

GABRIELLA PELLONI

Grenzen und Grenzüberschreitungen in Emine Sevgi Özdamars Spätwerk: *Perikizi* (2010) und *Ein von Schatten begrenzter Raum* (2021)

Der Beitrag widmet sich der Auseinandersetzung mit Grenzen und Grenzzonen in Emine Sevgi Özdamars Spätwerk, nämlich dem Theaterstück *Perikizi. Ein Traumspiel* (2010) und dem Roman *Ein von Schatten begrenzter Raum* (2021). Özdamars Protagonistinnen werden als Expertinnen für Grenzerfahrungen beschrieben, die nicht nur räumliche, sprachliche und kulturelle Erfahrungen betreffen, sondern auch die historische und zeitliche Dimension von Grenzen einbeziehen. Die Analyse soll zeigen, dass das Thema der Grenze in Özdamars Werk nicht nur eng mit ihrer Migrationserfahrung verknüpft ist, sondern auch tief verwoben mit der Geschichte der Ich-Erzählerin, ihren und den verdrängten Traumata in der türkischen Gesellschaft, die zu zentralen Leitmotiven im Spätwerk Özdamars gehören.

Schlüsselwörter: Deutsche Literatur, Grenze, Grenzüberschreitung, Gedächtnis, Trauma, Emine Sevgi Özdamar

1 Einführung: Zur historischen Tiefendimension von Grenzen

In seiner grundlegenden, 2003 erschienenen Studie *Im Raume lesen wir die Zeit* verweist Karl Schlögel zum einen auf die Unsichtbarkeit, historische Komplexheit und Unübersichtlichkeit von Grenzzonen, zum anderen betont er die gestaltgebende, orientierende Leistung der Grenzen:

Grenzen sind die wichtigste Raumerfahrung, ebenso wie ihr Gegenteil: die Grenzenlosigkeit. Sie besagen: hier hört etwas auf, hier fängt etwas an. Sie gliedern Territorien, die sonst nur formloser, leerer Raum wären. Sie geben etwas Gestalt. Wir können ohne Grenzen nicht leben. Ohne Grenzen wären wir verloren. (SCHLÖGEL 2003: 137)

Obwohl Grenzen meist mit Beschränkung, Unfreiheit, Barriere und Enge assoziiert werden, während Modelle von Grenzüberschreitung, Grenzenlosigkeit und Entgrenzung einen semantischen Mehrwert enthalten und positiv aufgelagt

den sind, ist klar, dass es Leben, Identität und Kultur ohne Respektierung von Grenzen nicht geben kann.

Mit ihrem überschaubaren wie in sich vernetzten Theater- und Erzählwerk, das 2022 nach der Veröffentlichung des Romans *Ein von Schatten begrenzter Raum* mit dem Georg-Büchner-Preis ausgezeichnet wurde, hat Emine Sevgi Özdamar nicht nur ein unvergleichliches türkisch-deutsches Migrations- und Theateropus mit Reminiszenzen an die eigene Lebensgeschichte vorgelegt, sondern auch einen hochbedeutenden Beitrag zum Diskurs über Grenzen als Bedingungen und Symbole für Raum und Räume sowie als Demarkationslinien zwischen Sprachen und Kulturen geleistet. Özdamars Protagonistinnen haben eine spezifische Kompetenz für Grenzzonen, sie sind Expertinnen für Grenz-Erfahrungen aller Art, die sowohl konkrete, empirische Grenzen, die auf den jeweiligen Streifzügen der Figuren überquert werden, als auch sprachliche, kulturelle, identitätsstiftende Grenzen betreffen. Als ständige Grenzverletzerin entwickelt Özdamar ein Darstellungsverfahren, das auf einem permanenten Hin- und Herpendeln zwischen Orten, Sprachen und Kulturen sowie auf einer spielerisch wirkenden, jedoch unbeirrten Infragestellung der auf den Reisen gewonnenen Informationen beruht. Die arbiträr wirkenden Entscheidungen der Protagonistinnen und die Zufälligkeit ihrer Migrationsbewegungen schaffen einen freien Transitraum für den Transfer kultureller Versatzstücke in beide Richtungen der Achsen Ost-West/Asien-Europa/Istanbul-Berlin/DDR-BRD. Zugleich evozieren Grenzen Erwartungshaltungen über benachbarte Räume und werden selbst – auf eine ambivalente Art und Weise – zum Sinnbild für den Raum, den sie absondern und der in einem Widerspruch zum Diesseitigen steht (vgl. SPRINGER 2013: 189–202).

Für Özdamars routinierte Grenzgängerinnen hat die Forschung das Konzept der *borderscapes* fruchtbar gemacht (vgl. GEISER 2017: 415–429). In Anlehnung an Arjun Appadurais Definition von *ethnoscapes* (vgl. APPADURAI 1990: 297) versteht der *borderscape*-Begriff Grenzen als prozessual und transitorisch und fasst sie in ihrer kulturellen Bedingtheit und Veränderbarkeit. Die Vorstellung von Raum ist untrennbar mit derjenigen einer Grenze verbunden, durch die dem Raum ein Ende vorgegeben wird, noch mehr: Räume, seien sie konkret oder abstrakt, entstehen durch Grenzziehungen, woraus klar wird, dass sie Ergebnis einer Konstruktionsleistung und nicht natürliche, voneinander distinkte Bereiche sind. Indem der *borderscape*-Begriff auf die Komplexität und Vitalität der Grenze verweist, wird er als Einstiegspunkt verstanden, der eine Untersuchung der Grenze als beweglich, perspektivisch und relational ermöglicht: „[Borderscape] is not contained in a specific location, it is not recognizable in a physical space, rather it is tangentially distinguishable in

struggles to clarify inclusion from exclusion“ (RAJARAM/GRUNDY-WARR 2007: X). Literarische Texte, die Bedeutung und Funktionen von Grenzen befragen, legen gerade diese historisch und kulturell arbiträre „Gemachtheit“ von Grenzen offen. Und indem sie das tun, können sie sehr aufschlussreich sein hinsichtlich gegenwärtiger politischer Krisen, sozialer Umbrüche, Kriege und Migrationsbewegungen.

