

**EINE GESCHICHTE DES
TÜRKISCH-DEUTSCHEN THEATERS UND KABARETTS**

DISSERTATION

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for
the Degree Doctor of Philosophy in the
Graduate School of The Ohio State University

By

Erol M. Boran, M.A.

The Ohio State University

2004

Dissertation Committee:

Professor Nina Berman

Professor John Davidson

Professor Paul Reitter

Professor Alexander F. von Recum

Approved

Adviser
Department of Germanic
Languages and Literatures

ABSTRACT

"A History of Turkish-German Theater and Kabarett"

This dissertation seeks to contribute to current studies of minority cultures in Germany by examining dramatic works and staged performances by Turkish-German artists. As the first comprehensive study of its kind, it offers an overview of the forty-year-history of Turkish-German theater and cabaret with reference to the socio-cultural and economic conditions of its development and examines plays and performances with regard to influences, motives, and narrative strategies. In particular, I explore the following issues: the process of creating a space within the German culture scene; the tension between traditions and experimental innovation; the staging of identities and the performance of ethnicities in drama and theater; the strategies of expressing oneself in a foreign idiom, thereby creating a 'new' language; and the reaction of the mainstream German audience to Turkish-German cultural expressions.

The work consists of four parts: Chapter 1 examines contexts relevant to the reception of Turkish minority art in Germany, such as the German reaction to Ottoman and Turkish societies and the images produced over the centuries, and draws comparisons with Jewish minority culture and migrant theaters outside of Germany. Chapter 2 provides an overview of the history of Turkish theater, presenting both traditional and modern forms as points of reference for Turkish-German artists. Chapter 3 describes the emergence and development of a Turkish theater scene in Germany, paying special attention to the socio-historical context of the labor migration and the distinct national theater traditions. Chapter 4 outlines the history of Turkish-German Kabarett focusing on the 'self'-representation of the artists and the strategies employed to articulate and discuss questions related to (cultural) identity.

As the hyphenated title of my dissertation suggests, all projects described are multicultural productions resulting in what could be called 'variegated' forms of art or 'art

with an accent,' i.e., kaleidoscopic expressions that probe the boundaries of what a German audience will accept as 'German' art. My approach establishes drama and theater as sites of contact allowing minority artists to stage and constitute identities whilst probing concepts of cultural and political integration and exclusion.

Meinem Vater gewidmet

DANKSAGUNG

Ich danke ganz herzlich meiner Doktormutter Nina Berman für eine sechsjährige gute Zusammenarbeit sowohl in Austin als auch in Columbus, für ihre ausgezeichnete fachliche Betreuung und für ihre Unterstützung meiner Arbeit und meiner Ideen. Ohne ihre zahllosen Anregungen, Kommentare, ihre freundlichen Ermunterungen und 'gute Energie' wäre diese Dissertation völlig undenkbar.

Daneben bin ich auch dem Department of Germanic Languages and Literatures der Ohio State University, sowie der Freien Universität Berlin dafür zu Dank verpflichtet, dass sie mir ein Forschungsjahr (2002/03) in Deutschland ermöglichten.

Mein Dank gilt allen Künstlern und Organisatoren, die sich bereit erklärten, sich interviewen zu lassen und mir Manuskripte und sonstige Materialien zur Verfügung zu stellen. Ich danke Süleyman Tuncel, der mir statt einer Berliner Wohnung seine Hilfe und wichtige frühe Kontakte anbot, und ebenso Lale Konuk, die mich so freundlich in Köln begrüßte und gleich mit auf die Stunk-Sitzung nahm. Ein ganz spezielles Dankeschön geht an Yüksel und Inci Pazarkaya für zwei unvergessliche Monate in Columbus, eine gemeinsame Theaterproduktion, für inspirierende Gespräche und hilfreiche Fingerzeige. Ebenso danke ich Emine Sevgi Özdamar für ihren Enthusiasmus und ihre Herzlichkeit zwischen Fatih Akin-Treffen und Sterne-Lesungen. Dankbar bin ich auch Meray Ülgen für eine erleuchtende Schaubühnen-Session, Şinasi Dikmen, weil er sogar mit einer Augenklappe nicht seinen Humor verliert, Muhsin Omurca für eine lange Nacht in der Roten Harfe, dem 'Dream-Team' Nursel Köse und Serpil Ari, die mir Szenen aus ihrer halb fertiggestellten Show vorspielten, und nicht zuletzt Mürtüz Yolcu für geduldige Antworten auf endlose Fragen. Ich danke Renan Demirkan für ihre Freundlichkeit und ihre beeindruckende Energie – auch wenn ich dieser fabelhaften Schauspielerin zuletzt weniger Platz einräumen musste, als ich dies gern getan hätte.

Ich bin Erofilí Ampatzidou für ihre Geduld und Liebe besonders in den letzten, schwierigen Wochen dieser Arbeit aufs Herzlichste verbunden. Ebenso danke ich Andrea Heitmann, die sich kurzfristig anbot, große Teile dieser Arbeit Korrektur zu lesen.

Ich bedanke mich bei verschiedenen Kaffeehäusern in den USA, Deutschland und Griechenland, die mich in manchen Fällen weit über Sperrstunden hinaus weiterschreiben ließen. Vor allem das Café Alibi in Berlin-Kreuzberg bot mir zeitweise ein Zuhause und inspirierte mit seiner kreativen Atmosphäre zahlreiche Passagen dieser Arbeit.

Zuletzt und ganz besonders danke ich aber meinen wundervollen Eltern für ihre Präsenz in meinem Leben – und einen neuen Computer in höchster Not.

VITA

April 5, 1967	Born – Neuendettelsau, Germany
1996	M.A. Philology, University of Würzburg
1998 – 2001	Graduate Teaching Associate Department of Germanic Studies The University of Texas at Austin
2001 – 2004	Graduate Teaching Associate Department of Germanic Languages and Literatures, The Ohio State University

PUBLICATIONS

Book review on Hans Georg Wehlin, ed. *Türkei. Politik-Gesellschaft-Wirtschaft*. 2002. *Journal of European Area Studies* Vol. 10/2, 2002: 333-34.

"Faces of Contemporary Turkish-German Kabarett: Probing the New Millennium". *Text & Presentation: Journal of the Comparative Drama Conference* Vol. 25 (forthcoming: April 2005).

FIELDS OF STUDY

Major Fields: German Minority Literature and Culture

Theater and Performance

INHALTSVERZEICHNIS

	<u>Seite</u>
Abstract	ii
Widmung	iv
Danksagung	v
Vita	vii
Inhaltsverzeichnis	viii
 <u>Kapitel:</u>	
Einleitung	1
1. Kontexte und Bezugspunkte	12
Das Türkenbild in der deutschen Kultur	12
Vergleich mit dem jüdischen Theater	30
Bezüge zu Migrantentheatern anderer Länder	35
2. Ein Abriss türkischer Theatertraditionen	
Ein Theater zwischen Osten und Westen	39
Einleitung: Öst-westliche Theaterdifferenzen?	39
Das traditionelle türkische Theater	41
Die dramatische Meddah-Erzählkunst	43
Orta Oyunu: das Spiel in der Mitte	45
Das Karagöz-Schattentheater	48
Das moderne türkische Theater	56
Entstehung einer Theaterlandschaft	57
Entwicklung einer Theaterliteratur	60
Die 'Brecht-Wende' der sechziger Jahre	61
Theater zwischen Repression und Innovation	67
Resümee: Standortbestimmung des türkischen Theaters	70

3.	Geschichte der türkisch-deutschen Theaterprojekte	
	Der lange Weg zu einer transkulturellen Szene	75
	Einführung: Schattenzonen zwischen Isolation und Integration	75
	Die Anfänge des türkischen Theaters in Deutschland	82
	Die Berliner Szene formiert sich	94
	Frühe Gruppen der siebziger Jahre	97
	Das Projekt an der Schaubühne	101
	Off-Gruppen der achtziger Jahre	110
	Berliner Tiyatrom	119
	Karagöz kommt nach Deutschland	135
	Jenseits von Berlin	157
	Arkadaş Theater	158
	Wupper-Theater	171
	Theater Ulüm	176
	Theater das bewegt	183
	Theater als Schauplatz der Kulturen	184
	Theater an der Ruhr	187
	Diyalog TheaterFest	193
	Resümee: Die Berliner Fördermisere	196
4.	Geschichte des türkisch-deutschen Kabarett	
	Selbstdarstellung und Fragen der Zugehörigkeit	201
	Einleitung: Themen und Entwicklungen	201
	Dikmens frühe Integrations-Satiren	208
	Das Kabarett Knobi-Bonbon: Pioniere des Migrant-Kabarett	215
	Das türkisch-deutsche Frauenkabarett	225
	Das Putzfrauen-Kabarett des Arkadaş Theaters	226
	Die Bodenkosmetikerinnen	229
	Sedat Pamuk: Der frühe Solist	237
	Şinasi Dikmens Kabarett Änderungsschneiderei	239
	Muhsin Omurcas Cartoon-Kabarett	247
	Serdar Somuncu und die deutsche Vergangenheit	258
	Türkisch-deutsche Ethno-Comedy	272
	Getürkte 'Türken'	274
	'Türkische' Türken	277
	Resümee: Quo vadis, Türke?	282
	Resümee	291
	Bibliografie	305
	Index	330
	Endnotes	340

EINLEITUNG

Wie im Leben so auch in der Kunst bereichert jede neue Perspektive das Verständnis des Betrachters. (Serdar Somuncu, Email Interview)

- Das Schauspielhaus ist bis auf den letzten Platz ausverkauft. Der Kabarettist Şinasi Dikmen präsentiert sein mittlerweile fünftes Solo-Programm auf eigener Bühne und wird anschließend von seinem Frankfurter Publikum mit stehenden Ovationen verabschiedet. Dikmen war vor knapp zwanzig Jahren einer der Gründerväter des türkisch-deutschen Kabarets und ist seit 1997 Einzeldarsteller. Wenn er nicht gerade vor eigenem Publikum auftritt, befindet er sich auf Tour durch Deutschland und manchmal auch in der Türkei – wo er auf Einladung des Goethe-Instituts auf Deutsch spielt.
- Der türkisch-kölsche Jecke Ozan Akhan singt und spielt sich in die Herzen der Kölner Faschingsgemeinde. "Ein Türke wird zum Stunksitzungs-Star" tönte der *Stadtanzeiger Köln* bereits im Jahr 2000, als Akhan erstmals durch eine Kölsche Adaption des Tarkan-Sommerhit "Şımarık" von sich reden machte. In den folgenden Jahren wurde Akhan, der erst 1995 nach Deutschland gekommen war, zu einem festen Bestandteil des renommierten Karneval-Ensembles, spielte dabei neben türkischen und arabischen Rollen auch westliche Charaktere – trotz seines Akzents und seines türkischen Aussehens.
- Kaya Yanar, der Shooting Star am deutschen Comedy Himmel des Jahres 2001, bereitet nach einer einjährigen Pause, während der er mit neuem Programm auf deutschen Bühnen tourte, sein großes TV-Comeback vor. *Was guckst du?!* heißt Yanars eigene Fernsehshow, seit Monaten prangt das Gesicht des Entertainers türkisch-arabisch-deutscher Herkunft von allen Plakatwänden und Litfasssäulen Berlins. Endlich ist es soweit: Vor der Kunst-Kulisse der Istanbuler Skyline schlüpft Yanar erneut in diverse Rollen, spielt etwa den Inder Ranjid, den Italiener Francesco, den türkischen Türsteher Hakan oder die russische Wahrsagerin Olga.
- Emine Sevgi Özdamar eröffnet an der Berliner Volksbühne die Lesereihe für den soeben erschienenen letzten Teil ihrer Romantrilogie. In *Seltsame Sterne starren zur*

Erde ist ihre Ich-Erzählerin zur Schauspielerin herangewachsen, die in den siebziger Jahren vor dem türkischen Militärregime nach Berlin flieht, um dort unter Benno Besson das Brecht-Theater zu erlernen. Die stark autobiografisch gefärbte Erzählung beinhaltet zahlreiche Tagebucheinträge und Arbeitsskizzen aus Özdamars frühen Theaterjahren. Heute, beinahe dreißig Jahre nach der eigenen Migration, ist die Bachmann-Preisträgerin des Jahres 1991 längst zu einer festen Größe in der deutschen Kulturszene geworden.

- Seit Wochen sind keine Karten mehr für Serdar Somuncus Auftritt am Berliner Barnim Gymnasium erhältlich. Über dreihundert Zuschauer drängen sich an diesem Abend im Saal, um den türkischstämmigen Schauspieler zu erleben, der sich auch ohne Nazi-Großvater mitverantwortlich für die Aufarbeitung der deutschen Vergangenheit fühlt. Somuncu, 1996 von der *taz* zum "Mann des Jahres" erkoren, befindet sich seit nunmehr acht Jahren mit dramatisierten Hitler- und Goebbels-Lesungen auf Tour, trat nach Drohungen aus dem rechten Milieu wiederholt unter Polizeischutz und einmal sogar in kugelsicherer Weste auf.

- Renan Demirkan, seit Jahren eine erfolgreiche Schauspielerin an deutschen Bühnen und im deutschen Fernsehen, legt eine Verschnaufpause ein. Sie hat unlängst bravourös die Hauptrolle der Serienmörderin Geesche Gottfried in Rainer Werner Fassbinders Stück *Bremer Freiheit* gespielt und bereitet nun ein eigenes Soloprogramm vor, das sie später im Jahr auf Deutschlandtournee führen wird. Demirkan, die sich selbst als künstlerisch obdachlose Kosmopolitin bezeichnet, ist inzwischen auch als Autorin dreier Romane bekannt. Als Künstlerin ist sie eine der wenigen, die sich vom Klischee der "Türkin vom Dienst" befreien konnte.

- Der in Hamburg gebürtige Fatih Akin hält sich zu den Dreharbeiten für seinen neuen Film *Gegen die Wand* gegenwärtig in Istanbul auf. Der gerade Dreißigjährige schreibt seine Drehbücher meist selbst und hat sich nach drei erfolgreichen Produktionen als einer der Starregisseure des deutschen Films etabliert. Dabei lässt er sich weder als Mensch noch als Künstler in eine Schublade stecken. Er glaube nicht an Wurzeln, es gehe um Menschen, nicht um Bäume. . . . Weniger als ein Jahr darauf wird *Gegen die Wand* als großer Gewinner der 54. Berlinale von der internationalen Jury mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet werden.

Diese kulturellen Highlights aus dem ersten Drittel des Jahres 2003 – eine Liste, die sich ohne Weiteres weiterführen ließe – verdeutlichen, dass darstellende Künstler türkischer Herkunft in der deutschen Kunstszene inzwischen Fuß gefasst haben und durch ihre künstlerischen Beiträge Akzente setzen. Doch es war ein langer Weg hin zu dieser Vielfalt. Mit offenen Armen wurden türkische Kunstschaffende in der BRD keineswegs empfangen. Lange war die deutsche Gesellschaft nicht bereit, in türkischen Migranten mehr zu sehen als Gastarbeiter, die nach verrichteter Arbeit in ihre Heimat zurückkehren würden. Doch neben Arbeitern kamen von Beginn an auch Künstler; und andere türkische Migranten – sowie verstärkt noch deren Nachkommen – entdeckten über die Jahre ihre künstlerischen Neigungen, darunter, wie diese Arbeit verdeutlichen wird, nicht wenige im Bereich des Theaters und Kabarett.

Die Geschichte türkisch-deutscher Theaterprojekte ist beinahe so alt wie die Geschichte der türkischen Arbeitsmigration in die BRD selbst. Trotzdem ist es bislang zu keiner konsequenten Einbeziehung der Werke und Produktionen türkischstämmiger Künstler in den deutschen Kulturkontext gekommen. Weiterhin ist der deutsche Rezeptionsrahmen – das heißt, das Verständnis, das die deutsche Gesellschaft den kulturellen Erzeugnissen von Migranten entgegenbringt – allzu eng gesteckt, die kulturelle Szene zu exklusiv und zu national ausgerichtet – de facto eine geschlossene Gesellschaft. So erhalten etwa nur wenige Projekte türkisch-deutscher Künstler kontinuierliche Förderungen von Seiten deutscher Bühnen und Kulturinstitute, was dazu führt, dass sich die Mehrzahl der Gruppen und Akteure gezwungen sieht, nach wie vor ein Dasein fern der öffentlich subventionierten Theaterlandschaft zu fristen. Bis auf wenige Ausnahmen finden ihre Produktionen bis heute in einer Art Schattenzone, das heißt unbemerkt von der breiteren deutschen Öffentlichkeit, statt. Bezüglich der eingangs angeführten kulturellen Highlights lässt sich daher auch feststellen: Der Schein trügt ein wenig; eine Selbstverständlichkeit sind solche Bilder des Erfolges nicht. Etabliert haben sich diese Künstler erst nach zum Teil hartnäckigem Kampf gegen ein rigides System; ihre Erfolge verdanken sie in erster Linie der eigenen Ausdauer im Angesicht oftmals widriger Umstände.

Die vorliegende Arbeit hat das Ziel, eine Kulturgeschichte des türkischen Theaters und Kabarett in der Bundesrepublik vorzustellen, deren Protagonisten (Organisatoren,

Schriftsteller, Schauspieler und Regisseure) nunmehr bereits in die dritte Generation gehen, ohne dass die Geschichte der ersten Generation, der Initiatoren und bis heute treibenden Kraft dieses Theaters, je kohärent aufgezeichnet worden wäre. Darüber hinaus steht ein Generationswechsel an: das wird deutlich, sobald man sich in die 'Szene' begibt, in der es, wie meine Ausführungen zeigen werden, derzeit rumort, kreativ und destruktiv zugleich: Junge Künstler mit neuen Ideen drängen nach und fühlen sich nicht selten behindert von den 'Alten', die immer noch die Schalthebel besetzen und sich nicht davon abbringen lassen wollen, ihre Projekte nach altbewährten Methoden fortzuführen. Die Autorin und Kabarettistin Nursel Köse spricht hier von einem "generellen Problem":

Da gibt es die ältere Generation, die alles in der Hand hat, Fernsehen, Radio, Theater. Die sitzen mit ihren Altköpfen da und geben den jungen Leuten keine Möglichkeiten, weiterzukommen. Sie sitzen da, als ob sie ihre Positionen gepachtet hätten. Doch auch das wird sich ändern. . . . Der Generationenwechsel steht an. (Pers. Interview)

Ähnlich sieht es auch der Schauspieler und Berliner Theater-Organisator Mürtüz Yolcu und zeigt sich dabei im Hinblick auf den anstehenden Generationswechsel genauso wie Köse optimistisch: "Es ist alles im Kommen. Es ist alles noch in der Entwicklungsphase" (Pers. Interview).

Es geht mir in dieser Arbeit darum, die Anfänge des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett, eine Leistung der scheidenden ersten Generation, zu dokumentieren, ebenso wie den sich derzeit vollziehenden Generationswechsel. Insbesondere beabsichtige ich, einen chronologischen Überblick über zentrale Entwicklungen zu vermitteln, dabei Hintergründe und Bezugspunkte aufzuzeigen, sowie auf zugrundeliegende Traditionen und Einflüsse zu verweisen. Während andere Bereiche türkisch-deutschen Kunstschaffens – vor allem Literatur und Film – inzwischen kritisch recht gut erschlossen sind, existiert im Falle der Theaterproduktionen ein gewaltiger Nachholbedarf.¹ Über türkisch-deutsche Bühnenprojekte berichtet bislang mit gewisser Regelmäßigkeit allein die Lokalpresse; nur das türkisch-deutsche Kabarett, das in größerem Umfang als andere Theaterproduktionen türkischer Migranten in die deutsche Kulturszene integriert ist, findet darüber hinaus auch gelegentlich in überregionalen Zeitungen und Zeitschriften Erwähnung. Umfangreichere Arbeiten liegen jedoch zu beiden Bereichen – dem Theater wie auch dem Kabarett – bis heute nicht vor. Mit dem Theater türkischer Migranten setzen sich im Wesentlichen

lediglich drei Texte etwas eingehender auseinander: Georg Stenzalys "Ausländertheater in der Bundesrepublik und Berlin-West am Beispiel der türkischen Theatergruppen", im Rahmen des von Manfred Brauneck geleiteten Forschungsprojektes "Populäre Theaterkultur" entstanden und 1984 in der *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* veröffentlicht; Yalçın Baykuls Prüfungsarbeit an der Berliner Hochschule der Künste *Türkisches Theater in Deutschland / Berlin* aus dem Jahr 1995; sowie Sven Sappelts "Theater der Migrant/innen", in dem 2000 von Carmine Chiellino herausgegebenen Band *Interkulturelle Literatur in Deutschland* erschienen. Für das Kabarett liegt neben einer Vielzahl von Zeitungsartikeln nur Mark Terkessidis kurzer Artikel "Kabarett und Satire deutsch-türkischer Autoren" von 2000 vor (ebenfalls bei Chiellino). Immerhin fand wenigstens das *Kabarett Knobi-Bonbon* in einigen Lexika und deutschen Kabarettgeschichten kurz Erwähnung, so etwa in Klaus Budzinskis *Wer lacht da? Kabarett von 1945 bis heute* aus dem Jahr 1989, sowie im *Metzler Kabarett Lexikon* von 1996. Über die übrigen Gruppen und Künstler findet man hier allerdings nichts.²

Für das deutsche Desinteresse lassen sich eine Reihe von Gründen anführen, darunter das Türkenbild der Deutschen, auf dessen Entwicklung ich im Rahmen dieser Einleitung ebenso noch eingehen werde wie auf gegenwärtige politische Debatten über Deutsch-Türken und die Türkei. An dieser Stelle sei nur angemerkt, dass eine kritische Sichtung des türkischen-deutschen Theaters nicht zuletzt auch dadurch erschwert wird, dass bislang kaum publizierte Theaterstücke türkischstämmiger Autoren vorliegen. Die wenigen Dramen, die den Weg in Anthologien oder Zeitschriften fanden, lassen sich an einer Hand abzählen. Zu nennen sind hier vornehmlich Emine Sevgi Özdamars Stücke *Karagöz in Alamania* (1982), *Keloğlan in Alamania* (1991) und *Noahi* (2002), dazu ihr Theatermonolog *Karriere einer Putzfrau. Erinnerungen an Deutschland* (als Teil ihres *Mutterzunge*-Bandes 1990 erschienen) und Yüksel Pazarkayas *Mediha* (1989), sowie im Bereich des Kabarets Şinasi Dikmens *Vorsicht, frisch integriert!* (1986). Daneben liegt mit *Barfuß Nacht Herz in der Hand* aus dem Jahr 1995 noch der Theatermonolog eines türkischen Gastarbeiters vor, dessen Autor Ali Jalaly allerdings aus dem Iran stammt. Die Argumentation, dass türkisch-deutsches Theater aufgrund mangelnder Publikationen keine oder nur geringe Beachtung findet, ist freilich insofern problematisch, als man sie auch umkehren könnte: Es gibt deshalb so wenige Veröffentlichungen, da dieses Theater

nicht wahrgenommen wird und es aus diesem Grund keinen Markt für sie gibt. Meine Arbeit, die sich zu einem wesentlichen Teil auf persönliche Gespräche und Interviews mit türkisch-deutschen Künstlern, von ihnen zur Verfügung gestellte Texte und Materialien, sowie von mir besuchte Auftritte stützt, dient daher nicht zuletzt auch dem Zweck, zu einer kritischen Erschließung des Feldes beizutragen, auf der die zukünftige Forschung weiter aufbauen kann. In diesem Kontext sind auch die inhaltlichen Beschreibungen von Theaterstücken im dritten und vierten Kapitel zu sehen.

An dieser Stelle ist es zunächst erforderlich, das Forschungsfeld terminologisch zu umreißen: Wie deutlich wurde, spreche ich sowohl von "türkischen Theaterprojekten in Deutschland" als auch in Variation dazu von "türkisch-deutschen Theaterprojekte". Ich benutze diese Bezeichnungen grundsätzlich als Synonyme; lediglich im dritten Kapitel möchte ich, indem ich zunächst vor allem von türkischem, in der Folge aber zunehmend von türkisch-deutschem Theater spreche, damit auch eine Entwicklung zum deutschen Kulturkontext hin andeuten. Dabei bin ich mir der Problematik ethnischer oder nationaler Zuschreibungen wie 'deutsch' und 'türkisch', beziehungsweise 'türkisch-deutsch' durchaus bewusst. All diese Begriffe haben eigene Geschichten und sind in einem Prozess des steten Wandels begriffen – ein Thema, mit dem ich mich insbesondere im Kabarett-Kapitel unter dem Gesichtspunkt der Identitätskonstruktion türkisch-deutscher Künstler eingehender auseinandersetzen werde.³

In Bezug auf Klassifizierung türkisch-deutscher Theaterproduktionen kann man inter- oder multikulturelle Theaterprojekte als Theatermischformen beschreiben, die sich mehr als einer Tradition bedienen und damit einer Hybridisierung Vorschub leisten (Pavis 8). Für die folgende etwas differenziertere klassifizierende Betrachtung 'mehr-kultureller' Theaterprojekte halte ich mich an Jacqueline Los und Helen Gilberts Artikel "Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis" aus dem Jahr 2002, der die meines Wissens detaillierteste Beschreibung seiner Art bietet. Ich beschränke mich dabei auf jene Passagen, die nach meinem Verständnis direkt zur Charakterisierung des türkisch-deutschen Theaters beitragen.

Unter dem Oberbegriff des "Cross-Cultural" Theaters differenzieren die beiden Autorinnen zwischen den Bereichen "Multicultural", "Postcolonial" und "Intercultural", welche sich ihrerseits in sieben Unterbegriffe aufspalten (32 ff.). Gut die Hälfte dieser

Klassifizierungen beschreiben auch zentrale Aspekte des türkisch-deutschen Theaters, darunter vor allem das Migrantentheater, das Lo und Gilbert wie folgt charakterisieren: "[I]t is centrally concerned with narratives of migration and adaptation, often using a combination of ethno-specific languages to denote cultural in-between-ness." Das Migrantentheater ist überdies gekennzeichnet durch "an emerging exploration of cultural hybridity reflected in aesthetic form as well as narrative content" (34). Auch Lo und Gilberts Beschreibung des postkolonialen Theaters lässt sich für den Fall des türkisch-deutschen Theaters anführen: "[It] is driven by a political imperative to interrogate the cultural hegemony that underlies imperial systems of governance, education, social and economic organization, and representation" (35). Die Autorinnen weisen explizit darauf hin, dass Migrantentheater unter den Bereich des postkolonialen Theaters fallen kann. Insbesondere an dessen synkretischer Form knüpft das türkisch-deutsche Theater an: "Syncretic theatre integrates performance elements of different cultures into a form that aims to retain the cultural integrity of the specific materials used while forging new texts and theatre practices" (36 f.). Abschließend sei noch das transkulturelle Theater angeführt, das bei Lo / Gilbert unter die Rubrik des interkulturellen Theaters fällt: "[It] aims to transcend culture-specific codifications in order to reach a more universal human condition"; es betont "aspects of commonality rather than difference" (37).

Diese Charakterisierungen treffen ebenfalls auf die Mehrzahl türkisch-deutscher Theaterprojekte zu und ermöglichen so erste wichtige Einblicke in diese spezifische Form des inter- oder multikulturellen Theaters, ohne diese freilich erschöpfend zu beschreiben. Da ich allzu eingrenzende Klassifizierungen als problematisch erachte, indem sie mitunter den Blick auf die konkreten Theaterprojekte eher komplizieren als erleichtern, werde ich in der Folge, wenn sie zutreffen, verschiedene der genannten Begriffe benutzen, ohne dabei auf Bedeutungsnuancen verweisen zu wollen. In der Hauptsache halte ich mich in meinen Beschreibungen an den Begriff 'multikulturelles Theater'. Nach Pavis beinhaltet dieser jede Art von Theater, die "cross-influences between various ethnic or linguistic groups in multicultural societies" als Grundlage für "performances utilizing several languages and performing for a bi- or multicultural public" nutzt (8). Pavis nennt als Voraussetzung für diese Form des Theaters, dass das politische System eines Landes die Existenz kultureller oder nationaler Gemeinschaften innerhalb seiner Grenzen anerkennt

und zur Zusammenarbeit ermutigt. Beides ist, wie ich ausführen werde, in Deutschland nur bedingt der Fall, wie übrigens auch Pavis selbst anmerkt: "It is significant to note that few multicultural experiments are attempted in France or Germany, although the composition of the population would lend itself well to this. The possibility of such a multicultural theatre does not seem to particularly interest these countries' public authorities. Have they even considered taking the risk?" (8). Dies wird ebenfalls eine der Fragestellungen dieser Arbeit sein.

Bevor ich mich in späteren Abschnitten der Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarets zuwende, seien im ersten Kapitel einige Kontexte abgesteckt, die für meine Studie von direktem Belang sind, beziehungsweise interessante Bezugspunkte und Vergleichsmöglichkeiten für zukünftige Arbeiten vermitteln können. Zunächst gehe ich auf die deutsche Türkenrezeption im Verlauf der Jahrhunderte ein und präsentiere zeitgenössische Bilder des Türken in der Literatur und den Medien. Es ist meine Absicht zu zeigen, in welchem Maße ein klischeehaftes Türkenbild bis zum heutigen Tag Einfluss auf das deutsche Bewusstsein nimmt. Diese Darstellung ist insofern von Bedeutung, als die negative Einschätzung zu einer Auswirkung auf die Rezeption türkischer Kunst hatte und in der Vergangenheit – und bis zu einem gewissen Grad gilt das auch heute – eine konstruktive Auseinandersetzung mit der türkischen Bühnenkunst behinderte und zum anderen auch das Selbstbild der türkischen Minorität beeinflusste, was besonders im Kabarett kritisch reflektiert wird. Im Anschluss an diese Darstellung befasse ich mich in etwas weniger Detail mit Vergleichsmöglichkeiten zwischen der türkischen und der jüdischen Minorität Deutschlands. Mein Augenmerk ist hier auf die Bereiche Literatur und Theater gerichtet, wo ich Parallelen in der Entwicklung der Kunstformen, sowie in den Haltungen von Künstlern bezüglich der Selbstpositionierung und der Konstruktion von Identitäten anspreche. Zuletzt mache ich auf einige Bezüge und Berührungspunkte des türkisch-deutschen Theaters zu Minoritäts- und Migrantentheatern anderer Nationen aufmerksam. Wie im Fall des jüdischen Theaters werden auch diese Verbindungslinien im weiteren Verlauf der Arbeit zwar des öfteren angesprochen, jedoch nicht systematisch einbezogen und sollen hauptsächlich Impulse für spätere vergleichende Arbeiten zum Thema des türkisch-deutschen Theaters geben.

Im zweiten Kapitel gehe ich als Ausgangspunkt türkischer Bühnenprojekte in der Bundesrepublik auf die Theatertraditionen der Türkei ein. Dem liegt mein Verständnis zugrunde, dass ein generelles Wissen um kulturelle Unterschiede allein nicht genügt, um das Kunstschaffen türkischer Migranten produktiv zu beschreiben, sondern dass man sich zusätzlich auch mit der Entstehungsgeschichte der Kunstform im Herkunftsland befassen sollte, um eine essentialistische Sicht auf die 'fremde' Kultur weitgehend zu vermeiden. Meine Übersicht traditioneller türkischer Theaterformen und ihrer Entwicklung über die Jahrhunderte, sowie des modernen türkischen Theaters, welches im Anschluss an die Gründung der türkischen Republik entstand, lokalisieren die türkische Bühnenkunst im Spannungsfeld ost-westlicher Einflüsse und Theatertraditionen. Im Hinblick auf ihre kreative Verarbeitung von Seiten türkisch-deutscher Künstler spreche ich grundlegende Merkmale des türkischen Theaters an: dramaturgische Konventionen und Spielformen, Inszenierungsweisen, Bühnenaufbau, Figurenkonstellationen und Typenzeichnung, Stoffe, Themen und Motive. In diesem Rahmen stelle ich auch verschiedene Dramatiker und ihre Werke vor, welche vor allem in der Frühphase des türkisch-deutschen Theaters rezipiert und inszeniert wurden. Weitere Querverbindungen ergeben sich durch Theaterleute, die zunächst in der Türkei tätig waren, später jedoch nach in die BRD emigrierten oder für einzelne Projekte dorthin eingeladen wurden. Insbesondere seit den neunziger Jahren vollzieht sich dieser kulturelle Austausch auch in die andere Richtung: Türkischstämmige Künstler realisieren Projekte in ihrer alten Heimat. Zuweilen wird das dritte Kapitel deshalb Nachträge zu meinen Ausführungen in diesem Abschnitt zu bieten haben.

Das dritte Kapitel schildert vor dem Hintergrund sozial- und kulturpolitischer Ereignisse die Geschichte des türkischen Theaters in Deutschland von seinen Anfängen in den sechziger Jahren über die großen Theatergründungen Mitte der achtziger Jahre bis hin zu jüngsten Entwicklungen und Tendenzen innerhalb der 'Szene'. Meine Darstellung zielt nicht auf Vollständigkeit ab, sondern beabsichtigt, den Facettenreichtum und die große Bandbreite türkisch-deutscher Theaterprojekte zu verdeutlichen. Ich präsentiere die Dramatiker, Regisseure, Schauspieler und Organisatoren dieses Theaters, beschreibe ihre Dramen, Projekte und Inszenierungen, sowie diverse Strategien der kreativen Adaption und Verknüpfung kultureller Traditionen. Ich schildere die Allianzen und Differenzen zwischen den Akteuren sowie den verschiedenen Künstlergenerationen und verweise auf

Kontinuitäten und Brüche innerhalb der Geschichte. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf der Berliner (das heißt der Kreuzberger) Szene als dem wohl vitalsten Schauplatz türkischen Kulturlebens in Deutschland, doch werfe ich ebenso einen Blick über Berliner Grenzen hinaus, um hier auf verschiedene Projekte aufmerksam zu machen, die entscheidend zur Entwicklung des türkisch-deutschen Theaters beigetragen haben. Daneben gehe ich auf Haltungen und Reaktionen der deutschen Öffentlichkeit, der Kulturinstitutionen und der Medien ein und erwähne in diesem Rahmen seltene Fälle der Kooperation mit deutschen Bühnen. Öfter wird allerdings von Situationen die Rede sein, die von Ablehnung und Desinteresse oder einfach auch von deutscher Ignoranz zeugen. Während das türkisch-deutsche Theater sich nämlich – sprachlich wie inhaltlich – immer weiter dem deutschen kulturellen Kontext zugewandt hat und darüber hinaus auch verstärkt internationale und transkulturelle Tendenzen verzeichnet, stehen vergleichbare Entwicklungen von Seiten deutscher Theater und Kulturprogramme weiterhin aus. Insgesamt präsentiert sich die deutsche Theaterlandschaft nach wie vor als eine geschlossene Gesellschaft, was zur Folge hat, dass sich das türkisch-deutsche Theater bis heute meist auf Amateurbasis und fern der großen deutschen Bühnen im 'kulturellen Abseits' oder, wie ich es nenne, in den 'Schattenzonen' zwischen Isolation und Integration' abspielt. In diesem Zusammenhang komme ich insbesondere auf die deutsche Förderpolitik – und damit auf die anhaltende Fördermisere des Minoritätstheaters in Deutschland – zu sprechen.

Im vierten Kapitel befasse ich mich mit der Entwicklung der türkisch-deutschen Kabarettszene und setze dabei den Schwerpunkt auf die satirische Selbstrepräsentation türkischstämmiger Künstler und die Konstruktion 'türkisch-deutscher' Identitäten im Wandel der Zeiten. In Ermangelung einer eigenen türkischen Kabaretttradition muss als primärer Bezugspunkt türkisch-deutscher Kabarettisten das politisch-kritische Kabarett der deutschen Nachkriegszeit gelten; wie ich zeigen werde, haben jedoch auch Elemente des traditionellen türkischen Theaters Eingang in ihre Projekte gefunden. Da die ersten Produktionen türkischer Kabarettisten erst gegen Mitte der achtziger Jahre entstanden – also zu einer Zeit, als sich die türkische Minoritätskunst in der BRD bereits halbwegs etabliert hatte – und noch dazu ausschließlich auf deutsch stattfanden, vollzog sich die Entwicklung hier von Beginn an in größerer Nähe zur deutschen Kunstszene, als dies bei den zuvor beschriebenen Bühnenprojekten der Fall war. Aufgrund der unterschiedlichen

institutionellen Rahmenbedingungen, aber auch wegen seiner aktuellen, häufig brisanten Themen, wurde das türkisch-deutsche Kabarett von deutschen Zuschauern und Medien ganz anders rezipiert und wahrgenommen. Über das Kabarett fanden türkischstämmige Künstler erstmals eine Bühne, von der sie die deutsche Mehrheitsgesellschaft erreichen, sich präsentieren und politisch aktiv werden konnten. Ich stelle dar, wie verschiedene Gruppen und Einzeldarsteller diese Situation nutzen, was für Themen sie ansprachen und welcher künstlerischen Mittel sie sich dabei bedienten. Ich verfolge den Werdegang der Gründer dieser Kabarettform und stelle Akteure vor, die im Lauf der Zeit dazu stießen und neue Akzente setzten. Denn trotz seiner kurzen Geschichte hat das türkisch-deutsche Kabarett bereits beträchtliche Wandlungen vollzogen: Nachdem in der Anfangsphase vor allem klischeehafte Türkenbilder (vom wilden Osmanen über den domestizierten Typus des 'Gastarbeiters' bis zum überintegrierten Vorzeigetürken) kritisch reflektiert wurden, hat sich das Angebot ab der zweiten Hälfte der neunziger Jahre dramatisch erweitert. Gemeinsam mit der neuen Generation von Kabarettisten und dem veränderten sozialen Kontext fanden auch neue Themen und Figurentypen und mit der Ethno-Comedy sogar neue Formen Eingang ins türkisch-deutsche Kabarett. Abschließend stelle ich in diesem Kontext die Frage, was es heute bedeutet, ein 'türkischer' Künstler in Deutschland zu sein.

In meinem Resümee fasse ich unter Verweis auf die HipHop-Szene zentrale Entwicklungen der Bühnenkunst türkischer Migranten und ihrer Nachkommen zusammen. Ich stelle mich dabei insbesondere der Frage, wie sich die neuesten Theater-Tendenzen einordnen lassen und was dies für die Künstler nunmehr dreier Generationen bedeuten könnte. Wie ich in dieser Einleitung schon erwähnte, ist es eines meiner Hauptanliegen, im Rahmen des Generationswechsels auf Kontinuitäten und Brüche in der Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett aufmerksam zu machen. In diesem Zusammenhang werde ich zum Abschluss auch auf Feridun Zaimoğlu zu sprechen kommen, dessen 'Inszenierungen' einer radikal neuen, radikal abtrünnigen (und inzwischen wohl auch radikal überkommenen) Kanaksta-Identität einen vorläufigen, doch nichtsdestoweniger fulminanten Höhepunkt in der Entwicklung türkisch-deutscher Selbstdarstellung bietet.

KAPITEL 1

KONTEXTE UND BEZUGSPUNKTE

1.1. DAS TÜRKBILD IN DER DEUTSCHEN KULTUR

Wenn wir fast immer über Gastarbeiter ohne Gastarbeiterbeteiligung gesendetes Wort, geliefertes Bild, geschriebenen Text sehen, dann haben wir zu Recht zu fragen, WER sagt WAS? (Şinasi Dikmen, "Gastarbeiter" 28)

Was weiß man in Deutschland – oder im Westen generell – über die türkische Kultur und speziell über türkische Theatertraditionen? Es scheint mitunter, als besäße die Türkei keine Theatergeschichte, als existierten überhaupt keine bedeutenden türkischen Kulturtraditionen jenseits einiger in der BRD 'repräsentativer' und in der Vergangenheit häufig auch finanzkräftig geförderter folkloristischer Darbietungen wie etwa das Saz-Spiel und der Bauchtanz. Ich verweise in diesem Zusammenhang auf einen Artikel aus dem Jahr 1989, in welchem der Berliner Musiker und Komponist Tayfun Erdem die "Tragikomödie" schildert, die sich an deutschen Kulturämtern im Bereich der Förderung türkischer und anderer 'ausländischer' Kultur vollzieht. Die völlig planlose Förderpolitik, so urteilt hier Erdem, sei insbesondere der Unkenntnis deutscher 'Experten' zuzuschreiben – ein Argument, welches ich in diesem Abschnitt aufgreife und anhand einer Darstellung der deutschen Türkei- und Türkenrezeption kontextualisieren und begründen werde. Hier ein Auszug aus Erdems Text:

So konnten es sich bis heute einige gutmütige, aber ahnungslose Beamte in öffentlichen Kulturämtern leisten, Hunderttausende von DM für irgendwelche Veranstaltungen der "Ausländer" zu verteilen, obwohl sie über die Musik, Literatur oder Malerei dieser Menschen weniger Bescheid wussten als über einen gestern entdeckten Kometen in den Weiten des Weltalls. . . . Wenn es darum geht, durch die Aneignung "fremder" Kulturen eine Bereicherung des *eigenen* Lebens zu bewirken und nicht nur eine "solidarische" Geste gegenüber einem "ausländischen" Künstler oder einer "ausländischen" Künstlerin zu machen, dann müssen wir einsehen, dass solch ein Ziel ein höheres Wissensniveau und ein detaillierteres Kennenlernen erfordert. Heißt das, dass nun jeder gleich ein Türkei-Spezialist sein muss? Auf keinen Fall! Aber eins ist doch klar: Mit der bisher

herrschenden Konsumhaltung gegenüber einer "exotischen" Kultur konnte unter den günstigsten Umständen die Niveaulosigkeit, die Mittelmäßigkeit und die Langeweile einer 'Gastarbeiterkultur' nicht überschritten werden, und eben dies ist jetzt das Resultat 15 Jahre intensiver Förderung durch die "links-liberale" und "ausländerfreundliche" Öffentlichkeit dieses Landes. Warum soll ein Saz-Spieler (Saz ist eine Art Langhalslaute), der nun wirklich monoton spielt, sich Mühe geben, beim nächsten Konzert farbiger zu spielen, wenn er auch in diesem ärmlichen Zustand durch die Förderung einiger wohlwollender, aber ahnungsloser KulturdezernentInnen tausend DM kassieren kann, nur weil er halt dieses "exotische" Ur-Instrument Saz spielt? (147-48)⁴

Sicherlich ist die Entwicklung nicht an dieser Stelle stehen geblieben. Seit 1989 sind sowohl bezüglich des Verständnisses von 'türkischer' Kultur als auch im Bereich der Förderung derselben durchaus gewisse Entwicklungen zu verzeichnen. Doch – und ich verweise an dieser Stelle auf meine Darstellungen im dritten Kapitel – 'dramatisch' sind diese Veränderungen keinesfalls. Gerade im Bereich des türkischen Theaters – sei es im In- oder Ausland – ist weiterhin ein großes Wissensdefizit feststellbar. Dabei reicht in Europa die Beschäftigung mit orientalischen Theaterformen weit zurück. In Deutschland wurde dies etwa schon mit Goethe zu einem bewussten Programm (vgl. Fischer-Lichte, "Interculturalism" 28; "Own and Foreign" 12 ff.). Vor allem ab Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts erhielt dieses Interesse verstärkte Impulse. So orientierten sich etwa Edward Gordon Craig und Antonin Artaud wesentlich an östlichen Formen des Theaters; Bertolt Brecht formulierte seinen Verfremdungseffekt nach dem Beispiel des Theaters des fernen Ostens. Auffällig – und im Kontext dieser Arbeit von besonderer Relevanz – ist jedoch, dass sich das europäische Theaterinteresse am 'orientalischen' Theater ganz auf den Fernen Osten beschränkte. Brecht etwa blickte auf Japan und Artaud auf Indien; türkische Traditionen dagegen wurden nicht rezipiert.⁵ Eine Begründung für dieses Versäumnis findet sich, wie ich hier ausführen möchte, in der Türkenrezeption der vergangenen Jahrhunderte, die im westlichen Europa und gerade in Deutschland von Negativbildern geprägt war, die im Kontakt und über Konfrontationen mit dem Osmanischen Reich entstanden und zum Teil bis in die Gegenwart nachwirken. Ich werde zunächst zentrale Stationen der deutschen Türkenrezeption nachzeichnen und im Anschluss daran etwas umfassender auf gegenwärtige Bilder und Haltungen eingehen.

Die Geschichte des Kontakts und der Interaktion zwischen Deutschland und dem Nahen Osten nahm mit den Kreuzzügen des Mittelalters ihren Anfang und setzte sich vom fünfzehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert mit der Expansion des Osmanischen

Reiches fort, deren graduelle Eindämmung schließlich in die Hochzeit des europäischen Kolonialismus des neunzehnten Jahrhunderts mündete. Trotz einiger grundlegender Unterschiede kann auch die bislang letzte, bis heute andauernde Phase, welche nach dem Zweiten Weltkrieg oder genauer mit dem deutsch-türkischen Arbeitsabkommen im Jahr 1961 begann, als eine Kontinuation dieser Geschichte gelten, da die Bilder vergangener Jahrhunderte bis zu einem gewissen Grad weiterhin in der Rezeption und Darstellung des Türken eine Rolle spielen. Diese Beständigkeit des pejorativen Türkenbildes liegt nicht zuletzt in der abwertenden Haltung des Westens gegen den Islam begründet.⁶

Bereits die Chroniken der Kreuzfahrer und die zu propagandistischen Zwecken verfassten Kreuzzugdichtung waren vom Bild des grausamen, gottlosen Orientalen bestimmt. Doch waren nicht alle Darstellungen ausschließlich negativ; mitunter zollten die Kreuzfahrerberichte dem Feind auch Anerkennung, wobei das Lob freilich zumeist höfisch konnotiert war; zu Idealisierungen des Orients kam es beispielsweise in Wolfram von Eschenbachs Epen *Parzival* (um 1200/10) und *Willehalm* (um 1215/20), in denen das Bewusstsein eines grenzüberschreitenden Ritterstandes vorherrscht. In den folgenden Jahrhunderten war es jedoch insbesondere das negative Orientalenbild, das sich auf die Osmanen übertrug, als diese vor allem nach der Eroberung Konstantinopels im Jahre 1453 zu einer akuten Bedrohung für den Westen anwuchsen, welche in den beiden großen Belagerungen Wiens kulminierte.⁷ Zwei Texte Martin Luthers von 1529, dem Jahr der ersten Belagerung, sind exemplarisch für diesen Zeitraum: In "Vom Krieg wider die Türken" wie auch in "Heerpredigt wider den Türken" erscheint der Türke als Antichrist, der den Teufel anbetet und Frauen und Kinder schändet. Luther ruft hier Kampf gegen die gott- und kulturlosen Türkenhorden auf. Auch die Volksschauspiele, sowie die Türkenlieder und Türkendrucke jener Jahrhunderte bieten mehrheitlich ein ähnliches Bild. Gerade anhand der Türkenlieder, die sich zeitlich vom Ende des vierzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts eingrenzen lassen – also parallel zum Vorrücken und Zurückweichen der Osmanen in Europa –, ist der graduelle Wandel des Türkenbildes gut erkennbar: Mit dem ersten Sturm auf Wien begann die große Türkenpanik, die bis zur zweiten Belagerung im Jahre 1683, dem Wendepunkt in der Expansion des Osmanischen Reiches, anhielt. Nachdem die Osmanengefahr durch den Karlowitzer Vertrag von 1699 gebannt war, mutierte der einst furchteinflößende Türke in den Liedern zunehmend zur

Spottfigur. Die negativen Eigenschaften des Türken, so Nina Berman in ihrem Band *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne* (1997), erhielten sich in dieser Gestalt in veränderter Form, die Kreuzzugsmentalität früherer Jahrhunderte fand gleichsam eine zeitgenössische Variante (vgl. Berman 134-35).⁸

Die graduelle Entmachtung des Osmanischen Reiches fand im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert seinen Fortgang. Das neue Machtverhältnis und die daraus resultierende 'Harmlosigkeit' des Türken, dazu auch die veränderten ökonomischen und politischen Beziehungen mit dem Osmanischen Reich sorgten in weiten Teilen Europas für eine regelrechte Türkeneuphorie. Zugleich ließ der Toleranzgedanke der Aufklärung in der deutschen Literatur ein neues, positiveres Orientbild entstehen; als exemplarisch ist hier Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* (1779) zu nennen, dessen muslimische Herrscher dem Ideal der aufgeklärten Humanität entsprechen und sich wie Nathan selbst in ihrem Handeln von den Prinzipien der Vernunft und Ethik leiten lassen. Insgesamt ist für diesen Zeitraum eine positivere Darstellung des Türkenbildes bis hin zu dessen Idealisierung kennzeichnend; der einstige Barbar wurde dabei mitunter sogar "zum kunstsinnigen und kultivierten Exoten" hochstilisiert (Bayaz 198). Für viele Romantiker fungierte der Orient als eine Art Projektionsfläche für eigene Idealbildungen und auch Johann Wolfgang von Goethes Orientbild war von einem anerkennenden Verhältnis zum Osten, zugleich aber auch von Klischees und Idealisierungen geprägt, wie es sich etwa in seinem *West-Östlichen Divan* (1819) ausdrückt.⁹

Im weiteren Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts kam es allerdings zu einer gegenläufigen Entwicklung: Bedingt durch ein rasches Bevölkerungswachstum und wirtschaftliche Krisen entstand in Europa der Drang zur Auswanderung und territorialen Expansion kombiniert mit exzessiv eurozentrischem Denken.¹⁰ Wie Edward Said in seinem Werk *Orientalism* (1978) ausführt, war die Literatur der Kolonialzeit bemüht, durch den Gegenentwurf eines rückständigen Orients die Herrschaft Europas über den Rest der Welt zu legitimieren. Als exemplarisch für die Türkendarstellung jener Zeit kann Karl Mays sechsbändiger *Orientzyklus* (1881-1888) gelten. May reproduziert hier jedes erdenkliche zu seiner Zeit kursierende Klischee. So ist, wie Nina Berman bemerkt, etwa eine Hierarchie orientalischer Völker ersichtlich, in der sich das Interesse europäischer Staaten am Balkan widerspiegelt: Während freie arabische Beduinenvölker und Kurden

überwiegend positiv erscheinen, sind es besonders Türken und Balkanvölker, die als minderwertig dargestellt werden (144). Türken treten in Mays Texten in erster Linie als Kolonialherren in Erscheinung, unter denen andere Völker zu leiden haben. Doch erscheinen sie nicht mehr bedrohlich, sondern eher als tollpatschige, unterprivilegierte Witzfiguren, von denen keine wirkliche Gefahr mehr ausgehen kann (ebd. 134).

Kolonialistisch-nationalistische Ideologien fanden auch in der Weimarer Republik eine Weiterführung: "Die Zeit der Kolonien wurde romantisiert; man begeisterte sich weiter an der 'kulturbringenden' Mission der Deutschen" (Lützeler 25). Ein besonders folgenschweres Beispiel bietet Hans Grimms *Volk ohne Raum* (1926), welches den Nationalsozialisten "das Stichwort für ihre expansionistische Politik der sogenannten Lebensraum-Beschaffung [gab]. In Hitlers Partei setzte sich kolonialistisches Denken bruchlos fort" (ebd. 26). Dennoch erfuhr das deutsche Türkenbild in jenen Jahren eine Änderung, da die Türkei in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhundert ökonomisch, diplomatisch und militärisch in Deutschlands unmittelbare Nähe rückte, wobei frühere Kollaborationen zwischen Preußen und Osmanen ab Ende des achtzehnten Jahrhunderts fortgesetzt und intensiviert wurden.¹¹ In der türkischen Geschichte markieren die 1920er Jahre eine entscheidende nationale Wendephase. In einer prekären Situation, als vom einst übermächtigen Osmanischen Reich nach dem an deutscher Seite verlorenen Weltkrieg nur noch ein Rumpfstaat übrig blieb, der noch dazu von der Auflösung bedroht war, gelang Mustafa Kemal (später Atatürk) eine umfassende "Reformierung von Staat und Gesellschaft nach europäischen Vorbildern" (Adanir 39). Nach Ausrufung der Republik am 29. Oktober 1923 erzwang er durch Radikerlasse die sogenannte kemalistische Kulturevolution mit dem Ziel einer völligen Abwendung von der islamischen Klassik (ebd. 49). Besonders in den dreißiger Jahren betrieb die Türkei eine Intensivierung der Beziehungen zu Deutschland, was im Zweiten Weltkrieg in einem Nichtangriffspakt resultierte und bis kurz vor Kriegsende die türkische Neutralität zur Folge hatte. Verstärkt wurde die Verbindung zwischen beiden Nationen auch dadurch, dass im Anschluss an die Machtergreifung der Nazis zahlreiche deutsche, darunter auch jüdische Gelehrte (wie etwa Erich Auerbach, Joachim Ritter und Ernst Reuter) in der Türkei Zuflucht fanden und in der Folge bei der Errichtung eines modernen Staatswesens behilflich waren (Bayaz 198-99). Auch im Bereich der darstellenden Künste kam es vor allem zwischen Muhsin

Ertuğrul, dem Refomator des türkischen Theaters, und dem deutschen Regisseur und Schauspieler Carl Ebert ab 1936 zur Zusammenarbeit, wie ich im nächsten Kapitel ausführen werde.

Dieses engere Verhältnis zwischen Deutschland und der Türkei hatte Einfluss darauf, dass es im Rahmen des deutschen Wirtschaftswunders der fünfziger und sechziger Jahre am 30. Oktober 1961 zum Arbeitsabkommen zwischen beiden Ländern kam, was in der Folge zu einer ständig wachsenden Präsenz einer signifikanten türkischen Minderheit in der BRD führte. Als eine der Folgen dieses "dauerhaften Mit- und Nebeneinanders" beschreibt der Schriftsteller Yüksel Pazarkaya in seinem Artikel "Vom Komparsen zum Protagonisten" (1999), "dass das Bild des Türken – in der Vergangenheit von staatlicher und kirchlicher Ideologie geprägt – durch unmittelbare Begegnung im täglichen Leben aus erster Hand neu gezeichnet wird" (192). Man könnte damit von einem neuen Kapitel in der deutschen Türkenrezeption sprechen, die sich aus dem direkten und dauerhaften Kontakt mit den Migranten entwickelte. Dennoch hat das über Jahrhunderte gefestigte Türkenbild auch weiterhin Einfluss auf die Literatur, wengleich deutsche Gegenwart Autoren im Großen und Ganzen um eine kritischere Auseinandersetzung mit Vorurteilen und Klischees bemüht sind, als dies zum Beispiel in den Medien der Fall ist. Nazire Akbulut bemerkt hierzu in ihrer 1993 erschienenen Studie *Das Türkenbild in der neueren deutschen Literatur 1979 – 1990*:

Obwohl die Spur des historischen Türkenbildes in der Gegenwart noch existiert, gehen die Autoren mit diesem Motiv anders um als zuvor. Das türkische Fremdbild hat nicht die Funktion, Abenteuer und Exotik hervorzurufen, sondern es erhält die Funktion, zum interkulturellen Leben in der Bundesrepublik Deutschland positiv beizutragen. Dies geschieht, indem die Autoren sich mit dem negativen Fremdbild (Türken) auseinandersetzen. (212).

Die Figur des türkischen Migranten findet ab Ende der sechziger Jahre Eingang in die Werke zeitgenössischer deutscher Schriftsteller, denen es dabei in den meisten Fällen um eine differenzierte Bestandaufnahme sozialer und kultureller Stereotypisierungen geht. Autoren wie Heinrich Böll, Jakob Arjouni und Sten Nadolny thematisieren und kritisieren in ihren Romanen das negative deutsche Türkenbild, welches Türken als minderwertig und kulturlos darstellt und entwerfen Gegenbilder.¹² Nach Akbulut gelingt es den Autoren dabei allerdings nicht immer, selbst den Fallstricken einer klischeehaften Darstellung zu

entrinnen. Türkenfiguren treten vor allem dort in Erscheinung, wo es dem Autor darum geht, Kritik an der eigenen Gesellschaft zu üben. Dies hat zur Folge, dass die Figur des Türken in den meisten Fällen hinter ihrer Funktion zurücktritt und lediglich als eine Art Instrument oder auch Katalysator gelten kann; selten kommt es dabei zu tiefgründigen Charakterzeichnungen. Bölls Nebencharakter Mehmet in *Gruppenbild einer Dame* (1971) etwa steht so ausschließlich im Zeichen der Kritik an den deutschen Verhältnissen, dass er als solche allzu distanziert und leblos wirkt (vgl. Akbulut 91). Einige der Autoren, wie zum Beispiel Günter Wallraff mit *Ganz unten* (1985), tragen trotz bester Intentionen sogar ungewollt zum Entstehen neuer Vorurteile bei, indem sie türkische Migranten einseitig als Opfer der deutschen Gesellschaft charakterisieren, denen es mit wohlwollendem Mitleid zu begegnen gilt. "Ist Mitleid der vornehme Ausdruck für Verachtung? Sind wir alle nur unterdrückt und naiv?" fragt die Schriftstellerin Aysel Özakin in Reaktion auf Wallraffs Text in einem 1986 erschienen Artikel und kritisiert die Praxis deutscher Intellektueller, Migranten in eine graue, einheitliche Gastarbeitermasse zu homogenisieren als ein Mittel der Unterdrückung, das zugleich der Reinwaschung des Selbst dient.¹³ Diskriminierungen rutschen bei solch einschränkenden und instrumentalisierenden Behandlung gleichsam durch die Hintertür in die Darstellung hinein.

Im Großen und Ganzen ist in der Erzählliteratur dennoch eine Entwicklung hin zu einer kritischeren und vielschichtigeren Auseinandersetzung mit Türkenbildern zu verzeichnen: Im gleichen Jahr, da Wallraff den Türken quasi als unterprivilegiertes und hilfloses Opfer der deutschen Gesellschaft festschrieb, drehte Arjouni diese Darstellung in *Happy Birthday, Türke!* effektiv auf den Kopf, indem er den Türken zum Helden und Ordnungshüter des Romans erhob; sein Protagonist Kemal Kayankaya ist allerdings – und dies lässt sich positiv wie negativ beurteilen – nicht als repräsentative Türkenfigur zu betrachten, vielmehr handelt es sich bei ihm nach Akbulut eher um einen assimilierten Türken ohne türkische Wurzeln (214).¹⁴ Die Tendenz zu einer anspruchsvollen Türkendarstellung findet in Nadolnys *Selim oder die Gabe der Rede* (1990) ihren vorläufigen Höhepunkt. Das Zentralthema dieser mehr als zwei Jahrzehnte umfassenden Beschreibung einer deutsch-türkischen Freundschaft ist die Problematik des Fremdverstehens. Der Zweifel an der Begreifbarkeit des 'Anderen' aus einer Außenperspektive ist dabei gleichsam programmatisch in den Text hineingeschrieben.

Selim ist ein vielschichtiger Charakter, dessen Wesen auch nach fünfhundert Seiten noch Rätsel aufgibt. Der 'Türke als solcher' – so die Hauptaussage des Romans – ist niemals fassbar; vielmehr existieren Türken nur im Auge des jeweiligen Betrachters.¹⁵

Eine ähnliche Entwicklung des Türkenbildes ist im zeitgenössischen deutschen Drama nicht zu verzeichnen.¹⁶ Nachdem hier bereits 1967 in Jochen Ziems *Nachrichten aus der Provinz* erstmals eine generisch gezeichnete türkische Figur in einer Nebenrolle auftrat, erschien bereits 1975 das bis dato einzige Stück eines deutschen Autors, das einen türkischen Charakter als Protagonisten führt. Renke Korn's *Die Reise des Engin Özkartal von Nevşehir nach Herne und zurück* zeigt Stationen der Reise eines türkischen Arbeiters, der, nachdem er in seiner Heimat keine Anstellung finden kann, in die BRD geht, dort der Konjunkturflaute zum Opfer fällt und in die Illegalität der Schwarzarbeit getrieben am Ende abgeschoben wird. Der Autor, dem es primär darum geht, auf generelle Probleme der Arbeitswelt in Zeiten der Wirtschaftsrezession aufmerksam zu machen, bedient sich hierzu der Figur des türkischen Gastarbeiters als einer zweifach benachteiligten, den Gesetzen der Ökonomie doppelt ausgesetzten Personengruppe. Trotz der desolaten Arbeitslage und der misslichen Situation gerade der Gastarbeiter vermeidet es Korn jedoch, seine türkischen Charaktere wie Wallraff einseitig als unterprivilegierte Opfer zu porträtieren.¹⁷

Korn's relativ differenzierte Türkendarstellung blieb im deutschen Drama eine Ausnahme; repräsentativer für das hier vorherrschende Türkenbild sind dagegen Stücke wie Botho Strauß' *Groß und klein* (1978) und Franz Xaver Kroetz' *Furcht und Hoffnung der BRD* (1984). Das ganze Ausmaß der Funktionalisierung der Türkenfigur drückt sich in diesen beiden Dramen im Bild des 'sprachlosen' Türken aus – und das zu einer Zeit, als dieses Bild der sozialen Realität in der BRD längst nicht mehr entsprach und bereits zum Klischee erstarrt war.¹⁸ Kroetz lässt in der Szene "Gastarbeiterdeutsch" einen Türken mit einer deutschen Frau auftreten, die ihn offenbar für ein sexuelles Abenteuer zu sich nach Hause eingeladen hat. Ein Gesprächspartner ist dieser Türke jedoch nicht, sondern eher ein 'Ansprechpartner', da er selbst im gesamten Verlauf der Szene stumm bleibt und den Redefluss der Frau lediglich mit Blicken, Gesten oder einem gelegentlichen Lachen kommentiert. Von Interesse scheint mir in diesem Zusammenhang der Titel der Szene: Von "Gastarbeiterdeutsch" kann hier eigentlich kaum die Rede sein, da sich der Türke ja

im Verlauf der gesamten Szene nicht selbst äußert; stattdessen ist es die Frau, die über die deutsche Sprache den Gastarbeiter verbalisiert und verbalisierend festschreibt.

Ähnlich hilf- und wortlos präsentiert sich auch die Türkenfigur in *Groß und klein*. Da gerade dieses wohl bekannteste Stück mit türkischer 'Beteiligung' türkischstämmige Schauspieler über die Jahre beinahe wie ein Fluch verfolgen sollte und ich in den nächsten Kapitel wiederholt darauf zu sprechen kommen werde, sei es hier in etwas mehr Detail vorgestellt.¹⁹ In diesem lose gefügtem Stationendrama tritt ein Türke insbesondere in der Titelszene in Erscheinung. Stumm bleibt dieser Charakter mit dem 'sprechenden' Namen Arslan (türkisch für "Löwe") zwar nicht, doch ist seine Sprache durchweg unverständlich. Die Regie führt den Türken wie folgt ein:

Von links kommt eine Frau mit ihrem Mann, einem Türken. Sie hakt bei ihm unter. Nachdem sie an der Haustür vorbeigegangen sind, bleibt der Türke abrupt stehen, wendet sich in den Bühnenhintergrund und beginnt einzelne Schreie auszustoßen. Er brüllt einsilbige deutsche Wörter. "Beiß." Dann nach einer Pause: "Tür." Es klingt wie militärische Befehle. . . . Der Türke brüllt, jeweils von längeren Pausen unterbrochen: "Scheiß." "Mach." "Bier." Da löst sich die Frau von ihrem Mann, weicht zur Seite und betrachtet ihn wie einen Fremden. (*Groß und klein* 81)

Neben deutschen Worte, die Arslan zusammenhangslos von sich gibt, äußert er später in der Szene auch kurze türkische Sätze, die seine Frau jedes Mal prompt (und akkurat) ins Deutsche überträgt. Bezeichnend ist dabei vor allem folgende Passage, da die Frau hier, indem sie Arslans Worte verständlich macht, damit zugleich gegen dessen Willen handelt:

TÜRKE: Sus, tercüme etme.
FRAU: Schweig. Übersetze nicht.
...
TÜRKE: Ağzını kapa!
FRAU: Halt's Maul.
...
TÜRKE: Sus! Sus! Sus!
FRAU: Schweig, schweig, schweig. (ebd. 86-7)

Als die Frau den immer dringlicheren Aufforderungen ihres Mannes nicht nachkommt, fällt dieser darauf zurück, einsilbige deutsche Worte auszustoßen; vor allem das Wort "Eins!" wiederholt er unentwegt. Ein angetrunkener Junge fragt ihn darauf, was es denn zu zählen gäbe, und beantwortet seine Frage prompt selbst "Zählt sich selber, Kanake" (ebd. 87).

Arslans gesamtes Auftreten ist darauf angelegt, ein Gefühl der Befremdung zu erzeugen; sogar die eigene Frau steht ihm zum Teil ratlos gegenüber. Anders als Kroetz' Türke gibt er zwar Laute von sich, doch diese sind entweder ohne Kontext und somit unverständlich oder aber nur in Vermittlung durch Arslans deutsche Frau zugänglich. Die Machtlosigkeit des Türken wird nirgendwo deutlicher als im Kontrast mit dieser Frau: Nicht nur ist er selbst im deutschen Umfeld 'sprachlos', er kann zudem nicht einmal die Übertragung seiner Worte kontrollieren. Insofern ist das Brüllen dieses 'Löwen' wohl als Reaktion auf seine Hilflosigkeit und Demütigung zu verstehen; der Ausruf "Eins!" stünde dann, wie der Junge andeutet, für Vereinzelung und Einsamkeit. Bei aller Stilisierung ist Arslan auch ein höchst unwahrscheinlicher Charakter: Dass er keinen einzigen halbwegs zusammenhängenden deutschen Satz von sich zu geben vermag, erscheint umso unglaublicher, als er mit einer Deutschen verheiratet ist, die ihrerseits die türkische Sprache gemeistert hat.²⁰

Mitte der achtziger Jahre verschwand die Figur des Türken weitgehend aus dem deutschen Drama. Wenn in diesem Bereich also keine vergleichbare Entwicklung wie in der erzählenden Literatur auszumachen ist und Dramatiker stattdessen konventionellere Darstellungen – das heißt 'entmächtigte' Gastarbeiterfiguren – zu favorisieren scheinen, so hat das zum Teil mit dem zeitlichen Rahmen zu tun, in dem der Türke hier in Erscheinung trat, liegt daneben aber wohl auch visuellen Charakter des Theaters begründet liegen, der Klischeebildern offenbar zuträglich ist. Das Drama *Klassen Feind*, eine Adaption Nigel Williams Erfolgsstückes *Class Enemy* (1978), die Peter Stein 1981 mit Jürgen Kruse an der *Berliner Schaubühne* inszenierte, betritt zwar insofern Neuland, als es anstelle der Gastarbeiterfigur erstmals einen Vertreter der zweiten Generation auf die Bühne schickt, doch in konzeptueller Hinsicht bleibt die Figur des Ahmet Kitabci, der von den übrigen Charakteren freundschaftlich-herablassend "Kebab" genannt wird, weiter im alten Schema gefangen und spielt als (mehrfach) Ausgegrenzter die gewohnte Rolle des Türken.²¹

Es ist augenfällig, wie selten sich deutsche Autoren in den letzten knapp zwanzig Jahren noch der Figur des Türken bedienen. Meines Erachtens liegt das darin begründet, dass die erste Generation von Türken in Deutschland gleichsam ein größeres literarisches oder dramatisches Potential aufwies als spätere Generationen. Zentral ist hier das Bild des Gastarbeiters, das sich hervorragend in eine literarische Figur überführen und für eigene

Zwecke funktionalisieren ließ.²² Im Laufe der achtziger Jahre wurde es jedoch zunehmend schwieriger, dieses Bild weiter aufrecht zu erhalten – es hatte sich überlebt, da man bei türkischen Migranten längst nicht mehr von Gastarbeitern sprechen konnte. Zwar ist es zu begrüßen, dass die Literatur diese Entwicklung reflektiert, doch scheint mir der Mangel an türkischen Charakteren in der Literatur der letzten beiden Dekaden auch problematisch, da es auf ein generelles 'Fehlen' im deutschen Panorama hinweist: Der Türke wird von der Öffentlichkeit nicht weiter wahrgenommen, ist zwar vorhanden und doch zugleich nicht wirklich anwesend.²³

Weitaus präsenter ist der Türke in den zeitgenössischen deutschen Medien, doch stellt sich hier das Türkenbild noch viel weniger differenziert als im Bereich der Literatur dar. Gerade politische beziehungsweise kulturpolitische Diskurse und Debatten, häufig aber auch allgemeine Bezugnahmen auf die türkisch-deutsche Minoritätskultur bedienen sich mehr oder minder explizit des herkömmlichen Osmanenbildes eines zivilisatorisch rückständigen Kriegervolkes, das die Grundwerte des Westens bedroht. Im Bereich der Politik wäre hier besonders die Diskussion über den Beitritt der Türkei in die Europäische Union zu erwähnen. So äußerte sich zum Beispiel der angesehene Historiker Hans-Ulrich Wehler im September 2002 in der *Zeit* unter dem Titel "Das Türkenproblem" wie folgt:

Das muslimische Osmanenreich hat rund 450 Jahre lang gegen das christliche Europa nahezu unablässig Krieg geführt; einmal standen seine Heere sogar vor den Toren Wiens. Das ist im Kollektivgedächtnis der europäischen Völker, aber auch der Türkei tief verankert. Es spricht darum nichts dafür, eine solche Inkarnation der Gegnerschaft in die EU aufzunehmen. (9)²⁴

Eine vergleichbare Rhetorik ist ebenfalls in der im Oktober 2000 von Friedrich Merz, der Fraktionschef der CDU, angeführten Leitkulturdebatte feststellbar, in welcher er unter völliger Vernachlässigung der ethnisch-kulturellen Vielfalt der Bundesrepublik vehement für deutsche Grundwerte mit Leitbildcharakter eintrat.²⁵ Debatten dieser Art verweisen zum Teil auf allgemeine Probleme des deutschen Selbstverständnisses, wie etwa Wolf Biermann in Reaktion zu Merz äußerte: "[U]nsere besondere deutsche Angst vor den Ausländern, überhaupt vor allem Fremden, ist im Grunde nur die spiegelverkehrte Angst vor uns selber . . . Wir sind nicht mit uns selbst im Reinen" (33). Daneben geht es jedoch in beiden Fällen auch um die Frage der Lokalisierung der Türkei und der Türken. Solange diese nämlich jenseits der ideologisch-imaginären Grenzlinie auszumachen sind,

die den Westen vom Osten trennt, und damit die Identität des kulturell wie ökonomisch geeinten Europas, beziehungsweise der Vorstellung einer deutschen Kulturnation stützen, übernehmen sie eine wichtige stabilisierende Funktion. Wird diese Grenze jedoch überwunden (wie es im Falle von Migration geschieht) oder verschoben (was ein EU-Beitritt der Türkei zur Folge hätte), dann sieht sich das Konstrukt 'Europa' – wie auch das Konstrukt 'Deutschland' – einer zweifachen Bedrohung ausgesetzt: dem Wegfall seines Gegenpols und dem Zwang, eine erhöhte innere Diversität anerkennen zu müssen. Dies mag den dringlichen Ton Wehlers erklären, wenn er davor warnt, dass man "diese Kulturgrenze nicht in einem Akt mutwilliger Selbstzerstörung einfach ignorieren" könne (zit. in Bollmann 6).

Die Diskussion um den EU-Beitritt der Türkei macht deutlich, wie präsent (und damit heraufbeschwörbar) das alte Türkenbild selbst heute noch ist. Dies hat zwangsläufig Auswirkungen auf die Rezeption der in der BRD lebenden türkischstämmigen Minorität. David Horrocks und Eva Kolinsky unterstreichen in *Turkish Culture in German Society Today* (1996), dass unter allen ethnischen Minderheiten Deutschlands vor allem Türken besonders diskriminiert und in den Medien als Repräsentanten des Fremden schlechthin konstruiert werden: "Among the 'others' living in Germany, Turks seem to appear particularly monochrome, culturally backward, an underclass brainwashed by Islamic fundamentalism" (xx).²⁶ Türken würden statisch und undifferenziert als homogene Gruppe ohne interne Differenzierung betrachtet – kurz: als das absolut 'Andere'. Dabei dient in Zafer Şenocaks Worten das Bild "vom ewig rückständigen und grausamen Orient und Orientalen" vor allem der "Fixierung eigener Identität" (*Atlas* 30).²⁷ Anderweitig benutzt Şenocak auch den Begriff Exotisierung und stellt diesbezüglich fest:

Die Mehrheit neigt immer dazu, die Kultur der Minderheit zu exotisieren, vor allem wenn sie aus Gegenden stammt, die im Laufe der europäischen Geistesgeschichte bereits exotisiert worden sind. Die türkische Kultur ist eine solche. Die Türkei liegt im Orient. Der Begriff Orient markiert eines der mächtigsten Bilder, das die europäische Phantasie in den letzten Jahrhunderten geschaffen und in die Köpfe eingepflanzt hat; es lebt heute meist von Mythen und Klischees. (*Deutsche werden* 12)

Şenocak nimmt hier implizit auf Edward Saids Werk *Orientalism* Bezug, in dem dieser als die Methode westlicher Kolonialmächte kennzeichnet, ihre östlichen Territorien unter Absolutsetzung eigener Werte und Maßstäbe als zivilisatorisch retardierte, defektive

Welten zu kodifizieren.²⁸ Was Said in einem breiteren europäischen Rahmen festmacht, lässt sich mit Şenocak auch auf die deutsche Situation übertragen, obgleich sich in diesem Fall die 'Kolonialsituation' anders, nämlich als innerhalb der Grenzen des eigenen Landes lokalisiert, darstellt.²⁹ Wie Nevzat Yalçintaş bereits Anfang der achtziger Jahre bemerkte, behinderte die in der Bundesrepublik vorherrschende Tendenz, "die Türkei als kulturloses, barbarisches, nur auf Kriege bedachtes Land zu diffamieren" (278), lange Zeit jede konstruktive Auseinandersetzung mit türkischen Kulturtraditionen. Dies begründet nicht nur die eingangs erwähnte Unwissenheit deutscher Kritiker und Kulturdezernenten über türkische Theaterformen, sondern beeinflusst auch Aufnahme und Beurteilung türkischer Künstler und ihrer Werke in der BRD. Noch im Jahr 1993 beklagte in diesem Kontext etwa der Autor Kemal Kurt, dass sich in Deutschland ein "literarisches Ghetto" für nicht-deutsche Schriftsteller entwickelt habe ("Literarisches Ghetto" 13).³⁰ Eine vergleichbare Tendenz ist, wie ich im dritten Kapitel erläutern werde, auch im Bereich des türkisch-deutschen Theaters offenkundig. Erst seit Mitte der neunziger Jahre sind im Bereich der türkisch-deutschen Kunst – das gilt neben Literatur auch für Film, Theater und Kabarett – umfassende Änderungen zu verzeichnen, die man treffend unter dem Titel 'Ausbruch aus dem ethnischen Ghetto' zusammenfassen könnte.³¹

In engem Bezug zur Exotisierung türkischer Kultur (und in gewissem Sinne auch verbunden mit dem Begriff einer türkischen Ghetto-Kultur) steht die Diskussion um einen vermeintlichen 'Türkenbonus'. Unter Verweis auf Anthologien und Literaturpreise, die ab Ende der siebziger Jahre eigens für ausländische Schriftsteller eingerichtet wurden, stellte etwa im Jahr 1988 Horst Hamm in *Fremdgegangen – freigeschrieben. Einführung in die deutschsprachige Gastarbeiterliteratur* fest, dass von einer deutschen Ignoranz gegenüber der Gastarbeiterliteratur keine Rede sein könne, und behauptete: "Man kann sogar davon ausgehen, dass in deutscher Sprache schreibende Gastarbeiter leichter einen Verleger finden, als 'normale' deutsche Schriftsteller. Der Makel 'Gastarbeiter' ist hier von Vorteil" (30). Einerseits sei mit Hinweis auf meine bisherigen Ausführungen betont, dass – von möglichen Einzelfällen abgesehen – in der BRD wohl kaum von einem Türkenbonus die Rede sein kann.³² Andererseits muss auch Erwähnung finden, dass sich türkisch-deutsche Künstler selbst mit aller Entschiedenheit gegen eine etwaige Praxis der Bevorzugung zur Wehr setzten, so zum Beispiel Tayfun Erdem, der in seinem Artikel "Schluss mit dem

"Türkenbonus!" (1989), aus dem ich bereits eingangs zitierte, wie folgt argumentiert: "Ein solcher 'Türkenbonus' ist aber im Grunde nichts anderes als eine passive Gleichgültigkeit und Oberflächlichkeit gegenüber der Kultur des 'Anderen', sei es aus Ignoranz oder fauler Selbstgefälligkeit, oder sei es aus scheuer Zurückhaltung oder sogar Schüchternheit vor einer *wirklichen* Entdeckung der 'anderen' Kultur" (147). Nicht ohne Polemik stellt Erdem in diesem Kontext auch die Frage, ob hinter der häufig undurchsichtigen Förderpolitik der Kulturämter "nicht unterschwellig die Meinung [stecke], dass die Türkinnen und Türken eigentlich zu Top-Leistungen in der Kultur der 'zivilisierten' westlichen Welt nicht fähig sind" und fordert abschließend ein Ende aller "Doppelkriterien" (ebd. 148). Erdems Text korrespondiert mit der Kritik der Förderungsrichtlinien des Berliner Kultursenats seitens vieler türkischstämmiger Künstler voraus, die mich im dritten Kapitel beschäftigen wird.

Dass Hochstilisierung, Romantisierung oder Exotisierung nichts als die Kehrseite von Abwertung und Verachtung ist, wird auch im Falle des 'darstellerischen Spagats' in *Spiegel*-Darstellungen der späten neunziger Jahren deutlich, wo Türken sowohl verteufelt als auch exotisiert werden. Ich verweise hier besonders auf die Ausgabe vom 14. April 1997, in der unter der Schlagzeile "Gefährlich fremd" das "Scheitern der multikulturellen Gesellschaft" in Deutschland proklamiert wird und auf dem Titelbild eine junge Frau die türkische Fahne schwenkt, während im Hintergrund Mädchen mit Kopftüchern die Koranschule besuchen und bewaffnete Mitglieder einer türkischen Jugendgang bedrohlich dreinblicken. Am anderen Ende der Repräsentations-Skala steht der gut zwei Jahre später erschienene Artikel "Erregend fremd" (Ausgabe 36/1999), in dem der Leser in die fremde und zugleich faszinierende Welt eines 'angetürkten' Kreuzbergs eintauchen kann, dessen Bewohner der kulturellen und geschlechtlichen Hybridität frönen. Türken werden in diesen Beschreibungen einmal stigmatisiert, dann wiederum als Spektakel inszeniert. Wie sie auch in Erscheinung treten, sie passen nicht in den deutschen Alltag und erscheinen selbst Ende der Neunziger weiterhin als Fremdkörper und Kuriositäten. Von einer anerkannten Normalität multikultureller Vielfalt in der Bundesrepublik sind beide Artikel jedenfalls gleich weit entfernt.

In diesem Zusammenhang ist ein abschließender Blick auf den legalen Status von Ausländern in der BRD, das heißt auf die diesbezügliche Gesetzgebung angebracht: Vom juristischen Standpunkt betrachtet ist in Deutschland jeder ein 'Ausländer', der nicht nach

dem Grundgesetz Deutscher ist, sich also nicht im Besitz der deutschen Staatsangehörigkeit befindet. Traditionell wurde diese gemäß dem Abstammungsprinzip, das heißt nach der Zugehörigkeit der Eltern durch Geburt erteilt (*jus sanguinis*) – eine Regelung, die auf das Reichs- und Staatsangehörigkeitsgesetz von 1913 zurückgeht. Da nach dem Zweiten Weltkrieg beide Staaten in ihren Verfassungen den Rechtsstandpunkt der einheitlichen deutschen Staatsangehörigkeit bestätigten, überstand dieses Gesetz die Dauer der staatlichen Trennung unbeschadet. Auch nach der Wiedervereinigung änderte sich an der Situation zunächst nichts. Eine Reform des Staatsbürgerschaftsrechtes war zwar ab 1992 geplant, doch bis zum Regierungswechsel wurden keine Schritte in diese Richtung unternommen. Erst im Januar 2000 kam die überfällige Gesetzesänderung zustande; seither gilt neben dem Abstammungsprinzip auch das Geburtsortprinzip, das den Erwerb der Staatsangehörigkeit mit dem Geburtsort verknüpft (*jus soli*).³³ Bis zu einem gewissen Grad trug die liberale Regierung damit zwar der sozialen Situation einer Einwanderergesellschaft Rechnung; allerdings scheiterte der ursprüngliche Plan, auch die doppelte Staatsbürgerschaft zuzulassen, am Widerstand der politischen Opposition: Nach dem CDU-Sieg bei der Hessenwahl im Februar 1999 fehlte für den Reformvorschlag im Bundesrat die Mehrheit.³⁴

Komplementär zur Staatsbürgerschaftsdebatte vermittelt auch das Ausländerrecht Einblicke in das deutsche Verhältnis zum 'Fremden'. Dieses beinhaltet die grundlegenden Bestimmungen über den Rechtsstatus von Menschen ohne deutsche Staatsangehörigkeit, die sich in Deutschland aufhalten. Als die Bundesregierung in den fünfziger und vor allem den sechziger Jahren in der Phase des ökonomischen Aufschwungs Anwerbeabkommen mit anderen Staaten abschloss und damit die Zuwanderung der sogenannten 'Gastarbeiter' initiierte, war deren Integration in die deutsche Gesellschaft nicht vorgesehen. Folglich wurde eine der neuen Situation angepasste Gesetzgebung nicht als Priorität eingestuft, was zur Folge hatte, dass das nationalsozialistische Recht, die (lediglich terminologisch 'entnazifizierte') Ausländerpolizeiverordnung von 1938, als Bundesrecht weiter Bestand hatte, bis im Oktober 1965 endlich das erste Ausländergesetz der BRD verabschiedet wurde. Da man jedoch Mitte der Sechziger weiterhin von einem zeitlich begrenzten Aufenthalt der Arbeitsmigranten ausging, wurde von verbindlichen Festlegungen zum größten Teil abgesehen; stattdessen räumte man den Bundesländern bei der Bewilligung

der Aufenthaltserlaubnis einen breiten Ermessensspielraum ein. Das Gesetz wurde mithin auch als "Blankoermächtigung an die Verwaltung" bezeichnet (Pfaff).

Aber selbst als sich Mitte der siebziger Jahre immer deutlicher abzeichnete, dass die Mehrheit der Arbeitsmigranten nicht in ihre Herkunftsländer zurückkehren würde, reagierten deutsche Politiker nur zögerlich. Da man sich lange weigerte, die soziale Realität, ein Einwandererland zu sein, anzuerkennen, wurden nötige Gesetzgebungen schlichtweg versäumt. Erst im Januar 1991 trat eine Novellierung des Ausländergesetzes in Kraft, in der erstmals offiziell Bestätigung fand, dass überhaupt eine Einwanderung in die BRD stattgefunden hatte.³⁵ Eine Einbürgerung nach dem Geburtsortprinzip und die Mehrstaatigkeit waren allerdings weiter ausgeschlossen, was der Novelle die Bezeichnung "nationalistisch geprägtes Abschottungsgesetz" einbrachte ("Ausländergesetz")³⁶. Erst in jüngster Vergangenheit entstand das Vorhaben, das Ausländergesetz durch ein modernes Zuwanderungsgesetz zu ersetzen. Die Regierungskoalition verabschiedete im Wahljahr 2002 zwar ein entsprechendes Gesetz im Bundestag, aus formalen Gründen erklärte das Bundesverfassungsgericht dieses jedoch kurz darauf für ungültig. Seither schwillt die Debatte zwischen Regierung und Opposition in diesem bislang letzten Kapitel einer "offizielle[n] Anerkennung der Zuwanderung als Realität" (Geis 4). Erst seit Mai 2004 scheint man einer Einigung allmählich näher zu kommen.

Welche Bedeutung haben die angesprochenen Gesetzesgrundlagen und Debatten für die deutsche Konzeptualisierung des 'Ausländers', und wie steht man in Deutschland dem Phänomen der kulturellen Vielfalt gegenüber? Bezüglich des Begriffes 'Ausländer' muss zwischen einer rechtlich-politischen Dimension und einer Alltagsbedeutung unterschieden werden. Die rechtliche Sicht, die einen Ausländer als Menschen ohne deutsche Staatsangehörigkeit charakterisiert, ist vor allem insofern problematisch, als sie Personen mit einschließt, die in der BRD geboren wurden. Der Alltagsgebrauch wiederum klassifiziert Menschen unabhängig ihrer Staatsangehörigkeit aufgrund äußerer Merkmale, beziehungsweise hinsichtlich ihres kulturellen Hintergrundes als 'Ausländer'. Angelika Königseder führt dies in ihrem Artikel "Türkische Minderheiten in Deutschland" (2001) wie folgt aus:

Die Annahme der deutschen Staatsbürgerschaft erleichtert den Zuwanderern zwar den Alltag in Deutschland, löscht jedoch keineswegs die Voreingenommenheit in den Köpfen der Deutschen. . . . Das andersartige Aussehen macht jemanden zum "Fremden", daran ändert auch die Annahme der deutschen Staatsbürgerschaft wenig. Das hängt damit zusammen, dass die Definition des "Fremden" das Konstrukt der Beobachtenden ist. Als "fremd" wird definiert, wer in der eigenen Wahrnehmung "anders", unbekannt oder unvertraut wirkt. Der Begriff des "Fremden" trifft somit nicht nur auf Ausländer aus staatsbürgerlicher Sicht zu, sondern auch auf Menschen mit anderen Lebensformen, Traditionen, Gewohnheiten und anderem Aussehen. (22-23)

Der Alltagsgebrauch des Begriffs 'Ausländer' erscheint damit nicht weniger fragwürdig als die gesetzlichen Formulierungen, da er allzu sehr von Vorurteilen und Klischeedenken geprägt ist und die Diversität der Kulturen und ethnischen Gruppen unberücksichtigt lässt, welche die deutsche Gesellschaft kennzeichnet. In diesem Zusammenhang ist auch auf die generelle Problematik jeder statistischen Erfassung von Ausländergruppen hinzuweisen.³⁷

In Zusammenfassung sei festgehalten: Im Rahmen der deutschen Rezeption (oder auch Festschreibung) des 'Türken sind bis zum heutigen Tage zwei Bilder maßgeblich, die beide inzwischen nicht mehr der Realität entsprechen und damit als Klischees klassifiziert werden müssen: das des kriegerischen, kulturlosen Osmanen und das des ebenso sprach- wie (wiederum) kulturlosen Gastarbeiters. Während beide Bilder im Bereich der Politik und allgemein in den öffentlichen Medien weiterhin präsent sind, trat in der Literatur ab den späten sechziger Jahren insbesondere der Gastarbeiter in den Vordergrund, um gegen Mitte der achtziger Jahre wieder aus dem Blick- und Interessensfeld zu verschwinden – und mit ihm zugleich die türkische Minorität als Ganzes. Speziell ab dieser Zeit, die im Bereich des türkisch-deutschen Theaters mit den großen Gruppengründungen koinzidiert, beginnen türkischstämmige Künstler verstärkt, gegen ihre Missrepräsentation oder auch fehlende Repräsentation in der deutschen Kunstszene und in den Medien anzuschreiben und anzuspielen und greifen dabei insbesondere in Satire und Kabarett diskriminierende Klischeebilder und Diskurse ihrer deutschen Umgebung auf.

In Reaktion auf oben beschriebene politische Debatten und auf kulturpolitische Richtlinien – und in Abwendung von juristischen Standpunkten bezüglich der staatlichen Zugehörigkeit eines jeweiligen türkischstämmigen Minoritätskünstlers – wird es mir in dieser Arbeit darum gehen, eine in meinem Verständnis *einheimische* Theatertradition zu beschreiben. Wenn ich hier die Bezeichnung "einheimisch" für türkisch-deutsche Theater-

und Kabarettprojekte verwende (beziehungsweise beanspruche), auch wenn ihre Wurzeln zu einem nicht unwesentlichen Teil im türkischen Kulturraum liegen, so berufe ich mich dabei auf Pazarkayas Worte: "Wenn etwas in dieser Gesellschaft entsteht, dann ist es ein Erzeugnis dieser Gesellschaft, in welcher Sprache auch immer. Man kann sich sperren, aber das hilft nichts" ("Die Fremde" 109).³⁸ Dies ist eine Einschätzung, die inzwischen auch einige Literatur- und Kulturkritiker vertreten. In diesem Rahmen haben sich in den vergangenen Jahren besonders Deniz Göktürk und Leslie Adelson wiederholt für eine stärkere Einbettung der Geschichte der türkischstämmigen Bevölkerungsgruppe der Bundesrepublik in den erweiterten Bezugsrahmen der deutschen Nachkriegsgeschichte (von der Teilung Deutschlands bis zu dessen Wiedervereinigung, sowie der Verarbeitung von und kritischen Auseinandersetzung mit diesen Ereignissen). Der Nationalsozialismus und der Holocaust, die für die deutsche Nachkriegsgeschichte bestimmend seien, ließe sich nach Adelson auch für die Konzeptualisierung des kulturellen Kontaktes zwischen Türken und Deutschen fruchtbar machen und böte so eine Alternative zu den bislang überwiegend soziologisch ausgerichteten Studien zur türkischen Minorität und ihrem Kunstschaffen. Es sind vor allem die 'Berührungspunkte' zwischen Juden und Türken, denen Adelson besondere Bedeutung beimisst. In ihrem 2000 erschienenen Artikel "Touching Tales of Turks, Germans, and Jews" stellt sie diesbezüglich fest:

[B]road historical narratives of barbarism and civilization are often the (teleo)logical touchstones on which evaluative accounts of the Third Reich and its place in modernity rely, as do those of the so-called Islamic "Orient" and its place in Europe. In this broad narratological sense twentieth-century tales of Germans and Jews are not so much analogous to those of Germans and Turks as they are proximate. In a word, they "touch." (ebd. 98)

Adelson betont, dass es keine genaue Übereinstimmung, sondern lediglich diverse Bezüge und Berührungspunkte zwischen Juden und Türken gibt: "References to Turkish figures in German culture today may at times bear traumatic traces to German-Jewish history, but Turkish figures do not merely stand for Jewish ones" (ebd. 99 f.). Deutsche politische Diskurse allerdings identifizierten Türken bereits ab den siebziger Jahren zum Teil recht direkt als "the Jews of today" (ebd. 100). In Reaktion auf diese Diskurse reflektieren Künstler türkischer Abstammung in ihren Werken verstärkt seit den neunziger Jahren das Verhältnis zwischen Juden und Türken. Adelson verweist in diesem Zusammenhang auf

Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu, wobei gerade Şenocak in seinen Texten vielfältige Bezüge zur jüdisch-deutschen Kultur herstellt.³⁹

Letztlich geht es Adelson in ihrem Artikel, wie auch in "The Turkish Turn in Contemporary German Literature and Memory Work" aus dem Jahr 2002 darum, die literarischen Erzeugnisse türkischstämmiger Autoren nicht länger in Isolation (oder Ausgrenzung), sondern als inhärenten Bestandteil der deutschen Nachkriegsliteratur zu lesen.⁴⁰ Die gegenwärtige türkisch-deutsche Literatur – und, wie ich zeigen werde, auch die Bühnenkunst – ist damit unter anderem auch im Sinne von "memory work" zu verstehen, das heißt, sie trägt ihren Teil zur Aufarbeitung der deutschen Vergangenheit bei. Diese Tendenz der 'inneren' Beteiligung türkischstämmiger Künstler an Themen der deutschen Geschichte markiert die endgültige Ankunft der einstigen Migranten. Im Rahmen dieser Arbeit sind in diesem Zusammenhang vor allem Muhsin Omurca und Serdar Somuncu zu nennen, mit deren Projekten ich mich im Kapitel über das türkisch-deutsche Kabarett eingehend beschäftigen werde.

1.2. VERGLEICH MIT DEM JÜDISCHEN THEATER

Wie dargelegt, stellt Adelson im Rahmen ihres Projektes einer umfassenderen 'Integration' der Werke türkischstämmiger Künstler in den gesellschaftlichen Rahmen der deutschen Nachkriegszeit insbesondere Berührungspunkte zur jüdisch-deutschen Kultur fest.⁴¹ Diese Verbindung zwischen Türken und Juden ließe sich weiter ausbauen und auf den Theaterbereich ausdehnen, wo man unter anderem Vergleiche über den Prozess der Etablierung der jeweiligen Theaterszenen anstellen könnte. Hier wäre etwa von Interesse, die Reaktionen von Seiten der Mehrheitsgesellschaft zu untersuchen, das heißt, zu prüfen, inwiefern sie Einfluss auf die Theaterentwicklung nahmen und welche (bürokratischen, institutionellen, sozialen) Hindernisse zu überkommen waren oder noch zu bewältigen sind. Bevor ich näher auf die jüdische Theatertradition eingehe, sei kurz eine weitere Verbindungslinie angedeutet.

Es lassen sich nämlich ebenso Parallelen in der Selbstpositionierung türkischer und jüdischer Künstler und Intellektueller in Bezug zur deutschen Gesellschaft erkennen.

Anders ausgedrückt: Identitätsdebatten, die in den vergangenen Jahrzehnten im Rahmen der türkisch-deutschen Minderheit stattfanden, haben ihre Vorläufer in vergleichbaren Debatten deutscher Juden vor allem ab dem neunzehnten Jahrhundert. Damals entstanden innerhalb des Judentums zwei gegensätzliche Bewegungen: das Reform-Judentum (mit dem Ziel der sozialen und kulturellen Integration an das jeweilige 'Gastland') und das neo-orthodoxen Judentum (mit dem Ziel einer Rückbesinnung auf religiöse und kulturelle Traditionen).⁴² Zwischen diesen Polen kam es zu den unterschiedlichsten Standpunkten. Dabei entwickelte sich die jüdische Identität gerade in Deutschland zum einem Schauplatz diverser Festschreibungen und Konzeptualisierungen.⁴³ Für jüdische Autoren wurde ihre Identität als 'deutsche Juden' spätestens mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten problematisch und dies galt ebenso für ihre Beziehung zur deutschen Sprache; freilich gab es auch hier verschiedene Positionen.⁴⁴ Es ist auffällig, dass diese Schwierigkeiten nicht zu einem Verstummen, wohl aber zu einer erhöhten Komplexität der Selbstrepräsentation und zu einer entschiedeneren kritischen Haltung führten. Sander Gilman und Jack Zipes sehen die Leistung der 20000 bis 30000 Juden, die nach dem Holocaust in Deutschland verblieben, darin, dass es ihnen gelang, sich innerhalb der deutschen öffentlichen Sphäre und Kulturtradition zu behaupten und eine jüdische Präsenz zu schaffen, die wesentlich zur Revitalisierung der deutschen Gesellschaft beitrug (xxii). Sie unterscheiden drei Phasen der jüdischen Nachkriegsliteratur in der BRD:⁴⁵ (a) den Zeitraum von 1945 bis 1966 ("The Return of Outside Voices"), als sich Juden mit Darstellungen des Holocaust und seiner Folgen einen Platz in der deutschen Kultur zu erschreiben begannen und eine marginalisierte Position einnahmen; (b) die Jahre 1967 bis 1989 ("The Clash with Philo-Semitism"), in denen für jüdische Autoren die Frage nach der eigenen Identität zentral wurde und sich in Reaktion auf zunehmend antisemitische Tendenzen in der deutschen Gesellschaft ab den achtziger Jahren eine selbstbewusste jüdische Minorität formierte, die aktiv ins Kulturgeschehen in der BRD eingriff; und (c) die Zeit ab 1990 ("The Resurgence of New Jewish Writers"), da jüdische Autoren auf die neuen historischen Bedingungen des vereinten Deutschlands und eines weiter erstarkenden politischen Konservatismus mit Kritik bis hin zur Provokation reagierten.⁴⁶ Von einer "Wiedergeburt-Phase seit 1989" spricht Y. Michal Bodemann in Bezug auf die jüdische Präsenz im wiedervereinten

Deutschland, wo unter anderem durch Zuwanderung "eine jüdische Renaissance" in den Bereich des Möglichen gerückt sei (24).

Dieser literarische Überblick verdeutlicht, dass, obgleich sich die Geschichte der jüdischen mit der der türkischen Minorität nur bedingt vergleichen lässt, da sie zum einen weiter zurückreicht und zum anderen grundlegende Unterschiede aufweist, sich doch in den letzten Jahrzehnten gewisse künstlerische Entwicklungen recht parallel und zeitgleich vollzogen.⁴⁷ Ich verweise hier auf das zunehmend selbstbewusstere Auftreten jüdischer Künstler ab den achtziger Jahren mit ihrem Fokus auf Fragen der Eigenrepräsentation sowie dem Anschreiben gegen kulturelle Klischees – eine Tendenz, die auch im türkisch-deutschen Theater und hier vor allem im Bereich des Kabarett auffällig ist. Einen weiteren Bezug bietet der provokative Gestus jüdischer Autoren in den Neunzigern, der ebenfalls türkischstämmige Schriftsteller wie etwa Feridun Zaimoğlu kennzeichnet. Im Bereich der Rezeption durch die deutsche Kritik findet sich eine Parallele darin, dass Werke jüdischer wie auch türkischer Autoren häufig kaum Beachtung fanden oder lediglich im Rahmen ethnologischer und soziologischer Studien Interesse weckten (Remmler 801).

Im Bereich jüdischer und türkischer Bühnenaktivitäten in der BRD sind ähnliche Berührungspunkte zu verzeichnen. Gewisse Parallelen finden sich aber ebenso in den volkstümlichen Theaterformen beider Völker, obgleich das Judentum aufgrund von konfessionellen Einwände keine bedeutende Theatertradition besitzt und die NS-Zeit den erst spät entstandenen jüdischen Theatern in Deutschland einen jähen und nachhaltigen Bruch bescherte:

Nach dem Zweiten Weltkrieg war das jüdische Theater in Europa fast nicht mehr vorhanden, und jahrelang wurde völlig vergessen (verdrängt?), dass es eine solche Theaterform auch in Westeuropa gegeben hatte. Mit den Theaterpraktikern und ihrem Publikum waren auch die jiddischen Theaterhistoriker vertrieben oder ermordet, und ihre Arbeiten waren in Vergessenheit geraten. (Dallinger 11-12)⁴⁸

Traditionell bot nur das im Frühjahr begangene eintägige Purimfest ab Raum für szenische Darbietungen. Diese entwickelten sich ab dem sechzehnten Jahrhundert und erreichten ihren Höhepunkt in den beiden folgenden Jahrhunderten. Das Purimspiel weist gewisse Ähnlichkeiten mit traditionellen türkischen Theaterformen auf: Beide Traditionen entwickelten sich in etwa zeitgleich und wurden mündlich überliefert; daneben gleichen

sie sich auch in ihrer verweisenden (anti-illusorischen), oft auch satirisch-kritischen Darstellungsart, der zentralen Bedeutung musikalischer Einlagen und der zahlreichen Wortfehden der typenhaft gezeichneten Figuren, um nur einige Elemente zu nennen (vgl. ebd. 16, 19-21).

Zur Ausbildung eines eigentlichen jüdischen Theaters kam es erst im Rahmen des veränderten Geisteslebens zur Zeit der Aufklärung. Der Beginn einer jüdischen Dramatik datiert im späten achtzehnten Jahrhundert durch Vertreter der jüdischen Aufklärung, der Haskalah, doch erst knapp hundert Jahre später entstanden –in jiddischer Sprache – erste organisierte Theatergruppen in Russland.⁴⁹ Der Hauptschauplatz des jiddischen Theaters liegt seit circa 1917 in den Vereinigten Staaten, besonders in New York;⁵⁰ doch in Europa und auch in deutschsprachigen Ländern entstanden ebenfalls Theaterszenen, so etwa das 1919 gegründete Moskauer Jiddische Staatliche Künstlertheater, das bis 1952 tätig war, oder Gruppen in Warschau und Wilna, Berlin, München und Wien.⁵¹ Wie Brigitte Dallinger am Beispiel Wiens beschreibt, wurde das jiddische Theater, welches in den zwanziger und dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts seine Blütezeit erfuhr, von traditionsbewussten galizischen Juden getragen, die ab 1880 auf der Flucht vor Pogromen zunehmend westliche Metropolen bevölkerten; die einheimischen akkulurierten Juden standen dem Theater der Einwanderer in der Mehrheit ablehnend gegenüber, zum Teil da sie es für zu populär-folkloristisch hielten, jedoch auch, weil sie darin eine Provokation für die Antisemiten befürchteten (ebd. 183, 194). Ab der Jahrhundertwende, insbesondere aber nach dem Ersten Weltkrieg vollzog sich im Rahmen des erstarkenden politischen Zionismus eine Nationalisierung des jüdischen Theaters. Zu Beginn der dreißiger Jahre entstand in Wien außerdem ein zionistisches Wahlkabarett (ebd. 165 f.).⁵²

Wie erwähnt, bereitete der Nationalsozialismus den jüdischen Theateraktivitäten im deutschen Raum zumindest in seiner (semi)professionellen Ausformung ein jähes und nachhaltiges Ende. Im Amateurbereich gab es dennoch auch weiterhin zu Produktionen; Veranstaltungen fanden in Ghettos und sogar in Konzentrationslagern statt.⁵³ Und auch in der Nachkriegszeit entstanden immer wieder Amateurgruppen, meist jedoch von recht kurzlebiger Natur. Dieser Bereich scheint allerdings bislang – ebenso wie das türkisch-deutsche Theater – kaum erforscht, geschweige denn kritisch erschlossen zu sein.⁵⁴ Nach Jahren sporadischer Gruppenzusammenschlüsse eröffnete der Schauspieler, Autor und

Regisseur Daniel Haw schließlich im Jahr 1998 mit dem Hamburger *Schachar* die erste professionelle jüdische Theatergruppe der Nachkriegszeit in der BRD. Das bislang wohl spektakulärste Projekt der Gruppe fand im Jahr 2001 statt, als die deutschsprachige Uraufführung von Tuvie Tennenboms Stück *Adolf Eichmann – letzter Akt* (Original: *The Diary of Adolf Eichmann*) in Kooperation mit dem 1993 gegründeten Jewish Theater of New York austrug.⁵⁵

Gleichfalls im Gründungsjahr des *Schachar* hatte sich der jüdische Regisseur Peter Zadek anlässlich einer Umfrage zum Holocaust-Mahnmal in Berlin in der *Zeit* gegen diese Stätte ausgesprochen und stattdessen für die Eröffnung (das heißt die finanzielle Förderung) einer jüdischen Theaterbühne plädiert. Ein Auszug aus dem Artikel lautet folgendermaßen:

Woran soll man sich denn erinnern – Auschwitz wird sowieso nicht so schnell vergessen –, wär' es nicht besser, sich daran zu erinnern, dass die deutschen Juden in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, insbesondere zwischen den beiden Weltkriegen, auf großartige Weise das Leben, vor allem die Kultur der Deutschen, befruchteten? Und das ganz besonders in Berlin. Ich schlage daher vor, dass die Berliner ein neues Theater eröffnen, ein jüdisches Theater, das nicht zur Erinnerung da sein soll, sondern zur Fortsetzung einer ganz großen jüdisch-deutschen Kultur. . . . Das wäre nicht nur eine Erinnerung, sondern eine Bereicherung, ein Gedanke an die Zukunft. ("Umfrage")

Zwei Jahre nach diesem Schreiben vollzog Dan Lahaw die von Zadek erwünschte Gründung eines jüdischen Berliner Theaters: Das *Bamah* (hebräisch 'Bühne') kollaboriert seit 2001 mit dem Hamburger *Schachar* und brachte es so auf eine Reihe ansprechender Produktionen. Trotzdem kämpfen beide Bühnen Jahr für Jahr um staatliche Förderungen – ein Aspekt, den sie mit den türkischen Theatergruppen in Deutschland gemein haben.

Im Überblick wären folgende möglichen Bezugspunkte zwischen jüdischen und dem türkischen Minoritäten und ihren Theatern zu nennen: (a) Verbindungslinien sind bezüglich der Rezeption (das heißt der äußeren Festschreibung) seitens der Deutschen zu erkennen. So bemerkt etwa Bodemann im Vorwort zu *Gedächtnistheater: Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung* (1996), dass Juden häufig "mit den Augen ethnologisierender Journalisten" betrachtet, "als Genus repräsentiert" und "vereinzelte jüdische Individuen in ein Korsett des Bedürfnisses nach Stereotypen gezwängt" würden (11); das gleiche gilt, wie dargestellt, auch für Türken. (b) Bereits Erwähnung fanden Bezüge zwischen den traditionellen Theaterformen von Juden und Türken. (c) Die

Entwicklung des jüdischen Theaters in den zwanziger/dreißiger Jahren ließen in Bezug auf die Dynamik der Szene Vergleiche mit türkischen Theateraktivitäten in deutschen Großstädten während der achtziger Jahre zu. (d) Dass Parallelen zwischen den jüdischen und türkischen Theatern in der Nachkriegszeit bestehen, scheint ebenfalls nicht abwegig: Hier sind insbesondere an die aufgezwungene Marginalität beider Gruppen zu denken, die sich nach wie vor weitgehend im Amateurbereich abspielen, sowie an die unzureichende Subventionierung seitens deutscher Kulturinstitute. Zu untersuchen wäre beispielsweise, inwiefern sich jüdische Theater der Kultur- und Sprachpflege verpflichtet fühlen oder in welchem Maß sie eine politische Agenda verfolgen.

1.3. BEZÜGE ZU MIGRANTENTHEATERN ANDERER LÄNDER

Auch der Vergleich mit Migranten- und Minoritätstheatern anderer Länder bietet Anregungen für weiterführende Untersuchungen des türkischen Theaters in der BRD.⁵⁶ Wie im Falle der jüdisch-deutschen Minorität sind auch hier Entwicklungen und Hintergründe nie in direkter Analogie zur Situation türkischstämmiger Künstler in der BRD, sondern bieten lediglich gewisse Berührungspunkte. Mein Exkurs zum Thema muss aufgrund der Vielzahl der verschiedenen Kontexte und möglichen Bezüge zwangsläufig fragmentarisch ausfallen und will lediglich erste Impulse für die zukünftige Forschung setzen. Ich beschränke mich darauf, drei Minoritätstheaterbewegungen anzusprechen, die sich meines Erachtens besonders für vergleichende Betrachtungen eignen: das Maori Theater in Neuseeland, sowie das 'Latino Theater und das Chicano Theater in den Vereinigten Staaten.⁵⁷

In "Between Separation and Integration" beschreibt Chris Balme interkulturelle Strategien im zeitgenössischen Maori Theater, die gleichfalls für das türkisch-deutsche Theater von Belang sein könnten. Das Maori Theater findet in Neuseeland außerhalb der offiziellen Strukturen, ohne ausreichende Förderungen und zumeist ohne Anerkennung statt – in etwa gilt dies, wie ich noch im Detail ausführen werde, auch für das türkische Theater in Deutschland. Balme kreiert im Zusammenhang mit dem Maori Theater den Terminus "synkretisches Theater" (*syncretic theater*) und definiert diesen als "those

theatrical products which result from the interplay between the Western theatrico-dramatic tradition and the indigenous performance forms of a postcolonial culture" (180). Er beschreibt diese als "a conscious, programmatic strategy to fashion a new form of theatre in the light of colonial or postcolonial experience" (ebd. 180 f.), oftmals in der europäischen Sprache aufgeführt. Indem das synkretische Theater unterschiedliche Traditionen auf kreative Weise miteinander verbindet, ohne sich der einen oder der anderen zu unterwerfen, stellt es "one of the most effective means of *decolonizing the stage*" dar (ebd. 181). Während sich dieses Konzept sicher auch zur Charakterisierung des türkischen Theaters in der BRD heranziehen ließe, müsste hier allerdings die Frage stehen, ob es den türkisch-deutschen Gruppen tatsächlich ebenfalls primär um eine Dekolonisierung der Bühne geht.

In einem Artikel über Latino Theater in den USA nennt Beatriz J. Rizk dieses "part of a cultural resistance movement composed of marginal or 'minority' groups that are questioning the validity of assumptions traditionally established and taken for granted by mainstream cultures while becoming producers of their own systems of representations" (1). Weitere Parallelen zur türkischen Minorität in Deutschland sind etwa im Bereich der Rezeption durch die Mehrheitsgesellschaft erkennbar. Ich verweise hier mit Rizk auf das negative Klischeebild von Latinos in den Vereinigten Staaten als "mentally limited, lazy, and incapable of determining their own destinies" (3). Sie bemerkt weiterhin: "The fact is that Latin American 'reality' has always been perceived through a series of literary texts full of cultural and racist prejudices" im Dienste der Expansionspolitik der USA (ebd. 4). Ab den achtziger Jahren wurden die Latinos in den USA kulturell äußerst aktiv: Gerade in Theaterformen wie Vaudeville und Stand-Up Comedy wurde der Versuch unternommen, diesen Vorurteilen entgegenzuarbeiten (ebd. 6). Meines Erachtens ließen sich Bezüge zwischen dem Latino Theater und dem türkisch-deutschen Theater vor allem im Bereich des politischer Ausdrucksformen (wie des Kabarett) vor dem Hintergrund des sozialen Status' der jeweiligen Gruppe anstellen.

Das Chicano Theater⁵⁸ in den Vereinigten Staaten wiederum lässt Vergleiche insbesondere aufgrund seiner 'auffälligen' Marginalisierung zu: Wie Marcos Martínez beschreibt, sind Chicano Theatergruppen selbst in Städten mit hohem mexikanischen Bevölkerungsanteil unterrepräsentiert, werden von der Mehrheitsgesellschaft missachtet

und von Finanzierungsproblemen geplagt (18); zum Teil aus letzterem Grund findet man hier verhältnismäßig viele Solisten (ebd. 20). Wie dies im türkisch-deutschen Theater bereits seit den achtziger Jahren der Fall ist, deutet sich in der jüngsten Vergangenheit auch innerhalb der Chicano-'Szene' die Tendenz an, nicht mehr nur ethnische (das heißt mexikanisch-amerikanische) Themen auf die Bühne zu bringen (21). Häufig geht es in Stücken um Fragen der Identität, oft werden auch Themen wie Rassismus angesprochen. Die Produktionen weisen viel subtile Ironie auf, äußern jedoch nicht selten auch direkte soziale Kritik (ebd. 22-23) und verleihen so der Perspektive einer weiterhin an den Rand der Gesellschaft gedrängten Minorität Ausdruck. Martínez: "The Chicano theater is a movement that gives voice to an aesthetic sensibility that remains marginalized within American theater. This particular form of theater addresses the lack of voice among the formerly colonized" (22).

Diese kurzen Einblicke sollten genügen, um auf Berührungspunkte zwischen dem türkisch-deutschen Theater und Minoritätstheatern anderer Länder hinzuweisen. Viele der erwähnten Aspekte der drei Migrantentheater – wie auch bestimmte Entwicklungen und Tendenzen im jüdischen Minoritätstheater – werden sich in den beiden Hauptkapiteln dieser Arbeit im Bereich des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett wiederfinden – freilich stets nur in Annäherung und mit gewissen Variationen. Diese Abweichungen liegen finden schon darin eine Begründung, dass sich die (kultur)politischen Hintergründe der einzelnen 'Gastländer' niemals gleichen; daneben spielen aber stets auch Unterschiede zwischen den nationalen Geschichten, Mentalitäten und Traditionen der Herkunftsländer der jeweiligen Migrantengruppe eine wesentliche Rolle.

Die für das türkisch-deutsche Theater und Kabarett relevanteste Verbindungslinie führt allerdings weder zu übrigen deutschen Minoritätstheatern noch zu ausländischen Migrantentheatern, sondern zu den Theatertraditionen und dem Theaterleben in der Türkei. Ohne die Kenntnis traditioneller türkischer Theaterformen und des modernen türkischen Theaters – dies war das Hauptargument meine Ausführungen zum deutschen Türkenbild – müsste jede Beschreibung der Bühnenkunst türkischstämmiger Künstler in Deutschland Stückwerk bleiben, da ohne sie zahlreiche Querverweise verloren gingen und Ursachen für Entwicklungen unzureichend erklärbar wären. Daher sei in der Folge zunächst dieses

Feld angesteckt, bevor ich in den beiden umfangreicheren Abschnitten zum Schwerpunkt meiner Arbeit komme.

2. KAPITEL

EIN ABRISS TÜRKISCHER THEATERTRADITIONEN

-EIN THEATER ZWISCHEN OSTEN UND WESTEN-

EINLEITUNG: ÖST-WESTLICHE THEATERDIFFERENZEN?

Gegen 1980 kam es an der Berliner Schaubühne unter der Intendanz von Peter Stein zu einem denkwürdigen und bis heute einmaligen Unternehmen: Eine deutsche Theaterbühne bot türkischen Schauspielern die langfristige Zusammenarbeit an und unternahm in der Folge den Versuch, das entstandene Ensemble fest unter eigenem Dach zu etablieren. Bedauerlicherweise lief das Projekt trotz einer Reihe ansprechender Produktionen bereits nach wenigen Jahren wieder aus. Auf das Schaubühnen-Projekt und die Gründe seines Scheiterns werde ich im nächsten Kapitel in mehr Detail eingehen; hier sei nur angemerkt, dass es sich von Beginn an scharfer Kritik ausgesetzt sah. Beanstandet wurde unter anderem, dass sich die Stücke des Ensembles zu einseitig auf den türkischen Bezugsrahmen beschränken würden. Deutsche, aber auch türkischstämmige Kritiker sprachen in diesem Kontext von einer problematischen Tendenz des kulturellen Rückzugs und der Selbstisolation des türkischen Theaters in Deutschland (vgl. Ören, "Suche nach Synthese" 313).

Nach Yüksel Pazarkaya ist eine solche Kritik nicht ohne Weiteres gerechtfertigt. "Das mit dem Bezugsrahmen Türkei kann man auch ganz anders interpretieren", wendet er ein und erläutert wie folgt: "Es gibt in der Türkei ein Theater und eine Theaterliteratur, die in Deutschland völlig unbekannt ist. Die spielt und zeigt man und präsentiert damit eine Theaterkultur" (Pers. Interview 2004). Für Pazarkaya erhält das Schaubühnen-Projekt seine Berechtigung nicht zuletzt dadurch, dass es eine Theatertradition vorstellte, die bis dahin von deutscher Seite kaum Beachtung gefunden hatte. Und mit wenigen Abstrichen gilt dies bis zum heutigen Tag. Wie meine einleitenden Ausführungen verdeutlichten,

lassen sich folgende Gründe für dieses Desinteresse anführen: Die Deutschen tun sich nach wie vor schwer, in Menschen türkischer Abstammung mehr als den Arbeiter zu sehen; auch das jahrhundertealte Türkenbild der kulturlosen Kriegernation spielt weiter eine Rolle. Daneben verweist die konstante Nicht-Beachtung jedoch auch auf eine Praxis der kulturellen Arroganz, die eigene Traditionen absolut setzt und andere gleichzeitig abwertet: "Die Deutschen sind", bemerkt Pazarkaya, "in ihrer Einschätzung überheblich und sehen mit Vorliebe auf ihre eigenen Traditionen" (Pers. Interview 2003). Und auch der Satiriker und Kabarettist Şinasi Dikmen betont das Wissensdefizit seitens deutscher Kritiker: "Die deutschen Intellektuellen haben Probleme mit unseren Metaphern; mit unseren Bildern, mit unseren Subtexten. Sie verstehen sie nicht, weil Ihnen Informationen über uns fehlen, sie haben keine Ahnung von dem, was wir erzählen" (Pers. Interview).

Der Schriftsteller (und frühere Schauspieler) Aras Ören weist darauf hin, dass gerade die türkische Theaterkultur im deutschen Kulturkontext lange Zeit gar nicht einer eingehenderen Beschäftigung würdig erschien, beziehungsweise "von vornherein als zweitklassig" eingestuft wurde (zit. in Baykul, "Vereinstheater" 17). Dabei besitzt die Türkei, wie dieses Kapitel umreißen wird, durchaus eine bedeutende, viele Jahrhunderte zurückreichende Theatertradition. Während türkisch-deutsche Künstler und Kritiker auf der einen Seite ein distinktes türkisches Theatererbe betonen, lehnen sie andererseits im Bereich des modernen Theaters jede allzu strikte Abgrenzung türkischer und deutscher Theaterformen ab. Pazarkaya etwa reagiert auf Klassifizierungen, die von kulturellen Oppositionen ausgehen, mit Verständnislosigkeit und stellt hinsichtlich der Kritik am Schaubühnen-Projekt die Frage: "[W]as heißt hier denn deutsches Theater und türkisches Theater? In Bezug auf die Inszenierung, die Schauspielerei, das Bühnenbild, die Beleuchtung und die Musik gibt es überhaupt keinen Unterschied zum geläufigen Theater in Deutschland" (Persönliches Interview 2004).⁵⁹

Wie diese Diskussion andeutet, ist das türkische Theater in Deutschland ohne ein Vorwissen über türkische Theatertraditionen einerseits und die Kenntnis des modernen türkischen Theaters andererseits weder zu begreifen noch angemessen zu beurteilen. Dies begründet den relativ detaillierten Abriss der Theaterentwicklung in der Türkei, den ich als Basis für die folgenden Kapitel über türkisch-deutsche Theaterproduktionen verstehe. Einen besonderen Stellenwert nimmt hierbei die Behandlung des Karagöz-Schattenspiels

als der bedeutendsten türkischen Theatertradition ein, welche inhaltlich und formal einen wesentlichen Einfluss auf die übrigen traditionellen Theaterformen ausübte und auch im modernen türkischen Theater – und auf vielfältige Weise im türkisch-deutschen Theater und Kabarett – seine Spuren hinterlassen hat.

2.1. DAS TRADITIONELLE TÜRKISCHE THEATER

Ottoman culture developed virtually no understanding of a dramatic situation in artistic terms. Nor did it evolve any concept of a protagonist with heroic dimensions pitted against forces beyond his control, a protagonist with superhuman aspirations and a yearning to transcend himself, a defiant man. (Halman 28)

Allgemeine Kennzeichen

Traditionelle türkische Theaterformen lassen zwar durchaus Vergleiche mit dem klassischen Theater westlichen Stils (dem aristotelischen Theater) zu, sind jedoch, wie das einleitende Zitat verdeutlichen mag, mit dessen Maßstäben nur unzureichend zu erfassen. Bevor ich die wichtigsten Formen des traditionellen türkischen Theaters sowie deren Entwicklungsgeschichte vorstelle, seien daher vorweg stichpunktartig einige seiner generellen Kennzeichen (zum Teil im Vergleich zu westlichen Theaterformen) skizziert:

-- Das Theater, genauer gesagt der Mimus, hat in der Türkei eine lange Tradition; allerdings wurden Stücke bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein nicht schriftlich fixiert, so dass nach Pazarkaya "von einer bedeutsamen alten türkischen Theaterliteratur" nicht die Rede sein kann (*Rosen im Frost* 190).

-- Türkisches Theater fand traditionell fern der Kulturmetropolen in dörflichen Regionen statt, beziehungsweise erhielt dort seine maßgebliche Ausrichtung, die dann in städtischen / höfischen Veranstaltungen imitiert wurde. Aus diesem Grund spielen im türkischen Theater folkloristische Elemente eine bedeutsame Rolle; auch finden generell musikalische Passagen in die Präsentationen Eingang.

-- Das traditionelle türkische Theater besitzt ausnahmslos Lustspielcharakter. Talat Sait Halman spricht hier von "the tragic void" und führt das Fehlen einer tragischen Tradition auf die Lehren des Islam zurück, der dazu aufruft, das Schicksal zu akzeptieren,

welches Gott dem Menschen vorbestimmt (28). In dieser Sicht existiere das Konzept von Tragik überhaupt nicht: die Hingabe an das Schicksal negiere die Form der Tragödie gleichsam.⁶⁰

-- Alle traditionellen türkischen Theaterformen basieren auf Typenspielen, das heißt, in ihnen vollzieht sich keinerlei Charakterentwicklung, sondern es handelt sich bei den dargestellten Figuren stets um festgeschriebene, dem Publikum bekannte Typen mit charakteristischen Zügen. Im Falle des Schattentheaters ist sogar die gesamte Tradition nach einer dieser Figuren benannt.

-- Das traditionelle türkische Theater weist "keine Handlung im Sinne von Konflikten" auf, es besteht "kein dramaturgisch zwingender Übergang, keine inhaltliche Verknüpfung" zwischen den einzelnen Teilen; vielmehr entwickelt sich die Handlung basierend "auf der freien Konversation der Achsenfiguren" (Pazarkaya, *Rosen im Frost* 190-192). Kritiker sprechen in diesem Kontext mitunter von einer flexiblen 'offenen Form' der Stücke (ebd. 219).

-- Der Aufbau der Stücke ist einer strengen Formgebung unterworfen. Innerhalb dieses vorgegebenen Rahmens existiert allerdings stets Raum für Abschweifungen, Improvisationen und Stegreif-Einschübe, die es den Künstlern erlauben, auf Stichworte aus dem Publikum zu reagieren oder auf aktuelle Ereignisse und Situationen einzugehen.

-- Das traditionelle türkische Theater beinhaltet eine ausgeprägt sozialkritische Komponente (Halman 14). Nach Özdemir Nutku erfülle die Form des Lustspiels im türkischen Rahmen die wichtige Funktion, dem Publikum die Möglichkeit zu bieten, eigene Urteile zu fällen ("Concept of Alienation" 73). Hier ist gerade auch auf die satirische Tradition des türkischen Volkstheaters und auch seiner modernen Formen hinzuweisen.

-- Anders als das Illusionstheater westlicher Ausrichtung besitzt das traditionelle türkische Theater grundsätzlich einen andeutenden und verweisenden Charakter; weder existiert eine Bühne, noch ein rechtes Bühnenbild. Aufgrund derartiger 'verfremdender' Effekte, die nach Metin And wohl auf den islamischen Bilderbann zurückzuführen sind (*History* 11; vgl. Diamond 338-39), wurde im traditionellen türkischen Theater mithin eine Vorwegnahme moderner westlicher Theaterformen wie etwa des epischen Theaters gesehen (vgl. And, *Karagöz* 95; Nutku, "Concept of Alienation").

Zur Klassifizierung

Metin And unterscheidet vier Kategorien des türkischen Theaters: (a) Im dörflichen Spiel, das ursprünglich auf Riten und magische Rituale zurückging, beteiligte sich eine ganze Gemeinde am Spiel, das als Spektakel aufgeführt wurde. (b) Volkstheater wurde im Gegensatz dazu von umherziehenden professionellen Schauspielern betrieben. (c) Eine eigenständige Tradition des Hoftheaters existierte in der Türkei nicht; vielmehr imitierte dieses hier die Formen des Volkstheaters. (d) Ab dem achtzehnten und verstärkt im neunzehnten Jahrhundert verdrängte das Theater westlichen Stils die einheimischen Spieltraditionen (vgl. "Traditional Performances" 7 ff.).

Bei genauer Betrachtung lassen sich And's vier Typen auf zwei reduzieren: das Volkstheater und das westlich beeinflusste Bühnentheater. Diese Formen bezeichnen zugleich das herkömmliche und das moderne türkische Theater. Wie meine Ausführungen verdeutlichen werden, besteht zwischen beiden einerseits ein scharfer Bruch, andererseits lassen sich aber auch zahlreiche Querverbindungen feststellen: Die traditionellen Formen des Volkstheaters vermischten sich insbesondere ab dem neunzehnten Jahrhundert mit westlichen Theaterformen und ließen die spezifische Form des modernen türkischen Theaters entstehen. Ich werde zunächst die drei traditionellen Theaterformen –*Meddah*, *Orta Oyunu* und *Karagöz*-Schattentheater – vorstellen und dabei besonders auf Letzteres im Detail eingehen.

