Grenze“ (Bourdieu, 2005, S. 72) zwischen ihrem Sohn und ihrer Tochter gewertet werden. Eine selbe unbewusste Anerkennung männlicher Macht lässt sich auch bei der weiblichen Hauptfigur bemerken, die sich aus Angst vor ihrem Vater für ihre späte Heimkehr implizit entschuldigt.

Ich ging hoch, mein Vater [...] fragte mich: »Maşallah, woher kutschierst du dich so spät, bist du ein Junge geworden?« Ich schwor, wie ich es vom gefalteten Şavkı Dayı gelernt hatte: »Baba, Vallahi Billahi, ich bin kein Junge geworden.« (LK, 155)

Die späte Heimkehr stellt für den Vater eine Störung dar, da er sie als ein Bruch der geschlechtsspezifischen Grenzziehung wahrnimmt. Während die Protagonistin ihre als männlich betrachtete späte Heimkehr verneint,

genießt ihr Bruder eine freizügige Erziehung, wobei sein Handeln nie kritisiert wird (vgl. LK, 211). Die Angst der Ich-Erzählerin ist in dieser Szene eine Form des Gefühls, die, nach Bourdieu, die weibliche unbewusste Akzeptanz männlicher Macht widerspiegelt (vgl. Bourdieu, 2005, S. 72).

Dass die symbolische männliche Herrschaft im Sinne von Bourdieu ohne physische Gewalt über die Kommunikation ausgeübt wird, lässt sich im *Karawanserei*-Roman näher betrachten, wenn Mustafa seiner „Haselnußtochter“ (LK, 89), der Ich-Erzählerin, rät, mit den Puppen zu Hause zu spielen. Dieser Ratschlag ergibt sich, nachdem der Vater bemerkt, dass seine Tochter meistens mit Jungen außerhalb des Hauses spielt. Auf textueller Ebene kann die Bezeichnung „Haselnußtochter“ als eine türkische Wendung interpretiert werden, die in dieser Textstelle wortwörtlich übersetzt wird. Unter Berücksichtigung der männlichen Herrschaft nach Bourdieu liest sich dieser Kosenamenname allerdings als eine Form der besänftigenden Wörter oder „vertrauliche[n] Anredeformen wie den Vornamen oder »meine Kleine«, »Schätzchen«“ (Bourdieu, 2005, S. 105f). Hier dient er dazu, die Kontrolle des Vaters auf das Handeln der Protagonistin auf eine feine und implizite Weise zu konstruieren. In dieser Szene wird die Ich-Erzählerin aus dem Blickwinkel der Vaterfigur als sanftmütiges und einfühlsames Mädchen angesehen (vgl. Kroll, 2010, S. 40). Hier wird die Protagonistin im Sinne von Simone de Beauvoir als das andere Geschlecht kodiert, das eine besondere Behandlung erfährt. Die Puppe ist in diesem Zusammenhang nicht nur ein Spielzeug, sondern ein Sinnbild für Weiblichkeit, an die die Ich-Erzählerin erinnert werden soll. Die Puppe projiziert somit eine männliche Erwartungshaltung an das zärtliche weibliche Selbst der Protagonistin, dem sie dem Vater nach entsprechen soll. Gleichzeitig symbolisiert die Puppe die Fürsorgearbeit, die die Ich-Erzählerin in ihrer späteren Rolle als Mutter übernehmen soll.

Bei der näheren Beschäftigung mit der Mutterfigur im *Karawanserei*-Roman wird deutlich, dass sie, ebenso wie der Vater, während der primären Sozialisation der Ich-Erzählerin die Geschlechtertrennung in ihrem Habitus zu festigen versucht. Die folgende Textstelle macht

deutlich, wie der Diskurs der Geschlechterdifferenzierung und die mit ihm verbundenen Klassifikationsschemata (weiblich/männlich) mit einer Selbstverständlichkeit in den Worten der Mutterfigur wirksam ist und der Protagonistin erzieherisch vermittelt wird.

Ich fragte meine Mutter, ob ich auch einen Brautbeutel hätte, sie sagte, ich würde wahrscheinlich keine Frau, sondern nur ein Weib, weil ich nicht nähen, kochen und häkeln würde, und meine Augen sähen nur nach draußen. »Du führst immer deine Schachtel spazieren«, sagte sie. Sie sagte: »Ein Mädchen muß über ihrer Schachtel sitzen und arbeiten.« »Und die Jungs?« fragte ich. »Die Jungs können ihre Waren spazierenführen. [sic!]<« (LK, 234f)

