

**Alena Mrázková Zelená**  
Karls-Universität  
E-Mail: zelena@fsv.cuni.cz

## **Weibliches Schreiben männlicher Autoren der Migrationsliteratur? Zaimoğlu *Leyla* und Florescu *Zaira***

ABSTRACT

---

### **Women Writings of Men Authors in Contemporary Migrant Literature? *Leyla* by Zaimoğlu and *Zaira* by Florescu**

Two novels by contemporary authors of the so called Migrant Literature are presented in the article: *Leyla* by Feridun Zaimoğlu and *Zaira* by Catalin Dorian Florescu, both written by male authors, but with female narrators. The question arises, what might such a narrative strategy intend. The answer lies in the concept of the female as the extremely Different (Alien, Strange) – a concept understood in the context of the post-colonial discourse and the theory of the Orientalism, especially of the Mimicry–strategy described by Bhabha and the questions postulated by Said how a non-European might be listened and how the preformed stereotype of the Orient (feminine) Other can be undermined. Irony, changes of the perspective and metaphors are means for the description of the problematic identity of the female figures in these novels and of the nomadic identity of the migrants. In *Leyla* this identity corresponds to the corrupted father-daughter relationship which is brought together with the power relations in the traditional paternalistic societies. Further, the question is discussed how a book of remembrance can be presented if not based on personal experience. The value of the remembrance of the homeland in these two cases is not to be seen in the authenticity - which is also not intended and even not possible -, but in the debate of the collective stereotypes. The remembrances of *Zaira* and *Leyla* are based on cultural patterns, their identity is presented as unstable presented and in the form of the Other.

**Keywords / Anahtar Sözcükler:** Migrant Literature, Female Writing, Authenticity and Performance, Orientalism.

Unter den Themen der sog. Migrationsliteratur gibt es neben der eigentlichen Migration mit dem Sprachwechsel (der konstitutiv für die literarische Positionierung der Autoren mit Migrationshintergrund ist) und der Frage der Einnahme (oder auch Ablehnung) der neuen Kultur – der Kultur des Ziellandes, einen dritten starken Themenkomplex: nämlich die Vorgeschichte der Migration. Es geht dabei um die Erinnerungen an das Land des eigenen Ursprungs oder das Land der Vorfahren, mit denen sich der jeweilige Autor identifiziert. Das Gedächtnis, das an diesen Erinnerungen teilnimmt, wäre sowohl als individuell als auch als kollektiv zu bezeichnen.

In der Erzählung vom Land der Wurzeln spielen die autobiographischen Züge gewöhnlich eine starke, wenn nicht sogar die entscheidende Rolle<sup>1</sup>. Trotzdem müssen hier neben den individuellen (autobiographischen) Geschichten die kollektiven, kulturell geprägten Merkmale und das Verhältnis von diesen zwei Ebenen untersucht werden. Inwiefern ist das Erinnernte mit dem Erlebten gleich zu setzen, und inwiefern ist es von den vorgegebenen Mustern, von Stereotypen und Regeln des Genres gestiftet und vorgeformt?

Das Zusammenspiel vom Kollektiven und Individuellen, zwischen dem Spezifischen / Privaten einerseits, und dem Kulturell-Geprägten andererseits konstituiert alle genannten Themenkomplexe der Migrationsliteratur. Die Migration (Reise) selbst, die den Vorbildern der Reiseliteratur<sup>2</sup> entspricht, ist genauso kulturell vorgeformt wie die Wahrnehmung des neuen Landes mit dem Zusammenprall des Alten und des Neuen und wie die Erinnerung an das Verlassene mit seiner Kultur, Sprache und der alten Vorstellung der Heimat und der Identität des Ursprungs.

Für die sprachliche Problematik ist die kollektive Ebene mit dem kollektiven, also dem konventionellen Charakter (de Saussure 1967: 80) einer jeden Sprache und der Kategorie des (sprachlich) Korrekten gegeben, mit dem die Autoren mit Migrationshintergrund sehr oft zu kämpfen haben. Als Beispiel dafür kann die Auseinandersetzung mit der Frage der poetischen Sprache dienen, die die sprachliche Normativität durchbricht<sup>3</sup>. Es ist jedoch problematisch zu definieren, wo die Grenze zu ziehen ist, die diese poetische Abweichung von der Norm und die Absicht, eine hybride<sup>4</sup> Sprache zu benutzen von den ungenügenden Sprachkenntnissen der Nichtmuttersprachler trennt<sup>5</sup>. Man muss bedenken, dass die Sprache nicht nur ein kollektives Kommunikationsmittel, sondern auch eines der Mittel der Individualisierung ist. Das Sprechen wird erst im Prozess der Individuation (einer ersten Emanzipation) erworben und seine Störung kann auch den Individuationsprozess gefährden.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Der autobiographische Charakter der Werke ist bei der Migrationsliteratur insgesamt sehr stark.

<sup>2</sup> Zur Nähe der (post)kolonialen Auto- /Biographie zur Reiseliteratur, der Parallelität des persönlichen Reifens mit der nomadischen Existenz näher in (Moore-Gilbert 2009: 83ff.) Dieses Konzept könnte auch zur weiteren Analyse besonders des Schulausflugs in Leyla und der wiederkehrenden Verweise auf die „schwindelerregende Reise“ in Zaira – s.u. –angewendet werden.

<sup>3</sup> Zur Abweichung der poetischen Sprach vgl. z. B. Levin 1971.

<sup>4</sup> Also eine Sprache, die die ursprüngliche Sprache des Autors beinhalten würde.

<sup>5</sup> Dieses Problem diskutiert ausführlich Renata Cornejo (2010: 167ff). Die Konfrontation mit der eher normativen Verlagspraxis ist dabei unausweichlich.

<sup>6</sup> Das Verbot des Sprechens, der Zwang zum Verstummen und die Ablehnung der Teilnahme an der Kommunikation gehören zu den schwersten Strafen, die dem Kind im Individuationsprozess

In Saids Konzept des Orientalismus wird dem Kolonisierten, dem (dem Europäer) Fremden nicht das Reden eingeräumt. Für sie redet der weiße Europäer, weil er besser die Essenz der Einheimischen kenne, als sie selber (Said 1981: 42f). Dieser Zugang betrifft auch die Migranten. Das Entstehen der Migrationsliteratur funktioniert als Emanzipation von dieser Rolle der Kolonisierten und der Minderwertigen. Zugleich hängt mit einem solchen Zugang der Westeuropäer die Strategie der Autoren hinsichtlich der konkreten Verwirklichung der sprachlichen Emanzipation zusammen. Homi Bhabha gibt als Beispiel die Mimikry – Strategie, die für die Kolonisierten und ihre sprachliche Selbstdarstellung (oder Selbsttarnung) typisch ist (Bhabha 2000: 69). Die sprachliche Individualisierung geht also mit der persönlichen Emanzipierung des Migranten ein und überquert so die Grenze zwischen dem Individuellen und dem Kollektiven.

