

Masterarbeit
Literatuur en cultuur kritiek
Universiteit Utrecht
Juli 2012

1. Leser: Prof. Dr. A.B.M. Naaijens
2. Leser: Dr. B. Kaiser

Zwischen den Sprachen

Eine Analyse der Literarisierung der Mehrsprachigkeit



Amy Sutcliffe
Studentennummer 3777391

Bildquelle: www.montelaa.net/images/EDI_Logo3.jpg

Inhaltsangabe

Inhaltsangabe.....	1
Vorwort.....	2
Einleitung.....	3
1. Die Literarisierung der Mehrsprachigkeit.....	6
2. Emine Sevgi Özdamars <i>Mutterzunge</i>	13
3. Franco Biondis <i>In deutschen Küchen</i>	24
4. Thomas Podhostniks <i>Der gezeichnete Hund</i>	34
Fazit.....	42
Literaturverzeichnis.....	45

Vorwort

Während eines Seminars im Rahmen meines Masterstudiums wurde ich mit dem Werk von Assia Djebar bekanntgemacht. In ihrem Roman *Fantasia: An Algerian Cavalcade* schreibt Djebar über ihre Schwierigkeiten mit den verschiedenen Sprachen, die sie beherrscht. In welcher Sprache soll sie schreiben, welche Sprache entspricht ihren Anforderungen? Letzten Endes schreibt sie in einer hybriden Sprache und verwendet Wörter aus dem Arabischen und aus der Sprache der Berber, die eigentlich als Schriftsprache nicht existiert. Die Idee, dass man seine Mehrsprachigkeit in der Literatur zum Vorschein bringen kann, hat mich fasziniert und so begann meine Suche nach anderen Beispielen von Autoren, die die Problematik der Mehrsprachigkeit in ihrer Literatur behandeln. Ich entdeckte in der Exilliteratur die Literarisierung der Mehrsprachigkeit in den Werken unter anderem von Elias Canetti und Paul Celan, aber ich wollte Drittes Reich und Holocaust nicht zum Schwerpunkt meiner Masterarbeit machen. Ich wollte mich auf eine, meiner Meinung nach, positive Entwicklung in der deutschen Literatur konzentrieren: Die Literarisierung der Mehrsprachigkeit in der Migrantenliteratur. Sie verkörpert die Multikulturalität der heutigen deutschen Gesellschaft und hat schon zu einer zunehmenden Anerkennung der Minderheiten in der deutschen Gesellschaft geführt und wird hoffentlich noch weiter dazu beitragen.

Abschließend möchte ich mich noch ganz herzlich bei meinen Eltern und meinem Freund, Martin, für ihre Unterstützung während des Schreibens dieser Arbeit, bedanken. Darüber hinaus bedanke ich mich bei Frau Dr. Birgit Kaiser, der Zweitleserin dieser Arbeit, und nicht zuletzt bei Professor Ton Naaijken, dem Betreuer dieser Masterarbeit, für seine konstruktive Kritik und hilfreichen Ratschläge.

1. Einleitung

„Es ist die radikalste Freiheit, die ein Schriftsteller sich nehmen kann: die Freiheit, sich der Festlegung durch *eine* Sprache zu entziehen“ schrieb Dieter Lamping in seinem Aufsatz ‚Haben Schriftsteller nur eine Sprache?‘ (Lamping 1996: 48). Seit Beginn der neunziger Jahre sieht man zunehmend, dass sich Autoren die Freiheit nehmen, sich in ihrem Werk nicht nur auf eine Sprache zu beschränken. Oft entschließen sie sich bewusst dazu, in einer Verquickung von Sprachen zu schreiben, weil es ihre persönliche Situation am besten zum Ausdruck bringt. Typische Beispiele solcher Schriftsteller sind Exilanten, die zwangsmäßig ihr Land verlassen mussten und dann beginnen in der Sprache des neuen Landes zu schreiben; Autoren, die in einem Land leben, das bis vor kurzem von einer Kolonialmacht beherrscht wurde; oder Schriftsteller, die aus ökonomischen Gründen ihren Wohnort gewechselt haben. Autoren aus diesen Gruppen, die ihre Zweisprachigkeit literarisieren, geben das Schreiben in ihrer Muttersprache nicht auf, sondern integrieren diese auf verschiedene Weisen in ihr Werk.

In Anbetracht unserer heutigen multikulturellen Gesellschaft scheint die Entwicklung, die durch die Mehrsprachigkeit in der Literatur gekennzeichnet wird, ein logischer Schritt in dem Fortgang der Literatur zu sein. Zwischen etwa 1870 und 1945 wäre diese Veränderung aber fast undenkbar gewesen. Im ersten Kapitel dieser Arbeit wird erklärt, wie Ideen über eine nationale Sprache und die Bedeutung der Muttersprache sich Ende des achtzehnten Jahrhunderts entwickelt hatten und wie sie sich seitdem verändert haben. Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts erfuhr die Diskussion über die Gültigkeit der Idee einer nationalen Sprache eine Renaissance. Heutzutage wäre es unter anderem durch die Auswanderung und Arbeitsmigration unvorstellbar, dass eine Nation nur eine Sprache hätte, oder dass man nur in seiner Muttersprache schreiben könnte. Offiziell ist Deutschland kein Einwanderungsland, weil es nicht für Immigranten offen steht. Trotz dieser Tatsache gab es schon in den sechziger und siebziger Jahren in Deutschland viele Ausländer, die sich im Rahmen der Gastarbeiterpolitik in Deutschland niedergelassen hatten. Von einer ‚rein‘ deutschen Kultur war nicht mehr zu sprechen. Unter den Gastarbeitern waren angehende Autoren, die über ihre Erfahrungen schreiben wollten und dazu einen eigenen Schreibstil entwickelt haben, in dem sie versucht haben ihre Muttersprache mit der deutschen Sprache zu mischen. Inzwischen ist von ‚Gastarbeiterliteratur‘ keine Rede mehr, da 1973 die Politik der Anwerbung von Gastarbeiter aufgegeben wurde und der Begriff seitdem einen negativen Beiklang bekommen hat. Die Traditionen der Migranteliteratur werden aber weiterhin durch die Kinder der ursprünglichen Migranten, die zweite und dritte Generation, vertreten. Für

diese Generationen ist es selbstverständlich auf Deutsch zu schreiben, weil sie in Deutschland geboren und aufgewachsen sind. Die Herkunftskultur ihrer Eltern ist aber immer noch ein wichtiger Teil ihrer Identität und diese spielt in ihrem Schreiben eine bedeutende Rolle. Die Autoren schreiben weder in der Tradition der deutschen Literatur noch in der Tradition der Literatur ihrer Heimatländer, sondern haben eine einzigartige literarische und kulturelle Sprache entwickelt, die zum Teil aus einer Sprachmischung besteht. Eine solche Benutzung der Mehrsprachigkeit in der Literatur ist ein Konzept, das viele Philosophen, Wissenschaftler und Romancier, wie zum Beispiel James Joyce und Hugo von Hoffmannsthal, aufgegriffen haben. Ihre Ideen über die Zweisprachigkeit und die Gedanken Jacques Derridas über *différance* werden auch im ersten Kapitel erläutert und zur Analyse der Literarisierung der Zweisprachigkeit in einzelnen Werken benutzt.

Im zweiten, dritten und vierten Kapitel wird die Funktion der Mehrsprachigkeit in der Literatur anhand von drei Beispielen der Vertreter der Migrantenliteratur, Emine Sevgi Özdamar, Franco Biondi und Thomas Podhostnik, untersucht. Die beiden ersten Autoren sind selbst Migranten, die als Gastarbeiter in Deutschland tätig waren, schließlich geblieben sind, und mehrmals über ihre Erfahrungen geschrieben haben. Emine Sevgi Özdamar stammt aus der Türkei und ist als Erwachsene, im Alter von neunzehn, nach Deutschland gekommen, um in einer Westberliner Fabrik zu arbeiten (Dufresne, 2006: 2). In ihrer Erzählung *Muttersprache* schreibt sie über ihre Erfahrungen mit der deutschen Sprache, und ihr Gefühl, ihre Muttersprache suchen zu müssen. Im zweiten Kapitel wird analysiert, wie Özdamar verschiedene literarische Techniken entwickelt, um ihre Verfremdung von ihrer Muttersprache zu beschreiben und ihre Suche danach zu gestalten. Der zweite Autor, Franco Biondi, ist als Achtzehnjähriger mit seinem Vater aus Italien nach Deutschland gekommen, um als Elektroschweißer zu arbeiten. In seinem sechsten Roman *In deutschen Küchen* schreibt er über die Faszination seines Protagonisten Dario Binachi für die deutsche Sprache. Das dritte Kapitel analysiert, wie Biondi viele Aspekte seiner Muttersprache sowie verschiedene Varianten des Deutschen (von Gastarbeiterdeutsch zu deutschen Dialekten) benutzt, um Dario Binachis Reise in die deutsche Sprache darzustellen. Der dritte Autor, Thomas Podhostnik, gilt eigentlich nicht als Migrant, da er in Deutschland geboren wurde. Seine Eltern sind 1970 als ‚Gastarbeiter‘ aus Slowenien nach Deutschland gekommen aber er ist trotzdem mit Slowenisch als Muttersprache aufgewachsen. Obwohl er selbst kein Migrant ist, passt er in den Rahmen dieser Arbeit, weil er seine Zweisprachigkeit einsetzt, um in seinem Debütroman *Der gezeichneten Hund* über das Leben einer Migrantenfamilie in Deutschland zu schreiben. Im vierten Kapitel wird ausgewertet, wie Podhostnik mit einer Mischung aus Slowenisch, gebrochenem

Deutsch und Hochdeutsch, einen Einblick in das Leben der zweiten Generation der Einwanderer bietet.

Durch die Analyse dieser drei Werke möchte ich aufzeigen, wie eine Literarisierung der Zweisprachigkeit der Schriftsteller verwendet wird, um ein Gefühl der Fremdheit zu erklären und die neue Identität der Migranten in Deutschland darzustellen. Anhand Thomas Podhostniks Roman *Der gezeichnete Hund* werde ich außerdem insbesondere der Frage nachgehen ob sich die Migranteliteratur der zweiten Generation geändert hat, hinsichtlich der Idee einer Trennung des Fremden und des Einheimischen und ob es nicht eher zu einer Synthese der zwei Kulturen kommt. Es lässt sich bereits vorwegnehmen, dass diese drei Autoren durch ihre Zweisprachigkeit einen Stil entwickelt haben, der ihre Situation zwischen den zwei Kulturen, ihrer heimatlichen und der deutschen, am besten und am realistischsten veranschaulicht.

1. Die Literarisierung der Mehrsprachigkeit

Emine Sevgi Özdamar, Franco Biondi und Thomas Podhostnik, die drei Autoren, auf die sich diese Arbeit konzentriert, literarisieren ihre Mehrsprachigkeit in ihrem Werk. Obwohl alle drei Schriftsteller aus anderen Kulturen als der Deutschen stammen, haben sie entschieden, ihr Werk auf Deutsch zu schreiben. Das Verhältnis zwischen der Literatur ausländischer Minderheiten, die in Deutschland leben und schreiben, und der etablierten deutschen Literatur war aus historischen Gründen lange Zeit schwierig. Seit etwa Ende des achtzehnten Jahrhunderts bis Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts galt es als Konvention, dass die Literatur eines Landes nur in der Landessprache geschrieben werden konnte. Die Sprache hing mit der nationalen Identität zusammen und beide Elemente waren unzertrennlich. Ende des achtzehnten Jahrhunderts wurde zunehmend über die Nation und ihre nationale Sprache diskutiert, und die Idee der Zusammengehörigkeit beider wurde auch von renommierten Philosophen aufgegriffen. Johann Gottfried Herder schrieb in seinen *Sprachphilosophischen Schriften* aus 1772, dass die individuellen Sprachen sich entwickelt hatten, damit sich jede Gruppe (Familie, Volk, Land, Nation) definieren und von anderen abgrenzen könnte. Es schien ihm ausgeschlossen, dass ein Schriftsteller gute Prosa oder Poesie in einer anderen Sprache als seiner Muttersprache schreiben könnte (Herder 1960: 149). Wilhelm von Humboldt hat Herders Ideen über Sprache und Nation aufgenommen und weiter entwickelt. Man erkennt deutlich in *Über die Sprache*, eine Sammlung seiner Reden vor der Akademie, die zwischen 1820 und 1828 vorgetragen wurden, dass er die Einheit von Nation und Sprache gar nicht mehr in Frage stellt und es als selbstverständlich erachtet, dass eine Nation über eine Sprache verfügt und dass ein Schriftsteller in seiner Muttersprache schreiben würde. Johann Wolfgang von Goethe, hingegen, vertrat 1827 die Position, dass Literatur nicht ausschließlich mit einer Nation verbunden sein müsse und hoffte auf eine Weltliteratur, die über nationale und regionale Grenzen hinausgehen würde. Er plante bereits während seiner Schulzeit mit seiner Schwester einen polyglotten Roman zu schreiben (Forster, 1970: 53). Goethe war aber seiner Zeit weit voraus und „es bedurfte erst zahlreicher komplexer historischer Entwicklungen“ (Kremnitz, 2004: 63) bis seine Ideen aufgenommen werden konnten. In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bekamen Goethes Ideen mehr Resonanz. 1882 hielt der französische Schriftsteller und Wissenschaftler Ernest Renan an der Sorbonne in Paris eine Rede mit dem Titel ‚Was ist eine Nation‘ (‚Qu’est-ce qu’une nation?‘), die 1887 in seinem Buch *Discours et conférences* veröffentlicht wurde. Hierin bietet er ein Gegenargument zu Herder und Humboldt, indem er sagt, dass Rasse, Sprache, Religion und Geografie, zwar nützliche Deskriptoren darstellen, jedoch nicht nationale Identität bestimmen

(Singley 2003: 35). Renan unterstützt diese Aussage mit der Feststellung, dass es in der Antike keine Nationen gab, nur lose zusammenhängende Aggregate. Er schrieb, dass Nationen deshalb historisch begrenzte Formen sind, die zwischen dem fünften und zehnten Jahrhundert auf die Zeit der teutonischen Invasionen zurückdatieren, entstanden als Folge blutiger Gewalt und Eroberung anstatt friedlicher Evolution (Singley 2003: 36). Renan argumentiert, dass diese politischen Zusammenschlüsse nicht mit biologischen oder linguistischen Rassen verwechselt werden dürften, weil linguistische Gruppen keine Nationalstaaten seien (Singley 2003: 36). In der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts wurden Renans Ideen von den nationalistischen Bewegungen, welche in Europa mehr und mehr Einfluss gewannen, stark kontestiert. Bedingt durch vermehrte Auswanderung, Arbeitsmigration und Leben im Exil in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts und teilweise aufgrund des Zweiten Weltkrieges, gewannen Renans Ideen zunehmend an Glaubwürdigkeit, sodass die Diskussion über die Gültigkeit der Idee einer nationalen Sprache nach dem Zweiten Weltkrieg eine Renaissance erfuhr.

Diese Entwicklung der Ideen zu Nationen und nationalen Sprachen spiegelt sich in der Literatur wider. Ausländische Autoren, die als Minderheiten, zum Beispiel in Frankreich, England oder Deutschland lebten, fingen zunehmend an, in der Sprache ihres Adoptivlandes über ihre Erfahrungen zu schreiben. In Deutschland entwickelte sich in den sechziger und -siebziger Jahren eine Literatur der Arbeitsmigranten, die ungefähr zwischen 1955 und in etwa 1970 als ‚Gastarbeiter‘ nach Deutschland kamen. Das Anwerben von Gastarbeitern war eine bewusste Politik, in der Arbeiter aus ökonomisch ärmeren Ländern, wie zum Beispiel der Türkei, Italien oder dem damaligen Jugoslawien, eingeladen wurden, um für eine befristete Zeit in Deutschland zu arbeiten. Viele davon haben sich in Deutschland endgültig niedergelassen und sind nicht wieder in ihr Herkunftsland zurückgekehrt. Einige sogenannte ‚Gastarbeiter‘ haben über ihre Erfahrungen in Romanen, Gedichten oder Erzählungen geschrieben, woraus sich die Migrantenliteratur als anerkannter Teil der deutschen Literatur entwickelt hat. Fast jedes Land in Europa hat jetzt Autoren, die in mehr als einer Sprache schreiben und deren Werk trotzdem zur Literatur des Landes gehört, so zum Beispiel Arabische oder Nordafrikanische Schriftsteller in Frankreich oder Exilanten aus verschiedenen Ländern in den USA. Wie Monika Schmitz-Emans in ihrem Artikel ‚Literatur und Vielsprachigkeit: Die Heimat ist die Fremde‘ schreibt, zeigen die Entwicklungen in der Literatur, dass „[n]ationale Grenzziehungen sich nicht als Ordnungsprinzipien für literarische Werke [eignen]“ (Schmitz-Emans 2007: 46). Demzufolge gab es in den letzten fünfzig Jahren zunehmend Autoren, die „ihre Zwei- und Mehrsprachigkeit gerade zu einem Kennzeichen ihrer Werke gemacht [haben], indem sie die Sprachmischung zu einem Stilmerkmal entwickelt haben“ (Lamping 1996: 44).

