

Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Band 1:
Grenzen der Identität und der Fiktionalität

herausgegeben
von

ULRICH BREUER
und
BEATRICE SANDBERG



vom Leben in einem diktatorischen Staat. Diesen Erfahrungen versucht das schreibende Subjekt Form und Gestalt zu geben, ihnen Sinn zu verleihen und sie letztendlich zu überwinden. Die Texte sprechen auch von und anstelle von Opfern der Diktatur, von Freunden und Geliebten, die an der Diktatur zu Grunde gegangen sind. Der moralische Aspekt des Schreibens von Herta Müller hängt mit diesem Umstand zusammen. Es kommt der Autorin darauf an, Trauerarbeit zu leisten und den ihr verbundenen, mit ihr befreundeten Menschen über den Terror der sie vernichtenden Diktatur hinweg nahe zu bleiben.

Martina Wagner-Egelhaaf

AUTOFIKTION ODER: AUTOBIOGRAPHIE NACH DER AUTOBIOGRAPHIE

GOETHE – BARTHES – ÖZDAMAR

1. VON DER DICHUNG DER WAHRHEIT ZUR AUTOFIKTION: GOETHE/BARTHES

Eine Möglichkeit, über Autobiographie in theoretisch-systematischer Hinsicht nachzudenken, ist, sie zwischen Geschichtsschreibung und Literatur zu verorten. Dies ist jedoch keinesfalls zwingend, d.h. damit soll keine ontologische Gattungsbestimmung vorgenommen werden. Autobiographische Texte verstehen sich nicht per se als historiographische Dokumente, auch wenn Historiker/innen sie in diesem Sinne lesen mögen, während sich die literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit auf das textuelle Vermittlungsmedium historischer Selbst- und Weltentwürfe richtet.

Gleichwohl greift historisches Bewusstsein in autobiographischen Texten selbst seit der Frühen Neuzeit Raum. Aber: dieses historische Selbst-Bewusstsein ist selbst als geschichtlich zu begreifen. In Goethes *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833) ist das Geschichtsbewusstsein der Autobiographie zum Paradigma einer sich bis heute fortsetzenden, wenngleich den wissenschaftlichen Diskurs nicht mehr bestimmenden Autobiographieauffassung geworden. Aber mit Goethe befinden wir uns ja auch im historisch denkenden 19. Jahrhundert. Die wohl am häufigsten zitierte Stelle aus Goethes Lebensbeschreibung lautet bekanntlich:

Denn dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, in wiefern ihm das Ganze widerstrebt, in wiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt. Hiezu wird aber ein kaum Erreichbares gefordert, daß nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne, sich, in wiefern es unter allen Umständen dasselbe geblieben, das Jahrhundert, als welches sowohl den willigen als unwilligen mit sich fortreißt, bestimmt und bildet, dergestalt daß man

wohl sagen kann, ein Jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer geworden sein.¹

Das, was der Mensch ist, hängt also, Goethe zufolge, von dem geschichtlichen Zeitpunkt ab, zu dem er geboren wurde. Ein je anderer ist er deswegen, weil sich seine Bildung – und ‚Bildung‘ ist hier durchaus in einem doppelten Wort-sinn von Formung, Herausbildung und Ausbildung zu verstehen – im engen Austausch mit seinen „Zeitverhältnissen“ vollzieht. Auf der einen Seite bildet sich der Mensch an den Zeitverhältnissen, indem sie ihn befördern oder aber ihm Widerstände in den Weg legen, auf der anderen Seite wird er selbst zum Zeugen oder gar zum Zeugnis der Zeitverhältnisse, indem diese in seinen Hervorbringungen gelesen werden können. Dies ist der Nucleus eines hermeneutischen Individualitäts- und Autobiographieverständnisses, das Ich und Welt, Einzelnes und Ganzes in einem unabschließbaren wechselseitigen Konstitutions- und Verstehensprozess miteinander verschränkt. Es ist die Aufgabe der Autobiographie, so Goethe, dieses Wechselverhältnis darzustellen, eine schier unlösbare Aufgabe, weil der Autobiograph sowohl sich selbst als auch sein Jahrhundert kennen muss und zwar sich selbst als identisch und das Jahrhundert als dynamisches, das, paradox genug, im Prozess fortschreitender Bildung das Ich als identisches hervorbringt. Die hermeneutische Verschränkung von Ich und Welt, Individuum und Zeit bedingt, dass das, was man als ‚historische Wirklichkeit‘ bezeichnen könnte, aufgehoben wird zu dem, was in Goethes Text als ‚Wahrheit‘ figuriert: „Dichtung und Wahrheit“ – ‚Wahrheit‘ hat hier nichts zu tun mit der Faktizität des Geschehenen, sondern mit einer symbolischen Wahrheit, die, hermeneutisch gedacht, Bedeutung ist, jene Bedeutung nämlich, die dem Geschehenen im Lebenszusammenhang des Individuums zukommt. ‚Wahrheit‘ nach Goethe ist also interpretierte, bedeutende Wahrheit. Und weil dies so ist, steht ‚Wahrheit‘ im Titel von Goethes Lebensbeschreibung nicht im Gegensatz zu ‚Dichtung‘, wie man auf den ersten Blick meinen könnte, sondern Dichtung und Wahrheit sind hermeneutisch eng miteinander verschränkt, dergestalt dass die Dichtung dazu beiträgt, die Wahrheit hervorzutreiben, d. h. ein legitimes Mittel der Wahrheitsfindung ist. Aus diesem Grund gibt es in Goethes Lebensbeschreibung auch Episoden, die erfunden sind und die einem naiven Verständnis von Autobiographie als Form einer lediglich an Fakten und an ‚tatsächlich Geschehenem‘ orientierten Geschichtsschreibung zuwiderläuft. Es geht bei Goethe um Wahrheit, und der Findung dieser symbolischen Wahrheit dient die Einschaltung erfundener

¹ Johann Wolfgang von Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. In: Ders.: Sämtliche Werke. Abt. I. Bd. 14. Hg. v. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a. M. 1986, S. 13f.

Passagen je nach dem besser als die auf Vollständigkeit bedachte Aufzählung von Daten und Fakten.