Auch die Wahrnehmung der Kultur wird vom Vermischen des Kollektiven und des Individuellen betroffen. Vorurteile und stereotype Bilder des Fremden und des Eigenen sowie des Hybriden (Wagner-Egelhaaf 2005: 757) beeinflussen den Zusammenprall mit der neuen Kultur. Die kollektive / kulturelle Ebene kann bei den Erinnerungen mit dem kollektiven / kulturellen Gedächtnis in Zusammenhang gebracht werden. Diese steht dann der individuellen Erfahrung der Fremdheit entgegen. Die Fremdheit wird jedoch kollektiv definiert (Simmel 1908: 1). Sie kann dann in der Migrationsliteratur auch dadurch thematisiert werden, dass sie schon in die Gestalt des Erzählers verankert wird: dieser gewinnt die individuellen Züge des Fremden und zugleich die kollektiven der geteilten Vorstellung vom Fremden. Die Vorstellung davon, wie das Fremde aussehen soll, und wie es ausgesehen haben musste noch da, wo es nicht fremd, sondern einheimisch war, prägt auch die Lesart der Erinnerungen an die „Heimat“, an das alte „Zuhause“.

Am Beispiel von zwei Werken jüngerer Autoren der Migrationsliteratur soll in diesem Artikel untersucht werden, wie die Darstellung der „Heimat“ vor der Migration erfolgt, wie dabei die Ebenen des Individuellen und des Kollektiven, des Spezifischen und des Kulturell-(Vor-)Geprägten ins Spiel kommen und inwiefern für sie die Perspektivierung samt der Inszenierung eines weiblichen Schreibens von Bedeutung ist.

---

aufgelegt werden können. Literarisch hat das Thema z. B. Adalbert Stifter verarbeitet. (Stifter 1968: 604 f. und Pfotenhauer 1990: 136)

## Die Frauenperspektive bei Florescu und Zaimoğlu

Zwei Autoren der deutschsprachigen Literatur mit einem Migrationshintergrund auf den Gebieten des ehemaligen Osmanischen Reiches, also auf dem Gebiet des „Orients“, Feridun Zaimoğlu aus der Türkei und Catalin Dorian Florescu, der in Rumänien geboren wurde und da auch seine Kindheit verbrachte, haben für ihre Schilderungen der Migrationsgeschichte und der Migrationsvorgeschichte in ihren Romanen von 2006 (*Leyla*), bzw. 2008 (*Zaira*) eine weibliche Perspektive gewählt. Ihre Hauptfiguren und zugleich Erzählerinnen sind Frauen. Sie wachsen zuerst in ziemlich traditionellen, eher „extra-urbanen“ (nicht großstädtischen) Familien auf, versuchen sich von ihren Familien sowie von den traditionellen Werten und Bräuchen zu emanzipieren und wählen schließlich für ihre Lebensfahrt die Migration nach dem Westen. Die Ähnlichkeiten in Hinsicht auf die Hauptfigur und ihre Lebensart und Sprache lassen sich feststellen, auch wenn die Familien unterschiedlich situiert und organisiert sind. Während Leyla in einer armen, extrem patriarchalisch geprägten muslimischen Familie aufwächst, ist die Familie von Zaira in den Anfängen von ihrem Leben ziemlich reich und von einer Matrone - der katalanischen Großmutter – beherrscht. Auch die zeitliche Einordnung beider Geschichten ist unterschiedlich: *Leyla* spielt in den 50er Jahren, *Zaira* schon vor dem zweiten Weltkrieg, und die Geschichte führt bis in die Gegenwart. Trotz all dieser Unterschiede bleiben die Antworten auf die Frage nach der Deutung der Wahl einer Frauenperspektive für die Migrations(vor)geschichte grundsätzlich gleich.

Warum wählen die Autoren die Sichtweise einer Frau und die Inszenierung eines weiblichen Schreibens? Die Frage, was die Perspektive einer Frau als Erzählerin und Hauptheldin der Geschichte einer künftigen Migrantin beibringen kann, ermöglicht mehrere Antworten. Die erste hängt mit der Problematik der Emanzipation zusammen, die sowohl für die Frauenrolle als auch für die Situation eines Migranten von essentieller Bedeutung ist und die durch die Forschung und Literaturkritik gerade im Kontext des Romans *Leyla* genannt wurde.<sup>7</sup> Das Topos der Heimat und der traditionellen Rolle der Frau in seiner Bildung ermöglichen eine andere Antwort. Weiter ist die Stellung der Frau in den traditionellen und in den „orientalen“<sup>8</sup> Gesellschaften, vor allem des

---

<sup>7</sup> Es ist dabei kennzeichnend, dass sich die Meinungen über den Erfolg oder Misserfolg der Emanzipation von Leyla unterscheiden – siehe: <http://www.summacultura.de/magazine/2006/15-2006/leyla>, oder als Gegenbeispiel: <http://www.rp-online.de/kultur/buch/feridun-zaimoglu-leyla-aid-1.2042133>

<sup>8</sup> Nicht umsonst spricht Palimariu von der Verstärkung des östlichen (orientalischen) Charakters von Rumänien bei Florescu. (Palimariu 2010: 110)

dörflichen Milieus, wie auch die Problematik der Beziehung Mann – Frau, Vater – Tochter von Bedeutung.

Die zweite mögliche Antwort auf die o.g. Frage hängt dann mit den narratologischen Aspekten zusammen. Verschiedene Erzählperspektiven sind ein Narrationsmittel, das dem Schriftsteller zur Verfügung steht, wenn er verschiedene noetische Ebenen darstellen will. Die Perspektiven ermöglichen dementsprechend die Darstellung der Geschichte, der Realität etc. aus den jeweiligen Blickwinkeln zu begrenzen und somit die verschiedenen Welten der Figuren zu definieren<sup>9</sup>. Die Perspektivenwechsel zeigen dann einerseits die Übergänge zwischen den einzelnen Sichtweisen, können aber zugleich als ein Mittel verstanden werden, die Problematik der Identität der Figuren zu thematisieren.

Die relativen Sichtweisen ersetzen in den hier analysierten Romanen die Objektivität. Wenn Bachtin von der Dialogizität des Romans spricht, kann darunter eben seine perspektivische Veranlagung verstanden werden<sup>10</sup>. In den hier zu analysierenden Werken kommt dazu noch ein fiktiver Dialog des Autors mit dem Erzähler bzw. mit dem weiblichen Prinzip. Die ironisierende Sprechweise der Erzählerin zweifelt ihre eigene Stellung noch sprachlich an.<sup>11</sup> Eine Inszenierung der Objektivität erscheint nur dann, wenn in *Leyla* die Geschichten ihres Vaters oder ihrer Brüder erzählt werden, denen sie nicht anwesend sein konnte. Die auktoriale Rede stört dann die Illusion des weiblichen Schreibens und so auch die Stellung der Erzählerin.