DIE DRAMATISCHE MEDDAH-ERZÄHLKUNST

Unter dem Begriff "Meddah" versteht man im Kontext des türkischen Theaters eine Art erzählendes Einmann-Spiel. Meddahs (wörtlich "Feiernde" / "Lobpreisende") – und unter musikalischer Begleitung auch Ozans und Aşıks, die sogenannten Poeten-Sänger (vgl. Nutku, "On Aşıks" 53-54) – finden ihren Ursprung als Erzähler religiöser und heroischer Fabeln. In dieser Funktion unterhielten sie ihre Zuhörer nicht nur, sondern unterwiesen sie zugleich auch religiös, das heißt, wirkten durch ihre Erzählkunst auf eine Stärkung des islamischen Glaubens hin, was im Hinblick auf eine (propagandistische

Funktion des Theaters). Im Verlauf der Jahrhunderte ging der religiöse Bezugsrahmen langsam verloren; stattdessen nahmen sich Meddahs immer mehr weltlicher Themen an und die Satire wurde zum Vehikel ihrer Erzählungen (vgl. Halman 18). Darstellungen fanden nun insbesondere menschliche Verhaltensweisen, soziale Sitten und typische Charaktere, wobei Meddahs häufig eine kritische Haltung einnahmen (vgl. Nutku, "On Aşiks" 63).

Nach Halman stellt der Übergang zu weltlichen Themen zugleich jene Phase dar, da sich das Programm der Meddahs vom reinen Erzählen zum theatralischen Erzählakt weiterentwickelte; er fasst dies in folgendem Bild: "The *meddah* was the sit-down version of the American stand-up comic or the British music hall / burlesque comedian" (18). Die Auftritte fanden häufig in Kaffeehäusern statt, wo der Künstler bekannte Anekdoten in immer neuen Variationen zum Besten gab, teilweise auch verschiedene Geschichten verknüpfte und dabei mittels gestischer, mimischer und sprachlicher Imitation in eine Reihe von Rollen schlüpfte. Der Meddah, so schildert Pazarkaya den dramatischen Vorgang, "unterbricht die Erzählung durch personifiziertes Sprechen, Rollenspiel, fingiertes Gespräch oder imitiertes Sprechen" (*Rosen im Forst* 193). Gerade die Abschweifung stellte in diesem Zusammenhang einen Kunstgriff dar, der es dem Meddah gestattete, direkt auf sein jeweiliges Publikum einzugehen und aktuelle Themen anzusprechen. Den Höhepunkt ihrer Popularität erreichten Meddahs im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Ab der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts vollzog sich vor allem unter dem Sultanat Abdülhamits II. (1876-1909) eine strenge Zensur aller kulturellen Aktivitäten, der auch die Kunst der Meddahs zum Opfer fiel. Dennoch blieben einige Meddahs bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein aktiv; die letzten großen Meister der dramatisierten Erzählkunst setzten sich erst gegen 1950 zur Ruhe (Halman 19). Die große Popularität des Monodramas (Einpersonenstück) im zeitgenössischen türkischen Theater verweist jedoch darauf, dass die Meddahkunst bis heute nachwirkt (vgl. Diamond 339). Und im gleichen Kontext könnte auch die Vorliebe türkisch-deutscher Kabarettisten für Solodarbietungen gedeutet werden (obwohl man hier ebenso gattungsinterne Gründe angeführt könnte, da Einzelauftritte derzeit im deutschen Kabarett allgemein überwiegen).

ORTA OYUNU: DAS SPIEL IN DER MITTE

Orta Oyunu ("Spiel in der Mitte"), dessen frühe Formen wenigstens seit dem sechzehnten Jahrhundert belegbar sind, ist ein Typenspiel ohne Charakterentwicklung, das sich im Gegensatz zum Schattenspiel und zu verschiedenen Puppenspielformen lebender Akteure bediente. Zwei Figuren stehen hier im Mittelpunkt und bestimmen durch ihre amüsanten Dialogen die Handlung: Pişekar (der "Kunstmachende", oder auch "kluge Mann"), der den gebildeten Bürger verkörpert, und Kavuklu, ein grobschlächtiger, doch gewiefter Mann aus dem Volk, dessen Name auf seine hohe turbanartige Kopfbedeckung verweist. Als dritte wichtige Figur tritt Zenne (die "junge Frau") auf, die, bis ins zwanzigste Jahrhundert ausnahmslos von Männern gespielt, mit künstlichem Haar, stark geschminkt und mit übergroßen Brüsten bestückt auftrat (vgl. Atsız).

Orta Oyunu wurde wiederholt als die türkische Form der Commedia dell'Arte bezeichnet, wobei im Wort "orta" mithin gar eine lautliche Abwandlung des italienischen "arte" vermutet wurde (vgl. Pazarkaya, *Rosen im Frost* 191). Eine Erklärung wäre, dass italienischen Truppen, die zu Gastauftritten in Istanbul weilten, diese Art des Schauspiels initiierten. Tatsächlich gleichen sich beide Formen in wesentlichen Aspekten: Sowohl bei der Commedia dell'Arte wie auch (bis zu einem gewissen Grad) bei Orta Oyunu handelt es sich um Stegreifkomödien mit stereotypen Personen und Raum für Improvisationen. Halman spricht in diesem Zusammenhang zwar spielerisch von der "commedia dell'orta", weist jedoch zugleich darauf hin, dass Bezüge zum türkischen Schattenspiel überwiegen: "The similarities are far more striking between Ortaoyunu and Karagöz. . . . Since Karagöz is the older form, it has been speculated that Ortaoyunu must have been its representational version" (25). Die Parallelen zwischen diesen beiden Genres umfassen neben der Typendarstellung auch dramaturgische Strukturen (wie Stückaufbau und Handlungsentwicklung), sowie sprachliche Aspekte (etwa Sprachwitz, Wortspiele, Gebrauch von Dialekten).

Da Orta Oyunu bezüglich der Figurenkonstellation weitgehend mit dem Karagöz-Schattentheater übereinstimmt, verzichte ich an dieser Stelle auf eine Beschreibung und verweise auf den folgenden Abschnitt. Auch der Aufbau ist in beiden Theaterformen mehr oder minder vergleichbar und sei daher nur knapp mit Pazarkaya umrissen:

Orta Oyunu besteht aus zwei Teilen: der Muhavere (Konversation) zwischen den Achsenfiguren Pişekar und Kavuklu und dem Fasil (Handlungsteil). Der Handlungsteil wird mehr oder weniger aus dem anonymen Spielrepertoire festgelegt, während die Konversation oft spontan erfunden wird. In ihr kann auf aktuelle Tagesereignisse, Persönlichkeiten und anwesende Zuschauer kritisch beziehungsweise ironisch Bezug genommen werden. Der Handlungsteil besteht aus den Begegnungen verschiedener Typen und Typennachahmungen. In ihm ist keine prozessuale Entwicklung, das heißt keine Handlung im Sinne von Konflikten und einer Spannungserzeugung, enthalten. Nicht nur die Figurenbegegnungen werden locker aneinandergereiht, sondern auch zwischen der Konversation und dem eigentlichen Teil besteht kein dramaturgisch zwingender Übergang, keine inhaltliche Verknüpfung. (*Rosen im Frost* 192)

Da die einzelnen Szenarien vorgegeben waren, spezialisierten sich die Schauspieler der Orta Oyunu innerhalb dieses Rahmens auf bestimmte Rollen und Figurentypen, lernten daneben aber auch unzusammenhängende Szenen und Szenenfragmente auswendig, die sich als Versatzstücke an beliebiger Stelle einzufügen ließen. Die Stücke selbst waren nicht schriftlich fixiert; man hielt sich grob an allgemeine Vorgaben und improvisierte ansonsten in Anpassung an die jeweiligen Gegebenheiten (vgl. Atsız). Nach Ankunft des Theaters westlichen Stils wurde Orta Oyunu im neunzehnten Jahrhundert aufgrund seiner strikten Form, daneben aber auch wegen seiner zahlreichen sexuellen Bezüge zunehmend als primitiv und vulgär abgetan (And, "Traditional Performances" 52). In den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts kam diese Spielform schließlich völlig zum Erliegen; lediglich eine im neunzehnten Jahrhundert entstandene Unterform, das *Tuluat Tiyatrosu*, ein relativ handlungsgebundenes Improvisationstheater, das sich durch die Übertragung des Orta Oyunu auf die Bühne ergab, hält sich weiterhin am Leben (Halman 27, 34).

Aus verschiedenen Gründen, die ich abschließend knapp umreißen möchte, lässt sich Orta Oyunu mit Metin And als anti-illusionistisches Präsentiertheater charakterisieren ("Traditional Performances" 52): Bis ins neunzehnte Jahrhundert existierten in der Türkei keinerlei Theaterhäuser und nicht einmal erhöhte Bühnen. Die 'Bühne' der Orta Oyunu (*Palanga* genannt) bestand lediglich aus einem offenen Raum, "gelegentlich durch vier mit einem Seil umzogene Pfähle an den Ecken" markiert (Pazarkaya, *Rosen im Frost* 191), um den herum das Publikum platziert war – daher auch der Name des Schauspiels, der "Spiel in der Mitte" bedeutet. Das Spiel fand also inmitten der Zuschauer und für gewöhnlich unter freiem Himmel etwa auf dem Dorfmarktplatz statt, daneben jedoch auch in den Palästen oder in Kaffeehäusern. Während der Aufführung standen sich je zwei

Schauspieler im Dialog gegenüber, tauschten dabei häufig ihre Positionen und machten im Oval der Bühne ihre Runde, so dass sie von allen Seiten betrachtet werden konnten (vgl. Atsiz). Dabei existierten weder Vorhänge, noch ein Umkleide- oder Requisitenraum, das heißt, alle Vorbereitungen vollzogen sich im vollen Blick des Publikums: Die Akteure wechselten öffentlich ihre Kostüme und warteten beim Orchester dem Publikum sichtbar auf ihre Einsätze. Ebenso wie die Bühne waren auch die Kulissen – in der Regel bestand diese aus einem Haus und einem kleinen Laden – und die Ausstattung wie Kostüme und Requisiten nur angedeutet (And, "Traditional Performances" 51). Anti-illusionistisch war der Charakter Orta Oyunu also schon insofern, als das Aufführungsumfeld eine Illusion keinesfalls begünstigte. Als eine weitere Begründung für diese Präsentationsart ist jedoch auch das bereits angesprochene Bilderverbot des Islams zu nennen: "Stage presentation is against the Islamic doctrine, and the very essence of theatrical art demands representation which is repugnant and profane to Islamic theologians. . . . Moreover, the representation of living beings might seem to the orthodox Moslem an intrusion into the creative activity of God, an imitation of the creatures of Allah" (And, *History* 35-36). In größerem Maße als im Karagöz-Schattenspiel, in dem anstelle lebender Personen Puppen als Schauspieler agierten, war im Orta Oyunu daher Vorsicht geboten. Dies hatte neben dem 'Bühnenbild' und der Dramaturgie auch Einfluss auf die Darstellungsweise der Akteure. And beschreibt die Schauspielarbeit wie folgt:

The actor does not lose his identity as an actor and shows his awareness of this to his audience. The audience does not regard him as pretending to be a real person but as an actor. The stage is not perceived as being discontinued and separated from the audience, there is no line between them, and no removed forth wall. The author keeps reminding the audience continuously that they sit in the theatre, and makes the audience part of the show. (*History* 41)

Einen Schritt weiter als And geht Özdemir Nutku, wenn er unter Bezugnahme auf die Terminologie Brechts die Technik der Verfremdung zum bestimmenden ästhetischen Mittel der Orta Oyunu (wie des östlichen Theaters insgesamt) macht. In seinem Artikel "The Concept of Alienation in Ortaoyunu" erstellt Nutku eine umfangreiche Aufstellung an Verfremdungseffekten, um sie anschließend im Orta Oyunu nachzuweisen. Zusätzlich zu der angedeuteten Theaterkulisse spricht er etwa von einem angedeuteten Schauspiel, zum Beispiel wenn die Akteure ihre Vorstellung erklärend unterbrechen (83-85). Ebenso

wie im Epischen Theater sei das Publikum aufgerufen, eine kritische Haltung zum Stück und der dahinter stehenden sozialen Wirklichkeit einzunehmen (ebd. 87). Auf die Frage, inwieweit sich Brechts Dramaturgie tatsächlich auf das traditionelle türkische Theater anwenden lässt, werde ich in meinem Resümee eingehen.

DAS KARAGÖZ-SCHATTENTHEATER

Herkunft und Entstehung

Die Türken blickten bereits auf eine lange Puppenspieltradition (*Kukla Oyunu*) zurück, als das Schattenspiel im sechzehnten Jahrhundert aus Richtung Ägypten oder Java Einzug hielt (And, "Traditional Performances" 39). Dieses hat seinen Ursprung im Fernen Osten (Java, China, Indien), ist erstmals im elften Jahrhundert in Ägypten belegt, fand im Zuge der Eroberung Ägyptens durch Sultan Selim I. (1512-1520) seinen Weg nach Anatolien und breitete sich darauf mit den Osmanischen Eroberungen in alle Richtungen aus (And, *Karagöz* 21; Pazarkaya, *Rosen im Frost* 206). Eine wichtige Rolle bei der Ausbreitung des Schattenspiels könnten unter Umständen Zigeuner gespielt haben; die Figur des Karagöz gilt selbst mitunter als Zigeuner (vgl. Wolfart). Bereits im siebzehnten Jahrhundert war das Schattentheater zu einer festen kulturellen Größe im Osmanischen Reich geworden und hatte sich zwischenzeitlich in Form des Karagöz-Schattenspiels zu einer elaborierten und authentisch türkischen Kunstform entwickelt (vgl. Halman 20). And führt aus:

Regardless of whether the introduction of shadow theatre is credited to the Egyptians or not, Karagöz has developed in its maturity into a purely Turkish phenomenon and, under Turkish rule, the Karagöz became popular throughout the Near East Arab countries passing over into Northern Africa and the Balkan countries. (*Karagöz* 86)

Sowohl die Handlungen als auch die Typen des Karagöz-Schattenspiels sind geprägt vom sozialen Kontext des Osmanischen Reiches und insbesondere des Istanbulers Raums. Die Stücke bieten "a rich cross section of Turkish culture", bestehend aus Gedichten, Musik, Volksgeschichten und Miniaturen (And, "Traditional Performances" 41). Vor allem die

Figuren stellen ein Spiegelbild der osmanischen Gesellschaft dar und betonen damit den "Realitätsbezug des Karagöz-Spiels" (Pazarkaya, *Rosen im Frost* 213).

Wie die übrigen Volktheaterformen ist auch Karagöz ein Typenlustspiel. Zentral sind hier die beiden Kontrastfiguren Karagöz und Hacivat, deren Aufeinandertreffen den Ablauf sämtlicher Stücke bestimmt. Um die lokalen Ursprünge dieser Charaktere, deren Namen erstmals im siebzehnten Jahrhundert belegt sind, ranken sich zahllose Legenden. Die bekannteste schreibt die Anfänge des Karagöz-Schattenspiels einem gewissen Şeyh Küşteri von Bursa (gest. 1366) zu: Der Legende zufolge ließ Sultan Orhan eine Moschee bauen. Hacivat und Karagöz arbeiteten (in den meisten Versionen als Zimmermann und Schmied) an der Baustelle und hielten dabei solch vergnügliche Gespräche, dass andere Arbeiter in ihrer Arbeit innehielten, um ihnen zuzuhören. Erzürnt über die Verzögerung im Bau ließ der Sultan die Beiden hinrichten, bedauerte später jedoch seine Entscheidung. Um Sultan Orhan aufzuheitern, präsentierte ihm Şeyh Küşteri ein Schauspiel mit zwei Figuren, die den Verstorbenen aufs Haar glichen und ließ diese so in Form von Schatten auferstehen (vgl. Halman 20). Aufgrund dieser Legende wurde Küşteri zum Schutzpatron des türkischen Schattentheaters erhoben; nach ihm ist auch der Schauplatz des Karagöz-Spiels, ein imaginäres altes Stadtviertel, welches man sich wohl in Istanbul zu denken hat, *Şeyh Küşteri Meydanı* ("Şeyh Küşteri-Platz") benannt (vgl. Wolfart).

Figurentypen des Schattenspiels

Die Schattenfigur Karagöz ("Schwarzauge") besitzt stets ein großes rundes Gesicht, dessen auffälligsten Merkmale schwarze Pupillen, ein dichter schwarzer Bart, sowie ein von einem enormen Turban verborgener Glatzkopf sind. Sein Äußeres, wie auch sein sprachlicher Ausdruck werden, wie schon erwähnt, mitunter mit Zigeunern in Bezug gebracht, was unter anderem seine Unabhängigkeit von kleinbürgerlicher Mentalität betont. Karagöz ist ein fröhlicher Geselle, impulsiv, spontan und von einer schlagfertigen Bauernschläue, die es ihm gestattet, auf scheinbar naive Weise herkömmliche Ordnungen zu hinterfragen. Er hat seinen eigenen Kopf, ist häufig taktlos, mitunter auch obszön und aus diesem Grund unter den übrigen Charakteren nicht sonderlich beliebt und respektiert. Ein geläufiges Thema ist seine Arbeitslosigkeit, wegen der er üble Beleidigungen von Seiten seiner Frau erdulden muss, die ihm gern seine

Unfähigkeit vorwirft, die Familie zu ernähren. Karagöz spricht in einer volkstümlich derben Alltagssprache und kann mit And als das traditionelle Symbol des einfachen Mannes aus dem Volk gelten (*Karagöz* 70).

In Kontrast dazu steht Hacivat, dessen auffälligstes äußeres Merkmal ein spitzer, nach oben gedrehter Bart ist. Anders als Karagöz ist Hacivat ein akademischer Typ, ein gebildeter Türke des alten Osmanischen Reichs, was auch sprachlich seinen Ausdruck findet. Er handelt überlegt und vernünftig, akzeptiert bestehende Ordnungen und hält sich, auf seinen eigenen Vorteil bedacht, an die moralischen Prinzipien und die Etikette der Oberschicht. Sein förmliches Auftreten, sowie seine vermeintliche Bildung verleihen Hacivat eine gewisse Glaubwürdigkeit; tatsächlich erweist sich sein Wissen jedoch für gewöhnlich als oberflächlich und realitätsfern. Pazarkaya beschreibt ihn als Modell "des gekünstelt feinen, gern belehrenden, opportunistischen Kleinbürgers" (*Rosen im Frost* 212).

Halman gibt das Wesen der beiden Hauptfiguren, die sich ohne große Abstriche mit den Protagonisten der Orta Oyunu identifizieren lassen, wie folgt wieder: "Hacivat is a 'show-off' with a facade of refinement, while Karagöz typifies the common man" (21). Den grundlegenden Unterschied zwischen diesem Gegensatzpaar formuliert And so: "Where Hacivat is always ready to accept the situation and maintain the statusquo and the establishment, Karagöz is always eager to try out new ideas and constantly misbehaves himself" (*Karagöz* 69). Die politische Sprengkraft des Karagöz-Theaters, auf die ich später noch zu sprechen komme, beruht zum einen auf dem Kontrast zwischen beiden Figuren, zum anderen und vor allem aber auf seiner Titelfigur, die auf oft einfältige Weise alles auszusprechen vermag, was 'faul im Staate' ist.

Neben Karagöz und Hacivat treten noch eine Reihe weiterer Figuren meist kurz in Erscheinung, darunter Frauentypen (Karagöz' Ehefrau, Tänzerin, Kurtisane, Prostituierte, doch auch höhergestellte Frauen), ethnische Typen (Anatolier, Araber, Griechen, Jude, etc.), körperlich oder geistig Behinderte (Betrunkener, Opiumabhängiger, Verrückter, Krüppel, Stotterer, Zwerg), Künstlertypen (Tänzer, Musikant, etc.) und sogar Tiere und Gegenstände. All diese Figuren werden von einem einzigen Puppenmeister (*Karagözcü*) dargestellt und besitzen ein charakteristisches Aussehen und eine typische Sprechweise (Pazarkaya, *Rosen im Frost* 212; And, *Karagöz* 67-68).

Technische Voraussetzungen

Die traditionelle Karagöz-Bühne ist wie folgt aufgebaut: Auf einen Rahmen, dessen Maße ursprünglich 2 mal 2,5 Meter betragen, später jedoch auf 1 mal 0,6 Meter reduziert wurden, wird eine weiße Leinwand gespannt. Dahinter sitzend oder stehend reguliert ein Puppenmeister (*hayalci* oder *hayali*) manchmal unter Zuhilfenahme eines Assistenten, stets aber von Musikern begleitet eigenhändig die gesamte Aufführung und jede einzelne der Figuren: "The Karagöz 'puppeteer' presents a one-man act in which he manipulates all the characters and impersonates the voices of all of them" (Halman 20). Dabei hält er die beweglichen Puppen in einer Weise, dass ihre Körper von einer Lichtquelle (ursprünglich eine Öllampe, später ein elektrisches Licht) angestrahlt auf der Leinwand Schattenbilder erzeugen. Eine Besonderheit des türkischen Schattentheaters ist, dass es sich bei ihm nicht um ein Schattenspiel im strengen Sinne handelt. Vielmehr sind die Karagöz-Figuren durchscheinend farbige, bis zu vierzig Zentimeter große, flache, sauber zurecht geschnittene Silhouetten, welche gewöhnlich in einem aufwendigen Prozess aus Tierhaut (meist vom Kamel) fabriziert werden. Jeder der Figuren enthält ein Loch in der oberen Körperhälfte, durch das der circa fünfzig Zentimeter lange Kontrollstab geführt wird; ein zweiter Stab, je nach den Bedürfnissen der jeweiligen Figur irgendwo am Körper angebracht, sorgt für die nötige Beweglichkeit. Da in den meisten Fällen nur der Kopf einer Figur beweglich ist, setzt hier der zweite Stab am Nacken an. Karagöz selbst besitzt ein weiteres Gelenk in der Körpermitte und ist deshalb weitaus beweglicher (And, *Karagöz* 42-43; Pazarkaya, *Rosen im Frost* 207).

Aufbau der Stücke

Kennzeichnend für das Schattenspiel ist ein einheitliches Konstruktionsschema aller Stücke, wobei vor allem "die Notwendigkeit des Auswendiglernens und des leichten Improvisierens" diese starre Dramaturgie bestimmte (ebd. 220-21). Aufgrund des Fehlens einer schriftlich fixierten Literatur besteht jedes Stück aus einer Abfolge verbindlich vorgegebener Teile: dem Prolog, der Konversation, der Handlung und dem Epilog.⁶¹ Dabei ist es nicht möglich, diese Einteilung mit der klassischen Aktendramaturgie gleichzusetzen. Pazarkaya weist auf einen grundlegenden Unterschied hin:

Während im Karagöz die einzelnen Teile inhaltlich nicht zusammenhängen, zielt die klassische Aktendramaturgie auf die Steigerung der Spannung bis zum Höhepunkt im dritten Akt, um nach der Peripetie die überraschende Lösung herbeizuführen. In den einzelnen Gliedern des Karagöz kommt es gar nicht auf die Entwicklung einer Handlung vom Prolog bis zum Epilog an. Die Handlung ist auf den dritten Teil beschränkt, während Prolog, Konversation und Epilog unabhängig von dieser Handlung sind und in keinem gegenseitigen Zusammenhang stehen. (ebd. 211)

Dem eigentlichen Schauspiel vorangestellt ist meist ein einführendes Bild (*Göstermelik*), das an der Leinwand befestigt wird; dabei handelt es sich etwa um eine abstrakte Figur oder Szene, die auf das Stück Bezug nimmt. Mit einem schrillen Pfiff (*Nareke*) verschwindet das Bild und der Prolog beginnt (*Mukkademe*), in dem nach immer gleichem Muster Hacivat von links kommend das Spiel mit einem Lied eröffnet, um daraufhin sich selbst und das Stück vorzustellen; dabei verweist er stets auch auf den Illusionscharakter des Schattenspiels. Nach einer Weile erscheint wiederholt Karagöz' Kopf auf der rechten Seite der Leinwand, wo auch sein Haus angedeutet ist. Er kommentiert Hacivats Auftreten und zeigt sich von dessen Reden gelangweilt. Dies führt unweigerlich dazu, dass Karagöz sein Haus verlässt, um mit Hacivat ein Streitgespräch zu beginnen, in dessen Verlauf er traditionell auch einige Stockschläge austeilt.

Nachdem Karagöz' Ärger verraucht ist, schließt sich als nächster Teil des Spiels die Konversation (*Muhavere*) an. Diese ist ungleich dem Prolog weder inhaltlich noch formal festgelegt und kann daher beträchtliche Variationen aufweisen. Jeder Karagöz-Spieler kann hier nach Gusto mehr oder minder spontan auf das Tagesgeschehen oder auf politische Ereignisse eingehen. Zwar stehen verschiedene Dialogformen zur Verfügung, unter denen er eine Wahl trifft, doch dienen diese lediglich als Gerüst, welches ihm das Improvisieren erleichtern soll. Wie im Prolog treten auch hier nur Karagöz und Hacivat auf; manchmal schließt sich jedoch dem *Muhavere* ein zusätzlicher Dialog an, eine Art Zwischenspiel (*Ara Muhaveresi*), in dem auch weitere Figuren in Erscheinung treten können. Bestimmt wird der Dialog von der Konfrontation zwischen Hacivats formalem, oberflächlichem Wissen, welches sich häufig in nichtssagenden Floskeln ausdrückt, und Karagöz' praktischem Sinn und gelegentlichem Unverständnis. Als Charakteristikum aller Dialoge kann die Freiheit von allen logischen Zwängen, das heißt das freie Spiel mit Sprache und mit sprachlichen Konventionen gelten. Halman spricht hier von verbalen Konfrontationen,

during which Hacivat makes abstruse pronouncements, with much affectation and a bombastic vocabulary, confusing and disturbing the uneducated Karagöz no end [sic!]. In lengthy dialogues riddled with witticisms, proverbs, couplets, rhymed prose, riddles, political jabs and jibes, Karagöz emerges as a bumbling, boisterous fellow who has the best intentions at heart, whereas Hacivat is an opportunist and hypocrite. (21)

Pazarkaya verdeutlicht den Charakter der verbalen Konfrontationen zwischen Karagöz und Hacivat, indem er deren bewusst nicht funktionierenden Dialog als eine Art "Anti-Konversation" bezeichnet: "Durch das reflektierte Missverständnis der Wörter, Ausdrücke und Begriffe wird ein alogischer Dialog geführt; die beiden Sprachebenen werden dadurch in eine komische Distanz gebracht" (*Rosen im Frost* 211).

Dem schließt sich die Haupthandlung, das heißt der eigentliche dramatische Akt (*Fasil*) an. Im Gegensatz zum Dialog präsentiert sich die Handlung hier geschlossener (wenngleich weiterhin von sprunghaften Wortassoziationen unterbrochen); auch liegt diesem Teil ein ganzes Repertoire an Szenarien, Handlungen und Figurenkonstellationen zugrunde. Die Titel einiger repräsentativer Szenarien, die gleichzeitig auch das jeweilige Stück bezeichnen, lauten: "Das Badehaus", "Der Garten", "Der Gedichtwettbewerb", "Die Beschneidung" und "Die falsche Braut" (And, *Karagöz* 78-83). Da das Schattenspiel vor allem an den Abenden des Fastenmonats Ramadan (mit Ausnahme der heiligen Nacht) zur Aufführung gelangte, umfasst das klassische Repertoire eines Karagöz-Spielers in der Regel achtundzwanzig Stücke, wobei insgesamt allerdings weit mehr Stücke existieren. Pazarkaya teilt diese nach folgenden Themen und Motiven ein: (a) Parodien von Sitten, Gebräuchen und Berufen; (b) soziale Satiren, die als Grundmotiv häufig Karagöz' Arbeitssuche behandeln; (c) parodistische Adaptionen allgemein bekannter Geschichten und Legenden, wie zum Beispiel "Ferhad und Şirin" (*Rosen im Frost* 210). Die meisten dieser Szenarien sind althergebracht und wurden in mündlicher Form von Generation zu Generation überliefert, daneben fanden durch äußere Einflüsse bedingt aber auch Neuerungen Eingang in das Schattentheater; so ist im neunzehnten Jahrhundert in einigen Fällen sogar der Einfluss von Molière-Stücken nachweisbar.

Insgesamt ist bezüglich des Handlungsteils eine grundlegende Übereinstimmung zwischen Karagöz und Orta Oyunu zu verzeichnen. Beide Genres bedienen sich beinahe identischer Szenarien und in beiden Fällen erscheint die Handlung selbst bisweilen beinahe nebensächlich, das heißt, sie tritt hinter die verbalen Konfrontationen der

verschiedenen Figurenpaare zurück. Die Nebenfiguren nehmen im Handlungsteil des Schattentheaters eine zentrale Rolle ein: Während sich alle übrigen Teile auf die Darstellung von Karagöz und Hacivat beschränken, treten hier unterschiedlichste Typen, allesamt ins Klischeehafte überzeichnete Karikaturen tatsächlich existierender Volksgruppen und -schichten des Osmanischen Reiches, in Erscheinung. Die Konfrontationen finden durchweg zwischen Karagöz und einer jeweiligen Figur statt, während Hacivat lediglich eine Vermittler- oder Katalysatorfunktion einnimmt.

Ein kurzer Epilog schließt das Schattenspiel ab. Hier treffen noch einmal die beiden Hauptfiguren aufeinander: Karagöz macht Hacivat für das im Stück entstandene Durcheinander verantwortlich, daraus entsteht ein Streit, der nicht selten in Schlägen endet. Die Querelen beeinträchtigen jedoch nie die Freundschaft der Protagonisten, deren Beziehung als ein "Lustspielverhältnis" charakterisierbar ist (ebd. 212). Die Schlussformel der Stücke, welche Karagöz an Hacivat gerichtet spricht, verweist stets schon auf die nächste Konfrontation zwischen den Streithähnen am kommenden Abend.

Deutungen des Schattenspiels

Pazarkaya nennt zwei Deutungen des Karagöz-Schattentheaters, eine islamisch-metaphysische und eine satirisch-sozialkritische.⁶² In der einen erscheint das Schattenspiel als Parabel für den allgemeinen Zustand der Welt, in der anderen als kritisches Instrument gegen staatliche Unterdrückung und als Ventil für sozial bedingte Frustrationen. Dabei, so Pazarkaya, sei jedoch stets zu beachten, dass das Karagöz-Schattentheater trotz seiner verweisenden Funktion primär Lustspielcharakter besitze und in ihm daher "der reine Spaß" überwiege (*Rosen im Frost* 209).

Die metaphysische Deutung betont den Gleichnischarakter des Spiels als einer "Leinwand der Lehre" (ebd. 207): Der Spieler und die Puppen entsprechen Gott und der Menschheit, der Puppenspieler ist solange der Herr der Welt, wie seine Sonne (das heißt die Kerze) scheint. Dies lässt sich in Bezug zu Platons Höhlengleichnis setzen: Alles, was der Mensch wahrnimmt, sind nur die Schatten der wahren Dinge; folglich lebt er in einer Scheinwelt. *Hayal Oyunu*, der türkische Oberbegriff für alle Schatten- und Puppenspiele, bedeutet Scheinspiel, Spiel mit dem Schein. Was in dieser Bezeichnung zum Ausdruck kommt, ist der zeigende, verweisende Charakter des Karagöz-Theaters.

Die sozialkritische Deutung betrachtet das Schattenspiel im Bezugsrahmen des totalitären osmanischen Staates und seiner theokratischen Gesellschaftsordnung. Da soziale Missstände innerhalb dieser Struktur nicht direkt kritisierbar waren, mussten Wertungen im Verborgenen, das heißt in künstlerischer Übertragung erfolgen. Das Schattentheater funktioniert in diesem Kontext als eine Art Ventil, indem es über die Satire sozialkritische Reflexionen der sozialen Wirklichkeit anstellt, in denen auch der kleine Mann zeitweilig als der Sieger hervorgehen kann. Das Publikum konnte sich gleichsam "durch die Schein-Schatten entladen, um zu einer Scheinfreiheit zu gelangen" (ebd. 208). Die satirische Tendenz des Karagöz-Spiels verstärkte sich im Zuge des wirtschaftlichen und politischen Niederganges des Osmanischen Reiches, als die soziale Lage immer prekärer und die Obrigkeit autoritärer und repressiver wurde.

Das Ende der Tradition?

Zum Niedergang des Schattenspiels gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts trugen verschiedene Faktoren bei: Zum einen ist hier der Despotismus Abdülhamits II. zu nennen, der jede Form des Theaters, sofern sie in irgendeiner Weise sozialkritisch war, einer strengen Zensur unterzog. Zum anderen hatte der steigende Konservatismus in den Reihen der Puppenspieler, die vornehmlich an herkömmlichen Methoden und Stoffen festhielten (And, *Karagöz* 93) einen Einfluss darauf. Darüber hinaus fiel das Karagöz auch der zunehmenden Theaterreformierung nach westlichem Muster zum Opfer, deren Fürsprecher die traditionellen Theaterformen als primitiv und unzeitgemäß erachteten und daher keine Anstrengungen unternahmen, das Überleben dieser Formen zu fördern (Nutku, "Panorama" 165). Zuletzt ist neben dem westlichen Theater auch die neuerliche Konkurrenz durch Radio und Fernsehen zu erwähnen (And, *Karagöz* 46).

Zwar gab es im zwanzigsten Jahrhundert wiederholt Versuche, das Schattentheater neu aufleben zu lassen, beziehungsweise auf eine Bühne mit lebenden Schauspielern zu übertragen, doch scheiterten diese bislang schon allein an dem Umstand, dass "man unter Modernisierung einige oberflächliche Veränderungen verstand wie etwa die Einführung der elektrischen Birne" statt nach einer wirklich zeitgemäßen Form zu suchen (Pazarkaya, *Rosen im Frost* 222). Zudem erscheint gerade die direkte Übertragung der Schattenfiguren in menschliche Darsteller wenig innovativ, da eine vergleichbare Theaterform ja bereits in

dem (ebenfalls 'überholten') Orta Oyunu vorlag. Die traditionelle Form des traditionellen Schattentheaters mag sich tatsächlich überlebt haben; doch könne das moderne türkische Theater, wie Pazarkaya betont, weiterhin von dieser Tradition profitieren: "[Es] kann sich verschiedene Kunstmittel des Karagöz aneignen und weiterentwickeln." Eine ganze Reihe zeitgenössischer Dramatiker, darunter Nâzım Hikmet, Aziz Nesin, Haldun Taner, Güngör Dilmen und Sermet Çağan hätten sich in dieser Weise bereits in ihrem dramatischen Werk inspirieren lassen (*Rosen im Frost* 223).

Das Bestreben, Traditionen und Elemente des Schattentheaters am Leben zu erhalten, findet seit geraumer Zeit auch offiziell Unterstützung: So veranstaltete etwa *Milliyet*, eine der führenden türkischen Zeitungen, im Jahr 1968 einen Wettbewerb für neue Karagöz-Texte, den Aziz Nesin gewann (And, *Karagöz* 94), und Ergin Orbey gründete während seiner Zeit als Leiter des Türkischen Staatstheaters (1978-1980) ein staatlich gefördertes Karagöz Schattentheater (Nutku, "Panorama" 171). Zwar hieß es noch unlängst, dass das traditionelle Theater in der Türkei heute "in allen seinen drei Formen im Aussterben begriffen" sei (Atsiz), doch ganz am Ende seines Weges scheint das Karagöz-Theater noch nicht angelangt zu sein. Gerade in den letzten Jahren kam es zu einem verstärkten Revival der alten Theaterform: So wird etwa seit 1998 alljährlich in Istanbul ein Internationales Puppenfestival unter Beteiligung von Gruppen aus aller Welt ausgetragen, das von städtischen Theatern und Kulturzentren, sowie mehreren großen Zeitungen wie *Hürriyet* und *Milliyet* finanziell gefördert wird. Dieses neuerwachte Interesse an alten Theaterformen ist als Teil einer allgemeinen Wiederentdeckung des osmanischen Erbes zu verstehen (vgl. Yücel).

2.2. DAS MODERNE TÜRKISCHE THEATER

Wie ich in meiner Einleitung ausführte, wurde der Einfluss des Osmanischen Reiches ab dem siebzehnten Jahrhundert politisch wie wirtschaftlich zunehmend von den europäischen Mächten verdrängt. Mit dem militärischen nahm zugleich auch der kulturelle Einfluss Europas zu. Im Rahmen umfassender Reformbestrebungen begann das Osmanische Reich, sich zunehmend an europäischen Mustern zu orientieren. Pazarkaya

spricht von einer "Zuwendung des Geistes nach Europa" spätestens seit dem achtzehnten Jahrhundert unter Sultan Ahmet III ("Mischkultur" 7, 13) und fasst die Zeit zwischen dem Karlowitzer Vertrag und dem Ende des Osmanischen Reiches wie folgt zusammen: "Die Zeit von 1699–1922 ist also nicht allein eine Epoche des Stillstands und Niedergangs, sondern auch eine Epoche der zwar langsamen, aber permanenten Wandlungen durch die Öffnung zur westlichen Zivilisation" (ebd. 14). Eine systematische Verwestlichung der Türkei wurde dabei insbesondere in der sogenannten *Tanzimat*-Periode ab dem Jahr 1839 vorangetrieben (*Tanzimat-i-Hayriye*, "Heilsame Neuordnung"); Mustafa Kemal Atatürk (1881-1938), der Gründer der türkischen Republik, erhob die westliche Ausrichtung ab 1923 schließlich endgültig zur Staatsdoktrin (Halman 29).⁶³

Neben der Armee und der Verwaltung waren von Beginn an auch die Künste von dieser westwärts gewandten Neuorientierung betroffen. Ich werde diese Entwicklung im Bereich des Theaters in drei Etappen nachvollziehen.

ENTSTEHEN EINER THEATERLANDSCHAFT

Schon im achtzehnten Jahrhundert kam es zu ersten Gastspielen italienischer und französischer Theatergruppen im Sultan-Serail (Pazarkaya, *Rosen im Frost* 193), sowie in verschiedenen Theatern und Amphitheatern, welche die frühen Reformersultane Selim III (1789-1807) und Mahmut II (1808-1839) in Istanbul nach westlichem Muster hatten erbauen lassen (vgl. Halman 29-30). Unter dem Einfluss der europäischen Truppen entwickelten sich im neunzehnten Jahrhundert die ersten festen türkischen Ensembles. Es waren vor allem die Lustspiele Molières, welche in diesem Zeitraum den türkischen Publikumsgeschmack dominierten, wohl nicht zuletzt weil deren Charaktere in authentischen osmanischen Typen ihre Entsprechung fanden. (ebd. 34). Zeitgleich ging aus der *Orta Oyunu* durch den Übergang zur Theaterbühne das *Tuluat* hervor, die türkische Form des Improvisationstheaters.

Eine wichtige Rolle in der Reformierung des türkischen Theaters spielten neben Franzosen und Italienern auch in der Türkei ansässige Armenier, die im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts eine Reihe bedeutender Theater in Istanbul eröffneten und dort

unter anderem europäische Stücke zweisprachig adaptierten (ebd. 32). Das bekannteste dieser Häuser war das *Gedikpaşa*, das 1869 öffnete, aber bereits 1880 wieder schließen musste. Dies geschah zwar zum Teil aus Managementgründen und wegen der starken Konkurrenz, doch gerade an diesem Beispiel wird auch das Ausmaß der repressiven Kulturpolitik Abdülhamits II. deutlich, auf die ich bereits verschiedentlich Bezug nahm. Die Zensur des autokratisch herrschenden Sultans, der die 1876 geschaffene Verfassung bereits zwei Jahre später wieder außer Kraft setzte (vgl. Buhbe 209), trug bald derart paranoide Züge, dass er sogar Aufführungen des Stücks *Cyrano de Bergerac* verbieten ließ, da er Parodien auf seine eigene groß geratene Nase befürchtete (ebd. 33). Dennoch entstanden vor der Jahrhundertwende verschiedene weitere Theaterbauten, auch außerhalb Istanbuls, wie etwa in Bursa; zudem entwickelte sich, wie ich etwas später schildern werde, nach und nach auch eine einheimische dramatische Literatur mit sozialkritischer Note.

Im Zuge der Machtübernahme der Jungtürken, einer fortschrittlich orientierten Gruppierung bestehend aus "Kritiker[n] Osmanischer Selbstherrschaft" (ebd. 193), die 1908 die Wiedereinsetzung des Parlaments erzwang, änderte sich die kulturpolitische Lage in der Türkei und führte zu einer Belebung der Theaterszene. Im Jahr 1914 kam es in Istanbul unter dem Namen *Darülbeydi-i-Osmani* ("Haus der Künste") zunächst unter Leitung von André Antoine zur Gründung eines Kunstkonservatoriums, aus dem 1931 das *Şehir Tiyatrosu* (das Istanbuler "Stadttheater") hervorgehen sollte (Nutku, "Panorama" 165).⁶⁴ Mit dieser städtisch subventionierten Repertoirebühne wurde eine neue Phase des modernen türkischen Theaters eingeläutet, das jedoch zunächst unter den Wirren des Weltkrieges und seiner Folgen zu leiden hatte und erst nach der politischen Stabilisierung im Anschluss an Atatürks Ausruf der Republik zur Blüte gelangen konnte. Atatürk schrieb der Kunst eine erzieherische Funktion zu und unterstützte den türkischen Kunstbetrieb zu Lebzeiten mit großer Hingabe und staatlichen Subventionen (ebd. 168). Dank Atatürks Förderung entstand in der Türkei über die Jahre eine vitale Theaterszene. Wie Nutku betont, wollte er dabei keineswegs den Westen blind imitieren. Vielmehr ging es ihm darum "to select Western methods for bringing forth a Turkish culture in its unique features" (ebd. 166). Türkische Traditionen, auch im Bereich des Theaters, hatten also durchaus einen Platz in Atatürks Vision einer neuen Türkei. Unter seiner Regierung

entstanden allein in den dreißiger Jahren gut fünfhundert *Halkevleri* ("Volkshäuser"), die unter anderem als kommunale Theater fungierten.

Besonders fruchtvoll erwies sich Atatürks Zusammenarbeit mit Muhsin Ertuğrul (1892-1971), der bis heute als die große Leitfigur des modernen türkischen Theaters gilt. Ertuğrul kehrte im Jahr 1927 nach einem ausgedehnten Russland-Aufenthalt in die Türkei zurück, übernahm die Leitung des Istanbuler Stadttheaters und machte es innerhalb der nächsten zwei Jahrzehnte zu einer der führenden Spielstätten im Mittleren Osten (Halman 37). Daneben gründete er eine Reihe bedeutender Bühnen in verschiedenen Städten und in ländlichen Regionen, war zeitweise Generaldirektor des Staatstheaters in Ankara und rief im Herbst 1935 das erste Staatliche Kindertheater nach russischem Vorbild ins Leben; zu diesem Zweck war er im Vorfeld mehrere Male in die Sowjetunion gereist, um sich dort mit Natalie Satz, der Spezialistin auf diesem Gebiet, und auch mit Stanislavski zu treffen (Nutku, "Panorama" 167). Ertuğruls langjährigen Bemühungen und Fürsprachen ist es auch im Wesentlichen zu verdanken, dass Theater und Drama in der Türkei zu einer akademischen Disziplin erhoben wurde: 1958 eröffnete das Theater Institut an der Universität Ankara, in den siebziger Jahren folgen Izmir und Istanbul.

Impulse bei der Entwicklung eines modernen türkischen Theaters setzte auch der deutsche Theatermacher Carl Ebert, der ab 1936 vor allem mit beratenden Funktionen in der Türkei zu wirken begann. Ein bedeutendes Projekt, an dem Ebert maßgeblich beteiligt war, betraf die Gründung eines Staatlichen Theater Konservatoriums. 1936 nahm diese Institution ihren Betrieb auf und Ebert wurde der erste Leiter ihrer Theaterabteilung, eine Position, die er elf Jahre lang innehatte (Halman 37). Aus dem ersten Abschluss-Jahrgang des Konservatoriums ging 1941 der sogenannte "Theater Workshop" hervor, eine experimentelle Bühne, auf der klassische und zeitgenössische Theaterstücke und Opern zur Aufführung gelangten. Im Anschluss an Eberts Rückkehr nach Deutschland übernahm Ertuğrul 1947 die Leitung des Projektes und entwickelte daraus in den folgenden Jahren das Staatstheater und die Staatsoper. Er baute die Bühne des Workshops zum modern ausgestatteten *Büyük Tiyatro* ("Großes Theater") aus, das 1948 seine Pforten öffnete. Ein Vierteljahrhundert lang hatte das Staatstheater seinen Sitz ausschließlich in Ankara und unterhielt dort in den sechziger Jahren fünf Bühnen, bevor es sich ab Ende des Jahrzehnts nach Istanbul, Bursa und Izmir auszudehnen begann. Ertuğrul war bis 1951 und erneut

zwischen 1954 und 1958 der Generaldirektor dieser staatlichen Institution und eröffnete in diesem Zeitraum ganz im Sinne des bereits 1938 verstorbenen Atatürk, dessen Vision eine flächendeckende Verbreitung des Theaters als Erziehungsinstitution gewesen war, eine Reihe kleinerer Distrikttheater (Nutku, "Panorama" 169 ff.; Halman 37-38).⁶⁵ Darüber hinaus kam es auch zu einer Vielzahl privater Theatergründungen, darunter 1952 auch Ertuğruls *Küçük Sahne* ("Kleine Bühne") und im Jahr 1962 die *Kent Oyuncuları* ("Kent Darsteller") um die Geschwister Yıldız und Musfik Kenter, die im Verlauf der nächsten Jahrzehnte zu den bekanntesten Größen des modernen türkischen Theaters und vor allem der Istanbuler Szene aufsteigen sollten.

ENTWICKLUNG EINER THEATERLITERATUR

Als wichtigstes Datum in der Entwicklung einer westlich orientierten türkischen Theaterliteratur galt lange Zeit das Jahr 1859, als der Schriftsteller İbrahim Şinasi mit seinem Stück *Şair Evlenmesi* ("Dichterheirat") das vermeintlich erste Drama nach europäischem Muster verfasste. Hierbei handelt es sich um eine Farce in einem Akt, welche sich über die alttürkische Sitte der arrangierten Hochzeiten lustig macht, nach der sich das Ehepaar erstmals in der Hochzeitsnacht zu Gesicht bekommt. Şinasi beschreibt die groteske Situation, als der Protagonist bemerken muss, dass die ihm als hübsch geschilderte Braut tatsächlich körperbehindert und hässlich ist (Pazarkaya, *Rosen im Frost* 192). Modern ist dieses Stück bezüglich der Handlungsentwicklung und des generellen Aufbaus; in der Charakterzeichnung sind jedoch durchaus Anklänge des traditionellen Volkstheaters zu erkennen: Die Figuren sind typenhaft gezeichnet und sprechen lokale Dialekte im Stil des Karagöz-Theaters (Halman 31).

Erst 1959 wurde ein bereits 1809 verfasstes Drama ausfindig gemacht: *Papuççu Ahmet* ("Schuster Ahmet") von Iskerleç, ein Stück das auf vielfältige Weise volkstümliche Elemente mit modernen Theaterformen zu verweben sucht, dabei jedoch, wie Pazarkaya anmerkt, an seine Grenzen stößt (*Rosen im Frost* 192). Als weitere wichtige Dramatiker des neunzehnten Jahrhunderts nennt Pazarkaya Ahmet Vefik Paşa (1823-1891) mit seinen Molière-Übersetzungen und –Adaptionen und sonstigen Arbeiten vor allem in Bursa, wo

heute das Staatstheater seinen Namen trägt, sowie Musahip Zade-Celal (1870-1959) mit seinen satirischen Karikaturen des osmanischen Volkslebens, welche er unter starker Beeinflussung durch Orta Oyunu und Karagöz verfasste (ebd. 195-96). Neben Lustspielen entstanden ab circa 1860 auch Tragödien, allerdings nicht nach klassisch-griechischem, sondern nach elisabethanischem und französischem Muster (Halman 35). Besonderer Beliebtheit erfreute sich die Form des Melodramas, die bis in die zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts hinein Einfluss auf die türkische Dramatik ausüben sollte (ebd. 36), dann jedoch zunehmend von Stücken sozialkritischer Richtung abgelöst wurde.

In den Gründungsjahren der Republik entstanden zunächst in der Hauptsache patriotische Stücke, darunter zahllose Lustspiele und auch einige Satiren. Hervorzuheben wäre etwa der Dichter Nâzım Hikmet (1902-1963), der in den dreißiger und vierziger Jahren eine Reihe innovativer Stücke schrieb, darunter mit *Ferhad ile Şirin* ("Legende von der Liebe", 1948) die Adaption einer alten Volkssage über die Liebe zwischen einer Prinzessin und einem Ornamentmaler. Daneben wäre auch Vedat Nedim Tör mit seinen sozialkritischen, psychologischen Dramen zu erwähnen, die zum Teil sogar in Frankreich und Deutschland aufgeführt wurden. Und auch das Musiktheater, sowie das traditionelle Improvisationstheater erfreuten sich um die Mitte des Jahrhunderts weiterhin großer Beliebtheit (ebd. 39-40).

DIE 'BRECHT-WENDE' DER SECHZIGER JAHRE

Nach dem Sturz des restriktiven Staatschefs Menderes und dem Inkrafttreten einer liberalen Verfassung im Jahr 1961 explodierten die Theateraktivitäten in der Türkei regelrecht (vgl. ebd. 38-40). Istanbul und Ankara wurden im Laufe der sechziger Jahre zu Theaterzentren, die den Vergleich mit westlichen Metropole nicht zu scheuen brauchten: Abendlich kamen bis zu dreißig Stücke zur Aufführung mit einer Bandbreite, die von griechischen Tragödien über Shakespeare, Molière, Brecht bis hin zu absurden Stücken und Tennessee Williams reichte. Die türkischen Theaterbühnen und die Dramatiker waren rezeptiv und innovationsfreudig wie nie zuvor und verarbeiteten die unterschiedlichsten Einflüsse. Die neue Toleranz der Regierung gestattete es ihnen, "to deal with social and

economic problems in less guarded or allegorical terms, bringing to the stage a whole spectrum of political themes and tensions" (ebd. 40). Die Mehrzahl der bedeutenden modernen, bis heute gespielten türkischen Stücke entstanden im Verlauf dieses einen Jahrzehnts.

Von zentraler Bedeutung für die Entwicklung des türkischen Theaters in den sechziger Jahren war vor allem Brechts Dramatik des Epischen Theaters, welche erstmals in breiterem Rahmen rezipiert werden konnte und sogleich eine Art Theaterrevolution auslöste. Dabei waren Brechts Theater Techniken dem türkischen Theater keineswegs wesensfremd. Gemäß Zeliha Berksoy, einer Schauspielerin am Istanbuler Stadttheaters, sind besondere Affinitäten zwischen Brecht und dem türkischen Temperament zu finden; Stilistisch sei das Epische Theater besonders mit Orta Oyunu vergleichbar (Diamond 350). Tatsächlich lassen sich die unterschiedlichsten Analogien zu den traditionellen türkischen Theaterformen, vor allem jedoch zum Karagöz ausmachen. Bevor ich im letzten Abschnitt dieses Kapitels auf die 'modernen' Aspekte des Schattenspiels eingehe, seien meine Ausführungen zum modernen türkischen Theater mit einem Abriss von Brechts Theorie des Epischen Theaters und deren Adaption in den türkischen Kontext anhand exemplarischer Stücke, sowie einer kurzen Beschreibung der gegenwärtigen türkischen Theaterszene zum Abschluss gebracht.

Bei dem Epischen Theater handelt es sich um eine von Erwin Piscator (1893-1966) und Bertolt Brecht (1898-1956) wissenschaftlich und ideologisch ausgearbeitete Theatertheorie im Sinne der marxistischen Kunsttheorie des sozialistischen Realismus, eine Art Marxistisches Lehrtheater also, das auf die Auslegung der Fabel und ihre Vermittlung abzielt. Als das Zentralwerk dieser Theaterichtung kann Brechts Schrift *Kleines Organon für das Theater* (1948/49) gelten, in der er den Gegensatz zwischen dramatischen (aristotelischen) und epischen Theaterformen herausarbeitet. In Abgrenzung zur herkömmlichen Dramatik will Brechts Form des verfremdenden Zeigetheaters den rationalen und belehrbaren Zuschauer dazu anregen, gesellschaftliche Prozesse kritisch distanziert zu betrachten und in sie verändernd einzugreifen. Als künstlerisches Verfahren findet dabei die "Technik der Verfremdungen des Vertrauten" Anwendung ("Organon" 537), eine Illusionsdurchbrechung in der Darstellung, die zum Ziel hat, konventionelle Sichtweisen zu demontieren: "Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den

Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lässt" (ebd. 535). Brechts Verfremdungstheorie, die sich unter anderem auf das Vorbild des Russischen Formalismus beruft, ist als ein Mittel zur dialektischen Erkenntnis angelegt: Indem der Zuschauer dem Gezeigten reflektierend gegenübergestellt, anstatt in einen Zustand der Identifizierung entrückt zu werden, kann sich eine Bewusstseinsserhellung vollziehen.

Dabei sollen die Verfremdungs-Effekte "nur den gesellschaftlich beeinflussbaren Vorgängen den Stempel der Vertrauten" entziehen und so auf deren Veränderbarkeit aufmerksam machen (ebd. 536). Zu diesem Zweck muss sowohl der Dramatiker als auch der Schauspieler gegenüber dieser als veränderlich betrachteten sozialen Realität eine analytische Haltung einnehmen. Dies setzt eine Informiertheit des Künstlers voraus, der angehalten ist, im Prozess des Niederschreibens wie auch des Darstellens seinen eigenen Standpunkt zu wählen (vgl. ebd. 541). Für den Autor gilt es, die einzelnen Ereignisse der Fabel so zu verknüpfen, "dass die Knoten auffällig werden. Die Geschehnisse dürfen sich nicht unmerklich folgen, sondern man muss mit dem Urteil dazwischen kommen können" (ebd. 547). Der Darsteller wiederum muss in seinem Schauspiel "alles unterlassen, was er gelernt hatte, um die Einfühlung des Publikums in seine Gestaltung herbeiführen zu können. . . . In keinem Augenblick lässt er es daher zur restlosen Verwandlung in die Figur kommen" (ebd. 537-38). Der Schauspieler "hat seine Figur lediglich zu zeigen" und dabei "den Akt des Zeigens in einen künstlerischen [zu] machen" (ebd. 538). In anderen Worten: Im Epischen Theater demonstriert der Künstler 'lediglich', er deutet an, macht aufmerksam und stimuliert; der Zuschauer muss sich durch die Darbietung auf kritische Weise angesprochen fühlen. Auf dieses eine Ziel, die Auslegung und Ausstellung der Fabel, arbeitet das gesamte Theater hin, der "Gestus des Zeigens" (ebd. 549) bestimmt die Darstellung, die Maske, die Choreografie, das Bühnenbild und – zentral für Brecht – die Musik.

Zwar legt Brecht fest, dass die "Auslegung der Fabel und ihre Vermittlung durch geeignete Verfremdungen . . . das Hauptgeschäft des Theaters" sei (ebd. 549); dennoch wendet er sich dabei keineswegs gegen das Vergnügen im Theater. Ganz im Gegenteil fordert er sogar explizit, "das Moralische vergnüglich" und die "Kritik . . . zur Lust" zu machen (ebd. 522, 529). Was er jedoch ablehnt, sind anspruchslose Belustigungen, die er durch "starke (zusammengesetzte) Vergnügungen" ersetzt wissen möchte, "verzweiger,

reicher an Vermittlungen, widersprüchlicher und folgenreicher" (ebd. 523). Auch das Vergnügen darf also niemals nur Selbstzweck sein, sondern muss, wie jeder Aspekt im Epischen Theater, funktional eingesetzt werden und durch Komplexität zum kritischen Denken und Handeln anregen. In der Dramatik, die Brecht vorschwebt, "wird die Kunst die Unterhaltung aus der neuen Produktivität schöpfen", welche er als "die größte aller Vergnügungen" sieht (ebd. 527).

Wie dieser kurze Überblick gezeigt hat, ist jeder Aspekt des Brechtschen Theaters zweckgebunden, das heißt auf den Verfremdungseffekt hin ausgerichtet; die Verfremdung wiederum besitzt die alleinige Aufgabe, das Publikum kritisch anzuregen und zur sozialen Handlung zu aktivieren. Die Funktionsgerichtetheit aller Teile auf dieses eine Ziel hin ist die Grundlage der Epischen Theatertheorie. Wie aber fand dies in den türkischen Rahmen Eingang? Zur Erläuterung seien einige von Brecht beeinflusste Stücke kurz vorgestellt.⁶⁶

Einen Höhepunkt der von Brecht beeinflussten türkischen Theatertradition stellt Haldun Taners (1915-1986) *Keşanlı Ali Destanı* ("Die Sage von Ali aus Keşan") von 1964 dar. Der Autor bedient sich in diesem Epischen Volksmusical des Szenenbaus des Brecht-Theaters und lässt unter anderem eine Toilettenfrau die Handlung kommentieren; daneben benutzt er jedoch auch Formen des traditionellen türkischen Theaters, etwa im Jargon der auftretenden Figuren (Halman 287). Auch die musikalische Untermalung, so die Angaben des Komponisten Yalçın Tura, folgt den theoretischen Vorgaben Brechts und integriert dazu Elemente des Volkstheaters (zit. in ebd. 293). Bereits im Herbst 1964 brachte ein Istanbuler Theater Taners Stück auch in Deutschland zur Aufführung und in der Spielsaison 1974/75 wurde es sieben Monate lang mit großem Erfolg in Prag inszeniert; 1976 entstand eine englische und fünf Jahre darauf eine deutsche Übersetzung. Die *Frankfurter Rundschau* reagierte euphorisch auf das Aufführung und die *Nürnberger Zeitung* stellte gar einen Bezug zu Brechts *Dreigroschenoper* her (ebd. 46). 1980 präsentierte unter anderem auch das türkische Ensemble der Berliner Schaubühne *Die Sage von Ali*.

Das Stück, eine Satire auf den determinierenden Einfluss der Gesellschaft, ist im Milieu des Istanbuler Großstadtlums angesiedelt und vermittelt die Geschichte eines harmlosen Dorfmenschen, der für einen nicht begangenen Mord ins Gefängnis geworfen wird. Da seine Umwelt aber annimmt, dass er seinen Kontrahenten im heroischen

Zweikampf erstochen habe, nimmt er im Gefängnis und besonders nach seiner Entlassung tatsächlich nach und nach den Charakter dieser imaginierten Person an und wird so für das sozial unterdrückte Volk endgültig zum Helden. "Wenn er am Ende des Stückes den wirklichen Mörder, der ihn herausfordert, niederschießt", beschreibt Pazarkaya, "wird die Legende seines Heldentums zur Wirklichkeit; die Gesellschaft hat ihn dazu gebracht, das zu werden, was sie in ihm sehen wollte" (*Rosen im Frost* 197).

Ein weiteres Brecht-inspiriertes Stück ist Sermet Çağans (1929-1979) *Ayak Bacak Fabrikası* ("Orthopädische Fabrik" oder "Fabrik der Füße und Beine") ebenfalls aus dem Jahr 1964, das bei den Studentenfestspielen in Erlangen zur Erstaufführung gelangte und im Anschluss daran auch in der Türkei großen Erfolg erzielte. Das Stück beschreibt "die volksfeindliche Maschinerie eines Feudalsystems in einem nichtentwickelten Land"; die Grundlage dazu bildete die "soziale Wirklichkeit in der südöstlichen Türkei", in der Menschen der Willkür ausbeutender Landherrschaft ausgesetzt sind (ebd. 198). Aktuelle Probleme der anatolischen Landbevölkerung werden hier zur Debatte gestellt, wobei die Parodie als Hauptmittel zur Erzeugung kritischer Distanz Gebrauch findet (ebd. 198). Çağans Stück macht trefflichen Gebrauch von Epischen Theater-Techniken, steht zugleich aber auch in der Tradition des türkischen Dorfdramas – nicht zu verwechseln mit den frühen dörflichen Spielen, die in der Typologie traditioneller Theaterformen Erwähnung fanden. Das moderne Dorfdrama entwickelte sich gemeinsam mit der Dorfliteratur in den fünfziger Jahren, als Absolventen von dörflichen Instituten erstmals eine eigene Literatur hervorbrachten, und kam in den sechziger Jahren zur Blüte, wobei sie auf vielfältige Weise zum Epischen Theater in Bezug trat. Pazarkaya beschreibt dies folgendermaßen:

Diese Dorfliteratur hatte hervorragende Vertreter wie zum Beispiel Fakir Baykurt, der in alle Sprachen übersetzt wurde, darunter auch ins Deutsche. Die Entdeckung des Dorflebens beeinflusste auch das Theater. Verschiedene dieser Romane wurden dramatisiert und von den besten Theatern Istanbuls gespielt, parallel zu der sozialistischen Strömung im Theater jener Jahre. (pers. Interview 2004)

Unter das Genre des Dorfdramas fallen etwa auch das Stück *İsyancılar* ("Die Rebellen") der Autorin Recep Bilginer, das die Not und Armut der Bewohner eines anatolischen Dorfes im Kampf gegen Korruption beschreibt, sowie Cahit Atays *Karaların Memetleri* ("Die Memets des Dorfes Karalar", 1965), das in drei Episoden traditionelle Dorfthemen

wie Religion und Blutfehde behandelt (Halman 44). Weitere bedeutende Vertreter dieser Richtung des modernen Theaters sind Yaşar Kemal und Orhan Kemal.

Die türkische Theaterliteratur der sechziger Jahre wurde aus zahlreichen Quellen gespeist; dabei kam es auch jenseits der Beeinflussung durch Brecht zu mannigfaltigen Kreuzungen. Die Dorftematik ließ sich beispielsweise auch mit klassischen oder mythischen Bezügen verarbeiten, so im Fall von Güngör Dilmens (*1930) Tragödie *Kurban* ("Opfer") aus dem Jahr 1967, einer Übertragung des antiken Medea-Modells in die Lebenswelt der traditionellen anatolischen Gesellschaft. Zum einen übernehmen hier die Bauern die Rolle des tragischen Helden, zum anderen erfährt auch das Schicksalhafte der klassischen Tragödie eine zeitgemäße Überführung im Widerstand Zehras gegen die Absicht ihres Mannes, eine zweite Ehefrau ins Haus zu bringen. In dieser kritischen Darstellung des wirtschaftlichen und sozialen Abhängigkeitsverhältnisses der Frau vom Mann wird nach Pazarkaya "der Konflikt auf eine reale, soziale Ebene heruntergeholt" (Rosen im Frost 199). Bezüglich des formalen Aufbaus hält sich Dilmens an seine altgriechische Vorgabe; auch ist seine Sprache trotz des dörflichen Kontexts lyrisch, was ebenfalls den klassischen Bezug betont. *Kurban* wurde 1982 unter anderem auch an der Berliner Schaubühne aufgeführt.

Eine weitere zeittypische Form stellt die Adaption historischer Stoffe aus der Osmanischen Geschichte dar. Stellvertretend sei hier A. Turan Oflazoğlu (*1932) *Deli İbrahim* ("Der irre İbrahim", 1967) genannt, das auf den gleichnamigen Sultan der Jahre 1640 bis 1648 Bezug nimmt. Oflazoğlu macht aus der Geschichte İbrahims, der seine Regierungszeit in rauschenden Festen und Haremsorgien verbrachte, eine Tragödie der Macht, die teilweise an Christopher Marlowes elisabethanische Stücke erinnert. Das Stück besitzt eine konventionelle Struktur, doch gerade seine psychologische Orientierung weist es als modern aus (Halman 42). Weitere bedeutende Vertreter des türkischen Dramas sind Aziz Nesin (1915-1995) mit seinen satirischen Behandlungen und Melih Cevdet Anday (*1915), dessen Stück *Mikadonun Çöpleri* ("Mikado Stäbchen", 1967) in der absurden Theatertradition steht und Assoziationen an Beckett hervorruft (Pazarkaya, Rosen im Frost 200)

Schließlich soll hier auch Haldun Taner, dem wir bereits als Autor von *Keşanlı Ali Destanı* begegneten, erneut Erwähnung finden, dieses Mal allerdings als der Gründer des

türkischen Kabarets. Nachdem er zuvor Erfahrungen mit dem deutschen Kabarett gemacht hatte, führte er diese Form des Theaters in den sechziger Jahren auch in der Türkei ein. Einen frühen Versuch im Jahr 1962 unterbrach er, um seine Aufmerksamkeit zunächst Brecht und dem Volkstheater zu widmen, doch 1968 war es dann soweit: Taner eröffnete in Istanbul mit seinem eigenen Stück *Schaban, der Retter des Vaterlandes* das Kabarett *Dedekuş* ("Vogelstrauß"). Taners Bühne war derartig erfolgreich, dass noch im gleichen Jahr ebenfalls in Istanbul das Kabarett *Üç Maymun* ("Drei Affen") den Betrieb aufnahm. Über diese beiden Spielhäuser etablierte sich das Kabarett in der Türkei (vgl. Pazarkaya, *Rosen im Frost* 197-98).

THEATER ZWISCHEN REPRESSION UND INNOVATION

Die freiheitliche Phase der türkischen Gesellschaft, die mit der Verfassung von 1961 begonnen hatte, hielt nicht lange an; bereits zehn Jahre später kam es im März 1971 zum Militärputsch unter repressiven Vorzeichen. Das Theater nach Brechtschem Stil und die Formenvielfalt des sozialkritischen türkischen Theaters im Allgemeinen wurden in der Folge enorm eingeschränkt, Theaterhäuser wurden geschlossen, Gruppen aufgelöst und Dramatiker und Theatermacher kamen mit dem Gesetz in Konflikt. Stellvertretend für andere Leidtragende staatlicher Zensur sei Vasif Öngören genannt, der in den sechziger Jahren einen wesentlichen Anteil an der Brecht-Debatte in der Türkei hatte und vor allem mit seinem Erfolgsstück *Asiye nasıl kurtulur?* ("Wie kann Asiye gerettet werden?", 1970) einen hohen Bekanntheitsgrad erlangte. Öngören kam im Anschluss an den Militär-Coup in Haft und verbrachte mehrere Jahre im Gefängnis, bis ihn eine Generalamnestie wieder auf freien Fuß setzte. Als er keine Möglichkeit mehr sah, sich in der Türkei künstlerisch zu verwirklichen, wanderte er – wie übrigens die junge Emine Sevgi Özdamar auch – in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre nach Deutschland aus. Im Jahr 1980 vollzog sich im Anschluss an den Septemberputsch des Militärs der bislang letzte große Exodus von Schauspielern und Dramatikern, darunter auch Çetin İpekkaya, einer der Regisseure des Istanbuler Stadttheaters, der einige Jahre später in Berlin einer der Gründermitglieder des *Tiyatroms*, der ersten festen türkischen Theaterbühne Deutschlands, sein sollte.

Auch in den achtziger Jahren herrschte im Theaterbereich zunächst Stagnation (Pazarkaya, *Rosen im Frost* 201); erst gegen Mitte des Jahrzehnts kam es allmählich zu einer Neubelebung der Szene, nachdem die Regierung ab 1982 dazu übergegangen war, auch private Projekte finanziell zu unterstützen. Trotzdem veranschaulichen die beiden Militäreingriffe die Schwierigkeiten des türkischen Theaters. Einerseits ist die Türkei als Theaternation im Mittleren Osten ohne Vergleich: "Turkey has the most developed theatre tradition and network in the Middle East. Istanbul has held an international arts festival since 1973, and an independent theatre festival started in 1989" (Diamond 338). Zum anderen sieht sich das Theater aber auch massiver Eingriffe und Bedrohungen ausgesetzt – und das aus verschiedenen Richtungen zugleich. Außer dem Militär hemmte ab den neunziger Jahren auch eine konservative Wende die Entwicklung des türkischen Theaters. Im Laufe des Jahrzehnts hatte die 1982 gegründete orthodox-islamische Wohlfahrtspartei (*Refah Partisi*) zunehmend an Macht gewonnen und ging aus den Wahlen von 1994 und 1995 schließlich als stärkste Fraktion hervor. Catherine Diamond beschreibt in ihrem Artikel "Darkening Clouds over Istanbul: Turkish Theater in a Changing Climate" (1998), der zu einem großen Teil auf Gesprächen mit Istanbuler Bühnengrößen basiert, die Folgen dieser Entwicklung für die türkische Theaterlandschaft.⁶⁷ Unter Überschriften wie "A Sense of Creeping Fascism" spricht sie von Bühnenschließungen und Gerichtsprozessen und stellt bezüglich der Istanbuler Szene fest: "Small studios formerly allotted to the various theatre groups for use as rehearsal spaces were claimed by Islamists, who converted them into *mescit*, or prayer halls" (ebd. 338). Solche Vorgehensweisen finden, wie angesprochen wurde, ihre Erklärung in der religiös motivierten Abneigung des orthodoxen Islams gegen das Theater.

Trotz Zensur und Verfolgung tritt in Diamonds Artikel auch immer wieder die erstaunliche Vitalität und Diversität der Istanbuler Theaterszene zum Vorschein, welche geprägt ist durch die Kreativität und das Engagement ihrer Künstler und Organisatoren. Als etwa Gürün Gencay, Direktorin des Istanbuler Stadttheaters nach dem politischen Machtwechsel ihres Amtes enthoben wurde, gründete sie nicht nur umgehend eine eigene Theatergruppe, sondern ließ sich dazu auch ins Parlament wählen (ebd. 338). Als einer der innovativsten Theatermacher ist Ferhan Şensoy zu nennen, der seit Anfang der siebziger Jahre eigene Stücke auf die Bühne bringt, 1980 seine Gruppe *Ortaoyuncular*

(mit Bezug auf die traditionelle Theaterform) ins Leben rief und für seine Arbeit seither ausgezeichnet wie auch inhaftiert wurde. Nach Diamond stellt Şensoy eine moderne Version des Meddah dar: In seinem Einmannstück *Ferhangi Seyler* ("Die Welt nach Ferhan") von 1987 kommentiert er mit satirischem Biss aktuelle Geschehnisse und lässt Zuschauer auf die Bühne treten, um improvisierend auf sie einzugehen (ebd. 340) – die Parallelen zu Theaterformen wie dem Kabarett und der Standup Comedy sind hier sehr deutlich. In der Folge führte Şensoy sein Ferhan-Stück auf Europatour – 1996 spielte er unter anderem in zehn deutschen Städten, darunter Berlin, Köln, Hamburg, München und Frankfurt – und im Jahr 1999 sogar bis in die USA und nach Kanada (Ortaoyuncular). Zu erwähnen ist auch *Üç Kursunluk Opera* ("Drei-Kugel-Oper", 1995), Şensoys Adaption von Brechts *Dreigroschenoper*, eine politische Satire über die neue türkische 'Mafia'.

Die wohl bekanntesten, zweifelsohne jedoch beständigsten Stars der Istanbuler Szene, wie auch des türkischen Theaters im Allgemeinen sind die Geschwister Yıldız und Musfik Kenter, die in den vierziger Jahren noch unter Carl Ebert am Staatlichen Theater Konservatorium studiert hatten. In der Folge spielten sie erst am Staatstheater Ankara, folgten 1959 aber ihrem Mentor Muhsin Ertuğrul nach Istanbul, wo sie bald darauf die *Kent Oyuncuları* ("Kent Darsteller") gründeten und 1968 ihre eigene Bühne mit einer Produktion von *Hamlet* unter Regie des Engländers Dennis Caryl einweihen (Diamond 343). Die Kenter-Geschwister sind inzwischen eine Institution des türkischen Theaters. Ihre künstlerischen Aktivitäten sind zu zahlreich, um hier genannt werden zu können – sie sind Film- und Theaterschauspieler, Sänger, Schriftsteller, Regisseure, Theaterlehrer, und vieles mehr. Die Popularität des Monodramas – und damit der fortgesetzte Einfluss der Meddah-Tradition des darstellenden Erzählers – im zeitgenössischen türkischen Theater ist auch bei den Kenters erkennbar: Stets führen sie unter anderem Einpersonenstücke in ihrem Repertoire, Musfik etwa seit 1996 eine Show, die auf Atatürks Ansprache an die Nation von 1927 basiert, und Yıldız das Stück *Her zaman aşk vardı* ("Stets existierte Liebe"), das lose ihre eigene Lebensgeschichte erzählt. Zwar beklagen auch die Kenters den Niedergang des kulturellen Theaterlebens in Istanbul (ebd. 345), doch es ist Akteuren wie ihnen zu danken, dass sich die türkische Theaterszene auch heute vielfältig und innovationsfreudig, zugleich aber, wie erwähnt, auch unter Neubelebung traditioneller Theaterformen präsentiert. Dies gilt gerade für den Bereich der Privatbühnen; doch auch

die öffentlichen Bühnen florieren: Das Staatstheater hat heute Spielstätten in Ankara, İstanbul, İzmir, Bursa, Adana, Trabzon, Diyarbakır, Antalya, Erzurum, Van, Sivas und Konya. Und auch das Städtische Theater Istanbul unterhält mittlerweile nicht weniger als fünf Bühnen.

RESÜMEE: STANDORTBESTIMMUNG DES TÜRKISCHEN THEATERS

Ich begann dieses Kapitel mit der Frage nach der Positionierung des türkischen Theaters zwischen westlichen und östlichen Traditionen. Ausgehend von dem Befund, dass türkisches Theater oft fälschlicherweise in einen strengen Kontrast zu deutschen (oder allgemeiner: zu europäischen) Theaterformen gesetzt wird, war es mein Anliegen, über die Darstellung der türkischen Theatertraditionen, ihrer Entwicklung, sowie der Beeinflussung durch andere Theaternationen auf die Formenvielfalt des zeitgenössischen türkischen Theaters hinzuweisen und Licht auf die diversen Berührungspunkte und Verbindungslinien zu westlichen Formen und Traditionen zu werfen.

Insgesamt betrachtet präsentiert sich der 'Charakter' des türkischen Theaters in einer eigentümlichen Dualität oder auch Hybridität; dies sollte allerdings nicht weiter überraschen, da die moderne Türkei gesellschaftlich und kulturell äußerst heterogen ist und allgemein durch ihre politische, soziale und auch künstlerische Zwischenstellung zwischen Ost und West gekennzeichnet ist. Hiltrud Arens charakterisiert die nationale Identität der heutigen Türkei unter Verweis auf Leslie Adelson als "eine hybride Form des türkischen Europäismus" (157).⁶⁸ Dass dabei die kulturellen Oppositionen keineswegs absolut sind, darauf verweist auch der Autor Kemal Kurt in seinem Erzählband *Was ist die Mehrzahl von Heimat? Bilder eines türkisch-deutschen Doppellebens* aus dem Jahr 1995, wenn er mit folgenden Worten auf die Nahtstellen zwischen den vermeintlichen Gegensätzen deutet: "Östlich des Ostens liegt der Westen. Westlich des Westens ist der Orient. Wie man sich auch dreht, es bleibt eine Frage des Standpunktes" (185). Osten und Westen – das sind letztlich nur ideologische Perspektiven und Festschreibungen. Das moderne türkische Theater ist seinem Wesen nach polyvalent; der 'Bezugsrahmen Türkei' schließt insofern in einem nicht unbeträchtlichen Maß auch den 'Bezugsrahmen

Deutschland', beziehungsweise den 'Bezugsrahmen Europa' mit ein. Ein internationaler oder transkultureller Charakter ist dem türkisch-deutschen Theater daher gleichsam von vornherein zu eigen:

Die türkische Kultur ist in vielem ein ausgeprägter historisch integrierter Teil im europäischen Mosaik . . . aber dennoch von unverwechselbarer Eigenart. . . . In allen Bereichen des Kunst- und Kulturschaffens bringen [türkische Künstlerinnen und Künstler] ihre eigenen Formen, Farben und Stimmen ein und bereichern so das europäische Kulturspektrum. (Pazarkaya, "Mischkultur" 16)

Bevor ich diese Gedanken im folgenden Kapitel im Rahmen meiner Präsentation der türkisch-deutschen Theatergeschichte weiter vertiefe, bleibt in Form eines Resümees und gleichzeitigen Ausblicks noch auf einige Punkte hinzuweisen:

Zur 'Modernität' des Karagöz-Schattenspiels

Ich erwähne bereits, dass zahlreiche Elemente des Karagöz-Schattenspiels Eingang in das moderne türkische Drama fanden und seit geraumer Zeit auch verstärkt Anstrengungen unternommen werden, die alte Tradition neu aufleben zu lassen, beziehungsweise in eine zeitgerechte Form zu überführen. An diesen Bemühungen beteiligen sich übrigens auch türkische Theatergruppen in der BRD. Hier einige Beispiele aus der jüngsten Vergangenheit: Im Jahr 1995 unternahm das Berliner *Tiyatrom* unter dem Titel *In dieser Welt einen Schatten haben* (Skript: Rike Reiniger und A. Kadir Cevik) den interessanten Versuch, Karagöz mit Chamissos Geschichte von Peter Schlemihls verkauftem Schatten zu kreuzen (vgl. Göktürk, "Nachschlag"). 1999 präsentierte das *Arkadaş Theater* in Köln Rainer Hannemanns kabarettistische Satire *Hanswurst-Karagöz*, in welcher der Autor selbst den deutschen Volkscharakter in Szene setzte, während ein türkischer Kollege Karagöz verkörperte (vgl. Rogler). 2001 war es erneut das *Tiyatrom*, das an Grundschulen das Kindstück *Der Garten von Karagöz / Karagözün Bahçesi* präsentierte und hier deutschsprachige Dialoge durch türkische Musikeinlagen ergänzte (vgl. Stelljes). In Ulm existiert zudem seit 1998 das *Theater Ulüm*, das nach Eigenbekunden den bislang einmaligen Versuch unternimmt, Orta Oyunu in der BRD zu präsentieren – mit Erfolg, wie ich im nächsten Kapitel ausführen werde.⁶⁹

Diese Liste, die sich ohne Weiteres fortführen ließe, sollte genügen, den Einfluss des türkischen Schattenspiels (und anderer traditioneller türkischer Theaterformen) auch

auf den zeitgenössischen türkisch-deutschen Kontext zu verdeutlichen. An dieser Stelle geht es mir jedoch um einen ganz anderen 'modernen' Aspekt von Karagöz. Es wurde nämlich mithin behauptet –ich deutete dies bereits im Abschnitt über Orta Oyunu an –, dass das traditionelle türkische Volkstheater und hier vor allem das Schattenspiel eine Vorwegnahme diverser moderner westlicher Theaterformen darstelle. Gerade Metin And erwies sich in der Vergangenheit als überzeugter Fürsprecher dieser Annahme. In seinem Eifer, das Karagöz-Theater als wesentlichen türkischen Beitrag zum Welttheater zu etablieren, schießt And meines Erachtens jedoch über das Ziel hinaus. Dies geschieht insbesondere dann, wenn er versucht, das türkische Schattenspiel zur alles umfassenden Theaterform zu erheben und behauptet, dass zeitgenössische Dramatiker "merely reinvented methods previously used in Turkish traditional theatre" (*Karagöz* 95). Letztlich ist And's Haltung als Reaktion auf abschätzige Wertungen wie die von I. T. Pambouki zu verstehen, welchen And selbst wie folgt zitiert: "The Turks, generally speaking, invented nothing for themselves but stole other people's ideas whenever they could find them. A warlike nation, their eyes firmly fixed on the future, they had no leisure for the development of arts and crafts" (ebd. 90).

Eine weniger ideologisch motivierte, objektivere Behandlung des Themas bietet Pazarkaya in *Rosen im Frost*: Dieser stimmt mit And zwar darin überein, dass bestimmte formale und inhaltliche Charakteristika des Karagöz-Theaters auf moderne Theaterformen wie das Epische oder das Absurde, beziehungsweise Grotteske Theater und auch auf das politische Kabarett verweisen; doch relativiert er diese Angaben insofern, als er anmerkt, dass es sich dabei keineswegs um eine Vorwegnahme dieser Dramenformen handle, sondern lediglich "ähnliche Mittel und Elemente" Verwendung fänden (206). Die Liste dieser Ähnlichkeiten ist freilich recht umfangreich und umfasst unter anderem: die Funktionalität des Bühnenbildes und der Requisiten, welche sparsam eingesetzt werden und stets einen Zweck erfüllen; die Tatsache, dass alles nur angedeutet wird; das bewusste optische Missverhältnis, das sich etwa daraus ergibt, dass ein zweistöckiges Haus kaum größer ist als die Schattenfiguren; die Missachtung der Einheiten des klassischen Dramas; der häufig absurd anmutende Dialog zwischen Karagöz und Hacivat; der verfremdende Sprachgebrauch, etwa durch deren Stilisierung; der Einsatz von typengerechter Musik, die jeden Auftritt der Figuren vorab ankündigt; die Selbstreflexivität der Figuren, die oft ihr

eigenes Spiel kommentieren (ebd. 214-17). Bei alledem weist Pazarkaya jedoch auf einen wesentlichen Unterschied insbesondere zum Brechtschen Drama hin: Bei Brecht sei die Verfremdung nämlich stets zweckgebunden; im Karagöz sei sie hingegen "im Sinne seines Lustspielcharakters Selbstzweck" (ebd. 218).

Und auch in einem weiteren Bereich hinkt die Gleichsetzung mit modernen westlichen Theaterformen: Die Tatsache, dass sich Karagöz-Stücke nicht an die klassische Aktendramaturgie, beziehungsweise an die drei Einheiten der klassizistischen Dramentheorie halten, bedeutet noch lange nicht, dass sich das Schattenspiel im Sinne der Terminologie von Volker Klotz als eine "offene" Theaterform klassifizieren lässt (ebd. 219-20). Pazarkaya spricht in diesem Zusammenhang von Beschränkungen der offenen Form und weist dabei vor allem auf die "formal und sprachlich klischeehaft erstarrten" Teile Prolog und Epilog hin (ebd. 211). "Die Offenheit eines einzelnen Karagöz-Stückes", so resümiert er, "besteht lediglich in seiner improvisierten Konversation und vielleicht noch im Aufreihungsprinzip der Auftritte" (ebd. 220).

Womöglich sind gerade die Bezüge von Karagöz zum politischen Kabarett am gewichtigsten: Wie bemerkt, besitzt das Schattentheater eine lange satirische Tradition der sozialkritischen Auseinandersetzung mit zeitpolitischen Themen, welche besonders in den improvisierten Passagen der Konversation stattfindet. Wie das Karagöz macht auch das Kabarett von karikaturhaften Typen Gebrauch. Vor allem im Fall des türkisch-deutschen *Kabarett Knobi-Bonbon* sind bei der Figurenzeichnung deutliche Bezüge zum Karagöz erkennbar. Allerdings muss erneut mit Pazarkaya darauf hingewiesen werden, dass im türkischen Schattentheater die Satire in der Regel "passiv" und "ohne einen das Publikum aktivierenden kritischen Impuls" bleibt, das heißt, nicht auf eine Bewusstseinsweiterung oder gar auf eine Änderung der gesellschaftlichen Zustände abzielt (ebd. 221). Stets überwiegt hier die reine Lust am Spiel über andere mögliche Beweggründe.⁷⁰

"Von Vornherein zweitklassig"?

Einige Aspekte des türkischen Theaters wurden häufig von der Kritik beanstandet und dabei – vorschnell, wie ich meine – als minderwertig und zweitklassig eingestuft, darunter: (a) sein volkstümlicher Charakter, (b) das Fehlen einer tragischen, das heißt

'ernsthaften' Tradition, (c) die Begrenztheit des Typenspiels und (d) die allzu strikten formalen Vorgaben. Auf diese Punkte lässt sich entgegenen:

Folkloristische Aspekte machen ein Stück nicht unbedingt gleich zu einem folkloristischen Stück. Anders als im 'Volksspiel' treten volkstümliche Elemente im zeitgenössischen türkischen Theater häufig als funktionaler Bestandteil einer modernen Dramatik auf, wie ich am Beispiel des Dorf-Spieles gezeigt habe. Im gleichen Sinne ist auch Lustspiel nicht von vornherein gleichbedeutend mit Trivialität. Anders ausgedrückt: Was Brecht bezüglich des Vergnügens als eines integralen Bestandteiles des Epischen Theaters anmerkt, kann ebenso für das Lustspiel wie auch für Folklore geltend gemacht werden: Alle drei können durchaus komplex und tiefsinnig sein, beziehungsweise auf anspruchsvolle Weise Anwendung finden. So betrachtet ist Halmans "tragic void" keineswegs tragisch; vielmehr manifestiert sich im Fehlen einer tragischen Tradition schlichtweg ein Rezeptions- oder auch Mentalitätsunterschied.

Bezüglich der Figurenzeichnung sei angemerkt, dass die Beschränkung auf Typen anstelle von Charakteren (im Sinne von interner Entwicklungsfähigkeit) gewiss eine Einengung, wenn nicht sogar Starrheit mit sich führt. Doch auch in diesem Fall ist eine differenziertere Haltung als die der pauschalen Abwertung angebracht: In der gleichen Weise wie sich etwa europäische Lyriker über die Jahrhunderte innerhalb der strengen formalen Vorgaben des Sonetts um persönlichen Ausdruck bemühten, so offenbart sich auch im Typenspiel die Kreativität und Individualität des Künstlers in feinen Nuancen und Brüchen. Die strikten Formvorgaben, welche das traditionelle türkische Theater insgesamt betreffen und charakterisieren, umfassen zudem, wie meine Darstellungen verdeutlichen, stets interne Lücken und Leerstellen, die dem Künstler Freiräume für kreative Ausschweifungen und Improvisationen bieten.

Bei genauer Betrachtung offenbart sich das Pauschalurteil der 'Zweitklassigkeit' des türkischen Theaters als ein implizites Eingeständnis eigener Unkenntnis über die Entwicklung des Theaters in der Türkei. Diese Ignoranz beeinträchtigt häufig auch die Einschätzung türkischer Theaterprojekte in Deutschland, wie das folgende Kapitel in verschiedenen Passagen zeigen wird.

3. KAPITEL

GESCHICHTE TÜRKISCH-DEUTSCHER THEATERPROJEKTE

-DER LANGE WEG ZU EINER TRANSKULTURELLEN SZENE-

Die Fremden sorgen für Überraschungen. Sie wollen auf ihre Familien nicht verzichten. Ihre Frauen gebären Kinder. Neuerdings reden sie über Kultur. Nein, sie reden nicht nur darüber. Sie machen Kultur. (Zafer Şenocak, "Plädoyer" 65)

Ich würde sagen, die Türken haben erzwungen, dass sie endlich wahrgenommen werden. . . . Die zweite, die dritte Generation ist in Schauspielschulen gegangen und hat gesagt: "Hey, ich bin Schauspieler und damit habt ihr jetzt umzugehen!" Wir werden zwar immer noch behindert, aber die Türken haben sich ihre Position einfach selbst erschaffen. (Tayfun Bademsoy, pers. Interview)

EINFÜHRUNG: SCHATTENZONEN ZWISCHEN ISOLATION UND INTEGRATION

Anfang der achtziger Jahre führte die Universität Hamburg unter Leitung von Manfred Brauneck ein umfangreiches Forschungsprojekt zum Thema "Populäre Theaterkultur" durch und erstellte in diesem Kontext 1983 einen Arbeitsbericht über das Ausländertheater in der Bundesrepublik und in West-Berlin. Im folgenden Jahr verwertete Georg Stenzaly, einer der Mitarbeiter des Projektes, die Ergebnisse dieses Berichtes in einem Artikel, der das Ausländertheater in Deutschland am Beispiel der türkischen Theatergruppen präsentierte. Als größte Ausländergruppe der BRD, deren Kultur zudem in einem stärkeren Gegensatz zur deutschen Kultur als die der übrigen Ausländergruppen stünde, böten sich die türkischen Theaterprojekte geradezu als "paradigmatisches Extrem" zur Untersuchung an (Stenzaly 127).

Da in diesem Bereich bis zu dem Zeitpunkt kaum Vorarbeit geleistet worden war, beschränkte sich Stenzaly in seiner Publikation größtenteils darauf, Fakten und Statistiken empirisch aufzuarbeiten. Der Bericht erfasste deutschlandweit mehr als dreißig türkische

Gruppen, von denen die die Mehrzahl jedoch kaum öffentliche Subventionen erhielten und – hauptsächlich deshalb – überwiegend Amateurcharakter besäßen. Insgesamt gäbe es wenig Kontinuität zu verzeichnen, die Mehrzahl der Gruppen hätte nur kurz, manchmal lediglich für den Zeitraum einer einzigen Aufführung Bestand. Stenzaly registriert folgende allgemeine Tendenz:

Das theatralische Lern- und Bezugssystem für die türkischen Theatergruppen in der Bundesrepublik scheint das Theaterleben ihrer Heimat zu sein. Die geringe Beeinflussung durch die westdeutschen und Berliner Bühnen und Ensembles bestätigt die kulturelle Isolation, in der sich die türkische Bevölkerung in der Bundesrepublik generell befindet. (139)

In ihren Projekten ginge es den türkischen Theaterbetreibenden vor allem um die Pflege der eigenen Kultur und um Kommunikation mit den Landsleuten. Folglich sei die Präsentation folkloristischer Stoffe und Themen das Hauptanliegen eines Großteils der Gruppen, insbesondere jener, die in türkische Organisationen und Vereine eingebunden oder aus ihnen hervorgegangen seien. Volkstümliche Darbietungen besäßen inzwischen einen "repräsentativen Charakter" in Deutschland, was Gruppen mit einem "höheren künstlerischen Anspruch" den Weg in die Öffentlichkeit wesentlich erschwere. Überhaupt sei zu bezweifeln, "ob in der Bundesrepublik genügend professionelle türkische Künstler lebten, die eine entsprechende Entwicklung forcieren könnten" (ebd. 128).

Im Hinblick auf meine Darstellungen im vorangegangenen Kapitel erscheinen einige von Stenzalys Charakterisierungen hinterfragbar. Besonders die Behauptung der kulturellen Isolation – sofern diese impliziert, dass sich die türkischen Gruppen bewusst vom deutschen Kulturkontext ausgeschlossen hätten – erfordert eine differenziertere Betrachtungsweise. Yüksel Pazarkaya jedenfalls will diese Sicht nicht gelten lassen:

Dies ist meines Erachtens eine ganz falsche Herangehensweise. Das türkische Theater basiert seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auf dem westlichen, europäischen Theater. Allein die Tatsache, dass die Türken bereits ab den sechziger Jahren begannen, in Deutschland Theater zu machen, bedeutet eben gerade nicht, dass sie sich in eine kulturelle Isolation begeben, sondern das genaue Gegenteil: Über diese europäische, inzwischen internationale Form des Theaters unternehmen sie einen Versuch der kulturellen Integration – zunächst einmal natürlich in ihrer eigenen Sprache, da ihnen die deutsche Sprache zu Beginn völlig fremd ist. Aber die Stücke der türkischen Autoren sind durchweg in westlichen dramaturgischen Traditionen zu bewerten. Dass die Türken sich also nicht mit einigen Liedern und Folkloretänzen in eine Ecke zurückziehen, weil sie die Sprache noch nicht beherrschen, sondern sich auch der in Deutschland üblichen Formen des Theaters bedienen, ist deutlich eine Ebene höher, als das, was Stenzaly hier behauptet. (pers. Interview 2004)

Aus dem Blickwinkel der türkischen Theaterbetreibenden lässt sich Stenzalys Feststellung einer kulturelle Isolation also kaum aufrecht erhalten. Diese Bewertung geht, wie ich im letzten Kapitel anhand der türkischen Theaterentwicklung erläutert habe, von grundsätzlich falschen Voraussetzungen aus, nämlich dass sich türkische und deutsche (Theater)Kulturen diametral gegenüberstünden. Was ohne eine Kenntnis des türkischen Theaters wie ein Rückzug seitens türkischer Künstler erscheinen mag, ist in Pazarkayas Betrachtung das genaue Gegenteil davon, nämlich eine versuchte Annäherung an den deutschen Kulturkontext. Dennoch ist Stenzalys Einschätzung nicht vollständig von der Hand zu weisen; tatsächlich könnte man – und dies gilt mit Einschränkungen bis zum heutigen Tag – von einer gewisse 'Ghettoisierung' des türkischen Theaters in der BRD sprechen. Allerdings ist diese weniger das Resultat eines Rückzugs türkischer Künstler, sondern ergibt sich vielmehr aus der ablehnenden Haltung der deutschen Institutionen, die, wie ich in diesem Kapitel hinreichend ausführen werde, nur in den seltensten Fällen zur Kooperation bereits sind.

Trotz der geäußerten Kritikpunkte, vermittelt Stenzalys Studie aufschlussreiche Einblicke in türkische Theaterprojekte zu Beginn der achtziger Jahre. Freilich befand sich das türkische Theater in Deutschland in jener Zeit noch gleichsam in den Kinderschuhen. Dennoch war auch damals bereits eine Entwicklung im Gange, und hätte Stenzaly seinen Bericht nur unwesentlich später abgeschlossen, so wäre er wohl zu ganz und gar anderen Schlussfolgerungen gelangt. Noch im gleichen Jahr entstanden nämlich mit dem Berliner *Tiyatrom* und bald darauf mit dem *Arkadaş Theater* in Köln zwei Großprojekte, die bis heute Bestand haben und die Entwicklung des türkischen Theater in Deutschland ganz wesentlich beeinflussten. Darüber hinaus legte im Jahr 1985 die Gründung des *Kabarett Knobi-Bonbon* in Ulm den Grundstein für eine inzwischen florierende türkisch-deutsche Kabarettszene. Gut zwanzig Jahre nach diesen Theatergründungen und knapp vierzig Jahre nach seinen ersten Bühnenprojekten, kann das türkische Theater in der BRD heute auf eine ereignisreiche Geschichte zurückblicken. Und der Zeitpunkt ist günstig, diese der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, denn wie zu Mitte der achtziger Jahre befindet sich das türkische Theater erneut in einer Phase der Umstrukturierung: Damals gelangte es nach zahlreichen vorbereitenden Projekten und Produktionen zum Durchbruch; heute ist ein Punkt erreicht, wo gemeinsam mit den Gründervätern des türkischen Theaters auch

traditionelle mono-kulturelle oder mono-nationale Theatervorstellungen langsam von der Bildfläche verschwinden. Was sich bereits seit geraumer Zeit angedeutet hatte, setzt sich nun in immer größerem Rahmen durch: Das türkische Theater in Deutschland öffnet seine Pforten, wird transkulturell und international und sucht konzeptuell wie inhaltlich nach neuen Ausdrucksformen.

All dies vollzieht sich jedoch, wie bereits angemerkt, nach wie vor fast unbemerkt von den deutschen Medien, der kritischen Presse und in Konsequenz daraus auch von der allgemeinen deutschen Öffentlichkeit. Anders als im Bereich der Literatur, wo türkisch-deutsche Autoren längst einen relativen Bekanntheitsgrad erlangt haben und seit geraumer Zeit auch ein kritisches Interesse zu erwecken vermögen, spielt sich das türkische Theater in Deutschland weiterhin überwiegend in einer Art Grauzone ab. "Die Theaterarbeit der MigrantInnen in der BRD", so Sven Sappelt in einem unlängst veröffentlichten Artikel, "ist 1998 noch immer nahezu unerforscht" (276). Im akademischen Bereich lässt sich dieses Versäumnis zumindest partiell damit erklären, dass bis heute nur eine geringe Anzahl veröffentlichter dramatischer Texte existieren. Und gleichfalls eine Rolle spielt, dass sich fast alle Projekte und Aktivitäten türkischer Migranten in der Off-Theaterszene, das heißt fern der bedeutenden deutschen Theaterhäuser abspielen. An städtischen und staatlichen Bühnen sind dagegen nur selten türkisch(stämmige) Regisseure, Autoren und Schauspieler vertreten. Diese beiden Faktoren mögen das Desinteresse der deutschen Kritik bis zu einem gewissen Grad rechtfertigen, doch stellt sich die Frage, wie es zu einer derart auffälligen Absenz türkischer Künstler und Dramen im deutschen Theaterbetrieb kommen kann. Wie ist es möglich, dass das türkische Theater in Deutschland auch vier Jahrzehnte nach seinen Anfängen noch so 'unsichtbar' ist, nur geringe öffentliche Mittel erhält und mehr oder minder 'unintegriert' in die einheimischen Theaterszene ein Dasein in, wie Stenzaly es ausdrückt, kultureller Isolation fristet?

Eine sinnvolle Förderungspolitik und damit auch eine 'Integration' des türkischen Theaters in der BRD wurde über Jahrzehnte hinweg vor allem durch das problematische deutsche Verständnis von Türken und von der türkischen Kultur behindert. Zum einen pocht man, allzu häufig mit einer gewissen Arroganz auf das eigene hehre Kulturerbe als Kultur- und Theaternation und macht im Gegenzug der Türkei die Existenz jeglicher relevanter Theatertraditionen streitig. Und zum anderen passen gerade türkische Künstler

nach wie vor schwer in das Bild, das man sich in Deutschland von türkischen Migranten macht. Der Berliner Schauspieler und Theaterveranstalter Mürtüz Yolcu bringt die vorherrschende Haltung mit einer Prise Sarkasmus auf den Punkt: "[D]enn schließlich ist der Türke ja auch nicht nach Deutschland gekommen, um Theater zu spielen, sondern um zu arbeiten" (pers. Interview).

Dass diese Einstellung allzu häufig gerade auch von offizieller Seite vertreten wird, findet unter anderem in einer unzulänglichen Förderpolitik der Städte und Länder Ausdruck: Wie ich im Verlauf des Kapitels ausführen werde, existiert außer im Fall des Berliner *Tiyatroms* eine kontinuierliche Subventionierung türkischer Theatergruppen bis heute noch nicht. Mitunter erweckt es fast den Eindruck, als solle das Migranten-Theater in der BRD bewusst auf einem niedrigen Niveau gehalten werden. Aras Ören prangerte eine solche politische Praxis bereits Anfang der achtziger Jahre an:

[D]ie Kultur der Türkei [wird] von vornherein als zweitklassig betrachtet, und so betreibt man eine Politik, die sich auf diese 'zweite Klasse' einrichtet. Sie existiert nur zum Schein. . . . Man kann mit unfreiwillig bereitgestellten Geldern keine Künstler fördern, und die von solchen Künstlern produzierte Kunst kann nicht als wahre Kunst bezeichnet werden. Im Grenzfall können wir in ein intellektuelles Ghetto hineingezwungen werden, während unsere Zweitklassigkeit als Bürger bestätigt wird. (zit. in Baykul, "Vereinstheater" 17)

In einem weiteren Artikel spricht sich Ören gegen die Praxis des Berliner Kultursenats aus, lediglich minimale, projektgebundene Subventionen zu bewilligen, und plädierte stattdessen für eine kontinuierlichere Förderung des türkischen Theaters. Er argumentiert, dass die in Berlin ansässigen Türken "erst dann zu einer kulturellen Identität finden werden und ihre kulturellen Bedürfnisse befriedigen können, wenn die . . . ersten Initiativen einmal auf den Rang institutionalisierter Beständigkeit gelangt sein werden" ("Suche nach Synthese" 313). Doch eine solche Institutionalisierung liegt nach wie vor in weiter Ferne. Türkische Theaterprojekte werden weiterhin mit unzureichenden Förderungen abgespeist, wobei diese noch dazu meist aus den 'falschen' Töpfen stammen. Auf diesen zusätzlichen Aspekt der Fördermisere weist Pazarkaya hin:

Die türkischen Theater können nicht ohne Subventionen überleben; doch subventioniert werden sie mehr schlecht als recht aus Sozialetats, nicht aus Kulturbudgets. Nicht von der Landes- oder Bundesregierung, sondern von kommunalen Behörden, und da von sozialen Mitteln. Wenn man die Kulturarbeit von Migranten aus diesem Auge sieht, dann wird daraus ein leidiger sozialer Pflegefall. (pers. Interview 2003)

Türkische Kultur in Deutschland als zweitklassige Scheinkultur und sozialer Pflegefall – was in solch geringschätzigen Haltungen zum Ausdruck kommt, ist, wie schwer es der deutschen Seite immer noch fällt, in den einstigen 'Gastarbeitern' mehr zu sehen als Arbeiter und Gäste. Wie sehr das bundesdeutsche Denken von dieser Haltung geprägt ist, lässt sich an den bereits angesprochenen Debatten über Multikulturalismus, Staatsbürgerschaftsrecht und den Beitritt der Türkei in die Europäische Union ablesen: Menschen türkischer Herkunft werden immer noch nicht als Teil eines multikulturellen Deutschlands verstanden, sondern nehmen im deutschen Verständnis allerhöchstens einen Platz in der fernen Peripherie ein. Für das türkische Theater in der BRD bedeutet das: Die von Ören geforderte Institutionalisierung ist bislang nicht eingetreten; die einheimische Theaterszene Deutschlands bleibt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, weiterhin eine geschlossene Gesellschaft.

Unter solchen Bedingungen (das heißt in einer Atmosphäre der Diskriminierung und Herabsetzung) erwächst, wie der Schauspieler Tayfun Bademsoy anmerkt, türkisches Theater zunächst als eine Art Schrei aus der Versenkung: "Die Türken haben so viel Wut im Bauch und so viel Erniedrigung in ihrem Herzen, dass sie dagegen vorgehen müssen. Und das tun sie gerade. Sie schreien das heraus. Und dieser Schrei sind die Filme, die Theaterstücke, die Bilder, die Gedichte" (pers. Interview). Die Anfänge mögen, wie Stenzaly es darstellte, zum Teil unter dem Gesichtspunkt der Kulturpflege ('Folkloristik') einerseits und als eine Art 'Theater der Betroffenheit' (in Anlehnung an den Begriff einer "Literatur der Betroffenheit")⁷¹ unter dem Blickwinkel einer Selbsttherapie andererseits stattgefunden haben. Doch diese Zeiten sind, wie ich demonstrieren werde, lange schon vorbei: Das türkische Theater in Deutschland ist diesem Stadium entwachsen und befasst sich heute neben sozial-politischen auch mit ästhetischen und poetischen Fragestellungen. "Dabei wirken Sprachen und Traditionen des Türkischen und des Deutschen permanent aufeinander ein, so dass ganz eigene, neue Bahnen eingeschlagen werden, sei es in der Redeweise der Figuren, im Erzählduktus, in der Dramaturgie" (Pazarkaya, "Zwei Länder" 78). Dies trifft besonders auch auf Pazarkayas und Özdamars Theatertexte zu, von denen ich verschiedene im Rahmen dieses Kapitels vorstellen werde. Es wäre angebracht, wenn auch die deutsche Theaterlandschaft solchen Entwicklungen Rechnung trüge und ihre

Infrastruktur neuen kulturellen Tendenzen in größerem Maße öffnete, als dies bislang geschehen ist.

Dieses Kapitel hat zum Ziel, ein Panorama des türkisch-deutschen Theaters zu entwerfen, das der großen Vielfalt der Projekte gerecht wird. Zugleich soll in möglichst chronologischer Abfolge die vierzigjährige Geschichte der Entwicklung einer türkisch-deutschen Theaterszene vermittelt werden. Insgesamt betrachtet lässt sich diese als eine Entwicklung von 'türkischen Theaterprojekten in Deutschland' zu 'türkisch-deutschen Theaterprojekten' beschreiben. In diesen beiden Bezeichnungen drückt sich eine bereits angesprochene Fokusverschiebung aus: Türkische Projekte wenden sich in zunehmendem Maße dem deutschen Kontext zu und tragen darüber hinaus ihren Teil zum Entstehen einer internationalen, transkulturellen Szene bei. In Ergänzung meiner Ausführungen im ersten Kapitel nehme ich auch hier wiederholt auf den sozialen und zeitgeschichtlichen Hintergrund der BRD Bezug; dies geschieht jedoch nicht systematisch, sondern lediglich wo angemessen in Form kurzer Exkurse. Das Kapitel besteht aus folgenden Abschnitten:

Der erste Teil umreißt die Frühphase des türkischen Theaters in Deutschland. Bereits im Verlauf der sechziger Jahren kam es im Stuttgarter Raum zu ersten türkischen Theateraktivitäten, darunter deutsche Inszenierung türkischer Stücke wie auch ein Reihe von Aufführungen in türkischer Sprache. All diese Projekte gehen ausnahmslos auf das Engagement Yüksel Pazarkayas zurück, der damit wohl als der Initiator des türkischen Theaters in Deutschland gelten darf. Der zweite Teil widmet sich der Entstehung einer türkischen Theaterszene in West-Berlin dem bis heute wohl vitalsten Schauplatz türkischer Kulturen in Deutschland. Dabei gehe ich auf die Off-Theaterszene, das 'Türkenprojekt' an der Berliner Schaubühne und mit einem Schwerpunkt auf die Gründung und Entwicklung der ersten festen türkischen Theaterbühne Deutschlands, dem *Tiyatrom* ein. Der zeitliche Rahmen liegt dabei auf den siebziger und insbesondere den achtziger Jahren; daneben schließe ich bei den einzelnen Projekten jedoch auch den Bogen bis in die Gegenwart. Der dritte Teil stellt Emine Sevgi Özdamars als eine Künstlerin vor, deren professionelle Bühnenkarriere Stationen in der Türkei wie auch in Deutschland umfasst. Insbesondere gehe ich hier auf ihr Theaterstück *Karagöz in Alamania* ein, das als beispielhaft für einen kreativen Umgang mit verschiedenen Theaterformen und kulturellen Traditionen gelten kann. Anhand der Reaktionen auf die

Inszenierung des Stückes vertiefte ich Probleme der deutschen Rezeption und gehe abschließend auf Özdamars Generationsthese ein. Der vierte Teil überblickt die Theaterszene jenseits Berliner Grenzen und beschreibt einige zentrale türkische Theatergruppen, die im Anschluss an die bislang behandelten Projekte entstanden und in ihren Zielsetzungen zum Teil deutlich über diese hinausgehen. Stellvertretend für die Vielzahl der in der Bundesrepublik existierenden Gruppen nenne ich die vier meines Erachtens Bemerkenswertesten: Vorgestellt werden das *Arkadaş Theater* Köln (auf dem auch mein Fokus liegt), das *Wupper-Theater* mit Sitz in Wuppertal, das *Ulmer Theater Ulüm*, sowie Mehmet Fistuks *Theater das bewegt*. Der fünfte Teil präsentiert zwei exemplarische Theaterprojekte, welche ihren Schwerpunkt im Bereich der interkulturellen Zusammenarbeit setzen: das *Theater an der Ruhr*, sowie das türkisch-deutsche Berliner *Diyalog Theaterfest*. In Form eines Kapitelresümees findet schließlich die Fördermisere des Migrantentheaters eine abschließende Betrachtung.

3.1. DIE ANFÄNGE DES TÜRKISCHEN THEATERS IN DEUTSCHLAND

Die Anfänge des türkisch-deutschen Theaters in den sechziger Jahren sind eng mit der Person Yüksel Pazarkayas verbunden.⁷² Pazarkayas wurde 1940 in Izmir geboren und kam bereits 1958 – also deutlich vor dem Anwerbevertrag der BDR mit der Türkei – im Anschluss an sein Abitur nach Deutschland, wo er ein zunächst Chemie (Diplom 1965) und anschließend Germanistik und Philosophie an der Universität Stuttgart studierte und im Jahr 1972 über die *Dramaturgie des Einakters im 18. Jahrhundert* unter Fritz Martini promovierte.⁷³ Früh begann auch Pazarkayas künstlerische Laufbahn – und das zu einer Zeit, da Türken in Deutschland ausnahmslos als temporäre Arbeitskräfte angesehen wurden. Eine Integration dieser Arbeiter, beziehungsweise eine Auseinandersetzung mit ihren Werten und kulturellen Traditionen, erschien in dieser frühen Phase niemandem notwendig. Intellektuelle und besonders Künstler türkischer Herkunft passten kaum in das Bild, das sich Deutsche damals von Türken machten. Wie erwähnt, wandte sich gerade Pazarkaya früh gegen die Vereinnahmung unter die Rubrik eines 'Gastarbeiter-Künstlers' und verurteilte allzu pauschalisierendes Schubladendenken seitens deutscher Kritiker.

Neben zahlreichen Übersetzungen türkischer Autoren wie Orhan Veli, Nâzım Hikmet und vor allem Aziz Nesin publiziert er seit Beginn der sechziger Jahre auch eigene Werke in türkischer und deutscher Sprache. Diese umfassen neben Gedichten in internationalen Anthologien, Erzählungen, Theaterstücken, Hörspielen Drehbüchern und Romanen auch kultur- und literaturwissenschaftliche Aufsätze und Monografien.⁷⁴ Pazarkaya, der sich von Beginn an auch als kultureller Repräsentant verstand, wurde verschiedentlich für sein Werk und sein Wirken ausgezeichnet, darunter 1987 auch mit dem Bundesverdienstkreuz. In seiner Betonung universeller menschlicher Werte, die ihm mitunter den Vorwurf des Idealismus einhandelte (vgl. Suhr 83-85), wandte er sich über die Jahre stets entschieden gegen jede Behauptung einer Unvereinbarkeit der Kulturen. "Denn unvereinbar", schrieb er etwa 1996, "können nur *Unkulturen* sein, nicht jedoch die Variablen der *einen* Kultur – Kultur als variables Phänomen der Menschheit" ("Vier Bücher 127).

Ein Schwerpunkt Pazarkayas künstlerischer Aktivitäten und Kulturarbeit lag von Beginn an im Bereich des Theaters. Noch während seines Studiums rief er verschiedene Theaterprojekte ins Leben. 1961 war er einer der Mitbegründer der Studiobühne Stuttgart und übernahm von 1963 bis 1969 selbst die Leitung dieser Gruppe. Pazarkaya besinnt sich: "In dieser Zeit führte ich unter anderem die ersten türkischen Theaterstücke in Deutschland in eigener Übersetzung auf, aber auch Tschechow, Pinter, Brecht und so weiter. Und auch mein eigenes Stück *Ohne Bahnhof*, das ich damals speziell für diese Gruppe schrieb" (pers. Interview 2003). Das Studiobühnen-Projekt war Teil des Studiums Generale der Stuttgarter Universität und besaß ein festes deutsches Ensemble. Die Stücke wurden zwar ausnahmslos in deutscher Sprache aufgeführt, doch bei der Stückauswahl gab es aufgrund Pazarkayas Einfluss eine türkische Komponente. Beispielsweise führte die Gruppe 1965 Güngör Dilmens (*1930) im Jahr zuvor erschienenen Stück *Canlı Maymun Lokantası* ("Restaurant zum lebendigen Affen") in Pazarkayas Übersetzung und 1968 *Damoklesschwert* (1959) von Nâzım Hikmet in der Übertragung von Alfred Kurella auf. Ein ganz besonderer Stellenwert kommt im Kontext meiner Arbeit Pazarkayas eigenem Stück *Ohne Bahnhof* (1966) zu, das am 9. Mai 1968 im Theater der Altstadt in Stuttgart uraufgeführt wurde und damit als erstes Bühnenwerk eines türkisch-deutschen Autors überhaupt gelten kann. Im Gegensatz zu der Mehrzahl seiner übrigen literarischen Werke, die Pazarkaya bis heute vorwiegend in seiner Muttersprache verfasst (und

anschließend häufig selbst übersetzt), schrieb er dieses Drama, das unter anderem einen türkischen Charakter präsentierte, direkt auf Deutsch. Der Autor beschreibt:

Hier trat zum ersten Male ein türkischer Gastarbeiter auf, völlig stumm vom Anfang bis zum Ende des Stücks. Es handelt sich um ein Fünf-Personen-Stück, alle Charaktere halten sich ständig auf der Bühne auf. Dieser Gastarbeiter ist also eine ganz zentrale Figur, spricht aber, wie gesagt, im gesamten Verlauf des Stückes kein einziges Wort. Er spielt schweigend mit, weil er damals noch kein Wort Deutsch kann. (pers. Interview 2003)

Ohne Bahnhof, dessen Titel auf einen der bevorzugten Aufenthaltsorte der Türken in den sechziger Jahren verweist, als sie noch keine eigenen Clubs und Vereine besaßen und ihnen deutsche Lokalitäten zum Teil versperrt waren (vgl. Terkessidis, *Migranten* 20),⁷⁵ ist ein vielschichtiges Drama, das inhaltlich und strukturell Bezüge zum Absurden Theater aufweist. Das Bild des schweigenden Türken ruft zunächst die restriktiven Darstellungen seitens deutscher Dramatiker in Erinnerung, die ich im ersten Kapitel ansprach. Anders als bei Strauß und Kroetz, deren 'Türken-Stücke' gegen 1980 erschienen, stellt Pazarkayas stummer Charakter jedoch keinen Anachronismus dar, sondern war zur Zeit, als er *Ohne Bahnhof* verfasste, noch eine gelebte Realität. Zudem verleiht er seiner Figur eine ganz andere Tiefe und Komplexität, als dies bei den erwähnten Stücken der Fall war.

In Erläuterung ist Pazarkayas Essay "Wie viel Sprache braucht der Migrant?" aus dem Jahr 2001 von Aufschluss. In diesem Kommentar zur Regelung der staatlichen Sprachförderung für Zuwanderer, stellt sich der Autor der Frage, wie viel Sprache für die Integration der Einwanderer in die deutsche Gesellschaft vonnöten sei. Der Titel bereite ihm Unbehagen, merkt er an; nicht nach dem Migrant, sondern nach dem Menschen allgemein müsse die Frage lauten. Am Ende resümiert er: "Wie viel Sprache braucht der Mensch? Wir sollten danach fragen, was für eine Sprache der Mensch braucht: eine menschliche" (29). Pazarkayas Fazit richtet sich gegen jeden Umgang mit Sprache, der diese zu einem bürokratischen, das heißt leblosen und 'unmenschlichen' Prozedere reduziert, wie dies etwa in der Politik der Fall sei: "Die Sprache der Politik reguliert, reglementiert und regiert. Und dies ist ein fundamentaler Widerspruch zur *Vielheit* der Sprachen, zumal der menschlichen" (ebd. 28).

Pazarkayas Betonung liegt also auf der Vielfalt der Sprachen und des individuellen Sprachgebrauchs, denn erst die interne sprachliche und kulturelle Diversität verleiht seiner

Ansicht nach einer Gesellschaft Bedeutung und Vitalität. In scharfem Kontrast dazu stehe die Auffassung der Bundesregierung von Sprache als einem "genetische[n] Fingerabdruck der unverwechselbaren kulturellen Identität".⁷⁶ Es seien Anschauungen dieser Art, die Menschen zu Gastarbeitern, Fremden oder Asylanten verdinglichen: "Dieses Deutsch der Ausgrenzung wird niemals für Integration taugen. Und mit diesem Deutsch wird den Eingewanderten allenfalls eingepflegt, ihrerseits die später Einwandernden auszugrenzen" (ebd. 29). Im Rahmen dieser Überlegungen äußert sich Pazarkaya auch zum Verhältnis von Sprache und Schweigen. Letzterem erkennt er dabei mitunter eine höhere Bedeutung zu als dem Sprechen: "Oft ist das Schweigen eine universelle Sprache wie die Poesie und so ein besseres Kommunikationsmittel als die gesprochene Sprache" (ebd. 27). Der Sprache diagnostiziert er dagegen ein Defizit, beziehungsweise einen Verfall, der seinen Ursprung in der fortschreitenden sprachlichen Erfassung der Realität findet: "Die Welt wird total versprachlicht, dabei wird die eigentliche Funktion der Sprache verschüttet: die des Dialogs und der Verständigung. *Verstummung* durch ein Zuviel an Sprache ist die Folge" (ebd. 28). Es ist die ausufernde Informationsflut des modernen, wissenschaftlichen Zeitalters, die nach Pazarkaya jede Kommunikation korrumpiere und in der Konsequenz das Individuum 'verstummen' lasse. Der Sprachverfall wird in seiner Darstellung zum umfassenden Charakteristikum des Menschen und seiner Umwelt:

Der Mensch ist beschmiert und bekleckert mit Sprache, er ist verunstaltet mit einer Fähigkeit und Fertigkeit, die ihn hätte zivilisieren und kultivieren sollen, die ihn jedoch reduziert und verkommen lässt in einem Schriften- und Sprachenmüll. Seine Welt ist in eine Müllhalde verwandelt, seine Städte sind ein Müllhaufen – Umweltverschmutzung durch Sprachmüll. Man kann sogar von einer Sprachverseuchung bzw. Verseuchung durch den Sprachmüll sprechen. (ebd. 28)

Von diesem Bild einer sprachverseuchten, unsinnig gewordenen Welt ist es kein großer Schritt zum absurden Weltverständnis eines Albert Camus. Für Camus (1913-1960), der 1940 inmitten der Schrecken des Zweiten Weltkrieges seine Erzählung *Der Fremde* und im Jahr darauf den Aufsatz *Der Mythos des Sisyphos* verfasste und 1957 mit dem Literatur-Nobelpreis ausgezeichnet wurde, ist die Welt charakterisiert durch die Absenz jeglicher universeller Logik. Das Absurde steht bei ihm daher als Synonym für den menschlichen Zustand schlechthin.⁷⁷ Im literarischen Bereich manifestiert sich dieses postreligiöse, irrationale Weltbild unter anderem im Absurden Drama der fünfziger und

sechziger Jahre. In seiner berühmt gewordenen "Erlanger Rede über das absurde Theater" von 1960 bezeichnet Wolfgang Hildesheimer (1916-1991), als Voraussetzung für diese neue Form des Theaters eine als absurd erkannte Welt, welche die Figuren ohne Ideale innerlich leer belässt. Die Stücke sind parabelhaft-abstrakt; an Stelle der Wiedergabe der Wirklichkeit tritt die konstituierte Bühnenwirklichkeit. Neben der Darstellbarkeit von Realität wird auch das Medium der Darstellung, die Sprache, einem radikalen Zweifel unterzogen; Scheinkommunikation und Sprachverlust ersetzen den sinnvollen Dialog. Die typenhaft gezeichneten Figuren reden in sinnlosen Monologen aneinander vorbei und taumeln gleich Marionetten ziellos über die Bühne. Hildesheimer erklärt dazu: "Das absurde Theater ist eine Parabel über die Fremdheit des Menschen in der Welt. Sein Spiel dient daher der Verfremdung. Es ist ihre letzte und radikale Konsequenz" (26).

Es ist dieser Kontext, den Pazarkaya für sein Theaterstück *Ohne Bahnhof* wählte. Er beschreibt: "Becketts Einfluss ist unverkennbar, sechs Personen warten in diesem Stück auf einem deutschen Bahnsteig auf den Zug, der sie mitnehmen und in eine gute Zukunft bringen soll. Unnötig zu sagen, dass ihr Zug nicht ankommt" ("Wie viel Sprache" 27). Im Sinne des Absurden Dramas bietet das Stück eine parabelhaft-abstrakte Handlung vor der Kulisse einer sinnentleerten Welt. Die Charaktere – eine Arbeiterin und ein Journalist mittleren Alters, ein Pensionär, ein junger Arbeiter und eine Studentin, dazu der Fremde – stecken ausweglos fest. Allerdings stellt die absurde Weltsicht in diesem Fall keinen 'absoluten' Bezugsrahmen, das heißt, die Sinn- und Hoffnungslosigkeit der Figuren – mit Ausnahme des Fremden, wie ich noch ausführen werde – ist keine grundsätzliche existentielle Verlorenheit im Sinne Camus', sondern spielt sich in einem bestimmten gesellschaftlichen Umfeld ab: Es sind die sozial Minderprivilegierten, jene Menschen also, die auf das soziale Abstellgleis geraten sind, welche Pazarkayas Stück als Typen bevölkern. Der Bahnhof bietet dabei nicht nur den konkreten Hintergrund, sondern zieht sich auch symbolisch und metaphorisch durch das Stück.⁷⁸ Im weitesten Sinne steht er als gleichnishafter Raum, als Sinnbild des Menschenlebens, als Ort, der nach mysteriösen Regeln zu funktionieren scheint, die jedoch niemals ganz ersichtlich sind. Die Wartezeit steht hier für die Lebenszeit des Menschen.

Die Personen des Stückes sind nicht tatsächlich 'ohne Bahnhof'; doch der Bahnhof, besser gesagt der Bahnsteig, an dem sie warten, ist einer, an dem keine Züge halten, ein

sinnentleerter Ort, der seiner grundlegenden Funktion beraubt ist. Dass von hier aus kein Weiterkommen möglich ist, macht den Bahnhof, eigentlich Inbegriff des Übergangs und Transits, zu einem leeren Zeichen, das auf nichts jenseits seiner selbst verweist. Seine schiere Existenz verhöhnt die Wartenden, indem sie ihnen Hoffnung gibt, die letztlich unerfüllt bleibt – ein Gefühl, das noch dadurch verstärkt wird, dass in Sichtweite ein neues, befahrenes Gleis liegt, "ein Bahnsteig für die Großen", der ihnen, den Kleinen, nicht zugänglich ist: "Zwischen den Bahnsteigen sind Abgründe" (*Ohne Bahnhof* 12, 9). 'Ohne Bahnhof' sind diese Menschen also insofern, als ihnen jede Möglichkeit fehlt, von der Position, die ihnen die Gesellschaft zuweist, aufzusteigen. Den (nicht konkret genannten) sozialhistorischen Hintergrund bietet die Rezession der deutschen Wirtschaft der Jahre 1966/67. Auch die Figur des Fremden findet in diesem spezifischen Zeitkontext ihren Platz: Türkische Gastarbeiter hielten sich damals seit etwa einem halben Jahrzehnt in Deutschland auf, doch die Geschichte der Gastarbeiterbewegung reicht bis ins Jahr 1955 zurück, als die Bundesregierung ihr erstes Arbeitsabkommen mit Italien abschloss. Dass die Figur des Fremden in *Ohne Bahnhof* einem strikt türkischen Kontext enthoben ist, zeigen bereits die Umstände der Inszenierung. Zwar hatte Pazarkaya zum Zeitpunkt der Produktion die Leitung der Studiobühne inne, Regie führte allerdings ein Deutscher und das Stück selbst fand ohne jede türkische Beteiligung statt. "[D]ie Rolle des türkischen Gastarbeiters spielte ein griechischer Schauspieler", besinnt sich Pazarkaya und fügt hinzu: "Vielleicht sollte man hier 'türkisch' sogar in Klammern setzen. Da er ja nicht spricht, kann er auch allgemein als Gastarbeiter gelten" (pers. Interview 2004). Darüber hinaus finden sich im Stück sogar Bezüge zur NS-Zeit, indem der Fremde bereits bei seinem ersten Auftritt als "Fremdarbeiter" bezeichnet wird (*Ohne Bahnhof* 6); dies dehnt den zeitlichen Bezugsrahmen und damit den Verweischarakter der Figur weiter aus.

Das Stück gliedert sich grob in drei Abschnitte, die je in einem kurzen Blackout enden. Die Grundsituation bleibt allerdings durchweg die gleiche und von einer sich entfaltenden Handlung kann keine Rede sein: Das Stück endet dort, wo es auch begann, nur hat ein Lehrling die Stelle des inzwischen verstorbenen Pensionärs eingenommen, wodurch betont wird, dass es kein Entrinnen aus dem Kreislauf des Wartens gibt.⁷⁹ Bei den Figuren des Stücks handelt es sich nicht um runde Charaktere (im Sinne einer internen Entwicklungsfähigkeit), sondern um generische Typen, um Repräsentanten

verschiedener Generationen und Bevölkerungsschichten: Sie stellen dar, ohne recht selbst zu sein – was im Bezugsrahmen des Absurden Theaters ohnehin nicht möglich wäre. Im Mikrokosmos 'Bahnhof' werden zwischen diesen Stellvertretern Kontraste und Konflikte ausgespielt, so etwa zwischen Pensionär und Studentin (Generationen), zwischen Studentin und Arbeiter (Bildungsstand) und zwischen Arbeiterin und Journalist (bezüglich des Menschenbildes). Miteinander verbunden sind alle Figuren jedoch durch die Ausweglosigkeit ihrer Lage.