Die Worte der Mutterfigur in dieser Szene erinnern an das Zitat von Simone de Beauvoir: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“ (Beauvoir, 2012, S. 334). Mit „Nähen, Kochen, Häkeln“ wird die Ich-Erzählerin auf ihre spätere Lebensrolle als Mutter und Ehefrau vorbereitet. Sie steht einer Vielzahl von Erwartungen gegenüber, die ihre sozio-typographische Raumbewegung auf das Zuhause beschränken, so wie es auch bei ihrer Mutter der Fall ist. Die Mutterfigur erwartet von ihrer Tochter, dass sie sich eine „Performanz des weiblichen Geschlechts“ (Kanne, 2011, S. 96) aneignet. Diese Performanz ist in den Worten der Mutter nicht durch ein biologisches, psychisches oder wirtschaftliches Schicksal bestimmt, sondern erscheint vielmehr als Summe von Differenzpraktiken. Diese verfügen über die männliche Macht und durch ihre Beschaffenheit wird die weibliche soziale Rolle in die häuslichen, privaten und verborgenen Arbeiten eingegrenzt (vgl. Bourdieu, 1997, S. 161). Dass die Protagonistin die häuslichen Verpflichtungen erlernen muss, um in der Sprache der Mutterfigur eine Ehefrau und nicht nur ein Weib zu werden, bedeutet, eine implizite Kodierung in einer männlich bedingten Weiblichkeit (vgl. Bourdieu, 1997, S. 163). Das Gesprochene in den Worten der Mutterfigur ist die Grundlage der Zugehörigkeit zur Frauenwelt, während das Unausgesprochene die Basis eines konstruierten Frauenbildes eines Mannes ist. Die Voraussetzungen, eine Frau zu werden, ähneln den Erwartungen des Vaters, der seine Tochter lieber mit Puppen als mit

Jungen spielen sehen will. Die Mutter zeigt ihrer Tochter wie sie zukünftig den Männern gefallen werden und nützlich sein kann, ohne dies selbst zu merken. In dieser Szene ist die Mutterfigur unbewusst Trägerin der männlichen Denkstrukturen, derentwegen sie auf bestimmte Rollen in begrenzten sozialen Räumen verpflichtet wird. Dass sie diese Denkstrukturen ihrer Tochter vermittelt, weist darauf hin, dass sie die männlich konstruierten Denkschemata der Geschlechterdichotomie nicht als Mittel der Unterwerfung wahrnimmt.

Die Wörter „Schachtel“ und „Ware“ im vorigen Zitat beziehen sich auf die Namen der weiblichen und männlichen Sexualorgane im türkischen umgangssprachlichen Gebrauch (vgl. LK, 188f). Die „Schachtel“, die geschlossen oder geöffnet werden kann, steht in den Worten der Mutterfigur als Symbol für die weibliche sexuelle Reinheit. Dies lässt sich anhand des Ehrbegriffs bei Bourdieu verdeutlichen. In seiner Auseinandersetzung mit der *männlich[en] Herrschaft* weist Bourdieu darauf hin, dass die Ehre der Frau in den patriarchalischen Gesellschaftsordnungen körperlich ist. Ihre erste Tugend ist die Jungfräulichkeit, die geschont werden muss. Derselbe Ehrbegriff wird bei dem Mann mit der Suche nach Ruhm und Auszeichnung im öffentlichen Bereich verbunden. Deswegen muss er alle Möglichkeiten ausnutzen, die seine Ehre vergrößern (vgl. Bourdieu, 2005, S. 92f). Zur „Schachtel“ und „Ware“ kann gesagt werden, dass sie den Ehrbegriff und seine unterschiedlichen Definitionen bei den beiden Geschlechtern narrativ reflektieren. Durch die „Schachtel“ lenkt die Mutterfigur die Aufmerksamkeit ihrer Tochter auf die Ehre und Tugend der Frau, die reduziert auf ihren Körper werden. Die Ich-Erzählerin muss auf die Wichtigkeit dieser Tugend achten, weil die Unberührtheit der Frau vor der Heirat einen besonderen Stellenwert in der Familie hat. Im Gegensatz dazu kommt die „Ware“ als Symbol des sozial nicht hinterfragten sexuellen Verhaltens der Jungen, deren Ehre unabhängig von ihrem Körper ist. Im Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* wird nachträglich dargestellt, dass die Bewahrung der sexuellen Reinheit von Frauen in der Figurenkonstellation der Familie an männliche Erwartungswünschen

gekoppelt ist. Der Vater Mustafa vermittelt der Ich-Erzählerin in sanften Worten seine Erwartung, dass sie während ihres Aufenthaltes in Westberlin ihre sexuelle Reinheit bewahrt bzw. „[...] auf [die] Familienehre keine Flecken kommen [lässt]“ (BGH, 619). Mit Bourdieus Definition der Männlichkeit als ein „eminent *relationaler* Begriff, der [...] aus einer Angst“ konstruiert wird (Bourdieu, 2005, S. 96), lassen sich die Worte des Vaters erschließen. Die Angst des Vaters vor der Befleckung der Familienehre liegt in seiner „»männliche[n]« Befürchtung[...], aus der Welt der »Männer« [...] ausgeschlossen zu werden“ (Bourdieu, 2005, S. 96), weil seine Ehre als Mann bzw. als Oberhaupt der Familie abhängig von der Ehre der mit ihm verbundenen Frauen ist. So versucht die Mutterfigur hier eine weibliche Figur zu bilden, die im Dienst des männlichen Begehrens nach Reinheit steht. Sowohl die Vater- als auch die Mutterfigur zielen darauf ab, den weiblichen Körper der Ich-Erzählerin zu tabuisieren.

