

Das Theaterevent *Odysee Europa* der Kulturhauptstadt Essen

Prekäre Männlichkeit und Emine Sevgi Özdamars

Traumspiel *Perikizi*

FRANZISKA SCHÖSSLER

Abstract

This essay examines six plays entitled *Odysee Europa 2010* which were presented by the cultural capital (Kulturhauptstadt) Essen. Its aim was to afford an opportunity to make the Ruhr area (Ruhrgebiet) literally ›tangible‹ and to explore founding myths of Europe. The focus lies on the play by Emine Sevgi Özdamar, the only author who inverts Homers *Odyssey* in many ways and who translates it into a feminine-ethnic narrative. She also creates a hybrid landscape of citations and, by this, subverts differences between high and low culture. In opposition to other writers, Özdamar draws attention to the implications going along with gender as well as the potential of interculturality offered by Homers *Odyssey*. Thereby Özdamars text crosses the high cultural aura of the *Odyssey*.

Neue Impulse für Europa scheinen eher von Regionen und Provinzen auszugehen, nicht primär von urbanen Zentren und Metropolen (Kufeld 2008, 17). Diesem Befund gemäß rückt die Kulturhauptstadt Essen 2010 den zerklüfteten Kultur- und Industrieraum des Ruhrgebiets in das Zentrum der Aufmerksamkeit und denkt in zahlreichen Kulturveranstaltungen über die Bindungs- und Fliehkräfte von Europa nach. Angeboten wurde beispielsweise ein Theaterspektakel mit dem Titel *Odysee Europa*, das sechs Theaterstücke an zwei Tagen an sechs verschiedenen Spielstätten von Moers bis Dortmund zeigte.¹ Die Texte stammen von Autoren und Autorinnen aus Ungarn, Irland, Österreich, Polen

1 | Damit entspricht die Veranstaltung durchaus der ›Festivalisierung‹ von Kulturereignissen, wie sie seit den 1990er Jahren festzustellen ist und die Engführung von Ökonomie und Kultur signalisiert; vgl. Quenzel 2005, 79f. Zu dieser Akzentverschiebung im

und Deutschland und umkreisen einen ›Leitmythos‹ Europas, nämlich die *Odysee* von Homer.² Die Veranstaltung ist damit Teil der im letzten Jahrzehnt intensivierten

aufgeregte[n] Suche nach europäischen Traditionen, Errungenschaften, Einstellungen und Werten [...], die sich [...] in zahl- und umfangreichen wissenschaftlichen Publikationen, Feuilletonartikeln und Ausstellungen niederschlägt (Quenzel 2005, 11f.).³

Der profilierte Bezug zu Homer verfolgt zwei unterschiedliche, durchaus widersprüchliche Ziele: Zum einen geht es um die Rückbesinnung auf eine gemeinsame Ur-Erzählung als »Quelle«,⁴ als »Ursprungsgeschichte« Europas – auf die problematischen Metaphorisierungen des Europa-Gedankens und seiner Kulturpolitik wurde verschiedentlich hingewiesen.⁵ Zum anderen wird eine alte Geschichte revitalisiert, die von einer Irrfahrt erzählt, von einer labyrinthischen Bewegung durch Länder und Gegenden und von Heimatlosigkeit bzw. einer verzögerten Heimkehr. Damit könnten die aktualisierenden Umschriften von Homers *Odysee* zum Ausdruck interkultureller Erfahrungen werden. Diese Spannung zwischen Identitätsfindung und Pluralisierung wiederholt sich in einer europäischen Kulturpolitik, die kulturelle Einheit *und* kulturelle Vielfalt gleichzeitig zu fördern versucht. In Artikel 151, Abs. 1 des EG-Vertrags heißt es: »Die Gemeinschaft leistet einen Beitrag zur Entfaltung der Kulturen der Mitgliedsstaaten unter Wahrung ihrer nationalen und regionalen Vielfalt sowie gleichzeitiger Hervorhebung des gemeinsamen kulturellen Erbes« (zit.n. Quenzel 2005, 22f.).

Welchen Ballast aber lädt man sich *volens volens* auf, beruft man sich ausgerechnet auf diese antike Erzählung und damit auf einen Text, der in der Türkei spielt, also an einem Ort, an dem die Grenzziehungen Europas augenblicklich in lauten Tönen verhandelt werden. Immerhin hätte Homers Mythos, der die

Kontext der Nominierungspolitik der Kulturhauptstadt vgl. ebd. – Zu Programm, Autoren, Texten und Spielorten vgl. www.odyssee-europa.de [30.09.2010].

2 | Das Kulturförderprogramm »Kultur 2000« der EU zielt auf die Schaffung einer europäischen Identität und fördert dementsprechend die »Erschließung des europäischen kulturellen Erbes« (ebd., 89).

3 | Vgl. zu den Diskussionen über Europa unter anderem Viehoff 1999.

4 | In den Beiträgen aus Kufelds Sammelband z.B. ist vom »Quell des kulturellen Erbes« die Rede, »ohne den das Gebilde Europas aus nur aufgesetzten Bausteinen bestehen würde« (Kufeld 2008, 18). Diese Begriffe rufen eine organologische Vorstellung auf, die dazu tendiert, kulturelle Phänomene zu naturalisieren. Auch das Oppositionspaar Tiefe (durch Erbe) und Oberfläche sowie die Rede vom Wesen und Wachsen der Kultur (ebd.) gehören zu diesen nicht unproblematischen Fantasien (ebd., 15).

5 | Begriffe wie Verwurzelung implizieren eine Verbindung von Kultur und (nationalen) Territorien, so dass eine Schließung und Abgrenzung von diasporischen Konzepten, von Migrationserfahrungen etc. naheliegt; vgl. dazu die Kritik bei Quenzel 2005, 141f. Europa wird vielfach als Baum gedacht, während Migration in einer Metaphorik des Fluiden chiffriert wird.

Wiege Europas in die Türkei verlegt,⁶ damit den Vorteil, die Historizität dieser Grenzziehungen zu reflektieren bzw. Europa von seinen traditionsreichen Abgrenzungen gegen ein imaginäres Asien sowie die »Grauzone« des Ostens aus zu denken (Quenzel 2005, 96). Oder aber es könnte durch den Bezug auf einen konstitutiven externen Anderen von Europa (wie die Türkei) eine Inversion von Zentrum und Peripherie stattfinden (ebd., 134), wie sie der *Spatial turn* vielfach einfordert. Zu fragen ist also, wie die Autorinnen und Autoren mit topografischen Ursprungsfantasien umgehen, welche Ethnizitätsvorstellungen, aber auch welche Geschlechterbilder und Klassen*imagines* man sich einhandelt, wird die Geschichte des listenreichen Kämpfers neu erzählt und ausgerechnet dieser Heldenmythos zu einem genuinen europäischen Erbe mit Aktualitätsanspruch erklärt.