Die Frage, ob die Auseinandersetzung mit Grenzen und Grenzzonen in Özdamars Werk eine spezifische Darstellungsweise hervorbringt, die sich auch im poetischen Bereich der Narration entwickelt, soll im vorliegenden Beitrag neu gestellt und verfolgt werden. Dabei konzentriert sich die Analyse auf Özdamars neueste Werke, d. h. das 2010 im Rahmen des Festivals *Odyssee Europa*¹ entstandene Theaterstück *Perikizi. Ein Traumspiel* und das Opus magnum der Autorin, den intertextuell mit *Perikizi* eng verflochtenen 2021 erschienenen Roman *Ein von Schatten begrenzter Raum*. In ihrer engen intertextuellen Verbindung betrachtet, erlauben es diese Werke, in der Grenztopographie Özdamars neue Akzente zu setzen, die zum einen die historische Tiefendimension von Grenzen und die Spuren der Gewaltgeschichte des letzten Jahrhunderts betreffen, zum anderen den geschichtlichen Bogen zur Gegenwart berücksichtigen, indem die höchst problembeladene, Europa von Asien und Afrika trennende südeuropäische Meeressgrenze in Özdamars letztem Roman eine brisante Darstellung findet. Das Thema der Grenze hängt in Özdamars Werk – das soll aus der vorliegenden Untersuchung klar werden – nicht nur mit ihrer Migrationserfahrung zusammen, sondern wird in komplexer Weise mit der Geschichte der Ich-Erzählerin sowie mit der ‚großen‘ Geschichte und vor allem mit den in der türkischen Gesellschaft verdrängten Traumata verflochten, die zu zentralen Leitmotiven im Spätwerk Özdamars gehören.

2 Schreiben als Kampf gegen das Vergessen

Wie eine inzwischen imposante Reihe von kritischen Studien aufgezeigt hat, beruht Özdamars theatrales Erzählverfahren auf einer höchst artifiziellen Inszenierung biographischen und zeitgeschichtlichen Materials, welches erst in der ästhetischen Formgebung einen Authentizitätscharakter findet (vgl. u. a. GUTJAHR 2016: 8–18). Die Autorin, die ihre ersten Erfahrungen mit der deutschen Sprache als Kunstsprache auf deutschen Theaterbühnen gesammelt

¹ Das Festival stellte ein gemeinsames Projekt verschiedener Theater des Ruhrgebiets dar. Dafür engagierten sich neben Özdamar 5 weitere Autoren, die alle aktuelle Adaptationen von Homers *Odyssee* boten.

hat, macht keinen Hehl daraus, dass sie das Schreiben in enger Verbindung mit der theatralischen Praxis konzipiert, wie es im metafictionalen, surrealen Gespräch mit einer Krähe im letzten Teil des Romans *Ein von Schatten begrenzter Raum* deutlich wird: „Meinten Sie, dass das leere Papier eine Theaterbühne ist?“ Ich sagte: „Ja, das Schreiben war wie das Theater eine Inszenierung.““ (ÖZDAMAR 2021: 673) In den Erzähltexten ist die Narration durchweg einer namenlosen Ich-Erzählerin überantwortet, die sich nach dem Biographie-Modell durch eine chronologische Erinnerungserzählung früherer Lebensphasen als ein Ich mit individueller Geschichte selbst hervorbringt. Nach dem Muster des Künstlerromans werden Stationen einer Entwicklung zum und im Theater erzählt und der Beginn des literarischen Schreibens vergegenwärtigt. All diesen Lebensereignissen ist ein Wahrheitskern inhärent, der sich erst durch Bearbeitungen und Transformationen deutlich herauskristallisiert.

Auch das Theaterstück *Perikizi. Ein Traumspiel*, das als ein „weibliches Stationendrama zwischen Türkei und Deutschland“ (SCHLÖSSLER 2010: 83) definiert wurde, inszeniert mit theatralischen Mitteln eine weibliche, deutsch-türkische Migrationsgeschichte, die den Reiseweg der Hauptfigur anhand markanter Szenen ins Bild rückt.² Perikizi, die zu Beginn der Handlung als Theater-Närrin eingeführt wird und sich genüsslich in unterschiedlichen Schauspielrollen versucht, begibt sich gegen den Willen ihrer Eltern auf eine Reise nach Deutschland, um dort Schauspielerin zu werden. Ein Kindheitserlebnis, das das Mädchen an den Rand des Geisterreichs brachte und auf das ihre Affinität zur Fee Titania aus Shakespeares *Sommernachtstraum* zurückgeführt wird, verweist auf die Schwellenexistenz der Protagonistin, die nicht nur zwischen Asien und Europa, Realität und Traum wechselt,³ sondern sich auch zwischen der Welt der Lebenden und dem Reich der Toten bewegt. Aus diesem Kindheitserlebnis rührt offensichtlich die besondere Begabung Perikizis, mit den Toten zu sprechen: Die Vertreter von Krieg und Völkermord, ein toter junger, türkischer Soldat, der sich als Perikizis Großvater entpuppt, und zwei tote armenische Nachbarinnen der Großmutter begleiten das Mädchen durch eine Spiegeltür nach Deutschland und huschen in den fol-

2 Özdamars Umsetzung unterscheidet sich bereits durch ihre transkulturelle Schwerpunktsetzung von den Stücken ihrer männlichen Kollegen; zudem ist ihr Odysseus kein Mann, sondern eine türkische Frau, womit sich Özdamar ausdrücklich quer zur modernen Rezeption der *Odyssee* stellt.

3 Es sind tatsächlich viele Grenzen, die die Protagonistin in ihrer geträumten Reise überschreitet, als erste die Grenze zwischen Wach- und Traumwelt, die, so HÖFER (2019: 134), die Fremdheitserfahrung der Reise potenziert.

genden Szenen immer wieder wie Schatten auf die Bühne. Die hier inszenierte Begegnung zwischen Lebenden und Toten zeigt auf der konkreten Ebene der Darstellung jene ‚Wiederauferstehung‘ der Toten, die im Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* als Theatercredo der Protagonistin begründet wird: „Im Theater stehen die Toten auf. [...] Die Toten wollen weiterleben, um sich in die kommenden Geschichten der Welt einzumischen“ (ÖZDAMAR 2003: 170). Ferner greift Özdamar hiermit ein zentrales Motiv ihres Frühwerks auf: die Totengespräche und -gebete. Schon im Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* ist die Protagonistin und Ich-Erzählerin von Beginn an nicht nur in ihre eigene, vielperspektivisch beleuchtete Familiengeschichte eingebunden, sondern auch in die Historie der Türkei sowie in fiktive Erzählungen wie Märchen und Mythen. Der Dialog mit den Toten, der eine Brücke zur Vergangenheit und Tradition schlägt, ordnet das Ich einerseits in einen kulturell vielschichtigen Kontext ein und gibt andererseits Marginalisierten eine Stimme, wodurch sich die Erzählung der offiziellen Geschichtsschreibung entgegenstellt.