Ein dritter Erklärungskomplex richtet sich auf Fragen der Rezeption. Wir können von der Rolle des intendierten Rezipienten<sup>12</sup> bei der Konzeption des Werkes ausgehen. Die Wahl einer weiblichen Protagonistin für eine in der Türkei oder auf dem Balkan sich abspielende Geschichte kann aus diesem Blickpunkt: 1. die Sympathie des Lesers erwecken; 2. die Vorurteile ins Spiel bringen, die gerade bei der stereotypisierten Stellung der Frau, sie vor allem in den islamischen oder in den „östlichen“ Familien viel extremer im Vergleich zur (west)europäischen sie als fremd und radikal anders erscheinen lassen; 3. die Identifikation der Hauptheldin mit dem Autor verhindern und so die Steigerung vom Fremdheitsgefühl sowie von der Objektivität und Allgemeingültigkeit der erzählten Geschichte andeuten. Mit Aleida Assmann kann der dritte Punkt als

---

<sup>9</sup> Graevenitz erklärt, wie diese Rolle der Perspektiven in der Romantik abgelehnt wurde, doch mit der Moderne wiedergekehrt ist. (Graevenitz 1982: 86f)

<sup>10</sup> Obwohl sich die Dialogizität essentiell an die Intertextualität bezieht. (z. B. Bachtin 1979)

<sup>11</sup> vgl. die Rolle der Selbstironisierung des Erzählers in Graevenitz. (1982: 87)

<sup>12</sup> Mit Iser kann man vom impliziten Leser sprechen. (Iser 1979)

eine Kritik des „Primats der Erfahrung“ (Assmann 2011: 214ff) verstanden werden.

### **Fremdheit im Vertrauten – die Rolle der Weiblichkeit als des radikal Fremden**

Die Frau als Hauptheldin und Erzählerin kann für einen männlichen Autor sowie für die Leser das Thema der Fremdheit und die für den Westeuropäer damit zusammenhängende Vorstellung des Orientalen verkörpern. Die Fremdheit wird auf der Differenz des Männlichen und des Weiblichen repräsentiert. So schreibt Ana Maria Palimariu im Zusammenhang mit anderen Büchern von Florescu von der Distanz „zwischen der ‚Vertrautheit‘ des westlichen Mannes und der östlich-weiblichen ‚Fremdheit‘“ (Palimariu 2010: 102)<sup>13</sup>. Die Weiblichkeit als solche kann als das extrem Fremde beschrieben werden, das in die Welt außerhalb der Realität, in die mythisch-magische Welt der Vorgeschichte situiert werden kann. In diesem Sinne kann auch die von Palimariu angesprochene Sehnsucht des Mannes nach der Nähe des ehemals Vertrauten (ibid.) verstanden werden – samt der Sehnsucht nach der verlorenen und heute schon fremden Heimat

Obwohl beide hier analysierten Romane die „Heimat“ schildern (*Leyla* völlig, *Zaira* im ersten Teil des Buches), ist ihr Thema eigentlich die Fremdheit des Vertrauten. Das Zuhause von *Zaira* ist als ein Konglomerat von Fremdheit dargestellt: eine spanische Großmutter, eine Tante, die sich stets an ihre Zeit in Deutschland erinnert, österreichisch-ungarisches Dienerpaar und ein Cousin, dessen Heimat eigentlich in der italienischen Commedia dell'arte liegt. Alles das sind Elemente, die die Welt der jungen Hauptfigur bilden und sie immer wieder zur Frage nach der Heimat, nach der Identität, nach der Herkunft führen – zu einer Frage, die mit dem Kriegsausbruch noch radikalisiert wird.

Die dominierende Erfahrung der Fremdheit im Vertrauten bezieht sich in *Zaira* auf die Rahmengeschichte und auf die Situation der Ich-Erzählerin in der inszenierten Gegenwart: sie ist eine ältere Frau, die aus der Emigration in die Gegend ihrer Jugend zurück kommt und die Heimat, das Vertraute wieder findet (verkörpert durch die stereotypisierten Details, wie etwa das unnachahmliche Fluchen der Rumänen - Florescu 2008: 11). Doch in diesem Vertrauten, Eigenen, erscheint sie selber als eine Fremde („eine Amerikanerin im Urlaub“ – Florescu 2008, 10) und bleibt in ihrer subversiven Fremdheit gefangen.

Florescus Roman wird von Palimariu (Palimariu 2010: 97) als die Vermischung

---

<sup>13</sup> Vgl. auch Said 1981

des Fremden und des Eigenen in der Grenzerfahrung analysiert. Schon die „erste schwindelerregende Reise“ (Florescu 2008: 9) ist eine Erfahrung des Zusammenpralls vom Fremden und vom Eigenen an der Grenze, die eine Schwelle zum Leben darstellt. Das Vertraute – das Leben – stößt an die unbekannte, fremde Welt vor der Geburt, die Welt des Mythischen und Magischen, die durch das Weibliche repräsentiert wird. Die Mutter verkörpert jenes Konglomerat vom extrem Fremden und vom Vertrauten. Dies vermischt sich auch im Bild der Heimat, die zwar auch als Vaterland bezeichnet wird; jedoch es ist Mutter, das weibliche Element, die um das Feuer, um den Haushalt sich traditionell zu kümmern soll, die das Haus als Schutzbereich der Frau (Würzbach 2004: 53; Bock 2009) – sie schützend und von ihr geschützt – als die eigentliche Heimat konstituiert. In dieser Weise ist die Heimat als das Fremde im Eigenen und die Frau als ihre ideale Verkörperung zu verstehen.