VORLÄUFER: *ITHAKA* VON BOTHO STRAUSS

Zu bedenken ist darüber hinaus, dass eine der prominentesten *Odyssee*-Adaptionen im letzten Jahrzehnt von Botho Strauß auf seiner Suche nach »Intensivstationen des Daseins« vorgelegt wurde. Mit *Ithaka* (Uraufführung: München, 19. Juli 1996) schrieb der umstrittene Autor ein Stück, das mit seinen Credo ernst macht, »die Gegenauflärung als ›die oberste Hüterin des Unbefragbaren, des Tabus und der Scheu‹ (1993 in *Anschwellender Bocksgesang*) sei die wahre Verbündete der Dichtung« (Herzinger 1996, 7). Strauß nutzt in seiner epischen Umschrift die antike Vorlage,⁷ um nicht nur die ›bedenkliche‹ Abwesenheit von Heldenhaftigkeit zu beklagen, sondern auch um von der restaurativen Vision einer durch Gewalt und Amnesie gestifteten Gemeinschaft zu erzählen. Das Geschehen wird von drei Erzählerinnen kommentiert, die als Chor und epische Vermittlungsorgane fungieren. Ihre Funktion als ›Gelenkstellen‹ der Handlung wird regelrecht verbuchstäblicht, denn sie firmieren als Organe, als Knie, Schlüsselbein und Handgelenk. Strauß übersetzt damit, einem von ihm häufiger praktizierten allegorisierenden Verfahren entsprechend, abstrakte Vorgänge in Körperbilder – die Vermittlerinnen erscheinen als fragmentarische Teile eines Körpers. Dieses Arrangement ist für den politischen Entwurf in Strauß' *Ithaka* aufschlussreich, denn die drei Gestalten lassen *ex negativo* die Vision eines ganzen Leibes aufscheinen, wie er seit den paulinischen Briefen als Metapher der (Glaubens-)Gemeinschaft und eines wohlgeordneten Staates gilt. In den *Elementen der Staatskunst* (Leipzig 1809) von Adam Heinrich Müller

6 | Auch Rüdiger Korff verweist im Kontext der gängigen Europa-Definitionen auf die Bedeutung des Hellenismus und dessen Position »im heutigen Orient. Tatsächlich wurde im Orient das hellenistische Erbe erhalten – wie etwa die Schriften der griechischen Philosophen – und nicht in Europa« (Korff 2004, 25).

7 | Diese epische Geste gehört bei Strauß der modernen Welt an, in der der Mythos zur einsamen Lektüre geworden ist; insofern trägt die Episierung des dramatisierten Stoffes (der seinerseits als Epos vorliegt) einen historischen Index.

(1779-1829), einem zentralen Text der politischen Romantik, auf den sich Strauß wiederholt bezieht, heißt es:

Jede Krankheit des Staates, wie des Menschen, ist Herrschaft eines einzelnen, einseitigen Organs über die andern, oder auf Kosten des Ganzen, des Organismus. Wie wäre es, wenn es den Gliedern des menschlichen Körpers einfallen wollte, jedes für sich einen abgesonderten, ausschließenden Theil der Lebenskraft zu verlangen und zu behaupten? Könnte der menschliche Körper auch nur einen Augenblick bestehen ohne die Nationalität, kraft deren jede einzelne Muskel, jede Ader, jeder Nerve sein Privateigenthum unaufhörlich wieder dem Ganzen unterwirft und hingiebt? [...] *Dieser Körper, dessen innige, gewaltige Verbindung wir in jedem wahren Lebens=Moment am unmittelbarsten fühlen, bleibt das nächste und schönste Muster aller Vereinigungen und Körperschaften, zu denen uns unsre ganze Lage unaufhörlich hin drängt* (Müller 1922, 324).⁸

Die drei Frauen aus *Ithaka*, die die Zerstückelung des (Staats-)Körpers bildhaft vor Augen führen, signalisieren mithin ein krankes Staats- und Gemeinwesen, das im Laufe des Dramas restituiert und zur neuen ›organischen Ganzheit‹ ausgebildet wird. Relevant ist deshalb, dass sie die Geschichte von Odysseus gemeinschaftlich erzählen: Erst die Gemeinschaft der unterschiedlichen ›Organe‹ produziert Geschichte(n) und lässt einen integralen ›Sprachleib‹ entstehen. Diese restaurative Homer-Adaption, die ein ebenso organologisches wie national gedachtes Konzept von Gemeinschaft propagiert, bestätigt die Eignung dieses Narrativs für nationale Konzepte.

GESCHLECHTERFANTASIEN: *ODYSSEE EUROPA*

Was die Theaterstücke des Essener *Events*, also die Texte von Péter Nádas, Enda Walsh, der mit *The New Electric Ballroom* (2004) auf den deutschen Bühnen bekannt geworden ist, von Grzegorz Jarzyna, einem der avanciertesten polnischen Regisseure,⁹ Christoph Ransmayr, der mit seinen Mythenumschriften wie *Die letzte Welt* (1996) auf sich aufmerksam gemacht hat, und von Roland Schimmelpfennig – die einzige Autorin, Emine Sevgi Özdamar, bildet eine Ausnahme –, *grosso modo* aus dem antiken Stoff extrapolieren, ist die Geschichte imperialistischer Gewalt, eine Geschichte männlicher Zerstörung auf politischer wie privater Ebene. Odysseus firmiert im Anschluss an die *Dialektik der Aufklärung* (1944) von Theodor W. Adorno (1903-1969) und Max Horkheimer (1895-1973) als problematischer Held und Männlichkeit erscheint *in toto* als prekäres Projekt der Gegenwart: Ransmayr schickt seinen heimgekehrten blutrünstigen Odysseus gleich noch einmal in die Fremde, um ihn zum friedfertigen moder-

8 | Vgl. zu diesen politischen Körperfantasien Mazza 1999, 270.

9 | Sein Stück heißt »Areteia«, wurde am 27. Februar 2010 im Grillo-Theater in Essen uraufgeführt. Es spielen polnische und deutsche Schauspielerinnen und Schauspieler.

nen Menschen zu erziehen. Mit ihrem Fokus auf Männlichkeit aber, auch wenn diese als problematisches Projekt erscheint, schreiben die Stücke im Leerraum einer stumm bleibenden Weiblichkeit traditionsreiche binäre Geschlechterstereotypen fort, allem voran die vom weiblichen Opfer und der medusenhaften Verführerin, wobei die Inszenierungen diese Tendenz gemeinhin verstärken.

