

und Vertreibung von Minderheiten relativiert und geleugnet werden, entsteht ein kollektives Trauma, und die Vergangenheitsbewältigung wird ins Private verschoben, so dass gesellschaftspolitische Konflikte als private und individuell zu lösende Konflikte erlebt werden.⁵⁷ Yalçın löst diesen Konflikt, indem er Zeitzeug:innen berichten lässt und der erlittenen Not aus und mit und während des Bevölkerungsaustausches – der mehr einer Vertreibung mit militärischer Gewalt gleichkam – ein Medium verleiht. Der Umgang mit dem Buch im öffentlichen Diskurs zeigt, wie verwachsen die öffentliche Meinung zum Thema ist und wie durch polemische Falschaussagen jederzeit Strafverfolgung und Ächtung entfacht werden können. In Yalçıns Materialien im Archiv des Institutes für Turkistik ist ein Ordner handschriftlich von Yalçın gekennzeichnet – als der Ordner mit den »Belegen« aus dem Jahr 1998 zu finden. In dem Ordner befinden sich Eintragungen und Kopien von Amtsbescheiden aus dem Jahr 1913, adressiert an die griechische Bevölkerung. Es überwiegen die positiven Artikel in Zeitungen, die die beispielhafte Freundschaft türkisch-griechischer Dorfbewohner:innen betonen. In den Tageszeitungen *Milliyet*, *Cumhuriyet*, *Türkiye* und *Hürriyet* lassen sich aus den Jahren 1999–2002 positive Meldungen und Rezensionen über *Emanet Çeyiz. Mübadele Insaları* (Die anvertraute Mitgift – Vertriebenenschicksale diesseits und jenseits der Ägais) finden. Besonderen Einfluss auf die positive Berichterstattung hatte ein Fernsehbeitrag, die Dokumentation eines der populärsten Moderatoren des türkischen Fernsehens, Uğur Dündar. Am 09.02.1999 widmete sich Dündar in seiner Sendung »Arena« dem Buch und stellte spannende Dokumente und Geschichten über die Übergabe der Mitgift 75 Jahre nach dem Geschehen vor.

4.3 Özdamar: »Like a Surrealist in service of the Revolution«⁵⁸

Um ein weiteres Beispiel für literarischer Gedächtniserzeugung aufzuführen, werden im Folgenden diejenigen Erzählungen vorgestellt, denen im Bezug zu Yalçıns Buch eine gegensätzliche Form des Erinnerns innewohnt. Özdamar's Figuren haben keine Namen, sie sind Repräsentanten der Özdamar'schen Perspektive auf die Welt und sind entweder in Deutschland oder in der Türkei oder an surrealen Orten verortet. Bei Emine Sevgi Özdamar stritten sich von Anfang an ihrer Karriere die Wissenschaftler:innen darüber, ob sie zur deutschen oder zur türkischen Literatur gehört. Die Literaturwissenschaftlerin Azade Seyhan schreibt, dass Özdamar's Texte in der deutschen und der amerikanischen Forschung im Bereich der Germanistik verortet werden.⁵⁹ Für Textauszüge ih-

57 Vgl. Bedlek, Yeşim. 2007. From Asia Minor to Greece: History, Memory and Migration. In: *Journal of History and Future*, Jg. 3, H. 2, S. 9–24. In ihrem Artikel »From Asia Minor to Greece.« leistet Bedlek den Beitrag der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einem Erfahrungsbericht aus der Zeit des Bevölkerungsaustausches. Bedlek versucht einerseits, im Rahmen erinnerungskultureller Methoden die Zeitzeugenschaft auf individueller Ebene zu würdigen und andererseits wissenschaftlich in den transnationalen Kontext der Erinnerungskultur zu integrieren, indem sie auf US-amerikanische Wissenschaftler:innen rekurriert.

58 Brandt, Bettina. 2004. S. 297.

59 Seyhan, Azade. 2016. S. 23. Ein Versäumnis ist es daher auch, dass bisher das Stück *Perikızı* nicht als Schattenspiel und Bühnenstück adaptiert wurde. Seyhan weist in Anlehnung an die Figur Karagöz

res ersten Romans *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* erhielt sie 1991 den Ingeborg-Bachmann-Preis. Ihr Erzählband *Mutterzunge* aus dem Jahr 1999 versammelt vier Erzählungen, die wie Meilensteine der Weltliteratur und besonders zwischen Deutschland und der Türkei wirken: *Mutter Zunge*, *Großvater Zunge*, *Karagöz in Alamania*. *Schwarzauge in Deutschland* (ein in Prosa verfasstes Theaterstück) und *Karriere einer Putzfrau. Erinnerungen an Deutschland*. Das Stück *Karagöz in Alamania*. *Schwarzauge in Deutschland* verfasste Özdamar als Auftragstext während ihrer Zeit am Bochumer Schauspielhaus. Özdamars Themen sind Theaterbühnen und die Weltliteratur zwischen Deutschland und der Türkei. Zum Thema des türkischen Nationalismus und der transnationalen Zusammenhänge und historischen Verflechtungen zwischen der Türkei und Deutschland in den Werken von Emine Sevgi Özdamar wurden bereits sorgfältige Analysen und Forschung getätigt.⁶⁰ Ihre Werke lassen sich – außer in die der Weltliteratur – in keine vorhandene literarische Gruppe einordnen. Kader Konuk beschreibt bereits 1997 die Protagonistin und das In-der-Welt-Sein der Figuren in Özdamars ersten Roman *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* außerhalb der Fragen zum Selbstbild einer bestimmten ethnisch fokussierten literarischen Gruppe.⁶¹ Özdamar steht buchstäblich über den Kategorien der Kulturpolitik und auch der germanistischen Literaturwissenschaft und ist diesen stets um langjährige Prozesse voraus. Daher erfolgt hier keine Einbettung in eine literarische Gruppe, sondern in ein Netzwerk von Künstler:innen. Der Komparatist Mert Bahadır Reisoğlu machte 2015 auf das Künstler:innen-Netzwerk und auf die Verbindungen zu der »İkinci Yeni/Die Zweite Neue«-Bewegung von Özdamar aufmerksam.

darauf hin, dass diese den »Protagonisten des traditionell osmanisch-türkischen Schattenspiels« darstellt, an dem auch Brecht interessiert war, und diese Bezugnahmen von Özdamar auf Brecht noch stets unerforscht sind.

- 60 Dayioğlu-Yücel, Yasemin/Gutjahr, Ortrud (Hg.). 2016; Gutjahr, Ortrud. 2016. Inszenierungen eines Rollen-Ich. Emine Sevgi Özdamars theatrales Erzählverfahren. In: Dayioğlu-Yücel, Yasemin/Gutjahr, Ortrud (Hg.). Emine Sevgi Özdamar. München: Text+Kritik im Richard Boorberg Verlag. S. 8–18; Gutjahr, Ortrud. 2013. Theater ist mein Leben. Inszenierungen wiederholter Migration in Emine Sevgi Özdamars *Die Brücke vom Goldenen Horn*. In: Doğramacı, Burcu. (Hg.). *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*. Bielefeld: transcript. S. 307–323; Thüne, Eva-Maria. 2008. »Mundhure« und »Wortmakler«. Überlegungen zu Texten von Emine Sevgi Özdamar. In: Cambi, Fabrizio. (Hg.). *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*. Würzburg: Verlag. S. 305–319; Mecklenburg, Norbert. 2004. Ein weiblicher Schelmenroman. Das Erzählprinzip der komischen Verfremdung in Emine Sevgi Özdamars *Brücke vom Goldenen Horn*. In: *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi* 16. S. 1–21; Mecklenburg, Norbert. 2006. *Leben und Erzählen als Migration. Intertextuelle Komik in Mutterzunge von Emine Sevgi Özdamar*. In: *Literatur und Migration. Sonderband*. München: Text + Kritik. S. 84–96; Mecklenburg, Norbert. 2007. *Karnevalistische Ästhetik des Widerstands. Formen des Gesellschaftlich-Komischen bei Emine Sevgi Özdamar*. In: *Peter Weiss Jahrbuch* 16. S. 85–102; Konuk, Kader. 1997. S. 143–157; Konuk, Kader. 2007. *Taking on German and Turkish History: Emine Sevgi Özdamar's Seltsame Sterne*. In: *Gegenwartsliteratur, German Studies Yearbook* 6. S. 232–56; Konuk, Kader. 1999. *Identitätssuche ist eine private archäologische Graberei: Emine Sevgi Özdamars inszeniertes Sprechen*. In: Gelbin, Cathy S./Konuk, Kader/Piesche, Piesche. (Hg.) *AufBruch: Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag. 60–75.
- 61 Vgl. Konuk, Kader. 1997. S. 143–158.

Reisoğlu konzentrierte sich auf narratologische ›Überlieferungen‹ und Verfahrenstechniken der »İkinci Yeni« durch Özdamar, Weiterführungen und Prägungen insbesondere zu Ece Ayhans Poetik.⁶² Diesen Weg der Rezeption Özdamars einzuschlagen geht mit der Entscheidung einher, die Narrative und die vermeintlich ›kulturellen‹ Symbole und Erzählungen auf die Person Özdamar und ihre jeweiligen Verbindungen und Lebensorte zu beziehen und aus diesen ›Begegnungen‹ heraus Özdamars Werke zu rezipieren; auf ihre künstlerischen Verbindungen zu schauen und auf das, was sie prägte als auch auf die Zeit und die Strömungen, in denen sich Özdamar bewegte. Dies erscheint im Kontext von Territorium, Regionalität und Literaturgeschichtsschreibung als die einzig adäquate ›Methode‹, eine Literaturanalyse vorzunehmen. Özdamar steht im Kontext der Literatur in der Türkei in enger Verbindung zu der Avantgarde und der »İkinci Yeni«-Bewegung. »İkinci Yeni« bedeutet »Die Zweite Neue« und bezeichnet eine literarische Bewegung, die der Politikwissenschaftler Tanil Bora als Katalysator für die Popularität linker Positionen beschreibt.⁶³ Die Zeit der 1950er- und 1960er-Jahre ist es, in die Tanil Bora »Die Zweite Neue« als Bewegung der Dichter Ece Ayhan (1931–2002), İlhan Berk (1918–2008), Edip Cansever (1928–1986), Oktay Rifat (1914–1988), Cemal Süreyya (1931–1990), Ülkü Tamer (1937–2018) und Turgut Uyar (1927–1985) einordnet. Bora erinnert daran, dass die »İkinci Yeni« als versnobt verstanden und abgetan wurden und seit den 1950er-Jahren im Schatten der *toplumsal gerçekçilik* (des sozialistischen Realismus) standen, zu der Baykurt zeit lebens gehörte.⁶⁴ Ece Ayhan gilt als einer der bedeutendsten Dichter der »İkinci Yeni« und ist gleichzeitig der Namensgeber für ›Emine‹ Sevgi Özdamar. Ayhan spielt in Özdamars Biografie eine außerordentliche Rolle:

»Er schenkte mir den Namen Emine. Ich heiße ja eigentlich gar nicht Emine. Ich wohnte bei ihm und später habe ich auch ein Buch über ihn veröffentlicht in der Türkei. Und durch ihn und durch andere Dichterfreunde, mit denen ich mich in Boheme-Kneipen traf, habe ich alle anderen Dichter kennengelernt, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Can Yücel. Und alle waren natürlich für die Demokratisierung der Türkei und sehr progressive Leute, und Yaşar Kemal kam auch.«⁶⁵

Zu Hasan Ali Yücels Sohn Can Yücel hatte Emine Sevgi Özdamar engen Kontakt. Hasan Ali Yücel prägte Baykurt in hohem Maße. Diese Verbindungen schließen den Kreis, den diese Arbeit herstellen möchte: Die einzelnen Prägungen und Verbindungen mit der

62 Reisoğlu, Mert Bahadır. 2015. From Poetry to Prose: Özdamar and the İkinci Yeni Poetry Movement. In: Ozil, Seyda/Hofmann, Michael/Dayioğlu-Yücel, Yasemin (Hg.). Turkish-German Studies: Past, Present, and Future. Türkisch-deutsche Studien. Jahrbuch 2015. Göttingen: V & R Unipress. Auch die Germanistin Yasemin Dayioğlu-Yücel widmet sich dem Künstler:innen-Netzwerk von Emine Sevgi Özdamar. »Una auténtica bomba literaria«. Schriftstellerkollegen über Emine Sevgi Özdamar. Dayioğlu-Yücel, Yasemin/Gutjahr, Ortrud (Hg.). 2016. S. 71–88.

63 Bora, Tanil. 2017. S. 595.

64 Bora, Tanil. 2017. S. 596. Zum sozialistischen Realismus vgl. Özil, Seyda/Hofman, Michael/Laut, Jens-Peter/Dayioğlu-Yücel, Yasemin/Zeirau, Cornelia (Hg.). 2017.

65 Dayioğlu-Yücel/Özdamar, Emine Sevgi. 2016. »Das mutigste Mädchen, das diese steile Straße hochläuft«. Gespräch mit Emine Sevgi Özdamar über ihre Begegnungen mit Schriftstellern (August 2015). In: Dayioğlu-Yücel, Yasemin/Gutjahr, Ortrud (Hg.). Emine Sevgi Özdamar. München: Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag, S. 80–88. Hier S. 81.

Türkei stellen die Autor:innen Baykurt und Özdamar in enge Verbindung mit den Werken, denen in der türkischen Literatur ein kanonischer Platz eingeräumt wird. Özdamar spielt dabei eine außerordentliche Rolle und wird in keinster Weise mit Baykurt verglichen oder gleichgesetzt. Sie weisen einige gemeinsame Personen auf, die sie auf unterschiedliche Weise prägten: Özdamar steht Can Yücel nahe, Baykurt ideologisch wie persönlich seinem Vater Hasan Ali Yücel.