Wenn die Beherrschten auf die Mechanismen oder die Kräfte, von denen sie beherrscht werden, oder ganz einfach auf die Herrschenden Kategorien anwenden, die das Produkt der Herrschaft sind, oder wenn, mit anderen Worten, ihr Bewußtsein und ihr Unbewußtes den Strukturen der ihnen aufgezwungenen Herrschaftsbeziehungen konform strukturiert sind, dann sind ihre Erkenntnisakte unvermeidlich Akte der Anerkennung der doppelten, objektiven wie subjektiven, Aufzwingung von Willkürlichem, deren Objekt sie bilden. (Bourdieu, 1997, S. 177f)

Daher lässt sich der Schluss ziehen, dass im *Karawanserei*-Roman eine Mutterfigur gezeigt wird, die ihre Tochter in Richtung der männlichen Ordnung erzieht. Sie stimmt unbewusst dem männlichen Machtdiskurs zu, indem sie erstens ihre von dem Ehemann begrenzte soziale Rolle akzeptiert und zweitens männliche Machtstrukturen über den weiblichen Körper im sozialen Handeln ihrer Tochter verankern möchte. Ihre unbewusste Zustimmung kann implizit zur Reproduktion männlicher Macht führen, weil „[d]as praktische Erkennen-Anerkennen [männlicher Macht] [...] selbst die Möglichkeit der Überschreitung [ausschließt]“ (Bourdieu, 1997, 171).

### **3. "Ihr werdet eure Diamanten verlieren". Tabu-Diskurs und symbolische Gewalt in *Die Brücke vom Goldenen Horn***

*Die Brücke vom Goldenen Horn* beginnt mit der Ankunft der Ich-Erzählerin in Westberlin. Der Wunsch Schauspielerin zu werden, ist der Grund, der sie dazu veranlasst, als Gastarbeiterin nach Westberlin zu gehen. Sie setzt sich zum Ziel, während ihres Aufenthaltes die nötige Finanzbasis für ihr Schauspielstudium in Istanbul zu verdienen. Nach der Ankunft in Westberlin berichtet die Protagonistin von ihrer Unterbringung in einem Frauenwohnheim mit anderen türkischen Gastarbeiterinnen. In der Beschreibung der Ich-Erzählerin tauchen die türkischen Frauenfiguren im Wohnheim trotz der allgemeinen Heterogenität (sie kommen aus verschiedenen ethnischen Gruppen und sprechen verschiedene Dialekte der türkischen Sprache; vgl. BGH, 459) als ein homogenes Frauenkollektiv auf. Auf der Ebene der Figurenkonstellation lassen sich die türkischen Frauen in zwei Gruppen gliedern, die wegen der verschiedenen sozialen Herkunft unterschiedlich mit der Migrationserfahrung umgehen. Die erste Gruppe umfasst die Frauenfiguren, die die türkischen traditionellen Verhaltensweisen und Normvorstellungen aufrechterhalten und sich am interkulturellen Prozess während der Migrationserfahrung nicht beteiligen. Die zweite Gruppe bezieht sich hingegen auf die Frauenfiguren, die sich gegenüber den europäischen Lebensweisen nicht verschließen und in der Lage sind, ihre sozialen Identitäten durch die Interaktion mit der europäisch-deutschen Gesellschaft neu auszuhandeln. Wie die Ich-Erzählerin im Folgenden erklärt, nehmen die Frauenfiguren aus der konservativen Gruppe das Handeln anderer Frauen unter die Lupe.

Die Frauen, die ihre Abende gefunden hatten und aus dem Wonaym<sup>(3)</sup> herausgegangen waren, hörten am nächsten Morgen von den anderen Frauen: »Ihr seid Huren und geht zu anderen Fabrikwonaymen, in denen türkische Männer wohnen, ihr schmiert die Samen dieser Männer auf eure Brote und eßt sie.« (BGH, 473)

Weil die konservativen Frauen der weiblichen sexuellen Reinheit eine große Bedeutung beimessen, benehmen sie sich im Wohnheim als „die auf Sauberkeit, Hygiene und sexuelle Unberührtheit bedachten Bewohnerinnen“ (Binnenkade, 2010, S. 474). Wegen der Angst vor dem Verlust der sexuellen Reinheit, der in ihren beschriebenen Denk- und Bewertungsschemata tabuisiert wird, vermeiden sie den Kontakt mit Männern und beschränken ihre Bewegung zwischen Fabrik- und Wohnheimraum. Ausgehend davon machen sie sich zu „Hüterinnen der Ordnung“ (ebd. S. 475) und üben eine Art Überwachung auf das Handeln anderer Frauen aus. Dabei verwandeln sie das Wohnheim zu einem „reinen Ort“ (ebd. S. 474), der geschützt werden soll. Dass die Frauenfiguren aus der anderen Gruppe zu den türkischen Männern in den anderen Wohnheimen gehen, veranlasst die konservativen Frauen dazu, die ‚modernen‘ Frauen als „Huren“ zu bezeichnen. Für die konservativen Frauen weichen diese von der allgemeinen Ordnung des Raums ab und brechen die Norm der sexuellen Reinheit, wodurch die anderen Frauen als „Huren“ degradiert und ausgeschlossen werden.