Der Gebrauch von Zweisprachigkeit in einem literarischen Werk könnte als Versuch werten sich abgrenzen zu wollen und kann daher treffend mit dem durch den französischen Philosoph, Jacques Derrida, geprägten Begriff *différance* bezeichnet werden. *Différance* ist ein Neologismus, der sowohl die Idee der Differenz als auch die des Prozesses der Aufschiebung der Bedeutung eines Textes beinhaltet. Derrida behauptete, dass die Bedeutung der Wörter in einem literarischen Text nicht durch die Absicht des Autors entsteht, sondern durch ihren Gegensatz zu anderen Wörtern im Text. Der Sinngehalt hängt also vom Kontext ab und kann sich noch ändern durch das was folgt, beziehungsweise was zuvor geschrieben steht, und ist dadurch eindeutig die Folge der Lektüre. Autoren können nur beeinflussen, wie Leser einen Text interpretieren, indem sie eine Sinn-Mitte, ein Thema, das zentral im Text steht, aufbauen. Wenn ein Thema in einem Text zentral steht, dann muss es andere Elemente geben, die am Rand stehen. In den sechziger und den darauffolgenden Jahren forderten Derrida und die Poststrukturalisten die Dekonstruktion literarischer Texte, um die Spannung zwischen Textelementen die zentral und denen die am Rand stehen deutlich zu machen. Dekonstruktion bedeutet zuerst das Ermitteln der Sinn-Mitte eines Textes, zum Beispiel in den drei Texten, die in dieser Arbeit behandelt werden, wäre es das Fremde. Durch die Identifizierung der Sinn-Mitte lässt sich der Gegensatz am Rand erkennen, in dieser Arbeit nämlich das Einheimische. Würde man Texte auf diese Weise dekonstruieren, fände man nicht nur ein gegensätzliches Verhältnis zwischen den beiden Ausdrücken, sondern auch eine eigenartige Komplizenschaft (Bertens 2008: 101). Der eine Gegensatz würde ohne den anderen nicht bestehen, da er durch den anderen erst seine Bedeutung erlangt. Das Fremde, das ein Gefühl von Gefahr, des Exotischen, eine fremde Sprache und ausländische Sitten birgt, definiert erst das Einheimische. Die Position der zwei Gegensätze spielt auch für die Bedeutung eines Textes eine Rolle, weil oft der eine Begriff, in diesem Fall das Einheimische, in einem positiveren Licht dargestellt wird als der andere. Durch die Überlagerung des Fremden mit dem Einheimischen in Romanen der Migranteliteratur, die eine Zwei- oder Mehrsprachigkeit literarisieren, erkennt man, durch die Benutzung verschiedener Sprachen und Schreibstile, dass die zwei Begriffe voneinander abhängig sind und mehr Gemeinsamkeiten haben als man zu Anfang gedacht hätte. Hierdurch werden die positiven oder negativen Assoziationen der Themen abgeschwächt. Durch die Dekonstruktion der Gegensätze kann man nicht mehr von einer ‚Entweder/Oder‘ Situation reden, also ein Thema das das andere dominiert, sondern von einer ‚Sowohl als Auch‘ Situation (Bertens 2008: 102). Was eine klare Darstellung des Fremden scheint, verrät so eine Darstellung der Gemeinsamkeiten zwischen dem Fremden und dem Einheimischen, und die Grenzen dazwischen verbleichen.

Die klare Darstellung von Gegensätzen und das Aufdecken ihrer Gemeinsamkeiten sind aber nicht die einzige Funktion der Zweisprachigkeit in fiktionalen Texten. Autoren, dessen Werk als Migranteliteratur bezeichnet wird, schreiben auch um die Realität ihres Zeitalters widerzuspiegeln. Die Realität ist, dass viele unterschiedliche Nationalitäten in Deutschland wohnen und die Kultur beeinflussen. Die Migranteliteratur spielt eine Rolle in der deutschen Kultur, sowie jeder Schriftsteller eine Rolle innerhalb einer Gesellschaft bekleidet. Literatur spiegelt die Ereignisse in einer Gesellschaft nicht nur wider, sondern interpretiert sie und informiert Leser, wie Jean-Paul Sartre, der französische Schriftsteller und Philosoph in seinem Aufsatz ‚Für seine Epoche schreiben‘ erläuterte:

Für seine Epoche schreiben heißt nicht sie passiv widerspiegeln, es heißt sie erhalten oder sie verändern, also sie zur Zukunft hin überschreiten, und es ist diese Anstrengung, sie zu verändern, die uns am engsten mit ihr verbindet, denn sie geht niemals in dem toten Ensemble der Werkzeuge und Sitten auf, sie ist in Bewegung, sie überschreitet sich ständig selbst, in ihr fällt die konkrete Gegenwart mit der lebendigen Zukunft aller Menschen zusammen, aus denen sie besteht. (Sartre 1978: 189)

Die Autoren, die in dieser Arbeit besprochen werden, Emine Sevgi Özdamar, Franco Biondi und Thomas Podhostnik, haben, mit der Wahl der deutschen Sprache, ihre eigene Kultur und Sprache nicht aufgegeben, sondern in die deutsche Sprache integriert um über ihr Zeitalter schreiben zu können. Sie haben einen Schreibstil entwickelt, der es ihnen ermöglicht, beide Sprachen und Kulturen darstellen zu können. Sie haben die ‚anerkannte‘ Sprache nicht nur angenommen, sondern verändert und weiterentwickelt um ihre Erfahrungen in den verschiedenen Kulturen zu präsentieren. Leonard Forster schreibt in seinem Buch *The Poet's Tongues* über die Geschichte der Zweisprachigkeit in der Literatur, dass Leser heutzutage vor allem an Äußerungen über persönliche Erfahrungen interessiert sind. Sie erhoffen von einem Dichter oder Schriftsteller etwas Einzigartiges zu lernen, das seine Originalität und persönliche Stimme darstellt (Forster 1970: 26). Ich, hingegen, würde behaupten, dass Emine Sevgi Özdamar, Franco Biondi und Thomas Podhostnik, obwohl sie durch den Einfluss ihrer Zweisprachigkeit einen eigenartigen mehrsprachigen Schreibstil entwickelt haben, eigentlich ihr Werk an die Traditionen der Literatur ihres Heimatlandes und ihres Adoptivlandes anzukoppeln versuchen. Zu welchem Zweck die Sprachmischung in der Literatur benutzt wird zeigt András Horns Artikel ‚Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur‘. Horn listet die folgenden Rollen der Mehrsprachigkeit in der Literatur: Sprachliche Charakterisierung (entweder objektive oder subjektive), Mittel der Komik, Vermittlung sprachspezifischer Bedeutung, Erzeugung lautlicher Schönheit oder Erweckung konnotativer Erinnerungen an größere Kulturtraditionen (Horn 1981: 226). Mit der Instrumentalisierung der Fremdsprache zur sprachlichen Charakterisierung kann die

zweisprachige Welt der Migranten in Deutschland realistisch und glaubwürdig wiedergegeben werden. Einerseits ist der Schreibstil der Schriftsteller, im Vergleich zu dem was davor gekommen ist, doch originell, aber andererseits reproduzieren sie auf verschiedene Weisen nur das, was in ihrem Umfeld ist. Migranten in Deutschland leben oft in einer Welt mit zwei Sprachen, der Muttersprache, die zu Hause und mit der Familie gesprochen wird, und Deutsch, das auf der Arbeit und im tagtäglichen Leben außerhalb des Zuhauses gesprochen wird. Wenn Autoren über das Leben von Arbeitsmigranten schreiben, kann diese Zweisprachigkeit auch in ihrem Werk dargestellt werden, zum Beispiel durch Dialoge mit Familienmitgliedern, die in der Muttersprache wiedergegeben worden sind. Meistens sind diese Dialoge mit Übersetzung ins Deutsche innerhalb des Textes wiedergegeben, damit diese für eine breitere Masse an Lesern verständlich werden, aber manchmal werden sie auch nicht übersetzt, um das Fremde der anderen Sprache und Kultur auszudrücken. Der Gebrauch verschiedener Sprachniveaus (zum Beispiel Gastarbeiterdeutsch und regionale Dialekte innerhalb des Deutschen) aus den jeweiligen Sprachen, sowie zu einem gewissen Grad intertextuelle Verweisungen, können als Mittel der Komik benutzt werden. Weiterhin können Wörter, Redewendungen oder idiomatische Ausdrücke, die eine sprachspezifische Bedeutung haben oder lautliche Schönheit erzeugen, die Fremdsprache widerspiegeln. Die Benutzung von Intertextualität aus beiden Kulturen, die in den folgenden Kapiteln gezeigt wird, bestätigt diese Idee eines Ankoppelungsversuchs, wie bereits erwähnt, und kann konnotative Erinnerungen an größere Kulturtraditionen erwecken. Hinzuzufügen wäre nur, dass die Darstellung der Zweisprachigkeit auf diese Weise für den deutschen Leser verfremdend wirken kann und sie dazu bewegen könnte, von dem was sie gelesen haben zurückzutreten und über die Erfahrungen von Arbeitsmigranten und Minderheiten in Deutschland nachzudenken. Diese Verfremdung könnte zum Teil von den Autoren bewusst konzipiert worden sein in der Hoffnung, dass dieses Nachdenken zu einer zunehmenden Anerkennung der Existenz der Fremde in der deutschen Gesellschaft und zu einer Veränderung des Zeitalters führen könnte, etwas wozu auch Sartre aufgerufen hatte.

Mehrsprachigkeit wird aber auch von anerkannten, nicht-mehrsprachigen Schriftstellern eingesetzt. Es lässt sich feststellen, dass in Romanen, in denen Zweisprachigkeit literarisiert wird, Sprachen wie Instrumente, mit denen wir uns ausdrücken, funktionieren können: Eine Meinung, die von Schriftstellern wie James Joyce im zwanzigsten und von Hugo von Hoffmannsthal Ende des neunzehnten Jahrhunderts vertreten wurde. Hoffmannsthal hat Folgendes über die Sprachen geschrieben:

Die Sprachen gehören zu den schönsten Dingen, die es auf der Welt gibt. Man sagt, sie sind es, die unser Dasein vom Dasein der Tiere unterscheiden. Sie sind wie wunderbare

Musikinstrumente, die unsichtbar immerfort neben uns herschweben, damit wir uns ihrer bedienen: die Möglichkeit der unsterblichsten Gedichte schläft immerfort in ihnen, wir aber spielen auf ihnen so albern als möglich. Trotzdem ist es nicht möglich, sie ganz um ihren Klang zu bringen. Ja, wenn wir für die Schönheit der eigenen stumpf geworden sind, so hat die nächstbeste fremde einen unbeschreiblichen Zauber; wir brauchen nur unsere welken Gedanken in sie hineinzuschütten, und sie werden lebendig wie Blumen, wenn sie ins frische Wasser geworfen werden. (Forster 1970: 3)

Wenn Sprachen Musikinstrumente sind, dann kann man auch lernen sie zu spielen, genau wie viele fremde Sprachen lernen. Diese Instrumente stehen deshalb nicht ausschließlich für diejenigen, die sie als Muttersprache beherrschen, zur Verfügung, sondern können von Nichtmuttersprachlern gelernt werden. Jede Sprache könnte als ein Instrument gesehen werden, das geeignet wäre, um bestimmte Emotionen, Gefühle oder Sentimenten auszudrücken, was in einer anderen Sprache vielleicht nicht so erfolgreich wäre. Diejenigen Schriftsteller, die Prosa über andere Kulturen schreiben, könnten auf diese Weise Sprachen nutzen, um Feinheiten der kulturellen Unterschiede herauszuarbeiten, was im Deutschen nicht ausgedrückt werden kann (Strutz et al 1996: 7). James Joyce hatte ähnliche Ideen wie Hugo von Hoffmannsthal. Für ihn war die Nutzung eines mehrsprachigen Texts eine Lösung für das Problem, das er einen „fest verankerte Misstrauen in alle Sprachen als Mitteln deutlicher Äußerungen“¹ nannte (Forster 1970: 76). Seiner Meinung nach war es nicht möglich sich zufriedenstellend in nur einer Sprache auszudrücken und deshalb hat er viele andere Sprachen und Sprachspiele in seinem Werk, zum Beispiel in seinem Roman *Finnegans Wake*, benutzt.

Zusammenfassend kann Zweisprachigkeit als literarisches Mittel aus literaturtechnischen, philosophischen, ideologischen, poetologischen oder politischen Gründen in einem literarischen Werk eingesetzt werden. Diese literarischen Mitteln haben verschiedener Funktionen innerhalb eines Textes, nämlich als sprachliche Charakterisierung, Mittel der Komik, zur Vermittlung sprachspezifischer Bedeutung, zur Erzeugung lautlicher Schönheit, zur Erweckung konnotativer Erinnerungen oder zur Verfremdung der Leser. Zweisprachigkeit in der Literatur kann die Unterschiede zwischen verschiedenen Kulturen, aber auch die Komplizenschaften zwischen Sprachen, wie man von den Poststrukturalisten wie Jacques Derrida erfahren kann, verdeutlichen. Weiterhin könnte eine Sprachmischung dazu dienen, die Realität so gut wie möglich darzustellen, und darüber hinaus die Meinungen der Leser zu verändern und als Folge zu zunehmender

¹ Meine Übersetzung eines Zitats aus Forster 1970: 76: „deepseated mistrust of all language as a means of precise expression“

Anerkennung für das Fremde in der deutschen Gesellschaft führen. Schließlich können Schriftsteller, die Zweisprachigkeit in ihrem Werk benutzen, zeigen, wie man Sprachen ähnlich Instrumenten einsetzen kann um mit ihnen zu spielen und unterschiedliche Ziele zu erreichen. Es stellt sich die Frage, ob es wirklich so ist, dass Özdamar, Biondi und Podhostnik ihre Zweisprachigkeit literarisieren, um ganz originell, eigenartig und persönlich schreiben zu können, oder ob sie sie benutzen um eine Synthese zwischen den zwei Kulturen zu schaffen, durch was Poststrukturalisten als eine ‚Sowohl-als-Auch‘ Situation beschrieben wird? Werden die Traditionen mehrerer Kulturen nebeneinander dargestellt, um die Unterschiede zwischen den Kulturen auf ästhetische Weise zu zeigen, oder um eine realistische Wiedergabe der multikulturellen Situation im heutigen Deutschland zu ermöglichen? Wie Zweisprachigkeit von verschiedenen Autoren literarisiert wird und zu welchen Zwecken, wird anhand von *Mutterzunge* von Emine Sevgi Özdamar, *In deutschen Küchen* von Franco Biondi und *Der gezeichnete Hund* von Thomas Podhostnik, in den folgenden drei Kapiteln analysiert und besprochen.

2. Emine Sevgi Özdamar – *Mutterzunge*

Emine Sevgi Özdamar wurde 1946 in Malatya in der Türkei geboren. Sie kam im Alter von neunzehn Jahren nach Deutschland, um bei Telefunken in West Berlin zu arbeiten. Nach ein paar Jahren ging sie zurück in die Türkei, lebt aber seit 1971 wieder in Deutschland. 1991 wurde sie als erste deutschschreibende Autorin, deren Muttersprache nicht Deutsch ist, für ihren zweiten Roman *Das Leben ist ein Karawanseraï, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus* mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis ausgezeichnet und ist jetzt eine der bekanntesten Schriftstellerinnen der Migranteliteratur (Dufresne 2006: 115). In ihrer Erzählung *Mutterzunge*, ihrem ersten veröffentlichten Werk, schreibt Özdamar über die Suche nach ihrer Muttersprache, Türkisch, die sie während ihrer Zeit in Deutschland verlernt hatte. Das Buch besteht aus vier Erzählungen: ‚Mutterzunge‘, ‚Großvaterzunge‘, ‚Karagöz in Alamania‘ und ‚Karriere einer Putzfrau‘, in denen auf verschiedene Weisen versucht wird, die türkische Sprache wiederzuentdecken: mittels Wanderungen durch Berlin, das Lernen der arabischen Sprache oder, in den letzten zwei Erzählungen, durch das Erzählen von Geschichten über die Verbindungen zwischen Deutschland und der Türkei. Um ihre Suche zum Ausdruck zu bringen, hat Özdamar eine neue Sprache entwickelt, die aus Türkisch, Deutsch und Arabisch besteht, um das Leben eines Gastarbeiters in Deutschland darstellen zu können, ein Leben zwischen den Kulturen und Sprachen.

In der ersten, und kürzesten, Erzählung ‚Mutterzunge‘, wird die Problematik der Sprache philosophisch dargestellt. Özdamars Protagonistin, eine junge türkische Frau, die in Deutschland wohnt, spaziert durch Berlin auf der Suche nach ihrer Muttersprache. Sie hat das Gefühl, dass ihre Muttersprache, Türkisch, durch die Sprache ihres Adoptivlandes, Deutsch, ersetzt wurde. Özdamar gibt in Interviews zu, nach Deutschland gekommen zu sein, um die türkische Sprache zu unterdrücken, um die schmerzvollen Erinnerungen an die Gemeinheiten des türkischen Regimes ihrer Kindheit zu vergessen und dem schwierigen Verhältnis mit ihrer Mutter zu entkommen. Sie sagt, dass sie „in der türkischen Sprache unglücklich geworden“ sei (Dufresne 2006: 118). In ihrer Erzählung aber kann die deutsche Sprache die verlorene Muttersprache nicht ersetzen. Der Protagonistin wird langsam klar, dass ihr etwas fehlt, und beginnt deshalb ihre Suche. Aus thematischer Sicht haben die zwei Gegensätze der Erzählung, das Einheimische und das Fremde, Rollen getauscht. Am Anfang der Erzählung beschreibt Özdamar das Türkische, das ihre Mutter mit ihr immer gesprochen hatte, als eine Fremdsprache: „Ich erinnere mich jetzt an Muttersätze, die sie in ihrer Mutterzunge gesagt hat, nur dann, wenn ich ihre Stimme mir

vorstelle, die Sätze selbst kamen in meine Ohren wie eine von mir gut gelernte Fremdsprache“ (Özdamar 1990: 9). Nicht nur ihre eigene Mutter spricht in dieser fremdgewordenen Sprache, sondern ihr fällt die Geschichte einer anderen Mutter ein, deren Sohn als Anarchist in der Türkei gehängt werden sollte. Die Erzählerin erinnert sich an diese Frau, mit der sie sich ausschließlich auf Türkisch unterhalten hatte, aber gibt die Geschichte auf Deutsch wieder. Literaturtechnisch betont sie die Andersartigkeit der Sprache, die einst ihre Muttersprache war, jetzt aber fremd geworden ist, durch eine etwas holprige Sprache, in der sie scheinbar Redewendungen aus dem Türkischen übersetzt, wie zum Beispiel „ich habe auf meinen Beinen gesessen“ (Özdamar 1990: 10) oder „unser Hodscha von Gassenmoschee ist auf seinen Knien wie ein halber Mensch gestanden“ (Özdamar 1990: 11). In diesen zwei Sätzen ist, meiner Meinung nach, die idiomatische türkische Sprache deutlich zu erkennen. Mit der Übersetzung dieser ausgeprägten türkischen Sprache ins Deutsche verbindet Özdamar ihre zwei Sprachen, das Türkisch ihrer Herkunft und das Deutsch ihrer Gegenwart. Anhand dieser Redewendungen lässt sich auch erkennen was Andrés Horn sprachliche Charakterisierung nennt (Horn 1981: 226). Horn, dessen Artikel ‚Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur‘ schon im ersten Kapitel erwähnt wurde, differenziert zwischen objektiver Charakterisierung und subjektiver Charakterisierung. Eine objektive Charakterisierung wäre das Schreiben aus der Position eines „objektiven Beobachters“ (Horn 1981: 230), also nur eine Widerspiegelung dessen, was wirklich passiert ohne Interpretation des Autors, wie man im dritten Kapitel anhand Franco Biondis Roman *In deutschen Küchen* und im vierten Kapitel anhand Thomas Podhostniks Roman *Der gezeichnete Hund* sehen wird. Özdamars Gebrauch von übersetzten Redewendungen aus dem Türkischen ist mehr subjektiv, mit der übertragenden fremden Sprache „als Trägerin der auktorialen Intention“ (Horn 1981: 231). Die Tatsache, dass die Redewendungen in eine Sprache übersetzt sind, in welcher sie eigentlich in der Form nicht existieren, wirkt verfremdend. Hierdurch versucht Özdamar dem Leser das Gefühl der Fremde zu vermitteln.