»Wir gingen auch zu Can Yücel nach Hause. Yücel war der Sohn von Hasan Ali Yücel, dem ersten Kultusminister der Republik Türkei, der damals Dorfinstitute gegründet und viele Klassiker der Weltliteratur ins Türkische übersetzen lassen hatte, [...] zu Can Yücel und seiner Familie habe ich den Kontakt nie verloren, auch aus Deutschland habe ich sie angerufen.«⁶⁶

Sie widmete das Buch über ihre Zeit in Düsseldorf *Hof im Spiegel* Can Yücel, John Berger und ihrem Vater. Vier von Can Yücels Gedichten lässt Özdamar übersetzen und setzt sie in die Erzählung ein. Leslie Adelson, die Özdamar rezipiert, ist »so angetan, dass sie den Band auf Englisch übersetzte und [...] drei, vier Gedichte von Can Yücel übersetzt und gemeinsam mit den Gedichten von Allen Ginsberg in einer Zeitschrift veröffentlicht.«⁶⁷ Mert Bahadır Reisoğlu erstellte eine kulturhistorische Einbettung des Einflusses von Ece Ayhan auf Özdamar wie folgt:

»Özdamar is connected to this Movement (İkinci Yeni) through Ece Ayhan, whose more political but also hermetic style, [...] This influence in her work can be investigated along three axes: The Transition from poetry to prose; the balance found between realism and modernism in the novel; and a new approach to depict politics in literature without falling back in the formula that characterized realism.«⁶⁸

Özdamar überwindet denjenigen Realismus, der Baykurt prägte und den er praktizierte auf ihre Weise. Kader Konuk stellte Özdamar in die europäische Erzähltradition, besonders in den Kontext des Surrealismus.⁶⁹ Bettina Brandt vollzieht diese Bewertung in Anlehnung an Leslie Adelson und ihre Überlegungen zum »Turkish Turn« zu Özdamars Position auf den Kontext in Deutschland.⁷⁰ Insgesamt nahmen ab 2002 Özdamars Prominenz und die Wertschätzung ihrer literarischen Arbeit zu. In dem Jahr wurde Emine Sevgi Özdamar gemeinsam mit Christa Wolf und Günter Grass vom damaligen Kanzler Gerhard Schröder im Rahmen der Veranstaltung »West-östlicher Diwan« zu einer Lesung ins Kanzleramt eingeladen.⁷¹

66 Dayıoğlu-Yücel/Özdamar, Emine Sevgi. 2016. S. 85.

67 Ebd.

68 Reisoğlu, Mert Bahadır. 2015, S. 98.

69 Konuk, Kader. 2001. S. 85.

70 Brandt, Bettina. 2006. S. 74–83.

71 Emine Sevgi Özdamar schildert die Begegnungen mit Günter Grass und Christa Wolf in dem oben genannten Interview mit Yasemin Dayıoğlu-Yücel »Ich habe später gehört, dass Grass selbst mich Schröder vorgeschlagen hat. [...] Christa Wolf hat mich nach der Veranstaltung im Kanzleramt gefragt: »Sag mal, haben wir uns nie vorher kennengelernt?« Als ich »leider nicht« antwortete, sagte

In ihrem 2021 erschienenen Roman »Ein von Schatten begrenzter Raum« heißt es noch stets: »Wo wohnen Sie Madame?«. Die Protagonistin hat keinen Namen. Es ist eine junge Frau, die als Schauspielerin nach Deutschland kommt »die sechs Putzfrauenrollen spielen und viele Bücher schreiben« wird und »am Ende geschlachtet« wird. Sie wohnt in Besson, den sie »Meister Besson« und »mein Land« nennt, in dem sie lebt. Sie wohnt in dem kaputten Bein einer Spinne, die sie in der Nacht, in der Besson eingäschert wird in ihrer Badewanne findet und ihr beim Herausragen ein Bein rausreißt. Sie wohnt in Tina Turner, zu deren Konzert sie mit Elaine geht, der »schwarzen amerikanischen Sängerin«, die Heiner Müller für das Stück *Der Auftrag* engagiert hat. Sie wohnt in Wolfgang Hilbig, ihrem Lieblingsdichter, wohnt in einem schönen Apfel und in Matthias Langhoff und ist darüber traurig, »dass Deutschland seine Toten durch die Nazis verloren hat, so wie Else Lasker-Schüler, Walter Benjamin, aber wenigstens Brecht ist hier begraben – und Langhoffs Vater und Mutter«. Das erzählt sie einer Bochumer Sexarbeiterin, für die »Theater nichts ist« und von deren Freundin sie das lachende Fahrradfahren lernen möchte. Sie erzählt von Zadek, und Peymann und dem Theater Bochum und es scheint, als ständen die Bochumer Sexarbeiterin und die Schauspielerin so nebeneinander um noch einmal zu zeigen: schaut, dass ist eine Sexarbeiterin und das ist die Schauspielerin, die der »Gewaltidentität« zwischen Deutschland und der Türkei ausgesetzt ist. Sie, die Schauspielerin und sie, Özdamar finden es »problematisch« wenn sie als »Pionierin oder eine Brücke zwischen der Türkei und Deutschland« bezeichnet wird, denn »Literatur hat keine Nationalität, Literatur hat ein Zuhause, das ist die Welt«, zitiert sie Can Yücel, den sie »unseren Pablo Neruda« nennt.⁷²

In diesem Buch, was nicht Teil der Analyse ist, wird ein bestimmter Teil, mit bestimmten Akteur:innen und Orten der Theater-, Film- und Literaturgeschichte beschrieben – auch wieder im Ruhrgebiet und in direktem Zusammenhang mit Gewalttaten und historischen Katastrophen von mindestens zwei Ländern sowohl der Türkei als auch Deutschland gestellt. Auch Griechenland, Frankreich, Belgien, der Iran, der Irak sind Teil der Theater-, Film und Literaturwelt Özdamars. Es ist auch eine Liebeserklärung an das Nachkriegseuropa, in dem ihre Figuren Grenzen auf unterschiedliche Weise überwinden. Es ist auch eine Liebeserklärung an das Nachkriegseuropa, in dem ihre Figuren Grenzen auf unterschiedliche Weise überwinden. In dieser Studie geht es um ihre Werke, die sie bis 2021 veröffentlicht hat.

sie »Komisch, nicht?« Das fand ich so schön, wie sie das sagte, das war für mich wie eine Liebeserklärung«. Dayioğlu-Yücel/Özdamar. 2016. S. 80.

72 Özdamar, Emine Sevgi. 2021. Ein von Schatten begrenzter Raum. Suhrkamp, S. 639ff. Vgl. dazu Rezension der Autorin in Theater heute, März 2022.: <https://www.der-theaterverlag.de/theater-heute/aktuelles-heft/artikel/getraenkt-von-dunkelsten-geschichten/>.

4.3.1 Perikizis Odyssee im Ruhrpott

Abb: 13 Ausstellungsansicht »Spuren« Akademie der Künste der Welt Köln, 2021



Özdamars Wirken im Ruhrgebiet begann noch vor ihren literarischen Großereolungen. Zwischen den Jahren 1979 bis 1984 war Özdamar unter der Leitung von Claus Peymann am Schauspielhaus Bochum engagiert. Einen zentralen Ausgangspunkt dieser Studie bildet allerdings nicht ihre aktive Arbeit am Schauspielhaus Bochum, sondern das Theaterstück *Perikizi – Ein Traumspiel* als Teil der *Odyssee Europa* aus dem Jahr 2010.⁷³ Sechs Theaterhäuser luden im Rahmen der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 sechs Autor:innen ein, die mit der Heldendichtung die »Bindungs- und Fliehkräfte« Europas hinterfragen sollen.⁷⁴ Das Stück *Perikizi – Ein Traumspiel* geht zu großen Teilen und auch im dramaturgischen Verlauf auf das Märchen *Das Mädchen vom halb verbrannten Wald* aus dem Jahr 2007 zurück. Mit der Neuerzählung der Homer'schen Heldendichtung »Odyssee« schreibt Emine Sevgi Özdamar *Perikizi – Ein Traumspiel* im Auftrag der Ruhr.2010 und dem Projekt »Odyssee Europa«, sodass ein weiterer Meilenstein, der Özdamars Position in der europäischen Kulturlandschaft unterstreicht, folgt.⁷⁵ Özdamars Neuerzählung der Homer'schen Odyssee wurde unter der Regie des Intendanten Ulrich Greb am Schlosstheater Moers in einer Tennishalle auf einer Bühnen- und Spielfläche von 30 x 65 Metern am 28. Februar 2010 uraufgeführt.⁷⁶ Das Publikum saß im

73 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. *Perikizi. Ein Traumspiel*. In: Carstensen, Uwe B./Lieven, Stefanie v. (Hg.). *Theater Theater. Odyssee Europa. Aktuelle Stücke 20/10*. Frankfurt a.M.: Fischer. S. 271–335.

74 Schößler, Franziska. 2010. Das Theaterereignis Odyssee Europa der Kulturhauptstadt Essen. *Prekäre Männlichkeit und Emine Sevgi Özdamars Traumspiel Perikizi*. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 1, H. 2. S. 79–95. Hier S. 79. Die beteiligten Theaterhäuser sind: Schauspielhaus Bochum, Theater Oberhausen, Schlosstheater Moers, Theater an der Ruhr, Schauspiel Essen und Schauspiel Dortmund.

75 Neben Özdamar waren eingeladen: Grzegorz Jarzyna, Roland Schimmelpfennig, Enda Walsh, Péter Nádas und Christoph Ransmayr.

76 Schauspielerin Katja Stockhausen erhielt für ihre Rolle der Perikizi den Schauspielerinnenpreis beim 29. NRW-Theatertreffen 2010 in Düsseldorf, so dass das Stück erneut aufgeführt wurde; diesmal auf der Bühne des Schauspielhauses Düsseldorf.

Bühnenbild, die Schauspieler:innen bewegten sich um das Publikum und zwischen dem Publikum. Zum Bühnenbild gehörten Videoaufnahmen aus Duisburg-Marxloh, in denen sich Katja Stockhausen als Feenmädchen *Perikızı* bewegte. So wurde der Verortung von Özdamar, die in ihrem Text die Verortung auf die sprachliche Form und durch den Ruhrpottdialekt festlegt, eine weitere Verortung hinzugefügt – nämlich nach Duisburg-Marxloh. *Perikızı* lebt in Grebs Adaption in Duisburg Marxloh.⁷⁷ Insgesamt konnten alle Inszenierungen des Theaterprojektes *Odyssee Europa* vom Publikum als Reise wahrgenommen werden, sodass dieses Stück in Moers eine *Duisburger Geschichte* erzählte. An den verschiedenen Theaterhäusern wurden die Stücke so aufgeführt, dass das Publikum alle Stücke nacheinander sehen konnte. Franziska Schößler deutet dieses Theaterevent als Teil »der im letzten Jahrzehnt intensivierten aufgeregte[n] Suche nach europäischen Traditionen, Errungenschaften, Einstellungen und Werten [...]«. ⁷⁸ Özdamar ist neben fünf männlichen Schriftstellern die einzige Schriftstellerin, Greb folglich der einzige Intendant, der eine Autorin wählt. So ist auch ihre Protagonistin in ihrer Adaption eine weibliche Figur: *Perikızı*, das Feenmädchen. Die patriarchal verwurzelte *Odyssee*-Erzählung stellt mit *Perikızı* als Feenfigur anstelle des Odysseus eine Form des Widerstands dar, der sehr zeitgemäß ist. Zudem kehrt Özdamar die Erzählung von Grund auf um. Sie stellt die *Odyssee* »auf den Kopf«: Ein türkisches Feenmädchen als Heldin der Erzählung *Odyssee Europa*, stellt auf zwei Ebenen neben den bisherigen modernen Adaptionen und Interpretationen der Homer'schen *Odyssee* eine Neuheit und eine Rückkehr zum Original dar:

Erstens durch die Umwandlung der männlichen Heldensage in eine Frauenfigur und die Rückkehr und die Hinzunahme der Verbindung zum Ort der Homer'schen Erzählung, der in der heutigen Türkei liegt.⁷⁹ Die Literaturwissenschaftlerin Franziska Schößler kritisiert die Auswahl des Stückes und fragt, warum

»[man sich] ausgerechnet auf diese antike Erzählung und damit auf einen Text bezieht, der in der Türkei spielt, also an einem Ort, an dem die Grenzziehungen Euro-

77 Die Aufnahmen sind von dem iranischen Regisseur Ruzbeh Sadeghi, der mit seiner Film-Theater-Dokumentation *Hotel Europa* 2009 mit dem Schlosstheater zum Themenfeld eines europäischen Narrativs in einer Moerser Abschiebhaftanstalt inszenierte (filmte) und die Grenzen Europas theatral bearbeitete und nachzeichnete.

78 Franziska Schößler zitiert Gudrun Quenzel. In Schößlers Aufsatz »Das Theaterevent *Odyssee Europa* der Kulturhauptstadt Essen. Prekäre Männlichkeit und Emine Sevgi Özdamars Trauerspiel *Perikızı*« (hier S. 80) wird Quenzel als Kritikerin gegenüber der Abgrenzung diasporischer Konzepte und Migrationserfahrungen genannt, indem auf ihre Ausführungen rekurriert wird. In Quenzel, Gudrun. 2005. Konstruktionen von Europa. Die Europäische Identität und die Kulturpolitik der Europäischen Union. Bielefeld: transcript.