Bei aller subversiven Leichtigkeit ist Özdamars Theater- und Erzählwerk nicht zuletzt durch das Bewusstsein um die permanente Präsenz des Todes als universelles Pendant zum Leben motiviert. In *Perikizi* dient die Erinnerung an Gewalt und Tod jedoch nicht nur dem Abbilden des Einfachen angesichts dessen, was nicht immer gesagt und doch gezeigt werden kann, sondern auch dem Tabubruch und einem impliziten Aufruf zur Aufarbeitung traumatischer Vergangenheit. Mit *Perikizi* wird in Özdamars Werk jene politisch-emotionale Dimension deutlich, die bereits in der programmatischen Erzählung *Mutterzunge* (1990) angekündigt war und im Roman *Ein von Schatten begrenzter Raum* konsequent weitergesponnen wird: eine Dimension, die mit der Notwendigkeit einhergeht, Zeugnis abzulegen, gegen das Vergessen das Gesehene und Gehörte niederzuschreiben und zu verarbeiten (vgl. ELLERBACH 2023: 217–244). In *Mutterzunge* beziehen sich die Erinnerungsarbeit und die auftauchenden Erinnerungsfetzen auf die traumatischen Erfahrungen in der Türkei nach dem Militärputsch von 1971, die zur Triebkraft des Erzählens in der Fremdsprache werden. Diese Notwendigkeit der Erinnerung und der einfühlsamen Bewältigung traumatischer Vergangenheit beherrscht dann vor allem das Spätwerk der Autorin, in dem Özdamar nicht nur der verdrängten gewalttätigen türkischen Vergangenheit auf der Spur zu sein scheint,⁴ sondern

4 „Das Land sieht manchmal wie vor einer Schlachtung aus: Tiere warten auf den Straßen, um geschlachtet zu werden. Die Macht lehnt die europäische Demokratie ab, um ihre Autorität bis zur Ewigkeit durchzusetzen. Sie begrenzt die Menschen mit einer Ideologie, alle müssen zugehörig und national werden, wer nicht mitmacht, weiter die europäischen Normen“

auch in historisch betroffenen Landschaften in Deutschland und in Europa nach Spuren von Krieg und Gewalt, individuellen und kollektiven Traumata sucht. Vor allem der letzte Roman, der sich sehr direkt mit den Traumata der türkischen und deutschen Gesellschaft auseinandersetzt, macht deutlich, dass Özdamar das Schreiben als einen Kampf gegen das Vergessen auffasst, das im Roman als individuelle und kollektive Gedächtnisauslöschung benannt wird. Zu Recht hat man den Romantitel als eine Paraphrase des Wortes „Bühne“ gelesen (vgl. ELLERBACH 2023: 222): Der „von Schatten begrenzte Raum“ ist die vom Licht überflutete, von dunklen Kulissen umgebene Bühne, auf der individuelle und kollektive Geschichten miteinander verflochten und große Tragödien der Weltgeschichte gegen das Vergessen heraufbeschworen werden. Diese Erinnerungsarbeit bedarf des „inszenierten Wort[es]“ (ÖZDAMAR 2001: 131), das nach Özdamar zweierlei Vorzüge hat: Einerseits bringt es eine Erfahrung zum Ausdruck, die „Körper“ hat, daher sei es „ungeheuer intensiv“ (ebd.); andererseits aber, wenn das Stück zu Ende ist, „kann man die Wörter wie die Kostüme ausziehen und in der Garderobe lassen. Licht ausmachen“ (ebd. 132). In der Metaphorik von Licht und Dunkelheit wird hier auch auf die wesentliche Funktion des Vergessens in diesem Erinnerungsprozess hingewiesen: ein Vergessen, das nicht negativ als Mangel oder Verlust erscheint, sondern vor allem ein regeneratives Moment darstellt, von der die Erinnerung quasi metamorphotisch mit neuer Kraft aktiviert wird; ein Vergessen im Sinne Nietzsches,⁵ für dessen Geschichtsverständnis die Kunst die einzige menschliche Tätigkeit ist, in der das Erinnern vom Vergessen begleitet wird und so eine schöpferische und zukunftsstiftende Erkenntnisform ermöglicht.

3 Transgenerationale Traumata im Theaterstück *Perikizi*. Ein Traumspiel

In *Perikizi* erhält der Prozess der Selbstfindung der Protagonistin eine historische Tiefendimension in dem Umgang mit der Vergangenheit der jeweiligen Länder, die in den traumatischen Erfahrungen der Figuren zum Vorschein kommt. Die Verbindung zwischen türkischer und deutscher Geschichte im 20. Jahrhundert, das gemeinsame Kriegs Bündnis im Ersten Weltkrieg und

verteidigt, darf lebend sterben. [...] die Türkei hat sich mit seiner Geschichte nie auseinandergesetzt, die nicht verarbeitete Schuld produziert neue Verbrechen. Die unverarbeitete Geschichte vor hundert Jahren kehrt nur als Terror und Tod zurück.“ (ÖZDAMAR 2021: 746)

⁵ Zentral ist diese positive Konzeption des Vergessens in der *Zweiten unzeitgemäßen Betrachtung: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (vgl. dazu HEIT/GEORG 2011: 367–378).

der Völkermord an den Armeniern, rücken mit der Figur der Großmutter in den Mittelpunkt. Die Großmutter wird als Zeitzeugin von den Schatten der Vergangenheit, den vielen Toten, mit denen sie in ihrer Jugend konfrontiert war, bis ins Alter verfolgt. Traumatische Verletzungen äußern sich bei ihr in einer körperlichen Reaktion, dem Nasenbluten, das sie jedes Mal bekommt, wenn sie sich an die Verbrechen und die Opfer erinnert. Die zwanghafte Vergegenwärtigung kommt in Form eines litaneiartigen Berichts zum Ausdruck, in dem sie über den Todesmarsch ihrer armenischen Nachbarinnen Zeugnis ablegt:

Abooo, Aboooo. Wie die armenischen Bräute sich von den Brücken heruntergestürzt haben. 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, barfuß, die Augen groß, die Hände groß, die Füße groß vom Totenmarsch, ihre Kinder als Skelette vor ihren Füßen, das Feuer, in dem sie lange liefen, war siebenmal heißer als das Höllenfeuer. (ÖZDAMAR 2010: 275)

Die Alpträume der Großmutter übertragen sich auf Perikizi, die unfreiwillig ihre Ausführungen wiedererzählen muss:

Großmutter's Nacht wandelt in mir. Wie kann ich mich dieser Nacht entziehen? [...] Es kommt mir vor, als ob diese in mir wandelnde Nacht mich beugen wollte. Ich wollte nie, dass Großmutter's Nacht sich so tief in mich setzt. Aber ich war wie in einem Traum, als ich ihre Sätze wiederholte. (Ebd. 281)