Die türkische Sprache wird der Erzählerin nach und nach wieder bewusst, indem sie während Wanderungen durch Berlin zufälligerweise andere Türken sprechen hört oder von türkischen Wörtern träumt, wie dem folgenden Abschnitt zu entnehmen ist:

„Bruder Yashar, hast du es gesehen?“ Der andere, den ich nicht sehen konnte, sagte: „Ja, ich hab gesehn.“

Sehen: *Görmek*.

Ich stand auf der Wiese und lächelte. Wir waren so weit weg voneinander. Sie sahen mich wie eine große Nadel in der Natur, ich wußte nicht, was sie meinten mit Sehen, war ich das oder ein Vogel, von einem Gefängnis aus, kann man nur sehen, fassen, fühlen, fangen. Pflücken, das gibt es nicht.

Görmek: Sehen.

Ich erinnere mich an ein anderes Wort in meiner Mutterzunge, es war im Traum. Ich war in Istanbul in einem Holzhaus, dort sah ich einen Freund, einen Kommunisten, er lacht nicht, ich erzähle ihm von jemandem, der die Geschichten mit seinem Mundwinkel erzählt, oberflächlich. Kommunist-Freund sagte: „Alle erzählen so.“ Ich sagte: „Was muß man machen, Tiefe zu erzählen?“ Er sagte: „*Kaza gecirmek*, Lebensunfälle erleben.“
Görmek und *Kaza gecirmek*. (Özdamar 1990: 11-12)

Diese Sprachmischung kann wieder nicht als eine objektive Charakterisierung beschrieben werden, weil die Wörter nicht in einem Gespräch oder in einer realen Situation vorkommen, sondern von der Autorin benutzt werden, um eine Brücke zwischen dem Deutschen und dem Türkischen zu schlagen. Einzelne Wörter, die in den Gedanken der Protagonistin vorkommen, sind in der Fremdsprache wiedergegeben aber das Gespräch zwischen den zwei Türken im Gefängnis, das in der Fabel (oder Inhalt der Geschichte) auf Türkisch stattfindet, wird im Sujet (oder Ausdrucksweise der Geschichte) auf Deutsch geschrieben. Özdamar nutzt ihre Zweisprachigkeit aus, um die verschiedenen Teile ihrer Identität deutlich darstellen zu können. Türkisch (entweder auf Türkisch wiedergegeben oder ins Deutsche übersetzt) steht für ihre Kindheitserinnerungen und ihre Familie, vor allem ihre Mutter, und Deutsch steht für die Gegenwart und die jetzige Realität. Auf der einen Seite steht, was Marion Dufresne in ihrem Artikel 'Emine Sevgi Özdamar *Mutter(s)zunge*. Der Weg zum eigenen Ich' als „orientalischen Zauber“ (Dufresne 2006: 116) beschreibt und auf der anderen Seite die deutsche Sprache und Deutschland, die als Raum, wo die Suche stattfindet, fungieren: „In dem durch die Verbindung der beiden Sprachen geschaffenen unverwechselbaren Idiom der Autorin spiegelt sich dieser Prozess der Identitätsfindung zwischen Zugehörigkeit und Bindung an das Elternhaus einerseits, Emanzipation und Eingliederung in einen fremden Kulturkreis andererseits“ wider (Dufresne 2006: 116). Man könnte aber behaupten, dass es nicht ihre Muttersprache oder Mutterzunge ist, die Emine Sevgi Özdamar sucht, sondern überhaupt eine Sprache, um ihre Situation zu beschreiben. Hier ist ihre Zweisprachigkeit deutlich von Vorteil, weil sie mit Hilfe ihrer zwei Sprachen eine Zwischensprache entwickeln kann, die Elemente beider Sprachen beinhaltet. Zu Anfang der Erzählung heißt es „Zunge hat keine Knochen, wohin man sie dreht, dreht sie sich dorthin“ (Özdamar 1990: 9). Wo auch immer sie ist, ihre Zunge muss auch ihren Platz finden, und es ist diese Suche, die in ‚Mutterzunge‘ dargestellt wird. Özkan Ezli beschreibt diese Suche als eine „poetologische Verortung“ (Ezli 2006: 65) und stellt fest, dass, was Özdamar erschaffen hat, „ein hybrider Raum [sei], der sich weder dem Türkischen noch dem Deutschen zuordnen lässt“ (Ezli 2006: 65). Jeder Schriftsteller muss am Anfang seiner Karriere eine Sprache finden. Özdamar hat nicht nur eine gefunden, sondern zwei kombiniert um in ihrer eigenen zweisprachigen literarischen Sprache schreiben zu können.

In ‚Großvaterzunge‘, der zweiten Erzählung, sieht man den Wert der Sprache aus politischer und ideologischer Sicht. Die Erzählerung versucht den Weg zu ihrer Muttersprache über eine weitere fremde Sprache, Arabisch, zu finden. Bis 1928 wurde Türkisch mit arabischen Buchstaben geschrieben und die Sprache beinhaltet immer noch viele arabische Wörter. 1928 führte Mustafa Kemal Atatürk ein neues Gesetz ein, das Türkisch zur offiziellen Staatssprache machte und die arabische Schrift verbot. Türkisch wurde danach nur noch in der römischen Schrift geschrieben und viele arabische Wörter verschwanden aus der Sprache (Brandt 2004: 300). Özdamar schreibt „mein Großvater konnte nur arabische Schrift, ich konnte nur lateinisches Alphabet, das heißt, wenn mein Großvater und ich stumm wären und uns nur mit Schrift was erzählen könnten, könnten wir uns keine Geschichten erzählen. Vielleicht erst zu Großvater zurück, dann kann ich den Weg zu meiner Mutter und Mutterzunge finden. Inshallah“ (Özdamar 1990: 14). Die Protagonistin benötigt die arabische Sprache zwar nicht, um mit ihrem Großvater zu kommunizieren, da weder Enkelin noch Großvater stumm sind, aber sie würde es ihr doch ermöglichen, zu den Wurzeln der türkischen Sprache zurückzugehen und zum „jahrhundertealte[n] Wissen [Zugang zu haben], das in arabischer Schrift vorliegt und mit dem Aussterben derer, die sie lesen können, ebenfalls aussterben wird“ (Dayıoğlu 2004: 106). Die Suche nach der Muttersprache bekommt hier eine neue Dimension, es „kommt zu der individuellen, lebensgeschichtlichen noch eine kulturelle, zeitgeschichtliche Sprachentfremdung hinzu“ (Mecklenburg 2006: 93).

Die Protagonistin findet einen Arabischlehrer Namens Ibni Abdullah, mit dem sie ihre Suche nach ihrer Muttersprache fortsetzt. In dieser Erzählung sieht man deutlich die Gegensätze, die im ersten Kapitel erwähnt wurden: das Einheimische und das Fremde. Die Erzählerin hat das, was aus Sicht der Leser das Einheimische ist (also das Deutsche), zum Teil aus Notwendigkeit übernommen, wie man bei ihrer ersten Begegnung mit Ibni Abdullah erfährt, wenn er sagt: „Es ist eine Gemeinheit, mit einer Orientalin in Deutsch zu reden, aber momentan haben wir ja nur diese Sprache“ (Özdamar 1990: 16), aber zum Teil weil sie etwas gesucht hat, um die Erinnerungen, die ihre Muttersprache mit sich bringen, loszuwerden. Die Erzählerin stellt fest aber, wie auch in der ersten Erzählung, dass ihr etwas fehlt, und dass die Wörter in der Fremdsprache keine Kindheit haben (Özdamar 1990: 47). Die ersten arabischen Wörter sind Buchstaben, die sich „zu lebendigen Bildern formen“ (Dufresne 2006: 4) die Özdamars „an Metaphern fast überreiche deutsche Sprache“ (Dufresne 2006: 4) weiterausbauen. Diese figurative Sprache ist in diesem Ausschnitt deutlich zu erkennen:

Es kamen aus meinem Mund die Buchstaben raus. Manche sahen aus wie ein Vogel, manche wie ein Herz, an dem ein Pfeil steckt, manche wie eine Karawane, manche wie

schlafende Tiere, manche wie ein Fluss, manche wie im Wind auseinanderfliegende Bäume, manche wie laufende Schlangen, manche wie unter Regen und Wind frierende Granatapfelbäume, manche wie böse geschreckte Augenbrauen, manche wie auf dem Fluß fahrendes Holz, manche wie in einem türkischen Bad auf einem heißen Stein sitzender dicker Frauenarsch, manche wie nicht schlafen könnende Augen. (Özdamar 1990: 19)

Arabisch ist die Sprache, die die Protagonistin mit ihrem Vater und Großvater verbindet. Sie empfindet eine große Liebe für ihren Vater, was dazu führt, dass sie eine Verknüpfung zwischen der arabischen Sprache und der Liebe sieht. Sie verliebt sich in Ibni Abdullah, mit dem sie dann eine stürmische Beziehung anfängt. Dieses Verhältnis ist verzehrend und um sie zu beschreiben, geht Özdamars Erzählung ins Surreale über. Özdamar benutzt eine sehr gefühlsgeladene Sprache, um die Emotionen der Erzählerin auszudrücken, zum Beispiel „mein Körper geht auf wie ein in der Mitte aufgeschnittener Granatapfel“ (Özdamar 1990: 28) oder „meine Liebe ist ein Hochwasser, es schreit, wirft mein Herz vor sich her“ (Özdamar 1990: 34). Ibni Abdullah geht für einen Monat zurück nach Arabien, aber die von der Protagonistin für ihn und für die arabische Sprache empfundene Liebe bedeutet, dass sie ihn nicht loswerden kann oder will. Sie erklärt, dass Ibni Abdullah von dem Zeitpunkt an in ihrem Körper ist, wodurch sie die Vorurteile der deutschen Gesellschaft ihr gegenüber als Ausländerin so zum Beispiel, dass sie im Supermarkt etwas stehlen würde, oder, dass Menschen auf der Straße über ihr Gesicht lachen, weil sie anders aussieht, noch stärker empfindet als zuvor. Nach einem Monat fängt der Arabisch Unterricht mit dem Zitieren von Koranauszügen wieder an, die sich mit der türkischen Sprache, an die sich die Erzählerin langsam wieder erinnert, mischen. Alle Zitate werden auf Deutsch wiedergegeben, obwohl der Koran auf Arabisch und die anderen zitierten Texte, zum Beispiel aus Liedern und Geschichten, auf Türkisch geschrieben sind, ein weiteres Beispiel für Horns subjektive Charakterisierung über die fremde Sprache. Die Art, wie Özdamar die vom Ursprung her sehr unterschiedlichen Texte wiedergibt, betont eher ihre Gemeinsamkeiten, als ihre Unterschiede:

Ich lernte nicht nur mein Schriftstück, lernte die Wörter, die hinter dem Vorhang gesprochen wurden, mit, dann kam wieder ein türkisches Lied, und das mischte sich in die arabischen Wörter:

Koran: „Wenn jener Tag kommt, dann wird keine Seele sprechen.“

Türkisches Lied: „Mein Leben lang will ich deine reine Liebe in meinem Herzen lassen.“

Koran: „Es sei denn, mit seiner Erlaubnis.“

Türkisches Lied: „Ich werde sie nie beschmutzen, wenn ich mich auch ins Feuer werfe.“

Koran: „Was die Elenden anlangt, so sollen sie ins Feuer kommen.“

Türkisches Lied: „Ich werde nie satt werden, wenn ich auch tausend Jahre an diesem Busen läge.“

Koran: „Ewig sollen sie darinnen verbleiben, solange Himmel und Erde dauern.“

Türkisches Lied: „Ich will eine Nacht, die ich mit dir haben, lebenslang im Leben lassen.“

Koran: „Es sei denn, daß dein Herr es anders wolle, siehe, dein Herr tut, was er will.“
(Özdamar 1990: 34-35).

Die zwei Sprachen und auch die zwei Kulturen werden weiter durch das Erzählen von türkischen Märchen und Geschichten aus dem Koran verglichen. Die Erzählerin rezitiert die Geschichte des Geduldsteins, in der eine Frau vierzig Tage auf ihren Traummann warten muss. Ibni Abdullah erzählt die Geschichte von Frau Zeliha und dem Propheten Yusuf, in der Frau Zeliha Geduld beweisen muss, bis ihr Mann stirbt und sie mit gutem Gewissen den Propheten Yusuf heiraten kann. Beide Geschichten haben eine vergleichbare Moral. Obwohl diese Geschichten oder Zitate auf Deutsch wiedergegeben sind, zeigen sie dennoch die Mehrsprachigkeit der Autorin auf. Die Verwendung von Zitaten aus dem Arabischen oder Türkischen ist zu vergleichen mit der Benutzung von „höherrangig geltenden Sprachen“ in einem Text um „einen ‚ameliorativen‘ Stimmungswert zu erzeugen“ (Horn 1981: 239), wie András Horn in seinem Artikel beschreibt. Horn erklärt, dass, durch den Gebrauch eines Zitats aus einer anderen Sprache und die Erweckung konnotativer Erinnerungen, der Wert eines Textes erhöht werden kann. Arabisch und Türkisch sind zwar keine höherrangige Sprachen im Vergleich zum Deutschen, aber sie könnten bestimmte Assoziationen, zum Beispiel den Klang eines Muezzins, hervorrufen, um die Bedeutung des Textes zu verstärken.

Die Gemeinsamkeiten zwischen dem Türkischen und dem Arabischen werden nicht nur durch ihre Übersetzung ins Deutsche betont, sondern auch, wie in der Erzählung ‚Mutterzunge‘, durch den Gebrauch einer Sprachmischung literarisiert:

„Was heißt *Musalla* in Arabisch“
„Das ist ein Ort für Gebete. Zum Beispiel der Stein, auf dem man Tote hinlegt, ist der Stein der *Musalla*.“
„Bei uns auch. Was bedeutet *Muska*?“
„Zauberspruch.“
„Bei uns auch. Was heißt *Esrar*?“
„Geheimnisse.“
„Bei uns auch. Was heißt *Evham*?“
„Irrige Vorstellungen.“
„Bei uns auch. *Mücamele*?“
„Internationale Höflichkeit.“
„Bei uns auch. *Mutena*?“
„Sorgfältig.“
„Bei uns auch. *Mubrem*?“
„Dringend erforderlich.“
„Bei uns auch. *Muzmahil*?“
„Vollkommen vernichtet.“
„Bei uns auch. *Musala*?“
„Verbindung.“
„Bei uns auch. *Muvacebe*?“

„Gegenüberstehen.“
„Bei uns auch. Und *Leb?*“
„Mund, das hast du schon mal gefragt.“ (Özdamar 1990: 43)

Je weiter die Erzählung geht, desto mehr werden türkische Wörter benutzt. Der Wunsch der Erzählerin, die Wurzeln ihrer Erinnerungen an die türkische Sprache in der Sprache ihres Großvaters zu finden, scheint in Erfüllung zu gehen. Die Erzählerin endet die Geschichte mit der Aussage „Ich bin Wörtersammlerin“ (Özdamar 1990: 51), sie hat türkische Wörter gesammelt und mit Hilfe der arabischen Sprache und der historischen Verbindungen zwischen den zwei Sprachen deren Platz in ihrer Kultur erkannt und festgelegt.