Die Ich-Erzählerin und zwei anderen Mädchen gehören zu der Gruppe der ‚modernen‘ Frauen. Sie haben in Westberlin die Möglichkeit, sich von den familiären und kulturellen Fesseln der türkischen Traditionen zu lösen, gehen in Berliner Kneipen und kommen spät in der Nacht zurück (vgl. BGH, 471). Sie werden von den konservativen Frauen gewarnt: „»Ihr werdet noch eure Jungfernhaut verlieren, das ist euer Diamant, ihr werdet eure Diamanten verlieren.« (BGH, 487). In seiner Konzeption der männlichen Herrschaft verweist Bourdieu auf die gesellschaftlich Konstruktionsprozesse des biologischen Körpers (vgl. Bourdieu, 2005, S. 31), in denen die Vagina „[...] als heilig, geheim und tabu“ (ebd. S. 33) behandelt wird. Die Rede der Frauenfiguren über die Jungfräulichkeit kann von dieser Perspektive ausgehend betrachtet werden. Literarisch ist der Diamant ein „Zeichen der inneren Güte und Reinheit seiner weibl. [weiblichen] Trägerinnen [und] [...] symbolisiert wie Gold Kostbarkeit oder Unerreichbares“ (Rohner, 2007, S. 74). Mit dem Vergleich mit Diamanten wird der Jungfräulichkeit ein symbolischer Sinn verliehen:

wie der Diamant, der kostbar ist, soll die Jungfräulichkeit unerreichbar bleiben. Durch die Diamant-Metapher werden die Protagonistin und ihre beiden Freundinnen als drei Jungfrauen vor Verlust ihrer sexuellen Reinheit gewarnt, was sie auch davor abhalten soll, weiterhin zu dem türkischen Arbeiterverein zu gehen und sich damit der Kontrolle der anderen Frauen zu entziehen (vgl. BGH, 486). So werden den drei Jungfrauen mittels Symbolbildung ein Ideal vom Frau-Sein auferlegt. Der Diamant symbolisiert den Wert, den die Jungfräulichkeit hat und dass die Jungfrauen beibehalten sollen. Hier erfüllt der Diamant dieselbe Funktion wie die „Schachtel“ der Mutterfigur im *Karawanserei*-Roman. Beide Symbole stellen einen Moralkodex dar bzw. stehen als Sinnbild für die tabuisierte Entjungferung.

Um die Warnung der Frauenfiguren vor der Entjungferung zu verstehen, muss eine andere Textstelle erwähnt werden. In ihrem Gespräch mit der Ich-Erzählerin und ihrer Freundin „Rezzan“ beziehen sich die konservativen Frauen nicht allein auf symbolische Vorstellungen, sondern sie schüren darüber hinaus die Angst vor den Vätern und Brüdern. Genau hinter dieser Angst verbirgt sich die symbolische Dimension der männlichen Macht.

Sie sagten [...]: »Gut, daß euer Vater nicht weiß, daß ihr mit lesbischen Mädchen in einem Zimmer geschlafen habt.« Rezzans Vater war aber tot. Sie sprachen soviel über ihre Brüder und über unsere Väter, daß ich dachte, ihre Sätze über die Brüder und Väter weben ein Spinnennetz, das das ganze Zimmer und unsere Körper bedeckt. Ich fing an, vor ihren Brüdern und vor meinem Vater Angst zu kriegen. Ich hatte sogar Angst vor Rezzans totem Vater. (BGH, 464f)

Trotz der deutlichen Abwesenheit der Väter und Brüder in der oben zitierten Textstelle wird ihre symbolische Macht in den Denk- und Handlungsschemata der Frauenfiguren im Wohnheimraum dargestellt. Diese implizite Macht der Väter und Brüder wird metaphorisch mit der Spinne ausgedrückt, die als Sinnbild für „eine[] bedrohte[] Ordnung angesehen [wird]“ (Rieken, 1995, S. 189). Die Spinne wird durch ihre „Fähigkeit, Netze zu bauen“ (ebd. S. 190) symbolisiert. Sie entlarvt die

