

HINTER DEM SCHLEIER: FERIDUN ZAIMOGLU UND GÜNTER SENKELS SCHWARZE JUNGFRAUEN

NÚRIA CODINA

Technische Universität Chemnitz
nuria.codina-sola@phil.tu-chemnitz.de

ABSTRACT

Feridun Zaimoglu und Günter Senkel stellen in ihrem Theaterstück *Schwarze Jungfrauen* essentialistische Repräsentationen von Kultur, Identität und Geschlecht in Frage. Die Protagonistinnen – zehn in Deutschland lebende Musliminnen – treten nicht als Opfer, sondern als selbstbewusste und feministische Figuren auf. Sie sind gleichzeitig zutiefst gläubig, manche sogar überzeugte Fundamentalistinnen. Dadurch wird gegen eine säkulare Auffassung von Moderne protestiert, in der der Islam als das kulturelle und religiöse Andere fungiert. Weder die Religiosität der Protagonistinnen noch ihr Umgang mit Körper und Sexualität sind durch ihre kulturelle Herkunft bestimmt. Vielmehr scheint der Text anzudeuten, dass die Selbstinszenierung der Figuren – ihre Ganzkörperverschleierung, ihre antiwestlichen Hassreden – als eine Antwort auf den negativen, klischeehaften Blick von außen zu lesen ist.

SCHLÜSSELBEGRIFFE: Feridun Zaimoglu; *Schwarze Jungfrauen*; Frauenbild; Islam.

BEHIND THE VEIL: FERIDUN ZAIMOGLU'S SCHWARZE JUNGFRAUEN

ABSTRACT

In their play *Schwarze Jungfrauen [Black Virgins]*, Feridun Zaimoglu and Günter Senkel question essentialist representations of culture, identity, and gender. The protagonists – ten Muslim women living in Germany – are not presented as victims, but as self-confident, feminist women. At the same time, they are deeply religious, some of them even convinced fundamentalists. They thus challenge secular imaginations of modernity in which Islam is viewed as the cultural and religious Other. Neither their faith nor their approach to their body and sexuality are determined by their cultural origin. Quite the contrary, the text suggests that their presentations of self – the veils covering their bodies, their Anti-western hate speeches – respond to the negative, stereotyped gaze from the outside.

KEY WORDS: Feridun Zaimoglu; *Schwarze Jungfrauen*; images of women; Islam.

VON KANAKEN, KANAKAS UND SCHWARZEN JUNGFRAUEN

Feridun Zaimoglu, einer der prominentesten Schriftsteller der deutsch-türkischen Literatur, gab sein literarisches Debüt mit *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft* (1995). Mit diesem provokanten Werk, in dem so genannte „Gastarbeiterkinder“ der zweiten und vor allem der dritten Generation“ (Zaimoglu 2000a: 9) zu Wort kommen und eine scharfe Kritik an der deutschen Gesellschaft äußern, wurde Zaimoglu zum *enfant terrible* der deutschen Literaturszene. Diese Reihe von Protokollen, die in *Koppstoff. Kanaka Sprak vom Rande der Gesellschaft* (1998) ihr weibliches Pendant hat, kündigt bereits ein für Zaimoglus literarische Produktion

wichtiges Thema an: den spielerischen Umgang mit Stereotypen bezüglich der kulturellen Herkunft und der islamischen Religion. In *Kanak Sprach* eignen sich die Figuren die ihnen von außen zugewiesenen Klischees an und stellen sie gleichzeitig durch ihre Selbstinszenierung in Frage. Der Leser wird also mit „ungeahnten Bildern und Strukturen“ konfrontiert, die seine „eigene[n] Vorurteile und stereotype[n] Vorstellungen“ (Hecht 2011: 47) zum Ausdruck bringen. In *Koppstoff* verweist der Titel nicht nur auf die „Gedanken und Meinungen der Frauen“, sondern auch auf „ein Stück Stoff, ein Kopftuch“, das die „bildmächtigen Klischees bezüglich der (deutsch-)türkischen Frauen“ evoziert (Hecht 2011: 49). Diese Klischees werden allerdings überwunden durch die Heterogenität der Protagonistinnen, die sich durch sehr unterschiedliche Einstellungen und politische Ansichten auszeichnen. Auf diese Art und Weise schafft es der Autor, essentialistische Zuschreibungen von Identität aufzubrechen. Monolithische Geschlechts- und Kulturrepräsentationen über *den Türken* oder *die Türkin*, die von einer Einheit zwischen Kultur, Territorium und Ethnie ausgehen, werden als ideologisches Konstrukt demaskiert. In Zaimoglus Texten wird ein Spektrum vielfältiger Identitätskonstruktionen entworfen, das die Grenzen zwischen der *deutschen* und der *türkischen* Kultur verschwinden lässt.

Feridun Zaimoglus und Günter Senkels Theaterstück *Schwarze Jungfrauen* (2006) knüpft sowohl formal als auch thematisch an das Frühwerk Zaimoglus an. Formal basiert der Text auf der in *Kanak Sprach* und *Koppstoff* bereits angewandten protokollarisch-dokumentarischen Methode des Interviews. Aus Gesprächen mit zehn in Deutschland lebenden Musliminnen entstehen literarische Monologe, die wie die *Kanak*-Texte durch einen klaren, direkten und eloquenten Ton gekennzeichnet sind. Thematisch gibt das Theaterstück einen Einblick in die Lebenswelten und Erfahrungen von Neomusliminnen, indem die Bühnenfiguren ein Forum erhalten, das stereotypen Vorstellungen über die islamgläubige Frau zu widersprechen gestattet. Obwohl die meisten Protagonistinnen türkischer Herkunft sind, steht im Theaterstück nicht so sehr die geographische Herkunft, sondern die Religion im Mittelpunkt. Das Bekenntnis zum Islam – aber nicht die Art und Weise, wie dieser Glaube praktiziert wird – bildet das verbindende Element zwischen den Figuren.