79 Stefani Kugler und Ariane Totzke weisen bereits 2013 auf die Besonderheiten hin, dass Özdamars Adaption die erste weibliche Heldenfigur der *Odyssee* liefert. Es liegen keine Adaptionen der *Odyssee* vor, in denen Odysseus als Frau umgeschrieben bzw. neu interpretiert worden ist. Kugler/Totzke zufolge stellt sich Özdamar damit »quer zur ›modernen‹ Rezeption – von Dante über Kafka, Brecht, Horkheimer/Adorno bis zu Friedrich Dürrenmatt, Heiner Müller und Bodo Strauß.« Kugler, Stefani/Totzke, Ariane. 2013. Nationalismus und Völkermord in Emine Sevgi Özdamars Theaterstück *Perikızı* – Ein Trauerspiel. In: Delianidou, Simela/Sturm-Trigonakis, Elke (Hg.). Sprachen und Kulturen in (Inter)Aktion. Teil 1 – Literatur- und Kulturwissenschaft. Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 107–120. Hier S. 108.

pas augenblicklich in lauten Tönen verhandelt werden«. ⁸⁰ Diese Kritik erweckt den Eindruck, als wäre Schößler grundsätzlich gegen eine Einbindung der Türkei in die traditionelle europäische Kulturgeschichte. Die Paradoxie, auf die Schößler hinweist, ist im Kern eine Auseinandersetzung mit den Traditionen der Rezeption und der kulturellen Grenzen als auch der kulturellen Verflechtungen Europas mit der Türkei. ⁸¹ Schößler verwundert es, wenn »[a]usgerechnet dieser Heldenmythos zu einem genuinen europäischen Erbe mit Aktualitätsanspruch erklärt« wird. ⁸² Diese Art der Kritik an der Auswahl von Autor:innen aus der Türkei verrät den Impuls der pathologischen Identifizierung von Künstler:innen mit ihren Herkunftsländern; als hätte sich Özdamar zu einer Türkei im Jahr 2011 ausgesprochen oder als gäbe es ein wissenschaftlich vermerkbare Anzeichen dafür, dass Özdamar und oder ihre Texte *eine* Türkei des Jahres 2019 vertreten würde. Auf Grundlage solcher Sichtweisen erscheint es geradezu reaktionär, dass Ulrich Greb als Intendant des Schlosstheaters Moers für das Kulturhauptstadtjahr Özdamar ins ›Rennen‹ um das europäische Narrativ schickt und sie zur Teilnahme am Theaterereignis der *Kulturhauptstadt Essen für das Ruhrgebiet* einlädt, um die Odyssee auf das Ruhrgebiet zu adaptieren. ⁸³ Özdamar ist mit ihrem türkischen Feenmädchen *Perikızı* Teil einer operativ geplanten gegenseitigen ›Befruchtung‹ in Form einer Kooperation von sechs etablierten Theaterbühnen des Ruhrgebietes. Vor allem sollen bei dem Theatergroßprojekt das Ruhrgebiet als Text, die ›Lesbarkeit der Städte und von der Vielfalt ihrer Schriften und Zeichen‹ hinterfragt und thematisiert werden. ⁸⁴ Die Interkulturalität und die Vielfalt der kulturellen Zugehörigkeiten – weit über die Grenzen Europas hinaus – sollen hinterfragt werden. Diesem Anspruch werden die Stücke – mit Ausnahme von Özdamars *Perikızı* – in keinsten Weise gerecht. ⁸⁵ Die Reise Odysseus gilt als Hauptthema des klassi-

80 Schößler, Franziska. 2010. S. 80.

81 Zur Historizität dieser Grenzziehung. Vgl. Korff, Rüdiger. 2004. Wo ist Europa? In: Kaiser, Markus. (Hg.). Auf der Suche nach Eurasien. Politik, Religion und Alltagskultur zwischen Russland und Europa. Bielefeld: transcript. S. 21–35; Quenzel, Gudrun. 2005.

82 Schößler, Franziska. 2010. S. 81.

83 Greb erinnert sich in einem persönlichen Interview vom 19.02.2019 seine erste Begegnung mit Emine Sevgi Özdamar als Autorin: Greb war Mitte der 1990er-Jahre durch seine Arbeit am Theater an der Ruhr mehrmals in der Türkei – insbesondere in Ankara, wo er u.a. Brechts Stücke inszenierte. 1998 nahm Greb den ersten Kontakt zu Özdamar auf, weil er ihre Texte in einer Theaterproduktion mit dem Titel Linie 901 verwendete. In dieser Produktion wurden für die Fassung ebenfalls Texte von Fakir Baykurt Aziz Nesin, Yunus Emre, Nedim Gürsel, Sevim Budak, Sabahattin Ali und Feridun Zaimoğlu mit Grebs eigenen Texten zusammengestellt. Greb erinnert sich an den ersten Kontakt mit E. S. Ö. und beschreibt die Arbeit mit und an ihrem Text »Das Leben ist eine Karawanserei...« als den Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung mit den Werken von Emine Sevgi Özdamar, die ihn dazu bewegten, Özdamar an der Ruhr-Odyssee zu beteiligen.

84 Marietta Piekenbrock, Programmleiterin der »Stadt der Künste«, einer von vier Abteilungen der Ruhr2010 GmbH als Planungsgruppe für die Veranstaltungen im Kulturhauptstadtjahr 2010. Theater Theater..., S. 8.

85 Schößler beschreibt diesen Zustand wie folgt: »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.« Schößler, Franziska. 2010. S. 83.

schen Bildungsromans.⁸⁶ In der klassischen Literaturanalyse gilt die Reise der Protagonistin *Perikızı* als Grundvoraussetzung, um in einer Gefahrensituation Lebenserfahrung zu sammeln und somit Bildung zu erfahren. Das *Traumspiel Perikızı* liefert dieses Motiv. Folglich ist es unumgänglich, von einem Bildungsroman bzw. -stück zu sprechen.⁸⁷ Gutjahr schreibt über »Die Brücke vom Goldenen Horn« als einen Bildungsroman. Das Theaterstück »Perikızı – ein Traumspiel« trägt Grundzüge des Romans »Die Brücke des Goldenen Horns« als auch des Märchens »Das Mädchen vom halb verbrannten Wald« und ist gleichzeitig eine neue Version der Homer'schen Odyssee, wobei der Urtext unter zahlreichen anderen literarischen Bezugnahmen als eine von vielen Intertextualitäten fungiert. Özdamars Text erinnert an die neue Hochkultur à la Rene Pollesch und Christoph Schlingensief, die die Aura klassischer Texte demontieren und – im ersten Moment – in einen brutalen Zusammenhang von Individualität und Illusion stellen, der in den Figuren, die ebenso aus der Gegenwart »geholt« sind, den universellen Rahmen »vergegenwärtigt«.⁸⁸ Dementsprechend sind die einzelnen Überschriften der Kapitel wie surrealistische und gleichwohl hochpoetische Zustandsbeschreibungen. Die vierzehn Kapitel bebildern bereits als Überschriften das Traumspiel über das Feenmädchen wie Das Meer steigt, wer weiß warum. Perikızıs Aufbruch (S. 273–292) oder Mit dem Hurenzug nach Europa (S. 292–298) oder Ruhrpottdeutsch (S. 320–321). Das Traumspiel beginnt mit dem längsten Kapitel »Das Meer steigt, wer weiß warum. Perikızıs Aufbruch« in Istanbul und erzählt die Geschichte eines Mädchens, das in das Theater vernarrt ist und nach Europa möchte. Das erste Kapitel ist für Özdamar-Kenner der Einstieg in ihre Selbstinszenierung. Özdamar und ihre Protagonist:innen sind von ihren Müttern und Großmüttern nicht zu trennen. Noch vor der literarischen Familienaufstellung, in deren Spiegel die Aushandlungen von Eltern mit ihren Kindern, die sich der Kunst zuwenden wollen, an die europäische Mittelschicht erinnert, beginnt die Erzählung mit der Gewaltpolitik der türkischen Republikgründung. Bereits auf der zweiten Seite setzt Özdamar die klagende Großmutter von *Perikızı* ein. Die Mutter, die Großmutter – das sind Özdamars Sprecherinnen aus den Abgründen, den unverarbeiteten Verfolgungen, Pogromen und Massakern und insgesamt die Atmosphäre der Gewaltpolitik in der türkischen Geschichte – sowohl in *Mutterzunge* als auch in *Perikızı*. *Perikızı* schwärmt und schwelgt zu den Ro-

86 Vgl. Gutjahr, Ortrud. 2007. Einführung in den Bildungsroman. Darmstadt: WBG. Ich danke Prof. Dr. Meltem Gürle für ihre fachlichen Hinweise zu den transnationalen Narrativen zum Thema der lebendigen Toten und für die Identifizierung der intertextuellen Bezüge.

87 Ortrud Gutjahr platzierte als eine der ersten Wissenschaftlerinnen Özdamars Werke in die Gattung des Bildungsromans. Vgl.: Gutjahr, Ortrud. 2007.

88 Näheres zu Polleschs Verständnis von Kunst, Theater und Ästhetik: Pollesch, Rene/Hegemann, Carl. 2006. Liebe, von der man sich selbst erzählt. Ein Gespräch über linke Kritik, Fake und wahre Liebe. In: Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz/Ubenauf, Malte (Hg.). Die Überflüssigen. Berlin: Alexander Verlag. S. 100–138. Özdamars Texte in Zusammenhang zu den Arbeiten von Castorf, Schlingensief und Pollesch zu stellen, erscheint als eine noch zu bewältigende Aufgabe der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung. Eine wichtige Analyse zur Rolle von Brecht im türkischen Theater und in der deutsch-türkischen Literatur (vom engl. Originaltitel übernommen) liefert Ela Gezen: Gezen, Ela. 2018. Brecht, Turkish Theater, and Turkish-German Literature: Reception, Adaptation, and Innovation after 1960. Rochester, New York: Camden House.

sen und Raupen und Rosenknospen von Shakespears Sommernachtstraum, der bei ihrer Großmutter Erinnerungen an ihre armenischen Nachbarn wachruft:

»Wie die armenischen Bräute sich von den Brücken heruntergestürzt haben. [...] Aber wohin gingen sie? Zu welcher Hoffnung? Getrieben von den Bösen, die auf den Pferden saßen, die Schürze noch über ihren Kleidern.«⁸⁹

Während *Perikızı* die Perspektive ihrer Großmutter einnimmt und durch ihre Zeitzeugenschaft Krieg und Trauer aus der Sicht der Toten empathisch vergegenwärtigt, sitzen ihre Eltern im Kino und schauen sich den Film *Vom Winde verweht* an. Stefani Kugler und Ariane Totzke definieren 2013 in ihrer Analyse zu den Verknüpfungen von Nationalismus und Völkermord den Theatertext *Perikızı* treffend als »Diskurs- und Geschichts-ort«, »an dem der jeweils unterschiedliche Umgang mit nationaler Verantwortung in Deutschland und in der Türkei auf spezifisch ästhetische Weise ausdifferenziert und problematisiert wird.«⁹⁰ *Perikızı* als dichterische, poetische Grundlage zur Vergangenheitsbewältigung zu betrachten bietet auf mehreren Ebenen die Möglichkeit, tiefgreifende traumatische Erlebnisse, die noch unvermittelt sind – wie die Verflechtung der Türkei und Deutschlands im Nationalsozialismus und beim Völkermord an den Armeniern – zu thematisieren. Die Großmutter erzählt die Geschichte der Witwen des Ersten Weltkrieges, ihres ersten Orgasmus und belehrt das Feenmädchen, nachts nicht in den Spiegel zu schauen, weil sie sonst in ein fremdes Land verdammt werden würde.⁹¹ Der Spiegel steht für die »traumatischen Anteile der nationalen Geschichte«.⁹² Der Konflikt *Perikızı*s mit ihren Eltern stellt die belastete Geschichte der traumatischen Kriegsverbrechen und die gesellschaftlichen Zerwürfnisse in Istanbul der 1960er-Jahre dar. In diesem ersten Kapitel liegt ein weiteres Narrativ: nationale Vereinnahmung als Tod. *Perikızı*s Mutter erzählt, wie sie zum Namen *Perikızı* kamen. Sie erzählt, wie sie ihren todkranken Säugling auf Anraten ihrer Schwiegermutter in ein Grab legt, um den Tod zu überlisten. Die Geister der Toten, so die Mutter, sorgen für das Überleben des Säuglings, aber auch dafür, dass sich *Perikızı* ins Verderben stürzt. *Perikızı*s Versuch, in verallgemeinernden und homogenisierend kulturalisierenden Denkstrukturen wie jenen ihrer Eltern ihre Individualität zu bewahren, wird durch die weinende Mutter beklagt

»Geh, [...] hetz dich ab, [...] wie ein schneller Hund renn hin zu diesem Europa. [...] Das alle deine Großväter auf dem Gewissen hat. Die Toten, die sind unsere Götter, nie werden sie dir verzeihen«⁹³ und von ihrem Vater Sinan als Schande und Flucht vor der Verantwortung kritisiert. *Perikızı* hingegen »will nicht mit den Toten leben.«⁹⁴

Hier liegt eine interessante Antithese, in der sich *Perikızı* dazu bekennt, den Toten entfliehen zu wollen, und ihr Vater daraufhin die Geschichte des Odysseus erzählt – mit

89 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 275.

90 Kugler, Stefani/Totzke, Ariane. 2013. S. 109.

91 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 280.

92 Kugler, Stefani/Totzke, Ariane. 2013. S. 113.

93 »[...] Europas Wille zur Macht hat deine Großväter auf dem Gewissen. Ich habe meinen Vater nie gesehen«, Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 291.