echte Macht, von der die Ich-Erzählerin und das ganze Frauenkollektiv im Raum umringt werden. Sowohl die konservativen Frauenfiguren, die den Diskurs über den Verlust der sexuellen Reinheit benutzen, um die Protagonistin vom Verlassen des Wohnheims abzuhalten, als auch die weibliche Hauptfigur, auf die dieser Diskurs ausgeübt wird, werden von den Fäden der „Spinne“, also der männlichen Macht „eingewickelt“ (ebd. S. 195) und verfangen sich in ihrem Netz. Dieses Netz ist ein Gefängnis, in dem die türkischen Frauenfiguren im Geflecht männlicher Autorität eingesperrt werden. Die abwesende Anwesenheit der Brüder und Väter im Wohnheimraum zeigt die Passivität der konservativen Frauengruppe bzw. ihre Unfähigkeit, eine Autonomie von der männlichen Herrschaft zu entwickeln. Mit dem Motiv der Spinne ist symbolhaft die indirekte Ausübung männlicher Macht auf die objektivierten Frauenfiguren zu erkennen. „Sie [die konservativen Frauenfiguren] redeten viel von ihren Brüdern [...]. Wenn eine weinte oder das Essen nicht zu Ende aß [...], sagte die andere zu ihr: »Deine Brüder sollen das nicht hören!«“ (BGH, 450). Die abwesenden Väter und Brüder erfüllen im Wohnheimraum quasi eine „Über-Ich“-Funktion (Karakuş 2015, S. 90), die ohne physische Gewalt auskommt. Die Männerfiguren führen ein geisterhaftes Dasein, das die Frauen in Abwesenheit heimsucht. Wie bei der Darstellung des familiären Ehrdiskurses im *Karawanserei*-Roman liegt der echte Grund für die Angst vor Defloration bei den Frauenfiguren in der Angst vor der Entehrung bzw. dem Ausschluss seitens der Väter- und Brüder (vgl. Hoffmann, 2013, S. 114f). Die Angst gilt hier als wichtiges Mittel zur Aufrechterhaltung der symbolischen männlichen Macht.

Das im Wohnheim sichtbare Tabu der Entjungferung kann im Sinne von Bourdieu als eine Art symbolischer Gewalt interpretiert werden. Die Konfiguration dieser symbolischen Gewalt taucht in der erzählten Welt des Romans durch die Sprache in Form der beiden Metaphern des Diamanten und der Spinne auf. Anhand des Diamanten wird die notwendige Bewahrung der Jungfräulichkeit in Form einer „Verpflichtung“ (Bourdieu, 1997, S. 165) überliefert. Durch diese unausgesprochene Verpflichtung wird der Zwang bzw. die Gewalt auf

die Ich-Erzählerin nicht physisch, sondern „rein »geistig[]«“ (Bourdieu, 2005, S. 64) ausgeübt. Für die Frauenfiguren, die die Angst vor den Vätern und Brüdern als ein Druckmittel auf die Protagonistin benutzen, ist es denen unbewusst, dass sie selbst Gefangene der männlichen Macht ihrer Väter und Brüder sind. Wie die Mutterfigur im *Karawanserei*-Roman vermitteln die konservativen Frauenfiguren der Ich-Erzählerin den männlich konstruierten Tabu-Diskurs, ohne zu bemerken, dass sie zugleich Ausübende und Erleidende männlicher symbolischer Macht sind.

Der in *Die Brücke vom Goldenen Horn* beschriebene Tabudiskurs wird nicht nur durch die Frauenfiguren im Wohnheimraum in den Vordergrund gestellt, sondern betrifft auch die männlichen Figuren. Der kommunistische Heimleiter und sein Freund Atman tauchen auf der Handlungsebene als zwei Freunde auf, mit denen die Protagonistin während ihres Aufenthaltes in Westberlin in Verbindung steht. Der gemeinsame Nenner zwischen den beiden Figuren ist, dass sie, im Gegensatz zu den konservativen Frauenfiguren, der Ich-Erzählerin raten, sich von ihrem Diamanten zu trennen. Atman findet, dass die weibliche Hauptfigur ihren Diamanten wie Kleingeld ausgeben soll (vgl. BGH, 491). Der kommunistische Heimleiter sieht in der sexuellen Emanzipation und Loslösung von dem Tabu eine notwendige Bedingung für die Ich-Erzählerin, um ihr Lebensziel Schauspielerin zu werden, zu verwirklichen. „Nur die Kunst ist wichtig, nicht der Diamant“ (BGH, 539), rät er der Protagonistin. Fokussiert man den Rat beider männlichen Figuren, so fällt auf, dass die Diamant-Metapher bei ihnen rekonstruiert wird. Der Diamant als narratives Symbol für die sexuelle Reinheit wird durch die männlichen Figuren umgekehrt als Sinnbild für die Enttabuisierung der Defloration. Ersichtlich wird, dass die Metapher des Diamanten stark abhängig von der gesellschaftlichen Position der Figur ist, die sie verwendet. Um „eine gute Schauspielerin“ (BGH, 538) in der europäisch-deutschen Gesellschaft zu werden, müsse die Ich-Erzählerin laut dem Heimleiter von den konservativen Denkvorstellungen ihres Heimatlandes loslösen und an den freien Lebensstil Westberlins

anpassen, wo die Defloration nicht tabuisiert und das weibliche sexuelle Verhalten nicht kritisch hinterfragt werde. Der in *Die Brücke vom Goldenen Horn* dargestellte Diskurs rund um die Jungfräulichkeit kann somit zwei Aspekte zum Vorschein bringen.