Die Stücke der männlichen Autoren konzentrieren sich in der Regel auf das problematische Vater-Sohn-Verhältnis, indem sie Homers Heimkehrerzählung mit dem *Ödipus*-Mythos grundieren – bei Nádas und Jarzyna tötet der Sohn zum schlechten Schluss den Vater. Damit erklären diese Stücke (wohl eher ungewollt) die Psychoanalyse zum Leitdiskurs Europas und damit eine weitere Meistererzählung über männliche Genealogie. Auffällig ist die Absenz interkultureller Fragen, die bis auf Özdamar keiner der Autoren stellt, obgleich die Geschichte einer imperialistischen Zerstörung (aus der Perspektive des Täters und im Sinne der Dialektik der Aufklärung) fokussiert wird. Homers *Odyssee* gilt den Autoren als auratischer männlicher Heldenmythos, der ebenso problematisch geworden ist wie ein statischer Heimatgedanke. In Jarzynas Stück verurteilt die Gewaltspirale zwischen den männlichen Akteuren, die im Symbol des Kreises auf der Bühne ihren visuellen Ausdruck findet, Odysseus zum Heimatlosen; der Regisseur führt aus:

Die Revolte gegen den Vater als Initialhandlung der Gewalt und Missachtung des ihm gebührenden Respekts schafft das Klima der Kälte und Grausamkeit. [...] Die Wiederholung des Unrechts macht die Rückkehr zu den eigenen Wurzeln, in die Heimat und zum privaten Glück unmöglich. [...] In meiner Version möchte ich ihn [Odysseus] als ein identitätsloses Individuum zeigen, belastet mit Schuld und deshalb verurteilt zur ewigen Wanderschaft.¹⁰

Auch wenn die Fantasie einer territorial gebundenen Heimat im Zeitalter universaler Migration aufgekündigt wird, bleibt Europa in diesen Adaptionen jedoch auf eine tragische, prekäre Männlichkeit fixiert. Auf der Kehrseite dieser verzagten Männlichkeit, die sich nicht interkulturell verortet, wuchern die imaginierten binären Weiblichkeiten, die Opfer und Täterinnen.

BIOGRAFIE ALS GEGENENTWURF: ÖZDAMARS TRAUMSPIEL *PERIKIZI*

Eine Ausnahme bildet Özdamars Beitrag *Perikizi* (Uraufführung: Moers, 28. Februar 2010), der die Irrfahrt des antiken Helden zu einem weiblichen Stationendrama zwischen Türkei und Deutschland umschreibt, den Mythos damit in ein weibliches biografisches Narrativ übersetzt und mit einer Vielzahl an intertextuellen Ergänzungen aus der Hoch- und Populärkultur anreichert. Neben Homer bildet Shakespeare einen zentralen Bezugspunkt, der bereits in Özdamars Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) mit der Theaterleidenschaft der Heranwachsen-

10 | Zitat aus dem Programmheft »Odyssee Europa. Sechs Schauspiele und eine Irrfahrt durch die Zwischenwelt«.

den assoziiert ist. Zitiert wird zudem aus den Werken des griechischen Lyrikers Kaváfis, aus den Texten von Hölderlin und Heine, zudem aus den Liedern Heinos und der *Bild*-Zeitung – in anderen Texten Özdamars ein wichtiges Medium, um die deutsche Sprache zu erlernen und den Zeitgeist zu dokumentieren. Die ›Landkarte‹ der intertextuellen Bezüge wird in ihrem Theaterstück also ausgeweitet, so dass der ›Urtext‹ der *Odyssee* als einer unter vielen Intertexten firmiert und seine hochkulturelle Aura demontiert wird. Erscheint der antike Text zumindest an einer Stelle in seiner tradierten Gestalt, so sorgen die Sprecher – zwei Bergarbeiter aus dem ›Ruhrpott‹ – für eine offensive Hybridisierung. Allerdings sind auch sie keine veristischen Gestalten, sondern Stereotype, alliterierende »Bilderbuchbergmänner« (Özdamar 2010, 320). Der Text dekonstruiert also nicht nur den hochkulturellen Mythos der *Odyssee*, sondern auch den des ›Ruhrpotts‹. Anders als in Roland Schimmelpfennigs Drama *Der elfte Gesang* (Uraufführung: Bochum, 27. Februar 2010), das durch die bruchlose Übernahme der rhythmisierten Sprache von heutigen Gestalten, von Schustern und Verkäuferinnen, die Zeitlosigkeit des Textes betont, die zeitlichen wie klassenspezifischen Differenzen zwischen den Sprechern also nivelliert,¹¹ setzt Özdamars Text auf Widersprüche und die Heterogenität der Stile, Sprachniveaus und Zitate, wobei sich die Vielstimmigkeit der intertextuellen Bezüge auf sprachlicher Ebene wiederholt.¹² Türkische Lieder, englische Zitate, *Bild*-Zeitungsfloskeln und Lyrik durchdringen sich gegenseitig. Umgekehrt nähert sich das alltägliche Sprechen durch den Reim einem elaborierten Duktus an (ebd., 284), ohne mit diesem identisch zu werden.¹³

Shakespeare stellt, wie gesagt, einen dominanten Referenztext des Theaterstücks dar, denn seine visionären Räume bestimmen auch die Lokalität in Özdamars Traumtext. Die Protagonistin bewegt sich aus dem türkischen in den

11 | Auch Strauß' »Ithaka« setzt auf Zeitlosigkeit und stellt die »ewige Wiederkehr« dadurch her, dass er das Geschehen anachronistisch behandelt. Telemach kennt die Geschichte seines Vaters bereits seit frühester Kindheit. Er fragt, als Odysseus in strahlender Rüstung erscheint: »Wenn du mein Vater bist, Liebster, sag mir doch: wie ging es zu auf dem Schiff, als deine Leute dich banden – warum banden sie dich fest an den Mast? Ich hörte so oft die gewaltige Geschichte, ich rätselte, solange ich aufwuchs. Odysseus: Ja, mein Sohn, da kann ich dir eine wahre Geschichte erzählen ...« (Strauß 1999, 95f.); die sich anschließende ›wahre‹ Geschichte trägt er in der rhythmisierten Version von Heinrich Voß vor.

12 | Auch in den früheren Texten Özdamars wird Sprache häufig zu Lautmalerei, ja gestisch-mimisch. Über die Besuche der Arbeiterinnen im Kaufhaus heißt es in »Die Brücke vom Goldenen Horn« zum Beispiel: »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, steckten unsere Zungen raus und sagten: ›eeee‹. Um Eier zu beschreiben, drehten wir unsere Rücken zu der Verkäuferin, wackelten mit unseren Hintern und sagten: ›Gack gack gack‹. Wir bekamen Zucker, Salz und Eier, bei Zahnpasta klappte es aber nicht. Wir bekamen Kachelputzmittel. So waren meine ersten deutschen Wörter Schak Schak, eeee, gak, gak, gak« (Özdamar 1998, 19). Dieses Hühnerkonzert findet in »Perikizi« seine Fortsetzung.

13 | Vgl. zu dieser Heteroglossie in Özdamars Texten Milz 2000, 261f.

deutschen Raum, der allem voran über die Makrochiffre eines verbrannten Waldes bebildert wird. Der prominente Fantasieort aus Shakespeares Stücken, beispielsweise aus *Ein Sommernachtstraum*, erscheint als zerstörter, was Özdamars Theatertext auf die deutsche Vergangenheit und den gegenwärtigen Umgang damit zurückführt. Ist bei Shakespeare der Wald gemeinhin der Ort einer anarchischen Traumexistenz, an dem sich die Liebe als Bedingung einer guten Herrschaft im politischen Raum entfalten kann, so steht der verbrannte Wald in Özdamars Deutschland für die Dominanz einer Schuld, die von Intellektuellen verwaltet wird. Mit dem Mittel der verfremdenden Verbuchstäblichung arbeitend,¹⁴ lässt sie drei »Schuldgefühle-Giganten« auftreten, »drei Intellektuelle mit roten Gesichtern« (ebd., 301), die die Zerstörung des Gedächtnisses durch das buchstäbliche Zerbrechen ihrer Köpfe illustrieren – im Hintergrund scheint die Schlussstrichdebatte, wie sie u.a. Martin Walsers Preisrede in der Paulskirche am 11. Oktober 1998 angeheizt hat,¹⁵ auf. Es heißt bei Özdamar:

Unser Gedächtnis gelöscht, zersplittert.