„Karagöz in Alemania“, die dritte Erzählung von *Mutterzunge*, scheint wenig mit den ersten beiden Geschichten gemeinsam zu haben und wirkt politisch engagierter. Die Erzählung war ursprünglich ein Theaterstück, das Özdamar 1986 in Berlin auf die Bühne gebracht und dann 1990 als die längste Erzählung in *Mutterzunge* aufgenommen hat (Mecklenburg 2006: 84). Die ganze Erzählung wird wie ein Theaterstück dargestellt, mit Bühnenwechsel, die durch die Wiederholung „ES WURDE DUNKEL. ES WURDE HELL“ (Özdamar 1990: 61) angegeben sind. Die Aufführung beruht auf dem türkischen Schattentheater, einer Form des traditionellen Volktheaters in der Türkei. Karagöz heißt auf Deutsch Schwarzauge und ist sowohl der Name der Hauptfigur im Theaterstück als auch im Schattentheater. Alemania ist türkisch für Deutschland. Bei näherer Betrachtung zeigt der Titel doch eine Verbindung zu den vorherigen Erzählungen durch seine Sprachmischung, weil "Schwarzauge in Deutschland" auf Türkisch „Karagöz Alamanya'da“ (Mecklenburg 2006: 85) und nicht „Karagöz in Alemania“ hieße. In seinem treffenden Artikel „Leben und Erzählen als Migration“ äußert sich Norbert Mecklenburg hierzu folgendermaßen: „Der Titel ist sprachlich also weder türkisch noch deutsch. Er ist eine Hybridbildung: zitiertes und montiertes ‚Gastarbeitertürkischdeutsch‘, Originalton und literarische Verfremdung in einem“ (Mecklenburg 2006: 85). Im traditionellen Schattentheater ist Karagöz eine verspottete Figur, und sein Partner Hacivat ein eher gebildeter Mensch, in Özdamars Version von einem Esel gespielt. Özdamar ersetzt den verspotteten türkischen „Bauer, Zigeuner oder Plebejer“ (Mecklenburg 2006: 85) durch einen türkischen Gastarbeiter, der auf der Suche nach Arbeit nach Deutschland kommt. Ähnlich wie Özdamar in „Großvaterzunge“ übersetzte Zitate aus dem Koran und aus türkischen Volksliedern benutzt, verwendet sie in „Karagöz in Alemania“ Übersetzungen eines traditionellen Karagöz-Textes durch den deutschen Orientalist Hellmut Ritter (Mecklenburg 2006: 85). Diese Verwendung eines deutschen Textes, um türkisches Kulturgut darzustellen, zeigt deutlich, wie Özdamar versucht die zwei Kulturen miteinander zu fusionieren. Um den Spott des ursprünglichen Schattentheaterstückes zu

übertragen, benutzt Özdamar verschiedene Schreib- und Sprachstile, die als Komik gedacht, aber eigentlich eine realistische Widerspiegelung der verschiedenen Sprachniveaus der deutschen Gesellschaft anbieten. Deutschland wird als eine Tür dargestellt, durch die Gastarbeiter, die vom Reichtum in Deutschland gehört haben, kommen und gehen. Die Gastarbeiter werden als stereotypische Türken dargestellt, zum Beispiel sprechen sie ein Deutsch ohne Artikel oder Deklination, wie es in folgendem Beispiel zum Ausdruck kommt:

„99 Pfennig, 99 Pfennig. Viele Ketzer gehen rein.
99 – 99 du machen viel schwer Geld.
Aber müssen haben Bewilligung von Großpolizei.
Nix so, nix – kein Papier.
Muß haben ganz gut Direck. [...]“ (Özdamar 1990: 68)

Dieses Gastarbeiterdeutsch wird von Özdamar als ein Mittel der Komik benutzt. Diese Komik entsteht, laut Horn, „weil sie als Verstoß gegen die ‚Reinheit‘ der Sprache von Haus aus Inkongruenz, Disparatheit mit sich bringt“ (Horn 1981: 234). Eine Zwischensprache entsteht, mit der Deutsche und Türken sich in ‚Karagöz in Alemania‘ verständigen, und nicht nur als eine Sprache, die von Türken, die es nicht besser gelernt haben, benutzt wird: „Der Grenzpolizist sagte zu ihr: „Ihre Aufenthaltserlaubnis ist abgelaufen. Verstanden? Du zurück nach Hause. Alles klar?““ (Özdamar 1990: 72). Wie Horn schreibt, wirkt eine solche Sprachmischung komisch, weil derjenige der spricht die unbewußte Intention hat, sich in einer reinen akzentfreien Sprache auszudrücken, aber was entsteht ist etwas anderes (Horn 1981: 233). In einem Interview mit dem *Tagespiegel* aus 2011 erwähnt Özdamar genau dieses Ereignis der Sprachwandlung:

Die Sprache ist ein großes Problem. Man sagt, die Deutschen haben sich beim Kolonisieren verspätet. Sie haben sich dafür im eigenen Land Kolonien geschaffen: italienische, spanische, türkische. Aber diese Einwanderer konnten nicht Deutsch [...] die Deutschen mussten, um mit ihren Ausländern zu kommunizieren, ihre eigene Sprache deformieren, bücken und brechen, über ihre Sprache stolpern. Wenn sie damals einen Weg beschrieben, sagten sie: Du gehen bis Rathaus. Ich treffe manchmal Türken, die perfekt Deutsch sprechen, aber bei Wegbeschreibungen für Deutsche gebrochen reden. Das ist auch ein Stück deutsch-türkischer Geschichte, eine Art Folklore. (Dernbach und Reimann 2011: 3)

Die türkische Sprache bleibt in diesem Gewirr von Sprachniveaus und Sprachmischungen auch nicht verschont. Die Türken in der Erzählung benutzen deutsche Wörter für Begriffe, für die sie das türkische Äquivalent nicht kennen:

„Sonra Dolmetscher geldi. Meisterle konustu. Bu Lohnsteuer kaybetmis dedi. Finanzamt cok fena dedi. Lohnsteuer yok. Bombok. Kindergeld falan alamazsin. Yok. Aufenthalt da yok. Fremdpolizei vermiyor. Wohnungsamt da yok diyor. Arbeitsamt da Erlaubnis

vermedi. Ben oglani Berufsschule ye gönderiyorum. Cok Scheiße bu. Sen krankami ciktin.“ (Özdamar 1990: 82)

Dieser Absatz ist für nicht türkischsprechende unverständlich, außer der paar Wörter, die auf Deutsch sind, aber Verständnis der Sprache ist hier nicht die Hauptsache. Dieses „Deutschländertürkisch“ (Mecklenburg 2006: 87), wie Norbert Mecklenburg es nennt, wurde von Türken, die sich in Deutschland niedergelassen haben, gemäß ihre Zwecke entwickelt und sollte bei einer literarischen Behandlung der Migranten natürlich nicht fehlen. Sie wird von Özdamar aus literaturtechnischen und ideologischen Gründen benutzt, um einen Verfremdungseffekt zu schaffen, und hierdurch die Situation in Deutschland in den sechziger Jahren widerzuspiegeln. Jede Figur in der Erzählung versucht, sich an die Umgebung anzupassen: Von türkischen Gastarbeitern umgeben fängt der Grenzbeamte an, in gebrochenen Deutsch zu reden, und der türkische Bauer, der schon länger in Deutschland wohnt und arbeitet, redet mit einem deutschen Dialekt, zum Beispiel „Datt hat ihn schon gestunken“ oder „Datt hat ihm total auf dem Wecker gegangen. Er hatte eine Platte oben, der Opa“ (Özdamar, 1990: 105). In ‚Karagöz in Alemania‘ geht Özdamar weiter mit ihrem Versuch, eine hybride Sprache zu literarisieren, ein Schreibprozess, der schon in ‚Mutterzunge‘ und ‚Großvaterzunge‘ begonnen hatte. Sie zeigt deutlich, wie man diverse Sprachen, einschließlich unterschiedliche Niveaus der gleichen Sprache, benutzen kann, um verschiedene Ziele zu erreichen und Ereignisse darzustellen, wie Hoffmannsthal und Joyces Idee von Sprachen als Instrumente aus dem ersten Kapitel. Zum Beispiel versucht Özdamar eine Synthese zwischen den türkischen und deutschen Sprachen und Kulturen entstehen zu lassen indem sie die Karagöz Schattenspielen, die ein Teil türkischer Kultur sind, in deutscher Übersetzung darstellt. Der Gebrauch der Zwischensprachen, wie Gastarbeiterdeutsch und Deutschländertürkisch, ist eine weitere Bestrebung, Deutsch und Türkisch nicht mehr auseinanderzuhalten, sondern als eine synthetische Ganzheit zu schildern.

Die vierte Erzählung ‚Karriere einer Putzfrau‘ spielt wieder auf surrealer Ebene. Sie erzählt die Geschichte einer türkischen Schauspielerin die nach ihrer Scheidung Arbeit in Deutschland sucht. Sie findet nur eine Beschäftigung als Putzfrau, die durch das Wort ‚Scheiße‘ zusammengefasst werden könnte. Bevor sie die Türkei verlässt erzählt die Großmutter der Erzählerin die Geschichte der Frau Scheiße. Frau Scheiße ist eine Frau, die nichts duldet und die Männer genau so behandelt, wie diese sie behandeln. Weiterhin muss die Erzählerin bei ihrer ersten Stelle in Deutschland die Scheiße eines Hundes sammeln und zu seinem Besitzer, einem etwas verrückten Förster, zurückbringen. Für ihren zweiten Job putzt sie das Treppenhaus in einem Wohnblock, wo ein Bewohner sich nach einer Auseinandersetzung an seinen Nachbarn

rächt, indem er vor seiner Tür schießt. Ein bizarres Theaterstück folgt, in den Gedanken der Schauspielerin/Putzfrau spielend, das ihre Erfahrung mit dem Theater mit ihrer Tätigkeit als Putzfrau verbindet. Unter anderem spielen Cäsar, Kleopatra, Georg Buchners Woyzeck, Hitler und Eva Braun in einer Szene in einem Männerpissoir:

Die Bühne ist ein einziges Männerpissoir, Cäsar, der Hauptpisser, gibt drei Journalisten Interview: Daß er dafür kämpfen wird, daß dieses Pissoir weniger Gestank haben wird als vorher, und läßt Kleopatra die Pißbecken saubermachen. (Özdamar 1990: 120)

Surrealismus als sprachliches Mittel ist durch das ganze Buch zu beobachten, am deutlichsten jedoch wird er in den letzten zwei Erzählungen. Laut Bettina Brandt bietet Surrealismus Schriftstellern, „deren Literatur allzu oft und immer wieder auf ihre autobiografische und „fremdartige“ kulturelle Herkunft zurückgeführt wird, [...] die Möglichkeit, sich derartigen Zuschreibungen zu entziehen. Denn hinter solchen Bildern verstecken sich nie ‚authentische‘ Aussagen über diese oder jene kulturelle oder nationale Identität“ (Brandt 2006: 76). Das Fremde wird durch den Surrealismus nicht mehr ausschließlich in der Herkunft der Autorin gefunden, sondern überall, und das Einheimische und das Fremde werden ausgeglichen. Surrealismus ist sozusagen eine weitere Sprache, mit der Özdamar ihren Leser adressiert. Die in ‚Großvaterzunge‘ und ‚Karagöz in Alemania‘ beobachtete Intertextualität taucht auch in ‚Karriere einer Putzfrau‘ auch wieder auf, jedoch diesmal mit Verweisen auf neuere deutsche Kultur: Zitate aus deutschen Schlagerliedern wie „den Comedian Harmonists („Ich hab für dich ‚nen Blumentopf“) und Leo Falls Bruder Richard („Was machst du mit dem Knie, lieber Hans“), über Willy Schneider, Bully Buhlan bis zu Heintje und Dorthel Larsen („Wärst du doch in Düsseldorf geblieben!“)“ (Mecklenburg 2006: 92). Die Tatsache, dass ein Schauspiel über das Leben einer türkischen Putzfrau von deutscher Schlagermusik begleitet wird, stellt wieder eine Nebeneinanderstellung anstatt eine Differenzierung der zwei Kulturen dar.

In *Mutterzunge* scheint Özdamar für sich selbst einen Ort zwischen den Sprachen aufbauen zu wollen. Am Anfang bietet ihr Deutsch eine Befreiung von den unangenehmen Erinnerungen an ihr Heimatland, aber sie stellt fest, dass ihr diese ‚Sprache ohne Kindheit‘ nicht reicht und geht auf die Suche nach einer Sprache, mit der sie sich ausdrücken kann. Die Sekundärliteratur über Emine Sevgi Özdamars *Mutterzunge* verwendet die Erzählung oft als einen Ansatzpunkt um viel tiefer über die Rolle von kultureller Identität in der MigrantInnenliteratur zu reflektieren, als Beispiel um die MigrantInnenliteratur türkischer Autoren im Rahmen der Geschichte der MigrantInnen in Deutschland zu besprechen, oder um sich auf andere Aspekte Özdamars Prosa als die Zweisprachigkeit zu konzentrieren, wie zum Beispiel Bettina Brandts Analyse surrealistischer Bilder oder Norbert Mecklenburgs Aufsatz über Komik. Diese Studien erwähnen

den Gebrauch der Zweisprachigkeit und Özdamars Schreibstil als nur einen Punkt unter vielen. Marion Dufresnes Aufsatz ‚Emine Sevgi Özdamar Mutter(s)zunge. Der Weg zum eigenen Ich‘ kommt am nächsten zu einer Untersuchung der Verwendung der Zweisprachigkeit, aber konzentriert sich vorwiegend auf die Zurückgewinnung der Muttersprache, und nicht was während der Suche gebildet wird. Dufresne endet ihren Essay mit den Sätzen: „Emine Sevgi Özdamar scheint es sich zur Aufgabe gemacht zu haben, den Worten ihren Klang und ihre Kindheit zurückzugeben, indem sie ihnen einen festen Platz in ihrer deutschen Sprache einräumt. Dass es ihr gelingt, bedeutet, die Mutterzunge endgültig gewonnen zu haben“ (Dufresne 2006: 121). Hier müsste man aber weitergehen und sagen, dass die Mutterzunge zwar wieder zurückgewonnen wird, es sich jedoch nicht mehr um dieselbe Sprache handelt, die Özdamar in ihrer Kindheit gesprochen hatte. Nirgendwo in *Mutterzunge* wird das Türkisch ohne den sprachlichen oder kulturellen Einfluß des Deutschen wiedergegeben. Özdamars Sprache ist nicht mehr Türkisch und auch nicht Deutsch, sondern etwas dazwischen. Ihr Ziel ist nicht dem Leser etwas Einzigartiges mit ihrer literarischen Sprache anzubieten, individuell für den Dichter, seine Originalität und persönliche Stimme darstellend, wie laut Leonard Forster vom Autor erwartet wird (Forster 1970: 26). Vielmehr bietet sie eine realistische Literarisierung verschiedener Sprachen, die in den siebziger Jahren und teilweise noch heute in Deutschland existieren. Özdamar literarisiert die von Migranten gefundenen und erfundenen Sprachen (von Deutsch, Türkisch, Arabisch, über Gastarbeiterdeutsch, Deutschländertürkisch, zu deutschen Dialekten), um sich in ihrer neuen Heimat effektiv ausdrücken zu können. Sie scheint festzustellen, dass ein Hybridestil nötig ist, um die Situation so gut wie möglich darzustellen. „Es geht nicht mehr um sprachliche ‚Parallelwelten‘ oder einen Austausch zwischen festgefügtten kulturellen Positionen, sondern um eine komplexe Querung“ (Ezli 2006: 65) wie Özkan Ezli in seinem Aufsatz ‚Von der Identitätskrise zu einer ethnografischen Poetik‘ konstatiert. Özdamar ist erst nach *Mutterzunge* als Schriftstellerin wirklich bekannt geworden, nach der Veröffentlichung von ihrem zweiten Buch *Das Leben ist ein Karawanserai*, für das sie mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis ausgezeichnet wurde. Özdamars spätere Romane haben ähnliche Themen wie in *Mutterzunge*, aber die Fixierung auf die Sprache ist in den Hintergrund gerückt. Sie hat die Sprache gefunden, die sie literarisieren will: Die Suche scheint zu Ende zu sein.

3. Franco Biondis *In deutschen Küchen*

Der Autor Franco Biondi kam im Alter von achtzehn Jahren mit seinem Vater aus Italien nach Deutschland, um als Elektroschweißer zu arbeiten. Er machte in der Abendschule sein Abitur, studierte später Psychologie und beteiligte sich an den ersten Organisationsversuchen der ‚Gastarbeiterliteratur‘, die 1980 in der Gründung des Polynationalen Literatur und Kunst Vereins (PoLiKunst) mündete (Kremnitz 2004: 182). Ziel des Vereins war es einen kritischen Dialog zwischen der deutschen Öffentlichkeit und der Gastarbeiter durch Literatur und Kunst zu betreiben. Zusammen mit dem Schriftsteller Rafik Schami formulierte Biondi in *Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur* den Hauptkern einer Gastarbeiterliteratur. Biondi und Schami legten fest, dass Gastarbeiterliteratur auf Deutsch geschrieben werden muss, um „Brücken [...] zu den deutschen Mitbürgern“ zu schlagen und „den kulturellen Austausch zwischen ‚Inländern‘ und Gastarbeitern“ (Chiellino 1995: 290) zu ermöglichen. Wie Emine Sevgi Özdamar schreibt Biondi nicht einfach Standarddeutsch, sondern hat in seiner Arbeit eine Sprache entwickelt, die seine Muttersprache, Italienisch, mit verschiedenen Niveaus der deutschen Sprache verbindet, um eine Sprache der Migranten zu repräsentieren. Biondis fünfter Roman *In deutschen Küchen* erzählt die Geschichte von Dario Binachi, einem italienischen Gastarbeiter, der seinem Vater nach Deutschland gefolgt ist. *In deutschen Küchen* ist deutlich ein Bildungsroman, der Binachis Reise in die deutsche Sprache und dadurch in die deutsche Kultur darstellt. Im Gegensatz zu Özdamars Protagonistin konzentriert sich Dario Binachi darauf sich in die deutsche Kultur zu integrieren und eine Heimat in Deutschland zu finden. Langsam erkennt er aber, dass er zwar nicht mehr in seiner eigenen Heimat zurückkehren möchte, sich jedoch auch nicht seiner neuen Heimat zugehörig fühlt und zwischen beiden lebt. Durch eine Literarisierung der Mehrsprachigkeit versucht Biondi, diesen Zwischenraum darzustellen und zu zeigen, dass es eigentlich keine klare Linie zwischen den ‚Deutschen‘ und den ‚Ausländern‘ gibt, vor allem was die Sprache betrifft.

Um Dario Binachis Erfahrungen mit der deutschen Sprache abzubilden benutzt Biondi eine sehr bewegende Schriftsprache, die mehr mit der italienischen Sprache als mit der deutschen Sprache gemein zu haben scheint. Am Anfang des Romans, vor allem im ersten Kapitel, ist die deutsche Sprache für den Protagonisten fast unverständlich. Wie ein Fluß strömt die unbekannte Sprache über Binachi, ohne aufgenommen zu werden: „ein körniger Silbenbrei, der sich auf meinem Trommelfell niederließ, um behend [sic – frühere Schreibung für behänd] durchgesiebt zu werden“ (Biondi 1997: 11) oder „Jetzt floß aus Pauls Mund ein Silbenguß. Ich verstand nur

Italiener und *Wort*. Franzens Lippen schleuderten daraufhin eine Konsonantenlawine heraus“ (Biondi 1997: 21). Später im Roman erkennt Dario, dass die Sprache nicht flüssig, sondern etwas Lebendiges ist, das er einzufangen versucht: „Eine Mauer sah ich wachsen und zu einem Damm werden, der keinen Sprachtropfen mehr durchlassen wollte. Nein, die Worte waren keine Tropfen, der Damm in mir kein Damm; die Worte waren Freiwild geworden, und hier lauerten Jäger, die auf meine Worte schossen“ (Biondi 1997: 149). Bei Emine Sevgi Özdamar konnte man, an Stellen wo sie vermutlich Redewendungen aus ihrer Muttersprache übersetzte, noch eine etwas holprige Sprache beobachten. Bei Biondis Werk erkennt man diese idiomatische Sprache wieder aber die vermeinte Übersetzungen wirken etwas flüssiger als bei Özdamar, zum Beispiel „Schau die Pracht! Das ist Brot für unsere Zähne“ (Biondi 1997: 17) oder „Zelte auf diesen Fragen aufzuschlagen“ (Biondi 1997: 36). Maria E. Brunner behauptet, dass die „wortwörtliche Übersetzung muttersprachlicher Redewendungen ins Deutsche im Roman *In deutschen Küchen* [...] aus einem tiefsitzenden Misstrauen in die Sprache der Ankunftsgesellschaft heraus [erfolgt], die die Erfahrung des Migranten nicht zur Sprache kommen lässt“ (Brunner 2005: 226-227), was meiner Meinung nach nicht völlig richtig ist. Einerseits geht es doch in Biondis Roman darum, dass die Migranten jetzt endlich die Gelegenheit haben sollten, zur Sprache zu kommen, aber andererseits ist es nicht die deutsche Sprache an sich, die eine Äußerung der Migranten bis zu dem Zeitpunkt verhindert hat. Biondi erscheint mit der deutschen Sprache völlig vertraut und scheut sich nicht, diese auch zu benutzen. Was Biondi meines Erachtens ausdrücken möchte, ist die Unangemessenheit der deutschen Sprache die Ereignisse im Roman, und überhaupt die Lage der Arbeitsmigranten, ohne die Hilfe anderer Sprachen darzustellen. Da die italienische Sprache nicht angemessener wäre wird der Gebrauch der Sprachmischung Biondis deshalb um so notwendiger, um eine einzigartige Situation mit einer sonderbaren Sprache ausdrücken zu können. Biondis poetische Sprache stellt erstmal Dario Binachis Gefühl dar, dass er sich die deutsche Sprache sich erarbeiten muss. Er hat das Gefühl „Hürden im Kopf“ (Biondi 1997: 17) zu haben und dass die deutsche Sprache seine „Zunge an die Verstumung [sic - Verstümmung]“ fesselt (Biondi 1997: 22). Er war in Italien nicht glücklich und fühlt sich jetzt in Deutschland auch nicht zufrieden. Dieses Gefühl der Unzufriedenheit wirkt wie eine „Schraubzwinge“ (Biondi 1997: 13) die der Protagonist versucht, aufzubrechen. Das Gefühl, durch diese Schraubzwinge in die Enge getrieben zu werden, wird weiterhin durch Biondis bildreiche Sprache ausgedrückt: „Nach dreimonatigem Deutschland fühlte ich mich an einem Kloakenrand gestrandet“ (Biondi 1997: 7) oder „ich verbannte [...] meine Kindheitserinnerungen in den Kerker der Vergangenheit, darauf bedacht, keine Gefühle jener Zeit frei kommen zu lassen“ (Biondi 1997: 9).