94 *Perikızı* spricht mehrmals aus, dass sie den Toten entfliehen möchte. »Mir sind doch egal die Toten, sie sollen von mir fernhalten ihre Pfoten. [...] Ich spucke auf alle Toten.« Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 291.

dem Hinweis, dass *Perikızı* droht, ein Niemand zu werden. *Perikızı* entgegnet mit dem Erwähnen der zahlreichen Menschen, die bisher nach Europa gereist sind, ohne »schamkrank« zu werden: Sie sagt »Aber Vater, so viele Menschen sind von hier nach Europa gegangen, glaubst du, sie sind alle krank vor Scham, schamkrank, mit blassen Wangen? Werden sie sich schämen bis ins Grab?« Özdamar verleiht *Perikızı* Vater die Rolle des kemalistisch-nationalistischen Sprechers, der sagt: »Sogar wir, die Gebliebenen, schämen uns für die, die nach Europa gegangen sind. Die Leute sagen hier, diese Menschen, die hier fort sind, geben in Europa ein schlechtes Bild von uns ab.«⁹⁵ Hier wird ein weiterer – in der Literatur über die Immigrant:innen aus der Türkei und den Vorurteilen, mit denen sie in der Türkei zu kämpfen haben – selten vorgebrachter Moment zur Sprache gebracht. Das folgende Kapitel spitzt diese Lächerlichkeit im Dialog der *Huren im Hurenzug* auf dem Weg nach Europa zu. Dieses gängige Vorurteil gegenüber den Deutschen und den Türken in Deutschland wird in der ersten Szene abgehandelt; als wäre es Özdamar wichtig, zuallererst ihre Narrative wahrnehmen zu lassen, bevor es an die Handlung einer Reise ins Ruhrgebiet gehen kann. Die Befürchtungen des Vaters von *Perikızı*, wie »Die Fremden werden das Land, in dem sie ankommen, immer zweiteilen.« und »IN WAHRHEIT IST DER BESTE TÜRKE FÜR EUROPA DER ALS TÜRKE VERKLEIDETE EUROPÄER.«⁹⁶ Diese Aussagen führen zu einem Vater-Tochter-Dialog, in dem der Vater inständig betont, bemüht zu sein, um das in Europa drohende Unheil von seiner Tochter abzuwehren. »So werden sie versuchen, dir dein Gedächtnis auszulöschen, weil sie keines haben.« Der Vater geht mit den Worten »Du gehst in einen Krieg« und der Furcht, dass *Perikızı* ein Niemand wird und den Zyklopen erliegen wird, ab. Kugler/Totzke konstatieren, dass der »homogenisierende und exkludierende Nationaldiskurs [...] in der ersten Szene an die Elterngeneration und ihre Perspektive gebunden« bleibt, jedoch in weiteren Verlauf »der Lächerlichkeit preisgegeben und unterlaufen« wird.⁹⁷ Des Weiteren machen sie darauf aufmerksam, dass der erste Blick in den Nachtspiegel, in die unverarbeitete Geschichte der Türkei von *Perikızı* gemeinsam mit dem Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg und den armenischen Bräuten bewältigt wird.⁹⁸ Im folgenden Kapitel stellt Özdamar den *Hurenzug mit Drei Huren* auf dem Weg nach Europa und durch das kriegsgezeichnete und traumatisierte Jugoslawien vor. In »Mit dem Hurenzug nach Europa« rekurriert Özdamar auf den Urtext der Odyssee. Die Gefahr wird verwoben mit der drohenden Homogenität, dem Lesen von Verhaltensregeln für die Arbeiter:innen und der mythologischen Erzählung aus dem Urtext der Odyssee. In diesem Kapitel taucht die mythologische Figur Kirke auf. Mit der Figur Kirke setzt Özdamar den direkten Bezug, und darüber hinaus gibt sie im Text die Bühnenanweisung: »Zitieren in Anlehnung an die Odyssee.«⁹⁹ Der Integrationsapparat, den Özdamar hier zu beschreiben versucht, wird in Form des Handbuchs »Ein Handbuch für die Arbeiter, die in der Fremde arbeiten gehen« von den Huren angeboten.¹⁰⁰ Kirke erscheint in der Abfolge der Erzählungen der Huren als

95 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 288.

96 Ebd. S. 188. Großschreibung aus dem Original.

97 Vgl. Kugler, Stefani/Totzke, Ariane. 2013. S. 119.

98 Kugler, Stefani/Totzke, Ariane. 2013. S. 113 und bei Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 292.

99 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 297.

100 Ebd. S. 296.

die Spitze der *Integrationsmaschinerie* der deutschen Behörden und Politiker:innen. Die Bedrohung, von der *Perikızı* Vater gesprochen hat, ist für *Perikızı* noch nicht erlebt, wird ihr aber von den *Huren* chorisch erzählt.¹⁰¹ Im dritten Kapitel »*Fotoautomat als Spiegelkabinett. Erste Entdeckung der Einsamkeit.*« kommt *Perikızı* in Europa an und wird – wie es ihre Eltern vorausgesehen haben – von dem Sänger Heino und im folgenden Kapitel von den Schuldgefühl-giganten – ignoriert. *Perikızı* erzählt Heino ihre Geschichte, doch er sieht sie nicht: »Da steht er, putzt seine Brille, er hört mich nicht, ich bin unsichtbar. Er sieht mich nicht. Vater.«¹⁰² Im nächsten Kapitel »Im halb verbrannten Wald« kommt *Perikızı* im halb verbrannten Wald an, der »das Grauen und das zersplitterte Gedächtnis Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg darstellt.«¹⁰³ Im Stück beschreibt es Özdamar in der Bühnenanweisung zum Abgang der letzten Szene so, dass der »deutlich abgebrannte Wald zu ihr [kommt].«¹⁰⁴ Das vierte Kapitel stellt einen Handlungsbogen dar, der die transnationale Weite der Özdamarschen Erzählungsweise erkennen läßt: Im halb verbrannten Wald begegnet *Perikızı* drei Schuldgefühle-Giganten und drei Intellektuellen mit roten Gesichtern, die gemeinsam einen Chor bilden, und einem weiteren Trio, dem *Hühnerballett*. Der Schuldgefühle-Chor ist im Gegensatz zu *Perikızı* (und Odysseus) die Stimme der Täter, die sich – um ihre Schuld zu vergessen – Löcher in den Kopf bohren, Erinnerungen auslöschen: »Wir wollen nur noch Kopflöcher bohren, all unsere Erinnerungen vergessen.«¹⁰⁵ Sie werden wieder zu Tätern, indem sie *Perikızı* übersehen; *Perikızı*, die als Niemand durch ihre Unsichtbarkeit wiederum gerettet wird. *Perikızı* fürchtet sich vor den Schuldgefühle-Giganten, die – sich in ihrem Schuldgefühl suhlend – sie missachten. (»Sie werden mich zum Esel machen«). Die Schuldgefühle-Giganten bilden das Narrativ der Schuld am Holocaust

»Wir sind die Schuldgefühle des Krieges. Wir hassen unseren Vater, unsere Mutter, gesündigt haben sie, gesündigt. Wir leben hier in Sünde. Die Sünde ist zu groß, viel zu groß, unsre Geschichte ein bitteres Los. Unser Wald ist verbrannt, nicht zu retten, von bösen Vaterfüßen zertreten.«¹⁰⁶

Konuk weist darauf hin, dass »die Konfrontation mit den Intellektuellen im Schuldgefühlechor« dazu führt, dass *Perikızı* »sich mit ihrer eigenen Geschichte« auseinandersetzt und den »Mythos der Reinheit des türkischen Volkes« anzweifelt.¹⁰⁷ Die Schuldgefühle-Giganten gehen ab, und die Geschichte entwickelt sich hin zur Verfolgung und Dämonisierung der Armenier:innen in der Türkei. Die Schuldgefühle-Giganten werden in der Ausarbeitung von Stefani Kugler und Ariane Toztke als die »prototypischen Stimmführer

101 Ebd. S. 298. An dieser Stelle danke ich Prof. Dr. Melten Gürle für ihre Hinweise, die Umwandlung der Menschen in Schweine in Beziehung zu den Integrationsvorhaben in Deutschland zu setzen.

102 Ebd. S. 301.

103 Vgl. Konuk, Kader. 2017. S. 173.

104 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 301.

105 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 302.

106 Ebd. S. 301. Vgl. zu der Rezeption der Schuldgefühle-Giganten. Konuk, Kader. 1997; Konuk, Kader. 2017; Schößler, Franziska. 2010; Kugler, Stefani/Totzke, Ariane. 2013.

107 Konuk, Kader. 2017. S. 173.

im Diskurs über die deutsche Geschichte und den Holocaust« angeführt.¹⁰⁸ Die Zyklopen stellen ebenso die Schuld an der ›Geschichte‹ des Holocausts dar und sind diejenigen, die gleichzeitig die Ausgrenzung von *Perikızı* als ›Solistin‹ vorantreiben und somit auch eine lebensbedrohliche Gefahr und eine Hürde darstellen. Zugleich erscheint *Perikızıs* Vater mit dem Hinweis, dass sie die Sprache durch das Lesen von Zeitungen lernen soll. Dadurch transformiert sich der Vater zu einem Obdachlosen, der unter den besagten Zeitungen liegt und Opfer von rechter Gewalt wird.¹⁰⁹ Die bisher einzige Männerfigur aus *Perikızıs* Vergangenheit wird zum sexuell gesteuerten, triebhaften Vagabunden, der als Geschlagener aus der Odyssee zitiert, woraufhin *Perikızı* ihn nach der Adresse des Wohnheims fragt. Das Leben mit den Gastarbeiter:innen im Wohnheim wird mit der Konfrontation des türkischen Nationalismus verbunden. Das *Hühnerballett* ist – so wie der Schulgefühle-Giganten-Chor – Stimme des Nationalismus. Özdamars Hühner sind in der Erzählung *Die Brücke vom Goldenen Horn* als surrealistisch entstellte, gackernde Hühner zu finden.¹¹⁰ Die drei Hühner sind wie karnevalistisch-burleske Gestalten, die den angeschlagenen Vagabunden erregen, an die Huren aus dem Hurenzug erinnern, das »Hühner Ballett machen« und *Perikızı* auf Anhieb entzücken.¹¹¹ Doch *Perikızı* wird erneut missachtet und beschimpft, diesmal von den Hühnern, die Armenier:innen dämonisieren. Özdamar setzt die Narrative der Gewalt in der Türkei gleichermaßen grotesk ein, wie sie die Schuldgefühle-Giganten und den problematischen Umgang mit der Geschichte in Deutschland einsetzt.¹¹² Dadurch gewinnt der Text eine besondere Bedeutung: Der Leidensweg der Protagonistin ist individuell und steht gleichzeitig für die Erfahrungen, die durch die Gräueltaten der Weltkriege alle beteiligten Figuren betreffen und gleichermaßen in ihrer gesamten Tragweite noch stets nicht verarbeitet und ergründet sind. Die menschlichen Züge der Figuren sind unkenntlich und die monströsen Gestalten verängstigen und verbreiten Schrecken. Weder der Nationalismus des Vaters noch das blinde Arbeiterhuhn bleiben verschont, wenn es um die Darstellung von Verbrechen an der Menschlichkeit geht. Özdamar erschafft durch die Bühnenanweisungen und die ästhetischen Verwandlungen ihrer Protagonist:innen in märchenhafte und mythische Tiergestalten eine neue Ebene der Vergangenheitsbewältigung, in der ihre Perspektive als Trägerin des kulturellen Gedächtnisses der Türkei und der deutschen Geschichte deutlich wird. Das folgende Kapitel »*Perikızıs* Traum« verleiht den Toten und Opfern von Gewalt eine Stimme und ist eine von wenigen Szenen, die mit realistischen Figuren besetzt ist. Der Vater, die Mutter, die Großmutter, der Soldat aus dem Ersten Weltkrieg, der sich als Großvater von *Perikızı* zu erkennen gibt und die armenischen Bräute sind ohne jeglichen karnevalistisch-grotesken Aufwand dargestellt und doch in der Erzählung in einer Traumwelt, die als Istanbul gekennzeichnet ist.¹¹³ Das Sprechen mit den

108 Kugler, Stefani/Totzke, Ariane. 2013. S. 114.

109 Ebd. 2013. S. 115.

110 Vgl. Özdamar, Emine Sevgi. 1998b. *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. S. 19.

111 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 304.

112 Ebd.

113 Ebd. S. 312.

Toten ist an zahlreichen Stellen des Stückes zu erkennen. Die Großmutter steht für diesen Akt des Sprechens mit den Toten, denn durch die Großmutter sprechen die Toten zu *Perikızı*. Das Dasein der Großmutter gründet auf dieser Sphäre der Dialogfähigkeit mit der Geschichte. Während *Perikızı* mit Ungeheuern kämpft, sucht die Weltgeschichte ihre Spuren in *Perikızis* Person. So wird der Dialog mit den Zeitzeugen der Weltgeschichte (die verleugnet wird) zur Aufgabe der Großmutter gegenüber *Perikızı*. *Perikızis* Vater sagt: »Sie haben sich von ihren Toten entfernt. Sie konnten früher mit ihren Toten sprechen. Weil sie mit ihren Toten sprechen konnten, waren sie nicht gehetzt.« Özdamar verortet den Beginn der Erzählung in Istanbul, dann die Reise im Zug durch das kriegsverwüstete und traumatisierte Jugoslawien nach Europa und später ins Ruhrgebiet und gibt Bühnenanweisungen zum »Ruhrpottdeutsch«. Gleichzeitig löst Özdamar die konstruierte Dichotomie zwischen Osten und Westen sowie Orient und Okzident auf und ebnet den Zeitzeugen, ihrem toten Großvater, dem Soldaten, den armenischen Bräuten, den Weg der Darstellung. Damit reiht sie die Frage nach der Verortung in ihre eigene Tradition der Heimatlosigkeit ihrer Protagonisten durch eine fehlende wirklichkeitsbezogene Anbindung an die Geschichte als stets andauernde Suche nach der eigenen Vergangenheit ein.¹¹⁴ Warum ist es so wichtig für *Perikızı*, mit den Toten zu sprechen? Besonders im Prozess der Ich-Werdung, der Verstoßung, der Missachtung wird von *Perikızı* an eine Geschichte der menschlichen Verrohung und Vernichtung erinnert. Die Dringlichkeit und Notwendigkeit, die Identitätsentwicklung des Individuums über die Geschichte der Toten, also der Vergangenheit und der Geschichte zu ergründen, erscheint als bedeutungsvoller Hinweis zum Thema der Erinnerungskultur.¹¹⁵ Özdamar zeichnet die Grausamkeit der Leugnung auf, wenn sie auf zwei Seiten die Kriegserfahrungen des Soldaten berichten lässt:

»Damals hatte keiner verstanden, warum ein deutscher Kaiser sich zum Beschützer des Osmanischen Reichs aufspielt. Golz, Falkenheim, Sanders, Enver Pasha, Talat Pasha, all diese Narzissten, gefährliche Kriegsmaschinen, spielten Hand in Hand mit dem Leben von Soldaten, die Henning oder Ahmed gerufen wurden von ihren Müttern. [...]«¹¹⁶

Das historische Zerwürfnis zwischen den Kriegverbündeten aus der Weimarer Republik und dem Osmanischen Reich wird als Grundlage für die notwendige Versöhnung deutlich und durch die Großmutter und den Vater an die Nachkommen weitergegeben, die von den Toten begleitet werden: »Wir Toten begleiten das Kind und sehen mit ihm, was aus diesen Ländern geworden ist, für die damals so viele gestorben sind.«¹¹⁷ An dieser zentralen Stelle wird deutlich, welche Figur Özdamar schuf. Das Feenmädchen und

114 Kader Konuk analysierte bereits 1999 (erschieden 2001) Özdamaras Strategien des Verortens, der Ortlosigkeit detailliert in ihrer Dissertation. Konuk, Kader. 2001. Insbesondere S. 83–99.