An dieser Beziehung zwischen Großmutter und Enkelin stellt Özdamar ein transgenerationales traumatisches Gedächtnis dar. Das transgenerationale Trauma gilt als wesentliche Schnittstelle im Verhältnis von Trauma und Geschichte (vgl. WEIGEL 1999: 51–76): Die an unverarbeitete Traumata gebundenen Ängste und Phantasien werden als unbewusste Strukturprinzipien von Generation zu Generation weitergegeben. Diese Art der Identifizierung wird *télescope* (*telescoping*) genannt (vgl. FAIMBERG 1987: 114–142), womit ein teleskopartiges Ineinandergleiten der Generationen gemeint ist: *télescope* bezeichnet die verstrickte oder unscharfe Grenzziehung zwischen den Generationen, die sich bei unbewussten Identifizierungsprozessen infolge von traumatischen Erlebnissen ergibt. Der durch das Trauma freigesetzte Todestrieb wirkt sich demnach nicht nur auf die Betroffenen aus, sondern auch – allerdings in qualitativ sehr unterschiedlicher Weise – auf die folgenden Generationen, auf die Kultur und die Gesellschaft, auf die Zeugen und auch auf die Täter und ihre Nachkommen. Perikizi reagiert jedoch auf diesen Identifizierungszwang,

indem sie entschlossen auf ihrem eigenen Wunsch besteht, das Land zu verlassen und ihren „Traum“ zu verwirklichen:

Ich will aber nicht, dass diese Sätze mich erziehen, mit den Toten zu leben, die ich nie angefasst, nie gesehen habe. Ich will nicht mit den Toten leben. Ich will frei sein, ich will leben. Ich will nicht die Toten. Großmutter lebt in einem Alptraum, ich will meinen Traum leben. Ich will hier weg. (ÖZDAMAR 2010: 281)

Auch für die Elterngeneration stellen die im Weltkrieg umgekommenen Väter einen zentralen Bezugspunkt der eigenen Identität dar; auch bei ihnen führte diese Verlusterfahrung zu einer Traumatisierung. Eine entsprechende Bedeutung erhält das Thema im Streit um Perikizis Vorhaben, nach Europa zu gehen, als die Eltern ihr vorhalten, Europa sei für den Tod der Ahnen verantwortlich. Der Vater hält an der Vorstellung von einer ‚wahren‘ türkischen Identität fest, die er über scharfe Grenzziehungen konstruiert und stabilisiert: über die Darstellung von Homogenität und Exklusion als zentrale Modi europäischer Nationalstaatlichkeit einerseits und über die Abwertung der türkischen Migrant*innen andererseits, denen er die Schuld an einem in Europa angeblich vorherrschenden falschen Türkei-Bild zuschiebt. Im homogenisierenden und exkludierenden Nationaldiskurs wird das Aufeinandertreffen von Menschen unterschiedlicher Kulturen als identitätsgefährdend und Gewalt produzierend imaginiert. Dieser Diskurs bleibt in der ersten Szene an die Elterngeneration und ihre Perspektive gebunden, um dann im Verlauf der Handlung, in Europa, in seinen extremistischen Ausprägungen gezeigt und der Lächerlichkeit preisgegeben zu werden.⁶

Perikizis Reise führt aus der belasteten Türkei in das ebenfalls schuldbeladene Deutschland. In einem „halb verbrannten deutschen Wald“ (ebd. 313, 327), der in seiner Beschädigung das von nationalsozialistischer Schuld gezeichnete Deutschland symbolisiert, findet die paradigmatische Begegnung mit den Schuldgefühle-Giganten statt, zyklonenartige Intellektuelle, die als prototypische Stimmführer des Diskurses über den Holocaust auftreten und sich mit Bohrmaschinen Löcher in die Köpfe bohren, um die Erinnerungen zu löschen. Diese Szene, die im Roman wieder aufgegriffen wird, um das Ausmaß der Gedächtnisauslöschung in der deutschen Gesellschaft zu vergegenwärtigen, die einer effizienten, jedoch dogmatischen Erinnerungskultur im Wege steht („Wir wollen nur noch Kopflöcher bohren / Alle unsere Erinnerungen löschen, begraben, / Das Gedächtnis auslöschen“, ÖZDAMAR 2021: 71f.), will

⁶ Für eine Untersuchung der diskursiven Verschränkung von Nationalismus und Völkermord in *Perikizi* vgl. KUGLER/TOTZKE (2013: 107–120).

hier dagegen zeigen, dass kollektive Schuldfixierung und Selbstaggression als Grundmuster des Umgangs mit der eigenen Vergangenheit es unmöglich machen, die Migrantin wahrzunehmen, und mithin Ausgrenzung und Gewalt zur Folge haben. Die schlimmsten Diskriminierungserfahrungen macht Perikizi nämlich durch einen aggressiven türkischen Nationalismus in Deutschland, der durch den historisch belasteten Umgang mit kultureller Fremdheit erst ermöglicht wird. Das Stück führt dies anhand der Begegnung Perikizis mit einem als Intellektueller verkleideten Wolf vor, der auf die extremistische türkische Partei der Grauen Wölfe hinweist. Der Wolf vollzieht eine deutschenfeindliche Show, die die Giganten erniedrigt, und will Perikizi ein Kopftuch umbinden. Bezeichnenderweise stellen sich die Schuldgefühle-Giganten sogar auf die Seite des Wolfs, indem sie Perikizi mahnen, zu ihrer „wahren Identität“ zu stehen:

WOLF: Schäm dich, wo hast du dein Schamtuch? Dein Tuch für Scham? Gib mir deinen Eselkopf – [Der Wolf bindet Perikizi ein Kopftuch um]

DIE DREI SCHULDGEFÜHLE-GIGANTEN: Steh doch, steh doch zu deiner wahren Identität. Keine Angst vor uns Abendländern. Keine Angst vor uns Abendländern. (ÖZDAMAR 2010: 148)