In *Leyla* kommt die Fremdheit in der Heimat vor allem in der Schilderung des Schulausflugs in den Osten (von der Türkei) in den Kapiteln 13 und 14 vor. Der Schulausflug der Mädchen aus Leylas Klasse in jenen Teil von der Türkei, das von den Kurden bewohnt wird, schildert eine Welt, in der die soziale Umgebung im Vergleich zum Rest des Buches anders ist. Es erscheinen in ihm die jungen Frauen (Mädchen) unter sich ohne die Anwesenheit der (männlichen) Autoritäten. Sie kommen jedoch zugleich in den Teil ihres Landes, in dem sie sich fremd fühlen. Leyla selber charakterisiert die Situation im Gespräch mit ihrer fremdartigen, weil kurdischen Freundin Manolya als Absenz von Angst vor dem Fremden, jedoch als das unheimliche Gefühl der Andersheit, der Fremdheit (Zaimoğlu 2006: 223):

„Du, Leyla, machst dir aus Angst vor uns Wilden ins Höschen.  
Das stimmt doch gar nicht, sage ich, es ist hier alles ... so anders.  
Du armes Mädchen, sagt sie, du glaubst, wir sind Menschenfresser.“

Das dreizehnte Kapitel des Romans *Leyla* zeigt Szenen der Begegnung mit dem Fremden in der Heimat und zugleich die Szenen des intimen Reifwerdens von jungen Frauen. Gerade in solchen Momenten, ähnlich wie an jenen Textstellen, in denen es um den Haushalt, sein Führen sowie um die weiblichen Bräuche (wie etwa die Szenen aus dem Bad am Frauentag) geht, wäre entweder eine weibliche Ich-Erzählerin, oder ein offenes Bekenntnis zum Erzählen vom Überlieferten zu erwarten. Die Strategie des Textes von Zaimoğlu wählt die erste Möglichkeit – eine weiblichen Ich-Erzählerin. Der Grund dafür kann in der Verbindung des Fremden (das Weibliche) mit dem Vertrauten (das Ich) liegen, die gleich in der Persönlichkeit des Erzählers repräsentiert wird.

Bei diesem Schulausflug verändern sich sowohl die Fremdheitszuschreibungen

als auch die Machtverhältnisse: auf einmal ist es Zaira und ihre Freundin Manolya, die die Macht haben – die Diener und die Dorfbewohner – auch Männer, stehen ihnen zur Verfügung. Leyla bezeichnet die Dorfbewohner, die sie nicht versteht, als die „Wilden“ (Zaimoğlu 2006: 224ff) und unterstellt ihnen alle solche Stereotype, die der Zivilisierte den Barbaren zuschreibt und die im Orientalismus von Said genannt werden: „irrational, verdorben, schuldig, kindlich, »anders«“ (Said 1981: 48). Leylas Manolya, die Herrscherin, erscheint dagegen als rational, herrisch, selbstbewusst und das vor allem auch in ihrem Verhalten zu einem jungen Mann, der um sie wirbt (vgl. Zaimoğlu 2006: 241ff). So wiederholt und verschiebt sich die Teilung, die Said analysiert: „Differenz zwischen dem Bekannten (Europa, der Westen, »wir«) und dem Fremden (Orient, der Osten, »sie«)“ (Said 1981: 54). Auf einmal ist die Differenz, wie sie in den übrigen Teilen des Romans aufgebaut ist, verschoben und subversiv gemacht.

### **Vater – Tochter – Beziehung. Machtverhältnisse und Orientalismus**

Emine Sevgi Özdamar, eine prominente Schriftstellerin der deutsch-türkischen Migrationsliteratur äußerte sich über die Fremdheit folgendermaßen: „Fremdsein ist wie einen Filme sehen, in dem man nicht mitspielt. Man sieht die Menschen, aber sie selbst sehen einen nicht.“ (zit. nach Kadipinar 2009: 115). Die Fremdheit wird in dieser Äußerung mit den Machtverhältnissen und mit der Unsichtbarkeitserfahrung des Fremden verbunden. Bei Zaimoğlu spiegelt sich diese Erfahrung in der Vater-Tochter-Beziehung.

Zaimoğlus Roman *Leyla* wird mit einem Prolog eröffnet, der die symbolisch zu deutenden Motive europäischer Kultur benutzt. Eine Szene stellt die Jagd der Wölfe auf eine Beute dar. Diese Beute ist „ein Mensch“ (Zaimoğlu 2006: 7). Die Jagdtechnik wird beschrieben und die Kapitulation des Menschen am Ende suggeriert. Kennzeichnenderweise ist im Prolog die Rede nicht von der Frau, sondern vom Menschen. Die Vorstellung des Sich-Hingebens wird dagegen traditionell mit der Überlebenstechnik der Frauen assoziiert. Die symbolischen Bilder des Prologs finden ihre Entsprechung im abschließenden Kapitel, in dem die Beute eindeutig mit den Frauen identifiziert wird, vor allem mit der Mutter der Hauptheldin, die als Beute bezeichnet wird (ebd.: 519). Die Beute stellt jedoch gleichfalls die Erzählerin selber dar, indem im letzten Satz ihre Intention benannt wird: „Ich werde den Wolf streicheln, und er wird vielleicht die Hand nicht beißen, die ihm über das Rückenfell fährt.“ (ebd.: 525)

Die Identität der Wölfe ist hingegen nicht so eindeutig zuzuordnen und kann nicht unbedingt einer Person zugeschrieben werden. So sind es einerseits, in der

Geschichte der Mutter, die Soldaten, die sie vergewaltigen, die somit zu Wolfen werden und ihre Beute auch nach der Art des Wolfs zerfetzen (ebd.: 519). Andererseits ist es das Land, das zur neuen Heimat wird, die Zukunft, das Abenteuer. Leylas Entscheidung zur neuen und gewagten Existenz wird mit dem Streicheln des Wolfes in Verbindung gebracht.

Nichtsdestoweniger ist es der Vater der Hauptheldin, der den ganzen Roman durch als ein wildes Tier beschrieben wird, das seine Beute – seine Familie, seine „Brut“ (ebd.: 518) nicht freilassen will, nachdem er sie in seine Macht bekommen hat. Und die Reaktion der Familienmitglieder entspricht der Reaktion der Beute auf den Jäger (Wolf), wie sie im Prolog beschrieben wird: „das Opfer erstarrt und auf ihn wartet“ (ebd.: 7).

Beide Randkapitel können besser verstanden werden, wenn sie zur Rolle der Weiblichkeit und der Männlichkeit im emanzipatorischen Prozess bezogen sind. Genau wie die Beute charakterisiert auch das weibliche Prinzip die Passivität, das Abwarten und die Hingabe. Die Wölfe werden wiederum mit dem Männlichen verbunden und mit den traditionellen Charakteristiken der Männlichkeit: Schlauheit, brutale Kraft, Jägerinstinkt.

Die Antwort des Romans auf die Frage nach ihrem Verhältnis wird jedoch erst im letzten Satz gebracht und transzendiert diese eingelebte Charakteristiken. Die Hauptheldin entscheidet sich nicht nur zum Neubeginn im neuen Land, sondern sogar zum „Streicheln des Wolfes“ (ebd.: 525), zum Risiko, das ihre neue emanzipierte Position mit sich bringt. Damit hängt in dem letzten Kapitel auch der entscheidende Wendepunkt in der Vater-Tochter-Beziehung. Erst in diesem Kapitel, das in seinem ersten Teil den Tod des Vaters schildert, wird er im Roman von der Ich-Erzählerin durchgehend als „Vater“ bezeichnet.