115 Hier lässt sich eine Brücke zu Baykurts Friedhofsnarrativ erkennen. Die Reise der Überreste des Mannes von Kezik Acar aus Halbes Brot mündet ebenfalls in der Notwendigkeit der Ankunft dieser Knochen in Deutschland für das Gefühl der Arrivierung, des Ankommens. Ohne die Überreste des Vaters/Ehemanns scheinen ein Ankommen und Bleiben, eine Ansiedlung nicht möglich.

116 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 311.

117 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 312.

ihre inneren Konflikte sowie die, die sie mit den nationalistischen Kollektiven in beiden Ländern hat, sollen als Waagschale der Gerechtigkeit dienen, und daran zerbrechen das Feenmädchen und folglich die Träger der europäischen Kulturgeschichte. Der Soldat spricht als Narrativ einer wahren Geschichtsschreibung, einer universell gültigen Realität, in der es keine Freude geben kann, wenn sie ungeachtet bleibt: »Wir [*die Toten*] waren die, die Perikızı erwählt haben, den Weg mit uns zu gehen. [...] Die Toten wollen nicht, dass ihr so traurig seid und weint.« Diese prophezeiungsartigen Sätze des Zeitzeugen sind von den monströsen Fabelwesen, den Ausgeburten, einäugigen schuldgeplagten Zyklopen und teilweise ebenso einäugigen Hühnern von der Leugnung abgekoppelt und erscheinen in sakraler Atmosphäre und mit Hinweisen zur Heilung pathologischer Krankheiten (Nasenbluten). Das Nasenbluten ist als Zeichen der Erkrankung der Gesellschaft und der Zeitzeugen zu definieren.¹¹⁸ Der Soldat leitet seine Frau – *Perikızı*s Großmutter – an, die Berichte und Klagen der armenischen Bräute zu erzählen. Die Großmutter schläft, blutet jedoch aus der Nase. Die Bühnenanweisung zum Schluss des Kapitels verbindet auch hier die letzte und die folgende Szene, die das nächste Kapitel einleiten soll. Die Überreste dieser Szenen – in Form von mit Windmaschinen angetriebenen Wirbeln aus Trauerschleiern und Seidenpapierfetzen – dienen als ästhetisches Übertragungsmittel als Teil der theatralen Erzählstruktur. Özdamar bietet hier einen quintessentiellen Entwurf für die Entwicklung der Erinnerung und Geschichtsschreibung der Menschheit – zumindest der, die sich auf der metaphorischen Zündschnur zwischen den Themen der Türkei und Deutschland befindet. Durch den Dialog mit den Toten – oder im Sinne der Toten – findet eine Bewusstseinswerdung, eine Ich-Werdung der Protagonistin statt. Mit *Perikızı*s Dialog mit den Toten entwirft Özdamar ein Narrativ zur gemeinsamen Kulturgeschichte zwischen der Türkei und dem europäischen Wertekanon. *Perikızı* gewährt im nächsten Kapitel mit dem Titel »Akkordarbeit im halb verbrannten Wald« Einblick in die Arbeitswelt der Gastvögel. Özdamar rekonstruiert in diesem Kapitel die Arbeitsimmigration aus der Türkei aus ihrer Sicht.

Die Belastung und der Druck der Akkordarbeit werden getragen von türkischen Vorarbeiterinnen, die als Übersetzerinnen agieren und wie Sklaventreiberinnen den Hühnerchor, die Gastvögel und *Perikızı* zum Akkord antreiben. Bereits in der Bühnenanweisung verleiht Özdamar der Akkordarbeit, die auf *Perikızı* wartet, ein erhöhtes Tempo, indem mehrere Wecker klingeln sollen. »Die türkische Dolmetscherin« treibt die Arbeiter:innen an. Özdamars Version der »fleißigen Gastarbeiter« zeichnet die Arbeitswelt der Frauen nach. In diesem Kapitel stellt Özdamar die Arbeitswelt der Bundesrepublik zu Zeiten der Arbeitsmigration aus der Türkei dar, in der die Existenz der sogenannten Gastvögel (vogelfrei) einen Gegenpol und ein Hindernis bei der Maximierung der Arbeitskraft der Einzelnen darstellt:

»Guten Morgen, liebe Gastvögel. Heute ist unsere Aufgabe, den halb verbrannten Wald zu putzen. Trinkt euren Kaffee, vergesst nicht, warum ihr hier seid, denn ihr habt unterschrieben mit Europa einen Eid. Ihr müsst dafür geradestehen, mindestens ein Jahr lang für eure Arbeitsamkeit. So wie die Toiletten in Europa anders sind als bei uns, ihr steht nicht drauf, sondern setzt euch auf die Toilettenbrille, sind auch die Arbeitsregeln

118 Vgl. Kugler, Stefani/Totzke, Ariane. 2013. S. 110.

in Europa anders als bei uns. Schnelligkeit, Disziplin, Gehorsamkeit, seid bitte nicht vogelfrei, ohne Schweiß ist kein Fleiß, legt eure Arbeitsfaust ins Feuer, auch wenn es wäre heiß keine leichte Arbeit ist, einen Wald zu putzen. Was euch aber erlaubt ist, dabei zu furzen. Vergesst dabei nicht, woher ihr seid und kommt, fühlt euch bei der Arbeit zu Hause und sprecht nicht: »O ich Ärmster, in was für einem Land bin ich jetzt schon wieder gelandet? Sind die Menschen hier Verbrecher oder Wilde? Haben sie eine Rechtsordnung, verhalten sie sich Gästen und Asylanten gegenüber einigermaßen gottesfürchtig?« Geht einfach ran an die halb verbrannten Bäume, bitte, liebe Gastvögelinnen, keine Zeit verschwenden, lasst euer Arbeitsgerät keine Minute aus der Hand! Macht Akkord! Akkord!«¹¹⁹

In diesem Kapitel zentriert sich der Kampf des künstlerischen Individuums (*Perikızı*) mit den Anforderungen der Arbeitsmigration, wenn Özdamar *Perikızı* die Worte »Ich bin keine Arbeitsmaus. My name is Titania.« sprechen lässt.¹²⁰ *Perikızı* wendet sich von der befohlenen Fabrikarbeit ab und widmet sich, wie im folgenden Kapitel *Nacht Mond im Wald* geschildert, ordinären Ausschweifungen. So wird die sexualisierend-erotisierende Art der Medien verdeutlicht, die das naive Mädchen *Perikızı* in einen Strudel von Vulgarität stürzen. Die vulgärdarwinistische Denkweise der Figur »Der Zeitmann« und die der beiden Figuren Liesel und Gretel werden bloßgestellt. Der Zeitmann, der sich über die vulgäre Art der »Türkin« wundert, stellt zugleich auch in zahlreichen Analysen und Ausarbeitungen den Plagiatsfall zwischen Zaimoğlu und Özdamar dar.¹²¹ »Der Zeitmann« steht für die deutsche Bildungsbürgerschicht und ihre Vorstellungen von türkischen Frauen, die Verleumdung und bössartigen Unterstellungen ausgesetzt sind:

»Ich frag mich, wie kann ein türkisches Mädchen das Wort Schwanz in den Mund nehmen? Was mir auffällt und unerwartet ist, sie sagt das Wort Schwanz, als ob sie Tisch sagen würde. Ist das ein Zeichen drastischer Sexualität? Ist das ein bewusster Bruch von Tabus? Ist das Provokation? Oder ist das ein Zugeständnis an den europäischen Publikumsgeschmack? Verstehst du mich?«¹²²

Die westlichen Vorstellungen der Sittenhaftigkeit türkischer Mädchen und der durch den Plagiatsvorwurf entfachte Streit um die Differenzierung in der Kulturgeschichte zwischen der Türkei und Deutschland werden in diesem und in dem folgenden Kapitel »*Assimilationsdiskurs des Zeitmanns*« erzählerisch angebahnt und in dem Kapitel »*Sprachlosigkeit im halb verbrannten Wald*« verdichtet. Helge Malchior, der Özdamars ersten Roman

119 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 314.

120 Ebd. S. 315.

121 Zum Plagiatsvorwurf: Vgl. Brunner, Maria E., 2009. Parallele kulturelle Identifikationsräume in F. Zaimoğlu »Leyla« und E. S. Özdamars Roman »Das Leben ist eine Karawanserei« oder »Absorption von Textteilen?«. In: Rác, Gabriella/Szabó, László V. (Hg.). Der deutschsprachige Roman aus interkultureller Sicht. Veszprém: Universitätsverlag/Wien: Edition Praesens. S. 31–52. Und: Stewart, Lizzie. 2014. Turkish-German Scripts of Postmigration: Mimesis and Mimeticism in the Plays of Emine Sevgi Özdamar and Feridun Zaimoğlu/Günter Senkel. Dissertation. University of Edinburgh. <https://core.ac.uk/download/pdf/146460711.pdf>, zuletzt aufgerufen am 17.06.2020.

122 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 317.

über Kiepenheuer & Witsch veröffentlichte, geht dem Verdacht von Özdamar nicht sorgfältig genug nach, sodass Özdamar den Streit um die Individualität ihrer Narrative als erschütterndes Ereignis darstellt. Die folgende Verortung ins Ruhrgebiet erscheint als ein beiläufiger literarisch-erzählstrategischer Wink. Das Kapitel »Ruhrpottddialekt« wird an den Kabarettisten Jürgen von Manger und seine Ruhrgebietsfigur Adolf Tegtmeier gebunden. Die vorbildlichen »Bilderbuchbergmänner« steigen aus der Hölle und sollen – der Bühnenanweisung Özdamars folgend – den Ruhrpottddialekt von von Manger übernehmen und den Urtext der Odyssee – explizit die Episode »Darf Odysseus nach Hause?« – rezitieren. Die Konstruktion des Ruhrgebietes als Schauplatz der Odyssee funktioniert nicht ganz, vielmehr bilden Özdamars Figuren wie von Manger oder die Bilderbuchbergmänner die einzige Verortung. Folglich demontiert Özdamar nicht, wie Schöffler es beschreibt, das Ruhrgebiet, sondern sie geht nicht auf das Territorium ein, nicht als wichtigen Austragungsort. Weder ist die Fabrik im Ruhrgebiet noch befinden sich die Träger:innen der Gewaltgeschichte, der Schuldgeschichte wie die Schuldgefühle-Giganten oder das Hühnerballett im Ruhrgebiet. Der Ort wird durch die Sprache festgelegt, durch den Dialekt der beiden Figuren: »Der deutsche Bergmann«, der die »Anrufung der Muse« aus dem Homer'schen Originaltext anleitet und nach Odysseus »Muse, erzähl mir von dem Manne... [...]« fragt; und die Figur »Der türkische Bergmann«, der Athenes Text verliert.¹²³ Durch die Übernahme des Originals läßt sich erkennen, dass Özdamar die Übersetzung von Kurt Steinmann aus dem Jahr 2007 zur Grundlage ihrer Adaption verwendete. Außerdem spielt das Populär- und das Hochkulturelle als Kennzeichnung und Zuschreibung eine Rolle, die darauf zu verweisen scheint, dass die rezipierte Hochkultur, für die der Urtext der Odyssee steht, durch die Träger:innen der Popkultur übertragen wird, die längst nicht mehr die *Zeitmänner* bilden, also die Verleger:innen und Journalist:innen, sondern die *Bergmänner*.

In dem Kapitel »Ein neues Kleid für Perikızı« tritt Hölderlin auf und wird mit seinem Gedicht »Der Gang aufs Land« zitiert.¹²⁴ In dieser Szene zeichnet Özdamar die Entmündigungsmomente nach: Liesel und Gretel sehen in Perikızı ein stereotypisches Opfer sexueller Gewalt. Diese unbegründeten und absurden Phrasen und Haschereien entlarvt Özdamar als übergriffige Übersprungshandlungen. Während Liesel und Gretel Perikızı ein Kopftuch überziehen, also dem Stereotyp aus dem Herkunftsland entsprechen, folgt ein weiteres Merkmal: ein Schafsfell, was den Opferstatus des Mädchens kennzeichnen soll. Das Kopftuch steht für eine Debatte, die nicht nur in Deutschland sondern auch in der Türkei den Beginn eines Kulturkampfes und eine anstrengende Phase der Bevormundung durch »westliche« Frauen einläutet.¹²⁵ So erinnert Perikızı an Baykurts Kezik, die ebenso bevormundet und vorverurteilt wird. Neunmal stellt *Perikızı* in diesem Kapitel

123 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 320–321.