Nun ist der Wahrheitsbegriff als solcher natürlich kein universeller. Wahrheit kann in vielerlei Sinn definiert werden; in jedem Fall aber erhebt Wahrheit den Anspruch auf Absolutheit. Im Laufe der Autobiographiegeschichte bzw. der Geschichte der Autobiographietheorie erfuhr dieser absolute Wert der Wahrheit aus ganz unterschiedlichen Gründen Relativierungen. Zum einen traten Zweifel an der Fähigkeit des Menschen auf, Wahrheit in einem absoluten Sinn erkennen zu können, zum anderen geriet der Absolutheitsanspruch, mit dem der Wahrheitsbegriff verbunden ist, in die skeptizistische Kritik. Als Einfallstor für die Fallibilität der menschlichen Erkenntnisfähigkeit ist die Unzuverlässigkeit der Erinnerung und des Gedächtnisses gesehen worden. Wir vergessen und wir verdrängen, wir beschönigen und wir bilden uns manches ein. Allerdings: Wenn die Autobiographie schon nicht wahrheitsfähig ist, so wird doch von ihr Wahrhaftigkeit erwartet: Der Autobiograph oder die Autobiographin möge doch bitte so wahrheitsgetreu wie möglich berichten. „If the author gives himself his real name and means to be understood as writing ‚truthfully‘“, schreibt Wayne Shumaker 1954, „the work is autobiography“.² Und Jürgen Lehmann zählt noch 1988 die Betonung der Aufrichtigkeit und Ernsthaftigkeit zu den bestimmenden Kriterien einer Autobiographie.³ All diese Positionen liegen innerhalb des gängigen, und d. h. auch des außerakademischen, dem Gedanken der Authentizität verpflichteten Autobiographieverständnisses, denn – machen wir uns nichts vor – Autobiographien werden von nichtakademischen Lesern und Leserinnen als Beschreibungen realiter gelebten Lebens gelesen.

Shumakers Begriffsbestimmung nimmt im Grunde den berühmten ‚autobiographischen Pakt‘ vorweg, den Philippe Lejeune Anfang der Siebziger Jahre in die autobiographietheoretische Diskussion einbracht hat. Lejeune sieht dann eine Autobiographie gegeben, wenn es zum Abschluss eines autobiographischen Paktes zwischen Text und Leser kommt. Dieser ‚Pakt‘ kommt dann zustande, wenn der Name des Autors mit dem Namen des Protagonisten identisch ist oder aber ansonsten deutlich wird, dass der Text als Autobiographie gelesen werden will, etwa wenn er den Untertitel „Meine Lebensgeschichte“ hat.⁴ Lejeunes Ansatz, der wegen seines ausschließenden Schema-

² Wayne Shumaker: English Autobiography. Its Emergence, Materials, and Form. Berkeley/Los Angeles 1954, S. 140.

³ Vgl. Jürgen Lehmann: Bekennen – Erzählen – Berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie. Tübingen 1988, S. 36.

⁴ Vgl. Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt. In: Günter Niggel (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. 2. Aufl. Darmstadt 1998, S. 13–51.

tismus kritisiert wird, ist deswegen von Bedeutung, weil er die Autobiographie als Rezeptionseffekt beschreibt und nicht ontologisch argumentiert. Der Leser schließt den autobiographischen Pakt ab und entscheidet sich aufgrund dieses Paktes, den Text als Autobiographie zu lesen. Paul de Man wird später die Autobiographie noch dezidierter als eine Lese- oder Verstehensfigur beschreiben.⁵

Damit befinden wir uns bereits im Kontext der poststrukturalistischen Autobiographietheorie, die eine grundlegende Neubestimmung des Autobiographischen vorgenommen hat. Im Hintergrund steht der sogenannte ‚linguistic turn‘, die sprachliche oder sprachwissenschaftliche Wende, die seit den 60er Jahren die Geisteswissenschaften durchzog und ein neues Denken von der Sprache her initiierte. Im Zuge des linguistic turn wird nicht länger von außersprachlichen Phänomenen ‚ausgegangen, die, gleichsam in einem zweiten Schritt, in die Sprache gebracht, d.h. sprachlich ‚ausgedrückt‘ werden. Vielmehr setzt der linguistic turn an der sprachlichen Konstitutions- und Konstruktionskraft selbst an. Wenn Sprache Phänomene diskursiv erzeugt, richtet sich der Blick auf die Prozesse und das Funktionieren dieser sprachlichen Erzeugung selbst. Dabei erfuhr das bereits am Beginn des Jahrhunderts entwickelte Zeichenmodell des Linguisten Ferdinand de Saussure, das die beiden Seiten des sprachlichen Zeichens, den Signifikanten und das Signifikat, in ein Verhältnis der Arbitrarität und die Bedeutung des Zeichens als Effekt seiner konstitutiven Linearität setzte, eine neue, kritische Aktualität. Nach de Saussure bestimmt sich die Bedeutung eines sprachlichen Zeichens durch seine Unterscheidung von allen anderen Zeichen des Zeichensystems. D. h. es ist nicht mehr der Referent, also das außersprachliche Bezugsobjekt, das die Bedeutung eines Zeichens bzw. eines Texts reguliert, sondern es sind die inner-sprachlichen Unterscheidungsprozesse selbst, die einen Text bestimmen. Jacques Derrida hat nun den Primat des Signifikats, von der das de Saussure'sche Zeichenkonzept implizit ausgeht, in Zweifel gezogen und darauf aufmerksam gemacht, dass die Vorstellung des Signifikats nicht losgelöst von der des Signifikanten gedacht werden kann. Bei de Saussure, so argumentiert Derrida, werde die Seite des Signifikats „immer noch ursprünglich von der Seite des Signifikanten unterschieden“ und bedürfe „eigentlich [...] des Signifikanten nicht, um das zu sein, was sie ist.“⁶ Gegenüber diesem der „Onto-Theo-Teleologie“⁷ verpflichteten Denken geht es ihm darum zu erkennen, dass das Signifikat nicht ursprünglicher ist als der Signifikant, dass es ebenso

⁵ Vgl. Paul de Man: Autobiographie als Maskenspiel. In: Ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Frankfurt a. M. 1993, S. 131–146.

⁶ Vgl. Jacques Derrida: Grammatologie. Frankfurt a. M. 1983, S. 128.

⁷ Ebd.