Die Benennung des Vaters, die immer wieder vom Wort Vater abweicht, solange dieser in seinem Leben vorgestellt wird, bringt die In-Frage-Stellung der Vaterschaft an sich zur Sprache. Der Vater wird meistens als der Mann der Mutter bezeichnet, bzw. als Hausherr, mit seinem Namen Halid oder als Halid Bey, oder in seiner ihm von der Mutter zugeschriebenen Rolle des „Nährvaters“. Die Annäherung an den Namen Vater verwirklicht sich erst nach der Heirat der Hauptheldin und häuft sich in den Momenten der Krise und der Not, in denen der Vater seine autoritative Rolle verliert (z. B. Zaimoğlu 2006: 440)

Die gestörte Beziehung zum Vater ist noch mehr dadurch von Bedeutung, dass der Vater als die identitätsstiftende Instanz aufzutreten hat (Felman 1992: 53f) Mit der Störung der Beziehung wird somit auch die Identität gestört und enteignet. Es ist ein Prozess, der bei einem Sohn erwartet wird – der Sohn soll

die identitätsstiftende Rolle des Vaters durch ein Erwerben von eigener, unabhängiger Identität ersetzen, was sich auch in dem von Freud thematisierten Wunsch des Todes des Vaters äußert. Das Merkwürdige an Zaimoğlu Roman ist, dass dieser Wunsch von der Tochter ausgesprochen wird (Zaimoğlu 2006: 59). Sie tritt so in die Position des Sohnes – die Authentizität der Frauenfigur wird so gestört, die Machtverhältnisse kommen zum Vorschein.

Die Machtverhältnisse spiegeln sich in der Geste des Blickes zum Boden, die Brunner erwähnt (Brunner 2009: 44). In dieser Geste der Hingabe, des Gehorsams, der Unterwerfung zeigt sich die traditionelle kulturelle bedingte und also auch dem kulturellen Gedächtnis eigene Zuschreibung der Rollenteilung zwischen Mann und Frau in der patriarchalisch organisierten Gesellschaft. Neben der Geste ist es auch das Schweigen, das diese begleitet und wiederum auf die Stimmenlosigkeit der Frauen hindeutet. Beide Elemente kennzeichnen jedoch nicht nur die Frau, sondern eben auch den Migranten und den Kolonisierten, wie z.B. Said bemerkt.

Die Überwindung der Geste des Senkens vom Blick und der Gewinn der Sprache, der Spracherwerb gehören zusammen.

Das Senken der Augen, das im Verhältnis der Familie zum Vater als Motiv auftaucht (Zaimoğlu 2006: 83), wiederholt sich bei dem schon beschriebenen Schulausflug, wobei sich an diesem Ort die Rollen vertauschen – die Diener (Frauen und Männer) senken ihre Augen vor den jungen Mädchen samt Leyla: „Die Diener halten sich in gebührendem Abstand auf, sie haben die Anweisung, uns fremden jungen Frauen nicht in die Augen zu sehen.“ (ebd.: 237). Das autoritative patriarchalische System wird hiermit durchbrochen – es sind die Frauen, die hier in der dominanten Rolle erscheinen. Und nicht zufällig wird gerade hier auch von einer Schriftstellerin gesprochen (ebd.: 235) – die Frauen werden hier nicht nur als die dominanten Subjekte präsentiert, sondern auch als jene Wesen, denen (im Unterschied zu den schweigenden Dienern) die Sprache zur Verfügung steht – und zwar auch die dichterische Sprache.

Diese Geste ist dabei auch mit der Frage der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in Verbindung zu setzen, die wiederum für beide – sowohl die Rolle der Frau als auch die Stellung des Migranten bzw. des Kolonisierten zutreffend sind. In Leyla verbindet sich das Senken der Augen zugleich mit der Notwendigkeit des Sehens – die Strategie entspricht genau der Mimikry-Methode der Kolonisierten, wie sie von Bhabha (2000: 69ff) beschrieben wird: unsichtbar sein und zugleich selber sehen (Zaimoğlu 2006: 83). Die Geste (???) knüpft an die Macht- und Gewaltverhältnisse zwischen den Unterworfenen und ihren

Herren. Bhabha verbindet mit der Mimikry-Methode noch ein Element, nämlich die Aufopferung der Stabilität des Ich, der Stabilität der Identität (ibid.).

### **Perspektivenwechsel und die instabile Identität**

Als Beispiel der wechselnden Perspektivierung in *Leyla* und der Anwendung von Ironie, kann ein Teil des zweiten Kapitels dienen, in dem die Geschichte des misslungenen Orangengeschäfts von Halid erzählt wird. Diese Geschichte umfasst lediglich 7 Seiten, besteht dabei aus 3 Szenen, die eigentlich alleine stehen könnten und nach verschiedenen Perspektiven und verschiedenen Erzählerinstanzen geordnet und verschiedenen Erzählweisen zuzuschreiben sind. Die erste Szene – die Ankunft Halids mit den Orangen – erinnert an eine Filmbeschreibung. Sie ist anscheinend aus der Sicht von Leyla beschrieben, jedoch mit einem Reporterblick, einem kaum interessierten Blick, der die Geschehnisse wie ein Ausschnitt aus einer Bilderreihe registriert: die Pferde, die Peitsche, die Orangen und Halid befinden sich in einer klassischen Szene des Auftritts. Erst dann, nach der ekphratischen Eröffnung, kommen die ersten Worte, die eindeutig Halid zuzuschreiben sind. Erst jetzt tritt die Haupterzählerin tritt auf – es geht nun um „meine Mutter und meine Schwestern“ (Zaimoğlu 2006: 25). Mit ihrer Identifizierung, die auch die Perspektive identifiziert, beschleunigt sich die Schilderung – es kommt eine Aufzählung der Bewegungen von allen Anwesenden, hastig und nervös. Dies dauert bis zur nächsten Aussage von Halid: „Gut, sagt er, gut.“ (ebd.: 26) Die Szene schließt der Abgang von Halid, der somit, wie mehrmals im ganzen Roman, zum eigentlichen Hauptheld avanciert. Die Mutter, als die Repräsentantin der passiven weiblichen Seite, verfolgt ihn nur mit dem Blick – mit dem Blick derer, die sieht, ohne gesehen zu werden. Hier jedoch wird dieser Blick sichtbar und die Perspektive der Mutter präsentiert.

Die zweite Szene hat einen Er-Erzähler: ihr Inhalt ist der Versuch Halids, die Orangen an einen Nachbarn zu verkaufen. Nach der Ekphrasis der Filmbilder mit verschiedenen Geschwindigkeiten des Beschreibens und drei verschiedenen Perspektiven, in denen akustisch, also aktiv nur Halid handelt, folgt nun eine dramatische Szene mit einem Dialog, der eher wie ein Bühnenstück wirkt. Für diesen ist typisch, dass es keine Perspektive gibt – die handelnden Personen treten auf der Bühne und halten ihre Reden, aber es gibt keine vereinheitlichende Sicht. Diese Szene ist nur dem objektiven auktorialen Er-Erzähler zugänglich – Leyla kann von ihr nur vom Hörensagen erfahren.