124 Ebd. S. 323.

125 Zur sorgfältigen Lektüre Seyla Benhabibs Artikel: Turkey's Constitutional Zigzags. »In contemporary Turkey, the headscarf debate is only the beginning of a transition heralding the pluralization and flexibility of the repressive Turkish nationalism that has dominated the country since the founding of the republic. In this process not only the confrontation with religious Islam but also the fate of the Armenian, Greek, Jewish, and Assyrian populations in the Turkish republic have been opened for political discussion.« Benhabib, Seyla. 2009. Turkey's Constitutional Zigzags. In: Dissent, Jg. 56, H. 1. S. 25–28. Hier: S. 28.

die Hölderlin'sche Frage »Wer seid Ihr?« so eindringlich, dass beim Lesen ein innerliches Entgegenrufen *Frag nicht und rette sie!* aufkommt.¹²⁶

Hölderin als die Perspektive einer fragenden Nation ist ein wichtiger Hinweis, den Özdamar ihrer Fassung der Odyssee hinzufügt. Hölderin beschreibt Nation in seiner in der Gründung befindlichen Form, folglich ist die Frage »Wer seid Ihr?« eine nach innen gerichtete Frage; denn welche Funktion und welche Trägerschaft hat Hölderin in der Özdamarschen Odyssee, wenn nicht die als eine in der Gründung befindlichen Nation?¹²⁷ Hier beschreibt Özdamar die Frage nach der Identität als Zäsur und als Bekenntnis zur Einwanderungsgesellschaft. Sie legt die Forderung danach, die deutsche Kultur und Gesellschaft als eine migrationsgeprägte Kultur und die Kulturgeschichten der Nationen als von Schuld und Gewalt geprägt zu betrachten. Özdamar verwebt hier die Hölderlin'sche Frage »Wer seid Ihr?« mit Fragen der Kultur und Literatur Deutschlands als Einwanderungsland. Özdamar liefert antworten auf die Fragen nach der Literatur der Nation. In »*Perikızı hat an den Füßen Schafsglocken*« setzt Özdamar den griechischen Autor Kaváfis ein. Schößler schreibt, Özdamar setzte Kaváfis der Homer'schen Odyssee entgegen, wobei diese These unausgearbeitet bleibt.¹²⁸ Es ist jedoch Hansi, der tote Dichter, der auch in *Das Mädchen im halb verbrannten Wald* den Weggefährten der Protagonistin darstellt, Kaváfis zitiert und in türkischer Sprache Kaváfis alliterierend wiederholt »Warum sitzen die Senatoren da, ohne Gesetze zu machen? Weil die Barbaren heute kommen. Tcünkü barbarları bekliyoruz.«¹²⁹ Kader Konuk fasst die Intertextualität treffend als Vermischungsstrategie Özdamars zusammen: »Das Motiv der Irrfahrt und der Reise durch die Unterwelt wird mit Stoffen aus Shakespeares *Midsummer Nights Dream*, Kaváfis' *Ithaka*, Hölderlin und Heine sowie Erinnerungen an türkische und deutsche Kriegsgeschehnisse vermischt.«¹³⁰ Im vorletzten Kapitel »*Die Sprachlosigkeit im halb verbrannten Wald*« bringt Özdamar die elementaren Diskurse zur Erinnerungskultur und Vergangenheitsbewältigung in Deutschland und der Türkei zusammen. In komprimierter, polemischer Form der Verdichtung lässt sie eine Lust an den vielschichtigen Assoziationen bemerken, die eher einer Faszination der Hermeneutik folgen als weniger der Faszination einer Transparenz. Ein »humorloser Zwerg« ruft aus nach »Drei Schuldgefühle-Humanisten oder drei humanistische Schuldgefühle oder drei humanisierte Gefühlsschuldige oder drei schuldige Gefühls-Humanisten und der Wolf!«¹³¹ Es taucht der türkische Wolf auf, verkleidet als Intellektueller. Hier wird der Nationalismus in seiner aktuellen Vereinsform und Gestalt der Organisation der »Grauen Wölfe« dargestellt, der in die Münder der Schuldgefühle-Giganten pinkelnd in grotesk-absurder Gestalt die Schuldgefühle-Giganten davon überzeugt, dass der Wolf die »ungeschminkte Stimme der türkischen Zonen« ist und es – wie der böse Wolf es fordert – »viele Moscheen« und Kopftü-

126 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 332.

127 Zur Verwendung der Nation bei Hölderlin vgl. Engel, Manfred. Deutschland/Hesperien. Kulturelle und nationale Identitätsstiftung in Hölderlins später Dichtung. In: Christian J. Emden/David Midgley (Hg.). *German Literature, History, and the Nation*. Oxford: Lang, 2004, S. 75–92.

128 Schößler, Franziska. 2010. S. 90.

129 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 326.

130 Konuk, Kader. 2017. S. 172.

131 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 327.

cher sein müssen«. ¹³² Das Ruhrgebiet, die Generationskonflikte und Tragödien, die Reise durch das zerstörte Jugoslawien und die Gastarbeiter:innen, die türkische Übersetzerin, der türkische Wolf, die drei Schuldgefühle-Giganten, Hölderlin und Shakespeare wirken wie Teilaspekte, thematische Spannungs- und Handlungsbögen, die nur Sinn ergeben, wenn die Existenz von Istanbul als Ort der Austragung europäischer Geschichte und als Grundlage der Auseinandersetzungen und Zusammenhänge verstanden wird. Aus dieser Perspektive ist die Rückkehr als literarische Technik eines retardierenden Momentes erkennbar. Zum Schluss des Stückes spricht *Perikızı* mit der Stimme der Großmutter im Kapitel »Im Hades«, und es folgt eine enorme Verdichtung der Verflechtungen: *Perikızı* – aus der Erfahrung (Stimme) ihrer Großmutter sprechend: »Es gibt keine Rückkehr mehr.« ¹³³ Sogleich betritt Hölderlin mit zwei Armenierinnen, die für das unverarbeitete Trauma der Vertreibung und des Genozids an den Armeniern im Jahr 1915 stehen, dem toten Dichter Hansi und *Perikızıs* Großvater in Gestalt eines toten Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg und dem Esel die Bühne und das Handlungsgerüst der Odyssee. Hansi, ihrem Anvertrauten, dem sie bereits in der Erzählung *Das Mädchen vom halb verbrannten Wald* die Rolle ihres Nächsten gibt, und das Käuzchen, die leise moralische Instanz des Stückes, stehen *Perikızı* bei. *Perikızı* wird von dem türkischen Wolf, der türkische Fahnen in den Boden rammt, attackiert und nach ihrem Schamtuch, dem Kopftuch befragt, »wo die gute Türkin ihre Haare darunter kräftig toupiert.« ¹³⁴ *Perikızı* muss zusehen, wie sich der türkische Wolf – gemeinsam mit den drei Schuldgefühle-Giganten-Journalisten – ihre Gedichte aneignet. *Perikızı* ist sprachlos und hilflos mit einem unerhörten »Aber –« als Einwand neben einem aus der Nase blutenden Käuzchen in ihren Erinnerungen harrend und spricht in der Stimme der Großmutter:

»Wie die armenischen Bräute sich von den Brücken heruntergestürzt haben. Gesehen haben sie mit ihren jungen Augen, die blind sein wollten, die Hölle und das Feuer auf dieser Erde, die Schürze noch über ihren Kleidern.« ¹³⁵

Die Wiederholung dieser letzten Passage aus den ersten Seiten des Stückes ist ein Beharren und ein Verharren in der Bewältigung dieser Vergangenheit. Özdamar stellt die Leser:innen immer wieder vor diesen Zustand einer unbewältigten Vergangenheit. Die Großmutter ist an diese Geschichte gekoppelt, und die Geschichte des Feenmädchens kann ohne die Existenz der Großmutter nicht existieren; die Großmutter als Urquelle und das Thema der Vergangenheitsbewältigung an dem Genozid an den Armeniern als Urquelle, als erstes Verbrechen. Das Zweite ist in Özdamars *Mutterzunge* deutlich erkennbar als wiederkehrender Moment. Die Zunge, die Sprachreform der Republikgründung; die ein Verständnis rein auf semantischer Ebene unmöglich macht. Durch ihr surrealistisches »Bildverfahren und das ihm innewohnende Prinzip der Collage und Montage« erscheint das Kopftuch, das sowohl in der Türkei als auch in Deutschland heftige Debat-

132 Ebd. S. 328–329.

133 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 331.

134 Ebd. S. 330.

135 Ebd. S. 331.

ten auslöste, als Angriffs- und Projektionsfläche.¹³⁶ Odysseus Antwort dem Einäugigen gegenüber, er sei Niemand, ist in Özdamars Odyssee so zu deuten, dass es in Europa kein Überleben außerhalb des »Niemand-Seins« geben kann. Mit zahlreichen Fabelgestalten gestaltet Özdamar die Verwobenheiten und die Mehrschichtigkeit der Gewaltpolitik beider Staaten. Mit dem Niemand-Werden, dem Nichts-Sein, dem Übersehen-Werden ist es möglich, den Gefahren – die in Europa zu drohen scheinen – zu entgehen, solange ein Niemand-Dasein geführt wird. Das Gedächtnis spielt dabei eine krisenreiche Rolle: es fehlt! Özdamar attestiert hohle Verbindungen in der Geschichtsrekonstruktion der Schuldgefühle-Giganten; die Schuldgefühle-Giganten und die peitschenden nationalistischen Hühner, die eine türkische Dolmetscherin haben, ebenso wenig wie ein rhizomatisches Ruhrgebiet – haben kein Gedächtnis. Daran droht das Individuum in Özdamars Traumspiel zu zerbrechen. *Perikızı* Dasein wird torpediert: ihre Ich-Werdung stellt ein Problem dar für fast alle Figuren/Personen wie die drei Schuldgefühle-Giganten, die Hühner, den Zeitungsmann von der ZEIT, partiell Hölderin (im Kapitel *Ein neues Kleid für Perikızı*), die drei Huren (*Mit dem Hurenzug nach Europa*), ihre Eltern und die Toten aus der Türkei. Diese Figuren stellen *Perikızı* vor harte Herausforderungen, bevor sie sich überhaupt zu einer Ich-Werdung aufmachen kann. Permanente Störer:innen, Verhinderer:innen, die einerseits nach ihr gieren und wie sie sein wollen und andererseits eine ihr gerichtete zerstörungs- und Verleumdungstour entwickeln. So auch in die Gewaltgeschichte beider Staaten. Diese Verleumdungs- und Verhinderungsstrukturen werden in ihrer Welt zur Bedingung der Ich-Werdung und der Möglichkeit einer Entfaltung mit den Mitteln der Kunst. Darin liegen elementaren Identifikationsmomente mit den Özdamar'schen Figuren, die ständig in einer Welt der Leugnung und des Nationalismus in Verhandlungen um das Individuum sind. Özdamar setzt in ihrer Erzählung den Akzent darauf, dass Erkennen an das Erinnern und Sehen gekoppelt ist. Das Sehen und Benennen von Gewalt, Diskriminierung, Ausbeutung und Vereinnahmung wird *Perikızı* zum Verhängnis. Diese Erfahrung teilt Özdamar nicht nur mit vielen Autor:innen und Leser:innen, sondern vor allem mit einer sehr alten und langen philosophie- und erkenntnisgeschichtlichen Tradition; so eine mögliche Interpretation der *Perikızı*-Figur, die in Europa kein Esel, keine Putzfrau und Fabrikarbeiterin sein kann, sondern auf Bühnen tanzend und singend ihr individuelles Leben gestalten möchte. Deutlich wird, dass die Leichtigkeit der Özdamar'schen Erzählungen abnimmt und mit *Perikızı* endgültig aus den Schatten der Kollektive heraustritt und durch die Konstellation von Einzelnen (Individualität) und dem Absoluten (Krieg, kollektives Leugnen von Gewaltverbrechen, Leugnen als kollektiver Akt der Gewalt) die eigentliche Faszination hervorhebt: nämlich das Abbrennen einer Zündschnur, die seit jeher zwischen Europa und der Türkei liegt. Die Frage nach dem individuellen Menschen ist bei Özdamar verknüpft mit der Aufarbeitung von Gewaltverbrechen und Genoziden. Das Erinnern ist nicht mehr ein Sündenfall, sondern eine Bedingung.¹³⁷ In ihrem Buch *Seltsame Sterne starren zur Erde* schreibt Özdamar, dass Benno Besson – mit dem sie über Jahre eine enge Verbindung und Freundschaft pflegt – im November 1977 sagt »Man darf nicht zu lange in Deutschland bleiben.

136 Brandt, Bettina. 2006. S. 81

137 Özdamar, Emine Sevgi. 2010. S. 286–288.

Rette dich vor Deutschland.«¹³⁸ Dadurch wird der universelle Rahmen, in dem sich die Figuren bewegen, vergegenwärtigt, gleichwohl surrealistische und hochpoetische Momente wie halb reale, halb irreale Zustandsbeschreibungen wirken.

4.3.2 Deutschland, du halb verbrannter Wald

»meine Tränen, meine Träume sind nicht die Tränen und Träume der Gastvögel, das sind meine Tränen, meine Träume.«¹³⁹ So märchengerecht fängt die Erzählung *Das Mädchen vom halb verbrannten Wald* an und stellt mit 15 Seiten mit Abstand die dichteste Erzählung Özdamars dar. Zudem erstellt Özdamar hier den deutlichsten Bruch zwischen ihrer Protagonistin und den sog. Gastarbeiter:innen aus der Türkei. Die Reise des Mädchens ist mit Risiken und den daraus erwachsenden Erfahrungen verbunden. Deutschland – insbesondere mit der Historie der DDR verbunden – wird in Özdamars Erzählungen als *halb verbrannter Wald* bebildert. In *Perikızı* gibt es unter den 14 Kapiteln drei mit den Titeln »Im halb verbrannten Wald«, »Akkordarbeit im halb verbrannten Wald« (S. 313–316), »Die Sprachlosigkeit im halb verbrannten Wald«.¹⁴⁰ Kader Konuk stellt die Verbindungen zwischen *Perikızı* und »Das Mädchen vom halb verbrannten Wald« in ihrem Artikel »Genozid als transnationales historisches Erbe.« dar: »Der Wald, in dem ein Mädchen zuerst seine Schuhe und dann seine Sprache verliert, repräsentiert auch hier »eine einzige Geschichte, eine gemeinsame Schuldgeschichte.«¹⁴¹ Die Erzählung *Das Mädchen vom halb verbrannten Wald* stellt eine Traumaarbeit dar – im grotesken Charakter einer Märchenerzählung. Das Märchen *des Mädchens* wird in der dritten Person erzählt. Auf dem Weg, den die alte Frau empfiehlt, trifft *das Mädchen* eine andere alte Frau, fragt, warum der Wald verbrannt ist, doch die Frau versteht ihre Sprache nicht. Das Wohlwollen der vorherigen Generation in Gestalt der alten Frau, die hier an die Stelle der toten Eltern tritt, ist ihr in diesem ihr unbekannten Wald versagt. In den Schlammputzen des Waldes bleibt ein Schuh stecken, und *das Mädchen* dreht sich trotz der inständigen Bitte der alten Frau, sich nicht umzudrehen, um und blickt in den Schlamm. Es folgt ein kathartischer Blitz, in dessen Licht *das Mädchen* die Schrecken des Holocausts erblicken muss: »An den Bäumen hingen viele Tote. [...] Das Licht des Blitzes zeigte all dies dem Mädchen, dann verschwand der Blitz so schnell, wie nur ein Blitz es kann, und die Bilder verschwanden mit ihm, und wieder standen nur die verbrannten Bäume ruhig da.«¹⁴² *Das Mädchen* versucht, sei-

138 Özdamar, Emine Sevgi. 2003. *Seltsame Sterne starren zur Erde*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, S. 236.