‚Spur‘ ist wie dieser und d.h. gegründet in der Vorstellung eines vorgängigen Signifikanten, dem seinerseits die Vorstellung eines Signifikats vorausgeht und so fort, ohne dass der begründende Anfang dieses Zeichen- und Bedeutungsbildungsprozesses jemals eingeholt werden könnte.

Daß das Signifikat ursprünglich und wesensmäßig (und nicht nur für einen endlichen und erschaffenen Geist) Spur ist, daß es sich *immer schon in der Position des Signifikanten* befindet – das ist der scheinbar unschuldige Satz, in dem die Metaphysik des Logos, der Präsenz und des Bewußtseins die Schrift als ihren Tod und ihre Quelle reflektieren muß,⁸

konstatiert Derrida. D. h. nichts anderes, als dass die Unterscheidung von Signifikant und Signifikat als solche im Grunde genommen obsolet ist und dies impliziert, dass das vermeintlich Bezeichnete immer nur Bezeichnendes und umgekehrt ist. Die Bedeutung, die ein Text hervorbringt, ist mithin das sich permanent verschiebende Produkt seiner eigenen prozessualen Zeichenbewegung.

Was bedeutet dies für die Betrachtung der Autobiographie? Zunächst einmal emanzipiert sich der Text sowohl von seinem Produzenten, d.h. vom Autor, dem Autobiographen bzw. der Autobiographin, als auch von seiner Referenz, also seinem lebensweltlichen Gegenstandsbezug, einem realiter gelebten Leben. Er gerät als solcher, d.h. als ‚Text‘ im emphatischen Sinn, in den Blick und da er in seiner zeichenregulierten Bedeutungshaftigkeit offen, in der Sprache des Poststrukturalismus ‚unabschließbar‘, ist, klingen in ihm andere Bedeutungen und, intertextuell gesehen, andere Texte mit, an die sein Autor nicht gedacht haben mag. In diesem Sinne hat Roland Barthes bekanntlich schon im Jahr 1968 den „Tod des Autors“ verkündet. Der Autor, so argumentiert Barthes, sei eine moderne Figur, die unsere Gesellschaft hervorbrachte, als sie am Ende des Mittelalters im englischen Empirismus, im französischen Rationalismus und im persönlichen Glauben der Reformation den Wert des Individuums entdeckte.⁹ Linguistisch gesehen sei der Autor immer nur derjenige, der schreibt, „genauso wie *ich* niemand anderes ist als derjenige, der *ich* sagt. Die Sprache kennt ein ‚Subjekt‘, aber keine ‚Person‘.“¹⁰ Dieser Gedanke, dass die Sprache ein ‚Subjekt‘, aber keine ‚Person‘ kenne, ist entscheidend für eine Autobiographiebetrachtung nach dem linguistic turn, weil er Referenz immer schon als sprachliche Geste betrachtet und das involvierte ‚Ich‘ als grammatisches Phänomen behandelt. Der Autor ist mithin nicht mehr der

⁸ Ebd., S. 129.

⁹ Vgl. Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martínez/Simone Winko (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185–193, hier: S. 186.

¹⁰ Ebd., S. 188.

dem Text vorgängige Produzent des Textes, zumindest nicht in der analytischen Perspektive der kritischen Literaturwissenschaftlerin, sondern er wird gleichsam vom Text und d.h. im Akt des Schreibens performativ geschaffen. Da es Barthes darum geht, den Autor zu ‚entsakralisieren‘, d.h. nicht mehr als schöpferischen, aus der Fülle seiner Individualität schaffenden Ursprung eines ‚Werks‘ zu betrachten, wird der Autor bei Barthes zum „Schreiber“, dem nunmehr die Funktion zufällt, den Text als einen „vieldimensionalen Raum“¹¹ hervorzubringen. In diesem vieldimensionalen Raum vereinigen und bekämpfen sich „verschiedene Schreibweisen [écritures], von denen keine einzige originell ist [...]. Der Text“, so Barthes, „ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“¹² Im Blick auf den autobiographischen Text erscheint diese Betrachtungsweise besonders schwierig nachvollziehbar, glauben wir doch, dass wir es bei der Autobiographie mit einem quasi natürlichen Zusammenhang von Text und Autor zu tun haben. Und doch lenkt der poststrukturalistische Blick unsere Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass auch autobiographische Texte aus Zitaten bestehen, die sich aus den Archiven der Kultur und d.h. auch der autobiographischen Tradition speisen. So zitieren beispielsweise die *Confessions* (ersch. 1782/89) von Rousseau (1712–1778) in vielfacher Weise die *Confessiones* (verf. um 400) des Augustinus (354–430) und Goethe zitiert am Anfang von *Dichtung und Wahrheit* mit dem Hinweis auf die Konstellation der Sterne in der Stunde seiner Geburt den frühneuzeitlichen Topos der Nativitätskonstellation wie sie sich etwa auch in Girolamo Cardanos (1501–1676) *De propria Vita* (1575/76) findet.¹³

In dem Maße, in dem der Text als Montage kultureller Zitate betrachtet wird und der Autor nunmehr eine Art Kompilator ist, scheint der autobiographische Text seinen Zeugnischarakter einzubüßen. Gleichwohl hat auch Roland Barthes selbst eine Autobiographie verfasst. *Roland Barthes par Roland Barthes* heißt das 1978 erschienene Buch, das mit seinem Titel doppelt zu bekräftigen scheint, dass es um Roland Barthes geht. Freilich haben wir es nicht mit einem linear und chronologisch durchgezählten Text zu tun, sondern mit einer in einzelne Abschnitte unterteilten Darstellung, die Erinnerungen, Reflexionen und essayistische Betrachtungen nebeneinander stellt. Diese Abschnitte sind alphabetisch, d.h. nach dem Prinzip der Schrift geordnet, um sich der „nichtmotiviert[e] Ordnung“ der Sprache „(außerhalb aller Imitation)“¹⁴ zu überlassen. Jedoch folgt die Anordnung der Abschnitte nicht durchgängig dem alphabetischen Prinzip, einige tanzen aus der Reihe, um,

¹¹ Ebd., S. 190.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Goethe: *Dichtung und Wahrheit* (s. Anm. 1), S. 15.