Auch im letzten Teil der Geschichte (ebd.: 30-32), die wieder in Halids Haus stattfindet, kommt es zum klaren Perspektivenwechsel. Der Anfang und das

Ende stellen die inneren Monologe von Leyla dar, die nun nicht nur eine Stellung einnimmt, sondern ihre Eindrücke und Wünsche ausdrückt. Im Unterschied zur ersten Szene ist diese somit emotional identifiziert und subjektiviert. Mitten in dieser subjektiven Erfahrung der Haupterzählerin kommt jedoch wiederum eine Schilderung von Ereignissen, die außerhalb ihrer Reichweite stehen – die Bewegungen des Vaters, die sie nicht erfährt. Ein Konflikt löst die Situation aus – der Konflikt zwischen dem Vater und seiner Tochter, in dem wieder nur der Vater als der Sprechende erscheint. Doch der Blick auf diese Szene ist der Blick von Leyla – der Blick der schweigenden Unterdrückten.

Der ganzen Geschichte ist ein kurzer Epilog angebunden (ebd.: 31f): eine Beschreibung, die die erste Szene subversiv abbildet: das Herausstragen der Orangen ähnelt der Ankunft der Orangen. Sie ist jedoch nicht nur um das Bild der welkenden Orangen ergänzt, sondern auch um eine spirituelle (wenn auch eher magische) und archaische Zugabe: „Regenwasser und Fruchtsaft: die Erde empfängt den Segen still. Mein Wunschgebet wird nicht erhört.“ (ebd.: 32)

Diese detaillierte Analyse sollte klar machen, wie die Erzähltechnik von Zaimoğlu in seinem Roman *Leyla* aussieht: der ständige Perspektiven- und Genrewechsel, der auch sprachlich dargestellt wird, endet im Magisch-Mythischen. Die anscheinende Einzelperspektive von Leyla wird nicht durchgehalten – ihn ersetzen Blicke von anderen Figuren, die objektive Sicht des auktorialen Erzählers. Die Übergänge sind dabei nicht signalisiert. Das ganze Verfahren dient dem Ziel, die Sicht von Leyla als einen nicht individuellen, sondern als einen kulturell geprägten Blick vorzustellen.

Die Perspektivenwechsel und Veränderungen der Erzählerinstanz zeigen die Unstabilität der Sicht, der Veränderlichkeit sowie die Unsicherheit der weiblichen (subversiven) Ich-Perspektive. Sie kann dabei entweder als ein Erzählfehler des Autors, der nicht im Stande wäre, die weibliche Erzählperspektive zu behalten, oder umgekehrt im Kontext der Migrationsliteratur als eine Demonstration der Migrantenexistenz gedeutet werden. Die Migrantenexistenz zeichnet sich durch eine gewisse Unstabilität, durch eine flüssige Identität und durch die Notwendigkeit aus, nicht nur die eigene Sicht in Betracht zu ziehen, sondern auch den Blick des Anderen als das Wegweisende für die eigene Identität zu erleiden. Diese Notwendigkeit, die die Mimikry-Strategie (Bhabha 2000: 69ff) der postkolonialen Subjekte begleitet, kann jedoch eigentlich keine stabile Identität stiften (wenn wir diese als das Sich-selber-gleich-Sein verstehen), weil sie dank der Fremdsicht in sich die Fremdheit, und also das Nichtidentische trägt.

Die Problematik der Identität oder der inszenierten Identität kommt auch im Moment des Verwandeln des Mädchens in eine Frau zum Vorschein. In *Leyla* sieht man an dieser wiederum die wechselnde Perspektivierung, indem dem Schock der beginnenden Blutung eine Schilderung der Szenen der ersten Liebeserfahrung von Leylas Bruder Djengis (Zaimoğlu 2006: 110f) vorangeht. Auch die unpersönliche, distanzierte und zugleich ironische Sprechweise gibt einen gewissen Abstand Leylas zu sich selbst wieder. Nicht nur bei der Blutung, sondern auch in anderen Situationen, die auch die ethischen Normen des sexuellen Verhaltens zum Ausdruck bringen, benennt sie ihre Organe: „Dasdaunten“ (Zaimoğlu 2006: 112ff). Die Benennung vermittelt so die fehlende Identifizierung mit der intimsten Sphäre der Weiblichkeit. Das Nichtvertrautwerden mit dem eigenen Körper ist dabei nicht für die weibliche Autobiographie typisch (Moore-Gilbert 2009: 48).

Die Identität von Leyla, die aus den Identitäten ihrer Familienmitglieder entsteht und aus verschiedenen Blickwinkeln erzählt wird, zu denen auch der unpersönlich anscheinende Blick des nichtidentifizierten auktorialen Erzählers gehört, kann als ein Konglomerat von Fremden und Eigenem bezeichnet werden, in dem die Hauptheldin keine Züge der Vertrautheit gewinnt. Somit dient der Perspektivenwechsel zur Darstellung einer hybriden und unstabilen Identität der Migrantin, in der weder das Fremde, noch das Eigene an Übergewicht gewinnt (vgl. Horst 2007: 9)

### **Authentizität des Schreibens oder sein Inszenieren?**

Beide Erzählerinnen, sowohl Zaira als auch Leyla, beschreiben in den Romanen anscheinend die Wirklichkeit, die sie umgeben, die Ereignisse, die sie miterlebt haben, ihre Empfindungen, ihre Reaktionen auf das, was um sie herum geschieht. Beide machen es jedoch in einer Weise, wie sie die Wirklichkeit in ihrem Alter und ihrer Rolle nie hätten wahrnehmen können. Ihre Reaktionen entsprechen nicht dem, was man von kleinen Mädchen und jungen Damen erwarten könnte. Ihre Schilderungen der sie umgebenden Welt und ihre eigenen Aussagen sowie die Art, wie überhaupt sie zur Sprache greifen und die Ereignisse beschreiben, sind nicht realistisch. Das hat die Kritik im Besonderen im Falle von Leyla betont und gegen die Qualität des Werkes gedeutet (vgl. Brunner 2006: 35).

Im Roman *Zaira* ist die Schärfe einer solchen Kritik dadurch gemildert, dass sie als Rahmengeschichte gebaut ist. Die Erzählerin des Rahmens ist kein kleines Mädchen, sondern eine ältere Dame, die retrospektiv das Geschehene beschreibt. Sie kann dementsprechend nach Belieben entweder eine erwachsene

Sprache benutzen und die Geschichte in dieser Retrospektive erscheinen lassen, oder in die Identität ihrer selbst vor mehreren Jahren schlüpfen und die Maske eines Mädchens anziehen. Diese Maske ist jedoch eindeutig eben als eine Maske konzipiert und wird immer wieder retrospektiv kommentiert. Als Beispiel können zwei Momente genannt werden – die Geburt und die Verwandlung des Mädchens in eine junge Frau (die erste Menstruation).