Dario nimmt sich fest vor, etwas gegen dieses Gefühl der Unzufriedenheit zu tun. Er fängt an, sich in die deutsche Gesellschaft zu integrieren, indem er die deutsche Sprache lernt. Um Wörter, die er nicht kennt, sofort nachschlagen zu können nimmt er sein Wörterbuch überall mit und beschreibt seine Bindung zum Wörterbuch wie die eines Gläubigers zu seiner Bibel (Biondi 1997: 53). Spielerisch entdeckt Binachi die deutsche Sprache, die er in Ausschnitten wie dem folgenden, auseinandernimmt:

Das Wörterbuch gab mir grundverschiedene Definitionen von *Leid* und *Mitleid*. Das *Mit* vor dem *Leid* veränderte meine sinnliche Erfahrung. Nicht nur, daß der Ton seiner Stimme das *Mit* vor dem *Leid* verbogen hatte. Vor allem spürte ich, daß ein *Mit* sich niemals mit dem *Leid* hätte verschmelzen können, wenn man nicht ein Leid fühlte. Mich machte auch stutzig, daß im Wörterbuch nach Leid *Leidenschaft* stand, und daß diese beiden Wörter mit gleichem Stamm völlig verschiedene Bedeutungen hatten. Verstört von dieser Entdeckung wühlte ich fortan in den Pausen in meinem Wörterbuch, neben der Schweißmaschine. Jetzt rang ich nach Worten wie mein asmatischer Vater nach Luft, ja, ich gierte nach ihnen. (Biondi 1997: 30)

Weitere Zerlegungen finden innerhalb des Romans statt, zum Beispiel mit den Wörtern „Selbstgespräche“, „gemein“ und „Gemeinde“:

Ich kaute in mir dieses Wort, Selbst, Gespräche, Selbstgespräche, Selbstundgespräche, Gesprächeundselbst. (Biondi 1997: 32)

Ich hatte im Wörterbuch nachgeschaut und nicht begreifen können, wie zwei hinzugekommene Buchstaben die Bedeutung von *gemein* und *Gemeinde* so weit auseinanderklaffen lassen konnten. (Biondi 1997: 101)

Wenn man die Sprache so zerlegt, oder dekonstruiert, spürt man, dass die Wörter zwar von der Rechtschreibung her eine Verbindung zueinander haben, von der Bedeutung her, jedoch völlig willkürlich benutzt werden. Nach einer solchen Dekonstruktion wirkt auch eine bekannte Sprache fremd, die Unterschiede zwischen dem Einheimischen und dem Fremden sind verringert und „gesellschaftliche und sprachliche Herrschaftsverhältnisse“ (Rösch 1998: 8) sind abgebaut. Das Spielen mit der Sprache wird ein Ringen mit der Sprache, weil Dario Binachi die deutsche Sprache als etwas betrachtet, das er zu domestizieren trachtet: „In mir tobte es gegen dieses Monster, das die Frotzelsprache war; ich stellte mir vor, es sei der Drache, den es zu bändigen, zu zähmen und in die eigenen Dienste zu bringen galt“ (Biondi 1997: 51). Dario verliebt sich in die Tochter seines Vermieters, Elli, fühlt sich ihr aber sprachlich unterlegen. Während ihrer Gespräche muss er immer gegen seine Sprachlosigkeit kämpfen: „[m]ir fehlten die Worte und die Unmittelbarkeit, die notwendig waren, damit Ironie und Spott angreifen konnten. Ohne sie war ich gehandicapt“ (Biondi 1997: 52). Er hat das Gefühl, Elli nicht sagen zu können, was er wirklich denkt und drückt sich stattdessen nur mit Witzen aus:

Hanne erschien mit einem dunklen Tuch um den Kopf, Elli in alten zerschissenen Kleidern. Maskenball? fragte ich. Wenn Augen schießen könnten, hätten sie mich auf der Stelle niedergestreckt. Ein Unbehagen formte in mir die Frage, wann ich es endlich fertigbrächte, von meinen sprachlichen Feldzügen abzulassen. Ich war nicht nur scheu, ich war auch feige. Und der sprachlich errichtete Schutzwall erdrückte mich zunehmend. (Biondi 1997: 96)

Aber sein Schutzwall funktioniert auch um Elli zu schützen und endlich ist er in der Lage mit Ironie und Spott angreifen zu können: „Sie ist besetzt! tönte er. [...] Was besetzt? Erwiderte ich prompt. Ist Elli ein Klo? Der Kerl blickte mich entwaffnet an. Auch wenn der Mann Schürzenjäger sein mochte – mein Sprachgefühl und die ironische Art konnten ihn um den Finger wickeln“ (Biondi 1997: 124).

Durch das Lernen der deutschen Sprache und das Aufbauen von Verhältnissen mit den Einheimischen fühlt sich Binachi zunehmend von seiner Heimat abgegrenzt. Ähnlich der Brücke, die Biondi mit Gastarbeiterliteratur zwischen den Kulturen bauen wollte, wird hier das Motif einer Brücke benutzt, um die Verbindung zwischen Dario Binachis Heimat und Deutschland zu beschreiben: „Seit dem Zug nach Deutschland war Zeit dahin, und die Briefe der Barfreunde, die mir einzig verbliebene Brücke nach San Martino, zeigten Risse“ (Biondi 1997: 51). Diese Risse vergrößern sich bis Binachi endlich erkennt, dass er nicht in seine Heimat zurückkehren möchte. Allerdings fühlt er sich auch in Deutschland noch nicht zu Hause. Um die transkulturelle Situation der Arbeitsmigranten wie am Beispiel Dario Binachis in Deutschland in den sechziger und siebziger Jahren ausdrücken zu können, benutzt Biondi eine Sprachmischung. Eine Kombination aus italienischen und deutschen Wörtern wird eingesetzt, um die Zweisprachigkeit der Figuren zu literarisieren. Italienische Wörter scheinen aber bei Biondi viel seltener vorzukommen als die türkischen Wörter im Werk *Özdamars*. Sie werden ausschließlich in Dialogen benutzt und tauchen zumeist in emotionellen Augenblicken auf, so zum Beispiel in Auseinandersetzungen zwischen Binachi und seinem Vater: „Impara l'arte e mettela da parte! Tauche deine Augen und deine Ohren in ihr Werk hinein, lerne!“ (Biondi 1997: 20) „Chi va coi zoppi impara a zoppicare! Warum verkehrst du mit ihnen? Dieses Volk aus dem Süden, es ist das Unheil Italiens!“ oder wenn ein italienischer Gastarbeiter bei der Arbeit ausrastet „Nun suno nu schiavo, porcoddio! Er sprang auf den Dachdecker zu und stieß ihm seine Glatze in den Bauch [...] und er schrie: Ich dich kaputt, tutto kaputt, porcoddio!“ (Biondi 1997: 112) Im Gegensatz zu *Özdamars* Sprachmischung zeigt Biondis Gebrauch der italienischen Sprache eine objektive sprachliche Charakterisierung, die schon im zweiten Kapitel genannt wurde. Objektive Charakterisierung bedeutet hier das Schreiben aus der Position eines „objektiven Beobachters“ (Horn 1981: 230), also eine Widerspiegelung von dem, was wirklich passieren könnte ohne

Interpretation des Autors. Diese Beschreibung erfolgt durch den Gebrauch der italienischen Sprache um realistisch motivierte Szenen darzustellen, ohne dass eine Interpretation erfolgt. Die Szenen werden einfach so wirklichkeitnah wie möglich beschrieben um die Illusion der Leser zu fördern. Die verschiedenen Teile der Erzählung, Fabel (oder Inhalt der Geschichte) und Sujet (oder Ausdrucksweise der Geschichte) (Horn 1981: 230), die in András Horns Artikel über die ästhetischen Funktionen der Sprachmischung in der Literatur erklärt werden und schon im zweiten Kapitel erwähnt wurden, fallen hier zusammen, anstatt deutlich voneinander getrennt zu sein. Das heißt was mit den verschiedenen Sprachen ausgedrückt wird, wird auch in der Geschichte inhaltlich vorgeführt. Die Sprachmischung wird auf verständliche Weise literarisiert, mit einem mehrfachen Wechsel zwischen Deutsch und der Fremdsprache, da „[d]ieser [...] ja künstlerisch notwendig [ist], um einerseits die Gemeinverständlichkeit, andererseits die Innovativität der Sprachmischung zu bewahren“ (Horn 1981: 229). András Horn schreibt, dass „[d]a die Muttersprache unmittelbar zum Personenkern, zum Selbst ist, ist sie auch das natürliche Mittel des spontan-unmittelbaren Ausdrucks der Betroffenheit“ (Horn 1981: 230). Diese Erklärung passt sehr gut zu Biondis Politik der „Literatur der Betroffenheit“ (Chiellino 1995: 290), in der es darum geht, die Stimmen der Minderheiten in Deutschland, vor allem der Gastarbeiter, zum Ausdruck zu bringen und verdeutlicht die Benutzung des Italienischen in emotionalen Situationen. Man kann schließlich nicht realistischer vorgehen, als die Stimmen der Gastarbeiter in ihrer eigenen Sprache zu präsentieren.

Langsam aber sicher fängt Dario an, Beziehungen zu den Einheimischen aufzubauen. Nach einer Weile erkennt er aber, dass viele von ihnen nicht wirklich daran interessiert sind, sich mit ihm und seinen ausländischen Freunden anzufreunden, sondern sie eher in der Rolle der lustigen Fremden sehen: „So erfüllten wir die Anforderungen an gute Statisten“ (Biondi 1997: 63). Sie sollten ihr Geld in den Lokalen ausgeben, freundlich bleiben, sich nicht aufregen wenn die Einheimischen sich über ihre Sprache lustig machen, Schmeichelworte parat haben und „Zuvorkommen[heit] und Freundlichkeit“ (Biondi 1997: 65) bloßlegen, die auf Dario „übertrieben und schal wirkten und an Selbstverleugnung grenzten“ (Biondi 1997: 65). Um die Verhältnisse zwischen den Gastarbeitern und den Einheimischen abzubilden, verwendet Biondi verschiedene Register der deutschen Sprache, der pfälzische Dialekt, Gastarbeiterdeutsch und Hochdeutsch. Der pfälzische Dialekt, den die Einheimische im Roman sprechen, bringt deutsche Lokalkolorit in die Geschichten, und zeigt, dass die Ausländer nicht die einzigen sind, die kein Hochdeutsch sprechen. Die Stellen, die im Dialekt geschrieben sind, zum Beispiel ein Gespräch mit Hanne, der Vermieterin des Protagonisten, muss man eigentlich laut lesen, um sie zu verstehen: „Stell omo vor, hat de Kerl en Krempel bei sich! rief sie heiser. Is das Zeusch vun dei

Vadder dabei? Un wann kimmt er dann?“ (Biondi 1997: 46). Hannes fast übertriebener Dialekt wird phonetisch geschrieben, was durch seine Inkongruenz und Disparität ein Element der Komik zur Erzählung bringt, wie das Gastarbeiterdeutsch in Özdamars *Mutterzunge*. Hanne scheint selbst, von den ganzen Sprachen, die sie umgeben, verwirrt zu sein, wie Dario erklärt: „Ich lachte sie an, fragte mich – und nicht sie -, warum sie mit mir abwechselnd in ihrem Dialekt und in gebrochenem Deutsch sprach. In ihrem Dialekt war die Wirtin sie selbst, in Gebrochenendeutsch tat sie meinen Ohren Gewalt an“ (Biondi 1997: 46). Nach den vielen Jahren, die sie mit italienischen Gastarbeitern wie ihrem Geliebten Salvatore verbrachte, ist ihre Sprache auch mit italienischen Wörtern gespickt. Mit Hilfe der Zeit, die er in Hannes Küche verbringt, entwickelt sich Darios Sprache soweit, dass er gegen Ende des Romans mit den Einheimischen auf ihrem Niveau sprechen kann, sogar im Dialekt. Sein Annäherungsversuch wird abgelehnt, indem die Einheimischen in gebrochenem Deutsch mit ihm und seinen Freunden reden:

Grundsätzlich sprachen alle Einheimischen in Gebrochendeutsch mit uns. Ihren weichteiligen Dialekt vermengten sie mit eingeschrumpften Wörtern. Wenn sie mit den Zungen ominöse Sprachverunstaltungen schnaltzen, schmunzelten wir ihnen gefällig und dankbar zu, wiederholten ihre Worte wie Musterschüler im Unterricht, sprachen mit ihnen, bemüht um Wohlgefallen, Vincenzo in gestelztem Schriftdeutsch, ich in holprigem Hüttenheimerisch², das wahrscheinlich nicht weniger seltsam war als ihr Gastarbeiterdeutsch. In ihrer Erheiterung riefen sie gelegentlich: Wo hoste des gelernt? Dahaam, erwiderte ich trocken, und fügte schamlos hinzu: Mei Mudder is abber nit schuld. (Biondi 1997: 64)

Dialoge unter Gastarbeitern werden im Roman in gebrochenem Deutsch, oder Gastarbeiterdeutsch, wiedergegeben: „Gut, andere Mal, ich Bier. Aber jetzt nix. Ich Dankeschön“ (Biondi 1997: 27). Die Sprache, die Biondi benutzt um das Gastarbeiterdeutsch zu literarisieren, beschreibt er in einem Interview als „eine Kunstsprache, die auch angelehnt war an meine Alltagserfahrungen“ (Amodeo 2008: 2). Obwohl diese Sprache als Schriftsprache nicht existiert, basiert sie auf einer real existierenden Sprache.

Darios Freunde machen Zukunftspläne, ohne zu wissen, dass diese Pläne sie noch fester an die neue Heimat binden würden. Biondi beschreibt das „Hiersein“ (Biondi 1997: 72) als einen Faden und jeden Schritt, der die Chancen des Bleibens in Deutschland erhöht als ein Knoten, um ihn zu verstärken. Auch Dario macht Knoten in den Faden seiner Zukunft indem er zunehmend

² Hüttenheim ist der von Biondi erfundenen Ort in dem Dario Binachi wohnt und arbeitet.

Zeit in Hannes Küche verbringt. Diese Küche gibt dem Roman seinen Titel, und fungiert als Ort, wo die Kulturen aufeinander treffen. Dario wird von Hanne ermutigt, immer wenn er aus dem Haus geht oder wieder rein kommt, in die Küche reinzuschauen. Hier sitzen auch meistens andere Gastarbeiter, Salvatore, Willi, und oft Hannes Stieftochter Elli, in die sich Dario verliebt. Die Küche macht Darios Leben in Deutschland erträglich: „Die Küche bot mir nämlich jene Distanz, die notwendig war, die Nähe meiner Familie zu ertragen. Dadurch wurde der Alltag ein dichtgeknüpfter Teppich, durch den kein aufrüttelndes Gefühl sickerte“ (Biondi 1997: 93). Auch wenn die Küche ihm nicht das Gefühl der Zugehörigkeit bietet, das er sich erhofft, so hat er wenigstens das Gefühl, dass er sich nicht ändern muss, um dazuzugehören, sondern er selbst bleiben kann. In einem Versuch dieses Gefühl auszudrücken, benutzt Dario das erfundene Wort „*Fremdung*“ (Biondi 1997: 101):

Zuweilen versuchte ich, jenes namenlose Gefühl mit einem Wort *Fremdung* zu umschreiben, und merkte, wie daneben so ein Wort liegen konnte, so daß ich mir eingestehen mußte, daß ich dafür weiterhin kein Wort kannte. Nur Umschreibungen halfen mir. Es ging auch um die Sehnsucht, dazuzugehören, und auch um die Gewißheit und die Freude, es nicht zu können, nicht zu dürfen, nicht zu mögen. Es trieb mich ein Verlangen, Gemeinsamkeiten mit einer Gemeinschaft zu spüren und zugleich die Kräfte zu fühlen, die meine Person in ein Anderssein trieben. (Biondi 1997: 101)

Es gibt auch andere Wörter, die Dario benutzt, um Lücken in den anderen Sprachen zu füllen, zum Beispiel „Amogotomana“ (Biondi 1997: 79) und „Frotzelsprache“ (Biondi 1997: 51). In einem Interview sagt Biondi über diese erfundenen Wörter: „Die Wortschöpfungen haben immer auch dazu gedient, selbst vorzukommen in der Sprache, die mir nicht angehört hat, bzw. selbst vorzukommen in der Sprache, in der ich nicht ohne weiteres zu Hause war. Ich hatte das Gefühl, eine Reihe von Erfahrungen kommen in dieser Sprache nicht vor.“ (Amodeo 2008: 2). Diese Aussage bestätigt die Idee, dass die Situation der Migranten in Deutschland weder mit der deutschen noch mit der italienischen Sprache geschildert werden kann. Biondis Literarisierung der Sprache der Migranten füllt die Leere, die zwischen diese zwei Sprachen entsteht: „Die polyphone Struktur der Romane Biondis wird zu einem hybriden Ort des Dazwischen. In der Überlagerung der verschiedenen Sprachen bildet sich eine dritte Sprache aus, die von einer hybriden Logik der Dialogizität geprägt ist, nicht vom Entweder-Oder, sondern von der Denk- und Auslegungsfigur des Sowohl-als-auch“ (Brunner 2005: 224-225). Brunner bringt uns zu der Idee zurück, dass sich die Migranten nicht mehr in einer ‚Entweder/Oder‘ Situation befinden, das heißt sie müssen sich nicht mehr entscheiden, ob sie zurück in ihre Heimat kehren und ihre Identität behalten, oder in Deutschland bleiben und sich assimilieren, sondern sie können sowohl in Deutschland bleiben als auch ihre einzigartige Identität behalten. Die Gegensätze Fremde und

Einheimische, die durch die Ideen des Dekonstruktivismus im ersten Kapitel eingeführt wurden, scheinen durch die Darstellung der Ähnlichkeiten zwischen Gastarbeiter und Einheimischen nicht mehr so entgegengesetzt zu sein. Biondis Sprache zeigt, dass die Migranten weder ihrer Heimat noch ihrem Adoptivland zugehören. Sie stehen irgendwo dazwischen, an einem eigenen Ort.