¹⁴ Roland Barthes: *Über mich selbst*. Aus dem Frz. v. Jürgen Hoch. München 1978, S. 160.

wie der Autobiograph schreibt, die „höhere[] Regel“ zu zerbrechen und auf diese Weise zu verhindern, „dass ein Sinn ‚fest‘ wird“.¹⁵ Dem Text vorausgeschickt ist eine Galerie von Fotos, Fotos von Familienmitgliedern, Kindheitsorten und von Roland Barthes selbst in verschiedenen Phasen seines Lebens. Der Kommentar des Autobiographen interpretiert sie gleichsam nachträglich und macht sie auf diese Weise lesbar. Aber auch das ist ambivalent, führt doch der Titel vor Augen, dass es Roland Barthes ist, der hier über Roland Barthes spricht bzw. für sich selbst ein Bild von Roland Barthes entwirft, so dass die performative Geste des Über-sich-selbst-Sprechens in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit tritt. Und ganz offensichtlich erfüllen Fotos wie Texte in diesem Buch eine Spiegelfunktion im Lacan’schen Sinne, indem sie dem Schreiber ein Ich zurückspiegeln, das dieser immer schon als imaginär und d.h. als brüchig reflektiert.¹⁶ „Zu Anfang einige Bilder:“, so beginnt der Text,

sie gehören zu dem Vergnügen, das der Autor sich selbst gewährt, wenn er sein Buch beendet. Ein Vergnügen aus Faszination (und von daher sehr egoistisch). Ich habe nur die Bilder ausgewählt, die mich wie versteinert ließen, ohne daß ich wüßte warum (diese Unwissenheit ist das Eigentümliche der Faszination, und was ich von jedem Bild sage, ist immer nur imaginär). [...] Ein anderes Imaginarium tritt dann nach vorn: das des Schreibens. Und damit dieses Imaginarium sich entfalten kann (denn das ist die Absicht dieses Buches), ohne jemals von der Darstellung eines standesamtlich bestimmten Individuums zurückgehalten, sichergestellt und gerechtfertigt zu sein, damit es von seinen eigenen, niemals figurativen Zeichen frei sei, kommt danach der Text ohne Bilder, außer denen der Hand, die die Spuren einträgt.¹⁷

Tatsächlich lässt sich Barthes’ Text als ein Spiegel betrachten, der den imaginären Ich-Entwurf in eine Reihe mit unterschiedlichen essayistischen Reflexionen stellt und beiden, dem Ich und den Gedanken des Ich, gleichsam Werkcharakter zuweist. In seinen zahlreichen Abbrüchen und den Zwischenräumen, die Texte von Texten, Bilder von Bildern und Bilder von Texten trennen, wird allerdings deutlich, dass dieser Spiegel des autobiographischen Buchs immer schon ein zerbrechender ist und „den Riß des Subjekts“¹⁸ ebenso inszeniert wie die Unverfügbarkeit autobiographischer Wahrheit.

¹⁵ Ebd., S. 161.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 21: Ein Foto zeigt eine junge Frau mit einem Baby auf dem Arm (Bildunterschrift: „Das Spiegelstadium: ‚Das bist du.‘“). Vgl. Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: Ders.: *Schriften I*. Hg. v. Norbert Haas. Weinheim/Berlin 1986, S. 61–70.

¹⁷ Barthes: *Über mich selbst* (s. Anm. 14), S. 3f.

¹⁸ Ebd., S. 3.

Roland Barthes' Buch ist in der Forschung als Beispiel für die sich seit den 70er Jahren etablierende Form der ‚Autofiktion‘ gelesen worden. Der Begriff selbst stammt von dem französischen Autor und Kritiker Serge Doubrovsky, für den ‚Autofiktion‘ das Recht eines jeden Menschen, auch und gerade sogenannter ‚kleiner Leute‘, bedeutet, mit einer Autobiographie an die Öffentlichkeit treten und damit das eigene Leben öffentlich machen zu dürfen. Autofiktion impliziert für Doubrovsky auf der einen Seite schonungslose Offenheit, aber auf der anderen Seite auch den bewussten Einsatz fiktionaler Momente, die verhindern sollen, dass das autobiographische Ich seinen Selbstimaginationen erliegt. Claudia Gronemann, der es darum geht, im Anschluss an Doubrovsky einen theoretisch eindeutigeren Begriff von ‚Autofiktion‘ zu entwickeln, rückt im Blick auf den ‚nouveau roman‘ und Roland Barthes' Textbegriff, aber auch auf das Lacan'sche Spiegelmodell, den Textkonstitutionsprozess bzw. den Schreibakt selbst in den Mittelpunkt ihres Verständnisses von Autofiktion.¹⁹ Damit geht eine Veränderung des traditionellen Mimesis-Konzepts einher, das seit der *Poetik* des Aristoteles (384–322 v. Chr.) die abendländische Dichtungstheorie prägt. Mimesis ist im Licht autofiktionaler Betrachtung nicht länger Nachahmung im Sinne von Darstellung einer vorgängigen Wirklichkeit, sondern wird zur Mimikry, ein Begriff, der nicht ohne Grund auch zu einem Leitkonzept der postkolonialen Theoriedebatte geworden ist. In Anlehnung an die Biologie beschreibt Mimikry „die motivierte Übernahme von Eigenschaften oder Verhaltensmustern [...], in deren Verlauf Eigenes und Fremdes ineinander übergehen“²⁰. ‚Mimikry‘ ist die Assimilation an ein Vorbild, das dieses jedoch wie ein Zerrspiegel wiedergibt, d.h. Verschiebungen erkennbar werden lässt im Sinne eines ‚beinahe, aber doch nicht ganz gleich‘²¹. Soweit entspricht dies zweifellos einem poststrukturalistischen Textverständnis: Der autobiographische Text reflektiert die Unmöglichkeit, gelebtes Leben ‚so wie es tatsächlich war‘ wiederzugeben und inszeniert seinen eigenen Konstruktionscharakter.

Indessen ist zu überlegen, wie das Konzept der Autofiktion weitergedacht und über sein poststrukturalistisches Verständnis hinausgeführt werden

¹⁹ Vgl. Claudia Gronemann: Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebischen Literatur. *Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte*. Hildesheim/Zürich/New York 2002, S. 11. Vgl. Dies.: ‚Autofiction‘ und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. In: *Poetica* 31 (1999), S. 237–262.

²⁰ Gronemann: Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie (s. Anm. 19), S. 201.