Sowohl die Tabuisierung als auch die Enttabuisierung der Entjungferung werden in Özdamars Roman narrativ stark von männlicher Macht reglementiert. Die Ich-Erzählerin soll ihre sexuelle Reinheit aus Angst vor den Vätern und Brüdern aufrechterhalten. Umgekehrt raten ihr ebenso männliche Figuren, dass sie sich von ihrer Jungfräulichkeit befreien soll. In beiden Fällen wird die weibliche Hauptfigur, so ließe sich mit Bourdieu sagen, in eine Art symbolischer Abhängigkeit versetzt, weil

[d]ie männliche Herrschaft [...] die Frauen als symbolische Objekte [konstituiert], deren Sein (*esse*) ein Wahrgenommenwerden (*percipi*) ist. Das hat zu Folge, daß die Frauen in einen andauernden Zustand körperlicher Verunsicherung [...]. Sie existieren zuallererst für und durch die Blicke der anderen, d.h. als lebenswürdige, attraktive, verfügbare *Objekte*. [...] Und die angebliche »Weiblichkeit« ist vielfach nichts anderes als eine Form des Entgegenkommens gegenüber tatsächlichen oder mutmaßlichen männlichen Erwartungen, insbesondere hinsichtlich der Vergrößerung des männlichen Ego[sic!]. (Bourdieu, 2005, S. 117)

Es lässt sich daher leicht sagen, dass der in *Die Brücke vom Goldenen Horn* beschriebene Tabu-Diskurs zwei Seiten einer männlichen Machtstruktur darstellt, die von männlichen Figuren produziert werden. Sowohl die Tabuisierung als auch die Enttabuisierung der Defloration gelten als gegensätzlich, betreffen aber beide den weiblichen Körper, der zum einen im Namen der Ehre unberührt bleiben muss, und zum anderen im Namen der Emanzipation zugänglich werden soll.

Laut Bourdieu können die Worte eine magische Macht ausüben: „[S]ie machen sehen, sie machen glauben, sie machen handeln“ (Bourdieu, 2005, S. 83). Der Rat des Heimleiters beinhaltet eine verborgene männliche Macht, die durch Sprache die Handlungsweise der weiblichen Hauptfigur regiert und ihr Glauben und Verhalten bestimmt. Beim

Heimleiter wird die Entjungferung zur Voraussetzung für das künstlerische Gelingen. Dabei kann sein Rat als eine Anspielung auf „die Autonomie-Heteronomie-Debatten um die Kunst“ (Kouroshi, 2014, S. 153) analysiert werden, die in enger Verbindung mit dem weiblichen Subjekt stehen und auf seine Ausnutzung in der Kunstproduktion und Marktwirtschaft vorweisen: „[J]e mehr ‚Sex-Angebot‘, desto höher ist die Qualität der Kunst-Produktion“ (ebd. S. 154). Die Entjungferung nach der Meinung des Heimleiters ist eine Notwendigkeit, die, so Bourdieu, die magische Wirksamkeit der symbolischen männlichen Herrschaft auf das sexuelle Handeln der Protagonistin möglich macht (vgl. Bourdieu, 2005, S. 83).

Aus dem Rat des Heimleiters schließt die Ich-Erzählerin, dass sie ihre Vorstellung von Jungfräulichkeit verändern muss, um Schauspielerin im deutschen Theater zu werden. Deswegen trifft sie die Entscheidung, sich von ihrem Diamanten zu befreien (vgl. BGH, 559). Der entscheidende Moment der Befreiung von dem Diamanten wird in einem einzelnen Kapitel (vgl. BGH, 561-583) behandelt. Die Ich-Erzählerin fährt in einer kurzen Reise nach Paris, wo sie einen spanischen Freund trifft.