Unsere Kinderherzen verbittert; [...]

Sie beginnen, sich Löcher in ihre Köpfe zu bohren. [...]

Wir wollen nur noch Kopflöcher bohren,
alle unsere Erinnerungen löschen, begraben,
Das Gedächtnis auslöschen (ebd., 302).

14 | Özdamar orientiert sich an der Ästhetik Brechts, der in ihren Erinnerungen eine zentrale Rolle spielt. In »Mutterzunge« heißt es in nahezu biblischer Diktion: »Stehe auf, geh zum anderen Berlin, Brecht war der erste Mensch, warum ich hierher gekommen bin« (Özdamar 2006, 11). In ihrem Stück »Perikizi« verfremdet sie das Bühnengeschehen vor allem durch die zahlreichen Fabelgestalten, durch das surreale Bestiarium, das der Hauptfigur in Deutschland begegnet. Auf dieses Verfahren verweist auch Bay 1999, 41. In ihrem Roman »Die Brücke vom Goldenen Horn« findet Özdamar für dieses verfremdende Erzählen ein griffiges Bild. Sie schildert sogenannte Gastarbeiterinnen in einer Telefunken-Fabrik – ein Arbeitsplatz, den sie 1965 selbst kennen gelernt hat. Es heißt dort: »In der Arbeitshalle gab es nur Frauen. Jede saß da allein vor einem grüngefärbten Eisentisch. Jedes Gesicht schaute auf den Rücken der anderen. Während man arbeitete, vergaß man die Gesichter der anderen Frauen. Man sah nur Haare, schöne Haare, müde Haare, alte Haare, junge Haare, gekämmte Haare, ausfallende Haare. Wir sahen nur ein Frauengesicht, das Gesicht der einzigen Frau, die stand, Frau Mischel. Meisterin. Wenn die Maschinen der griechischen Arbeiterinnen kaputtgingen, riefen sie nach ihr: ›Frau Missel, komma.‹ Ihre Zungen konnten kein Sch aussprechen. Wenn wir, unsere Lupen auf unseren rechten Augen, auf Frau Missel schauten, sahen wir die eine Hälfte von Frau Missel immer größer als ihre andere Hälfte« (Özdamar 1998, 26). In gewissem Sinne trägt auch die Autorin Özdamar eine solche Lupe, die die Dinge vergrößert, verzerrt, aus den eingefahrenen Zusammenhängen herauslöst und ins Komische wendet.

15 | Vgl. Martin Walser: Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede. Ansprache aus Anlaß der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels. Frankfurt a.M. 1998 (online unter: www.hdg.de/lemo/html/dokumente/WegelnDieGegenwart_redeWalserZumFriedenspreis/index.html [30.09.2010]).

Der fremde Raum, in dem sich die Hauptfigur bewegt, wird von deutschen Intellektuellen bestimmt, die sich narzisstisch auf ihre Schuld fixieren und damit blind werden für Andere, denn die Migrantin sehen sie nicht: »Sie sehen mich nicht, hören mich nicht, ich bin unsichtbar« (ebd.) – ein zentraler Topos in Minderheitsdiskursen. Vor dem Hintergrund der Shakespeare-Referenz bedeutet die Zerstörung des (deutschen) Waldes eine Destruktion des (anarchischen) Fantasieraums, der – auch bei Shakespeare – als wichtige Ressource selbst des politischen Lebens fungiert. In gewissem Sinne versucht sich das surrealistisch-fantastische Theaterspiel Özdamars an diesem zerstörten Ort zu platzieren und die Fantasie wiederzubeleben – die Autorin schreibt nicht von ungefähr ein Traumspiel in der Tradition Strindbergs und entwirft auf den diversen Stationen der Reise¹⁶ (die der Struktur der *Odyssee* entspricht) surreal-groteske Szenarien, die in früheren Texten geschilderte Erfahrungen verbuchstäblichen. Genutzt wird mithin die Möglichkeit des Theaters, Metaphern und Vergleiche wörtlich zu nehmen und in fantastische Körperlandschaften zu übersetzen. Heißen die Arbeiterinnen in *Die Brücke vom Goldenen Horn* »Hühner«, so tritt in *Perikizi* ein veritables Hühner-Ballett auf, wobei eine verfremdende (brechtsche) Darstellungsform des Theaters vorausgesetzt wird, kein mimetischer Illusionismus. Diese Vorliebe für Tiere auf der Bühne zeigt Özdamar im Übrigen bereits 1982 in ihrem ersten Theaterstück *Karagöz in Alamania* (auch bei den Proben), das auf die türkische Karagöz-Tradition zurückgreift und zusätzlich tierisches Personal integriert (Mecklenburg 2006, 84f.). Das Traumspiel über das eigene Leben in der Fremde, das die Tiermetaphorik und damit den brechtschen Verfremdungsgestus universalisiert, positioniert Özdamar in einem zerstörten Deutschland, um die ausgetrockneten Fantasielandschaften zu revitalisieren. Und sie setzt der diagnostizierten deutschen Erinnerungslosigkeit eine bereits in ihren früheren Texten entwickelte Poetik des Todes entgegen, wie sie beispielsweise der Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* (1992) durch litaneiartige Totengebete, durch seitenlange Listen von Toten aus dem Ersten Weltkrieg umsetzt (Özdamar 2008, 198f.).¹⁷ *Perikizi* schreibt diese memorative Geste fort, wenn sich der Vater an die Toten der Kriege erinnert.

16 | Die Reise bildet ein zentrales, poetologisch relevantes Motiv in ihren Texten. Sie versteht ihr Schreiben, so formuliert sie in ihrer Dankrede zum Chamisso-Preis, als »Drehen der Zunge«, als nachschmeckendes Wenden von fremden Wendungen und als Reisen: »Vielleicht liebt man an einer fremden Sprache genau diese Reise. Man macht auf der Reise viele Fehler, aber man kämpft mit der Sprache, man dreht die Wörter nach links und rechts, man arbeitet mit ihr, man entdeckt sie« (Özdamar 2001, 131).

17 | Vgl. zu dieser memorativen Poetik, die mit Orten des Übergangs verbunden ist, Flügge 2008.