²¹ Vgl. E[berhardt] K[reutzer]: Bhabha, Homi K. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 3. aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2004, S. 61.

kann. Wir befinden uns nicht mehr in den 70er Jahren, als die poststrukturalistischen Einsichten und Textverfahren neu waren und einen kritischen Blick auf vertraute, bislang nicht hinterfragte diskursive Einheiten wie ‚Autor‘ und ‚Werk‘, ‚Bedeutung‘ oder ‚Autobiographie‘ eröffneten. Gleichwohl gilt es, nicht hinter diese Einsichten zurückzufallen, sondern auf ihrer Grundlage das Konzept der Autofiktion und damit auch des Autobiographischen weiterzudenken. Es ist ja eine Tatsache, dass nach den dekonstruktiven Toterklärungen weiterhin autobiographische Texte in großer Vielgestaltigkeit produziert werden. Und natürlich liegen hier ganz unterschiedliche autobiographische Selbstverständnisse und Verfahrensweisen vor. Autobiographie nach der Autobiographie bedeutet zunächst Vielfältigkeit, Nebeneinander unterschiedlicher Modelle und Konzepte. Wenn es aber darum gehen sollte, das skizzierte Konzept der Autofiktion in seiner sprachbewussten Reflexivität für eine Weiterentwicklung der Theorie fruchtbar zu machen, dann müsste man anerkennen, dass gerade auch das Wissen um den sprachlichen Konstruktivismus, die topische Traditionalität des Genres Autobiographie, die imaginäre Spiegelfunktion eines Textes autobiographische Selbstvergegenständlichung überhaupt erst ermöglicht. Autofiktion ist dann nicht zu verstehen im Sinne defizitärer ‚Nur‘-Sprachlichkeit, ‚bloßer‘ Konstruiertheit, als Ausstellen von Differenz, sondern im produktiven Sinne einer möglichen Selbstsetzung, die es einem Subjekt erst erlaubt, sich mittels der und im Spiegel der Sprache zu positionieren. Dies bedeutet aber auch, dass es autofiktionalem Schreiben heute nicht mehr um die Alternative ‚Wirklichkeit‘ oder ‚Fiktion‘ geht. Der autobiographische Text muss nicht mehr ständig betonen: ‚Lieber Leser/liebe Leserin, Vorsicht, die autobiographische Rede ist problematisch und ich als Text konstruiere nur‘. Die Differenz läuft sozusagen selbstverständlich mit, gibt sich dann und wann zu erkennen, aber nicht mehr mit jenem Pathos der 70er Jahre, das gegen das Pathos des entwicklungsgeschichtlich gedachten Individuums anzuschreiben hatte. Das heißt aber auch, dass die autobiographische Lesart eine Option ist, eine Option neben anderen. Wir können den autobiographischen Pakt schließen, müssen es aber nicht. Die Texte funktionieren auch so, d.h. sie erzählen ihre Geschichte(n) auch ohne ‚autobiographischen Pakt-Zwang‘. Am Beispiel der autofiktionalen Romane der in Deutschland lebenden und schreibenden, aus der Türkei stammenden Autorin Emine Sevgi Özdamar (geb. 1946) soll dies ausgeführt werden.

2. GRENZVERLETZUNGEN: ÖZDAMAR

Der Verlag beschreibt das Buch *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992), mit dem Özdamar

bekannt geworden ist, als „die Geschichte der Kindheit und Jugend eines türkischen Mädchens von seiner Geburt in Malatya, den zahlreichen Umzügen der ständig von Armut bedrohten Familie nach Istanbul, Bursa und Ankara als eine Art orientalischen Bildungsroman, als ein europäisches Werk des magischen Realismus“. Auch die Autorin Emine Sevgi Özdamar wurde in Malatya geboren und die äußeren Stationen, von denen der Roman und die auf ihn folgenden Teile der Trilogie, *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) und *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003), erzählen, folgen dem Lebensweg der Autorin. Bereits der erste Satz des *Karawanserei*-Romans erweist den Realismus des Buchs als magischen. Da heißt es nämlich: „Erst habe ich die Soldaten gesehen, ich stand da im Bauch meiner Mutter zwischen den Eisstangen, ich wollte mich festhalten und faßte an das Eis und rutschte und landete auf demselben Platz, klopfte an die Wand, keiner hörte“.²² Die Ich-Erzählerin ist also noch im Bauch ihrer (frierenden) Mutter; beide befinden sich in einem Zugabteil auf der Fahrt in den Heimatort der Mutter, wo das Kind geboren werden soll. Auch nach der Geburt wird das Kind zur Chronistin von Begegnungen, die Neugeborene und Kleinkinder üblicherweise nicht als Augenzeugen zu berichten in der Lage sind. Beispielsweise erzählt sie, wie sie als kleines Kind, dem aufgrund einer Stoffwechselstörung die Fingernägel ausgefallen sind, von der Mutter in ein offenes Grab gelegt wurde, weil die Mutter die Probe machen wollte, ob das Kind, falls es weine, leben oder, falls es nicht weine, sterben werde, und wie sie von der Großmutter, trotz Nichtweinens, aus dem Grab gehoben wurde. Dies klingt so realistisch wie magisch, realistisch, wenn man stereotype Leser-Vorstellungen von einer vermeintlich primitiven anatolischen Landbevölkerung mobilisiert, magisch zugleich, wenn man sich die literarische Inszenierung dieser Szene vor Augen führt, einer Szene, deren Eigenartigkeit oder Fremdheit unvermittelt bleibt. Unvermittelt bleibt vieles in diesem Buch, zuvörderst das, was üblicherweise für Vermittlung und Orientierung sorgt, nicht zuletzt auch in einem historiographisch-autobiographischen Text: Orts- und Zeitangaben. Man könnte allerdings auch dagegen halten, dass hier Erinnerungen und Eindrücke aus einer kindlichen Perspektive, der die Welt, wie man oft sagt, ‚noch magisch‘ ist, gestaltet werden. Allerdings drängt sich einem der Eindruck auf – und die beiden Fortsetzungsbücher bestätigen ihn –, dass es nicht darum geht, eine individuelle Lebensgeschichte zu erzählen. Vielmehr werden die Stationen eines Lebens zur Vorlage für eine zugleich realistische und fantastische literarische Gestaltung, in der Historisches eine magisch-realistische Beleuchtung erfährt. Dies zeigt sich besonders deutlich, wenn im Text der Einbruch und die Vorbildfunktion der amerikani-