139 Özdamar, Emine Sevgi. 2007. *Das Mädchen vom halb verbrannten Wald*. Berlin: Berliner Handpresse, S. 5.

140 Die einzelnen Kapitel: Das Meer steigt, wer weiß warum. Perikızis Aufbruch (S. 273–292), Mit dem Hurenzug nach Europa (S. 292–298), Fotoautomat als Spiegelkabinett. Erste Entdeckung der Einsamkeit. (S. 299–301), Im halb verbrannten Wald (S. 301–308), Perikızis Traum (S. 309–313), Akkordarbeit im halb verbrannten Wald (S. 313–316), Nacht Monde im Wald (S. 317–318), Assimilationsdiskurs des Zeitmanns (S. 318–319), Ruhrpottdeutsch (S. 320–321), Ein neues Kleid für Perikızı (S. 321–324), Perikızı hat an den Füßen Schafsglocken (S. 325–327), Die Sprachlosigkeit im halb verbrannten Wald (S. 327–331), Im Hades (S. 331–333), Das Meer hat sich zurückgezogen (S. 333). Özdamar, Emine Sevgi. 2007.

141 Konuk, Kader. 2017. S. 165–176.

142 Özdamar, Emine Sevgi. 2007. S. 5.

nen Schuh im Schlamm wiederzufinden – weswegen es sich umgedreht hatte –, doch es verschwinden beide Schuhe. »Es versuchte, barfuß weiterzulaufen, wer will denn in so einem Wald bleiben, doch seine Füße gehorchten ihm nicht.«¹⁴³ Die britische Germanistin erstellt zwischen dem Narrativ des Baumes in dem Gedicht *An die Nachgeborenen* und Elias Canettis Narrativ des Waldes stellvertretend für den deutschen Militarismus erste assoziative Verbindungen, die es in weiteren Untersuchungen auszuführen gilt:

»It is left to the reader to speculate whether this is an association with trees in Brecht's ›An die Nachgeborenen‹, or with Elias Canetti's analogy between the forest and German militarism, [42] or a visceral response to the indifference of nature to the human fate depicted. There is a reference to Canetti's words later in the novel (B 248), and the association of post-Holocaust Germany with the forest is central to Özdamar's fairytale art book *Das Mädchen vom halbverbrannten Wald*.«¹⁴⁴

Das Mädchen ist über das, was sie sehen muss, sehr traurig und weint. Der Teich ihrer Tränen ist sowohl ein Ergebnis der Trauer des im halb verbrannten Wald Gesehenen und gleichzeitig ein Ereignis der Trauer über das ›Bleiben-Müssen‹, über die Unmöglichkeit der Rückkehr zu einer Zeit ohne diese Erinnerungen. Das Mädchen ruft nach

»seiner toten Mutter, seinem Vater und der guten alten Frau [...] Das Mädchen weinte und weinte, neunhundert Tage, neunhundert Nächte und eine; die Tränen sammelten sich zu seinen Füßen und wurden zu einem Teich. In diesem Teich von Tränen, im Mondlicht, das jetzt durch die Äste der verbrannten Bäume auf das Mädchen runterschien, sah es seine gestorbene Mutter, seinen Vater und die alte Frau [...]«.«¹⁴⁵

Die Erfahrungen und Einblicke, die *das Mädchen* in die Tötungsstrategien der Kriegszeit hatte, verändern ihre Sicht im Sinne des ›Sehen-Könnens‹. Özdamars eigener Perspektivenwechsel, ihre eigene Geschichte nicht mehr außerhalb ihres Erfahrungshorizontes sehen zu können, den sie in Deutschland erweiterte, erinnert an das ›Sehen‹ aus ihrem Kurzgeschichtenband *Mutterzunge*: »Sie sahen mich wie eine große Nadel in der Natur, ich wußte nicht, was sie meinten mit Sehen, war ich das oder ein Vogel, von einem Gefängnis aus kann man nur sehen, fassen, fühlen, fangen.«¹⁴⁶

So wie Özdamar in *Mutterzunge* mit den türkischen Wörtern ›görmek‹ (sehen), ›kaza geçirmek‹ (Unfall erleben) und ›ISCI‹ (Arbeiter:in) »eine Konstellation [*bildet*], mit deren Hilfe eine Erinnerungsarbeit möglich wird.«¹⁴⁷ Auch der Vogel taucht in der märchenhaften Erzählung noch in etwas präziserer Form auf. Doch zuvor erscheinen die tote

143 Ebd. S. 5.

144 Littler, Margeret. 1999. Machinic Agency and the Powers of the False in Emine Sevgi Özdamar's *Die Brücke vom Goldenen Horn*. https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/36707318/05_Littler.pdf, zuletzt aufgerufen am 12.01.2017. Ela Gezen widmet sich in ihrem 2018 erschienen Buch den Verbindungen zu Brecht in Özdamars Werken und Biografie. Gezen, Ela. 2018. S. 83–84.

145 Özdamar, Emine Sevgi. 2007. S. 8.

146 Özdamar, Emine Sevgi. 1998a. *Mutterzunge*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. S. 11.

147 Brandt, Bettina. 2006. S. 80.

Mutter, der Vater und die alte Dame und erinnern das Mädchen an ihre Werte, an ihre ›Mutterzunge‹, und das Mädchen entscheidet sich, dem Wald zu helfen.« Vater und Mutter sagten: »Sprich zu den verletzten Menschen mit deiner süßen Zunge. Was ist ein Mensch? Seine Haut kann man nicht anziehen, sein Fleisch soll man nicht essen, der Mensch hat nichts, außer seiner Zunge [...] »Ich werde diesem Wald helfen.« Es stand auf und guckte sich um: Was geschah in diesem Wald?»¹⁴⁸ Diese Weisheit und dieser Rat begleiten *das Mädchen* in ihren Entscheidungen, den Waldmenschen zu helfen. Es ist also etwas, was dem *Mädchen* aus ihrer Heimat und ihrer Familie mitgegeben wird. *Das Mädchen* entdeckt arbeitende Menschen und ihre Kinder, die aus Scham errötete Gesichter haben und sich wie in katholischer Selbstkasteiung »mit verbrannten Ästen auf die Rücken« schlagen und die Erbsünde ausrufen.¹⁴⁹ Die folgende Szene ist eine Bebilderung für die Nachkriegszeit, die enorme Theatralität erzeugt. Außerdem – und das ist vordergründig – liefert Özdamar ein starkes Zeugnis dafür, dass Kultur, so auch Erinnerungskultur, nicht ein vererbbares Gedächtnis ist, sondern vielmehr auf Rekurrierungen, Erinnerungen und kulturelle Praktiken zurückzuführen und zu pflegen möglich ist.¹⁵⁰

»Unser Gedächtnis gelöscht, zersplittert, Unsere Kinderherzen verbittert; Unser Geruch ist der schlimmste auf Erden. Was soll aus uns allen werden?« So sprachen die Kinder mit den roten Gesichtern und schlugen sich mit den Ästen, Tage und Tage, Nächte und Nächte. Und die, die noch Eltern hatten, sprachen nicht mit ihnen. Die Kinder bohrten sich Löcher in ihre eigenen Köpfe, um die Erinnerungen auszulöschen.«¹⁵¹

Die Erinnerungen werden hier als Löcher in Zusammenhang zum zerstörten Leben der Nachkommen gesetzt. Das brutale Bild von Kindern, die sich aus Verzweiflung an ihrer Elterngeneration Löcher in den Kopf bohren, wechselt lediglich in der Form und Gestalt, die Brutalität an sich bleibt bis zum Ende der Erzählung bestehen. Das Mädchen hingegen liebt seine Eltern und versteht die Kinder mit den roten Gesichtern nicht, die im weiteren Verlauf Waldkinder genannt werden, kann aber nachempfinden, was mit den Waldkindern los ist. Das Mädchen versucht, den Zorn und Selbsthass der Waldkinder zu lindern und ihre Schuldgefühle zu lindern, doch die Waldkinder verstehen nicht, warum das Mädchen sie anlächelt. Am »Teich seiner Tränen« sitzend, blickt das Mädchen in ihre eigene Vergangenheit. Özdamar setzt die Erinnerungen des Mädchens an ihre Eltern, den Bauch ihrer singenden Mutter, die Wiedergeburt des toten Bruders in der Gestalt einer Spinne im Haus ihrer Eltern, strickende Frauen zum einen in einen absoluten Gegensatz zu den Erfahrungen der Waldkinder und zum anderen als einen Erinnerungsraum, der die Kulturgeschichte der Türkei auf surrealistische Weise öffnet, um sie zum Ende der Erzählung miteinander in ihrer Form als Konstrukte zu verbinden. Diese Art der surrealistischen Verflechtungen und des Neben- und Miteinanders der Figuren

148 Özdamar, Emine Sevgi. 2007. S. 8.

149 Ebd. S. 9.

150 Lotman, Juri/Uspeuskij, Boris. 1984. The Role of Dual Models in the Dynamics of Russian Culture. In: Shukman, Ann (Hg.). The Semiotics of Russian Culture. Ann Arbor: University of Michigan Press. S. 3.

151 Özdamar, Emine Sevgi. 2007. S. 9.

programmiert die stereotypischen Darstellungen, um sie in eine neue Form der Zusammenhänge und Zusammenkünfte zu bringen. Diese Figuren beziehen sich zwar explizit auf bestimmte kulturelle Stereotypen, werden aber gleichzeitig dämonisiert und in ein Geflecht von »unwirklichen« Befindlichkeiten (Schuldgefühlen der Rotgesichter; die Gastvögel, die mehr Waldmenschen sind als die Waldmenschen) platziert. Die »postmoderne Skepsis«, von der Groys schreibt, wenn er das Neue als »nicht bloß das Andere« beschreibt, passt zu Özdamars literaturgeschichtlich »neu« erscheinenden Moment der Verflechtung und dem eindeutigen zeitgleichen Desiderat an Rezeptionen.¹⁵² Plötzlich – am Tränenteich sitzend – wird das Mädchen von einem Wesen – halb Vogel, halb Mensch – überrascht, »da war es eine Frau. Sie hatte eine rosa Bluse und eine blaue Hose an und in der Hand eine Plastiktüte. Ihr Kopf war mit einem Tuch bedeckt, und sie lief hinter einem schwarzweiß gekleideten Hund her.«¹⁵³ Die Immigrant:innen aus der Türkei, die im Zuge des Anwerbeabkommen nach Deutschland kamen und »Gastarbeiter« genannt wurden, sind in Özdamars Erzählung »Neophyten« mit Rückkehrvisionen. Özdamar verwendet einen Begriff aus der Botanik. Als Neophyt wird eine Pflanzenart bezeichnet, die in der geographischen Lage, in die sie gebettet ist, nicht einheimisch ist. Archetypen sind hingegen die einheimischen Pflanzenarten. In der Erzählung stellen die Waldmenschen die Archetypen dar, sie sind diejenigen, welche die Neophyten geholt haben: Sie haben uns geholt, um diesen Wald zu putzen. Ich folge dem schwarzweiß gekleideten Hund, er heißt Prinz. Meine Arbeit ist leicht. Prinz scheißt im Wald, und ich laufe immer hinter ihm her, sammle die Scheiße in einer Plastiktüte und bringe sie in den Waldwächtersalon.¹⁵⁴ In die wie ein Versteckspiel wirkende Erzählung setzt Özdamar einen »Herrn Waldwächter«, der im Andenken an den bereits todgeweihten Hund – »die Hunde leben nicht so lange wie die Menschen« – die »Scheiße« des Hundes achtet und pflegt und verwahrt. Die Neophyten nennen sich Gastvögel, die zurückkehren möchten in ihre gemeinsame Heimat, aus der auch das Mädchen kommt und die Sprache der Gastvögel versteht. Die Rückkehrvisionen der Gastvögel sind fester Bestandteil ihres alltäglichen Rhythmus von »Scheiße« aufsammeln, die Blätter der nicht verbrannten Waldbäume abstauben und Schlamm kehren. Die Gastvögel hinterfragen den Zustand des Waldes nicht, sind nicht tränenreich wie das Mädchen. Özdamar zeichnet kein ideologisches Bild einer freiheitsbegehrenden Arbeiterklasse. Vielmehr zeichnet sie ein postmodernistisches Abbild profitorientierter »Gastvögel«, die »nur ihre Silbergeldstücke zählten und auf den Wald schimpften.«¹⁵⁵ Die Beschreibung der Wut-»Gastvögel« mag als Einführung in die Problematik und Auseinandersetzung mit den Figuren Sackrati und Butilka verstanden werden – gleichwohl darin eine Aufforderung für die Notwendigkeit einer neuen Perspektive multidirektionaler Zirkulationen von in der Erzeugung befindlichen Mustern und Narrativen liegt. Enttäuscht von den Neophyten, die ihre Sprache sprechen, geht sie an ihren Tränenteich, der für sie die Möglichkeit der Rückkehr zu ihrer Familie und ihrer Geschichte darstellt. Dort sitzen bereits zwei Menschen des halb

152 Groys, Boris. 1999. S. 29.

153 Özdamar, Emine Sevgi. 2007. S. 13.