Plötzlich sah ich zwei Frauen nebeneinander in der Luft stehen. Eine war meine Mutter, die andere die Mutter des Jungen. [...] Ich flog in die Richtung meiner Mutter, aber der Junge hielt mich fest, ging mit seinen Händen zwischen meine Haare und verteilte sie in der Luft, nach links, nach rechts. (BGH 575)

Der Bruch des Tabus wird außerhalb der Heimatgrenze realisiert. Dass die Entledigung von der Jungfräulichkeit in Paris geschieht, macht die französische Stadt, mit Foucault, zu einem heterotopen Ort, weil „[die] Defloration der jungen Frau [...] nicht in ihrem Geburtshaus geschehen [sollte], sondern gleichsam in einem Nirgendwo“ (Foucault, 2005, S. 12). Dabei verfolgt die Ich-Erzählerin den Ratschlag des Heimleiters bzw. eine andere Richtung der männlichen Wert- und Denkvorstellung bezüglich ihres Umgangs mit ihrem eigenen Körper. „Die Macht der Worte wirkt nur auf diejenigen, die disponiert sind, sie zu verstehen und auf sie zu hören, kurz ihnen Glauben zu schenken“ (Bourdieu, 2005, S. 83). Davon ausgehend lässt sich die Loslösung der Protagonistin von

ihrer Jungfräulichkeit als ein Einverständnis mit der auf sie ausgeübten unsichtbaren männlichen Macht, wie sie vom Heimleiter repräsentiert wird, verstehen. Hier könnte interpretiert werden, dass die Protagonistin durch die Befreiung vom Tabu der Entjungferung ihre Geschlechtsidentität frei konstruiert und somit sie kein unterdrücktes Opfer einer patriarchalischen Kultur mehr ist (vgl. Neubauer, 2011, S. 366). Unter Berufung auf Bourdieus Konzeption männlicher Herrschaft lässt sich dieser Forschungsperspektive widersprechen. Die Veränderung des sexuellen Verhaltens der Ich-Erzählerin erscheint nicht autonom. Der Umbruch des Tabus kommt äußerlich als eine eigenständige Entscheidung vor, die die Protagonistin selbst trifft, trotzdem beruht die Entscheidung weiterhin auf der symbolischen Macht einer männlichen Figur. Beide Tabu-Diskurse rund um die Jungfräulichkeit in Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei* und *Die Brücke vom Goldenen Horn* stellen implizit dar, dass Frauen sowohl in den konservativen als auch den modernen und fortgeschrittenen Gesellschaften und Kulturen sexualisiert werden können.

#### **4. Fazit**

Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei* und *Die Brücke vom Goldenen Horn* legen nahe, dass männliche Macht sich nicht unbedingt in den sichtbaren Formen der physischen Gewalt bzw. Ausbeutung manifestiert, sondern dass sie ebenso als eine Art soziokulturellen Diskurs vorkommen kann, die durch symbolische Formen implizit gebildet wird. Dass der patriarchalische Diskurs über die Geschlechterkonstruktionen ins Sperrfeuer der Kritik gestellt wird, ist nicht nur der einzige Kritikpunkt in beiden untersuchten Romanen von Özdamar, sondern auch dass diese Form des männlichen Diskurses von Frauen an Frauen angewandt wird. Geht man der Frage nach, wie männliche Herrschaft stabilisiert und in einer verborgenen Kontinuität verewigt werden kann, muss die Antwort lauten, dass dies mit der weiblichen Komplizenschaft möglich ist. Unter Berufung auf Bourdieus Konzeption männlicher Herrschaft lässt sich der Schluss ziehen, dass die in Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei* und *Die Brücke vom*

*Goldenen Horn* beschriebene männliche Macht nicht nur an Männerfiguren gebunden ist. Sie ist vielmehr ein System von Denk- und Handlungsstrukturen, das auch von Frauenfiguren unterstützt und verbreitet wird. Solange diese männlich konstruierten Denksysteme eine weibliche Anerkennung finden, werden sie permanent reproduziert. In diesem Fall wird die männliche Herrschaft nicht nur der einzige Feind des Feminismus. Vielmehr stellt auch die unbewusste weibliche Mittäterschaft eine Kontinuität männlicher Autorität dar, oder wie Bourdieu es deutlich und knapp formuliert: „[D]ie schlimmsten Feinde der Frauen sind die Frauen selbst“ (Bourdieu, 2005, S. 74).

## Endnoten

- (1) Der vorliegende Beitrag basiert auf einer Dissertationsarbeit zum Thema „Über den sozialen Aufstieg marginalisierter weiblicher Figuren in ausgewählten Bildungsromanen der Gegenwart“.
- (2) Im Jahr 2006 wurden beide untersuchten Romane von Özdamar zusammen mit dem Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde*, der im Jahr 2003 erschienen ist, zum 60. Geburtstag der Autorin erneut als *Die Istanbul-Berlin-Trilogie* unter dem Titel *Sonne auf halbem Weg* herausgegeben. Die im Weiteren benutzten Zitate aus den beiden untersuchten Romanen stützen sich auf die Ausgabe der Trilogie. Die Zitate aus den beiden Romanen werden im vorliegenden Beitrag mit der Abkürzung LK und BGH und unter den Angaben der Seitenzahl direkt im Text ausgewiesen.
- (3) Die falsche Benennung des Wohnheims wird im Roman absichtlich genutzt. Dabei handelt es sich um die sprachliche Konstruktion der Aussprache der migrierten türkischen Frauen, die kein Deutsch sprechen können, um somit deutschsprachigen LeserInnen zu zeigen, wie die deutsche Sprache in fremden Zungen ausgesprochen wird. Dieses ungewohnt und falsch verschriftlichte Wort des Wohnheims wird in der Forschung als eine „Entdeutschung“ (Kilchmann, 2012, S. 126) der deutschen Sprache interpretiert.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Özdamar, E. (2006). *Sonne auf Halbem Weg, Die Istanbul-Berlin-Trilogie*. Köln:

Kiepenheuer & Witsch.