ODYSSEUS ALS FRAU UND CIRCES SCHWEINE ALS TÜRKINNEN

Özdamars Stück setzt ganz offenkundig andere Schwerpunkte als die Bearbeitungen der Autoren. Denn es geht nicht primär um eine aktualisierte Erzählung der *Odyssee*, sondern die antike Erzählung einer Irrfahrt wird in das biografische Narrativ eingearbeitet,¹⁸ das sich seinerseits – wie in anderen Werken Özdamars – aus literarischen Texten zusammensetzt. Auf diese Weise wird eine geschlechtliche Revision der Heldengeschichte vorgenommen, denn der listenreiche Irrfahrer ist hier weiblich und seine Geschichte illustriert allem voran Fremdheitserfahrungen, nicht aber heldenhafte Eroberung. Die Kernaussage der *Odyssee*, die Özdamars Stück extrapoliert, ist das ›Niemandsein‹ in der Fremde, wobei gleichzeitig eine topografische Inversion vorgenommen wird: Die Fremde ist in ihrem Stück das heutige Europa, ist Deutschland. Denn die Protagonistin bewegt sich aus der Türkei, in der die *Odyssee* entstanden ist, nach Deutschland, für sie die Fremde. Der Vater warnt sie deshalb mit Homer:

Odysseus ist aber auf seiner Irrfahrt in der Fremde beinahe zu einem Nichts, Niemand geschrumpft. Er will vom Honig und vom Lamm des einäugigen Riesen kosten. Tochter, wenn du in ein fremdes Land gehst, und wenn das Land ein einäugiger Riese ist, weil sein Bewusstsein riesige Gebiete umfasst, und jetzt kommst du und willst von seinem Honig und seinen Tieren kosten, wirst du auch zu einem Niemand schrumpfen. Ein Niemand besitzt am Ende nur Einsamkeit, Einsamkeit des Ichs (Özdamar 2010, 287)

– und eine Sprache ohne Kindheit, wie Özdamar auch in ihrer Rede zum Chamisso-Preis festhält (Özdamar 2001, 125f.). Hier eignet sich also eine weibliche Figur die Erzählung vom irrfahrenden Helden an und erfährt diese als prototypische Geschichte über das Verschwinden, über die Unsichtbarkeit in der Fremde.¹⁹ Der Geschlechterwechsel sowie die ethnische Kodierung²⁰ werden spür-

18 | Aufgenommen wird eine Vielzahl an Motiven aus den Romanen und kürzeren Texten, unter anderem der Spiegel als Medium des Übergangs, aber auch die narzisstische Isolierung in der Fremde als Ausdruck für Einsamkeit, die Poetik des Todes, die allem voran die Großmutter vertritt, der poetologische Begriff der »Mundhure« (Özdamar 2010, 277), der bereits in der »Karawanserei« auftaucht, die Erinnerungen an Kriege, die Vorliebe der Eltern für amerikanisches Kino und anderes mehr.

19 | Auch in ihren Romanen unterläuft Özdamar das Schema von Fremde und Heimat, indem selbst Istanbul nicht als Heimat inszeniert wird; vgl. Theilen 2005, 325.

20 | Der Vater liefert in seiner langen Ansprache zudem Erklärungen für den schematisierenden Orientalismus, dafür, warum Europa andere Länder primär als arm, kulturlos und unmodern wahrnimmt. Deshalb nämlich, weil die Emigranten als Prekäre, als Arme erscheinen. Und er profiliert in einer ironischen Geste die Konsequenzen für die Mehrheitsgesellschaft – die Fremden lassen die Inländer zu Torhütern werden. Spricht er davon, dass in Wahrheit der beste Türke für Europa der verkleidete Europäer sei (Özdamar 2010, 288), so wird auf die letzte Günter-Wallraff-Recherche zu dem Film »Schwarz auf Weiss. Eine Reise durch Deutschland« (2009) verwiesen. Der Vater profi-

bar in den antiken Text eingeschrieben und die antike Figur in massiver Weise depotenziert: Odysseus ist nicht mehr Prototyp eines heroischen Phantasmas und einer »Morphologie des Sterbens«, wie sie Karl Heinz Bohrer (1996, 1104) feiert,²¹ sondern Personifikation des Verschwindens in einer Mehrheitsgesellschaft, die sich allem voran über ihre ökonomischen Ressourcen definiert.

Das Stück *Perikizi* greift diverse Episoden aus Homers Text auf, transformiert systematisch die *Gender-Vorzeichen*²² und hybridisiert ihn (durchaus im Sinne von »Verunreinigung«). So sprechen die drei shakespeareschen Hexen zusätzlich »in Anlehnung an die *Odyssee*« (Özdamar 2010, 297):

Ein Sturmwind trägt dich wie auf das offene
Meer hinaus, weinend, weg von der Heimat
wirst du aufwachen (ebd.),

und zwar in einem deutschen »Wohnheim«, so dass sich konkrete zeitgenössische Topografie und märchenhafte Diktion – mehrfach ist vom »Talgrund des Waldes« die Rede – überlagern. Auch die beliebte Circe-Figur der Vorlage taucht auf, doch in Özdamars Traumspiel sind es die Türkinnen in Deutschland, die »Hühner«, die sich in Schweine verwandeln – die Autorin entwirft in Anlehnung an Brechts Theorem der Verfremdung ein regelrechtes Bestiarium, führt hier jedoch nicht primär die Animalisierung der Fremden als geläufiges Verfahren der Abwehr vor, sondern verweist auf einen innertürkischen Streit um Identität. Zur Disposition steht eine Haltung, die in Deutschland das Türkischsein zum abgrenzenden Identitätsmedium erklärt und die nationale Zugehörigkeit biologisch über einen notorischen Blutmythos begründet. Eines der »Hühner« formuliert:

Wir sind Türken,
Türken bis auf unseren letzten Tropfen Blut,
wir sind hier in Europa,
aber in uns fließt türkisches Blut, wir sind Türken, Türken (ebd., 306).

liert zudem den Zusammenhang von Fremdheit und prekärer Arbeit; als türkische Frau in Deutschland bleibe vielfach lediglich das Putzen.

21 | Botho Strauß und die Inszenierungen haben sich, so seine Kritik, diesem Pathos verweigert. Bohrer vermisst die Kühnheit, »jeden einzelnen Tötungsvorgang künstlich zu dehnen, wobei ein Sprecher die wunderbar-furchtbaren Worte zum Tode des je Sterbenden gesprochen hätte« (ebd., 1111). Zu einer Auseinandersetzung mit Bohrer vgl. Menke 1998, 85.

22 | Auch die Sprachreglementierungen innerhalb der deutschen Mehrheitsgesellschaft werden unter »Gender-Vorzeichen« reflektiert. Eine Türkin dürfe das Wort »Schwanz« nicht gebrauchen (das hier in seiner harmlosen Variante als »Pferdeschwanz« auftaucht). Die sich anschließende Szene zeigt jedoch, dass sich zwischen Männern der Mehrheitsgesellschaft und sogenannten Gastarbeitern durch den Besuch eines Bordells homosoziale Allianzen herstellen lassen.

prominent, während zeitgleich die asymmetrische Differenz zwischen Ost- und Westeuropa als diskursives Komplement entsteht, die bis heute die europäische Diskurslandschaft prägt. Larry Wolff führt über diese Parallelität, die bei einem Rückgriff auf antike Quellen reflektiert werden sollte, aus:

The parallel intellectual processes of Orientalism and Hellenism, both dating back to the eighteenth century, created important points of reference and influential parameters for the evolution of the idea of Eastern Europe (Wolff 1994, 7).