An diesen Szenen wird das Fortwirken eines traumatisierten Gedächtnisses auf Seiten der Nachkommen der Tätergeneration deutlich. Die interpersonale Überschreitung der individuellen Symptome und die Übertragung der psychischen Umarbeitung von Erinnerungsspuren und Gedächtnisfiguren im Konzept der transgenerationalen Traumatisierung generiert eine Zeitstruktur, die in die Dimension der Generationsfolge projiziert ist und die Grenzen der individuellen Biographie und des psychischen Apparats des Einzelnen überschreitet. Das Unbewusste von Generationen wird im *telescoping*-Verfahren verbunden und nimmt dabei die Form einer Fortzeugung von Gedächtnisspuren und -figuren an, die einerseits die Grenzen einer Generation zeitlich überschreitet, andererseits aber auf das Kollektiv eines Volkes oder einer Kultur begrenzt ist, wobei darin auch unterschiedliche Kollektive, Gattungen oder Geschlechter betroffen sein könnten. Özdamar macht mit diesen Szenen klar, dass sich der historische Ort der zweiten und dritten Generationen herschreibt aus den Verfehlungen der Elterngeneration, aus deren Trauer- und Schuldabwehr: Ein solcher mittelbarer Bezug auf die historische Schuld hat als Folge, dass die Wiederkehr der Schuldvorstellungen nicht nur einen gleichberechtigten Umgang zwischen Migranten und Nicht-Migranten verhindert, sondern paradoxerweise auch die Basis für rechtsextremistische Positionen und radikale Ausschlüsse liefern kann.

Mit Bezug auf das Konzept des transgenerationalen Traumas wird die Selbstfindung der Protagonistin im Theaterstück als exemplarische Rekonstruktion und Re-Definierung der Grenzen der eigenen Identität inszeniert. In Perikizis familialer Genealogie betreffen die entstellten Erinnerungsspuren die Verarbeitung der Trauer vonseiten der Zeugen und ihren Nachfahren, aber auch indirekt die Verdrängung der Schuld, die mit den traumatischen Anteilen der Nationalgeschichte des türkischen Volkes zu tun hat. Das Zusammenspiel von Wissen und Nicht-Wissen wird in *Perikizi* als „phantomatische Besetzung“ (WEIGEL 1999: 68) erkennbar, und zwar als tranceartige Trauerlitanei, die die Großmutter anstimmt und die Enkelin zwangsartig wiederholt. Solche „phantomatischen Besetzungen“, die im Imaginären des Subjekts Geschichte und Vorgeschichte verbinden, hat Weigel mit Freuds Konzept der „Urphantasien“ (ebd. 69) in Verbindung gebracht, mit denen das Subjekt „Lücken der individuellen Wahrheit mit prähistorischer Wahrheit ausfüllt“ (FREUD 1989: 362), sowie mit Nicolas Abrahams Begriff des „Phantoms“, das sich nicht auf Lücken in der eigenen Erinnerung, sondern auf Vergessenes oder Verdrängtes der vorausgegangenen Generationen bezieht: „Das Phantom ist [...] auch ein metapsychologisches Faktum. Das heißt, nicht die Gestorbenen sind es, die uns heimsuchen, sondern die Lücken, die aufgrund von Geheimnissen anderer in uns zurückgeblieben sind“ (ABRAHAM 1991: 692). Mit ihrer Abreise, die ihr schützende Distanz gewährt, gelingt es Perikizi, die transgenerationale Fortzeugung von Gedächtnisspuren zu unterbrechen. Auf der Reise, gleichsam als Reaktion auf die erlittenen, diskriminierenden Erfahrungen der Reduktion und der Gewalt, lässt sie sich dann auf die Erinnerungen der Großmutter und mithin auch auf einen Dialog mit den Toten ein, die sie in der Fremde begleiten. Erst auf diese Weise kann es *Im Hades* – dies der Titel der vorletzten Szene (ÖZDAMAR 2010: 331–333) – zu einer versöhnlichen Begegnung zwischen den Opfern des Genozids und der Enkelgeneration kommen: Der grenzüberschreitenden Bewegung der Protagonistin im Raum entspricht ihre generationell-genealogische Bewegung in der Zeit, die die Vergangenheit in die Gegenwart zurückholt und dabei den Opfern eine Stimme verleiht. Der Hades wird somit zum symbolischen Ort einer endlich möglichen Betrauerung der Toten, die in der Türkei aus dem offiziellen Diskurs ausgeschlossen sind,⁷ und zugleich zum Ort eines Neuanfangs, der an Perikizis anfängliche, auf

7 Auf sehr kunstvolle Weise veranschaulicht Özdamar das Ausmaß historischer Verdrängung in der Türkei, indem das tragische Schicksal der Armenierinnen als Klage der Feigenbäume formuliert wird, die bei dem Todesmarsch am Wegesrand standen: Ihnen wird im Stück eine Stimme verliehen, doch sie können über ihre damaligen Erlebnisse nur indirekt berichten.

die Aussagen des Vaters reagierende Ankündigung – „Vater, ich mach die Geschichte wieder groß“ (ebd. 288) – zurückerinnert. In Hinblick auf Perikizis künftige Migrationserfahrung hat dieser Ausruf zu Beginn des Stückes eine durchaus programmatische Funktion, die die traumatischen Anteile der nationalen Geschichte ihres Landes betrifft und dessen verdrängte interkulturelle Geschichte wieder lebendig machen wird.

4 Eine „Pause der Hölle“: *Ein von Schatten begrenzter Raum*

Mit Özdamars letztem Roman *Ein von Schatten begrenzter Raum* realisiert sich der für ihr Werk charakteristische Übergang vom dramatischen zum epischen Schreiben erneut. Auch in diesem Roman werden nicht allein eigene Theatererfahrungen in Erzählform wiedergegeben, sondern es wird dabei ein rein theatrales Schreibverfahren entwickelt. Dieses Verfahren folgt nicht dem Modell der selbstreflexiven Erinnerungserzählung, bei der ein gegenwärtiges Ich seine Erzählposition gegenüber einem früheren Ich kritisch hinterfragt und damit auf Distanz zu überwundenen Denk- und Verhaltensweisen geht. Ganz im Gegenteil ermöglicht die theatral-dialogische Aufspaltung der Erzählerin in einen erinnernden und einen vergegenwärtigten Anteil eine komplexe Annäherung an das eigene Selbst in seinen unterschiedlichen Entwicklungsstufen und in der Praxis des literarischen Schreibens. Özdamar lässt die Sprache des Textes zu einer Bühne werden, auf der die Ich-Erzählerin mit sich als einem jeweils anderen Selbst ins Spiel kommt. Auf der metafictionalen Ebene wird diese Praxis als ein unablässiger Dialog zwischen dem autobiographischen Ich und dem Roman-Ich beschrieben und reflektiert:

[...] das Schreiben war wie das Theater eine Inszenierung. Man ist gleichzeitig in zwei Personen und in zwei Orten. Man versucht, mit Romanmitteln die Grenzen des Roman-Ichs zu verschieben, aber gleichzeitig verschiebt man seine eigenen Grenzen am Schreibtisch. Du bist das erste Ich. Und auf dem Papier ist das zweite Ich. Und das erste Ich teilt dem zweiten Ich Geheimnisse mit, aber auch das zweite Ich teilt dem ersten Ich Geheimnisse mit. Zum Beispiel: Meine Mutter hatte mir erzählt, dass sie mich beinahe im Zug geboren habe. Und das Roman-Ich im Mutterbauch erzählte mir von Soldatenmänteln, die von 90.000 toten und noch nicht toten Soldaten getragen worden waren. Wenn es dem ersten und dem zweiten Ich gutging, merkte ich, dass die Menschen auf den Straßen mich gerne anschauten. (ÖZDMAR 2021: 673)

Eine solche dialogische Öffnung ermöglicht die Inszenierung des autobiographischen Ichs, die als eine Arbeit der Grenzverschiebung sowohl bei der insze-

nierten, als auch bei der zu inszenierenden Person dargestellt wird. Özdamar bezieht sich rückblickend auf das Anfangskapitel ihres ersten Romans *Das Leben ist eine Karawanserei*, in dem erzählt wird, dass die sechzehnjährige werdende Mutter der Protagonistin in einem Zugabteil inmitten von Soldaten sitzt und das Mädchen im Mutterleib, die Hauptperson des Romans, noch kurz vor der Geburt seine erste Eisenbahnfahrt wahrnimmt (vgl. ÖZDAMAR 2005: 9). Bei dem hier reflektierten Inszenierungsprozess hat das Roman-Ich, so wie eine Theaterfigur, fast den Status einer Wirklichkeit, und kann dementsprechend eine Wirkung auf das autobiographische Ich ausüben. Die Arbeit der Grenzverschiebung beim Roman-Ich setzt im autobiographischen Ich einen Prozess der Bewusstwerdung in Gang, der wiederum die Selbstinszenierung des Roman-Ichs lenkt und beeinflusst. Bei diesem Inszenierungsprozess kommt der Erinnerungsarbeit und der Aufarbeitung der Vergangenheit eine zentrale Rolle zu. Als idealer Ort dieser Aufarbeitung erscheint das literarische Schreiben, das anderswo im Roman mit einer zwar schmerzhaften, jedoch glücklich machenden ‚Ausgrabung‘ im eigenen Körper sowie auch mit einem gefühlvollen Dialog mit den Toten verglichen wird:

In manchen Nächten ging ich mit Schmerzen ins Bett, ich dachte, das kommt daher, dass ich beim Schreiben über meine Kindheit zu viele Gefühle aus meinem Körper ausgegraben habe, der Schmerz machte mich glücklich, ich war dankbar, dass mein Körper alle diese Gefühle noch hatte und sie mir beim Schreiben zurückgab. Die Toten sprachen mit süßen, süßen Wörtern zu mir. (ÖZDAMAR 2021: 668)

Charakteristisch für diese ‚Ausgrabung‘ ist es, dass Motivstoffe aus älteren Werken in die Gegenwart des Schreibens eingehen, um in einer aktuellen Konstellation neu beleuchtet und mit neuer Bedeutung aufgeladen zu werden. Ein Beispiel stellt hier das Motiv der Soldatenmäntel dar, die – wie im ersten Roman erzählt – von „90.000 toten und nicht toten Soldaten“ getragen worden waren und sich nun in die Motivkette von Autoritarismus und Staatsgewalt einschreiben, aber zugleich exemplarisch an die Opfer von Krieg, Mord und Vertreibung erinnern.

Im Roman *Ein von Schatten begrenzter Raum*, der bereits im Titel die Dimension der Grenze evoziert, wird die in *Perikizi* illustrierte Selbstfindung zwischen der Gewaltgeschichte zweier Weltkriege und den Krisen der Gegenwart neu erzählt und akzentuiert. Die Erzählerin verlässt in den späten siebziger Jahren die Türkei, eine in der Zeit instabile Demokratie, die progressive Kräfte mit brutaler Gewalt unterdrückt und auf eine nationalistische Militärdiktatur zusteuert, um in der europäischen Theaterwelt eine Heimat zu finden, die sich

jedoch als brüchig und vorübergehend erweist. Als eine „Pause der Hölle“ (ebd. 553) wird die Welt des europäischen Theaters der späten 70er und 80er Jahre bezeichnet, in dessen Geschichte sich die Ich-Erzählerin, eine türkische Frau mit unsicherem Aufenthaltsstatus, einschreibt. *Ein von Schatten begrenzter Raum* kann durchaus als ein Theater- und Künstlerroman in der Tradition deutscher Bildungs- und Künstlerromane betrachtet werden, deren Helden sich von Zufällen leiten lassen und dabei zu sich selbst finden. Indem die Ich-Erzählerin immer wieder Rufen an verschiedene Theaterbühnen folgt, verwirklicht sie das Programm der freien künstlerischen Existenz: Ihre radikale Unbehaustheit drückt sie in dem rhythmisch wiederkehrenden Refrain aus, der die einzelnen Episoden des Romans voneinander abgrenzt: „Wo wohnen Sie, Madame?“ (Ebd. 134) Vergegenwärtigt wird dabei auch der Grund dieser Unbehaustheit, während die Antworten jeweils die Welt der Kunst, die Stimme geliebter Menschen und am Ende auch die Toten als Heimat angeben: „Ich hatte ja kein lebensfähiges Land. Deswegen wohnte ich jetzt in deutschen Schriftstellern.“ (Ebd.)

Die Autorin belässt ihre Erzählung jedoch nicht bei der Utopie einer heilen Welt der Kunst. In ihren Irrfahrten durch Europa und die Türkei, in ihrer Odyssee, die eine ‚Grenzgemeinschaft‘ nicht ausschließt, deren Existenzbedingung allerdings in der irreduziblen Andersheit ihrer Mitglieder besteht, trifft die Ich-Erzählerin überall auf die Spuren der Gewaltgeschichte, die sich sowohl in der Dimension der Erinnerung als auch in der Dimension einer prophezeiten Zukunft erschließen lassen. In Deutschland ist die Nazizeit immer noch präsent genauso wie die letzten Spuren des Krieges in der traumatisierten Stadtlandschaft von Berlin, die die Erzählerin als zerbombtes „Draculas Grabmal“ (ebd. 66f.) beschreibt. Während die deutschen Kollegen mit ihren Nazi-Vätern hadern, erfährt sie, dass die Eltern einer jüdisch-griechischen Freundin im Holocaust ermordet wurden. In Paris werden ihr schließlich die islamistischen Anschläge, die 30 Jahre später das Kulturzentrum Bataclan treffen, prophezeit. Den eigenen Weg von Osten nach Westen stellt sich die Ich-Erzählerin als eine Bewegung im Kreis vor, der die endlose Gewaltgeschichte versinnbildlicht:

[...] ich habe mich vor türkischen Faschisten nach Europa gerettet, aber, wie man sagt, indem man mit einem Schiff immer nach Westen fährt, kommt man im Osten an. In dieser Geschichte, 2006, bin ich im Osten gelandet, wieder in dem Land, aus dem ich mich retten wollte. Flopp, sie waren da, die identitätslosen Karikaturen, Lügner, Schamlosen, Intriganten, Diebe. (Ebd. 737f.)