— *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein*

*aus der anderen ging ich raus*. (S. 7-404).

— *Die Brücke vom Goldenen Horn*. (S. 437-780).

### Sekundärliteratur

Beauvoir, S. (2012). *Das andere Geschlecht, Sitte und Sexus der Frau* (12. Auflage). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Binnenkade, L. (2010). „Ich will mich vor meinem Diamanten retten, weibliche Reinheit in Emine Sevgi Özdamars Roman Die Brücke vom goldenen Horn“. In *Estudios Filológicos Alemanes*, 20, 471-484.

Bourdieu, P (1997). Eine sanfte Gewalt. Pierre Bourdieu im Gespräch mit Irene Dölling und Margareta Steinrücke. In Dölling, I. und Beate, K. (Hg.), *Ein alltägliches Spiel, Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis* (S. 218-229). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

\_\_\_\_\_ (2005). *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg: VSA-Verlag. Bourdieu, P. (1997). „Die männliche Herrschaft“. In Dölling, I. und Beate, K. (Hg.), *Ein alltägliches Spiel, Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis* (S. 153-217). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

\_\_\_\_\_ (2005). *Die männliche Macht* (3. Auflage 2016). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Foucault, M. (2005). *Die Heterotopien. Les hétérotopies*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Genette, G. (2010). *Die Erzählung* (3., Auflage). Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG.

Hofmann, M. (2013). *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Kabić, S. (2016). "Bilder der Fremde und Heimat in Emine Sevgi Özdamars Roman Die Brücke vom Goldenen Horn". In Warakomska, A. und Öztürk, M. (Hg.), *Man hat Arbeitskräfte gerufen, ... es kamen Schriftsteller, Migranten und ihre Literaturen* (S. 99-124). Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.
- Kanne, M. (2011). *Andere Heimaten, Transformationen klassischer ›Heimat‹-Konzepte bei Autorinnen der Gegenwartsliteratur*. Sulzbach/Taunus: Ulrike Helmer Verlag.
- Karakuş, M. (2015). „Narrative Vielschichtigkeit in Die Brücke vom Goldenen Horn von Emine Sevgi Özdamar“. In Toprak, M. und Osman, A. (Hg.), *Migration und kulturelle Diversität* (Bd. I, S. 87-98). Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.
- Kilchmann, E. (2012). „Poetik des fremden Worts, Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur“. In Heimböckel, D. u. a. (Hg.), *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 3 (2), (S. 109-127). Bielefeld: Transcript.
- Kouroschi, Y. (2014). „Erzählen mit geteilter Zunge. Vom Einverleiben und Distanzieren in Özdamars Roman Die Brücke vom Goldenen Horn“. In Schmidt, N. (Hg.), *Distanz /Schreibweisen Entfernungen, Subjektkonstitutionen in der tschechischen und mitteleuropäischen Literatur* (S. 149-157). Kromsdorf: VDG Weimar.
- Kroll, R. (2010). „Autorin, weibliche Autorschaft, Frauenliteratur“. In Schlicht, C. (Hg.), *Genderstudies in den Geisteswissenschaften, Beiträge aus den Literatur-, Film-und Sprachwissenschaften* (S. 39-53). Duisburg: Univ.-Verl. Rhein-Ruhr.
- Neubauer, J. (2011). *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Rademacher, C. (2002). „Jenseits männlicher Macht. Pierre Bourdieus Konzept einer Geschlechterpolitik“. In Bittlingmayer, U. u. a. (Hg.), *Theorie als Kampf?* (S. 145-157). Opladen: Leske + Budrich.
- Rieken, B. (1995). „Die Spinne als Symbol in Volksdichtung und Literatur“. In Brednich, R. u. a. (Hg.), *Fabula, Zeitschrift für Erzählforschung* (Bd. 36, S. 187-204). Berlin: Walter de Gruyter & Co.

- Rohner, I. (2012). Diamant. In Bützer, G. und , Jacob, J. (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen* (2. Auflage, S. 74-75). Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
- Schmidt, J. (2012). „Im Raum der Anderen. Inter- wie intrakulturelle Grenzüberschreitungen in Emine Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei* und *Die Brücke vom Goldenen Horn*“. In *Focus on German Studies, Journal on and beyond German-Language Literature*. University of Cincinnati, 19. 169-183.
- Silies, E. (2011). „Symbolische Gewalt als Gegenentwurf?“ In Jensen U. u.a. (Hg.), *Gewalt und Gesellschaft* (371-380). Göttingen: Wallstein.