²² Emine Sevgi Özdamar: *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*. 4. Aufl. Köln 1999, S. 9.

schen Kino- und Unterhaltungskultur in bzw. für die kleinbürgerliche türkische Lebenswelt dargestellt werden. Zwei Textbeispiele:

Meine Mutter hatte ihre langen Haare nicht mehr. Wo hatte sie ihre vielen Haare gelassen, jetzt sah sie so aus, als ob sie viele dicke Makkaronis auf dem Kopf trug, und eine Locke hing über ihrer Stirn und deckte eins ihrer Augen zu. Ihre Lippen rot, drei Reihen Perlen am Hals. Sie hatte ein glänzendes schwarzes Kleid, dessen Schultern zu breit waren. Mein Vater lief im Zimmer hin und her, auf dem Kopf einen Hut, er trug eine Sonnenbrille, und beim Gehen schaute er in den Spiegel, den er jetzt in der Hand hielt. Der Spiegel spiegelte meinen Vater und spiegelte sich selbst an den Wänden des Zimmers. Meine Mutter legte eine Schallplatte auf das Grammophon, aus dem eine sehr komische fremde Stimme ins Zimmer kam. [...] „Und das hier ist Frank Sinatra“, sagte meine Mutter, legte die Platte von neuem auf, tanzte mit mir und sang die Melodie von Sinatra [...].²³

Oder (eine andere Stelle – die Ich-Erzählerin geht ins Kino):

Sah wieder drei andere Filme, drei mal drei, neunmal Cowboys und Indianer. Die Indianer starben schneller und allein, Cowboys starben langsamer und immer in den Armen eines anderen Cowboys, und sie sagten noch viele Sätze, bevor sie starben. Ich kam aus dem Kino raus, und alles war noch hell, die Straßen kippten sich Richtung Moschee, die Männer gingen zur Moschee. Als sie alle in der Moschee waren, sah ich die leere staubige Straße. Ich stand da allein und sah die Cowboys mit ihren Pferden und die Indianer hinter mir herkommen. Die weißgekleidete blonde Frau, der die Indianer am Feuer Angst machten, kam auch mit. Wir liefen in unsere staubige Straße, ich überquerte die Straße mit Cowboys und Indianern, da kam meine Großmutter Ayşe mit einer Wolljacke in der Hand, sagte: „Küçük hanım (Kleine Frau) akşam oluyor“ (es wird Abend). Ich zog die Wolljacke an. Großmutter Ayşe kniete vor mir und knöpfte mir die Knöpfe von unten nach oben zu.²⁴

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ist klar, dass der Eindruck des Realistischen nicht aus einer Übereinstimmung zwischen Text und Realität resultiert, sondern dass er ein Effekt der Textstruktur selbst ist bzw. im Zusammenspiel zwischen Textstruktur und Rezipientenbewusstsein entsteht. Wer sich selbst an die Rolle der amerikanischen Unterhaltungskultur in der eigenen Kindheit erinnert, wird Özdamars Schilderung realistisch finden. Realistisch wirken gleichermaßen die eingestreuten fäkal-sprachlichen Ausdrücke oder

²³ Ebd., S. 27f.

²⁴ Ebd., S. 61.

die teilweise drastischen Beschreibungen von Körperlichkeit, die vornehmlich da einen Illusionsbruch hervorrufen, wo Leser und Leserin sich auf, mit Said gesprochen, idyllisch-orientalisierende Bilder eingestellt haben. Diese verweigert bzw. bricht Özdamars Text zum einen durch die genannten drastischen Darstellungen, zum anderen durch ungewöhnliche poetisch-fantastische Bilder, die das Klischee verschieben. Man könnte in diesem Zusammenhang die Badehaus-Szene erwähnen, in der die Ich-Erzählerin zusammen mit ihrer Mutter, der Großmutter und anderen Frauen das Türkische Bad besucht. Da liest man beispielsweise:

Wir traten in das Badehaus, ein Mösenplanet, ein Mutterbauch, ein sonniger. Wir zogen unsere Schleier aus, kilometerlange Haare, kiloweise Busen, Bauch, Tausendfüßler, liefen über den mit Wasser bedeckten Marmor. Sonne kam durch die Dachgläser und löste sich in vierzig Farben auf dem Wasser. Unsere Stimmen gingen hoch, und sofort kamen sie als Echo auf unsere Füße zurück.²⁵

Von Autofiktion ließe sich hier in dem Sinne sprechen, in dem Autobiographisches nicht um der Autobiographie willen erzählt, sondern zum Anlass eines hochliterarischen Textes wird, der es jedoch dem Leser/der Leserin durchaus erlaubt, Raum-Zeit-Geschichtliches in der erzählten Geschichte zu lesen. Der Text ist autobiographisch ohne sich als Autobiographie zu verstehen bzw. als solche gelesen werden zu wollen. Die autobiographische Lektüre ist hier eben- und bestenfalls eine freiwillige Leserentscheidung, eine Option, die andere offen lässt.

Der Folgeroman *Die Brücke vom Goldenen Horn* setzt da ein, wo der *Karawanserei*-Roman aufhört: Die Ich-Erzählerin ist als sogenannte ‚Gastarbeiterin‘ nach Deutschland gekommen und lebt in einem Ausländerwohnheim in Berlin. Man erfährt eine ganze Menge über das Leben der jungen Ausländerinnen in- und außerhalb des Wohnheims. Dabei ist es vor allem das Phänomen sprachlicher Fremdheit, das autofiktional gestaltet und damit zur Matrix literarischer Transkulturalität wird.

Um Zucker zu beschreiben, machten wir vor einer Verkäuferin Kaffeetrinken nach, dann sagten wir Schak Schak. Um Salz zu beschreiben, spuckten wir auf Herties Boden, streckten unserer Zungen raus und sagten: „eeee“. Um Eier zu beschreiben, drehten wir unsere Rücken zu der Verkäuferin, wackelten mit unseren Hintern und sagten „Gak gak gak.“ Wir bekamen Zucker, Salz und Eier, bei Zahnpasta klappte es aber nicht. Wir bekamen

²⁵ Ebd., S. 50f.