Auch das Theaterstück *Perikizi* nimmt am Ende die Bereitschaft zur Aufarbeitung der Vergangenheit als harmonisch-utopisches Ende zurück: Die letz-

te Szene, die sich wieder in Istanbul abspielt, knüpft bruchlos an den Anfang an und verweigert somit jegliche Finalität des Handlungsverlaufs. Das Publikum wird so auf das Nicht-Abschließbare der Beschäftigung mit Völkermord und rassistischem Nationalismus als integralem Bestandteil der eigenen Geschichte und Identität zurückverwiesen. In diesem Sinne geht es der Erzählerin im letzten Kapitel des Romans vor allem um die sich wiederholende, kein Ende findende Gewaltgeschichte. Der kollektiven Gedächtnisauslöschung wird die eigene unerbittliche Gedächtnisarbeit gegenübergestellt, die durch den litaneiar-tigen Refrain „gut, dass meine Eltern das nicht gesehen haben“ skandiert wird:

1994, die Auslöschung in Ruanda. Da habe ich gesagt: „Gut, dass meine Eltern das nicht gesehen haben.“ 2001, am 11. September, sprangen Menschen aus der hundertsten Etage in die Tiefe. Da habe ich gesagt: „Gut, dass meine Eltern das nicht gesehen haben.“ [...] 2003, George W. Bushs Einmarsch im Irak. Da habe ich gesagt: „Gut, dass meine Eltern das nicht gesehen haben.“ 2007, der armenisch-türkische Journalist Hrant Dink wurde ermordet. Da habe ich gesagt: „Gut, dass meine Eltern das nicht gesehen haben.“ (Ebd. 693f.)

Gerade in den Kontext der gegenwärtigen Flüchtlingskrisen, welche die süd-europäische Meeresgrenze, den *mediterranen borderscape*, zum Schauplatz einer neuen geschichtlichen Tragödie gemacht haben, schreiben sich die letzten Szenen des Romans ein. Schon am Anfang der Narration hatte sich die Protagonistin in eine kleine türkische Ägäis-Insel, gegenüber der griechischen Insel Lesbos, zurückgezogen, wo sie die Spuren einer ethnisch und religiös pluralen Vergangenheit gefunden hatte, die mit dem Genozid an den Armeniern und dem griechisch-türkischen Bevölkerungsaustausch 1923 abgeschlossen wurde und über die seither nur in Andeutungen gesprochen werden kann. Jahre später hatte sie einen hellseherischen Alptraum gehabt, in dem der Meeresboden vor der Insel mit den Hosen, Röcken und Hemden heutiger Mittelmeerflüchtlinge bedeckt war, bis eine Stimme sie zurück in ihre Zeit geschickt hatte:

„Hier ist das Meer zwischen Griechenland und der Türkei. Wieso darf ich hier nicht weitergehen?“ fragte ich etwas nervös. [...] Plötzlich duzte die Stimme mich: „Noch mal. Du Mensch. Hier, dieser Ort, ist deiner Zeit voraus. Du musst zurück in deine Zeit, deine Zeit ist noch IN DER PAUSE DER HÖLLE, du hast selber gesagt, die Hölle hat in Europa eine Pause gemacht [...]. Hier ist die Höllenpause zu Ende.“ (Ebd. 553)

Dieser Traum stellt insofern eine Vorausblende dar, als er die in den letzten Szenen dargestellte Rückkehr der Erzählerin an diese Grenze Europas vorwegnimmt. Am Ende ihrer Erzählung inszeniert sie sich wieder als Bewohnerin

dieser Grenzlandschaft und wird nun zur Zeitzeugin des hier stattfindenden verzweifelten Überlebenskampfes. Mit einem Boot durchquert sie die Meeresstrecke zwischen den zwei Inseln, um jemanden zu finden, der sich eines toten Flüchtlings annehmen will. Mit dieser visionären Inszenierung, die einer Geste des Erbarmens und des individuellen Widerstands gegen die blinde Gewalt der Geschichte gleichkommt, findet der Roman seinen Schluss. Am Ende ihres Klagegesanges auf die Opfer politischer Unterdrückung und Gewaltherrschaft stellt die Ich-Erzählerin ihr eigenes Grenzgängertum in den Dienst der namenlosen Toten, die „nach dem Tod nicht mal für ihren toten Körper Platz beanspruchen können“ (ebd. 703) – ein Motiv, das unmittelbar die Opfer des Holocausts in Erinnerung ruft, die, so hatte ein KZ-Überlebender der Erzählerin in Berlin gesagt, „nicht in unserem Bewusstsein“ (ebd. 72) sind.

5 Fazit

Die in Özdamars Werken angelegten Grenzen stellen ambivalente Zwischenräume dar, in denen man sich gut bewegen kann, die aber zugleich das Bewusstsein um das Trennende stets bewahren und immer neu akzentuieren. Veranschaulicht wird diese Ambivalenz durch ein türkisches Märchenmotiv, das in Özdamars Erzählwerk wiederholt auftaucht: das Märchen von einem jungen Mann, der nach dem Vogel Zümrütü Anka sucht, um mit ihm zum Berg Ararat zu fliegen. Der Mann erhält zu seinem Schutz einen Spiegel, der die Zauberkraft besitzt, eine Wasserfläche zwischen sich und seinen Verfolgern entstehen zu lassen: „Er warf den Spiegel, da war dann ein ganz großes Meer. So blieben die Riesensöhne hinter dem Meer stehen.“ (ÖZDAMAR 2005: 183) Im Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* wird das im Märchen erwähnte Meer mit dem Pendeln der Protagonistin zwischen beiden Ufern Istanbuls, zwischen Asien und Europa, Osten und Westen in Verbindung gebracht:

Zwischen Asien und Europa gab es damals, 1967, noch keine Brücke. Das Meer trennte die beiden Seiten, und wenn ich das Wasser zwischen meinen Eltern und mir hatte, fühlte ich mich frei. In einem Märchen warf ein junger Mann einen Spiegel hinter sich, die Riesen, die ihn fressen wollten, waren hinter ihm her, aber der Spiegel wurde zu einem großen Meer, und die Riesen blieben auf der anderen Seite des Ufers. (ÖZDAMAR 1998: 222)

Das Märchen illustriert die zu überwindende, aber auch schützende Distanz im Bild eines Meeres. Als Symbol für Grenzenlosigkeit, das die Utopie einer Welt ohne Grenzen evoziert, steht das Meer in radikalem Gegensatz zu einem Konzept der Grenze als Demarkationslinie, die den Raum administ-

rativ teilt. Das im Märchen evozierte Meer nimmt in den jeweiligen Werken Özdamars konkrete Konturen an und bezieht sich auf reale Meerlandschaften, die Europa von Asien trennen. Diese Grenzlandschaften können durch transnationale Bewegungen geprägte und gestaltete Gebiete sein, die als Räume der Freiheit und Grenzüberschreitung erscheinen, aber sie können auch das ganze destruktive Potential von Grenzen entfalten und durchaus für Barriere, Unfreiheit, Gewalt und Tod stehen. In den letzten Werken Özdamars entspricht den Bewegungen der Ich-Erzählerin im Raum eine Reise in der Zeit, entlang der individuellen Biographie, der Familiengenealogie, aber auch der Geschichte der Türkei und Europas, auf den Spuren jener Tragödien der Geschichte, die wie unbewältigte Traumata auf der Gegenwart lasten und wie unheilvolle Wolken über die Zukunft ziehen. Der letzte Roman verbindet diesen retrospektiven Gestus mit einer Bewegung in die Zukunft im Zeichen einer mahnenden Weissagung; damit scheint die Autorin auf eine ausschlaggebende, im Text selbst zitierte Aussage von Bertolt Brecht zu antworten: „Das Gedächtnis der Menschheit für erduldetes Leiden ist erstaunlich kurz. Ihre Vorstellungsgabe für kommende Leiden ist fast noch geringer.“ (ÖZDAMAR 2021: 575)⁸

Literaturverzeichnis:

- ABRAHAM, Nicolas (1991): Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzungen zu Freuds Metapsychologie. In: *Psyche* 8, S. 691–698.
- APPADURAI, Ariun (1990): Disjuncture and Difference in the Global cultural Economy. In: *Theory, Culture & Society* 7, S. 295–310.
- BRECHT, Bertolt (1993): Zum Kongress der Völker für den Frieden. In: Ders., *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 23: Schriften 1942–1956. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 215.
- ELLERBACH, Benoît (2023): *Mutterzunge* (1990) als poetologisches Programm. Sprache, politisches Bewusstsein und Erinnerungsarbeit bei Emine Sevgi Özdamar. In: *Übersetzungsprozesse im Kontext von Exil und Postmigration*. Hrsg. v. Stephanie Baumann, Irène Cagneau u. Nadine Rentel. Berlin: Frank & Timme, S. 217–244.
- FAIMBERG, Haidée (1987): Die Ineinanderrückung (telescoping) der Generationen. Zur Genealogie gewisser Identifizierungen. In: *Jahrbuch der Psychoanalyse* 20, S. 114–142.
- FREUD, Sigmund (1989): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: *Studienausgabe 1*, Frankfurt a. M.: Fischer.

⁸ Bertolt Brecht hat diese Zeilen als Auftakt eines Gedichts zum Kongress der Völker für den Frieden geschrieben, der 1952 in Wien stattfand (vgl. BRECHT 1993: 215).

- GEISER, Myriam (2017): *Borderscapes – Grenz-Erfahrungen und Grenz-Werte* in Emine Sevgi Özdamar's Prosa. In: *Études Germaniques* 3/2017, Nr. 287, S. 415–429.
- GUTJAHR, Ortrud (2016): Inszenierungen eines Rollen-Ich. Emine Sevgi Özdamar's theatrales Erzählverfahren. In: *Emine Sevgi Özdamar. Text+Kritik*, Heft 211, S. 8–18.
- HEIT, Helmut/ GEORG, Jutta (2011): *Erinnern, Vergessen und das Große in der Geschichte bei Nietzsche*. In: *Nietzsche – Macht – Größe: Nietzsche – Philosoph der Größe der Macht oder der Macht der Größe*. Berlin: De Gruyter, S. 367–378.
- HÖFER, Kristina (2019): *Gespielte Träume und Traumspiele. Traumdarstellungen in der Dramatik des 20. und 21. Jahrhunderts*. Paderborn: Fink/Brill.
- KUGLER, Stefani/TOTZKE, Ariane (2013): Nationalismus und Völkermord in Emine Sevgi Özdamar's Theaterstück *Perikizi. Ein Traumspiel*. In: *Sprachen und Kulturen in (Inter)Aktion*. Hrsg. v. Elke Sturm-Trigonakis u. Simela Delianidou. Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 107–120.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (1990): *Mutterzunge. Erzählungen*. Berlin: Rotbuch.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (1998): *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (2001): *Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit. Eine Dankrede*. In: *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 125–132.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (2003): *Seltene Sterne starren zur Erde. Wedding – Pankow 1976/77*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (2005², 1992): *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (2010): *Perikizi. Ein Traumspiel*. In: *Theater Theater. Aktuelle Stücke 20/10 Odyssee Europa*. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 271–336.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (2021): *Ein von Schatten begrenzter Raum*. Berlin: Suhrkamp.
- RAJARAM, Prem Kumar/ GRUNDY-WARR, Carl (2007): *Borderscapes, Hidden Geographies and Politics at Territory's Edge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SCHLÖGEL, Karl (2003): *Im Raume lesen wir die Zeit*. München: Hanser.
- SCHLÖSSLER, Franziska (2010): *Das Theaterevent Odyssee Europa der Kulturhauptstadt Essen. Prekäre Männlichkeit und Emine Sevgi Özdamar's Traumspiel Perikizi*. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 1.2/2010*, S. 79–95.
- SPRINGER, Cornelia (2013): *Grenze als Bedingung und Symbol für Raum – Reflexionen über Annette Pehnt, Yoko Tawada und Emine Sevgi Özdamar*. In: *KulturRaum. Zur (inter)kulturellen Bestimmung des Raumes in Sprache, Literatur und Film*. Hrsg. v. Ernest W. B. Hess-Lüttich. Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 189–202.
- WEIGEL, Sigrid (1999): *Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur*. In: *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Hrsg. v. Elisabeth Bronfen, Birgit Erdle u. Sigrid Weigel. Köln: Böhlau, S. 51–76.