Dabei kann gerade der Fremde als Inbegriff des verlorenen Menschen gelten, da in seinem Fall die Absurdität der Situation durch die Sprachlosigkeit vervielfacht wird. Vor allem an einer Stelle deutet sich an, dass im Fall des Fremden eine existentielle Absurdität im Sinne Camus' zum Ausdruck kommt: Früh tritt ein Bahnbeamter auf, welcher eine Art personifizierte Information (oder 'Gottfigur') darstellt, jedoch nur vage Auskunft erteilt, beziehungsweise diese völlig verweigert. Allein der Fremde erhält detailliertere Auskunft, nämlich dass er sich auf dem falschen Gleis befinde. Zum Journalisten gewandt erläutert der Beamte, dass der Fremde festsetze: "Er ist einmal zum falschen Bahnsteig gekommen. Von hier aus kann er nirgends hingehen. Zu den anderen Bahnsteigen gibt es von hier aus keinen Durchgang. . . . Was alle anderen tun, wird er wohl auch tun müssen. Er wird warten. Vielleicht kommt zufällig ein Zug hier vorbei, der zu seinem Zielort fährt" (ebd. 9). Die Auskunft des Beamten verdeutlicht die Ausweglosigkeit der Lage und die potenzierte Absurdität des Wartens im Falle des Fremden.⁸⁰

'Definiert' wird der Fremde hauptsächlich durch die Haltungen der übrigen Figuren ihm gegenüber. Die Arbeiterin vertritt etwa eine äußerst misanthropische und vor allem xenophobe Sicht. Ausländer sind für sie soziale Störfaktoren: "Dann kommen sie hierher und stören unsere ganze Ordnung und Ruhe" (ebd. 8). Eine positivere Haltung nimmt dagegen der Journalist ein. Für ihn sind auch Gastarbeiter Menschen; allerdings betrachtet er sie überwiegend nach funktionalen Kriterien: "Wenn sie für uns nicht nützlich wären, würden wir sie ja gar nicht erst einreisen lassen" (ebd. 8). In direktem Kontakt mit dem Fremden treten die deutschen Figuren nur selten. Eine Ausnahme bildet hier ausgerechnet die fremdenfeindlich gezeichnete Arbeiterin, deren Situation ironischerweise der des Fremden nicht ganz unähnlich ist. Sie befindet sich nämlich auf der Reise an einen ihr unbekanntem Ort, wobei es ihre größte Sorge zu sein scheint, dort gut aufgenommen zu

werden. An einer Stelle ruft sie sogar voller Verzweiflung aus: "Was kann ich allein in der Fremde tun?" (ebd. 22). Dies legt nahe, dass Pazarkaya die beiden auf den ersten Blick grundverschiedenen Figuren in einem engen Verhältnis zueinander konzipierte. Dabei waren nach Eigenbekunden – und das gilt übrigens für das gesamte Stück – gerade die Aspekte von Sprache und Sprachlosigkeit von zentraler Bedeutung:

Die Hausfrau . . . redet vielleicht am meisten, weil sie ständig verworrene Selbstgespräche führt. Die anderen Personen reden scheinbar normal miteinander. Dennoch vermitteln die verwirrte Frau und der stumme *Gastarbeiter* über sich und ihre Welt möglicherweise mehr als die anderen eher normal Scheinenden. Und sie kommuniziert als Einzige durch ihre verworrenen Reden mit dem stummen Gastarbeiter. ("Wie viel Sprache" 27-28)

Wie eingangs dargestellt, unterscheidet Pazarkaya in seinem Essay gleichsam zwischen einer (politischen) Sprache der Ausgrenzung und einer Sprache der Akzeptanz, wobei die zweite, das kommunikative In-Kontakt-Treten von Menschen, der eigentlichen Funktion von Sprachen entspricht. Die Anmerkung, dass die Figuren in *Ohne Bahnhof* lediglich "scheinbar normal" miteinander sprechen, verweist darauf, dass die Kommunikation hier grundsätzlich gestört ist. Ebenso wie zwischen den Bahnsteigen existieren auch zwischen den einzelnen Charakteren 'Abgründe' (bedingt durch Alter, Klassenzugehörigkeit und Bildungsstand), welche sie einander entfremden und die Kontaktaufnahme komplizieren. In diesem Sinne hat Sprache ihre Funktion eingebüßt, was die ständig wirr daherredende Arbeiterin und den stummen Fremden in unmittelbare Nähe zueinander rückt. In gewisser Hinsicht sind beide Charaktere damit gleichermaßen 'sprachlos', erscheinen beinahe wie zwei Seiten derselben Münze. "die in ihr verstummen sind nicht in ihr / die in ihr lauthals reden halten sind nicht in ihr", schreibt Pazarkaya in seinem Gesicht "deutsche sprache" (*Babylonbus* 7). So betrachtet befinden sich sowohl der Fremde als auch die Arbeiterin in einem Bereich außerhalb der Sprache.

Wenn an der deutschen Arbeiterin die Degenerierung von Sprache zum Ausdruck kommt, welche Implikationen trägt dann aber das Schweigen des Fremden? Oder anders ausgedrückt: Kommuniziert der Fremde gewissermaßen über seine Stummheit? Freilich beinhaltet das Schwiegen des Fremden zunächst einmal eine existentielle Komponente; zugleich ließe es jedoch auch als eine philosophische Haltung interpretieren, indem er sich darüber gleichsam der fortschreitenden 'Sprachverseuchung' der Welt entzieht. Inwiefern

Pazarkaya das Schweigen des Fremden auch als eine Art 'beredtes Schweigen' im Sinne einer "universellen Sprache" konstruiert, lässt sich durch einen Blick auf die letzte Szene des Stücks beleuchten. Hier fassen die übrigen Figuren den Plan, eine Art "Zugspiel" zu veranstalten, um dadurch die Öde des Wartens eine Zeitlang zu durchbrechen. Mit dieser Gruppenaktion nehmen die am Bahnsteig gestrandeten Figuren gleichsam das Heft selbst in die Hand, treten einmalig zueinander in Kontakt und agieren in der Folge als Kollektiv. Absurderweise geschieht dies jedoch in einer grotesk anmutenden Maschinen-Imitation: Als Lok wird der Fremde auserkoren, die Deutschen formen hinter ihm eine Reihe und schieben ihn in immer rascherem Tempo vor sich her: "Schneller, Mensch! Ein kräftiger Gaul kann doch besser laufen" (*Ohne Bahnhof* 28). An diesem Punkt wird der Fremde schließlich aktiv, was Pazarkaya in einer ungewöhnlich ausführlichen Regieanweisung beschreibt, welche in vollem Umfang zitiert sei:

Sie lachen. Der Fremde bekommt einen ernsten Ausdruck im Gesicht. Man merkt, dass er nicht weiter so behandelt sein will. Er kann nicht schneller laufen! Plötzlich befreit er sich von der Schlange, als sie vor der Bank stehen, und bleibt dort stehen. Die anderen machen in der Geschwindigkeit noch eine Tour um die Bank herum. Dann halten sie sich an den Händen und bilden einen Kreis, in dessen Mitte der Fremde steht. Langsam drehen sie sich um ihn herum, den Kreis enger und breiter machend. Dann brechen sie in Gelächter aus und schließen den Kreis um den Fremden noch enger und drängen ihn in der Mitte. Laute von sich gebend unternehmen sie alle einen letzten Angriff auf den Fremden, der nicht zu sehen ist. Man hört "Ach"-Rufe von dem Fremden. Dann Stille. Sie starren den Fremden, der auf dem Boden liegt, an. Nach dieser kurzen Stille brechen sie plötzlich wieder in Gelächter aus und gehen auseinander. Das Lachen verebbt langsam. Alle setzen sich auf ihre Plätze. Der Fremde liegt noch erschöpft auf dem Boden. Er nimmt sich zusammen und steht langsam auf. Er nimmt all sein Gepäck und kommt nach vorn. (ebd. 29)

Es fällt auf, in welcher grotesk anmutenden Bildern diese Szene beschrieben ist. Mit Gewalt wird hier der Fremde in eine Position gebracht, die ihn zu einem leblosen Objekt (Zugmaschine) degradiert. Als er sich dem entziehen will, umschließen ihn die Deutschen als Masse auftretend in einer Weise, die in ihrer Bedrohlichkeit an die Schlusszene von Friedrich Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame* (1956) erinnert, und attackieren ihn wiederholt, bis er tatsächlich wie leblos am Boden liegt. Ebenso fällt auf, dass sich die gesamte Szene in einem wortlosen Vakuum abspielt. Es sind ausschließlich Laute, die vernehmbar sind: das Gelächter der Deutschen, der Schmerzensruf des Fremden. Erst als sich dieser aufrafft und endgültig aus der Gruppe austritt, finden die Charaktere zur Sprache zurück – und mit ihnen erstmals auch der Fremde. Am Bühnenrand stehend holt

er eine Vielzahl kleiner Zettel aus seinen Taschen und wirft sie in den Zuschauerraum. Darauf stehen folgende Worte: "Ich bin ein Fremdarbeiter / Ich kann nicht die Sprache hier / Ich konnte sie nicht lernen / Man hat sie mich nicht gelehrt" (ebd. 30). Dann nimmt er sein Gepäck, beantwortet die Frage, wohin er denn gehe, mit "Neu Bahnsteig" (ebd. 30) – die einzigen Worte, die er im gesamten Stück spricht – und verlässt allen Warnungen zum Trotz den Bahnsteig, möglicherweise um darauf in den Abgrund zu stürzen, wie ein Kommentar des Journalisten andeutet. Doch selbst wenn dieser Schritt zum Tod führt, so könnte man doch argumentieren, dass dem stummen Fremden hier etwas gelingt, was die übrigen Charaktere im Stück lediglich wortreich diskutierten: Er entzieht sich durch eine Handlung der Absurdität des Wartens, sowie der respektlosen Behandlung seitens seiner 'deutschen Mitbürger' und bewahrt damit gleichsam seine Würde als Mensch. Das Stück schließt in einer Diskussion über die Gleich- oder Ungleichheit verschiedener Menschen: Während der Studentin die "ungewohnte[n] Sitten" und "faule Ordnung" der Fremden unverständlich erscheinen, betont der Journalist die Ähnlichkeit aller: "Die Ordnung des Menschen ist überall die gleiche", man verändere sie nur in ständig neue Formen (ebd. 31). Einem essentialistischen Verständnis von Kultur (das Kulturen absolut und in Opposition zueinander setzt) steht hier ein universalistisches Konzept gegenüber (das die Gleichheit aller Kulturen betont) – beide Positionen stehen für Haltungen deutscher Intellektueller, die als gleichermaßen inadäquat für eine konstruktive Auseinandersetzung mit fremden Kulturen bezeichnet werden können. Gewiss, dies sei abschließend zu *Ohne Bahnhof* angemerkt, tritt Pazarkayas Fremder ebenso wie die Türkenfiguren bei Strauß und Kroetz abstrahiert (das heißt als eine generische Figur) auf; doch dies erklärt sich einerseits durch den Bezug zum Absurden Theater und kann andererseits auch mit der Typendarstellung im traditionellen türkischen Theater in Verbindung gebracht werden. Zudem werden, wie ich gezeigt habe, derartige Festschreibungen im Stück durchweg kritisch reflektiert, ebenso wie (ganz zu Ende) die Haltungen deutscher Schriftsteller.

Neben der Stückwahl gab es noch eine weitere Verbindung der *Studiobühne* zum türkischen Theater: Dank Pazarkayas Vermittlung kam es bald zu ersten Kontakten mit studentischen Theatergruppen aus der Türkei. So gastierte die Gruppe bereits im Jahr ihrer Gründung und erneut 1965 auf den "Internationalen Friedensfestspielen", einem der größten Studentenfestivals Europas, das seit Mitte der fünfziger Jahre regelmäßig in

Istanbul ausgetragen wurde.⁸¹ 1968 erhielten die Stuttgarter eine dritte Einladung; dieses Mal kam es dabei jedoch zum Eklat, als die Gruppe vom türkischen Innenministerium des Landes verwiesen wurde. Die Regierung hatte das Festival wegen der Studentenunruhen in der Türkei kurzfristig verboten, die Stuttgarter (sowie eine französische Gruppe aus Nancy) erhielten die Absagetelegramme jedoch zu spät (vgl. Pazarkaya, "Das aufgelöste Festival").

Zeitgleich mit den Gastspielen der Stuttgarter in Istanbul kamen auch Gruppen aus der Türkei zum Studententheaterfestival nach Erlangen, welches zwischen 1960 und 1965 jedes Jahr mit viel Erfolg ausgetragen wurde. In diesem Rahmen kam beispielsweise das frühe türkische Drama *Papuççu Ahmet* ("Schuster Ahmet", 1809) von Iskerleç zweimal mit großer Resonanz zur Aufführung und auch die *Studiobühne* beteiligte sich 1965 mit *Restaurant zum lebendigen Affen* an dem Festival (Pazarkaya, pers. Interview 2003). Daneben gastierten in den sechziger Jahren hin und wieder Profi-Gruppen aus der Türkei an deutschen Bühnen, so zum Beispiel im Herbst 1964, als das Istanbuler *Cezzar-Theater* am Stuttgarter *Kammertheater* Haldun Taners *Keşanlı Ali Destanı* ("Die Legende von Ali aus Keşan", 1964) präsentierte (Pazarkaya, "Rosige Missstände").⁸²

Mitte der sechziger Jahre war es wiederum Pazarkaya, der in Stuttgart gemeinsam mit türkischen Arbeitern und Studenten das erste türkische Amateurtheater Deutschlands ins Leben rief. Pazarkaya berichtet: "Die Gruppe hatte keinen richtigen Namen sondern hieß einfach *Türkische Theatergruppe*. Gemeinsam führten wir in der näheren Umgebung von Stuttgart mehrere Jahre lang türkische Stücke in türkischer Sprache für hier lebende Türken auf" (pers. Interview 2003). Auf dem Spielplan standen überwiegend aktuelle sozialkritische türkische Stücke. So inszenierte die Gruppe unter anderem 1965 *Karaların Memetleri* ("Memet der Schwarze") von Cahit Atay (*1925) und in den folgenden Jahren Özdemir Nutkus (*1931) *Köprü* ("Die Brücke", 1964) und *Keziban* (1967) von Turhan Oflazoğlu. Im Jahr 1968 kamen unter dem Titel *Eşeğin Sözü / Das Wort des Esels* Nasrettin Hoca-Schwänke zur Aufführung, die Pazarkaya selbst übersetzt und dramaturgisch bearbeitet hatte. "Und da es sich um Schwänke handelte", erinnert er sich, "inszenierte ich das Stück mit musikalischer und pantomimischer Begleitung und mit möglichst wenig Wort; nur die Pointen waren gesprochen, und zwar auf Deutsch" (pers.

Interview 2004). Bereits in dieser frühen Phase kam es also zu einer deutschsprachigen Aufführung einer türkischen Theatergruppe, die ein gemischtes Publikum ansprechen und damit auch Anschluss an den deutschen Kontext finden wollte. In der Regel fanden die Produktionen jedoch in türkischer Sprache statt, aus begreiflichen Gründen, wie Pazarkaya erklärt: "Sprachpflege ist zunächst einmal eine Notwendigkeit, um überhaupt ein Kulturleben zu entwickeln, da in den sechziger Jahren die deutsche Sprache eben zunächst nicht zugänglich war" (ebd.). Als Spielorte dienten meist Studenten- und Arbeiterwohnheime; insbesondere die zuletzt genannte Inszenierung kam aber auch an deutschen Universitäten zur Aufführung.

Das Projekt der türkischen Theatergruppe ging ausschließlich auf Pazarkayas Eigeninitiative zurück; finanzielle Unterstützung von deutscher Seite erhielt es nicht. Allerdings fiel die Geburtstunde des türkischen Theaters in Deutschland auch in einen problematischen Zeitraum: 1966 geriet die seit den fünfziger Jahren florierende deutsche Wirtschaft erstmals in eine ernste Rezession, welche einen stagnierenden, ja bald sogar rückläufigen Arbeitsmarkt zur Folge hatte und zu ersten Anfeindungen und Polemiken gegen Ausländer führte (vgl. Terkessidis, *Migranten* 16 ff.). Freilich waren zu diesem Zeitpunkt noch nicht so sehr Türken bevorzugte Zielscheibe von Ressentiments, als vielmehr die damals zahlenmäßig stärker vertretenen Italiener, darunter insbesondere die Sizilianer. Türken waren im Alltagsleben und im Bewusstsein der Deutschen noch nicht so präsent wie in späteren Jahren, und so fand auch Pazarkayas Theaterprojekt insgesamt nur wenig Beachtung von Seiten der deutschen Öffentlichkeit.

Die *Türkische Theatergruppe* hatte immerhin drei Jahre lang Bestand. 1968 zog sich Pazarkaya aufgrund anderer Verpflichtungen von der praktischen Bühnenarbeit zurück, blieb aber dem türkischen, wie auch dem türkisch-deutschen Theater bis zum heutigen Tag als Dramatiker und Berichterstatter innig verbunden und betätigte sich in einzelnen Fällen auch selbst noch als Regisseur, so etwa im Jahr 1989 im Rahmen seiner Gastprofessur an Princeton University, als er Brechts *Kleinbürgerhochzeit* auf die Bühne brachte – das erste Stück, das in Princeton nach 1945 in deutscher Sprache aufgeführt wurde. 2004 inszenierte er an der Ohio State University die Uraufführung eines eigenen Theaterstückes, einer Adaption von Edgar Lee Masters' *Spoon River Anthology*, die er zweisprachig auf deutsch und englisch durchführte.

Als Früchte von Pazarkayas Arbeit als Dramatiker liegen bislang ein knappes Dutzend Stücke vor, von denen verschiedene vom Türkischen Staatstheater inszeniert wurden und hohe Auszeichnungen erhielten. Als 1989 erstmals eine offizielle deutsche Einladung an das Türkische Staatstheater erging, wurde sein Stück *Mediha* (1988), eine moderne *Medea*-Adaption im Kontext türkischer Gastarbeiter in der Bundesrepublik, die Ehre des Gastspiels zuteil; und sein Drama *Ferhat'in Yeni Acıları* ("Ferhats neue Leiden", 1992), mit dem er auf rechtsradikale Übergriffe auf Türken in Deutschland Anfang der neunziger Jahre reagierte, erhielt in der Spielsaison 1992/93 den İsmet-Küntay-Preis für die beste Aufführung.⁸³ Wie alle Dramen mit Ausnahme von *Ohne Bahnhof* verfasste Pazarkaya diese beiden Theaterstücke auf Türkisch; daneben liegen sie in seiner eigenen Übertragung jedoch auch in deutscher Sprache vor. Daneben verfasste er auch zahllose Artikel und Essays zum Thema Theater, in denen er etwa Gastspiele türkischer Gruppen in der BRD dokumentierte und bemüht war, die Öffentlichkeit über die Theatertraditionen in der Türkei aufzuklären. Seinen Anfang nahm diese Aktivität im Sinne der Annäherung zwischen den Kulturen bereits in den sechziger Jahren in zahlreichen Zeitungsartikeln (die vor allem in der *Stuttgarter Zeitung* und der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschienen) und setzte sich in späteren Jahren in Journalen und Buchpublikationen fort. Erwähnt sei hier besonders Pazarkayas Aufsatzsammlung *Rosen im Frost – Einblicke in die türkische Kultur* aus dem Jahr 1982, die ich bereits in Kapitel 2 des öfteren erwähnte.

3.2. DIE BERLINER SZENE FORMIERT SICH

Ohne direkte Verbindung zu Pazarkayas Stuttgarter Projekten begann sich ab Mitte der siebziger Jahre vor allem in West-Berlin allmählich eine türkische Theaterszene zu formieren. Zwar kam es beinahe zeitgleich auch in verschiedenen anderen deutschen Städten mit hohem türkischem Bevölkerungsanteil (wie etwa Hamburg, Köln, Nürnberg, München und Ulm) zu ersten türkischen Theaterprojekten, doch weist Berlin bis heute die wohl lebendigste und vielschichtigste türkische Kulturszene der BRD auf. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang besonders der Standort Kreuzberg als eine Art Keimzelle türkischer Kunst und Kultur in Deutschland. Die Mehrzahl der Theaterprojekte, die ich in

diesem Kapitel behandle, haben dort ihren Ursprung und ihr Zuhause. Dabei beschränkt sich das kulturelle Ambiente Kreuzbergs nicht auf türkische Traditionen; vielmehr pulsiert dieser Stadtteil, der bereits ab 1961 zu einer Art Utopia für all jene wurde, die nicht zum bundesdeutschen Mainstream gehören wollten, förmlich mit multikulturellem Leben. Kreuzberg ist bunt, vielfältig und oppositionell (vgl. Lang). In den Worten Mürtüz Yolcus, des Organisators des jährlich im Spätherbst ausgetragenen *Diyalog TheaterFests*: "Kreuzberg ist der Ort, von dem ich immer geträumt habe" (pers. Interview).⁸⁴ Bevor ich mich vor diesem Hintergrund der Darstellung früher türkischer Theatergruppen widme, sei zum besseren Verständnis der Entwicklungen dieser Jahre der sozial-geschichtliche Kontext der türkischen Migrationsbewegung vertieft.

Wie bereits angesprochen, war es nach überwundener ökonomischer Krise gegen Ende der sechziger Jahre zur eigentlichen Hochphase der Einwanderung gekommen. Vor allem Türken verließen ihre politisch und wirtschaftlich instabile Heimat in großer Zahl und stellten bereits ab 1972 die stärkste ausländische Bevölkerungsgruppe der BRD. Der "Anwerbestopp" vom November 1973 sorgte für eine scharfe Zäsur in der deutschen Einwanderungsgeschichte. Diese Maßnahme, welche die Bundesregierung mit der einsetzenden Wirtschaftsrezession begründete, beendete zwar effektiv die Ära der Gastarbeiter, doch die beabsichtigte Rückwanderungswelle trat aus einer Reihe von Gründen, auf die hier nicht im Einzelnen eingegangen werden kann, nicht im erhofften Ausmaß ein.⁸⁵ Hauptsächlich war das darauf zurückzuführen, dass der Ansiedlungsprozess der Gastarbeiter im Rahmen der Familienzusammenführung bereits seit geraumer Zeit in Gange war. Im Falle der türkischen Migranten hatte der Anwerbestopp noch dazu sogar den gegenteiligen Effekt, da Türken als Nicht-EG-Angehörige nach ihrer Ausreise nicht mehr in die BRD hätten zurückkehren können. Aus diesem Grund waren sie in höherem Maße als etwa die italienischen Arbeitsmigranten bereit, sich für einen längeren Zeitraum in Deutschland einzurichten. Damit aber rückte in den Folgejahren die wachsende türkische Minorität zunehmend ins Blickfeld und damit ins Bewusstsein der deutschen Öffentlichkeit (vgl. Terkessidis, *Migranten* 24-26).

Freilich geschah dies nicht von heute auf morgen, sondern in einem langsamen Prozess. Die siebziger Jahre waren längst noch nicht von dem Klima der Diskriminierung gegen Türken beherrscht, das spätere Jahrzehnte kennzeichnen sollte. Zwar warnte bereits

am 30. Juli 1973 eine *Spiegel*-Titelgeschichte "Die Türken kommen – rette sich wer kann"; doch die Zeiten, da man in öffentlichen Diskursen von einem spezifischen "Türkenproblem" zu sprechen begann, lagen noch in der Zukunft. Tatsächlich kam es von deutscher Seite zunächst sogar erstmals zu Bemühungen, auf die Migranten, die nun nicht länger als 'Gastarbeiter' sondern als 'Ausländer' angesehen wurden, zuzugehen und die so genannte 'Ausländerfrage' verschob sich zunehmend von Fragen der Anpassung zu Fragen der Integration. Der Soziologe Rainer Geißler unterscheidet in seinem Artikel "Ethnische Minderheiten" drei Perioden der Migration bis 1998: der "Anwerbephase (1955-1973) folgte eine Phase der "Konsolidierung und erste[n] Integrationsversuche" (1973-1980) und schließlich eine lang andauernde "Abwehrphase" (1981-1998). Wie Geißler anmerkt, wurde erst im Anschluss an den Regierungswechsel von 1998 in breiterem Rahmen an die Integrationsbemühungen der siebziger Jahre angeknüpft (Geißler 29-32). Bezüglich der Zeit nach 1973 merkt der Soziologe Mark Terkessidis allerdings an, dass die konkreten Integrationsmaßnahmen der Bundesregierung keineswegs vorrangig dem Wohle der Migranten dienten, sondern vor allem als Beitrag zum sozialen Frieden und zur Inneren Sicherheit in der Bundesrepublik gedacht waren. Dies hatte zur Folge, dass Migranten in Konzeptualisierungen von Integration stets als Problem dargestellt wurden (*Migranten* 27-28). Hinzu kam, dass das deutsche Verständnis von Integration auf einer "sehr strikten Vorstellung von Anpassung an deutsche Verhaltensstandards" basierte (ebd. 29). Schwierigkeiten und soziale Konfrontationen für die Zukunft waren damit geradezu vorprogrammiert.

Der seit 1969 in Berlin ansässige Ören beschreibt die Berliner Türken in den frühen siebziger Jahren wie folgt:

Zu dieser Zeit gaben die Türken wie alle anderen Gastarbeiter soziologisch betrachtet ein sehr homogenes Bild ab. Sie hatten alle den gleichen sozialen Status: vertragliche Gastarbeiter. Sie hatten die schmutzigsten, schlechtbezahltesten und schwierigsten Arbeiten zu verrichten. Sie hatten in der gesellschaftlichen Pyramide den untersten Platz einzunehmen. ("Metropole")

In den Augen der Deutschen waren die türkischen Migranten demnach eine graue, undifferenzierte Masse, durchaus existent, doch nicht als einzelne Individuen vorhanden.

Die Differenziertheit des türkischen Lebens (und seiner kulturellen Erzeugnisse) drang nur äußerst langsam und verspätet ins Bewusstsein der deutschen Gesellschaft vor. Die vorherrschende Perspektive jener Zeit reduzierte die Türken weiterhin zu Arbeitskräften ohne soziale oder kulturelle Ansprüche, "expected to fit into the mainstream culture of the host society, not establish a culture of their own" (Karakasoğlu 157). Eine derartige Wahrnehmung war der Entstehung einer türkischen Theaterszene wenig förderlich. So unterstützte man zwar Gründungen sozialer Organisationen, doch an einen 'Kunstbedarf' der türkischen Migranten dachte nach wie vor niemand: "Weil sich die Bundesrepublik nie als Einwanderungsland verstand, überließen die Verantwortlichen die kulturellen Aktivitäten der Arbeitsmigrant/innen zunächst der 'Eigeninitiative und Selbstorganisation der Ausländer'", zitiert Sappelt die Kommission "Ausländerpolitik" der CDU/CSU (277).

Von Seiten der türkischen Minderheit wurden ab Ende der sechziger Jahre jedoch verstärkt Anstrengungen unternommen, ihren sozialen Lebensraum zu strukturieren. So kam es ab der ersten Hälfte der siebziger Jahre zur Gründung verschiedener sozialer und politischer Vereine und Organisationen, und auch im künstlerisch-kulturellen Bereich wurden erste Schritte unternommen, unter anderem durch die Arbeit in Theatergruppen. Dies geschah zunächst fast ausnahmslos im Rahmen der türkischen Organisationen; Unterstützung von deutscher Seite existierte zu diesem Zeitpunkt höchstens ab und an durch private Institutionen wie zum Beispiel Kulturzentren und Volkshochschulen (ebd. 277). Erst später wurden türkische Theaterorganisationen und Gruppen zum Teil auch von Stadt- und Landesverwaltungen gefördert, allerdings für gewöhnlich nur mit geringen Beträgen, die überdies, wie erwähnt, meist aus Sozialfonds und nicht etwa Kulturfonds stammten.

FRÜHE GRUPPEN DER SIEBZIGER JAHRE

Von Einzelprojekten – etwa an der Volkshochschule (VHS) Kreuzberg ab 1971 (Arman, pers. Interview; Prinzing) – abgesehen entstanden in West-Berlin im Verlauf der siebziger Jahre vor allem drei bedeutende Theatergruppen: das *Halkevi İşçi Tiyatrosu* ("Volkshaus Arbeiter-Theater", ab 1974), die *Berlin Oyuncuları* ("Berliner Darsteller",

1976) und die *Kreuzberg Türk Halk Sahnesi* ("Kreuzberger Türkische Volksbühne", 1978).⁸⁶ Ich beschränke meine Ausführungen auf die ersten beiden dieser Projekte, da die *Kreuzberg Türk Halk Sahnesi* unter Leitung von Bülent Talay nur wenige Jahre Bestand hatte. Die gilt zwar ebenso für die *Berlin Oyuncuları*, doch sind diese schon insofern von herausragender Bedeutung für die Geschichte des türkischen Theaters in der BRD, da sie, wie ich im nächsten Abschnitt darstellen werde, Ende der siebziger Jahre wesentlich zum Entstehen des sogenannten "Türkenprojektes" der Berliner Schaubühne beitrugen. Zudem sei angemerkt, dass sich Meray Ülgen, der Gründer der *Berlin Oyuncuları* und bis heute eine der zentralen Figuren des türkisch-deutschen Theaters, über die Jahre hinweg immer wieder, verstärkt jedoch seit circa 2001 des Namens seiner alten Gruppe bediente.

Die Anfänge des organisierten türkischen Theaters in Berlin liegen allerdings knapp anderthalb Jahre vor der Gründung der *Oyuncuları*, nämlich gegen Ende 1974, als türkische Migranten unter Leitung von Nihat Bozkurt im Rahmen des Arbeiter-Jugend-Vereins eine Gruppe formierten, aus der später das *Halkevi İşçi Tiyatrosu* hervorging (vgl. Baykul, *Türkisches Theater* 31-33).⁸⁷ Die Gruppe setzte sich aus Arbeitern, Schülern und Studenten zusammen und begriff sich ganz in der von Atatürk initiierten Tradition der türkischen Volkshäuser, kommunaler Kulturzentren, die sich, einst Einrichtungen der Sozialdemokraten, in den siebziger Jahren zu Stützpunkten einer radikalen Linken entwickelt hatten. Bozkurt, ein ausgebildeter Maschinenschlosser, der schon in der Türkei als Schauspieler tätig gewesen war, realisierte zunächst Erol Toys (*1936) *Pir Sultan Abdal* aus dem Jahr 1970, ein Stück von über das Leben und Sterben eines gegen feudale Herrschaft ankämpfenden Volkshelden und Dichters aus dem sechzehnten Jahrhundert. Am 15. Januar 1975 fand die Premiere mit mehr als zwanzig Laienschauspielern und ohne jegliche finanzielle Unterstützung in der großen Audimax-Halle der Technischen Universität statt. Der Erfolg des Stückes war riesenhaft und mündete in eine Tournee durch ganz Deutschland. Auch das folgende Stück, *Alpagut Olayı* ("Alpagut Geschehnisse", 1974) von Haşmet Zeybek (*1948), das Bozkurt im darauf folgenden Jahr inszenierte, fand gewaltigen Anklang; diesmal erhielt das Arbeiter-Theater sogar Einladungen aus Straßburg und Paris. Über die Jahre brachte das *Halkevi İşçi Tiyatrosu* eine Reihe von Inszenierungen zustande, die durchgehen politisch motiviert waren und in der Tradition des Agitproptheaters zu sehen sind. Besonders in den achtziger Jahren fand

die Gruppe regen Zulauf unter Asylanten, die im Anschluss an den Putsch des Militärs vom September 1980 die Türkei hatten verlassen müssen. Zeitweilig besaß die Gruppe ihren eigenen kleinen Saal, den der Volkshaus-Verein neben einem Proberaum zur Verfügung gestellt hatte, doch sah sie sich aufgrund von Konflikten innerhalb des Vereins gezwungen, diese Räumlichkeiten Anfang der neunziger Jahre zu räumen. Im Jahr 2000 spalteten sich einige Beteiligte von der Gruppe ab und gründeten das *Asmen Tiyatro Toluluğu* ("Asmen Ensemble"), das bis heute aktiv ist. Unter dem Namen *Halkevi İşçi Tiyatrosu* selbst wurde allerdings seit geraumer Zeit kein Projekt mehr realisiert.

Im Gegensatz zum Volkshaus-Theater hatten die im Frühjahr 1976 von Künstlern und Intellektuellen ins Leben gerufenen *Berlin Oyuncuları* ("Berliner Darsteller"), welche neben zeitgenössischen auch traditionelle türkische Stücke aufführten, keine grundsätzlich sozialkritische Ausrichtung. Die Geschichte dieser Gruppe ist, wie erwähnt, eng mit der Person des Schauspielers, Regisseurs, Autors und Karikaturisten Meray Ülgen (*1941) verbunden, eines der großen Protagonisten des türkischen Theaters in Deutschland, der über die Jahre an beinahe allen bedeutenden Theatergründungen beteiligt war und deren künstlerische Ausrichtung und Entwicklung maßgeblich beeinflusste. Freilich wird am Falle Ülgens auch deutlich, wie sich ein Idealist und Künstler zwischen verschiedenen (vor allem theaterpolitischen) Fronten aufreiben kann.

Ülgen kam im Jahr 1972 nach Berlin und lernte dort bald Niyazi Turgay kennen, der damals bereits als Fachbereichsleiter für Ausländerbildung an der Volkshochschule Kreuzberg tätig war. Gemeinsam beschlossen sie, ein türkisches Theater aufzubauen und kamen auf der Suche nach Finanzierungsmöglichkeiten schließlich auf den Gedanken, das Projekt über die VHS laufen zu lassen. In der Folge erhielt Ülgen dort eine Anstellung als Theaterdozent. Er erinnert sich: "Der Ablauf war immer gleich: Meine Freunde besuchten den Kurs, mussten aber natürlich nichts dafür bezahlen. Ich bekam als Dozent von der Volkshochschule ein Gehalt und dieses ging direkt in unsere Theaterkasse" (pers. Interview). Die VHS stellte der Gruppe zudem einen Raum zur Verfügung, in dem sie sich ein kleines Theater für circa fünfzig Zuschauer einrichtete. Zunächst beabsichtigte Ülgen, zwei separate Stücke aufzuführen, darunter eines von Brecht in deutscher Sprache; doch zu guter Letzt beschränkte er sich auf die Inszenierung von *Demokrasi Gemisi* ("Ein Schiff namens Demokratie") des türkischen Satirikers Aziz Nesin, einem Stück, von dem

später noch zu sprechen sein wird, da es sowohl am *Tiyatrom* als auch am *Arkadaş Theater* zu den ersten gespielten Stücken gehörte und somit einen besonderen Stellenwert im türkisch-deutschen Theater einnimmt. Das Stück, das zeitgenössische sozialkritische Themen geschickt mit Elementen des traditionellen türkischen Schattentheaters verbindet, kam so gut beim Publikum an, dass die Gruppe daraufhin eine Tournee in verschiedene deutsche Städte unternahm. Darüber hinaus erhielten die Berliner Spieler auch eine Reihe von Einladungen aus dem Ausland, denen sie jedoch aus finanziellen Gründen nicht Folge leisten konnten.

Wie aus einem Volkshochschulbericht jener Jahre ersichtlich ist, waren die *Berlin Oyuncuları* mit ihren Projekten durchaus bestrebt, "auch die deutsche Bevölkerung anzusprechen und ihnen [sic] das Kulturgut der Türken nahe zu bringen" (zit. in Baykul, *Türkisches Theater* 12); in der Hauptsache richteten sich ihre Produktionen jedoch an ein türkischsprachiges Publikum. Im Programmheft zum zweiten Stück, Güner Namlis *Ayrıklar* ("Die Ausnahmen"), veröffentlichte die Gruppe eine Art Manifest, in dem sie auf die kulturelle Notstandssituation der Türken in Deutschland aufmerksam machte und zugleich die Intention des Theaters verbalisierte:

Wir, die aus wirtschaftlichen Gründen gezwungen sind, tausende Kilometer weit von unserer Heimat und Kultur zu leben, sind zu nur 'arbeitenden Menschen' degradiert, d.h. zu einer 'Maschine Mensch' geworden, da seit einem Jahrzehnt nichts unternommen wurde, um die kulturellen Bedürfnisse dieser Minderheit zu befriedigen. Die im Namen der Kultur von Zeit zu Zeit veranstalteten Tanz- und Folkloreabende sind sicher nicht ausreichend, um diese wohl vorhandenen Bedürfnisse zu befriedigen. . . . Wenn die Integrationsbestrebungen nicht einseitig, d.h. nicht Assimilation sein sollen, muss diese Minderheit die Möglichkeit bekommen, der Gesellschaft, in der sie lebt, ihr Kulturgut nahe zu bringen, damit auch die Bereitschaft bei den Gastgebern zu einer gegenseitigen Verständigung geweckt wird. (ebd. 13)

Zentral ist meines Erachtens in dieser Beschreibung neben dem Bild der Arbeitsmaschine Mensch insbesondere das Gefühl von Degradierung und Displaziertheit, das in den ersten Zeilen zum Ausdruck kommt. Daneben verweist der Text auf "kulturelle Bedürfnisse" der türkischen Migranten, die deutlich über ein gelegentliches Angebot folkloristischer Alibi-Veranstaltungen hinausgehen. Dass ein solcher Bedarf und damit ein Kulturanspruch auch tatsächlich bestanden, bestätigt allein schon der beachtliche Anfangserfolg der beiden vorgestellten Projekte. Dennoch sei mit Hinweis auf meine Ausführungen im zweiten Kapitel hier nochmals angemerkt, dass Situierungen der türkischen Kultur "zwischen

Folklore und Professionalität", wie sie etwa Stenzaly vornimmt (127), als problematisch betrachtet werden müssen, dann nämlich, wenn man diese Begriffe als einander ausschließende Oppositionen begreift. Gerade Produktionen wie Nesins *Demokrasi Gemisi* zeigen, dass sich (Elemente von) Folklore und Professionalität in Bezug auf Text und Aufführung durchaus miteinander verbinden lassen.

Die Intentionen und Ziele der *Berlin Oyuncuları* ergaben sich direkt aus ihrem Verständnis der Funktion von Theater und von Kunst im Allgemeinen. Fernab von jedem Gedanken der Selbstisolierung sahen sie diese im Dienste der Verständigung zwischen Kulturen und begriffen sie als Beitrag zur Integration, wobei sie diesen Begriff jedoch ausdrücklich von schlichter Anpassung absetzten. Vielmehr verstanden sie kulturelle Integration als ein beidseitiges Aufeinanderzugehen, wobei die Vermittlerfunktion von Kunst im Mittelpunkt stand. Den *Berlin Oyuncuları* wäre ein längeres Leben zu wünschen gewesen, um die Ziele ihrer programmatischen Schrift zu realisieren. Doch existierte in jenen Jahren keine Infrastruktur, die sie materiell in ihrem Vorhaben hätte unterstützen können. Zudem ereignete sich um das Jahr 1978 herum eine folgenreiche Begegnung, die den weiteren Verlauf des türkischen Theaters in Deutschland einerseits zu einem frühen Höhepunkt bringen und andererseits viele Jahre lang belasten sollte.

DAS PROJEKT AN DER SCHAUBÜHNE

Während sich die *Berlin Oyuncuları* noch in der Vorbereitung zu ihrem zweiten Stück befanden, erhielt Ülgen von der *Berliner Schaubühne* das verlockende Angebot, unter Peter Stein an einer Inszenierung von Botho Strauß' neuem Drama *Groß und klein* mitzuwirken. Zwar handelt es sich dabei, wie ich im ersten Kapitel darstellte, nur um eine kleine und zudem recht undankbare Rolle; dennoch zögerte Ülgen nicht, dieses Angebot anzunehmen, da sich türkischen Schauspielern in der BRD solche Gelegenheiten gerade zur damaligen Zeit nur höchst selten boten. Und so kam es bald darauf zu einer der ersten Beteiligung eines Türken an einer bekannten deutschen Theaterbühne. Auch Şinasi Dikmen sollte wenig später die gleiche Rolle in Ulm erhalten. Eine Ausnahmestellung nimmt hier höchstens Emine Sevgi Özdamar ein, die, wie ich ausführen werde, bereits ab

Mitte der siebziger Jahre als Regie-Assistentin und Schauspielerin am *Berliner Ensemble* beschäftigt war, deren Arbeit aber nicht in einem 'türkischen' Bezug stattfand. Ebenso zu erwähnen ist hier Renan Demirkan ein, die 1955 geboren seit 1962 in Deutschland lebt, Anfang der achtziger Jahre den Sprung von der Theaterbühne zu Fernsehen und Kino schaffte, dabei aber stets das Klischee der 'Türkin vom Dienst' abzustreifen bemüht war (vgl. Prior).⁸⁸

Der Probenverlauf von *Groß und klein* dokumentiert die Schwierigkeiten und Herausforderung dieser frühen türkisch-deutschen Zusammenarbeit, wie sich anhand von Marie H. Moss' Dissertation *The Rehearsal Procedure of Peter Stein at the Schaubühne* aus dem Jahr 1985 nachvollziehen lässt. In ihrer Darstellung des Probenverlaufs wirkt Ülgen als alleiniger Türke unter deutschen Schauspielern anfangs sehr verloren – eine Einzelperson isoliert vom Rest der Gruppe. Direkt an ihn gerichtete Anweisungen Steins betreffen zunächst selten Momente der Interaktion mit anderen Akteuren, sondern fast ausschließlich schauspieltechnische Aspekte. Position und Haltung Ülgens sei kurz anhand einiger Zitate aus Moss' Text vermittelt (wobei die Markierungen von mir selbst vorgenommen wurden): "Ülgen did not seem to be picking up the procedures from *the other around him* and again he seemed to feel *out of place*"; "He was still *relatively cautious and insecure* among the other performers"; "and he seemed *almost too shy* to ask the question"; "*The Turk* very cautiously made a suggestion" (214-219). Moss beschreibt Ülgen zunächst als äußerst unsicher und eingeschüchtert; nur allmählich beginnt er sich zu akklimatisieren, bringt eigene Ideen und Vorschläge mit ein und wird so ein Teil der Gruppe. An Moss' Darstellungen fällt auf, dass sie von Ülgen teilweise generisch als "der Türke" spricht. Nicht nur kommt es so zu einer eigenartig anmutenden Verschmelzung zwischen Schauspieler und Rolle, sondern diese Klassifizierung nach Ülgens Nationalität unterstreicht auch von der Autorin unreflektiert seine 'Andersartigkeit' von dem Rest der Truppe.

Während die Kooperation zwischen Stein und Ülgen im Strauß-Stück im Großen und Ganzen recht unspektakulär verlief, resultierte dieser Kontakt doch bald in einem bis zum heutigen Tage einmaligen Projekt. Ülgen erinnert sich:

[A]ls wir mit den *Berlin Oyunculari* unser zweites Stück fertig hatten, lud ich Peter Stein zu einer der Aufführungen ein. Es sah sich an, was wir da machten, und ihm gefiel unsere Arbeit. Also fragte ich ihn, ob die Gruppe in einem Projekt mit der *Schaubühne* zusammen arbeiten könnte. Er meinte, ich solle doch ein Konzept für ein solches Projekt erstellen. (pers. Interview)⁸⁹

Ülgens Konzept fand Steins Zustimmung, der daraufhin 1979 das *Türkische Ensemble* der *Schaubühne Berlin* ins Leben rief. Einige Jahre lang kam es so zu einer Reihe beachtlicher Produktionen auf einer der angesehensten deutschen Bühnen – das türkische Theater in Deutschland besaß plötzlich ein Gesicht. Noch heute bedauern zahlreiche Akteure, dass dieses Projekt bereits Anfang 1984 auslief, und sprechen in diesem Zusammenhang von einer großen verpassten Chance: Das türkische Theater, so die vorherrschende Meinung, hätte damals die einmalige Gelegenheit gehabt, sich in der deutschen Theaterlandschaft zu etablieren. Dass das Schaubühnen-Projekt letztlich zum Scheitern verurteilt war, lag nicht zuletzt an Diskrepanzen innerhalb der noch jungen türkischen Theatergemeinde selbst. Am deutlichsten drückt dies wohl Tayfun Bademsoy aus, der selbst 1981 im Rahmen des Projektes seine Karriere als Schauspieler begann. Bademsoy spricht von ersten guten Tendenzen, die in der Folge durch die "Selbsterfleischung der Türken" zugrunde gingen: "[E]s gab einen Riesenkrieg unter diesen Leuten" (pers. Interview).

Das mag etwas dramatisch klingen, doch befragt man Theaterleute türkischer Herkunft zu den Ereignissen der damaligen Jahre, so schleicht sich selbst heute noch eine merkliche Anspannung ins Gespräch und man merkt, dass hier auch zwanzig Jahre später immer noch einiges im Argen liegt. Dies sei als Anlass genommen, kurz auf das Thema der inneren Zerstrittenheit der türkisch-deutschen Theaterszene zu sprechen zu kommen, zumal sich diese auch in späteren Projekten immer wieder aufs Neue manifestierte und bei Außenstehenden nicht selten ein Gefühl der Befremdung verursachte. Im Falle des *Türkischen Ensembles* der *Schaubühne* liegen die Gründe, die zwangsläufig zu Konflikten innerhalb der Gruppe führten mussten, auf der Hand: Es war Ülgens Absicht gewesen, das Projekt mit bereits in Deutschland ansässigen türkischen Schauspielern zu realisieren, und er hatte dabei natürlich vor allem an seine eigene Gruppe, die *Berlin Oyunculari*, gedacht, die er Schritt für Schritt zu einem professionellen Ensemble ausbauen wollte. Stein jedoch bestand darauf, eine Reihe professioneller Schauspieler aus der Türkei nach West-Berlin zu holen, dazu den Regisseur Beklan Algan (*1933), mit dem ihn seit Jahren eine enge

persönliche Freundschaft verband. Letzten Endes resultierte dies in einer Gruppe, die teils aus halbprofessionellen Berliner Schauspielern und teils aus Vollprofis aus der Türkei bestand. Da es außerdem bald zu Schwierigkeiten mit Algan kam und in der Folge jede Produktion unter einem anderen Regisseur stattfand, wuchs diese Gruppe auch niemals zu einem rechten Ensemble zusammen. Stattdessen bildeten sich gruppeninterne Fronten und es kam zu Streitigkeiten, die über die Jahre nicht selten eskalierten. Gegen Ende 1982 hatte dies sogar einen fast kompletten Personalwechsel des Ensembles zur Folge. Stenzaly spricht im Kontext dieser Konflikte sehr zurückhaltend von "gewissen konzeptuellen Kontroversen zwischen den mit der Berliner Situation vertrauten Amateuren und den Theaterprofis aus der Türkei" (131). Gänzlich anders hört sich das bei Özdamar an, die ähnlich wie Bademsoy "ganz blutige Kämpfen" erwähnt, welche sogar die Zeit an der Schaubühne überdauerten (pers. Interview). Im Rückblick bezeichnen viele Beteiligte und Beobachter der Szene Steins Entscheidung, Schauspieler aus der Türkei zu engagieren, für einen Fehler.⁹⁰ Vielleicht wäre es tatsächlich von Vorteil gewesen, wenn Ülgen die Chance erhalten hätte, hier mit einer eigenen Gruppe kontinuierliche Theaterarbeit zu leisten. Man kann nur spekulieren, wie sich das Projekt an der *Schaubühne* in diesem Fall entwickelt hätte.

Neben diesen Brüchen innerhalb des Ensembles kam es aber auch zu Kritik von Außenstehenden, das heißt von Seiten anderer türkischer Theatergruppen, die besonders die finanzielle Bevorzugung des Schaubühnen-Projektes, sowie dessen künstlerische Konzeption bemängelten. Rein repräsentativ sei diese Kunst, es fehle ihr an politischer Aussagekraft und damit letztlich auch an sozialem Nutzen.⁹¹ Für das Aufkommen dieser Kritik lassen sich verschiedene Erklärungen anführen: Zum einen spielte dabei die geringe finanzielle Unterstützung türkischer Theaterprojekte von Seiten deutscher Behörden eine Rolle, indem sie die Gruppen in einen ständigen Überlebenskampf und so zwangsläufig auch in Konkurrenz zueinander zwang. Zum anderen existierten in den verschiedenen sozialen und politischen Vereinigungen türkischer Migranten, denen auch ein Großteil der Theatergruppen angehörte, grundsätzlich unterschiedliche Vorstellungen bezüglich der Funktion von Theater. Entweder stand die Kulturpflege im Vordergrund, was in Projekten 'traditioneller' Ausrichtung resultierte, oder aber eine Theatergruppe besaß eine stärkere zeitpolitische Orientierung. So wie die Situation lag, hätte es das *Türkische Ensemble* der

Schaubühne schwerlich jedem Recht machen können. Darüber hinaus ging die Kritik der finanziellen Begünstigung zumindest partiell von grundfalschen Annahmen aus, da die *Schaubühne* einen beträchtlichen Teil der Projektausgaben aus ihrem eigenen Etat für Auftritte Freier Theatergruppen finanzierte; dazu kamen freilich noch Subventionen aus dem Fond für Ausländerkultur des Berliner Kultursenates in Höhe von circa DM 60000 (vgl. Stenzaly 132; Baykul, *Türkisches Theater* 20).

Diesen Kritikpunkten und allen inneren Querelen zum Trotz brachte das türkische Ensemble der Schaubühne über die Jahre einige ansprechende Produktionen zustande und setzte so, trotz des letztlich Scheiterns, zumindest in künstlerischer Hinsicht ein frühes Glanzlicht des türkischen Theaters in Deutschland. Die Rahmenbedingungen waren freilich auch ausgezeichnet: Erstmals konnte hier eine türkische Gruppe in Deutschland ohne jegliche Finanznot agieren. Die Teilnehmer erhielten ein Festgehalt von DM 2300 (vgl. Stenzaly 132) und konnten sich so vollständig ihrer Theaterarbeit widmen. Zudem stellte die *Schaubühne* Probenräume, eine professionelle Bühne und technisches Personal zur Verfügung. Dennoch dauerte es eine ganze Weile, bis das erste Stück des *Türkischen Ensembles* zur Aufführung kam.

Der Projektleiter Beklan Algan, der in den fünfziger Jahren das *Lee Strasberg Theater Institute* in New York besucht und sich danach in der Türkei einen Namen als Schauspieler und Regisseur gemacht hatte, nahm zunächst mit Özdamar Kontakt auf, mit der er bereits früher im Rahmen verschiedener Projekte in der Türkei zusammengearbeitet hatte.⁹² Eine Weile fungierte Özdamar, die damals noch nicht als Schriftstellerin bekannt war, als seine Assistentin (zumal Algan kaum ein Wort Deutsch sprach) und leistete mit Algen Vorarbeiten zu einem Stück, das von Türken in Deutschland handeln sollte.⁹³ Doch die Zeitplanung konnte nicht eingehalten werden, das Projekt verschleppte sich mehr und mehr – und dann war Algan eines Tages plötzlich verschwunden und man hörte, er sei an einem anderen Projekt in der Türkei beschäftigt (vgl. Ülgen, pers. Interview). An seiner Stelle verpflichtete Stein Macit Koper als Regisseur, der darauf relativ zügig ein selbst geschriebenes Stück inszenierte, das, wie alle folgenden Produktionen auch, in türkischer Sprache zur Aufführung kam.

Am 15. Juni 1980 präsentierte das *Türkische Ensemble* mit *Giden tez geri dönmez* ("Wer geht, kehrt nicht so schnell zurück") seine Eröffnungsproduktion, eine mit

modernisierten anatolischen Volksliedern untermalte Saga über Heimatverlust und Entfremdung in der Ferne. In fünfzehn Bildern zeichnet das Stück den odyssee-artigen Weg einer Gruppe Türken nach, die aus Ostanatolien über Istanbul schließlich nach Berlin gelangt, wo sich die als Wunderland vorgestellte BRD in ihrer kalten Wirklichkeit zeigt. Das Stück, in dem so bekannte türkische Schauspieler wie Şener Şen, Ayla Algan (Beklan Algans Ehefrau) und Tuncel Kurtiz aus Stockholm mitwirkten, wurde mit Begeisterung aufgenommen; erstmals nahm auch die deutsche Presse von einer türkischen Produktion Notiz und reagierte durchweg positiv (vgl. Hammer, "Türkische Theaterproduktion"). Auch Ören urteilte voller Enthusiasmus: "Dieses Experiment auf der Schaubühne wird dereinst sicher als Markenstein des türkischen Kulturlebens in Berlin erkennbar werden. Denn seit geraumer Zeit regt sich da etwas und verlangt nach Anerkennung" ("Suche nach Synthese" 313).

Doch bereits bei der zweiten Produktion, die am 30. November 1980 Premiere hatte, Haldun Taners *Keşanlı Ali Destanı* ("Die Ballade von Ali aus Keşan"), kam es zu teilweise recht heftiger Kritik. Schon am Eingang des Hebbel-Theaters verteilten Vertreter lokaler türkischer Theatergruppen Flugblätter, die gegen die Produktion und Regisseur Tuncel Kurtiz propagierten. Hier würden, so zitiert Wolfgang Hammer in einer Ausgabe von *Theater heute*, "für die Menschen aus der Türkei nicht relevante Stücke" gespielt und "aktuelle Entwicklungen und deren Entstehungsprozesse in der Türkei" vernachlässigt ("Fröhlicher Fliegenberg"). Auch die deutsche Presse reagierte diesmal wenig erfreut. Bemängelt wurde insbesondere der volkstümliche Charakter dieser erneut mit zahlreichen Musikeinlagen untermalten Produktion vom Kampf des Helden gegen Ganovenbanden am Rande Istanbuls. So sprach etwa die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* von einem "Rührstück" mit "folkloristischem Habitus" (zit. in *Schaubühne* 280) und auch Ören beanstandete in diesem Kontext die Tendenz des Ensembles, "sich in die Wirklichkeit der Türkei zurückzuziehen, ohne die neue Wirklichkeit in Deutschland zu berühren" ("Suche nach Synthese" 313). Schärfer noch formulierte dies Hammer: Was bei dieser Vorstellung "deutlich sichtbar wurde, ist die Gefahr, dass die 'türkische Schaubühne' in die Sackgasse eines harmlosen, bunten Folklore-Theaters rutscht" ("Fröhlicher Fliegenberg").

Sicherlich gleichen sich die Publikumserwartungen in verschiedenen Ländern nie vollkommen und ebenso selbstverständlich darf man wohl auch Unterschiede zwischen

der Haltung eines türkischen Publikums in der Türkei und dem eines türkischstämmigen Publikums in Deutschland annehmen. Dennoch muss die Tatsache, dass ein damals kaum zwanzig Jahre altes Stück, das, in zahlreiche Sprachen übersetzt, in- und außerhalb der Türkei große Erfolge feierte und bis heute gespielt wird, ein Stück, das zu den besten Adaptionen der Theorien Brechts in den türkischen Theaterkontext zu zählen ist, in Berlin eine solche Welle negativer Kritiken hervorrief, gelinde gesagt, verwundern. Wiederum mag sich diese Reaktion wohl wenigstens zum Teil mit Ignoranz, daneben aber auch mit gegenseitiger Missgunst und Konkurrenzdenken innerhalb der türkischen Theaterszene Berlins erklären lassen.

Trotz solch kritischer Töne brachte das *Türkische Ensemble* insgesamt zehn zum Teil recht erfolgreiche Theaterproduktionen zuwege, von denen einige an verschiedenen, zumeist deutschen Bühnen gastierten, dazu einen Literatur- und einen Liederabend. Die Aufführungen fanden beinahe ausnahmslos in türkischer Sprache statt; die zweisprachig gestalteten Programmhefte machten die Stücke aber wenigstens potentiell auch deutschen Zuschauern zugänglich. Alles in allem gelang es trotzdem nicht, ein breites Publikum zu erreichen (vgl. Stenzaly 131). Besonders schlecht schnitt Başar Sabuncus (*1943) Stück *Işgal* ("Besetzt", 1966) ab, das ab dem 6. Juni 1981 unter Eigenregie des Autors im Hof des Hebbel-Theaters ausgetragen wurde. "Die wunderbaren Abenteuer des 'Glücklichen Arbeiters Mehmet Ali'", so der Untertitel dieses Stückes, musste wegen Mangels an Interesse bereits nach wenigen Aufführungen wieder abgesetzt werden. Einen größeren Zuspruch fanden im Gegensatz dazu Ülgens Kinderstücke. Innerhalb eines Zeitraums von anderthalb Jahren inszenierte er nicht weniger als drei eigene Theaterstücke und sorgte so für ein gewisses Maß an Kontinuität in einer ansonsten eher wechselhaften Geschichte des Ensembles.

Das erste davon, *Keloğlan – Evvel zamman içinde* ("Es war einmal", Premiere am 7. Mai 1981), handelt von einer volkstümlichen türkischen Gestalt, einem Taugenichts, der davon träumt, ohne Arbeit über die Runden zu kommen. Das Publikum nahm Ülgens Adaption, die er unter Beteiligung von Ayla Algan erstellt hatte, begeistert auf und auch die Presse reagierte mit Lob: "Eine reine Freude auch für den Sprachunkundigen", wertete beispielsweise das *Volksblatt Berlin* (vgl. *Schaubühne* 292). Es folgte *Kurnaz Eşek* ("Schlau-Esel", 8. Dez. 1981), in dem Ülgen neben der Regie auch selbst die Hauptrolle

übernahm, und *Sünnet Güğünü* (übersetzt als "Das Beschneidungsfest des Sohnes von Karagöz", 18. Sept. 1982), einer zeitgemäßen Verarbeitung der türkischen Schattenspiel-Tradition. Vor allem dieses letzte Stück, welches erstmals auch deutsche Textpassagen integrierte, fand einen gewaltigen Anklang und tourte in der Folge bis nach Amsterdam (vgl. Ülgen, pers. Interview).⁹⁴ Zwischenzeitlich kehrte Beklan Algan für die Inszenierung von Güngör Dilmens (*1930) *Kurban* ("Opfer", 1967) zurück, welche er diesmal tatsächlich auch zu Ende führte und die am 14. Mai 1982 Premiere hatte.

Im Anschluss an die beiden zuletzt erwähnten Produktionen kam es gegen Ende 1982 zu einem Bruch im *Türkischen Ensemble*: Mit Algan kehrte die Mehrheit der aus der Türkei eingereisten Schauspieler in ihre Heimat zurück, um dort anderen Verpflichtungen nachzugehen – die meisten von ihnen waren an staatlichen Bühnen angestellt und mussten nach einem bestimmten Zeitraum ihre Arbeit dort fortsetzen. Und auch Ülgen verließ wenig später die Schaubühne, zum Teil aus Ärger über die Arbeitsmoral einiger Kollegen: "Die Mitglieder der Gruppe waren wie Beamte: Sie kamen, spielten, holten ihre Schecks ab und gingen dann wieder. Das heißt, sie wuchsen nie zu einem richtigen Ensemble zusammen, das gemeinsam überlegte, welche Stücke man aufführen könnte, oder eines zusammen schrieb" (Ülgen, pers. Interview.). Um die entstandene Lücke zu füllen, folgte der einige Jahre zuvor nach Schweden zurückgekehrte Kurtiz mit seiner Stockholmer Gruppe *Halk Oyuncuları* ("Volksschauspieler") dem Ruf Steins an die Schaubühne und inszenierte mit *Ferhad ile Şirin* (übersetzt als "Legende von der Liebe") ab dem 23. April 1983 eine Mischung aus orientalischem Märchen und sozial-politischem Lehrstück. Kurtiz führte das Stück, das Nâzım Hikmet 1947 in der Haftanstalt Bursa verfasst hatte, zwar im Rahmen einer Tournee bis nach Schweden, doch die Presse reagierte verhalten. Die *Süddeutsche Zeitung* nannte die Aufführung gar eine "krampfige Geduldprobe" mit allzu viel Pathos (vgl. *Schaubühne* 394). Für die vorletzte Produktion des *Ensembles* zeichnete sich erstmals eine Regisseurin verantwortlich, die zudem nicht türkischer Herkunft war: Miriam Goldstein, die zuvor vor allem Peter Brook kollaboriert hatte, inszenierte *Sevdalı Bulut* ("Die verliebte Wolke", 8. Okt. 1983), eine von Orhan Güner dramatisierte Erzählung Nâzım Hikmets. Am 15. Februar 1984 kam unter Kurtiz' Regie noch die Premiere des Kinderstücks *Küçük Kara Balık* ("Der kleine schwarze Fisch"), ebenfalls von Güner adaptiert, diesmal nach einem Märchen von Samad Beranghi,

zustande, doch als der Berliner Senat darauf seine Zuschüsse strich, hatte das Projekt endgültig seinen Abschluss gefunden (vgl. Baykul, *Türkisches Theater* 22).

Das *Türkische Ensemble* der *Schaubühne* war trotz aller Schwierigkeiten und Widerstände ein vielversprechendes und zukunftsweisendes Projekt. In einer bislang in der Geschichte des deutschen Theaters einmaligen Aktion öffnete hier eine prominente Bühne türkischen Künstlern ihre Pforten und ermöglichte ihnen, ihrer Kunst professionell nachzugehen. Erstmals rückte damit auch ein türkisches Theaterprojekt in das Blickfeld der deutschen Presse. Gleichwohl ist die Anspannung verständlich, welche die Erinnerung an dieses Projekt bei türkischen Künstlern bis heute hervorruft. Denn nicht nur wurde damals eine große Chance vergeben – die Möglichkeit nämlich, türkisches Theater in Deutschland zu institutionalisieren und zu einem integralen Bestandteil der West-Berliner Theaterszene zu machen – sondern dieses Scheitern sollte die weitere Entwicklung des türkischen Theaters in Deutschland auch lange noch beträchtlich behindern. Zum einen hatte das Schaubühnen-Projekt einige aussichtsreiche Gruppen, darunter vor allem die *Berlin Oyuncuları*, regelrecht gesprengt. Zwar war der Rest der Gruppe ab 1979 bemüht, sich neu zu formieren und veranstaltete bis 1984 vor allem pantomimisches Theater (vgl. Baykul, *Türkisches Theater* 14); doch letztlich verloren die *Oyuncuları* nach Weggang der Kerngruppe an Bedeutung. Zum anderen wurde es für sich neu formierende Gruppen in der Folgezeit noch schwieriger, öffentliche Gelder bewilligt zu bekommen. So beschreibt etwa Necati Şahin, der Gründer und Leiter des *Arkadaş Theaters* in Köln: "[I]mmer wenn wir bei den Behörden Gelder beantragen wollten, hieß es, sogar die Schaubühne hätte es nicht geschafft, ein türkisches Theater auf die Beine zu stellen, wie sollten wir es da schaffen?" (pers. Interview).

Wenigstens in Berlin mündete das Ableben des *Türkischen Ensembles* jedoch indirekt in eine neue Phase des türkischen Theaters in Deutschland. Ermutigt von den Erfahrungen und Erfolgen an der Schaubühne machten sich einige türkische Künstler und Organisatoren in der Folge daran, die Planung einer eigenen Theaterbühne in Angriff zu nehmen. Und so kam es noch 1984 zur Eröffnung der ersten festen türkischen Spielstätte, des *Tiyatroms* ("Mein Theater"). Bevor ich dieses Projekt vorstelle, seien einige andere bedeutende Gruppengründungen nachgetragen.

OFF-GRUPPEN DER ACHTZIGER JAHRE

Zeitgleich mit dem Schaubühnen-Projekt wurden in West-Berlin verschiedene türkische Theaterprojekte ins Leben gerufen, darunter auch einige Jugendgruppen, wie zum Beispiel das *El-Ele* ("Hand in Hand"), das 1982 an der VHS Neukölln entstand, und bald darauf die *Kulis* der VHS Wedding, die 1985 aus einem Workshop unter Leitung von Yekta Arman hervorgingen. Die bedeutendsten Ensembles dieser Jahre waren das *Birlik Tiyatrosu* ("Kollektiv-Theater", 1980) des Vasif Öngören (1938-1984); das *Cep Tiyatrosu* ("Taschentheater", 1983), das Metin Tekin mit Türken, Griechen und Deutschen gründete; sowie das *Berlin Aile Tiyatrosu* ("Berliner Familientheater", 1983), das vor allem ab Ende der achtziger Jahre mit progressiven Aufführungen von sich Reden machte. In vieler Hinsicht spiegeln und ergänzen sich die Erfahrungen dieser Gruppen, zugleich stehen sie jedoch auch für unterschiedliche Sicht- und Arbeitsweisen. Aus diesem Grund werde ich alle drei Projekte vorstellen. Dabei wird deutlich werden, wie wenig sich die Behauptung eines kulturellen 'Rückzugs' oder Isolation türkischer Theatergruppen in Deutschland, wie sie etwa Stenzaly anstellte, aufrecht erhalten lässt – selbst schon zur Zeit seiner Studie in den frühen achtziger Jahren. Zunächst seien aber die sozialgeschichtlichen Hintergründe jener Jahre umrissen.

Wie ich bereits weiter oben ansprach, stand die BRD in den achtziger Jahren zunehmend unter dem Zeichen einer konservativen Tendenzwende, die sich gerade auch gegen in Deutschland lebenden Migranten richtete. "Der Konsolidierungsphase mit ersten Integrationsversuchen folgte eine fast zwei Jahrzehnte dauernde 'Abwehrphase'", fasst Geißler die Grundhaltung dieser Zeit prägnant zusammen (32). Ausdruck fand das nicht nur in der regressiven Gesetzgebung der neuen CDU-Regierung, die ab Oktober 1982 die politischen Geschicke des Landes lenkte, sondern auch an Universitäten und in den Medien kam es immer regelmäßiger zu Kundgebungen eines neuen Konservatismus. "Mit großer Sorge beobachten wir die Unterwanderung des deutschen Volkes durch Zuzug von Millionen von Ausländern und ihren Familien, die Überfremdung unserer Sprache, unserer Kultur und unseres Volkstums", verkündeten beispielsweise 1981 elf Professoren im sogenannten "Heidelberger Manifest" (zit. in Seidel); und der Herausgeber des

Berliner Tagesspiegels forderte im gleichen Jahr: "Mehr Wohnungen, weniger Türken" (ebd.).⁹⁵

Zum Teil hing diese verstärkt ausländer- und insbesondere türkenfeindliche Stimmung, die nun auch gebildete Kreise ergriff (die "Neue Rechte"), damit zusammen, dass ab 1980 im Zuge der Militärintervention in der Türkei über sechzigtausend türkische Flüchtlinge in Deutschland politisches Asyl suchten. Im Wahlkampf versprach die CDU nun neben dem Rückgang der Arbeitslosigkeit vor allem die Reduzierung der Zahl der in Deutschland lebenden Ausländer und verabschiedete noch im Jahr 1983 das "Gesetz zur Förderung der Rückkehrbereitschaft von Ausländern" (welches allerdings bereits unter der sozialdemokratischen Regierung vorbereitet worden war). Im gleichen Jahr formierte sich die Partei der Republikaner, die bald zu einem Sammelbecken für Rechtsextremisten wurde und der 1989 mit einem ausländerfeindlichen Programm erstmals der Einzug ins Berlin Abgeordnetenhaus gelang. Der Gesinnungswandel, der in solchen Entwicklungen deutlich wird, führte immer häufiger auch zu rassistisch motivierten Gewaltakten gegen Ausländer. Das zeichnete sich bereits 1985 an, als Neonazis in Hamburg zwei Türken erschlugen, und sollte schließlich in den Jahren nach der Wiedervereinigung in einer Reihe regelrechter Pogrome eskalieren.⁹⁶

Freilich gab es auch in den achtziger Jahren Bemühungen, die Integration und das Miteinander von Deutschen und Ausländern zu fördern. So richtete beispielsweise der Berliner Senat 1981 das "Amt des Ausländerbeauftragten" ein. Und auch Einzelaktionen erbrachten gewisse Resultate, darunter insbesondere Günter Wallraffs Buch *Ganz unten* (1985), das lebhaft öffentliche Diskussionen über die skandalösen gesellschaftlichen Missstände auslöste. Trotz dieser und ähnlicher anderer Aktionen herrschte in der BRD jedoch alles in allem eine restriktive politische Atmosphäre vor und das allgemeine Volksempfinden begünstigte Haltungen, wie sie etwa die Frankfurter Band *Böhse Onkelz* in Liedern wie "Für Mustafa (Türken raus)" ausdrückte: "Türkenpack, Türkenpack, raus aus diesem Land. / Geht zurück nach Ankara, denn ihr macht mich krank!" (vgl. Seidel).

Vielleicht erscheint es überraschend, dass Türken unter solchen Umständen überhaupt Theater zustande brachten. Tatsächlich kam es in den achtziger Jahren jedoch zu einer Vielzahl bedeutender Gruppengründungen, von denen verschiedene bis heute Bestand haben. Einige von ihnen schlugen sogar gänzlich neue Wege ein. Nicht zuletzt

hing das damit zusammen, dass im Laufe des Jahrzehntes langsam die nächste Generation nachrückte – eine Generation, die anders als ihre Eltern nicht mehr von einer Rückkehr in die Türkei überzeugt war. Gemeinsam mit den 'Theaterpionieren' der siebziger Jahre brachten sie das türkische Theater trotz aller sozialen und institutionellen Hindernissen in die nächste Entwicklungsphase.

"Unser neuer Heimleiter sagte, er sei Künstler und Kommunist." Mit diesen Worten führt die Erzählerin von Özdamars autobiografisch gefärbtem Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) den namenlos bleibenden Leiter ihres Wohnheimes ein und fährt bald darauf fort: "Er und seine Frau hatten in der Türkei Theater gespielt. Sie wurden dann von einem Theaterfestival eingeladen. So kamen sie nach Deutschland, spielten ihr Stück und blieben in Deutschland. Er ging tagsüber zu einem deutschen Theater, um sich Proben anzugucken, das Theater hieß *Berliner Ensemble*" (31, 35). Der Mann, dem Özdamar hier unter der liebevollen Bezeichnung "unser kommunistischer Heimleiter" ein literarisches Denkmal gesetzt hat, ist kein anderer als Vasif Öngören, Gründer und Leiter des *Birlik Tiyatrosu* ("Kollektiv-Theater"). Öngören, der bereits in der Türkei ein großer Bewunderer Brechts gewesen war, kam 1962 mit der Absicht Theaterwissenschaften zu studieren nach Berlin, hospitierte in der Folge am *Berliner Ensemble* und lernte dort unter anderem Erwin Piscator und Helene Weigel kennen (vgl. Baykul, *Türkisches Theater* 15). Die oben beschriebene Szene geht auf ein Ereignis aus dem Jahr 1965 zurück: Die damals gerade achtzehnjährige Özdamar war kurz zuvor als Arbeiterin nach West-Berlin gekommen, als Öngören zum Leiter ihres Arbeiterwohnheimes in Kreuzberg ernannt wurde. Er war es, der Özdamars Liebe zum Brecht-Theater begründete, indem er sie zu verschiedenen Aufführungen des *Berliner Ensembles* mitnahm (vgl. Özdamar, pers. Interview).

1966 kehrte Öngören in die Türkei zurück und gründete 1968 in Ankara das *Birlik Tiyatrosu*, das sich in seiner Arbeit stark am Epischen Theater orientierte. Auch Öngören selbst verfasste Stücke waren, wie ich im zweiten Kapitel erwähnte, der Brechtschen Tradition verpflichtet, so zum Beispiel sein populärstes Theaterstück *Asiye nasıl kurtulur?* ("Wie kann Asiye gerettet werden?"), das ab 1970 über tausend Mal zur Aufführung kam (vgl. Baykul, *Türkisches Theater* 16) und einige Jahre später sogar verfilmt wurde. Nach

dem Militärputsch im März 1971 wurde das *Birlik Tiyatrosu* verboten und Öngören und einige Mitarbeiter zu langjährigen Haftstrafen verurteilt. Im Zuge der Generalamnestie von 1974 kam er jedoch vorzeitig frei und nahm die Theaterarbeit von Neuem auf (vgl. Stenzaly 133). Noch im selben Jahr gründete er gemeinsam mit der bekannten Schauspielerin Meral Taygun das *Birlik Tiyatrosu* neu, diesmal in Istanbul. Als sich die politischen Zustände ab 1977 wieder verschlechterten, nahmen Drohungen radikaler Gruppierungen gegen die Truppe zu und am Abend der Generalprobe eines Nâzım Hikmet-Stücks kam es zu einem verheerenden Bombenattentat auf das Theater. Öngören und Taygun begaben sich darauf ins Exil nach West-Berlin, wo sie 1980 das *Birlik Tiyatrosu* ein weiteres Mal aufbauten (ebd. 133).

Mit professionellen Akteuren realisierte Öngören hier zunächst das in Istanbul verhinderte Projekt, Hikmets *Memleketimden İnsan Manzarları* ("Menschenlandschaften aus meinem Land"). Im Anschluss daran inszenierte er sein eigenes Stück *Zengin Mutfağı* ("Die Küche der Reichen", 1977), welches er bereits in der Türkei aufgeführt hatte, diesmal jedoch mit doppelter Besetzung in einer türkischen und einer deutschen Fassung (vgl. Baykul, *Türkisches Theater* 17). Öngören entschloss sich zu diesem Schritt, da Theater seiner Auffassung nach auch die Funktion haben sollte, einen Beitrag zur Annäherung der Kulturen zu leisten. Wie zuvor blieb Öngören auch in der BRD den Theorien Brechts verpflichtet; sein Ensemble verstand sich als Arbeitertheater, das einen Beitrag zur Emanzipation türkischer Arbeiter und, in Öngörens Worten, der "Vermittlung der türkischen Kultur an Deutsche" leisten wollte (zit. in Sappelt 280). Zwar war das Kollektiv Theater, das Öngören als GmbH gegründet hatte, in Deutschland vor staatlicher Verfolgung und vor Attentaten sicher, doch aufgrund mangelnder Subventionen ging es nach zwei Jahren an finanziellen Problemen zugrunde. Ab 1982 zog Öngören wegen der dort besseren Arbeitsbedingungen nach Holland weiter und gründete in Amsterdam eine Schauspielschule, die sich nach seinem frühen Tod im Jahr 1984 *Öngören Theater* nannte (ebd. 281).

Öngören ist nur einer von zahlreichen Künstlern, deren Theaterlaufbahn von der repressiven türkischen Regierung der siebziger Jahre ruiniert und die schließlich in die Emigration getrieben wurden. Ein ähnliches Schicksal verbindet ihn beispielsweise mit dem bereits in Verbindung mit dem Schaubühnen-Projekt erwähnten Tuncel Kurtiz, der in

seinem Stockholmer Exil die *Halk Oyuncuları* gründete. Und auch Özdamar, die 1976 an die Ost-Berliner *Volksbühne* kam, ist zu den Opfern der politischen Umstände zu zählen. Was das Beispiel Öngörens aber zudem verdeutlicht, ist, wie schwierig es zu Beginn der achtziger Jahre war, als türkischer Theatermacher – selbst mit einem Renommee wie dem Öngörens – in der deutschen Theaterszene Fuß zu fassen. Von der Problematik gerade der staatlichen Förderungen wird auch in der Folge immer wieder zu sprechen sein.

Die zweite bedeutende Gruppe jener Jahre, das *Cep Tiyatrosu* ("Taschentheater") wurde 1983 von Metin Tekin gegründet, der bereits in den frühen sechziger Jahren seine professionelle Arbeit als Schauspieler und Regisseur in der Türkei begonnen hatte. Von 1973 bis 1977 war er in England tätig gewesen, hauptsächlich um sich vor Ort genauer mit dem Shakespeare-Theater vertraut zu machen. Ab 1977 arbeitete er als Schauspieler in der *Theater Manufaktur* am Halleschen Ufer. Unter deren Dach machte er sich ab 1983 daran, eine internationale Theatergruppe aufzubauen. Es war Tekins Methode, ausgehend von einem "Basis-Text" unter möglichst starker Beteiligung der Schauspieler Szenen zu erarbeiten, die einen aktuellen Bezug zum Leben der Teilnehmer besaßen (vgl. Baykul, *Türkisches Theater* 37 f.).

So entstand noch im gleichen Jahr die erste Produktion des Taschentheaters, die im Dezember 1983 unter dem Titel *Mein Berlin* zur Aufführung gelangte. Im Februar 1985 folgte mit *Das ist die Frage* eine Fortsetzung. Beide Stücke setzen sich mit Themen der Arbeitswelt auseinander, wobei insbesondere das zweite spezifische sozialpolitische Kontexte der frühen achtziger Jahre reflektiert. Hier sieht sich eine türkische Familie gezwungen, in die Türkei zurückzukehren, als der Vater seine Arbeitsstelle in der BRD verliert. Dort angekommen müssen sich die Familienmitglieder jedoch erst wieder an die Verhältnisse anpassen, was gerade den Kindern schwer fällt, die nur gebrochen Türkisch sprechen.

Tekin ließ die Stücke in deutscher und türkischer Sprache aufführen. In einem Gespräch mit Mürtüz Yolcu äußerte er sich hierzu wie folgt: "Berlin ist eine vielsprachige Stadt. Mir geht es nicht darum, Theater von Türken für Türken zu machen, sondern . . . eine Theatergruppe zu bilden, die aus verschiedenen Nationalitäten besteht und in einer gemeinsamen Sprache auf der Bühne ihre Mitteilungen zum Ausdruck bringt" (zit. in ebd.

39). Doch trotz dieser integrativen Zielsetzung erwies es sich auch in diesem Fall als unmöglich, eine kontinuierliche Subventionierung vom Seiten des Berliner Kultursenat zu erhalten. Nachdem der Senat das erste Projekt der Gruppe noch finanziell unterstützt hatte, wurde diese Förderung für die folgenden Produktionen ohne Grund gestrichen. So entschloss man sich, im Rahmen des dritten Stückes *Flieg, mein Sohn, flieg* eine Unterschriftensammlung zu veranstalten, die der Petition an den Kultursenat Nachdruck verleihen sollte. Die Aktion hatte Erfolg: Für *Şarkılarımız ölmesin* ("Unsere Lieder sollen nicht sterben", übertragen als "Sechs Verrückte und ein Lied") wurde der Gruppe erneut eine staatliche Förderung zuteil (ebd. 38 f.).

Mit Unterbrechungen brachte das *Cep Tiyatrosu* bis in die neunziger Jahre hinein verschiedene Produktionen zustande. Tekin zufolge, so ließ mich Mürtüz Yolcu in einem Gespräch wissen, soll sie auch heute noch existieren, doch zu Aufführungen sei es bereits seit vielen Jahren nicht mehr gekommen. Tekin selbst war über die Jahre als Regisseur an verschiedenen Projekten, unter anderem auch am Berliner *Tiyatrom*, beteiligt.

Ebenso wie das Kollektiv Theater und das Taschentheater musste auch das *Berlin Aile Tiyatrosu* ("Berliner Familientheater") von Beginn an ums ökonomische Überleben kämpfen. Tatsächlich hätte die Gruppe beinahe schon nach der zweiten Produktion die Segel gestrichen. Nach einer mehrjährigen Pause formierte sie sich jedoch dann wieder neu und brachte bis 1995 noch weitere zehn zunehmend interkulturell ausgerichtete Produktionen zuwege. Der Name der Gruppe entstand, da viele der Arbeiter und Studenten, die 1983 an der Gründung beteiligt waren, Familien und Kinder hatten. Als erstes Projekt wählte man *Rumuz Goncagül* ("Kennwort Rosenknospe", 1982) von Oktay Arayıcı (1936-1985). Da das Stück neben unterhaltsamen Elementen auch sozialkritische Aspekte bot, hielt man es für eine geeignete Wahl. Das Stück schildert die Mühen einer Witwe, mittels einer Heiratsanzeige den geeigneten Ehemann für ihre Tochter zu finden, und endet nach Irrungen und Wirrungen in einer Doppelhochzeit. Die Produktion fand in türkischer Sprache statt und auch inhaltlich war sie noch ganz an den Lebensverhältnissen in der Türkei orientiert; lediglich über das zweisprachig gestaltete Programmheft öffnete sich das Stück zum Teil auch einem deutschen Publikum (ebd. 34).

Im Folgeprojekt wollte man allerdings verstärkt der spezifischen Situation der Türken in Deutschland Rechnung tragen und darüber hinaus möglichst auch deutsche Zuschauer ansprechen. Deshalb entschied sich die Gruppe mit Bilgesu Erenus' (*1943) *Mısafir* ("Der Gast", 1984) für ein Stück, das zweisprachig realisierbar war und thematisch dem Erfahrungskontext der Zuschauer entsprach. Das Stück der Autorin handelt von den Schwierigkeiten des Arbeiters Musa, der nach zwanzigjährigem Aufenthalt in Deutschland in sein türkisches Dorf zurückkehrt, sich dort jedoch nicht mehr zurechtfindet. Hier wie dort wird er als Gast angesehen und fühlt sich nirgendwo mehr heimisch. Die Inszenierung wurde glänzend aufgenommen. Wie Yolcu, von Beginn an einer der Protagonisten der Gruppe, anmerkt, war dies einerseits dem aktuellen Bezug des Stückes, daneben aber insbesondere auch der besonderen Darstellungsweise zuzuschreiben. Indem nämlich die Zuschauer häufig direkt angesprochen wurden, verstärkte sich deren persönliche Betroffenheit und sorgte für ein besonders intensives Theatererlebnis (ebd. 35).

Trotz des Erfolges kam es im Anschluss an diese Produktion ab 1985 zur eingangs angesprochenen Krise. Zum größten Teil lag dies daran, dass der Berliner Kultursenat, der bereits für *Mısafir* die Fördergelder gestrichen hatte, auch weiterhin keine Mittel mehr zur Verfügung stellen wollte. Ähnlich wie beim *Birlik Tiyatrosu* und dem *Cep Tiyatrosu* war es auch für das *Berlin Aile Tiyatrosu* damit nahezu unmöglich, finanziell über die Runden zu kommen. Es hätte in diesem Zusammenhang durchaus Berechtigung, die Kriterien der Förderbewilligung seitens des Kultursenates kritisch zu hinterfragen, der offenbar bereits einmal geförderten Theatergruppen in Folgeproduktionen nur selten erneute Finanzhilfen gewährte.⁹⁷ Allerdings hing die damals besonders ausgeprägte Förderflaute auch mit zeitspezifischen Gründen, insbesondere mit dem Scheitern des Schaubühnen-Projektes und der Gründung des *Tiyatroms* zusammen.

Mehr als drei Jahre nach dem letzten Stück wagte das *Berlin Aile Tiyatrosu* im Jahr 1988 einen Neubeginn. Die Gruppe war während ihrer Pause nicht untätig gewesen, hatte mit kulturellen Veranstaltungen zahlreiche neue Akteure hinzugewonnen und unter anderem auch eine Musik- und Folkloregruppe gebildet. Wegen dieses erweiterten Angebotes beschloss man, fortan als *Türkisches Kulturensemble Berlin / Diyalog e.V.* aufzutreten. Das Bühnen-Comeback der Gruppe war einer der Höhepunkte des türkischen

Theaters in den achtziger Jahren. Unter Regie von Orhan Güner, der bereits *Mısafir* realisiert hatte, inszenierte das Ensemble *Büyük Romulus der Große* von Friedrich Dürrenmatt. Wie schon im Titel ersichtlich ("büyük" heißt nichts anderes als "groß"), kam es in dieser Produktion zu einer faszinierenden Verdopplung. Yolcu erklärt:

Wir spielten [das Stück] auf Deutsch, inszenierten es jedoch auf unsere ganz eigene Art. Romulus war plötzlich eine Figur, die zwar nicht direkt aus der Türkei kam, doch von dem Schauspieler nicht wie ein Europäer, sondern eben wie ein Türke interpretiert und gespielt wurde. . . . Er war schon immer noch Romulus der Große. Doch wir bewegen uns anders auf der Bühne, wir interpretieren die Themen und die Figuren anders. Und ich meine, das sollten wir auch so beibehalten. Warum sollte ich denn so spielen, wie der Herbert das macht? (pers. Interview)

Was in diesen Worten, ebenso wie in der Produktion selbst zum Ausdruck kommt, ist ein neu erwachtes Selbstbewusstsein türkischer Theaterakteure in Deutschland. Zugleich war mit dieser Aufführung auch ein entscheidender Schritt hin zum deutschen Kulturkontext vollzogen. Erstmals präsentierte hier eine türkische Gruppe eine Produktion, die weder mit dem Leben in der Türkei noch mit der Integrationsthematik der zu tun hatte, sondern sich ganz im Gegenteil an einen modernen deutschsprachigen Text heranwagte, um diesen zwar in der Originalsprache, aber doch auf "ganz eigene Weise" zu interpretieren. Die *taz* sprach in diesem Zusammenhang von einem "getürkten" römischen Kaiser (zit. in Baykul, *Türkisches Theater* 36). In diesem Sinne war *Büyük Romulus der Große* wohl eine der ersten 'transkulturellen' Produktionen einer türkischen Theatergruppe überhaupt. Das Stück wurde von türkischer wie deutscher Seite begeistert aufgenommen.

Eine Erklärung für Entwicklung findet sich in der Eigendarstellung der Gruppe auf ihrer offiziellen Website. Demnach waren viele der neuen Mitglieder Angehörige der zweiten Generation von Türken in Deutschland und das Selbstverständnis des *Türkischen Kulturensembles* war damit das einer Gruppe "zwischen den Kulturen" ("Zur Geschichte vom Diyalog"). Yolcu betont in diesem Kontext: "Wir haben uns mit der Zeit geändert. Zuerst mussten wir ja Abstand zu den Vorstellungen unserer Eltern gewinnen. . . . Ich würde sagen, bis um 1990 hat man vor allem türkische Stücke in der türkischen Sprache inszeniert und danach in den 90er Jahren mit der zweiten Generation zusammen die Sprache und auch die Themen geändert" (pers. Interview). In der Folge führte die Gruppe Stücke multinationaler Autoren zumeist in zwei Sprachen auf, darunter im Jahr 1989 Necet Erols *Die Rückkehr*, eine kritische Auseinandersetzung mit dem Programm der

Rückkehrförderung der Bundesregierung; 1991 Fernando Arrabals (*1932) *Picknick im Felde* ("Piquenique en campagne", 1958) über die Sinnlosigkeit des Krieges; 1993 *Bezahlt wird nicht!*, ein auf Kreuzberger Verhältnisse angepasstes Stück von Dario Fo ("Non si paga! non si paga!", 1974), mit dem die Gruppe im folgenden Jahr zum Istanbuler Theaterfestival eingeladen wurde; und 1995 *Kardan und Leylaki* nach einer Erzählung von Rafik Schami. In den letzten Produktionen führten mit Thomas Ahrens und Lambert Blum sogar zwei Deutsche Regie – ein weiterer Schritt weg von einer 'rein türkisch' verstandenen Theaterarbeit. Seit 1995 veranstaltet das *Kulturensemble* jährlich im Herbst ein mehrwöchiges Festival mit Theatergruppen aus dem In- und Ausland. Unter der weitsichtigen Organisation Yolcus hat sich dieses *Diyalog TheaterFest* inzwischen zu einem der (multi-)kulturellen Glanzlichter Berlin-Kreuzbergs entwickelt. Waren anfangs hauptsächlich deutsche und türkische Gruppen vertreten, so hat sich das Festival gerade in den letzten Jahren immer weiter geöffnet. Die Entwicklung geht, so erklärt Yolcu, auf "ein internationales Migranten Festival" hin (ebd.).

Festzuhalten bleibt an dieser Stelle, dass sich die türkische Off-Theaterszene im Verlauf der achtziger Jahre mit einer Reihe bedeutender Gruppengründungen und dem Auftreten der nächsten Generation entscheidend weiterentwickelt hat. Alle vorgestellten Gruppen waren unter anderem auch bemüht, auf den deutschen Kulturkontext einzugehen und teilweise auch ein deutsches Publikum mit anzusprechen. Hierbei ist insbesondere das zuletzt beschriebene Projekt des *Türkischen Kulturensembles* und sein international und transkulturell orientiertes Theaterkonzept hervorzuheben. In einem gewissem Kontrast zu den Entwicklungen der freien Theaterszene stehen die beiden großen Theatergründungen der achtziger Jahre, das Berliner *Tiyatrom* und das *Arkadaş Theater* Köln. Beide Projekte sahen sich trotz manch gegenteiliger Bekundungen lange Zeit vorwiegend der türkischen Kulturpflege verpflichtet und erst an zweiter Stelle dem interkulturellen Dialog. Der Wandel kam sich in beiden Fällen erst später und ist zum Teil immer noch nicht ganz vollzogen. Es wird hier allerdings zu differenzieren sein zwischen Erwachsenen- und Kindertheater; gerade im zweiten Bereich gab es durchaus schon frühe Bemühungen, Kontakte zwischen den Kulturen zu ermöglichen.

BERLINER TIYATROM

Im Jahr 1999 veröffentlichte das *Tiyatrom* anlässlich seines fünfzehnjährigen Bestehens ein Informationsheft. Darin blickt "das einzige professionelle türkische Theater in Berlin" auf eine bewegte Vergangenheit zurück, zieht ein positives Zwischenresümee und steckt sich neue Ziele für die Zukunft ab. Als Grundlage der Theaterarbeit wird das Bestehen genannt, "die türkische Sprache in ihrer Schönheit und Vielfalt lebendig zu erhalten, weiterzuentwickeln und anschauend zu gestalten." Daneben sei man nach nunmehr sechsfünfzig Produktionen vor kurzem dazu übergegangen, Stücke zum Teil auch zweisprachig zu gestalten, "um damit einem breiteren Publikum zugänglich zu sein und somit zum Austausch verschiedenartiger Kulturen beizutragen" (*Tiyatrom* 2). An gleicher Stelle betont Berlins Regierender Bürgermeister Eberhardt Diepgen die Brückenfunktion des *Tiyatroms*, das sowohl die "Integration der türkischen Mitbürger" als auch den "Dialog der Kulturen" unterstütze (ebd. 4). Die Ausländerbeauftragte des Senats Barbara John wiederum weist auf die große Bedeutung des Theaters "zur Bildung einer eigenen kulturellen Identität" der Berliner Türken hin und nennt das *Tiyatrom* einen "Ort der kulturübergreifenden Begegnung" (ebd. 8). Das Resümee von Yekta Arman, dem Leiter des Theaters, setzt der euphorischen Stimmung dieser Festschrift die Krone auf: "[V]om Anfang bis Ende stolze 15 Jahre", so schwelgt er, "15 Jahre voller Schönheit und Erinnerungen" (ebd. 19).

Ein völlig gegensätzliches Bild zeichnet ein Artikel, der im Dezember 2001 unter dem provokativen Titel "Wenn die Mafia Theater macht: Zur Situation des türkischen Theaters in Berlin" im Berliner Stadtmagazin *Scheinschlag* erschien. Darin beschuldigt Yalçın Baykul nicht nur die Leitung des *Tiyatroms*, das Theater für "krumme Dinger" zu missbrauchen, sondern kritisiert insbesondere auch die "unfähige künstlerische Leitung" sowie die "bodenlose Niveaulosigkeit" des Theaters. Nach Baykul sei das *Tiyatrom* nichts weiter als ein "weltfremdes, unkreatives Volkshochschultheater ... mit freundlicher Unterstützung des Senators für kulturelle Angelegenheiten". Der Artikel schließt mit den Worten: "Die türkischen Berliner haben ein Recht, ein anständiges Theaterstück in ihrer Sprache zu sehen. Das wird aber nur möglich sein, wenn die Mafia aufhört, Theater zu machen" ("Mafia"). Zwischen der von Baykul attestierten "bodenlosen Niveaulosigkeit"

und Armans "stolzvollen Jahren" liegen wahrlich Welten. Auf diese Diskrepanz wird im späteren Verlauf noch näher einzugehen sein; zunächst seien jedoch das Theater und seine Geschichte vorgestellt.

Als sich abzeichnete, dass das Schaubühnen-Projekt nicht mehr lange Bestand haben würde, setzte sich in Berlin eine Gruppe türkischer Künstler und Organisatoren zusammen, um die Planung einer eigenen professionellen Theaterbühne in Angriff zu nehmen. Unter anderem befanden sich darunter Niyazi Turgay, der Mitte der siebziger Jahre bereits Ülgen's *Berlin Oyuncuları* zum Start verholfen hatte, Yekta Arman, ein langjähriges Mitglied sowohl der *Oyuncuları* als auch des Schaubühnen-Ensembles,⁹⁸ und Çetin İpekkaya, ein renommierter Neuankömmling aus der Türkei, der nach dem Militärputsch von 1983 seine Arbeit als Regisseur am Istanbuler Stadttheater hatte aufgeben müssen (vgl. Baykul, *Türkisches Theater* 23). Auf Anregung İpekkayas stieß zu dieser Gruppe noch Meray Ülgen hinzu, der nach seinem Abschied vom *Türkischen Ensemble* zwischenzeitlich in Köln tätig gewesen war. Gemeinsam legte die Gruppe dem Berliner Kultursenat einen Projektvorschlag vor, der dort auf unerwartet gute Resonanz fiel, wobei sich vor allem Kultursenator Volker Hassemer für die Gründung einer türkischen Bühne stark machte (Ülgen, pers. Interview). Rufe nach einem eigenständigen Theater waren in der türkischen Gemeinde, wie ich am Beispiel Örens bereits erläutert habe, schon seit geraumer Zeit zu hören gewesen. Nicht zuletzt dank des Schaubühnen-Projektes besaß das türkische Theater nun jedoch eine derartige öffentliche Präsenz, dass plötzlich einige Türen offen standen.

Zur Lösung der Finanzfrage und um dauerhafte Förderungen beantragen zu können, vollzog sich die Gründung des *Tiyatroms* im Rahmen des neu entstandenen *Odak* ("Fokus") e.V., eines Vereines für soziale und kulturelle Arbeit. Diese Organisation, deren Vorsitz Turgay übernahm und bis zum heutigen Tag innehat, begreift sich als interkulturelle Vermittlungsstelle und arbeitet überwiegend mit drogenabhängigen türkischen Jugendlichen.⁹⁹ Das *Tiyatrom* ist einerseits an den *Odak*-Verein angebunden, der auch die Ausgaben des Theaters aus seinem kulturellen Etat deckt; andererseits genießt es jedoch auch eine gewisse Autonomie, indem es *Odak* zwar über Pläne und Entscheidungen informiert, im künstlerischen Bereich jedoch ansonsten weitgehend

eigenständig entscheiden kann (vgl. Arman). Dennoch trat hier Kunst von Beginn an in eine enge Verbindung mit sozial-politischen Fragestellungen. So betont Turgay, dass Theater für ihn nicht nur eine Kunstform, sondern insbesondere auch "ein soziales, pädagogisches und ein politisches Instrument" darstelle (Tiyatrom 14). In der praktischen Umsetzung bedeutete dies, dass die Bühnenarbeit am *Tiyatrom* an bestimmte Formen und Funktionen gebunden war. Turgay nennt hier das Bestreben, "die kulturellen Werte zu bewahren, sie an [die] Nachkommen weitergeben zu wollen" und spricht dabei gerade der Sprachpflege eine zentrale Funktion zu: "Die Sprache erhalten zu wollen, ist der erste Schritt, die Kultur zu erhalten (zit. in Baykul, *Türkisches Theater* 23). Eine solche Funktionalisierung von Theater als soziale, beziehungsweise kulturelle Institution ist vielleicht im Kontext der damaligen Verhältnisse und Lebensumstände der türkischen Minorität begreiflich; immerhin gab es zu Beginn der achtziger Jahre in Berlin für die etwa 150000 Türken ein nur geringes und recht belangloses türkisches Kulturangebot. Dennoch sollte sich diese selbst auferlegte Beschränkung eines türkischsprachigen Theater mit spezifisch türkischen Themen zunehmend als problematisch erweisen und das *Tiyatrom* über die Jahre hinweg immer wieder ins Kreuzfeuer der Kritik bringen.

Am 8. Oktober 1984 war es soweit: Das *Tiyatrom* ("Mein Theater")¹⁰⁰ öffnete mit Cahit Atays *Karaların Memetleri* ("Die Memets des Dorfes Karalar", 1965) unter Co-Regie von İpekkaya und Ülgen seine Tore in der Alten Jakobstraße in Berlin-Kreuzberg. Bei diesem Spielhaus handelt es sich um ein 1957 errichtetes Konferenzgebäude mit rechteckigem Foyer und daran anschließendem oktaederförmigen Saalbau und hat ein Fassungsvermögen von 99 Zuschauern. Die Innenausstattung des Theatersaales erinnert an ein Zirkuszelt mit vielfältig wandelbarem Raum für Bühne und Publikum. Die Bühne selbst hat eine Größe von 13 x 8 Metern.¹⁰¹ Atays bäuerlichem Lustspiel folgten bereits im folgenden Jahr nicht weniger als vier Produktionen, darunter Vasif Öngörens *Asiye nasıl kurtulur?* (Regie İpekkaya) und Azis Nesins *Demokrasi Gemisi* (Regie Arman). Auch Ülgen inszenierte ein weiteres Stück, doch im Anschluss kam es zu Unstimmigkeiten in der Gruppe, woraufhin er einem Ruf nach Köln Folge leistete, um dort im Auftrag des Türkischen Lehrervereins das *Arkadaş Theater* zu gründen.

In seiner Anfangszeit bestand das *Tiyatrom* aus einem festen Ensemble von circa zwölf Personen, die abwechselnd spielten, inszenierten und sich um die Organisation des

Theaters kümmerten. Im Rückblick bezeichnet Arman die Jahre zwischen 1984 und 1988 als Orientierungsphase: Man arbeitete an einem übergreifenden Konzept und suchte nach Stücken, die das türkische Publikum in Berlin ansprechen würden (pers. Interview). Dies gelang jedoch zunächst nur bedingt: Stücke bekannter türkischer Autoren, die in der Türkei Theatersäle füllten, erreichten hier eine nur geringe Resonanz. Mehr Erfolg hatte das *Tiyatrom* 1987 mit İpekkayas Inszenierung eines eigenen Stückes mit volkstümlichem Charakter: *Pir Sultan* behandelt das Leben eines legendären alevitischen Volksdichters, der im 16. Jahrhundert Aufstände gegen die osmanischen Obrigkeit organisierte, zum Volkshelden avancierte und schließlich hingerichtet wurde (vgl. Baykul, *Türkisches Theater* 24).

Trotz des Erfolges dieser Produktion konnte man sich am *Tiyatrom* jedoch nicht auf eine gemeinsame künstlerische Linie einigen und so kehrte 1988 auch İpekkaya dem Theater den Rücken, um eine Lektorenstelle an der Berliner *Akademie der Schönen Künste* anzutreten. Am *Tiyatrom* ging man in der Folge dazu über, bekannte Regisseure aus der Türkei zu verpflichten. Noch im gleichen Jahr inszenierte Professor Nurhan Karadağ *Bozkirdirliği* ("Spiele in der Steppe") von Ünal Akpınar nach einer traditionellen dörflichen Theaterform (*köyseyirlik oyun*). Es folgten Einladungen an Rutkay Aziz, der ein Stück zum Thema Todesstrafe, inszenierte, sowie an Kerim Afsar, der mit Siegfried Lenz' *Zeit der Schuldlosen* (1961) ein deutsches Drama in türkischer Übertragung auf die Bühne brachte. Trotz aller Bemühungen von Seiten der Theaterleitung, den Spielplan interessant zu gestalten, und trotz einiger künstlerisch recht anspruchsvoller Produktionen blieben die Zuschauer jedoch im Großen und Ganzen aus (ebd. 24).

In diesem Kontext sollte die Frage nach dem türkischen Publikum des *Tiyatroms* stehen. Es wäre grundfalsch, bei den Berliner Türken von einer homogenen Gruppe auszugehen. Im Gegenteil gab es hier in den achtziger Jahren neben einfachen Arbeitern aus ländlichen Regionen auch Studenten, Intellektuelle und Künstler, neben traditionellen und staatsgläubigen Türken politische Flüchtlinge und scharfe Regimekritiker. Gerade diese Vielfalt unter den Berliner Türken, die gleichsam Konflikte der Türkei in die BRD transportierte, erwies sich als eines der grundlegenden Probleme des *Tiyatroms*, da dies zwangsläufig sehr unterschiedliche Auffassungen über die Funktion von Theater und Kunst zur Folge hatte. Unter solchen Umständen war es dem *Tiyatrom* unmöglich, alle

Kritiker zu befriedigen, zumal es, wie erwähnt, auch unter den Gruppenmitgliedern selbst gegensätzliche Ansichten gab. So kam es in der Folge allenthalben zu Widerständen und Kritik: "Jeder Schritt, jede Entscheidung hatte Gegner innerhalb und außerhalb des *Tiyatroms*" (ebd. 25)

Zusätzlich erschwert wurde die Situation ab Ende des Jahrzehnts durch die politische Atmosphäre im Zuge der Wiedervereinigung. In dieser Zeit des radikalen sozialen Umbruchs, als es vor allem um das Zusammenwachsen zweier einander entfremdeter Nationen und um die Integration ethnischer Deutscher aus Polen und Russland ging, erreichte das Interesse an türkischer Kultur einen absoluten Tiefpunkt (vgl. Şenocak, "Deutsche werden" 9 ff.).¹⁰² Eine der Konsequenzen für das *Tiyatrom* war, dass der Kultursenat die Fördergelder drastisch reduzierte (Arman, pers. Interview). In dieser prekären Lage war es wichtiger denn je, ein erweitertes Publikum anzusprechen. Daher beauftragte das Theater 1990 den Journalisten Aydin Engin damit, ein Stück zu verfassen, das spezifisch auf die Bedürfnisse und die Situation der Berliner Türken zugeschnitten war. Das Resultat war *Hochzeit in Kreuzberg*, welches das *Tiyatrom* noch im selben Jahr unter Engins eigener Regie inszenierte. Dieses Stück über das Leben und die Gebräuche der Berliner Türken, welches sich zudem auch mit der Generationsfrage befasst, war das bis dato bestbesuchte Stück des *Tiyatroms* und erhielt eine Reihe von Tournéeangeboten. Trotzdem wurde auch hier erneut Kritik laut, dieses Mal von Seiten intellektueller Türken, die die Anspruchslosigkeit des Stückes bemängelten (Baykul, *Türkisches Theater* 25).

Auf der Suche nach neuen Strategien und Formen verpflichtete das *Tiyatrom* zu Beginn der neunziger Jahre erstmals einen deutschen Intendanten. Unter Regie von Ralf Milde, der bereits dem türkisch-deutschen *Kabarett Knobi-Bonbon* zu Ruhm und Ehren verholfen und verschiedene Theater im In- und Ausland künstlerisch betreut hatte, gelang ein weiteres theatralisches Glanzlicht: Milde's Adaption der Sittenkomödie *Der Diener zweier Herren* von Carlo Goldoni (1703-1793) versetzte die Handlung aus dem Venedig des achtzehnten Jahrhunderts in die Berliner Gegenwart und war unter dem Titel *Der Türke zweier Herren* zweisprachig als Parabel gegen die Ausländerfeindlichkeit konzipiert (ebd. 26). Bereits nach weiteren zwei Stücken endete jedoch 1994 auch diese Zusammenarbeit. Milde hatte als Deutscher letztlich keinen rechten Zugang zu der

Gruppe gefunden, zu vieles war ihm, dem Außenseiter, verschlossen geblieben. Im Rückblick beschreibt er die Schwierigkeiten jener Jahre folgendermaßen:

[D]a gibt es schon stärkere kulturelle Unterschiede, als man gemeinhin wahrhaben möchte. Da war kaum etwas zu bewegen. ... Das sind Macht- und Herrschaftsstrukturen. Ich glaube, dass es schon einmal sehr schwierig für eine türkische Truppe ist, sich einem deutschen Regisseur zu unterwerfen – unterwerfen im konstruktiven Sinne. Die Reibungspunkte sind zu extrem. Und dann eine Disziplinlosigkeit ohne Ende: Bis die mal alle bei der Probe waren, war es Mittag. Wenn man den Anspruch einer deutschen Ensemblearbeit auf das damalige *Tiyatrom* überträgt – das war schon eine mühsame Sache. ... Doch mein Anspruch an das Theater war ein deutscher. Ich erinnere mich an ein Stück eines türkischen Autors, den sie dort häufig gespielt haben. Es ging um eine türkische Hochzeit. Da war die Sehnsucht, ein Spiegelbild des türkischen Lebensgefühls wiederzufinden, größer als der Anspruch, gutes Theater zu machen. Und da ist man fremd, ich bin immer irgendwie fremd geblieben in diesem Kreis. (pers. Interview)

Von besonderem Interesse erscheinen mir Mildes Bemerkungen über seinen "deutschen Anspruch" an das türkische Theater. Er erwähnt, dass von Seiten des *Tiyatroms* durchaus die Ambition bestanden habe, in den Reihen der großen Berliner Theaterhäuser mitzuspielen, doch neben finanziellen und personellen Einschränkungen stand dem nach seiner Einschätzung insbesondere die Unprofessionalität der Beteiligten im Weg. Neben einer allgemeinen Disziplinlosigkeit fällt hierunter auch die unbedingte Gruppenloyalität, welche es ihm unmöglich mache, gegen einen "türkischen Kollegen" vorzugehen, auch wenn dieser völlig im Unrecht war, beziehungsweise miserable Arbeit leistete. Milde wirft in diesem Kontext die Frage auf, ob das *Tiyatrom* einen wirklichen Kulturanspruch besitze oder ob es nicht doch hauptsächlich "eine soziale Arbeitsbeschaffungsmaßnahme" darstelle und somit "eine Art Alibifunktion [hat] sowohl für den *Odak* Verein als auch für die Berliner Kulturverwaltung" (ebd.) Damit spricht er einen Vorwurf an, der, wie ich noch darstellen werde, besonders in den letzten Jahren verstärkt gegen das *Tiyatrom* erhoben wurde.¹⁰³ Mildes "deutscher Anspruch" äußert sich wohl auch in seiner Beurteilung des Engin-Stückes, das ihn weder thematisch noch künstlerisch befriedigen konnte. Es wäre gewiss zu fragen, was Mildes Vorgabe (oder Vorstellung) eines deutschen Anspruchs letztlich beinhaltet und ob sich dahinter nicht zum Teil eine inflexible Haltung verbirgt – gerade in Anbetracht des Erfolges von Engins Stück erschiene mir eine Bewertung nach zu starren Maßstäben ungerechtfertigt. Trotzdem wirft Mildes Außenperspektive doch Licht auf einige durchaus problematische Aspekte des *Tiyatroms*, darunter nicht zuletzt die von ihm erfahrenen familien- oder clanähnlichen

Strukturen innerhalb des Theaters, die jede Einflussnahme von einer außenstehenden Person erschwerten und es Milde letztlich unmöglich machten, das Theater (nach seinen Vorstellungen) zu verändern.

Laut Arman, der inzwischen als Schauspieler abgetreten war, um sich ganz der Organisation des *Tiyatroms* zu widmen, wurde die ökonomische Situation des Theaters spätestens ab 1993 prekär (pers. Interview). Die Rettung kam in Form von Kinderstücken – und in der Gestalt Ülgen. Zur Realisation von Einzelprojekten war dieser schon ab den frühen neunziger Jahren zeitweilig an das *Tiyatrom* zurückgekehrt; um die Mitte des Jahres 1995 übernahm er schließlich auf Anfrage Turgays die künstlerische Leitung des Theaters (Ülgen, pers. Interview). Mit Ülgen begann ein neues Kapitel in der Geschichte des *Tiyatroms* und – zumindest einige Jahre lang – eine Phase relativer Kontinuität. Zugleich eskalierte in der 'Ära Ülgen' allerdings auch die Kritik am Theater. Wenigstens zum Teil lag dies an seiner direkten Art und Kompromisslosigkeit in Sachen Bühnenarbeit. Freilich stand er auch vor einer schwierigen Aufgabe: Nach Eigenbekunden hatte Ülgen das *Tiyatrom* als "ein totes Theater" übernommen (ebd.); es galt nun, dieses komplett zu reformieren und wieder zum Leben zu erwecken. Wie bereits an der *Schaubühne* bereitete Ülgen vor allem die Arbeitsmoral der Truppe Schwierigkeiten. In seiner Darstellung hatten auch die Schauspieler des *Tiyatroms* über die Jahre eine Art Beamtenmentalität entwickelt und weigerten sich nun, effektiv mit ihm zu kooperieren. Nach Absprache mit dem Vorstand des *Odak*-Vereins schaffte er daraufhin 1996 das feste Ensemble ab; neben Ülgen blieb lediglich Arman als organisatorischer Leiter mit fester Anstellung am *Tiyatrom* (ebd.).

Die Entlassung des Ensembles geschah zum einen aus Gründen der Einsparungen, um auf diese Weise zusätzliche Mittel für Produktionen zur Verfügung zu haben, zum anderen jedoch auch deshalb, weil inzwischen in Berlin ein weitaus größerer 'Markt' an türkischen Schauspielern existierte als noch zehn Jahre zuvor. Dieses neue Kontingent an zumeist jungen Darstellern war zum größten Teil aus den diversen Jugendprojekten der achtziger Jahre, wie etwa den von Arman geleiteten *Kulis*, hervorgegangen. Einige unter ihnen hatten in der Zwischenzeit sogar Schauspiel studiert. Diesen jungen Talenten wollte man das Theater öffnen und ihnen so die Chance bieten, wenigstens zeitweilig an einer

professionellen Bühne zu wirken und Erfahrungen zu sammeln (Arman, pers. Interview).¹⁰⁴

Kinderstücke gab es am *Tiyatrom* natürlich nicht erst seit der Rückkehr Ülgens; auch ging man nach 1993 (beziehungsweise 1995) keineswegs plötzlich dazu über, nur noch Produktionen für ein junges Publikum zu veranstalten. Tatsächlich hatte seit der Gründung des Theaters ein beträchtlicher Teil des Spielplans aus Kinderproduktionen bestanden und das Verhältnis zwischen Erwachsenen- und Kinderstücken blieb auch weiterhin recht ausgeglichen: Bis 1993 hatte das *Tiyatrom* dreizehn eigene Kinder- und sechzehn Erwachsenenstücke inszeniert; in den fünf Jahren zwischen 1994 und 1999 kamen weitere elf Kinder- und sechzehn Erwachsenenstücke hinzu (*Tiyatrom* 38-45). Dieser im Vergleich zu deutschen Bühnen hohe Prozentsatz von Kindproduktionen, der auch beim Kölner *Arkadaş Theater* auffällig ist, hat spezifisch türkische Hintergründe: Wie ich im zweiten Kapitel ansprach, legte Atatürk hohen Wert auf den pädagogischen Aspekt des Theaters; in diesem Zusammenhang bemühte sich Ertuğrul ab Beginn der dreißiger Jahre intensiv um die Schaffung eines staatssubventionierten Kindertheaters, das in der Folge zu einem wichtigen Teil des türkischen Theaters wurde (vgl. Nutku, "Panorama" 167). Auf die Bedeutung von Kinderproduktionen gerade auch im Kontext des türkischen Theaters in Deutschland weist Pazarkaya hin:

Die Kinderstücke sind bei türkischen Familien sehr wichtig, weil sie die Kinder auf das Theater als Zuschauer vorbereiten. . . . Wichtig sind die Kinderinszenierungen aber auch aus einem anderen Grund: Weil sie meistens für Kinder in deutschen Schulen gemacht wurden, versuchte man, sie zweisprachig zu gestalten. . . . Das Kindertheater türkischer Gruppen in Deutschland begann verspätet, als die Menschen Kinder bekamen oder Kinder nachzogen. (pers. Interview 2004)

Die häufig recht ausgeprägte didaktische Orientierung der Stücke erklärt sich also aus einer sozialpädagogischen Funktion des Kindertheaters. Die Sozialisierung und kulturelle Erziehung beinhaltet dabei stets auch einen sprachlichen Aspekt, da die junge Generation von Zuschauern, an die sich dieses Theater richtete, maßgeblich innerhalb eines deutschen Kontextes heranwuchs. Dabei ist die ästhetische Bewertung der einzelnen Stücke, wie Pazarkaya einräumt, "wieder eine andere Frage" (ebd.). Wie ich zeigen werde, existiert hier eine große Bandbreite, die schlicht-plakative wie auch künstlerisch anspruchsvolle Stücke umfasst. Aufgrund der Popularität von türkischem (beziehungsweise allgemein

multikulturellem) Kindertheater gerade auch an Grundschulen, die häufig mit mehreren Klassen zugleich eine Vorstellung besuchen, könnte man hier (zumindest seit etwa Mitte der neunziger Jahre) unter Umständen von einer Nische für türkische Künstler sprechen.

Während Kinder- wie auch Jugendtheater also von Anfang an eine wesentliche Rolle am *Tiyatrom* einnahm, wurde es erst mit Ülgens Ankunft zu einem finanzkräftigen Zugpferd. Die Neuerungen, die er einführte, betrafen zum einen die Themenwahl, zum anderen jedoch auch – und das hing mit seiner Fertigkeit als Dramaturg und Regisseur zusammen – das künstlerische Niveau der Produktionen. Mit seinem Stück *Bir varmuş – bir yokmuş / Es war einmal – es war keinmal* kam 1995 erstmals ein (streckenweise) orientalisches Märchen auf den Spielplan des *Tiyatroms*. Und damit stieß man genau in eine Marktlücke hinein. Arman erläutert: "Natürlich hatten wir da auch keine Konkurrenz. Niemand konnte türkische Märchen so wie wir auf die Bühne bringen. Für uns mit unserer türkischen oder orientalischen Mentalität war das eben einfacher" (pers. Interview). Mit Märchen und Erzählungen aus dem Themenbereich von 1001 Nacht, zunächst ohne Ausnahme aus Ülgens eigener Feder, baute sich das *Tiyatrom* nach und nach ein festes Publikum vor allem an Schulen auf. Durch diese thematische Modifikation, sowie mittels der Einsparungen, die der Verzicht auf ein festes Ensemble mit sich brachte, gelang es den Verantwortlichen, das Theater zu sanieren.

Bei *Es war einmal, es war keinmal* handelt es sich um eine Kombination zweier Märchen aus unterschiedlichen Kulturräumen. Ülgen hatte das Stück während seiner Intendanz am Kölner *Arkadaş Theater* verfasst und es dort bereits 1987 mit beachtlichem Erfolg aufgeführt. Es erzählt die Geschichte eines in Deutschland lebenden Mädchens, das während der Ferien in seine türkische Heimat zurückfährt und dorthin als Gastgeschenk das Märchen der "Bremer Stadtmusikanten" mitnimmt. Nach den Ferien kehrt das Kind anstelle der deutschen Erzählung mit dem türkischen Märchen "Der dicke Sultan" zurück (Programmheft). Im Rahmen des Stückes kommt es nicht zu einer Vermischung der zwei unterschiedlichen Erzählungen, sondern sie werden eine nach der anderen erzählt, das deutsche Märchen hauptsächlich in türkischer Sprache und das türkische auf Deutsch. So vollzieht sich, ohne eine Tradition in der anderen aufzulösen, ein brückenschlagender Effekt: Über Geschichten, von deren Kenntnis man bei jeweils einem Teil der Kinder

ausgehen kann, wird (schau)spielerisch eine Verbindung zwischen den Sprachen und Kulturen hergestellt.

Dieser Aufführung ließ Ülgen 1996 *Nasrettin Hoca und sein Esel*, sowie *Kelođlan / Der Taugenichts* folgen, beides Weiterentwicklungen seiner Schaubühnen-Stücke. 1997 führte er mit Carlo Fermigionis *Schneewittchen* ein weiteres Kinderstück auf, um sich im Anschluss daran auf Produktionen für ein Erwachsenenpublikum zu konzentrieren, während Arman fortan die Inszenierung der Kinderstücke übernahm. Unter dessen Regie kam über die Jahre eine Vielzahl von Produktionen zustande, unter denen H. K. Karcıs *Ali Baba ve Kirk Haramiler* ("Ali Baba und die vierzig Räuber"), am *Tiyatrom* erstmals im Jahr 1998 inszeniert, das erfolgreichste war. Danach begann Arman zunehmend, selbst verfasste Kinderstücke auf die Bühne zu bringen; so stand etwa im Januar 2000 die Premiere von *Alaadin'in Sihirli Lambası* ("Aladins Wunderlampe") an.¹⁰⁵

Kinderproduktionen sind nach Auskunft von Arman am *Tiyatrom* generell zweisprachig gehalten, wobei die deutsche Sprache mit circa achtzig Prozent überwiegt. Da sich das Zielpublikum vornehmlich aus Schulklassen zusammensetzt, finden die Produktionen für gewöhnlich am Spätvormittag statt. Dazu gehört neben der Vorstellung selbst auch ein Vorgespräch und eine Nachbehandlung: Im Anschluss an die Präsentation bilden die Akteure mit den Kindern einen Kreis und besprechen das Stück im Hinblick auf bestimmte Kriterien. Hier können etwa kulturelle und sprachliche Unterschiede zum Thema gemacht werden oder aber man singt gemeinsam türkisch-deutsche Lieder, welche die Kinder bereits während der Aufführung gelernt haben. Dieses Rahmenprogramm dient dem Zweck, die Verständigung zwischen den Kulturen weiter zu vertiefen, eine Aufgabe, die nach Arman nicht nur Kinderproduktionen zukommt: "Theater muss ja zwischen den Kulturen die Rolle einer Brücke spielen" (pers. Interview). In diesem Kontext sind auch die Workshops zu sehen, die Arman regelmäßig überwiegend mit türkischen Jugendlichen veranstaltet. Die Stücke, die dabei etappenweise entstehen, sind ausnahmslos in deutscher Sprache gehalten und stehen somit auch im Dienste der (sprachlichen) Integration.

In der Theorie klingt dieses Konzept eines kulturenverbindenden Kindertheaters äußerst vielversprechend; bei der Realisation hapert es jedoch mitunter, wie ich bei einer Aufführung von Armans Stück *Kapitän Sindbad*, einer Mischung aus Piratenspektakel und Romanze, welche in der Spielzeit 2002/03 auf dem Spielplan des *Tiyatroms* stand,

bemerkte.¹⁰⁶ Das Stück handelt von dem alt gewordenen Kapitän Sindbad, der gemeinsam mit seiner Tochter Zeynep seinen Lebensabend in einer abgelegenen Inselidylle verbringt. Als es eines Tages eine Piratencrew bei der Schatzsuche auf die Insel verschlägt, gerät diese Idylle in Gefahr. Doch dann verliebt sich der Sohn des Piratenführers, ein Jüngling mit poetischer Ader, in Zeynep. Mit Hilfe diverser Meerestiere retten die Liebenden die Insel und bekehren zu guter Letzt sogar die Piraten zu einem friedlichen Leben.

Arman inszenierte sein Stück unter gewaltigem Aufwand an Bühnenbild und Kostümen; inhaltlich wie schauspielerisch war es jedoch nur streckenweise ansprechend, verließ sich insgesamt zu sehr auf Klamauf und Situationskomik, wirkte mitunter allzu textlastig und bot kaum Interaktionsmöglichkeiten für die jungen Zuschauer. Auch waren die türkischen Textpassagen, welche ausnahmslos von Sindbad stammten, unmotiviert und nicht in die Handlung integriert, was ein kontextbezogenes Verstehen für einsprachig erzogene Kinder schier unmöglich machte. Dazu erschien mir der Vortragsstil selbst für ein Kinderstück mitunter zu aufgesetzt und effektorientiert deklamiert. Schauspielerische Mängel (fehlende Sprechlautstärke und Deutlichkeit) verbanden sich hier mit technischen Schwächen (unzureichende Ausleuchtung und Nutzung des Spielraumes). Und auch eine Nachbereitung in der oben angedeuteten Weise fand zumindest dieses Mal nicht statt.

Freilich darf diese nur zum Teil gelungene Produktion nicht als repräsentativ für das türkisch-deutsche Kindertheater im Allgemeinen gelten. Wie sich bereits anhand von Ülgen's beiden Stücken gezeigt hat und wie ich an späterer Stelle noch weiter erläutern werde, finden sich durchaus auch sehr anspruchsvolle (etwa denen des Berliner Grips-Theaters vergleichbare) Aufführungen. Nachdem Ülgen die Leitung von Kinderstücken an Arman abgetreten hatte, inszenierte er bis zum Jahr 1999 nicht weniger als sieben Stücke für ein erwachsenes Publikum, darunter 1996 auch Haldun Taner's *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ("Ich schließe meine Augen und tue meine Pflicht", 1964). Dieses Lehrstück, das er bereits am *Arkadaş Theater* realisiert hatte, erzählt vom Leben zweier ungleicher Menschen, des aus armen Verhältnissen stammenden, grundehrlichen Vicdani und des reichen, skrupellosen Efruz. Bereits in ihrer Kindheit beutet Efruz Vicdani aus; und auch Jahre später, als Besitzer einer Zeitungsredaktion, gelingt es ihm, eigene Betrügereien geschickt auf seinen kleinen Angestellten abzuwälzen. Vicdani landet im Gefängnis und endet schließlich im Irrenhaus, wo er im Alter erkennt, wie beschämend

sein Leben verlaufen ist, da er sich niemals gegen die Mächtigen zur Wehr gesetzt hat. Er warnt die Zuschauer davor, die gleichen Fehler zu begehen wie er selbst. Obgleich das Stück in der Türkei des frühen zwanzigsten Jahrhunderts spielt, ist die Parabel allgemeingültig gehalten und auch die Charaktere sind in einer Weise gezeichnet, die dem Publikum eine leichte Identifikation ermöglicht.

Diesem Stück ließ Ülgen weitere moderne türkische Drameninszenierungen folgen, darunter Sermet Çağans (1929-1979) *Ayak Bacak Fabrikası* ("Orthopädische Fabrik", 1964), einem sozialkritischen Stück, das in einem dörflichen Kontext spielt, sowie im Jahr 1999 *Ben Anadolu* ("Ich Anatolia", 1984) von Günger Dilmen, einer mythisierenden Verarbeitung der anatolischen Geschichte in Form verschiedener Frauengestalten von der Muttergöttin Kybele bis hin zu Vertreterinnen Anatoliens dieser Tage. Neben Hausproduktionen fanden am *Tiyatrom* nun häufiger auch Gastproduktionen von hauptsächlich türkischen Gruppen und Projekten statt, welche sogar zum Teil aus eigener Kasse mitfinanziert wurden. So führte Baykul 1998 Dario Fos *Offene Zweierbeziehungen* auf und 1999 inszenierte auch İpekkaya mit Aziz Nesins *Hadi Öldürseni Canikom* ("Los! Töte mich, Schatz!", 1970) ein weiteres Stück am *Tiyatrom*.

Ende 1999 lief Ülgens Intendanz am *Tiyatrom* jedoch unter dubiosen Umständen aus, wobei erneut persönliche Loyalitäten Vorrang über künstlerische Belange genossen haben dürfen.¹⁰⁷ Nach einer Phase der Neuorientierung verlegte er sich zunehmend darauf, Projekte in der Türkei zu realisieren. Daneben inszeniert er auch weiterhin eigene Stücke in Deutschland, so beispielsweise im Rahmen des *Diyalog TheaterFestes* in Berlin, das ich später noch vorstellen werde. Am *Tiyatrom* arbeite man, wie Arman mitteilt, in letzter Zeit "mit einer breiten Perspektive". Einerseits habe man die Zusammenarbeit mit der Städtischen Bühne in Istanbul vertieft, andererseits öffne man sich auch immer mehr dem deutschen Kontext (pers. Interview). Eine bemerkenswerte deutschsprachige Gastproduktion gelang 2002 mit Dea Lohers *Blaubart – Hoffnung der Frauen* unter Regie von Elke Petri, einem Stück über die Macht der Liebe und die zerstörerische Kraft der Sprache. Eigene Produktionen finden unter wechselnden Regisseuren statt, darunter auch Metin Tekin und Çetin İpekkaya. Recht erfolgreich war die türkische Fassung von Arthur Millers *View from a Bridge* (türkischer Titel: *Köprüdün Görünüşü*) unter Regie von Barış Eren, die ab April 2002 auf dem Programm stand;

daneben fand auch İdil Üners Inszenierung von Terry Johnsons *Histeri* (Premiere Feb. 2003) Anklang. Neben diesen Theateraktivitäten veröffentlicht das *Tiyatrom* außerdem seit Frühjahr 2001 eine eigene Theater-Zeitschrift. Wie bereits der Titel *Tiyatro Bülteni* erkennen lässt, sind die Artikel und Interviews überwiegend in türkischer Sprache; es finden sich darunter jedoch auch einige deutschsprachige Texte.