Im vorliegenden Beitrag werden die komplexen Identitätskonstruktionen des Theaterstücks untersucht. Es wird gezeigt, wie die „schwarzen Jungfrauen“ eindimensionale Fremdbilder in Frage stellen, in welchen die muslimische Frau als Opfer des Mannes und der Religion erscheint. Die Frauen treten als selbstbewusste, ja sogar feministische Figuren auf, ohne jedoch ihren Glauben aufzugeben. Dadurch plädiert der Text implizit für eine neue Auffassung von Moderne, in der deren säkulares Grundverständnis relativiert wird und der Islam nicht mehr als das kulturelle und religiöse Andere fungiert. Weder die Religiosität der Protagonistinnen noch ihr Umgang mit Körper und Sexualität sind durch ihre kulturelle Herkunft bestimmt. Vielmehr deutet der Text an, dass die Selbstinszenierungen der Figuren

– ihre Ganzkörperverschleierung, ihre antiwestlichen Hassreden – als eine Antwort auf den fremden, klischeehaften Blick von außen zu lesen sind.

MEHR ALS OPFER: SCHWARZE JUNGFRAUEN ODER DIE NEUEN AMAZONEN

In ihrem Artikel *Muslimisch, weiblich, unterdrückt und gefährlich. Stereotypisierungen muslimischer Frauen in öffentlichen Diskursen* verweist Yasemin Shooman auf das „historisch tradierte und nach wie vor dominante Stereotyp der unterdrückten Muslimin, deren Pendant die emanzipierte westliche Europäerin bildet“ (Shooman 2011: 10). Ihre Analyse des medialen Diskurses über muslimische Frauen in Deutschland zeigt, dass diese oft als Opfer des Mannes charakterisiert werden. Dabei wird die Struktur des Patriarchats als ein „Alleinstellungsmerkmal des Islams“ (Shooman 2011: 11) beschrieben.

Im Bereich der Literatur haben die essentialistischen Repräsentationen der muslimischen Frau eine lange Tradition. Laut Karin Yeşilada kursierte bereits im 18. und 19. Jahrhundert „das Bild der Orientalin als Odaliske, Liebessklavin, als Verkörperung lasziver Indolenz und erotischer Verführerin“ (Yeşilada 2009: 117). Im Zuge der türkischen Einwanderung ab den 1960er Jahren konsolidierte sich in Deutschland eine Literatur, in der die türkische Frau – in ihrer Kondition als Muslimin – als „Opfer männlicher Gewalt“ (Yeşilada 2009: 118) beschrieben wird. Diese klischeehaften Fremdzuschreibungen wurden von einigen AutorInnen der sogenannten Migrationsliteratur, wie etwa Saliha Scheinhardt, übernommen: Die Frau ist in ihren Romanen, so Yeşilada, „eine dunkeläugige, exotische Schönheit mit langen lockigen Haaren, eine junge Türkin, die von ihrer Familie, vor allem von Vater und Brüdern, unterdrückt wird und erst durch das Eingreifen eines (blonden) deutschen Helden von ihrem Joch befreit wird“ (Yeşilada 1997: 96). Gegen derart vereinfachende Darstellungen richtet sich das literarische Schreiben von Autorinnen wie Aysel Özakin oder Emine Sevgi Özdamar, die in ihren Texten „autonome Frauenfiguren“ entwerfen (Yeşilada 2009: 119).

In das Medium Film fanden solche essentialistischen Darstellungen der türkischen bzw. muslimischen Frau ebenfalls Eingang, wie Özkan Ezli anhand der Filme *Shirins Hochzeit* (1975) von Helma Sanders-Brahms und *Yasemin* (1987) von Hark Bohm zeigt. Zudem wurden sie teilweise von „Regisseur/innen ausländischer Herkunft“ (Ezli 2009: 209) wie Tefik Başer übernommen. Başers Filme verfolgen zwar das Ziel, „die kulturelle Welt der Türken den Deutschen erfass- und begreifbar zu machen“ (Ezli 2009: 209), allerdings präsentiert sein Werk ein dichotomisches Bild der deutschen und der türkischen Kultur. *40 qm Deutschland* (1986) schildert beispielsweise die Geschichte eines türkischen Ehepaars, des 40-jährigen Dursun und der jungen Turna. Turna wird von ihrem Mann, der sie vor der neuen, unmoralischen Umgebung schützen zu müssen glaubt, in ihrer kleinen Wohnung eingesperrt und erscheint als Opfer eines autoritären, streng religiösen und konservativen Patriarchen. Başers zweiter Film *Abschied vom falschen Paradies* (1988) basiert auf Scheinhardts Roman

Frauen, die sterben, ohne dass sie gelebt hätten (1983) und beschreibt den Emanzipationsprozess der jungen Elif, die am Anfang „kein Wort Deutsch spricht, Kopftuch trägt und anatolisch gekleidet ist. Sie repräsentiert eine türkische Frau, die unmündig und ohnmächtig wirkt“ (Ezli 2009: 212). Nachdem sie ihren Ehemann ermordet hat, der sie vergewaltigt und misshandelt hatte, kommt Elif ins Gefängnis. Durch den Kontakt mit den einheimischen Frauenhäftlingen lernt sie die deutsche Sprache und befreit sich von ihren türkischen Wertvorstellungen, vom Kopftuch – sprich von der Religion – und von ihrer alten Kleidung. Als Symbol für den Islam wird das Kopftuch nicht nur mit religiöser Überzeugung, sondern auch mit Unterordnung und Rückständigkeit assoziiert, wie Özkan Ezli bemerkt:

Elif legt im Laufe des Filmes das Kopftuch ab und für den Zuschauer wird klar, dass damit eine Steigerung ihres Selbstbewusstseins einhergehen muss. Elif will Busfahrerin werden und damit verbunden sind die Konnotationen von Emanzipation, moderner Subjektivität und Integration. Hier läuft der Motor westeuropäischer Aufklärung. (Ezli 2009: 212)

Mit ihrem Theaterstück *Schwarze Jungfrauen* wenden sich Feridun Zaimoglu und Günter Senkel gegen solche stigmatisierenden Konstruktionen, die Islam und Frauenemanzipation als Gegensätze darstellen. Statt dem Patriarchat untergeordnet zu sein, handeln die „schwarzen Jungfrauen“ selbständig und souverän. Männer werden entweder gar nicht erwähnt oder tauchen im Text nur indirekt in ihrer Rolle als Väter oder Liebhaber auf.