154 Özdamar, Emine Sevgi. 2007. S. 13.

155 Ebd. S. 14.

verbrannten Waldes: der blinde Petri und Hansi mit den vier Augen. Erwachsene, ehemalige Kinder des halb verbrannten Waldes, jahrelang schlaflos irritiert, finden zufällig den Tränenteich und das Innere und die individuelle Lebens- und Erinnerungsgeschichte des Mädchens: Sie finden darin nach Jahren der Schlaflosigkeit den Schlaf und nach Jahren der Hoffnungslosigkeit die Hoffnung: Hansi und Petri fallen

»zum ersten Mal in tiefen Schlaf und träumten von dir, von deinem Vater, deiner Mutter, von deinem Land am Meer, vom Regenbogen, von süßen, süßen Kindern, vom toten Bruder als Spinne, von deiner Mutter, die singend vor dem Spiegel saß und im Spiegel, vom Schweißgeruch der armen Männer, vom Geruch der reichen Gassen, von deinen Buchstaben, die wie im Wind frierende Bäume aussehen.«¹⁵⁶

Özdamars Figuren Hansi und Petri sind Individualisten, die *das Mädchen* als Heilung empfinden, durch deren Lebensgeschichte sie sich den Zugang zum Tränenreich verschafft haben, langersehnte Freude empfinden, Schlaf finden, zum Lachen gebracht werden; und schlussendlich sogar in arabesk-grotesker Manier der blinde Petri das Augenlicht wiedererblickt. Die beiden Männer Hansi und Petri werden zu Vertrauten *des Mädchens*, und der »Mann mit den vier Augen, und der schöne blinde Mann« bringen dem Mädchen die Sprache des Waldes bei und leben »vor sich hinlächelnd« gemeinsam mit *dem Mädchen* am Teich ihrer Tränen.¹⁵⁷ Die folgende Szene ist ein weiterer Moment der Handlungserweiterung. Es tritt ein weiteres »Rotgesicht« an den Teich heran: Sascha Butilka. Er trinkt aus dem Tränenteich und wundert sich über die Position *des Mädchens*: »Was bist du? Ein Mensch oder ein Dschinn? Ich sehe dich neben mir und sehe dich in diesem Teich. Dieses Wunder geschieht mir zum ersten Mal. Was bist du? Ein Gastvogel?«¹⁵⁸ Sascha Butilka kommt sogleich am nächsten Morgen mit zahlreichen leeren Flaschen, um sich aus dem Tränenteich zu bedienen. *Das Mädchen* stimmt zu, weil es glaubt, selbst Heilung zu finden darin, indem es Butilkas Wunsch nicht abschlägt. Doch »Butilka füllte Tausende Flaschen, dann tunkte er eine Vogelfeder in eine Tintenflasche, schrieb auf jede Tränenflasche »Neophytentränen« und verkaufte die Flaschen anderen Menschen im Wald.«¹⁵⁹ Die Tränen *des Mädchens*, die individuelle Art des »Sehens« und des Kathartischen, des Trauerns, wird an die sogenannten Gastvögel, die Immigrant:innen aus der Türkei gebunden, wodurch einerseits das Mädchen missachtet und andererseits die anderen Menschen im Wald getäuscht werden. Özdamar hält mit der Untermauerung des Mädchens: »Meine Tränen, meine Träume sind nicht die Tränen und Träume der Gastvögel, das sind meine Tränen, meine Träume« fest, dass es trotz artikuliertem Widerstand keinen Zugriff mehr darauf hat, wie ihre Lebensgeschichte verwendet wird. Der Aspekt, dass das Mädchen aus Hilfsbereitschaft einwilligt, dass Butilka und andere von ihrem Tränenteich trinken dürfen, um sich innerlich zu erfreuen, weist auf eine Situation der Entmachtung und Entrechtung und der Ausbeutung hin, auf die Özdamar die Aufmerksamkeit lenkt. Sie

156 Ebd.

157 Özdamar, Emine Sevgi. 2007. S. 15.

158 Ebd. S. 15.

159 Ebd. S. 18.

schildert auf poetische Weise kulturökonomische Motivationen im Mainstream der Literatur. Özdamar kritisiert nicht nur die Waldkinder mit den schamroten Gesichtern, sondern sie verarbeitet die Auseinandersetzung mit den Lektoren der Verlagshäuser Kiepenheuer & Witsch und dem Autor Zaimoğlu, dem ein Plagiatsvorwurf in Bezug auf sein Werk *Leyla* und Özdamars Werk im Vorjahr der Veröffentlichung von *Das Mädchen* angelastet wird. Bei Özdamar scheinen der Umgang der Kritiker:innen in den Medien der ZEIT und das Verhalten des Lektors Wut und Empörung bis Enttäuschung ausgelöst zu haben. *Das Mädchen* sucht Rat bei Hansi und Petri.¹⁶⁰ In diesem Motiv liegt eine der Grundlagen der universalen Ebene der Werke *Perikızı*, *Ein Traumspiel* und *Das Mädchen vom halb verbrannten Wald*, die hier im Vordergrund steht. Im »halb verbrannten Wald« sind die »Rotgesichter« die Deutschen, die den Holocaust überlebten und die »sich nicht mehr schuldig fühlen« wollen. Um diese Schuld zu lindern, wollen sie, dass sich die Immigrant:innen aus der Türkei, die »Gastvögel«, »wohl fühlen«. Die identifizierte Kausalität der Überwindung der Schuld durch Toleranz und Akzeptanz gegenüber den Immigrant:innen ist etwas, dass Özdamar bereits in anderen Werken formulierte und die sich in der Odyssee des Feenmädchens *Perikızı* fortsetzt. Es ist eine Gratwanderung – nicht für Özdamar, vielmehr für die Leser:innen dieser besonderen Werke der Weltliteratur. Özdamar lehnt die Opferrolle ab und konfrontiert auf unüberlesbare Weise den Nationalismus beider Länder. In dieser Erzählung bilden die kollektive Schuldfrage und das Ausblenden der Kulturgeschichte der »Gastvögel« im Kontext der Fragen der deutschen und der türkischen Erinnerungskultur den Handlungs- und Erzählbogen. Özdamar erzählt die Geschichte einer exzessiv betriebenen Selbstkasteiung und der Irritation durch die Erbschuld in einem Handlungs- und Atemzug mit der Selbstermächtigung der Immigrant:innen durch Knacki Attacki (vermutlich Kanak Attak) und Sackrati (vermutlich F. Zaimoğlu) als Sprecher der neophytischen »Gastvögel«.¹⁶¹ Die Figurenkonstellation lässt das Mädchen und ihren Tränenteich und schlussendlich ihren Traum insgesamt als individualistischen Akt und Quelle der Inspiration inmitten von Kollektiven erscheinen. Diese avantgardistische Position ist Teil der eigenen Geschichtskonstruktion von Emine Sevgi Özdamar.¹⁶² Die Instrumentalisierung und das »sich bedienen« und »sich nähren« am Tränenteich ist die Darstellung des Prozesses der Alteritätsproduktionen. Die Generierung einer migrantischen Inspirationsquelle lehnt Özdamar vehement – auch in diesem literarisch bedeuten Werk – ab. Özdamar schafft es, diesen Widerstand gegen eine gewinnorientierte (Silbergeldstücke) Identitätspolitik und den Kampf und die Verleihung der Funktion der Vertreterin und Sprecherin der »Gastvögel« mit ihren biografischen Ressourcen (Tränenteich, Traum) zu leisten. Die Narration gibt damit einen historischen wie individuellen Prozess zu erkennen. Diese beiden Themen: Erinnerungskultur und Ethnisierung/Selbstethnisierung, ein Täter-Opferkult sind die zentralen Themen dieses einzigartigen Märchens. Der Schlüssel-

160 Özdamar, Emine Sevgi. 2007. S. 19.

161 Mehr zu Kanak Attack: Kanak Attak. 1998. Kanak Attak: Manifest In: Göktürk, Deniz; Gramling, David; Kaes, Anton und Langenohl, Andreas (Hg.). Transit Deutschland: Debatten zu Nation und Migration. Eine Dokumentation. Konstanz: University Press. S. 374–377.

162 Vgl. Gutjahr, Ortrud. 2016. S. 10.

moment in der Erzählung ist auf der vorletzten Seite dieses hochwertigen Bandes zu finden:

»Das Mädchen saß am Teichrand; es konnte sehen, es konnte hören, doch sprechen konnte es nicht mehr. In diesem Wald hatte es seine Schuhe verloren, jetzt auch noch seine Zunge. Traurig sagte Hansi: Die Gastvögelkinder sind schon mehr Waldmenschen als die Waldmenschen selber. Ihr Gedächtnis ist auch längst ausgelöscht. Zuerst haben die Waldmenschen behauptet, alle Neophyten hätten die gleiche Geschichte, und jetzt sagen die Gastvögel selbst: Ja, wir haben alle die gleiche Geschichte. Sie glauben, nur die Geschichte haben zu können, von der die Rotgesichter glauben, sie sei die Geschichte der Gastvögelkinder, sie haben ihr Gedächtnis ausgelöscht.«¹⁶³

Özdamars Feenmädchen agiert gegen den Kult einer ›deutschen kollektiven Schuld‹, der sie als Individualistin bedroht. Özdamar erklärt hier in naiver und doch abgeklärter kurzer Form die Migrationsgeschichte und das Verhältnis von Immigrant:innen aus der Türkei zu der deutschen Linken im Kulturbetrieb.

»Die Wunden des Waldes waren inzwischen geheilt. Die Leute hatten die Bäume und den Boden wieder ins Leben zurückgerufen, und die Gastvögel hatten in diesen Jahren viele Kinder bekommen. Diese Kinder hatten die Sprache des Waldes gelernt, und die Kinder mit den roten Gesichtern, die sich früher wegen ihrer bösen Väter mit Ästen geschlagen hatten, waren auch groß geworden. Sie sprachen aber immer noch von Sünde und sündigem Wald und wollten jetzt den Gastvögeln helfen, damit es denen im Wald gefiel. Denn die Rotgesichter wollten sich nicht mehr schuldig fühlen, wollten, dass ihre roten Gesichter endlich wieder weiß würden.«¹⁶⁴

Diese traumatische Erfahrung setzt Özdamar auf ihre avantgardistische Weise um. Ihr Urteil über Kanak Attak und die Selbstethnisierung Zaimoğlu ist für Özdamar ein ›Sich-zum-Kacki-General‹ ernennen. Diese Traumabewältigung reiht sich ein in die Reihe der Bewältigungen Özdamars mit der Forderung, ihre türkische ›Identität‹ auf die Migrations- und Integrationsfragen der deutschen Politik und Gesellschaft verständlich zu vermitteln. Özdamar wehrt sich seit Beginn ihrer literarischen Karriere und Öffentlichkeit dagegen, als Sprachrohr für die Gastarbeiter:innen und ihre Nachkommen erklärt zu werden und in das ›Ghetto der Migrantenerzählung‹ eingesperrt zu werden. Özdamar kritisiert die Selbstinszenierung als Repräsentant:innen der sog. Gastarbeiter:innen:

»Eines Tages, als es im Wald dunkel wurde, sprach Sackrati leise mit ein paar Gastvögelkindern, die viel Zeit hatten und keine Lust zu gar nichts. Am nächsten Morgen schissen die Gastvögelkinder gemeinsam auf die Köpfe der Waldmenschen und schrien: Wacht auf, ihr Waldmenschen, das ist eine Kacki-Attacke gegen euch«. Keiner im Wald hatte sie Kackis genannt, vielleicht ein paar Leute, mehr nicht. Sackrati hatte sich selbst zum Kacki-General ernannt und schiss und schlug in die Gesichter der Waldmenschen; und

163 Özdamar, Emine Sevgi. 2007. S. 25.

164 Ebd. S. 19.

made Waldmenschen fanden es gut so. Weil sie endlich jemand schlug, brauchten sie sich nicht mehr selbst zu schlagen.«¹⁶⁵

Özdamars Gedenken an Deutschland als ›Brandherd‹ für nationalistisches Grauen zu Zeiten des Weltkrieges und zu Zeiten nach dem Anwerbeabkommen mit der Türkei ist beachtlich. Das Andenken und die Erinnerung an die Brandanschläge in Solingen und Mölln wird damit in einen Gesamtzusammenhang gestellt; anders in der etwas pietätlosen Bezeichnung »Solingen-Poesie«, die sich dem Trauma widmet, aber keine normative oder historische Kausalität mit den Immigrant:innen aus der Türkei oder der Gewaltpolitik und den ›brennenden‹ Häusern und Menschen in der Geschichte der Türkei herstellt.¹⁶⁶ Die kulturellen Zuschreibungen verwendet Özdamar als Werkzeuge für ihre Ästhetik des Widerstandes gegen die kulturelle Zuschreibung. Özdamar schafft in surrealistischen und avantgardistischen Utopien *Orte des Umdenkens*.¹⁶⁷

165 Özdamar, Emine Sevgi. 2007. S. 20.

166 Karin Yeşilada liefert in ihrem Artikel einen wichtigen Beitrag in der Erforschung der Narrative traumatischer Ereignisse. Allerdings legt die Bezeichnung Solingen-Poesie die Annahme nahe, es könne sich aus den Verbrechen und der Verarbeitung dieser Verbrechen eine positive Ästhetik generieren. Diese Annahme widerspricht der Auseinandersetzung von Hannah Arendt und vielen anderen Intellektuellen, die sich mit der ›Ästhetik‹ der Vergangenheitsbewältigung eingehend beschäftigten. Es gilt, diese Momente und Ereignisse zu erforschen. Vgl. Yeşilada, Karin. 2012. S. 369–396.

167 Leslie Adelsons 2005 beschriebener »Turkish Turn« wird von Bettina Brandt zitiert. Brandt, Bettina. 2016. S. 34.