Im Oktober 2004 feiert das *Tiyatrom* sein zwanzigjähriges Bestehen, doch anders als im Jubiläumsjahr 1999 wird der Enthusiasmus dieses Mal verhaltener sein. Im Juni 2003 nämlich überschlugen sich die Ereignisse für das einzige fest subventionierte türkische Theater Deutschlands: Nach jahrelanger Kritik häufig aus eigenen (das heißt türkischen) Reihen reagierte der neugewählte Berliner Kultursenator Thomas Flierl und beauftragte in Absprache mit seinem Parteikollegen Giyasettin Sayan, dem migrationspolitischen Sprecher der PDS, eine Kommission damit, ein Gutachten über das *Tiyatrom* zu erstellen. Der Prüfungsbericht kam zu dem Schluss, dass das Theater in seiner gegenwärtigen Form abgeschafft werden solle, da es weniger unter einem künstlerischen als vielmehr unter einem sozialpädagogischem Aspekt zu betrachten sei. Sevim Türkoğlu, die Leiterin der Kommission, betonte, dass die Zukunft des *Tiyatroms* in der Internationalisierung liegen müsse. Ein Artikel in der *taz* unter dem Titel "Die Spielstätte der Eitelkeiten" zitiert Türkoğlu wie folgt: "Der Schwerpunkt solle zwar türkisch-kurdisch bleiben, aber der Rest müsse sich auf andere MigrantInnengruppen verteilen. Schließlich gehe es nicht an, über die 'Fixierung auf die türkische Kultur ewig dieselben Stücke und Leute' auf die Bühne zu bringen" (Siedler).¹⁰⁸ Um dieses Ziel zu erreichen, sollte unter anderem dem *Odak e.V.* die Trägerschaft über das *Tiyatrom* entzogen und so die "Verquickung zwischen Sozial- und Kulturpolitik" (Türkoğlu) aufgehoben werden. Der zuständige Referatsleiter Manfred Fischer (SPD) relativierte diese Angaben jedoch, wie der *taz*-Artikel referiert:

Das *Tiyatrom* sei 'nicht mit den gleichen Qualitätsmaßstäben zu messen' wie deutsche Produktionen, da es als eine 'Schnittstelle zwischen der Türkei und Berlin' fungiere. Dennoch solle nun dem *Tiyatrom* einen künstlerischen Beirat zur Seite gestellt und die Zahl eigener Bespielungen möglichst reduziert werden. Von einem weitreichenden strukturellen wie inhaltlichen Umbau, wie der PDS-Prüfbericht ihn vorsieht, kann laut Fischer derzeit nicht die Rede sein. Man werde erst mit dem jetzigen Träger *Odak* eine Einigung zu erzielen versuchen. (ebd.)

Trotz ihres versöhnlicheren Tones machen freilich auch Fischers Worte deutlich, dass grundlegende Änderungen am *Tiyatrom* anstehen – und dies in einem Maße, dass sich selbst ein so radikaler Kritiker wie Baykul um die Zukunft des Theaters besorgt zeigte: "Wir wollen unser Theater verbessern, nicht abschaffen" (zit. in Siedler). Dabei hatte er selbst durch seine Publikationen nicht unmaßgeblich zu der Eskalation beigetragen. Ich fasse die Hauptkritikpunkte Baykuls und anderer Kritiker noch einmal kommentierend zusammen:

Von Beginn an war das *Tiyatrom* seinen türkischen Kritikern entweder zu unpolitisch oder intellektuell zu anspruchslos oder zu volkstümlich oder zu pädagogisch und auf Kinderstücke fixiert. Dies lag zwar einerseits an der (von Türkoğlu attestierten) Verbindung von Sozial- und Kulturpolitik im *Odak*-Verein; andererseits waren diese Vorwürfe jedoch zum Teil auch ein direktes Resultat der Heterogenität und internen Gespaltenheit der türkischen Gemeinde selbst. Trotz seiner insgesamt recht regressiven Theaterpolitik, welche Theaterarbeit allzu einseitig mit Sprach- und Kulturpflege verband, gelangen dem *Tiyatrom* über die Jahre beachtliche Erfolge und durchaus anspruchsvolle Produktionen. Überdies wurden gerade in den letzten Jahren tatsächlich verschiedentlich Anstrengungen unternommen, das Theater auch anderen, besonders freilich türkischen Gruppen zu öffnen. Allerdings geschah dies eher zögerlich und zum Teil auch auf Druck von außen. Insgesamt gesehen wurden am *Tiyatrom* die Zeichen der Zeit, die bereits seit den späten achtziger Jahren auf Internationalisierung und Transkulturalität hindeuteten, erst spät erkannt, beziehungsweise blieben allzu lang unberücksichtigt. Von einer Bühne der verschiedenen Kulturen war das *Tiyatrom* 2003 jedenfalls denkbar weit entfernt.

Besonderen Unmut erregte häufig die finanzielle Bevorzugung des *Tiyatroms* durch den Berliner Kultursenat. So erwähnt Yolcu, dass es vor Gründung des *Tiyatroms* viele türkische Theatergruppen in Berlin gab, die dann nach und nach verschwanden, da der Senat neben seinem "Prestige-Projekt" kaum mehr Fördergelder verteilte (pers. Interview). Diese Worte erinnern an Mildes Kritik, der in diesem Kontext von einer "Alibifunktion" des *Tiyatroms* sowohl für den *Odak*-Verein als auch für den Kultursenat sprach und die Frage nach dem künstlerischen Anspruch am *Tiyatrom* stellte. Weitaus strenger urteilt Bademsoy über das *Tiyatrom*: "[Dort] geht es nicht wirklich um Theater. Da geht es um Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen, es geht einfach um den monatlichen

Lohn" (pers. Interview). Und auch Yolcu bemängelt die Arbeit am *Tiyatrom*, doch mehr noch kritisiert er die Position des Kultursenats, dem er vorwirft, dieses Projekt zu sponsern, ohne die Qualität der Arbeit zu kontrollieren:

[D]ie Leute von *Tiyatrom* machen gar nichts und kriegen dafür Geld. Diese Kulturpolitik des Berliner Senats ist einfach unsinnig. Das ist eine politische Entscheidung und da steckt meiner Meinung nach auch eine sehr subtile Form von Ausländerfeindlichkeit dahinter. Es interessiert den Senat nämlich überhaupt nicht, was gemacht wird. Die stellen einfach das Geld zur Verfügung und dann sollen die Türken damit machen, was sie wollen und den Senat bloß in Ruhe lassen. Und da passiert gar nichts. Und das passt dem Senat natürlich auch, denn schließlich ist der Türke ja auch nicht nach Deutschland gekommen, um Theater zu spielen, sondern um zu arbeiten. (pers. Interview)

Freilich schwingt bei solchen Aussagen stets auch ein hohes Maß an Frustration mit, da sich Yolcu (ebenso wie zahlreiche andere Berliner Theatermacher türkischer Herkunft) bei seinen eigenen Projekten zumeist mit nur minimalen Förderungen zufrieden geben musste. Dennoch weist diese weit verbreitete Unzufriedenheit in Reihen der geringfügig subventionierten Off-Theatergruppen auch auf einen Missstand hin, der erneut zum Teil mit der Förderungspraxis deutscher Institutionen (hier des Berliner Kultursenats) zu tun hat, daneben aber auch mit der Haltung inzwischen weitgehend etablierter Theater wie dem *Tiyatrom* zusammenhängt, die mitunter zu sehr auf Stuserhalt fixiert scheinen. Und schließlich ruft Yolcus Unzufriedenheit auch Tayfun Erdems Artikel "Schluss mit dem 'Türkenbonus!'" aus dem Jahr 1989 in Erinnerung, den ich zu Beginn des ersten Kapitels ausführlich zitierte. Erdem hatte – ebenfalls am Beispiel Berlins – beanstandet, dass die Ahnungslosigkeit deutscher Kulturämter und die daraus resultierende Förderungspraxis eine Gastarbeiterkultur ohne Anspruch zur Folge hätten. Inzwischen scheint der Berliner Kultursenat zwar aus der von Erdem attestierten Lethargie erwacht zu sein, doch weisen die Fischers Worte, dass das *Tiyatrom* "nicht mit gleichen Maßstäben zu messen" sei, da es "als eine Schnittstelle zwischen der Türkei und Berlin" fungiere (siehe oben), darauf hin, dass ignorant-abwertende Haltungen zur türkischen Kultur weiterhin durchaus an der Tagesordnung sind.

Das Motiv der Frustration wäre wohl auch für Baykul anzuführen, dessen bereits zitierter 'Mafia-Artikel' aus dem Jahr 2001 den Höhepunkt der *Tiyatrom*-Kritik darstellt. Bereits zuvor hatte dieser streitbare Theatermacher nach persönlichen Diskrepanzen mit

Ülgen, dem damaligen Leiter des *Tiyatroms*, einen empörten Brief an den Kultursenat gesandt, welcher dort jedoch nicht zuletzt aufgrund seiner emotionalen Schärfe und einem Mangel an sinnvollen Gegenvorschlägen auf taube Ohren gestoßen war.¹⁰⁹ Baykul machte es darauf zu seiner Mission, das *Tiyatrom* zu jeder sich bietenden Gelegenheit heftigst zu kritisieren. So veröffentlichte er etwa 2002 eine leicht entschärfte Version seines Mafia-Artikels in der Zeitschrift *Theater der Zeit* und machte so seine wenig konstruktive Kritik einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich (vgl. Baykul "Vereinstheater"). Zuletzt brachten Fälle wie dieser wohl auch den Berliner Kultursenat unter Zugzwang. Im Licht solch massiver Kritik scheint dessen Konsequenz nicht ganz unberechtigt; freilich ist zu hoffen, dass als Folge Fördergelder nicht einfach weiter reduziert, sondern effektiver verteilt werden. Wenn das *Tiyatrom* tatsächlich unter kontinuierlicher Förderung zu einer 'Bühne der Kulturen' umgewandelt werden sollte, dürfte dies nicht zuletzt auch für türkische Theatergruppen von Vorteil sein. Nach Angaben Armans läuft am *Tiyatrom* vorläufig alles seinen gewohnten Gang – weder wurde bislang das Theater umstrukturiert noch der *Odak*-Verein aufgelöst.¹¹⁰

Das Berliner *Tiyatrom* nimmt als das bis zum heutigen Tag einzige beständig geförderte Theaterprojekt in vieler Hinsicht eine Sonderstellung unter den türkischen Theatern in Deutschland ein. Die Möglichkeiten, welche diese Fördersicherheit in der Vergangenheit verlieh, konnten jedoch trotz vieler Bemühungen nicht optimal genutzt werden. Als hinderlich erwiesen sich eine Reihe von Faktoren, darunter: (a) Die Diversität der Anschauungen ließ sich nicht kanalisieren und führte zu Kritik, die häufig persönlich motiviert und wenig produktiv war; wie zu Zeiten der Schaubühne stand sich die türkische 'Theatergemeinde' Berlins manchmal gegenseitig im Weg. (b) Das Verhältnis zwischen Kunst- und Organisationsbereich war häufig gestört; unter anderem liegt dies daran, dass viele Beteiligte ihre Stärke eher im visionären Bereich sehen, bürokratische Arbeit jedoch gering schätzen. (c) Sprach- und Kulturpflege mögen legitime Beweggründe für soziale Aktivitäten sein, können aber, wenn sie zu sehr im Vordergrund stehen, die künstlerische Qualität eines Projektes ins Hintertreffen geraten lassen. (d) Eine zeitgemäße Erneuerung kam nicht zustande; häufig kostete das Ringen um Statuserhalt Kraft, die dann nicht mehr für innovative Ideen zur Verfügung stand. Die Zeichen der Zeit wurden, wie gesagt, nicht immer rasch genug erkannt.

Ebenso problematisch wie zentral erscheint mir eine mehrmals angesprochene Debatte, in der es um die Frage geht, nach welchen Maßstäben türkische Theaterarbeit in Deutschland zu messen sei. Mögliche Vorbehalte gegen Mildes "deutschen Anspruch" habe ich bereits vorgebracht; doch auch Fischers oben zitierte Aussage, derzufolge das *Tiyatrom* "nicht mit den gleichen Qualitätsmaßstäben zu messen" sei wie ein deutsches Theater, hat meines Erachtens zwei Seiten: Die Haltung wäre berechtigt, wenn darin eine Sensibilität für fremde Traditionen zum Ausdruck käme; als Freibrief für Kunst ohne Niveau sollte sie, so verstehe ich jedenfalls Yolcus Kritik, nicht herhalten dürfen. Gewisse einheitliche Maßstäbe müssen seiner Meinung nach vorhanden sein und daher sollte der Kultursenat auch im Falle des *Tiyatroms* "eine Kontrollfunktion übernehmen, was er im Fall deutscher Theatergruppen auch tut" (Yolcu, pers. Interview). Yolcu schlägt hier ein mit Experten besetztes Komitee vor, zu dem, um einseitige Urteile zu vermeiden und um der Vielfalt der Kulturen Berlins (und auch Deutschlands) gerecht zu werden, ebenso Mitglieder türkischer (beziehungsweise nichtdeutscher) Herkunft zählen sollten.

Diese Debatte ist, wie die jüngsten Ereignisse um das *Tiyatrom* belegen, derzeit in vollem Gange und betrifft neben dem *Tiyatrom* auch andere Berliner Theaterprojekte. Ich werde an diese Ausführungen im vierten Abschnitt dieses Kapitels anschließen; zunächst sei jedoch ein Blick über den Berliner Rahmen hinaus geworfen: Hier werde ich zuerst auf Emine Sevgi Özdamar und ein Projekt eingehen, das sie in jenen Jahren durchführte, das allerdings nur peripher mit der türkischen Theaterszene in Deutschland verbunden war; im Anschluss daran werde ich in mehr Detail die Entwicklung zentraler türkischer Theatergruppen in der Bundesrepublik vorstellen.

3.3. KARAGÖZ KOMMT NACH DEUTSCHLAND

Dieser Abschnitt stellt Emine Sevgi Özdamar als Schauspielerin, Dramatikerin und Regisseurin vor. Ähnlich wie Yüksel Pazarkaya, der im Anschluss an seine frühen Theaterprojekte nur noch in der Peripherie des institutionalisierten türkischen Theaters in Deutschland anzusiedeln ist, griff auch Özdamar kaum direkt in die Entwicklung der Theaterszene ein. Trotzdem können beide als die bedeutendsten türkischstämmigen

Dramatiker gelten, deren Werke auf vielfältige Weise türkische und deutsche Traditionen miteinander verweben. Meine Ausführungen knüpfen in vieler Hinsicht an vorherige Kapitel an: Meine Beschreibung von Özdamars Bühnenlaufbahn, die wie keine andere türkische und deutsche Institutionen mit einschließt, präsentiert eine außergewöhnliche Karriere zwischen zwei Kulturkontexten. Dies findet seinen künstlerischen Ausdruck in ihrer kabarettistisch-grotesken Komödie *Karagöz in Alamania* aus dem Jahr 1982, die 1986 als erstes Theaterstück einer türkisch-deutschen Autorin an einer bedeutenden deutschen Bühne inszeniert wurde und sich in formaler, inhaltlicher wie auch sprachlicher Hinsicht als Symbiose türkischer und deutscher Theatertraditionen charakterisieren lässt.¹¹¹ Neben einer Beschreibung des Stückes befaße ich mich hier auf die problematische Rezeption seitens deutscher Kritiker. Das Stück bietet sich dafür insofern an, als die Presse seiner Inszenierung, die unter Özdamars Eigenregie in deutscher Sprache stattfand, weit mehr Beachtung schenkte, als dies bei den zeitgleichen Gründungen des *Tiyatroms* (1984) und des *Arkadaş Theaters* (1986) der Fall war; nur das 1985 entstandene des *Kabarett Knobi-Bonbons* erregte, wie ich im vierten Kapitel darstellen werde, vergleichbares Aufsehen. Özdamars Theaterstück nahm eine Tendenz vorweg, die sich in der türkisch-deutschen Theaterszene ab Ende des Jahrzehnts immer weiter durchsetzen sollte: die konsequente Hinwendung zur deutschen Sprache. Im Kabarett-Bereich leisteten Şinasi Dikmen und Muhsin Omurca eine ähnliche Vorarbeit. Ohne die Impulse dieser Künstler der ersten Generation, die alle auf ihre eigene Weise über Sprache kreativen Widerstand gegen die kulturelle Vereinnahmung seitens der deutschen Mehrheitsgesellschaft leisteten, wäre Feridun Zaimoğlu "Kanak Sprak" als das Idiom des Aufbegehrens der nachfolgenden türkischstämmigen Generationen undenkbar gewesen. Insofern weist dieser Abschnitt ebenfalls auf die noch folgenden Kapitel voraus.

Emine Sevgi Özdamar ist zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts die wohl prominenteste in Deutschland lebende und auf Deutsch schreibende Autorin ausländischer Herkunft. Ihre besondere Stellung wird schon dadurch unterstrichen, dass sie im Januar 2002 neben den beiden Stars der deutschen Literatur, Christa Wolf und Nobelpreisträger Günter Grass, als dritte Autorin zu einer Lesung ins Kanzleramt geladen wurde (L. Müller; Wittstock). Zusätzlich lässt sich ihre Bedeutung auch an der Beachtung messen, die ihren Werken von Seiten der Kritik und der Medien entgegen gebracht wird. Wie kein

anderer Autor türkischer Herkunft wurde Özdamar mit Auszeichnungen derart überhäuft. Den Höhepunkt bildete dabei 1991 der Ingeborg-Bachmann-Preis, den sie als erste Autorin nicht-deutscher Herkunft erhielt.¹¹² Özdamar hat sich seit Beginn der neunziger Jahre besonders durch ihre Erzählbände einen Namen gemacht.¹¹³ In ihren Publikationen setzt sie sich in einer eigenwillig-bildlichen Sprache modellhaft mit Lebenssituationen zwischen verschiedenen Kulturen auseinander. Obgleich Özdamars Prominenz größtenteils auf ihren Romanen basiert, hat sie auch beachtenswerte Dramen verfasst. Überhaupt war die Theaterarbeit ihre ursprüngliche künstlerische Ausdrucksform und ihre Bühnenlaufbahn datiert beträchtlich weiter zurück als ihr literarischer Erfolg. Sie erhielt in den sechziger und siebziger Jahren sowohl in der Türkei wie auch in Deutschland und Frankreich eine erstklassige Theaterausbildung und kollaborierte bis in die späten neunziger Jahre hinein mit renommierten Regisseuren und Theaterleitern insbesondere aus der Brecht-Schule, darunter Benno Besson, Claus Peymann und Matthias Langhoff. Da diese Laufbahn (nicht nur) für eine türkisch-deutsche Künstlerin außergewöhnlich ist, sei ihre Theaterbiografie in mehr Detail vorgestellt.¹¹⁴

Özdamar wurde 1946 in der ostanatolischen Stadt Malatay geboren und wuchs in Istanbul und Bursa auf. Mit zwölf geriet sie zufällig in eine Theaterprobe und erhielt auf Anhieb die Rolle der Frau von Molières eingebildetem Kranken. Bald darauf kam sie als begabtes Kind an das Staatstheater Bursa, spielte noch während ihrer Schulzeit an einigen Volkshäusern und beendete schließlich die Schule vorzeitig, um sich ganz dem Theater zu widmen. 1965 zog sie als Gastarbeiterin nach West-Berlin, wo sie in einer Elektrofabrik arbeitete. Auch in Deutschland verfolgte sie weiter den Plan, Schauspielerin zu werden, und hatte bald das Glück, auf Vasif Öngören zu treffen, als dieser in ihrem Wohnheim als Heimleiter Anstellung fand. Der Brechtianer nahm Özdamar zu Produktionen des Theater Ensembles und an andere Berliner Bühnen mit und führte sie in das Epische Theater ein, das sie nachhaltig beeinflussen sollte. Am Ende ihres Deutschland-Aufenthaltes besuchte sie sechs Monate lang Fritz Kirchhoffs Schauspielschule und wurde durch die Teilnahme an Demonstrationen der Studentenbewegung erstmals auch politisch aktiv.

Nach ihrer Rückkehr in die Türkei ging sie von 1967 bis 1970 in die von Muhsin Ertuğrul gegründete Theaterschule in Istanbul. Der damalige Direktor der Schule, Beklan Algan, hatte am *Actors' Studio* in New York teilweise unter Marlon Brando studiert. So

kam Özdamar unter anderem mit Method Acting in Berührung und bald auch durch einen Gastprofessor aus den USA mit der Tradition des Living Theater:¹¹⁵ "Wir haben alle Arten von Theaterbewegungen mitbekommen", bemerkt sie dazu. Dominiert hätten dabei jedoch stets die Theorien Brechts, die zu jener Zeit auch große soziale Schlagkraft besaßen: "Ich gehöre zu den 68ern. Diese Bewegung gab es auch in der Türkei und ist ohne Brecht, den wir vergöttert haben, nicht denkbar" (Özdamar, "In der Fremde").

Nach ihrer Istanbul Lehrzeit wechselte Özdamar nach Ankara an das dortige Theater Ensemble, das inzwischen von ihrem alten Förderer Öngören geleitet wurde und erhielt dort in *Marat-Sade* von Peter Weiss und in Brechts *Mann ist Mann* ihre ersten professionellen Rollen. Da die Theaterleitung sozialistisch eingestellt war, wurde das Schauspielhaus nach dem Militärputsch von 1971 kurzerhand geschlossen: "Das ganze Theaterprojekt wurde eingefroren" (Özdamar, pers. Interview). Da sich Özdamar als Mitglied der türkischen Arbeiterpartei ebenfalls politisch engagierte, geriet sie selbst in Konflikt mit der Obrigkeit und wurde wegen kritischer Äußerungen kurzzeitig inhaftiert. Danach hielt sie sich eine Weile lang mit Tournee-Theater über Wasser, doch auch das wurde bald verboten. Özdamar erinnert sich:

Danach arbeitete ich als Synchronsprecherin, als Kamera-Assistentin und zwei Jahre lang als Werbefilm-Regisseurin. Doch es ging mir nicht gut in dieser Zeit. Ich hatte furchtbare Sehnsucht nach dem Theater. In der Türkei waren das dunkle Jahre. . . . In solch schlimmen Zeiten hilft einem natürlich ein Traum. Und ich hatte den Traum, mit einem der Brecht-Schüler zu arbeiten, mit Benno Besson. (ebd.)

Als sie in der zunehmend restriktiven Umgebung keine Einfaltungsmöglichkeiten als Schauspielerin mehr sah, machte sie sich 1976 daran, ihren Traum zu verwirklichen: "So setzte ich mich eines Tages in den Zug und kam nach Ost-Berlin. Dort traf ich Besson und sagte: Ich bin gekommen, um das Brecht-System zu lernen. Er blickte mich mit großen Augen an und sagte: Willkommen!" (ebd.). Zuerst hospitierte Özdamar an der Ost-Berliner Volksbühne in Heiner Müllers Stück *Die Bauern*. Danach wurde sie zunächst von Matthias Langhoff und später von Benno Besson als Dramaturgin und erste Regie-Assistentin engagiert. In den folgenden Jahren trat sie auf bekannten Bühnen in Ost- und Westdeutschland sowie im Ausland auf.

Von 1978 bis 1979 arbeitete Özdamar unter Besson an Brecht-Inszenierungen in Paris und Avignon. Um eine Aufenthaltserlaubnis zu erhalten, war sie während dieser Zeit an der Universität Sorbonne eingeschrieben. Dort war man von ihren Szenenzeichnungen, Programmheften und Theaterplakaten so begeistert, dass man ihr anbot, eine Doktorarbeit einzureichen. Özdamar erwog dies zwischenzeitlich, doch dann kam ihr ein Engagement am Bochumer Schauspielhaus (von 1979 bis 1984, erneut unter Langhoff) dazwischen – und nach einer Weile auch die Arbeit an ihrem ersten eigenen Drama. Claus Peymann, der Direktor des Theaters, unterstützte ihr Vorhaben und so entstand 1982 im Auftrag des Schauspielhauses ihr Stück *Karagöz in Alamania*, das Özdamar vier Jahre später selbst am Schauspielhaus Frankfurt zur Uraufführung brachte. Im Anschluss daran spielte sie 1986/1987 an den Münchener Kammerspielen in Franz Xaver Kroetz' Inszenierung seines eigenen Stücks *Weihnachtstod* und zog dann an die West-Berliner Schaubühne weiter, wo sie in Brechts *Dickicht der Städte* die Mutter des Protagonisten darstellte.

Seit dem enormen Erfolg ihrer Prosawerke lebt Özdamar hauptsächlich als freie Schriftstellerin mit Wohnsitzen in Berlin und Düsseldorf. An dramatischen Werken liegen bislang der Theatermonolog *Karriere einer Putzfrau – Erinnerungen an Deutschland* vor, den sie kurz nach *Karagöz* fertig stellte. Im Jahr 1991 erschien *Keloglan in Alamania* und 2002 ihr bislang letztes Stück *Noahi*. Alle Texte verfasste Özdamar in deutscher Sprache; ihr einziges türkischsprachiges Stück entstand Mitte der achtziger Jahre und trägt den Titel *Hamlet Ahmet* (Özdamar, pers. Interview). Neben ihrer Arbeit als Autorin zog es Özdamar auch immer wieder zum Schauspiel, so in der Theatersaison 1993/1994, als sie in Anton Pawlowitsch Tschechows *Drei Schwestern* auftrat, und dann erneut 1997/1998 in Euripides' *Troerinnen*. In beiden Fällen spielte sie unter Langhoff in Frankreich. Seit 1998, dem Jahr der Erscheinung von *Die Brücke vom Goldenen Horn*, hat sich jedoch ihr zweiter Beruf als Schriftstellerin durchgesetzt. Die Arbeit an verschiedenen Projekten sowohl in deutscher als auch in türkischer Sprache, sowie zahllose Lesereisen haben bis auf weiteres Özdamars Schauspielerei in den Hintergrund gedrängt. Zwar wäre sie einer Rückkehr auf die Bühne nicht ganz abgeneigt, doch im Großen und Ganzen scheint ihre aktive Bühnenlaufbahn sich langsam aber sicher dem Ende zuzuneigen, nicht zuletzt da Matthias Langhoff, dem sich Özdamar verbunden fühlt und den sie oft liebevoll "meinen Regisseur" nennt (ebd.), sich weitgehend aus dem Geschäft zurückgezogen hat.

Hinzuzufügen bleibt, dass Özdamar im Laufe der Zeit auch in verschiedenen Kino- und Fernsehfilmen mitwirkte, darunter in Hark Bohms *Yasemin* (1987/88), Doris Dörries *Happy Birthday, Türke* (1991), Matti Geschonneks *Tödliche Rettung* (1996) und zuletzt *Die Reise in die Nacht* (1998), wiederum unter Geschonneks Regie. Anfang 2003 stand sie mit Fatih Akin im Gespräch, der sie für eine Rolle in *Gegen die Wand*, seinem später hochprämierten Film, vorgesehen hatte; doch im letzten Moment musste Özdamar das Projekt wegen Terminkonflikten absagen – die Lesereise für ihr eben erschienenen Buch *Seltsame Sterne starren zur Erde* nahm zu viel Zeit in Anspruch.

Özdamar ist die wohl einzige türkisch-deutsche Schauspielerin, die sowohl in der Türkei als auch der BRD auf bedeutenden Theaterbühnen auftrat. Ihre Bühnenlaufbahn spiegelt in gewissem Sinne den Charakter des türkischen Theaters als einer Kunstform zwischen 'Ost und West'. Wie das Theater in der Türkei verbindet Özdamar als Künstlerin traditionelle und moderne Elemente aus dem Spannungsbereich zweier Kulturkreise und überführt diese in ihre eigenen Bühnenstücke. Ihr Stück *Karagöz in Alamania* kann hier als exemplarisch gelten. Wie Erwähnung fand, beteiligte sich Özdamar zu Beginn der achtziger Jahre temporär am Türkenprojekt der Berliner Schaubühne. Aus dieser Zeit datieren auch ihre ersten schriftstellerischen Bemühungen: Gemeinsam mit Beklan Algan leistete sie die Vorarbeit zu einer Produktion, die das Leben von Türken in Deutschland zum Thema haben sollte, und führte hierzu Gespräche mit türkischen Migranten (Ülgen, pers. Interview). Zwar kam die Produktion letztlich nicht zustande und Özdamar verließ die Schaubühne noch vor dem ersten Programm des türkischen Ensembles, doch scheint es nicht abwegig, dass diese Episode Einfluss darauf hatte, dass sie bald darauf im Jahr 1982 ihr erstes Theaterstück fertig stellte. Özdamar selbst nannte als Inspiration häufig den Brief eines ihr unbekanntes Gastarbeiters ("Living and Writing" 46-48). Die Aufführung entstand, wie erwähnt, als Auftragsarbeit für das Schauspielhaus Bochum, doch verhinderten zunächst widrige Umstände eine Inszenierung. Nach einer Reihe erfolgloser Anläufe kam es am 26. April 1986 am Schauspielhaus Frankfurt unter Özdamars eigener Regie zur Premiere des Stückes.

Die Positionierung von *Karagöz in Alamania* im Zwischenbereich von Sprachen und Kulturen zeigt sich im Stück auch an den Orten der Handlung, die sich überwiegend auf dem Weg (zwischen dem Dorf und Istanbul, beziehungsweise zwischen der Türkei

und der BRD) abspielt. Zwar behandelt das Drama das Leben der türkischen Gastarbeiter in Deutschland, doch findet es nicht in der BRD selbst statt, wie Özdamar ausdrücklich betont, sondern, so eine Regieanweisung, "vor der Tür des Perlenlandes" (*Karagöz* 14). Diese Tür öffnet und schließt sich, nimmt Menschen an oder lehnt sie ab, lässt sie ein und spuckt sie später wieder aus. Man sehe Deutschland nicht in ihrem Stück, bemerkt die Autorin, da es nicht das Land, sondern der Weg sei, der sie interessiere: "Und was mit der Sprache passiert, wenn man durch diese Tür rein und raus geht. Was passiert mit der Sprache? Was passiert mit der Identität? Was passiert mit der Ästhetik des Landes, aus dem man gekommen ist?" (pers. Interview).

Sprachlich steckt das Stück im Stil von *Das Leben ist eine Karawanserei* voller direkter Übertragungen türkischer Idiome – Özdamar spricht von "Metaphern, perfekt übersetzt, aber total unverständlich, absichtlich unverständlich" (ebd.) –, es finden sich Passagen in Gastarbeiterdeutsch, dazu türkische Textstellen ohne jede Verständnishilfe, an einer Stelle sogar eine mit deutschen Behördenbegriffen durchsetzte türkische Rede (*Karagöz* 26). Als Beispiel für die verfremdende Übertragung türkischer Elemente in die deutsche Sprache sei eine Szene direkt zu Beginn des Stückes angeführt, in der sich der Nachbar zuerst ein Sprichwörterduell mit Karagöz' Vater und danach mit einem Wucherer liefert. Beide Passagen sind von einer fremdartigen Bildhaftigkeit, die einem deutschen Publikum kaum verständlich sein dürfte. Hier ein kurzer Auszug:

Nachbar (zu Wucherer): "Guck mal, eine Hand wäscht die andere, Zwei Hände waschen eines Nachbarn Gesicht."

Wucherer (zu Nachbar): "In der Wüste gibt es weder Wasser noch Seife, Herr Mehmet."

(zum Vater): "Was tauschst du einen Schuh für einen Stein, Herr Ahmet, weißt du, was Alamania ist, Herr Ahmet?" (ebd. 2)

Man kann diese Passage in Bezug auf die intendierte Sprachverfremdung lesen; daneben weist Özdamar aber auch darauf hin, dass sie auch deshalb einen derartigen metaphorischen Stil benutze, "weil die Menschen in der Türkei noch in Metaphern reden", und erklärt: "Dort sagt man ja zum Beispiel nicht: 'Gib mir 20 Lira!' sondern 'Ein Nachbar hat zwei Hände und damit wäscht er das Gesicht der Anderen auch!'" (pers. Interview). Nach diesem Beginn, der in Rätselform die Kunde des reichen, fernen Deutschlands in das Dorf bringt, beschreibt das Stück den Aufbruch Karagöz', der sich zusammen mit

seinem sprechenden Esel Şemsettin zunächst auf den Weg nach Istanbul und, nachdem er an der dortigen deutschen Arbeitervermittlungsstelle von einem dubiosen Doktor Mabuse untersucht und für tauglich befunden wurde, nach Deutschland macht. Im Verlauf des Stücks begegnen die beiden Protagonisten in circa fünfundzwanzig Szenen über achtzig Nebencharakteren, darunter auch Tiere und unbelebte Objekte. Leitmotive wie etwa der Apfelbaum erzeugen zwar ein vages Gefühl der Kohärenz, doch insgesamt sieht sich der Leser mit einer Vielzahl lose verbundener szenischer Fragmente voller Handlungssprünge und sprachlicher Herausforderungen konfrontiert. Auf der Reise verkürzen sich Karagöz und Şemsettin zum Beispiel die Zeit mit Schattenspiel-typischen Sprachspielen und in Istanbul, der Heimat dieser Spielform, entwickelt sich Özdamars Karagöz vollends in seine traditionelle Vorlage: "Ooof. Ooof! Aman dostlar öldüm bayıldım. Tesbih böceği gibi yerlere yayıldım" ("Ich starb, fiel um. Wie ein Käfer klatschte ich zu Boden"; *Karagöz* 8), jammert er in den typischen umgangssprachlichen Reimpaaren des traditionellen Schattentheaters.

Das Verhältnis zwischen Karagöz und Şemsettin entspricht in etwa dem zwischen den Protagonisten des traditionellen türkischen Schattentheaters. Karagöz, die etwas naive volkstümlich-bäuerliche Figur, die mit viel Mutterwitz ausgestattet gegen soziale Unterdrückung Widerstand leistet, ist im deutschen Kontext jedoch verlorener, das heißt wirkt weniger überlegen. Şemsettin wiederum ist die gebildete Gegenfigur von Karagöz, ohne dabei jedoch das Behlende der Hacivat-Vorlage zu besitzen. Özdamar erwähnt einen Bezug zu den volkstümlichen Geschichten um Nasrettin Hoca, in denen der Esel oftmals "klüger ist als sein Herr",¹¹⁶ verweist aber zugleich auch auf die Lebensrealität des türkischen Dorfes, in denen der Esel ein Teil des Alltags sei: Er begleite Karagöz quasi als Teil seiner Dorf-Identität in die Fremde (pers. Interview). Während Karagöz zumeist einfache Sätze in einer bodenständigen Sprache äußert, spricht Şemsettin zum Teil in Sokrates-Zitaten und – türkischen sozialen Diskursen jener Tage folgend – marxistischen Parolen. Wie im Schattenspiel üblich disputieren die beiden Protagonisten zum Teil sinnentleert, auch zu Streitereien kommt es bis hin zu Prügelszenen.

Ganz im Sinne der Karagöz-Tradition sind die übrigen Figuren ebenfalls ins Typenhaft reduzierte; dabei modernisiert die Autorin das Repertoire und passt es dem Kontext der Arbeitsmigration an. So begegnet man etwa 'typischen' Gastarbeiterfiguren,

Arbeitslosen, Zollbeamten, Huren, Fußballspielern, einem Türkenliebhaber, einem Amerikaner, um nur einige davon zu nennen. Doch auch Grabsteine, Tote und ein Löwe bevölkern zuweilen das Stück. Gerade auf dem Transitweg zwischen Deutschland und der Türkei begegnen Karagöz und Şemsettin zum Teil faszinierenden Zwittergestalten, das heißt in Aussehen und Sprache von dem Leben zwischen Kulturen gezeichnete Produkte einer türkisch-deutschen Vermischung: Ein Mann in Handschellen beantwortet die Frage, ob er Türke sei, mit den enigmatischen Worten: "Ich für Deutsche Türk, für Araber Deutsche, zusammen Tischtennis spielen" (Özdamar, *Karagöz* 40). Ein Jugendlicher, der sich auf dem Weg in die Türkei befindet, antwortet nach dem Grund für seine Reise gefragt: "18 geworden. Go home! I go home. Aber my home ist hinter mir, meine Eltern sind in Deutschland. I go home. Verstehen?" (ebd. 40). Schließlich erscheinen noch ein "junger deutscher Mann in Beschneidungstracht und seine blond gefärbte türkische Frau" (ebd. 40) – allesamt Sinnbilder einer orientierungslos gewordenen Hybridität. Neben den beiden Protagonisten gibt es nur eine einzige Figur, die wiederholt auftritt: Karagöz' Frau Ümmü, von der noch die Rede sein wird.

Das Drama umfasst ein gesamtes Lebensalter. Karagöz, der den vielsagenden Nachnamen Schicksallos trägt (ebd. 13), verlässt sein Dorf als junger Mann, pendelt Jahr für Jahr zwischen Deutschland und der Türkei hin und her und stattet schließlich als alter Mann seinem Dorf einen letzten Besuch ab. Hier begegnet er (in einer Vision?) dem Karagöz seiner Jugend, beginnt durch diese Konfrontation an Identität und Verstand zu zweifeln und reist überstürzt mit Frau und Esel ab. Das Stück endet in einem grotesken Schlussbild: "Eine Gastarbeiterfamilie fährt rückwärts nach Deutschland" (ebd. 52) – ein Ausdruck für die Selbstentfremdung einer ganzen Generation von Gastarbeitern. Zwar hat sich die Fremde für Karagöz bezahlt gemacht – nachdem er anfangs mittellos dastand, ist er längst zum "Dorfkönig" aufgestiegen (ebd. 36) –, doch hat er den sozialen Aufstieg mit mentaler Zermürbung und kultureller Schizophrenie bezahlt.¹¹⁷

Annette Wierschke weist auf einen heiklen Aspekt dieser Darstellung türkischer Arbeitsmigranten hin: "Dieses Porträt der Lebensbedingungen von Gastarbeitern kann als Neubelebung und Überzeichnung des Klischees vom Gastarbeiterdasein in Deutschland gelesen werden, das die Betroffenen in erster Linie als Opfer versteht, aber auch als marxistische Kritik am kapitalistischen System verstanden werden" (205). Dass Özdamar

zweites beabsichtigte, werde dabei nicht unbedingt deutlich, da dem deutschen Publikum jedes kulturelle Vorwissen über türkische Theatertraditionen fehle: "In *Karagöz* reduziert Özdamar ihre Figuren zu eindimensionalen Typen, was insofern problematisch ist, dass nicht alle ihre LeserInnen mit der Karagöz-Tradition vertraut sind und dieses Vorgehen als provokatives Stilmittel erkennen können" (ebd. 207). Damit aber laufe Özdamars sozialkritische Intention Gefahr, gar nicht erst erkannt zu werden.

Wierschkes Kritik lässt sich besonders gut an der Figur Ümmü, der Frau von Karagöz, verdeutlichen: Anfangs bleibt sie in der Obhut von Karagöz' Onkel im Dorf zurück, dann lässt Karagöz sie nachkommen, sie gebiert ihm mehrere Kinder, muss jedoch ihr Leben von der Außenwelt abgeschnitten in einer kleinen Wohnung verbringen und wird von ihrem Mann misshandelt. An einer Stelle wendet sie sich an einen Zuschauer und klagt ihm ihr Leid: "[W]enn Karagöz für Auto Übertretungen machte, kam ins Zimmer und dachte nicht, dass ich auch von einer Mutter geboren bin. Er hat uns geschlagen, immer immer . . . Ich habe Kopfdurchfall von Alleinsprechen" (*Karagöz* 24-25). Man sieht Ümmü des öfteren zwischen Deutschland und der Türkei hin- und herpendeln, da sie nirgendwo einen Platz hat; nach Wierschke wird sie damit "zum Prototyp der unterdrückten islamischen Ehefrau" (205).

Bevor ich auf die Reaktionen deutscher Kritiker zu Özdamars Inszenierung des Stückes eingehe, in denen genau das eintrat, was Wierschke soeben darlegte, scheinen mir einige kritische Ergänzungen angebracht. Wierschke erwähnt zu Recht, dass Özdamar in ihrem Stück Klischees überzeichnet; hier ist, wie ich im vierten Kapitel ausführen werde, eine gewisse Nähe zum Kabarett unverkennbar. Doch in der gleichen Weise, wie sich etwa Şinasi Dikmen klischeehafte Präsentationen des 'Türken' erlauben kann, da sie im Rahmen des Kabarett auf eine in der Bundesrepublik heimische sozialkritische Tradition verweisen und sich über sie legitimieren (beziehungsweise für ein deutsches Publikum verständlich werden), müsste auch im Falle von *Karagöz in Alamania* der Verweis auf eine einheimische Tradition fallen: der Verweis auf das Brecht-Theater nämlich, in dessen Tradition Özdamars Stück ebenso deutlich steht wie in der des türkischen Schattenspiels. Diese Verbindung, auf die ich später zurückkommen werde, vernachlässigten allerdings nicht nur die deutschen Rezensenten. Ich erwähnte, dass das Stück zwischen 1982 und 1986 an verschiedenen deutschen Bühnen im Gespräch war. Eine dieser Bühnen war das

Schauspielhaus Köln, an dem zum damaligen Zeitpunkt Renan Demirkan engagiert war. Özdamar beschreibt, dass die Ablehnung des Theaters direkt mit Demirkans Einstellung zum Stück zusammenhing:

Ich wusste, dass man [Demirkan] die Rolle der Ümmü anbieten würde. Also fuhr ich hin und traf mich mit ihr, um sie zu überzeugen. Aber sie war ganz unfreundlich zu mir und sagte: "Wir haben heute über ihr Theaterstück geredet. Ich habe gesagt, dass ich dagegen bin." Und ich sagte: "Dürfte ich den Grund wissen?" Da sagte sie: "So kann man sich nicht über die Arbeiterklasse äußern. Man redet nicht so über diese Menschen, diese armen Menschen." Als ob mein Stück türkenfeindlich wäre. So hatte sie das verstanden. "Und das ist folkloristisch", sagte sie auch. Und ich antwortete darauf: "Das ist nicht folkloristisch." Also, sie hatte mich gar nicht verstanden. (pers. Interview)

Demirkans begründete ihre ablehnende Haltung demnach mit dem gleichen Argument, welches auch Wierschke anführte: die Figuren seien unkritisch und klischeehaft – in Demirkans Worten: folkloristisch – gezeichnet.¹¹⁸ Bezüglich des Folklore-Vorwurfes sei auf das zweite Kapitel verwiesen, wo ich darlegte, dass die Verwendung folkloristischer Elemente im modernen türkischen Drama verbreitet ist, ohne dass man dieses deshalb selbst notwendigerweise als folkloristisch klassifizieren könnte. Im Falle von Özdamars Stück lässt sich ebenso argumentieren. Wohl aber besitzt ihr *Karagöz* – und darauf scheint mir Demirkans Kritik an der Darstellung der türkischen Arbeiterklasse hinauszulaufen – einen stark burlesken Charakter. Auch Özdamar weist selbst auf diesen Umstand hin und erklärt ihn folgendermaßen:

Es gab immer wieder Versuche, Stücke über Fremde zu schreiben. Die soziale Rolle des Türken zu dieser Zeit war die Rolle des armen Mannes. Daher machte man immer mitleidige Stücke. Auch die Türken selbst schrieben traurige Stücke, denn es waren nicht die Betroffenen, die sie schrieben, sondern die Intellektuellen, die höheren Schichten, die etwas über die Türken inszenieren durften. Und sie sahen in diesen Menschen bemitleidenswerte Geschöpfe. Ich sah die Leute nicht so. . . . Ich suchte auch das Burleske ihrer Situation. Denn ich sah diese Menschen nicht als arme Tiere, sondern als Helden. Ich empfand, dass diese Menschen Helden waren, diese erste Generation, die für viele Leute unsichtbar war. . . . Und dann wollte ich diesen Unsichtbaren sozusagen etwas Stimme geben. (ebd.)

Das Burleske der Darstellung wäre demnach als Reaktion auf die Darstellungsweise der sogenannten Betroffenheitsliteratur jener Tage zu verstehen, wobei Özdamar (ähnlich wie Dikmen im Bereich von Satire und Kabarett) bemüht war, den Zirkel des sich-Erbarmens, der Menschen zu bemitleidenswerten Kreaturen reduziert, zu durchbrechen. Überhaupt liegen das Tragische und das Komische liegen im türkischen Theater oft nah beisammen

und auch für Özdamar scheint ein burleske Held kein Widerspruch in sich zu sein. Ein Bezug, den Özdamar in diesem Zusammenhang anstellt, ist der zu Jakob Christoffel von Grimmelhausen: "Bei *Karagöz* . . . bin ich sicher, dass *Simplizissimus* eine große Rolle spielte. Das Werk hat mich befreit. Ich mochte die Sprache und dass er immer auf dem Weg ist in diesem Dreißigjährigen Krieg, dass er eine burleske Figur ist. Und das hat mich beeinflusst, ist mit reingeflossen in die Arbeit" (ebd.). Von unkritischer Naivität zeugt die Darstellung des gastarbeitenden Karagöz also keineswegs; jedoch ist Özdamars kritische Intention entweder zu subtil oder – wie im Kontext des türkischen Schattenspieltradition ebenso eher anzunehmen ist – zu offensichtlich, um in jedem Fall bemerkt zu werden. Bevor ich in diesem Kontext auf die Inszenierung zu sprechen kommen, sei zunächst die Linie der Rezeption weiter verfolgt.

In einem Artikel, den Özdamar im Februar 1992 für *Die Zeit* verfasste, beschreibt sie verschiedene Eindrücke und Erfahrungen während der Vorbereitung und Inszenierung ihres Stückes, von denen eine Episode hervorgehoben sei: Özdamar schildert, wie Günter Rühle, der Intendant des Frankfurter Schauspielhauses, vor der Premiere von *Karagöz in Alania* Handzettel verteilen ließ, die den deutschen Zuschauern die Rezeption dieses unkonventionellen Stückes erleichtern sollten – ohne jedoch diese Aktion im Vorfeld mit der Autorin/Regisseurin abzusprechen. Ein Exzerpt aus diesem Begleitschreiben liest sich wie folgt:

Manchmal werden Sie sich im Verlauf des Stückes fragen: Wo ist nun wo? Sind wir in der Türkei, sind wir in Alania? Es ist das nicht nur der Ausdruck für das immerwährende Hin und Her der Menschen zwischen dem Heimat- und dem Gastland, sondern auch ein Abbild ihrer inneren Situation. Vielleicht haben Sie einige Mühe, sich die Szenen zu gliedern; sie sind nicht logisch geordnet wie in den uns vertrauten Theaterstücken, sie fließen ineinander, arbeiten mit vielen Abkürzungen, schnellen Zeitsprüngen, verlassen sich auf den Charme der Darsteller. Was wir versuchen, verlässt die Gewohnheiten unseres Theaters . . . Wir danken Ihnen für Ihr Interesse an unserem Versuch. (zit. in Özdamar, "Schwarzauge" 90)

Özdamar erwähnt den Vorfall ohne weiteren Kommentar. Doch die Weise, wie sie Rühle und seine eigenwillige Handlung einführt, verdient Beachtung: "Der Intendant war ein netter Mann, er liebte die Arbeit"; und darauf: "Vor der Premiere ließ das Theater, ohne mich vorher zu fragen, aus Liebe zu diesem Stück an die Zuschauer ein Flugblatt verteilen, in dem das Theater versuchte, das Stück zu erklären" (ebd.). Özdamar heißt das

Vorgehen weder gut noch kritisiert sie es, doch auffällig ist, dass sie zweimal das Wort 'Liebe' gebraucht: Dem freundlichen, namenlos bleibenden Intendanten lagen Özdamars Stück und ihre Theaterarbeit offenbar sehr am Herzen. Das unangekündigte Eingreifen erscheint in dieser Darstellung gleich einem Akt höherer Gewalt, Rühle selbst wie eine gütige Gottfigur, beziehungsweise das personifizierte deutsche Theater. Auch zehn Jahre nach ihrem *Zeit*-Artikel verlieh Özdamar weiter ihrer Überzeugung Ausdruck, dass der Intendant damals nur die besten Intentionen gehabt hätte: "Rühle wollte mir bestimmt helfen. Er mochte meine Arbeit" (pers. Interview).

Wenn man etwaige ironische Untertöne außer Acht lässt, so erweckt Özdamars Beschreibung des Vorfalls beinahe den Eindruck, dass das eigenwillige Eingreifen des Intendanten seine Berechtigung hatte, eventuell sogar notwendig war, um die Zuschauer auf etwas Unvertrautes vorzubereiten und ihrem Verständnis ein wenig auf die Sprünge zu verhelfen. Özdamar erwähnt den experimentellen Charakter der Inszenierung und ihr Anliegen, die existentielle Fremdheit der türkischen Gastarbeiter adäquat in Szene zu setzen, was mitunter zu chaotischen Zuständen auf der Bühne geführt habe (ebd.). So betrachtet, scheint Rühles Sorge nicht ganz unverständlich. Trotzdem fällt es schwer, in seinem Eingreifen nicht auch eine bevormundende Geste zu sehen. David Horrocks und Frank Krause weisen in ihrem Kommentar zu Özdamars Artikel in aller Schärfe auf die diskriminierende Komponente von Rühles 'Liebesdienst' hin:

The gesture, however well meant, in practice encourages support for the stereotyped view of Western logic on the one hand, and Oriental, perhaps even feminine, irrationality on the other. In addition, the very wording encourages an 'us and them' approach to culture. . . . [T]he effects of such loving care prove just as restrictive and reductive as hostile prejudice. (67-68)

Ich halte diese Kritik für gerechtfertigt: Der Intendant schien unter dem Eindruck gestanden zu haben, das deutsche Publikum vor Özdamars Theaterstück doch zumindest warnen zu müssen, um spätere negative Reaktionen (die er deutlich antizipierte) bereits im Vorfeld einzudämmen. Man könnte behaupten, dass es Rühle um Schadensbegrenzung ging. Dabei muss betont werden, dass diese vorangestellte Erklärungshilfe seitens der Theaterleitung der Intention von Özdamars Inszenierung völlig zuwider lief. Sie erklärt:

Ich wollte, dass man den Leuten nicht mit Mitleid begegnet, sondern in einer Fremdheit. Denn ich meinte, die wahre Begegnung fände dann statt, wenn man sich in der Fremdheit begegnet. Wenn

man sagt: Ach so, das sind Fremde und die verstehe ich nicht. Denn sonst sagt man ja immer: Ja, das verstehe ich, das sind Türken, die sind die Ärmsten, die immer putzen müssen. Aber das reicht nicht. Das sind Metaphern, die man nicht versteht. Man muss eine Neugierde erwecken, dass dahinter auch eine Kultur steht. Und ich inszenierte *Karagöz* dann auch so, dass man viele Sachen nicht sofort verstehen konnte. (pers. Interview)

Das Befremdliche, Chaotische war also ein durchaus beabsichtigtes, zentrales Element der Inszenierung: Da es darum ging, das existentielle Ins-deutsche-Leben-Geworfensein der Gastarbeiter auf die Bühne zu bringen und dem Publikum gefühlsmäßig zu vermitteln, war eine leichte, beziehungsweise vollständige Verständlichkeit keinesfalls angestrebt. Die vorbereitenden Worte Rühles, seine Erklärungen zum Ablauf des Stücks und den verschiedenen Figuren entkräftigten damit den intendierten Effekt und deuten an, dass er Özdamars Absicht und die künstlerische Methode ihrer Theaterarbeit nicht hinreichend begriffen hatte. Die gälte insbesondere, falls er, wie Horrocks / Krause anmerken, einen Dualismus zwischen türkischen und deutschen kulturellen Traditionen etablieren wollte. Rühles eigene Position ist in den Handzetteln übrigens nicht ohne Weiteres zu bestimmen: Einerseits spricht er von "*unserem* Versuch" und stellt sich damit hinter die Aufführung; andererseits grenzt er sie jedoch auch von "den *uns* vertrauten Theaterstücken" ab und gesellt sich hierdurch in die Reihen der Außenstehenden.

Jedenfalls sandte Rühle mit seinem Begleitschreiben, wohl durchaus unintendiert, Signale: Nicht nur nahm er damit Einfluss auf die Rezeptionshaltung der Kritiker und legte ihnen bestimmte Stichworte in den Mund (zahlreiche Rezensenten sprachen etwa von einem "Versuch" oder "Experiment", ohne dies näher zu erklären); seine autoritäre Intervention leistete meines Erachtens auch einer nachlässigen und zum Teil regelrecht herablassenden Behandlung des Stückes Vorschub. Die Rezensenten fanden in der Reaktion des Intendanten eine Bestätigung, wenn nicht gar eine Rechtfertigung für ihr eigenes Gefühl der Entfremdung angesichts eines unkonventionellen Theaterstückes. So fiel es ihnen umso leichter, das Stück leichthin als einen Fehlversuch abschreiben. Es ist auffällig, wie oberflächlich die meisten Beschreibungen sind, beziehungsweise wie unwesentlich sie über die Angaben und Stichworte des Begleittexts hinausgehen. Nur in den wenigsten Fällen sind Bemühungen zu erkennen, das Stück einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen. Konfrontiert mit einer Aufführung, die ihren vorgefertigten Erwartungen und Leitmaßstäben nicht entsprach, reagierten manche Kritiker verstört und

verärgert und applaudierten Rühle für seinen Rettungsversuch. Nicht selten zeugt der Ton der Kritiken dabei von einem Überlegenheitsgefühl der eigenen kulturellen Traditionen und gesellschaftlichen Werte. Dies sei an exemplarischen Textauszügen dokumentiert.¹¹⁹

"Das Programmheft muss man nicht kaufen", meldete die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, "der Intendant lässt am Eingang kostenlos ein paar eng beschriebene DIN-A4-Seiten verteilen, auf denen nicht nur exakt Szene für Szene beschrieben, sondern auch eine gelungene Interpretation der gesamten Unternehmung geliefert wird"; kurz darauf spricht der Rezensent auch von der "Gebrauchsanweisung des Intendanten" (Diehl). Das Theaterstück sei "nur durch den Begleittext zu verstehen, der den Zuschauern in die Hand gedrückt wird", liest man auch an anderer Stelle (Zweig). Die einzige direkte Kritik an der Begleitschrift findet sich in der Frankfurter Zeitschrift *Pflasterstrand*, die darin eine "Halbherzigkeit des Theaters" zu erkennen glaubt: "Schauspiel Frankfurt hat diese Produktion mit großem Aufwand ermöglicht – entschuldigt sich aber gleichzeitig in einem peinlichen Brief an die 'verehrten Zuschauer' für das Vorhaben" (Schneider).

In typisch aufreißerischer, doch ansonsten belangloser Manier verkündete die *Bild Zeitung* unter dem Titel "Gut gemeintes Laien-Theater", dass die Geschichte schlicht und die Bilder verworren seien: Gebrochenes Deutsch steht für misslungenes Theater. . . . Schauspielerische Leistungen sind nicht zu erwähnen – allerdings sind die türkischen Laien kaum schlechter als die deutschen Profis." Gerade die letzte Bemerkung zeugt von einer herablassenden Haltung gegen ausländische Künstler, denn von einem "Laien" kann etwa im Fall des bekannten türkischen Schauspielers Tuncel Kurtiz, der im gleichen Jahr auf der Berlinale mit dem Silbernen Bären ausgezeichnet wurde (Zweig), gewiss nicht die Rede sein. Anders als die *Bild-Zeitung* widmete *Die Welt* der Aufführung einen langen, dabei reichlich nichtssagenden Artikel, der folgendes Resümee bietet: "Das Ergebnis ist niederschmetternd. Ein Stück ohne Sprache und ohne Konzept, dazu eine Schar von Akteuren, denen es am Elementarsten fehlt" (Frederiksen). Die größte 'Selbstoffenbarung' in Form einer süffisant-anmaßenden Kritik leistete sich allerdings Horst Köpke in der *Frankfurter Rundschau*:

Der Fehler war wohl, dass die Autorin ihr Stück, besser ihre Szenenfolge oder Revue auch selbst inszenierte. Obwohl mit deutschem Theater vertraut, wollte sie den Deutschen türkisches Theater vorführen. Das ging in der Premiere vor einem überdurchschnittlich wohlwollenden Publikum

einigermaßen gut. Die Schauspielleitung wusste aber gewiss, was sie tat, als sie allen Besuchern unabhängig vom Programm einen Zettel mit einem Inhaltsverzeichnis und einer Erläuterung der fremden Theaterbräuche in die Hand drücken ließ . . . Vielleicht hätte ein deutscher Regisseur der Aufführung etwas mehr Tiefgang verschafft. So überwiegt Klamauk und Lärm, und mehr, als wir schon wissen, erfahren wir in der zweieinviertelstündigen . . . Aufführung über die Türken in- und außerhalb unseres Landes nicht. Mit "Ausländer raus"-Augen betrachtet, könnten durch diese türkische Selbstpersiflage sogar Vorurteile verfestigt werden. (Köpke)

Die Deutlichkeit dieser ideologisch-restriktiven Darstellung erübrigt zwar jeden weiteren Kommentar, dennoch sei auf die augenfällige Kontrastierung von deutschem Tiefgang und türkischer Belanglosigkeit, sowie die nahezu rassistischen Ressentiments der letzten Zeilen hingewiesen.

Um an dieser Stelle nicht den Eindruck entstehen zu lassen, dass ein Einklang unter den Kritikern geherrscht habe, der auf ein qualitativ 'minderwertiges' Stück oder eine 'mislungene' Aufführung verweist, seien abschließend zwei Rezensionen angeführt, die zumindest ansatzweise eine andere Perspektive erkennen lassen; so etwa die Kritik in der *Darmstädter Zeitung*:

Schauspieler aus der Türkei, Spanien und der Bundesrepublik (neben einer griechischen Sängerin und einigen Laien) bilden hier eine heterogene Truppe, wie sie noch nicht im deutschen Theater zu sehen war. Wobei hier die Heterogenität für eine theatrale Quasi-Authentizität steht, allerdings auch für ein Aufeinanderprallen unterschiedlicher Traditionen und Auffassungen zum Theaterspiel . . . ein lohnendes Wagnis, ein erster Brückenschlag auch auf der Bühne, die (wenn überhaupt) Theaterveranstaltungen für türkische Mitbürger nur als Ghettoereignisse kannte. (Franke)

Während Eckhard Franke hier insbesondere die multikulturelle Zusammensetzung der Gruppe hervorhebt, die für eine bislang nicht gekannte Diversität auf einer deutschen Bühne sorgte, bot allein die Besprechung in der *Saarbrücker Zeitung* eine tatsächliche Kritik des Stückes, das heißt eine Auseinandersetzung mit inhaltlichen und formalen Fragen. Nach Einschätzung des Rezensenten Lutz Tantow bricht Özdamar

mit aller Tradition, würfelt die Stationen bunt durcheinander, um das Hin-und-her-gerissen-Sein zu verdeutlichen. Das Drama wird durch diese Dramaturgie der Orientierungslosigkeit zu einem Traumspiel über die Wirklichkeit. Formal wird eine Synthese mit mitteleuropäischen Spielarten des 20. Jahrhunderts angestrebt: Zahlreiche Verfremdungen weisen auf Brechts Episches Theater, dann bringen lebende Tiere . . . einen Hauch von Naturalismus mit hinein, während sprachliche Anlehnungen ans Absurde Theater zu beobachten sind. Songs, Gedichte, Tänze und Pantomimen runden die theatrale Vielfalt dieses Spektakels ab. ("Türkischer Eulenspiegel")

Özdamars *Karagöz in Alamania* mag weit entfernt sein von einer traditionellen Bühnenpräsentation mit übersichtlichem Aufbau, geradliniger Handlungsentwicklung und klar gezeichneten Charakteren; doch sicher ist es nicht weniger 'zugänglich' als manche anderen Theaterstücke zeitgenössischer Autoren wie etwa Heiner Müller, Peter Handke oder Elfriede Jelinek. Was die Theaterleitung und zahlreiche Kritiker gleichermaßen zu irritieren schien, waren bestimmte türkische (oder als 'türkisch' angenommene) Elemente in Özdamars Inszenierung, sowie deren kulturelle Herkunft, die sie, wenn nicht sogleich disqualifizierte, so doch zumindest suspekt machte. Denn, um etwas provokant mit Şinasi Dikmen zu fragen: "Seit wann verstehen die Türken etwas von Dichtung? Vielleicht seit sie in Deutschland sind!" (*Knoblauchkind* 85). Eine solche Haltung scheint zumindest in Köpkes Diktum mitzuschwingen, dass Özdamar, obwohl sie das deutsche Theater kannte, den Deutschen "türkisches Theater vorführen" wollte. Das konnte aus der eingeschränkten Warte dieses Kritikers freilich nicht gut gehen, konnte nicht einmal in einem rechten Stück, sondern höchstens einer "Szenenfolge oder Revue" resultieren.¹²⁰

Einmal abgesehen von den inhaltlichen und motivischen Merkmalen, die bereits Erwähnung fanden, welcher künstlerisch-dramaturgischen und sprachlichen Mittel bediente sich Özdamar in der Inszenierung, die die deutschen Kritiker derart bestürzte? Nach ihren eigenen Darstellungen handelt das Stück, wie erwähnt, von der Erfahrung der Migration, von der Tür zwischen zwei Kulturen, Ländern und Sprachen, durch die der Migrant gehen oder nicht gehen kann, und davon, was mit der Heimatkultur und der Muttersprache geschieht, wenn man zu häufig durch diese Tür hindurch geht. Genau dies drückte auch Özdamars Bühnenrealisation aus, was seitens der Kritikern als 'chaotische Zustände' reflektiert wurde. Wie ihre Rezensionen veranschaulichten, beschränkten sich dabei die meisten unter ihnen darauf, ihrer Befremdung Ausdruck zu verleihen; kaum einer machte sich dagegen die Mühe, die Hintergründe zu beleuchten oder auch nur das Bühnenbild kohärent zu beschreiben. Özdamar selbst äußert sich zum Bühnenaufbau und der Dramaturgie ihrer Inszenierung wie folgt:

Man sah auf die Bühne und zugleich auch hinter die Bühne. Da gab es Tische, Stühle, an denen Schauspieler oder Tiere saßen. Und man sah auch die Kostümbildner, die Maskenbildner, die Arbeit hinter der Bühne. Dieses schnelle An- und Ausziehen . . . [I]ch wollte die wesentliche Arbeit auf der Bühne zeigen. Der Bühnenbildner hatte eine Art Funduskulisse hergestellt. Vorne sah das also wie ein Fundus aus, Kleider in drei Stockwerken, alte Kostüme hingen dort. Und dann gab es

noch Hunderte von Glühbirnen. Wir machten die gesamte Beleuchtung nur mit diesen Glühbirnen. Wir wollten mit diesem Aufbau zeigen, dass diese Menschen keine Bühne mehr haben, sondern nur einen Fundus, einen Wartesaal. Sie ziehen Kostüme an und aus, sagen etwas, verschwinden wieder. Und hinten sieht man dann die konkrete Arbeit. Und dann kommen sie wieder nach vorne und versuchen, sich zu äußern mit einer Sprache, die man nicht richtig versteht. Aber man fühlt, dass es um etwas Existentielles geht. Man fühlt es! Alles ist nur gefühlt. Aber man versteht es nicht unbedingt. Es ist wie eine verrückte, funktionierende Theatermaschine. (pers. Interview)

Gemäß dieser Beschreibung kreierte Özdamar einen höchst symbolischen Raum, der zugleich das Schauspiel und die dahinterstehende Theaterarbeit auf die Bühne brachte, und in einer an ihren Mentor Heiner Müller erinnernde Theatermaschine resultierte, die sich gleichsam selbst preisgab.¹²¹ Hier ist die Nähe zu Brechts Epischen Theater besonders deutlich. Es war Özdamar daran gelegen, mittels der Verfremdungstechnik konventionelle Sichtweisen – hier bezüglich des Gastarbeiterbildes – zu durchbrechen und Lernprozesse zu initiieren. Ihr *Karagöz* ist in diesem Sinne trotz aller komischen Elemente und seines schwer verständlichen Sprachwitzes ein sozialkritisches Stück. Zugleich griff sie dabei auch auf Praktiken des Orta Oyunu zurück, wo – dies ist einer der Berührungspunkte zwischen Brecht und dem traditionellen türkischen Theater – die 'Theaterarbeit' ebenfalls offen sichtbar vonstatten ging. Özdamars "Dramaturgie der Orientierungslosigkeit" besaß, wie ihre Beschreibung weiter andeutet, auch eine sprachliche Komponente. Dieser Punkt sei abschließend angesprochen, da Özdamars kreativer Gebrauch der deutschen Sprache und ihre Technik der Überführung türkischer Kulturtraditionen – was Demirkan als 'folkloristisch' auslegte – eng miteinander verbunden sind. Beide treffen sich in der Figur des Karagöz, des Grenzgängers und Provokateurs des traditionellen türkischen Theaters, der sich in Özdamars Stück nach Deutschland aufmacht und dort nur Alamania findet.

Özdamar verfasst ihre Werke fast ausschließlich in deutscher Sprache und auch ihr *Karagöz*-Stück, das wenige Jahre nach ihrer Ankunft in Deutschland entstand, bildet hier keine Ausnahme. Dabei war es kein Zufall, dass sie sich gerade der Figur des Karagöz bediente. In ihrem Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* nimmt sie an einer Stelle auf die alte Schattenspieltradition Bezug:

Karagöz ist ein Zigeuner oder Bauer, Hacivat ist ein Staatsmann, Lehrer vielleicht, und sie sprechen und verstehen sich immer falsch. Dann lachen die Menschen. Im Schattenspiel gibt es Juden, Griechen, Armenier, Halbstarke, Nutten, jeder spricht einen anderen

Dialekt, jeder ist ein anderes Musikinstrument, redet nach seiner eigenen Zunge und versteht die anderen nicht . . . (Özdamar, *Karawanserei* 157)

Wie dargestellt sind sprachliche Vielfalt (Dialekte und Akzente), Sprachspiele und jede Art von linguistischer Verfremdung kennzeichnend für die Karagöz-Tradition. Özdamar hebt diesen Aspekt hervor, wenn sie etwa bemerkt, dass jeder in den Stücken nach eigener Zunge spreche. Anderweitig erläutert sie "Das Schöne ist, dass es in *Karagöz* und auch in *Orta Oyunu* um Missverstehen geht. Da sind verschiedene Nationalitäten vertreten – Juden, Türken, Kurden, Griechen aus der Türkei – und die kommen alle zusammen und verstehen einander nicht. Und durch dieses Missverstehen entwickelt sich eine Szene" (pers. Interview). Insbesondere die Karagöz-Figur ist in der türkischen Theatertradition als ein disruptiver Sprachspieler angelegt, indem sie es sich in ihrer scheinbaren Naivität leisten kann, herrschende Ordnungen zu hinterfragen. Diese Eigenschaft, beziehungsweise dieses Potential führt Özdamars Protagonist gleichsam in seinem Gepäck mit sich.

Sprachliche Variationen sind zentrale Elemente in *Karagöz in Alamania*. Bereits dieser frühe Text weist all jene sprachlichen Merkmale auf, die ein Jahrzehnt später Özdamars literarisches Ansehen begründen sollten, doch waren die Reaktionen auf ihren eigenwilligen Sprachstil zunächst von Unverständnis geprägt; ich erinnere hier etwa an den Rezensenten, der gebrochenes Deutsch mit misslungenem Theater gleichsetzte. Umut Erel schildert die Praxis deutscher Kritiker, sprachliche Unregelmäßigkeiten einseitig als 'fehlerhaft' zu ahnden, wie folgt:

Die kreativen Potentiale solcher Mischformen werden ausgeblendet. Die Hochsprache ist die Literatursprache und verkörpert als solche die nationale Kultur. Dieser Pathologisierung liegt das Ideal einer reinen Hochsprache zugrunde, die neue Sprachformen, wenn sie 'von Außen' – d.h. von Ausgeschlossenen – kommen, nur als ungenügende und degenerierende Mischformen einordnet. Ob 'Ausländerdeutsch', 'Deutsch mit Akzent', oder 'gemischt sprechen', diese Sprachformen werden nicht als kulturelle Innovationen gesehen, sondern als soziale Probleme abgewertet und dem Bereich von ethnisierten Alltagskultur zugeordnet. Den Sprechern und Sprecherinnen wird die kulturelle Kompetenz abgesprochen. (Erel 182-83)

Entgegen dieser Einschätzung, die jeden ungewohnten Sprachgebrauch von Seiten nicht-deutscher Künstler zwangsläufig als sprachliche / kulturelle Inkompetenz disqualifiziert, betrachtet Özdamar 'Unregelmäßigkeiten' in der Fremdsprache als wesentlichen Teil ihrer Identität und kultiviert sogenannte 'Fehler' und 'Akzente' darüber hinaus als künstlerische

Ausdrucksform.¹²² Kritiker sprechen in diesem Kontext inzwischen voller Anerkennung von Özdamars "excellent but flawed mastery of German" und attestieren ihrer Sprache eine "transformative Dynamik", die es vermag, "Bilder aus den Zwischenwelten von Sprachen" zu entfesseln (Bird 159; Konuk 85, 90). Zur Erläuterung ihrer Sprachintention im *Karagöz*-Stück ist eine Episode aus den späten siebziger Jahren relevant, die Özdamar 1994 in einem Interview als Visiting Writer an der Keele University so wiedergab:

[A]t that time, I often traveled back to Turkey by train, finding myself together with Greeks, Yugoslavs, Turks and Bulgarians, all migrant workers. Their common language was German. They would sing love songs and then try to translate them from their own language into German. They made mistakes, of course, but the German they spoke was devoid of clichés, and came out almost like poetry as they struggled to express the images of their mother tongues in this new language. And this, as I now realised, was the language of some five million *Gastarbeiter*. If I wanted to write a play about their experience, and I did, I knew it would have to be written in this new language. ("Living and Writing" 47).

Und sie ergänzt an anderer Stelle: "Und ich habe Fehler deswegen auch als Kunstform benutzt und damit gespielt, z.B. in *Karagöz*" (zit. in Wierschke 267). Es ist eine 'neue', 'ganz andere' deutsche Sprache, die Özdamar unter Gastarbeitern ausmachen glaubt, eine Sprache mit poetischen Qualitäten, die sie in ihrer eigenen Kunst einfangen und auf diese Weise in den normalen Sprachgebrauch eine Priese Fremdheit hineinschmuggeln möchte. Ihren Stil kennzeichnet Özdamar als "Sprachdadaismus" und erläutert: "[E]s ist schwer zu verstehen, aber das war meine große Absicht, weil die Begegnung ja erst stattfindet, wenn die Fremdheit wahrgenommen wird" (zit. in Bürgi). Kader Konuk illustriert Özdamars besonderen Sprachduktus so:

Özdamar 'denkt' auf türkisch und schreibt auf deutsch; damit integriert und löst sie ihre Muttersprache so in die deutsche Sprache auf, dass Spuren ihrer Migration auf stilistischer Ebene sichtbar bleiben. Die Autorin irritiert durch sprachliche Verflechtungen und Verdrehungen. Sie entfremdet die deutsche Sprache und damit das Medium, durch das sich Kultur vermittelt. (91)¹²³

Özdamars türkische Wörter machen sich gleichsam auf den Weg und migrieren mit der Autorin gemeinsam nach Deutschland. Das hat Auswirkungen auf die deutsche Sprache, doch zugleich bleiben auch die türkischen Wörter selbst von ihrer Wanderschaft nicht unberührt. Wie die Erzählerin in "Großvaterzunge" bemerkt: "Bis diese Wörter in deinem Land aufgestanden und zu meinem Land gelaufen sind, haben sie sich unterwegs etwas

verändert" (*Mutterzunge* 27). Özdamars künstlerischer Ausdruck, so ließe sich resümieren, trägt in das deutsche Idiom gleichsam ein türkisches Sprachgefühl, eine 'Akzentuierung' hinein, hybridisiert es und entfremdet es dadurch seiner selbst. Doch auch die türkischen Worte – und in Analogie dazu kulturelle Traditionen – erfahren in diesem Prozess eine Veränderung, werden ständig hinterfragt und nie einfach nur übernommen. Dies vollzieht sich in Özdamars Stück anhand der Titelfigur ebenfalls auf einer symbolischen Ebene.¹²⁴

Ihr Karagöz lässt sich in diesem Sinne selbst als ein entwurzeltes kulturelles Zeichen deuten, das im Verlauf seiner Migration von einem Kulturkontext in den anderen seine Bedeutung verändert, ohne sich dabei allerdings den neuen Gegebenheiten völlig anzupassen. Während er in der Türkei für eine bestimmte Theatertradition mit eigener Philosophie, Ästhetik und Theaterpraxis stand, die dem Publikum bekannt war und ihm einen Interpretationskontext vorgab, fällt dieser erklärende Rahmen in Deutschland nicht nur weg, sondern wird darüber hinaus von einem anderen, einheimischen ersetzt: dem des Kasperle-Theater. Dieser bietet Parallelen (da der deutsche Kasper oder auch Hanswurst ebenfalls ein subversives Potential besitzt und mit Sprache spielt), doch als 'orientalische' Variante der deutschen Tradition lässt sich Özdamars Karagöz dennoch nicht begreifen.¹²⁵ Einerseits ist so ein Wissen um die türkische Tradition des Schattenspiels unerlässlich für das Verständnis von Özdamars Karagöz; andererseits ist es jedoch gleichermaßen wichtig, diesen Bezugsrahmen nicht absolut zu setzen. Denn wie Özdamar hat auch ihr Karagöz einen weiten Weg hinter sich gebracht, trägt zwar weiterhin die Spuren seiner Herkunft, doch ist zugleich auch der Restriktionen enthoben, die ihn in der Türkei festschrieben.¹²⁶ So wie Deutschland durch Özdamars Karagöz zu Alamania wird, so bleibt bei ihr auch Karagöz nicht die alte Schattenfigur. Denn was den Umgang mit Traditionen betrifft, so ist Özdamar weder ehrfürchtig noch kleinlich: "Das ist mein Bruder und mit dem kann ich ja dann machen, was ich will."¹²⁷

In meiner kurzen Einleitung zu Beginn dieses Abschnittes erwähnte ich gegen Ende mit Zaimoğlu die nächsten Generationen türkischstämmiger Künstler und sprach in diesem Kontext die Bedeutung Özdamars für die weitere Entwicklung der türkisch-deutschen Kunst an. Abschließend möchte ich kurz auf diesen Punkt zurückkommen, zumal Özdamar selbst bis heute aktiv ist und diese Entwicklung damit nicht nur anregte,

sondern weiterhin aktiv mitgestaltet. Dabei ist gerade die Abfolge der Generationen, die mich in dieser Arbeit durchgehend beschäftigt, in ihren weiteren Dramen in geradezu programmatischer Weise dargestellt.

Özdamar verfasste ihre bisher drei (beziehungsweise vier) deutschsprachigen Dramen in einem Abstand von etwa jeweils zehn Jahren. Wie in ihren Romanen ist auch hier die kontinuierliche Weiterentwicklung des gleichen Themas erkennbar: Während *Karagöz in Alamania* (wie auch *Erinnerungen einer Putzfrau* aus Sicht einer weiblichen Protagonistin) in den achtziger Jahren die Zerrissenheit der frühen Gastarbeitergeneration zwischen zwei Ländern, Kulturen und Sprachen dramatisiert, behandelt *Keloglan in Alamania* im darauf folgenden Jahrzehnt die Lebenssituation der zweiten Generation, ihre Entfremdung von den Eltern und ihren problematischen rechtlichen Status innerhalb der deutschen Gesellschaft. In dem unlängst erschienenen Kinderstück *Noahi* verlagert sich die Handlung völlig von Fragen der sprachlichen und kulturellen Integration weg; auch der deutsche soziale Kontext ist hier nicht weiter thematisiert (was sich bereits in dem fehlenden "in Alamania" im Titel andeutet). Da die Protagonisten jedoch zwei Kinder sind, liegt eine Verbindung zur dritten, nunmehr 'akklimatisierten' Türkengeneration in Deutschland nahe. Die Darstellung in den drei Dramen trägt damit, wie ich argumentieren möchte, Özdamar Generationentheorie Rechnung, die sie verschiedentlich elaborierte:

Ich sehe die erste Generation als einen Baum, der sich aus der Erde löst und nach Deutschland kommt, sich hier wieder einpflanzen, also für sich Erde finden will, aber auch immer Sehnsucht danach hat, in die Heimat zurückzukehren. Diese Menschen der ersten Generation waren zwar hier abwesend, aber trotzdem blieben sie auch dort, denn ihr Plan war es ja, irgendwann wieder in die Türkei zurückzukehren. Die zweite Generation wiederum sagte: Wenn meine Eltern gehen, dann gehe ich auch. Und erst die dritte Generation sagte dann: Ich gehe nicht, ich bleibe. Das hier ist mein Land. Die richtige Emigration fängt erst jetzt an, in den letzten zehn Jahren. Denn die früheren Generationen waren noch nicht recht entschlossen, hier zu bleiben. (pers. Interview)

Nach Özdamar war der Blick der frühen Gastarbeiter also stets mit Verlangen auf die alte Heimat gerichtet; die Kinder dieser Gastarbeiter waren mit dem Mythos der anstehenden Rückkehr in die Heimat der Eltern aufgewachsen und mussten diesen zuerst überwinden; erst deren Kinder begriffen endgültig, dass Mythos und Realität nicht korrespondierten und dass Deutschland zur Heimat geworden war. Erst diese dritte Generation von Türken in Deutschland ist in Özdamars Anschauung wirklich

angekommen und kann ihre Kraft und kreative Energie auf die Kunstproduktion richten.¹²⁸ Das bedeutet natürlich nicht, dass die ersten beiden Generationen keine Künstler hervorbrachten – Özdamar und Pazarkaya bieten hier die besten Gegenbeispiele; dennoch ist Özdamars Generationsthese insofern nicht von der Hand zu weisen, als sie eine Erklärungshilfe dafür bieten würde, warum die türkisch-deutsche Kunstszene seit Mitte der neunziger Jahre einen derartigen Aufschwung erlebt: 1995 brachte einen Durchbruch im Bereich der Literatur (mit Publikationen von Feridun Zaimoğlu, Selim Özdoğan, Kemal Kurt) und besonders Zaimoğlus *Kanak Sprak* wurde zum Manifesto einer ganzen Generation; die Jahre 1996 /1997 stehen, wie ich im nächsten Kapitel beschreiben werde, für einen grundlegenden Wandel im Kabarett; 1998 wurde zum Jahr des türkisch-deutschen Films (mit Produktionen von Fatih Akin, Kutlug Ataman, Hussi Kutlucan; vgl. Göktürk 16); und auch im Theater vollzogen sich, wie ich bereits angedeutet habe und gleich noch weiterführen werde, in den vergangenen Jahren weitreichende Neuerungen. Die zweite Hälfte der neunziger Jahre war somit eine Zeit, als die türkisch-deutsche Kunstszene, zum Teil angetrieben durch eine neue Generation, 'zu sich selbst' zu finden und neue Themen und Formen zu erforschen begann, und damit restriktive Klassifizierungen wie "Gastarbeiter-Literatur" endgültig überwinden konnte. Diese Entwicklung verweist nicht zuletzt auch auf einen Wandel in der deutschen Rezeptionshaltung.

3.4. JENSEITS VON BERLIN

Ebenso wie in Berlin entstanden auch in den meisten übrigen deutschen Städten mit hohem türkischen Bevölkerungsanteil ab Mitte der siebziger Jahre türkische Theaterprojekte. Stenzaly hatte in seiner Studie von 1984 recht generalisierend vermerkt: "In Westdeutschland ist der Freizeitcharakter der türkischen Laienschauspielgruppen bzw. die pädagogische und soziale Funktion des Theaterspiels stärker ausgeprägt als in Berlin" (135). Er erwähnte eine Reihe von Gruppen, von denen stellvertretend folgende genannt seien: das *Münih Halk Tiyatrosu* ("Münchner Volkstheater") und die *Theatergruppe des Türkischen Jugendvereins München*, das *Türkische Theater Nürnberg* und die Nürnberger

Theaterkommission des Vereins für türkische Volkskunst und Literatur, sowie die Kölner *Halk Sahnesi* ("Volksbühne") (ebd. 136-137). Da außer im Falle des *Tiyatroms* nie eine kontinuierliche Förderung von Seiten deutscher Institutionen erfolgte, lösten sich die meisten der Gruppen entweder bald wieder auf oder kamen zumindest nicht über den von Stenzaly attestierten Freizeitcharakter hinaus. Es gab allerdings einige beachtenswerte Ausnahmen, von denen die drei erfolgreichsten Projekte hier vorgestellt seien: Das 1986 gegründete Kölner *Arkadaş Theater*, das *Wupper-Theater*, das 1991 in Wuppertal seinen Betrieb aufnahm, sowie das noch junge *Theater Ulüm*, das seit 1998 in Ulm residiert. Dazu gehe ich kurz auf Mehmet Fıstıks Pantomimenprojekt *Theater das bewegt* ein, das immerhin schon seit 1976 – und damit länger als alle anderen Projekte – seinen Sitz in Köln hat.

ARKADAŞ THEATER KÖLN

Im Jahr 1980 wurde der damals gerade fünfundzwanzigjährige Necati Şahin zum neuen Vorsitzenden des Türkischen Lehrervereins in Köln ernannt. Şahin war 1973 als ausgebildeter Lehrer nach Deutschland gekommen, hatte einige Zeit an einer deutschen Schule türkische Kinder unterrichtet, um anschließend Ende der siebziger Jahre an der Kölner Universität Soziologie und Pädagogik zu studieren. Als Leiter des Lehrervereins, einer der aktivsten Organisationen ihrer Art in Deutschland, gab Şahin ab 1982 eine türkisch-deutsche Zeitschrift unter dem Namen *Arkadaş* ("Freund") heraus und beschloss zwei Jahre darauf, unter gleichem Namen ein türkisches Theater zu gründen. Eine spätere Vereinsschrift beschreibt die Gründe, die zu diesem Entschluss führten, wie folgt:

Im Laufe ihrer Arbeit in Köln stellten Mitglieder des Türkischen Lehrervereins fest, dass ein kultureller Austausch zwischen Deutschen und Türken kaum vorhanden war, und dass die meisten Vorstellungen voneinander auf Klischees beruhten. Das kulturelle Angebot für die türkischen Mitbürger war und ist immer noch ziemlich mangelhaft. Aufgrund dieser Erkenntnisse entstand der Wunsch, eine türkische Theatergruppe zu gründen. (*Arkadaş Theater, Zwei Jahre 2*)

Zunächst bemühte sich Şahin um eine Zusammenarbeit mit etablierten Kölner Bühnen; da diese jedoch keine Gelder zur Verfügung hatten, um eine zusätzliche Gruppe

zu finanzieren, und weil es (vor allem in Anschluss an das gescheiterte Schaubühnen-Projekt in Berlin) auch um öffentliche Förderungen schlecht bestellt war, musste er diese Idee schließlich aufgeben. Stattdessen entschloss er sich, das Projekt in Eigeninitiative und mit eigenen finanziellen Mitteln zu realisieren. Es gelang Şahin, den erfahrenen Ülgen für sein Vorhaben zu gewinnen. Gegen Ende 1985 siedelte dieser von Berlin nach Köln über, wo er im Mai 1986 gemeinsam mit Şahin das *Arkadaş Theater* eröffnete. Im Gegensatz zum *Tiyatrom* besaß dieses Theater zunächst keine feste Bühne, sondern war bis zum Jahr 1997 ausschließlich als Tourneebetrieb organisiert; darüber hinaus erhielt es auch niemals eine kontinuierliche finanzielle Unterstützung, ein wichtiger Punkt, wie Şahin betont: "Dass wir ein privates Theater ohne feste Förderung sind, das ist der größte Unterschied zwischen uns und dem *Tiyatrom*. . . . [W]ir sind völlig frei und unabhängig. Wir entscheiden selbst, was wir spielen wollen" (pers. Interview).

Dem neugegründeten Theater war vorrangig daran gelegen, der kulturellen Isolation der in Deutschland ansässigen türkischen Gastarbeiter und ihrer Familien entgegenzuwirken. Das erste Programmheft von 1986 spricht in diesem Zusammenhang von einer "ghettoisierten Gesellschaft" und stellt fest: "Heute lebt der größte Teil der Arbeiter aus der Türkei ein Leben fast ohne Kultur. Sie haben weder an dem deutschen noch am türkischen Kulturleben Anteil" (Arkadaş Theater, *Demokrasi Gemisi* 5). Şahin betont nachdrücklich den engen Bezug des Theaters zur Kultur der Gastarbeiter:

Man kann unsere Theater-Entwicklung parallel zu der Gastarbeiterbewegung sehen. Das *Arkadaş Theater* ist in gewissem Sinne ein Produkt der Gastarbeiterkinder. Wir haben uns nie von den sogenannten Gastarbeitern distanziert. Ich sagte immer, dass diese Leute, die als Arbeitskräfte kamen, auch eine Kultur mit sich brachten. . . . Hinter unserer Kultur stehen andere Motive und Traditionen, die man in Deutschland nicht bemerkt oder nicht bemerken will. (pers. Interview)

Diese Traditionen sollten insbesondere auch den jungen Türken der zweiten und dritten Generation zugänglich gemacht werden, die in Deutschland in einem Zustand wachsender Entfremdung von eigenen Traditionen aufwuchsen, ohne dabei bereits annähernd in die deutsche Gesellschaft integriert zu sein. Daneben – und dies drückt schon der Name des *Arkadaş Theaters* aus – steht jedoch auch die interkulturelle Verständigung im Zentrum. Durch gegenseitige Aufklärung sollten sowohl die zunehmende Ausländerfeindlichkeit unter Deutschen als auch ein "von manchen türkischen Kreisen geschürter türkischer

Nationalismus als Antwort auf Türkenfeindlichkeit" bekämpft werden (Arkadaş Theater, *Demokrasi Gemisi* 5). In diesem Sinne setzen sich die vom Theater inszenierten Stücke inhaltlich mit den Themen Verständigung, Toleranz und multikulturelles Zusammenleben auseinander. "Als künstlerisches Gestaltungsmittel", so eine Eigendarstellung des *Arkadaş Theaters*, "entschied man sich für die Spielformen des Volkstheaters, des Musicals und die des Kabarett", da hierdurch ein breites Publikum angesprochen würde und zugleich auch ein unmittelbarer Bezug zum Tagesgeschehen herstellbar sei.¹²⁹ Diese frühen Ziele des *Arkadaş Theaters* sind denen des *Tiyatroms* in etwa vergleichbar. Auch verlief die Entwicklung beider Theater wenigstens bis in die frühen neunziger Jahre hinein recht parallel. Freilich war das *Arkadaş* von Beginn an mehr noch als das *Tiyatrom* auf Erfolg beim Publikum angewiesen, da ihm keine institutionelle Förderung zur Verfügung stand. Doch machte die Truppe diesen Nachteil mit einem umso größeren Engagement und Ideenreichtum wett. Zur besseren Veranschaulichung des *Arkadaş Theaters* seien einige seiner wichtigen Produktionen vorgestellt.¹³⁰

Als Eröffnungstück kam am 4. Mai 1986 *Demokrasi Gemisi* ("Ein Schiff namens Demokratie") zur Aufführung. Ausgehend vom traditionellen türkischen Schattenspiels hatte Aziz Nesin dieses Stück als politische Satire auf die Verhältnisse in der modernen Türkei konzipiert. In Aufbau und Besetzung hält sich das Stück weitgehend an die Vorgaben des Schattentheaters: Die Handlung entwickelt sich im Zusammenspiel von Karagöz, dem ungebildeten, aber bauernschlauen Mann aus dem Volke, und Hacivat, seinem intellektualisierten, mittelständigen Gegenüber. Wie bei Özdamars im gleichen Jahr aufgeführten Stück und wie im Schattenspiel allgemein üblich gebräuchlich kommt es auch hier zu einer Vielzahl von Missverständnissen und absichtlichen Verständigungsproblemen, welche es den Charakteren ermöglichen, in pseudo-naiver Manier Kritik ans Publikum zu bringen. Der Angriffspunkt der Satire ist in diesem Fall die bedingungslose Übernahme einer demokratischen Ordnung nach amerikanischem Muster in der türkischen Republik der fünfziger Jahre. Karagöz erhält den Auftrag, das Schiff "Demokratie", ein Geschenk des Staates Mastariko ('Amerika'), als Kapitän in die Türkei zu überzuführen. Unterstützt wird er von einer Reihe absurd unfähiger Gestalten wie zum Beispiel einem bis zur Unverständlichkeit stotternden Dolmetscher und einem untauglichen Steuermann-Aspiranten, dessen einzige 'Qualifikation' eine verführerische

Ehefrau ist. Als Karagöz das Schiff in Empfang nimmt, muss er feststellen, dass es sich um einen verrosteten alten Kahn handelt, der zudem bis an den Rand mit Schmuggelgut gefüllt ist. Nur mit viel Glück gelingt die Überfahrt, zu guter Letzt strandet das orientierungslos treibende Schiff an einer Müllhalde am Goldenen Horn.

Das unter Ülgen's Regie mit elf Schauspielern realisierte Stück wurde von der türkischen Öffentlichkeit mit großer Begeisterung aufgenommen, Tourneen führten das *Arkadaş Theater* durch ganz Deutschland und 1987 gemeinsam mit Ülgen's zweiter Produktion, Haldun Taner's *Gözlerimi Kaparım Vasifemi Yaparım* ("Ich schließe meine Augen und tue meine Pflicht"), sogar bis nach Australien. Dabei sah sich die Gruppe noch gezwungen, zahlreiche Angebote aus deutschen Städten und dem benachbarten Ausland abzulehnen, weil alle Beteiligten hauptberuflich anderen Tätigkeiten nachgingen und daher nur an Wochenende und Feiertagen auftreten konnten. Erschwerend wirkte sich außerdem aus, dass dem Theater vor allem in den ersten Jahren weder technische Mittel noch adäquate Räumlichkeiten zur Verfügung standen und manche der Schauspieler nur begrenzte Aufenthaltsgenehmigungen besaßen, was die Stückplanung negativ beeinflusste (vgl. *Arkadaş Theater, Zwei Jahre 5*).

Gemäß der Zielsetzung, die kulturelle Identität der türkischen Migranten zu erhalten und zur Verständigung zwischen den Kulturen beizutragen, bestand, ähnlich wie im Falle des *Tiyatroms*, ein beträchtlicher Teil der Produktionen des *Arkadaş Theaters* aus zweisprachigen Kinderstücken. Noch in den achtziger Jahren brachte Ülgen einige eigene Stücke zur Aufführung, die zum Teil bereits im Abschnitt über das *Tiyatrom* Erwähnung fanden. Doch auch Şahin begann früh, verstärkt jedoch ab 1991, als Ülgen Abschied vom *Arkadaş Theater* nahm, Dramen für ein Kinderpublikum zu verfassen und unter eigener Regie zu inszenieren. Er beschreibt diese Produktionen wie folgt:

Die Kinderstücke sind überwiegend auf Deutsch, doch mit türkischer Musik, türkischen Tänzen und einigen türkischen Dialogen. In den Kinderstücken, die ich selbst schreibe, ist immer ein Teil Türkisch vorhanden. Wir inszenieren sehr viele Märchen, die ja auch in der Türkei eine beliebte Kunstform sind. Ich nehme Themen aus orientalischen Märchen und übertrage sie mit dem Ziel, Toleranz und Respekt vor anderen Kulturen zu vermitteln. Es sind also immer kritische Themen. Die Kinder, die sich die Märchen ansehen, kommen aus verschiedenen Kulturen. Daher betone ich in den Stücken die Freundschaft zwischen den Kulturen. (pers. Interview)

Ein exemplarisches frühes Stück Şahins, das gegen 1993 zunächst auf Türkisch entstand und dann ins Deutsche übertragen wurde, ist *Hilfe! Die Menschen kommen!*. Es trägt den Untertitel "Ein Umweltstück für Kinder und Erwachsene" und spielt komplett in der Tierwelt; Menschen treten hier nur als äußere Bedrohung auf. Die Tiere freilich sind kindhaft vermenschlicht gezeichnet, denn die jungen Zuschauer "sollen sich, so das Programmheft, in den Tieren wiederfinden." Şahin präzisiert: "Das Stück muss mit den Augen eines Kindes gesehen werden" (*Menschen kommen* 1). Diese Regieanweisungen verdeutlichen, wie wichtig Şahin eine einfühlsame Umsetzung seines Dramas nimmt. So bemerkt er auch in einem Interview: "Für uns ist Gefühl wichtiger als die schauspielerische Technik; wir wollen Liebe und Wärme vermitteln" (zit. in Malden). Das Stück ist als unterhaltsame Lektion konzipiert, die die Kinder sensibilisieren soll, ohne dabei allzu sehr mit dem erhobenen Zeigefinger zu gestikulieren.

Das Schauspiel eröffnet inmitten einer exotischen Urwaldkulisse: Farbenfrohe Tiere springen umher, als Bäume verkleidete Schauspieler halten Bananen und Kokosnüsse. Da bricht urplötzlich jäher Lärm in die Naturidylle. Voller Entsetzen fliehen die Tiere vor einem Mann mit Motorsäge und Waffen, der beginnt, den Wald abzuholzen und ganz nebenher eine Leopardenmutter einfängt, um sie zu einem Pelz für seine Frau zu verarbeiten. Während die Tiere schweren Herzens beschließen, ihre zerstörte Heimat zu verlassen und sich auf die Reise nach dem sagemwogenen "Tierland" zu begeben, in dem es keine Menschen geben soll, macht sich das Leopardensbaby Coco auf die Suche nach der verlorenen Mutter. Auf seinem Weg schließen sich ihm verschiedene Tiere an, darunter vor allem der russische Bär Kocaoğlan, der bislang als Tanzbär eines Zigeuners durch die Landen gezogen war. Letztlich bleiben jedoch beide Suchen erfolglos: Coco kann seine Mutter nicht finden, da diese längst zu einem Pelzmantel verarbeitet wurde, und die Tiere müssen erkennen, dass ein Land ohne Menschen nur in ihren Träumen existiert. Dennoch ist der Schluss des Stückes versöhnlich: Im Augenblick der größten Resignation wenden sich die Tiere an das Publikum und bitten die kleinen Menschen, gemeinsam mit ihnen die Welt zu retten. Zuletzt tanzen alle zusammen um den einzig verbliebenen Baum, Symbol für eine vielleicht bessere Zukunft.

Ogleich das Stück streckenweise einen Hang zur Sentimentalität aufweist, erzählt es eine insgesamt recht packende Geschichte, die, untermalt von traurigen Liedern und

drolligen Tierballetteinlagen, das junge Publikum sogleich ihren Bann zu ziehen vermag. Der direkte Kontakt zwischen Tieren und Kindern ist von Anfang an zentral: Bereits in der Naturidylle zum Auftakt des Stückes werden die Kinder direkt angesprochen und damit ins Stück integriert. Zugleich wird auch das Thema Sprache eingeführt. "Wer ist das? Wer sind die?" fragen Affe und Gorilla in jeweils eigenen Sprache und bemerken über die Kinder: "Die sprechen anders als wir" (ebd. 1) Nach einer Weile erkennt man in ihnen doch Verwandte und nimmt sie freudig auf, obgleich die entsetzte Frage aufkommt, wie man nur seine Muttersprache vergessen könne. Das im Anschluss daran veranstaltete Willkommenskonzert der Tiere ist, wie alle übrigen Gesangseinlagen zumindest in zwei Sprachen gehalten. Gewöhnlich folgt auf die türkische eine deutsche Version, häufig schließen sich daran noch Passagen in anderen Sprachen an. So heißt es zum Beispiel in einer Regieanweisung: "auf Türkisch, Griechisch, Italienisch, Russisch, Französisch, Englisch, Kurdisch, Gorillisch" (ebd. 4).

Bezeichnenderweise sprechen auch die Tiere untereinander nicht immer die gleiche Sprache. Als Coco auf den russischen Bären Kocaoğlan trifft, kommt es auch zwischen ihnen anfänglich zu Kommunikationsschwierigkeiten. Der Bärenführer, der im Vergleich zum Mann mit der Motorsäge weniger unsympathisch gezeichnet ist, spricht mit dem Bären auf Türkisch, worauf dieser mit Brummen antwortet. Und brummend reagiert er auch auf Cocos Fragen; doch dann finden die Beiden rasch eine gemeinsame Sprache. Zuerst erscheint diese gebrochen ("Du sein wer?" – "Ich sein Coco, Leopard Coco", ebd. 9), doch bald verfliegen Fehler und Akzent und die Kommunikation geht ohne weitere Probleme vonstatten. Obgleich nur angesprochen, verweisen Szenen wie diese doch auf die grundsätzliche Verschiedenheit jener Lebewesen, die gemeinsam als 'Tiere' bezeichnet werden. Alle Tiere besitzen eigene Sprachen und Traditionen – und verstehen sich doch in einem Punkt: Die Erde muss gerettet werden. Und dies, so lässt sich die pädagogische Intention des Stückes deuten, sollten auch Menschen, die letztlich selbst nicht mehr sind als 'Tiere', begreifen können.

Trotz dieser didaktischen Haltung steht in Şahins Parabel doch die Erzählung selbst im Vordergrund. Die Handlung ist in sich schlüssig und 'kindgerecht' aufgebaut; das Thema ist insofern kulturenübergreifend, als es sich nicht auf den deutschen oder türkischen Kontext beschränkt. Tierfabel existieren in den verschiedensten kulturellen

Traditionen, auch hier kann also kaum von einem türkischen Schwerpunkt des Stückes die Rede sein. Vielmehr geht es um Verständigung und Zusammenarbeit im Allgemeinen. Sprachliche Unterschiede werden angedeutet, aber schnell überkommen – zuletzt sitzen alle Tiere und Zuschauer in demselben Boot. *Hilfe! Die Menschen kommen!* wurde jahrelang mit viel Erfolg überwiegend an Schulen aufgeführt. Neben Stücken dieser Art brachte Şahin allerdings häufig auch gerade orientalische Märchenstoffe zur Aufführung. Genannt sei hier sein Stück *Allem Kallem* über einen armen Jüngling, der eine schöne Sultanstochter heiraten will und dazu von einem gefährlichen Riesen das Spiel *Allem Kallem* lernen muss. Und Erwähnung finden sollte auch sein 2003 mit dem Kölner Theaterpreis ausgezeichnetes Stück *Oma Fuchs Kuh*, die Übertragung eines türkischen Märchens, das spielerisch vermittelt, dass man stets die Verantwortung für seine Taten übernehmen muss.

Ein weiterer thematischer Schwerpunkt liegt am *Arkadaş Theater* auf Projekten, die sich kritisch mit zeitgenössischen Ereignissen und soziokulturellen Strömungen auseinandersetzen. In diesem Zusammenhang ist auch das *Putzfrauen-Kabarett* zu nennen, das seit 1990 als Teil des *Arkadaş* unter Leitung von Rainer Hannemann insbesondere im näheren Umkreis Kölns, doch mitunter auch weit darüber hinaus große Erfolge feiert. Auf dieses Projekt, das gemeinsam mit den Kinderstücken die der Haupteinnahmequelle des Theaters darstellt, gehe ich im vierten Kapitel gesondert ein. Daneben entstanden am *Arkadaş Theater* jedoch auch Stücke für das Theater, welche direkt auf Zeitgeschehnisse Bezug nahmen. Das erfolgreichste darunter ist Ali Jalalys *Barfuß Nackt Herz in der Hand*, das im Anschluss auf den Brandanschlag von Solingen entstand und 1998 zur Uraufführung gelangte. Der Behandlung dieses Stückes vorangestellt sei eine kurze Chronik der Ereignisse der neunziger Jahre, die Jalaly dazu veranlassten, sein Stück zu schreiben.

Die zunehmende Fremdenfeindlichkeit in der BRD, welche sich bereits in den achtziger Jahren abgezeichnet hatte, eskalierte in den frühen neunziger Jahren vor allem im Anschluss an die Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten. Während zwischen 1987 und 1990 jährlich im Durchschnitt etwa zweihundert fremdenfeindlich motivierte Straftaten registriert wurden, erhöhte sich diese Zahl 1991 auf 2427 und im Jahr darauf gar auf 6336, von denen die Pogrome in Hoyerswerda (Sept. 1991), Rostock (Aug. 1992),

Mölln (Nov. 1992) und schließlich Solingen (Mai 1993) lediglich die spektakulärsten waren (Terkessidis, *Migranten* 35).¹³¹ Ob bei Attacken in Diskotheken, Straßenbahnen und auf offener Straße oder bei Ausschreitungen gegen Asylantenlager – eine blutige Spur von Hass und Gewalt gegen Fremde zieht sich durch die ersten Jahre der wiedervereinten Republik.

Doch nicht nur Gewalt aus der rechten Szene hatte Hochkonjunktur, sondern auch in politischen Äußerungen und in den Medien häuften sich zum Teil versteckte, zum Teil aber auch ganz offene Fälle von Fremdenablehnung und -feindlichkeit. So bekundete etwa Berlins Innensenator Heckelmann Anfang 1992, die Stadt habe "die Grenze der Aufnahmefähigkeit" von Ausländern erreicht, und sprach sich im Mai des gleichen Jahres mit den Worten "Wer nach Deutschland kommt, sollten wir nach unseren Bedürfnissen bestimmen" gegen ein Einwanderungsgesetz aus.¹³² Auch seinem Nachfolger Schönbohm mangelte es nicht selten am nötigen Feingefühl, so zum Beispiel 1998, als er in der *taz* bemerkte: "Es gibt Gebiete in der Stadt, in denen man sich nicht als Deutscher unter Deutschen fühlt" (zit. in Terkessidis, *Migranten* 27). Gerade auch in einflussreichen, meinungsbildenden Zeitschriften kam es immer wieder zu zweifelhaften Darstellungen. So verkündete, um nur einige Beispiele zu nennen, der *Spiegel* auf seiner Titelseite vom 14. April 1997 unter der Headline "Gefährlich fremd" das "Scheitern der multikulturellen Gesellschaft (vgl. hierzu auch meine Ausführungen im ersten Kapitel) und der *Focus* zog auf seiner Titelseite vom 28. Juli 1997 mit "Gefährliche Ausländer" nach. Auch der Stern widmete den bedrohlichen Fremden am 25. Februar 1999 eine Front Page: "Die Angst der Deutschen" konnte man hier in großen Lettern lesen. In all diesen Fällen waren die Schlagzeilen mit mehr oder minder bedrohlichen Bildern wie Feuer, Waffen, sowie fahnenschwingenden und teilweise verummten Fundamentalisten untermalt. "Wie viel Fremdheit verträgt Deutschland?" fragte schließlich die *taz* in einer Bildunterschrift vom 6. November 1999 und setzte nach: "Eine Diskussion – nicht nur für Nationalisten" (vgl. Terkessidis, *Migranten* 35). Eine besonders bedeutsame Episode ereignete sich 1998 in München, als an einem türkischen Jugendlichen, der aus Datenschutzgründen "Mehmet" genannt wurde, ein Exempel statuiert wurde. Dieser Sohn türkischer Eltern, selbst in Deutschland geboren und aufgewachsen, doch ohne deutsche Staatsangehörigkeit, wurde noch vor Erreichen der Straffähigkeit mit vierzehn Jahren vielfach straffällig. Schließlich

schob ihn die bayerische Landesregierung unter dubiosen Begründungen in die Türkei ab. Diese Vorgehensweise der Sozial- und Christdemokraten bringt die ausländerfeindliche Haltung der neunziger Jahre auf den Punkt, indem hier eine Krise, die gesellschaftlichen Ursprungs ist, auf 'Fremde' projiziert wird, beziehungsweise die Annahme herrscht, dass 'deutschlandinterne' Probleme durch derartige 'Externalisierungen' bereinigbar seien (vgl. Henning).

Bei alledem waren Türken keineswegs die einzigen Opfer. Doch als äußerlich auffälligste – abgesehen von Menschen afrikanischer Herkunft, die zahlenmäßig längst nicht so stark vertreten waren – und "am schwersten zu integrierende" Minderheit (Königseder 22) zogen sie die Antipathien der ausländerfeindlichen Teile der deutschen Bevölkerung in besonderem Maße auf sich. Und so überrascht es kaum, dass Delikte gegen Türken in dem xenophoben Reigen der neunziger Jahre zahlenmäßig überwiegen. Das Ereignis, welches sich am nachdrücklichsten im kollektiven deutschen Gedächtnis festgesetzt hat, ist das Solinger Pogrom vom 29. Mai 1993, wo nach einem Brandanschlag drei türkische Mädchen und zwei Frauen unter tragischen Umständen ums Leben kamen. "In Solingen herrscht Schweigen", so ein *taz*-Artikel vom 1. Juni. "Ein tiefes Schweigen, was nichts mehr zu sagen weiß von dem Unsäglichen" (J. Albrecht). Der Brandanschlag von Solingen erscheint hier als Ereignis, das eine ganze Nation verstummen ließ, ihr die Sprache raubte und allein Trauer, Wut und Stille zurückließ.

"Wie wird man mit Erlebnissen fertig, mit denen eigentlich nicht fertig zu werden ist?" Mit dieser Frage beginnt Jan Knopf seine Laudatio auf Jalalys *Barfuß Nackt Herz in der Hand*, ein Ein-Mann-Stück in Reaktion auf Solingen verfasst, ein Seelendrama, das die Auswirkungen von Rassismus verarbeitet. Der Erzähler und Protagonist des Stückes ist der Türke Ali, der seit 25 Jahren in Deutschland lebt, ein Müllmann und Straßenkehrer, von Arbeitskollegen geschätzt. Ali ist ein einfacher Mann ohne besondere Bildung und sicher auch keiner jener über-integrierten Türken, die so häufig deutsche Kabarettbühnen bevölkern. Er hat seine Eigenarten, verschrobene Ansichten und kleinen Schwächen – doch diese sind es gerade auch, die ihn menschlich machen. An das Publikum gewandt berichtet er von deutschen Sitten, die ihn befremden, so etwa die Mode für Mädchen – "Allah ist gegen Jeans für Mädchen" (Jalaly 24) – oder die religiöse 'Unreinheit' deutscher Männer. So setzte er durch, dass ein Arbeitskollege, der seine Tochter Meriam heiraten

will, sich zuerst beschneiden lässt (ebd. 21 ff.). Auf die Tragödie, die sein Leben veränderte, kommt er erst spät, und auch dann nur ganz nebenbei zu sprechen. Als er Ostersonntag nach der Abendschicht zu seinem Haus zurückkehrte, sei dieses plötzlich verschwunden gewesen, womöglich "spazieren" gegangen, wie er bemerkt: "Immer mein Haus da. 15 Jahre da. Aber mein Haus jetzt nicht mehr da" (ebd. 28). Kleine Jungen, "Kinder mit Glatze" nennt Ali sie früher im Stück (ebd. 3), hätten Silvester gespielt und einige Flaschen geworfen, das Haus brannte, Frau und Kind sind tot. Ali kam in die Irrenanstalt.

Diese Stelle ist bezeichnend für den Ton des Stückes. Ali erzählt mit einer Mischung aus Heiterkeit und naiver Gutgläubigkeit, die amüsant erscheint und doch zugleich betroffener macht, als es Klagen oder schmerzvolle Verbitterung vermöchten. In einem monologischen Rückblick voller Kontraste führt er das Publikum so durch ein Wechselbad von Gefühlen. Bestürzende Ereignisse kommen zur Sprache, doch Ali spricht, ohne anzuklagen oder sich in Hasstiraden gegen die Mörder zu ergeben. Es ist seine Unvoreingenommenheit und seine "Haltung von Freundlichkeit" (Knopf), die betroffen macht, seine tief gefühlte Humanität, die das Publikum berührt und ein Gegenkonzept zum Fremdenhass der Brandstifter bietet. Zwar nimmt der Brandanschlag keinen breiten Raum im Stück ein, doch er schwellt gewissermaßen ständig im Hintergrund und überschattet die Handlung. Jalaly lässt seinen Protagonisten von der Katastrophe nicht in realistischen Bildern erzählen, sondern versucht, das Unsagbare in einer Reihe grotesk anmutender Szenen wiederzugeben. So verbessert Ali beispielsweise, als seine Frau im brennenden Haus um Hilfe ruft, ihren Grammatikfehler, da sie sonst ja kein Mensch verstehen würde: "Meine Frau schreit: Das Hilfe! Das Hilfe! Die Schaulustigen lachen. Ich lache auch. . . . Ich schreie: Liebe meine Frau! Das Hilfe ist falsch. Die Hilfe. Die Hilfe. Feminin nicht Neutral. Du musst richtig Deutsch sprechen. Sonst keiner dich versteht. . . . Meine Frau schreit: Die Hilfe! Die Hilfe! Sie spricht jetzt richtig Deutsch. Aber keiner kann sie helfen. Viel Feuer"(ebd. 30). Es sind Szenen wie diese, in denen einem Lachen im Hals stecken bleibt, welche die Tiefe der Tragödie am eindringlichsten vermitteln: Momente, in denen Ali, der Weinen eigentlich nur den Frauen zugesteht, selbst mit den Tränen kämpft, um dann sogleich eine ganz andere Episode zu erzählen.

"Nicht anklagend soll unser Stück sein, sondern [wir wollen] zum Verständnis und zur Toleranz zwischen den Menschen anregen, auf dass wir alle in einer friedvollen Gesellschaft leben können." So kommentiert eine vom *Arkadaş Theater* verfasste Einladung vom 19. Mai 1998 das Stück. Und im Jahr darauf, als das Stück im Rahmen einer Veranstaltung des Zentralrates der Juden in Deutschland anlässlich des sechsten Jahrestages von Solingen zur Aufführung kam, bemerkte dessen Präsident Ignatz Bubis: "Diese Erinnerung durch das Stück, das nicht anklagend ist, weil sie keine Unschuldigen schuldig spricht, ist ganz besonders wichtig. Nicht nur, weil sie die Verlorenen in unseren Herzen lebendig hält, sondern auch das einzige wirksame Mahnmal gegen die Verbrechen der Fremdenfeindlichkeit ist."¹³³

Wie bereits erwähnt, war das *Arkadaş Theater* bis 1997 als Tournee-Betrieb organisiert; seither besitzt es als eine der wenigen freien Theatergruppen Deutschlands eine eigene feste Bühne mit hundertfünfzig Sitzplätzen, dazu ein Café und ein Foyer, das für Ausstellungen genutzt wird. Mit dem Theaterhaus begann eine neue Phase in der Geschichte des *Arkadaş*: Zwar wurde der Tournee-Betrieb nach der Eröffnung nicht aufgegeben, doch haben sich sowohl die Zielsetzung als auch der Charakter des Theaters entscheidend verschoben. Şahin, der bereits Jahre zuvor seinen Lehrerberuf an den Nagel gehängt hatte, um sich mit ganzer Kraft der Theaterarbeit widmen zu können, erläutert: "Seit wir 1997 das Haus übernommen haben, versuchen wir, unser Theater zu einem internationalen Theater auszubauen, zu einer Bühne der verschiedenen Kulturen. Damit haben wir uns von einem türkisch-deutschen Theater zu einem multikulturellen Theater weiterentwickelt" (pers. Interview). Dieser Wandel kam freilich nicht über Nacht. Trotz eines deutlichen türkischen Übergewichtes hatte die Gruppe stets auch Mitglieder anderer Nationen, wie zum Beispiel Rainer Hannemann und Ali Jalaly. Mit der festen Bühne schritt diese Internationalisierung weiter voran und wurde Teil des Selbstbildes der Gruppe. So heißt es in einer neuerlichen Eigendarstellung vom März 2003: "Das *Arkadaş Theater* versteht sich ... als ein Forum, wo die Berührungängste und Vorurteile gegenüber Andersdenkenden abgebaut und darüber hinaus die Koexistenz zahlreicher verschiedener Kulturformen verwirklicht werden sollen" (Website). Die Bühne des *Arkadaş Theaters* steht auch anderen Gruppen offen, eine Entscheidung, die nicht nur

dem multikulturellen Gedanken Rechnung trägt, sondern daneben auch finanzielle Vorteile birgt.

Gerade im wirtschaftlichen Bereich hatte man sich bei der Übernahme eines festen Theaterhauses auf unsicheren Boden begeben. Die finanziellen Belastungen waren bereits im Vorfeld gewaltig. Şahin hatte den Schritt gründlich erwogen und jahrelang Ausschau nach einer geeigneten (das heißt vor allem: günstigen) Bühne gehalten. Als er hörte, dass das Urania-Theater aus Finanznot seine Pforten schließen würde, zögerte er keinen Augenblick, obgleich mit Unterstützung aus dem städtischen Kulturretat kaum zu rechnen war. Denn trotz seiner Reputation im In- und Ausland war das *Arkadaş Theater* über die Jahre von der Stadt Köln kaum Ernst genommen worden. Als die Stadtverwaltung dem Theater, um nur ein Beispiel zu nennen, 1994 einen Zuschuss von gerade einmal 4500 Mark ankündigte, reagierte Şahin gereizt: "Den werden wir ablehnen, die Summe ist eine Unverschämtheit" (zit. in Malden). Auch den Umbau der neuen Theaterstätte finanzierte das *Arkadaş Theater* überwiegend aus eigenen Tournee-Ersparnissen und mit Hilfe privater Förderer. Im Nachhinein gestand die Stadt dem Theater zwar doch einen Etat von 60000 Mark zu, doch war dies immer noch ein vergleichsweise geringer Betrag für ein professionelles Theater (ebd.). Die Renovierarbeiten am heruntergekommenen Gebäude nahmen die circa dreißig Mitglieder selbst in die Hand – und probten gleichzeitig schon das Programm für die kommende Spielzeit. Die Eröffnung, zunächst für Mai vorgesehen, musste aus akutem Geldmangel einige Male verschoben werden, erst im November war es schließlich soweit. Seitdem, so Şahin, komme man wirtschaftlich einigermaßen über die Runden, doch sei dies alles andere als einfach: "Dieses Haus ist natürlich eine finanzielle Belastung für uns. Ich habe mich oft gefragt, ob es wohl ein kluger Schritt war, dieses Haus zu übernehmen, denn unsere Arbeit wurde damit schwieriger, die Ausgaben höher" (pers. Interview). Allein an Fixkosten bezahle man monatlich um die 7000 Euro.

Daneben kam es auch zu Schwierigkeiten ganz anderer Art. So erhielt Şahin noch am Tag vor der Theatereröffnung einen Brief von der Polizei, in dem er aufgefordert wurde klarzustellen, ob es sich beim *Arkadaş Theater* um einen politischen Verein handelte (vgl. Urbanke). Und diese von Art Misstrauen bis hin zu Fällen von offener Animosität setzte sich auch an anderen Behörden und zum Teil sogar an deutschen Theatern fort. Şahin erklärt dies so:

Solange wir ein sogenanntes 'ausländisches Theater' waren, solange wir also 'Ali-Ausländer' waren, war alles okay. Nachdem wir aber dieses Haus übernommen haben und Anspruch erhoben, wie ein richtiges deutsches Theater behandelt zu werden, wurden wir ignoriert. Denn nun waren wir plötzlich Konkurrenz. Da merkte ich, dass du nur solange okay bist, wie du ein lieber Ausländer bist. Sobald du aber als Ausländer die deutsche Kulturrena betrittst, gibt es Spannungen und Neid. (pers. Interview)

Trotz allem setzte das *Arkadaş Theater* seine Arbeit unbeirrt fort – und mit Erfolg: Zuletzt wurde es, wie bereits erwähnt, für Şahins Stück *Oma Fuchs Kuh* mit dem Kölner Theaterpreis des Jahres 2003 ausgezeichnet. Şahin selbst hat sich allerdings in den letzten Jahren zunehmend von seiner Arbeit als Leiter des *Arkadaş Theaters* zurückgezogen. Als ich ihn Anfang 2003 traf, hatte er gerade einige Großprojekte in der Türkei abgeschlossen und war begeistert von den Möglichkeiten, die sich ihm nun in der alten Heimat boten. Daher plane er für die nächsten Jahre weitere Projekte in der Türkei:

Ich denke jetzt mehr in internationalen Maßstäben. Wenn ich in der Türkei bin, habe ich mehr Möglichkeiten, international zu arbeiten. . . . Ich denke, dass ich meine Aufgabe in Deutschland erfüllt habe. Ich habe dieses Theater aufgebaut. Wenn jetzt der Stadt Köln daran gelegen ist, es am Leben zu erhalten, dann freut mich das, doch ich selbst werde nicht mehr um jeden Preis darum kämpfen. Mein Projekt ist abgeschlossen, ich habe ein gutes Gewissen. . . . Und ich merke auch, dass ich meine Aufgabe gut gemacht habe, denn nun sind neue Kollegen da, ein neues Team ist da, auch eine neue Theaterleitung. Es wird also weitergehen. (ebd.)

Damit verweist Şahin insbesondere auf seinen Kollegen Jalaly, der bereits zu diesem Zeitpunkt inoffiziell die Leitung des Theaters innehatte; 2004 wurde der 1958 im Iran geborene Wahlkölner schließlich auch offiziell zum Leiter des *Arkadaş Theaters*, das sich inzwischen zusätzlich auch "Bühne der Kulturen" nennt. Anders als einige Kollegen in Berlin hat scheint Şahin erkannt zu haben, dass er das Steuerruder nicht für alle Zeiten selbst führen kann: Er hat den Weg freigegeben für die nächste Künstlergeneration – was allerdings nicht bedeuten soll, dass es dem *Arkadaş* voll und ganz den Rücken gekehrt hat. Vielmehr bereitet er nun in Zusammenarbeit mit der Universität Ankara in der Türkei Stücke vor, die er dann unter dem Namen des Theaters auch nach Deutschland auf Tournee bringen möchte. Das *Arkadaş Theaters* hat sich also auch in dieser Hinsicht zu einem internationalen Theater mit multikultureller Ausrichtung weiterentwickelt.

WUPPER-THEATER

Ülgen war am *Arkadaş Theater* zunächst für die künstlerischen und Şahin für die organisatorischen und bürokratischen Belange verantwortlich gewesen. Als Şahin sich zunehmend in Ülgens Bereiche einzumischen begann, kam es zwischen beiden zum Zerwürfnis. Ülgen kehrte daraufhin mit einigen ähnlich Denkenden dem *Arkadaş* den Rücken und gründete mit ihnen 1991 ein eigenes Theater mit Sitz im nahe gelegenen Wuppertal (Ülgen, pers. Interview). Obgleich drei der vier Gründer türkischer Herkunft waren – neben Ülgen waren dies die Schauspieler Lilay und Vedat Erincin, dazu, als einzige Deutsche, die Bühnen- und Kostümbildnerin Barbara Krott – besaß das *Wupper-Theater* von Beginn an eine stark multikulturelle Ausrichtung.¹³⁴ Wie aus der Eigendarstellung der Gruppe hervorgeht, versteht sie sich als ein "interkulturelles Theater mit türkischen Wurzeln"; aufgeführt werden überwiegend Theaterstücke aus der "Schnittstelle Vorderer Orient / Mitteleuropa" (Website der Gruppe).

Das *Wupper-Theater* hat bis heute keine eigene Bühne, besitzt jedoch verschiedene Stammspielstätten in Wuppertal und geht ansonsten insbesondere im westdeutschen Raum auf Tournee. In seinen ersten Jahren erhielt das Projekt kaum Fördergelder und konnte sich lange Zeit nicht einmal einen festen Proberaum leisten; nachdem sich die Gruppe jedoch ab Mitte neunziger Jahre besser etabliert hatte, kam es auch zu einigen Zuschüssen. Dennoch ist die Arbeit am *Wupper-Theater* nach wie vor keineswegs existenzsichernd. Die derzeit fünf festen Mitglieder gehen alle zusätzlich anderen Berufen nach, beispielsweise beim Hörfunk oder an Fernsehsendern in Köln und Umgebung. Als künstlerisches Vorbild nennt Krott, die Leiterin der Gruppe, das englische *Royal Court Theatre* und meint damit "populäres Theater mit Anspruch" (zit. in Gilsbach). Mit dieser Ausrichtung hat sich am *Wupper-Theater* über die Jahre ein eigener Volkstheaterstil entwickelt.

In den ersten zehn Jahren inszenierte die Gruppe zwanzig Produktionen, darunter acht Kinderstücke, welche, fast ausnahmslos von den Gruppenmitgliedern selbst verfasst, zumeist zweisprachig sind und (nach Muster der besprochenen Ülgen-Stücke) eine starke transkulturelle Komponente beinhalten. Nach Krott habe sich über die Jahre im Bereich der Kinderstücke konzeptuell wenig verändert; was damals beim Publikum ankam, finde

auch heute noch weiterhin Gefallen. So stand zum Beispiel Ülgens *Der Wolf, die Lämmer und die Geißlein* acht Jahre lang auf dem Spielplan des *Wupper-Theaters*. Anders sehe es im Jugend- und Erwachsenentheater aus, da sich hier das Publikum im Laufe der Zeit gewandelt habe: "Die zweite und die dritte Generation sprechen [sic] sehr gut deutsch und manchmal weniger gut türkisch. Sie wollen daher eher deutschsprachige Stücke mit allgemein multikulturellem Inhalt sehen, in denen allgemeine Themen wie Rassismus eine Rolle spielen" (Krott, zit. in "Die Sehnsucht"). Ich werde zunächst Ülgens Kinderstück unter dem Aspekt der Inszenierung eines interkulturellen Monologs besprechen und danach abschließend einen kurzen Überblick der bislang am Wupper-Theater gespielten Stücke für ein erwachsenes Publikum vermitteln.

Der Wolf, die Lämmer und die Geißlein erzählt in Anlehnung an das Märchen "Der Wolf und die sieben Geißlein", sowie sein türkisches Pendant "Ayşe Fatma Kuzular" die Geschichte der deutschen Familie Geiß und der türkischen Familie Schaf, die am Rande einer großen Stadt als Nachbarn leben, "sich wegen sprachlicher Probleme jedoch nicht gut verständigen können."¹³⁵ Damit ist die übergreifende Thematik des Theaterstückes bereits angesprochen: Es geht darum, einander verstehen zu lernen – ein Prozess, der in dem Stück auf thematischer wie auch auf sprachlicher (und zusätzlich auf gestischer und musikalischer) Ebene realisiert ist. Unter reger Beteiligung des Publikums – nicht umsonst nennt Ülgen sein Drama ein "Mitspielstück" – überbrücken die Akteure nach und nach ihre sprachlich-kulturellen Differenzen und vermitteln so exemplarisch die Lehre von Verständnis für und Respekt vor anderen Menschen und Kulturen. Ülgens Drama ist Lehrtheater im Brechtschen Sinne: So wie sich dieser "lustvolles Lernen" auf der Bühne vorstellt, verbindet das Stück meisterhaft Lehre mit Vergnügen; denn nur, wenn es seine Zuschauer vergnügt, kann nach Brecht Lehrtheater einen Lernprozess in Gang setzen.¹³⁶

Da die Märchenhandlung bekannt ist, entwickelt sich ein munteres Spiel zwischen Sprachen und Kulturen, dem alle (auch die einsprachig erzogenen) Kinder mühelos folgen können. Die Handlung des Märchens ist in knappen Worten umrissen: Die Geißenmutter verlässt ihre Kinder mit der Warnung, niemandem die Tür zu öffnen. Der Wolf versucht daraufhin verschiedentlich, die Kinder zu übertölpeln und verschlingt sie schließlich. Als die Mutter wiederkehrt, findet sie den vollgefressenen Bösewicht schlafend vor, schneidet

ihm den Bauch auf und legt ihm anstelle der Geißlein schwere Steine hinein. Der Wolf erwacht, verspürt Durst und wird vom Gewicht der Steine in einen Brunnen gezogen, wo er ertrinkt. Ülgen macht dieses Geschehen zur Grundstruktur seiner Dramatisierung, fügt ihr jedoch durch Integration des türkischen Märchens eine zusätzliche Ebene hinzu. Keine simple Überführung vollzieht sich hier, stattdessen eine Verdopplung mit leichten, doch deutlichen Abwandlungen: Zur Geiß gesellt sich ein Schaf, beide blöken bezaubernd, aber beständig aneinander vorbei. Der Wolf als die Bedrohung von außen beherrscht hingegen beide Sprachen und springt so mühelos zwischen den zwei Haushalten hin und her. Ohne jegliche Schranken in seinem Bewegungs- und Sprachraum buhlt er verführerisch um die Gunst sowohl der Bühnencharaktere als auch des jungen Publikums. Er ist es auch, der, an die Geißenmutter gewandt, die 'Andersartigkeit' der Schaffamilie unterstreicht:

Aber meine liebe, sehr geehrte Geiß. Ich habe nichts gegen euch. Wir sind fast von derselben Familie, nicht wahr? Aber dieses Schaf und seine Kinder! Die sind ja nicht von hier. - Warum spielen die zusammen? Eure Sprache ist ganz anders: - Mee - mee - mee - Nicht wahr? Aber die: - Bäh - bäh - bäh - Nicht wahr? (Ülgen, *Wolf*)

Es fällt auf, dass der Wolf hier die Verschiedenheit zwischen Geiß und Schaf auf einer sprachlichen Ebene festmacht. Obgleich die verbalen Unterschiede zwischen beiden lächerlich geringfügig erscheinen (und so die Denunziation des Wolfes von vornherein in Frage gestellt ist), erweisen sie sich doch in der Folge zunächst als ausschlaggebend und verhindern jede Kommunikation zwischen den Familien. Die das Stück kennzeichnende Zweiteilung zwischen den Tieren (und Kulturen) findet auch Bühnenbildnerisch ihren Ausdruck: Je rechts und links stehen die Häuschen der beiden Familien, von einander getrennt durch einen breiten Vorhang, dem der Wolf entspringt und hinter dem er auch wieder verschwindet. Während so zu Beginn alle Ansätze zur Kommunikation zwischen den Müttern schon allein aufgrund der räumlichen Distanz scheitern müssen, treffen sie am Ende auf halbem Wege zusammen. Hier nämlich liegt der Wolf, der soeben den Nachwuchs beider Familien, gespielt von Kindern aus dem Publikum, verschlungen hat, aufgebläht und vollgefressen. Und was sich in gewissem Sinne bereits im Bauch des Wolfes vollzog, findet nun auch sichtbar auf der Bühne statt: die Familien vereinen sich. Gemeinsam wird der Wolf besiegt – und am Ende doch verschont, mit einer Warnung an das Publikum, sich stets vor derartigen Bösewichten in Acht zu nehmen.