Kachelputzmittel. So waren meine ersten deutschen Wörter Schak Schak, eeee, gak, gak, gak.²⁶

Die Zeit, von der erzählt wird, sind die politisch bewegten 68er Jahre und auch die Ich-Erzählerin organisiert sich im türkischen Arbeiterverein. Später begibt sie sich wieder in die Türkei und beginnt, wie Emine Sevgi Özdamar selbst, dort eine Schauspielausbildung, ist aber zugleich auch politisch tätig. Auf sehr eindrückliche Weise werden die politischen Verhältnisse unter der türkischen Militärdiktatur dargestellt. Aufschlussreich in politisch-historischer Hinsicht ist auch eine von den Behörden als unliebsam erachtete Reise in ländliche kurdische Gebiete, die von der Ich-Erzählerin und zwei Kollegen zu Reportagezwecken unternommen wird, wobei der Text des Romans letztlich selbst zur Reportage wird. Lesbar ist dies alles autobiographisch (und um eine autobiographische Lesart zu befördern, erscheint das Porträt der Autorin wohl auch auf dem Umschlag des Taschenbuchs), historiographisch im Sinne der Darstellung zeitgeschichtlicher Verhältnisse und natürlich literarisch, sofern sich dies trennen lässt, denn auch hier sorgt eine bildhafte, sprachlich sorgsam komponierte Textgestaltung für ein hohes Maß an Poetizität.

Im folgenden Roman, *Seltsame Sterne starren zur Erde*, lebt das autofiktionale Ich wieder in Deutschland, genau genommen pendelt es zwischen West- und Ostberlin. Erzählt wird von den 70er Jahren, einer Zeit, in der die Ich-Erzählerin in einer Westberliner Wohngemeinschaft lebt, jedoch in Ostberlin an der Volksbühne bei Benno Besson das Theater Bertolt Brechts studieren möchte. Aus der Perspektive der fremd-vertrauten türkischen Schauspielerin wird hier historischer deutsch-deutscher Alltag gestaltet. Dabei präsentiert sich das Buch nicht wie die beiden vorausgehenden als Roman, sondern demonstriert mit seinem Untertitel „Wedding – Pankow 1976/77“, also einer genauen Orts- und Zeitangabe, Dokumentcharakter. Es treten historische Figuren auf wie beispielsweise Gabi und Klaus Gysi. Dieser Eindruck des Dokumentarischen wird nicht zuletzt auch dadurch unterstrichen, dass sich die Ich-Erzählerin im 2. Teil des Buchs der Journal- oder Tagebuchform bedient, also gleichfalls eine autobiographische Form bemüht, und beispielsweise in einer explizit-dokumentarischen Geste die Probenaufzeichnungen wiedergibt, die sie während der Zeit ihrer Tätigkeit an der Volksbühne gemacht hat. Darüber hinaus werden diesen Probenmitschriften Zeichnungsskizzen von Bühnenbildern und Schauspielfiguren beigegeben. Es sieht so aus, als hätte *Seltsame Sterne starren zur Erde*, indem es verschiedene Genres sowie die Medien Schrift und Bild kombiniert, den Bereich des Fiktionalen verlassen. Doch auch dies stimmt so nicht, denn der Text integriert eine Vielzahl von Gedichten und li-

²⁶ Emine Sevgi Özdamar: *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Roman. Köln 2002, S. 18.

terarischen Zitaten, die ihn, wie auch sein Titel, das Zitat eines Gedichts von Else Lasker-Schüler,²⁷ als Literatur rahmen.

Was im Hinblick auf die autobiographische Lesart dieser drei von der Autorin selbst als ‚Trilogie‘ betrachteten Bücher weiter irritiert, ist die Tatsache, dass das autobiographische Ich als solches nicht problematisiert wird. Es scheint auch kein Innenleben zu haben bzw. Probleme damit, Außen- und Innenwelt zu vermitteln. Es berichtet und registriert gleichsam distanziert, selbst da, wo von eigenen Gefühlsbewegungen die Rede ist. Da wird nicht reflektiert oder kommentiert. Der Text präsentiert ein irgendwie ‚flaches Ich‘, das tatsächlich nicht mehr zu sein beansprucht als grammatisches Subjekt der Erzählung oder Medium des Erzählten. Cui bono? Mit den drei vorgestellten Romanen liegt ein Œuvre vor, das sich scheinbar naiv außerhalb eines autobiographietheoretischen Reflexionszusammenhangs stellt und offensichtlich ganz unbekümmert eine Lebensgeschichte erzählt, ohne dass diese es nötig hätte, sich als autobiographisch zu behaupten oder auch zu negieren. Weder werden die autobiographische Situation als solche noch das autobiographische Subjekt thematisiert oder problematisiert wie dies beispielsweise bei Roland Barthes der Fall gewesen war. Ein Rückfall in vorkritische Zeiten oder befinden wir uns in der Epoche nach der Kritik? Nach der Kritik – und für diese Position soll hier votiert werden –: das hieße, dass das Subjekt immer schon so weit dekonstruiert ist, dass man sich diesbezüglich keine Mühe mehr machen muss. Vielmehr kann es in der Schwundstufe einer erzählerischen Geste wieder eingesetzt werden, um in seiner konstruktiven Sprachlichkeit erzähltes Leben dem einmal artistischen, einmal ‚dokumentarischen‘ Wechselspiel von Bedeutetem und Bedeutendem zu überantworten. In der Oszillation zwischen Signifikat und Signifikant entstehen Texte, die Kunst und Leben, Literatur und Geschichte aufeinander verweisen, aber nicht ineinander aufgehen lassen, d.h. ohne eine dominante Lektüreperspektive aufzubauen und zu behaupten.

Diese autofiktionale Struktur lässt sich mit der Özdamars Romane kennzeichnenden und in ihnen inszenierten Transkulturalität in Verbindung bringen. Transkulturalität sei hier verstanden im Sinne von Wolfgang Welsch, der das Konzept der Transkulturalität dezidiert neben dasjenige der Interkulturalität oder auch der Multikulturalität gestellt hat. Während Interkulturalität und Multikulturalität die Vorstellung einheitlicher und in sich geschlossener Kulturen transportieren, sieht die kulturelle Realität heute, so Welsch, anders aus.

²⁷ Vgl. dazu: Martina Wagner-Egelhaaf: Verortungen. Räume und Orte in der transkulturellen Theorie-Debatte und in der neuen türkisch-deutschen Literatur. In: Hartmut Böhme (Hg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext, DFG-Symposium 2004, Stuttgart/Weimar 2005, S. 745–768, S. 763.