Gegen Ende des Romans hat Dario das Gefühl, einigermaßen mit der deutschen Sprache vertraut zu sein. Durch seinen Freund Vincenzo, der als Lehrer ein Zimmer voller Bücher hat, findet Dario seine Faszination für die gedruckte Sprache. Bei der Arbeit stößt er auf Stapel von Illustrierten, die er gierig liest. Am Anfang findet er es schwierig: „Ich versuchte mich in der Lektüre einiger Artikel und stellte fest, wie tief die Kluft zwischen meiner gesprochenen Sprache und der Sprache der gedruckten Welt war. Dennoch zog sie mich an, spornte mich an, tiefer in sie einzutauchen“ (Biondi 1997: 190). Seine Sucht nach der deutschen Sprache zu Beginn des Romans wird jetzt stärker und bezieht auch die Schrift ein: „Ich über und zerlas sie, zunächst ohne Absicht und ohne Ziel, mit dem Wörterbuch zur Seite, und betrank die Augen. Zunehmend wurde greif- und fühlbar, wie Worte sich in mir verästelten, einwurzelten und wuchsen, und wie ich für diese Vorgänge kein Wort fand“ (Biondi 1997: 206). Seine Einweihung in die deutsche Sprache ist jetzt komplett. Zu diesem Zeitpunkt spürt er aber, dass es keinen Unterschied macht, ob er der Sprache mächtig ist oder nicht, er ist immer noch nicht zufrieden: „Zu jener Zeit konnte ich noch nicht wissen, daß die Fremde regelmäßig gegessen und getrunken werden mußte, schön und häßlich, Balsam und Gift zugleich, daß sie eine Medusa oder ein Janus mit mehr als zwei Gesichtern war, daß sie einen Anfang und kein Ende besaß“ (Biondi 1997: 156). Er sieht also ein, dass einem auch in seinem neuen Zuhause, das Fremde, das schöne und das häßliche entgegenkommt, es wird nie alles perfekt sein, und er muss sich damit abfinden.

Biondis Werk befasst sich mit dem Verhältnis zwischen den „Außenheimischen und Einheimischen“ (Rösch 1998: 8). Sowohl die Einheimischen als auch die Fremden (oder Biondis Außenheimischen) befinden sich insofern in der gleichen Lage, als dass sie sich beide eine Existenz in dieser Welt erkämpfen müssen. Nachdem Dario Binachi die deutsche Sprache gelernt hat erkennt er deutlich, dass er sich jetzt mit sich selbst und seiner Andersartigkeit zufrieden stellen muss, da eine weitere Assimilation bedeuten würde, die eigene Identität aufgeben zu müssen. Die Sekundärliteratur über Franco Biondis Romane tendiert dazu, Biondis Schreibstil als „eine neue Sprache“ zu beschreiben. Maria E. Brunner schreibt in ihrem Artikel ‘Identität und Sprache des Migranten in der Fremde im Werk von Franco Biondi’, dass „[d]as Zur-Sprache-Kommen des Migranten [...] nicht als Assimilation zu verstehen [ist], sondern als Aneignung der

fremden Sprache, als ein dialektischer Prozess, in welchem das Eigene zum Ausdruck zu kommen vermag. Biondi macht sich auf die Suche nach einer neuen Sprache, nach einem neuen Idiom, weil keine der beiden Sprachen, weder das Deutsche noch das Italienische, die Fremde richtig zum Ausdruck bringen kann“ (Brunner 2005: 227). Meiner Meinung nach ist es aber nicht richtig Biondis Sprache als neu zu bezeichnen, sie ist die Literarisierung real existierender Sprachen. Die verschiedenen Sprachen, die im Roman benutzt werden, spiegeln die verschiedenen Sprachen der Migranten (Italienisch, Gastarbeiterdeutsch, Dialekt und Hochdeutsch) wider. Im Vergleich zu Özdamars *Mutterzunge* wirkt *In deutschen Küchen* weniger experimentell. Biondis Schreibstil ist zwar durch italienische Tonfälle beeinflusst, wie auch Özdamars durch türkische, aber Biondi scheint sich in seinem Stil sicherer zu sein. Eine Erklärung dafür wäre, dass *In deutschen Küchen* seine fünfter Roman ist, wohingegen *Mutterzunge* Özdamars erstes veröffentlichtes Werk ist. Obwohl Biondi politisch sehr engagiert und ein Befürworter der Gastarbeiterliteratur war, entsteht in diesem Roman weniger das Gefühl eines Aufeinanderprallens der Kulturen als bei Özdamars *Mutterzunge*. Eine Assimilation findet nicht statt, aber die verschiedenen Kulturen scheinen doch einigermaßen friedlich nebeneinander leben zu können. In seinem früheren Werk war das anders: „Das Aufeinandertreffen zweier Sprachen und Kulturen provoziert in Biondis frühen Werken wie *Passavantis Rückkehr* und *Abschied der zerschellten Jahre* eine Dichotomierung (*Entweder-Oder-Situation*), eine Art Konfrontation der Kulturen auf Grund der Heterogenität der Herkunftskulturen, um dann in *Die Unversöhnlichen* und *In deutschen Küchen* in eher emanzipatorische Potenziale überführt zu werden. Diese emanzipatorischen Potenziale bedingen eine Erweiterung der kognitiven und expressiven Möglichkeiten, d.h. beide Kulturen werden nun von Biondis Protagonisten in einer Art Synthese beherrscht (*Sowohl-Als-Auch-Situation*)“ (Brunner 2005: 228). *In deutschen Küchen* zeigt diese Synthese, anhand eines Ausländers, der sich in Deutschland zurecht fand, die Sprache beherrschte, aber trotzdem sich selbst geblieben ist. Trotz seiner Mitwirkung an der Politik der Gastarbeiterliteratur und der Tatsache, dass er in fast jeder Form der Sekundärliteratur, die sich mit der Migrantenliteratur befasst, als wichtiger Mitwirkender genannt wird, scheint „die kulturelle Andersartigkeit der Literatur, die Biondi produziert, noch keine angemessene Anerkennung gefunden zu haben“ (Brunner 2005: 218). Viele von Biondis Romanen sind vergriffen und nur noch antiquarisch erhältlich. Die Bücher, die doch noch gedruckt werden, sind nicht überall verfügbar, wofür Brunner keine Erklärung hat. Meines Erachtens ist die mangelnde Beachtung Biondis darauf zurückzuführen, dass sein Schreiben, welches vielmehr das tagtägliche Leben und die Probleme der Migranten thematisiert, nicht mehr aktuell ist. Der Anwerbestopp der Gastarbeiter liegt schließlich schon neununddreißig Jahren zurück. Man möchte sich der

Schlußfolgerung Harald Weinrichs anschließen, der sich als Einrichter des Alberto van Chamisso Preis für deutschschreibende Autorinnen und Autoren nichtdeutscher Herkunft viel mit der Migrantenliteratur beschäftigt hat, und behaupten dass „die erste Phase, in der diese Literatur als Gastarbeiterliteratur wahrgenommen wurde, zu einem gewissen Grad beendet und ein Teil der Literaturgeschichte geworden ist.“³ *In deutschen Küchen* wurde zwar erst 1997 veröffentlicht, aber Biondi begann schon 1970 daran zu arbeiten (Rösch 1998: 8), als die Gastarbeiterliteraturbewegung ihren Höhepunkt erreichte. Die Darstellung der italienischen Gastarbeiter aus den sechziger und siebziger Jahren hat an Relevanz verloren und hinterlässt einen Roman mit einer bezaubernden Literarisierung einer Reise in eine Sprache, bei deren Thematik die Widerspiegelung der heutigen Situation in Deutschland fehlt.

³ Meine Übersetzung eines Zitats aus Suhr 1989:82 „first phase, during which this literature was perceived as Gastarbeiterliteratur, is to a certain degree completed and has become a part of literary history.“

4. Thomas Podhostniks *Der gezeichnete Hund*

Der gezeichnete Hund unterscheidet sich von den anderen zwei Romanen, indem er nicht von einem Migranten geschrieben wurde. Der Autor, Thomas Podhostnik, wurde 1972 in Radolfzell am Bodensee in Deutschland geboren. Als Sohn von Arbeitsmigranten, die 1970 aus Slowenien nach Deutschland kamen, gehört er eigentlich zum zweiten Generation der in Deutschland aufwachsenden Migrantenkinder. Da er jedoch seine Erfahrungen im Migrantenmilieu in seinem Werk literarisiert, passt er dennoch ins Bild der Migrantenliteratur und in der Kontext dieser Arbeit. Podhostniks Debütroman, *Der gezeichnete Hund*, ein dünner Band von nur hundert Seiten, folgt dem Leben Sivos, Sohn slowenischer Gastarbeiter, von seiner Einschulung bis zu seinem Studium im Ausland. Sein Leben wird durch verschiedene Episoden illustriert, in denen auch seine Eltern, Tante, Cousin und Cousine vorkommen. Ähnlich wie Emine Sevgi Özdamar und Franco Biondi benutzt Podhostnik eine Mischung von Deutsch und seiner Muttersprache um die Situation seiner Generation auszudrücken. Obwohl es zwischen dem Schreibstil Podhostniks, Özdamars und Biondis Ähnlichkeiten gibt, wirkt Podhostniks Schriftsprache viel weniger gefühlsgeladen. Mit seiner gedämpften Sprache schafft Podhostnik wenn auch nicht einen hybriden Raum, wie bei den früheren Migrantenautoren, dennoch einen Raum zwischen den Sprachen. Sivo hat zwar keine echte Verbindung zu Slowenien, aber die Deutschen akzeptieren ihn auch nicht völlig. Seine Suche nach Zugehörigkeit und Erfolg als Künstler führt ihn letztendlich in ein für ihn wirklich fremdes Land, wo er sein Streben fortsetzt.

Podhostnik benutzt seine Zweisprachigkeit, um die Auswirkungen des Gastarbeiterseins auf die nächste Generation, die Kinder der Migranten, zu literarisieren. Sein Protagonist, Sivo, ist ständig krank und rebelliert gegen Autorität, indem er die Schule schwänzt, die Unterschrift seiner Mutter auf seinem Zeugnis fälscht und Fahrräder stiehlt. Seinem Cousin Slav geht es nicht besser: Er wurde von alkoholisierten Eltern geschlagen, hat die Schule nicht geschafft, wird später vom Glücksspiel abhängig und kann deshalb die Miete nicht bezahlen. Cousine Zelena wird von einem gewalttätigen Mann schwanger, hat jedoch auch schon zwei Kinder von zwei verschiedenen Männern. Trotzdem versuchen Sivos Eltern die Familie zusammenzuhalten, arbeiten aber beide so viel, dass sie kaum zu Hause sind. Die Eltern sprechen mit den Familienmitgliedern immer Slowenisch, und lernen auch nicht richtig Deutsch zu sprechen. Die Szenen im Buch, in denen Sivos Eltern mit der Außenwelt in Berührung kommen, handeln im großen und ganzen von Gesprächen mit verschiedenen Autoritätsfiguren, zum Beispiel Ärzten, dem Schuldirektor, dem Hausverwalter oder der Vorarbeiterin der Tante. Sie kommen mit der

formalen Sprache nicht ganz zurecht. In den ersten zwei Kapiteln muss Sivo sehr oft zum Arzt und diese Besuche führen zu sprachlichen Schwierigkeiten für seine Mutter, wie in dieser Szene mit einer Ärztin:

Reči nekaj, flüsterete Mutter. Sag etwas. Versteht er kein Deutsch, fragte die Frau. Ich stand vor ihr in Socken, auf einem Stuhl. Er versteht sehr gutes Deutsch. [...] Mutter regte sich auf. Können Sie bitte Deutsch sprechen. Pojdi, sagte Mutter. Komm. Ich ergriff Mutters Hand. Die Frau hielt mich an der Schulter fest. (Podhostnik 2008: 7)

In dieser Szene sieht man wie der kleine Sivo zwischen dem Slowenisch seiner Mutter und dem Deutsch der Außenwelt steht. Die Ärztin hält Sivo für zurückgeblieben, da er sich nicht äußert. Die Mutter ist wegen ihrer Sprachlosigkeit im Deutschen nicht fähig, den Sohn gegen die Vorurteile der Ärztin zu verteidigen. Sie steht also ihrem Sohn nur im Wege. Seine Mutter versucht Deutsch zu sprechen und sich immer zu verbessern, aber trotz ihrer Bemühungen spricht sie eine Art Gastarbeiterdeutsch. Darüber hinaus resultieren durch das stereotypische Bild der Gastarbeiter in den Augen der Deutschen weitere Probleme für sie:

Haben Sie jemand, der Ihnen hilft? Was soll mir helfen, sagte sie, alleine putze ich. [...] Wenn Sie arbeiten, wer kümmert sich um das Kind? Ich arbeite, sagte sie, er geht in die Schule. Sie arbeiten nur am Vormittag? [...] Ich komme zurück um drei, sagte sie, er kann doch drei Stunden allein sein? Sie sind geschieden, fragte er. Was bin ich geschieden?! Wegen Ihrem Ring, Sie tragen noch Ihren Ehering?! Was bin ich dann geschieden, sagte sie, ich bin verheiratet, dann bin ich doch nicht geschieden, wegen meinem Ehering?! Wieso haben Sie gesagt, Sie leben allein?! Mutter stemmte ihre Hände in die Hüften, starrte auf meine Hose, über meinem Schienbein war ein Fleck und ihr Blick hing an diesem Fleck. Haben Sie mich falsch verstanden, sagte Mutter. Dann berichtigte sie sich. Sie haben mich falsch verstanden. (Podhostnik 2008: 17)

Um Probleme zu vermeiden, oder einfach nur um seinen Eltern etwas verständlich zu machen, muss Sivo manchmal dolmetschen, zum Beispiel beim Begräbnis seiner Tante Anna: „Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiss nicht, was er dir Gutes getan hat, predigte der Pfarrer. Mutter tippte mir auf die Schulter, in der Faust hielt sie ein Taschentuch. Kaj je Gutes, fragte sie. Ich übersetzte ihr die Predigt“ (Podhostnik 2008: 18).

Sivos Vater versucht ihm slowenische Traditionen näherzubringen, die seiner Meinung nach zur Männlichkeit und zu seiner Kultur gehören. Diese Versuche sind aber ein Misserfolg, entweder weil er die Regeln in Deutschland nicht kennt, oder weil sein Sohn den Herausforderungen nicht gewachsen ist. Sein Vater will ihm beispielsweise das Angeln beibringen, hat jedoch keinen Angelschein und wird daher wieder vom Fluß weggeschickt; Auch kauft er Sivo ständig Haustiere, die von der Hausverwaltung nicht erlaubt sind und deshalb nicht bleiben können; er klatscht ihm Wasser ins Gesicht, um ihn zu stärken, wovon Sivo Bronchitis

bekommt; versucht ihm beizubringen, wie man Steine wirft und erzählt ihm gruselige Geschichten. Er will, dass Sivo groß und stark wird:

Kmetna roka ma moč, sagte er. Stark ist die Hand des Bauern. Es tat weh. Meine Finger hatten weiße Abdrücke. Ich steckte sie in den Mund und saugte an den Fingerspitzen. Vater erzählte von einem Dieb, der gehängt werden sollte. Sein letzter Wunsch sei gewesen, die Mutter zu küssen. Die Mutter habe dem Sohn darauf unterm Galgen einen Kuss geben wollen. Da habe er ihr die Nase abgebissen. Zato, ker me nisi vzgojla! Dafür, dass du mich nicht erzogen hast, habe der Dieb ihr gesagt.“ (Podhostnik 2008: 13)

Sein Cousin Plav gehört auch zu dem, was Andrej Klahn, in einer Rezension des Romans, Sivos „latent gewalttätige[s] Umfeld“ (Klahn 2008: 1) nennt. Sie balgen bloß miteinander, aber dieses Spielen in Verbindung mit den Geschichten, die Plav über seine Kindheit erzählt, gibt dem Ganzen einen brutalen Unterton:

Vez kaj je to? Er zeigte auf die vernarbte Stelle unterhalb des Bizeps. Da habe ihn Ludwig mit einem Pfeil getroffen. Es habe aber nicht wehgetan. Auch nicht sehr geblutet. Samo eno zlico polno. Nur einen Suppenlöffel voll. Die Schmerzen seien erst daheim gekommen, mit Gürtel und Stock. Sato da ne posabimo. Damit wir es nie vergessen. (Podhostnik 2008: 44)