Zum einen werden die Väter der Akteurinnen in *Schwarze Jungfrauen* als schwache Figuren dargestellt, welche der neuen Generation gegenüber ihre Autorität verloren haben, zum anderen sind Männer in ihrer Rolle als Liebhaber oder Partner sekundär. Die Ich-Erzählerin im ersten Monolog des Theaterstücks weiß beispielsweise die Schwächen ihres Vaters strategisch für ihre Zwecke zu nutzen. Dadurch schafft sie es, sich von ihrer Mutter zu trennen und bei ihrem Vater einzuziehen:

Meine Mutter hat zu ihm [zu ihrem spanischen Liebhaber] gehalten, ich hatte die blöden Sprüche des Spaniers satt und zog zu meinem Vater. Ein einziges Telefongespräch hatte genügt. Er ist nicht liberal, Gott sei Dank, er hatte schon immer sehr konservative Ansichten, er steht rechts und lebt links, doch seine Inkonsequenz ist mir sehr sympathisch. (Senkel und Zaimoglu 2006: 4)

Im dritten Monolog, in dem eine muslimische Bosnierin spricht, wird die Autorität des Vaters ebenfalls in Frage gestellt und als eine reine Fiktion beschrieben. Der Vater spielt die Rolle des Patriarchen und die Familie macht bei diesem Schauspiel mit. In Wirklichkeit haben sich jedoch die Machtverhältnisse innerhalb der Familie längst verschoben. Mutter und Tochter lassen den Vater die Fiktion eines unangetasteten Patriarchats ausleben, wodurch er für die Zuschauer zu einer lächerlichen und skurrilen Figur wird. Heimlich distanziert sich die bosnische

Muslimin vom Lebensstil der Eltern und weigert sich, ihr Leben nach den Bräuchen einer einzigen Kultur auszurichten:

Sie [die Mutter] kennt mich das wird nix mit der Heirat mitm tollen bosnischen Mann Deutschland hat mich verdorben ich denk ist schön dass Deutschland mich verdorben hat denn sonst wär ich ne bosnische Bäuerin und darauf geb ich n Scheiß. (Senkel und Zaimoglu 2006: 18)

Im sechsten Monolog wird die Struktur des Patriarchats nicht mehr als eine harmlose Fiktion dargestellt. Die Protagonistin, eine junge Türkin, die ihre Sexualität frei auslebt, bringt die Ehre ihrer Familie und damit sich selbst in Gefahr und muss aus der Stadt fliehen. Diese Familienkonstellation, durch eine traditionsorientierte Mutter und einen gewalttätigen Vater vertreten, wird explizit als „Klischee“ bezeichnet: „Ich bin voll das Klischee, zwei Türkenbrüder, ein Moscheegänger als Vater, die Mutter dick in der Küche“ (Senkel und Zaimoglu 2006: 29). Dadurch wird im Text vor Stigmatisierungsprozessen gewarnt, in denen einzelne Beispiele zur Norm gemacht werden. Im Gegensatz zu den essentialistischen Repräsentationen muslimischer Frauen entfernt sich die Protagonistin von jeglicher Opfer-Darstellung. Statt auf die Hilfe eines Mannes zurückzugreifen, flieht die junge Türkin nach Berlin, wo sie sich eine eigene Existenz aufbaut.

Die „schwarzen Jungfrauen“ treten stark und souverän auf, keine erwähnt, fest an einen Mann gebunden zu sein. Beispielsweise hat die orthodoxe Protagonistin des fünften Textes, die die Islamisierung Deutschlands befürwortet, hohe berufliche Ziele im Leben. Männer aber tauchen in ihren Plänen nicht auf:

Heiraten werde ich nicht so schnell, es werden ja genug Hochzeiten in Deutschland und der Türkei gefeiert. Damit es gleich vom Tisch ist: Ja, ich bin eine Jungfrau und habe vor, es noch lange zu bleiben. Mich juckt es nicht, vielleicht ist auch mein Sexualtrieb nicht so ausgeprägt wie bei anderen Mädchen, die ich kenne. (Senkel und Zaimoglu 2006: 24)

Die junge Bosnierin im dritten Text setzt sich mit einem Jungen auseinander, der darauf besteht, ausschließlich eine Jungfrau zu heiraten, während er sich selbst sexuell ausprobieren darf. Die Ich-Erzählerin wendet sich gegen die Privilegien des Mannes, der sich selbst die sexuelle Freiheit zugesteht, die er der Frau abspricht. Sie koppelt diese Privilegien jedoch von der Religion ab:

Du fickst rum wie Sau gehst am Freitagabend zu ner Negernutte und wenss darum geht dass du heiratest willst du ne Unberührte mit ner heilen Jungfernhaut. [...] Was willst du hab ich gesagt merkst du noch die Einschläge oder was du bist echt kaputt du bist n kaputter Heuchler nur n unberührter Mann kommt mit ner unberührten Frau zusammen denn wenn du klares reines Wasser in die Kloake kippst wird das Wasser doch schmutzig. Er daraufhin: Was jetzt bin ich die Kloake oder was? Klar hab ich gesagt du bist Kloake weil du n unberührtes Dorfmadchen aus nem Kaff da unten importierst und

du hast aber hier die Sau rausgelassen was is'n das für'n Islam? (Senkel und Zaimoglu 2006: 11)

So selbstbewusst wie die Erzählerinnen aus dem dritten und dem fünften Text ist auch die Türkin aus dem sechsten, die in Berlin ihre Freiheit auskostet. Im Gegensatz zu der ehrgeizigen Islamistin, die kompletten Abstand zu Männern hält, ergreift sie die Initiative, ohne sich jedoch an die Männer emotional zu binden: „Richtig, die Jungs sind nett, und mein Lover ist bald Schnee von gestern. Klar, ich schau mich um, und dann gerate ich an den nächsten Netten“ (Senkel und Zaimoglu 2006: 30).