Diese Grenze wird von der zwischen Hoch- und Populärkultur flankiert, die einem Nationaldiskurs zuarbeitet.²⁵

Özdamar setzt der homerschen *Odyssee* deshalb einen anderen griechischen Autor entgegen, Kaváfis, der in seinen Gedichten die binäre Opposition von Zivilisation und Barbarei im Rückgriff auf antike Mythen dekonstruiert: In *Ithaca*, einem Gedicht, das *Perikizi* gleichfalls zitiert, erscheinen die Monstren als die eigenen, inneren; und das ausführlich eingearbeitete Gedicht *Die Barbaren kommen* betont das Abhängigkeits- bzw. Projektionsverhältnis beider Positionen, wenn die letzten Zeilen lauten: »Und nun, was sollen wir ohne Barbaren tun? Diese Menschen waren immerhin eine Lösung« (Özdamar 2010, 326). Die deutsche Übersetzung ergänzt Özdamar bezeichnenderweise durch türkische Zeilen – ebenfalls eine Hybridisierung.

EIN PORTRAIT DER AUTORIN ALS TÜRKISCHE FRAU

Montiert das Stück literarische Zitate, die diverse nationale Kulturräume definieren, sich hier aber überlagern, so kann der Theatertext auch als einer über Autorschaft in dem liminalen Raum zwischen Türkei und Deutschland gelesen werden. Bereits in ihren früheren Texten dokumentiert die Autorin sehr genau die Abwertungen von Seiten des deutschen literarischen Marktes, die ›deutsch-türkischen‹ Autoren und Autorinnen entgegengebracht werden (Milz 2000, 257). Özdamar verarbeitet in ihrem Trauspiel unter anderem die entlarvenden Reaktionen auf ihren ersten, mit dem Bachmann-Preis ausgezeichneten Roman *Das Leben ist eine Karawanserei*,²⁶ der häufig als ›bloße‹ Übersetzung

25 | Das Theaterstück ordnet auch Hölderlin dieser exklusiven Sphäre zu, denn sein Gedicht »Ins Offene« führt zu der wiederholt gestellten, unbeantwortet bleibenden Frage: »Wer seid Ihr?« (Özdamar 2010, 323). Die Inszenierung hingegen nutzt das utopische Potenzial des hölderlinschen Gedichts, um einen weiteren ›Rite de Passage‹ zu inszenieren: Nach der Hadesfahrt der Hauptfigur, die auch als Tod gedeutet werden kann, führt sie das dichterische Wort »ins Offene«, hier durch einen (Geburts-)Kanal in der Mauer, der in einen festlich geschmückten Raum einmündet: Dort entlassen die Eltern ihre Tochter ohne Flüche, feiern sie vielmehr nach türkischem Brauch.

26 | In der Forschung wird der Text vielfach als Bildungsroman einer innertürkischen Migration gelesen: Johnson 2001, 38.

eines *per se* poetischen Türkisch gelesen wurde,²⁷ und sie bezieht sich auf die Diskussionen über eine ›deutsch-türkische‹ Literatur, die über diesen Begriff als minoritäre definiert wird. Der Vater warnt in *Perikizi*: »Du landest in der türkischen Schublade. Europa, Tiergarten der Sprachen, hier sind die türkischen Tiere« (Özdamar 2010, 291), und verweist damit auf die Exklusion aus einer hegemonialen ›deutschen‹ Literatur, der die Texte von Migrantinnen und Migranten lange Zeit allein als politisch-soziale Dokumente galten.²⁸ Darüber hinaus integriert der Theatertext Özdamars den Literaturstreit mit dem Autor Feridun Zaimoğlu und bearbeitet damit ein wohl traumatisches Erlebnis, das für die Position dieser ›minoritären‹ Literatur auf dem deutschsprachigen Literaturmarkt in hohem Maße aussagekräftig ist, sowohl für die potenzierte Rivalität zwischen Autorinnen und Autoren, die türkische Erfahrungen verhandeln, als auch für die Dominanz eines männlichen Diskurses. Die Episode ist bezeichnenderweise mit *Die Sprachlosigkeit im halb verbrannten Wald* überschrieben, so dass ein Bezug zu dem früheren Auftritt der Intellektuellen im zerstörten Gedächtnisraum Deutschland hergestellt wird. Der »wölfische« Autor – er erinnert damit an die Mitglieder der türkischen Partei der Nationalistischen Bewegung, an die *Grauen Wölfe* – zeichnet sich durch seinen türkischen Patriotismus, sein Eintreten für den Islam und für das Kopftuch aus, ebenso durch seine Erotomanie, die sich bevorzugt an imaginierten islamischen Frauenbildern entzündet (Matthes 2008). Diese Melange legt eine bestimmte Dechiffrierung dieser Schlüsselszene nahe: Es handelt sich offensichtlich um einen Widergänger Zaimoğlu. Den Erfolg dieses fiktiven Autors, der unverblümt deutschenfeindliche Parolen schwingt, führt das Stück u.a. auf den deutschen Selbsthass und die kompensatorische Unterwerfung unter den Anderen zurück. Das »Kommentator-Käuzchen«, also eine hegelsche Eule der Minerva, erklärt mit analytischer Hellsicht: »Verspätete Judenliebe, verfrühte Türkenliebe« (Özdamar 2010, 328). Dass sich Özdamar hier auf den Plagiatsstreit, der vor einigen Jahren den literarischen Markt beschäftigt hat, bezieht, zeigt sich deutlicher, wenn sich Wolf/Zaimoğlu und Feenkind/Özdamar um die Urheberschaft eines Textes streiten: »Das ist von mir« (ebd., 330), wobei hier Erinnerungen an die Türkei zur Debatte stehen, wie sie Zaimoğlu Roman *Leyla* (2006), anders als die überarbeiteten Dokumentationen *Kanak Sprach* (1995) und *Koppstoff* (1999), verarbeitet. Die Mehrheitsgesellschaft reagiert auf diese Anwürfe mit einem souverän-uninteressierten Ausschluss aus dem Originalitätsdiskurs, der auf dem deutschen

27 | Vgl. dazu und zu der Auffassung, Özdamar habe mit ihrer Literatur die deutsche Sprache ›bereichert‹ – ein vampirisches Bild –, die Kritik von Bay 1999, 30f. Er betont die brechtschen und surrealistischen Züge in ihrem Werk. – Zur Transformation von Orientalismen in ihren Texten vgl. Blahak 2006. Auch Horrocks kritisiert die Zuordnung ihrer Texte zu einer vermeintlich mündlichen türkischen (Märchen-)Tradition: Horrocks 1996, 30.

28 | Vgl. zu einer Kritik an dieser Perspektive: Adelson 2005 u. Shafi 2003. Breger (2008) spricht von Özdamars transnationaler Ästhetik und versucht ihre Texte aus den Binaritäten türkisch-deutsch und europäisch-orientalisch herauszulösen.