Anders als etwa Armans *Kapitän Sindbad* integriert und aktiviert Ülgens Stück seine Zuschauer und lässt sie über eine bekannte Fabel in einen Dialog miteinander treten. Dabei spielt er ständig mit dem Wissensvorsprung, den das Publikum aufgrund seines Wissens um die Fabel vor den Bühnenakteuren hat. Die Methode des Wissensvorsprungs ist im Stück überhaupt zentral, um die Kinder aktiv ins Geschehen einzubeziehen. Auch türkische Textpassagen werden durchgängig so eingeführt, dass die Kinder mehr und schneller verstehen als die Charaktere. So werden sie zu Dolmetschern zwischen Schafen und Geißlein und zu eifrigen Mitstreitern gegen den Wolf. Dass die Lehre bei allem Spaß nicht zu kurz kommt, dafür sorgen Verfremdungseffekte, so etwa eine Rahmenhandlung, während der die Akteure sich vor den Augen der Kinder in ihre jeweiligen Charaktere verwandeln. Diese Rahmenhandlung hat die Funktion, die vom Brecht-Theater geforderte Distanz zwischen Publikum und Schauspielern auf der einen Seite und der dargestellten Handlung auf der anderen herzustellen. Ähnliche V-Effekte finden sich im Verlauf des Stückes immer wieder, zum Beispiel wenn der Darsteller des Wolfes in einer gruseligen Passage hinter seiner Figur hervortritt, um die Kinder gestisch zu beruhigen oder ihnen verbale Anweisungen für die folgende Szene zu erteilen.

Wenn der Wolf-Darsteller zu Beginn des Stückes erklärt: "Es gibt ein Märchen und dann gibt es noch ein Märchen und zusammen gibt das wieder ein Märchen" (ebd.), dann beschreibt er damit nicht nur etwas banal die Genese des Stückes, sondern zeichnet auf einer anderen Ebene auch zugleich das idealistische Bild der Vereinigung verschiedener Kulturen nach. Aus dem türkischen und dem deutschen Märchen entsteht in Ülgens Stück zwar etwas Neues, Gemeinsames; zugleich aber werden die einzelnen Traditionen und Kulturen, für welche die Tierfamilien stehen, nicht ineinander aufgelöst, sondern bleiben in ihren Eigenheiten bestehen. Theater (und Kunst im Allgemeinen) kann in diesem Sinne als ein verbindendes Element betrachtet werden, das seinen Rezipienten auf spielerische Weise eine gemeinsame Identität oder zumindest eine kulturelle Verwandtschaft zu vermitteln vermag. Ülgens Stück verdeutlicht, dass Kindertheater, auch wenn es sich für gewöhnlich eines niedrigeren Sprachregisters und eines einfachen Handlungsverlaufs bedient, nicht zwangsläufig ohne künstlerischen Anspruch sein muss.

Als erste Produktion für ein erwachsenes Publikum brachte das Wupper-Theater 1992 ein vom Ensemble selbst entwickeltes kabarettistisches Gastarbeiterprogramm unter dem Titel *Über die Kunst, ein gutes Zigarettensbörök zu machen* zur Aufführung. Es folgten Stücke aus diversen Kulturkontexten, von denen einige besonders beachtenswerte Projekte kurz vorgestellt seien. 1995 fand unter Ülgens Regie die deutsche Uraufführung von Hanif Kureishis *Borderline* ("Über Grenzen", 1981) statt. Kureishi, Sohn einer Engländerin und eines Pakistani, setzt sich hier (wie in seinem Erfolgsstück *My Beautiful Laundrette*, 1985) mit dem Dilemma indisch-pakistanischer Einwanderer in England auseinander. Das Stück, das die Konflikte zwischen Einwanderern und Einheimischen beschreibt, bietet ein Spiegelbild der multikulturellen Gesellschaft und eignete sich daher gut für eine Übertragung auf die Situation der Türken in Deutschland.

Im Jahr darauf inszenierte Ülgen sein eigenes Stück *Courage*, welches er bereits zu Beginn der achtziger Jahre in Zusammenarbeit mit Doğan Soymer verfasst und nun auf die kleineren Dimensionen des *Wupper-Theaters* umschrieb. In Anlehnung an Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* erzählt diese episch-dramatische Gastarbeiter-Ballade die Geschichte einer türkischen Mutter, die mit ihren beiden Kindern nach Deutschland kommt, hier verschiedenen Fährnissen ausgesetzt ist und schließlich nach dem Verlust ihrer Kinder einsam zurückbleibt. 1998 hatte Güngör Dilmens *Canlı Maymun Lokantası* ("Das lebendige Affen Restaurant") im Wuppertaler Restaurant "Bosporus" Premiere, ein Stück über ein amerikanisches Ehepaar, das seine Flitterwochen in Hongkong verbringt. Als sie in einem Restaurant die lokale Spezialität Affenhirn bestellen, der Affe jedoch entläuft, bietet sich ein armer chinesischer Poet, Vater von achtzehn Kindern, für entsprechende Bezahlung selbst als Ersatz an. Dilmens Stück thematisiert die menschenverachtende Konfrontation zwischen verschiedenen Kulturen ('Erste Welt' und 'Dritte Welt'). Anlässlich seines zehnjährigen Jubiläums brachte das Wupper-Theater 2001 ein weiteres Dilmens-Drama zur Aufführung: *Ben Anadolu* ("Ich Anatolien") ist ein Stück über mythologische und historische anatolische Frauen. "In fünf Monologen, die von fünf Schauspielerinnen gespielt werden", so gibt Krott das Stück wieder, "wird die gesamte Geschichte Anatoliens von der Antike bis heute dargestellt" (zit. in "Die Sehnsucht"). Und noch im selben Jahr hatte auch Heike Beutels Inszenierung nach einem Roman von Friedrich Ani Premiere: In *German Angst*, einem "Mosaik um Vorurteile, Macht,

Rassismus und Politik" (Roßkothen) geht es in Anlehnung an die Geschichte des jungen Straftäters 'Mehmet' um ein vierzehnjähriges straffälliges Mädchen, das mit seinem aus Nigeria stammenden Vater in München lebt. Eine rechte Gruppierung entführt die Freundin des Vaters, um so die Ausweisung des Mädchens zu erpressen.

Trotz der Kürze dieser Beschreibungen dürfte ersichtlich sein, wie vielfältig das *Wupper-Theaters* sein Programm über die Jahre gestaltete. Während die Kinderstücke stets gut besucht waren, bargen die Erwachsenenstücke jedoch häufig ein finanzielles Risiko. In Anbetracht der kulturenverbindenden Themen und des hohen künstlerischen Anspruches bleibt zu hoffen, dass sich das Theater auch in Zukunft innerhalb der deutschen Theaterszene behaupten kann und sich mittels kontinuierlicherer Förderungen weiter etablieren kann. Ein wichtiger Schritt in diese Richtung wurde im Jahr 2002 durch eine verstärkte Kooperation mit Institutionen und Theatern aus der Bergischen Region vollzogen (Wupper-Theater, Website).

THEATER ULÜM

Ein außergewöhnliches Projekt entstand Ende der neunziger Jahre in Ulm: Zu einer Zeit, da die Tendenz im Migranten-Theater deutlich auf eine Interkulturalisierung der Szene geht, eröffnete Akif Durdu mit dem *Theater Ulüm* eine Bühne, die sich ganz ihrer türkischen Wurzeln besinnt. Ungewöhnlich ist ebenso, dass das Projekt von Beginn an mit dem Anspruch eines Profitheaters antrat. Während türkische Theatergruppen in Deutschland, wie beschrieben, aus Gründen mangelnder Förderungen nach wie vor überwiegend Amateurstatus besitzen, war für Durdu schon im Vorfeld klar: "Entweder machen wir professionelles türkisches Theater oder wir lassen es ganz sein" (pers. Interview). Zumindest der künstlerische Erfolg gibt den Beteiligten bislang Recht: Seit der Gründung schwimmt das *Theater Ulüm* auf einer Woge der Begeisterung, die nicht nachzulassen scheint. Finanziell erwies sich die Entscheidung, ganz für das und von dem Theater zu leben, jedoch als ein äußerst gewagtes und problematisches Unterfangen, wie ich noch ausführen werde.

Der Name des Theaters, so Durdu, sei eine Liebeserklärung an die Stadt, die auf Türkisch *Ulüm* ausgesprochen wird (vgl. Löffler). Bereits Ende der siebziger Jahre kam hier ein erstes türkisches Theaterprojekt zustande, das heute noch in aller Munde ist: Der Journalist Heinz Koch, inzwischen einer der Leiter des Neu-Ulmer Stadttheaters, initiierte damals das Projekt *El-Ele* (nicht zu verwechseln mit der Berliner Jugendgruppe gleichen Namens). Nur für eine einzige Produktion – Necet Erols Stück *Rosen und Dornen*, das deutschlandweit circa dreißig bis fünfunddreißig Mal auf Türkisch zur Aufführung gebracht wurde – kam man zusammen, und doch sollten die über dreißig Mitglieder über Jahrzehnte hinweg das kulturelle Leben der türkischen Gemeinde Ulms prägen: Immer wieder fand man sich auch später noch zu kurzen Projekten zusammen. Außerdem brachte *El-Ele* auch die späteren Protagonisten des *Kabarett Knobi-Bonbon* erstmals in Kontakt zueinander und trug so ganz maßgeblich zur Entstehung des ersten türkisch-deutschen Kabarett bei. Einige der einstigen *El-Ele*-Mitglieder waren sogar knapp zwanzig Jahre später noch an der Gründung des *Theater Ulüm* beteiligt.

Für den damals fünfzehnjährigen Durdu bedeutete die Teilnahme am Projekt den Beginn seiner großen Leidenschaft für das Theater. Im Anschluss daran begann er, mit Amateurgruppen und später auch an deutschen Profibühnen zu arbeiten. Nach der Wende erwerbslos geworden, fasste er den Entschluss, seine eigene Bühne zu gründen und rief im Jahr 1998 gemeinsam mit einigen anderen Ulmer Kunstschaaffenden über eine Baufirma, die als Trägerverein fungierte, das *Theater Ulüm* ins Leben. Die Stadt stellte recht heruntergekommene Räumlichkeiten zur Verfügung, dazu eine finanzielle Starthilfe von 10000 Mark. Durdu dazu: "Wenn ich heute daran denke, dass allein die Lichtanlage 10000 Mark gekostet hat, ohne Ton, nur das Licht . . . das war ein Witz!" (pers. Interview). Unter starker Eigenbeteiligung, sowie mit Hilfe von ABM-Stellen, auf die man als gemeinnütziger Verein Anspruch hatte, begannen die Restaurationsarbeiten.¹³⁷ Das Resultat des Engagements: Das kleine Theaterhaus in der Oberen Donaubastion mit 92 Sitzplätzen macht das *Theater Ulüm* zum einzigen türkischen Theater Süddeutschland mit eigener Spielstätte. Darüber hinaus gelangen Durdu bereits im Vorfeld zwei Glücksgriffe: Zum einen konnte er Atilla Cansever, der als *Tiyatrom*-Schauspieler jahrelang Erfahrung mit türkischem Theater in Deutschland gesammelt hatte, als künstlerischen Leiter für das Projekt gewinnen. Und zum anderen kam auch der

renommierte Journalist und Autor Aydin Engin mit an Bord. Engin, bereits seit den sechziger Jahren als Dramatiker tätig, hatte Anfang der Neunziger unter anderem das Erfolgsstück *Hochzeit in Kreuzberg* verfasst und lebte inzwischen in Istanbul, wo er als Kolumnist der Zeitung *Cumhuriyet* zeitlich flexibel war. So begann er, eigens für das *Theater Ulüm* Stücke zu schreiben und diese in der Folge selbst zu inszenieren. Auf diese Weise kamen bisher vier Produktionen zustande, die von türkischen und deutschen Zuschauern wie auch Kritikern gleichermaßen begeistert aufgenommen wurden.

Was die Ulmer von anderen türkischen Theatergruppen in der BRD unterscheidet, ist zum einen, dass sie nur original für sie geschriebene Stücke verwirklichen, und zum anderen die von ihnen favorisierte Spielform. Durdu beschreibt dies wie folgt: "Das nennt sich *Orta Oyunu* und ist so etwas Ähnliches wie die *Commedia dell'arte* in Italien. Unsere Stücke basieren auf dieser traditionellen türkischen Spielart, jedoch für die klassische Kastenbühne, wie wir sie haben, umgeschrieben" (pers. Interview). Die Projekte der Ulmer können damit (gemäß der von ihnen selbst vorgenommenen Klassifizierung) als Teil der Bemühungen verstanden werden, traditionelle türkische Theaterformen in zeitgemäßer Form wieder zum Leben zu erwecken. Zugleich rückt diese Darstellungsweise das Projekt auch in gewisse Nähe zum Migrant-Kabarett, da hier wie dort der aktuelle Zeitbezug, eine satirische Behandlung von Alltagsproblemen (vorrangig Problemen der Integration), sowie eine typisierte Charakterzeichnung zentral stehen. Dennoch handelt es sich bei den Inszenierungen der Ulmer schon deshalb nicht um Kabarett, da ihrer Satire der aggressive Biss fehlt, sie eher versöhnlich-humorvoll als attackierend ist – ein Merkmal, das freilich auch manche Migrant-Kabarettts kennzeichnet, wie ich im nächsten Kapitel darstellen werde. Auch sind die Stücke Engins zwar mitunter episodenhaft, doch letztlich erzählen sie im Gegensatz zu der Mehrzahl der Kabarettstücke doch durchgängige Geschichten, welche zudem von Stück zu Stück Fortsetzungen finden.

"Unsere Stücke sind musikalische Komödien über Alltagsprobleme", fasst Durdu den Charakter der Produktionen zusammen (pers. Interview) und nennt damit weitere Bezüge zu dem *Orta Oyunu*. Im Mai 1999 fand die Premiere von *Grüß Gott Memet*, statt, bereits im Februar 2000 folgte *Memet Daş Vatandaş* ("Bürger Memet Daş"), darauf *Memet Dasch Deutsch-Danisch* im Oktober 2001 und im Oktober 2003 als bislang letzte

Folge *Familie Dasch im Urlaub*. Im Zentrum aller Stücke steht, wie die Titel andeuten, die Familie Daş (beziehungsweise Dasch, wie es bald eingedeutscht heißt), "eine türkische Musterfamilie in Deutschland" um das Oberhaupt Memet (Theater Ulüm, Website). Die einzelnen Teile beschreiben auf humorvolle Weise Konflikte innerhalb der Familie und vor allem mit dem deutschen Umfeld. Der erste Teil der Familienchronik beschreibt die Zerrissenheit des Ehepaars Daş, das seit einem Vierteljahrhundert in Deutschland lebt, aber weiterhin zwischen Einbürgerung und Rückkehr in die alte Heimat schwankt. Als Eltern sorgen sich Memet und Fikriye um den moralischen Verfall ihrer hier geborenen und aufgewachsenen Kinder, deren Liaison mit deutschen Partnern für zusätzliche Komplikationen sorgt. Trotz allen Humors ist *Grüß Gott Memet* ein kritisches Stück, das konservative Weltanschauungen und kleinbürgerliche Engstirnigkeit attackiert und dabei sowohl deutsche Bürokratie als auch türkische Lebenskulturen hinterfragt. Das Stück schließt mit einem flammenden Monolog vor dem Einbürgerungskomitee. Da diese auf deutsch gehaltene Rede, die Memet mit Hilfe des Freundes seiner Tochter auswendig gelernt hat, bezeichnend für den sozialkritischen Gehalt der Stücke ist, sei eine längere Passage daraus zitiert:

Seit 27 Jahren habe ich die Kohlen dieses Landes herausgeholt, an den Schiffen geschweißt und Autos produziert. Was die Meister und Vorarbeiter mir gesagt haben, habe ich verstanden und erfüllt. Also ich kann die Sprache dieses Landes, wie sie von mir verlangt wird und wie ich sie brauche. Ich habe 27 Jahre lang Steuern bezahlt. Ich kenne die Adresse vom Sozialamt nicht, weil ich arbeitete und sie nicht benötigte. Ich kam in einer Zeit, in der dieses Land auf Grund des Krieges noch sehr tiefe und frische Wunden zu heilen hatte. Nun ist dieses Land reich. Sogar sehr reich. Es beruht auf meinem Fleiß, auf meinem Können und auf meinem unermüdlichen Arbeiten! Ich habe mitgewirkt, mit daran teilgenommen und es mit aufgebaut. In diesem Land habe ich ein ganzes Leben verbracht. Es wurde zu meiner Heimat. Wenn dieses Land uns das Recht auf Einbürgerung nicht erteilt, nur weil wir nicht genug Deutschkenntnisse haben und die deutsche Sprache nicht ausreichend beherrschen, so wie die, die deutsche Schulen besuchen, bin ich auf jeden Fall nicht derjenige, der sich schämen sollte! Wer sich im eigentlichen Sinne wirklich schämen muss, überlasse ich Ihnen.¹³⁸

Memets Selbstwertgefühl und sein selbstbewusstes Auftreten weist das Stück als ein Produkt der neunziger Jahre aus und steht im Kontrast zu Gastarbeiterporträtiertungen früherer Jahre, wie zum Beispiel in Pazarkayas *Ohne Bahnhof* (1966) oder auch in Özdamars *Karagöz in Alamania* (1982), die ich im nächsten Kapitel behandle. Zugleich grenzt dieser Monolog das Stück durch seinen ernsten Ton auch von rein kabarettistischen Darstellungen ab.

Im zweiten Teil (*Memet Daş Vatandaş*) befindet sich die Familie Daş nun im Besitz jenes Papiers, das Migranten zumindest formal zu deutschen Staatsbürgern macht: "Familie, das nix mehr Türken, sondern Deutschen!"¹³⁹ Der inneren Zerrissenheit Memets tut dies jedoch keinen Abbruch. Er ist hin- und hergerissen zwischen der Rolle des deutschen Mustermannes und des traditionellen türkischen Vaters. Einerseits wird er vom Eifer befallen, ein besserer 'Deutscher' zu sein als seine deutschen Bekannten türkischer Abstammung, andererseits ist er mental und emotional noch zu sehr 'Türke', als dass ihm dies gelingen könnte. In einer bezeichnenden Episode plant er die Anschaffung einer Eigentumswohnung und versucht das nötige Geld dadurch zu beschaffen, dass er die Hand seiner Tochter einem reichen, alten Türken verspricht.

Memets Unwissen und seine Naivität deutschen Verhältnissen gegenüber werden auch in seinem Wahlverhalten offenbar: Abgesehen von der (zugegeben) schwierigen Frage, welche Partei man als frischgebackener Deutscher türkischer Herkunft wählen sollte, bereitet ihm vor allem das Konzept der Briefwahl Kopfzerbrechen. Ein Höhepunkt des Stücks ist der Brief Memets an Gerhard Schröder, in dem er diesen über seine Wahlentscheidung informiert: "Meine liebe Schröder Bruder. Ich küsst Dich und deine Augen. Wie gehts Dir? Wie gehts Deine Frau? Ich meine die letzte Frau. Mir gehts gut, Fikriye gehts auch gut. Kinder können Du vergessen. Nix Respekt mehr. Schröder Bruder, ich gebe Dir meine Stimme kostenlos. Aaabeerrr wehe dann . . ." Wie beim ersten Stück reagierte die deutsche Lokalpresse auch dieses Mal positiv; anlässlich der Premiere lobte etwa die *Schwäbische Zeitung*: "Das wirklich Tolle daran: die fast perfekte Synthese von Unterhaltsamkeit und inhaltlichem Anspruch" (Linsenmann, "Und wie weit").

Beim dritten Teil fällt bereits die deutsche Schreibung des Titels auf: *Mehmet Dasch Deutsch-Danisch*.¹⁴⁰ Anscheinend hat sich Memet nun in Deutschland eingefunden; selbst die leidige Leitkulturdebatte vermag es nicht mehr, ihn zu irritieren: In seinem türkischen Café gehe es ebenso wenig um derartige Fragen wie an seinem Arbeitsplatz in der Fabrik. Daher habe er keinerlei Probleme weder mit Leitkultur, noch mit Kultur selbst. Ganz anders reagiert sein Sohn Remzi, der verunsichert in die Türkei reist, um dort nach seinen kulturellen Wurzeln zu graben. Memet dagegen fühlt sich so wohl und versiert in deutschen Angelegenheiten, dass er ein Büro eröffnet, um seine (ehemaligen) Landsleute ehrenamtlich zu beraten. In einer ironischen Verkehrung der

Situation im ersten Teil ist Memet zu einem Meister der deutschen Bürokratie geworden. Abschließend legen er und seine Frau Fikriye sogar die zur Einbürgerung benötigte Deutschprüfung an Stelle eines Klientenehepaares ab. "Ein Umgang mit kultureller Differenz, ein Pendeln zwischen Kulturen, wie er sich souveräner und launiger kaum vorstellen lässt", so eine Beurteilung der deutschen Presse (Linsenmann, "Die eine"). Gerade dieses Stück steht meines Erachtens thematisch in großer Nähe zum Kabarett etwa eines Şinasi Dikmen.

Wie aus diesen Angaben ersichtlich wird, betrachten es die Mitglieder des *Theater Ulüm* als ihre Aufgabe, Stücke für ihre Landsleute zu inszenieren, die thematisch wie sprachlich für sie maßgeschneidert sind. Eine besondere Zielgruppe stellen hier türkische Jugendliche dar, denen die Kultur ihrer Eltern näher gebracht werden soll. Es geht darum, "ein Stück Kulturarbeit mit gesellschaftlicher Relevanz" zu leisten (Linsenmann, "Und wie weit"). Das Publikum bestehe, erklärt Durdu, für gewöhnlich zu neunzig Prozent aus Zuschauern türkischer Herkunft, doch seien immer auch Deutsche vertreten. Diese würden vor allem von der Neugier angezogen herauszufinden, was für ein Theater die Türken zustande brächten:

In der Regel sind sie sehr überrascht, dass es so professionell auf der Bühne zugeht. Und dass das Publikum derart lacht. Das sind sie nicht gewöhnt, denn in Deutschland gibt es ja nach Thomas Bernhard kaum mehr Theatermacher, die gute Komödien schreiben. Und die deutschen Zuschauer denken sich dann zum ersten Mal im Leben: Warum ist das jetzt nicht in deutscher Sprache? Ich würde auch gern so lachen! (pers. Interview)

Die Stücke sind in der Hauptsache in türkischer Sprache gehalten, doch gibt es stets auch Passagen in "herrlichem zweisprachigem Kauderwelsch" (Linsenmann, "Die eine"), Teil eins und drei enden zudem in langen, komplett deutschen Szenen. Detaillierte deutsche Programmhefte ermöglichen ein Grundverständnis der Szenen, doch zuletzt bleibt es beim erstaunten und zugleich faszinierten Blick von außen: "Aber die Pointen müssen gut gewesen sein, wie die vielen begeisterten Lacher . . . zeigten" ("Humorvolle Auseinandersetzungen"). Erstaunen erregen dabei nicht nur die Reaktionen des türkischen Publikums, sondern mitunter auch dessen Zusammensetzung: "Etwas, das es bei uns kaum noch gibt, gehört hier zum Alltag: ein Familienausflug ins Theater, bei dem jede Generation vertreten ist" (N. Hoffmann).

Alle eingangs genannten Stücke stehen auf dem aktuellen Spielplan der Gruppe. Jährlich finden so bis zu hundert Aufführungen statt, davon circa achtzig bei Tourneen in deutsche Städte und etwa zwanzig auf eigener Bühne. Zwar erhält die Gruppe geringe Förderungen von Stadt und Land, doch in der Hauptsache finanziert sie sich weiterhin selbst, was allerdings, wie erwähnt, eine regelrechte Sisyphus-Arbeit darstellt. Einige Schlagzeilen der *Südwest-Presse* aus dem Jahr 2001 mögen helfen, die Schwierigkeiten der Ulmer Truppe zu verdeutlichen: "Steht Ulüm vor dem baldigen Ende?" konnte man dort beispielsweise am 14. Juli lesen; am 12. September hieß es: "Trotz Finanzmisere ein neues Stück"; und am 22. Dezember folgte: "Theater Ulüm kämpft weiter um die Existenz".¹⁴¹ Die finanzielle Notlage des Theaters beschränkt sich zwar nicht auf diesen Zeitraum, doch brachte das Jahr 2001 einen besonderen Tiefpunkt, da das Arbeitsamt die Förderung dreier ABM-Verträge kündigte und die Stadt Ulm den Antrag des Theaters auf institutionelle Förderung ablehnte. Dabei hatte sich *Ulüm* inzwischen nicht nur einen Namen als ausgezeichnete Theaterbühne gemacht, sondern die Stadt hatte zuvor noch dazu ausdrücklich in ihren kulturpolitischen Richtlinien die Förderung interkultureller Projekte beschlossen. Dennoch ließ sich im Kulturausschuss keine Mehrheit finden, die das Theater unterstützen wollte. In der Folge entstand unter dem Namen "Ulm braucht Ulüm" ein Förderverein, der einerseits (mit mäßigem Erfolg) um Spenden für das Theater bat und andererseits (mit mehr Erfolg) das Thema der institutionellen Förderung ins Blickfeld der Öffentlichkeit rücken wollte (vgl. Linsenmann, "Ulm braucht Ulüm"). Die Lage hat sich bislang zwar nicht drastisch geändert, doch Durdu hofft trotzdem für die Zukunft auf kontinuierlichere Subventionen. Dies würde es dem *Theater Ulüm* erlauben, die Anzahl der Aufführungen auf etwa siebzig zu reduzieren und zu einem Repertoire-Theater zu werden, das neben Komödien auch ernsthafte Stücke, darunter auch türkische Literatur in deutscher Übersetzung, zur Aufführung bringen könnte (pers. Interview). Wie Durdus Zielsetzung andeutet, ist also auch das Theater Ulüm daran interessiert, zukünftig mehr für ein gemischtes Publikum zu spielen, und begreift sich somit durchaus auch als Teil einer erweiterten deutschen Theaterszene.

THEATER DAS BEWEGT

Wie in Berlin haben sich, das bezeugen die bisher beschriebenen Projekte, seit dem Erscheinen von Stenzalys Studie auch in den übrigen deutschen Städten türkische Theatergruppen von Rang herausgebildet. Die Liste ließe sich noch um eine ganze Reihe beachtlicher Projekte ergänzen, darunter das Münchner *Tiyatro Nokta*, das *Theater Tüyo* aus Esslingen (das im März 2000 die Dramatisierung von Osman Engins satirischem Roman *Kanaken-Ghandi* uraufführte), sowie das kabarettistische Quartett *Theater Türkis* aus Köln, um nur einige davon zu nennen. Im Rahmen dieser Arbeit soll jedoch genügen, abschließend auf ein Unternehmen einzugehen, das bereits seit 1976 Bestand hat und damit deutlich länger existiert, als fast alle bislang erwähnten Gruppen: Mehmet Fistiks *Theater das bewegt*.

Von Fistiks eigenen Texten und Produktionen – und davon gibt es mittlerweile bereits über fünfzehn an der Zahl – ist im Kontext dieser Arbeit besonders *Karagöz auf Traumreise* (1984) von Interesse. Fistik inszenierte dieses selbst verfasste Kinderstück erstmals 1987 und legte es ab 2002 unter dem Titel *Hacivat und Karagöz – Zwei Fremde in der Fremde* erneut auf. Daneben wären noch *Gilgamesch und Engidu* zu nennen, das er 1985 als Gastregisseur an den *Städtischen Bühnen* in Dortmund realisierte, sowie *Aladin und die Wunderlampe* aus dem Jahr 1990, beide ebenfalls aus Fistiks eigener Feder. Das Karagöz-Stück erzählt vom Schicksal zweier Abenteurer, die vom Hunger getrieben ihre türkische Heimat verlassen und mittellos in Deutschland ankommen. Auf der Suche nach Arbeit macht Hacivat ein Inserat ausfindig, in dem ein Clown gesucht wird. Da Karagöz sich weigert, in die Rolle des Spaßmachers zu schlüpfen, sieht sich der zur Schwermut neigende Hacivat gezwungen, dies selbst zu übernehmen, obgleich er hinter der lachenden Maske bittere Tränen weint. Eine Pantomimin, die Karagöz im Traum erscheint, erlöst Hacivat schließlich von der ungeliebten Aufgabe und lehrt die zwei Freunde, wie wichtig es im Leben ist, die eigenen Ziele zu verwirklichen.

Das Stück verbindet Elemente des türkischen Schattenspiels, des Sprechtheaters, der Pantomime und der Clownerie. "Durch diese verschiedenen Kunstformen wollen wir eine neue Form des Kindertheaters entwickeln", erklärte Fistik, der neben der Regie auch die Rolle des Karagöz übernahm, in einem Interview gegen Ende der achtziger Jahre (zit.

in Springer). Nahtlos greifen auf der Bühne die verschiedenen Theaterformen ineinander: Sobald sich die Charaktere zum Schlafen niederlegen, erscheinen auf einer Leinwand im Hintergrund die transparent-farbigen Schattenfiguren des traditionellen Karagöz-Spiels; oder die Pantomimin entsteigt ihrer Kiste und entführt die Darsteller und das Publikum in eine Welt jenseits der Sprache. Für Komik sorgen nach Manier des Schattenspiels vor allem sprachliche Missverständnisse zwischen den Protagonisten, wobei in der Originalbesetzung eine zusätzliche Spannung dadurch entstand, dass Hacivat (wie im Fall von Özdamars *Karagöz*-Stück ja auch) von einem Deutschen gespielt wurde. "Karagöz", so eine Kritikerin, "rutscht ganz schön oft aus auf dem doppelten Boden der deutschen Sprache" (Worringen). Die Sprachspiele haben unter anderem auch die Funktion, die Kinder dafür zu sensibilisieren, wie missverständlich ihre Muttersprache für Fremde sein kann. Trotz aller Situationskomik wird dem Lachen um jeden Preis dabei eine klare Absage erteilt; dies zieht sich schon im Motiv des traurigen Clowns durch die gesamte Handlung. Darüber hinaus besitzt das Stück auch eine sozialkritische Dimension, indem es sich thematisch mit den Schwierigkeiten von Ausländern bei der Arbeits- und Wohnungssuche in Deutschland auseinandersetzt.

Fıstık, seit 1970 in der BRD ansässig, hat im Verlauf seiner Karriere als Clown und Mime vor allem Kinderstücke auf die Bühne gebracht. Vorwiegend leistet er jedoch kulturpädagogische Arbeit in Form von Workshops und Seminaren. Im Rahmen dieser Tätigkeit hat Fıstık über die Jahre eine Reihe von Projekten ins Leben gerufen: "Kunst als Kommunikation" war bereits das Motto seines *atelier-Theaters*, welches er 1981 in Köln gründete; seit 1982 leitet er darüber hinaus auch eine Sommerakademie in der Türkei; und 1997 zog er schließlich in die Eifel um und eröffnete dort das *Mimen & Clown-Zentrum Wellemshof*, wo er seither auch eine Bühne unterhält, auf der monatliche Pantomime-Abende stattfinden.¹⁴²

3.5. THEATER ALS SCHAUPLATZ DER KULTUREN

Mein Blick über Berliner Grenzen hinaus hatte das Anliegen, zentrale Projekte vorzustellen, die durch ihre Zielsetzung und Theaterarbeit Impulse gesetzt haben. Es

bleibt festzuhalten, dass grundlegende Entwicklungen und Tendenzen der Berliner Szene im Großen und Ganzen auch für die hier beschriebenen Gruppen kennzeichnend sind. Insbesondere ist hier auf die zunehmende sprachliche wie thematische Hinwendung zum deutschen Kontext ab Ende der achtziger Jahre, sowie auf die Öffnung zu transkulturell ausgerichteten Projekten vor allem ab der zweiten Hälfte der neunziger Jahre zu verweisen. Das *Arkadaş Theater* nahm innerhalb dieses Abschnitts einen Schwerpunkt ein, da es als das bedeutendste privat geleitete türkische Theater in der BRD gelten kann. Seine Entwicklung weist, wie ich gezeigt habe, Ähnlichkeiten mit der des *Tiyatroms* auf, doch unterscheiden sich beide Projekte schon dadurch, dass das *Arkadaş Theater* den Wandel zur multikulturellen Bühne insbesondere ab 1997 mit größerer Zielstrebigkeit verfolgte. Trotzdem sah sich auch dieses Theater häufiger Kritik ausgesetzt: Wie seinem Berliner Gegenüber wurde auch ihm ein zu starker Fokus auf folkloristische Stücke in türkischer Sprache vorgeworfen.

In diesem Kontext ist die Frage angebracht, ob türkisches 'Migranten-Theater' in Deutschland (wenn dieser Begriff heute überhaupt noch Aussagekraft besitzt) tatsächlich allenthalben aktuelle sozialkritische, auf die Lebensrealität der BRD bezogene Stücke in deutscher Sprache inszenieren muss. Meines Erachtens sollte es auch vier Jahrzehnte nach den ersten Theaterprojekten türkischer Migranten noch einen Platz geben für die Präsentation der in der Türkei beheimateten Theatertraditionen, dabei durchaus auch in türkischer Sprache. Die Frage des Publikums ist hier insofern von Bedeutung, als ohne türkischsprachige Zuschauer natürlich auch türkischsprachige Stücke sinnlos wären. Andererseits kann das Theater hier seinen Teil dazu beitragen, dass sowohl kulturelle wie auch sprachliche Traditionen auch weiterhin gepflegt werden. Freilich darf dieser Aspekt nicht künstlerischen Belange in den Hintergrund drängen, wie dies in der Vergangenheit in einzelnen Fällen wohl geschah. Dann können – und viele der beschriebenen Projekte legen dafür Zeugnis ab – sich die unterschiedlichen kulturellen Kontexte und Tradition gegenseitig befruchten und zur Vielfalt des Theaterangebots in der BRD beitragen.

Damit dies in einem breiteren Rahmen geschehen kann als bislang, ist auch die deutsche Seite angehalten, ihren Teil zu einer international und multikulturell orientierten Theaterszene beizutragen. Während das türkische Theater in Deutschland nämlich gerade im vergangenen Jahrzehnt große Anstrengungen unternommen hat, sich inhaltlich wie

konzeptuell sowohl dem deutschen als auch einem weiteren internationalen Kontext zu öffnen, sind auf Seite der deutschen Bühnen nach wie vor nur vereinzelte Fälle von Kooperationsbereitschaft zu verzeichnen. Pazarkaya stellt in diesem Zusammenhang fest: "Man wirft den Türken Gettoisierung vor, aber die deutsche Seite hat sich selbst den Türken auch nie geöffnet, das heißt ihre Institutionen und ihre Infrastruktur" (pers. Interview 2003). Diese Aussage lässt sich gerade an Pazarkayas eigener Person gut verdeutlichen: Obgleich er, ein international anerkannter Dramatiker, dessen Stücke von türkischen Staatstheatern inszeniert und auf Tournee sogar bis nach Deutschland gebracht werden, bereits seit über fünfundvierzig Jahren in der BRD heimisch ist, wurde er niemals von einem deutschen Theater eingeladen, ein Stück für eine Inszenierung beizutragen. Und das gilt ebenso für die meisten anderen türkischstämmigen Künstler, mit Ausnahme höchstens von Demirkan, Özdamar und Zaimoğlu: Demirkan trat 1981 mit ihrem eigenen Programm . . . *aber es kamen Menschen* am Schauspielhaus Nürnberg und zwei Jahre darauf mit *Worte, Geschichten und Lieder* am Schauspielhaus Dortmund auf. Özdamar erhielt, wie dargestellt, 1986 am Schauspielhaus Frankfurt die einmalige Möglichkeit, ihr Stück *Karagöz in Alamania* zu inszenieren; und im Jahr 2002 entstand auf Einladung des *Freien Theaterhauses Frankfurt* das Kinderstück *Noahi*, welches bald darauf auch zur Aufführung kam. Zaimoğlu schließlich war 1999 am *Nationaltheater Mannheim* und 2002 am Schauspielhaus Frankfurt als Hausdramatiker angestellt. Diese beiden Künstler stellen jedoch Ausnahmefälle dar; darüber hinaus haben sie auch nur wenig mit der türkischen Theaterszene in Deutschland zu schaffen.

Die "institutionelle Beständigkeit" des türkischen Theaters in Deutschland, welche Ören bereits 1981 beschwor ("Suche nach Synthese" 313), ist zwar inzwischen bis zu einem gewissen Grad eingetreten, doch fristen die wenigen türkischen 'Theaterinstitutionen', denen es bisher gelang, sich zu etablieren, nach wie vor ein Dasein außerhalb der deutschen Szene. Neben dem frappanten Mangel an kontinuierlichen Förderungen ist also als zweites entscheidendes Hindernis auf dem Weg zu einer tatsächlichen Institutionalisierung des türkisch-deutschen Theaters dessen fehlende Integration in die deutsche Theaterlandschaft zu nennen. Unglücklicherweise hat Peter Steins Schaubühnen-Projekt in den vergangenen zwei Dekaden keine Nachfolger gefunden. Obwohl ihr neue Anregungen gewiss nicht schlecht täten, präsentiert die

deutsche Theaterszene sich nach wie vor als geschlossene Gesellschaft. Als einzige Ausnahme ist hier das *Theater an der Ruhr* zu nennen, welches eine deutlich internationale und multikulturelle Ausrichtung besitzt.

THEATER AN DER RUHR

Die von Pazarkaya geforderte Öffnung der deutschen Theater-Infrastruktur ist am *Theater an der Ruhr* unter seinem Intendanten Roberto Ciulli bereits seit Mitte der achtziger Jahre Teil des künstlerischen Alltags. Türkisch-deutsche Theatergruppen freilich können davon nicht profitieren, da es dieser Bühne nicht um die Integration einheimischer Migranten-Gruppen geht, sondern um eine Zusammenarbeit mit Theatern im Ausland. Es wäre also zusätzlich zwischen einer Öffnung nach außen und einer 'nach innen' zu unterscheiden; letztere ist in Deutschland nach wie vor gar nicht erfolgt. Dass ich dem *Theater an der Ruhr* trotz dieser Einschränkung hier einen Platz einräume und es als ein exemplarisches Modell präsentiere, begründet sich damit, dass einer seiner Schwerpunkte die Kooperation mit dem Türkischen Staatstheater darstellt. Mit seinen faszinierenden Projekten hat diese Zusammenarbeit über die Jahre enorm zum Verständnis und kulturellen Austausch zwischen Deutschland und der Türkei beigetragen. So nennt die türkische Theaterwissenschaftlerin Zehra İpşiroğlu das *Theater an der Ruhr* auch völlig zu Recht "eine positive Ausnahme" im ansonsten miserablen Kulturaustausch zwischen den beiden Staaten (82).

Im Jahr 1980 gründete Ciulli, der bereits seit Mitte der sechziger Jahre als Regisseur und Leiter verschiedener deutscher Theater auf sich aufmerksam gemacht hatte, gemeinsam mit dem Dramaturgen Helmut Schäfer das *Theater an der Ruhr* in Mülheim. Innerhalb kürzester Zeit entwickelte es sich unter Ciullis Intendanz zu einer international renommierten Bühne. Er selbst wurde im Lauf der Jahre sowohl für seine künstlerische Leistung als auch für seine kulturelle Vermittlerfunktion verschiedentlich ausgezeichnet, darunter 1988 mit dem Kritikerpreis für Theater vom Verband der deutschen Kritiker und 1996 mit dem Bundesverdienstorden (Theater an der Ruhr).¹⁴³

Von Beginn an war das Theater dem Gedanken der Förderung kultureller Identitäten und der internationalen Kooperation verpflichtet. Aus dieser Arbeit heraus, so die Eigendarstellung des Theaters, entwickelte sich nach und nach der Plan, das *Theater an der Ruhr* in "eine transnational, mehrsprachige Theaterinstitution" zu überführen (ebd.). Im Jahr 2000 hatte es weltweit bereits in fünfundzwanzig Ländern und rund hundertsechzig Städten gastiert und über fünfzig Produktionen zur Aufführung gebracht. Drei besondere Schwerpunkte der internationalen Kooperation sind über die Jahre auszumachen: mit der Türkei (ab 1987, vor allem bis 1995), dem Roma-Theater *Pralipe* (von 1991 bis 2002) und dem Iran (ab 1997) im Rahmen des "Seidenstraßenprojekts", in dem das Theater Produktionen entlang der alten Handelsroute auf Reise bringt (ebd.).

Der Auslöser für die Zusammenarbeit mit der Türkei war Mitte der achtziger Jahre die Beteiligung zweier türkischer Musiker an Ciullis Elektra-Inszenierung. Ciulli erinnert sich: "Wir entdeckten etwas Merkwürdiges: Nach 1945 hatte noch kein deutsches Theater in der Türkei gastiert. Das war unvorstellbar angesichts der Migrationsbewegungen, die sich zwischen Deutschland und der Türkei vollzogen hatten" (zit. in Morgenrath 84). Dass türkische Migranten inzwischen in Deutschland Theatergruppen gegründet hatte, war Ciulli zwar bekannt, doch er hatte seine Gründe, warum er eine Kooperation mit Ensembles aus der Türkei vorzog:

[Türkische Projekte in Deutschland] entstehen immer auf einer Amateurbasis, auf der Basis einer 'Gastarbeiterkultur' und diese Gruppen sprechen auf der Bühne 80% Deutsch und nur 20% Türkisch. Diese Gruppen sind schon filtrierte durch die Fernsehästhetik, sie haben irgendwie das Ursprüngliche verloren und ich glaube, dieses Ursprüngliche muss man sich aus der Türkei holen. Man kann türkische Kultur nicht immer nur durch die Brille des 'Gastarbeiters' vermitteln. Auch die deutsche Bevölkerung muss sich ihres Interesses an den Ursprüngen dieser großen Kultur bewusst werden und darum glaube ich, ist der Kontakt zu den Theatern in der Türkei wichtig. (Ciulli 9)

Unabhängig davon, wie zutreffend Ciullis Beschreibung türkischen Theaters in der BRD sein mag, war es wohl vor allem die Verschiedenheit der Theatersysteme, die für ihn als Künstler von Interesse war, der spezifische Beitrag, den das türkische für das europäische Theater leisten konnte, das, was er "das Ursprüngliche" nennt. Darüber hinaus war ihm auch daran gelegen, das türkische Theater ins Blickfeld deutscher Rezensenten zu rücken. Ciulli: "Wer kennt türkisches Theater heute in Europa? Wir sprechen vom Eintritt der

Türkei in die Europäische Gemeinschaft, was weiß man aber in der Bundesrepublik über türkische Kultur, über Literatur, über türkische Autoren?" (10). Ciulli wollte, wie eine Kritikerin anmerkt, "das türkische Theater als modernes europäisches Theater bekannt machen und der subtil fremdenfeindlichen Ausgrenzung der orientalischen Kultur entgegenwirken" (Morgenrath 85). Darüber hinaus ging es Ciulli nach eigener Aussage aber auch darum, durch das Projekt das Theater in der Türkei zu stärken, was eine längerfristige Beschäftigung türkischer Schauspieler in Mühlheim von vornherein ausschloss: "Ich versuche durch die Zusammenarbeit denjenigen Leuten, die etwas wollen, Kraft zu geben, in ihrem eigenen Land den richtigen Weg zu gehen. Eine Politik, die die Leute aus ihrem Land herausholt, weil es hier bessere Möglichkeiten zu arbeiten gibt, finde ich eine falsche Kulturpolitik" (10).

Im März 1987 reiste das *Theater an der Ruhr* mit Unterstützung des Goethe-Institutes erstmals nach Istanbul und Ankara und brachte dort *Dantons Tod* von Georg Büchner, sowie Woody Allens *Gott* zur Aufführung. Im Gegenzug begann bald darauf eine Serie jährlicher Gastspiele des Türkischen Staatstheaters in Deutschland. Dank Ciullis Engagement kam es 1989 zur ersten offiziellen deutschen Einladung an ein türkisches Ensemble nach dem Zweiten Weltkrieg – ein Ereignis, das die türkisch-deutsche Kulturzeitschrift *Dergi* mit der Herausgabe einer Sondernummer würdigte. Vom siebten bis zum sechzehnten März fanden in Mühlheim, Duisburg, Köln, Wuppertal, Dortmund und Berlin insgesamt acht Aufführungen statt. Finanzielle Unterstützung gewährten das Kultusministerium Nordrhein-Westfalens, der Kultursenat Berlin und verschiedene private Organisationen (vgl. *Dergi* 12). Das Stück, welches der Regisseur Raik Alınacıık für diesen Anlass auswählte, war Pazarkayas *Mediha*, eine Übertragung des antiken Medea-Mythos auf die Situation der türkischen Gastarbeiter in der BRD, das bis dahin in Ankara bereits über fünfzig erfolgreiche Aufführungen erlebt hatte (Alınacıık 5).

Für Pazarkaya bedeutete *Mediha* die Rückkehr als Dramatiker nach einer beinahe zwanzigjährigen Pause.¹⁴⁴ In der Türkei war von ihm bis dahin lediglich 1969 *Alaban Tanrısı* ("Der Gott von Alaban") aufgeführt worden, und zwar von der Theatergruppe der Technischen Universität Istanbul, also keiner staatlichen Bühne. Als Pazarkaya 1988 das Manuskript seines Stückes am Staatstheater Ankara einreichte, machte man ihm, dem Neankömmling, daher wenig Hoffnungen. Dann allerdings bekam Alınacıık, damals

Generalintendant des türkischen Staatstheaters, das Stück in die Hände und war derart begeistert, dass er es sogleich ins Programm nahm und die neue *Bühne Şinasi* in Ankara damit eröffnete (ebd. 5). Abgesehen von seiner Publikumswirksamkeit eignete sich das Stück auch thematisch für das Tour-Vorhaben. Alnıaçık betont den Bezug des Stückes sowohl zur Situation von Türken in der Türkei als auch in der Bundesrepublik:

Das Stück handelt sowohl von der türkischen Gesellschaft als auch von unseren Landleuten in Deutschland in einer bewegenden Art und weist auf ihre Nöte hin. Diese beiden Fragenkomplexe werden im Stück miteinander vereint: die bäuerliche Tradition, Landflucht, die Wirtschaftslage, falsche Erwartungen von der Stadt und rosarote Ansichten über Deutschland. (5)

Ein zusätzlicher Grund war sicherlich, dass *Mediha* als Adaption von Euripides' Medea-Tragödie zum einen deutlich an westliche Theatertraditionen anknüpft, zum anderen aber auch Elemente des modernen türkischen Theaters, so etwa des Dorfdramas, benutzt und so die Vielschichtigkeit des türkischen Theater stimmig wiedergibt. Ciulli beschreibt dies folgendermaßen:

Das Stück ist für mich eine sehr einleuchtende Bearbeitung von diesem alten Mythos, um ihn heute wieder lebendig zu machen. Es ist die Problematik eines Türken, der gezwungen ist, in der Bundesrepublik zu arbeiten, der eine Frau und Kinder in der Türkei hat. . . . Die Situation zwischen Jason und Medea wird hier auf den Hintergrund eines sozialen Konflikts übertragen. Und ich glaube, das trifft genau . . . die Problematik, dass man sich von einer Kultur abnabeln muss, um in dieser Welt funktionieren zu können. (10)

Euripides' *Medea* (431 v. Chr.) gehört bis heute zu den meistgespielten Stücken der Antike. Über die Jahrhunderte entstanden zahlreiche Übertragungen, darunter auch ein bereits erwähntes türkisches Stück: Güngör Dilmen projizierte in *Kurban* ("Das Opfer", 1967) das antike Modell auf die traditionelle anatolische Gesellschaft, um dadurch das weiterhin anhaltende Abhängigkeitsverhältnis der Frau vom Mann kritisch zu beleuchten. Auch die Vorgeschichte zu Pazarkayas Stück spielt in einem anatolischen Dorf, die Handlung selbst findet jedoch ausschließlich in der BRD statt. Diese Verlagerung in die Fremde steigert die Nähe zum Vorbild, indem sie die Zerrissenheit der fern der Heimat ausgesetzten Medea-Figur zentral stellt. Pazarkayas Adaption des antiken Stückes, die ohne große Abänderungen erstaunlich nah an der Vorlage operiert, nutzt die Medea-Geschichte als einen sozialen Kommentar auf die Situation fremder Arbeiter in der

Bundesrepublik, ohne dabei die Geschlechterproblematik, die auch bei Euripides zentral ist, in den Hintergrund zu drängen.

In Euripides' Drama entsteht die Ausweglosigkeit der Situation Medeas aus ihrer sozialen Position sowohl als Frau wie auch als Fremde. Genau an diesem Punkt setzt Pazarkaya an, indem er den alten Konflikt in einem veränderten sozialen Kontext vertieft herausarbeitet. Der bei Euripides zentrale Kontrast zwischen Barbarenwelt und westlicher Zivilisation ist auch in *Mediha* angedeutet, erfährt jedoch anders als im Original zugleich eine kritische Hinterfragung, da die Gesetze der deutschen Gesellschaft als unmenschlich offenbart werden, indem sie Fremde zu grotesken Handlungen zwingen. Wie Medea wird *Mediha* zweifach zum Opfer, als Frau wie auch als Fremde: "Was kann einem Menschen in der Fremde noch widerfahren? Was soll mir noch als Frau widerfahren?" (Pazarkaya, *Mediha* 17). Pazarkayas vielschichtige Übertragung betont die Zeitlosigkeit des Medea-Mythos' und nutzt ihn, um neben Unterschieden zugleich auch grundlegende Parallelen zwischen verschiedenen Kulturen aufzuzeigen. Der symbolhaften Überzeichnung eines Kampfes polarer kultureller Gegensätze steht eine Anschauung gegenüber, welche Nähte und Bruchstellen innerhalb jeder Kultur festmacht. Die Verwendung des Mythos betont dabei die Zeitlosigkeit und Universalität der menschlichen Erfahrung, unabhängig von kulturellen Festschreibungen.

Nach dem vielversprechenden Beginn im Jahr 1989 kam im Folgejahr Yilmaz Karakoyunlus *Sokollu* und 1991 Aziz Nesins Satire *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* ("Yaşar, lebt er nun oder lebt er nicht") zur Aufführung. Beide Male – wie übrigens auch im Fall von Pazarkayas *Mediha* – wurde die Produktion auf Türkisch realisiert. Das *Theater an der Ruhr* wiederum gastierte im April 1990 in Ankara, Istanbul und Izmir und inszenierte dort unter anderem mit Jean Paul Sartres *Tote ohne Begräbnis* von 1941 ein Stück über das Tabu-Thema Folter (Theater an der Ruhr).

Auf offizielle Einladung von der türkischen Regierung leitete Ciulli im Sommer 1993 ein dreiwöchiges Theaterseminar in Istanbul. Mit prominenten türkischen Regisseuren und Schauspielern diskutierte er hier künstlerische Fragen, welche die inhaltliche und strukturelle Erneuerung des Türkischen Staatstheaters zum Ziel hatten. Für seine Verdienste um das türkische Theater wurde Ciulli darauf 1994 vom Kultusminister der Türkei gar zum ehrenamtlichen künstlerischen Berater des Türkischen Staatstheaters

ernannt (ebd.) Daneben regte das Seminar auch die Zusammenarbeit weiter an und ermutigte zu Bühnenexperimenten. Daraus resultierte im Februar 1994 die erste Koproduktion zwischen einem deutschen Theater und dem Türkischen Staatstheater: Unter Regie von Müge Gürman fand in Mühlheim mit türkischen Schauspielern die Premiere von *Bernarda Alba Haus* statt, einer verfremdeten Inszenierung von Federico García Lorcas "Frauenkomödie in spanischen Dörfern". Ein spanisches Stück in türkischer Sprache an deutschen Bühnen – dieses bewusst multinational ausgerichtete Projekt sollte sowohl "Vorurteile wie das über die Rückständigkeit der Türkei abbauen" als auch "über den Horizont der Migrantenproblematik hinausschauen" helfen (Morgenrath 84).

Den Höhepunkt und vorläufigen Abschluss des außergewöhnlichen Austausches zwischen dem *Theater an der Ruhr* und dem Türkischen Staatstheater markierte ab September 1995 Ciullis Inszenierung von Brechts *Im Dickicht der Städte* (1923 / 1927). Diese Produktion gastierte mit großem Erfolg an Bühnen in Deutschland, den Niederlanden, Schweden und Italien und 1999 im Rahmen des Seidenstraßenprojektes auch in der Türkei. Brechts frühe Parabel, ein Gleichnis Beckettscher Ausweglosigkeit über die völlige Entfremdung zwischen den Menschen, geht der Frage nach, ob im Kontext der Moderne eine vitale Existenz überhaupt noch zu bewerkstelligen sei. Ciulli projizierte diese ursprünglich im Chicago des Jahres 1912 angesiedelte Geschichte über den Kampf zweier Männer und den Untergang einer Familie auf das Zusammenleben zwischen Türken und Deutschen. Getragen von einem stark körperbetonten Spiel entfalteten sich vor einem tiefschwarzen, mit Großstadtmüll und Kraftsportgeräten ausgestatteten Raum Endzeitvisionen über Unmoral und den unaufhaltsamen Verfall der Menschheit (Theater an der Ruhr).

Ein zentraler Aspekt dieses Theaterexperimentes lag in seiner sprachlichen Realisation: Mit türkischen und deutschen Schauspielern besetzt, fand die Inszenierung zweisprachig statt, wobei das Problem der Übersetzung mit Hilfe eines "Halsband-Sklaven" szenisch gelöst wurde. Ein Rezensent im *Westfälischen Anzeiger* (12. Sept. 1995) bemerkt hierzu: "Die Zweisprachigkeit ist mehr als eine Attitüde, nämlich der Ausdruck tiefer Entfremdung zwischen den agierenden Personen. Die Dialekte, Jargons, Sprachen stoßen aufeinander wie Schollen im Eismeer" (ebd.). Ciulli instrumentalisierte

also Zweisprachigkeit zum einen als Ausdruck fundamentaler Entfremdung; zum anderen verwies die Darstellung von Kommunikationsschwierigkeiten jedoch auch auf konkrete Probleme der modernen multikulturellen Gesellschaft.

Im Anschluss an diese Inszenierung verlagerte Ciulli den Schwerpunkt seiner Arbeit auf die Realisation neuer Projekte mit Theatern anderer Nationen. Zu Gastspielen türkischer Theaterbühnen in Deutschland kommt es jedoch auch weiterhin – allerdings im Kontext eines ganz anderen Projektes, nämlich dem des *Diyalog TheaterFestes*. Dieses Festival ohne kommerziellen Charakter, das jeden Spätherbst mehrere Wochen lang unter internationaler Beteiligung in Berlin ausgetragen wird und in Kreuzberg inzwischen zur Institution geworden ist, steht am Ende meiner türkisch-deutschen Theatergeschichte, da es meines Erachtens das Potential und die künstlerische Vision besitzt, richtungsweisend für deutsches Migranten-Theater im neuen Millennium zu sein. Zugleich soll hier aber auch ein kontrastiver Bogen zum *Tiyatrom* vor dem Hintergrund der Fördermisere des türkisch-deutschen Theaters geschlagen werden.

DIYALOG THEATERFEST BERLIN

Wie bereits an früherer Stelle erwähnt, geht das *Diyalog TheaterFest* auf das im Jahr 1983 gegründete *Berlin Aile Tiyatrosu* zurück, das ab 1995 unter geändertem Namen *Türkisches Kulturensemble* jährliche Theaterfestivals zu veranstalten begann. Zunächst geschah dies hauptsächlich unter Beteiligung türkischer Ensembles, doch insbesondere in den letzten Jahren hat sich das *Diyalog TheaterFest* zunehmend zu einem internationalen Migranten-Festival entwickelt. Wie bereits am Namen ersichtlich, will dieses Festival "ein Ort vielfältiger Kommunikation für alle Theater- und Kulturinteressierte" sein (*Diyalog TheaterFest*). Zum einen soll ein Podium für lokale Berliner Künstler geschaffen, zum anderen aber auch überregionale und internationale Kontakte ermöglicht werden. Es ist eines der Zentralanliegen des Veranstalters Mürtüz Yolcu, verschiedene Kulturen durch die Kunst zusammenzubringen und Klischees über 'die Anderen' abzubauen. Um dies zu erreichen und dabei ein möglichst breites Publikum anzusprechen, setzt Yolcu (dessen Name passend "der Reisende" bedeutet) auf ein abgerundetes, anspruchsvolles Programm,

das sich etwa zur Hälfte aus teilweise unbekanntem lokalen Gruppen und Projekten und zur Hälfte aus zum Teil äußerst renommierten nationalen und internationalen Künstlern und Ensembles zusammensetzt (ebd.).

Diese 'offene' Ausrichtung setzt das *Diyalog*-Projekt von eher 'geschlossenen' Einrichtungen wie dem *Tiyatrom* ab. Yolcu erklärt die grundlegenden Unterschiede zwischen diesen beiden in Kreuzberg beheimateten Projekten: "Wir haben ein völlig anderes Konzept als das *Tiyatrom*. Wir sagen von vornherein, wir sind Berliner, vergessen aber dabei nicht, dass wir aus der Türkei stammen. Wir machen aktuelle Theaterstücke, öffnen uns mehr nach außen, gehen davon aus, dass wir mit anderen Kulturen besser zusammenarbeiten können" (pers. Interview). Zwar war Yolcu ebenso wie zahlreiche andere Berliner Theaterbetreibende türkischer Herkunft in der Vergangenheit zeitweilig mit dem *Tiyatrom* assoziiert, doch inzwischen steht er dem Theater sehr kritisch gegenüber. Er habe gemerkt, dass dessen Konzept "schon veraltet" und "nicht mehr zu Berlin" gehörig sei (ebd.). Besonders richtet sich seine Kritik gegen den weiterhin hohen Stellenwert, den das *Tiyatrom* dem Aspekt der Sprach- und Kulturpflege beimisst, und entgegnet darauf: "Theater hat nicht die Funktion einer Schule, denn das ist ja keine Sprachschule" (ebd.).

Das Programm des *Diyalog TheaterFestes* beinhaltet zwar auch Produktionen in türkischer Sprache, doch in diesem Fall ist Türkisch nur eine von zahlreichen Sprachen. Türkisch wird etwa dann gesprochen, wenn das Istanbuler Staatstheater, mit dem Yolcu seit Jahren eng zusammenarbeitet, in Berlin gastiert. Im Oktober 2002 kam es in diesem Kontext sogar zur ersten Kooperation mit dem renommierten Hebbel-Theater, eine Entwicklung, die Yolcu mit großer Begeisterung kommentiert:

[W]enn du mit dem Hebbel-Theater oder der Schaubühne zusammenarbeitest, hast du mehr Chancen voranzukommen, das Festival noch weiter zu öffnen und auch von den Medien ernst genommen zu werden. Das ist das Ziel, das wir erreichen möchten: uns mehr zu öffnen und mit anderen Theatergruppen und internationalen Künstlern und in erster Linie natürlich mit unseren deutschen Mitbürgern zu kooperieren. (ebd.)

Da der Auftritt des Türkischen Staatstheaters erfolgreich war und es auch im Jahr 2003 zu einer Fortsetzung dieser Zusammenarbeit kam, darf man zuversichtlich sein, dass sich hier die ersten Schritte hin zur Öffnung einer deutschen Bühne vollzogen haben. Nach Yolcu

ist dabei zudem auch ein zunehmendes Interesse von Seiten der deutschen Öffentlichkeit zu verzeichnen: "[I]nzwischen ist es auch so, dass sich die Deutschen nicht mehr nur für die türkische Küche, für Döner interessieren, sondern auch mal schauen möchten, ob die Türken und andere Ausländer eine eigene Kultur haben" (ebd.). Die Deutschen würden dreißig Prozent der Zuschauer des *Diyalog* Festivals stellen, wobei gerade der Standort Kreuzberg zu dieser hohen Beteiligung beitrage.

Gehör finden im Rahmen des Festivals, wie gesagt, nicht nur renommierte Gruppen und Einzelkünstler, sondern gerade auch Gruppen, " die entweder keinen Platz zum Spielen gefunden haben oder finanzielle Schwierigkeiten haben", oder Ensembles, " die zwar qualitativ sehr gute Arbeit leisten, das aber nicht so gut zum Ausdruck bringen konnten und daher nicht vom Kultursenat gefördert wurden" (ebd.). Wie vielseitig die Beteiligung am *Diyalog TheaterFest* ist, verdeutlicht ein Blick auf Programmhefte der vergangenen Jahre: Das Spektrum der Veranstaltungen reicht vom Sprechtheater in unterschiedlichen Sprachen, darunter auch Jugend- und Kinderstücke, über Tanztheater und Lesungen bis hin zu Konzerten mit traditioneller und zeitgenössischer Musik.¹⁴⁵

Im Jahr 2001 umfasste das Programmangebot unter anderem das *Şehir Tiyatroları* aus Istanbul mit einem musikalischen Jugendstück mit sechsundvierzig Mitwirkenden, das *Ankara Sanat Tiyatrosu* mit der Inszenierung eines Dario Fo-Stückes, japanische Stand-Up-Comedy, Şükriye Dönmez' Adaption von Feridun Zaimoğlu *Koppstoff* und *Kanaksprak*, einer Bearbeitung des Antigone-Stückes in mehreren Sprachen, traditionelles türkisches Schattentheater, dazu Tanzveranstaltungen, Konzerte und Lesungen. Die Besucherzahl lag pro Veranstaltung im Durchschnitt bei ansehnlichen hundertsiebzig Zuschauern. Im folgenden Jahr gastierte, wie schon erwähnt, die Istanbul Staatsbühne am Hebbel-Theater; weitere Gasttruppen kamen aus Tokio, Amsterdam, Hamburg, Essen und Wuppertal. Zur Aufführung gebracht wurden unter anderem eine deutsch-spanische Revue, Meray Ülgen's Wolf-Stück, ein Jugendstück unter Yekta Arman's Regie, ein türkisch-griechischer Musikabend, japanische Pantomime, die Premiere eines lokalen Hip-Hop-Theaterstücks und ein Auftritt der internationalen Amsterdamer Gruppe *Dogtroep*, dazu erneut Konzerte, Lesungen und Dokumentarfilme.

Während das *Diyalog TheaterFest* damit auf der einen Seite ein im deutschen Raum einzigartiges, zukunftsweisendes Projekt darstellt, ist es andererseits jedoch auch

symptomatisch für die anhaltende Fördermisere im Bereich des Migranten-Theaters. Zwar erhält das Festival vom Berliner Kultursenat und dem Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg finanzielle Unterstützung, doch geschieht dies – wie dies in Deutschland nun schon seit Jahrzehnten gebräuchlich ist – mit geringen Mitteln und lediglich projektweise. Dass das Festival überhaupt stattfinden kann und dazu ein solch attraktives Programm anzubieten vermag, ist allein dem Engagement seines Veranstalters zu verdanken, der unentgeltlich das ganze Jahr über bemüht ist, Kontakte zu knöpfen und private Sponsoren ausfindig zu machen. Dazu zählten über die Jahre die verschiedensten Organisationen, wie etwa *Turkish Airlines* und *TürkTur Berlin*, daneben auch Vertreter ausländischer Nationen (je nach teilnehmenden Gruppen Botschaften und Kulturinstitute aus Italien, Spanien, Türkei, Japan, etc.). Und auch das Ballhaus Naunynstraße unterstützt *Diyalog* seit Jahren, zum Beispiel indem es Aufführungsräume zur Verfügung stellt. Trotzdem ist das *Diyalog TheaterFest* stets finanziell gefährdet und rettet sich nur mit Not von einem Jahr zum nächsten. Dass man immer erst im Verlauf eines Kalenderjahres erfährt, ob und wie viel Fördergelder zur Verfügung stehen werden, macht eine kontinuierliche Arbeit nahezu unmöglich.

Die Fördermisere des türkischen Theaters in Deutschland fand im Verlauf meiner Darstellungen häufig genug Erwähnung. Exemplarisch für andere bundesdeutsche Länder sei hier in Form eines kurzen Resümees ein Blick auf die Förderrichtlinien der Berliner Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur geworfen und in Bezug vor allem zu den beiden Projekten *Diyalog TheaterFest* und *Tiyatrom* gesetzt.

RESÜMEE: DIE BERLINER FÖRDERMISERE

Gemäß einer Eigendarstellung fördert der Berliner Senat kulturelle Aktivitäten von "Mitbürgern ausländischer Herkunft" seit 1979 (Berliner Senat, Merkblatt). Bis zum Jahr 1989 bezogen sich die Förderungsmaßnahmen im Wesentlichen auf Vertreter der sogenannten Anwerbeländer mit einem Schwerpunkt auf türkischen Kulturaktivitäten. Es sollte ein Beitrag dafür geleistet werden, (a) kulturelle Traditionen der Heimatländer zu pflegen, (b) die kulturelle Identität der Einwanderer zu erhalten und (c) zugleich deren

Isolation im fremden Land abzubauen. Nach der Wiedervereinigung reagierte der Senat auf die veränderten Bedingungen und beschloss im Jahre 1992 Richtlinien zur Vergabe von Zuschüssen, welche den Prozess besser strukturieren und Förderziele klarer definieren sollten. Gefördert werden seither gemäß dem Förderprogramm "Kulturelle Aktivitäten von Bürgern und Bürgerinnen ausländischer Herkunft" Projekte, die (a) zum "friedlichen und verständnisvollen Zusammenleben von Menschen unterschiedlicher Nationalitäten in Berlin" beitragen, (b) die "kulturelle Identität der ausländischen Nationalitäten" fördern und (c) dem "Gedanken der Toleranz und Pluralität" verpflichtet sind (ebd.). Dabei sollen besonders Stoffe, Themen und künstlerische Ausdrucksformen Unterstützung erhalten, "die in der dominanten Kultur nicht oder nur unzureichend aufgegriffen werden" und sich über die Bewahrung der eigenen kulturellen Traditionen hinaus auch "mit den verschiedenen Strömungen der Gegenwartskultur" befassen. Gefördert werden nur Projekte, die in Berlin öffentlich präsentiert werden. Grundsätzlich geht es dem Förderungsprogramm sowohl um die Erhaltung der eigenen Kultur der Migranten als auch um deren Integration in "das gesamtstädtische kulturelle Leben" (ebd.).

Wie mir Inge Hildebrandt, die "Sachbereiterin von Projektförderungen im Bereich der Kulturaktivitäten von Bürgerinnen/Bürgern ausländischer Herkunft" der Berliner Senatsverwaltung, in einem persönlichen Gespräch erklärte, stellt die Unterstützung des *Tiyatrom*, des einzigen kontinuierlich geförderten Migranten-Theaters Deutschlands, in diesem Kontext einen Schwerpunkt dar und nimmt zugleich eine Sonderstellung ein.¹⁴⁶ Es handle sich hierbei um eine institutionelle Förderung, basierend auf einer politischen Entscheidung aus den frühen achtziger Jahren. Damals wäre auf Antrag entschieden worden, dass die türkische Gemeinde eine eigene Theaterspielstätte erhalten sollte. Realisiert werden konnte dieses Projekt, da dem Kultursenat damals größere Finanzmittel zur Verfügung gestanden hätten. Die Bedeutung des *Tiyatroms* liegt heute Hildebrandts Einschätzung nach vor allem im Bereich der Jugendarbeit. Zugleich räumte sie aber ein, dass das *Tiyatrom* altes Theater mache und sich hier in Zukunft einiges ändern müsse. Doch bemerke sie durchaus Tendenzen des Theaters, sich zu öffnen und mit anderen Gruppen zu kooperieren. Sie zeigte sich zuversichtlich, dass diese Entwicklung bald forciert würde; bis jetzt läge allerdings noch einiges im Argen.

Mit diesen Worten sprach Hildebrandt die gereizte Atmosphäre innerhalb der türkischen Künstlergemeinschaft an, welche sich zu sehr "von Animositäten treiben" ließe. Ein interner Dialog sei deshalb so gut wie unmöglich geworden, Versuche endeten für gewöhnlich im Eklat. In diesem Kontext wies sie die Kritik verschiedener türkisch-deutscher Künstler zurück, deren Meinung nach der Kultursenat Förderungen einseitig vergebe und die Unterstützung des *Tiyatrom* zudem eine Art Alibifunktion besäße, die es dem Senat gestatte, andere türkische Projekte zu vernachlässigen. Diese Kritiken gingen, so Hildebrandt, von ganz falschen Voraussetzungen aus, da die Mittel zur Förderung des *Tiyatroms* an dieses spezifische Projekt gebunden seien: Fiele die Förderung weg, würden die Gelder ersatzlos gestrichen und stünden nicht etwa anderen Projekten zur Verfügung.

Auch das *Diyalog TheaterFest* werde, wie Hildebrandt ausdrücklich betonte, vom Kultursenat unterstützt, doch bewege sich der Veranstalter Mürtüz Yolcu konzeptuell am Rand der Förderungsbereiche. Indem er zahlreiche auswärtige Künstler und Gruppen einlade, sprengt er gleichsam den Rahmen der Förderungen, da der Senat gemäß seiner Förderungsziele nur Projekte Berliner Künstler und Gruppen unterstütze. Grundsätzlich befürworte der Senat zwar die Bemühungen des Veranstalters, modernes internationales Theater zu machen, doch falle die Zielsetzung des Festivals in eine Schattenzone, in der finanzielle Hilfestellung nur bedingt geleistet werden könne.

Insgesamt reflektieren die veränderten Förderungsrichtlinien von 1992 meines Erachtens eine durchaus erfreuliche Entwicklung in der öffentlichen Einschätzung von Migrantenkünstlern. Diese werden, wenigstens theoretisch, nicht länger unter dem Gesichtspunkt der kulturellen Isolation betrachtet, sondern im Kontext einer neuen kulturellen Vielfalt verstanden, zu der sie mit ihren Kunstprodukten beitragen können. Am Beispiel des *Diyalog TheaterFestes* wird jedoch deutlich, wie eine grundsätzlich begrüßte Öffnung von Migrantprojekten trotzdem bürokratische Probleme bezüglich der institutionellen Förderung hervorrufen kann. Gerade im Hinblick auf solche vielversprechende Projekte wären die deutschen Behörden aufgerufen, etwas mehr Flexibilität zu beweisen: Mit einer 'Schattenzone' könnte ein weitaus kreativerer Umgang gepflegt werden, als dies bislang der Fall war. Und ebenso legt die vage Argumentation bezüglich der gebundenen Förderung des *Tiyatroms* den Schluss nahe, dass die tatsächliche Modernisierung der Förderrichtlinien trotz allem zur Schau gestellten guten

Willen weiterhin nicht erfolgt ist. So ist es nicht verwunderlich, wenn auch Sappelt im Jahr 2000 noch auf die Notwendigkeit hinweist, "die existierenden staatlichen Subventionsprogramme für alle Theatergruppen neu zu überdenken". Die Gruppen, so Sappelt,

. . . benötigen Zeit und die Möglichkeit zur Entwicklung. Noch immer aber fallen Förderprogramme zumeist als Ein-Jahres oder Projektförderungen aus. Die Theaterarbeit der Migrant/innen wird demnach gleich zweimal ausgebremst: Der Zutritt zu den städtischen Bühnen wird ihnen weitgehend verweigert, die Selbstorganisation den meisten freien Gruppen sehr erschwert. (283)

Er fordert daher eine Kulturpolitik, "die nicht auf einem überholten Kulturbegriff von nationaler Repräsentation beruht, sondern interkulturelle Probleme vor Ort ernst nimmt" (ebd. 284) und verweist dabei positiv auf das Vorbild des *Theaters an der Ruhr*.

Diese Betrachtung der deutschen Fördermisere migrantischer Kunst schließt den Kreis, den zu Beginn dieses Kapitels mit Pazarkayas Replik auf Stenzaly eröffnete. Die Spannung zwischen Isolation und Integration lässt sich nicht auflösen, sondern nur von verschiedenen Seiten beleuchten. Beide erweisen sich letztlich als zwei Blickwinkel auf den gleichen Zustand. Zum einen lässt sich, wie ich in den letzten beiden Kapitel darstellte, gerade im Bereich des modernen Theaters kein strikter Gegensatz von türkischen und deutschen Formen aufrechterhalten, was jede Diskussion eines Rückzugs zu der einen, beziehungsweise einer Annäherung an die andere Kultur von vornherein kompliziert. Und zum anderen ist es ohnehin nicht möglich, die türkisch-deutsche Theaterszene homogenisierend zu beschreiben; dazu ist sie in sich selbst zu gespalten und divers. Mit anderen Worten: Für jeden Fall eines vermeintlichen 'Rückzugs' lässt sich stets auch einer der 'Annäherung' finden. Pauschalurteile sind daher weder möglich noch angebracht, vor allem wenn sie auf überholten Klischeevorstellungen basieren – sei dies in Form des alten Osmanenbildes einer kulturlosen Kriegernation oder in Form des 'modernen' Bildes eines ebenso kulturlosen Gastarbeiters.

Generalisieren lässt sich also nicht, wohl aber sind bezüglich der Situation des türkisch-deutschen Theaters folgende beiden Tendenzen erkennbar: (a) Es hat sich im Lauf der Zeit dem deutschen Kulturkontext immer weiter geöffnet; eine vergleichbare

Entwicklung ist auf deutscher Seite jedoch nur sehr bedingt zu verzeichnen. (b) Aufgrund der unzureichend erfolgten Institutionalisierung findet türkisch-deutsches Theater bis heute überwiegend in der freien Szene (Off-Szene), und auch hier nur in einer Schatten- oder Randzone statt. Als Konsequenz sei festgehalten: Solange sich die einheimische Theaterlandschaft als geschlossene Gesellschaft präsentiert und keine weitreichende Modernisierung der Fördergrundlagen erfolgt, wird das türkisch-deutsche Theater auch weiterhin ein Dasein als "leidiger sozialer Pflegefall" (Pazarkaya) im "intellektuellen Ghetto" (Ören) fristen. Dass sich trotz widriger Umstände auch im kulturellen Abseits Erstaunliches zuwege bringen lässt, das dürften die Projekte, die ich in diesem Kapitel vorgestellt habe, deutlich gemacht haben. Es wäre allerdings durchaus an der Zeit, dass dies auch von der deutschen Öffentlichkeit in einem größeren Rahmen wahrgenommen und von den deutschen Institutionen (Kulturämter und Theater) konsequenter gefördert würde.

4. KAPITEL

GESCHICHTE DES TÜRKISCH-DEUTSCHEN KABARETTS -SELBSTDARSTELLUNG UND FRAGEN DER ZUGEHÖRIGKEIT-

Sich selbst zu artikulieren, um sich in der neuen Welt neu zu finden – das war das Hauptmotiv, das die Deutschlandtürken in die darstellenden Künste trieb. Mit dem politischen Kabarett, einer deutschen Gattung, bewiesen sie ihre Begabung, das Eigene mit dem Fremden zu vereinen. Zudem versprachen Kabarett und Satire die größte Akzeptanz, weil sie Ironie mit Selbstironie, Kritik mit Selbstkritik, Humor mit der Fähigkeit, sich selbst auf die Schippe zu nehmen, verbinden. (Pazarkaya, "Zwei Länder" 77)

EINLEITUNG: THEMEN UND ENTWICKLUNGEN

Wie bereits Erwähnung fand, nimmt das Kabarett im Rahmen türkisch-deutscher Bühnenprojekte eine Sonderstellung ein. Nicht nur entwickelte es sich weitgehend unabhängig von der restlichen Szene, sondern fand im Gegensatz zu den meisten Theaterproduktionen türkischer Migranten auch von Beginn an ausnahmslos in deutscher Sprache statt. Zum Teil aus diesem Grund, daneben aber auch wegen seiner intensiven Bezugnahme auf das aktuelle Zeitgeschehen in der Bundesrepublik, fand das türkisch-deutsche Kabarett einen weitaus größeren Anklang bei der deutschen Öffentlichkeit als die Mehrzahl der übrigen Theaterprojekte türkischer Migranten. Dennoch existieren sowohl im thematischen als auch im formalen Bereich Parallelen und Überschneidungen zwischen türkischem Migranten-Kabarett und Migranten-Theater. Dafür sind folgende Gründe anzuführen: Beide lassen eine gewisse Beeinflussung durch die traditionellen türkischen Theaterformen erkennen; außerdem besitzt Minoritätskunst im Allgemeinen häufig eine politische Komponente, indem sie etwa zur Situation der Minderheiten Stellung bezieht oder auch einfach dadurch, dass sie sich innerhalb der Kunstszene der Mehrheitsgesellschaft zu behaupten versucht.¹⁴⁷ Dies mag erklären helfen, warum

türkisch-deutsches Theater gerade in jenen Fällen, da es auf die soziale Situation von Türken in Deutschland Bezug nimmt (wie es zum Beispiel das *Theater Ulüm* tut), mitunter kabarettistische Züge trägt.

Während frühe türkische Theaterprojekte in Deutschland bereits in den sechziger Jahren entstanden, datieren die Anfänge des türkisch-deutschen Kabarett gerade einmal zwanzig Jahre zurück. Seine Entwicklung ist bis zum heutigen Tag eng mit seinen beiden Gründervätern verbunden: 1985 starteten Şinasi Dikmen und Muhsin Omurca mit dem heute legendären *Kabarett Knobi-Bonbon* (kurz: *Knobis*) das erste Migranten-Kabarett der Bundesrepublik und tourten im Anschluss zwölf Jahre lang mit enormem Erfolg durch Deutschland, bis sich ihre Wege schließlich im Jahr 1997 trennten. Seither haben sich beide Künstler als Solisten einen Namen gemacht und Dikmen betreibt darüber hinaus in Frankfurt a.M. mit dem *Kabarett Änderungsschneiderei* (kurz: die *KÄS*) seine eigene Bühne. Dikmens und Omurcas Verdienste um das Migranten-Kabarett sind unschätzbar: Nicht nur gelang es ihnen, sich zu einer Zeit, als türkische Bühnenkünstler in der BRD kaum Präsenz besaßen, einen Platz in der deutschen Kulturszene zu erobern, sondern sie ebneten durch ihre 'Pionierarbeit' auch zahlreichen anderen Kabarettisten türkischer Herkunft den Weg auf die Kleinkunsthöhne. Besonders seit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre floriert eine türkisch-deutsche Kabarett- beziehungsweise Comedy-Szene mit Medienstars wie Serdar Somuncu, Django Asül und Kaya Yanar – eine Entwicklung, die ohne Dikmen und Omurca unvorstellbar gewesen wäre.

Bereits im Debütprogramm des *Kabarett Knobi-Bonbon* – wie zuvor auch schon in Dikmens frühen Satiren – kamen alle thematischen Schwerpunkte zur Sprache, die das türkische Migranten-Kabarett bis heute bestimmen. Überwiegend geht es hierbei um die Koexistenz von Türken und Deutschen, um wechselseitige Stereotypisierungen, um gesellschaftliche Diskriminierung und um Integrationsprobleme. Ebenfalls bei den *Knobis* angelegt war die kritische Auseinandersetzung mit kulturell fixierten Geschlechterbildern: In den neunziger Jahren erhielt diese durch das Entstehen zweier türkisch-deutscher Frauenkabarettgruppen, des *Putzfrauen-Kabarett*s und der *Bodenkosmetikerinnen*, einen noch höheren Stellenwert. Zusätzlich kamen je nach tagespolitischen Ereignissen im Lauf der Jahre bestimmte Unterthemen hinzu, so etwa die deutsche Wiedervereinigung oder die Debatten über den EU-Beitritt der Türkei oder über das Staatsbürgerschaftsrecht.

Insgesamt könnte man sagen, dass türkisch-deutsches Kabarett den sozialen Problemen und Bedürfnissen türkischer Migranten ein Gesicht gibt: Ansonsten reichlich abstrakte Belange werden hier gleichsam in einer oder mehreren Figuren greifbar gemacht und sind so leichter von den (deutschen) Rezipienten zu erfassen. Erst seit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre macht sich von Seiten einiger Kabarettisten türkischer Herkunft die Tendenz bemerkbar, mitunter auch Themen aufzugreifen, die nur noch peripher mit der Situation der Migranten zu tun haben. Somuncu und Omurca etwa haben Programme verfasst, die sich mit der deutschen Nazi-Vergangenheit, beziehungsweise der Neonazi-Gegenwart auseinandersetzen. Dieser gewagte Vorstoß in innerdeutsche Themen und Fragestellungen, der im Bereich der Literatur bei Autoren wie Feridun Zaimoğlu und vor allem Zafer Şenocak Parallelen findet, stellt eine neue Phase in der Entwicklung des türkisch-deutschen Kabarett dar.

Vorab seien einige Hintergründe und grundlegende Entwicklungen des türkisch-deutschen Kabarett skizziert. Im Allgemeinen ist festzustellen, dass sich kabarettistische Veranstaltungen türkischstämmiger Künstler fast ausnahmslos an der deutschen Form des politisch-satirischen Kabarett orientieren. Wie bereits erwähnt, besitzt die Türkei keine eigene nationale Kabarett-Tradition; die ersten Kabarett entstanden dort erst gegen Ende der sechziger Jahren nach deutschem Vorbild. Als primärer Bezugspunkt des Kabarett türkischstämmiger Migranten ist daher an dieser Stelle ein kurzer Abriss der deutschen Kabarettgeschichte angebracht.

Die Anfänge der deutschen Kabarett-Tradition reichen bis zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zurück.¹⁴⁸ Inspiriert durch das *Chat noir* in Paris entstand ab 1901 vor allem in Berlin und München eine vielfältige Szene, die literarisches Kabarett ebenso wie Varieté-Shows umfasste und besonders zur Weimarer Zeit zu großem Formenreichtum erblühte. Im Anschluss an die Machtübernahme der Nationalsozialisten begann eine Zeit der strengen Zensur und Verfolgung. Hitlers Propagandaminister Goebbels forderte von den Kabarettbühnen pure Unterhaltung im Dienste der NS-Ideologie ("positives Kabarett") und ließ Verstöße gegen seine Vorgaben streng bestrafen. Kurz vor dem Zusammenbruch des Regimes wurden im September 1944 die letzten Bühnen geschlossen (vgl. Kühn 88-90).

Nach dem Weltkrieg machte das deutsche Kabarett einen energischen Neuanfang. Die Besatzungsmächte befürworteten ausdrücklich "die Eröffnung neuer Kabarets, im Sinne einer demokratischen Selbstbetätigung der Deutschen" (Hippen 33), wenn auch zunächst nur unter Überwachung von Theater-Kontroll-Offizieren. Hauptsächlich unter Verwendung der Stilmittel der Satire (Ironie, Sarkasmus, Hyperbel) setzte sich die neue Form des politisch-satirischen Kabarets kritisch mit politischen und gesellschaftlichen Ereignissen auseinander mit dem Ziel, das Publikum aufzuklären und zur Teilnahme am öffentlichen Geschehen zu bewegen. Der Kabarett-Boom der Nachkriegsjahre resultierte in einer Reihe bedeutender Bühnengründungen. So öffneten etwa 1949, also im Gründungsjahr der BRD, die Berliner *Stachelschweine* ihre Pforten und 1956 gründete Dieter Hildebrandt gemeinsam mit Sammy Drechsel und anderen die Münchener *Lach- und Schießgesellschaft*, die sich in der Folge zur wohl einflussreichsten Kabarett-Institution Deutschlands entwickeln sollte.

In den sechziger Jahren drängte im Kabarett eine neue, gesellschaftskritische Generation an die Front, und auch zahlreiche renommierte Kabarettisten leisteten dem Ruf zur außerparlamentarischen Opposition Folge: "Man will nicht länger Symptome bekritteln, sondern den Kleinkunstkeller zum Forum für den Ruf nach Veränderung machen" (Kühn 163). In diese Zeit fallen auch die Anfänge des Fernsehkabarets; als Wegbereiter kann die zwischen 1963 und 1966 ausgestrahlte ARD-Sendung *Hallo Nachbar* gelten. Das Beispiel machte bald schon Schule: Ab 1973 sendete das ZDF das Satiremagazin *Notizen aus der Provinz* unter Hildebrandts Moderation; als dieses im Folgejahr abgesetzt wurde, setzte der bekannte Kabarettist seine Fernseh-Karriere mit dem *Scheibenwischer* fort, der bis zu seinem Abtritt im Mai 2003 Deutschlands populärste Satiresendung blieb.

Dem Politikabarett der Sechziger ging jedoch bereits beim Wechsel ins nächste Jahrzehnt allmählich der Atem aus. Nachdem die nach Kräften unterstützte Opposition der Sozialdemokraten an die Macht gekommen war, drehte sich der politische Wind und sorgte für eine Flaute in den Segeln der Kabarettisten (Hippen 42). Der Zeitgeist der Siebziger forderte es eher amüsant als kritisch, dabei durchaus mit einer schrillen Note: Ulk vermischte sich mit Politik (oder ersetzte diese komplett) und sorgte in der Folge für einen steten Zuwachs populärer Nonsense-Shows. Dieses Nebeneinander von kritischem

Kabarett und weniger anspruchsvollen Aufführungen bot Mitte der achtziger Jahre den Hintergrund für das Entstehen des türkisch-deutschen Kabarett. Da Türken in der BRD jedoch auch knapp fünfundzwanzig Jahre nach Abschluss des Arbeitsabkommens soziale Außenseiter ohne politische Stimme waren, fanden bei ihnen zunächst nur die politisch-satirischen Formen des Kabarett Zuspruch.

Ab Anfang der neunziger Jahre kam es zunehmend zu einer Globalisierung US-inspirierter Formen der Unterhaltung, welche bald auch von der deutschen Kabarett-Szene Besitz ergriff. In der BRD fiel diese Entwicklung außerdem mit dem neuen sozialen Phänomen der sogenannten "Spaßgesellschaft" zusammen. Das Resultat war eine Welle von Comedy-Shows auf deutschen Bühnen und Fernsehkanälen, die das anspruchsvolle Politikabarett immer weiter in den Hintergrund drängte (vgl. Thomann; Tuma). Der populärste Entertainer dieses Booms war Harald Schmidt, der sich von 1995 bis 2003 in seiner *LateNight Comedy Show* nach Vorbild des US-Komikers David Lettermans "mit kabarettistischen Quickies nach dem uralten Muster . . . über Gott und die Welt lustig" machte (Kessler). In der zweiten Hälfte der Neunziger erfasste diese Tendenz auch das türkisch-deutsche Kabarett. Nachdem zuvor bereits einige deutsche Darsteller wie etwa Ali Ülbülüd alias Helmut F. Albrecht die Ethno-Comedy für sich entdeckt hatten, machten sich nun auch Interpreten mit einem tatsächlichen migrantischen Hintergrund daran, diesen Bereich zu erobern. Erst in den letzten Jahren scheint der Comedy-Boom allmählich nachzulassen, was zum Teil mit der angespannten Weltlage (Kriege, terroristische Anschläge, etc.), daneben aber auch mit der immer problematischeren ökonomischen Situation in der BRD zusammenhängen mag.

Als das Kabarett kennzeichnende Merkmale lassen sich folgende festhalten: Im Kabarett treten für gewöhnlich ins Klischeehafte überzeichnete Typen (anstelle 'runder' Charaktere) auf und es besitzt in der Regel keine geschlossene künstlerische Form. Statt einer durchgehenden Handlung bietet es eine Abfolge von Sketchen, die meist lediglich durch einzelne Motive oder auch – doch selbst dies ist nicht unbedingt zwingend – durch ein übergreifendes Thema miteinander verbunden sind. Folglich kennt das Kabarett keine Entwicklungen im Sinne des herkömmlichen Theaters, sondern nur Situationshöhepunkte. Kabarett stellt in diesem Sinne kein Ganzes, sondern Teile dar; es ist gewissermaßen ein Provisorium und setzt eine Eigenleistung des Publikums voraus. Dies gilt ebenso für den

Darstellungsmodus der Ironie, den diese Bühnenform – das heißt, ihre kritisch-politische Variante – mit der Satire teilt. Indem hier das Gesprochene (oder Geschriebene) im Widerspruch zum tatsächlich Gemeinten steht, ist das Publikum zu einer kritischen Haltung und zum Mitdenken aufgefordert. Freilich sind einige der genannten Merkmale auch im modernen Theater zu finden, das häufig ebenso fragmentarisch wie das Kabarett erscheint, oder auch, wie im Fall des Epischen Theaters, eine aktive Zuschauerhaltung einfordert. Der Brechtsche Verfremdungseffekt findet sich auch auf der Kabarettbühne allenthalben, wird hier jedoch vorwiegend als Mittel der Belustigung eingesetzt (Hippen 167, 189).

In dieser Übersicht der Merkmale des deutschen Kabarett sind die Parallelen zu traditionellen türkischen Theaterformen offenkundig. Wie im zweiten Kapitel beschrieben, präsentieren auch das Karagöz-Schattenspiel und das Orta Oyunu typenhaft gezeichnete Figuren, besitzen einen anti-illusionistischen Charakter und bedienen sich einer 'offenen' Dramenform ohne konsequente Handlungsentwicklung. Auch die Satire ist ein zentrales Merkmal dieser beiden Genres, was gleichermaßen für die Meddah-Kunst zutrifft, die traditionell ebenfalls häufig eine zeitbezogene sozialkritische Tendenz aufwies. Mithin ist festzustellen, dass es von einer Meddah-Show kein allzu großer Schritt zum modernen Solokabarett ist. Auf den anhaltenden Einfluss dieser Tradition auf das zeitgenössische türkische Monodrama habe ich bereits hingewiesen; dem sei hinzugefügt, dass Şensoys oder Musfik Kenters erwähnte Solo-Auftritte durchaus mit denen Serdar Somuncus vergleichbar sind, die in diesem Kapitel Kabarettstücke besprochen werden. Womöglich besitzt die Türkei einfach aus dem Grund keine distinkte Kabaretttradition, da türkisches Theater traditionell ohnehin recht 'kabarettistisch' war; zumindest aber erklärt dies, warum das Kabarett – wie auch das Brecht-Theater – ab den sechziger Jahren problemlos in der Türkei Fuß fassen konnte. Auf der anderen Seite begründet es auch, warum sich gerade das politisch-satirische Kabarett Künstlern türkischer Herkunft förmlich anbot. Auf die konkreten Elemente der türkischen Theatertraditionen in den Projekten dieser Künstler werde ich an gegebener Stelle aufmerksam machen und diese am Ende dieses Kapitel in einer Übersicht zusammenfassen.

Bezüglich allgemeiner Tendenzen des türkisch-deutschen Kabarett lässt sich folgendes feststellen: Wenn man die Ethno-Comedy der vergangenen Jahre außer

Betracht lässt, veränderte sich auch die Darstellungsweise des türkischen Migranten-Kabarets über die Jahre nur geringfügig. Wie im politisch-kritischen Kabarett üblich, bedienen sich die türkisch-deutschen Kabarettisten der Stilmittel der Satire (wie etwa der Ironie und der klischeehaften Überzeichnung) und deren aggressiv-humoristischen Tones. Nach Terkessidis existieren im türkisch-deutschen ("allochthonen") Kabarett keine radikalen Unterschiede zum deutschen ("autochthonen") Kabarett. Vielmehr realisiert sich das Verhältnis zum Kabarett der Einheimischen nach Terkessidis "in Verschiebungen und Verrückungen – vor allem in Hinblick auf Prozesse der Identitätsbildung" (Terkessidis, "Kabarett" 297). Ein weiteres kennzeichnendes Merkmal des türkisch-deutschen Kabarets ist seine doppelte Schlagrichtung: Einerseits werden Missstände der deutschen Gesellschaft, andererseits jedoch stets auch Schwachpunkte türkischer Traditionen unter die Lupe genommen. Es ist unerlässlich für die Künstler, hier eine kritische Balance zu finden, da Akzeptanz und Glaubwürdigkeit beim überwiegend deutschen Publikum wesentlich davon abhängen.

Was sich im Laufe der Zeit allerdings durchaus änderte, ist das auf der Bühne präsentierte (Selbst-)Bild des Türken, das heißt die Charakterwahl und Darstellungsweise der jeweiligen Kabarettisten. Während sich die Bühnenfiguren bis weit in die neunziger Jahre hinein überwiegend aus sozial niederen Schichten der sogenannten 'Gastarbeiter' rekrutierten (insbesondere der Typ des Müllmanns und der Putzfrau, dazu der des hyperintegrierten Türken als semi-lächerliche Gestalt), findet man heute im Migranten-Kabarett auch Vertreter angesehener Berufsgruppen und Charaktere mit höherem sozialen Status (wie den Akademiker, den Häuserbesitzer, das Bond-Girl oder den Kanakmännchen, eine Art türkischen Superman). Natürlich hängt diese Entwicklung damit zusammen, dass eine neue Generation von Künstlern türkischer Herkunft die Kabarettbühne betreten hat; doch auch die etwas älteren Jahrgänge präsentieren inzwischen ein erweitertes Repertoire an Bühnencharakteren.

Relativ neuen Datums ist außerdem die Tendenz, anstelle von einzelnen, nur lose miteinander verbundenen Sketchen (Nummernkabarett) in stärkerem Maße Programme mit durchgehender Handlung zu präsentieren (Programmkabarett), was eine zusätzliche Annäherung zum Migranten-Theater zur Folge hat.¹⁴⁹ Und schließlich ist seit etwa der zweiten Hälfte der neunziger Jahre auch ein deutliches Übergewicht von Solodarstellern

über Kabarettgruppen auffällig, eine Tendenz, die sich im deutschen Kabarett bereits in den achtziger Jahren abgezeichnet hatte.

Der nachfolgende Abschnitt bietet einen chronologischen Abriss der Geschichte des türkisch-deutschen Kabarett anhand zentraler Gruppen und Projekte. Mein Fokus liegt dabei auf Strategien der Selbstpräsentation. Ich untersuche, welche Türkenbilder und Motive sich die einzelnen Künstler bedienen und wie sie diese je nach ihrer Intention modifizieren. Im Wandel der Eigendarstellung über den Zeitraum von zwei Jahrzehnten findet eine Perspektivenverschiebung Ausdruck, welche ihrerseits auf einen veränderten Status und ein neues Selbstbewusstsein türkischstämmiger Künstler – und von Menschen türkischer Herkunft im Allgemeinen – innerhalb der deutschen Gesellschaft verweist. Längst schon beschränken sich diese Künstler nicht mehr darauf, deutsche Klischeebilder zu reproduzieren (und zu dekonstruieren) – sie fabrizieren mittlerweile ihre eigenen Bilder und damit ihre eigenen 'türkisch-deutschen' Identitäten.

4.1. DIKMENS FRÜHE INTEGRATIONS-SATIREN

Bereits mehrere Jahre vor der ersten Gruppengründung nimmt die Geschichte des türkisch-deutschen Kabarett ihren Ausgangspunkt im literarischen Bereich, und zwar in der sogenannten Gastarbeiter- oder auch Migrantensatire. Zweifellos ist hier als zentrale Figur Şinasi Dikmen zu nennen, der sich bereits ab 1979 daran machte, seine Eindrücke und Erfahrungen in der BRD in Form satirischer Prosatexte zu verarbeiten. Daneben sollte aber auch Osman Engin Erwähnung finden, obgleich dieser erst einige Jahre später zu schreiben begann und im Gegensatz zu Dikmen selbst nie den Schritt auf die Kabarett-Bühne vollzog.¹⁵⁰ Dennoch ist er insofern von Bedeutung, als seine Werke durchaus einen thematischen Einfluss auf türkisch-deutsche Kabarettprojekte ausgeübt haben mögen. Hierfür seien zwei Gründe hervorgehoben:

(a) Anders als Dikmen publiziert Engin regelmäßig bis zum heutigen Tage. Folglich sind seine Texte leicht über den deutschen Buchhandel erhältlich, während Dikmens frühe Bände längst vergriffen sind. Ebenso wenig erhältlich sind die Texte zu den Kabarettstücken, die ich in der Folge untersuche; diese liegen lediglich in

Manuskriptform vor und können daher nur auf der Bühne (und das heißt: solange die Kabarettisten sie im Programm haben) rezipiert werden. (b) Engin hat die Themen seiner Satiren über die Jahre ausgeweitet: Während seine frühen Texte inhaltlich kaum über diejenigen Dikmens hinausgingen, setzten sich seine letzten Texte zunehmend auch mit den Nachfolgenerationen der türkischen Migranten in Deutschland auseinander. Das Ergebnis ist in etwa mit den Stücken seines Namensvettern Aydin Engin am *Theater Ulm* vergleichbar.

Festzuhalten sei an dieser Stelle, dass sowohl Dikmen als auch Engin in der Satire das geeignete Medium sehen, sich mit der Diskriminierung von Ausländern in der BRD auseinander zu setzen, dabei zugleich auch Kritik an bestimmten Verhaltensweisen ihrer Landsleute zu üben und sich allgemein parodistisch mit dem türkisch-deutschen Leben in der BRD zu befassen. Der Weg auf die Kabarettbühne stellt, wie ich ausführen werde, für Dikmen in diesem Zusammenhang eine konsequente Entwicklung dar.

"Kabarett ist szenische Darstellung von Satire. Satire ist die artistische Ausformung von Kritik" (zit. in Budzinski 19). Diese Definition des Kabarettisten Werner Schneyder aus dem Jahr 1978 mag Pate gestanden haben für Şinasi Dikmens Projekt, die bundesdeutsche Öffentlichkeit auf die Situation und die Lebensumstände der türkischen Minorität aufmerksam zu machen. Dikmen, 1945 in Ladik / Samsun (Türkei) geboren, zog 1972 nach Ulm, wo er bis Ende der achtziger Jahre als Krankenpfleger tätig war. Ab Ende der siebziger Jahre begann er, Satiren zu verfassen, welche er bald darauf in zwei Bänden veröffentlichte: *Wir werden das Knoblauchkind schon schaukeln* (1983) und *Der andere Türke* (1986).¹⁵¹ Und beinahe zeitgleich vollzog er auch den Schritt auf die Kabarettbühne, da er von dort ein größeres Publikum zu erreichen hoffte.

Satire, als Form der Kritik an individuellen, gesellschaftlichen oder allgemeinen menschlichen Schwächen in allen literarischen Gattungen zu finden, bezweckt, mit Mitteln der aggressiv-ironischen und karikierenden Übertreibung eine verkehrte Welt aufzuzeigen und die Deformation von Mensch und Gesellschaft bloßzustellen (vgl. Arens 164-65). Dabei handelt sie aus dem moralischen Anspruch heraus, die Welt verbessern zu wollen (Butzinski und Hippen 344). In Dikmens Fall dient die Satire darüber hinaus auch

dazu, ein gewisses Gefühl der Hilflosigkeit zu überwinden, sich also quasi selbst zu therapieren:

Meine Motivation, warum ich Satire schreibe, ist nicht Idealismus, sondern ist meine innere Befriedigung, Zorn, Ausweglosigkeit, Suche. Nachdem ich einen Text geschrieben habe, der mir gelungen erscheint, lehne ich mich zurück und lese den Text mit Wonne und Genuss laut, und . . . ich freue mich darüber, dass ich den Deutschen eins ausgewischt habe. Eine Woche lang habe ich keinen Zorn mehr, ich mag die Deutschen sogar; die Ausweglosigkeit habe ich überwunden, ich sehe wieder für mich eine Zukunft in Deutschland. (zit. in Tantow, "Narrwort" 107)

Zu der Zeit, als Dikmen mit der Produktion satirischer Texte begann, beschränkten sich literarische Erzeugnisse türkischer Autoren in Deutschland überwiegend auf Themen wie kulturelle Entwurzelung, Entfremdung, Heimweh und Sprachlosigkeit, welche zudem in meist lamentierendem Tonfall wiedergegeben wurden. Zwar behandelt auch Dikmen als Autor ähnliche Themenbereiche, doch stand er der (wie er es nennt) "jammernden" Art der Darstellung von vornherein äußerst skeptisch gegenüber: "Die ausländischen Autoren haben, glaube ich, am Anfang viele Fehler gemacht, indem sie über alles gejammert haben." Zwar habe die Satire auch zu klagen, doch geschehe dies auf eine Weise, die den Leser zum Lachen verleite. "Und", fügt Dikmen hinzu, "ich bin der Meinung, dass man durch die Lachmuskeln mehr im Menschen erreichen kann als durch Tränen" (Dikmen, "Das erste türkische Kabarett" 117-18). Da in Dikmens eigenen Texten durchweg ein humorvoller bis aggressiv bissiger Ton vorherrscht, stehen sie in krassem Gegensatz zu dieser sogenannten "Literatur der Betroffenheit". Anstatt vor den Schwierigkeiten eines Lebens in der 'Fremde' zu resignieren, bläst der Autor in seinen Satiren zum Angriff auf Vorurteile und Ausgrenzungen:

Du wirst keinen Text von mir finden, wo ich jammere. Sich lustig machen bedeutet, immer noch kampflustig zu sein. Man ist bereit zu kämpfen. Wenn man jammert, hat man sich mit seinem Schicksal bereits abgefunden: "Ach, mir geht's schlecht. Oh, diese Schweine, die Deutschen." Sich lustig machen, das ist eine Kampfansage: "Du kriegst mich nicht! So nicht!" (Dikmen, pers. Interview)

Als Schriftsteller (wie auch als Kabarettist) geht es Dikmen darum, durch "eine überspitzte satirische Polarisierung der Fremd- und Eigenbilder" (Arens 158) ein Missverhältnis innerhalb der Gesellschaft zu demaskieren und alltägliche Sehgewohnheiten durch das Stilmittel der Verfremdung zu erhellen (vgl. Frederking 103).

Lutz Tantow beschreibt im Nachwort zu Dikmens zweitem Satireband die Zielsetzung, Methode und den besonderen Sprachgebrauch des Autors wie folgt:

Die übertriebenen Anpassungswünsche, die die deutschen 'Hausherren' von ihren türkischen 'Gästen' fordern, bilden die Hauptangriffsflächen seiner Kritik. Dabei arbeitet Dikmen mit zahlreichen Umkipf-Effekten, er verkehrt Klischees und vertauscht die Rollen. Seine Integrations-Satiren machen sich die im Rezipienten bereits vorhandenen Normensysteme und Vorurteile zunutze und führen sie ad absurdum. Indem er die Deutschen selbst zu Wort kommen lässt, gelingt ihm die Illusion scheinbarer Selbstentlarvung. . . . Überhaupt beherrscht uneigentliches Sprechen seine Texte. Ironie, wohin man sieht, und immer funktioniert sie als Waffe. Das Gegenteil des Gemeinten wird gesagt. Und zwar meistens in maßloser Übertreibung: Die hyperbolische Sprache ist stilistisches Äquivalent zur thematisierten Hyper-Integration. (Tantow, "Narwort" 105-06)

Dikmens Erzählungen beschreiben Situationen aus dem türkisch-deutschen Alltag, wobei Fragen der Integration, Identität und Diskriminierung im Mittelpunkt stehen, und können in diesem Sinne zu Recht mit Tantow als "Integrations-Satiren" bezeichnet werden. Mit spitzer Zunge attackiert Dikmen soziale Benachteiligungen und Vorurteile, mit denen sich in Deutschland lebende Türken im täglichen Leben konfrontiert sehen. Kulturelle Klischees und Gegensätze reproduzierend treibt er diese bissig-ironisch auf die Spitze, so dass sie nach und nach transparent werden und einen verzerrten Blick hinter die Kulissen zulassen. Auf diese Weise attackiert Dikmen normative Rollen und stereotypes Denken und offenbart zugleich Mechanismen der kulturellen Ausgrenzung. Damit leistet er im Sinne von Homi Bhabha kulturellen Widerstand (vgl. Bhabha 162). Es ist ein besonderes Merkmal all seiner Texte, dass sie Kritik niemals nur einseitig üben: "Als Schriftsteller kann ich es mir nicht leisten, einäugig zu schreiben und die Türken dabei zu übersehen" (zit. in Tantow, "Solange die Deutschen" 36). So hält Dikmen Deutschen wie auch Türken einen Zerrspiegel vor, dessen Reflektionen sowohl Konzeptualisierungen kultureller Identität als auch Praktiken der sozialen Integration und Ausgrenzung hinterfragen. Ohne hier allzu sehr ins Detail gehen zu können, seien doch einige der angesprochenen Themenbereiche anhand exemplarischer Erzählungen und Textpassagen vorgestellt.

In der kurzen Erzählung "Wer ist ein Türke?" betritt Dikmens Ich-Erzähler und alter ego, ein perfekt Deutsch sprechender Türke, dem jegliche 'typisch türkischen' Merkmale fehlen, ein Abteil in einem hoffnungslos überfüllten Zug. Auf seine höfliche Frage hin bietet ihm ein älteres deutsches Ehepaar einen der letzten freien Plätze an. Als

jedoch wenig später ein 'offensichtlicher' Türke – das heißt einer, der dem deutschen Klischeebild eines Türken entspricht – ebenfalls um einen Platz bittet, weist ihn die Deutsche schroff ab. Da sie es ablehnt, das Abteil mit einem Ausländer zu teilen, ist er gezwungen, im Gang zu stehen. Verärgert über diese Diskriminierung weist der Erzähler daraufhin die Dame auf seine eigene fremdländische Herkunft hin – doch die Deutsche will sich partout nicht davon überzeugen lassen:

"[I]ch bin aber Türke und Sie fahren leider mit einem Türken zusammen." – "Sie können doch kein Türke sein." – "Warum nicht?" – "Nur so." – "Ich bin Türke, soll ich Ihnen meinen Pass zeigen?" – "Das brauchen Sie nicht, weil Sie kein Türke sind." – "Warum sind Sie so sicher?" – "Erstens, ja, hmm, erstens, ich weiß nicht, aber, hmm, Sie sind auf alle Fälle kein Türke." – "Warum nicht?" – "Weil, hmm, weil, wie soll ich sagen, hmm, weil Sie *Die Zeit* lesen." (Dikmen, *Der andere Türke* 10)

Diese absurde Weigerung, die türkische Identität des Erzählers zu akzeptieren, da er eine intellektuelle deutsche Zeitung liest, stellt eine arrogante und diskriminierende Geste dar. Das Verhalten der Deutschen offenbart ihre Vorbehalte und bekräftigt das Vorurteil von Türken als ungebildeten und kulturlosen Individuen, ein Klischeebild, das sie so absolut setzt, dass es jenseits jeder rationalen Argumentation steht. Die Wirkungskraft solcher Festschreibungen ist enorm: Obgleich Dikmens Erzähler in zitiertem Szene seine kulturelle Identität mit Überzeugung zu vertreten scheint, ist er doch insgeheim selbst verunsichert, wie sich kurz zuvor bereits in einem inneren Monolog andeutete: "Bin ich ein Türke? Oder bin ich kein Türke? Wenn ich kein Türke bin, was bin ich dann? Und wenn ich doch ein Türke bin? . . . Bin ich etwa ein getürkter Türke?" (ebd. 8). Von existentialistischen Anspielungen einmal ganz abgesehen, weist die Tatsache, dass der Erzähler sich hier des deutschen Neologismus "getürkt" (in seiner abfälligen Bedeutung von "gefälscht") bedient, auf eine Identitätskrise hin, die er mit zahlreichen seiner in Deutschland lebenden türkischen Landsleuten teilt: Mürbe gemacht von der ständigen Konfrontation mit oberflächlichen-klischeehaften Einschätzungen ergibt man sich zuletzt dem Bild, das sich die Deutschen von Türken machen, verinnerlicht nach und nach die autoritäre Außensicht und macht sie zur Grundlage seines Selbstbildes.

Geradezu beispielhaft zeichnet Dikmen diesen Prozess in der kurzen Erzählung "Der andere Türke" nach, wo einem Türken von seiner deutschen Umgebung so lange suggeriert wird, "ganz anders als die anderen Türken" (ebd. 69) zu sein, bis er jeglichen

Widerstand gegen diese ihm unbegreifliche Einschätzung aufgibt: "Ich konnte mich nicht länger dagegen wehren. Ich war ganz anders. Bis heute habe ich alles akzeptiert, was mir die Deutschen vorschreiben. Das muss ich auch, denn sie durchschauen mich. Und ich benehme mich jetzt entsprechend" (ebd. 71). Wie schon an dem nur scheinbar naiven, tatsächlich aber höchst sarkastischen Ton dieser Zeilen deutlich wird, attackieren Dikmens Texte derartige Festschreibungen; zugleich verdeutlichen sie jedoch auch die Schwierigkeiten, im Spannungsfeld von äußeren Richtlinien und Bewertungsmaßstäben auf der einen Seite und dem Willen zur Eigendeterminierung auf der anderen zu einer stabilen kulturellen Identität zu finden.

Die Identitätsfrage ist in allen Texten Dikmens von zentraler Bedeutung. Jedoch unterscheidet sich die Mehrzahl der Erzählerfiguren von der, welcher wir in "Wer ist ein Türke?" begegneten. Für gewöhnlich entspricht Dikmens Erzähler jener Figur in "Der andere Türke", welche er selbst in den folgenden zwölf Jahren auch meisterhaft auf der Kabarettbühne personifizieren sollte. Hierbei handelt es sich um einen maßlos angepassten, gleichsam hyperintegrierten Türken, der sich die Wertemaßstäbe der deutschen Gesellschaft so vollständig zu Eigen gemacht hat, dass er nun selbst wie eine übersteigerte Karikatur des 'perfekten' Deutschen wirkt. Dieser Erzähler behauptet mit Stolz, ganz anders als die übrigen Türken in Deutschland zu sein und reiteriert vergnügt Vorurteile gegen die eigenen Landsleute, indem er etwa bestätigt, dass er als Türke nicht logisch sein könne und wie alle Südländer eine grenzenlose Fantasie besäße und zu Übertreibungen neige (vgl. *Knoblauchkind* 106-07). Oder aber er schwärmt selbst angesichts widrigster Umstände noch von einem deutschen Märchenland, in dem die Arbeit so angenehm und einfach sei, dass sie "sogar von einem klugen Kind" erledigt werden könne (ebd. 20). Karl May gilt diesem Erzähler als "der beste Türkeikenner unter den deutschen Schriftstellern" (*Der andere Türke* 61); die Episode "Tagesablauf eines Türken", welche Mays Enkelkindern gewidmet ist, gleicht freilich eher einer Tiersendung denn einer soziologischen Studie, wie der Titel vermuten ließe. Mit Lust übersteigert Dikmen hier Klischees und Irrkonzeptionen ins Unendliche, so etwa auch wenn er seinen Erzähler behaupten lässt, dass Türken zumeist im Kopfstand schliefen (ebd. 78). In ähnlicher Manier werden auch die Essgewohnheiten des Türken geschildert:

Der Türke frühstückt mit den Händen. Es gibt viele Türken, die inzwischen moderner geworden sind, sie trinken jetzt den Tee mit der Gabel, essen die Suppe mit der Hand, schieben das Fleisch mit dem Löffel in den Mund. Die Kauorgane der Türken haben sich verändert, die Zunge ist kürzer geworden. Das ist eine Erklärung dafür, warum die Deutschen die Sprachfunktionen der Gastarbeiter übernommen haben. (ebd. 76)

Der Mund wird im Verlauf dieses absurd-rückläufigen 'Modernisierungsprozesses' zu seiner evolutionsgeschichtlichen Ursprungsfunktion des Essens reduziert, die Stummheit des Gastarbeiters erhält also gewissermaßen eine biologische Erklärung, welche das überhebliche Verhalten der Deutschen rechtfertigt und gleichsam zur guten Tat im Sinne der Menschenfreundlichkeit (oder der Tierliebe?) erhebt. Hier angesprochen ist auch das Helfersyndrom einiger gutmeinender Deutscher, die im Notfall auch gewaltsam auf ihr 'Recht' bestehen, den armen Türken zu helfen (vgl. ebd. 42).

Zusammenfassend sei folgendes festgehalten: Dikmens Erzählungen befassen sich mit Fragen kultureller Identität und problematisieren in diesem Zusammenhang Konzepte einer falsch verstandenen Integration, was sowohl die deutsche Forderung nach Assimilation als auch für die übereifrige Anpassung von türkischer Seite einschließt. Wie erwähnt geht es dem Autor darum, allzu einengende Fremd- und Eigenbilder des 'Türken' als soziale Konstrukte bloßzustellen und auf die Mechanismen hinzuweisen, die zu Ausgrenzung und Diskriminierung führen. Zu diesem Zweck reproduziert er Klischees und Polarisierungen in satirischer Überzeichnung. Bezüglich der Türkendarstellung fällt auf, dass einer breiten unintegrierten (das heißt 'aufklärungsbedürftigen') türkischen Masse stets einige restlos überintegrierte Individuen gegenüberstehen; hier sind vor allem die Erzählerfiguren zu nennen, welche nicht selten den Namen des Autors tragen. Des Weiteren thematisieren einzelne Texte den Türken als sprachloses, beziehungsweise ungehörtes Anschauungs- oder Festschreibeobjekt der Deutschen, das häufig als kulturlos und zum Teil gänzlich entmenschlicht dargestellt wird. Dies liegt zum einen in einer entwürdigenden Gesetzgebung begründet, zum anderen ist jedoch auch die deutsche Bevölkerung häufig als latent türkenfeindlich dargestellt, was sich entweder in fehlender Gastfreundlichkeit oder, ganz im Gegenteil, in übertriebener Gastlichkeit und falscher Freundlichkeit äußern kann. Der Erzähler kommentiert alle diese Begebenheiten auf einfältig-komische Weise, wobei gerade diese Naivität des Erzählers zu den stärksten

Waffen der Dikmenschen Satire zu zählen ist, da sie es dem Autor gestattet, engstirnige Ansichten auszusprechen und quasi von innen zu unterhöheln.

Als stilistische Mittel der Satire der Erzählungen finden vor allem Hyperbel und Ironie Verwendung. Dikmens hyperbolische Schreibweise äußert sich entweder in der Übertreibung, welche bei ihm oft durch die häufige Wiederholung derselben Aussage geschieht, oder auch der Untertreibung oder Banalisierung. Auch ironische Verdrehungen finden sich in seinem Werk zuhauf, wie etwa in der Aussage, dass die Deutschen menschenfreundlich seien, weil sie ihre Autos so sehr lieben: "Du musst nur mal in die Augen von Herrn Meier gucken, wie lieb er sein Auto anguckt, das ist genauso wie wir in der Türkei die Kinder anschauen" (*Knoblauchkind* 25). Daneben verwendet der Autor auch mit Vorliebe völlig absurde, zum Teil ins Groteske übersteigerte Bilder wie den im Kopfstand schlafenden Türken oder die gejedelte türkische Volksmusik des Dr. Ihsan (*Der andere Türke* 46). Gerade das letzte Beispiel deutet allerdings auch einen weiteren Aspekt an, nämlich dass aus dem Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen durchaus auch etwas Neues im Sinne einer hybriden Kultur entstehen kann – ein Aspekt, der vor allem auch im türkisch-deutschen Kabarett von Bedeutung ist.

4.2. KABARETT KNOBI-BONBON: PIONIERE DES MIGRANTEN-KABARETTS

Dikmens Hinwendung zum Kabarett vollzog sich, wie erwähnt, in den Jahren zwischen seinen Buchpublikationen. Als Fernsehguest in Hildebrandts Kabarettshow *Scheibenwischer* und als Vorträger in der *Münchener Lach- und Schießgesellschaft* hatte Dikmen nicht nur Gefallen an öffentlichen Auftritten gefunden, sondern sich auch von der theatralischen Wirksamkeit seiner Texte überzeugen können. Über das Kabarett hoffte er nun, ein größeres Publikum zu erreichen: "Die visuelle Kunst hat mehr Wirkung als das Lesen" (Dikmen, "Das erste türkische Kabarett" 123); daneben verspürte er auch das Bedürfnis, dem deutschen Publikum zu beweisen, "was wir [Migranten] können, wenn wir die Möglichkeit haben, auch vor Zuschauern auf der Bühne" (ebd. 124). Er wollte zeigen, dass er als Türke durchaus in der Lage war, in diese deutsche Domäne einzudringen und sich dort einen Platz zu erspielen.

Dikmens Entscheidung, ein Kabarett zu gründen, fiel in eine Phase der verstärkten türkischen Theateraktivitäten in der BRD. Ebenfalls gegen Mitte der achtziger Jahre formierten sich, wie ich im letzten Kapitel beschrieb, auch die beiden wohl bedeutendsten türkischen Theaterbühnen auf deutschem Boden, das Berliner *Tiyatrom* und das *Arkadaş Theater* in Köln. Diese Gründungen hatten eines gemein: Sie waren vom Verlangen der türkischen Migranten bestimmt, sich künstlerisch Ausdruck und Geltung zu verschaffen. Die Präsenz türkischer Migranten in der deutschen Kulturszene sollte verstärkt und bislang einseitig behandelte oder gänzlich vernachlässigte Themen aus anderen Perspektiven dargestellt werden. Zu lange waren türkische Migranten stumme Objekte diskriminierender Festschreibungen gewesen; nun verlangten sie, als Subjekte und als Produzenten ernst genommen zu werden. Die Produktion der Bilder, die in der BRD von Türken kursierten, sollte nicht mehr den Deutschen allein überlassen sein.

All diese Aspekte finden Ausdruck in den Worten, mit denen Dikmen sich damals an seine türkischen Landsleute wandte: "Warum machen wir nicht unser eigenes Kabarett selbst? Die deutschen Künstler sind zwar sehr gut und sagen tolle Sachen über uns, aber SIE sagen über UNS. Wir sollen SELBST über uns sagen" (pers. Interview). So gründete er im Jahr 1985 gemeinsam mit dem Karikaturisten Muhsin Omurca und unterstützt von dem deutschen Theaterregisseur Ralf Milde das erste ethnische Kabarett Deutschlands: das *Kabarett Knobi-Bonbon* (kurz: die *Knobis*). Dikmen hatte Milde Ende der siebziger Jahre als Hospitant am Ulmer Theater kennen gelernt, wo er (ebenso wie Ülgen an der Berliner Schaubühne) für die Türkenrolle in Botho Strauß' *Groß und klein* besetzt worden war. Omurca, 1960 in Bursa (Türkei) geboren, befand sich seit 1979 in Deutschland. Als ihm Anfang der achtziger Jahre der Durchbruch als Karikaturist gelang,¹⁵² wurde auch Dikmen auf ihn aufmerksam und verpflichtete ihn nun als Regisseur für sein Kabarett-Projekt. Als zweiten Darsteller neben sich selbst hatte Dikmen zunächst an den Schauspieler Işık Aydın gedacht, mit dem er seit dem Ulmer *El-Ele* Programm in Kontakt stand. Als dieser jedoch unmittelbar vor der Premiere – der Kartenvorverkauf war längst angelaufen und Dieter Hildebrandt hatte bereits seine Teilnahme zugesagt – aus beruflichen Gründen ausschied, überredete Dikmen den schauspielerisch unerfahrenen Omurca, den zweiten Part zu übernehmen: "Und ich sagte also zu Muhsin: 'Hör zu, wir machen jetzt die Premiere. Wenn sie gut ist, kommen die Leute weiter, wenn sie schlecht

ist, kommt kein Deutscher in den nächsten 30 Jahren mehr zum Türkenkabarett"
(Dikmen, pers. Interview).

Die Notlösung erwies sich als Volltreffer: Das Publikum war begeistert und die *Knobis* schwammen anschließend bis zu ihrer Trennung im Jahr 1997 zwölf Jahre lang auf einer Welle des Erfolges. Es gibt verschiedene Gründe für den in solchem Ausmaß kaum zu erwartenden Triumph: Migrant-Kabarett war in Deutschland ein absolutes Novum und stieß als solches in eine Marktlücke. Zudem besaßen die *Knobis*, wie Milde anmerkt, der als Regisseur und künstlerischer Berater wesentlich zum Erfolg des Duos beitrug, in einer Zeit zunehmender Gewalttaten gegen Ausländer bald schon die Funktion eines sozialen Gewissens: "Für jede Volkshochschule war es ein absolutes Muss, die *Knobis* zu engagieren. Das galt für jede Kulturverwaltung, die irgendeinen Beitrag gegen Ausländerfeindlichkeit leisten wollte" (pers. Interview). Vor allem aber erklärt sich der Erfolg der beiden Darsteller aus ihrem Auftreten selbst. Denn trotz mangelnder schauspielerischer Erfahrung entwickelten sie sich dank ihres besonderen Gespürs für Satire und Ironie – nicht umsonst war Dikmen vorher als Satiriker und Omurca als Karikaturist tätig gewesen – in kurzer Zeit zu hervorragenden Kabarettisten. Milde erläutert hierzu:

Am Anfang war ja schon allein die Tatsache, dass ein Türke auf der Bühne steht und in gebrochenem Deutsch den Mund aufmacht, sensationell. Alle meinten: 'Das ist ja toll, wie der Türke da einen Satz sagt.' Und von so etwas muss man ganz schnell runter! Da muss ganz schnell der Respekt und die Achtung da sein, dass man sagt: 'Da kommt etwas, das uns schwer fordert, etwas, das eine ganz eigene Klasse hat.' Und mit *Knobi-Bonbon* ist das sicherlich passiert. [Dikmen und Omurca] verdienten sich den Respekt, weil sie ihre Sache nach einer Weile auch beherrschten. (ebd.)

Zwei Aspekte erscheinen mir an Mildes Ausführungen besonders bedeutsam: Zum einen war das Projekt anfangs von einer Aura des Ungewohnten und Spektakulären umgeben, was sicherlich dazu beitrug, dem *Kabarett Knobi-Bonbon* über die ersten Monate zu verhelfen. Zum anderen gelang es Dikmen und Omurca jedoch sehr schnell, diese frühe 'amateurhafte' Phase hinter sich zu lassen. So bildeten alsbald neben der hohen Qualität der Skripte auch solide schauspielerische Leistungen die Grundlage für den andauernden Erfolg der *Knobis*. Wie bedeutungsvoll dieser Schritt zum künstlerischen Anspruch war, bringt wiederum Milde auf den Punkt: " Es gibt immer solche Debatten, dass man von der

Mitleidsnummer runterkommen müsse, diese Nummer: Geben wir mal den Türken ein Theater, damit sie auch ein bisschen spielen dürfen! Das war schon im Kabarett damals der vielleicht wichtigste Kampf, den wir gefochten haben" (ebd.). Mit diesen Worten, die sich deutlich auf die gerade damals sehr aktuelle 'Türken-Bonus' Debatte bezieht, verleiht Milde der Haltung der *Knobis* Ausdruck, als Künstler Anerkennung zu finden, und nicht als ethnologische Anschauungsobjekte betrachtet zu werden.

Dikmen und Omurca erwiesen sich auf der Bühne als ein Traumteam: "Sie waren zusammen wie Pat und Patachon – eine wirklich ausgezeichnete Kombination" (ebd.). Darstellerisch wie auch visuell ergänzten sich der erfahrenere Dikmen mit seinem kurzen, leicht stämmigen Äußeren und der energiegeladene junge und attraktive Omurca auf ideale Weise. Mit rasanten Sprecherwechseln und treffsicheren Pointen zogen sie das Publikum – darunter von Beginn an Deutsche wie auch Türken – in ihren Bann. Bereits das erste Programm stellte jene beiden Charaktere vor, welche im Lauf der Jahre zum Markenzeichen der *Knobis* werden sollten: der einfache, dabei selbstbewusste Straßenkehrer Ahmet und der überintegrierte, Möchtegernintellektuelle Şinasi. Milde beschreibt diese Bühnenfiguren folgendermaßen:

Şinasi spielte diesen ambivalenten Typen, ein Türke und doch kein Türke, der sich nach dem deutschen Pass sehnt und dann doch wieder nicht . . . Şinasi war immer derjenige, der vorgab, sich in allem auszukennen, und Muhsin war die nächste Generation, er kam immer etwas später rein und Şinasi wollte ihn dann über das Leben belehren. Doch Muhsin war eigentlich der Intelligentere, der Witzigere im Spiel. (ebd.)