In ihrer Rezension zu *Schwarze Jungfrauen* sieht die deutsch-türkische Schriftstellerin Iris Alanyali die Emanzipation der Frau als das Hauptthema des Theaterstücks, weswegen sie die Protagonistinnen als „Neofeministinnen“ statt als „Neomusliminnen“ bezeichnet (Alanyali 2006). Zudem erinnert sie Senkels und Zaimoglus Werk an Eve Enslers Theaterstück *The vagina monologues*, in dem sie eine wichtige intertextuelle Referenz erkennt. Nicht nur spielt Sexualität eine zentrale Rolle im Text, worauf unten noch näher einzugehen sein wird, sondern die Autoren schildern auch eine Welt, in der Frauen deutlich im Vordergrund stehen. Damit verweist das Stück assoziativ auf den mythischen Stamm der Amazonen, der aus kämpferischen Frauen bestand und matriarchalisch organisiert war. Wie die Amazonen verbannen auch die „schwarzen Jungfrauen“ die Männer aus ihrem Leben und zeichnen sich durch großes zerstörerisches Potential aus. Ihre vehementen, kämpferischen Hassreden gegen den Kapitalismus, gegen das US-amerikanische Weltbild und den Sittenverfall bringen deutlich die Gewalt zum Ausdruck, die sie für die Islamisierung der Welt und den Heiligen Krieg auszuüben bereit sind:

Wir Islammenschen sind erwacht, wir befinden uns im Krieg, dieser Krieg wird ein Jahrhundert dauern. Dann wird das Scheißamerika am Boden liegen, besiegt von den Mamelucken, mit denen sie sich angelegt haben. [...] Wir sind erst am Anfang des Heiligen Krieges, sie werden unsere Länder besetzen, am Ende aber verfliegt ihre Macht in vielen kleinen Detonationen. Ich bin eine Soldatin im Heer Gottes. (Senkel und Zaimoglu 2006: 51)

Der Islam wird in *Schwarze Jungfrauen* nicht „under the Western gaze“ (Matthes 2010: 199) betrachtet, sondern von innen heraus beleuchtet. So wird gegen Diskurse protestiert, die den Islam orientalisieren. Aus westlicher Sicht wird religiöser Fundamentalismus als ein Alleinstellungsmerkmal des Islams betrachtet und mit Rückständigkeit assoziiert, obwohl dieser Begriff ursprünglich eine Bewegung innerhalb des nordamerikanischen Protestantismus bezeichnete (vgl. Bracke und Fadil 2008: 11):

In other words, we observe how a long legacy of debates on whether or not Islam can be a full member of the family of modernity is increasingly played out in the discursive

terrain of Islam's perceived incompatibility with democracy or pluralism or, in other words, Islam's privileged association with fundamentalism. (Bracke und Fadil 2008: 14)

Diese Stereotype, die Fundamentalismus mit Antimoderne gleichsetzen und Muslime als ein unzivilisiertes Volk beschreiben, werden von der Jura-Studentin im fünften Monolog ironisch zitiert:

Da denkt man, die Moslems sind Kamelficker, da sieht man im Fernsehen Bilder von Moslems, auf deren Gesichtern dicke fette Fliegen landen. Da glaubt die ganze zivilisierte Welt, die Moslems, das sind doch nur Idioten, die werden auch in fünfzig Jahren scheißen, und ihre Scheiße fressen. Und dann das: Bamm! Bamm! Helden mit Teppichmessern machen den größten Angriff aller Zeiten klar. (Senkel und Zaimoglu 2006: 23)

Im Theaterstück wird eine differenzierte Sicht auf den islamischen Fundamentalismus geboten. Dieser geht Hand in Hand mit Grundaspekten des Feminismus und wird von selbstbewussten Frauen getragen, die perfektes Deutsch sprechen und über eine gute Ausbildung verfügen – er scheint in dieser Perspektive also durchaus von *modern* Elementen durchzogen zu sein. In einem Interview aus dem Jahr 2004 charakterisiert Zaimoglu deutsche Islamisten als gut integrierte deutsche Staatsbürger, die sich entgegen den sozialen Erwartungen nicht unbedingt am Rande der Gesellschaft bewegen:

Die meisten sprechen ein vollkommenes Deutsch. Sie haben studiert und können argumentieren. Sie haben keine Identitätsprobleme, sie verstehen sich als Deutsche. Und sie werden in absehbarer Zeit zur Elite gehören. Das sind keine Obskurantisten, die vor Dummheit lallen. Islamismus ist auch ein Integrationsmodell. Leider eines, das unsere Freiheit und unseren gesellschaftlichen Reichtum bedroht. (Zaimoglu 2004)

Schwarze Jungfrauen drückt den Protest gegen vereinfachende Interpretationen des Islams aus, in denen diese Religion als das Andere festgeschrieben wird. Klischeehafte Vorstellungen über islamische Fundamentalisten werden in Frage gestellt, indem die heterogenen und scheinbar widersprüchlichen Verhaltensweisen der Akteurinnen verstehbar gemacht werden. In diesem Sinne verweist Frauke Matthes auf die Tatsache, dass die Protagonistinnen sich trotz ihres konservativen Glaubens einer verdorbenen, sexuellen Sprache bedienen:

This is an example of the apparently contradictory combination of indecent and immoral language ("ficken", for instance, is one of the women's favourite words) and over-applied rules of conservative Islam. (Matthes 2010: 203)

Zudem sieht Matthes im strengen Glauben der „schwarzen Jungfrauen“ „traces of progressive thinking“ (Matthes 2010: 205), weil die Protagonistinnen die Regeln des Islams oft an ihre persönlichen Bedürfnisse anpassen.

Im Theaterstück geht eine Zuordnung der Protagonistinnen zu den Kategorien *modern* oder *traditionell* nicht auf. Religion, Sexualität, Emanzipation, Karriere, Zielstrebigkeit und Erfolg greifen so stark ineinander, dass sie in ihrem Wirkungszusammenhang zu einer Neudefinition von Moderne führen.

REKONFIGURATIONEN VON MODERNE IN SCHWARZE JUNGFRAUEN

Moderne wird seit der Soziologie von Auguste Comte, Émile Durkheim und Max Weber mit Säkularismus, Rationalisierung, Fortschritt, Kapitalismus, Demokratie und Entzauberung assoziiert (vgl. Asad 2003: 13). Diese Merkmale werden als konstitutiv für die europäisch-westliche Identität angesehen, sodass moderne Gesellschaften sich auch durch die Dichotomie „West vs. the non-West“ definieren (Bracke und Fadil 2008: 2). Außerwestliche und insbesondere sich zum Islam bekennende Kulturen fungieren sowohl aufgrund ihrer geographischen Verortung als auch im Hinblick auf ihre nicht-säkulare politische Organisation als das absolut Andere: „Islam is situated as a ‘constitutive outsider’ to modernity not only as a religious formation, but also as a phenomenon located outside of the West“ (Bracke und Fadil 2008: 2).