Kulturen sind auf der einen Seite in hohem Maße binnendifferenziert und auf der anderen Seite durch vielfältige Vernetzungen mit anderen Kulturen verbunden.²⁸ Binnendifferenzierung der Kulturen oder Lebensräume, in denen sich die Protagonistin und Ich-Erzählerin aufhält, und kulturelle Vernetzung prägen Özdamars Texte durchweg. So treten etwa in den Szenen, die in der Türkei spielen, Unterschiede zwischen Stadt- und Landbevölkerung oder zwischen den Generationen und den Geschlechtern deutlich hervor. Bemerkenswert ist, dass im *Karawanserei*-Roman die erzählte Lebensgeschichte, die mit einer Eisenbahnfahrt begonnen hat, auch mit einer solchen endet. Diese führt die Protagonistin nämlich als ‚Gastarbeiterin‘, heute würde man sagen: als ‚Migrantin‘, nach Deutschland. Im Roman selbst präsentieren sich die Protagonistin und ihre Familie ebenfalls als wenig sesshaft und im ständigen Umzug und Wohnungswechsel begriffen. Dies wird mit den Folgeromanen noch deutlicher. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass das Motiv der Lebensreise ein traditionsreicher (auto)biographischer Topos ist,²⁹ auf den das titelgebende Bild von der Karawanserei mit den zwei Türen metapoetisch anzuspielen scheint. Herein- und Hinaustreten, Ankommen und Aufbrechen sind bei Özdamar im Sinne einer immer erneut sich vollziehenden Transkulturalität zu verstehen, die, indem sie Verbindungen schafft, immer zugleich Differenzen aufzeigt.

Aber auch in *Die Brücke vom Goldenen Horn* bleibt das Prinzip der Migration strukturbestimmend und beschreibt der Titel des Buches ein Bild von Verbindung und Trennung. Fanden im *Karawanserei*-Roman Reisen, Umzüge, Bewegungen innerhalb der Türkei statt, reist die Ich-Erzählerin nun mehrfach zwischen Deutschland und der Türkei hin und her, eine Pendelbewegung, die im Text immer wieder als Begegnung zwischen Asien und Europa reflektiert wird. Im dritten Buch, dessen Titel *Seltsame Sterne starren zur Erde* auf der einen Seite eine gleichsam interstellare Verbindung aufmacht und dann im Untertitel sehr konkret zwei Berliner Bezirke, Wedding und Pankow, West- und Ostberlin, benennt, übertritt sie schließlich täglich mit einem Tagesvisum die deutsch-deutsche Grenze, bevor sie dann, wie schon erwähnt, auch eine Zeitlang ganz im Osten lebt. Dabei sind die Grenzübertritte nicht nur notwendige Voraussetzung für das, was ‚eigentlich‘ erzählt werden soll, sondern sie sind selbst erzähltes und literarisch gestaltetes Ereignis.

²⁸ Vgl. Wolfgang Welsch: Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen. In: Irmela Schneider/Christian W. Thomsen (Hg.): Hybridkulturen. Medien, Netze, Künste. Köln 1997, S. 67–90.

²⁹ Vgl. Matthias Christen: to the end of the line. Zu Formgeschichte und Semantik der Lebensreise. München 1999.

Peter fuhr mit mir zur Bernauer Straße, zu einer Aussichtsplattform an der Westseite der Mauer, von der ich plötzlich auf Ostberliner Straßen sah. Ein Mann kratzte die Scheiben seines Trabants frei, wir hörten das Geräusch. „Dein Theater, die Volksbühne, ist nicht weit von hier. Geh doch heute um vier Uhr in diese Straße dort drüben, ich werde dann hier auf der Aussichtsplattform stehen, und wir können uns zuwinken. Du im Osten, ich im Westen.“ In Ostberlin ging ich heute nach der Arbeit im Archiv in das Restaurant am Alexanderplatz [...].³⁰

Es scheint in Özdamars Büchern sehr viel mehr um die Inszenierung dieser transkulturellen Verbindungen, die immer auch Differenzierungen darstellen, selbst zu gehen als um deren lebensgeschichtlichen autobiographischen ‚Gehalt‘ – was immer das wäre. Die Erzählerin und Protagonistin ist Akteurin und zugleich Produkt dieser permanenten Grenzüberschreitung. Diese geographischen und topographischen Grenzübertritte vollziehen sich bemerkenswerterweise ebenso mühelos wie die Grenzüberschreitungen zwischen autobiographischer und fiktionaler Gestaltung. Bezogen auf das Konzept der Autofiktion heißt dies, dass hier nicht mehr davon ausgegangen wird, man könne *nicht* gleichzeitig auf beiden Seiten sein, in Deutschland *und* in der Türkei, im Osten *und* im Westen, im Bereich der Fiktion *und* in der sogenannten ‚Wirklichkeit‘, die im Medium des Fiktionalen künstlerisch und lebensgeschichtlich zugleich erschrieben werden kann. Autofiktion – das heißt: sich nicht mehr an der Grenze abarbeiten müssen, die vermeintlich zwischen fiktionaler und autobiographischer Darstellung besteht. Wir wissen, dass es die Sprache ist, die unsere Wirklichkeit konstituiert. Aus diesem Wissen resultiert die Lizenz, (s)ein Leben (oder auch nur Teile daraus) zum Roman zu machen und – bei Bedarf – das Bild eines Lebens daraus zu gewinnen. Dies gilt für Autoren und Autorinnen, aber auch für Leser und Leserinnen. Während Goethes *Dichtung und Wahrheit* keinen Zweifel daran lässt, dass autobiographisch erzählt werden soll und Barthes' *Roland Barthes par Roland Barthes* gleichsam ein autobiographietheoretisches Kolleg abhält, indem er uns die zeichenhafte Konstruktion des autobiographischen Ichs vor Augen führt, wird bei Özdamar einfach erzählt, ohne dem Leser und der Leserin eine Leseanweisung mitzugeben. Wen's kümmert, wer spricht, mag biographisch lesen, es muss aber niemand ...

³⁰ Emine Sevgi Özdamar: *Seltsame Sterne starren zur Erde*. Wedding – Pankow 1976/77. Köln 2003, S. 57.