Buchmarkt weiterhin nahezu uneingeschränkt Geltung besitzt. »Aber egal, von wem. Eure Geschichten sind alle gleich. Der Pool ist zu eng, klein. Das Türkische gehört allen Türken.« (Ebd.)

Geht es also um Literatur für Europa – auf diese Suche begibt sich *Odyssee Europa* –, so ergeben sich aus Özdamars Bearbeitung des Homer-Textes folgende mögliche Leitlinien: Eine Pluralisierung der Referenztexte vermeidet die Fantasie eines ›Urstoffes‹ und vermag die Grenzen zwischen Hoch- und Populärdiskursen, zudem die zwischen nationalen Kulturen zu perforieren. Die Berücksichtigung minoritärer Stimmen, und dazu gehören auch weibliche, verhindert zudem, dass ein bereits verabschiedeter patriachaler Diskurs fortgeschrieben wird. Für *Odyssee Europa* hätte eine große Zahl an Autorinnen – Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz, Dea Loher, Yasmina Reza und andere, die in den letzten Jahrzehnten zunehmend das Bühnengeschehen bestimmen – zur Verfügung gestanden.

DIE INSZENIERUNGEN: IMAGINIERT WEIBLICHKEITEN

Die Theatertexte der fünf Autoren greifen vielfach auf traditionelle Weiblichkeitsimagines (als Schutzdichtungen) zurück und setzen darüber hinaus die bildungsbürgerliche Abwehr des Proletarischen fort, wobei die Inszenierungen diese Tendenzen der Stücke deutlich verstärken. Péter Nádas (*Sirenengesang. Ein Satyrspiel*; Uraufführung: Mülheim a.d. Ruhr, 28. Februar 2010) beispielsweise entwirft einen hybriden Gesang, in dem sich antike Zitate mit zeitgenössischen Diagnosen allgegenwärtiger Kriegs- und Mordbereitschaft überlagern, und zwar auch sprachlich, wenn von Kapitalmärkten ebenso die Rede ist wie von antiken Götten. In seinem ›Gesang‹ hat sich der antike Held als Inbegriff des Einzigigen, des Individuellen verabschiedet – die Moderne, die ausschließlich von gesichtslosen Söhnen verkörpert wird, steht im Zeichen der Masse. Die Söhne sind zu dritt, sprechen chorisches und erscheinen als marodierende Bande, die aus Lust selbst den eigenen Vater tötet. Dieser Chor der Söhne scheint bezeichnenderweise proletarischer Herkunft zu sein und ignoriert das (bürgerliche) Leistungsethos: »Oh, diese stinkfaulen edlen Jünglinge tun wirklich alles, / um nicht mit ihren Händen arbeiten zu müssen« (Nádas 2010, 235). Roberto Ciullis Inszenierung am Mülheimer *Theater an der Ruhr* verstärkt diese Konstruktion – die Kostüme betonen die proletarische Klassenzugehörigkeit der Söhne – und setzt traditionelle Weiblichkeitskonstruktionen in Szene: Die Sirenen sprechen, der topischen Allianz von Weiblichkeit und (zirkulierendem) Geld gemäß, als/aus Spielautomaten. Noch dazu wird der Kampf zwischen Sirenen und Jünglingen nicht als paritätischer gezeigt (wie bei Nádas), sondern in drastischen Bildern eine weibliche Opfergeschichte inszeniert: Die Söhne vergewaltigen die Mädchen brutal und töten sie in einer stummen, zeitlupenartigen Szene.

Enda Walsh führt in seiner Paraphrase *Penelope* (Uraufführung: Oberhausen, 27. Februar 2010) die Freier als Inbegriff prekärer Männlichkeit vor und thematisiert auch den problematischen Ausschluss von Homosexualität. Be-

zieht der Autor sein männliches Personal allem voran auf die große (imaginäre) Schreckensgestalt des Odysseus, die den lästigen Freiern den Tod verheißt und durch das aufflammende Feuer angekündigt wird, so steht in der Inszenierung Penelope im Zentrum, die sich an den dilettantischen Unterhaltungen der alternden Männer erfreut und damit zur Spiegelfigur der Zuschauer avanciert. Sie ist – so will es die Inszenierung von Tilman Knabe – Urheberin der Qualen und böse Mutter, die letztlich die Prekarisierung von Männlichkeit zu verantworten hat. Diese Kontrastierung von guter und böser Mutter nimmt allerdings auch der Theatertext vor. In Jarzynas Fusion von *Odysseus*- und *Ödipus*-Mythos – die Tötung des Vaters durch den Sohn erscheint als unhintergehbare Bedingung männlicher Macht – sind die Götter und die Frau (bereits durch ihre unverständliche Sprache) Fremde einer anderen Welt. Und es ist eine Frau, die die Tötungen auslöst und damit als Urheberin der ewigen Kette der Gewalt erscheint. In Schimmelpfennigs *Der elfte Gesang* entwirft ein Chor – ähnlich wie in Stücken von Andreas Gryphius (1916-1664) – die Genealogie unendlicher Geburten und Tode, die auf die Mütter fixiert wird:

Hierauf

kam Epikaste, die schöne, Ödipus' Mutter,
Welche die schrecklichste Tat mit geblendeter Seele verübet:
Ihren leiblichen Sohn, der seinen Vater ermordet,
Nahm sie zum Mann! (Schimmelpfennig 2010, 107)

Die Mythen werden auf weibliche Täterinnen konzentriert und sind von einer Gegenzählung weiblicher Migration flankiert, denn die Regieanweisung sieht auf der Bühne eine »Frau mit einem in aller Eile gepackten Koffer« vor (ebd., 106); zum Schluss der Litanei fährt ein Zug ab. Dieses polysemantische Motiv der Migration und Verfolgung greift die Inszenierung von Lisa Nielebock am Schauspiel Bochum auf und stellt neben die Bilder von Naturkatastrophen die von Auschwitz, von Lagern, nicht nur in Brechts Augen eine bedenkliche Fusion, wobei der Hades bezeichnenderweise als weiblicher Raum kodiert und eine binäre Konstruktion von weiblichen Täterinnen (als Müttern) und Opfern etabliert wird. In dem Stück *Odysseus, Verbrecher*.

Szenen einer Heimkehr von Ransmayr (Uraufführung: Dortmund, 28. Februar 2010), das ähnlich fantastische Naturszenarien für die Bühne vorsieht wie sein reflexiver Theatertext über eine Souffleuse, *Die Unsichtbare. Tirade an drei Stränden* (2001), ist die Frau/Mutter in altbewährter Manier Garantin des Sozialen: Der Sohn zerbricht an der Brutalität des heimgekehrten Odysseus – ein obsoletes Männlichkeitsbild –, und Penelope propagiert das Ethos der Gewaltfreiheit, die Verwandlung von Waffen in Werkzeuge (Ransmayr 2010, 424).