Bei der Geburt soll es sich um die Stimme (das innere Monolog) des Kindes noch vor seiner Geburt handeln: „An dieser Stelle kam ich ins Spiel. Ich stumpfte gegen Mutters Bauchdecke, von weit her hörte ich ein dumpfes «Au!»“ (Florescu 2008: 19). Auch weiter wird die Szene aus der inszenierten Perspektive des noch nicht geborenen Kindes beschrieben und seine angeblichen Empfindungen werden als die Empfindungen der Erzählerin wiedergeben. Die Szene ähnelt jedoch nicht irgendwelchen authentischen Erinnerungen, sondern weist deutlich eine Inspiration durch den Film (Grotesken) und andere humoristisch gestimmte Schilderungen aus. Intertextuell kann es als eine Reflexion von Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei*, wo auch die Empfindungen vor der Geburt der Hauptheldin den Roman eröffnen. Die Maske, die sich die Erzählerin an dieser Stelle aufsetzt, zeigt eindeutig, wie die „Erinnerung“ nicht authentisch ist und inwiefern sie aus dem Kulturerbe schöpft. Trotzdem wird gerade hier anscheinend unvermittelt und nicht aus der Retrospektive erzählt.

Die Schilderung der ersten Menstruation, die auch sehr unmittelbar erscheint, ist mit dem Akt des Lesens und die Blutung mit der Wirklichkeit des Krieges verbunden. Die Hauptheldin vertieft sich in Lektüre und erfährt zugleich ihre Widerspiegelung im physiologischen Prozess im eigenen Körper (Florescu 2008: 60). Ihr Blut interpretiert sie als das erste Blut des beginnenden Krieges (Florescu 2008: 59). Der Ozean, auf dem sich der Hauptheld des von Zaira gelesenen Buches bewegt, wird mit dem „Ozean“ im eigenen Leib verbunden, die Blut mit der Vorstellung des Krieges, die eigentlich auch nicht von Zaira in dieser Form erlebt wird. Wieder ist somit eine Rolle eingenommen – die Rolle des Mädchens, das seine erste Blutung erfährt, die noch dadurch verstärkt und von der Position der erfahrenen Erzählerin unterschieden wird, dass das Mädchen die Blutung nicht als Menstruation begreift und sie missversteht (ibid.) – und die Rolle wird als ein kulturelles, nicht individuelles Phänomen interpretiert. Die Authentizität der Erinnerung ist so eindeutig als nicht intendiert vorgestellt.

Gleichfalls die Rolle der Ironie und der ironischen Aussagen erfüllt die Aufgabe der Anzweiflung einer Forderung von Authentizität. Im Lichte der ironischen

Sprache beider Erzählerinnen kann man die realitätswidrigen Reaktionen von beiden geradezu als eine Methode zur Betonung der Verfremdung deuten. Der Verfremdungseffekt erwischt sowohl die epistemische als auch die sprachliche Seite. Wie Maria E. Brunner richtig bemerkt, die damals sechsjährige Leyla konnte nicht so sprechen und denken, wie es im Roman erscheint (Brunner 2009: 47). Ist es jedoch ein künstlerischer Fehler, wie Brunner suggeriert, wenn die Darstellung der Gedanken und der Sprache eines kleinen Mädchens dem im Roman dargestellten nicht entsprechen? Man darf auch nicht vergessen, dass der Roman auf Deutsch geschrieben wird, obwohl sich das Geschehen in der Türkei abspielt – welche Sprache wäre also als angemessen zu betrachten?

Brunner wirft Zaimoğlu nicht nur die Unvollkommenheit im Sinne von Nichtauthentizität, aber auch die Möglichkeit, es handele sich um ein Plagiat des Romans *Das Leben ist eine Karawanserei* von Özdamar. Jedoch gerade die Nichteigentlichkeit, die Zaimoğlus Buch charakterisiert, stellt ein Argument gegen den Plagiatsvorwurf dar – Zaimoğlus Innovation des Stoffes besteht gerade in dieser Unterminierung von Authentizitätsanspruch. Genau in diesem Sinne sind auch die Worte zu verstehen, es „ist eine Geschichte aus der alten Zeit. Es ist aber keine alte Geschichte.“ (Zaimoğlu 2006: 7). Die archaisierende, fast biblische Sprache betont die Allgemeingültigkeit des Einzelfalles. Zaimoğlu selber hat zur Identität von Leyla zugegeben, sie habe zwar viele Gemeinsamkeiten mit seiner Mutter, er habe jedoch „zahllose Interviews mit seiner Mutter, seinen Großmüttern, Tanten und Cousinen“<sup>14</sup> geführt. Die biographischen, einer Person zuzuschreibenden Züge und die aus ihnen folgende „Authentizität“ hat der Autor somit abgelehnt.

### **Männliches und weibliches Schreiben – Autor und Erzähler**

Bei der Analyse von zwei Romanen, die von männlichen Autoren, aber mit weiblichen Erzählerinnen geschrieben wurden, haben wir gesehen, inwiefern die Wahl einer weiblichen Erzählerin die Fremdheit verkörpert, die für die Migrationsliteratur eines der wesenhaftesten Motiven darstellt. Es wurde weiterhin beschrieben, wie mit dem Authentizitätsanspruch der Erinnerungen gearbeitet wird: die Authentizität wird nicht vorgetäuscht, sondern als nicht intendiert vorgestellt.

Die Differenz zwischen der Identität des Autors und des Erzählers, die sich auch in der Unmöglichkeit des authentischen Sprechens manifestiert, wird mit der ironischen Sprechweise betont. An die Stelle der Authentizität treten die

---

<sup>14</sup> vgl. Hahn (2006), ähnlich auch Zaimoglu im Interview in: <http://www.mopo.de/news/interview-feridun-zaimoglu,5066732,5673166.html> [5.5.2014]

Stereotype und traditionelle Vorstellungen, die einerseits im Sinne des kulturellen Gedächtnisses und der Regel des Genres interpretiert werden. Die Frage nach den Möglichkeiten des „Erinnerns“ überhaupt wird aufgeworfen. Andererseits indes wird im Prozess der Emanzipierung der Frauen zu Erzählerinnen und somit der Aneignung von der Sprache / Stimme<sup>15</sup>, die auch die Situation des schreibenden Migranten kennzeichnet, die kulturelle Bedingtheit der vorgeschriebenen Muster nicht nur thematisiert, sondern auch zum Teil mit Gegenkonzepten unterminiert, so indem die traditionelle Vorstellung des Familienmitgliedes, das sein Zuhause verlässt und in die Welt geht, mit dem Sohn, nicht der Tochter verbunden wird. Die gestörte Vater – Tochter – Beziehung, wie sie Zaimoğlu konzipiert, ist dabei für den Rezipienten viel intensiver, als es ein Vater-Sohn-Konflikt wäre. Denn bei diesem ginge es um das Gewinnen einer neuen Identität, hier geht es vor allem um den Verlust der eigenen Identität; bei jenem wäre seine Lösung nicht in der privaten, intimen Familiensphäre eingeschlossen, was hier der Fall ist. Daher ist eine Emanzipation einer Frau und Migrantin zum sprechenden Subjekt und zur Erzählerin radikaler. Die Machtverhältnisse in der Familie dienen als eine Abbildung der Machtverhältnisse im Sinne von Orientalismus und Postkolonialismus.