In dieser Konstellation klingen durchaus auch Bezüge zum Schattentheater (wie auch zum Orta Oyunu) an, wobei Omurca gleichsam den Part des Karagöz und Dikmen die Rolle des Hacivat übernimmt. Freilich darf dieser Vergleich nicht zu weit getrieben werden; doch wie ich bereits zu Beginn dieses Kapitels erläuterte, lässt sich das Karagöz-Spiel aufgrund zahlreicher formaler und charaktertypischer Eigenschaften ohne Weiteres in die Nähe des Kabarett rücken. Gerade Dikmens Variante des hyperintegrierten Türken scheint mir dabei eine bemerkenswerte Überführung der traditionellen Hacivat-Figur des türkischen Typenlustspiels in den türkisch-deutschen Kontext. Gleich seiner Vorlage ist auch Şinasi ein opportunistischer Kleinbürger und versucht, sein Gegenüber zu belehren. Omurcas Ahmet wiederum hat in seiner Übertragung zwar einige für Karagöz typische

Merkmale wie etwa dessen gespielte oder tatsächliche Begriffsstutzigkeit verloren, dabei aber die Grundfunktion der Figur, die des naiv-gerissenen Sozialkritikers, bewahrt – eine raffinierte Verkehrung des in der BRD gängigen Gastarbeiterbildes. Eine weitere Parallele bietet der spielerische Umgang mit Sprache, wobei es mitunter (aber längst nicht so häufig wie im Original) zu Wortspielen und Missverständnissen zwischen den Protagonisten kommt; zu Beginn des Debüt-Programms ist dies, wie ich gleich noch darstellen werde, sogar zweisprachig gestaltet. Daneben arbeiten die *Knobis* hier jedoch auch mit subtilen Zuschreibungen, etwa wenn Şinasi feststellt: "Wenn die Deutschen sich unterhalten, reden sie immer aneinander vorbei."¹⁵³ Dass in dem hier geäußerten geläufigen Klischee zugleich Anklänge an das Schattentheater mitschwingen, welche die Deutschen zu typenhaft-leblosen Figuren reduzieren, dürfte freilich kaum ein Zuschauer bemerkt haben. Anders als bei Özdamar, dies sei zuletzt noch kontrastierend festgestellt, erscheinen bei den *Knobis* die Figuren – und das gilt ebenso für Omurcas kritischeren, weniger integrierten Karagöz – fest in den deutschen Kontext eingebettet.

Inhaltlich setzte sich das *Kabarett Knobi-Bonbon* im Wesentlichen mit den gleichen Themen auseinander, die Dikmen bereits in seinen Satiren behandelt hatte: Auch auf der Bühne ging es um Fragen der Integration und der Identität, um Diskriminierung und um übertriebene Anpassung, beziehungsweise übersteigertes Normenbewusstsein sowohl von deutscher wie auch von türkischer Seite. Das deutsche (Miss-)Verständnis von Integration als kultureller Assimilation bot sich einer satirischen Behandlung geradezu an; tatsächlich erhält das türkisch-deutsche Kabarett seine Themen bis zum heutigen Tage fast durchweg von dieser fragwürdigen Perspektive. Wie sich die *Knobis* dieses Themas annahmen, sei anhand ihres Debüt-Programms *Vorsicht, frisch integriert!* von 1985 kurz erläutert.

Bereits die Eingangsszene stellt die beiden Darsteller auf charakteristische Weise vor: Der Straßenkehrer Ahmet ist soeben im Begriff, seine Mittagspause zu machen, als Şinasi, ein adrett gekleideter Türke mit Reisetasche auf der Bühne erscheint. Ahmet warnt ihn in türkischer Sprache vor einer auf dem Boden liegenden Bananenschale, doch Şinasi reagiert darauf voll arroganter Herablassung: "Jetzt ist es schon so weit, dass die Türken einen auf der Straße ansprechen." Er rutscht aus, kommt zu Fall und empört sich darüber, wie stümperhaft Ahmet seiner Tätigkeit nachgehe: "Diese Türken denken nur an ihre

Pause. Da ist es ja kein Wunder, dass es kein Türke weitergebracht hat als bis zum Straßenkehrer." Als Ahmet es wagt, ihn erneut auf Türkisch anzusprechen, herrscht Şinasi ihn an: "Sprechen Sie gefälligst mit mir in der Sprache meines Heimatlandes: Deutsch!" (alle: Dikmen, *Der andere Türke* 79). Doch nicht nur die Sprachwahl des Straßenkehrers, sondern auch dessen Mahlzeit erregt Şinasi Abscheu. Angeekelt wirft er Ahmets Kümmelknoblauchbrot in die Mülltonne und bietet ihm stattdessen geruchs- und geschmackslose Knoblauchpillen an. Knoblauch wird hier zu einem Symbol für Ahmets kulturelle Fremdheit, die Ersatzpillen, die auch der Gruppe ihren Namen geben, erscheinen hingegen als Instrument im Dienste der Integration, genauer: der Assimilation an deutsche Sitten: Mittels einer Knoblauchs-Entziehungskur soll hier gleichsam ein Türke 'nach deutschem Geschmack' entstehen.

Zwar entpuppen sich Ahmet und Şinasi bald als entfernte Verwandte, doch ihre Haltungen bezüglich Integration könnten konträrer nicht sein: Während Ahmet mit seiner Identität als türkischer Arbeiter in Deutschland offenbar gut zurecht kommt, legt Şinasi, dessen Name im Verlauf des Stückes nach und nach zu Schimansky mutiert, größten Wert auf ein vollständig angepasstes und unauffälliges Leben. Er bildet sich viel darauf ein, selbst weniger 'rückständig' zu sein als die Mehrzahl seiner in der BRD ansässigen Landsleute und da er überdies davon überzeugt ist, dass unangepasste Türken nichts als Probleme verursachen, betrachtet er es als seine persönliche Mission, Leute vom Schlage Ahmets zu reformieren. Der Koffer, welchen dieser "staatlich noch nicht anerkannte Integrationsexperte" (ebd. 87) eigener Gnaden mit sich führt, erweist sich als eine Art 'Arzttasche', ein Instrumentarium im Dienste der kulturellen Gesundheit: "Ich reise mit diesem Integrationskoffer durch Deutschland", verkündet Şinasi, "und integriere alles, was ich in die Finger bekomme" (ebd. 94). Ohne Zögern schreitet er zur Tat, dem widerspenstigen Müllmann die Regeln echten Deutschtums beizubringen. Er zeigt ihm, wie man sich korrekt 'deutsch' begrüßt (nämlich knapp, sachlich und unfreundlich) und wie man ebenso 'deutsch' elegant aneinander vorbei redet. Auch Ahmets Aussehen unterzieht er einer strengen Zensur: "[D]u musst für die Integration Opfer bringen", lässt Şinasi verlautbaren und stutzt Ahmets türkischen Schnurrbart auf deutschlandgerechtes Hitler-Format zurecht (ebd. 94).

Ahmet ist ohne jeden Zweifel der tiefsinnigere und auch kritischere von beiden Charakteren. Er ist es, der das restriktive deutsche Konzept von Integration beanstandet und auf diskriminierende Aspekte innerhalb des Ausländergesetzes aufmerksam macht. So überrascht es auch kaum, dass er sich als immun gegen Şinasis allzu plumpen Konvertierungsversuche erweist. Wie unbedarft dieser tatsächlich ist, kommt bei einem sprachlichen Lapsus zum Ausdruck, als er nämlich das Wort "integrieren" mit einem ähnlich lautenden Begriff verwechselt: "Wenn du dich intrigieren willst", belehrt er den Müllmann, "dann musst du dich bilden" (ebd. 97). Letztlich sind für Şinasi nicht nur alle Mühen umsonst, sondern im Gegenzug gelingt es Ahmet sogar, den Möchtegern-Guru schrittweise an die unterdrückten türkischen Seiten seines Charakters zurückzuführen. Im Laufe dieses 'Re-Integrationsprozesses' wird die Tragik Şinasis offenbar: Trotz seines unbändigen Assimilationswillens und der daraus resultierenden Verleugnung aller türkischer Merkmale und Charaktereigenschaften war er nämlich zu keiner Zeit als ein gleichberechtigtes Mitglied der deutschen Gesellschaft anerkannt worden. Symbolisch für sein soziales Scheitern ist die rituelle Abfuhr, die ihm deutsche Blondinen erteilen, denen er im Verlauf des Stückes frei nach dem Motto "Das wahre Glück für einen integrierten Türken ist eine deutsche Frau" wiederholt nachstellt (ebd. 84). Ironischerweise ist es am Ende Şinasi – und nicht etwa der aufmüpfigere und unangepasstere Ahmet – der ein behördliches Schreiben erhält, das ihn darüber in Kenntnis setzt, dass seine deutsche Aufenthaltsgenehmigung abgelaufen sei und er das Land auf schnellstmöglichem Wege zu verlassen habe.

Hier endet die Szene unvermittelt und die Darsteller beginnen ohne Übergang, über ihren Auftritt und über das Publikum zu reflektieren, das sich an dieser Stelle sicher fragen wird, ob dieses Geschehen überhaupt noch Teil des Bühnenprogramms ist. "Du, wir sind mit ihnen fertig, aber die bleiben immer noch hier sitzen", bemerkt Omurca kopfschüttelnd, woraufhin Dikmen die Zuschauer anfährt: "Was glauben Sie denn? Sie können ja nicht bis in die Ewigkeit hier sitzen." Und Omurca fügt genervt hinzu: "Merken Sie denn nicht, dass wir Sie nicht mehr brauchen?" (ebd. 100). Mit diesen letzten Worten vollzieht sich auf der Bühne eine komplette Verkehrung der sozialen Verhältnisse in der BRD: Das Publikum wird gleichsam auf den Status von Gastarbeitern herabgesetzt. "Ich wollte Zuschauer", variiert Omurca ein bekanntes Max Frisch-Zitat, "doch es kamen

Menschen" (ebd. 101). Zunächst erwägen die beiden Kabarettisten eine Rückkehrprämie für Zuschauer, die freiwillig nach Hause gehen; zu guter Letzt jedoch verweisen sie das Publikum einfach des Saales: "Meine Damen und Herren, aus kabarettwirtschaftlichen Gründen kann Ihre Aufenthaltsgenehmigung in Knobistan nicht mehr verlängert werden . . . Auf Nimmerwiedersehen!" (ebd. 102).

Vorsicht, frisch integriert! war ein sofortiger Erfolg: Es war Dikmen und Omurca gelungen, ein völlig neues Thema auf die deutsche Kabarettbühne zu bringen und das (überwiegend) deutsche Publikum mit ihrer amüsan-verzerrten Darstellung türkischen Lebens in Deutschland zu begeistern. Dass sie dabei sozialpolitische Problemzonen auf durchaus kritische Weise anschnitten, rechtfertigte schon der kabarettistische Rahmen und wurde zusätzlich durch die 'selbstkritische' Darstellung der Darsteller (schließlich gerieten neben den Deutschen ja auch die Türken in die satirische Mangel) schmackhaft gemacht. In Dikmens Worten: "Die Premiere war gewaltig. Gewaltig!" (pers. Interview). Noch am gleichen Abend lud Hildebrandt die *Knobis* in seinen *Scheibenwischer* ein und im Jahr 1988 erhielten sie für das Programm sogar den deutschen Kleinkunstpreis. Mit einem Mal war das Duo so gefragt und ihr Projekt nahm bei bis zu hundertzwanzig Tournee-Auftritten pro Jahr bald derart viel Zeit in Anspruch, dass Omurca ab 1986 und Dikmen ab Ende der achtziger Jahre ihre Brotberufe aufgaben, um sich ganz auf ihre Kabarett-Karrieren zu konzentrieren. Daneben arbeitete Omurca auch weiterhin als Karikaturist, unter anderem acht Jahre lang für die *Süddeutsche Zeitung*.

Auch in ihren Folgeprogrammen beschäftigten sich die *Knobis* vornehmlich mit Themen der Integration und sozialen Diskriminierung. Auf *Vorsicht, frisch integriert* folgte 1988 *Putsch in Bonn*, erneut mit den bereits bekannten Bühnenfiguren, an deren Konturen hier weiter gefeilt wurde. Klaus Budzinski gibt dies in seiner Darstellung der deutschen Kabarettgeschichte folgendermaßen wieder:

Mit ihrer lebenswürdigen Selbstironie erwarben [Dikmen und Omurca sich] von Anfang an die Gunst ihres Publikums – zwei ungleiche Underdogs, von denen sich der eine als Siegfried-Hagen Dickmann-Mayer restlos in die deutsche Gesellschaft integrieren will, während der andere lediglich seine Familie aus der Türkei nachholen möchte. So treffen sie sich auf dem Ausländeramt und sehen sich hier über denselben Kamm von Ausländerfurcht und Ausländerfeindlichkeit geschoren. Dagegen rennen sie mit entwaffnendem Wortwitz an, nehmen die deutschen Betonköpfe ebenso listig-lustig auf die Schippe wie ihre patriarchalischen Landsleute und schließen mit einer umwerfend komischen Szene in der sie einen türkischen "Putsch in Bonn" . . . inszenieren, mit dem

Ergebnis, dass die Ausländer hier, weil inzwischen in der Mehrheit, die Macht übernehmen und die übriggebliebenen Deutschen ins befreundete Ausland abschieben. (160)

Budzinski war im Lauf der Jahre nicht der einzige Kritiker, der unter Stichworten wie "Liebenswürdigkeit" auf eine relative Zähmheit der *Knobis* hinwies. Milde kommentiert das so:

Şinasi ist ja ein absolut lieber Mensch und auch Muhsin ist sehr lieb – und zusammen waren sie mitunter wirklich unerträglich lieb. Man musste sich darum kümmern, dass da auch der böse und gemeine Witz in die Stücke hineinkam. In einigen Stücken ist uns das dann auch ganz gut gelungen. So, dass die Leute schon noch lachen konnten, doch ihnen das Lachen dann im Halse stecken blieb. Ich war da immer derjenige, der sagte, das müsse auch mal wehtun, ich müsse das spüren, wenn mich etwas betrifft als Deutscher. (pers. Interview)

Im 1990er Programm *The Walls* gelang dieses Unterfangen. Wie bereits der Titel andeutet, nahm das dritte Programm der *Knobis* auf die Wiedervereinigung Bezug und stellte in diesem Kontext die provokante Frage: "50% der Osis hassen uns, die Türken, obwohl sie uns nicht einmal gesehen haben. Was passiert dann, wenn sie uns erst einmal zu Gesicht bekommen?" (Omurca, Website). Doch auch westdeutsche Antirassismuskundgebungen bekamen mit Sprüchen wie "Wollt ihr die totale Toleranz?" ihr Fett ab. Terkessidis erwähnt, dass die *Knobis* in diesem Programm zum Teil so vehement auf Konfrontationskurs gingen, dass in einer Aufführung zwei Drittel des Publikums den Saal verließen (Terkessidis, "Kabarett" 296). Und im vierten Programm *Der Beschneider von Ulm* aus dem Jahr 1992 verwandelte kulturelle Schizophrenie einen Türken gar in einen gefährlichen Vorhautkiller.

In einem Interview von 1995 anlässlich des letzten Programms *Best of Knobi-Bonbon* bezeichnet Omurca das Projekt im Rückblick als eine Art Fortsetzungskabarett, in dem die Identitätskrise immer präsent war. Er macht in diesem Zusammenhang allerdings auf eine entscheidende Entwicklung aufmerksam: "[F]rüher sagten wir, wir gehören weder in die Türkei, noch nach Deutschland. Heute sagen wir, wir gehören sowohl nach Deutschland, als auch in die Türkei. . . . Jetzt haben die Deutschen eine Identitätskrise" (zit. in Steinberger). Omurcas Beschreibung verdeutlicht nicht nur das gewachsene Selbstbewusstsein türkisch-deutscher Künstler in den neunziger Jahren, sondern verweist auch auf ein deutsches Problem, auf das am Ende dieses Kapitels noch näher einzugehen

sein wird: Was ist in einem Land, dessen Großstädte mittlerweile eine 'Ausländeranteil' von bis zu fünfunddreißig Prozent aufweisen (von bereits eingebürgerten Migranten und Menschen mit bikulturellem Hintergrund einmal ganz abgesehen), unter Begriffen wie 'deutsche Identität' und 'nationale Kultur' zu verstehen?

Die gesamten neunziger Jahre hindurch genoss das *Kabarett Knobi-Bonbon* eine unglaubliche Popularität. Dikmen und Omurca füllten Bühnen überall in der BRD und wurden vom Goethe-Institut sogar in die Türkei eingeladen, wo sie ihr Programm auf Deutsch präsentierten. Allerdings forderte die intensive Zusammenarbeit nach und nach ihren Tribut: Im Laufe von zwölf Jahren und insgesamt über eintausendfünfhundert gemeinsamen Aufführungen lebte sich das Duo zunehmend auseinander. Gegen Ende eskalierten die persönlichen Diskrepanzen nicht zuletzt an Fragen der Autorschaft. Obgleich Milde anmerkt, dass lediglich das erste Programm noch weitgehend aus Dikmens Feder stammte, danach jedoch "nicht mehr auseinanderhalten [war], wer beim Schreiben welchen Anteil hatte", gerieten sich die beiden Kabarettisten über diesen Punkt immer kräftiger in die Haare. "Aber letztlich", so fügt Milde hinzu, "haben sie es ja eine ganze Weile miteinander ausgehalten, im Kabarett sind zehn, zwölf Jahre schon eine lange Zeit. Und dann sind sie eben wie ein altes Ehepaar auseinander gebrochen" (pers. Interview).

Die letzte Aufführung des *Kabarett Knobi-Bonbon* fand im März 1997 in Bobingen statt. Mit der Trennung der *Knobis* ging eine Ära zu Ende: In etwas mehr als einer Dekade war es Dikmen und Omurca gelungen, türkisches Migranten-Kabarett in der BRD salonfähig zu machen. Doch die Zeiten – und mit ihnen die sozialen Verhältnisse und die Rolle der Migranten innerhalb der deutschen Gesellschaft – hatten sich verändert. Die Zeit war, so Milde, einfach reif für etwas Neues. Bevor ich auf die nächste Phase des türkisch-deutschen Kabarettts eingehe, seien zunächst zwei Frauengruppen vorgestellt, die bereits zu Beginn der neunziger Jahre im Umfeld der *Knobis* entstanden.

4.3. DAS TÜRKISCH-DEUTSCHE FRAUENKABARETT

In den Jahren nach der Wiedervereinigung, als die Aufmerksamkeit der deutschen Öffentlichkeit ganz auf die Herausforderungen des Zusammenwachsens zweier einander entfremdeter Gesellschaften zu einer Nation gerichtet war, als in den sozialpolitischen Entwürfen deutscher Politiker nationale Minderheiten plötzlich kaum mehr eine Rolle spielten und sich bei Teilen der deutschen Bevölkerung Fremdenhass in Terrorakten vor allem gegen türkische Migranten entlud, wurde die Rolle, die ein Projekt wie das *Kabarett Knobi-Bonbon* spielte, immer zentraler.¹⁵⁴ Da die Mehrzahl der Türken in Deutschland weiterhin kein politisches Mitspracherecht besaßen und gezwungen waren, eine Existenz am Rande der Gesellschaft zu fristen, bestanden kaum Möglichkeiten für sie, sich Gehör zu verschaffen und auf ihre Probleme aufmerksam zu machen. Zwar entwickelte sich zu dieser Zeit unter Minoritäten etwa auch eine vitale HipHop-Szene, doch diese existierte, wie ich im Resümee noch erläutern werde, quasi im Untergrund, das heißt weitgehend unbemerkt von der deutschen Mehrheitsgesellschaft.¹⁵⁵ Anders das politisch-satirische Kabarett; hier stand dank der Vorarbeit der *Knobis* auch Künstlern türkischer Herkunft ein Weg an die deutsche Öffentlichkeit offen. Nursel Köse, einer der zentralen Gestalten des türkisch-deutschen Frauenkabarets, beschreibt dies wie folgt:

In diesem Land hat man ja kaum eine Möglichkeit, gehört zu werden. Entweder bist du ein Politiker oder du schlägst den künstlerischen Weg ein. Und Kabarett geht noch einen Schritt weiter: Hier kannst du viel mehr sagen, ohne dass die Menschen sauer auf dich sind. Du kannst das Kabarett als Mittel benutzen, um gewisse Wahrheiten ganz überspitzt zu sagen, so dass die Leute darüber lachen, dabei aber auch etwas mit nach Hause nehmen. Und wenn du es geschickt anstellst, nehmen sie das gern mit. (pers. Interview)

So überrascht es auch nicht, dass in diesen frühen neunziger Jahren zwei türkisch-deutsche Kabarettgruppen entstanden; unerwartet war dagegen deren Besetzung, da es sich in beiden Fällen um reine Frauen-Ensembles handelte. "Frauenkabarett und dann noch von Ausländerinnen", schrieb etwa eine Rezensentin. "Da kommen ja gleich zwei Problemgruppen zusammen" (Neumann); und "Als in Deutschland lebende ausländische Frauen zweifach kompetent" konnte man an anderer Stelle lesen ("Tanz der Putzfrauen").

Eine Verbindungslinie zwischen den Projekten bestand durch die Schwestern Nursel und Günay Köse, die zunächst zu den Gründungsmitgliedern des *Putzfrauen-Kabarett* gehörten, welches 1990 als Teil des *Arkadaş Theaters* in Köln entstand, und zwei Jahre darauf in Münster gemeinsam mit Serpil Ari und weiteren Teilnehmerinnen auch die *Bodenkosmetikerinnen* ins Leben riefen. Beide Gruppen können als weibliche Pendant zum *Kabarett Knobi-Bonbon* betrachtet werden, dessen Erfolg die Gründungen inspirierte und zahlreiche inhaltliche Vorlagen bot. Migrant-Kabarett wurde im Kontext des eskalierenden Rechtsradikalismus als "völkerverbindende Therapie" (Programmheft des *Arkadaş Theaters*, 1993) angeboten und von zahlreichen deutschen Organisationen und Bühnen ins Programm aufgenommen. Welch großer Bedarf in den neunziger Jahren an Migrant-Kabarett herrschte, wird allein schon daran deutlich, dass zwei türkisch-deutsche Frauenensembles mit ähnlichen Namen und vergleichbaren Themen eine neben der anderen bestehen und vor ausverkauften Sälen spielen konnten. Wie auch die Namen der Gruppen andeuten, bedienten sich beide Projekte der Figur der türkischen Putzfrau als zentralem Bild. Welche Bezüge und Intentionen damit verbunden waren, werde ich später im Rahmen meiner ausführlicheren Behandlung der *Bodenkosmetikerinnen* erläutern. Vorab sei jedoch das *Putzfrauen-Kabarett* vorgestellt, dies allerdings nur in groben Zügen, da sich Charakter und Zielsetzungen beider Projekte in vieler Hinsicht ähneln.

DAS PUTZFRAUEN-KABARETT DES ARKADAŞ THEATERS

Im Jahr 1990 bat die Kölner Industrie- und Handelskammer Necati Şahin, den Gründer und Leiter des *Arkadaş Theaters*, im Rahmen einer geplanten Veranstaltung migrantische Themen in Form kabarettistischer Sketche auf die Bühne zu bringen. Daraufhin setzten sich einige Mitarbeiter des Theaters zusammen und verfassten eine Reihe von Szenen, von denen viele mit Putzfrauen zu tun hatten (Şahin, pers. Interview). Die Aufführung fand im September statt und war ein solcher Erfolg, dass Şahin beschloss, das Kabarettprojekt auch nach dieser nur einmalig angesetzten Show weiterzuführen. Bald kam es jedoch zu Spannungen innerhalb des Theaters und der Kabarettgruppe, da einige der Beteiligten größere künstlerische Freiräume beanspruchten, als die Theaterleitung

ihnen zuzubilligen gewillt war; daraufhin verließen die Köse-Schwester die Gruppe. Das *Arkadaş* behielt das Stück mit neuer Besetzung noch eine Weile im Programm, entschloss sich dann aber angesichts eines drohenden Streites um die Urheberschaft der Texte zu einem Neubeginn unter dem Namen *Putzfrauen-Kabarett*.¹⁵⁶ Lale Konuk, die dem Ensemble bis 1996 angehörte, erklärt den Namen wie folgt:

Türkische Frauen waren immer als Putzfrauen bekannt. Das ist wie ein Image, das sie mit sich herumtragen. Und darin lag auch ein kabarettistisches Potential. Wir haben uns überlegt, was die Putzfrauen alles sauber machen könnten. Und da ist uns zuerst einmal der Bundestag eingefallen. Und so hat unser erstes Stück dann begonnen. (pers. Interview)

Für Textmanuskript und Inszenierung zeichnete sich der Schriftsteller und Kabarettist Rainer Hannemann, ein Freund Şinasi Dikmens, verantwortlich. Die Szenen entstanden in Zusammenarbeit mit den Gruppenmitgliedern, deren Erfahrungshintergrund der kabarettferne Hannemann verarbeitete mit viel Wortwitz in Bühnenform brachte. Unter Titeln wie *Die Türkinnen kommen* (1993) oder *Gemein sind wir deutsch* (1996) rechneten die Darstellerinnen fortan mit staatlicher Arroganz und Ausländerfeindlichkeit auf der einen Seite ("Die Würde des Menschen ist unantastbar, die Würde des Türken unauffindbar") und mit dem Patriarchat auf der anderen ("Türkische Ehepaare sind wunschlos glücklich: Die Ehefrau ist wunschlos, der Mann glücklich.") ab (Hannemann, *Türkinnen*). Das Debüt-Programm *Die Türkinnen kommen* wurde die bis zu diesem Zeitpunkt erfolgreichste Produktion des finanziell gebeutelten *Arkadaş Theaters* und gastierte im September 1993 sogar zwei Wochen lang in der *Münchener Lach- und Schießgesellschaft*. Auch in den darauf folgenden Jahren trug das *Putzfrauen-Kabarett* mit seinen Tournee-Einnahmen wesentlich zum Fortbestand des Kölner Theaters bei ("Arkadaş").

Im Folgeprogramm *Gemein sind wir deutsch* widmete sich die Gruppe vor allem den Fragen, was es bedeutet, ein Deutscher zu sein, und wie man es anstellt, einer zu werden. Die vier Darstellerinnen sind es Leid, ihr Dasein weiterhin als türkische Putzfrauen zu fristen und begeben sich kurzerhand auf den "Weg zur seelischen Eindeutschung" (oder auch "Austürkung", wie sie es ebenfalls nennen). Um sich jedoch "tief ins wahre Deutschland versenken" zu können, müssen große Opfer gebracht werden und zwischen Schrebergarten, Gartenzwerg und Trachtenkostüm gibt es bald schon kein

Zurück mehr: "Schwestern, wir haben uns auf dem Weg in die totale Integration schon so weit entseelt, enttürkt, entgeistert – für eine Umkehr ist es zu spät" (Hannemann, *Gemein*). Tatsächlich erhalten die Frauen schließlich den ersehnten deutschen Pass, müssen in der Folge aber erkennen, wie anstrengend es ist, ein 'echter' Deutscher zu sein. Trotzdem leisten sie ganze Arbeit, schimpfen etwa gegen Kanaken oder beklagen die Besorgnis erregende Überfremdung der deutschen Gesellschaft. Zuletzt erwägen sie aber doch, mittels der Gentechnologie ein multikulturelles Zwitterwesen zu erschaffen, welches sich aus verschiedenen nationalen Merkmalen und Eigenschaften (wie deutscher Pünktlichkeit, italienischer Grandezza und türkischer Freundlichkeit) zusammensetzen würde.

Das *Putzfrauen-Kabarett* sparte kaum ein brisantes Thema aus, verteilte seine Kritik dabei jedoch so geschickt in alle Richtungen, dass sich keiner ernsthaft angegriffen fühlen konnte. Ethnische Identitäten – und insbesondere Klischeevorstellungen derselben – wurden heraufbeschworen und spielerisch zerstückelt, beziehungsweise mit viel Ironie so absolut gesetzt, dass sie suspekt und brüchig wurden. Den Perspektivenwechsel hin zur 'Minoritätssicht' macht bereits die Gegenüberstellung von Begriffen wie "Eindeutschung" und "Austürkung" deutlich: Dem Einfinden in dem einen nationalen Kontext (deutsch) steht hier zugleich stets die Austreibung aus dem anderen (türkisch) gegenüber, was das Gewaltsame und Disruptive des Prozesses deutlicher hervorhebt. Wie im Fall der *Knobis* ermöglichte es ihre türkische Herkunft auch den 'Putzfrauen' des *Arkadas*, Themen zu berühren, die anderen versperrt blieben. Kein deutscher Kabarettist hätte beispielsweise von "Brandtürken" sprechen können, ohne dass er sogleich des Rassismus und der Fremdenfeindlichkeit bezichtigt worden wäre. Dennoch gab es auch für das *Putzfrauen-Kabarett* Grenzen des Sagbaren. Nach Lale Konuk wurde Kritik etwa in Fällen laut, wenn Vergleiche zwischen Türken und Juden angestellt wurden (pers. Interview). Meist gelang es den Kabarettistinnen jedoch, sich innerhalb bestimmter Grenzen – des Sagbaren, des Erträglichen, des Erlaubten (?) – bewegend verknöcherte Vorurteile und Klischeebilder ad absurdum zu führen. Nach einer Spielpause tritt das Putzfrauen-Kabarett seit 1999 mit einem Best-of-Programm unter dem Titel *Scharfe Rosinen* auf.

DIE BODENKOSMETIKERINNEN

Wie bei den übrigen türkisch-deutschen Kabarettprojekten jener Jahre handelte es sich auch bei den *Bodenkosmetikerinnen* um ein Wanderkabarett ohne feste Bühne. Die Kerntruppe bestand aus fünf Darstellerinnen, zu denen auch eine Deutsche zählte. Die Aufführungen der *Bodenkosmetikerinnen* zeichneten sich durch eine starke Bildhaftigkeit und Ausdruckskraft der Sprache aus. In häufig drastischer Überzeichnung karikierten sie alltägliche Charaktere und Situationen, mit einem besonderen Fokus auf Ausländer- und vor allem Frauenthemen. Nursel Köse, die Texterin und gemeinsam mit ihrer Schwester Günay, sowie Serpil Ari die treibende Kraft der *Bodenkosmetikerinnen*, beschreibt die Gruppe wie folgt: "Wir waren in erster Linie Frauen, dann ausländische Frauen und dann noch türkische Frauen. Alle Klischees waren in uns kompakt. Allein aus unserer Lebenserfahrung heraus erzählten wir und nahmen unsere Erfahrungen und uns selbst auf die Schippe" (pers. Interview). Ein zentraler Aspekt der Programme war dabei, die Erwartungen des in der Hauptsache deutschen Publikums auf den Kopf zu stellen und so dessen Erfahrungshorizont zu erweitern. Denn wen das Exotenklischee "Das sind doch Orientalinnen, die machen bestimmt Bauchtanz!" in die Aufführung geführt hatte, der wurde im Laufe der Aufführung schnell eines Besseren belehrt (ebd.).

Die Programme der *Bodenkosmetikerinnen* setzten sich aus einzelnen Sketchen zusammen, die nur lose durch eine Rahmenhandlung miteinander verbunden waren. Hier war insbesondere die Figur der Putzfrau von zentraler Bedeutung. Dieser Charakter zog sich leitmotivisch durch alle Programme, strukturierte die Auftritte (beispielsweise durch putzwütige Nummerngirls, die mit beschrifteten Putztüchern von Szene zu Szene führten) und gab der Gruppe ihren Namen. Zusätzlich besaß die Figur eine starke metaphorische Verweiskraft, was in Programmheften ebenso gut zur Geltung kam wie in Schlagzeilen der deutschen Presse.¹⁵⁷ In einer exemplarischen Szene macht sich eine türkische Putzfrau daran, zu orientalischen Klängen die Bühne zu säubern. Nach einer Weile beginnt sie, ihren Körper im Takt der Musik zu wiegen, vergisst darüber bald schon ihre Arbeit und wirbelt schließlich in völliger Selbsthingabe über die Bretter. Nach und nach stoßen ihre Kolleginnen hinzu und schließen sich dem Reigen an, bis zuletzt eine strengblickende Vorarbeiterin (gespielt von Nursel Köse) erscheint und dem ekstatischen Tanz ein Ende

bereitet. Die Arbeiterinnen müssen sich vor ihr militärisch in Reih und Glied werfen und gemeinsam das "Gelöbnis der Frau" oder in einer Variation das "Gelöbnis des Ausländers" aufsagen, wobei sie sich verpflichten, entweder ihrem Ehemann oder dem deutschen Staat blinden Gehorsam zu leisten und Zeit ihres Lebens wie Esel zu schuften.

Wie sich hier andeutet, verweist die Putzfrau – in noch stärkerem Maße als die Figur des Müllmanns bei den *Knobis* – auf das Servile und Ausnutzbare und steht damit gleichsam als Symbol für alle ausländischen Frauen in Deutschland und besonders für die Türkinnen, die in der deutschen Vorstellung häufig als ungebildetes, unterdrücktes Opfer ihrer Gesellschaft, Religion oder ihres Ehemannes auftreten. In ihrem 1997 erschienenen Aufsatz "Die geschundene Suleika" beschreibt Karin Emine Yeşilada, wie Autorinnen türkischer Herkunft, während sie Zuschreibungen dieser Art vormals noch häufig in ihren eigenen Werken reproduzierten, in den neunziger Jahren zunehmend gegen das Bild der unterdrückten (und auch exotisierten) Türkin zur Wehr setzten, indem sie selbstbewusste türkische Frauen als Kontrastfiguren dazu konstruierten. Eben dies war auch das Ziel der *Bodenkosmetikerinnen* (und des *Putzfrauen-Kabarets*). Auch Özdamar hatte, wie erwähnt, im gleichen Zeitraum, doch auf ganz andere Weise den Typus der türkischen Putzfrau in eine dramatische Figur überführt – bei ihr eine Figur, die aus einer unterprivilegierten Position heraus frei beobachten kann, da sie sich von Kontext zu Kontext bewegt, ohne selbst je wahrgenommen zu werden.¹⁵⁸ Für die Kabarettistinnen stellte dieses potente Symbol der Unterdrückung freilich eine ganz besondere Herausforderung dar. Sie spielten in ihren Auftritten auf den vermeintlichen Opferstatus an, allerdings stets mit der Intention, diesen kritisch zu hinterfragen und durch Gegenbilder zu relativieren. Zusätzliche Ambivalenz erhielt die Figur dadurch, dass alle Ensemblemitglieder akademische Abschlüsse besaßen und neben ihrer Tätigkeit auf der Bühne angesehene Berufe ausübten, Köse zum Beispiel als Architektin und Ari als Psychologin. Regelmäßig spielten diese Berufe auch in das Bühnengeschehen hinein, so etwa im Sketch "Gravierende Probleme", der in der Praxis einer deutschen Therapeutin stattfindet. Bevor ich diese Szene eingehender betrachte, seien zunächst einige thematische Schwerpunkte der *Bodenkosmetikerinnen* skizziert.

Bereits im Debüt-Programm *Weggekehrt* von 1992 ging es verschiedentlich um Gewalt in der Ehe, so etwa in der Szene "Arabesk", in der ein türkischer Ehemann seine

Frau so lange verprügelt, bis sie ihn verlässt. Zwar erkennt dieser daraufhin, wie verloren er ohne seine Frau ist, doch seine Reue kommt zu spät. In "Widersprüchliche Liebe" hingegen hat sich eine Türkin in ähnlicher Situation einen blonden, blauäugigen Deutschen zugelegt. "Mir ist es egal, ob mein Mann blaue Augen hat. Hauptsache, ich kriege keins", kommentiert sie ihren Ausbruch aus der Opferrolle (Köse, Manuskripte).¹⁵⁹ Die hier angedeutete Linie des aktiven Widerstandes gegen männliche Gewalt und Unterdrückung war in *Vorsichtsmaßnahmen*, dem Folgeprogramm der *Bodenkosmetikerinnen* aus dem Jahr 1995, stärker ausgeprägt. Den Rahmen liefert hier eine Jahreshauptversammlung aller Putzfrauen Deutschlands, auf der beschlossen wird, einen Piraten-Fernsehsender einzurichten, um die Öffentlichkeit mittels versteckter Kameras auf Probleme von Frauen und Ausländerinnen aufmerksam zu machen. In den einzelnen Sketchen, die Einblicke in diverse Arbeitsbereiche der Putztruppe bieten, geht es mitunter recht deftig zu, so etwa in der Szene "Auf der Suche", in der zwei Putzfrauen die Besucher einer Herrentoilette beim 'Geschäft' beobachten und sich dabei über deren schlechte Angewohnheiten in- und außerhalb des Pissoirs auslassen. In ihren späteren Programmen *Best of Woman* oder *Hommage an die Frau* und *Die Amazonen* aus den Jahren 1997 und 1998 riefen die Darstellerinnen gar zum Generalangriff gegen die Männergesellschaft auf. Die folgende Unterredung stammt aus der Szene "Belagerung von Amazonen":

Frauke: "Was sind denn unsere speziellen Aufgaben als Ausländerinnen?"

Nursel: "Putzen."

Günay: "Das machen wir doch immer!!"

Alle: "Wie langweilig!"

Nursel: "Putzen ist nicht gleich putzen. Wir werden diesmal für unsere Kriegerinnen den Weg frei machen, den größten Dreck wegputzen, männlichen Staub abwischen, Männer wegfegen. Alles sozusagen bereinigen!" (ebd.)

Das Bild der Putzfrau als wehrhafter Amazone korrespondierte mit dem veränderten Text im "Gelöbnis der Frau". Hier ging es nicht mehr um Unterwerfung unter die Gesetze des Patriarchats, sondern um eine grundlegende Neustrukturierung der Gesellschaft. Die für eine solche Umwälzung benötigte Kraft sei im eigenen "Frausein" angelegt. Das Gelöbnis schloss mit den Worten: "Glücklich sei diejenige, die sagen kann: Ich bin keine Kuh mehr" (ebd.).¹⁶⁰

Die darstellerische Bandbreite der Gruppe reichte von subtiler Ironie bis hin zu bissiger Plakativität. Die Presse reagierte darauf überwiegend begeistert. So urteilte etwa das *Göttinger Tageblatt* anlässlich des zweiten Programms: "[Die *Bodenkosmetikerinnen*] demonstrieren mit enormem komödiantischen Können und viel Power, dass sich ausländische Frauen hierzulande nicht länger mundtot machen lassen. Dabei scheint es, als habe die doppelte Benachteiligung – als Frau und als Ausländerin – ihren Blick besonders geschärft" (Koslowski). Mitunter – der oben erwähnte Toiletten-Sketch sei hier als Beispiel angeführt – näherten sich die *Bodenkosmetikerinnen* bewusst den Grenzen des sogenannten 'guten Geschmacks'. Ab und an schossen sie jedoch auch über ihr Ziel hinaus, so etwa wenn sie zu rabiater gegen Männer skandierten oder Anspielungen auf den Nationalsozialismus allzu direkt wurden. Wenn etwa in einer Szene Skinheads aufgrund ihrer kahlgeschorenen Schädel visuell mit KZ-Häftlingen in Verbindung gebracht werden, dann erscheint diese Art von Humor doch bedenklich. Die *Bodenkosmetikerinnen* waren zweifellos dann am besten, wenn sie sich und die Welt in absurd überzeichneten Bildern humorvoll auf die Schippe nahmen, so wie in der Szene "Vorurteile", in der ein türkischer Dschingis Khan-Verschnitt auf einen Fleischkeule-schwingenden teutonischen Barbaren trifft. Es entbehrt dabei nicht der Ironie, dass diesen vorsintflutartigen Gestalten nach anfänglichen Aggressionsgebaren die Versöhnung gelingt, während die 'zivilisierten' Beobachterinnen dieser Szene innerhalb der Szene, eine deutsche Taxifahrerin und deren türkische Kundin, sich gegenseitig an die Kehle gehen. Jede Polarität zwischen Osten und Westen, zwischen Rückständigkeit und Modernität löst sich hier ebenso vollständig im Bild eines allumfassenden Barbarentums auf wie jede Annahme einer fortschreitenden Zivilisierung.

Eine weitere thematische Schlagrichtung der *Bodenkosmetikerinnen* richtete sich gegen die deutschen Medien und deren diskriminierende Darstellung von Ausländern. So ist etwa die Szene "Ein Herz für Ausländer" als bitterböse Persiflage auf aktuelle Fernseh-Game-Shows angelegt. In dem hier dargestellten Wettkampf um "Deutschlandtauglichkeit" winkt den drei Teilnehmerinnen nichts Geringeres als die deutsche Staatsangehörigkeit; durch das Programm führt ein dickbäuchig-selbstherrlicher Moderator, der von einer gleichermaßen vollbusigen wie hirnlosen Blondine assistiert wird. Voller Herablassung begrüßt er die Kandidatinnen mit "Frau Türkin", "Frau Griechin" und "Frau Jugoslawin",

da ihm deren wirkliche Namen unaussprechlich, beziehungsweise nicht der Mühe wert erscheinen. Indem er nur schöngefärbte Antworten gelten lässt und jede Kritik bereits im Ansatz erstickt, trägt er dafür Sorge, dass die am besten angepasste der drei Frauen als Siegerin hervorgeht. Schließlich steht die glückliche Gewinnerin fest: Es ist die perfekt eingedeutschte, hyperintegrierte Türkin im Dirndl, die nach Eigenbekunden bevorzugt Schweinebraten mit Knödel und Rotkohl verzehrt. Die deutsche Staatsangehörigkeit bleibt ihr aber dennoch verwehrt; denn was der Moderator als "klitzekleine" Formalität ankündigt, erweist sich in der Folge als unüberbrückbare bürokratische Hürde: Die Türkin kann die lange Liste von Auflagen nicht erfüllen und schleicht zu guter Letzt resigniert von der Bühne (Köse, Manuskripte).

Die Szene "Vorsichtsmaßnahmen" aus dem gleichnamigen zweiten Programm der *Bodenkosmetikerinnen* vertieft die kritische Bestandsaufnahme der Medien. Dieses Mal ist das Publikum zu Gast in der Nachrichtensendung "Explodiert", welche sich mit der steigenden Kriminalität in der BRD auseinandersetzt. Bei der Liste der Straftäter fällt auf, dass sie ausnahmslos Ausländer beinhaltet: Marokkanische Frauenhändler und bettelnde Sinti sind hier ebenso genannt wie japanische Mafiosi und polnische Autoknacker – und zuletzt gar "die leicht entflammbare türkische Frau" (ebd.). Der Realbezug liegt auf der Hand: Der Sketch entstand im Anschluss an die Brandanschläge rechtsradikaler Gruppen auf von Türken bewohnte Häuser. Geradezu empörend erscheint freilich, dass in der satirisch-sarkastischen Darstellung der *Bodenkosmetikerinnen* die Opfer zu Tätern werden. Unter der Rubrik 'Kriminalität in Deutschland' ist hier alles aufgeführt, was das Leben des "braven deutschen Bürgers" in Unordnung bringt; der Auslöser ist dabei in jedem Fall der Migrant, unabhängig davon, ob er nun aktiv oder passiv am Geschehen beteiligt war. In der Folge empfiehlt die Polizei allen Ausländern und insbesondere Türken eine Reihe absurd anmutender Vorsichtsmaßnahmen. So ergeht etwa die Aufforderung, die Möbel vor dem Schlafengehen mit reichlich Leitungswasser zu sprengen und selbst mitsamt allen wichtigen Papieren in der gefüllten Badewanne zu nächtigen. Die Szene schließt mit einer Art Modenschau, in der eine türkische Familie feuerfeste Kleidung vorführt, welche den neuen Kleidungs Vorschriften für Ausländer entspricht. Die Stoffe, so die Moderatorin der Nachrichtensendung, seien feuerabweisend und atmungsaktiv – und "selbstverständlich auch allergien- und türkengetestet" (ebd.).

Wie die Szene verdeutlicht, scheuten die *Bodenkosmetikerinnen* ebenso wenig wie das *Putzfrauen-Kabarett* davor zurück, selbst so heikle Themen wie Brandstiftung gegen Türken mit beißendem Humor auf die Bühne zu bringen. Hauptsächlich ging es der Gruppe jedoch weniger um die Darstellung von Fällen brachialer Gewalt als vielmehr um jene vermeintlich harmlosen Vorurteile und 'alltäglichen' Diskriminierungen, die sich nicht selten im Gewand gut gemeinter Freundlichkeit verbergen. Ein hervorragendes Beispiel bietet hier der angekündigte Sketch "Gravierende Probleme", den ich nun abschließend etwas detaillierter vorstellen will.

Die Szene spielt im Büro einer deutschen Psychologin und schildert ein Gespräch zwischen ihr und ihrer türkischen Putzfrau, die den bedeutsamen Namen Sünnetsizoğlu trägt. Dieser Name, der sich auf Deutsch mit "unbeschnittener Junge" wiedergeben ließe, gehe, so die Putzfrau, auf einen Vorfahren ihres Ehegatten zurück, dem es gelungen war, der Beschneidung so lange zu entgehen, bis sie während seines Militärdienstes an ihm zwangsvollstreckt wurde. "Eine Schande!" kommentiert dies die Türkin, denn gemäß der islamischen Tradition gelte ein Mann erst dann als Mann, wenn er dieses Ritual über sich ergehen ließ (ebd.).

An dieser Stelle fällt der Therapeutin ein Bluterguss am Auge der Putzfrau auf und sie erkundigt sich, ob diese "schon wieder die Treppe heruntergefallen" sei. Die Antwort ist zugleich poetisch und grausam explizit: "Wo der Ehemann schlägt, blühen die Blumen", entgegnet die Putzfrau mit einem abgewandelten türkischen Sprichwort (ebd.). Empört über die Gewalttätigkeit des Gatten diagnostiziert die Psychologin dem Ehepaar "gravierende Probleme" und fühlt sich aufgerufen, ihre Putzfrau zu therapieren. Sie drückt sie auf die Patientenbank nieder und erläutert ihr laut dozierend (Regieanweisung) die Komplikationen des Ödipuskomplexes, der in Verbindung mit Kastrationsangst kleine Knaben später zwangsläufig in "aggressive Psychopathen, Vergewaltiger und potentielle Massenmörder" verwandle. Der Bezug auf den Ehegatten ist klar und Frau Sünnetsizoğlu reagiert darauf konsterniert: "Nur, weil man [ihm] Pipi geschnitten hat, macht sie Mörder aus ihm" (ebd.). Die Belehrungen der Therapeutin münden schließlich in ihrem Ratschlag an die misshandelte Türkin, ein deutsches Frauenhaus aufzusuchen.

Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Frau Sünnetsizoğlu den Vortrag mit einer Mischung aus Irritation und Belustigung (Regieanweisung) über sich ergehen lassen; an dieser Stelle

erwacht sie jedoch aus ihrer Passivität und ergreift selbst die Initiative, indem sie nun die Therapeutin ihrerseits auf die Patientenbank drückt. Mit dieser Aktion vollzieht sich eine bezeichnende Verkehrung der Rollen, welche die beiden Frauen bislang innehatten. In diesem Kontext muss betont werden, dass die türkische Putzfrau die Praxis keineswegs als verzweifelte, hilfeschuchende Patientin betreten hatte, sondern singend und in Ausübung ihres Berufes. Erst die Therapeutin hatte ihr die Patientenrolle förmlich aufgezwungen. Obgleich dieses Einschreiten sicherlich wohlgemeint war und mit den besten Intentionen geschah, vollzog es sich doch aus einer Position der kulturellen Überlegenheit. Ausgehend vom Klischeebild der türkischen Frau als hilflosem Opfer hatte die deutsche Therapeutin keinen Moment daran gezweifelt, dass die Putzfrau ihrer Anleitung bedürfe.

Frau Sünnetsizoğlu selbst scheint ihr Eheproblem jedoch weniger "gravierend" zu empfinden als die Therapeutin. Dass sie just an dieser Stelle aus der Rolle der passiven, schweigenden Leidtragenden ausbricht, liegt daran, dass die Ratschläge der Deutschen zu weit an ihrer eigenen Lebensrealität vorbeizielen. Denn aus Berichten einer türkischen Freundin weiß sie, dass auch in deutschen Frauenhäusern jene Atmosphäre von Diskriminierung und Fremdenhass vorherrscht, die allgemein das Leben in Deutschland bestimmt. Eine Flucht ins Frauenhaus scheidet jedoch auch aus weiteren Gründen aus: Frau Sünnetsizoğlu hat Kinder, um die sie sich kümmern muss, und selbst ihr Ehemann wäre, wie sie der Deutschen mitteilt, ohne sie hilflos und verloren. Weit sinnvoller als ein Frauenhaus erschiene ihr da schon ein Familienhaus, "wo wir alle hingehen könnten" (ebd.)

Aufschlussreich sind die Reaktionen der Deutschen auf die Ausführungen ihrer Putzfrau: Zum einen stimmt sie unter Hypnose allen kritischen Bemerkungen der Türkin ohne Einschränkung zu, was die Unzulänglichkeit ihrer früheren Ratschläge offenkundig werden lässt; zum anderen erleidet sie, derart selbst zur Patientin reduziert, bald schon einen Nervenzusammenbruch. Den Auslöser hierfür bietet ein vielsagendes sprachliches Missverständnis zwischen beiden Frauen. Bereits zuvor hatte die Türkin den Namen "Freud" mit dem Wort "Freund" verwechselt und war von der Therapeutin belehrt worden, dass es sich hierbei um den "großen Vater der Psychologie" handelte. "Aaaah, . . . er ist wie unser Allah also", hatte sie darauf bezeichnenderweise geantwortet und damit das Grundthema der Szene, die allgewaltige Kontrolle des Patriarchats, untermauert

(ebd.). Als die Türkin nun erneut auf den vermeintlichen Freund der Therapeutin anspielt, beginnt diese zu weinen und offenbart damit ihre eigenen 'gravierenden' Partnerschaftsprobleme. Die Szene schließt mit einer vollständigen Umkehrung der traditionellen kulturellen Rollenbilder, die einer aktiven, starken und aufgeklärten Frau westlicher Prägung eine passive, hilflose und demütige Frau aus dem Osten diametral gegenüberstellen: In diesem Fall ist es die türkische Putzfrau, die mit den Worten "Dir geht es doch noch schlechter als mir, oder?" gleich einer sorgenden Mutter die weinende deutsche Therapeutin in den Armen wiegt – ein kraftvolles Gegenbild zum Freudschen Übevater, dessen Präsenz den ersten Teil der Szene bestimmt hatte (ebd.).

Das Projekt der *Bodenkosmetikerinnen* hatte durch die gesamten neunziger Jahre hindurch Bestand. Ab Mitte des Jahrzehnts jedoch, als seichte Comedy Shows zunehmend das politisch-satirische Kabarett in den Hintergrund zu drängen begannen, wurde es auch für die *Bodenkosmetikerinnen* immer schwieriger, sich auf dem Markt zu behaupten: Der Aufwand wurde größer und die Tourneereisen ausgedehnter. Irgendwann sah sich die Gruppe vor die Wahl gestellt, Kabarett professionell oder gar nicht zu betreiben. Doch abgesehen von Nursel Köse, die bereits 1995 den Schritt in die Professionalität vollzogen hatte, schreckten die Ensemblemitglieder vor der Konsequenz zurück, ihre 'bürgerlichen' Berufe aufzugeben. Und in dieser Situation selbst auf unpolitische Comedy umzusatteln, das lehnten die *Bodenkosmetikerinnen* einheitlich ab: "Wir wollten unseren Inhalten treu bleiben. Auf diese Comedy-Schiene wollten wir nicht geraten" (Köse, pers. Interview).

Die Auflösung des *Kabarett Knobi-Bonbon* und der *Bodenkosmetikerinnen* deuten auf eine Phase des Umbruchs im türkisch-deutschen Kabarett in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre hin. Über ein Jahrzehnt lang war die politisch-kritische Tradition des deutschen Nachkriegskabarett für das Migranten-Kabarett bestimmend gewesen. Nun drängte mit der Comedy-Welle auch eine neue Generation türkischstämmiger Künstler (und mit ihnen unter anderem die sogenannte Ethno-Comedy) in den Vordergrund. Dies läutete zwar nicht gleich das Ende des herkömmlichen türkisch-deutschen Kabarett ein, doch sahen sich deren Protagonisten gezwungen, neue Formen und zum Teil auch neue Themen zu finden. Diese 'experimentelle' Phase dauert bis zum heutigen Tage an und hat der deutschen Kabarettzene bislang eine Fülle innovativer Projekte beschert.¹⁶¹

4.4. SEDAT PAMUK: DER FRÜHE SOLIST

Insgesamt fällt auf, dass seit der zweiten Hälfte der Neunziger im Migranten-Kabarett fast ausschließlich Soloprogramme zur Aufführung kommen. Diese Tendenz hatte im deutschen Kabarett bereits Anfang der achtziger Jahre mit Kabarettisten wie Werner Schneyder, Gerhard Polt, Bruno Jonas, Martin Buchholz und Harald Schmidt begonnen. Und auch im Migranten-Kabarett gab es in diesen Jahren mit Sedat Pamuk schon einen frühen Solisten. Pamuks Entscheidung, Einmannshows zu veranstalten, mag neben der Entwicklung im deutschen Kabarett auch die bereits erwähnte Popularität des Monodramas im türkischen Theater beeinflusst haben. In diesem Sinne könnte man ihn auch als den ersten türkisch-deutschen 'modernen Meddah' bezeichnen. Pamuk wurde 1952 in Istanbul geboren und hatte bereits an verschiedenen türkischen Theaterbühnen gespielt, bevor er 1980 nach Deutschland kam. Im Anschluss an ein Aufbaustudium in Ausländerpädagogik arbeitslos geworden, setzte er 1985 seine Bühnenkarriere mit dem selbst verfassten Stück *Wird Ayşe in die Schule gehen?* fort. Im Jahr darauf stellte Pamuk sein erstes Kabarett-Programm *Deutsch Perfekt* vor. Seinen Weg auf die Kabarettbühne beschreibt er selbst im Programmheft seines zweiten Stückes *Gastarbeitslos*, welches er seit 1990 unter laufenden Aktualisierungen aufführt, kurz und bündig wie folgt: "Los: Gastarbeitslos. Diagnose: Gast-Ritis. Rezept: Kabaretttherapie."¹⁶²

Pamuks Programme setzen sich aus einer Reihe kurzer Sketche zusammen, die fast ausnahmslos um das Thema Integration kreisen. Wie die bereits besprochenen Gruppen hält er durch pointierte Dialoge in nachgestellten Alltagsszenen Deutschen wie Türken gleichermaßen einen Spiegel vor, ohne dabei eine Seite zu direkt an den Pranger zu stellen. So ermöglicht er es dem Publikum, gegenseitige Empfindlichkeiten besser kennen zu lernen und eigene Verhaltensweisen zu hinterfragen. Meisterlich spielt Pamuk mit sprachlichen Eigenarten von türkischen Migranten und Deutschen, so etwa in der Szene "Gastarbeiterdoktorsozialarbeiter", in der ein Türke über das Verhältnis zu seinem deutschen Sozialarbeiter berichtet. Dabei richtet er sich abwechselnd in gebrochenem Deutsch an den Sozialarbeiter und erläutert sein Verhalten dann fehlerfrei dem Publikum. Wie man erfährt, spricht der Sozialarbeiter, der nach zwanzig Jahren endlich seine Doktorarbeit über Migranten abgeschlossen hat, mit dem Erzähler ausschließlich

Gastarbeiterdeutsch. "Du nix lernen Hochdeutsch", hatte er schon vor langem festgelegt. "Ich lernen Gastarbeiter Deutsch, du brauchen Hilfe? Mir kommen" (Pamuk). Zwar lernte der Erzähler heimlich auch Hochdeutsch, spricht aber mit seinem Sozialarbeiter nach wie vor in gebrochenem Gastarbeiterkauerwelsch Denn dieser scheint geradezu darauf versessen zu sein, den Türken als hilfloses Problembündel zu betrachten. "Wenn ich nix haben Probleme", erklärt der Erzähler und parodiert dabei seinen eigenen 'Problemjargon', "der machen langes Gesicht." Also wahr er lieber den Schein und gibt vor, ab und an in Schwierigkeiten zu stecken, damit der Sozialarbeiter sich weiterhin nützlich und in seiner Funktion als Sozialarbeiter bestätigt fühlen kann.

Man bemerkt schon: Es ist nicht der Türke, sondern vielmehr sein deutsches Gegenüber, der Schwierigkeiten hat. Pamuk macht dies sogleich deutlich: "Gastarbeiter und Sozialarbeiter haben was Gemeinsames", lässt er seinen Bühnencharakter erklären: "Identitätskrise." Die große Umkehrung vollzieht sich schließlich am Ende des Sketches. Da beschwert sich der Türke über seine Landsleute, die über die Jahre allzu selbstständig geworden sind, ohne sich dabei um die Gefühle ihrer Sozialarbeiter zu kümmern. Er selbst betreue dagegen seinen Sozialarbeiter auch weiterhin, denn: "Wir haben in Deutschland nicht nur Rechte, sondern auch Pflichten." Gnadenlos dreht Pamuk hier den Spieß um und relativiert in ähnlicher Weise wie die *Knobis* und die *Bodenkosmetikerinnen* durch seine Rollenverkehrung Konzeptualisierungen des Eigenen und des Fremden. Besonders seine Behandlung des Sprachthemas (gebrochenes Sprechen vs. Sprachbeherrschung) halte ich für eine gelungene Parodie auf die Darstellung des Türken als sprachlosem Gastarbeiter, die sich, wie ich in der Einleitung ausführte, unter deutschen Autoren und Dramatikern bis in die achtziger Jahre hinein einer besonderen Beliebtheit erfreute.

Obgleich Pamuk nach wie vor als Kabarettist auftritt und seine Solo-Karriere damit bald schon in ihr zwanzigstes Jahr geht, ist es um seine Person insgesamt recht ruhig. Anders als Dikmen und Omurca, die auch als Solisten für viel Aufsehen erregen, findet man Pamuk relativ selten im Scheinwerferlicht deutscher Medien. Er ist ein Künstler der leisen Töne, seine Texte sind subtil und tiefgründig – ein ähnlicher Erfolg wie dem *Kabarett Knobi-Bonbon* war ihm damit jedoch nicht beschieden.

4.5. ŞINASI DIKMENS KABARETT ÄNDERUNGSSCHNEIDEREI

Was meint ihr dazu: man müsste unter den Gastarbeitern einen Gedicht- oder Kleidernäh-Wettbewerb machen. Dann könnte man prüfen, wie sie aus deutschen Stoffen ihre türkischen Kleider nähen; so könnte man sehen, wie viel von ihrer Identität noch da ist. Was meint ihr dazu? (Özdamar, *Karagöz* 41)

Auf die Frage, wie es zum Ende des *Kabarett Knobi-Bonbon* kam, stellte Omurca fest: "Wir hatten uns im satirischen Bereich auseinandergelebt. Jeder wollte seine eigenen Ideen durchsetzen und das hat nicht funktioniert" (pers. Interview). Einer der Gegensätze betraf die Gründung einer festen Kabarettbühne: Während Dikmen stets von einem eigenen Saal geträumt hatte, genoss Omurca die Freiheiten, die ihm der Tourneebetrieb bot. Als das Duo sich schließlich trennte, zögerte Dikmen keine Sekunde, seinen Traum zu realisieren: Am 10. März 1997, also eine Woche noch vor der Abschiedsvorstellung der *Knobis*, hielt Dieter Hildebrandt in Frankfurt am Main die Eröffnungsrede für das *Kabarett Änderungsschneiderei* (kurz die *KÄS*) – die erste und bis dato einzige feste Bühne eines Kabarettisten fremder Herkunft in Deutschland. Nach kurzer Anlaufzeit war der *KÄS* ein derartiger Erfolg beschieden, dass Dikmen, der die Bühne gemeinsam mit seiner Frau Ayşe Aktay und deren Sohn Oktay als Familienbetrieb organisiert, im Herbst 2002 in ein völlig nach eigenen Vorstellungen gestaltetes Haus umziehen konnte. In heimeliger Atmosphäre kann das Publikum hier an eigenen Tischen zur Kabarettshow zugleich auch ein Abendessen genießen. Mit 199 Sitzplätzen besitzt die neue *KÄS* das doppelte Fassungsvermögen des alten Hauses – eine Vergrößerung, die neben finanziellen Gründen auch deshalb von Nöten war, um die Bühne für bekannte Kabarettisten attraktiver zu machen (Dikmen, pers. Interview).

Als Dikmen 1997 nach Frankfurt zog, tat er dies, wie er schelmisch bemerkte, weil die Stadt "kabarettistische Entwicklungshilfe gebrauchen" könne" (Paul). Dabei war seine Aufmerksamkeit besonders auf ein deutsches Publikum gerichtet. Dikmen berichtet davon, dass einige seiner Landsleute die Bühne anfangs für sich zu vereinnahmen gedachten: "Türkische Intellektuelle wollten gleich nach der Eröffnung mein Haus zum türkischen Kulturinstitut machen" (zit. in Gülfirat, "Şinasi Dikmen"). Doch Dikmen verwehrte sich gegen diese Vereinnahmung, wohl wissend, dass er von einer solchen

Institution niemals würde leben können. Zudem ging es ihm primär darum, sich und seine Bühne innerhalb der deutschen Kabarettszene zu etablieren. Wie sehr sich Dikmen inzwischen etabliert hat und seine *KÄS* zu einem integralen Bestandteil der Frankfurter Kulturszene geworden ist, verdeutlicht die Verleihung des Skyline-Kulturpreises am 22. November 2003: Franz Frye, der Vorsitzende der Frankfurter SPD, würdigte Dikmen als einen "Künstler, der mitgeholfen hat, Frankfurt zur Hauptstadt des Humors zu machen" (Remlein) und sprach ihm "eine Art von Humor [zu], die in Frankfurt zu Hause ist" (Loichinger). Frye bezog sich unter anderem darauf, dass inzwischen fast alle deutschen Kabarettisten von Rang und Namen bereits in der *KÄS* gastiert hatten; vor allem hob er jedoch Dikmens eigenen Status als Kabarettist hervor. Denn der Ex-*Knobi* ist auch nach Gründung der *KÄS* als Darsteller erstaunlich aktiv geblieben. Nicht nur absolviert er an eigener Bühne bis zur Hälfte aller Auftritte selbst, sondern spielt darüber hinaus auch weiterhin auf Bühnen in ganz Deutschland und teilweise sogar in der Türkei. Auch als Stückeschreiber ist Dikmen produktiver denn je: Bereits zur Eröffnung der *KÄS* wartete er mit seinem ersten Soloprogramm *Kleider machen Deutsche* (1997) auf. Und seitdem entwickelte er fast im Jahresrhythmus neue Programme; bislang entstanden nicht weniger als vier weitere: *Wenn der Türke zweimal klingelt* (1998), *Mach kein Theater, Türke!* (1999), *Du sollst nicht türken!* (2000) und zuletzt bereits im neuen Haus *Quo vadis, Türke?* (2002).

Wie alle bisher besprochenen Kabarettgruppen trägt auch Dikmens Bühne einen vieldeutigen Namen. Grundsätzlich spielt der Name *Änderungsschneiderei* natürlich auf die Tradition türkischer Schneidereien in Deutschland an, die längst den Status eines Türkenklischees erlangt hat. Dikmen nutzt dieses Klischee, überhöht es symbolisch und entfremdet es für eigene Zwecke. Er selbst erklärt den Namen so: "In Deutschland ist der Beruf des Änderungsschneiders ja fest in türkischen Händen. Die Türken nähen, flicken, kürzen oder verlängern sozusagen die Deutschen. Dementsprechend wird in einer Kabarett-Änderungsschneiderei die deutsche Sprache geflickt und verändert" (zit. in Paul). Dikmen gebraucht den Begriff also im Sinne einer "Änderungsschneiderei des gewohnten Sprachgebrauchs" (zit. in Tholl). Als verbaler Änderungsschneider nimmt er sich gleichsam der Schwachstellen im deutschen Identitätskleid an, flickt daran herum und bessert es nach eigenen Vorstellungen aus.

Dieses Bild einer zusammengeflackten Identität wendet Dikmen jedoch nicht nur auf die Deutschen, sondern auch auf seine eigene Person an. So tritt er, der 'Türke', in seinem Debütprogramm als osmanisches Vielvölkergemisch (eine Art Flickenteppich) auf, dessen Wurzeln nur annähernd bestimmbar sind.¹⁶³ Doch wenigstens habe er sich nach seiner Ankunft in Deutschland bestens einkleiden lassen, denn *Kleider machen Deutsche*, wie der Titel des Programms in Variation eines deutschen Sprichworts verkündet. Der Bezug ist klar: Nur indem sie sich 'wie Deutsche kleiden', das heißt, indem sie sich vollständig (also visuell, kulturell und intellektuell) assimilieren, können Türken hoffen, in Deutschland als Bürger und Menschen anerkannt zu werden. Freilich wartet das Stück parallel zum Namen der *KÄS* mit einer satirischen Wendung auf: Denn es ist eben der türkische Schneider, Dikmens alter ego auf der Bühne, dem die Kleider der Deutschen anvertraut sind. So sitzt er, der Kabarettist, gewissermaßen am Schalthebel der Macht. Mit Nähmaschine und Kleiderständer, den traditionellen Requisiten des Änderungsschneiders, ausgestattet, daneben jedoch auch mit Hilfe seiner satire-erprobten Sprachwerkzeuge näht er disparate Erfahrungen und Bilder zusammen, kürzt hier und da, verlängert und passt an. "Şinasi Dikmens Faden"; so eine Kritikerin, "ist das Leben eines Türken in Deutschland mit allen seinen Widersprüchen" (Buchner).

Ich werde im Folgenden Dikmens zweites Solo-Programm eingehender vorstellen, da sich hier thematische Weiterentwicklungen und besonders die Evolution seiner Türkenfigur bestens verdeutlichen lassen. *Wenn der Türke zweimal klingelt* (1998), im Programmheft als "das multikultiste Kabarettstück der deutschen Sprache" angepriesen, ist eine Mischung aus Nummern- und Programmkabarett: Einerseits sind viele der Szenen völlig frei verschiebbar, andererseits wird zumindest ansatzweise eine Geschichte erzählt, beziehungsweise eine Entwicklung beschrieben: Unter dem Dach eines deutschen Jugendstilhauses wohnen Vertreter verschiedener ethnischer Minderheiten unter 'Aufsicht' eines schwäbischen Hausmeisters beisammen. Als der türkische Änderungsschneider Ahmet, einer der Bewohner "dieses babylonischen Hauses" (Programmheft), das Anwesen erwirbt, eskalieren die Spannungen mit dem nationalistisch gesinnten "Meister des Hauses". Die Geschichte ist als Allegorie auf die deutsche Gesellschaft auslegbar und bietet zugleich einen bissigen Kommentar zu dem ideologisch aufgeladenen Bild einer 'Festung Deutschland', die sich gegen die türkische Bedrohung zur Wehr setzen muss.

Die Handlung des Stückes oszilliert zwischen dem Türken und dem Schwaben, die einander freilich nie auf der Bühne begegnen, da Dikmen abwechselnd in beide Rollen schlüpft. Diese Zweiteilung findet ebenfalls im Bühnenbild Ausdruck, das neben einer Jugendstilfassade rechterhand auch Ahmets Schneiderei darstellt. Der Titel verweist auf den US-Film *The Postman Always Rings Twice* (1981) und stellt damit einen Bezug zur Thematik des Ehebruchs ein. Daneben klingt in Dikmens Variation des Titels jedoch auch der von deutschen Medien heraufbeschworene türkische Ansturm auf das 'Haus Deutschland', beziehungsweise auf die 'Festung Europa' an. "Wenn der Türke zweimal klingelt", verkündet der Hausmeister ans Publikum gewandt, "dann kommt der zur Sache" (Dikmen, *Wenn der Türke*). Diese Worte lassen einen Bezug sowohl auf die Gattin des griechischen Nachbarn zu, mit der Ahmet angeblich eine Affäre hat, als auch auf das deutsche Anwesen, das er in Besitz genommen hat. Damit wird dem Türken neben einer sexuellen auch eine kulturelle Bedrohlichkeit zugeschrieben, da er sich in Form eines Jugendstilhauses gleichsam des deutschen kulturellen Erbes bemächtigt hat. So betrachtet es wenigstens der Hausmeister: "So weit ist es also gekommen: Ein Muselmane herrscht über deutsches Kulturerbe!" (ebd.).

Dieser Hausmeister ist von Beginn an als nationalistisch und fremdenfeindlich dargestellt. Sein Denken vollzieht sich in Vorurteilen und Stereotypisierungen: "So ist der Pole!" oder "So ist der Türke!", stellt er wiederholt fest, lediglich der Schweizer sei "der Lichtblick im trüben Dunkel dieses Völkergemisches" (ebd.). Zwar besitzt der Hausmeister selbst multikulturelle Wurzeln, doch beschränken sich diese auf den europäischen Raum: "In meinen Adern fließt das Blut der europäischen Gemeinschaft", verkündet er voller Stolz, "aber kein Tröpfchen Türkenblut!" (ebd.). Diese Grenzziehung markiert für ihn auch das Limit des Akzeptierbaren: Je östlicher die Herkunft des Hausbewohners, desto anstößiger erscheint er in den Augen des Hausmeisters; der Türke als Nicht-Europäer ist vollends unannehmbar, seine schiere Anwesenheit stellt einen Affront dar. Die Tatsache, dass er sich ein deutsches Anwesen angeeignet hat, rückt ihn in unmittelbare Nähe kriegerischer Vorstöße längst vergangener Zeiten. Was den anstürmenden osmanischen Horden nicht gelungen war, hat sich hier ohne Blutvergießen auf ganz legalem Weg vollzogen: Das deutsche Haus steht nunmehr unter türkischer Herrschaft. Der Hausmeister setzt sich gegen diese Usurpation mit allen ihm zur

Verfügung stehenden Mitteln zur Wehr: Er gibt dem Türken einerseits zu verstehen, dass dieser als "integrierter" Hausbesitzer bestimmte Pflichten zu erfüllen und eine deutsche Haltung zu vertreten habe. Daneben betreibt er vorsorglich auch subversive Handlungen, indem er etwa in einem anonymen Anruf den Griechen von der Affäre seiner Frau mit dem Türken zu überzeugen versucht, frei nach dem Motto: "Die Harmonie der Ausländer untereinander ist der Feind unserer inneren Ordnung!" (ebd.). Am Ende wird dem Hausmeister ironischerweise gerade seine rassistische Parteilichkeit zum Verhängnis: Er wandert als vermeintlicher Handlanger des Drogen schmuggelnden Schweizers, den er vorher noch als "Schwabe in Vollendung" gelobt hatte, hinter Gitter.

Der türkische Änderungsschneider Ahmet ist der eigentliche Zentralcharakter des Stücks. An ihm lassen sich durchaus Grundzüge der traditionellen überintegrierten Dikmen-Figur erkennen, doch hat sich diese insofern weiterentwickelt, als ihr sozialer Status nunmehr ein ganz anderer ist: Während er zunächst noch (wie auch in *Kleider machen Deutsche*) als Änderungsschneider in Erscheinung tritt – einer Figur ohne besonderes soziales Prestige also, die aber immerhin Teil der deutschen Gesellschaft ist –, steigt er nach der Pause ganz rechtens zum deutschen Hausbesitzer auf. Dies gelingt ihm durch den Verkauf seines türkischen Grundstücks am Meer. Voller Stolz verkündet er nach vollzogener Transaktion: "In Deutschland habe ich es zu Etwas gebracht. In Jugendstil lebe ich, der Türke, der ein ödes Land . . . gegen dieses wunderschöne Haus getauscht hat" (ebd.). Dieser Tausch versinnbildlicht einen Bruch mit der einstigen türkischen Heimat, ihren Werten und Traditionen; der türkische Änderungsschneider / Hausbesitzer richtet sich von nun an nach deutschen Maßstäben.

Wiederum lässt sich dies anhand des Hauses festmachen: Während der deutsche Hausmeister nur ideologisch-abstrakt von Kulturerbe spricht, liegt dieses dem türkischen Migranten Ahmet tatsächlich am Herzen: "Für dieses Land und für die Erhaltung seiner Kultur Opfer bringen", nennt er seine Beweggründe für den Kauf des Hauses, "auch als türkischer Änderungsschneider" (ebd.). Um diesem hehren Erbe gerecht zu werden, habe er die Wesensmerkmale des Jugendstils studiert, ausgedehnte Renovierungsarbeiten geleistet und sogar bei den Behörden erreicht, dass das Haus unter Denkmalschutz gestellt wurde. Doch nicht nur "die Prinzipien des Jugendstils" übernimmt Ahmet, er lässt sich überdies auch vom Hausmeister davon überzeugen, dass er die "religiösen

Überfremdungsängste der anderen deutschen Hausbesitzer" begreifen und sich selbst zu eigen machen müsse. Bald beginnt er in das gleiche fremdenfeindliche Horn wie der Schwabe zu stoßen: "Ich habe das Haus nicht gekauft, um mich von diesen Minderheiten plagen zu lassen. In der Türkei hatten wir Minderheiten genug" (ebd.). Aus dem Mund des Türken klingt eine solch diskriminierende Haltung freilich besonders absurd. Diese Entwicklung findet am Ende des Stücks ihren Höhepunkt darin, dass Ahmet nach der Festnahme seines Hausmeisters unter den Zuschauern einen neuen deutschen Hausmeister sucht und dafür lediglich einen "mündlichen Mentalitätsnachweis" verlangt. Mit den Insignien der "hausmeisterlichen Macht" ausgestattet, könne der neue Hausmeister sogleich richtig loslegen: "Und dann zeigen Sie dem multikulturellen Sauhaufen hinter dieser meiner Jugendstilfassade mal richtig, wo in Deutschland der Bartel den Most holt!" (ebd.).

In seiner gewohnt satirischen Manier zieht Dikmen in *Wenn der Türke zweimal klingelt* über Vertreter verschiedener Kulturen gleichermaßen her. So bezeichnet er den Polen etwa als "dummen August der Europäer" und macht sich über die Aussprache des Österreichers lustig, indem er behauptet, dieser habe Deutsch im Goethe-Institut ohne Grammatik und mit falscher Betonung gelernt. Und auch Nationen, die historisch oder politisch als Gegner der Türken gelten können und deren Darstellung daher mit gewissen Risiken verbunden ist, spart er nicht aus: Gemäß Ahmet würden Kurden überhaupt nicht existieren, sondern seien "eine reine Erfindung von Karl May" (dies entspricht in etwa der offiziellen Haltung des kemalistisch geprägten Staates, den Dikmen damit auf die Schippe nimmt); die Griechen wiederum wären gar nicht so schlecht, wenn sie nicht stets vorgäben, alles bereits vor den Türken entdeckt zu haben (ebd.) – ein Thema, das der Kabarettist als Grundidee seines Programms *Du sollst nicht türken!* weiter ausarbeiten sollte.

In der Hauptsache geht es Dikmen jedoch um die Darstellung von Türken und Deutschen, sowie deren Verhältnis zueinander. Ahmet spricht in diesem Zusammenhang überspitzt von zwei verschiedenen "Menschenarten": Der Türke wachse horizontal, was seinen "breiten Horizont" erkläre, während der Deutsche vertikal wachse, was ihm wiederum einen großen "Überblick" verschaffe. Deutsche Gentechniker würden derzeit an einer Kreuzung der beiden Arten arbeiten, in der Hoffnung, so einen "horizontalen

Senkrechtstarter" oder auch doppelten Staatsbürger zu erschaffen. Neben fundamentalen Unterschieden gäbe es allerdings durchaus auch Gemeinsamkeiten zwischen Türken und Deutschen: So würden beispielsweise Männer beider Kulturen stets Frauen der jeweils anderen Kultur zum Objekt ihrer Begierde erheben. Völkerverbindend kann auch Dikmens Technik der Aufweichung von Identitätsgrenzen bezeichnet werden, die bereits in seinem ersten Solo-Programm Anwendung fand und hier weitergeführt wird, etwa wenn Ahmet die Deutschen als "die Türken Europas" und die Türken als "die Preußen vom Orient" bezeichnet (ebd.).

Unter den türkisch-deutschen Solo-Kabarettisten dieser Tage ließe sich Dikmen als der 'Traditionalist' klassifizieren. Wie meine Darstellung gezeigt haben dürfte, ist er auch nach der Gründung der *KÄS* den Themen seiner frühen Satiren und der Spielform des politisch-satirischen Kabarett treu geblieben. Es liegt Dikmen fern, das deutsche Kabarett zu revolutionieren oder auch nur geringfügig zu ändern; vielmehr ist er – ähnlich seiner Bühnenfigur aus *Knobi-Zeiten*, doch mit ungleich größerem Erfolg – bemüht, sich zu 'integrieren' und ein Teil der etablierten Kabarett-Szene zu sein. Zwar erkennt er seine kulturellen Wurzeln ohne jede Einschränkung an: "Von meiner Herkunft lebe ich" (pers. Interview); doch in seinen Programmen soll sich dies lediglich bezüglich der Themenwahl niederschlagen. Es ist ausdrücklich Dikmens Absicht, professionelles deutsches Kabarett zu bieten. Zu diesem Zweck lässt er sprachlich alle Texte von seinem Regisseur Wolfgang Marschall überprüfen, der sogar aktiv in den Schreibprozess eingreift und als Co-Autor der Stücke genannt ist. Dikmen erklärt hierzu: "Ich lasse korrigieren, weil wir zu dem Schluss gekommen sind, wenn ich schon in Deutschland professionell arbeite, dann müssen wir die Sachen auch so herüberbringen, dass die Deutschen mich verstehen" (ebd.). Er spricht in diesem Kontext von einem "Abtritt von dem Recht", der deutschen Sprache Unkonventionelles zuzumuten. Kommunikation ist also absolut zentral für Dikmen: "Ich oben auf der Bühne, das Publikum unten – aber wir verstehen uns" (ebd.).

Auch als Satiriker ist Dikmen über die Jahre eher versöhnlicher geworden: Erwähnte er in früheren Interviews häufig noch seine Empörung über soziale Missstände, die Ausländer diskriminierten und zur Anpassung zwingen wollten – "Da muss man sich einfach äußern, mit Wut, mit Zorn, auch mit Hass" ("Das erste türkische Kabarett" 116), so ist er heute eher geneigt, die Dinge entspannter zu betrachten. Zwar erregen manche

Umstände, wie etwa Fälle offenen Fremdenhasses, nach wie vor Dikmens Zorn, doch ist er als Kabarettist bemüht, seine Emotionen stets so zu verarbeiten und zu präsentieren, dass das Ergebnis sein Publikum zufrieden stellt:

Und ich frage mich: Wie bringe ich meinen Zorn rüber? Das musst du in einer Weise machen, dass die Leute dich verstehen. Als Mensch bin ich sauer und ich bin früher auch oft zu schnell an die Decke gegangen, doch dann habe ich versucht, auf eine andere Art und Weise mein Problem darzustellen. Auf der Bühne versuche ich, nicht sarkastisch zu sein, denn Sarkasmus befriedigt vielleicht mich, jedoch nicht das Publikum. Ich versuche das auf ironisch-humoristische Weise. (pers. Interview)

Gewiss trägt der Umstand, dass Dikmen neben dem Unterhalter nun auch der Gastgeber seines (hauptsächlich deutschen) Publikums ist, maßgeblich dazu bei, dass er sich verpflichtet fühlt, diesem mehr denn je entgegen zu kommen. Und so gibt er sich auf der Bühne sprachlich wie inhaltlich zumeist sanft und leutselig und bleibt, anders als sein früherer Partner Omurca, "stets innerhalb der Grenzen des gutbürgerlichen Geschmacks" (Segler). Auch wenn so viel Harmoniewillen mitunter der Satire abträglich ist, so gelingt es Dikmen doch stets, seine Ansichten souverän und vor allem unterhaltsam ans Publikum zu bringen:

Ich möchte, dass das Publikum mich nicht als Ankläger sieht, sondern als Unterhalter, als einen der sich auch über die Missstände lustig machen kann. Das Lachen ist viel gefährlicher als ein politisches Manifest, als Jammern und Heulen oder zornig auf der Bühne zu toben. . . . Und während die Zuschauer lachen, juble ich ihnen auch meine Ideen unter, das, was ich von den Dingen halte. (pers. Interview)

Den Höhepunkt dieser Entwicklung stellt Dikmens bislang letztes Programm dar: "Şinasi Dikmen ist unter die Märchenerzähler gegangen", so ein Pressebericht zu *Quo vadis, Türke?*, mit dem Dikmen seit Herbst 2002 auftritt. "Eine Verwandlung, die dem türkischen Kabarettisten wunderbar bekommt: Selten hat man den Mitbegründer der Frankfurter KÄS so locker erlebt wie in seinem neuen Solo-Programm" (Becker). Vor dem Hintergrund einer großen Weltkarte erzählt Dikmen hier zwanglos und fast ohne Seitenhiebe die Mär vom jungen Ziegenhirten aus dem Dorf an der Schwarzmeerküste, dem im Traum der Heiland Goethe erscheint und den Auftrag erteilt, im fernen Frankfurt eine Kabarettbühne zu gründen. Die erste Hälfte der Aufführung besteht aus Anekdoten aus der Türkei und Dikmen nippt dazu genießerisch an einem Glas schwarzen Tee. Nach

der Pause wechselt mit dem Land auch das Getränk und gibt nun bei Rotwein Episoden aus Deutschland zum Besten. Mit *Quo vadis, Türke?* hat sich Dikmen, dem bereits zu *Knobi*-Zeiten als Kabarettist eine gewisse Liebeshwürdigkeit nachgesagt wurde, vom satirisch-bissigen Ton fast vollständig verabschiedet. "Quo vadis, Türke?" – es wird tatsächlich zu sehen sein, wohin dieser Weg Dikmen (und andere Künstler türkischer Herkunft) in Zukunft führen wird.

4.6. MUHSIN OMURCAS CARTOON-KABARETT

Im Gegensatz zu Dikmen betrachtete sich Omurca stets als einen künstlerischen Nomaden. Eine feste Bühne kam für ihn niemals in Frage, und so befindet er sich auch als Solist weiterhin ständig auf Tour durch die BRD. Als sich das Ende des *Kabarett Knobi-Bonbon* abzeichnete, verlor er ebenso wie sein Partner keine Zeit und schrieb kurzerhand ein soeben fertiggestelltes Programm zum Einmannstück um. Im Verlauf dieser Arbeit kam er auf den Gedanken, Karikaturen in die Bühnenpräsentation zu integrieren. Omurca erinnert sich:

Ich hatte das Stück erst für zwei Protagonisten – also für *Knobi-Bonbon* – geschrieben. Aber als wir auseinander gingen, blieb mir nichts anderes übrig, als das Programm für eine Person umzuschreiben. Ich war aber nicht gewohnt, das Publikum zwei Stunden lang alleine zu unterhalten. Zugegeben, der zweite Protagonist fehlte mir sehr. So kam ich auf die Karikaturen. Die sollten mich auf der Bühne begleiten. (pers. Interview)

Diese formale Neuerung entstand folglich zunächst aus der Not heraus, den fehlenden Partner ersetzen zu müssen. Im Rückblick sieht Omurca jedoch durchaus auch eine Logik hinter der Fusion dieser Kunstformen, die sich beide der Mittel der Satire bedienen: "Mit den Texten ist es ja wie mit der Karikatur: Man muss Pointen finden." Und: "Ein Cartoon Strip oder eine Karikaturgeschichte ist nichts anderes als eine gezeichnete Szene, ein gezeichnetes Drehbuch" (ebd.).

Wie erwähnt hatte Omurca seine künstlerische Laufbahn nicht etwa als Kabarettist sondern als Karikaturist begonnen. Auch während der gemeinsamen Zeit mit Dikmen zeichnete er unentwegt weiter und wurde dafür sogar mit verschiedenen internationalen

Preisen bedacht. Allerdings betrieb Omurca diese beiden Bereiche stets getrennt von einander; erst mit Beginn seiner Solo-Karriere verband er seine zwei künstlerischen Leidenschaften und schuf damit eine neue Bühnenform: das Cartoon-Kabarett. Trotz indirekter Vorgänger wie Otto Waalkes und Lorient, die bereits seit den siebziger Jahren Cartoons in ihre Shows integrierten, ist Omurcas spezifische Neuerung bislang in der deutschen Kabarettszene einmalig. Während er selbst auf der Bühne in verschiedene Rollen schlüpft, wirft ein Diaprojektor Bilder auf eine große Leinwand. Diese untermalen entweder eine Pointe oder kommentieren das Geschehen und schaffen so zusätzliche Bedeutungsebenen. Zudem ermöglichen sie es Omurca, auch ohne Partner auf der Bühne in eine Art Dialog zu treten (ebd.). Und in seinem Debüt-Soloprogramm verleiht er der Karikatur sogar einen Symbolgehalt. Der türkische Charakter erwacht hier aus einem Alptraum, in dem er sich als ein an die Wand geheftetes Türkenposter gesehen hatte, und stöhnt: "Ich bin platt. Bin nur noch zweidimensional. Nichts als eine Radierung eines Türken. Ein Blatt Türke" (Omurca, *Tagebuch eines Skinheads*). Der Türke als ein 'flacher' Charakter, ein ausradierbarer Sketch bar jeder Tiefe und ohne eigenen Willen, reduziert zu einem (Klischee-)Bild, einem Konstrukt der Gesellschaft – Omurca gelingt in dieser Darstellung ein imposantes Symbol kultureller Unterdrückung.

Bereits Anfang 1997 präsentierte Omurca unter dem Titel *In Istanbul* eine frühe Version seines neuen Stücks. Hier begibt sich das alter ego des Kabarettisten mit einem Freund in die türkische Bosphorusmetropole, wo sie von einer skurrilen Situation in die nächste geraten und dabei unter anderem einem deutschen Skinhead begegnen, der eigens für eine geplante Straßenschlacht zwischen konkurrierenden Fußballfans angereist ist. Die kaum zusammenhängenden, durch Diaprojektionen pointierten Szenen bescherten Omurca jedoch nur einen mittelmäßigen Erfolg: Die Resonanz der Zuschauer und Medien war gering, einige Vorstellungen mussten vor nahezu leeren Sälen stattfinden (Kaapke). Omurca ließ sich dadurch jedoch nicht entmutigen, sondern entwickelte sein Programm kontinuierlich weiter. Als er 1998 für die Endfassung seines inzwischen in *Tagebuch eines Skinheads in Istanbul* umbenannten Stücks mit dem Deutschen Kabarett Sonderpreis bedacht wurde, war der Grundstein für eine erfolgreiche Solokarriere gelegt.

Wie ich noch ausführen werde, sind in Omurcas erster Solo-Show durchaus Parallelen zu früheren Programmen des *Kabarett Knobi-Bonbon* erkennbar; dennoch stellt

sein *Tagebuch eines Skinheads in Istanbul*, eine mit fünfunddreißig Diaprojektionen untermalte satirische Entlarvung xenophober Tendenzen in der deutschen Gesellschaft, nicht nur eine formale Weiterentwicklung dar. Auch in thematischer Hinsicht betrat Omurca mit diesem Programm Neuland: Erstmals stehen hier nicht mehr Fragen der Identität und Integration türkischer Migranten im Mittelpunkt, sondern die Handlung dreht sich primär um einen deutschen Charakter und dessen radikale Reaktion auf die Anwesenheit von 'Fremden' in der deutschen Gesellschaft. Der Protagonist des Stücks ist der Skinhead Hansi, der wegen Inbrandsetzung eines türkischen Wohnviertels zu einer "Umerziehungstherapie" in Istanbul verurteilt wurde. Ihm zur Seite gestellt sind ein deutscher Pädagoge, der den vierwöchigen Resozialisierungsprozess überwachen soll, sowie ein türkischer Dolmetscher. Die Rahmenhandlung bildet eine Diashow, die der unlängst aus der Türkei heimgekehrte Hansi für seine Freunde und Gesinnungsgenossen organisiert hat. Dieser Kunstgriff rechtfertigt nicht nur die Einbeziehung der Karikaturen, sondern ist auch der Geschlossenheit des Stückes dienlich. Das Resultat ist ein Programm, das sich nicht wie meist im Kabarett üblich in kaum zusammenhängenden Episoden erschöpft, sondern eine weitgehend durchgängige Geschichte erzählt.

Bereits Hansis erster Auftritt verdeutlicht, wie kläglich die Erziehungsabsichten der deutschen Staatsanwaltschaft an seiner Person gescheitert sind: Kaum auf der Bühne angekommen, reißt er schon seine Rechte in die Höhe und begrüßt die Zuschauer mit den Worten "Sieg heil, alle zusammen!" – eine provozierende Geste, welche das deutsche Publikum von Beginn an in die Rolle von Hansis rechtsradikaler Kumpane zwingt, bei denen er sich "gesund und munter von der Türkenfront" zurückmeldet (Omurca, *Tagebuch eines Skinheads*). In der darauf folgenden Diashow lässt er die Stationen des vergangenen Monats Revue passieren. Das ganze Ausmaß von Hansis Fremdenhass findet in seiner Reaktion auf den Urteilsspruch des Gerichts Ausdruck: "Lieber lebenslänglich in Deutschland, sogar mit Schwulen, aidsverseuchten Junkies, deutschen Kinderschändern in einem deutschen Knast sitzen als vier Wochen Freigänger im Kanakenland!" (ebd.).

Bei seiner Ankunft in Istanbul findet der Skinhead zunächst seine schlimmsten Befürchtungen bestätigt: Die Begrüßungsszene am Flughafen setzt er voller Abscheu mit Gruppensex gleich und das nächtliche lautstarke Beten der Moslems deutet er sogar als Angriff auf Leib und Leben. Tags darauf zeichnet sich bei einem Moscheebesuch jedoch

ein erster Wandel in Hansis Feindbild an. Als er bemerkt, wie sich die in Reih und Glied angetretenen Menschenmassen auf Kommando gleichförmig verbeugen und zum Gebet niederlassen, zeigt er sich zutiefst beeindruckt und kommentiert: "Zucht und Ordnung und Disziplin! Von denen können wir was lernen, Kameraden!" (ebd.). Mit dieser Erkenntnis findet Hansis Läuterungsprozess allerdings im Großen und Ganzen auch schon seinen Abschluss. Für den Rest seines 'Erziehungsaufenthaltes' mimt er den proletenhaften deutschen Touristen und amüsiert sich ohne gedanklichen Tiefgang. Zwar haben sich seine anfänglichen Berührungsängste auf wundersame Weise in Wohlgefallen aufgelöst, einen Lernprozess hat dieses Verschwinden jedoch nicht initiiert. Wie untherapierbar der Skinhead ist, offenbart sich zum Abschluss seines Istanbul-Aufenthaltes: Als es nach einem Fußballspiel zu Straßenschlachten zwischen Türken und Kurden kommt, mischt sich Hansi, nach wochenlanger Zurückhaltung gleichsam unter Entzug stehend, sogleich mit Lust unter die Kämpfenden und drischt gemeinsam mit den Türken auf die Kurden ein. Welche Minderheit nun Hiebe bekommt, ob Türken in Deutschland oder Kurden in der Türkei – für den Skinhead macht das kaum einen Unterschied. Und so hat die Türkei (deren Kurdenhaltung Omurca hier kritisiert und so weiter dem Grundsatz, niemals nur einseitig Kritik zu üben, treu bleibt) auch für einen Besucher von Hansis Schlag vieles zu bieten. Ironischerweise schlägt er daher am Ende der Diashow seinen Kumpanen vor, im nächsten Sommer gemeinsam auf Kosten des deutschen Steuerzahlers in die Türkei zu fliegen – ein Hinweis auf die Absurdität derartiger staatlich verordneter "Umerziehungstherapien" (ebd.).¹⁶⁴

Mit dem Skinhead Hansi schuf Omurca einen für das türkisch-deutsche Kabarett neuartigen Charaktertypen. Eine Verbindungslinie zu der Erzählerfigur der Dikmenschen Satiren ließe sich höchstens insofern herstellen, als Hansi gleichermaßen naiv dargestellt ist. Die Funktion dieser Porträtierung ist in beiden Fällen gleich: Man kann jemanden, der so wahllos Diskriminierungen von sich gibt und dabei die eigene Ignoranz und Stupidität offenbart, kaum ernst nehmen – eine solche Person genießt gleichsam Narrenfreiheit und kann ungestraft sein Spiel treiben. In diesem Kontext erklärt sich wohl auch der für einen Skinhead unpassende Name 'Hansi'. Alles in allem ist Omurcas Skinhead trotz seiner Brandtat (bei der wie durch ein Wunder nur ein Sachschaden entstand) und trotz aller verbalen Entgleisungen harmlos, ja geradezu verharmlosend beschrieben: "Hansi ist kein

Monsterverschnitt, wirkt trottelig, lächerlich. Fast liebenswert" (Wollenhaupt). Reformierbar ist dieser Junge zwar nicht, doch auch nicht besonders furchteinflößend – eher ein Skinhead zum Kuschneln. Diese Darstellung eines rechtsradikalen Jugendlichen erscheint nicht unproblematisch; doch kann man sie durchaus auch im Sinne der Enttabuisierung eines heiklen Themas interpretieren.¹⁶⁵

Während Hansi also das Figuren-Repertoire des türkisch-deutschen Kabarettis erweitert, handelt es sich bei seinem (wie alle Figuren ebenfalls von Omurca) gespielten Reisegefährten, dem deutschen "Reformpädagogen" Dr. Botho Kraus, um eine Variation der traditionellen Bühnenfigur Dikmens: Dessen unbändiger Integrationswille an den deutschen Kulturkontext verwandelt sich im Falle Bothos in eine geradezu maßlose Türkenliebe, die in einer Rede eskaliert, welche er in volltrunkenem Zustand während eines Festgelages hält. "I have a dream!", verkündet er und zeichnet dann seine höchste Utopie einer toleranten deutschen Gesellschaft, in der das Wort "Türke" als diskriminierend abgeschafft wurde und Türken selbst unter Naturschutz stehen (ebd.). Wie so viele deutsche Charaktere in Dikmens Satiren, und ebenso in den Auftritten der *Bodenkosmetikerinnen* handelt auch Botho unter einem krankhaften Zwang, Ausländern beizustehen. Selbst Hansi spricht in diesem Kontext von einem "Helfersyndrom" und erklärt: "Er braucht immer einen Türken, dem er helfen kann" (ebd.). Wie könnte es verwundern, dass Bothos permanente Besserwisserei und sein Helfen um jeden Preis bei den Türken auf wenig Sympathien stoßen? Den türkischen Dolmetscher verfolgt Bothos Insistenz sogar bis in den Schlaf: "Jede Nacht gleicher Alptraum. Sobald ich einschlafe, zack, erscheint Botho! Als Vampir. Er säuft zwar kein Blut, aber er hilft Türken zu Tode!" (ebd.).

Vergleichbar mit dem Bühnencharakter Şinasi / Schimanski, der in *Vorsicht, frisch integriert!* einen gegenläufigen Integrationsprozess (oder auch Dis-Integrationsprozess) durchläuft und zu seinen türkischen Wurzeln zurückfindet, kehrt auch Botho in Istanbul nach und nach in den Schoß einer als deutsch verstandenen Befindlichkeit zurück. Dieser innere Gesinnungswandel hinterlässt auch in Bothos Äußerem Spuren: Dem anfänglich so euphorisch-idealistischen Türkenfreund fallen nämlich aus Kummer über die realen Zustände in seinem Traumland immer mehr Haare aus, bis er schließlich einem Skinhead gleicht. Als er am Ende gar wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses inhaftiert wird und

ihm die türkische Freundin davonläuft, schlägt Liebe vollends in Hass um. Hansi quittiert die Veränderung mit den freudigen Worten: "[D]as ist nicht mehr der Botho von damals, nein, das ist der neue Botho, der geläuterte, der ins Deutschtum zurückgekehrte verlorene Sohn. . . . Dieser alte Linke ist zur neuen Rechten konvertiert" (ebd.). Der letzte Satz unterstreicht den bereits in Bothos Namen offenkundigen Bezug zum Schriftsteller Botho Strauß, dem im Anschluss an seinen Artikel "Anschwellender Bocksgesang", welcher 1993 in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den Brandanschlägen auf Türken im *Spiegel* erschien, Ähnliches nachgesagt wurde.¹⁶⁶

Als einziger türkischer Charakter tritt in einer Nebenrolle ein ständig grinsender Dolmetscher namens Simulti Ali in Erscheinung. Dolmetscher-Figuren finden sich auch in verschiedenen frühen Dikmen-Satiren (am detailliertesten in "Brautbeschauer" in *Der andere Türke*), doch handelt es sich dort in der Regel um assimilationsfreudige Türken, die zwischen Gastarbeitern und Deutschen vermitteln und dabei oft von Opportunismus getrieben ihre Landsleute übers Ohr hauen. Omurcas Simulti Ali unterscheidet sich drastisch von diesen Figuren. Das liegt in der Hauptsache daran, dass die Umstände im *Tagebuch des Skinheads* ganz anders sind, da dieses Stück in der Türkei spielt. Hier bräuchte es für Ali ohnehin keinerlei Vorteile, sich deutschen Grundsätzen anzupassen. Darüber hinaus besitzt er in diesem räumlichen Umfeld auch eine ganz andere Funktion und damit einen anderen Status. Denn als offizieller ernannter Dolmetscher vertritt er gleichsam die türkische Seite (oder Obrigkeit); auch wenn sich dies niemals in seinem Verhalten bemerkbar macht, so wird seine Bedeutung doch formal dadurch unterstrichen, dass er beide Teile des Stücks einführt und abschließt: Es ist Simulti Ali, der das Publikum auf die Handlung einstimmt und es am Ende der Aufführung mit einer Lehre nach Hause entlässt.

Wenn man bedenkt, dass Simulti Ali in der Frühphase des Stücks als zentraler Charakter vorgesehen war, dann überrascht es kaum, an diesem cleveren Dolmetscher Grundzüge der traditionellen Omurca-Figur wiederzufinden: Simulti Ali ist für die kritische Sicht zuständig und wirkt auf diese Weise als eine Art Korrektiv zu Hansis diskriminierenden Aussagen und zu Bothos genereller Orientierungslosigkeit. Mitunter greift er sogar direkt in die Handlung ein, so etwa als der Skinhead auf einem Karussell festsetzt und gezwungen ist, bis zum Erbrechen rechtsherum im Kreis zu fahren.

Irgendwann erscheint Simulti Ali, doch bevor er Hansi aus seiner misslichen Lage befreit, lässt er ihn zuerst ebenso lange in die entgegengesetzte Richtung kreiseln und kommentiert dies mit den Worten: "Zu lange nach rechts gedreht, hä? Tja Junge, das müssen wir aber jetzt ausbalancieren" (ebd.). Trotzdem ist Ali nicht krampfhaft belehrend wie etwa der deutsche Botho, sondern zeichnet sich durch einen hintergründigen Humor aus, der ihn nicht einmal davor zurückschrecken lässt, billige Türkenwitze zum Besten zu geben. Freilich verbirgt sich dahinter die gleiche Absicht, die das Kabarett im Allgemeinen kennzeichnet: Mittels nur scheinbar harmloser Scherze soll das Publikum zum Lachen angeregt werden, welches als Vehikel für die Aussagen und Lehren des Kabarettisten dienen kann und daher als ein 'subversives' Lachen bezeichnet werden könnte. Im Falle Hansis zeigt diese Technik tatsächlich Wirkung: "Seit Simulti Ali mir täglich fünf Türkenwitze reinwürgt, bin ich echt abgehärtet. Ich finde diese Türkenwitze nicht mehr komisch, seit die Türken auch Türkenwitze erzählen. Seht ihr, Kameraden, sogar das haben sie uns weggenommen. Wir sind um ein Stück deutsche Kultur ärmer geworden" (ebd.).¹⁶⁷

Omurca erzählt die Geschichte seines Skinheads mit einer Ungezwungenheit und Frische, die in einem gewissen Kontrast zu Dikmens Neigung zum Monologisieren und Philosophieren steht. In seinem Hang zu lockeren Scherzen kommt Omurca zwar zum Teil dem Bereich der Comedy nahe, doch gelingt es ihm stets, den Fallstricken dieser als oberflächlich kritisierten Unterhaltungsform zu entgehen. *Tagebuch eines Skinheads in Istanbul* leistet im Großen und Ganzen eine tiefsinnige und oftmals auch provokante Bestandaufnahme interkultureller Beziehungen und Klischeebilder und wird damit Omurcas Eigenanspruch, kritisches politisches Kabarett zu bieten, gerecht. Wie Dikmen geht es ihm darum, diskriminierende und xenophobe Tendenzen in der Gesellschaft mit den Mitteln der Satire bloßzustellen; eine entscheidende Abgrenzung zwischen den beiden Ex-Partnern vollzieht sich jedoch dadurch, dass Omurca (wenigstens in *Skinhead*) das von Dikmen bevorzugte Thema der Zwang-Integration höchstens noch am Rande anspricht. Stattdessen greift er, wie bereits erwähnt, mit seinem Protagonisten Hansi die Perspektive der radikalen Opposition auf und berührt damit zugleich auch das heikelste Kapitel der deutschen Vergangenheit, die Zeit des Nationalsozialismus.

Satirische Programme über Rechtsradikalismus sind in der Bundesrepublik nach wie vor keineswegs an der Tagesordnung. So verwundert es nicht, dass Omurcas Stück *Faschisten* in ganz Deutschland alarmierte und erboste. Der Kabarettist berichtet von einer Veranstaltung in Saalfeld, "einer Hochburg der Neonazis im Osten Deutschlands", im Jahr 1998: "Am Abend meiner Aufführung sollen angeblich 1200 Glatzköpfe bereit gestanden haben, Randalen zu veranstalten." Die Polizei eskortierte den Kabarettisten zur Bühne und bot anschließend auch an, Nachtwache vor dem Hotel zu halten. Doch Omurca war die Sache nicht geheuer: "Ich dachte mir, wie soll ich hier in diesem Fachwerkhäuser schlafen? Ich hab sofort an Solingen gedacht, diese Häuser brennen so schnell" (pers. Interview). So reiste er noch in der gleichen Nacht weiter. In diesem Zusammenhang erwähnt Omurca auch eine interessante geografische Beobachtung:

Es kam vor, dass ich Auftritte in zwei nahe aneinander liegenden Städten hatte, eine im Westen und eine im Osten. Im Westen lachte das Publikum den ganzen Abend hindurch und im Osten war es still. Da gibt es immer noch große kulturelle Unterschiede. Ohne geografische Kenntnisse könnte man nur nach der Reaktion des Publikums die alte Grenzlinie fast identisch nachzeichnen. (ebd.)

Obgleich es sich beim Zentralcharakter des Stücks um einen Neonazi handelt, beschränkt sich Omurcas Kritik nicht allein auf die faschistische Szene Deutschlands. Am Ende des Programms bekennt Simulti Ali, dass so offensichtliche Rassisten wie Hansi nicht einmal seine Hauptsorge seien; diese könne man wenigstens problemlos erkennen. "Was mit den anderen?", fragt er das Publikum. "Wie soll ich die anderen Glatzköpfe erkennen, die noch Haare aufm Kopf haben?" (Omurca, *Tagebuch eines Skinheads*). Die Kritik des Stücks richtet sich (neben jeder Art von Radikalismus von Seiten faschistischer Gruppierungen) also gerade auch gegen jene Fälle von Diskriminierung und Fremdenhass, die unsichtbar und im Verborgenen geschehen, sei es in Bürokratie und Gesetzgebung oder auch in sozialen Institutionen oder sogar im Bereich Presse und Literatur (all dies in Person des Botho Kraus). Daneben verteilt er auch munter Seitenhiebe gegen Menschenrechtsverletzungen in der Türkei, so etwa im Rahmen der kurz angesprochenen Inhaftierungsszene.

Omurca fühlt nicht den Zwang, sich der deutschen Kabarettsszene anzupassen. Anders als Dikmen hält er es für unnötig, seine Bühnensprache von allen Merkmalen seiner türkischen Herkunft zu befreien. Hierzu bemerkt er: "Ich verändere meine Sprache

auf der Bühne nicht. Ich weiß zwar, dass ich, wenn ich frei und spontan spreche, hin und wieder Fehler mache, doch ich nehme das nicht nur hin, sondern sehe das sogar positiv als eine besondere Färbung der deutschen Sprache" (pers. Interview).¹⁶⁸ Diese Sicht teilt Omurca etwa mit Özdamar, die, wie ich bereits ansprach, Fehler als einen wesentlichen Teil der eigenen Identität in der 'Fremde' betrachtet. Omurca fährt fort: "Neben den unabsichtlichen Fehlern kann ich mich aber auch ganz bewusst versprechen. Ich kann so tun, als hätte ich tatsächlich einen Fehler gemacht, und damit ganz andere Sachen ausdrücken." Was bei deutschen Darstellern aufgesetzt wirkt, kann er als 'Ausländer' weit glaubhafter vermitteln, nämlich dass Versprecher und sprachliche Fehler ohne Absicht geschehen; auf diese Weise steht ihm als Kabarettist ein zusätzliches künstlerisches Mittel zur Verfügung: "[I]ch kann es mir erlauben, irgendein Wort, das gar nicht in den Kontext passt, zu verwenden, und wenn dann alle lachen, kann ich überrascht tun und sagen: 'Oh, habe wohl etwas Falsches gesagt. Entschuldigung, ich lerne immer noch'" (ebd.).

Im Skinhead-Stück sind sprachliche Sonderheiten, abgesehen von der mitunter ansatzweise gebrochenen Sprechweise Alis, allerdings recht rar gesät. Obgleich die Handlung in der Türkei spielt, verzichtet Omurca fast vollständig darauf, die türkische Sprache zu integrieren. Lediglich in zwei Fällen erlaubt er sich bilinguale Sprachspiele. Beide Male entsteht die Komik durch einen Wissensrückstand des Skinheads, welchen er bezeichnenderweise mit dem Großteil des Publikums teilt: Da Omurca die Sprachspiele ohne Erklärung belässt, können nur die türkischsprachigen Zuschauer gemeinsam mit den Nuancen des Witzes auch seine wahre Schlagrichtung durchschauen. Über die Gründe, warum Omurca hier den Großteil seines Publikums vom Verständnis ausschließt, kann nur gemutmaßt werden. Möglicherweise verteilt er hier kleine Bonbons an die Türken im Publikum; eventuell handelt es sich auch gerade bei dem ersten Sprachspiel um eine Art *insider joke*, einen Witz für Eingeweihte.

Im ersten Fall geht es um einen vermeintlichen Fehler, den Omurca Simulti Ali in den Mund legt. In der Begrüßungsszene stottert dieser den Skinhead in übertrieben schlechtem Deutsch an: "Du Sikin, hä, du Sikin, du Sikin?" Hansi fühlt sich davon belästigt, und um in Ruhe gelassen zu werden, antwortet er zustimmend mit "Ja ja! Ich Sikin!" (Omurca, *Tagebuch eines Skinheads*). Was ihm dabei allerdings entgeht, ist, dass dieser harmlos wirkende Aussprachefehler – Türken haben häufig Probleme, wenn im

Deutschen bestimmte Konsonanten unmittelbar aufeinander treffen (daher zum Beispiel das im Gastarbeiterdeutsch geläufige "nikis" anstelle von "nichts") – tatsächlich einen "Skin(head)" in ein männliches Geschlechtsteil verwandelt (so die Bedeutung des türkischen Wortes "sikin"). Dass ausgerechnet der deutschsprechende Dolmetscher Schwierigkeiten mit der Aussprache dieses Wortes haben soll, erscheint freilich nicht besonders glaubwürdig und Alis später bewiesenes Sprachkönnen stellt klar, dass er sich einen Scherz auf Kosten des Skinheads geleistet hat. Hansi jedoch ist völlig ahnungslos, was zur Folge hat, dass er sich später sogar im Rahmen eines Fernseh-Interviews als "sikin" ansprechen lässt.

Das zweite Sprachspiel ist subtiler und setzt zu den sprachlichen auch kulturelle Kenntnisse voraus: Hier hat sich der Skinhead von einem türkischen Schneider aus einem orientalischen Teppich eine Bomberjacke anfertigen lassen; auf den rechten Arm hat er als Emblem den deutschen Bundesadler sowie den Schriftzug "Ich bin stolz ein Deutscher zu sein" bestellt. Doch zu Hansis Ärger ist das Resultat die Karikatur eines Bundesadlers, gerupft und mit Feigenblatt zwischen den Beinen; zusätzlich hat der Schneider den Satz auf Türkisch wiedergegeben: "Ne mutlu Almanım diyene!" (ebd.). Was Hansi so empört, ist die Tatsache, dass dies niemand in der Heimat verstehen wird; was ihm jedoch dieses Mal entgeht, ist, dass diese Worte, die im deutschen Kontext als Neonazi-Parolen sicherlich provokant wären, in der türkischen Übertragung jede anrühige Konnotation verlieren. Hier nämlich stellen sie eine völlig legitime Äußerung dar, welche eine Verbundenheit zum türkischen Staat signalisieren, indem sie den auf Spruch "Ne mutlu Türküm diyene!" in Erinnerung rufen, welcher auf Deutsch so viel wie "Wer sagt, er ist ein Türke, kann sich glücklich schätzen" bedeutet. Dieser Spruch lässt sich auf Mustafa Kemal Atatürk zurückführen, für den jeder Mensch ein 'Türke' war, der die Republik zu gründen half – unabhängig seines ethnischen oder religiösen Hintergrundes.¹⁶⁹ Indem Omurcas Schneider Hansis rassistisch motivierten Ausspruch in sein humanistisches Gegenteil verkehrt, beschränkt sich seine Arbeit – wie im Fall des Dikmenschen Änderungsschneiders – nicht darauf, Modifikationen an Kleidungsstücken allein durchzuführen.

Sprachlich findet Omurcas bikultureller Hintergrund zwar nur in diesen beiden Fällen Ausdruck, doch resultiert er in einer ganzen Reihe hybrider Bilder, von denen ich

als beispielhaft Omurcas Tanz- und Gesangseinlagen, die irgendwo zwischen türkischer Folklore und westlichem Rap angesiedelt sind, sowie seine eigene türkische ('getürkte') Version der deutschen Nationalhymne, hervorheben möchte. Diese Hymne, die er an verschiedenen Stellen einsetzt, gibt im Stück gewissermaßen den Ton an; zudem besitzt sie eine unterhaltsame Vorgeschichte: Vor Jahren kam Omurca auf den Einfall, die die deutsche Hymne mit türkischen Instrumenten im orientalischen Stil aufnehmen zu lassen. Darauf wandte er sich an einige türkische Musiker und bestellte diese für den folgenden Tag in ein Tonstudio. "Sie hatten bis dato die deutsche Nationalhymne noch nicht einmal gehört. Dann summtete ich sie ihnen vor und bat sie, die Melodie im türkischen Volksmusiktakt zu spielen. Sie fingen gleich an zu spielen und bereits beim dritten Mal klappte es mit der Aufnahme" (pers. Interview). Das Ergebnis ist eine circa dreißig Sekunden lange, vielfach verfremdete musikalische Passage, die Omurca schon zu *Knobi-Bonbon*-Zeiten als eine Art Erkennungsmelodie nutzte. Und wie er augenzwinkernd hinzufügt: "Das ist bei der GEMA eingetragen auf Joseph Haydn / Muhsin Omurca.¹⁷⁰ Ist das nicht ein Witz? Ein echter Türkenwitz!" (ebd.). Doch freilich verbirgt sich auch hier eine tiefere Bedeutung hinter dem 'Türkenwitz': Omurcas hybride Version der deutschen Nationalhymne betont das Konzept der Gleichheit mit Unterschieden und attackiert somit Vorstellungen von Integration, die auf dem Prinzip der einseitigen Anpassung unter Verlust eigener Traditionen basieren; zugleich verweist sie auch auf die gemeinsame Geschichte von Deutschen und Türken, die sonst allzu häufig unbemerkt bleibt oder unterschlagen wird.

Nach dem Erfolg mit *Tagebuch eines Skinheads in Istanbul* wandte sich Omurca in seinem zweiten Soloprogramm wieder der deutschen Migrantenszene zu. *Kanakmänn – Tags Deutscher, nachts Türke* (2000) thematisiert den Identitätsspagat zwischen zwei Nationen, Kulturen und Sprachen – und nicht zuletzt auch dessen gesetzliche Grundlagen. Untermalt von über sechzig Dias erzählt der Protagonist Hüsnü Güzel seine Geschichte vom Erwerb der deutschen Staatsangehörigkeit, reflektiert über Vor- und Nachteile des türkischen und des deutschen Passes und fordert lautstark die doppelte Staatsbürgerschaft. Inhaltlich betrachtet kehrte Omurca mit *Kanakmänn* zwar zu den traditionellen Themen des Migranten-Kabarets zurück, in sprachlicher Hinsicht stellt das Stück jedoch insofern eine Weiterentwicklung dar, als es ganz ungezwungen türkische Passagen integriert. Wie

brillant Omurca dabei streckenweise mit Sprachen jongliert, vermittelt der Beginn des Stücks. Hier stellt sich der Hüsni dem Publikum vor und erklärt: "Ich bin kein Türke mehr! Voila! Ich nix Türke! . . . Also, ich bin Deutscher, tamam mı? Ich schwör bei Allah, iki gözüm çıksın! Anam avradım olsun!" (Omurca, *Kanakmân*). In seinem neuesten Programm setzt Omurca diese Entwicklung (oder 'Akzentverschiebung') fort: *Damsız girilmez* ("Kein Zutritt ohne Dame", 2003), ein Stück über die anstehende Vermählung der Türkei mit der Europäischen Union, findet fast komplett in türkischer Sprache statt; deutsche Passagen erscheinen hier nur noch als Einsprengsel. Mit einem Rückzug ins Türkische oder einer Abkapslung von der deutschen Szene hat dies jedoch wenig zu tun, was schon daran ersichtlich ist, dass der Kabarettist sein Stück inzwischen unter dem Titel *TRäume alptrEUme* ins Deutsche übertragen hat und seit Mai 2004 erfolgreich auf Tour bringt. Wohl aber verweist Omurcas Entwicklung auf ein gewandeltes Selbstverständnis türkisch-deutscher Künstler, die sich viel selbstbewusster als in früheren Jahren ihres bikulturellen Hintergrundes bedienen. Auch mit *Damsız girilmez / TRäume alptrEUme* hat Omurca ein neues Kapitel im türkisch-deutschen Kabarett aufgeschlagen.

4.7. SERDAR SOMUNCU UND DIE DEUTSCHE VERGANGENHEIT

Serdar Somuncus Auftritte sind nicht ohne Weiteres klassifizierbar. Die beiden dramatischen Lesereihen, die ich hier bespreche, sprengen in vieler Hinsicht die Grenzen des herkömmlichen Kabarets. Dass Somuncu dennoch in diesem Kapitel erscheint, lässt sich damit begründen, dass seine Vorstellungen zahlreiche Elemente des politisch-satirischen Kabarets aufweisen, darunter dessen satirischen Grundton, den kritischen Umgang mit zeitpolitischen Ereignissen, die direkte, oft spontane Adressierung des Publikums sowie die zentrale Bedeutung des Lachens als Medium der Lehre. Da das türkisch-deutsche Kabarett, wie ich argumentiere, in den letzten Jahren seine Grenzen geöffnet hat und sich nun in einer experimentellen Phase befindet, erscheint es durchaus berechtigt, Somuncus Lese-Projekte in die Reihe dieser neuartigen kabarettistischen Projekte türkisch-deutscher Künstler einzuordnen. (Dennoch werde ich später auf diese problematische Klassifizierung zurückkommen.)

Da Somuncu anders als die bisher behandelten Kabarettisten fremde Texte als Grundlage für seine Aufführungen benutzt, um diese ohne festgeschriebenes Skript in immer neuer Form direkt auf die jeweilige Situation und das gerade anwesende Publikum angepasst zu präsentieren, verzichte ich in diesem Abschnitt auf inhaltliche Wiedergaben der Programme. Stattdessen untersuche ich Somuncus Auftritte bezüglich seiner Intention und Darstellungsweise (eines schwierigen Themas) und diskutiere in diesem Kontext ebenfalls die Bedeutung seiner türkischen Herkunft für das Projekt sowie ihre Rezeption von Seiten des deutschen Publikums. Damit leistet der Abschnitt die Vorarbeit für eine eingehendere Behandlung des Themenkomplexes Herkunft, Zugehörigkeit und Identität am Ende dieses Kapitels. Zunächst jedoch einige Worte zur Person Somuncus:

Somuncu wurde am 3. Juni 1968 in Istanbul geboren und kam bereits im Alter von einem Jahr nach Deutschland. Er studierte Schauspiel, Musik und Regie, inszenierte eine Vielzahl von Theaterstücken und spielte an bekannten deutschen Schauspielhäusern, unter anderem in Frankfurt am Main, Bremen und Bochum. Daneben wirkte Somuncu in Produktionen für Film, Funk und Fernsehen mit. Seit 1987 leitet er das Kammerensemble in Neuss. 1990 erhielt Somuncu den 1. Deutschen Literatur Theater Preis und drei Jahre darauf den Europäischen Förderungspreis (Somuncu, Website). Von 1996 bis 2003 befand sich Somuncu acht Jahre lang kontinuierlich mit dramatischen Lesungen von Hitler- und Goebbelstexten auf Tournee. 2002 erschien sein Tour-Tagebuch *Nachlass eines Massenmörders – Auf Lesereise mit "Mein Kampf"* im Handel, ebenso wie eine Audio-CD unter dem Titel *Serdar Somuncu liest aus dem Tagebuch eines Massenmörders – "Mein Kampf"*.

Ohne jeden Zweifel sind die Themen, die Somuncu in seinen Lesungen behandelte, schon an sich problematisch, denn schließlich geht es hier mit dem Nationalsozialismus um das wohl schaurigste und empfindlichste Kapitel der deutschen Vergangenheit. Unabhängig davon, welcher Künstler mit Texten wie Adolf Hitlers *Mein Kampf* oder Joseph Goebbels berüchtigter Sportpalastrede "Wollt ihr den totalen Krieg?!" auf deutsche Bühnen tritt, er muss zunächst einmal den Tabubruch verantworten und sich des Verdachtes erwehren, dass nationalsozialistische Propaganda im Spiel sein könnte. Daneben macht es jedoch auch einen Unterschied, wer diese Texte präsentiert. Präziser ausgedrückt: Es ist durchaus von Bedeutung, dass im Fall Somuncus der Vortragende

kein Deutscher ist, sondern als 'Türke' quasi von außen an die Thematik herantritt. Obwohl Somuncu akzentlos Deutsch spricht und neben der türkischen auch die deutsche Staatsangehörigkeit besitzt, ist er doch wegen seines Namens und seines Aussehens als 'Ausländer' markiert. Mit dieser Situation verbinden sich Vor- und Nachteile: Womöglich vermag ein 'fremder' Künstler, bestimmte Themen auf andere Weise, eventuell freier und ungezwungener, anzusprechen als ein Deutscher. Andererseits besteht stets die Gefahr, dass man ihm als 'Außenstehenden' von vornherein die Autorität abspricht, über solch heikle innerdeutsche Angelegenheiten zu referieren – immerhin bestünde ja die Gefahr, dass er aus sicherer Position Anklage erheben könnte. Gerade in politischen Kreisen, doch ebenso an öffentlichen Bildungsstätten wie Schulen, reagierte man daher nicht nur wegen der Thematik anfangs eher zurückhaltend auf Somuncus Projekte.

Um Befürchtungen dieser Art sogleich zu zerstreuen: Weder vertritt Somuncu rechtes Gedankengut, noch ist ihm daran gelegen, aus der Position des unbeteiligten Ausländers heraus Deutsche aufgrund ihrer Vergangenheit anzuklagen. Denn zum einen betrachtet er den Nationalsozialismus / Faschismus als "ein globales Thema" (zit. in Scheper); und zum anderen begreift er die spezifisch deutsche Nazi-Vergangenheit als eine Angelegenheit aller in Deutschland Heimischer, unabhängig der jeweiligen Herkunft. Auch wenn Somuncu selbst in der Türkei geboren wurde, so sieht er es doch als seine Aufgabe an, seinen Teil zur Aufarbeitung der deutschen Vergangenheit beizutragen:

Auch wenn wir Türken keinen Großvater haben, der in der NSDAP war, auch wenn wir niemanden in der Verwandtschaft haben, der eine braune Vergangenheit hat, so sind wir doch mitverantwortlich für die Aufarbeitung der deutschen Thematik, weil wir keine gemeinsame Gegenwart und Zukunft verlangen dürfen, ohne auch einen Besitzanspruch auf die Bewältigung der deutschen Vergangenheit zu stellen. (Somuncu, *Nachlass* 173)

Von Anfang an erregten Somuncus Leseprojekte die Aufmerksamkeit deutscher Medien. Wie er im Tour-Tagebuch *Nachlass eines Massenmörders* beschreibt, war die Premiere seiner ersten Lesung im Januar 1996 derartig von Journalisten überlaufen, dass die Zuschauer Mühe hatten, über Kameras und Mikrophone hinweg überhaupt etwas zu sehen (ebd. 47). Ein Türke, der Hitler liest – das schlug ein wie eine Bombe: "Alle wollen sie nur das eine: dabei sein, wenn ein Türke aus *Mein Kampf* liest" (ebd. 36). Somuncu erklärt den Medienrummel um seine Person wie folgt: "Es geht plötzlich nicht nur um das

Verbotene, das in der Sache verborgen scheint, sondern auch um das Spektakuläre, das sich aus der Tatsache ergibt, dass ich mich dazu hergebe, als eine Art Zielscheibe für den Hass linker oder rechter Gruppierungen herzuhalten" (ebd. 36). Dieses Spektakuläre bezeichnet Somuncu an späterer Stelle einmal als "Türkenbonus" – ein Bonus, der beispielsweise bei seinen spärlich besuchten Gastauftritten in Österreich nicht vorhanden ist: "Nur in Deutschland, so scheint es, kann ein aus *Mein Kampf* lesender Türke für volle Häuser sorgen" (ebd. 228).¹⁷¹

Bezüglich Somuncus kultureller Zugehörigkeit sei an dieser Stelle festgehalten: Er ist ein Künstler türkischer Herkunft, der es als seine Aufgabe sieht, an der Aufarbeitung der deutschen Vergangenheit teilzunehmen. Dabei versteht er es, seine Herkunft geschickt ins Spiel zu bringen und im Dienste seiner Arbeit einzusetzen. Eine besondere Bedeutung erhält diese Herkunft auch dadurch, dass Somuncu in seinen Lesungen stets den aktuellen Bezug sucht. Dass (wie auch im Falle Omurcas) ein Türke Themen wie Diskriminierung und Fremdenhass im zeitgenössischen Deutschland anspricht, verleiht dem Ganzen zusätzliche Brisanz. Auf diesen Punkt werde ich gleich noch näher eingehen; zunächst seien hier jedoch Somuncus Projekte unter generellen (also nicht 'türkenspezifischen') Aspekten vorgestellt.

Als Somuncu im Jahre 1996 seine Lesereise mit Hitlers *Mein Kampf* begann, bestand zunächst ein dringender Erklärungsbedarf. Es galt, die Skepsis des Publikums zu zerstreuen: Ist es überhaupt zulässig, aus *Mein Kampf* öffentlich zu lesen?¹⁷² Wozu und wem soll eine solche Lesung dienen? Und insbesondere: Darf über dieses Thema denn gelacht werden? Unermüdlich erklärte Somuncu seine Intentionen: Aus legaler Sicht sei es gestattet, aus *Mein Kampf* zu lesen, solange man keine reinen Lesungen veranstalte, sondern der Text durch eigene kritische Bemerkungen unterbrochen wird (das heißt, eine reflektierend-pädagogische Ebene besitzt). Es gehe ihm darum, dem Mythos Hitler seine Kraft zu rauben, indem er ihn aus dem Verborgenen ans Tageslicht befördere und der Lächerlichkeit preisgebe. Und man dürfe selbstverständlich darüber lachen, denn dieses Lachen richte sich ja nicht gegen die Opfer des Nationalsozialismus, sondern gegen die verschrobene Ideen der Täter. Aufklären und durch Lachen entschärfen – das sind die erklärten Ziele von Somuncus Lesungen (vgl. "Lachnummer").