Das Vorbild Homer erscheint mithin aus einer *Gender*-Perspektive als verknappender Diskurs, wie Walsh in seinem Stück *Penelope* reflektiert, wenn es heißt:

Die Geschichten werden reglementiert, jedes Gespräch verschleiert fortan irgendwelche Lügen, Worte werden rationiert, und jedermann trägt sein Söckelchen mit sich herum, dieser ein größeres, jener ein kleineres, und sie sagen einander nur die halbe Wahrheit und belügen sich selbst, dass sie Teil einer Gemeinschaft, womöglich sogar einer Zivilisation sind. (Walsh 2010, 171)

Insbesondere eine Poetik der Hybridisierung,²⁹ die Nationaldiskurse und die Grenzziehungen zwischen Hoch- und Populärkulturen durchbricht, zudem die *Gender*-Perspektive (neben der von *Class* und *Race*) berücksichtigt, könnte dieser Verknappung begegnen, die auch einem homogenisierenden Europa-Diskurs droht.

LITERATUR

- Adelson, Leslie A. (2005): *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York
- Bay, Hansjörg (1999): *Der verrückte Blick. Schreibweisen der Migration in Özdamars Karawanserei-Roman*. In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 83, S. 29-46
- Breger, Claudia (2008): »Angebissene Bockwurst mit gefrorenem Ketchup«. Die Poetik der Essensreste in Emine Sevgi Özdamars »Seltsame Sterne starren zur Erde«. In: Claudia Lillge/Anne-Rose Meyer (Hg.): *Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur*. Bielefeld, S. 125-139
- Blahak, Boris (2006): »Du feine Rose meiner Gedanken ...«. Orientalismen in der Darstellung von Liebe, Erotik und Sexualität als tiefere Ebene einer Hybridität in Emine Sevgi Özdamars »Mutter Zunge – Großvater Zunge«. In: *Wirkendes Wort* 56, S. 455-474
- Bohrer, Karl Heinz (1996): *Das Homerische Phantasma Grausamkeit*. Aus Anlaß von Botho Strauß' »Ithaka«. In: *Merkur* 12, H. 50, S. 1103-1113
- Carstensen, Uwe B./Lieven, Stefanie von (Hg., 2010): *TheaterTheater. Odyssee Europa. Aktuelle Stücke 20/10*. Frankfurt a.M.
- Flügge, Anja (2008): *Den Raum zum Sprechen bringen. Symbolisierungen des Eigenen und Fremden in Emine Sevgi Özdamars Erzählung »Der Hof im Spiegel«*. In: Claudia Lillge/Anne-Rose Meyer (Hg.): *Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur*. Bielefeld, S. 217-233
- Ha, Kien Nghi (2005): *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Bewertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld
- Herzinger, Richard (1996): *Die Heimkehr der romantischen Moderne. Über »Ithaka« und die kulturphilosophischen Transformationen von Botho Strauß*. In: *Theater heute*, September, S. 6-15

29 | Dass Hybridisierung auch als Werbestrategie eingesetzt werden kann und die Berücksichtigung von Minoritäten eine zentrale Rolle im dominanten Kreativitätsdiskurs spielt, darauf verweist Ha 2005, 55f.

- Horrocks, David/Kolinsky, Eva (1996): *Turkish Culture in German Society Today*. Providence/Oxford
- Jarzyna, Grzegorz (2010): *Areteia*. In: Carstensen/Lieven 2010, S. 19-39
- Johnson, Sheila (2001): *Transnationale Ästhetik des türkischen Alltags*. Emine Sevgi Özdamar's »Das Leben ist eine Karawanserei«. In: *The German Quarterly* 74, H. 1, S. 37-57
- Korff, Rüdiger (2004): *Wo ist Europa?* In: Markus Kaiser (Hg.): *Auf der Suche nach Eurasien. Politik, Religion und Alltagskultur zwischen Russland und Europa*. Bielefeld, S. 21-35
- Kufeld, Klaus (2008): *Die Kreativität der Städte und Regionen. Ein Wegweiser nach Europa*. In: Ders. (Hg.): *Europa – Wandel durch Kultur*. Freiburg i.Br./München, S. 11-21
- Matthes, Frauke (2008): *Of Kanaken and Gottes Krieger. Religion and Sexuality among Feridun Zaimoğlu's Young Muslim Men*. In: *Edinburgh German Yearbook* 2, S. 250-261
- Mazza, Ethel Matala de (1999): *Der verfasste Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik*. Freiburg i.Br.
- Mecklenburg, Norbert (2006): *Leben und Erzählen als Migration. Intertextuelle Komik in »Mutterzunge« von Emine Sevgi Özdamar*. In: *Literatur und Migration. Text und Kritik* 9, S. 84-96
- Menke, Christoph (1998): *Heros ex machina: Souveränität, Repräsentation und Botho Strauß' »Ithaka«*. In: Norbert Bolz u.a. (Hg.): *Heilsversprechen*. München, S. 71-86
- Milz, Sabine (2000): *Ethnicity and/or Nationality Writing in Contemporary Canada and Germany. A Comparative Study of Marlene Nourbese Philip's and Emine Sevgi Özdamar's Writing of Hybridity and Its Public and Critical Reception*. In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 48.3, S. 254-268
- Müller, Adam Heinrich (1922): *Die Elemente der Staatskunst*. Hg. v. Jakob Baxa. Jena
- Nádas, Péter (2010): *Sirenengesang. Ein Satyrspiel*. In: Carstensen/Lieven 2010, S. 177-267
- Özdamar, Emine Sevgi (1998): *Die Brücke vom Goldenen Horn. Roman*. Köln
- Dies. (2001): *Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit. Eine Dankrede*. In: Dies.: *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*. Köln, S. 125-132
- Dies. (2006): *Mutterzunge*. In: Dies.: *Mutterzunge. Erzählungen*. Hamburg, S. 7-12
- Dies. (2008): *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus*. Köln
- Dies. (2010): *Perikizi*. In: Carstensen/Lieven 2008, S. 271-333
- Quenzel, Gudrun (2005): *Konstruktionen von Europa. Die Europäische Identität und die Kulturpolitik der Europäischen Union*. Bielefeld
- Ransmayr, Christoph (2010): *Odysseus, Verbrecher*. In: Carstensen/Lieven 2010, S. 337-425
- Schimmelpfennig, Roland (2010): *Der elfte Gesang*. In: Carstensen/Lieven 2010, S. 43-123
- Shafi, Monika (2003): *Joint Ventures: Identity Politics and Travel in Novels by Emine Sevgi Özdamar and Zafer Senocak*. In: *Comparative Literature Studies* 40, S. 193-214

- Strauß, Botho (1999): Ithaka. Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee. In: Ders.: Theaterstücke 1993-1999. München/Wien, S. 73-151
- Theilen, Ines (2005): Von der nationalen zur globalen Literatur. Eine Lese-Bewegung durch die Romane »Die Brücke vom Goldenen Horn« von Emine Sevgi Özdamar und »Café Nostalgia« von Zoé Valdés. In: Arcadia 40, S. 318-337
- Viehoff, Reinhold/Segers, Rien T. (Hg., 1999): Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion. Frankfurt a.M.
- Walsh, Enda (2010): Penelope. In: Carstensen/Lieven 2010, S. 127-173
- Wolff, Larry (1994): Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment. Stanford (CA)