In beiden Romanen, so kann man also schließen, geht es nicht primär um das weibliche oder männliche Schreiben. Eine Authentizität des weiblichen Schreibens wird nicht vorgetäuscht, seine Inszenierung wird immer wieder befragt oder gestört. Das Primat der Erinnerungen ist von den vorgegebenen Erinnerungsmustern ersetzt. Die Frage ist nicht, *was* erinnert wird, sondern *was es zu erinnern gibt* und *was also erzählt werden soll* – das kollektive, kulturell gebundene Gedächtnis anstatt des individuellen. Das inszenierte weibliche Schreiben übernimmt die Funktion der Fremdheit. Die Frau repräsentiert das extrem Fremde, das hier in seiner Vertrautheit erscheint. Sie funktioniert auch als die Schwelle zwischen der privaten und der öffentlichen Sphäre, wobei beide in den Romanen kulturell geprägt sind.

Die Frage, die oft mit der Rezeption der Migrationsliteratur verbunden wird, nämlich, ob es hier die Rückkehr des Autors in den Text statt findet (da ja die Migrationsliteratur überhaupt durch die biographische Position der Autoren definiert wird), wird in Zaimoğlu *Leyla* und Florescus *Zaira* umgedeutet – der Erzähler (die Erzählerin) bleibt vom Autor unterschieden. Die Differenz Autor – Erzähler, die auch durch die Perspektivenwechsel manifestiert wird, verweist

---

<sup>15</sup> Zum Zusammenhang zum Sprechen bei der Frau auch Felman 1992, 35.

auf die Thematik der Fremdheit und Andersheit, die der Migrationsliteratur inne wohnt.

### Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida** (2011): „Fakten und Fiktionen in der neueren deutschen Erinnerungsliteratur“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Jg. 36/1, S. 213-225.
- Bachtin, Michail** (1979): *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt am Main.
- Bhabha, Homi K.** (2000): *Die Verortung der Kultur*. Tübingen.
- Bock, Stefanie** (2009): „Geographies of Identity: Der literarische Raum und kollektive Identität am Beispiel der Inszenierung von Nationalität und Geschlecht in Sybil Spotiswoodes *Her Husband's Country* (1911)“, in: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*, Bielefeld, S. 281-297.
- Brunner, Maria E.** (2009): „Parallele kulturelle Identifikationsräume in F Zaimoğlu Leyla und Emine Sevgi Özdamars Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* oder Absorption von Textteilen?“, in: Rácz, Gabriella / Szabó, László V. (Hg.): *Der deutschsprachige Roman aus interkultureller Sicht*, Veszprém, Wien, S. 31-52.
- Cornejo, Renata** (2010): *Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutschschreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandaufnahme*, Wien.
- Felman, Shoshana** (1992): „Weiblichkeit wiederlesen“, in: Vinken, Barbara (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt am Main, S. 33-61.
- Florescu, Catalin Dorian** (2008): *Zaira*, München.
- Graevenitz, Gerhart v.** (1982): „Erzähler“, in: Ludwig, Hans-Werner (Hg.): *Arbeitsbuch Romananalyse*, Tübingen, S. 78-105.
- Hahn, Wolfgang** (2006): *Möge Gott mich von diesem Mann erlösen. Feridun Zaimoğlu – Leyla*, verfügbar unter: <http://www hoeren-undlesen.de/index.php?site=rezension&id=208>, [5.5.2014]
- Horst, Claire** (2007): *Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur. Irena Brežná – Emine Sevgi Özdamar – Libuše Moníková*, Berlin.
- Iser, Wolfgang** (1979): *Der implizite Leser*, München.
- Kadipinar, Enis** (2009): „Ihre deutschen Wörter haben keine Kindheit“. Kulturelle und hybride Identität in *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus* von Emine Sevgi Özdamar“, in: Rácz, Gabriella / Szabó, László V. (Hg.): *Der deutschsprachige Roman aus interkultureller Sicht*, Veszprém, Wien, S. 115-27.
- Levin, Samuel R.** (1971): „Statistische und determinierte Abweichung in Poetischer Sprache“, in: Helmut Kreuzer et al.(Hg.): *Mathematik und Dichtung*, München.
- Moore-Gilbert, Bart** (2009): *Postcolonial Life-Writing. Culture, politics and self-representation*, London, New York.

- Palimariu, Ana-Maria** (2010): „Auch sie (...) sprachen mit den Augen“: Grenze(n) und Grenzgänger in Catalin Dorian Florescus Rumänien-Romanen“, in: Drews-Sylla, Gesine / Drütsche, Elisabeth / Leontyi Halina / Polledri, Elene: *Konstruierte Normalitäten – Normale Abrweichungen*, Heidelberg, S. 97-111.
- Pfotenhauer, Helmut** (1990): „Einfach ... wie ein Halm“. Stiflers komplizierte kleine Selbstbiographie, in: *DVJS 64/1990*, S. 134-148.
- Said, Edward W.** (1981): *Orientalismus*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien.
- de Saussure, Ferdinand** (1967): *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin.
- Simmel, Georg** (1908): *Exkurs über den Fremden*, in: [http://www.romanistik.uni-freiburg.de/raible/Lehre/2006\\_07/Materialien/1908\\_Simmel\\_Haendler.pdf](http://www.romanistik.uni-freiburg.de/raible/Lehre/2006_07/Materialien/1908_Simmel_Haendler.pdf), [5.5.2014]
- Stifter, Adalbert** (1968): „Nachgelassene Blätter“, in: Stifter, Adalbert: *Die Mappe meines Urgroßvaters. Schilderungen. Briefe*. München, S. 601-605.
- Wagner-Egelhaaf, Martina** (2005): „Verortungen. Räume und Orte in der transkulturellen Theoriedebatte und in der neuen türkisch-deutschen Literatur“, in: Böhme, Hartmut (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart, Weimar, S. 745-768.
- Würzbach, Natascha** (2004): „Raumdarstellung“, in: Nünning, Ansgar / Nünning, Vera (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart, S. 49-71.
- Zaimoğlu, Feridun** (2006): *Leyla. Roman*, Köln.