So tritt er also in seinen Lesungen dem Thema Nationalsozialismus mit einer gehörigen Portion Humor entgegen. Oder handelt es sich in Anbetracht der Thematik nicht etwa doch um eine ungehörige Portion? Somuncu bemerkt hierzu: "Manche Zuschauer sind deswegen irritiert, weil sie vielleicht erwarten, dass wir angetreten sind, um die ewig gleichen Rituale von Betroffenheitsgehebe zu zelebrieren, die man im Zusammenhang mit dieser Thematik einzuhalten hat. Aber warum darf man über Hitler nicht lachen? Ist er ein Heiliger?" (*Nachlass* 58). Der Künstler ist überzeugt, dass ein pseudo-religiöser Ernst hier nicht angebracht sei: "Hitlers größte Macht war und ist, dass er mit seiner Idee so weit kommen konnte, weil man ihn ernster genommen hat, als man ihn hätte nehmen dürfen" (ebd. 118). Man trete der Person Hitlers immer noch mit zu großer Ehrfurcht entgegen: "Das Problem ist doch, dass die Leute Hitler immer noch tabuisieren. Ich sehe das anders. Ich möchte Hitler lächerlich machen, ihn bloßstellen, ihn so darstellen wie er ist. Das Tabu ist sinnlos" (zit. in Scheper). Nicht nur unsinnig sei dieses Tabu, sondern dazu auch gefährlich, da es aus Hitler etwas ebenso Verbotenes wie Verführerisches mache: "So sehr der Nationalsozialismus vergangener Tage von Symbolen lebt, so wenig lassen sich diese Symbole durch Verbote zerstören. Einzig die inhaltliche Auseinandersetzung bleibt die wirksamste Entkräftigung und beugt einer Anfälligkeit vor" (*Nachlass* 266). Gegen die Praxis des Verbotes stellt Somuncu seine Devise "öffentlich machen – nicht verstecken" (zit. in Scheper) und erklärt: "Angst habe ich vor dem Unsichtbaren, vor dem Verborgenen" (*Nachlass* 12).

Einen unverkrampften Umgang hält er daher für die beste Methode der Verarbeitung des Nationalsozialismus. Und dies gelte auch für das Verbot von *Mein Kampf*: "Welches Buch verdient schon so eine besondere Behandlung?", fragt sich der Künstler. Und: "Muss ja wirklich ein gefährliches Buch sein. Eine Waffe" (ebd. 12, 15). Somuncu plädiert gegen dieses Verbot, welches lediglich bewirke, dass dem Buch eine Aura des Faszinierenden anhafte. Er will das Werk freigegeben sehen, da er davon überzeugt ist, dass es sich dann von selbst entmystifizieren würde: "*Mein Kampf* ist einfach viel zu zäh, und es steht so viel Mist darin, dass jeder feststellen wird, dass dies eines der verworrensten und sinnlosesten Gedankenbilder der Geschichte ist" (zit. in Scheper). Die Absurdität des Buches sei "eine Antiwerbung für die Idee des Nationalsozialismus" (*Nachlass* 51)

Das Lachen über Hitler ist für Somuncu Angang von zentraler Bedeutung. Dieses erwächst nicht zuletzt aus dem befreienden Gefühl heraus, diesem geladenen Thema einmal unverkrampft gegenüberzutreten; daneben schwingt darin jedoch stets auch ein Moment des Erschreckens mit, wenn man nämlich erkennen muss, wie nah Lächerlichkeit und wirkungsvolle Propaganda letztlich doch beieinander liegen. Und kein Mensch ist, wie Somuncu nachdrücklich betont, gegen die Verführung durch Macht gefeit: "Die Methoden der Propaganda sind statisch und sie wirken genau so, wie vor sechzig Jahre" (zit. in Mandel). Völlig ungezwungen kann das Lachen über den Nationalsozialismus folglich nie sein; vielmehr bleibt es dem Publikum immer wieder im Hals stecken und hinterlässt einen irritierenden Nachgeschmack. Somuncu weist in diesem Zusammenhang (hier ist die Nähe zu den übrigen Kabarettisten besonders groß) auf eine bedeutende Funktion des Lachens hin: "Der Witz ist die Falle. Und tappt der Zuschauer einmal in diese Falle, dann bleibt ihm gar nichts anderes mehr übrig, als sich zu ergeben" (*Nachlass* 18). Man könnte mit einiger Berechtigung fragen, wem der Zuschauer sich da ergeben soll. Dem Künstler, dem Thema, der Erkenntnis? Doch welcher Erkenntnis? Diese Frage verweist auf die Verantwortung, die ein Künstler trägt, der sich wie Somuncu mit derartig brisanten Themen humoristisch auseinandersetzt. Dies könnte prekäre Folgen nach sich ziehen, wenn es unreflektiert, ungeschickt oder mit fragwürdigen Intentionen geschieht. Somuncu selbst hat jedenfalls hehre Absichten: Sein Ziel ist es, "die Wahrheit zu erfahren"; mit seinen Lesungen führt er einen "Kampf gegen das Vergessen" (ebd. 27, 115).

Bei alledem ist Somuncu keineswegs der erste Künstler, der das dramatisch-komische Potential Hitlers erkannte und auf der Bühne oder im Kino verarbeitete. Bereits 1940 parodierte Charles Chaplin in seinem filmischen Meisterwerk *The Great Dictator* die Figur des Führers und bezog so über das Medium des Humors kritisch Stellung gegen den Nationalsozialismus. Etwa zur gleichen Zeit entstand auch Bertolt Brechts politisches Drama *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Mit diesem Stück, das Brecht 1941 in Finnland als Parabel auf die Machtergreifung Hitlers schrieb, gelang ihm eine zeitlose Satire über Tyrannei und Macht, die bis heute nicht an Aktualität verloren hat. Brecht verfasste das Stück in der erklärten Absicht, "den üblichen gefährvollen Respekt vor den großen Töttern zu zerstören" (*Arturo Ui* 133). Ebenso wie Chaplin wählte er daher als

künstlerische Ausdrucksform die Form der Komödie: "Die großen politischen Verbrecher müssen durchaus preisgegeben werden, und vorzüglich der Lächerlichkeit" (ebd. 130). Sowohl Chaplin als auch Brecht fordern ihr Publikum dazu auf, über den Despoten und Unmenschen Hitler zu lachen, um ihn so von seinem Sockel von Ehrfurcht zu heben, ihn gewissermaßen berührbar zu machen.

Und auch Beispiele jüngeren Datums finden sich, so etwa Mel Brooks' satirischer Film *The Producers / Spingtime for Hitler*, für dessen Drehbuch er 1968 mit dem Oscar ausgezeichnet wurde; George Taboris dramatische Farce *Mein Kampf* von 1989, in der Hitler als cholerasches Muttersöhnchen mit Darmverschluss auftritt; und ebenso der erste Teil von Christoph Schlingensiefels Deutschlandtrilogie *100 Jahre Adolf Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker* aus dem gleichen Jahr. Sogar ein direktes Vorbild für Somuncus Lesungen existiert: In den siebziger Jahren ging der österreichische Schauspieler Helmut Qualtinger mit *Mein Kampf* auf humoristische Lesetour; nach eigenen Eingaben hält sich Somuncu in vielen Aspekten, zum Beispiel in Vortragsart und Textauswahl, weitgehend an diese Vorlage (vgl. *Nachlass* 26). In allen genannten Fällen ist von ehrfürchtigem Ernst wenig zu spüren; stattdessen ziehen es die Künstler vor, den Faschismus mit den Waffen der Parodie und der Satire zu entlarven und das Publikum durch Lachen aufzuklären. Somuncus Projekte sollten daher nicht von vornherein pauschal verurteilt werden, sondern es ist bedeutsam, die Vorteile zu sehen, die aus einer verantwortungsvollen humoristischen Behandlung des Themas entstehen können. Nicht der geringste dieser Vorteile ist, dass man auf diese Weise – und zumal über die Bühne – ein breites Publikum erreichen und so besser zur Aufklärung beitragen kann. Wie dargestellt, bewogen diese Aspekte ja bereits Dikmen zu seiner Kabarettkarriere. Und auch Omurcas 'verharmlosende' Darstellung eines Skinheads kann in diesen Kontext gesetzt werden.

Somuncu weist verschiedentlich darauf hin, dass er weder Akademiker noch Politiker sei, sondern eben Künstler. Und er betont die Notwendigkeit gerade einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. In seinen Projekten geht es ihm letztlich um die Demontage desselben und damit auch von faschistischen Tendenzen unserer Zeit auf der Theaterbühne und mittels dramatischer Mittel. Um Somuncus Absichten besser verstehen und beurteilen zu können, ist es von Nutzen, seine Beurteilung des Mediums Theater und seine Ansichten bezüglich der eigenen Rolle als

Schauspieler zu betrachten.¹⁷³ Somuncu beschreibt den Schauspieler als einen "Schau-Seinenden", also als jemanden, der zu der Rolle wird, die er darstellt: "Wenn die Vorstellung beginnt, bin ich der Stellvertreter meiner Rolle, meiner Aussage, meines Berufes und meines Engagements" (*Nachlass* 7, 139). Tatsächlich verschmilzt Somuncu auch in seinen szenischen Lesungen mit den Figuren, die er verkörpert; jedoch geschieht dies stets nur sporadisch und vor allem temporär: Bevor das Publikum sich der Illusion hingeben kann, durchbricht Somuncu sie sogleich wieder und hebt die Show auf eine andere Ebene, indem er über seine Rolle und den Gegenstand seiner Darstellung reflektiert, das Publikum direkt anspricht und Reaktionen einfordert. Dies geht einher mit Somuncus Vorstellung von Theater als "Gesprächsangebot, also weder ein Monolog noch eine vorgefertigte Meinung" (ebd. 111). Gerade ein Text wie Hitlers *Mein Kampf* sei hierfür besonders geeignet, da er auch heute noch die Gemüter der Menschen bewege.

Das Theater sei deshalb ein solch effektives Medium, da es als "virtuelle Welt" einen Freiraum biete, wo wir "unsere geheimsten Fantasien" ausleben können (ebd. 25). Das ermögliche es, bestimmte Themen überhaupt erst anzusprechen, beziehungsweise darzustellen. Die Bühne erlaube es, sich einer Sache unmittelbarer zu nähern, als dies etwa in einem akademischen Vortrag geschehen könnte. Diesen Aspekt macht Somuncu auch für die szenische Lesung geltend. Als Schauspieler könne er so ein anderes Publikum ansprechen als ein Professor oder Politiker: "Darüber hinaus ermutigt die Form der Lesung, gerade die unwissenschaftliche Herangehensweise, vielleicht sogar denjenigen, sich der Sache zu nähern, der [sic] von der akademischen Einsilbigkeit solcher Betrachtungen abgeschreckt ist" (ebd. 111).

Es ist Bestandteil dieses im besten Sinne des Wortes "unwissenschaftlichen" Angangs, dass Somuncu sich einer leicht verständlichen, teilweise auch anzüglich oder grob anmutenden Sprache bedient – ohne dabei allerdings in die Trivialität abzusinken. Somuncus Rede ist schlicht und eloquent zugleich, er befindet sich gewissermaßen auf einer Gratwanderung zwischen Unterhaltung und Anspruch, zum Beispiel wenn er einen sexuell erregten Hitler mit einer monströsen Erektion darstellt. Das Anliegen, verständlich zu bleiben, findet man auch in seinem Tour-Tagebuch, so etwa wenn er nach einer recht komplex geratenen Darstellung der nationalsozialistischen Sexualitätsethik lapidar

resümiert: "Was Hitler nicht in der Hose hat, sucht er in seinem Hirn, was ihm im Hirn fehlt, sieht er in den Hosen der anderen" (ebd. 165).

Ich erwähnte, dass bereits vor Somuncu eine Reihe von Künstlern Hitler als Thema und Protagonist ihrer Komödien und Satiren wählten. Wie diese schreibt auch Somuncu Hitler ein gewaltiges dramatisches Potential zu. Er hatte sich bereits Jahre vor seinen Leseprojekten mit Brechts *Arturo Ui* beschäftigt und zu diesem Zweck die Figur des Führers eingehend studiert. Dabei fand er heraus, "dass Hitler als Figur gar nicht so ungeeignet für das Theater war, denn auch seine ganze Erscheinung schien wirklich wie eine Rolle konzipiert zu sein" (ebd. 24). Somuncu bezeichnet Hitler als eine Kunstfigur und spricht davon, wie es diesem gelungen sei, sich in perfekt inszenierten Shows und durch schauspielerische Glanzleistungen selbst als Spektakel zu inszenieren (ebd. 59). Hitlers genau einstudierte und übertrieben vorgetragene Gestik, seine raue, abgehakte Sprache – all diese Eigentümlichkeiten, die im damaligen Kontext der Unterdrückung bedrohlich wirkten, verlieren aus zeitlicher Distanz an Grauen und nehmen zunehmend lächerliche Aspekte an. Bereits Qualtinger hatte dies in seinen Lesungen glänzend in Szene gesetzt. Als Somuncu dessen Show erstmals in einer Aufzeichnung hörte, war seine Reaktion darauf: "Kabarett, das ist ja reinstes Kabarett" (ebd. 14). Hitler Ausdrucksstärke erweist sich für den Kabarettisten als eine regelrechte Goldgrube: Tatsächlich musste sich Somuncu, um Hitler auf der Bühne zu parodieren, schauspielerisch eher noch bremsen, um seinen Hitler nicht völlig überzeichnet erscheinen zu lassen.¹⁷⁴

Der Begriff 'Lesung' wird dem, was Somuncu auf der Bühne veranstaltet, freilich auch kaum gerecht. Wer sich darunter einen mehr oder minder manierlichen, statischen Textvortrag vorstellt, erlebt bei Somuncus Auftritten eine große Überraschung. Selbst die Bezeichnung 'szenische Lesung' beschreibt seine Show nur unzureichend. Natürlich liest Somuncu Passagen der Texte vor und verharrt dabei auch zeitweilig in sitzender Position; ebenso stellt er Szenen vor, das heißt, er betätigt sich als Schauspieler, der in verschiedene Rollen, durchaus auch mehrere zugleich, schlüpft: Somuncu trägt vor, erzählt, reflektiert, lächelt charmant und provoziert zugleich, verzieht das Gesicht, humpelt, krächzt, schreit und markiert den Proleten – und dies alles in rasendem Wechsel. Doch das ist längst nicht alles, darüber hinaus springt er seinem Publikum bisweilen auch regelrecht ins Gesicht und wirkt dabei zum Teil fast unberechenbar. So kann es etwa vorkommen, dass er einer

Zuschauerin in der ersten Reihe einen Kuss auf die Wange drückt oder einem Gast, der vorzeitig den Saal verlassen will, hinterher rennt, um ihn mitten auf dem Gang in eine Diskussion über die Gründe für dessen Abschied zu verstricken. Wohl handelt es sich bei den meisten dieser Einlagen und Ausbrüche um gut einstudierte Versatzstücke, die Somuncu bei passender Gelegenheit effektiv einzusetzen weiß; daneben spielt jedoch in seiner Show auch die Improvisation eine wichtige Rolle. Dies macht sich vor allem dann bemerkbar, wenn Somuncu auf Reaktionen aus dem Publikum eingeht.

Besonders auffällig ist eine Nähe zur Form des Kabarets dann, wenn der Künstler mit tagespolitischen Themen an sein Publikum herantritt, erläutert, involviert und Reaktionen herausfordert. Dies sei anhand eines Auftrittes verdeutlicht, den Somuncu am 19. März 2003 im Berliner Barnim Gymnasium absolvierte. An diesem Vorabend des Irak-Krieges eröffnete er seine Lesung der Goebbelschen Sportpalastrede mit folgenden Worten:

Heute ist ein sehr schlechter Tag, eigentlich der schlechteste Tag, den man erwischen kann, um eine Lesung zu veranstalten, die den Titel hat: 'Wollt ihr den totalen Krieg?' Eigentlich aber auch der beste Tag. Denn an diesem Tag können wir mehr noch als sonst feststellen, . . . wie nah dieser Text eigentlich an der Realität, an der Gegenwart ist. Und wie erschreckend die Auseinandersetzung mit dem ist, was Goebbels damals im Sportpalast gesagt hat. Man hat fast das Gefühl, als handle es sich dabei um die Zitate heutiger Tage.¹⁷⁵

Dabei scheut Somuncu auch nicht davor zurück, selbst klar Stellung zu beziehen. Er sei gegen Bush, gegen den Krieg, gegen die CDU, gegen den Karneval – er gibt vieles, das ihm gegen den Strich geht, und er spricht alles direkt aus. Auf halbem Weg durch die Vorstellung schlägt er seinem Publikum ein Spiel vor: Um die Aktualität der Goebbels-Rede zu verdeutlichen, werde er den Zuschauern Zitate vortragen; sie sollten dann den Urheber der Worte erraten. Zunächst liefert er ein Zitat, das eine gewalttätige Aktion als "Schlag gegen das Weltjudentum" rechtfertigt. Das Publikum nennt übereinstimmend Goebbels als Autoren dieser Worte, doch Somuncu winkt ab und erklärt, der Satz stamme aus dem Abschiedsbrief eines der Terroristen des elften Septembers. Sofort schiebt er das nächste Zitat nach: Die zivilisierte Welt müsse sich "gegen den Ansturm des Terrorismus zur Wehr setzen". Dies seien die Worte des amerikanischen Präsidenten Bush, ruft das Publikum geschlossen, doch erneut schüttelt Somuncu den Kopf und nennt dann Goebbels als Urheber. Nichts könnte die fatale Verquickung von damals und heute deutlicher

machen, als dieses kleine Spiel, welches Somuncu mit einem verschmitzten Lächeln kommentiert. Überhaupt sei "Terrorismus" selbst ein äußerst ambivalenter Begriff, meint der Künstler, und definiert: "Terrorismus ist die Legitimation des eigenen unrechtmäßigen Verhaltens." Es seien immer die Anderen, die als "Terroristen" verunglimpft würden, man selbst sehe sich stets als Opfer; dabei sei der Schritt vom vermeintlichen Opfer zum Täter mitunter minimal. Gerade am Beispiel des Nationalsozialismus werde dies überdeutlich. Und auch in heutigen Argumentationen schwinde dieser Aspekt mit, wenn man etwa Feindseligkeiten gegen Ausländer damit zu rechtfertigen suche, dass diese den Deutschen Arbeitsstellen wegnähmen.

Wie eingangs schon angedeutet, fällt bei einer derartigen Vielschichtigkeit sowohl der Themenwahl als auch des Vortragstils letztlich jede einschränkende Klassifikation von Somuncus Auftritten schwer – sie beinhalten Elemente aus allen erwähnten Bereichen: Lesung, Theater und Kabarett. Im weitesten Sinne fallen diese Projekte unter die Rubrik des politischen Lehrtheaters, da es das Anliegen des Künstlers ist, zur politischen Meinungsbildung seines Publikums beizutragen. Als Mittel der Darstellung macht er dabei vorwiegend von Parodie und Satire Gebrauch. Als seine schauspielerische Hauptaufgabe betrachtet er es, "eine Mischung zwischen Erschrecken, Erheitern und Ernüchterung zu treffen", um sein Publikum auf diese Weise gleichzeitig zu unterhalten und aufzuklären (*Nachlass* 48). Den Abschluss der *Mein Kampf*-Lesungen bildete stets eine Diskussion oder auch Fragerunde, für Somuncu ein elementarer Bestandteil seiner Auftritte: "Es ist für mich nicht nur eine bloße Theatererfahrung, der Austausch zwischen Publikum und Schauspieler, sondern es ist auch ein weitaus größerer und aktueller Einblick in den Zustand der deutschen Gesellschaft der Gegenwart und Zukunft" (ebd. 197).

Somuncu, der im Gegensatz zu allen übrigen Kabarettisten in diesem Kapitel eine schauspielerische Ausbildung genoss, beherrscht sein Metier brillant und besticht auf der Bühne durch die Intensität seiner Darstellung und eine bestechende Präsenz: Vom ersten Augenblick an weiß er das Publikum mit vollem Stimm- und Körpereinsatz mitzureißen. Er besitzt ein ausgeprägtes Gespür für Pointen und Effekte und es gelingt ihm scheinbar mühelos, eine wirkungsvolle Mischung aus Darstellung, Kommentar und Reflexion zu finden. Und er spielt durchgehend mit diesen verschiedenen Ebenen: Während er noch die

Illusion einer Szene kreiert, überlagert er diese auch schon wieder, indem er über das Gesagte, seine Rolle(n) und aktuelle Bezüge zu reflektieren beginnt. Er macht deutlich, dass alles nur Spiel ist, ein Programm, welches er, der Türke Somuncu, erstellt hat und nun präsentiert. In typisch Brechtscher Manier tritt er immer wieder aus seiner Rolle als Schauspieler heraus und verweist so kontinuierlich auf deren Kunstcharakter (vgl. Wahl). Vor allem die Techniken der Verfremdung und Irritierung sind in Somuncus Programmen von zentraler Bedeutung. Denn schließlich geht es ihm nicht nur darum, die Mechanismen von Propaganda aufzeigen, sondern er will vor allem auch verdeutlichen, wie konstruiert und durchschaubar die einzelnen Texte letztlich sind. Und damit verweist er auf einen beunruhigenden Aspekt, der auch in Brechts *Arturo Ui* von zentraler Bedeutung war: die Verführbarkeit der Menschen. Mit der Präsentation der Goebbels-Rede etwa bezweckt er nach eigenen Angaben, den Beweis zu erbringen, dass die Zuschauer im Sportpalast "nicht ausgeflippt sind, weil die Rhetorik tatsächlich so genial war, sondern weil sie sich überzeugen lassen wollten" (zit. in Pieper).

Dass Projekte dieser Art zu Zeiten eines erstarkenden deutschen Nationalismus nicht gefahrlos sind, verdeutlicht Somuncus tausendste Lesung aus *Mein Kampf*. Der Künstler erwähnt dieses Ereignis, das genau am Jahrestag der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler in Potsdam stattfand, im Nachwort seines Tour-Tagbuches wie folgt: "Am 30. Januar 2001 habe ich zum ersten und hoffentlich letzten Mal in meinem Leben mit kugelsicherer Weste gelesen" (*Nachlass* 265). Am Nachmittag dieses Tages war bei dem Ausländerbeauftragten Brandenburgs ein Brief eingegangen, in dem die rechtsextreme *Nationale Bewegung* mit einem Anschlag drohte, falls die Lesung zustande kommen sollte. In dem Brief hieß es unter anderem: "Am 30. Januar 2001 wird im Theaterhaus am Alten Markt das Blut derer fließen, welche meinen, sich mit der Teilnahme an der Veranstaltung gegen den größten deutschen Kanzler schmücken zu können" (zit. in Schicketanz). Unter massivem Polizeischutz fand die Lesung dennoch statt. Er lasse sich das Theaterspielen nur ungern verbieten, kommentierte Somuncu den Vorfall und begann dann seine Lesung mit den Worten: "Ich weiß nicht, was Sie glauben, aber es gibt Leute, die glauben, alles erreichen zu können. Ich glaube das nicht" (zit. in ebd.). Als nach einer dreiviertel Stunde kein Anschlag erfolgt war, legte Somuncu die kugelsichere Weste unter dem Applaus der Zuschauer ab (vgl. "Brief kündigt Blutbad an").

Zwar bleiben Drohungen dieses Ausmaßes glücklicherweise die Ausnahme, doch ist Polizeischutz gerade bei Auftritten im Osten Deutschlands an der Tagesordnung. Und nicht selten erscheinen auch Neonazis zu den Lesungen und versuchen, den Ablauf zu stören. Somuncu reagiert auf solche Fälle inzwischen mit einer gewissen Gelassenheit. Da kommt es durchaus vor, dass er seine Lesung unterbricht, die Saallichter anschalten lässt und sich dann direkt an die Störenfriede mit den Fragen wendet, "ob sie sich vielleicht auf der Bühne darüber äußern wollten, ob sie etwa eine bessere Idee hätten, wie man aus dem Buch vortragen solle, ob sie das Buch als gute Deutsche überhaupt kennen würden" (*Nachlass* 192). Zusätzliche Sprengkraft erhalten manche Lesungen dadurch, dass sie an Orten stattfinden, die eng mit dem Thema Nationalsozialismus verbunden sind. So las Somuncu etwa am 12. September 1996 in Oranienburg in unmittelbarer Nähe des Konzentrationslagers Sachsenhausen und am 10. Dezember 1998 in genau jenem Möllner Haus, wo einige Jahre zuvor mehrere Türken bei einem Brandanschlag ums Leben gekommen waren (ebd. 108 ff., 202 ff.). Somuncu wandelt also nicht selten direkt auf den Spuren des Schreckens – kein Wunder also, dass er häufig Anstoß erregt.

Ich erwähnte, dass Somuncu mitunter seine türkische Herkunft thematisiert. Dies geschieht vorwiegend im Dienste der Aktualisierung der Lesungen, einem entscheidenden Anliegen des Künstlers. Wie bereits mehrmals betont wurde, nehmen in der Diskussion der Diskriminierung gegen Ausländer in Deutschland gerade Türken als größte ethnische Minderheit eine maßgebliche Rolle ein. In gewissem Sinne stellt daher allein Somuncus türkischer Hintergrund bereits einen brisanten Bezug zur Gegenwart her. Seine Herkunft verleiht ihm als möglicherweise Betroffenen zudem eine besondere Autorität, sich zum emotional aufgeladenen Thema Ausländerfeindlichkeit zu äußern. Andererseits wurde ihm 'als Türken' natürlich auch zum Teil heftige Kritik zuteil. So erwähnt Somuncu etwa, dass die Presse ihm immer wieder die Frage stellte: "Warum kommt ein Türke (kleine rassistische Anspielung) auf so eine Idee?" (ebd. 39); und er nennt die *Zittauer Zeitung*, die ihm vorwarf, er würde "durch meinen Vortrag mein eigenes Schicksal zum Mythos stilisieren und somit den Umgang mit dem Thema Nationalsozialismus verharmlosen" (ebd. 83).

Wenn Somuncu sich auf der Bühne zeitweilig auch als 'Türke' inszeniert, dann niemals in der Rolle des Opfers. Selbst wenn er Diskriminierung gegen seine eigene

Person erwähnt, geschieht dies stets mit Humor und voller Selbstbewusstsein. Eine zentrale Strategie ist dabei das Spiel mit Stereotypisierungen, wie eine Szene aus der Aufnahme seiner Hitler-Lesung verdeutlicht: "In der *Ostseezeitung* stand: 'Türke führt Hitler vor!' Ich wusste, da fehlen zwei Wörter – ich kann ja ein bisschen Deutsch. Da fehlte: 'DER Türke führt UNSEREN Hitler vor!'" Hierauf fährt Somuncu im typischen Gastarbeiteridiom fort: "Aber ich arbeit hier viele Jahre, komme, schneiden Döner, nix sprechen gutes Deutsch, aber ich will bisschen erzählen von ... Warum verboten?" (*Serdar Somuncu liest*).

Somuncu spielt in dieser Szene ganz bewusst mit dem Klischeebild des türkischen Gastarbeiters, der sich in gebrochenem Deutsch zu Wort meldet und auch ein "bisschen" mitreden will. Dass einem Dönerverkäufer mit mangelnden Sprachkenntnissen kein fundiertes Wissen über deutsche Geschichte zuzutrauen ist, versteht sich in diesem Zusammenhang offenbar von selbst. Zugleich erscheint die Szene jedoch ironisch gebrochen, da es sich bei Somuncus "ich kann ja ein bisschen Deutsch" derart deutlich um ein Understatement handelt, dass selbst der naivste seiner Zuschauer die Schlagrichtung des Sketches erkennen muss: Dieser geht nämlich gerade auf Kosten derer, die Türken zu solchen Klischeebildern reduzieren wollen. Und auch der Bezug im Rahmen der Lesung liegt auf der Hand: Es handelt sich dabei um eben jene Leute, die zugleich auch anfällig für faschistisches Gedankengut sind. Solche Menschen will Somuncu demaskieren – und er hat Bühnenstrategien entwickelt, potentielle Neonazis und Hitlersympathisanten zu outen. So reicht er etwa einem Zuschauer unvermittelt seine Hand und bemerkt, als dieser sie ebenso spontan schüttelt, trocken: "Nazis geben mir nie die Hand. Die denken, sie infizieren sich mit Türkischsein. . . . Dabei geht das doch nur über Geschlechtsverkehr" (ebd.).

Doch ebenso wie Omurca beschränkt sich auch Somuncus Interesse bei weitem nicht nur auf derartige Fälle von offenkundigem Rassismus; es gilt gerade auch dessen unauffälligen Varianten. So berichtet er beispielsweise in seinem Buch folgende kurze Anekdote: Als er durch seine Lesungen einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht hatte, habe ihm das renommierte Bochumer Schauspielhaus eine Gastrolle in einer Produktion angeboten. "Ich spiele – wie sollte es im staatlichen Theater anders sein? – den Türken in Botho Strauß' *Groß und Klein*" (*Nachlass* 199). Wir erinnern uns, dass sich diese Rolle im

Großen und Ganzen darin erschöpft, dass der Darsteller einige Male laut fluchend über die Bühne schreitet. Gerade darin, dass diese Offerte als Anerkennung für Somuncus Leistungen tatsächlich ernst gemeint war, liegt die Krux an der Sache. Denn der, dem dieses Angebot gilt, kann kein anderer als das oben erwähnte Klischeebild eines Türken sein, jener radebrechende Dönerverkäufer nämlich, dem man eben mal großzügig gestattet, auch "ein bisschen" mitzusprechen. Man will den Künstler als 'Türken' verdingen, ist jedoch nicht am 'türkischen' Künstler an sich interessiert. Somuncu kann sich kaum ernsthaft von dieser Einladung angesprochen gefühlt haben.

4.8. TÜRKISCH-DEUTSCHE ETHNO-COMEDY

In seinem vierten Soloprogramm *Du sollst nicht türken!* (2000) lässt Dikmen seinen Bühnencharakter von einer Episode berichten, in der ihn sein Neffe Mehmet in Erwägung einer Laufbahn als Kabarettist um Rat bittet:

Ich habe Mehmet dann als erstes gefragt, ob er denn schon irgendwann mal irgendwen zum Lachen gebracht hätte. Mehmet überlegte kurz und meinte dann: "Ja, meinen Freund Ali mit einem Witz!" – "War der Witz gut?" fragte ich ihn. "Schwer zu sagen", antwortete Mehmet. – "Aber Ali hat doch gelacht?!" – "Ja, aber nicht über den Witz ..." – "Über was denn dann?" – "Mir hing vorne ein Stück Hemdzipfel aus dem Hosenlatz. Darüber hat er gelacht." – "Das zählt nicht", sagte ich da zu Mehmet, "das ist kein Kabarett, das ist Comedy!" (*Du sollst nicht türken*)

Was Dikmen hier auf gewohnt humoristische Weise vermittelt, entspringt einer durchaus ernst gemeinten Einschätzung: Im Zuge der Globalisierung nordamerikanischer Formen der Unterhaltung und begünstigt vom Zeitphänomen der sogenannten 'deutschen Spaßkultur' setzte die unpolitische Comedy ab der ersten Hälfte der neunziger Jahre – ironischerweise also gerade zu der Zeit, als Asylantenheime in Flammen aufgingen – zu einem regelrechten Siegeszug durch die BRD an.¹⁷⁶ Vor allem private Fernsehsender trugen mit einer Reihe von Comedy-Serien wie etwa der "Harald Schmidt Show" (von 1995 bis 2003) maßgeblich zur raschen Verbreitung dieser neuen Unterhaltungsform bei, in der dem politischen Kabarett bald eine ernste Konkurrenz, wenn nicht eine Bedrohung erwuchs. Dies hatte, wie ich bereits an früherer Stelle andeutete, auch Folgen für das Minoritäts-Kabarett. Serpil Ari von den *Bodenkosmetikerinnen* beschreibt dies wie folgt:

"Leute gingen plötzlich nur noch zu Vorstellungen von Leuten, die sie vom Fernsehen her kannten. Vorher gab es ein ganz anderes Publikum" (pers. Interview). Die Gruppe lösten sich, wie erwähnt, Ende der neunziger Jahre nicht zuletzt deshalb auf, weil sie ihrer Linie des politisch-kritischen Kabarett treu bleiben wollten, der neue Zeitgeist jedoch triviale Unterhaltung forderte. Dikmen andererseits setzte seine Karriere fort, stellte jedoch von Beginn an klar, dass ihm nicht daran gelegen war, mit Formen der Unterhaltung assoziiert zu werden, bei denen Lachen lediglich einen Selbstzweck erfüllt. Im Jahr 1997, zu einer Zeit, als die Comedy-Welle ihren Höhepunkt erreicht hatte, bemerkte er:

Das meiste von dem, was da unter der neudeutschen Flagge "Comedy" über die TV-Kanäle abflimmert, wird sich sicher bald toflaufen. Hier ist das Lachen auf der Seite dessen, der einem anderen zuschaut, wie er auf einer Bananenschale ausrutscht. Für mich ist das Lachen des Ausgerutschten viel interessanter: Wie wird er mit seiner Lage fertig, wie bringt er die innere Reife auf, über seine eigene Lächerlichkeit zu lachen? Der flache Humor der Comedy-Shows, diese ständige Verharmlosung und Verniedlichung der Probleme und Missstände, wird das Publikum auf die Dauer nicht befriedigen. (zit. in Paul)

Dikmens Prognose hat sich noch nicht erfüllt, Comedy-Shows stellen nach wie vor einen bedeutenden Marktfaktor dar; doch immerhin erhielten in den vergangenen Jahren auch die kritischeren Formen des Kabarett erneut Aufwind. So fühlten sich in jüngster Zeit auch die *Bodenkosmetikerinnen* zu einem Comeback ermutigt und treten nach einjähriger Vorbereitungszeit seit März 2004, nunmehr als Duo, wieder vor das Publikum.

Die Mehrheit der Kabarettisten und Kritiker erfasst das Wesen der Comedy vornehmlich über negative Zuschreibungen (wie unkritisch, unpolitisch, anspruchslos) und in strikter Abgrenzung vom kritischen Kabarett. Jürgen Kessler, der Leiter des Deutschen Kabarettarchivs in Mainz, etwa stellt fest: "Es geht [bei Comedy] um Spaß und Kohle, um Kult und Quote. Da stört Kabarett mit Visionen, da ist es hinderlich, Ursachen und Zusammenhänge öffentlich zu reflektieren." Kessler spricht weiter von "billiger Gagreißerei in wenig gestalteter Sprache" und urteilt: "Geistvolle espritbestimmte Satire gelingt dabei nur selten" (Kessler). Und in einem unlängst erschienenen Artikel heißt es kurz und knapp: "Intelligente Sprachspiele statt platter Schenkelklopfer – das macht den Unterschied von Kabarett zu Comedy aus" (Moschinski).

Solch kontrastierende Gegenüberstellungen verweisen auf einen grundlegenden Wesensunterschied zwischen Kabarett und Comedy; dieser Unterschied lässt sich jedoch

höchstens im thematischen Anspruch (hoch-niedrig) und der Darstellerhaltung (ernsthaft-albern) festmachen. In der Art der Darstellung entsprechen sich beide Kunstformen: Ein oder mehrere Darsteller wenden sich in meist lose miteinander verbundenen Sketchen direkt an das Publikum und reflektieren dabei auf humorige Weise über mehr oder minder aktuelle Themen. Und selbst in Bezug auf Darstellerhaltung sind die Grenzen zwischen Kabarett und Comedy oft fließend. Zum Beispiel kommt Omurca mit seinem Hang zu lockeren Scherzen der Comedy mitunter recht nahe und ebenso enthalten auch einige Programme der in der Folge behandelten Komödianten Elemente, die man eigentlich im kritischen Kabarett vermuten würde. Aus diesem Blickwinkel kann Comedy durchaus als eines der vielen Gesichter des zeitgenössischen Kabaretts gelten – zumal unpolitische Darbietungen in der deutschen Kabarettgeschichte ja keineswegs ohne Vorläufer sind.

Wenn ich in der Folge von Ethno-Comedy spreche, so beziehe ich mich dabei auf einen inzwischen verbreiteten Terminus. Ich benutze ihn, um jene Comedy-Shows zu beschreiben, die von Künstlern fremder Herkunft präsentiert werden und sich thematisch mit Ethnizität und Identität auseinandersetzen. Allerdings muss angemerkt werden, dass der Begriff auch auf Programme deutscher Darsteller Anwendung fand (vgl. Allmayer). Die Anfänge der türkischen Ethno-Comedy nämlich vollzogen sich ironischerweise ganz ohne türkische Beteiligung.

GETÜRKTE 'TÜRKEN'

"Es war einmal ein Werbetexter, der hieß Helmut F. Albrecht und hatte viele Ideen." So beginnt auf der Website des gleichnamigen Künstlers die "Ali Success Story", die in etwa folgendermaßen klingt: Albrecht gelangen zwar wunderbare Slogans, doch seine große Liebe galt dem Kabarett. Und so sattelte er alsbald um und erfand nach vielen erfolgreichen Jahren "eine Comedy-Figur, die sein Leben nachhaltig verändern sollte: den pfiffigen mediterranen Überlebenskünstler Ali Übülüd. Er wurde zu Deutschlands beliebtestem Einwanderer" (H. Albrecht). 1993 begann Albrecht seine Laufbahn als Gastarbeiter Ali mit *Radio Paletti*; Ende 2003, also gut zehn Jahre und fast 2000 Shows

später, nahm er mit dem fünften Programm *Hallo Chefe, alles paletti!* von seiner "Kultfigur" Abschied – allerdings nicht für lange: Seit April 2004 ist er wieder auf Tour.

Auf seiner Website bezeichnet sich Albrecht leicht vermessen (oder womöglich in 'kabarettistischer' Überzeichnung?) als den "geistige[n] Urvater des ersten ausländischen Mitbürgers als Kabarettfigur auf einer deutschen Bühne" (ebd.) – anscheinend hat der deutsche Kabarettist seine türkischen Kollegen entweder gar nicht registriert oder schlichtweg unterschlagen. Als Mitautorin, Regisseurin und Managerin ist Albrechts "attraktive Frau Dagmar" genannt. Türkische Beteiligung dagegen findet sich keine – dieser türkische Ali ist ein rein deutsches Produkt. So erscheint die Frage nicht unangebracht, wer wohl mit "jeder" gemeint sein mag, wenn Albrecht verkündigt, dass in seinem Programm "jeder seine persönliche Alltagssituation wieder erkennen – und sich herrlich entspannen" könne (H. Albrecht). Schließt diese Aussage tatsächlich auch etwaige türkische Zuschauer mit ein oder beschränkt sie sich doch eher auf ein deutsches Publikum, welches geschlossen und einmütig über den 'Jedertürken' lacht? In einer Rezension liest man: "Und es ist auch keineswegs so, dass Albrecht Witze auf Kosten von ausländischen Mitarbeitern macht. Er findet jedoch, dass sie wie alle anderen ein Recht darauf haben, symbolisch in einer Figur dargestellt zu werden" ("Murphys Gesetz"). Es mutet doch etwas seltsam an, wenn Albrecht seine Wahl, einen Türken zu mimen, mit dem Recht der Türken auf Präsenz und Präsentation begründet. Durch diese (sicherlich nicht böse gemeinte aber dennoch) arrogante Haltung gibt sich der deutsche Komödiant als Vertreter der Mehrheitsgesellschaft zu erkennen, die Ausländer zu Klischeerollen reduziert und zu eigenem Vorteil vermarktet. Das diskriminierende Element dieser Art von (Re)Präsentation erscheint damit weit ausgeprägter als etwa bei Günter Wallraff, der sich bei seiner Ali-Darstellung wenigstens noch auf einer sozialen Mission wähnte.

Diese Ausführungen sollten genügen, um auf die Problematik hinzuweisen, die sich beinahe zwangsläufig ergibt, wenn deutsche Komödianten Ausländerfiguren auf die Kabarettbühne bringen und dort zur Witzfigur degradieren. Albrecht ist beileibe nicht der einzige (und nicht einmal der bekannteste) deutsche Komödiant, der mittels klischeehafter Türken-Darstellungen Karriere gemacht hat. In der zweiten Hälfte der neunziger Jahre gesellten sich unter anderem die beiden Duos Erkan und Stefan (alias Erkan Maria Moosleitner und Stefan Lust) und Dragan und Alder von *Mundstuhl* (alias Lars

Niedereichholz und Ande Werner) hinzu. Die beiden zuletzt Genannten hatten sich zunächst wenig erfolgreich als Rockmusiker betätigt, bevor ihnen die Idee zu *Mundstuhl* kam. Niedereichholz schlug damals nach eigenem Bekunden folgendes vor: "[Wir] setzen uns mal zu zweit auf die Bühne und labern Scheiße" (zit. in Loh und Güngör 162). Der einstmalige Rapper Murat Güngör kommentiert diese Bemerkung äußerst kritisch:

"Scheiße labern" bedeutete für Lars und Ande, sich die gebrochene Sprachkultur von Migranten in Deutschland anzueignen und ins Lächerliche zu ziehen. Die sprachlichen Codes proletarischen migrantischen Sprechens gelangten so in die deutsche Unterhaltungsindustrie, wobei allerdings der soziale Kontext und der gesellschaftliche Hintergrund ausgeblendet wurden. So kann man sich prima über "die Ausländer" lustig machen. (ebd. 162)

Alle hier erwähnten Darsteller bedienen sich in ihren Programmen entweder der Gestalt des radebrachenden Gastarbeiters oder halbwüchsiger Figuren der Unterschicht, die ihre soziale Benachteiligung durch coole Männlichkeitsposen zu übertönen suchen. Hierbei spielt gerade der Sprachduktus eine entscheidende Rolle – ein Thema, worauf ich später noch eingehen werde. Wie Güngör ausführt, stoßen Darstellungen dieser Art bei Menschen mit Migranten-Hintergrund überwiegend auf Ablehnung. Er zitiert Efe, einen Rapper der Gruppe FFMC: "Wegen Erkan und Stefan und Mundstuhl glaubt jeder: Prima, jetzt können wir über Ausländer lachen" (ebd. 163). Dabei erscheint vor allem bedenklich, dass überhaupt eine solch große Nachfrage an diskriminierenden Darstellungen besteht. In gewissem Sinne legitimiert und kultiviert hier der ökonomische Erfolg eine soziale Haltung der Fremdenfeindlichkeit. Gerade Fernsehsendungen wie die *Harald-Schmidt-Show* oder die *Bully-Parade*, die ein Millionenpublikum erreichen, tragen zur Verfestigung diskriminierender Bilder des 'Türken' bei. Terkessidis beschreibt: [U]nter der Maßgabe der Ironie erzählt man letztendlich rassistische Witze. Insofern wird das rassistische Wissen hier nicht unterlaufen, sondern augenzwinkernd bestätigt" ("Kabarett und Satire" 300). Die Funktion solcher Darstellungen erklärt Güngör wie folgt: "Der Migrant bietet sich für solche Formen der Kanak-Comedy als Projektionsfläche an. Er kann einerseits der gefährliche Fremde sein, den man am besten kontrolliert und überwacht; andererseits kann man aber auch prima über ihn lachen. In beiden Fällen wird der Migrant zum Objekt deutscher Befindlichkeiten" (Loh und Güngör 164).

Letztlich spricht Güngör der Comedy hier eine Art Ventilfunktion zu: Eine mögliche oder vermeintliche Bedrohung wird entschärft, indem man sich über sie lustig macht. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet ließe sich die "Kanak-Comedy" in eine lange Tradition der veralbernden Türkendarstellung einreihen, die, wie in der Einleitung ausgeführt, im späten siebzehnten Jahrhundert im Zuge der allmählichen Entmachtung des Osmanischen Reiches in der deutschen Volksdichtung ihren Anfang nahm und über Autoren wie Karl May Eingang ins zwanzigste Jahrhundert fand. Und auch heute noch, zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts, kann man damit offensichtlich viel Erfolg haben. Nicht jedoch in Migrantenkreisen: Türken in Deutschland können zwar über sich selbst lachen, doch auf Gelächter aus den Reihen der Mehrheitsgesellschaft reagieren sie inzwischen recht empfindlich – besonders wenn es ausschließlich auf ihre Kosten geht.

'TÜRKISCHE' TÜRKEN

'Comedy-Welle macht türkischen Kabarett-Gruppen das Leben schwer' / 'deutsche Komödianten fälschen und veralbern türkische Migranten' – unter solchen Stichwörtern fanden bislang nur Negativaspekte der Comedy Erwähnung. Auf positiver Seite ist jedoch zu verzeichnen, dass sie einigen Künstlern türkischer Herkunft zu einer in Theater und Kabarett beispiellosen Popularität verhalf. Zudem sind ihre Vorstellungen nicht immer so seicht, wie Kritiker der Comedy dies erscheinen lassen. Ich stelle in diesem Abschnitt die beiden bekanntesten Stars der Szene, Django Asül und Kaya Yanar, kurz vor; erwähnt werden sollte aber auch der Mannheimer Bülent Ceylan, dem zuletzt ebenfalls der Schritt in eine breitere Öffentlichkeit gelang.¹⁷⁷

Django Asüls Realsatiren aus der bayerischen Provinz

Django Asül (der seinen bürgerlichen Namen unter Verschluss hält) wurde im Jahr 1972 als Sohn eines türkischen Vaters und einer deutschen Mutter geboren und wuchs im niederbayerischen Deggendorf auf. Nach Abbruch einer Banklehre widmete er sich ganz seiner Bühnenkarriere und avancierte über Nacht zum Star; als Kabarett-Senkrechtstarter

des Jahres 1997 wurde er gefeiert, erhielt sogleich eine Reihe von Kabarettpreisen und war in verschiedenen Fernsehsendungen zu Gast (vgl. Asül, Website).

Asül begann seine Karriere mit dem Anspruch, kritisches Kabarett zu präsentieren: Seine Debüt-Show, mit der er sich zwischen 1997 und 2001 vier Jahre lang auf Tour befand, trug den Titel *Hämokratie* ("Blutherrschaft") und setzte sich mit den Erfahrungen der zweiten und dritten Migrantengeneration in Deutschland auseinander. Hier einige Beispiele: In einer der vielen autobiografisch gefärbten Episoden berichtet der Kabarettist von der Verwirrung, die ein Bankangestellter mit türkischem Namen und bayerischem Akzent unter den "blutsdeutschen" Kunden stiftet und lässt dieser Feststellung sogleich den Ruf nach einem bayerischen Reinheitsgebot folgen; die Türkei der sommerlichen Besuche nennt er seinen "privaten Gazastreifen"; als Strafe für illegale Einwanderer empfiehlt Asül anstelle der Ausweisung die Verbannung nach Rostock oder Cottbus (Asül, *Hämokratie*).

Doch nicht alle Passagen behandeln so kritisch anspruchsvolle Themen wie den innerdeutschen Rassismus; häufig leistet sich Asül auch recht deftige Witze bis an die Grenze zur Obszönität. So werden etwa die Folgen einer potenten Bohnensuppe für den Betrieb eines Whirlpools genutzt, was ein Rezensent mit den Worten "Asül garniert sein Polit-Kabarett mit dem einen oder anderen Nonsense-Furz" würdigte (T. Hoffmann). In die Niederungen des belanglosen Humors will der Niederbayer dennoch nicht abrutschen: "Comedy interessiert ihn nicht. Seit jeder Bumsfallera-Klamauk, der früher in irgendein Paukerklamottchen gepackt wurde, als Comedy verkauft wird, ist das ohnehin 'ein Schimpfwort'" (Hallmayer, "Vorzeige-Türke"). Trotz Asüls Eigenanspruch als Kabarettist handelt es sich bei *Hämokratie* meines Erachtens trotzdem nicht um politisch-satirisches Kabarett im herkömmlichen Sinne, da es dem Programm trotz aller Anspielungen auf gesellschaftliche Probleme letztlich einer kohärenten politischen Botschaft ermangelt.

Mit seinem Folgeprogramm *Autark* (2001) bewegte sich Asül weiter auf den Bereich der Comedy zu. Nach den begeisterten Reaktion auf das erste Programm war in diesem Fall bei zahlreichen Kritikern die Enttäuschung groß. "Asüls Humor bedient sich gerne aus der Klischeekiste des Machotums", wurde etwa kritisiert (Schwedler) und eine Rezensentin in der *Süddeutschen Zeitung* sprach von allzu schlichten Pointen, billigen Lachnummern und einer "wahllosen Aneinanderreihung von Witzen und Anekdoten, von

denen zu viele nur als Füller oder Bindeglieder taugen würden" (Hallmayer, "Schadensbegrenzung"). Lichtblicke ließen sich höchstens dort finden, wo Asül von seinen Familienverhältnissen (hier, so Asül, lebe er inzwischen "als einziger Ausländer unter Deutschen") und von Niederbayern, der "ideologischen Mitte zwischen Deutschland und der Türkei", erzählt. Zwar besticht Asül in seinen Auftritten durch sprachliche Präzision und darstellerischen Minimalismus (ohne Mühe wechselt er etwa die Idiome und springt ansatzlos vom hilflos radebrechenden Türken zum deftig Niederbayerisch sprechenden Deggendorfer Bankier), doch wie Kritiken dieser Art verdeutlichen, lebt er trotzdem zu einem beträchtlichen Teil von seiner Herkunft.

Tatsächlich machte bereits ein Artikel aus dem Jahr 1997 den großen Erfolg des Kabarettisten an seinem bikulturellen Hintergrund fest: "Django Asül besetzt eine bislang freie Nische im bayerischen Typenkabinett: die des niederbayerischen Türken" (Hochkeppel). Während Asül auf der Bühne durchaus Kapital aus der "unerklärlichen Divergenz zwischen dem türkischen Namen und dem urbayerischen Idiom" (ebd.) schlägt, sind ihm jedoch Interviewfragen nach seiner kulturellen Identität ein Greuel: "Er will nicht der lustige Vorzeige-Türke des deutschen Kabarett werden. Aber, gibt er entwaffnend unumwunden zu: 'Das zieht halt. Da heißt es dann: Des muaßt da oschaun. Des is a Türk', und der red Boarisch'" (Hallmayer, "Vorzeige-Türke"). Seit 2004 befindet sich Asül mit seinem dritten Programm *Hardliner* auf Tour.

Kaya Yanar – Shooting Star der Ethno-Comedy

Der 1973 in Frankfurt am Main geborene Yanar ist türkisch-arabischer Abstammung, spricht selbst jedoch keine der beiden Sprachen. Nach einem abgebrochenen Phonetik- und Philosophiestudium stellte er 1998 erstmals einige Szenen im Berliner Chameleon-Varieté vor, was ihm auf Anhieb den Preis des besten Nachwuchs-Comedians einbrachte. Im April 2000, als Yanar gerade mit seinem ersten Solo-Programm *Suchst du?* durch Deutschland zog, brachte die *Frankfurter Rundschau* einen Beitrag, in dem sie dem damals noch recht unbekanntem Künstler eine große Zukunft vorhersagte: "Yanar hat das Zeug, in die televisionäre Quatschmacher-Kompanie aufzusteigen" (Nissen). Weniger als ein Jahr später hatte sich diese Prognose bereits bewahrheitet: *Die Zeit* widmete Yanar, der mittlerweile durch seine eigene Sat.1-Sendung

zu nationalem Ruhm gelangt war, einen langen Artikel und nannte ihn den "neuen Star der Ethno-Comedy" (Kaiser). Allein 2001 liefen zwei Staffeln seiner Show *Was guckst du?!¹⁷⁸* über deutsche Bildschirme und erreichten ein gewaltiges Publikum. Yanar war mit einem Mal einer der erfolgreichsten Komiker Deutschlands und wurde mit Preisen regelrecht überschüttet, darunter dem Deutschen Fernsehpreis, dem Deutschen Comedy-Preis und dem Österreichischen Fernsehpreis; sogar für den International Emmy war er nominiert – all dies im Jahr 2001. Nach einer Fernseh-Pause im folgenden Jahr, während der Yanar sein neues Bühnenprogramm *Welttournee durch Deutschland* (2002) präsentierte, setzte er seine Sat.1-Show im März 2003 fort. Mit Ausnahme von Fatih Akin, der im Februar 2004 für seinen Film *Gegen die Wand* mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet wurde, genoss in Deutschland kein Künstler türkischer Herkunft jemals ein Yanar vergleichbares Ansehen.

Anders als die große Mehrheit der türkisch-deutschen Darsteller betrachtet sich Yanar selbst als einen Komödianten, das heißt, er zieht Alltagshumor und bisweilen auch Slapstick dem kritischen Kabarett vor, dessen belehrend-moralisierende Tendenz ihm missfällt (vgl. "Spiel mit den Klischees"). Zwar ist er sich durchaus bewusst, dass er als Künstler türkisch-arabischer Herkunft in Deutschland an sich schon ein Politikum darstellt: "Du bist in dem Augenblick politisch, wenn du als Turkoaraber auf die Bühne gehst" (zit. in Kaiser);¹⁷⁹ doch er vermeidet es, darüber hinaus "den kabarettistischen Zeigefinger zu heben oder schulmeisterlich zu werden" ("Heilsame Komik"). Stattdessen will er lediglich "als Halbturkoaraber, als Halbdeutscher herausgehen und die Leute unterhalten" (ebd.).

Dabei möchte Yanar keinesfalls selbst "zum abrufbaren Multikulti-Klischee, zur stereotypen Witzfigur" werden (Moor). Und gleichzeitig wehrt er sich auch dagegen, als Repräsentant einer spezifischen Bevölkerungsgruppe (wie zum Beispiel der Türken in Deutschland) aufgefasst zu werden: "Bei einer Comedy-Show kann man nicht davon sprechen, dass da irgend jemand repräsentiert. Es geht nicht um die Ausländerdebatte, sondern darum, endlich mal Comedy und Ausländer zusammenzudenken, ohne dass dabei politisches Kabarett herauskommt" (Website Sat.1). Yanar tritt also nicht zuletzt mit der Absicht an, "in der Gesellschaft dieses multikulturelle Phänomen ein bisschen zu entschärfen" – eine Aufgabe, die er nach den Terroranschlägen des 11. September 2001

als noch gewichtiger empfindet ("Heilsame Komik"). In den Worten eines Kritikers proklamieren Yanars Fernseh- und Bühnenauftritte eine "zurückgewonnene Naivität", die eine weniger verkrampfte Behandlung ethnischer Fragen in Deutschland ermöglichen soll (Allmaier).

Trotz dieses offenbar 'legeren' Angangs kann man Yanars Auftritte dennoch nicht ohne Weiteres als seichte Nonsense-Shows bezeichnen. Die *Süddeutsche Zeitung* etwa stellt anlässlich des *Suchst du?*-Programms fest: "Kein Prolo-Palaver sondern Ethno-Comedy mit Botschaft. . . . Er macht eine rasante Show über die Vielfalt des Lebens, über Typen, ihre Sprachen und Marotten. Es ist ein Spiel mit Klischees, aber mit Botschaft: Yanar will zeigen, wie ähnlich sich die Menschen im Grunde sind" (Temsch). Yanars Auftritte zeichnen sich durch einen verantwortungsvollen Umgang mit den Objekten seiner Darstellung aus. Im Gegensatz zu manchen Kritikern, die allzu pauschalisierend betonen, dass er sich als Künstler fremder Herkunft ungestraft über alle lustig machen könne (so etwa Nissen etwas unverschämt: "Kaya Yanar darf sich auch über Ausländer lustig machen, denn er ist ja selber einer."), ist Yanar selbst nicht der Meinung, dass ihm sein biografischer Hintergrund einen solchen Freibrief erteile: "Ein rassistischer Witz bleibt ein rassistischer Witz – egal, ob ihn ein Deutscher oder ein Ausländer in Deutschland erzählt" ("Spiel mit dem Klischee"). Er achtet daher sehr auf die Befindlichkeiten der dargestellten Minoritäten und entwirft alle Charaktere mit Sorgfalt und Vorsicht: "Kayas Show setzt auf Präzision, auf die Feinheiten in Gestik und Sprache: Bei ihm ist Türke nicht gleich Türke" (Kaiser). Das Ergebnis sind Charaktere mit größerem Tiefgang als die platten Persiflagen der erwähnten deutschen Komödianten, deren Figuren jeglicher soziale Bezug fehlt. Und Yanar geht auch über die Darstellungen mancher Kollegen türkischer Herkunft hinaus, die Ausländerfiguren, so ein Kritiker, häufig "als einen Spiegel der Deutschen" benutzen (Allmaier). Yanars respektvolle (oder auch 'schonende') Haltung als Darsteller schließt übrigens auch die Deutschen nicht aus: Kaum einmal kommt es vor, dass er (wie etwa Omurca oder Somuncu) rechtsradikale Schläger auf die Bühne bringt; meist handelt es sich bei seinen deutschen Charakteren um befragte Passanten, die dem vermeintlich arabischen Reporter in einer Art Pidgin-Deutsch etwas erklären wollen und so für Belustigung sorgen – etwas lächerliche, aber zuletzt doch recht harmlose Gesellen, über die sich auch deutsche Zuschauer amüsieren können.

Bei alldem beschränkt sich Yanar nicht auf die Porträtierung türkischer und deutscher Figuren. In *Was guckst du?!* beispielsweise schlüpft er zudem unter anderem auch in die Rollen eines arabischen Reporters, einer zigeunerhaften Wahrsagerin, eines indischen Faktotum und eines italienischen Möchtegern-Casanovas. Natürlich spielt Yanar dabei mit einer Vielzahl kultureller Klischees, doch erläutert er hierzu: "Es gibt einen wichtigen Unterschied bei der Darbietung von Klischees in Sketches. Entweder du bringst Klischees und machst dich dann über die Klischees lustig, um sie dadurch auch aufzulösen, oder du bringst Klischees und machst dich nur über die Leute darin lustig" (zit. in Loh und Güngör 169). Wie viele der besprochenen türkisch-deutschen Kabarettisten ist also auch Yanar an der Auflösung diskriminierender Klischees gelegen; nur will er dabei eben "nicht domestizieren, belehren oder gar bekehren" (Moor). Stattdessen rückt er der deutschen Leitkulturdebatte leger scherzend mit seiner eigenen Version der Light-Kultur zu Leibe. Und damit hat er es bislang weit gebracht: Yanar ist unter Deutschen und Nicht-Deutschen gleichermaßen anerkannt. Für viele Migranten ist er zudem als erster Entertainer mit migrantischem Hintergrund, der es im deutschen Fernsehen zu einer eigenen Sendung gebracht hat, "eine wichtige Integrationsfigur" geworden (Loh und Güngör 169). Und nach Güngör hat er das verdient, denn "Kaya Yanar ist ein Kanak-Comedian, der das nötige Feingefühl für diese Art von Comedy mitbringt" (ebd. 170).

RESÜMEE: QUO VADIS, TÜRKE?

Die erste Phase des türkisch-deutschen Kabarett stand, wie dargestellt, ganz in der politisch-satirischen Tradition des deutschen Nachkriegskabarett und beschränkte sich inhaltlich auf Fragen der Identität und kulturellen Integration. Sowohl das *Kabarett Knobi-Bonbon* als auch die Frauengruppen der neunziger Jahre und der Solo-Performer Sedat Pamuk bezweckten mit ihren Programmen, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf Probleme ethnischer Minoritäten zu richten. Die Kabarettbühne bot ihnen in diesem Zusammenhang die seltene Möglichkeit, sich Gehör zu verschaffen. Sie präsentierten Klischeebilder des Türken in der Absicht, diese zu dekonstruieren und so gegen Fälle

sozialer Diskriminierung vorzugehen. Ab der zweiten Hälfte der neunziger Jahre kam es zu einer Reihe grundlegender Transformationen, welche die zweite Phase des türkisch-deutschen Kabarett einläuteten. Ich charakterisierte diese als eine Phase des Umbruchs, welche bis zum heutigen Tage andauert. Zum Teil wurde die Form des politisch-satirischen Kabarett weitergeführt, daneben entstanden jedoch auch eine Reihe neuer Bühnenformen wie das Cartoon-Kabarett oder die Ethno-Comedy.

Dieser Wandel hing zum einen mit dem Auftreten einer neuen Generation von Kabarettisten zusammen: Somuncu, Asül und Yanar wuchsen allesamt in der BRD auf und haben damit ein ganz anderes Verhältnis zur deutschen Gesellschaft als etwa Dikmen oder Omurca, die beide erst im Erwachsenenalter übergesiedelt waren. Zum anderen hatte sich jedoch auch die deutsche Gesellschaft selbst über die Jahre verändert: Die *Knobis* starteten ihr Kabarettprojekt zu einer Zeit, als eine konservative Regierung Gesetze verabschiedete, welche 'Gastarbeiter' zu einer raschen Heimkehr in ihre Heimat veranlassen sollten; die *Bodenkosmetikerinnen* wiederum formierten sich in den Jahren, da sich eine Atmosphäre der zunehmenden Ausländerfeindlichkeit in rassistisch motivierten Gewaltattacken zu entladen begann. Die soziale, politische und ökonomische Benachteiligung von Ausländern (beziehungsweise von Menschen von zum Teil nicht-deutscher Herkunft) ist zwar bis zum heutigen Tage nicht überwunden, doch zumindest zeichnen sich nach der Wahl einer liberalen Regierung im Herbst 1998 und mit Inkrafttreten des neuen Ausländergesetz im Januar 2000 gewisse Veränderungen ab, die auf eine erhöhte kulturelle Offenheit der deutschen Gesellschaft zu Beginn des neuen Millenniums verweisen.

Diese Veränderungen haben deutliche Spuren im türkisch-deutschen Kabarett hinterlassen, das sich, ebenso wie das türkisch-deutsche Theater insgesamt, seit geraumer Zeit anschickt, ethnische Einschränkungen hinter sich zu lassen und zu einem integralen Bestandteil einer erweiterten deutschen Kunstszenen zu werden. Knapp zwanzig Jahre nachdem die ersten türkisch-deutschen Kabarettprojekte initiiert wurden, sind die Erben des *Kabarett Knobi-Bonbon* nun an einer Art Scheideweg angelangt, das heißt an einem Punkt, an dem sie ihre Themen und Darstellungsweisen ernsthaft hinterfragen und über neue Methoden und Wege der (Selbst)Präsentation nachdenken müssen: Die einstmaligen Gastarbeiter und ihre Nachkommen sind längst schon in der BRD ansässig geworden und

befinden sich nun auf gutem Wege, zu einem integralen Bestandteil einer deutschen Gesellschaft zu werden, die sich – entgegen reaktionärer Ansichten mancher Politiker – inzwischen aus einer Vielfalt verschiedener Kulturen zusammensetzt. Innerhalb dieses veränderten sozialen Kontextes gilt es, herkömmliche Methoden der Darstellung von 'Ausländern' ebenso neu zu überdenken und eventuell zu revidieren wie die Frage, was es bedeutet, ein Künstler türkischer Herkunft in Deutschland zu sein.

Mit der Frage, wer oder was im deutschen Kontext ein 'Türke' sei, einer Frage, die Dikmen bereits in seinen frühen Satiren stellte, ließe sich die gesamte bisherige türkisch-deutsche Kabarettgeschichte treffend überschreiben. Über zwei Jahrzehnte wurde diese Frage immer wieder aufgeworfen und von den jeweiligen Künstlern auf unterschiedliche Weise behandelt. Insgesamt lässt sich dabei folgende Entwicklung festmachen:

Der Türke als Anschauungsgegenstand äußerer Festschreibungen, als "Objekt deutscher Befindlichkeiten" (Loh und Güngör 164) wurde nach und nach immer weiter von der Bühne gedrängt. Getrieben vom Verlangen, sich selbst Ausdruck und Geltung zu verschaffen, wurde die Stummheit des Gastarbeiters überwunden und der getürkte Türke à la Strauß wich – trotz einiger Rückfälle in Zeiten der Comedy – dem eigeninszenierten Türken, welcher aus einer Position der zunehmenden Autorität kulturellen Widerstand leisten und dabei sogar Themen anzuschneiden vermag, welche deutschen Darstellern verschlossen bleiben.

Dass 'der Türke' endlich und endgültig zur Sprache gefunden hat und sich nun relativ eigenständig zu repräsentieren vermag, heißt freilich nicht, dass er sich damit auch bereits selbst 'gefunden', das heißt definiert und festgeschrieben hat – beziehungsweise dies überhaupt tun möchte. Auch heute noch thematisieren Kabarettisten türkischer Herkunft die gleiche Frage nach der eigenen Identität in immer neuen Variationen. Und dennoch liegt zwischen Dikmens satirischer Erzählung "Wer ist ein Türke?" und seinem Kabarettprogramm *Quo vadis, Türke?* ein langer Weg. Auch wenn die Markierung 'Türke' weiter bestehen bleibt – selbst Somuncu wird ja nicht einfach als Schauspieler, sondern immer noch als türkischer Darsteller rezipiert – so ist doch die Identitätsunsicherheit früherer Jahre, die innere Zerrissenheit des einstigen Migrantens, einem gewachsenen Selbstbewusstsein gewichen, welches seine Kraft aus einem Wissen um die "Vorteile der Doppelexistenz" (Somuncu, *Nachlass* 102) schöpft und sich unter anderem in hybriden

Kunstgebilden Ausdruck verschafft. Dies gilt ebenso für die Darstellungsweise – das heißt die Verarbeitung künstlerischer Traditionen (Stichwort: 'Karagöze' in deutschem Kontext) und Bilder (etwa Omurcas 'türkischer' Skinhead oder Somuncus kahlköpfiger Hitler) – wie für den Sprachgebrauch – etwa im Sinne einer besonderen Sprachfärbung (Omurca) oder einer kreativen Akzentuierung der deutschen Sprache (Özdamar).

Wenn Künstler türkischer Herkunft heute Fragen der kulturellen Identität behandeln, so geschieht dies längst nicht mehr mit existentialistischer Betroffenheit, sondern in einem kreativ-verspielten Modus: Aus der repräsentativen Umklammerung befreit, erfindet sich 'der Türke' nun selbst immer wieder aufs Neue. Auch wenn es in formaler Hinsicht selbst keineswegs eines der innovativeren türkisch-deutschen Kabarettprojekte der jüngsten Vergangenheit darstellt, ist Dikmens bislang letztes Programm *Quo vadis, Türke?* doch in vieler Hinsicht exemplarisch für den soeben erwähnten Haltungswandel. Der Übergang des (fiktionalen) Reisenden vom türkischen zum deutschen Kulturkontext vollzieht sich hier längst nicht mehr in Form einer Existenzkrise, sondern frohgemut und in entspannter Atmosphäre zwischen einer Tasse Tee und einem Gläschen Wein. Dikmen hat Abschied genommen von der Präsentation kultureller Entfremdung und dem bedrohlichen Gefühl der Displaziertheit. So wie der Kabarettist Dikmen seinen Platz in der deutschen Gesellschaft gefunden hat, so sind inzwischen auch seine Bühnenfiguren ein Teil der deutschen Kabarettlandschaft geworden.

Fragen der Identität, Integration und Zugehörigkeit nehmen in diesem Kontext einen ganz anderen Stellenwert ein als in früheren Zeiten. Nach seiner kulturellen Zugehörigkeit befragt antwortete Dikmen: "[I]ch bin sowohl Deutscher als auch Türke. Ich bin also weder Deutscher noch Türke. Ich bin ein Individuum und ich habe langsam an meinem Individuum Geschmack gefunden. . . . Identitätsprobleme habe ich nicht" (pers. Interview). Diese Beschreibung läuft traditionellen deutschen Vorstellungen einer kulturellen oder nationalen Identität zuwider, wo eine bestimmte Kultur / Nation absolut gesetzt wird und somit die Grenzen absteckt, innerhalb derer sich Individuen entfalten können.¹⁸⁰ Identität entsteht in einem derart restriktiven Umfeld durch Unterordnung unter, beziehungsweise Assimilation an rigorose kulturelle Vorgaben. Anders stellt sich die Situation bei Dikmen dar, dessen Darstellungen sich eher mit neueren

Identitätstheorien wie denen der Sozialwissenschaftler Peter S. Adler und Wolfgang Welsch decken.

Mit Verweis auf Peter Berger charakterisiert Adler in seinem Artikel "Beyond Cultural Identity: Reflections on Multiculturalism" (1978) eine multikulturelle Person als jemanden, deren Identität als kontextuell, temporär und veränderlich verstanden wird. Eine solche Person sei nach Adler mit einer erhöhten Sensitivität ausgestattet, die es ihr gestatte, angemessen auf die Verschränkung verschiedener Kulturen zu reagieren, welche die Grundlage aller modernen Staaten in Zeiten globaler Mobilität seien. Welsch geht in "Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today" (1999) noch einen Schritt weiter, indem er argumentiert, dass zeitgenössische Konzepte wie 'Multikulturalität' und 'Interkulturalität' ebenso inadäquat seien wie das alte Hegelianische Identitätskonzept selbst. Da sie jenes stillschweigend konzeptuell voraussetzten, gingen auch sie zwangsläufig von der Vorstellung einer homogenen, autonomen, klar abgrenzbaren Kultur aus.

[T]he description of today's cultures as islands or spheres is factually incorrect and normatively deceptive. Cultures de facto no longer have the insinuated form of homogeneity and separateness. They have instead assumed a new form, which is to be called *transcultural* insofar that it *passes through* classical cultural boundaries. (Welsch 197)

Mit deutlicher Bezugnahme auf Bhabha und andere Kritiker des Postkolonialismus beschreibt Welsch zeitgenössische Individuen als "cultural hybrids" und stellt fest, dass "[w]ork on one's identity is becoming more and more work on the integration of components of differing cultural origin" (ebd. 199). Wenn Dikmen also seine Identität in einem türkischen und einem deutschen Kontext zugleich lokalisiert und sich selbst folglich als sowohl türkisch als auch deutsch, beziehungsweise weder türkisch noch deutsch bezeichnet, dann lässt sich hier durchaus ein Bezug zu den genannten Modellen herstellen. Ebenso wie Adler und Welsch zieht auch Dikmen einen pragmatischen Angang an Konzepte von Identität einem rein wissenschaftlich-hermeneutischen vor: Dikmens Sicht basiert auf seiner eigenen gelebten Realität als Künstler und Mensch zwischen verschiedenen Kulturen, die neben Unterschieden stets auch Gemeinsamkeiten aufweisen und deren Grenzen daher niemals absolut, sondern brüchig und permeabel sind.

Dies gilt letztlich für alle hier behandelten türkisch-deutschen Kabarettisten, deren neueren Projekte ausnahmslos auf Konzepten einer als hybrid charakterisierten kulturellen Identität basieren, welche Kultur als einen offenen Prozess der Interpretation begreifen und damit Widerstand gegen nationalisierende Eingrenzungen und Vereinnahmungen leisten. In ihren Bühnenpräsentationen kreieren diese Künstler Bilder, die oft sehr direkt und dennoch auf nicht immer ganz durchschaubare Weise öffentliche Diskurse über 'den Türken' aufgreifen, sich ihrer bedienen und dabei deren Bilder, Konzepte und Parameter derart auf den Kopf stellen, dass ihre Konstruiertheit offen zutage tritt. Indem sie dies gleichsam von 'innen heraus' tun – das heißt: in deutscher Sprache, als Teil der deutschen Kabarett-Tradition, auf deutschen Bühnen, unter Verwendung deutscher Klischeebilder –, könnte man ihr Vorgehen in Bezug zu Homi Bhabhas Strategie der 'kolonialen Mimikry' setzen: Bhabha gebraucht diesen Begriff im Kontext seines Konzeptes der Hybridisierung, welche er als eine "Strategie zur Destabilisierung nationalisierender und ethnizierender kultureller Praxen" begreift (Erel 177). Wie Bhabha in *The Location of Culture* (1994) erläutert, spalten Migranten dadurch, dass sie sprachliche Fremdheit artikulieren, die patriotische Sprache der Einstimmigkeit und intervenieren damit gegen hegemoniale Darstellungsnormen der dominanten Kultur (vgl. 186). Sofern sich die Äußerungen der Migranten jedoch in der Sprache der Mehrheitsgesellschaft vollziehen, befinden sie sich damit auch innerhalb deren symbolischer Ordnung. Aus diesem Grund betont Bhabha die Bedeutung 'kolonialer Mimikry'. Darunter ist eine Strategie zu verstehen, in der sich "das koloniale Objekt dem kolonialen Subjekt bis auf eine signifikante Differenz hin" angleicht (Konuk 97), beziehungsweise sich tarnt, "um wirksam zu werden und die Kultur und Sprache von innen her zu transformieren" (Bronfen / Marius 13). Die Kabarettisten spielen in ihren (Selbst)Darstellungen also nur scheinbar in die Hand der Zuschauer, wenn sie ihnen in überzeichneter Form jene Bilder wiedergeben, die ihnen die Öffentlichkeit zuwirft, und dabei den servilen Türken, den komischen Türken, den Macho-Türken, die unterdrückte Türkin und vor allem den immer integrierteren Türken spielen. Tatsächlich agieren sie jedoch mit 'kleinen internen Differenzen' und ihre zunehmende 'Integration' wird relativiert durch den allmählichen Wandel, den das deutsche Publikum (im Laufe der Show oder auch über die Jahre) durchmacht, ohne sich dessen ganz bewusst zu sein.

Bezüglich des Kabarett von kleinen Differenzen zu sprechen, mag irreführend sein; wie stets überzeichnet der Kabarettist nämlich auch hier, bläst auf, vergrößert und macht überdeutlich. Trotzdem schleicht sich auch hier, inmitten der großen Gesten und Bilder, der kleine Unterschied, die andere Akzentuierung fast unbemerkt in die Köpfe der Zuschauer und dringt erst dann ins Bewusstsein, wenn das Lachen sich lange gelegt hat: Es sind die überdeutlichen Hinweise, die lächerlichen Übersteigerungen, die noch Jahre später, dann allerdings auf verarbeitbares Format reduziert, in den Köpfen nachhallen – wie ferne Echos von Omurcas getürkter Nationalhymne.

Omurca beispielsweise greift die Debatte der hybriden Identität in *Kanakmänn – tags Deutscher, nachts Türke* (2000) auf einer politischen Ebene auf. Der Auslöser des Stückes war die (im ersten Kapitel erwähnte) Unterschriftenaktion der hessischen CDU gegen den Doppelpass im Jahr 1998, ein Fall des institutionalisierten Fremdenhasses, den Omurca als Ausdruck einer Identitätskrise der Deutschen deutete. Seine kabarettistische Antwort auf diese Debatte ist die Gestalt des Kanakmänn, eines komischen Superhelden, der seine Kräfte aus der doppelten Staatsangehörigkeit bezieht. Bei diesem "Superman der Kanaken" (Omurca, pers. Interview), der den Deutschen das Fürchten lehrt und nebenbei eine umfassende 'Türkifizierung' der deutschen Gesellschaft einleitet, handelt es sich freilich nur um ein Hirngespinnst des Protagonisten Hüsni Güzel: Dieser selbst musste der deutschen Staatsangehörigkeit seine türkische opfern und fühlt sich in der Folge innerlich zerrissen: "Ohne den türkischen Pass bin ich ein halber Mensch. Halb amputiert!" In wachsender Besorgnis stellt er sich die Frage: "Bin ich also ein Deutscher? Unheilbar? Böseartig? Wie lange lebe ich noch?" Die gesetzlich vorgeschriebene deutsche Mono-Identität als Verkrüppelung, als fataler Tumor – glücklicherweise hält Hüsni, inspiriert von seiner Kanakmänn-Fantasie, dagegen ein Heilmittel parat: "Ich als Deutscher", verkündet er, "bin für den Doppelpass! Auch für uns Deutsche" (Omurca, *Kanakmänn*).

Wie Dikmen und Omurca erheben auch die *Bodenkosmetikerinnen* in ihrem Comeback-Programm *Arabesk – Selbst erfüllende Prophezeiungen* Transkulturalität zum bestimmenden Identitätskonzept – übrigens gesponsert vom Berliner Kulturretat (vgl. Kettelhake). Auszüge aus der Selbstdarstellung der Gruppe ("Wer zum Teufel sind die Bodenkosmetikerinnen") lesen sich wie folgt:

Wir sind Deutschtürkinen, in uns schlägt die Kraft der zwei Kulturen und der zwei Sprachen. . . . Wir leben seit dreißig Jahren in allen Schnittmengen dieser "Multikultigesellschaft" Wohin wir uns auch drehen, haben wir einen neuen Blickwinkel auf die Gesellschaft Wir haben die Symphonie der Integration neu komponiert Dies ist ein Duett, das gleichberechtigt gespielt werden muss, damit die Melodie unser Ohr streichelt. Wir wollen eigentlich nur sagen, dass es wunderbar ist, deutsch und türkisch zugleich zu sein. (Website)

Auf der Bühne trifft hier eine im Erwachsenenalter eingewanderte Putzfrau (Nursel Köse) auf eine gebürtige Deutsche mit einem zufällig türkischen Elternhaus (Serpil Pak, ehemals Ari). "Die Perspektiven sind wichtig", betont Köse. "Es macht einen großen Unterschied, ob man eine Deutsch-Türkin ist und hier geboren und aufgewachsen ist oder ob man erst später nach Deutschland kam" (Köse, Interview). Durch gegenseitiges Coachen nähern sich die beiden Charaktere in der ersten Hälfte des Programms diversen Aspekten ihrer gedoppelten Herkunft an, um dann nach der Pause in Rollen jenseits aller herkömmlichen Identitätsbeschränkungen kultureller oder geschlechtlicher Art als "Kebab-Girl 007" und "Lenny Krähwitz", zur Reinkarnation zu gelangen.

Bewusst bedient sich Ari, selbst bekennende Lesbe, als Vorlage für ihre kraushaarige, dunkelhäutige Männerfigur des afroamerikanischen Musikers Lenny Kravitz und durchbricht damit gleich multiple Identitätsschranken: "Als Türkin wird es dir nicht einfach gemacht: Da ist die kulturelle Identität und das Dasein als Frau: Türkische Lesben müssen sich immer noch im Doppelleben verstecken" (Ari, zit. in Kettelhake).¹⁸¹ Das Stück habe, wie Ari betont, viel mit ihren eigenen Existenzen zu tun, mit "unseren Identitäten, die eben aus beiden Stücken bestehen, aus Deutschsein und Türkischsein, aus Heterosein und Homosein, und mit der Integration des Ganzen"; doch letztlich laufe alles darauf hinaus, "dass wir beide Menschen sind, die beides besitzen, das Arabeske, das Gefühl, den Bauch – und dazu auch den Kopf" (pers. Interview). Man müsse eben sehen, bemerkt Köse dazu, "wie man aus den verschiedenen Kulturen und Identitäten das Beste macht" (pers. Interview).

Somuncu – und dies korrespondiert einerseits mit liberalen deutschen Haltungen und lässt andererseits auch Parallelen zu Positionen jüdischer Künstler und Intellektueller erkennen (vgl. meine Einleitung) – bringt das Gefühl der grenzüberschreitenden Identität vollends auf den Punkt. Einschränkende Festschreibungen existieren für ihn einfach nicht mehr, er fühlt sich universell zugehörig und kann sich daher auch (vergleichbar mit dem

weitaus restriktiver denkenden türkischen Hausbesitzer Dikmens in *Wenn der Türke zweimal klingelt*) des deutschen 'Kulturerbes' annehmen und sich gleichsam sogar die deutsche Vergangenheit einverleiben. Ganz selbstverständlich zum 'Einheimischen' wird er damit zwar aufgrund der problematischen deutschen Haltung gegenüber Migranten und ihren Nachfahren dennoch nicht; doch Somuncu hat sich wie seine Kollegen türkischer Herkunft über die Jahre mit den äußeren Zuschreibungen abgefunden und sie inzwischen in sein eigenes Spiel integriert. Voller Selbstbewusstsein betont er nun die Vorteile seiner zweifachen Position und Perspektive, so etwa in seinem Tournee-Tagebuch, wo er vermerkt, dass er, während er sich früher oft hin- und hergerissen gefühlt habe zwischen seiner Zugehörigkeit zu verschiedenen Kulturen, sich längst schon der "Vorteile dieser Doppelsexistenz" (Somuncu, *Nachlass* 102) bewusst sei und sie für sich zu nutzen wisse.

Im Februar 2004 erschien Somuncus Geschichtenband *Getrennte Rechnungen*, in dem er autobiografische Erlebnisse aus seiner Jugend verarbeitete und damit erstmals direkt auf Themen wie Migration, Zugehörigkeit und Identität einging. Er weist in diesem Kontext auf einen entscheidenden Unterschied zwischen sich selbst und anderen türkischstämmigen Autoren hin, bei denen er bemängelt, dass sie sich in ihren Texten immer noch zu oft selbst als Minorität betrachten, beziehungsweise inszenieren: "[M]eine Sicht ist eine andere: Ich schreibe nicht als Ausländer, für mich sind die Menschen um mich herum, also die Deutschen, die Ausländer. Und das ist eine neue Perspektive" ("Interview"). Ganz unabhängig, was ein 'Türke' in Deutschland nun sei oder nicht sei, Somuncu lässt sich jedenfalls nicht von außen definieren und festschreiben, sondern hat stattdessen seine eigene Position zum Absolutum erhoben. Als er im Anschluss an diese Publikation gefragt wurde, ob er sich als Türke oder als Deutscher fühle, entgegnete er:

Für mich selbst war das nie wichtig, aber in der Betrachtung der Anderen ist es wichtiger geworden, je älter ich wurde. Allein durch den anderen Namen oder das Aussehen – und das löst schon eine Diskrepanz aus, dass man nicht richtig weiß, was man ist. In der Türkei ist man der Deutsche, in Deutschland ist man der Türke – letztendlich weiß ich es immer noch nicht. Aber man muss auch nicht unbedingt nur eine Sache sein. . . . (ebd.)

In seinem Tournee-Buch fällt die Antwort kürzer aus: "Ich bin zwar auch Türke, aber was heißt das schon. In erster Linie bin ich Mensch" (Somuncu, *Nachlass* 100).

RESÜMEE

Eine Szene aus Şinasi Dikmens Erzählung "Hast du das Foto gesehen?", die 1983 in seinem ersten Satireband erschien, lässt sich als Parabel auf die Unterdrückung oder Ignorierung türkischer Künstler in der BRD lesen. Dikmen beschreibt hier eine Situation, in der in einem deutschen Fotogeschäft erstmals das Bild eines türkischen Kindes ausgestellt wurde. In Dikmens Satire lockt dieses unerhörte Ereignis in der Folge wahre Pilgerscharen von Türken an, die betend vor dem Foto auf und ab gehen. Das Fotogeschäft wird gleichsam zum Wallfahrtsort. Der Vater des ausgestellten Kindes jubelt: "Es ist in Deutschland das erste Mal, dass das Foto eines türkischen Kindes ausgestellt wurde. Ausgerechnet das meines Kindes. Allah ist groß. Dieses Kind, dessen Foto in einem deutschen Fotogeschäft ausgestellt wurde, habe ich ohne deutschen Befehl gemacht. Das ist wahr, kein Deutscher hat mir dabei geholfen" (*Knoblauchkind* 47).

Die 'kreative Eigenleistung', die der türkische Vater des ausgestellten Kindes hier vollbrachte, korrespondiert mit derjenigen des türkischen Künstlers, dem sich erstmals eine Tür geöffnet hat, dessen Werk den Weg an die Öffentlichkeit gefunden hat und, indem es präsentiert wird, auch ihm eine gewisse Präsenz verleiht. Doch Dikmen wäre kein Satiriker, wenn sich seine Geschichte darin erschöpfte. Bereits der Umstand, dass der Ort der Ausstellung ein deutsches Fotogeschäft ist, erscheint insofern problematisch, als die Kontrolle über das Bild damit in deutscher Hand liegt. Ein möglicher Bezug, der sich aus dem zeitlichen Kontext der Entstehung der Geschichte ergibt, führt zum Münchner Institut für Deutsch als Fremdsprache, das ab Anfang der achtziger Jahre Literaturpreisausschreiben unter Migranten veranstaltete und ihnen durch die Veröffentlichung ausgewählter Texte die Möglichkeit bot, eine breite Öffentlichkeit zu erreichen. Während das Institut auf der einen Seite dazu beitrug, die Literatur von Migranten zu verbreiten, grenzte es sie auf der anderen Seite jedoch auch durch strikte Vorgaben ein. Die Jury bestand ausnahmslos aus Deutschen, die thematisch und programmatisch festlegten, was unter Migrantenliteratur zu verstehen sei, wobei die

Auswahl der Werke ausdrücklich deutschen Geschmack und Konsum treffen sollte (vgl. Arens 48). In "Hast du das Foto gesehen?" ist der Schritt des 'Türken' in die soziale und / oder künstlerische Sichtbarkeit ähnlichen Restriktionen unterworfen und Dikmen treibt sein Spiel in gewohnter Weise derart auf die Spitze, dass am Ende das Gegenteil dessen offenbar wird, was die türkische Gemeinde anfangs so devot feiert: Die Sichtbarkeit des Türken ist von Deutschen konstruiert, die bestimmen, welche Bilder wann und wie lang ausgestellt werden. Ebenso wie die Auswahl des Fotos hängt auch dessen Verbleib im Schaufenster von der Willkür des deutschen Geschäftsinhabers ab.

Unter diesem Gesichtspunkt des Ringens um Repräsentation und Ausdruck lässt sich die Entwicklung von Migrantenkunstszenen allgemein beschreiben. Zu restriktiven Grenzziehungen kommt es dabei nicht nur seitens der Mehrheitsgesellschaft. Ebenso wie etwa das Münchner Institut Vorgaben leistete und Künstler festlegte und klassifizierte, so geschah dies durch die Künstler selbst. In dieser Hinsicht sind die Reihe *Südwind Gastarbeiterdeutsch* (ab 1983 *Südwind Literatur*) und der *PoLiKunst Verein* gleichfalls kritisch zu betrachten, da sie gleichermaßen programmatisch Standpunkte festschrieben (wie etwa im Fall von Franco Biondis und Rafik Schamis Begriff einer "Literatur der Betroffenheit"). Hiltrud Arens spricht hier von zwei dominierenden Blicken: einmal von außen durch "deutsche Vereinnahmungsgesten" und einmal von innen durch die "Gefahr der Homogenisierung durch bestimmte Formen von (Selbst)Repräsentation" (48, 39).

Die Dynamik zwischen äußeren und inneren Festschreibungen, zwischen Fremd- und Eigenrepräsentation, die Konfliktzonen und kreativen Berührungspunkte zwischen verschiedenen kulturellen Bezugssystemen – all dies ist ebenso für die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarettis bestimmend. Der Weg an die Öffentlichkeit, der Schritt ins Rampenlicht war auch hier stets der Versuch, sich frei zu schreiben (oder frei zu spielen) und sich zu definieren, ein Ringen um Ausdruck und Selbstdarstellung. Kreativ zu werden bedeutete die Suche nach einer eigenen 'künstlerischen Identität' in einem (zunächst) fremden Kontext und nach den geeigneten Ausdrucksformen dafür. Und ob nun man wollte oder nicht, man stand dabei auch für eine kulturelle oder ethnische Identität, wie festgeschrieben diese auch sein mochte: Der Künstler türkischer Abstammung, der die Bühne betritt, wird dabei unwillkürlich zum 'Türken', zum

Stellvertreter einer als homogen betrachteten Masse. Das gilt bis zu einem gewissen Grad bis heute – man denke nur an Serdar Somuncu, der trotz seines eindeutig deutschen Theater- und Lebenshintergrundes dennoch als 'türkischer' Schauspieler angesehen wird und entsprechende Angebote erhält.

Besonders ausgeprägt ist diese Problematik dann, wenn man sich innerhalb des 'deutschen' Systems (das heißt auf deutschen Bühnen, im deutschen Film, etc.) bewähren will. Frei bewegen könne man sich da nicht, bemerkt etwa Tayfun Bademsoy, "denn man muss ja, ob man will oder nicht, trotzdem ein bestimmtes Klischeebild bedienen" (pers. Interview). Bademsoy weiß wovon er spricht, denn er ist nicht nur seit fünfundzwanzig Jahren selbst Schauspieler, sondern gründete 1998 auch die einzige internationale Schauspielagentur der BRD. Sein Berliner Unternehmen *Foreign Faces* – im Jahr 2002 zu *International Actors* erweitert – intendiert, Schauspielern fremder Herkunft ein Standbein zu bieten und ihnen einen leichteren Zugang zu Film- und Theaterprojekten zu verschaffen. Nach wie vor gäbe es in Deutschland zu viele Barrieren, stellt Bademsoy fest. "Immer noch. Das geht in alle Richtungen: Akzente, Aussehen, du brauchst nur einen anderen Pass zu haben, und so weiter und so fort. Und das ist ein Kampf!" (ebd.).

Die Protagonisten des türkisch-deutschen Kabarett, das, wie ich erwähnte, innerhalb des deutschen institutionellen Rahmens entstand, fochten diesen Kampf von Beginn an aus. Dikmen erinnert sich an eine Episode aus den späten achtziger Jahren:

Als wir mit Knobi-Bonbon Kabarett auf dem Gipfel unserer Bekanntheit waren, wollte eine Fernsehanstalt unser ganzes Programm aufnehmen. Der damalige Programmdirektor besuchte mich zu Hause in Ulm, wir aßen sehr gut, tranken mehr als genug, er fand das Essen und den türkischen Wein hervorragend, von meiner Frau besaß er auch eine gute Meinung, da sie kein Kopftuch trug. Dann verabredeten wir uns auf bald in seiner Stadt und er fuhr weg. Nach noch nicht einmal einer Woche rief er mich sehr traurig und betroffen an, dass er unser Programm in der Redaktionsitzung oder einer ähnlichen Kommission nicht durchsetzen konnte, nur weil wir bzw. ich mit einem starken Akzent spräche. Nein, nein, das läge nicht am Programm, alle seien von der Sprache, von dem Thema und von der Schauspielerei begeistert gewesen, aber der Akzent, aber der Akzent . . . den könnte man den Zuschauern einfach nicht zumuten. (pers. Interview)

Wege blieben und bleiben versperrt, da Unterschiede betont und Abweichungen geächtet werden. Und Ausgrenzungen (oder auch 'Unterschätzungen') finden, wie Muhsin Omurca erwähnt, bis heute statt: "Manchmal in Interviews oder privaten Gesprächen, verfällt mein Gegenüber plötzlich in so eine Art Gastarbeiterdeutsch, selbst wenn ich mich bemühe,

ganz bedacht und korrekt zu sprechen. Plötzlich sprechen diese Leute mit ganz anderen Betonungen. Das passiert mir sogar jetzt immer noch, obwohl man mich von der Bühne und vom Fernsehen kennt" (pers. Interview).

Das türkisch-deutsche Theater wiederum musste sich unter Mühen erst eigene Rahmenbedingungen schaffen und wurde dabei lange nicht ernst genommen. Erst als man sich zu etablieren begann, wahrgenommen und zur Konkurrenz wurde, begann die nächste Phase. Sobald der "Ali-Ausländer" Kulturansprüche erhebt, so Necati Şahin, und "die deutsche Kulturarena" betritt, entstehen Probleme: "Ich plane ja seit zwanzig Jahre im Rahmen des *Arkadaş Theaters* kulturelle Veranstaltungen in Deutschland. Doch irgendwie war ich immer am Kämpfen – mit der deutschen Presse, mit den deutschen Behörden" (pers. Interview). Vom Kämpfen zermürbt, orientiert sich Şahin nun in die Türkei (zurück) und erklärt mit einem türkischen Sprichwort, dass der Stein in seinem Ort schwerer sei (das heißt: er selbst, als Künstler, in seinem eigenen Kontext mehr erreichen könne als in der Fremde). Dass dieser Stein sein Zuhause auch dreißig Jahre nach der Migration weiterhin in der Türkei erkennt, ist freilich erstaunlich und zeugt von den Schwierigkeiten des türkisch-deutschen Theater, in der BRD 'heimisch' zu werden.

Viel stärker als im Bereich des Kabarett vollzog sich die Entwicklung des türkisch-deutschen Theaters unter ständiger Bezugnahme auf das türkische kulturelle Erbe, seine Theaterformen, Traditionen und Mentalitäten. 'Türkische' Elemente finden zum Beispiel in Aufbau und Struktur türkisch-deutscher Theatergruppen (und damit auch in der Gruppendynamik der Ensembles) ihren Niederschlag. Wenn etwa Ralf Milde im Falle des *Tiyatroms* von internen "Macht- und Herrschaftsstrukturen" sprach, so lässt sich das zum Teil darauf zurückführen, dass in der Türkei private Theatergruppen meist um einen Star herum entstehen, der, Schauspieler und Organisator zugleich, alle Fäden fest in der Hand hält (vgl. Diamond 336). Doch auch der Anspruch vieler Gruppen, eine 'Familie' zu sein, spielt hier eine Rolle. Familienstrukturen waren im Allgemeinen kennzeichnend für frühe türkische Migrantengemeinden und auch im Theaters lässt sich diese Tendenz feststellen, was sich teilweise direkt im Gruppennamen widerspiegelte (etwa *Berlin Aile Tiyatrosu*, "Berliner Familientheater").¹⁸² Bezüge zu türkischen Theatertraditionen findet man im türkisch-deutschen Theater aber auch in den Produktionen selbst. Meine Analyse zeigte wiederholt, wie präsent gerade Karagöz bis heute geblieben ist. Man könnte so weit

gehen zu sagen, dass die Wiederbelebung alter türkischer Theatertraditionen, die derzeit ja ebenso in der Türkei vonstatten geht, sich zu einem nicht unwesentlichen Teil auf Theaterbühnen in der BRD vollzieht. Demnach ließe sich das zeitgenössische türkisch-deutsche Theater aus zweierlei Sicht betrachten, einmal als Teil oder besser 'Zweig' des türkischen Theaters, indem hier türkische Traditionen in einen anderen kulturellen und sprachlichen Kontext überführt und weiterentwickelt werden, und zum anderen als eine nunmehr in der BRD heimische Form, als Bestandteil einer erweiterten deutschen Kulturszene.

Wie ich beschrieben habe, entwickelte sich das türkisch-deutsche Theater über viele kleine Schritte und Generationsetappen. In diesem Kontext stellte ich Özdamars These vor, dass es dreier Generationen bedarf, bis eine Migrantenkultur sich wirklich im neuen Heimatland eingefunden, Wurzeln geschlagen und eine Kunstszene gebildet hat, die – vom eigenen Anspruch her wie auch von Seiten der Rezeption – diesem Land zugehörig ist. Meine Ausführungen in den letzten beiden Kapiteln zeigten, wie türkisch-deutsche Künstler ab den achtziger Jahren immer stärker auf den deutschen Kulturkontext Bezug nahmen und es schließlich ab Mitte der neunziger Jahre endgültig zum 'großen Umbruch' kam, beziehungsweise ein allgemeiner Generations-, Haltungs-, Rezeptionswechsel vonstatten ging. Im Theaterbereich zeigt sich das besonders an einem Projekt wie dem international und transkulturell ausgerichteten *Diyalog TheaterFest* (ab 1995); aber auch im Bereich der 'großen' Bühnen ist in den letzten Jahren eine ähnliche Tendenz zu verzeichnen – im Falle des *Arkadaş Theaters* ab 1997 und mit Abstrichen in den letzten Jahren auch am *Tiyatrom*.

Deutlicher wird der Wandel allerdings im Bereich des Kabarett. Wie Mark Terkessidis bemerkte, realisiert sich das türkisch-deutsche Kabarett von Beginn an nicht in Abgrenzung vom deutschen Kabarett, sondern vielmehr "in Verschiebungen und Verrückungen". Zwar mit Elementen des türkischen Schattentheaters angereichert, doch in der Hauptsache fest in der Tradition des deutschen politisch-kritischen Kabarett stehend reflektieren die Kabarettisten aktuelle politische Debatten und oder Diskurse über Ausländer, kommentieren die soziale und legale Stellung von 'Türken' in der BRD und reagieren auf Festschreibungen seitens der deutschen Majorität mit ironischen Überzeichnungen und Gegenbildern. Nicht nur fungiert das türkisch-deutsche Kabarett so

als Zerrspiegel der deutschen Gesellschaft, sondern kann als eine Art Seismograph sozialer Veränderungen auch besonders rasch auf diese reagieren. Im Zuge der Liberalisierung der deutschen Gesellschaft in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre, vor allem jedoch angetrieben von dem Nachrücken einer neuen Generation in Deutschland aufgewachsener Darsteller kam es so zu einem gravierenden Umbruch, auf den auch die 'alten' Kabarettisten reagierten: Dikmens Bühnenfigur verwandelte sich zum deutschen Haus- und Kulturbesitzer und Omurca schuf gar einen deutschen Protagonisten, den er in die Türkei sandte, und erfand dazu noch den Superman der Kanaken. Somuncu ergriff von der deutschen Vergangenheit Besitz und auch die Komödianten Asül ("Des is a Türk, und der red Boarisch") und Yanar vermittelten neue hybride Bilder und vor allem ein neues Selbstbewusstsein. Die auferstandenen *Bodenkosmetikerinnen* schließlich beginnen ihr Programm *Arabesk* zwar in der alten Putzfrauenrolle, doch ebenso programmatisch wie provokant kehren sie nach der Pause als Bond-Girl und Lenny Kravitz-Verschnitt auf die Bühne zurück. Die Bühne wird in allen diesen Fällen zum Freiraum für Verwandlungen und Grenzüberschreitungen, zum Ausdruck eines neuen Eigenverständnisses und des Bedürfnisses, sich nicht mehr länger festschreiben zu lassen.

Ich begann diese Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarets mit dem Hinweis, dass eine neue Generation von Künstlern und Darstellern nachrückt und der Generationswechsel nun endgültig ansteht. Und ich möchte abschließend eine Kunstform ansprechen, die Anfang der achtziger Jahre entstand und in der die 'Kinder der Migranten' von Beginn an tonangebend waren: den HipHop. Kunstschaffen richtet sich hier nach ganz anderen Regeln als zwanzig Jahre zuvor, als noch keine Bühne für künstlerische Äußerungen von Migranten existierte, keine Infrastruktur, innerhalb derer sie sich hätten bewegen können. Trotzdem spiegeln sich auch hier gewisse Haltungen und Tendenzen früherer Tage wider.

Als 2002 der Band *Fear of a Kanak Planet – HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap* auf den Markt kam, geschah das – wenigstens in Stadtvierteln mit einem hohen 'Migrantenanteil' wie Kreuzberg – mit viel Publicity. Die Autoren Hannes Loh und Murat Güngör, die beide selbst lange Jahre als MCs und Organisatoren Teil der Szene waren, veranstalteten deutschlandweit eine Reihe von Lesungen, die als multimediale Spektakel

inszeniert waren und ebenso wie ihr Buch einen deutlich politischen Charakter trugen. Mit kämpferischem Gestus (das heißt ohne Betroffenheit erzeugen zu wollen) präsentierten sie die 'wahre', unterdrückte Geschichte des HipHop in der BRD und traten, untermalt von Videos, Musikeinspielungen, Reportagen und Interview-Aufzeichnungen, als Erzähler, Journalisten, MCs und Schauspieler auf. Das Publikum war gemischt, doch 'Migranten' waren zahlenmäßig stark vertreten und man konnte sich des Eindruckes nicht erwehren, dass hier zwei Gruppen präsent waren: eine, die genau wusste, wovon die Rede war, und die andere, die 'deutsche' Fraktion, die fasziniert zuhörte. In der anschließenden offenen Diskussion waren es vor allem die Insider, die zu Wort kamen und eigene Erlebnisse zur 'Lesung' beisteuerten.¹⁸³

Das Format der Lesung braucht nicht zu verwundern: Güngör war 1997 einer der Begründer der bundesweit organisierten politischen Gruppe *Kanak Attak* und auch Loh, von 1995 bis 1997 Mitherausgeber des HipHop-Magazins *Anarchists to the Front*, hat eine aktivistische Vergangenheit (vgl. Loh und Güngör 6).¹⁸⁴ Wie die Show ist auch das Buch, bestehend aus einer Vielzahl von Beiträgen und kurzen Berichten, Interviews und lyrischen Texteinlagen, in einem rap-artigen Stil gehalten und tritt an, die Geschichte des HipHop aus der Perspektive der Abgedrängten zu erzählen. Die HipHop-Bewegung in der BRD, so berichten die Autoren, entstand unter dem Einfluss der schwarzen Rapkultur der Vereinigten Staaten zu Beginn der achtziger Jahre, insbesondere unter Beteiligung von Jugendlichen aus dem Migrantenmilieu.¹⁸⁵ Die sich rasch entwickelnde Szene bot ihnen einen Rahmen sich zu treffen, gemeinsam kreativ zu werden und sich auszutauschen, dazu die Möglichkeit, den eigenen (politischen) Standpunkt deutlich zu machen und sich Gehör und Respekt zu verschaffen. In den Worten des Berliner Rappers Deniz Bax: "HipHop ist das Instrument, um das zu erzählen, was die Medien dir nicht sagen, was die Politiker vertagen und im Sand verlaufen lassen" (ebd. 210). Die neue Musikrichtung sprach vor allem junge Menschen von der Straße an, die nicht länger Nebenrollen in der deutschen Gesellschaft spielen wollten und nun eine Chance sahen, ins Rampenlicht zu treten, darunter auch deutsche Jugendliche, die ihrem bürgerlichen Elternhaus entkommen wollten. Außenseitertum war nicht eine Sache der ethnischen Herkunft, sondern der inneren Haltung. HipHop besaß, wie die Autoren betonen, die gesamten achtziger Jahre hindurch eine gewaltige "kulturelle und soziale Integrationskraft" und vermittelte den

Beteiligten eine Identität und ein Zugehörigkeitsgefühl "jenseits von Herkunft, Hautfarbe oder sozialem Status" (22, 95). HipHop war ein Lebensentwurf, eine Mischung aus Spiel, Selbstverwirklichung und Rebellion gegen die Mainstream-Gesellschaft (ebd. 24).

Anfang der neunziger Jahre änderte sich das Bild des HipHop in der BRD jedoch grundlegend. Die deutschen Medien entdeckten den HipHop und begannen mit seiner Vereinnahmung: "Mit dem erwachenden Medieninteresse an HipHop in Deutschland zeigte sich bald, dass Künstler bestimmten Kriterien zu genügen hatten, um überhaupt in den Fokus der Wahrnehmung zu gelangen" (ebd. 251). Diese Entwicklung ist eng mit dem rasanten Aufstieg der *Fantastischen Vier* verbunden.¹⁸⁶ Nach dem Riesenerfolg ihres Debütalbums *Die da!?!* (1992) war die Bezeichnung "Deutschrap" geboren, die Presse glaubte, einer neuen deutschen Dichterkultur gewahr zu werden und begann, HipHop in Deutschland zu einer deutschen Mittelstandsgeschichte umzuschreiben:

Um diese Geschichte glaubhaft verbreiten zu können, wird die Geschichte von HipHop in Deutschland unter Ausklammerung der Geschichte der Migration erzählt. Dass Gastarbeiterkinder die Ersten waren, die ihre Reime auf Deutsch klickten, dass die Szene in Deutschland von Jugendlichen türkischer, kurdischer, jugoslawischer oder afrodeutscher Abstammung aufgebaut wurde, all das passt nicht so gut zu der Erzählung von den deutschen Kindern in den Reihenhäusern, die in die Fußstapfen der großen Dichter und Denker treten. (ebd. 122)

Die Migrantenkids, die HipHop initiiert hatten, wurden zunehmend aus der dominanten Szene gedrängt, mit ihnen die politische Message. Während Asylantenheime brannten, wuchs in der deutschen Gesellschaft der Bedarf an unpolitischer Spaßkultur und am Deutschrap: "Gute-Laune-Texte über Frauen, Partys und Saufen standen dort im Mittelpunkt. Von der pogromhaften Stimmung draußen im Land spiegelte sich in den Lyrics nichts wider. Mit Politik hatte man nichts am Hut – das war die Devise der Neuen Deutschen Reimkultur" (ebd. 106). Kutlu von der Kölner Gruppe *Microphone Mafia*, beschreibt die Situation so: "Wenn du über Themen wie Rassismus in Deutschland rappst, dann bist du entweder Betroffenheitsrapper oder potentieller Gewalttäter. Beide Seiten werden also abgedrängt, und die deutsche Mitte kommt rein" (ebd. 114).

Auf der einen Seite vereinnahmten also die Medien die HipHop-Bewegung ohne Berücksichtigung der Migrantenszene; auf der anderen Seite jedoch distanzierte sich auch die Migrantenszene "von dem eingedeutschten Mainstreamphänomen 'Sprechgesang'"

(ebd. 193). Die Pogrome bewirkten hier eine zunehmende Politisierung: Eine ganze Generation wandte sich dem HipHop als einer Ausdrucksform zu und begann damit, die Geschichte der Migration aus ihrer Perspektive neu zuschreiben (ebd. 107). Die Gruppe *Advanced Chemistry* hatte bereits Ende der achtziger Jahre mit dem Lied "Fremd im eigenen Land" Aufsehen erregt; nun formierten sich in Reaktion auf die "Ahmed Gündüz Problematik"¹⁸⁷ immer mehr Gruppen, darunter im Jahr 1993 auch die *Sons of Gastarbeits*. In ihrem Song "Söhne der Gastarbeits" (1995) sprechen sie aus zwei Perspektiven – der ersten und der zweiten Migrantengeneration und beschwören den "kreativen widerstand":

ich kommen deutschland, viele jahre her
weil leben in heimat mir fallen schwer
...
jetzt sind wir da, die söhne der gastarbeits
ich denke, allmählich gescheiter, und ein teil dieser kultur pur
wir sind nicht nur die gäste im eigenen land
(zit. in Loh und Güngör 60-61)

Dem gebrochenen (höchstens als Text, nicht aber gerappt pathetisch klingenden) Deutsch der ersten Generation steht hier das selbstbewusste "frag nicht, wer wir sind / wir sind die söhne der gastarbeits" entgegen, mit deutlichen Bezügen zum schwarzen Rap, der als Bezugspunkt des deutschen Migrantentraps überhaupt gelten kann.

Es wird deutlich, dass die zweite (und bald auch die dritte) Migrantengeneration in Deutschland als Darsteller eine ganz andere Sicht zu bieten haben als die Schauspieler der ersten Generation. Sie betrachten sich als Bestandteil der deutschen Kultur und reagieren heftig auf fortgesetzte Diskriminierungen und Ausgrenzungen. Dennoch sehen sie sich – und dies ist eine Parallele zu den beschriebenen Theaterprojekten – ebenfalls an den Rand gedrängt. Loh und Güngör beschreiben in ihrem Buch eine Vielzahl von Entwicklungen im Migrantentrapp, der sich ansonsten völlig im Schatten der Deutschrap-Szene abspielt. An drei Beispielen sei die Vielzahl die Aspekte angedeutet, welche die in dieser Arbeit dargestellten Entwicklungen entweder spiegeln oder kommentieren:

Der erwähnte Kutlu von der 1989 gegründeten Gruppe *Microphone Mafia* begann Anfang der neunziger Jahre, auf Türkisch zu rappen, und setzte damit eine Entwicklung in Gang, in deren Verlauf sich zahlreiche Rapper vom Deutschen als "Herrschaftssprache"

abwandten (ebd. 52). Anfang der neunziger Jahre formierte sich der Frankfurter Label *Looptown*, der 1994 das erste türkischsprachige HipHop-Album herausbrachte. Man wollte "eigene Produktionsbedingungen schaffen", erklärt Güngör, einer der Begründer der Organisation (180). Auch dies kann als Schritt zur Eigenabgrenzung vom Deutschrapp verstanden und im Kontrast zu Entwicklungen im Theater gesehen werden, wo die Bemühungen auf eine Annäherung an den deutschen Kontext hinliefen.

Erneut die *Microphone Mafia*, deren Debütalbum *HipHop Hurra – Rap gegen rechts* sich bereits 1993 gegen jede "deutschtümelnde Vereinnahmung" gewandt hatte (ebd. 125),¹⁸⁸ reflektiert in ihrem Lied "Original" (2002) die nach wie vor anhaltende Mode unter deutschen Komödianten, den 'Türken' zu mimen. Hier ein Auszug aus dem Text: "deutsch mit fremdem akzent nennt ihr assi mit inbrunst / bei mundstuhl und richie wird daraus kunst / rennt ihnen die bude ein, ihr findet das so lustig / wenn sie uns karikieren mit ihrem billigen slapstick / im alltag da würdigt ihr uns nicht eines blickes / auf der bühne wird geklatscht, nur weil es schick ist" (zit. in ebd. 161). Weitaus stärker als sogar im Kabarett reagieren hier Künstler auf abwertende Haltungen ihren Eltern gegenüber, von deren 'Demutshaltung' sie sich mitunter zwar abgrenzen, die sie aber keinesfalls von deutschen Komödianten beleidigen lassen wollen.

Und schließlich sei die Gruppe *Islamic Force* genannt, nach Güngör "die Seele Kreuzbergs" (172), um den inzwischen verstorbenen Boe B., einer Integrationsfigur der Kreuzberger Jugendlichen, und Killa Hakan. Die Gruppe war ab Anfang der neunziger der Vorreiter für den "Oriental Style" im HipHop und betrachtet die Kunst stark sozial verankert. DJ Derezon erklärt, dass der Name provokativ gemeint sei, doch keineswegs andeuten solle, "dass wir Fundamentalisten sind und einen religiösen Glauben verkörpern. Er ist einfach nur ein großes Fragezeichen, um die Leute aufmerksam zu machen, was hier passiert: HipHop mit orientalischen Einflüssen" (ebd. 202). Hier wird besonders der provokante Gestus deutlich, der für viele der Gruppen bezeichnend ist. Zugleich zeigt sich am Falle von *Islamic Force* auch, dass HipHop durch seine integrierende Kraft wichtige soziale Funktionen erfüllen kann.

Ebenso wie das türkisch-deutsche Kabarett bietet der Migrantenrap einen sozialen und politischen Kommentar aus der Sicht der Minderheit. Loh und Güngör präsentieren in ihrer 'unterdrückten' Version der Geschichte des HipHop diesen als eine Bühne der (nicht

nur, aber vor allem) Gastarbeiterkinder, die sich bemerkbar machen und über ihre Kunst politisch aktiv werden. Dabei sehen sich diese mit ähnlichen Problemen konfrontiert wie die Akteure der Theater- und Kabarettzene: Ihnen wird ein Platz am Rand der Bühne zugewiesen und sie werden weiterhin als Ausländer betrachtet: "Bei der Betrachtung von Migranten-HipHop ist der künstlerische Aspekt meistens nebensächlich. Im Vordergrund steht bei fast allen Reportagen und Interviews der 'Ausländer' an sich" (ebd. 184). Ein entscheidender Unterschied zu den besprochenen Theater- und Kabarettprojekten ist allerdings, dass sich Migranten hier einer neuen, das heißt nicht in der BRD heimischer Kunstform bedienen. Die Vereinnahmung durch den deutschen Mainstream bietet hier eine neue Variante im Bemühen der Migranten um Repräsentation und Ausdruck.

Fear of a Kanak Planet ist ein wichtiger Schritt in Richtung zu einer inklusiveren Betrachtung der Migrationsgeschichte und der Migrantenkunst. Freilich tritt mitunter die politische Intention der Autoren recht deutlich in den Vordergrund und die Geschichte der Diskriminierung wird zum bestimmenden Kriterium der HipHop-Bewegung. Ich erwähnte den kämpferischen Gestus (oder auch politisch-performativen Charakter) der Lesung. Loh und Güngör sind selbst ein Teil der von ihnen beschriebenen Entwicklung, die besonders ab den frühen neunziger Jahren zu einer Politisierung der Migrantenszene und ihrer HipHop-Texte führte und unter anderem 1997 in der Gründung der Organisation *Kanak Attak* resultierte. Bei *Kanak Attak* – nicht zu verwechseln mit Lars Beckers Film *Kanak Attack* aus dem Jahr 2000, der sich in der Schreibung unterscheidet – handelt es sich um eine Organisation, der daran gelegen ist, "aus einer migrantischen Perspektive heraus neu über Rassismus zu sprechen" (ebd. 36) und dabei auch die Geschichte der Einwanderung umzuschreiben. Insbesondere aber geht es den Beteiligten darum, sich politisch Gehör zu verschaffen.

Ein Auszug aus dem Manifest der Gruppe von November 1998 lautet: "Unser kleinster gemeinsamer Nenner besteht darin, die Kanakisierung bestimmter Gruppen von Menschen durch rassistische Zuschreibungen mit allen ihren sozialen, rechtlichen und politischen Folgen anzugreifen. Kanak Attak ist anti-nationalistisch, anti-rassistisch und lehnt jegliche Form von Identitätspolitik ab, wie sie sich etwa aus ethnologischen Zuschreibungen speisen" (Kanak Attak).¹⁸⁹ Die spektakulärste Aktion der Gruppe war die "KanakHistoryRevue – Opel Pitbull Autopot", die am 13. April 2001 mit finanzieller

Unterstützung durch die Heinrich-Böll-Stiftung an der Berliner Volksbühne uraufgeführt wurde. Güngör beschreibt:

Die Volksbühne war innerhalb kurzer Zeit restlos ausverkauft. Insgesamt kamen über 2000 Zuschauer, um sich die Revue und das weitere Programm anzuschauen: ein großes Angebot aus Lesungen, Diskussionen, Vorträgen, Konzerten und Partys. Ein weiterer wichtiger Programmpunkt der Veranstaltung war die Vorführung von *Kanak TV*: kurze Reportagen über das Alltagsleben in Deutschland. Bei *Kanak TV* ist der Migrant nicht das Objekt einer deutschen Untersuchung, sondern Akteur und Befragender zugleich. Der Spieß wird umgedreht, Klischees, Stereotype und Projektionen werden auf eine humoristische Art umgekehrt. (39)¹⁹⁰

In Aktionen wie der "KanakHistory Revue" – an der sich unter anderem auch Özdamar mit einer Lesung beteiligte und Şükriye Dönmez ihre Dramatisierung von Zaimoğlu *KanakSprak / Koppstoff* vorstellte – betrieb die Gruppe eine Wandlung der Bezeichnung Kanake "hin zu einem politischen Kampfbegriff", wobei der Versuch unternommen wurde, "die einst rassistische Zuschreibung in eine politische Form zu transformieren" (ebd. 27, 31). Diese Umwertung des Begriffes, welche Migranten-Rapper ab den frühen neunziger Jahren betrieben, ist mit dem Namen Feridun Zaimoğlu verbunden, der bis circa 1999 eng mit den Aktivisten von *Kanak Attak* zusammenarbeitete.

In gewissem Sinne treibt Zaimoğlu den politischen performativen Akt, das Schauspiel und die Selbstdarstellung auf die Spitze: In seinem Erstlingswerk *Kanak Sprak: 24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft*, das ihm 1995 einen nicht erwarteten Erfolg bescherte und zum Kultautor aufsteigen ließ, verkündet er: "Kanake! Dieses verunglimpfende Hetzwort wird zum Identität stiftenden Kennwort, zur verbindenden Klammer, zur verbindenden Klammer dieser 'Lumpenethnie'" (17). Tom Cheesman beschreibt in seinem Artikel *Akçam – Zaimoğlu – 'Kanak Attak'* (2002), wie Zaimoğlu mit dieser Publikation und in den darauf folgenden Jahren gleichsam von dem Begriff "Kanake" Besitz ergriff, um sich selbst zum Sprachrohr bislang unterdrückter Stimmen zu machen, und weist dabei auf zahlreiche 'dramatische' Mittel der Selbstpräsentation des Autors hin. Auch Jamal Tuschick urteilt im Nachwort zu *Morgen Land – Neueste deutsche Literatur* (2000): "Die unüberschaubaren Möglichkeiten eines vortragenden Autors dehnte Zaimoğlu zum performativen Akt" (283).

Tatsächlich kann man Zaimoğlus Publikation wie auch seine öffentlichen Lesungen und Auftritte in jeder Hinsicht als Schauspiele und Spektakel bezeichnen. Dies

beginnt mit dem Text, den Cheesman wie folgt charakterisiert: "[I]t is a script for dramatic performance. Texts from Kanak Sprak have since been used on countless occasions in adaptations for the stage, radio and films, not to mention recitations by the author in (he claims) some 400 public readings in the past five years" (185).¹⁹¹ Auch diese Lesungen sind Performances im wahrsten Sinne des Wortes. Zaimoğlu selbst beschreibt dies so: "Manchmal werf ich auf Lesungen Tische um, steh auf und schnapp mir jemand. Es ist Rap, broken word, slam poetry, aber vor allem ist es eins: Deutsch. Das muss den Leuten klar sein. Wenn nicht, dann sorg ich dafür! Ich hab eben einen herben Auftrittscharme" ("Öder Betroffenheits-Blödsinn").¹⁹² Vor allem vollzieht sich Zaimoğlus Performance jedoch über das Medium der deutschen Sprache. "This is performance of street slang raised to the level of dramatic political poetry", beschreibt Cheesman und stellt weiterhin fest: "Above all, the writing displays a sheer delight in play with the language" (186). Bei Zaimoğlu wird Ethnizität vollends zum performativen Akt. Aus der Rolle des Underdogs begehrt er auf gegen Festschreibungen und Restriktionen und wendet sich dabei gegen die Unterdrücker ebenso wie gegen die kuschenden Unterdrückten, die er abschätzig als "lieb-alilein" bezeichnet: "so'n lieb-alilein ist der wahre kanake, weil er sich den einheimischen zwischen die ollen arschbacken in den kanal dienert, und den kakaoüberzug als ne art identität pflegt" (*Kanak Sprak* 32). Die 'neuen' Kanaken jedoch sind aller ethnischen Schranken befreit: Kanake ist nach Zaimoğlu, wer die Gesellschaft durchschaut, unabhängig von seiner Herkunft – Cheesman spricht hier von einer "cross-ethnic counter-identity" (187).

Auch wenn Zaimoğlu 'Posse' in den vergangenen Jahren an Schlagkraft verloren hat, da der Mainstream den "Kanaken" inzwischen ebenso entdeckt und kolonialisiert hat wie einst den HipHop – inzwischen existieren sogar Wörterbücher Kanakisch-Deutsch (vgl. ebd. 193), deutsche Komödianten wie Erkan und Stefan mimen zur Belustigung des Publikums den Kanaken und auch Omurcas humoristischer Kanakmänn hat den Kampfbegriff wohl etwas in Mitleidenschaft gezogen –, hat er doch für eine 'Präsenz' der türkisch-deutschen Minorität in deutschen Medien gesorgt wie keiner vor ihm und hat das deutsche Bild des 'Türken' nachhaltig beeinflusst.

Als eine Vielzahl kleiner Schritte kann man die gesamte Geschichte des türkisch-deutschen Theaters visualisieren: Über Pazarkaya, Ülgen, Dikmen, Özdamar . . . von all diesen frühen Schritten bis hin zu Feridun Zaimoğlu provokanter Kanak Attacke auf das deutsche Establishment war es ein weiter Weg. Unabhängig davon, welche Sprache sie heute auf ihrer jeweiligen Bühne sprechen, ob versöhnlich oder aggressiv, die einstigen Migranten erschaffen heute ihre eigenen Bilder und haben sich gerade auch im Bereich des Theaters und des Kabarettis längst aus den eingrenzenden Parameter des Straußschen Bühnentürken herausbewegt. Tayfun Bademsoys optimistische Vision mag zwar noch zahlreiche Schritte in der Zukunft liegen, doch die türkischen Migranten und die in Deutschland aufgewachsene nächste Generation sind weiter unterwegs:

Die Position, die sich die Türken hier erarbeitet haben, die werden sie nicht mehr aufgeben. Sie werden noch weiter gehen. . . . Sie werden selber produzieren. Es wird türkische Aichingers geben. Es wird vielleicht irgendwo echtes türkisches Theater geben, riesengroß, mit viel Gerät. Dann fahren sie vielleicht nicht nach Paris, um *Theatre de Soleil* zu sehen, sondern dann kommen sie nach Berlin, um die Türkengruppe zu sehen. Also ich glaube schon, dass sich da unheimlich viel bewegen wird. (pers. Interview)

BIBLIOGRAFIE

- Abdullah, Muhammad Salim. "Muslime in Deutschland – Geschichte und Herausforderungen". Tilman Hannemann und Peter Meier-Hüsing, Hrsg. *Deutscher Islam – Islam in Deutschland*. Marburg: Diagonal, 2000. 35-62.
- Ackermann, Irmgard. "Deutsche verfremdet gesehen. Die Darstellung des 'Anderen' in der 'Ausländerliteratur'". Amirsedghi, Nasrin und Thomas Bleicher. *Literatur der Migration*. Mainz: Donata Kinzelbach, 1997. 60-71.
- Adanir, Fikret. "Der Weg der Türkei zu einem modernen europäischen Staat". Hans-Georg Wehling, Hrsg. *Türkei. Politik-Gesellschaft-Wirtschaft*. Opladen: Leske & Budrich, 2002. 39-71.
- Adelson, Leslie. "Touching Tales of Turks, German, and Jews: Cultural Alterity, Historical Narrative, and Literary Riddles for the 1990s". *New German Critique* 80 (Summer 2000): 93-124.
- "The Turkish Turn in Contemporary German Literature and Memory Work". *The Germanic Review* 77/4 (Fall 2002): 326-38.
- "Response to Ülker Gökberk, 'Culture Studies und die Türken'". *The German Quarterly* 70/3 (Summer 1997): 277-82.
- "Opposing Oppositions: Turkish-German Questions in Contemporary German Studies". *German Studies Review* 17/2 (Ma1 1994): 305-29.
- "Migrantenliteratur oder deutsche Literatur? TORKAN's *Tufan: Brief an einen islamischen Bruder*". Paul Michael Lützel, Hrsg. *Spätmoderne oder Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt/Main: Fischer, 1991. 67-81.
- Adler, Peter S. "Beyond Cultural Identity: Reflections on Multiculturalism". Milton J. Bennet, Hrsg. *Basic Concepts of Intercultural Communication*. Yarmouth/Maine: Intercultural Press, 1998. 225-45.
- Akbulut, Nazire. *Das Türkenbild in der neueren deutschen Literatur 1979 – 1990*. Berlin: Köster, 1993.

- Akin, Fatih. "Ich glaube nicht an Wurzeln". Interview. Von Lasse Ole Hempel. *Der Tagesspiegel Online* 7 Nov. 2002
<<http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/07.11.2002/286520.asp>>.
- Akkaya, Çiğdem, Yasemin Özbek und Faruk Şen. *Länderbericht Türkei*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchhandlung, 1998.
- Albrecht, Helmut F. Offizielle Website. 4 Mai 2004 <<http://www.hallo-chefe.de>>.
- Albrecht, Julia. "Solingen, Untere Werner Straße 81". *die tageszeitung* 1 Juni 1993: 3.
- Allmaier, Michael. "Die Wahrheit ist krass, der Auftritt korrekt – Hast du Döner? Warum die Rezeption von Kaya Yanars komischer Kunst im Fernsehen eine so bierernste Angelegenheit ist". *Frankfurter Allgemeine* 24 Apr. 2001: 58.
- Almaçık, Raik. "Interview mit Herrn Raik Almaçık". Von Aydın Yeşilyurt. *Dergi. Die Zeitschrift*. Sonderausgabe März 1989: 5-6.
- And, Metin. "Traditional Performances in Turkey". Mevlüt Özhan, Hrsg. *The Traditional Turkish Theater*. Ankara: Ministry of Culture, 1999. 7-52.
- , *Karagöz. Turkish Shadow Theater*. 1975. Istanbul: Dost Yayinlari, 1979.
- , *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*. Ankara: Forum Yayinlari, 1964)
- Arens, Hiltrud. "Kulturelle Hybridität" in der deutschen Minoritätenliteratur der achtziger Jahre. Tübingen: Stauffenberg, 2000.
- Ari, Serpil. Persönliches Interview. Berlin, 19 Mai 2003.
- Arjouni, Jakob. *Happy birthday Türke!* 1985. Zürich: Diogenes, 1987.
- Arkadaş Theater, Hrsg. *Zwei Jahre in Köln - Arkadaş Theater*. Heft anlässlich der Vereinsgründung vom 12. Mai 1988. Köln: Eigenverlag, 1988.
- , Hrsg. *Demokrasi Gemisi* von Aziz Nesin. Programmheft, 1986.
- , Offizielle Website. 29 Jan. 2004 <<http://www.theaterszene-koeln.de/arkadas-theater/>>.
- "Arkadas – die Brücke zwischen den Kulturen". *Sonntag Aktuell* 10 Okt. 1993: 20.
- Arman, Yekta. Persönliches Interview. Berlin, 27 Nov. 2002.
- Atsız, Bedriye. "Spiel der Mitte / Orta Oyunu". *Kindlers Neues Literaturlexikon*. CD-Rom Version. München: Systema, 1999.