Die Moral der Geschichten des Vaters und des Cousins ist, dass Männer stark sein sollten und keine Emotionen zeigen dürften. Obwohl Sivo der Gegensatz solcher Männlichkeit ist, kränklich, halbblind und mit einer Neigung zur Kunst, zeigt Podhostniks Schreibweise, also Sivos Stimme, doch etwas von dieser Gefühlsarmut. Sivo selbst sagt ganz wenig im Roman, obwohl er aus seiner Perspektive erzählt wird. In einem Interview sagt Podhostnik dazu, dass er „Sivo [...] aller sprachlichen Mittel beraubt habe, so entsteht eine Form von Sprachlosigkeit und auch Sprachunwillen“ (Hille 2008a: 2). Dieser Sprachunwille könnte von einem Gefühl stammen, dass er, wie seine Eltern davor, sich nicht in den vorhandenen Sprachen entsprechend ausdrücken kann. Die Verbindung zur Muttersprache der Eltern ist nicht stark und der kulturelle slowenische Hintergrund fehlt. Vielleicht darum scheint Podhostniks Sprache keine Übersetzungen von slowenischen Redewendungen zu beinhalten, sondern nur die deutsche Sprache mit Dialogen, die zum Teil auf Slowenisch wiedergegeben sind. Podhostnik wurde in einem Interview gefragt, ob seine ungewöhnliche Syntax daher rührt, dass er Sätze oder Redewendungen aus seiner Muttersprache ins Deutsche übersetzt. Er antwortete:

Ich glaube, bei mir nicht. Das sind eher bewusste Entscheidungen, die damit zusammenhängen, dass mein Blick auf die deutsche Sprache distanziert geblieben ist. Ich kann nicht einfach erzählen, wie es vielleicht ein Deutscher tun würde, da mein Verhältnis zur Sprache ein ganz anderes ist. Ich muss eine Form suchen, die auch mein Verhältnis zu dieser Sprache ausdrückt. (Hille 2008: 3)

Die Sprache, die entsteht, ist eher nüchtern, nicht vergleichbar mit den bildreichen Sprachen von Özdamar und Biondi und wird von Podhostnik selbst als „entkernt und kalt“ (Hille 2008: 4) bezeichnet. Das heißt, alles was ihm überflüssig erscheint für das bloße Verständnis kürzt Podhostnik aus der deutschen Sprache heraus, so dass nur noch die Hülle, die äußeren Wände bleiben. Ein Grund für die Wahl dieser Sprache ist möglicherweise, dass, als Podhostnik den Roman schrieb, die Geschichte der Gastarbeit ziemlich weit zurück lag. Obwohl er beschreibt, wie er und seine Familie davon betroffen wurden, kann er jetzt nichts daran ändern, weil die Politik schon geändert wurde und die Gastarbeit an sich nicht mehr existiert. Das könnte den Mangel an Wut, an stärkeren Emotionen erklären. Die Gefühle sind gedämpfter und alles wird mit einem härteren, kälteren Blick betrachtet. Podhostniks Sprache wirkt aber trotz der Kälte sehr lebendig, an manchen Stellen sogar spielerisch: „Ich putze, sagte sie, ich putze alles, auf meinen Knien rutsche ich und putze“ (Podhostnik 2008: 16), „ich hatte die Befreiung geschwänzt“ (Podhostnik 2008: 28) oder: „Wozu brauchst du das, fragte er. Ich übe, sagte ich, ich lerne Wörter. Wofür lernst du, fragte er. Ich hatte in einem Buch Wörter unterstrichen. Fauvistisch. Malvenfarben. Monochrom. Spektralblau. Kobaltblau. Neue Zürcher Zeitung. Miserabilismus. Kuben. Kegel. Zylinder. Räumliches Schwingen. Kristalline Effekt. Raumauflösung. Blöcke. Ebenen. Kanten. Alkoven. Ich will studieren, sagte ich“ (Podhostnik 2008: 67). Meiner Meinung nach kommt Podhostniks Schreibstil der deutschen Sprache zugute, wenn auch auf eine andere Weise als bei Özdamar und Biondi. Podhostnik erklärt selbst in einem Interview seine Hoffnung die Sprache mit seinem Schreiben bereichert zu haben: „Es gibt kein Germanistendeutsch. Deutsch ist kein festgenageltes Regelwerk, sondern eine lebendige Sprache, die man verändern kann. Andere Worte und Bilder hineinzubringen ist eine Bereicherung, das kann ihr nur gut tun“ (Hille 2008: 3). Um sich selbst in der deutschen Sprache zu finden, denkt Podhostnik ganz lange über seine Ausdrucksform nach, bis er weiß, was er schreiben will:

Die deutsche Sprache ist für mich Werkzeug und Werkstoff. Ich habe eine Distanz dadurch, dass mein Ich nicht in dieser Sprache verankert ist, ich also über die Sprache nachdenken muss, bevor ich mich ausdrücke. Es ist für mich keine Selbstverständlichkeit, mich in der deutschen Sprache auszudrücken, vor dem Aufschreiben erfolgt jedes Mal ein kurzes Reflektieren über den Wert dieser Sprache. Was drücke ich denn hier aus, woher kommt diese Sprache, will ich mich überhaupt darin ausdrücken? Hat sie es verdient? (Hille 2008: 4)

Diese Methode hat etwas Dekonstruktives an sich: Podhostniks ‚Ich‘ besteht aus den zwei Gegensätzen Deutsch und Slowenisch. Damit er sich angemessen ausdrückt, muss er die Sprachen auseinander nehmen, um die Elemente, die er braucht, zu identifizieren. Er nimmt die Wörter seiner Eltern, seines Kusins und seiner Kusine auf Slowenisch. Da diese

Familienmitglieder alle in Deutschland wohnen sind diese slowenischen Wörter trotzdem mit Deutschland und der deutschen Sprache verbunden. Von der deutschen Sprache nimmt er Wörter, die das Fremdsein im eigenen Land beschreiben. Er benutzt sie um die Erfahrungen seiner Eltern mit den Autoritäten, mit Ärzten, Lehrern oder Vorarbeiterinnen zu beschreiben und durch die Darstellung dieser schwierigen Situationen wirkt die bekannte ‚einheimische‘ Sprache verfremdend. Diese Teile der verschiedenen Sprachen sind dadurch nicht mehr soweit voneinander entfernt: das Fremde und das Einheimische werden in einer Schriftsprache vereint.

Das Scheitern Sivos Familie in Deutschland wird am Beispiel seiner Cousine Zelena betont. Zelena ist ein Paradebeispiel des Produkts einer schwierigen Kindheit, mit einer alkoholsüchtigen Mutter und einem gewalttätigen Stiefvater. Ihre Vorstellung einer Beziehung zwischen Mann und Frau erkennt man anhand eines Kinderspiels mit Sivo nach dem Begräbnis ihrer Mutter. Hier benutzt Podhostnik eine realistische Kindersprache, um die Diskrepanz zwischen Zelenas Unschuld und was sie mit ihrem Spiel darstellen will, wiederzugeben: „Willsch du Vaterle und Mutterle schpiele, fragte sie [...] Zelena legte sich mir auf den Schoß, zupfte sich den Rock über die Unterhose. Jetzt musch du mich verhauen, sagte sie und spannte die Muskeln, dann koch ich dir Essen“ (Podhostnik 2008: 21). In den späteren Episoden wird Zelenas Freund, der von Sivos Mutter als „ein ganz Primitiver“ (Podhostnik 2008: 52) beschrieben wird, durch seinen groben deutschen Akzent charakterisiert: „Das isch mein Vetter, sagte Zelena, und des isch Franz. [...] Siehsch überhaupt net so aus, sagt er. [...] Sag mal, rief Franz, als ich die Treppe hinaufstieg. Wie heisch denn?! Willsch nicht sage?! Arschloch“ (Podhostnik 2008: 52). Mit dieser Darstellung eines deutschen Dialekts und der Wiedergabe des Gastarbeiterdeutsches der Eltern zeigt Podhostnik zusätzlich zu der slowenischen Sprache verschiedene Register der deutschen Sprache, um seine Figuren sprachlich zu charakterisieren. Diese Charakterisierung bleibt aber objektiv. Eine solche objektive sprachliche Charakterisierung wurde mehrmals in den letzten Kapiteln erwähnt und wird von András Horn erklärt, als wenn der „auf Illusion bedachte[...] Autor [...] die Fremdsprachigkeit [oder in diesem Fall die Fremdsprachigkeit plus die verschiedenen Register der deutschen Sprache] als solche realistisch motiviert, aus der dargestellten Welt oder aus unserer Lebenswelt erklärt“ (Horn 1981: 229). Wie Biondi bietet Podhostnik keine Interpretation der Szenen innerhalb seines Textes, sondern lässt diese für den Leser offen. Podhostnik benutzt seine Zweisprachigkeit, um Szenen realistischer darzustellen zu können, sie bietet jedoch in dieser Erzählung weder Komik noch die Erweckung konnotativer Erinnerungen.

Letztendlich scheitert der Versuch der Eltern auf Integration und sie beschließen, nach Slowenien zurückzukehren. Sivo, inzwischen volljährig, entscheidet sich dazu, trotz des Bestrebens seiner Mutter, nicht mitzugehen, sondern in Deutschland zu bleiben:

Ich solle mitgehen, sagte sie. Das könne ich nicht, sagte ich, denn ich würde mich schämen. Warum schämen, fragte Mutter. Ich würde mich für die Menschen dort schämen, sagte ich. Ich könne sie nicht lieben. Ich müsse sie nicht lieben, sagte sie und lächelte. Mit meinen Augen kann ich sie nicht lieben. In meinen Augen sind sie hässlich. (Podhostnik 2008: 94).

Weil es für ihn in Slowenien keine Vertrautheit oder Erinnerungen gibt, versucht Sivo über die Kunst seinen Platz in Deutschland zu finden. Er besucht einen Zeichenkurs, aber auch hier bleibt Erfolg aus. Die Leiterin des Zeichenkurses, Vera, lädt ihn zu einer Vernissage ein, wo er unbeachtet in einer Ecke einen Hund zeichnet. Vera sieht ihn und entnimmt ihm die Zeichnung, um sie einem renommierten Künstler zu zeigen, der sie anschließend, anscheinend aus Missachtung seines Talents, anzündet und vernichtet. Der gezeichnete Hund, der dem Roman seinen Titel gibt, steht für die Geringschätzung oder Verachtung mit der Sivo begegnet wird, die Demütigung, die er durch den ganzen Roman erleidet. Er gibt aber seinen Wunsch Künstler zu werden nicht auf und sagt Vera: „Nur eins weiß ich [...] Die Kunst ist erhaben und gut“ (Podhostnik 2008: 71). Allerdings nimmt seine Enttäuschung weiter zu. Als der Kunstprofessor, bei dem er sich für ein Kunststudium beworben hat, ihn ablehnt und ihm den Rat gibt, dass er die Freude verlieren müsse, um besser zeichnen zu können (Podhostnik 2008: 78), beschließt Sivo ins Ausland zu gehen um seine Träume zu erfüllen. Wo er hingehet, wird nicht explizit geschrieben, aber es ist ein Spanischsprachiges Land. Hier hofft er, seinen Gefühlen, die in Deutschland vom Hass gefesselt waren, wieder freie Luft zu verschaffen: „Hier [in Deutschland] könne ich nichts aus mir machen. Hier würde ich alles hassen, es stünde mir als Feind gegenüber“ (Podhostnik 2008:93). Er geht auf die Suche nach einem Ort, wo er sich selbst sein kann, weil er in Deutschland als Ausländer betrachtet wird, der nach Hause gehen sollte: „Warum gehst du nicht zurück in dein Land, kaufst dir ein Haus und holst dir eine Frau. [...] Ich bin hier geboren, sagte ich. Na und, sagte Burro“ (Podhostnik 2008: 67). Das Lernen der spanischen Sprache ist ein neuer Versuch, sich zu identifizieren. Auch hier benutzt Podhostnik eine Sprachmischung um die Fremdheit des neuen Landes auszudrücken:

¡Ai, yo te amo, mi amor! Pero tu no. Yolanda strich mir über den Bauch. Pero claro, sagte ich. Ich fischte mir ein Insekt aus dem Mund, ich zerrieb es zwischen den Fingern. Ihre Hand glitt zwischen meine Schenkel ¿Y por que no quieres hacer el amor conmigo? Es sei zu heiß, sagte ich. Tengo asma. ¿Quieres matarme? (Podhostnik 2008: 95)

Im fremden Land ist Sivo etwas ganz Anderes, etwas Fremdes, wie die ersten Gastarbeiter, die nach Deutschland gekommen sind, obwohl er als Student und nicht als Arbeiter gekommen ist. Seine Reise in die Fremde könnte man als Versuch deuten, die Situation und die Entscheidungen seiner Eltern zu verstehen: wie es sich anfühlt in einem fremden Land, wo man die Sprache nicht spricht, Fuß zu fassen. Er sucht hier das Fremde, weil zu Hause das Einheimische und das Fremde zu einem geworden sind.

In der Sekundärliteratur wurde einiges über Migrantenauforen der zweiten Generation geschrieben und wie sich ihr Schreibstil von dem der Migranten selbst unterscheidet. In ihrem Aufsatz ‚Zwischen Ost und West: Orte in der deutschsprachigen transkulturellen Literatur‘ schreibt Aigi Heero, zum Beispiel, dass in früheren Texten die ausländischen Autoren „gerne als Personen dargestellt [sind], die ständig auf der Suche nach ihrer Identität sind, von Ängsten gequält werden und unter dem Leben in der Fremde leiden“ (Heero 2009: 206). Heero behauptet, dass diese Thematik heute weit weniger ausschlaggebend ist. Sie zitiert auch Marja-Leena Hakkarainen, die schreibt:

[die] zweite[...] und dritte[...] Generation [sind] oftmals an anderen, verstörenderen Erzählweisen und Perspektiven interessiert. Statt Fremdheitskonstruktionen oder Mitleid erregende Ausstellung migrantischen Lebens setzen sich diese Ansätze stärker mit der unumkehrbaren Eingebundenheit migrantischen Lebens in der Einwanderungsgesellschaft wie auch mit der Wut gegen ihre rassistischen Strukturen auseinander. (Heero 2009: 206)

Im Gegenteil finde ich persönlich, dass keine dieser Aussagen für den Roman *Der gezeichnete Hund* sehr zutreffend ist. Podhostnik zeigt wie auch die zweite Generation der Migranten von Ängsten gequält werden und in Deutschland leiden, auch wenn nicht mehr unbedingt unter der Fremde. Die Leiden und Ängste die Podhostnik wiedergibt sind vielleicht nicht mehr so migrantenspezifisch, aber die Literarisierung seiner Zweisprachigkeit und seine Simplifizierung der deutschen Sprache eignen sich meiner Ansicht nach als was Hakkarainen Fremdheitskonstruktionen nennt. Beide betonen die Andersartigkeit des Protagonisten und seiner Sprache. Die von Hakkarainen erwähnten rassistischen Strukturen sind zu erkennen, jedoch fehlt die Wut in Podhostniks kalter Sprache. Trotz der fehlenden Wut ist Podhostniks Geschichte der zweiten Generation der Migranten doch eine „Mitleid erregende Ausstellung migrantischen Lebens“ (Heero 2009: 206). Aber lässt Podhostnik, wie Özdamar und Biondi, einen hybriden Raum in seinem Werk entstehen? Deutsch ist Podhostniks zweite Muttersprache, wie auch Sivos. Podhostnik erklärt in Interviews, dass er nicht weiß, wie er Deutsch gelernt hat (Hille 2008: 3). Im Roman werden Sivos Sprachkenntnisse mit Erstaunen beachtet, wenn der Rektor der Schule von Sivos guten Deutschkenntnissen überrascht wird (Podhostnik 2008: 37).

Obwohl es keine Suche nach der Sprache in ähnlichem Maße wie sie in *Mutterzunge* oder *In deutschen Küchen* gibt, entsteht doch eine Art Zwischenraum in Podhostniks Werk, wenn auch nicht auf die gleiche Weise wie bei Özdamar oder Biondi. Podhostnik fängt nicht vom Slowenischen an, wenn er schreibt, sondern vom Deutschen und präsentiert sich dadurch als Vertreter „einer deutschen Kultur, auch wenn es sich nicht unbedingt um die deutsche ‚Leitkultur‘ handelt“ (Heero 2009: 206). Trotzdem ist Sivo, zum Teil wegen der Reaktionen der Gesellschaft auf ihn, zwischen den zwei Teilen seiner Identität gefangen. Er will nicht mit seinen Eltern nach Slowenien zurückkehren, aber auch sein Traum, Künstler zu werden, scheitert in Deutschland. Der hybride Raum, den Podhostnik in seinem Roman entwickelt, ist naturgemäß anders als der von Özdamar und Biondi. Sein Protagonist, Sivo, hat nur seine zwei Sprachen, nicht die Verbindung zu zwei Kulturen, egal wie sehr sein Vater und Kusine sich anstrengen, ihn in die slowenische Männerkultur einzuweihen. Die „unumkehrbare Eingebundenheit“ (Heero 2009: 206) von der Hakkarainen schreibt, fehlt Podhostnik. Seine Kultur ist Deutsch, aber eine deutsche Kultur in der er nicht das Gefühl hat zuzugehören, eine worüber er selbst sagt, dass sein ‚Ich‘ nicht darin verankert ist.

Zusammenfassend schreibt Podhostnik in einer ganz anderen Sprache wie Özdamar oder Biondi, trotzdem zeigt sie deutlich seine Verbindung zur Migranteliteratur auf. Im Gegensatz zu dem, was in der Sekundärliteratur oft über Migranteliteratur der zweiten Generation geschrieben wird, zum Beispiel im Aufsatz von Aigi Heero, schreibt er über die Ängste und das Leiden seiner Altersgenossen in einer Schriftsprache, die seine zwei Muttersprachen, Deutsch und Slowenisch, miteinander verbindet. Dialoge werden auf realistische Weise auf Slowenisch wiedergegeben und die deutsche Sprache wird simplifiziert, um die Situation kalt und „entkernt“ (Hille 2008: 4) zu beschreiben. Durch diesen Gebrauch der zwei Sprachen und seine etwas aggressiven Geschichten zeigt er deutlich, wie der Protagonist, Sivo, zwischen den Kulturen lebt. Er gehört weder zu Slowenien, einem Land zu dem er fast keine Verbindung hat, noch zu Deutschland, wo er immer noch als Ausländer betrachtet wird. Es gelingt ihm mit seiner gedämpften Sprache nicht nur die Situation seiner Generation zum Ausdruck zu bringen, sondern auch die Sprachlosigkeit, mit der sie ihrem Geburtsland gegenüber steht. Podhostnik setzt sich mit seinem Roman durch, mit wenigen Wörtern die nachwirkende Problematik der Gastarbeit in der gegenwärtigen Zeit zum Ausdruck zu bringen.