Diese binären Konzeptionen von Moderne, die westlich orientiert sind und Religion als ein traditionelles, althergebrachtes Element sehen, sind in den wissenschaftlichen Disziplinen „nach wie vor präsent“ und prägen unsere „Wahrnehmung der Wirklichkeit maßgeblich“ (Willems *et al.* 2013: 10). Darauf verweist die Hauptfigur des siebten Textes, die dem permanenten sozialen Druck ausgesetzt ist, ihre Religion aufzugeben, weshalb sie auch die assimilierten Türkinnen kritisiert:

Die Türkin macht nämlich, blöd wie sie ist, einen Fehler, ausgerechnet mir erzählt sie was vom Christentum, das im Vorteil sei, weil es die Aufklärung mitgemacht habe [...]. Wie lautet das Spiel? Sie sagen uns [Türken]: Schämt euch eurer Tradition und eures Glaubens! Schämt euch eures Gottes! Und dann kommt diese Türkin daher und sagt: Ja, ich schäme mich, ich nehme alles an, was ihr mir in die Hand drückt, ich mache alles, was ihr wollt, nur ihr müsst mich ein modernes Mädchen nennen. (Senkel und Zaimoglu 2006: 39)

Im Theaterstück wird die Opposition zwischen Tradition und Moderne durch ein Kontinuum aufgelöst, in dem diese Kategorien fließend werden: Sie überlappen sich in einer hybriden Form des Glaubens, worin Moderne und Religion kompatibel gemacht werden. Beispielsweise hält sich die Protagonistin des vierten Textes „nicht blind an die Kleiderordnung“ (Senkel und Zaimoglu 2006: 21). Ihre Entscheidung, einen Schleier zu tragen, ist nicht religiös motiviert, sondern lässt sich hauptsächlich aus persönlichen Gründen erklären und dient ihr dazu, „Gewissen und Anstand“ (Senkel und Zaimoglu 2006: 21) zu zeigen. Trotz ihres eher lockeren Umgangs mit der Hidschab ist ihr Glaube bzw. ihr Respekt vor Gott, den sie als furchterregend empfindet, sehr ausgeprägt:

Ich komme leider nicht dazu, regelmäßig zu beten, das Gebet ist sehr gottgefällig, wer damit sorglos umgeht, spielt mit dem Feuer. Es schmerzt mich, ich habe kein ruhiges Gewissen. (Senkel und Zaimoglu 2006: 21)

Beide Tendenzen müssen nicht unbedingt als widersprüchlich eingestuft werden, sie konstituieren vielmehr eine Neudefinierung von Grenzen, die neue, mannigfaltige Realitätsmöglichkeiten gestaltet. Diese Ambivalenz wird auch in den politischen Meinungen der Protagonistin sichtbar. Ihre Einstellungen zu Themen wie Ausländer- und Frauenrechten oder Euthanasie sind weder totalitär noch unpräzise, sondern kontextabhängig, sodass sie nicht in grobe Raster wie *konservativ* vs. *fortschrittlich* passen:

Ich trete für die Rechte der Ausländer ein, und dann hör ich sie Sprüche klopfen von wegen scheiß Deutschland. Dann sollen sie doch dahin abhauen, wo ihre feuchten Träume wahr werden. Ich trete für die Rechte der Frau ein, und dann fallen mir aber eine Menge von völlig gestörten Frauen ein, bei denen ich es gut finde, dass sie hoffentlich unterdrückt werden. [...] Die Kranken-Euthanasie finde ich nicht gleich schlecht. Die Nazis haben es gemacht, aber die Nazis können mich mal. Die Idee muss ja nicht gleich schlecht sein. Meine Klassenlehrerin hat mich vor der ganzen Klasse eine Faschistin genannt, im Gegenzug hab ich sie Kommunistensau geschimpft. (Senkel und Zaimoglu 2006: 20)

Die „schwarzen Jungfrauen“ sind hybride Figuren, die absolute Prinzipien überschreiten und ihren Bedürfnissen anpassen. Diese Ambivalenz ist laut Ian Chambers ein Kennzeichen transnationaler Identitäten, die nicht mehr an die Materialität einer dauerhaften Heimat gebunden sind:

Derartige Identitäten, die historisch durch Bewegung und Veränderung konstruiert werden, verweisen auf Wesensarten der Globalisierung und der Moderne, die sich mit dem vorhersagbaren Pulsschlag sowohl des Fortschritts *wie auch* der Tradition überschneiden und diesen aus dem Takt bringen. Als dritter Weg bleiben die Auswirkungen dieser weder „fortschrittlichen“ noch „traditionellen“ Konfiguration weder auf das „Zentrum“ noch auf die „Peripherie“ oder „dritte Welt“ beschränkt. (Chambers 1997: 207)

Im Text kommt die ambivalente Identität der Protagonistinnen oft körperlich zum Ausdruck. Sexualität fungiert als zentrale Praxis, wodurch Kategorien wie Tradition und Moderne ineinanderfließen. So ist die vor ihrer Familie nach Berlin geflohene Türkin zwar religiös, aber nicht enthaltsam. Sie unterhält verschiedene Affären, trägt kein Kopftuch, kleidet sich in „bauchfreien Tops“ (Senkel und Zaimoglu 2006: 33) und kritisiert die Bauerntöchter, die sich „an den Dorfislam des Vaters“ (Senkel und Zaimoglu 2006: 33) halten. Obwohl sie also ihre Lebensführung nicht nach der Tradition richtet, ist ihr religiöser Glaube sehr ausgeprägt, denn „nackt ist nicht gleich ungläubig [...], und voll bandagiert ist nicht gleich Gott total unterworfen“ (Senkel und Zaimoglu 2006: 33). Zum einen geht die islamische Religion entgegen dem

dominanten westlichen Diskurs nicht mit der Unterdrückung der Frau und ihrer Sexualität einher, sondern bringt Selbstbestimmung und sexuelle Freizügigkeit mit sich (vgl. Ezli 2009: 216). Zum anderen widerspricht dieser freie Umgang mit Sexualität der Disziplinierung des Körpers und der Ökonomisierung der Sexualität, die laut Michel Foucault in *Überwachen und Strafen* sowie in *Der Wille zum Wissen* nicht zuletzt durch die Institution der Ehe kennzeichnend für die Moderne sind (vgl. Ezli 2009: 218). Özkan Ezli stellt in Fatih Akins Film *Gegen die Wand* einen ähnlichen Umgang der Figuren mit Sexualität fest; auch hier werde die Rationalität der Moderne in Frage gestellt:

Das moderne Liebespaar ist eine ökonomische Einheit. Dies ist zugleich die Basis der modernen Ehe. Sibels und Cahits Körper hingegen fließen, verströmen und verlieren ihre Energie. Ihre Ehe ist eine rein unökonomische. Hierbei ist ihre Liebesgeschichte eine antimoderne Geschichte, die dennoch einen Emanzipationsdiskurs führt. Dieser wird über die Wünsche und über die Körper der Protagonisten verhandelt. (Ezli 2009: 219)

In *Schwarze Jungfrauen* wird Sexualität nicht nur vor der Ehe, sondern auch außerhalb von Ehe ausgelebt. Somit werden sowohl der körperliche Disziplinierungsdrang der Moderne als auch die angebliche Tabuisierung des weiblichen Körpers durch die reflektierende Auseinandersetzung mit der Religion überwunden. Vorbestimmte und kulturell geprägte Moralvorstellungen, welche die monogame Ehe als regulierende Institution einer aufgeklärten, westlichen Gesellschaft festlegen oder sexuelle Repression mit Religion und insbesondere mit dem Islam assoziieren, werden im Text brüchig.

ZUSAMMENPRALL DER KULTUREN? VOM UMGANG MIT KÖRPER UND SEXUALITÄT

Özkan Ezli, Dorothee Kimmich und Annette Werberger postulieren am Beispiel von Fatih Akins Film *Gegen die Wand* einen „Clash of Desires“ (Ezli, Kimmich und Werberger 2009: 10) und stellen dabei Samuel Huntingtons These eines *Clash of Civilizations* (Huntington 1998) in Frage: Die Differenzen und Handlungen der Filmfiguren seien nicht kulturell motiviert, sie beziehen sich nicht „auf Gesetze und Grenzen von Kulturen, sondern auf menschliche Bedürfnisse“ (Ezli, Kimmich und Werberger 2009: 10). Auch in *Schwarze Jungfrauen* ist die Identität der Figuren nicht durch kulturelle Kategorien bestimmt, sondern wird performativ durch ihren Umgang mit Körper und Sexualität geprägt.

Dies wird besonders deutlich anhand der Rede der Protagonistin des siebten Monologs, die körperlich behindert ist und aufgrund ihrer Invalidität in einem Pflegeheim wohnt. Von Anfang an steht in ihrem Monolog der Körper – in diesem Fall der versehrte Körper – im Vordergrund:

Seh ich toll aus? Wie gefall ich euch? Ich bin ein Islamistenzwerg, ab unterhalb des Halses spür ich nix, ich spür's nicht, wenn ich mich vollscheiße, man muss mich windeln,

man muss die vollgesaute Windel wechseln, ein Pfleger hat dabei gekotzt, es ist widerlich, auch ich würde vor Ekel kotzen. Ich bin mir nicht sympathisch. Ich habe kein schönes Gesicht, das aber geht die fremden Männer nichts an. (Senkel und Zaimoglu 2006: 34)

Obwohl sie sich mit ihrem Aussehen nicht abfinden kann, handelt es sich um eine selbstbewusste Frau, die nicht an ihrem Schicksal verzweifelt, sondern das Beste versucht, um schön auszusehen und sich selbst zu gefallen. Indem sie sich von ihrem Pfleger schminken lässt, ist ihre Stilisierung auch nach außen gerichtet. Der Pfleger soll nicht nur Ekel empfinden, sondern soll beim Schminken ihre Augen betonen und selbst auf diese aufmerksam werden:

Man sieht von mir nur die Augen, die dick geschminkten Augen, der Pfleger kann es mittlerweile sehr gut. Ich bild ihn zum Kosmetiker aus [...] Weil ich eitel bin, habe ich das Gesichtsgitter, das afghanische Verhüllungsmodell, abgelehnt, dafür habe ich mich für die Nasenmaske aus Plastik entschieden. (Senkel und Zaimoglu 2006: 34)

Die durch „Hass“ (Senkel und Zaimoglu 2006: 35) geprägte Beziehung zwischen Patientin und Pfleger scheint zunächst kulturell überformt zu sein. So hat er eine stigmatisierte Sicht auf den Islam und assoziiert Moslems mit wahlloser Missionierung:

Irgendwann fingen wir an, miteinander zu reden, er hat mich gewandelt, und währenddessen hab ich geschwätzt, erst kam keine Reaktion, dann sagte er: Du kannst mich nicht missionieren, ich bin immun gegen diese Religionsscheiße. Das hab ich nicht verstanden, ich meine, ich hab über ganz banale Sachen gesprochen, über die Geräusche beim perversen Nachbarn, der sich mal zu mir herunterbeugt und in meinem Ohr geflüstert hat, dass er mich gern ficken würde; ich hab dem Pfleger jede Menge Alltagsscheiße erzählt, ich hab aber kein Wort über Gott und Glaubenszeug erzählt. (Senkel und Zaimoglu 2006: 35)

Indem der Pfleger die Beziehung zur Patientin kulturalisiert und die sexuellen Anspielungen der Protagonistin umgeht, sucht er seine sexuelle Anziehung zu verstecken. Das Verhältnis zwischen Pfleger und Kranker ist also abgesehen von der institutionellen Basis rein emotional und nicht kulturell bestimmt, wie die Ich-Erzählerin zugibt:

Es kommt, wie es kommen muss, er hasst mich, und ich hasse ihn, und das ist ein guter Anfang, es war bei uns beiden ein guter Anfang. Er hegt reine Gefühle für mich, er lässt sich diese Gefühle ansehen, er denkt: diese dumme widerliche Kröte würd ich nicht einmal dann anfassen, wenn sie die einzige Frau auf der Welt wär, er denkt: die dumme Kröte träumt doch davon, dass ich es ihr besorge, unten spürt sie nix, aber ihr Gesicht ist nicht tot, dass ich sie fazial nehme [...]. Ja, ich hab davon geträumt, er hasste mich. Ich hasste ihn, alles war rein und klar, ich habe Zerstörungsgebete in den Himmel geschickt,

ich habe Allah inständig darum gebeten, Seinen Feind, fertigzumachen [...] (Senkel und Zaimoglu 2006: 35)

Dieses auf Hass und Anziehung begründete Verhältnis zwischen Pfleger und Patientin mündet später in ein Oralsex-Verhältnis zwischen beiden. Dabei werden alle mögliche Oppositionen überwunden, die die Figuren zunächst voneinander entfernten: Die Gegensatzpaare *krank* vs. *gesund*, *schwach* vs. *stark*, *islamisch* vs. *christlich*, *türkisch* vs. *deutsch*, *Abscheu* vs. *Lust*, *Sünde* vs. *Seligkeit* vereinen und heben sich zugleich während des sexuellen Akts auf. So beschreibt die Ich-Erzählerin den Oralsex nicht als eine Sünde, sondern als einen Moment der Seligkeit:

Der Pfleger war mein unanständiger Engel. Ich war selig, ich habe nach dem Blowjob eine Kraft gespürt, das kann ich nicht beschreiben. Ich will nicht sündenstolz klingen, aber hat ein Krüppel kein Recht auf Seligkeit? (Senkel und Zaimoglu 2006: 36)

Die große Lust der Protagonistin überwindet die Regeln der Tradition und führt zu einer neuen Form von Glauben, in der Sexualität und Religion miteinander vereinbar sind:

Krüppel verdienen von Gott eine Sonderbehandlung, mein ich, und Gott soll mir meine kleine Freude ruhig lassen, ich bleib ja sowieso eine Jungfrau, gegen meinen Willen, also kann ich auch ein bisschen schamlos sein. (Senkel und Zaimoglu 2006: 35)

Essentialistische kulturelle Merkmale gibt es in *Schwarze Jungfrauen* nicht. Weder die Handlungen noch der Umgang der Protagonistinnen mit Sexualität sind kulturell bestimmt. Vielmehr sind die Unterschiede, wie man mit Körper und Sexualität umgeht, innerhalb derselben *community* präsent: Die nach Berlin geflohene Türkin regt sich auf über die „Schleiertanten“ (Senkel und Zaimoglu 2006: 33), die sie anstarren, wenn sie ein bauchfreies Top trägt; und die Kritik der behinderten Patientin an den assimilierten Türkinnen basiert ebenfalls auf Kriterien wie Körper („attraktiv“) oder Sexualität („frei ficken“):

Ich hatte einen Termin mit einer Türkin, jung, attraktiv, saublöd, die übliche Sorte Ausländerfrau, die man jetzt auf Deutschlands Straßen trifft. Frei ficken ist für diese Sorte Frau der kürzeste Weg ins Paradies, und wenn man sich anschaut, wie dieses Paradies aussieht, dann kommt einem die Kotze hoch, ihr Paradies ist nämlich ein Mädchenzimmer. (Senkel und Zaimoglu 2006: 38)

Im Theaterstück wird also die These Huntingtons hinterfragt, dass historische Formationen oder Kulturkreise mit ähnlichen Wertvorstellungen eine Einheit bilden. Diese Einheit kann nicht einmal für eine soziale Gruppe – wie beispielsweise die „schwarzen Jungfrauen“ – postuliert werden und ist daher auch nicht auf ganze Zivilisationen übertragbar.

ZAIMOĞLUS SPIEL MIT DER AUTHENTIZITÄT

Religion und Kultur fungieren im Theaterstück als eine Kulisse, die dazu dient, die intimsten Ängste und Frustrationen der Protagonistinnen zu verstecken und ihre soziale Marginalität zu kompensieren. Die Ganzkörperverschleierung ist ein Schutz gegen den Blick von außen, der die „schwarzen Jungfrauen“ missbilligend und ablehnend trifft. Yeşilada weist auf die Verzweiflung der Protagonistinnen hin, die auf der Suche nach ihrer Identität und nach einem gangbaren Weg sind, um Religion, Weiblichkeit und kulturelle Herkunft miteinander zu vereinbaren. Ihre Unsicherheit wurde in der Inszenierung des Theaterstücks deutlich, worin die Protagonistinnen sich im wahren Sinne des Wortes dem Publikum enthüllten:

Es geht um Liebesnöte, Pubertätsnöte und die Suche nach der eigenen Identität als Frau, Migrantin, Gläubige (in dieser Reihenfolge). Çeliks Inszenierung, in dem [sic!] die Frauen in einem überlebensgroßen Setzkasten wie Schaufensterpuppen angeordnet zunächst in schwarzen [sic!] Ganzkörperverschleierung auftraten, im Verlauf des Stückes aber diese schwarze Hülle fallen ließen und in Ganzkörperbody im Nude-Look (für den Betrachter also quasi nackt) erschienen, betonte das Performative des von den Autoren bewusst intendierten provokativen Sprechaktes. (Yeşilada 2012: 187)

Die Selbstinszenierung der Protagonistinnen ist also durch den fremden Blick bedingt: Sie stilisieren sich so, wie das Publikum sie sehen will. Durch ihre Selbstikonisierung schaffen sie es, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Frauke Matthes sieht in der radikalen Haltung der „schwarzen Jungfrauen“ eine Antwort der Regisseure auf die Erwartungshaltung des Publikums, das eine *authentische*, den etablierten Klischees entsprechende Darstellung des Islams zu erkennen sucht:

The German audience's demand for "Muslim authenticity" and Zaimoğlu's reply to this demand (his play) [...] has several implications. Above all, the question of the definition of the Self in the light of an "Other" in a multicultural society is still widely relevant: "the Other" remains the West's main point of identification. By representing the play's women with their radical views and their obscene language as so different from the majority of mainstream Germans, Zaimoğlu underlines the idea of Islam as the quintessential "Other" in a "post-9/11" Western world. Yet he does more [...]: he challenges stereotypical views of Islam by making the audience cringe, reject, disagree or do the opposite of all that – by, effectively, making the audience react to the women's voices. (Matthes 2010: 209)

Inszenierung und Realität greifen also so stark ineinander, dass am Ende des Werks nicht mehr klar ist, wer genau die „schwarzen Jungfrauen“ sind und ob die Biographien, die sich durch die dokumentarische Methode des Interviews vordergründig als authentisch präsentieren, nicht doch bloß Fiktion sind – ein Trugbild des Zuschauers, der genau das zu sehen bekommt, was er sehen will.