Fazit

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, zu untersuchen, wie und zu welchem Zweck Autoren ihre Zweisprachigkeit in ihren Werken literarisieren. Im ersten Kapitel wurden zwei Fragen über die Motivationen zur Literarisierung verschiedener Sprachen in Prosawerken gestellt. Die erste Frage lautete, ob die Zweisprachigkeit literarisiert wird, um ganz originell, einzigartig und persönlich schreiben zu können, also aus literaturtechnischen Gründen, oder um eine Synthese zwischen den Kulturen der zwei Sprachen entstehen zu lassen, beziehungsweise aus ideologischen Anlässen. Die zweite Frage ist von der gleichen Art wie die erste, aber fragt ob die Anregung für die Literarisierung der Zweisprachigkeit ästhetisch oder politisch motiviert ist, das heißt, ob die Traditionen mehrerer Kulturen durch eine Literarisierung der Zweisprachigkeit nebeneinander dargestellt werden, um die Unterschiede zwischen den Kulturen auf ästhetische Weise zu zeigen, oder um eine realistische Wiedergabe der multikulturellen Situation im heutigen Deutschland zu ermöglichen. Mit dem Ziel, diese zwei zusammenhängenden Fragen zu beantworten wurden Werke von drei Autoren, Emine Sevgi Özdamar, Franco Biondi und Thomas Podhostnik ausgewählt und analysiert. Die Mischung der jeweiligen Muttersprache und der verschiedenen Register der deutschen Sprachen wurde innerhalb der Erzählung *Mutterzunge* von Emine Sevgi Özdamar und den Romanen *In deutschen Küchen* von Franco Biondi und *Der gezeichnete Hund* von Thomas Podhostnik ausgewertet, um ihre Funktion innerhalb des Textes zu beschreiben.

Özdamar benutzt eine sehr bildreiche, figurative Sprache, um über ihre Suche nach ihrer Muttersprache mit Hilfe der deutschen und arabischen Sprache zu schreiben und um die Geschichten ‚Karagöz in Alemania‘ und ‚Karriere einer Putzfrau‘ zu erzählen. Im Gegensatz zu dem, was in Marion Dufresnes Aufsatz ‚Emine Sevgi Özdamar Mutter(s)zunge. Der Weg zum eigenen Ich‘ behauptet wird, nämlich, dass Özdamar am Ende der Erzählungen ihre Muttersprache zurückgewinnen würde, ist die Sprache, die sie findet, nicht mehr dieselbe Sprache, die Özdamar in ihrer Kindheit gesprochen hat, sondern eine hybride Sprache, zusammengesetzt aus Deutsch, Türkisch, Arabisch, Gastarbeiterdeutsch, Deutschländertürkisch, und deutschen Dialekten. Anhand dieses hybriden Schreibstils beschreibt sie die „komplexe Querung“ (Ezli 2006: 65) kultureller Positionen, die das Leben der Migranten und anderen Minderheiten in Deutschland charakterisiert. Die Motivation für diese Darstellung eines hybriden Raums zwischen den deutschen, türkischen und arabischen Kulturen, in dem sie als Migrantin in Deutschland lebt, scheint vielmehr politisch als ästhetisch zu sein. Özdamar schreibt nicht nur

aus poetologischen oder literaturtechnischen Gründen, sondern hat sich zum Ziel gesetzt, die Realität der heutigen deutschen Gesellschaft widerzuspiegeln.

Biondis Roman *In deutschen Küchen* stellt die Reise des Protagonisten, Dario Binachi, in die deutsche Sprache dar. Trotz Binachis Kenntnissen der deutschen Sprache gilt er am Ende des Romans als nicht integriert. Stattdessen hat er seinen eigenen Platz im fremden Land gefunden und beherrscht beide Kulturen in einer Art Synthese. Das heißt, er hat das gleiche Verhältnis zu beiden Kulturen, er gehört zu keiner, versteht aber beide. Mit geringerem politischen Engagement und weniger Gefühl für das Aufeinanderprallen der Kulturen als in Özdamars Werk, literarisiert Biondi die Mehrsprachigkeit der Migranten auf literaturtechnischem Niveau. Sein Gebrauch wortwörtlicher Übersetzungen aus seiner Muttersprache zeigt nicht, wie von Maria E. Brunner behauptet, ein „tiefsitzende[s] Misstrauen“ (Brunner 2005: 226-227) in der deutschen Sprache, sondern ermöglicht die Darstellung der verschiedenen Register, die innerhalb einer Sprache möglich sind. In meinen Augen ist Biondis Botschaft an seine Leser, dass keine einzelne Sprache imstande ist, alle Situationen angemessen zu beschreiben. Durch das Aufzeigen der verschiedenen Register der deutschen Sprache bringt er auch zum Ausdruck, dass die Deutschen gar nicht so anders sind als die Migranten. Dieser ideologische Aspekt vertieft die Bedeutung des Romans und zeigt, dass Biondi nicht nur aus einer poetologischen Motivation heraus eine Sprachmischung darstellt, sondern um die Identitätsproblematik der Gastarbeiter abzubilden und beweisen zu können, wie zwei Gegensätze – das Fremde und das Einheimische, also die verschiedenen ausländischen und einheimischen Gruppen – , einigermaßen friedlich miteinander leben können.

Podhostnik, der dritte Autor, kam nicht selbst als Migrant nach Deutschland, sondern wurde als Sohn von Migranten in Deutschland geboren. Aigo Heero und Marja-Leena Hakkarainen behaupten in ihrem Artikel ‚Zwischen Ost und West: Orte in der deutschsprachigen transkulturellen Literatur‘, dass die zweite Generation der Migranten nicht mehr „von Ängsten gequält“ ist oder „unter de[m] Leben in der Fremde leide[t]“ (Heero 2009: 206). Laut Hakkarainen benutzt sie keine „Fremdheitskonstruktionen“ (Heero 2009: 206) mehr und beschäftigt sich im allgemeinen weniger mit der Migrantenproblematik. Das ist jedoch bei Podhostnik nicht der Fall. Ganz im Gegenteil passt Podhostnik in dieser Hinsicht sehr gut in das Bild der Migrantenliteratur, das Emine Sevgi Özdamar und Franco Biondi gezeichnet haben, indem er mit Konstruktionen wie einer Simplifizierung der deutschen Sprache und einer begrenzten Benutzung der slowenischen Sprache eine „Mitleid erregende Ausstellung migrantischen Lebens“ (Heero 2009: 206) darstellt. In seinem Roman *Der gezeichneten Hund*

literarisiert Podhostnik mit seiner vereinfachten deutschen Sprache sowohl die Zweisprachigkeit als die Sprachlosigkeit der Migranten und zeigt wie die Problematik der Gastarbeit in der gegenwärtigen Zeit noch anhält.

Aus den Untersuchungen ergab sich, dass die Autoren ihre Mehrsprachigkeit gebrauchen, um eine realistische Darstellung des hybriden Raums, in dem die Migranten und andere Minderheiten in Deutschland wohnen, zu bieten. Das Ergebnis ist eine Literarisierung, die nicht nur persönliche Erfahrungen, sondern zugleich eine literarische Verallgemeinerung des Migrantenerlebnisses zeigt. Die drei ausgewählten Autoren literarisieren ihre Zweisprachigkeit also hauptsächlich, um realistische Szenen aus dem Migrantenalltag wiederzugeben und nicht in erster Instanz, um mit einem originellen, einzigartigen und persönlichen Stil in literarischen Szenen aufzufallen. Natürlich spielt der Schreibstil der Autoren eine Rolle, und ihre zweisprachige Ausdrucksform bietet den meisten Lesern eine neue Leseerfahrung, aber die hauptsächliche Motivation der Autoren ist es, aus ideologischen Gründen die Identitätsproblematik der Migranten literarisch darzustellen, um ihre Situation für die Außenwelt verständlicher zu machen.

Was die zweite Frage betrifft, so kann gezeigt werden, dass die Autoren nicht nur aus ästhetischen Gründen eine Sprachmischung einsetzen, sondern aus tiefer liegenden politischen Gründen. In dieser Arbeit wurde eine Theorie von András Horn über die Funktionen der Mehrsprachigkeit in der Literatur benutzt, um den Zweck der Sprachmischung in den besprochenen Werken besser erkennen zu können. Die von Horn beschriebenen Funktionen der Sprachmischung in der Literatur dienen dazu, in den Werken erkennen zu können, aus welcher Motivation die Literarisierung der Mehrsprachigkeit benutzt wird, ob zur objektiven sprachlichen Charakterisierung, wie am Werk von Biondi und Podhostnik gezeigt wurde; zur subjektiven sprachlichen Charakterisierung, wie in Özdamars Erzählung identifiziert wurde; oder als Mittel der Komik und zur Erweckung konnotativer Erinnerungen an anderen Kulturtraditionen, wie in Özdamars ‚Karagöz in Alemania‘ festgestellt wurde. Eine weitere Funktion, die Horn in seinem Artikel erwähnt, ist die Erzeugung lautlicher Schönheit. Diese wurde jedoch in den vorliegenden Werken nicht unmittelbar erkannt. Die Zweisprachigkeit wird in *Mutterzunge*, *In deutschen Küchen* und *Der gezeichnete Hund* nicht „wegen ihrer rein lautlichen Expressivität“ (Horn 1981: 238) literarisiert, sondern um die verschiedenen Kulturen und die Situation der Migranten in Deutschland auf realistische Art darzustellen.

Der Fokus dieser Arbeit liegt auf drei Werken der Migranteliteratur. Natürlich wird Zweisprachigkeit von anderen Autoren verwendet, die nicht als Arbeitsmigranten nach

Deutschland gekommen sind. Ein Beispiel hierfür wären zweisprachige Autoren aus der Kolonialzeit. Da letztere jedoch im Falle Deutschlands bereits länger zurückliegt, gibt es hier relativ wenige Repräsentanten. Darüber hinaus sind die Mitglieder der relativen kleinen Gruppe von Autoren, die während des dritten Reichs ins Exil gegangen sind und sich deshalb für einen Sprachwechsel oder Zweisprachigkeit in ihrem Werk hätten entscheiden können, entweder tot oder nicht mehr aktiv am Schreiben. Die Migrantenliteratur scheint der einzige Bereich der deutschen Literatur zu sein, in dem eine Literarisierung der Zweisprachigkeit häufig eingesetzt wird, und zwar auf eine Weise, die noch heutzutage relevant und aktuell ist und deshalb die Literatur an sich beeinflusst. Obwohl Biondis Werk nur unzureichende Anerkennung erhielt, zeigt der anhaltende Erfolg von Emine Sevgi Özdamars Werk und die Tatsache, dass junge Autoren aus der zweiten Generation der Migranten, wie Thomas Podhostnik, immer noch ihre Zweisprachigkeit literarisieren, das Interesse heutiger Leser an dieser Literatur. Die Durchsetzung der Migrantenliteratur weist auch auf eine Etablierung einer mehrsprachigen, nationalen Grenzen überschreitenden Literatur hin, die die multikulturelle Struktur der heutigen deutschen Gesellschaft widerzuspiegeln versucht. Diese mehrsprachige Literatur beschränkt sich nicht auf die Fremdsprachen, also nicht auf nationalen Sprachen wie Türkisch, Arabisch, Italienisch, Slowenisch, Spanisch oder Deutsch, sondern beinhaltet auch die verschiedenen Nuancen der unterschiedlichen Sprachen inklusive des Deutschen selbst, um stets Situationen so realistisch wie möglich zu beschreiben. Alle drei Autoren, die in dieser Arbeit behandelt wurden, benutzen differenzierende Sprachniveaus innerhalb ihres Werkes und verdeutlichen wie Sprachen einfach gemäß unterschiedlichen Zwecken gebraucht werden, um diverse Aspekte des Lebens zum Ausdruck zu bringen. Ein Spektrum der Sprachen mit überlappenden Teilen wird geschaffen, zum Beispiel vom Türkischen über was Norbert Mecklenburg „Deutschländertürkisch“⁴ nennt, Gastarbeiterdeutsch, deutschem Dialekt zum Hochdeutschen. In Analogie mit den unterschiedlichen verbalen Kommunikationsmitteln der sogenannten nationalen Sprachen lässt sich hypothetisieren, dass diese mehrsprachige Literatur mitgeholfen hat, die Grenzen zwischen nationalen Sprachen endgültig zu verwischen und uns einen Schritt näher an Goethes Idee einer Weltliteratur heran zu bringen.

⁴ Mecklenburg 2006: 87

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Biondi, Franco (1997): *In deutschen Küchen*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag.
- Özdamar, Emine Sevgi (1990): *Mutterzunge*. Berlin: Rotbuch Verlag.
- Podhostnik, Thomas (2008): *Der gezeichnete Hund*. Wien: Luftschacht.

Sekundärliteratur

- Amodeo, Immacolata (2008): 'Interview mit Franco Biondi' in *Migration – Integration – Diversity: DOSSIER der Heinrich Böll Stiftung. Migrationsliteratur – Eine neue deutsche Literatur?* Abrufdatum: 22. März 2012. http://www.migration-boell.de/web/integration/47_2017.asp
- Bertens, Hans (2008): *Literary Theory – the basics* (second edition). Oxon/New York: Routledge.
- Brandt, Bettina (2004): 'Collecting Childhood Memories of the Future: Arabic as Mediator Between Turkish and German in Emine Sevgi Özdamar's *Mutterzunge*' in *The Germanic Review*. Volume 79, Issue 4. 295-315. Abingdon/Oxon: Taylor and Francis Group.
- Brandt, Bettina (2006): 'Schnitt durchs Auge – Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller' in *Text + Kritik, Sonderband Literatur und Migration* (Heinz Ludwig Arnold, Hrsg.) IX. 74-83. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG.
- Brunner, Maria E. (2005): 'Identität und Sprache des Migranten in der Fremde im Werk von Franco Biondi' in *Linguistica Antverpiensa. Fictionalising, Translation and Multilingualism*. 4. 217-231. Antwerp: Artesis University College Antwerp.
- Chiellino, Carmine (1995): *Am Ufer der Fremde – Literatur und Arbeitsmigration 1870-1991*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Dayıoğlu, Yasemin (2004): 'Von der Gastarbeit zur Identitätsarbeit – der Kampf um Integrität in der Migrationsliteratur' in *Die andere Deutsche Literatur – Istanbul Vorträge*. Manfred Durzak & Nilüfer Kuruyazici (Hrsg.). 104-110. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH.
- Dembach, Andrea und Reimann, Katja (2011): 'Emine Sevgi Özdamar über 50 deutsch-türkische Jahre' in *Der Tagesspiegel*. 30. Oktober. Abrufdatum: 26. April 2012. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/emine-sevgi-oezdamar-ueber-50-deutsch-tuerkische-jahre-gute-arbeit-zwei-freunde-dann-kannst-du-ueberall-leben/5769496>.

Dufresne, Marion (2006): 'Emine Sevgi Özdamar *Mutter(s)zunge*. Der Weg zum eigenen Ich' in *Germanica*. 38. 115-128. Lille: CeGes Université Charles-de-Gaulle.

Ezli, Özkan (2006): 'Von der Identitätskrise zu einer ethnografischen Poetik – Migration in der deutsch-türkischen Literatur' in *Text + Kritik, Sonderband Literatur und Migration* (Heinz Ludwig Arnold, Hrsg.) IX. 61-73. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG.

Forster, Leonard (1970): *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Heero, Aigi (2009): 'Zwischen Ost und West: Orte in der deutschsprachigen transkulturellen Literatur' in *Von der nationalen zur internationalen Literatur – Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration* (Helmut Schmitz, Hrsg.) Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Amsterdam/New York: Rodopi.

Herder, Johann Gottfried (1960 - ursprünglich veröffentlicht in 1772): *Sprachphilosophische Schriften*. Hamburg: Felix Meiner.

Hille, André (2008): *In Deutschland ist der Winter in der Sprache*. Interview mit Saša Stanišić und Thomas Podhostnik. Abrufdatum: 13. April 2012. <http://www.andre-hille.de/gespraech/interview-stani-podh.htm>.

Hille, André (2008a): *Wunsch nach Ästhetik – Thomas Podhostnik im Gespräch mit André Hille*. Poetenladen 30.07.2008. Abrufdatum: 20. Juni 2012. <http://www.poetenladen.de/andre-hille-thomas-podhostnik.htm>.

Horn, András (1981): 'Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur' in *Arcadia – Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft*. Band 16, Heft 1-3. 225-241. Berlin: de Gruyter.

Humboldt Wilhelm von (1994 - ursprünglich veröffentlicht in 1783): *Über die Sprache – Reden vor der Akademie*. Tübingen/Basel: Francke Verlag.

Klahn, Andrej (2008): 'Keine Sprache für Gefühle' in *K.West – Das Kulturmagazin des Westens*. Abrufdatum: 23. April 2012. Essen: K-West Verlag GmbH. <http://www.kulturwest.de/literatur/detailseite/artikel/keine-sprache-fuer-gefuehle/>

Kremnitz, Georg (2004): *Mehrsprachigkeit in der Literatur – Wie Autoren ihre Sprachen wählen*. Wien: Edition Praesens Verlag für Literatur- und Sprachwissenschaft.

Lamping, Dieter (1996): *Literatur und Theorie – Poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Mecklenburg, Norbert (2006): 'Leben und Erzählen als Migration – Intertextuelle Komik in „Mutterzunge“ von Emine Sevgi Özdamar' in *Text + Kritik, Sonderband Literatur und Migration* (Heinz Ludwig Arnold, Hrsg.) IX. 84-96. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG.

Rösch, Heidi (1998): *Migrantenliteratur im interkulturellen Diskurs*. Text basiert auf dem Vortrag zu der Tagung Wanderer-Auswanderer-Flüchtlinge 1998 an der TU Dresden. Abrufdatum: 28. April 2012.

http://www.fulbright.de/fileadmin/files/togethermany/information/2004-05/gss/Roesch_Migrationsliteratur.pdf

Sartre, Jean-Paul (1978): ‚Für seine Epoche schreiben‘ in *Der Mensch und die Dinge*. 185-191. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

Schmitz-Emans, Monika (2007): ‚Literatur und Vielsprachigkeit: Die Heimat ist die Fremde‘ in *Globaler Wandel, Rubin*. 46-52. Bochum: Ruhr-Universität.

Singley, Carol J. (2003): ‚Race, Culture, Nation: Edith Wharton and Ernest Renan‘ in *Twentieth Century Literature* 49.1, 32-45. Hempstead, NY: Hofstra University.

Strutz, Johann/Zima, Peter V. (Hrsg.) (1996): *Literarische Polyphonie: Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.