Feridun Zaimoglu und Günter Senkel gehen spielerisch mit kultureller Fremdheit um. Kulturalistische Vorstellungen von Identität und Geschlecht, die muslimische Frauen als eindimensionale Identitäten beschreiben, werden gesprengt. Sie konstruieren vielfältige und sich widersprechende Figuren, spielen mit der Ambivalenz und brechen Vorstellungen auf, die Kultur und Religion auf eine Essenz reduzieren. So sind die *Schwarzen Jungfrauen* heterogene Figuren, die in keiner Weise als Opfer fungieren, deren Sexualität keineswegs durch die kulturelle Herkunft bedingt ist, die jedoch gerade dadurch westliche Konfigurationen von Moderne überschreiten. Die Diskontinuität der Figuren erweist sich als distinktives Merkmal von Zaimoglus Literatur.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

- ZAIMOGLU, FERIDUN (2000a), *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg, Rotbuch Verlag.
- ZAIMOGLU, FERIDUN (2000b), *Koppstoff. Kanaka Sprak vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg, Rotbuch Verlag.
- ZAIMOGLU, FERIDUN (2006), *Schwarze Jungfrauen*. Zusammen mit GÜNTER SENKEL [unveröffentlicht], Uraufführung: Theater Hebbel am Ufer – HAU Berlin, Regie: Neco Çelik, Freundlicherweise vom Rowohlt Verlag zur Verfügung gestellt.

Sekundärliteratur

- ACKERMANN, I. (2002), „Mit einem Visum für das Leben. Formen weiblichen Schreibens am Beispiel türkischer Autorinnen“, in *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*, hg. von Aglaia Blioumi, München, Iudicium, 147-158.
- ADELSON, L. (2006), „Against Between. Ein Manifest gegen das Dazwischen“, in *Literatur und Migration*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München, Text + Kritik, 36-47.
- ALANYALI, I. (2006), „Vagina-Monologe, made by Moslems: Schwarze Jungfrauen“ [Rezension], in *Die Welt*, 22.3.2006.
- ASAD, T. (2003), *Formations of the Secular: Christianity, Islam, modernity*, Stanford, Stanford Univ. Press.
- BRACKE, S. UND FADIL, N. (2008), *Islam and Secular Modernity under Western Eyes: A Genealogy of a Constitutive Relationship* [online]. Robert Schumann Center for Advanced Studies, European University Institute, San Domenico di Fiesole. [Abgerufen am: 02.01.2013]. Unter: <http://cadmus.eui.eu/dspace/bitstream/1814/8102/1/RSCAS_2008_05.pdf>.
- CHAMBERS, I. (1997), „Zeichen des Schweigens, Zeilen des Zuhörens“, in *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, hg. von ANU.FILOL.LIT.CONTEMP., 4/2014, pp. 59-74, ISSN: 2014-1416

- Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, Therese Steffen, Tübingen, Stauffenburg, 195-218.
- ENSLER, E. (2008), *The vagina monologues*, London, Virago.
- EZLI, Ö., KIMMICH, D. UND WERBERGER, A. (2009), „Vorwort“, in *Wider den Kulturenzwang: Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, hg. von Özkan Ezli, Dorothee Kimmich, Annette Werberger, Bielefeld, Transcript, 9-22.
- EZLI, Ö. (2006), „Von der Identitätskrise zu einer ethnographischen Poetik. Migration in der deutsch-türkischen Literatur“, in *Literatur und Migration*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München, Text und Kritik, 65-74.
- EZLI, Ö. (2009), „Von der interkulturellen zur kulturellen Kompetenz. Fatih Akins globalisiertes Kino“, in *Wider den Kulturenzwang: Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, hg. von Özkan Ezli, Dorothee Kimmich, Annette Werberger, Bielefeld, Transcript, 207-230.
- FOUCAULT, M. (2012), *Überwachen und Strafen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- FOUCAULT, M. (2006), *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- HECHT, J. (2011), „Zur Inszenierung kultureller Stereotype bei Adel Karasholi und Feridun Zaimoğlu“, in *Mauerschau. Zeitschrift für Germanistik* 1, 36-50. [Abgerufen am: 28.12.2013]. Unter: <http://www.uni-due.de/imperia/md/content/germanistik/mauerschau/hecht_mauerschau.pdf>.
- HUNTINGTON, S. (1998), *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, London, Touchstone.
- MATTHES, F. (2010), „Authentic Muslim Voices? Feridun Zaimoğlu's *Schwarze Jungfrauen*“, in *Religion and Identity in Germany Today. Doubters, Believers, Seekers in Literature and Film*, hg. von Julian Preece, Frank Finlay, Sinéad Crowe, Bern, Peter Lang, 199-210.
- SHOUMAN, Y. (2012), „Muslimisch, weiblich, unterdrückt und gefährlich. Stereotypisierungen muslimischer Frauen in öffentlichen Diskursen“, in *Musliminnen in der Arbeitswelt – Zwischen Potential und Ausgrenzung*, S. 10-16. [Abgerufen am: 28.12.2013]. Unter: <http://www.tu-berlin.de/fileadmin/i65/Publikationen_Mitarbeiter/Shooman/Tagungdoku_Musliminnen_in_der_Arbeitswelt.pdf>.
- WIERSCHKE, A. (1997), „Auf den Schnittstellen kultureller Grenzen tanzend: Aysel Özakin und Emine Sevgi Özdamar“, in *Denn du tanzt auf einem Seil - Positionen deutschsprachiger Migrantinnenliteratur*, hg. von Sabine Fischer, Moray McGowan, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 179-194.
- WILLEMS, U., POLLACK, D., BASU, H., GUTMANN, T. and SPOHN, U. (2013), „Einleitung“, in *Moderne und Religion. Kontroversen um Modernität und Säkularisierung*, hg. von Ulrich Willems, Detlef Pollack, Helene Basu, Thomas Gutmann, Urlike Spohn, Bielefeld, Transcript, 9-26.

- YEŞILADA, K. (1997), „Die geschundene Suleika. Das Eigenbild der Türkin in der deutschsprachigen Literatur türkischer Autorinnen“, in *Interkulturelle Konfigurationen: zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*, hg. von Mary Howard, München, Iudicum Verlag, 95-114.
- YEŞILADA, K. (2009), „Nette Türkinnen von nebenan – Die neue deutsch-türkische Harmlosigkeit als literarischer Trend“, in *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, hg. von Helmut Schmitz, Amsterdam / New York, Rodopi, 117-142.
- YEŞILADA, K. (2012), „Gotteskrieger und Jungfrauen: Islam im Werk Feridun Zaimoğlu“, in *Islam in der deutschen und türkischen Literatur*, hg. von Michael Hoffmann, Klaus von Stosch, Paderborn, Schöningh, 175-192.
- ZAIMOĞLU, F. (2004), *Interview: „Der Türkei-Beitritt wäre ein Schlag für die Islamisten“*, in *Spiegel*, 26.03.2004.