- Asül, Django. Offizielle Website. 4 Mai 2004. <<http://www.django-asuel.de>>.
- . *Hämokratie*. Audio-CD. München: BMG Wort, 1998.
- "Ausländergesetz". *Drehscheibe – Online Lexikon: Ausländer, Fremdenfeindlichkeit, Extremismus*. 28. Mai 2004 <<http://www.drehscheibe.org/leitfaden.html>>.
- "Ausländertheater in der Bundesrepublik Deutschland und in West-Berlin. 1. Arbeitsbericht zum Forschungsprojekt 'Populäre Theaterkultur'". Projektleitung Manfred Brauneck. Universität Hamburg: Literaturwissenschaftliches Seminar, 1983.
- Aygün, Secef, Frank Fabian und Hüseyin Kuru. *Ganz oben. Türken in Deutschland*. Suhl: Wirtschafts-Verlag, 2002.
- Bademsoy, Tayfun. Persönliches Interview. Berlin, 19 Nov. 2002.
- Balme, Chris. "Between Separation and Integration. Intercultural Strategies in Contemporary Maori Theatre". Patrice Pavis, Hrsg. *The Intercultural Performance Reader*. London & New York: Routledge, 1996. 179-86.
- Barbieri, William A. *Ethics of Citizenship: Immigration and Group Rights in Germany*. Durham: Duke UP, 1998.
- Barwig, Klaus, Bertold Huber und Klaus Lörcher, Hrsg. *Das neue Ausländerrecht*. Baden-Baden: Nomos, 1991.
- Bauschinger, Sigrid, Hrsg. *Die freche Muse / The Impudent Muse: Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*. Tübingen & Basel: A. Francke Verlag, 2000.
- Bayaz, Ahmet. "Das Türkeiimage der Deutschen und das Deutschlandimage der Türken". Hans-Georg Wehling, Hrsg. *Türkei. Politik-Gesellschaft-Wirtschaft*. Opladen: Leske & Budrich, 2002. 197-207.
- Baykul, Yalçın. "Vereinstheater oder echtes Multikulti? Zur Situation des türkischen Theaters in Deutschland". *Theater der Zeit* 2/2002: 16-17.
- . "Wenn die Mafia Theater macht: Zur Situation des türkischen Theaters in Berlin". *Scheinschlag* 12/2001 <http://www.scheinschlag-online.de/archiv/2001/12_2001/texte/15.html>.
- . *Türkisches Theater in Deutschland / Berlin*. Diplomarbeit. Hochschule der Künste Berlin: Institut für Spiel- und Theaterpädagogik, 1995.
- Beck, Wolfgang. "Jiddisches Theater". *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. CD-Rom. München: Systema 1999. (Akt. Ausg. von: Manfred

- Brauneck und Gerard Schneilin, Hrsg. "Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles". Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992.)
- Becker, Annette. "Kaltgepresste Duftnoten: Sinasi Dikmens neues Programm *Quo Vadis, Türke?*". *Frankfurter Rundschau* 28 Sept. 2002: 30.
- Berliner Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur. Merkblatt zur Projektförderung 2003 & Informationsblatt. 17 Jan. 2003.
- Berman, Nina. *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*. Stuttgart: Metzler, 1997.
- "Bevölkerung nach Geschlecht und Staatsangehörigkeit". Stand: 16 Sept. 2003. *Statistisches Bundesamt Deutschland*. 28 Mai 2004
<<http://www.destatis.de/basis/d/bevoe/bevoetab4.htm>>.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Biermann, Wolf. "Das Kind sitzt nackt im Schneesturm – Freiheitlich deutsche Leitkultur? Die gibt es nur , wenn wir uns gefunden haben". *Die Welt*. Feuilleton 8 Nov. 2000: 33.
- Biondi, Franco und Rafik Schami. "Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur". Christian Schaffernicht, Hrsg. *Zu Hause in der Fremde. Ein bundesdeutsches Ausländer-Lesebuch*. Fischerhude: Atelier im Bauernhaus, 1981. 124-36.
- Bird, Stefanie. *Women Writers and National Identity. Bachmann, Duden, Özdamar*. Cambridge: University Press, 2003.
- Bodemann, Y. Michal. *Gedächtnistheater: Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*. Hamburg: Rotbuch, 1996.
- Bodenkosmetikerinnen. Offizielle Website. 4 Mai 2004
<<http://www.diebodenkosmetik.de>>.
- Böll, Heinrich. *Gruppenbild mit Dame*. 1971. München: dtv, 1985.
- Bollmann, Ralf. "Muslime sind nicht integrierbar" – Interview mit Hans-Ulrich Wehler. *die tageszeitung* 10 Sept. 2002: 6.
- Brecht, Bertolt. "Kleines Organon für das Theater". 1948/49. *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Bd.6: Schriften. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997. 519-52.
- . *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. 1941. Berlin: Suhrkamp, 1965.

- . "Vergnügungstheater oder Lehrtheater". ca. 1936. Bertolt Brecht. *Schriften zum Theater – Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1957. 60-73.
- Breger, Claudia. "'Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe?' Strategien der Mimikry in den Texten von Emine S Özdamar und YokoTawada". Gelbin, Cathy S., Kader Konuk und Peggy Piesche, Hrsg. *AufBrüche. Kulturelle Produktion von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*. Königstein: Ulrike Helmer Verlag, 1999. 30-59.
- "Brief kündigt 'Blutbad' an. Polizei in Potsdam sichert szenische Lesung aus *Mein Kampf*". *Frankfurter Allgemeine* 1 Feb. 2001: BS2.
- Bronfen, Elizabeth, Benjamin Marius und Therese Steffen, Hrsg. *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg, 1997.
- Buhbe, Matthes. *Türkei. Politik und Zeitgeschichte*. Opladen: Leske & Budrich, 1996.
- Buchner, Birgit. "Ohne Fingerhut – Şinasi Dikmen macht das Leben der Türken in Deutschland kabarettreif". *Frankfurter Rundschau* 12 März 1997: 25.
- Budzinski, Klaus. *Wer lacht denn da? Kabarett von 1945 bis heute*. Braunschweig: Westermann, 1989.
- Budzinski, Klaus & Reinhard Hippen, Hrsg. *Metzler Kabarett Lexikon*. Stuttgart / Weimar: Metzler 1996.
- Bukow, Wolf-Dietrich. *Leben in der multikulturellen Gesellschaft. Die Entstehung kleiner Unternehmer und der Umgang mit ethnischen Minderheiten*. Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften, 1993.
- Bürgi, Chudi. "Spaziergehen, das heißt Würmer ausschütteln". *Die Wochenzeitung*. Zürich 5 Feb. 1993: 19.
- Burkhard, Angelika. "Vom Verlust der Zunge. 'Annäherung an das Fremde': Emine S. Özdamar im Literaturhaus". *Frankfurter Rundschau* 23 Feb. 1991: 19.
- Butler, Judith. *Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1989.
- Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. Übers. Justin O'Brien. New York: Vintage International 1991.
- Ceylan, Bülent. Offizielle Website. 5 Aug. 2004 <<http://www.buelent-ceylan.de>>.
- Chambers, Iain. *Migrancy, Culture, Identity*. London / New York: Routledge, 1994.

- Cheesman, Tom. "Akçam – Zaimoğlu – 'Kanak Attak': Turkish Lives and Letters in German". *German Life and Letters* 55:2 (Apr. 2002): 180-95.
- Chiellino, Carmine. Hrsg. *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000.
- Ciulli, Roberto. "Interview mit Roberto Ciulli". Von Agnes Thorbecke. *Dergi. Die Zeitschrift*, Sonderausgabe März 1989: 9-10.
- Cohen, Robin. *Global Diasporas: An Introduction*. Seattle: U of Washington P, 1997.
- Dallinger, Brigitte. "*Verloschene Sterne*": *Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*. Wien: Picus, 1998.
- Deleuze, Gilles und Felix Guattari. *Kafka. Für eine kleine Literatur*. 1975. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976.
- Demirkan, Renan. Offizielle Website. 17. Aug. 2004 <<http://www.renan-demirkan.de/>>.
- "Respekt statt Integration". *Der Spiegel* 18/1997, 14 Apr. 1997: 80-1.
- Dergi. Die Zeitschrift*. Sonderausgabe März 1989.
- Detjen, Claus. "Das vereinte Deutschland braucht eine Gründungslegende. Die 'verspätete Nation' sucht noch ihre Identität". *Das Parlament* 37/38, 8/15 Sept. 2000: 1.
- Dialog-TheaterFest. Offizielle Website. 17. Aug. 2004 <<http://www.theater-diyalog.com>>.
- Diamond, Catherine. "Darkening Clouds over Istanbul: Turkish Theatre in a Changing Climate". *New Theatre Quarterly* 16/4 (Nov. 1998): 334-50.
- Die Fantastischen Vier. *Die letzte Besatzermusik* (Die Autobiografie, aufgeschrieben von Ralf Niemczyk). Köln: KiWi-Verlag, 1999.
- "Die Sehnsucht nach dem blauen Himmel" *Dünya*. Deutschsprachige Beilage 1-7 Feb. 2002: n. pag.
- Diehl, Siegfried. "Apfelbäume an der Deutschland-Tür". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 6 Mai 1986: Feuilleton.
- Dikmen, Şinasi. Persönliches Interview. Berlin, 6. Dez. 2002.
- *Du sollst nicht türken!*. Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript. 2000 (ohne Seitenangabe).
- *Wenn der Türke zweimal klingelt*. Unveröffentlichtes Manuskript. 1998 (ohne Seitenangabe).

- . *Hurra, ich lebe in Deutschland. Satiren*. München: Piper, 1995.
- . "Das erste türkische Kabarett in der Bundesrepublik". Interview. Von Carmine Chiellino 28 Jan. 1986. Carmine Chiellino, Hrsg. *Die Reise hält an. Ausländische Künstler in der Bundesrepublik*. München: Beck, 1988. 111-25.
- . *Der andere Türke*. Berlin: EXpress Edition, 1986.
- . *Wir werden das Knoblauchkind schon schaukeln*. Berlin: EXpress Edition, 1983.
- . "Die Gastarbeiter in deutschen Massenmedien". PoLikunst, Hrsg. *Ein Gastarbeiter ist ein Türke*. Augsburg: PoLikunst, 1983. 27-32.
- Dirke, Sabine von. "West meets East: Narrative Construction of the Foreigner and Postmodern Orientalist in Sten Nadolny's *Selim oder Die Gabe der Rede*". *The Germanic Review* 44/2 (Spring 1994): 61-69.
- Durdu, Akif. Persönliches Interview. Ulm, 19 Feb. 2003.
- Eckert, Andreas. "Gefangen in der Alten Welt". *Die Zeit* 29 Sept. 2002: 40.
- Emrich, Elke. "'Der Mensch verliert das Bild vom Menschen'. Zu *Groß und klein* (1981)". Michael Radix, Hrsg. *Strauß lesen*. München: Carl Hanser, 1987. 101-16.
- Engin, Osman. *Dütschlünd, Dütschlünd übür üllüs*. Berlin: Dietz, 1994.
- Erdem, Tayfun. "Schluss mit dem 'Türkenbonus!'" *PflasterStrand* Aug. 1989: 147-48.
- Erel, Umut "Grenzüberschreitungen und kulturelle Mischformen als antirassistischer Widerstand?" Cathy Gekbin, Kader Konuk und Peggy Piesche, Hrsg. *AufBrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer, 1999. 172-94.
- Euripides. *Medea*. 431 v. Chr. Stuttgart: Reclam, 1972.
- Fischer-Lichte, Erika. "Interculturalism in Contemporary Theatre". Patrice Pavis, Hrsg. *The Intercultural Performance Reader*. London & New York: Routledge, 1996. 27-40.
- . "Theater, Own and Foreign. The Intercultural Trend in Contemporary Theatre". Erika Fischer-Lichte, Josephine Riley and Michael Gissenwehler, Hrsg. *The Dramatic Touch of Difference. Theater, Own and Foreign*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990. 11-19.
- Fitzgerald, Nora. "Turkish-German Artists Thrive in Their Adopted Land". *The New York Times* 8 Jan. 2004 <<http://www.blueverticalstudio.com/05/archives/000411.html>>.

- Franke, Eckhard. "Ein Gastarbeiter und sein getreuer Esel. Uraufführung im Frankfurter Schauspiel: 'Karagöz in Alamania'". *Darmstädter Echo* 6 Mai 1986: 26.
- Frederiksen, Jens. "Steh auf Männchen! Frankfurt: 'Karagöz in Alamania' uraufgeführt". *Die Welt* 6 Mai 1986.
- Frederking, Monika. *Schreiben gegen Vorurteile: Literatur türkischer Migranten in der Bundesrepublik*. Berlin: Express Edition, 1985.
- Frischmuth, Barbara. "Eine Liebe in Erzurum". 1994. *Eine Liebe in Erzurum. Hörspiele*. Klagenfurt/Wien: Kitab, 2002. 69-104.
- Fuchs, Elinor. "Istanbul Looking West: Art or Politics?" *American Theatre* 10/97: 10.
- Geis, Matthias. "Vom Gastarbeiter zum Schläfer". *Die Zeit* 17/2004 (15 Apr. 2004): 4.
- Geißler, Rainer. "Ethnische Minderheiten". *Informationen zur politischen Bildung* 269 (4. Quartal 2000): 29-36.
- Gessenharter, Wolfgang und Helmut Fröchling, Hrsg. *Rechtsextremismus und Neue Rechte in Deutschland*. Opladen: Leske & Budrich Verlag, 1998.
- Gilman, Sander L. und Jack Zipes. "Jewish Writing in German Through the Ages". Sander L. Gilman und Jack Zipes, Hrsg. *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096-1996*. New Haven / London: Yale UP, 1997. xvii-xxxiv.
- Gilsbach, Stefan. "Populäre Stücke mit Botschaft". *Bergische Morgenpost* 16 Aug. 2001: n. pag.
- Glötz, Peter. "Freunde, es wird ernst. Die Debatte geht weiter. Botho Strauß als Symptom der nationalen Wiedergeburt oder: Wird eine neue Rechte salonfähig?". Franz Josef Görtz, Volker Hage und Uwe Wittstock, unter Mitarbeit von Katharina Frühe. *Deutsche Literatur 1993 Jahresrückblick*. Stuttgart: Reclam, 1994. 273-75.
- Gökberk, Ülker. "Culture Studies und die Türken: Sten Nadolnys *Selim oder Die Gabe der Rede* im Lichte einer Methodendiskussion". *The German Quarterly* 70/2 (Spring 1997): 97-122.
- Göktürk, Deniz. "Migration und Kino: Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?" Carmine Chiellino, Hrsg. *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000: 329-47.
- "Nachschlag Mehr Kopfsalat: Ein Schattenspielabend im Tiyatrom". *die tageszeitung* 12 Jan. 1995: 28.

- Gülfirat, Suzan. "Vom Bonbon zum Cartoon: Muhsin Omurcas 'Tagebuch eines Skinheads in Istanbul'". *Der Tagesspiegel* 15 Sept. 1999: 29.
- . "Şinasi Dikmen: Nach Berlin umziehen? Bloß nicht!". *Der Tagesspiegel* 25 Apr. 2001: 11.
- "Gut gemeintes Laien-Theater". *Bild Zeitung* 6 Mai 1986.
- Hall, Katharina. "Bekanntlich sind Dreiecksbeziehungen am kompliziertesten': Turkish, Jewish, and German Identity in Zafer Şenocak's *Gefährliche Verwandtschaft*". *German Life and Letters* 56/1 (Jan. 2003): 72-88.
- Hallmayer Petra. "Ich bin nicht der lustige Vorzeige-Türke". *Süddeutsche Zeitung* 30 Juli 1997: 13.
- . "Schadensbegrenzung". *Süddeutsche Zeitung* 3 Feb. 2001: 18.
- Halman, Talat Sait. "Introduction. The Evolution of Turkish Drama". Talat Sait Halman, Hrsg. *Modern Turkish Drama. An Anthology of Plays in Translation*. Minneapolis/Chicago: Bibliotheka Islamica, 1976. 13-52.
- Hamm, Horst. *Fremdgegangen – freigeschrieben. Einführung in die deutschsprachige Gastarbeiterliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988.
- Hammer, Wolfgang. "Der fröhliche Fliegenberg. Die 2. Türkeinproduktion bei der Schaubühne". *Theater heute* 1/1981: 59.
- . "Eine türkische Theaterproduktion in der Berliner Schaubühne". *Theater heute* 9/1980: 56-57.
- Hannemann, Ralf. *Die Türkinnen kommen*. Unveröffentlichtes Manuskript. 1993.
- . *Gemein sind wir deutsch*. Unveröffentlichtes Manuskript. 1996.
- Heinzelmann, Tobias. *Die Balkankrise in der osmanischen Karikatur. Die Satirezeitschriften Karagöz, Kalem und Cem. 1908-1914*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1999.
- Henning, Dietmar. "Die Abschiebung des 14-jährigen Mehmet. Vom Umgang mit sozialen Problemen in Deutschland". *World Socialist Web Site* 9 Dez. 1998 <<http://www.wsws.org/de/1998/dez1998/mehm-d09.shtml>>.
- Hestermann, Sandra. "The German-Turkish Diaspora and Multicultural German Identity: Hyphenated and Alternative Discourses of Identity in the Works of Zafer Şenocak and Feridun Zaimoğlu". Monica Fludernic, Hrsg. *Diaspora and New Communities. Common Traditions and New Developments*. Amsterdam / New York: Editions Rodopi B.V., 2003: 329-73..

- Hildesheimer, Wolfgang. "Erlanger Rede über das absurde Theater". Wolfgang Hildesheimer. *Das Ende der Fiktionen. Reden aus fünfundzwanzig Jahren*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984. 9-26.
- Hippen, Reinhard / Deutsches Kabarett Archiv, Hrsg. "*Sich fügen – heißt lügen*" – 80 Jahre deutsches Kabarett. Mainz: Schmidt & Bödige, 1981.
- Hochkeppel, Oliver. "Woos, a Türk bist Du?" *Süddeutsche Zeitung*. Extra 19 Feb. 1998: 809.
- Höffe, Otfried. "Das Übermorgenland. So schnell wird die Türkei nicht europäisch". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 11 Dez. 2002: 35.
- Hoffmann, Tobias. "Zwischen Rostock und Rimini – Django Asül im Kaufleuten". *Neue Züricher Zeitung* 30 Okt. 2000: 40.
- Hofmann, Nina. "Memet und die Familie im Theater". *Weilheimer Tagblatt* 17 Juni 2002: n. pag.
- Horrocks, David und Eva Kolinsky, Hrsg. *Turkish Culture in German Society Today*. Oxford: Berghahn Books, 1996.
- Horrocks, David / Frank Krause. Emine Sevgi Özdamar. 'Black Eye and his Donkey.' A Multi-Cultural Experience". David Horrocks und Eva Kolinsky, Hrsg. *Turkish Culture in German Society Today*. Oxford: Berghahn Books, 1996. 55-70.
- Hummel, Volker. "Leitkultur und Kultur Light". *Die Zeit* 44/2000: 2.
- "Humorvolle Auseinandersetzungen mit einem ernsten Problem". *Höchster Kreis-Blatt* 26 Sept. 2000: n. pag.
- İpşiroğlu, Zehra. "Im Getto der Gastarbeiterkultur". *Zeitschrift für KulturAustausch* 1&2/1997: 81-83.
- Işık, İhsan. *Türkiye Yazalar Ansiklopedisi*. Ankara: Uyum Ajans, 2001.
- Jalaly, Ali. *Barfuss nackt Herz in der Hand. Monolog eines Gastarbeiters*. München: Theaterstückverlag, 1995.
- Jankowsky, Karen "'German' Literature Contested: The 1991 Ingeborg-Bachmann-Prize Debate, 'Cultural Diversity,' and Emine Sevgi Özdamar". *The German Quarterly* 70.3 (Summer 1997): 261-76.
- Jelavich, Peter. "Satire under Socialism". Sigrid Bauschinger, Hrsg. *Die freche Muse / The Impudent Muse: Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*. Tübingen & Basel: A. Francke Verlag, 2000. 163-178.

- Kaapke, Bärbel. "Die Zerrissenheit der deutsch-türkischen Seele bleibt – Muhsin Omurcas kabarettistische Reise nach Istanbul überzeugte nicht durchgehend". *Frankfurter Rundschau* 25 Feb. 1997: 2.
- Kabarett Änderungsschneiderei. Offizielle Website. 5 Mai 2004 <<http://www.die-kaes.com>>.
- Kabbani, Rana. *Europe's Myth of Orient: Devise and Rule*. London: Macmillan, 1986.
- Kaiser, Andrea. "Noch'n Türkenwitz – Vor Kaya Yanar, dem neuen Star der Ethno-Comedy, ist keine Randgruppe sicher". *Die Zeit* 8/2001 (15 Feb. 2001): 36.
- Kanak Attak. Offizielle Website. 12. Jan. 2003 <<http://www.kanak-attak.de>>.
- Kaufman, Rhoda Helfman. *The Yiddish Theater in New York and the Immigrant Jewish Community: Theater as Secular Ritual*. Dissertation. University of California at Berkeley: 1986.
- Kemal, Yaşar. "Feldzug der Lügen". *Der Spiegel* 9 Jan 1995: 134-38.
- Kessler, Jürgen. "Generation Golf". In: *Berliner Morgenpost*, 3. Januar 2001: 18.
- Kettelhake, Silke. "Sag doch einfach, du bist eine Rampensau!". *die tageszeitung*. Berlin lokal 10 März 2004: 23.
- Knopf, Jan. "Laudatio auf das Volksstück *Barfuß nackt Herz in der Hand* von Ali Jalaly". 1998. Informationsblatt *Arkadaş Theater* (ohne Jahr).
- Königseder, Angelika. "Türkische Minderheiten in Deutschland". *Informationen zur politischen Bildung* 271 (2. Quartal 2001): 17-24.
- Konuk, Kader. *Identitäten im Prozess. Literatur von Autorinnen aus und in der Türkei in deutscher, englischer und türkischer Sprache*. Essen: Die blaue Eule, 2001.
- Konuk, Lale. Persönliches Interview (mit Konuk und Sati Arslan). Köln, 17 Feb. 2003.
- Köpke, Horst. "Türkische Selbstpersiflage. Emine Sevgi Özdamars 'Karagöz in Alamania uraufgeführt". *Frankfurter Rundschau* 6 Mai 1986: 11.
- Korn, Renke. "Die Reise des Engin Özkartal von Nevşehir nach Herne und zurück". *Theater heute* 8/16, Aug. 1975: 49-60.
- ". "Interview mit Renke Korn zu seinem Stück *Die Reise des Engin Özkartal von Nevşehir nach Herne und zurück*". Von Klaus Pierwoß; Programmheft 1975). Renke Korn. Offizielle Website. 8 Juli 2004 <<http://www.renke-korn.de>>.
- Köse, Nursel. Persönliches Interview. Berlin, 29 Jan 2003.

- . Manuskripte ("Gravierende Probleme" / "Explodiert" / "Widersprüchliche Liebe" / "Belagerung von Amazonen". Unveröffentlichtes Szenenmanuskripte). 1992–1997.
- Koslowski, Petra. "Niemand bleibt ungeschoren". *Göttinger Tageblatt* 15 Nov. 1995: n. pag.
- Karpf, Ernst, Doron Kiesel und Karsten Visarius, Hrsg. *"Getürkte Bilder": Zur Inszenierung von Fremden im Film*. Marburg: Schüren Presseverlag, 1995.
- Kraft, Helga W. "Staging Xenophobia in the 1990s: The Political Plays of Betina Fleiss, Anna Langhoff, and Emine Sevgi Özdamar". Barbara Kosta und Helga Kraft, Hrsg. *Writing against Boundaries. Nationality, Ethnicity and Gender in the German-Speaking Context*. Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V.: 113-31.
- Kroetz, Franz Xaver. *Furcht und Hoffnung in Deutschland*. Hamburg: Rotbuch, 1997.
- Kühn, Volker. *Die zehnte Muse – 111 Jahre Kabarett*. Köln: vgs, 1993.
- Kurt, Kemal. *Was ist die Mehrzahl von Heimat? Bilder eines türkisch-deutschen Doppellebens*. Reinbek: Rowohlt, 1995.
- . "Literarisches Ghetto: Der Provinzialismus des deutschen Kulturbetriebs". *die tageszeitung* 25 Juni 1993: 13.
- "Lachnummer *Mein Kampf*". *Westfalenpost*. Lokalausgabe Soest 27 Feb. 2001: 3.
- Lang, Barbara. *Mythos Kreuzberg. Ethnographie eines Stadtteils (1961-1995)*. Campus Fachbuch, 1998.
- Lang, Michel R. und Henryk M. Broder, Hrsg. *Fremd im eigenen Land*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, 1979.
- Lappin, Elena, Hrsg. *Jewish Voices, German Words: Growing Up Jewish in Postwar Germany and Austria*. North Haven: Catbird Press, 1994.
- Laudenbach, Peter. "Die Zunge hat keine Knochen. Ich war immer die Frau mit dem Kopftuch: Die türkische Schriftstellerin Emine Sevgi Özdamar wird in Berlin zur Theaterfigur". *Süddeutsche Zeitung* 29 Nov. 2002: 17.
- Lavie, Smadar und Ted Swedenburg, Hrsg. *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*. London: Duke University Press, 1996.
- Leggewie, Claus / Zafer Şenocak, Hrsg. *Deutsche Türken – Türk Almanlar. Das Ende der Geduld – Sabrın sonu*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993.
- Linsenmann, Georg. "Die eine, die andere Hälfte". *Schwäbische Zeitung*. Ulmer Kulturseite 26 Okt. 2001: n. pag.

- . "Ulm braucht Ulüm". *Schwäbische Zeitung*. Ulmer Kulturseite 3 Aug. 2001: n. pag.
- . "Und wie weit wird sie die Woge der Sympathie noch tragen?". *Schwäbische Zeitung*. Ulm Stadt 4 Feb. 2000: n. pag.
- Lo, Jacqueline und Helen Gilbert. "Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis". *The Drama Review* 46/3 (Fall 2002): 31-53.
- Löffler, Stefan. "Eine Liebeserklärung an Ulüm – Akif Durdus Theater an der Oberen Donaubastion". *Südwest Presse*. Lokalteil 4 Feb. 2000: n. pag.
- Loh, Hannes und Murat Güngör. *Fear of a Kanak Planet – HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap*. Höfen: Hannibal, 2002.
- Lohmann, Hans-Martin, Hrsg. *Extremismus der Mitte. Vom rechten Verständnis deutscher Nation*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch, 1994.
- Loichinger, Stephan. "Knoblauchkind im Rampenlicht: Kabarettist und Käs-Mitbegründer Sinasi Dikmen erhält den Kulturpreis der Frankfurter SPD". *Frankfurter Rundschau* 18 Okt. 2003: 25.
- Lützeler, Paul Michael. "Einleitung: Postkolonialer Diskurs und deutsche Literatur". Paul Michael Lützeler, Hrsg. *Schriftsteller und "Dritte Welt" – Studien zum postkolonialen Blick*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 1998. 7-30.
- Malden, Ulrike. "Tiere fliehen vor den Menschen". *Kölner Stadt-Anzeiger* 2/3 Juni 1994: 17.
- Mandel, Marc. "Bis das Lachen vergeht. Lesung: Serdar Somuncu rezitiert die 'Sportpalastrede' von Joseph Goebbels in der Offenen Schule in Babenhausen". *Darmstädter Echo* 14 Feb. 2003: 15.
- Mansel, Bernd. "Die Wahrheit der Zahlen". *Freitag* 34 (16 Aug. 2002): 4.
- Martínez, Marcos. "Still Treading Water: Recent Currents in Chicano Theater". Patrice Pavis, Hrsg. *The Intercultural Performance Reader*. London & New York: Routledge, 1996. 15-29.
- Martinovitch, Nicholas N. *The Turkish Theater*. New York: Theatre Arts, 1933.
- Melucci, Alberto. *Nomads of the present*. London: Hutchinson Radius, 1989.
- Mennemeier, Franz Norbert. "The Own and the Foreign Orient. Schlegel, Nietzsche, Artaud, Brecht: Notes on the Process of a Reception". Erika Fischer-Lichte, Josephine Riley und Michael Gissenwehler, Hrsg. *The Dramatic Touch of Difference. Theater, Own and Foreign*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990. 23-29.

- Mendes-Flohr, Paul R. and Jehuda Reinharz, Hrsg. *The Jew in the Modern World – A Documentary History*. New York/Oxford: Oxford UP, 1980.
- Milde, Ralf. Persönliches Interview. Ulm, 19 Feb. 2003.
- Mommsen, Katharina. "Die Türken im Spiegel von Goethes Werk". Werner Keller, Hrsg. *Goethe Jahrbuch 1995*. Weimar: Herrmann Böhl, 1996. 243-57.
- . *Goethe und die arabische Welt*. Frankfurt/Main: Insel, 1988.
- Moor, Reinhard. "Dolmetscher aus Absurdistan". *Der Spiegel* 19/2002 (6 Mai 2002): 234-36 <<http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,194827,00.html>>.
- Moore-Gilbert, Bart. *Postcolonial Theory – Contexts, Practices, Politics*. London / N.Y.: Verso, 1997.
- Morgenrath, Christa. "Theater gegen Tabus". *Zeitschrift für KulturAustausch* 1&2/1997. 84-86.
- Moschinski, Anne. "Wieso türken, wenn es auch griechen heißen könnte? – Şinasi Dikmen stellt im Unterhaus die Wirklichkeit auf den Kopf, und ein Goldfischglas belegt, was Freiheit im Staatswesen ist". *Mainzer Rheinzeitung* 23 Mai 2002.
- Moss, Susan Howard. *The Rehearsal Procedure of Peter Stein at the Schaubühne: An Examination of the Work for the Premiere of Big and Little by Botho Strauss*. Unveröffentlichte Dissertation. The Ohio State University, 1985.
- Müller, Lothar. "Ertappter Salat". *Süddeutsche Zeitung* 25 Jan. 2002. 15.
- Müller, Andrea. *Die Fantastischen Vier. Die Megastars des deutschen Rap*. Düsseldorf: Econ, 1996.
- "Murphys Gesetz". *Bonner Illustrierte* Apr. 2002 <http://www.bonner-illu.de/bonnnews/0401/kurzklein/kurzklein_02.html>.
- Neumann, Gabi. "Wenn die Putzfrau zum Mikrofon greift, fällt das Lachen schwer". *Oberhessische Presse* 9 Nov. 1993.
- Nadolny, Sten. *Selim oder Die Gabe der Rede*. 1990. München: Piper Verlag, 2000.
- "Neue Satirezeitschrift 'Don Quichotte'". *Multikulti 1* 20 Mai 2004 <<http://www.multikulti1.de/article.php?sid=1480>>.
- Niessen, Klaus. "Warum der Mann am liebsten unten liegt – Der Araber-Türke Kaya Yanar machte im 'Kaktus' geheime Gedanken sichtbar". *Frankfurter Rundschau* 18 Apr. 2000: 5.

- Nutku, Özdemir. "On Aşiks (Tale Singers) and Meddahs (Story Tellers)". Mevlüt Özhan, Hrsg. *The Traditional Turkish Theater*. Ankara: Ministry of Culture Publications, 1999. 53-68
- "The Concept of Alienation in Ortaoyunu". Mevlüt Özhan, Hrsg. *The Traditional Turkish Theater*. Ankara: Ministry of Culture Publications, 1999. 69-88.
- "A Panorama of Turkish Theater under the Leadership of Atatürk". Günsel Reuda / C. Max Kortepeter, Hrsg. *The Transformation of Turkish Culture. The Atatürk Legacy*. Princeton, N.J.: The Kingston Press, 1986. 165-78.
- Omurca, Muhsin. Persönliches Interview. Berlin, 17 Jan 2003.
- *Kanakmän. Tags Deutscher, nachts Türke*. Unveröffentlichtes Manuskript. 2000 (ohne Seitenangaben).
- *Tagebuch eines Skinheads in Istanbul*. Unveröffentlichtes Manuskript. 1998 (ohne Seitenangaben).
- Offizielle Website. 5 Mai 2004 <<http://www.omurca.de>>.
- Ören, Aras. "Eine Metropole ist kein Völkerkundemuseum". *Stuttgarter Zeitung* 27 Okt. 1991: 49.
- "Von der Würde des Künstlers gegenüber dem missionarisch-bürokratischen Egoismus". Irmgard Ackermann / Harald Weinrich, Hrsg. *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der "Ausländerliteratur"*. München: Piper 1986. 90-93.
- "Auf der Suche nach Synthese und Eigenwert. Türkisches Theaterleben in Berlin oder: Von der Notwendigkeit sozialer und kultureller Gleichberechtigung". *Zeitschrift für Kulturaustausch* 3/1981: 311-14.
- Ortaoyuncular. Offizielle Website. 10 Sept. 2004 <<http://www.ortoyuncular.com>>.
- Özakin, Aysel. "Ali hinter den Spiegeln. Fragen einer Türkin zum 'erfolgreichsten Buch der Welt': Ist Mitleid der vornehme Ausdruck für Verachtung? Sind wir alle nur unterdrückt und naiv?" *literatur konkret* 1986: 6-9.
- Özdamar, Emine Sevgi. "Noahi". Marion Victor, Hrsg. *Spielplatz. Mythen im Theater. Sechs Stücke für Kinder und Jugendliche*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 2002. 133-68.
- "In der Fremde wird die Heimat magisch'. Die Autorin Emine Sevgi Özdamar über Emigration". Interview. Von Bettina Göcmener. *Berliner Morgenpost* 27 Nov. 2002 <<http://morgenpost.berlin1.de/archiv2002/021127/feuilleton/story565417.html>>.

- . Persönliches Interview. Berlin, 25 Nov. 2002.
- . *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 2001.
- . *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998.
- . *Mutterzunge*. 1990. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998.
- . "Karriere einer Putzfrau. Erinnerungen an Deutschland". Emine Sevgi Özdamar. *Mutterzunge*. 1990. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998. 104-20.
- . "Living and Writing in Germany: Emine Sevgi Özdamar in Conversation with Davif Horrocks and Eva Kolinsky". Interview Okt. 1994. David Horrocks und Eva Kolinsky, Hrsg. *Turkish Culture in German Society Today*. Oxford: Berghahn Books, 1996. 45-54.
- . Interview. Von Annette Wierschke. 23 Okt. 1993. Annette Wierschke. *Schreiben als Selbstbehauptung. Kulturkonflikt und Identität in den Werken von Aysel Özakın, Alev Tekinay und Emine Sevgi Özdamar*. Frankfurt: IKO, 1996. 249-70.
- . *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1992.
- . "Schwarzauge und sein Esel". *Die Zeit* 25 Feb. 1992: 90+.
- . *Keloğlan in Alamania oder Die Versöhnung von Lamm und Schwein*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1991.
- . *Karagöz in Alamania*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1982.
- Özyurt, Şenol. *Die Türkenlieder und das Türkenbild in der deutschen Volksüberlieferung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink, 1972.
- Pamuk, Sedat. "Gastarbeiterdoktersozialarbeiter". Unveröffentlichtes Szenenmanuskript (undatiert, ohne Seitenangabe).
- Panayi, Panikos. *Ethnic minorities in nineteenth and twentieth century Germany: Jews, gypsies, Poles, Turks and others*. New York: Longman, 2000 & Harlow, England: Pearson Education, 2000.
- Paul, Peter. "Wo die deutsche Sprache genäht und geflickt werden kann. Gespräch mit Şinasi Dikmen (ehemals 'Knobi-Bonbon'), dem Gründer des Kabarettts". *Frankfurter Rundschau* 3 Sept. 1997: 24.
- Pavis, Patrice. "Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?". Patrice Pavis, Hrsg. *The Intercultural Performance Reader*. London & New York: Routledge, 1996. 1-21.

- Pazarkaya, Yüksel. Persönliches Interview. Columbus/Ohio, 4 Juni 2004.
- . Persönliches Interview. Köln, 13 Feb. 2003.
- . "Wie viel Sprache braucht der Migrant? Von der Verwandlung des Zickleins in ein Lamm". *Die Zeitschrift für Erwachsenenbildung* IV/2001: 27-29 <<http://www.die-bonn.de/zeitschrift/42001/positionen2.htm>>.
- . "Vom Komparsen zum Protagonisten. Das Bild des Türken in der zeitgenössischen deutschen Literatur". Nedret Kuran Burçoğlu, Hrsg. *The Image of the Turk in Europe from the Declaration of the Republic in 1923 to the 1990s*. Istanbul: The Isis Press, 1999. 189-202.
- . "Zwei Länder im Herzen – Türkische, deutsche oder deutschtürkische Kultur? Die vitalen Künstler der Migrantenszene ignorieren Grenzen". *Zeitpunkte* 2/1999: 76-81.
- . "Eine originäre Mischkultur. Zur Entwicklung der türkischen Kultur". *Der Deutschunterricht* 5/93: 4-16.
- . *Die neuen Leiden von Ferhat*. Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript. 1992.
- . "Der Türke Selim –der Deutsche Alexander. Ein Gespräch mit Sten Nadolny". Patricia Rochard, Hrsg. *Türkei – Abendland begegnet Morgenland. Internationale Tage Ingelheim*. Mainz: Hermann Schmidt, 1992. 16-23.
- . *Rosen im Frost. Einblicke in die türkische Kultur*. 1982. Erw. u. akt. Ausg. Zürich: Unionsverlag 1989.
- . "Mediha". *Dergi. Die Zeitschrift*. Sonderausgabe März 1989: 11-34.
- . "Die Fremde hat sich an uns gewöhnt, ich habe die Fremde überwunden". Interview. Von Carmine Chiellino. 10 Mai 1986. Carmine Chiellino, Hrsg. *Die Reise hält an. Ausländische Künstler in der Bundesrepublik*. München: C.H. Beck, 1988. 100-10.
- . "Literatur ist Literatur". Irmgard Ackermann und Harald Weinrich, Hrsg. *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der "Ausländerliteratur"*. München: Piper 1986. 59-64.
- . "Das aufgelöste Festival". *Stuttgarter Zeitung* 20 Aug. 1968: 23.
- . *Ohne Bahnhof*. Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript. 24 Nov. 1966.
- . "Rosige Missstände". *Stuttgarter Zeitung* 9 Okt. 1964: 12.

- Perry, Christoph. "Botho Strauß zwischen Kulturkritik und Poetik: zur Aktualität des konservativen Diskurses". *Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen*, 28/1996: 181-88.
- Pfaff, Sylvia "Die Aufenthaltsbewilligung, §§ 28, 29 Ausländergesetz". *Schriftenreihe interdisziplinäre Studien*, Skript 6, 1997.
- Pieper, Dietmar: "Hitlers Mephisto". *Der Spiegel* 17 Feb. 2003.
- Plessner, Helmut. *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes..* Stuttgart: W. Kohlhammer, 1959.
- Prinzinger, Michaela. "Tiyatrom – zwanzig Jahre türkisches Theater". *Kreuzberger Chronik – Geschichten aus einem Stadtteil* 56 (April 2004). 10 Sept. 2004 <<http://www.kreuzberger-chronik.de/chroniken/2004/april/geschichte.html>>.
- Prior, Ingeborg. "Porträt: Renan Demrikan, Schauspielerin und Autorin". 1997. *Goethe-Institut*. Website. 14. Juli 2004 <<http://www.goethe.de/in/d/frames/pub/kc/d/kc9801-portrait.html>>.
- Raitz, Walter. "Einfache Strukturen, deutliche Worte. Zur Poetik der 'Gastarbeiterliteratur'". *Muttersprache – Zeitschrift zur Pflege und Erforschung der deutschen Sprache* 99(4)/1989: 289-98.
- Remlein, Thomas. "Der Türke mit dem bayerischen Humor". *Frankfurter Neue Presse* 242/2003 (18 Okt. 2003): 18.
- Remmler, Karen. "1980. The 'Third Generation' of Jewish-German writers after the Shoah emerges in Germany and Austria". Sander L. Gilman und Jack Zipes, Hrsg. *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096-1996*. New Haven / London: Yale UP, 1997. 796-804.
- Ritter, Hellmut, Hrsg. *Karagös. Türkische Schattenspiele*. Bd. 3. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1953.
- Rittstieg, Helmut. *Deutsches Ausländerrecht*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.
- Rizk, Beatriz J. "Latino Theater in the United States: 'The Importance of Being the Other'". Luis-Ramos-García, Hrsg. *The State of Latino Theater in the United States*. New York: Routledge, 2002. 1-14.
- Robert Bosch-Stiftung, Hrsg. *Viele Kulturen – eine Sprache. Adelbert-von-Chamisso-Preisträgerinnen und –Preisträger 1985-2001*. Stuttgart: Robert Bosch Stiftung, 2001.
- Rogler, Richard. "Kabarett": *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 3 Jan. 1999: 30.

- Rorit, Rebecca und Alvin Goldfarb, Hrsg. *Theatrical Performance during the Holocaust: Texts, Documents, Memoirs*. Baltimore: John Hopkins UP, 1999.
- Roßkothen, Kornelia. "Das böse Mädchen im Netz der Kungeleien". *Wuppertaler Zeitung* 21 Sept. 2001.
- Saalfeld, Lerke von, Hrsg. *Ich habe eine fremde Sprachen gewählt. Ausländische Autoren schreiben deutsch*. Gerlingen: Bleicher, 1998.
- Şahin, Necati. Persönliches Interview. Köln, 13 Feb. 2003.
- , *Hilfe! Die Menschen kommen! – Ein Umweltstück für Kinder und Erwachsene*. Köln: Arkadaş Theater, 1997.
- Said, Edward. *Orientalism*. 1978. London: Penguin Books, 1995.
- Sappelt, Sven. "Theater der Migrant/innen". Carmine Chiellino, Hrsg. *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Stuttgart: Metzler, 2000. 275-93.
- Schaubühne am Halleschen Ufer am Lehniner Platz, 1962-1987*. Berlin: Propyläen Verlag, 1987.
- Scheper, Alexandra. "Hitler minus Macht ist eine Komödie: Der Türke Serdar Somuncu und seine Lesungen aus Hitlers *Mein Kampf*". Interview mit Serdar Somuncu. *Süddeutsche Zeitung* 27 Nov. 1996: 15.
- Schicketanz, Sabine. "Kritische Lesungen: 'Danke an die Polizei'. Die 'Nationale Bewegung' konnte Lesung nicht verhindern". *Der Tagesspiegel* 1 Feb. 2001: 20.
- Schneider, Felix. "Moralisches Muss oder rüdiges Vergnügen. Im Schauspiel: 'Karagöz in Alamania' von Emine Sevgi Özdamar". *Pflasterstrand* 6. Mai 1986.
- Schrübbers, Christiane. *Kasper, Karagöz, Karagiosis: politisches Theater auf der Puppenbühne*. Berlin: Ararat, 1985.
- Schumacher, Hajo "Fremder als die Türken". *Der Spiegel* 14 Apr. 1997: 96-97.
- Schwedler, Kathrin. "Bühnenfiguren vom Schlag der Machos und Besserwissis: Django Asül nimmt im Posthofkeller das Publikum und sich selbst auf die Schippe". *Frankfurter Rundschau* 23 Okt. 2001: 6.
- Segler, Daland. "Der Schwabe in uns – Şinasi Dikmens neues Programm in der KÄS: 'Wenn der Türke zweimal klingelt'". *Frankfurter Rundschau* 5 Nov. 1998: 27.
- Seidel, Eberhard. "Deutschland hat ein Türkenproblem". *die tageszeitung* 23 Sept. 2002: 16.

- Seidel-Pielen, Eberhard. "Politik auf der Straße. Türkische Jugendliche zwischen Ohnmacht und Militanz". Claus Leggewie und Zafer Şenocak, Hrsg. *Deutsche Türken – Das Ende der Geduld / Türk Almanlar – Sabrin sonu*. Hamburg: Rowohlt, 1993. 37-48.
- Şenocak, Zafer. *Gefährliche Verwandtschaft*. München: Babel, 1998.
- "Deutsche werden – Türken bleiben". Claus Leggewie und Zafer Şenocak, Hrsg. *Deutsche Türken – Türk Almanlar. Das Ende der Geduld – Sabrin sonu*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993. 9-16.
- ., Hrsg. *Atlas des tropischen Deutschlands: Essays*. Berlin: Babel 1992.
- . "Plädoyer für eine Brückenliteratur". Irmgard Ackermann und Harald Weinrich, Hrsg. *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der "Ausländerliteratur"*. München: Piper 1986. 65-69.
- Şeyhan, Azade. *Writing Outside the Nation*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 2001.
- Siedler, Andrea "Die Spielstätte der Eitelkeiten". *die tageszeitung* 24 Juni 2003: 22.
- Silbermann Alphons. *Juden in Westdeutschland: Selbstbild und Fremdbild einer Minorität*. Köln: Wissenschaft & Politik, 1992.
- Smolczyk, Alexander. "Erregend fremd". *Der Spiegel* 36/1999: 94-97.
- Somuncu, Serdar. Email Interview. 29. April 2003.
- "Interview". 1 März 2004. Serdar Somuncu. Offizielle Website. 22 Apr. 2004 <<http://www.somuncu.de/>>.
- *Nachlass eines Massenmörders. Auf Lesereise mit "Mein Kampf"*. Bergisch Gladbach: Verlagsgruppe Lübbe, 2002.
- *Serdar Somuncu liest aus den Tagebuch eines Massenmörders – "Mein Kampf"*. Audio-CD. Köln: WortArt, Hörbuch, 2002.
- "Fahrplan zum Völkermord". Interview. *Der Spiegel* 2/1996: 162.
- "Spiel mit den Klischees". *Frankfurter Rundschau* 20 März 2001: 5.
- Spivak, Gayatri Chakravorti. "Can the Subaltern Speak?". Patrick Williams und Laura Chrisman, Hrsg. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Columbia University Press, 1994. 66-111.
- Springer, Frank. "Pantomimin aus der Kiste". *Kölner Stadt-Anzeiger* 12/13 Dez. 1987: n. pag.

- Sprengel, Peter. *Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933*. Berlin: Haude & Spener, 1997.
- Spuler-Stegmann, Ursula. *Muslimen in Deutschland: Nebeneinander oder Miteinander?* Freiburg: Herder, 1998.
- Stein, Peter und Jürgen Kruse. "Klassen Feind". *Theater heute* 6/1981: 37-51.
- Steinberger, Karin. "Neben Goethe und Gartenzweig: Die Knobi-Bonbons feiern ihr Jubiläum in der Lach- und Schieß". *Süddeutsche Zeitung* 11 Dez. 1995: 14.
- Stelljes, Ina. "In Karagöz' Garten. Lagerhaus feiert mit Kinder-Theaterwoche". *die tageszeitung* 12 Apr. 2001: 28.
- Stenzaly, Georg. "Ausländertheater in der Bundesrepublik und Berlin-West am Beispiel der türkischen Theatergruppen". *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* 56/1984: 125-41.
- Strauß, Botho. "Anschwellender Bocksgesang". *Der Spiegel*, 6/1993 (8 Feb. 1993): 202-07.
- . *Groß und klein*. München: Carl Hanser Verlag, 1978.
- Suhr, Heidrun. "Ausländerliteratur: Minority Literature in the Federal Republic of Germany". *New German Critique* 46 (Winter 1989): 71-102.
- Tantow, Lutz. "Solange die Deutschen in Deutschland leben, wird es mir an Themen nicht fehlen. Gespräch mit dem türkisch-deutschen Satiriker Şinasi Dikmen". *Die Brücke*. 35/1987: 33-37.
- . "Türkischer Eulenspiegel. 'Karagöz in Alamania' in Frankfurt uraufgeführt". *Saarbrücker Zeitung* 6 Mai 1986: 4.
- . "Narrwort". Şinasi Dikmen. *Der andere Türke*. Berlin: EXpress Edition, 1985. 103-09.
- "Tanz der Putzfrauen". *Neue Osnabrücker Zeitung* 4 Juli 1994: 12.
- Taskan, Deniz. *Theatre in Turkey*. Ankara: Directorate General of Press and Information, 1993.
- Tefelski, Norbert. "Döner, Kopftuch, Uefa-Cup: Ich nix Asülant! – Drei türkische Kabarettisten lösen sich von alten Klischees". *Der Tagesspiegel* 24 Mai 2000: 28.
- Teller, Oscar. *Davids Witzschleuder: Jüdisch-politisches Cabaret: 50 Jahre Kleinkunstabühnen in Wien, Berlin, London, New York, Warschau und Tel Aviv*. Darmstadt: Darmstädter Blätter, 1982).

- Temsch, Jochen. "Der Mann mit den Ypsilons im Namen – Kein Prolo-Palaver sondern Ethno-Comedy mit Botschaft: Kaya Yanar mit 'Suchst du?' im Lustspielhaus". *Süddeutsche Zeitung* 17 Mai 2001: 9.
- Teraoka, Arlene Akiko. "Detecting Ethnicity: Jakob Arjouni and the Case of the Missing German Detective Novel". *The German Quarterly* 72/3 (Summer 1999): 265-89.
- . *EAST, WEST, and Others: The Third World in Postwar German Literature*. Lincoln: U of Nebraska P, 1996.
- . "Gastarbeiterliteratur: The Other Speaks Back". *Cultural Critique* 7 (Fall 1987): 77-101.
- Terkessidis, Mark: *Migranten*. Hamburg: Rotbuch, 2000.
- . "Kabarett und Satire deutsch-türkischer Autoren". Carmine Chiellino, Hrsg. *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Stuttgart: Metzler, 2000. 294-301.
- Theater an der Ruhr. "Projektbeschreibung, Pressespiegel-Auswahl, etc.". April 2003 (Broschüren und Materialien zusammengestellt vom Theater an der Ruhr).
- Theater das bewegt. Offizielle Website. 5 Mai 2004 <<http://www.mehmet-fistik.de>>.
- Theater Ulüm. Offizielle Website. 20 Feb. 2004 <<http://www.uluem.de>>.
- Tholl, Gregor. "Der Türke ohne Lebensmittelladen". *Frankfurter Neue Presse* April 2001.
- Thomann, Jörg. "Abrechnung in Kostheim. Es begann im Fußball: Die Spaßgesellschaft wird zehn Jahre alt – und ihre Medienkarriere geht zu Ende". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 19/2003 (23 Jan. 2003): 38.
- Tiyatrom, Hrsg. *15 Jahre Tiyatrom / Türkisches Theater Berlin*. Informationsschrift. Berlin: Eigenverlag, 1999.
- Tordjman, Jean-Daniel. "Die Türkei ist längst europäisch". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 12 Dez. 2002: 35.
- Tuma, Thomas. "Comedy: Totlachen? Oder totsichweigen?". *Der Spiegel* 40/2001 (1 Okt. 2001): 104-06.
- Türkeiprogramm der Körberstiftung, Hrsg. *Was ist ein Deutscher? Was ist ein Türke? Alman olmak nedir? Türk olmak nedir?* Hamburg: Edition Körber-Stiftung, 1998.
- "Türken". *Drehscheibe – Online Lexikon: Ausländer, Fremdenfeindlichkeit, Extremismus*. 28 Mai 2004 <<http://www.drehscheibe.org/leitfaden.html>>.

- Tuschick, Jamal. "Nachwort. Träger von Zukunftsinformationen". Jamal Tuschick, Hrsg. *Morgen Land. Neueste deutsche Literatur*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch, 2000. 283-91.
- Ülgen, Meray. Persönliches Interview. Berlin, 28 Nov. 2002.
- . *Der Wolf, die Lämmer und die Geißlein*. Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript. 1991 (ohne Seitenangaben).
- "Umfrage zum Holocaust-Mahnmal und dem Vorschlag, den Potsdamer Platz umzubenennen". *Die Zeit* 12/1998: 50.
- Urbanke, Claus. "Ein Forum für verschiedene Kulturen". *Kölner Stadt-Anzeiger* 12 Nov. 1997: 18.
- Wahl, Alexander J. "Gegen Nazis lachen. Serdar Somuncu las aus Goebbels' berüchtigter Sportpalastrede". *Nordbayerische Nachrichten*. Lokalteil Forchheim 22 Jan. 2003: 7.
- Wallraff, Günter. *Ganz unten*. 1985. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1999.
- Walther, Rudolf. "Jeder Türke eine Handgranate – Spätwilhelminisches Rabaukentum. Deutsche Professoren retten erneut das Abendland". *Freitag* 48 (22. Nov. 2002): 9.
- Wehler, Hans-Ulrich. "Das Türkenproblem". *Die Zeit* 38/2002 (12 Sept. 2002): 9.
- . *Das deutsche Kaiserreich von 1871-1918*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1973.
- Welsch, Wolfgang. "Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today". Mike Featherstone und Scott Lash, Hrsg. *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London: Sage, 1999. 194-213.
- Wierschke, Annette. *Schreiben als Selbstbehauptung. Kulturkonflikt und Identität in den Werken von Aysel Özakin, Alev Tekinay und Emine Sevgi Özdamar*. Frankfurt: IKO, 1996.
- Wiesberg, Michael. *Botho Strauß – Dichter der Gegen-Aufklärung*. Dresden: Edition Antaios, 2002.
- Wilson, Daniel W. *Humanität und Kreuzzugsideologie um 1780. Die "Türkenoper" im 18. Jahrhundert und das Rettungsmotiv in Wielands 'Oberon', Lessings 'Nathan' und Goethes 'Iphigenie'*. New York: P. Lang, 1984.
- Wittstock, Uwe. "Den Fürsten belehren". *Die Welt* 25 Jan. 2002: 28.
- Wolfart, Ulrich. "Karagöz". *Kindlers Neues Literaturlexikon*. CD-Rom Version. München: Systema, 1999.

- Wolfram von Eschenbach. *Parzival*. ca. 1210. Übers. Wolfgang Spiewok. Stuttgart: Reclam, 1981.
- Wollenhaupt, Annette. "Kein rächender Türke macht in Istanbul Döner Kebab aus ihm". *Frankfurter Rundschau* 16 Nov. 1998: 6.
- Worringen, Birgitta. "Ein Clown aus der Türkei". *Kölnische Rundschau* 11 Dez. 1987: n. pag.
- Wupper-Theater. Offizielle Website. 5 Februar 2004
<<http://www.wuppertheater.kulturserver-nrw.de/>>.
- Yalçıntaş, Nevzat. "Ein Jahrtausenderbe verlangt nach Anerkennung". *Zeitschrift für Kulturaustausch* 3/1981: 277-81.
- Yanar, Kaya. Offizielle Website. 4 Mai 2004
<<http://www.yanar.de/html/deutsch/home/home.php>>.
- Website. *Sat.1*. 22 Mai 2003 <<http://www.sat1.de/wasguckstdu/>>.
- "Vor dem müssen wir keine Angst haben – Heilsame Komik: Was 'Ethno-Comedy' sich in Zeiten des Krieges leisten kann". Interview. Von Jörg Thomann. *Frankfurter Allgemeine* 12 Okt. 2001: 60.
- Yeşilada, Karin Emine. "Die geschundene Suleika. Das Eigenbild der Türkin in der deutschsprachigen Literatur türkischer Autorinnen". Mary Howard, Hrsg. *Interkulturelle Konfigurationen. Zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*. München: iudicium, 1997. 95-114.
- "Schreiben mit spitzer Feder. Die Satiren der türkisch-deutschen Migrationsliteratur". Jürgen Reulecke, Hrsg. *Spagat mit Kopftuch*. Hamburg: Körber Stiftung, 1997. 529-64.
- "Darf man Türken und Juden vergleichen, Herr Senocak?". Interview. *Tagespiegel* 13/14 Apr. 1995: 26.
- "Yıldız Kenter: Celebrating a Half Century on Stage". *Newspot* 13 (Jan./Feb. 1999)
<http://www.contrib.andrew.cmu.edu/usr/pk2c/women/art.htm#yildiz_kenter>.
- Yıldız, Yasemin. Rezension von *Interkulturelle Literatur in Deutschland: Ein Handbuch*. Von Carmine Chiellino. *WiG Book Reviews Online Summer 2002*
<http://www.womeningerman.org/pubs/book_reviews/summer02.html>.
- Yolcu, Mürtüz. Persönliches Interview. Berlin, 18 Nov. 2002.
- Yücel, Erdem. "International Istanbul Puppet Festival". *Turkish Daily News* 13 Mai 2001
<http://www.turkishdailynews.com/past_probe/05_13_01/art.htm#a2>.

- Zaimoğlu, Feridun. "Öder Betroffenheits-Blödsinn". Interview. Von Josefine Huber.
Audimax: Die Hochschulzeitschrift 07/08, 2002: 26.
- . *Kanak Sprak: 24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft*. Hamburg: Rotbuch 1995.
- "Zeitbomben in den Vorstädten". *Der Spiegel* 16/1997 (14 Apr. 1997). 78-93.
- Ziem, Jochen. *Nachrichten aus der Provinz – 18 Verhaltensweisen*. Theatermanuskript.
Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1967.
- "Zur Geschichte vom Dyalog". Dyalog e.V. Offizielle Website. 10 Okt. 2003
<<http://www.theater-dyalog.com/html/seite1.htm>>.
- Zweig, Stefanie. "Der Tausch Esel gegen Auto macht den Menschen einsam". *Abendpost*
6 Mai 1986.

INDEX

A

- Abdülhamit II (Sultan): 44, 55, 58
Absurdes Theater: 61, 66, 72, 84-86, 88, 91, 150
Adelson, Leslie: 29-30, 70; FN 1, 15, 30, 39
Adler, Peter S.: 286
Afsar, Kerim: 122
Akbulut, Nazire: 17-18; FN 14, 18
Akhan, Ozan: 1
Akin, Fatih: 2, 140, 157, 280; FN 104
Akpinar, Ünal: 122
Aktay, Ayşe (und Oktay): 239
Albrecht, Helmut F. ("Ali Ülbülüt"): 205, 274-75
Algan, Ayla: 106-07
Algan, Beklan: 103-06, 108, 137, 140; FN 89
Allen, Woody: 189
Almaçık, Raik: 189-90; FN 133
And, Metin: 42-43, 46-48, 50-51, 53, 55-56, 72; FN 61, 62, 69
Anday, Melih Cevdet: 66
Ani, Friedrich: 175
Ankara Sanat Tiyatrosu: 195
Arayıcı, Oktay: 115
Arens, Hiltrud: 70, 209-10, 292; FN 2, 26, 30, 71
Ari, Serpil: 226, 229-36, 272, 289
Arjouni, Jakob: 17-18; FN 12, 14
Arkadaş Theater Köln: 71, 77, 82, 100, 109, 118, 121, 126-27, 129, 136, 158-71, 185, 216, 226, 294-95; FN 129
Arman, Yekta: 95, 110, 119-23, 125-30, 134, 174, 195; FN 90, 98, 99, 105, 110
Artraud, Antonin: 13
Arrabal, Fernando: 118
Artraud, Antonin: 13
Aşık (Volksänger): 43
Asmen Tiyatro Toluluğu (Berlin): 99
Asül, Django, 202, 277-79, 283, 296
Ataman, Kutlug: 157
Atatürk, Mustafa Kemal: 16, 57-60, 69, 98, 126, 256; FN 65, 160, 169
Atay, Cahit: 65, 92, 121
atelier-Theater (Köln): 184
Ausländerrecht: 26-28, 221, 283; FN 36; FN 36
Aydın, Işık: 216

Aziz, Rutkay, 122
Aziza A: FN 191

B

Bademsoy, Tayfun: 75, 80, 103-04, 132, 293, 304; FN 21, 90, 103, 104
Bax, Deniz: 297
Baykul, Yalçın: 5, 40, 79, 100, 105, 109, 112-14, 117, 119-23, 130, 132-34; FN 36, 39, 103, 182
Becker, Lars: 301
Beckett, Samuel: 66, 86, 192
Beranghi, Samad: 108
Berlin Aile Tiyatrosu: 110, 115-18, 193, 294
Berlin Oyuncuları: 97-101, 103, 109, 120; FN 89
Berliner Ensemble: 102, 112
Berliner Kultursenat: 25, 79, 105, 109, 115-16, 119-20, 131-34, 196-200; FN 103, 146
Berman, Nina: 15; FN 2, 10, 43, 180
Besson, Bruno: 2, 137-39
Betroffenheitsliteratur: 80, 145, 210, 292; FN 71
Beutel, Heike: 175
Bhabha, Homi: 211, 286-87; FN 29, 123
Bird, Stefanie: 154; FN 29
Biermann, Wolf: 22
Bilginer, Recep: 65
Biondi, Franco: 292; FN 71, 75
Birlik Tiyatrosu (Ankara, Istanbul, Berlin): 110, 112-13, 115-16
Bodemann, Y: Michal: 31, 34
Bodenkosmetikerinnen: 202, 226, 229-36, 238, 251, 272-73, 283, 288-89, 296
Boe B. (Islamic Force): 300
Bohm, Hark: 140; FN 158
Böhse Onkelz: 111
Böll, Heinrich: 17-18; FN 12, 18
Böll-Stiftung: 302
Bozkurt, Nihat: 98-99
Brecht, Bertolt: 2, 13, 47-48, 61-69, 73-74, 83, 93, 99, 107, 112-23, 137-39, 144, 150, 152, 172-75, 192, 206, 263-66, 269; FN 48, 56
Brooks, Mel: 264
Buchholz, Martin: 237
Büchner, Georg: 189
Bühne Şinasi (Ankara): 190
Butler, Judith: FN 14
Büyük Tiyatro (Ankara): 59

C

Çağan, Sermet: 56, 65, 130
Camus, Albert: 85-86, 88; FN 77

Cansever, Atila: 177
Cartoon-Kabarett: 247-48, 283
Cep Tiyatrosu (Berlin): 110, 114-16
Ceylan, Bülent: 277; FN 177
Cezzar-Theater (Istanbul): 92
Chamisso, Adelbert: 71
Chamisso-Preis: FN 73, 112, 126
Chaplin, Charles: 263-64
Chat noir (Paris): 203
Cheesman, Tom: 302-303
Chicano Theater: 35-37
Chiellino, Carmine: 5; FN 40
Ciulli, Roberto: 187-93
Comedy: 1, 202, 205, 236, 253, 272-82
Commedia dell'Arte: 45, 178
Craig, Edward Gordon: 13

D

Darülbedayi-i-Osmani (Istanbul): 58
Dedekuş (Istanbul): 67
Deleuze, Giles: FN 147
Demirkan, Renan: 2, 102, 145, 152, 186; FN 23, 38, 118
Diamond, Catherine: 42, 44, 62, 68-69, 294; FN 59, 65, 67
Dikmen, Şinasi: 1, 5, 12, 40, 101, 136, 144-45, 151, 181, 202, 208-24, 227, 238-47,
250-54, 256, 264, 272-73, 283-86, 288, 290-93, 296, 304
Dilmen, Güngör: 56, 66, 83, 108, 130, 175, 190
Diyalog TheaterFest (Berlin): 82, 95, 117-18, 130, 193-96, 198, 295
Dogtroep (Amsterdam): 195
Don Quichotte (Satire-Zeitschrift): FN 70
Dönmez, Şükriye: 195, 302
Dorfdrama: 65, 190; FN 17
Dorf-Spiel: 74
Dörrie, Doris: 140
Dragan und Alder: siehe Mundstuhl
Drechsel, Sammy: 204
Durdu, Akif: 176-78, 181-82; FN 141
Dürrenmatt, Friedrich: 90, 117

E

Ebert, Karl: 17, 59, 69
Efe (bei FFMC): 276
El-Ele (Berlin): 110
El-Ele (Ulm): 177, 216
Engin, Aydin: 123-24, 178; FN 138, 139
Engin, Osman: 183, 208-09; FN 2, 150

Episches Theater (auch: Brecht-Theater): 2, 48, 62-65, 72, 74, 112, 137, 144, 150, 152, 206
Erdem, Tayfun: 12-13, 24-25, 133; FN 4, 171
Eren, Barış: 130
Erenus, Bilgesu: 116
Erincin, Lilay und Vedat: 171
Erkan und Stefan: 275-76, 303
Erol, Necet: 117, 177
Ertuğrul, Muhsin: 17, 59-60, 69, 126, 137
Ethno-Comedy: 1, 11, 202, 205-06, 236, 253, 272-82; FN 176
Euripides: 139, 190-91
Exotik (Exotisierung): 13, 17, 23-25, 162, 230

F

Fantastische Vier (Fantas): 298; FN 168
Fassbinder, Rainer Werner: 2; FN 124
Ferhad und Şirin (Legende): 53, 61, 108; FN 133
Fermigioni, Carlo: 128
Fischer, Manfred: 131-33, 135
Fıstık, Mehmet: 82, 158, 183-84; FN 142
Flierl, Thomas: 131
Fo, Dario: 118, 130, 195
Förderungen (Fördermisere): 3, 12-13, 25, 34-35, 58, 76, 78-79, 84, 105, 113-16, 120, 123, 132-34, 158-60, 171, 176, 182, 186, 196-200, 259; FN
Foreign Faces / International Actors: 297
Folklore (auch: folkloristisch): 12, 33, 41, 74, 76, 80, 100-01, 106, 116, 145, 152, 185, 257
Fresh Familee; FN 187
Frisch, Max: 221
Frischmuth, Barbara: FN 12, 16

G

Gastarbeiterliteratur: 24; FN 4, 30, 71, 147
Gedikpaşa (Istanbul): 58
Geschonnek, Matti: 140
Gilbert, Helen: 6-7; FN 28
Gilman, Sander: 31; FN 44, 46, 95
Goebbels, Joseph: 2, 203, 259, 267-69
Goethe, Johann Wolfgang von: 13, 15, 246
Goethe-Institut: 11, 89, 224, 244
Göktürk, Deniz: 29, 71, 157; FN 1, 22
Goldoni, Carlo: 123
Goldstein, Mariam: 108
Grass, Günter: 136
Grimmelhausen, Jakob Christoffel von: 146

Guattari, Felix: FN 147
Güner, Orhan: 108, 117
Güngör, Murat: 276-77, 282, 284, 296-302; FN 155, 184, 187, 188, 192
Gürman, Müge: 192

H

Halk Oyuncuları (Stockholm): 108, 114
Halk Sahnesi (Köln): 158
Halkevi İşçi Tiyatrosu (Berlin): 97-99
Halkevleri (Volkshäuser): 59, 98, 137; FN 65
Halman, Talat Sait: 41-42, 44-46, 48-52, 57-61, 64, 66, 74; FN 17, 56
Hamm, Horst: 24; FN 30
Hannemann, Rainer: 71, 164, 168, 227-28
Hassemer, Volker: 120
Haw, Daniel: 34
Hayal Oyunu (Scheinspiel): 54
Hebbel-Theater (Berlin): 106-07, 194-95
Hikmet, Nâzım: 56, 61, 83, 108, 113
Hildebrandt, Dieter: 204, 215-16, 222, 239
Hildebrandt, Inge: 197-98; FN: 109, 146
Hildesheimer Wolfgang: 86
HipHop: 11, 225, 296-301, 303; FN: 50, 84, 155, 184, 185, 189, 192
Hippen, Reinhard: 204, 206, 209; FN 148, 149, 176
Hitler, Adolf: 2, 16, 203, 220, 259-66, 269, 271, 285; FN 172
Horrocks, David: 23, 147-48; FN 114
Hybridisierung: 6-7, 25, 70, 143, 155, 215, 256-57, 284, 286-87, 296; FN 2, 26, 29

I

Identität: 11, 23, 31, 70, 79, 142-43, 153, 161, 174, 196-97, 211-14, 220, 239, 241, 249, 255, 259, 274, 279, 282-90, 298, 302-03; FN 13, 14, 28, 43, 46, 122, 180
Internationale Friedensfestspiele Istanbul: 91
İpekkaya, Çetin: 67, 120-22, 130
Iskerleç: 60, 92
Islamic Force: 300
Istanbululer Stadttheater: siehe Şehir Tiyatrosu

J

Jalaly, Ali: 5, 164, 166-68, 170; FN 33, 154
Jankowsky, Karen: FN 1, 120
Jiddisches Theater: 32-35; FN 48-55
Johnson, Terry: 130
Jonas, Bruno: 237
Jüdische Kultur: 8, 16, 29-35, 37, 50, 152-53, 168, 228, 267, 289; FN: 39-55, 57, 95

K

- Kabarett Änderungsschneiderei (KÄS): 202, 239-47; FN 163
Kabarett Knobi-Bonbon (Knobis): 5, 73, 77, 123, 136, 177, 202, 215-26, 228, 230, 236, 238-39, 247-48, 257, 282-83, 293; FN 81
Kanake (Kanaksta): 11, 20, 136, 157, 183, 195, 207, 228, 249, 257-58, 276-77, 282, 288, 296-97, 301-04; FN 34, 150, 155, 189, 192
Kanak Attak: 297, 301-02; FN 189
Karadağ, Nurhan: 122
Karagöz (Schattenspiel, Adaptionen): 5, 40, 42-43, 45, 47-56, 60-62, 71-73, 81, 100, 108, 135-56, 160-61, 179, 183-84, 186, 195, 206, 218-19, 239, 285, 294-95; FN 12, 51, 52, 69, 70, 83, 111, 117, 122, 124, 125
Karakoyunlu, Yilmaz: 191
Karcı, H.K.: 128
Kasperle-Theater: 155; FN 125
Keloğlan: 5, 107, 128; FN 127
Kemal, Yaşar: FN 67
Kent Oyuncuları (Musfik und Yıldız Kenter): 60, 69
Kessler, Jürgen: 205, 273; FN 148, 176
Killa Hakan (Islamic Force): 300
Kindertheater: 59, 107-08, 118, 125-29, 132, 156, 161, 164, 171-72, 174, 176, 183-84, 186, 195; FN 94
Kirchhoff, Fritz: 137
Koch, Heinz: 177
Koch, Robert: FN 34
Kolinsky, Eva: 23; FN 114
Konuk, Kader: 154, 287; FN 1, 29, 30, 114, 123
Konuk, Lale; 227-28; FN 156
Koper, Macit: 105
Korn, Renke: 19; FN 16, 17
Köse, Günay: 226, 229, 231
Köse, Nursel: 4, 225-33, 236, 289; FN 156, 158, 159
Kreuzberg (Berlin): 10, 25, 94-99, 112, 118, 121, 123, 193-96, 296, 300; FN 84
Kreuzberg Türk Halk Sahnesi: 98
Kroetz, Franz Xaver: 19, 21, 84, 91, 139; FN 16
Krott, Barbara: 171-72, 175; FN 134
Kruse, Jürgen: 21; FN 16
Küçük Sahne (Istanbul): 60
Kukla Oyunu (Puppenspiel): 45, 47-48, 56; FN 52
Kulis (Berlin): 110, 125
Kureishi, Hanif: 175
Kurt, Kemal: 24, 70, 157; FN 4, 30
Kurtiz, Tuncel: 106, 108, 113, 149; FN 124
Kutlu (Microphone Mafia): 298-99
Kutlucan, Hussi: 157

L

Langhoff, Matthias: 137-39
Latino Theater: 35-36
Leitkulturdebatte: 22, 180, 282; FN 25
Lenz, Siegfried: 122; FN 12
Lessing, Gotthold Ephraim: 15
Letterman, David: 205
Lo, Jacqueline: 6-7; FN 28
Loh, Hannes: 276, 282, 284, 296-301; FN 155, 184, 187, 188, 192
Loher, Dea: 130
Lohmann, Hans-Martin: FN 96
Lorca, García: 192
Loriot: 248
Luther, Martin: 14
Lützeler, Paul Michael: 16; FN 10

M

Maori Theater: 35
Märchen: 108, 127-29, 161-64, 172-74, 213, 246; FN 135
Marlowe, Christopher: 66
Marschall, Wolfgang: 245
Masters, Edgar Lee: 93; FN 83
Martínez, Marcos: 36-37; FN 58
May, Karl: 15-16, 213, 244, 277
Meddah (Erzähler): 43-44, 69, 206, 237
Meriç, Nezihe: FN 111
Merz, Friedrich: 22
Microphone Mafia: 198-300
Milde, Ralf: 123-25, 132, 135, 216-18, 223-24, 294; FN 182
Miller, Arthur: 130; FN 67
Mimen & Clown-Zentrum Wellemschhof: 184
Mimikry: 287; FN 29, 123
Molière: 53, 57, 60-61, 137
Müller, Heiner: 138, 151-52; FN 121
Münchener Institut für Deutsch als Fremdsprache: 291-92
Münchener Kammerspiele: 139
Münchener Lach- und Schießgesellschaft: 204, 215, 227; FN 177
Mundstuhl: 275-76
Münih Halk Tiyatrosu: 157

N

Nadolny, Sten: 17-18; FN 12, 15
Namlı, Güner: 100
Nasrettin Hoca: 92, 128, 142; FN 116

Nationalsozialismus (NS, Nazi): 2, 16, 29, 32-33, 87, 203, 232, 253, 259-64, 268-71, 296; FN 39, 95, 155
Neonazis: 111, 254, 270-71; FN 185
Nesin, Aziz: 56, 66, 83, 99, 101, 121, 130, 160, 191
Neu-Ulmer Stadttheater: 177
Nutku, Özdemir: 42-44, 47, 55-60, 92, 126

O

Odak e.v. (Berlin): 120, 124-25, 131-32, 134; FN 99, 182
Oflazoğlu, A. Turan: 66, 92
Omurca, Muhsin: 30, 136, 202-03, 215-24, 238-39, 246-58, 261, 264, 271, 274, 281, 283, 285, 288, 293, 296, 303; FN 27, 34, 152, 160, 164, 168
Öngören, Vasif: 67, 110, 112-114, 121, 137-38
Ören, Aras: 39, 40, 79, 80, 96, 106, 120, 186, 200; FN 4, 23, 36, 37
Orta Oyunu: 43, 45-47, 50, 53, 56, 57, 61, 62, 71, 72, 152, 153, 178, 206, 218
Ortaoyuncular: 68
Özakin, Aysel: 18; FN 13, 23
Özdamar, Emine Sevgi: 1, 2, 5, 67, 80-82, 101, 104-05, 112, 114, 135-57, 160, 179, 184, 186, 219, 230, 239, 255, 285, 295, 302, 304; FN 12, 29, 90, 93, 111-14, 120-24, 126-27, 158, 180, 182
Özdoğan, Selim: 157

P

Pak, Serpil: siehe Ari
Pamuk, Sedat: 237-38; FN 162
Parabel: 54, 86, 123, 130, 163, 192, 263, 291
Pavis, Patrice: 6-8
Pazarkaya, Yüksel: 5, 17, 29, 39-57, 60, 65-68, 71-73, 76-94, 126, 135, 157, 179, 186-91, 199-201, 304; FN 4, 15, 30, 59, 61, 66, 69, 72-74, 76, 82, 83, 90, 100, 111, 122, 128, 133, 140, 144, 169
Petri, Elke: 130
Peymann, Claus: 137, 139
Piscator, Erwin: 62, 112; FN 115
Plessner, Helmut: FN 27
PoLiKunst Verein: 292
Polt, Gerhard: 237
Pralipe (Roma-Theater): 188
Putzfrauen-Kabarett: 164, 202, 226-28, 230, 234; FN 156

Q

Qualtinger, Helmut: 264, 266

R

Raitz, Walter: FN 30
Ritter, Hellmut: FN 133

Rizk, Beatriz J.: 36
Rühle, Günter: 146-49

S

Saalfeld, Lerke von: FN 32
Sabuncu, Başar: 107
Şahin, Necati: 109, 158-64, 168-71, 226, 294; FN 156
Sappelt, Sven: 5, 78, 97, 113, 199; FN 81, 130
Sartre, Jean Paul: 191
Satire: 5, 28, 44, 53, 55, 61, 64, 69, 71, 73, 145, 160, 178, 191, 201-15, 217, 219, 241, 245, 247, 250-53, 263-64, 266, 268, 273, 276-77, 284, 291; FN 2, 3, 70, 99, 148-51
Schachar (Hamburg): 34; FN 55
Schäfer, Helmut: 187
Schami, Rafik: 118, 292; FN 71, 75
Schaubühne am Halleschen Ufer (Berlin): 21, 39, 64, 66, 81, 98, 101-09, 125, 134, 139-40, 194; FN 21, 91
Schauspielhaus Bochum: 139-40, 271
Schauspielhaus Dortmund: 186
Schauspielhaus Frankfurt: 139-40, 146, 186
Schauspielhaus Köln: 145
Schauspielhaus Nürnberg: 186; FN 88
Scheibenwischer (TV-Sendung): 204, 215, 222
Schlingensief, Christoph: 264
Schmidt, Harald: 205, 237, 272
Schneyder, Werner: 209, 237
Şehir Tiyatrolan (Istanbul): 195
Şehir Tiyatrosu (Stadttheater Istanbul): 58-59, 62, 67-68, 120
Şen, Şener: 106
Şenocak, Zafer: 23-24, 30, 75, 123, 203; FN 39, 68, 102, 158
Şensoy, Ferhan: 68-69, 206
Şeyhan, Azade: FN 1, 15, 147
Şinasi, İbrahim: 60
Shakespeare, William: 61, 114
Somuncu, Serdar: 1, 2, 30, 202-03, 206, 258-72, 281, 283-85, 289, 291, 293, 296; FN 2, 19, 165, 171-75
Sons of Gastarbeits: 299
Soymer, Doğan: 175
Spaßgesellschaft: 205
Spivak, Gayatri Chakravorti: FN 29
Staatsbürgerschaft: 26-28, 80, 202, 257; FN 33, 34, 37
Staatstheater (Türkisches): 56, 59, 61, 69-70, 94, 137, 186-87, 189-92, 194; FN 54, 133
Stachelschweine (Berlin): 204
Stand-up Comedy: 36, 69, 195

Stanislawski: 59
Stationendrama: 201; FN 20
Stein, Peter: 21, 39, 101-06, 108, 186; FN 16, 21, 89
Stenzaly, Georg: 5, 75-78, 80, 101, 104-05, 107, 110, 113, 157-58, 183, 199; FN 72, 81, 91, 94
Strasberg, Lee (Theater Institute New York, Method Acting): 105, 138; FN 92
Strauß, Botho: 19, 84, 91, 101-02, 216, 252, 271, 284, 304; FN 12, 16, 19, 21, 166
Studententheaterfestival Erlangen: 65, 92
Studiobühne Stuttgart: 83
Subventionen: siehe Förderungen
Südwind Gastarbeiterdeutsch: 292
Suhr, Heidrun: 83; FN 1

T

Tabori, George: 264
Taner, Haldun: 56, 64, 66-67, 92, 106, 129, 161
Tantow, Lutz: 150, 210-11
Taygun, Meral: 113
Tekin, Metin: 110, 114-15, 130
Teraoka, Arlene Akiko: FN 1, 13, 14, 147
Terkessidis, Mark: 5, 84, 93, 95, 96, 165, 207, 223, 276, 295; FN 78, 85, 96
Theater an der Ruhr: 82, 187-93, 199; FN 143
Theater das bewegt: 82, 158, 183-84
Theater der Betroffenheit: 80
Theater Manufaktur (Berlin): 114
Theater Türkis (Köln): 183
Theater Tüyo (Esslingen): 183
Theater Ulüm (Ulm): 71, 82, 158, 176-82, 202, 209; FN 138
Tiyatro Nokta (München): 183
Tiyatrom (Berlin): 67, 71, 77, 79, 81, 100, 109, 115-16, 118-36, 158-61, 177, 185, 193-98, 216, 294-95; FN 90, 100, 103, 105-08, 182
Tör, Vedat Nedim: 61
Toy, Erol: 98
Tschechow, Anton Pawlowitsch: 83, 139
Tuluat Tiyatrosu: 46
Turgay, Niyazi: 99, 120-21, 125; FN 107, 182
Türker, Dilek: FN 111
Türkische Theatergruppe (Stuttgart): 92-93
Türkisches Ensemble (siehe auch Schaubühne Berlin): 101-08
Türkisches Kulturensemble Berlin / Dialog e.V.: 116, 193
Türkischer Lehrerverein Köln: 121, 158
Türkisches Theater Nürnberg: 157
Tuschick, Jamal: 302
Tennenbom, Tuvie: 34

U

- Üç Maymun (Istanbul): 67
Ülbülüt, Ali: siehe Albrecht, H.
Ülgen, Meray: 98-105, 197-08, 120-21, 125-30, 134, 140, 159, 161, 171-75, 195, 216, 304; FN 19, 21, 89, 90, 93, 107, 135
Üner, İdil: 131; FN 124, 191

V

- Vefik Paşa, Ahmet: 60
Verfremdungseffekt: 13, 47, 64, 174, 206
Volksbühne (Ost-Berlin): 1, 114, 138, 301; FN 121, 158
Volkshäuser: siehe *Halkevleri*

W

- Waalkes, Otto: 248
Wallraff, Günter: 18-19, 111, 275; FN 12, 13
Wehler, Hans-Ulrich: 22-23; FN 24, 27
Weigel, Helene: 112
Weiss, Peter: 138
Welsch, Wolfgang: 286; FN 29
Wierschke, Annette: 143-45, 154; FN 71
Wolf, Christa: 136
Wolfram von Eschenbach: 14
Wupper-Theater (Wuppertal): 82, 158, 171-76; FN 134

Y

- Yanar, Kaya: 1, 202, 277, 279-83, 296; FN 179
Yeşilada, Karin Emine: 230; FN 1, 2, 23, 39
Yolcu, Mürtüz: 4, 79, 95, 114-18, 132-33, 135, 193-95; FN 86, 90, 103

Z

- Zade-Celal, Musahip: 61
Zaimoğlu, Feridun: 11, 30, 32, 136, 155, 157, 186, 195, 203, 302-04; FN 31, 56, 191-92
Zeybek, Haşmet: 98
Ziem, Jochen: 19; FN 16
Zipes, Jack: 31; FN 44, 46, 95

¹ Im Bereich der türkisch-deutschen Literatur sei stellvertretend auf Publikationen von Irmgard Ackermann und Harald Weinrich, Heidrun Suhr, Leslie Adelson, Arlene Akiko Teraoka, Karen Jankowsky, Ülker Gökberk, Karin Emine Yeşilada, Azade Şeyhan, und Kader Konuk verwiesen, die sich alle über die Jahre aus unterschiedlichen Perspektiven zum Thema geäußert haben. Für den türkisch-deutschen Films existiert

insbesondere in Person Deniz Göktürks eine hervorragende Chronistin; daneben wäre der von Ernst Karpf et al herausgegebene Band *"Getürkte Bilder": Zur Inszenierung von Fremden im Film* (1995) zu nennen.

² Zu erwähnen wäre auch, dass Serdar Somuncu 2002 unter dem Titel *Nachlass eines Massenmörders. Auf Lesereise mit "Mein Kampf"* einen Bericht über / Kommentar zu seinen eigenen kabarettistischen Auftritten veröffentlichte. Das dargestellte Dokumentationsdefizit schließt nicht den Bereich der satirischen Werke türkischstämmiger Künstler ein; hier existiert zu Şinasi Dikmen und Osman Engin eine umfangreiche kritische Literatur. Ich verweise etwa auf Karin Emine Yeşilada Artikel "Schreiben mit spitzer Feder. Die Satiren der türkisch-deutschen Migrationsliteratur" (1997), sowie auf das Kapitel "Şinasi Dikmen: Schreiben als Gegenwehr" (S. 155-192) in Hiltrud Arens Band *"Kulturelle Hybridität" in der deutschen Minoritätenliteratur der achtziger Jahre* (2000).

³ Zu diesem Gegenstand existieren zahlreiche Publikationen; ich verweise stellvertretend auf den 1998 vom Türkeiprogramm der Körberstiftung herausgegebenen Band *Was ist ein Deutscher? Was ist ein Türke? Alman olmak nedir? Türk olmak nedir?*, sowie im Bereich der Fiktion auf Şinasi Dikmens kurzen Text "Wer ist ein Türke?" (in seinem Band *Der andere Türke*, S. 7-11). Neben der Satire befasst sich auch das Kabarett türkisch-deutscher Künstler schwerpunktmäßig mit der kritischen Hinterfragung ethnischer und nationaler Zuschreibungen.

⁴ Ich werde auf Erdems noch zum Thema 'Türkenbonus' zu sprechen kommen. Bezüglich des sozialen Statuses türkischer Künstler und der Förderung ihrer Kunst von Seiten deutsche Kulturämter sei auf zwei weitere, ebenfalls in den achtziger Jahren erschienene Artikel Aras Örens verwiesen: "Auf der Suche nach Synthese und Eigenwert. Türkisches Theaterleben in Berlin oder: Von der Notwendigkeit sozialer und kultureller Gleichberechtigung" (1981) und "Von der Würde des Künstlers gegenüber dem missionarisch-bürokratischen Egoismus" (1986). In den neunziger Jahren äußert sich Kemal Kurt in "Literarisches Ghetto: Der Provinzialismus des deutschen Kulturbetriebs" (1993) ähnlich wie Erdem und Ören. Auch Pazarkayas Artikel "Literatur ist Literatur" (auch 1986) steht in diesem Kontext. Hier macht er Defizite im Verständnis deutscher Kritiker an deren generischer Klassifizierung "Gastarbeiterliteratur" fest. Pazarkayas Kritik ist zugleich ein Aufruf an Autoren fremder Herkunft, durch die Qualität ihrer Texte selbst dafür Sorge zu tragen, "dass wir von der Literatur dieses Landes nicht ausgegrenzt werden" (63).

⁵ Wenn in Deutschland zum Teil schon ab dem Mittelalter, vor allem aber ab der Romantik wie etwa bei Friedrich Schlegel schwärmerisch vom Orient gesprochen wurde, so bezog sich dies nicht nur auf den fernen Osten, sondern darüber hinaus auch auf einen "ewigen", unveränderlichen Orient, also ein zeitentrücktes Symbol (Mennemeier 24-25).

⁶ Ich werde diese Verbindungslinie nicht weiter verfolgen, doch ist es unerlässlich, auf die Verbindung zwischen Türkenbild und Islambild hinzuweisen. Sandra Hestermann charakterisiert diese in "The German-Turkish Diaspora and Multicultural German Identity" (2003) wie folgt: "[T]he image of Islam has traditionally been defined in radical opposition to Western culture and society, giving rise to a whole array of negative stereotypes. These stereotypes have portrayed the 'Muslim Other' as an enemy, as an alien, aggressive and hostile conqueror, and as a menace to Western civilization. This pejorative image of Islam continues to determine the German attitude towards Turkish co-citizens . . . Naturally, this view of Islam is extremely biased and hardly takes into account the heterogeneity of Islam" (336). Sie erwähnt ebenso, dass im Gegenzug der Islam (oder die Islamrezeption) auch Einfluss auf das Deutschlandbild hier ansässiger Türken nehme. Dies geschehe über islamische Organisationen, die häufig fundamentalistische Tendenzen aufwiesen. Der Westen erscheine hier als unmoralisch und korrupt; die Autorin spricht in diesem Kontext von einem "occidental discourse" (337). Zu islamischen Organisationen in der BRD vgl. Ursula Spuler-Stegmanns Band *Muslimen in Deutschland: Nebeneinander oder Miteinander?* (1998, bes. S. 109-28); einen guten Überblick über die Geschichte des Islams in Deutschland bietet Muhammad Salim Abdullah in "Muslimen in Deutschland – Geschichte und Herausforderungen" (2000).

⁷ Die Osmanen gingen bei ihren Eroberungszügen zum Teil tatsächlich mit großer Brutalität vor; insofern basieren bestimmte Darstellungen durchaus auf der Realität, wurden dann aber weiter überzeichnet und hielten sich anschließend über die Jahrhunderte hinweg als kulturelle Stereotype, obwohl sie inzwischen ihrer Grundlage entbehrten. Ich danke Nina Berman für diese Hinweise.

⁸ Şenol Özyurt beschreibt die Entwicklung in den Türkenliedern in *Die Türkenlieder und das Türkenbild in der deutschen Volksüberlieferung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* (1972). Zur Repräsentation in der Türkenoper vgl. Daniel W. Wilsons Werk *Humanität und Kreuzzugsideologie um 1780* (1984).

⁹ Zu Goethes Orientbild im *West-Östlichen Divan* vgl. Mommsens umfangreiches Werk *Goethe und die arabische Welt* (1988); zu Goethes Türkenbild vgl. Mommsens Aufsatz "Die Türken im Spiegel von Goethes Werk" (1995).

¹⁰ Obgleich Deutschland wegen seiner politischen Gespaltenheit erst 1871 ins koloniale Rennen einstieg und seine Kolonien nach der misslungenen Weltmachtspolitik des Wilhelminischen Kaiserreiches bereits 1920 wieder verlor, besitzen die Deutschen nach Paul Michael Lützeler dennoch eine signifikante koloniale Vergangenheit. Spätestens nach der Gründung des *Deutschen Kolonialvereins* im Jahr 1882 beteiligte sich Deutschland aktiv am Geschehen und entwickelte sich in kürzester Zeit "zum drittgrößten Kolonialland der Welt" (24). Wie Berman ausführt, reicht die ökonomische Beteiligung Deutschlands am Kolonialismus weit vor die Gründung des Kaiserreiches zurück (vgl. 51 ff.)

¹¹ Schon der Preußenkönig Wilhelm I nahm 1739 einige Osmanen ("lange Kerls") in seine Armee auf. Unter seinem Nachfolger Friedrich II. (dem Großen) kam es sogar zur Aufstellung geschlossener muslimischer Truppenteile in der preußischen Armee (vgl. Abdullah 35 ff.).

¹² Hier in chronologischer Abfolge eine Liste von Erzähltexten deutschsprachiger Gegenwartsautoren, in denen türkische Charaktere auftreten (ohne Anspruch auf Vollständigkeit): Heinrich Böll: *Gruppenbild mit Dame* (1971, verfilmt 1980) / Barbara Frischmuth: *Das Verschwinden des Schattens in der Sonne* (1973) / Max von Grün: *Stellenweise Glatteis* (1973, verfilmt 1975) / Ruth Herrmann: *Wir sind doch nicht vom Mond* (1975) / Siegfried Lenz: "Wie bei Gogol" (1975) / Ilse van Heyst: *Alles für Karagöz* (1976) / Manfred Esser: *Ostend Roman* (1978) / von Grün: *Flächenbrand* (1979) / Botho Strauß: *Rumor* (1980) / Günter Wallraff: *Ganz unten* (1985, als Film 1986) / Hanne Mede-Flock: *Im Schatten der Mondsichel* (1985) / Jakob Arjouni: *Happy birthday Türke!* (1985, verfilmt 1991 u.a. mit Özdamar) / Arjouni: *Mehr Bier* (1987) / Sten Nadolny: *Selim oder die Gabe der Rede* (1990) / Arjouni: *Ein Mann, ein Mord* (1991) / Frischmuth: *Der Blick über den Zaun* (1996) / Frischmuth: *Die Schrift des Freundes* (1998) / Arjouni: *Kismet* (2001).

¹³ "Ich erlebe ständig, dass sogenannte emanzipierte Deutsche, die selbst eine nationale Identität ablehnen und für eine individuelle eintreten, dazu neigen, Völker ärmerer Länder als Block zu sehen. Individuen kommen in dieser klischeehaften Vorstellung nicht vor. In ihren Augen ist ein Türke mittlerweile kaum etwas anderes als ein Angehöriger einer unterdrückten, mittellosen, ungebildeten Masse" (Özakin 6 f.). Arlene A. Teraoka reagiert etwa in *EAST, WEST, and Others: The Third World in Postwar German Literature* (1996) auf Wallraff Inszenierung des Gastarbeiters Ali Sinirlioğlu. Ihres Erachtens inszeniert sich der Autor selbst auf verschiedenen Ebenen, während die Figur des Türken nur als eine Art Kulisse dient, welche ihn (Wallraff) in Szene setzt (vgl. 135-62). –Auf Wallraff Bezug nehmen zum Beispiel Secef Aygün, Frank Fabian und Hüseyin Kuru in einem 2002 erschienen Werk, in dem sie Türken aus einer ganz anderen Perspektive darstellen: *Ganz oben. Türken in Deutschland*.

¹⁴ Nicht nur entkräftigt Arjouni Vorurteile über Türken, indem er sie verkrachten deutschen Existenzen in den Mund legt und so als eine Methode dieser Charaktere entlarvt, eigene Probleme auf andere abzulenken (Sündenbockfunktion des Türken, vgl. Akbulut 179), sondern er kreierte mit seinem Protagonisten auch eine vieldeutige Gestalt: Kayankaya, ein Türke mit deutschem Pass, ist der türkischen Kultur völlig entfremdet und seiner Muttersprache nicht mehr mächtig. Was ihn als 'Türke' markiert, ist nur Name und Aussehen – sowie diverse Festschreibungen seitens der Gesellschaft. Teraoka bemerkt hierzu: "His complex and heterogeneous choices, attitudes, and actions deny an allegiance to any one identity, any recognizable type" ("Detecting Ethnicity" 278). Kayankayas Identität erscheint damit performativ im Sinne Judith Butlers: "[He] will enact different and very noticeable, visible 'identities' . . . In doing so, he embodies and enacts a performative, not essentialist, notion of racial and cultural identity" (ebd. 279). Als Spieler zwischen Kulturen und Traditionen wirft er Licht auf die Konstruiertheit von Konzepten wie Identität und Kultur und hinterfragt damit deutsche Vorstellungen von Deutschtum und Türkischheit.

¹⁵ Alexander ist ein Charakter in der Geschichte und zugleich deren fiktiver Autor. Aus dieser Doppelrolle heraus ist er bemüht, sich dem 'Faszinosum' Selim anzunähern, indem er als Erzähler hinter verschiedene Charaktere zurücktritt und dem Text zudem eine Reflektionsebene beifügt, in der er den eigenen Prozess des Schreibens kritisch hinterfragt. Kritiker, die Nadolny vorwerfen, dabei den Orient zu essentialisieren und den Türken als Spektakel zu inszenieren (so etwa Dirke 62-63), übersehen, dass die Idealisierung Selims nur eine Phase in Alexanders narrativer Entwicklung ist, die durch die Erzählhaltung in Frage gestellt und im weiteren Handlungsverlauf negiert wird: Indem der 'wahre' Selim am Ende des Romans unauffindbar bleibt, entzieht er sich gleichsam einer abschließenden Festschreibung. Zuletzt gesteht auch Alexander: "Ich habe aus einem lebenden Menschen, der mir fast ein Bruder war, eine Romanfigur gemacht" (Nadolny 474). Das

letzte Kapitel heißt bezeichnenderweise "Selim siegt". Nadolny selbst äußerte sich in einem Interview von 1993 zur Problematik der Fremdbeschreibung (vgl. Pazarkaya: "Der Türke Selim"). Erwähnenswert ist im Kontext dieses Buches eine Debatte, die Leslie Adelsons Artikel "Opposing Oppositions" (1994) zur Folge hatte, in dem sie eine weitläufige Kontextualisierung des Nadolny-Romanes vornahm. Ülker Gökberk reagierte mit "Culture Studies und die Türken" und beschuldigte Adelson einer ideologischen Haltung – ein Vorwurf, den diese in "Response to Ülker Gökberk" (beide 1997) zurückgab. Diese Konfrontation, über die *Selim* ganz ins Hintertreffen geriet, ist im Licht einer methodologischen Konfrontation zwischen zwei 'Schulen' der Literatur- und Kulturkritik zu lesen, den (amerikanischen) German Studies und der (deutschen) Germanistik; Adelson selbst spricht hier von "a staged encounter between culture studies and intercultural hermeneutics" ("Response" 277). Die Konfrontation zwischen beiden Interpretationsmodellen ist nach wie vor im Gange, hat inzwischen aber auch Früchte getragen. Ich verweise auf Ayade Şeyhan Buch *Writing Outside the Nation* (2001), in dem sie die transnationale Ästhetik von Diaspora-Autoren erforscht, die außerhalb ihrer Muttersprache schreiben. Ihr Vergleich von türkisch-deutscher Autorinnen und Chicana Schriftstellerinnen transzendiert die erwähnte Debatte, indem sich Şeyhan beider Modelle bedient und auf ihren Nutzen im jeweils 'anderen' literarischen Kontext hinweist.

¹⁶ Im Bereich des Dramas liegen folgende Texte mit türkischen Charakteren vor: Jochen Ziem: *Nachrichten aus der Provinz – 18 Verhaltensweisen* (1967) / Renke Korn: *Die Reise des Engin Özkartal von Nevşehir nach Herne und zurück* (1975) / Botho Strauß: *Groß und klein* (1978; verfilmt 1980 von Peter Stein) / Peter Stein, mit Jürgen Kruse: *Klassen Feind* (1981; verfilmt 1983) / Franz Xaver Kroetz: *Furcht und Hoffnung in der BRD* (1983; 1997 unter *Furcht und Hoffnung in Deutschland* erneut erschienen) / Barbara Frischmuth: *Eine Liebe in Erzurum* (Hörspiel, 1994).

¹⁷ Korn scheint sich in Vorbereitung zu dem Stück unter Umständen sogar mit türkischen Theaterformen befasst zu haben; zumindest weist der Anfang des Dramas darauf hin. Womöglich in Anlehnung an die Tradition des türkischen Dorfdramas eröffnet es in einem armen, von reichen Landbesitzern unterdrückten anatolischen Dorf. Als Vorlage könnte Korn auch die Verfilmung von Necati Cumalis Stück *Susuz Yaz* ("Trockener Sommer") gedient haben, das im Jahr 1964 einen Preis beim Berliner Film Festival gewonnen hatte (Halman 43-44). Vgl. hierzu auch meine Ausführungen im zweiten Kapitel.

¹⁸ Akbulut zieht hier einen Bogen von Böll bis in die achtziger Jahre: "Anfang der 70er Jahre wird der türkische 'Gastarbeiter' – historisch gesehen – nicht mit seiner mindestens zehnjährigen Erfahrung in der bundesdeutschen Gesellschaft dargestellt, sondern als Neuankömmling vom Standpunkt eines deutschen Intellektuellen aus. . . . Bis zur ersten Hälfte der 80er Jahre werden die Figuren 'sprachlos' dargestellt" (174).

¹⁹ Sowohl Meray Ülgen als auch Şinasi Dikmen mussten um 1980 mit der Rolle des fluchenden Türken vorlieb nehmen, bevor sie den Entschluss fassten, selbst den Rahmen für eigene dramatische Produktionen zu schaffen. Wenn Serdar Somuncu es sich Mitte der neunziger Jahre leisten konnte, das Angebot, im Strauß-Stück aufzutreten, abzulehnen, so weist das unter anderem auf ein gewandeltes Eigenbewusstsein türkisch-deutscher Künstler hin.

²⁰ Obleich ein Türke sonst kaum in Erscheinung tritt, nimmt das Stück wiederholt Bezug auf Migranten. So heißt es etwa an einer Stelle: "Bei uns braucht keiner die Scheiße von anderen Leuten fressen. . . . Nur Geisteskranke greifen [in Abfalltonnen] rein. Nichtsesshafte greifen da rein" (133-4). Migranten erscheinen hier wie Geistesgestörte als kranke Außenseiter der Gesellschaft. Neben direkten Hinweisen finden sich auch implizite Bezüge: Man könnte sogar so weit gehen, die Hauptfigur Lotte selbst einen metaphorischen 'Türken' zu bezeichnen, da sie durchweg als heimatlose, sozial benachteiligte 'Migrantin' gezeichnet ist, die von einer Szene zur nächsten wandert, den Kopf in zahlreiche Türen steckt, jedoch nirgendwo Kontakt und menschliche Nähe findet. Die Kritik nannte das Stück in diesem Sinne auch ein "Seelen-Stationendrama" (Emrich 117). Lottes Stationen symbolisieren die Suche nach einer verlorenen Vergangenheit in einer fremden modernen Welt. Ausdruck findet dies gerade auf sprachlicher Ebene: Alle Szenen entwerfen Bilder der Kommunikationslosigkeit, von denen das des brüllenden Türken lediglich das lautstärkste darstellt.

²¹ Das Stück wurde für einen türkischen Schauspieler zum Karrieresprungbrett: Tayfun Bademsoy, der sowohl in der Bühnenversion als auch in Steins Verfilmung von 1983 den türkischen Charakter darstellte, stieg in der Folge zu einem der bekanntesten Schauspieler türkischer Herkunft in Deutschland auf. Steins damaliges Interesse an der türkischen Kultur fand übrigens noch anderweitig Ausdruck: Zwischen 1979 und 1984 förderte er an der Schaubühne das sogenannte Türkenprojekt, auf das ich im dritten Kapitel in Detail eingehen werde. Außerdem bestand ein enger Kontakt zu Strauß, der ab 1970 einige Jahre lang unter Steins

Intendanz als Dramaturg beschäftigt war. Sein Stück *Groß und klein* brachte Stein 1978 mit Meray Ülgen, einem der Hauptakteure des späteren Türkenprojektes, zur Uraufführung und verfilmte es zwei Jahre darauf.

²² Dies lässt sich übrigens sehr gut auch im Bereich des deutschen Films festmachen. Einen ausgezeichneten Überblick bietet Deniz Göktürk in ihrem Artikel "Migration und Kino: Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?" (2000), wo sie unter anderem anmerkt, dass es sich eingebürgert habe, den Migranten "als Opfer am Rande der Gesellschaft" darzustellen, was besonders für die Figur des türkischen 'Gastarbeiters' gelte, der immer noch als der "siebte Mann", eine mythisch stumme Figur, erscheine (330).

²³ Irmgard Ackermann bietet in ihrem Aufsatz "Deutsche verfremdet gesehen. Die Darstellung des 'Anderen' in der 'Ausländerliteratur'" (1997) ergänzt meine Ausführungen, indem sie hier die Deutschenbilder in der Literatur türkischstämmiger Autoren untersucht. Sie unterscheidet drei Darstellungsarten: kulturkontrastive, typisierende Darstellungen (z.B. Şinasi Dikmen), individuelle Darstellung, der die Fremdheit weitgehend aufhebt (Aysel Özakin, Renan Demirkan) und bewusst mehrkulturelle Darstellung (etwa Aras Ören). Karin Emine Yeşilada wiederum befasst sich in ihrem Aufsatz "Die geschundene Suleika" Ebenfalls 1997) mit, s der Untertitel, dem "Eigenbild der Türkin in der deutschsprachigen Literatur türkischer Autorinnen".

²⁴ Andreas Eckert, Hamburger Professor für die Geschichte Afrikas, reagierte auf Wehlers Polemiken und die daraus resultierenden bundesweiten Debatten, indem er der deutschen Geschichtswissenschaft eine hoffnungslose Provinzialität attestierte: "Gefangen in der Alten Welt" sei die überwiegende Mehrheit der deutschen Historiker; das Fremde (das Außereuropäische) falle hierzulande weiterhin in den Fachbereich der Ethnologie (40). Ein anderer Kritiker konstatierte: "Wie ein Kreuzritter schustert [Wehler] sich die Welt als Gegensatz von 'Islam' und 'Christentum' zusammen und stellt fest, dass jener wächst und dieses 'bald weit überholt' sein wird. Dem Islam – das ist für den Experten der europäischen Sozialgeschichte klar – wurde die Herkunft 'aus der Welt kriegerischer arabischer Nomadenstämme' zum Wesen" (R. Walther).

²⁵ Einen guten Überblick über diese Debatte bietet Volker Hummel Beitrag "Leitkultur und Kultur Light" in *Die Zeit*, 44/2000.

²⁶ Vgl. hierzu auch Hiltrud Arens Ausführungen in ihrem Band "*Kulturelle Hybridität" in der deutschen Minoritätenliteratur der achtziger Jahre* (bes. S. 154-157). Die Einschätzung (oder Tatsache), dass Türken in der BRD eine besondere Zielscheibe für Diskriminierungen bieten, hat auch damit zu tun, dass sie die bei weitem größte und damit auch auffälligste Minderheit darstellen.

²⁷ Der Kabarettist und Karikaturist Muhsin Omurca äußert sich dazu wie folgt: "Die Deutschen haben eine Identitätskrise. Sie suchen nach einem gemeinsamen Nenner. Sie glauben, ihre Identitätskrise in dem Moment abgeschafft zu haben, wo sie gemeinsam auf die Straße gehen, um gegen die Andersartigen zu demonstrieren" (pers. Interview). Zum Teil mag diese Unsicherheit einer generellen Krise westlicher Kultur in Zeiten der (Post)Moderne zuzuschreiben sein, die charakterisiert sind durch Massenmigrationen, wechselnde Bezugspunkte und kontinuierliche Umwertungsprozesse und nach dem Soziologen Alberto Melucci in einer "homelessness of personal identity" resultieren (109). Doch daneben geht es hier auch um spezifisch deutsche nationale (und nationalistische) Konstellationen. Ich verweise in diesem Kontext auf Helmuth Plessners Darstellung von Deutschland als einer "verspäteten Nation" in *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes* (1959, erstmals 1935 unter dem Titel *Das Schicksal deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche* erschienen), sowie auf die These eines deutschen Sonderwegs (bes. Hans-Ulrich Wehler in dem 1973 erschienen Band *Das deutsche Kaiserreich von 1871-1918*). Vgl. hierzu auch Claus Detjens Artikel "Das vereinte Deutschland braucht eine Gründungslegende. Die 'verspätete Nation' sucht noch ihre Identität" (2000).

²⁸ Said beschreibt den Osten als ein Gedankenkonstrukt des Westens, "a European invention", errichtet in der Absicht, die eigene Superiorität zu stärken (1). Im Verhältnis zwischen Okzident und Orient manifestiere sich "a relationship of power, of domination, of varying degrees of a complex hegemony" (ebd. 5). Orientalismus bezeichnet für Said folglich einen Machtdiskurs: "Orientalism [is] a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient. . . . because of Orientalism the Orient was not (and is not) a free subject of thought or action. . . . European culture gained in strength and identity by setting itself off against the Orient as a sort of surrogate and even underground self (ebd. 3)" Durch die Praxis des Orientalismus würde ein 'tatsächlicher existierender' Osten in einen diskursiven 'Orient' überführt und von diesem sukzessive ersetzt, um so das Selbstbild und die Identität des Westens, beziehungsweise der jeweiligen westlichen Nation zu stärken. Bart Moore-Gilbert beschreibt den Vorgang folgendermaßen: Er vollzieht sich "principally by distinguishing and then essentializing the identities of East and West through a dichotomizing system of representations embodied in the regime of stereotype, with the aim of making rigid

the sense of difference between the European and Asiatic parts of the world. As a consequence, the East is characteristically produced in Orientalist discourse as – variously – voiceless, sensual, female, despotic, irrational and backward. By contrast, the West is represented as masculine, democratic, rational, moral, dynamic and progressive" (Moore-Gilbert 39).

²⁹ Emine Sevgi Özdamar spricht davon, dass im Kontext der Arbeitsmigration nach Deutschland "Kolonien innerhalb des eigenen Landes" entstanden seien (Interview). Ein kurzes Zitat aus ihrer Erzählung "Fahrrad auf dem Eis" liest sich wie folgt: "Und Deutschland ist ein Wald. Bis sie den Weg raus gefunden hatten, war die Kolonialzeit vorbei. Man sagt, deswegen haben die Deutschen die Kolonien im Land selber geschaffen, die Gastarbeiter. . . . Und in Deutschland musste die Sprache, die von Ausländern gesprochen wird, einen langen Weg machen, sich biegen, gebrochen werden und wieder gradestehen" (95). Von Bedeutung ist hier, dass die Autorin die Kolonisierungsthese mit dem Sprachgebrauch der Migranten verbindet. Stefanie Bird führt den Gedanken der (künstlerischen) Äußerung im fremden Idiom in *Women Writers and National Identity* (2003) weiter aus und weist dabei auf eine zentrale Problematik hin: "Although the historical relationship between Germany and Turkey has not been one of colonizer to colonized, the marginal position of Turks in Germany, seeking to articulate their identity in the face of prejudice and the pressure to assimilate to German cultural norms creates parallels, for example indigenous African or Asian writers faced with the dilemma of whether to write in their own tongue or that imposed by the nation which colonized them" (162). In diesem Kontext sei auf Gayatri Chakravorty Spivaks und Homi Bhabhas Theorien verwiesen: Spivak stellt in "Can the Subaltern Speak?" (1988) die Frage, inwieweit eine Minorität sich innerhalb eines fremden autoritären Zeichensystems Ausdruck verschaffen kann, ohne dabei gemeinsam mit der Sprache und Ausdrucksform der Majorität auch deren Werte und Strukturen (und damit deren Ideologie) zu übernehmen. Nach Bhabha ist es möglich, dies bis durch kleine Verschiebungen und Verrückungen, einer Art (künstlerischen) 'Akzentuierung' zu leisten. Er spricht in *The Location of Culture* (1994) von dem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis zwischen Kolonisator und Kolonisiertem und führt die 'Mimikry' als eine strategische Subversivität der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker ein. Seine Vorstellung einer Hybridisierung des kulturellen und sprachlichen Ausdrucks steht in diesem Zusammenhang, wobei Kritiker wie Wolfgang Welsch in seinem Aufsatz "Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today" (1999) und Kader Konuk in ihrer Besprechung von Özdamar in *Identitäten im Prozess* (2001) daran kritisieren, dass der Begriff konzeptuell noch immer auf der Annahme essentiell verschiedener Kulturen basiere.

³⁰ Es existierten, so Kurt weiter, "[g]etrennte Anthologien, getrennte Verlage, getrennte [Literatur-]Preise", der Autor fremder Herkunft müsse "unentwegt seine Andersartigkeit, seine Fremdheit, seine Nicht-Zugehörigkeit betonen", um überhaupt eine Chance zu haben, publiziert zu werden ("Literarisches Ghetto" 13). Deutlich wird die Praxis der 'Ghettoisierung' auch anhand der diversen Klassifizierungen der Literatur von Autoren fremder Herkunft als Gastarbeiter-, Ausländer- oder Minderheitenliteratur. Für eine kritische Aufarbeitung dieser und ähnlicher begrifflicher Festlegungen der Literatur türkisch-deutscher Autoren vgl. die Einleitung zu Arens (bes. 29 ff.). Was sich in Benennungen dieser Art ausdrückt, ist 'ausgrenzende Vereinnahmung', das heißt eine Herangehensweise an die Literatur nicht-deutscher Schriftsteller, welche diese dem deutschen Literaturbetrieb einverleibt, ihnen dort jedoch eine abgelegene Ecke zuweist und damit aus dem Kanon ausgrenzt (vgl. Konuk 114). Zu verweisen wäre hier auf Leslie Adelsons Diskussion einer ethnozentrischen Herangehensweise an die Literatur von Migranten in ihrem Artikel "Migrantenliteratur oder deutsche Literatur" (1991). Vgl. auch Pazarkayas bereits erwähnten Aufsatz "Literatur ist Literatur" (1986), in dem er sich gegen eine solche Vereinnahmung mit aller Entschiedenheit zur Wehr setzt, sowie in Reaktion darauf Horst Hamms *Fremdgegangen – freigeschrieben. Einführung in die deutschsprachige Gastarbeiterliteratur* (1988) und Walter Raitz' Aufsatz "Einfache Strukturen, deutliche Worte" (1989). Diese beiden Publikationen verdeutlichen, dass die deutsche Literaturkritik noch gegen Ende der Achtziger von ähnlich restriktiven Haltungen geprägt war wie (kultur)politische Debatten.

³¹ Ich werde diesen Ausbruch im dritten und vierten Kapitel anhand der Generationenabfolge türkisch-deutscher Künstler im Detail ausführen. Auf Feridun Zaimoğlu, einen der Hauptrepräsentanten dieser Entwicklung, gehe ich im Resümee ein.

³² Eine Passage aus dem von Lerke von Saalfeld herausgegebenen Band *Ich habe eine fremde Sprachen gewählt – Ausländische Autoren schreiben deutsch* (1998) bietet hierzu folgende Gegendarstellung: "[D]ie deutsche Literatur pflegt noch immer mit großer Inbrunst ihren eigenen Garten, in der ausländische Autoren, die sich, aus irgend welchen Gründen auch immer, in der deutschen Sprache zu Wort melden, selten Beachtung und Anerkennung finden. Ein Schriftsteller fremder Zunge findet nicht so leicht Zugang in den

Parnass deutscher Dichtung, der kunstvolle Umgang mit der Sprache als Literatur wird ihm nicht zugetraut, obwohl manche der Ausländer aus einer reicheren Erzählkultur als der deutschen Literatur stammen" (10). Und auch ein vor wenigen Jahren in der *Frankfurter Allgemeinen* erschienener Artikel konstatiert: "[I]m Inneren der Kulturnation wacht die Germanistik darüber, wer dazugehört und wer nicht. Migrationsliteratur führt allenfalls ein Schattendasein in irgendwelchen Unterfächern multi-, inter-, trans- oder plurikultureller Forschung" (Magenau).

³³ Meine Ausführungen halten sich an das Online Lexikon der Beauftragten der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration (unter <<http://www.integrationsbeauftragte.de/>>). Für eine gute Übersicht von Debatten und Gesetzen zum Staatsbürgerschaftsrecht bis Mitte der neunziger Jahre vgl. William A. Barbieri Jr.: *Ethics of Citizenship: Immigration and Group Rights in Germany* (1998), sowie Çiğdem Akkaya et al: *Länderbericht Türkei* (1998, bes. 305-12).

³⁴ Instrumental für den Erfolg der CSU in Hessen war Robert Kochs umstrittene Unterschriftenaktion gegen die doppelte Staatsbürgerschaft aus dem Jahr 1998 mit der er seiner Partei nach dem Debakel bei den Bundestagswahlen frischen Aufwind verschaffte. In dieser Kampagne, die ironischerweise unter dem Motto "Ja zur Integration!" stattfand, spielte die Polemik gegen ausländische und vor allem türkische Migranten Kampagne eine zentrale Rolle (Mansel 4). Viele türkische Künstler, darunter auch Omurca, reagierten empört auf diese Aktion und ihre Resonanz in der Öffentlichkeit: "Ich kann es immer noch nicht glauben, aber es ist die Wahrheit: In sechs Wochen hatte die Union fünf Millionen Unterschriften beisammen. Sie wussten noch nicht einmal genau, wogegen sie eigentlich unterschrieben. Hauptsache gegen Ausländer!" (pers. Interview). Omurca schrieb als Reaktion auf die Doppelpass-Debatte das Kabarettstück *Kanakmän – Tags Deutscher, nachts Türke* (2000). Vgl. hierzu meine Ausführungen im vierten Kapitel.

³⁵ Das Gesetz formulierte mehr inhaltliche Entscheidungen und beließ somit den einzelnen Bundesländern weniger Spielraum (Rittstieg: x f.). Im Vergleich zur vorherigen Regelung war die Neufassung detaillierter und komplizierter. Für ausländische Arbeitnehmer brachte das Gesetz zwar zum Teil Erleichterungen (so z.B. Rechtsansprüche auf gesicherten Aufenthalt und Familiennachzug), war im Großen und Ganzen jedoch dennoch nicht zufriedenstellend und vor allem nicht leicht zu durchschauen.

³⁶ Für eine umfassende Besprechung des Ausländergesetzes von 1991 vgl. das im gleichen Jahr von Klaus Barwig et al herausgegebene Buch *Das neue Ausländerrecht*.

³⁷ Die Zahl von 1912200 in Deutschland lebender Türken, die das Statistische Bundesamt mit Stand vom 16. September 2003 nennt, ist insofern problematisch, als sie einerseits jene in Deutschland Geborenen ohne deutsche Staatsbürgerschaft mit einbezieht, andererseits aber naturalisierte Türken sowie deren Nachkommen nicht ("Bevölkerung"). Unberücksichtigt bleibt ebenso eine unbekannte Zahl türkischer Staatsbürgern, die ohne Aufenthaltsgenehmigung in Deutschland leben. Naturalisierte Türken tauchen ebenso wenig wie Kinder aus Mischehen in Statistiken auf, da Daten über ethnische Zugehörigkeiten nirgendwo festgehalten werden. Gemäß dem Essener Zentrum für Türkeistudien beträgt die Zahl der türkischstämmigen Deutschen derzeit rund 470000 ("Türken").

³⁸ Sicher ist eine solche Zuordnung lediglich als Geste zu verstehen. Doch ist sie, wie ich in zahlreichen Gesprächen feststellen konnte, durchaus im Sinne der meisten türkisch-deutschen Künstler, die sich zwar nicht in jedem Fall als 'deutsche' Künstler, doch als zur deutschen Kunstszene zugehörig fühlen. Welchen Stellenwert dabei das türkische Element hat, das variiert je nach Künstler und Projekt.

³⁹ Zu erwähnen ist vor allem sein Roman *Gefährliche Verwandtschaft* (1998). Doch schon in dem Essay "Deutschland – Heimat für Türken?" von 1992 stellt Şenocak die programmatische Frage, ob türkische Migranten durch ihre Übersiedlung nach Deutschland nicht zugleich in die jüngste deutsche Vergangenheit mit einwanderten (16). Wie Adelson hervorhebt, beinhaltet Şenocaks literarische Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte "a subjective and imaginative rethinking of relationships between the Nazi past and a postunification present, one that includes an ethnic diversity wrought by migration" ("The Turkish Turn" 232). Vgl. auch Yeşiladas Interview mit dem Autor "Darf man Türken und Juden vergleichen, Herr Senocak?" und Katharina Halls Aufsatz "'Bekanntlich sind Dreiecksbeziehungen am kompliziertesten': Turkish, Jewish, and German Identity in Zafer Şenocak's *Gefährliche Verwandtschaft*" (2003).

⁴⁰ Es scheint mir in diesem Kontext erwähnenswert, dass in Chiellinos Handbuch *Interkulturelle Literatur in Deutschland* (2000), der bislang umfassendsten Beschreibung literarischer und kultureller Erzeugnisse von Minoritäten, jüdische Künstler gar nicht berücksichtigt sind. Yasemin Yıldız spricht in einer Rezension diesbezüglich von einem "methodological blind-spot". Dieses Beispiel deutet an, dass Kritiker und Künstler mit migrantischem Hintergrund mitunter selbst zu exklusiven Klassifizierungen und Ausgrenzungen neigen.

⁴¹ Dass Minoritäts- und Fremdiskurse in Deutschland von der nationalsozialistischen Vergangenheit und dem deutschen Antisemitismus beeinflusst sind, darauf weist etwa Helga W. Kraft in ihrem Artikel "Staging Xenophobia in the 1990s" (2003) hin (113). Die mag als eine weitere, allgemeine Verbindungslinie gelten, die ich jedoch nicht weiter ausführen werde.

⁴² In diesem Zusammenhang sei auch auf differierende Haltungen von Ost- und West-Juden hingewiesen. Hier kam es wegen verschiedener Lebensumstände konträren Anschauungen und ideologischen Haltungen etwa zum Zionismus, die aufeinander trafen, als viele Juden in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts nach Pogromen Russland in Richtung Westen verließen (vgl. Mendes-Flohr und Reinhartz 301, 419).

⁴³ Paul R. Mendes-Flohr und Jehuda Reinhartz vermitteln in ihrer Anthologie *The Jew in the Modern World – A Documentary History* (1980) im Kapitel "Jewish Identity Challenged and Redefined" einen Überblick über die Diversität der Haltungen jüdisch-deutscher Intellektueller im Zeitraum von Mitte des neunzehnten bis zum Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. So konvertierten zahlreiche unter ihnen zum Christentum – teils aus innerer Überzeugung, teils weil sie sich dadurch wie zum Beispiel Heinrich Heine gesellschaftliche Vorteile erhofften. Andere, so etwa Walter Rathenau, entschieden sich zwar gegen einen Religionswechsel, plädierten jedoch für eine vollständige kulturelle Assimilation an den deutschen Kontext. Bei wiederum anderen schlug die Abwertung des Judentums in Formen des Selbsthasses um und einige, darunter Otto Weniger, nahmen sich deshalb sogar das Leben. Andererseits vertraten zahlreiche Juden auch Positionen, die das Judentum bekräftigten, ab Ende des Jahrhunderts häufig im Rahmen der Zionistischen Bewegung, so Theodor Lessing, der über diese zum jüdischen Glauben zurückfand. Repräsentativ für eine Haltung jenseits beider Pole steht der Literat Gustav Landauer, der sich in seiner Schrift "Sind das Ketzergedanken" (1913) sowohl als Deutscher als auch als Jude positionierte und so der Komplexität seiner Identität Rechnung trug (vgl. Mendes-Flohr und Reinhartz 214-49). Eine umfangreiche Kontextualisierung von Identitätsdiskursen jüdischer Künstler um die Jahrhundertwende nimmt Nina Berman in *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne* (1997) in ihrem Kapitel über Else Lasker-Schüler vor (261-345). Die Konfrontationslinien zwischen Assimilation an die deutsche Gesellschaft und Besinnung auf jüdische Werte, zwischen Selbsthass und Selbstbejahung verlaufen in dieser Darstellung an den Schnittstellen der Orient-Diskurse jener Jahre, das heißt, die 'Positionssuche' der jüdischen Minderheit vollzieht sich hier im Rahmen einer als orientalisch verstandenen Identität. Bezüglich Laske-Schüler spricht Berman etwa von einem "orientalisch-jüdischen Selbstverständnis" und von "Selbstbejahung durch die Kenntlichmachung der jüdischen oder orientalischen Identität", wie sie vor allem in den öffentlichen Selbstinszenierungen der Künstlerin Ausdruck fanden (vgl. 330, 334).

⁴⁴ In der Einleitung zum 1997 erschienenen *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096-1996* erläutern die Herausgeber Sander L. Gilman und Jack Zipes dies wie folgt: "Exile and flight in 1933 meant different things to different Jews in Germania. Many left for all corners of the world – and a few returned because they could not live without their language and culture. Some stayed and hoped that it would all be over soon. Many, many died in the camps, writing sketches, poems, and even operas right to the end. Some returned after the Shoah from Palestine, New York, or Shanghai. Some continued to think of themselves as Jewish writers in exile from a lost, never again to be, romanticized Germania. Some acculturated themselves into their new world and yet continued to think of themselves as Jewish writers in Germany once removed. (xviii-xix). An dieser Stelle sei auf drei zentrale Publikationen jüdischer Kritiker hingewiesen: der von Michel R. Lang und Henryk M. Broder herausgegebene Band *Fremd im eigenen Land* (1979), der dem wachsenden Gefühl der Entfremdung von Juden in Deutschland, daneben aber auch ihrer Insistenz, Gehör zu finden, Ausdruck verleiht; Alphons Silbermanns *Juden in Westdeutschland: Selbstbild und Fremdbild einer Minorität* (1992.), in dem der Autor über tradierten Vorurteilen und Stereotypen auf deutscher und jüdischer Seite nach 1945 spricht; sowie der von Elena Lappin, der Schwester Broders, herausgegebenen Anthologie *Jewish Voices, German Words: Growing Up Jewish in Postwar Germany and Austria* (1994), in der junge jüdische Autoren selbst zu Wort kommen.

⁴⁵ Ihre Ausführungen beschränken sich auf Westdeutschland, das ab 1949 Juden zur Rückkehr ermunterte, wohingegen die offizielle Haltung in der DDR Juden derart diskriminierte, dass die Mehrheit von ihnen dem Staat bis 1953 den Rücken kehrte (xxiii). Hier finden russische Praktiken eine Fortsetzung (vgl. FN 40).

⁴⁶ Als Repräsentanten der ersten Phase nennen Gilman und Zipes unter anderem Ilse Aichinger und Stefan Heym, sowie Max Horkheimer und Theodor Adorno; für die zweite Phase stellen sie Marcel Reich-Ranicki, Hans Meyer, Norbert Elias, Alphons Silbermann und Ralph Giordano vor; als Beispiele für die bislang letzte Phase erwähnen sie etwa Henryk M. Broder und Maxim Biller (xxiv-xxx). Ab den frühen achtziger

Jahren stieß eine dritte Generation jüdisch-deutscher Autoren zu den bisherigen Akteuren, darunter Barbara Honigmann, Esther Dischereit und Rafael Seligmann (vgl. Remmler 796 ff.). Diese beschäftigen sich etwa damit, was es bedeutet, eine Doppelidentität zu besitzen, und sie reflektieren über die Realität der 'Absenz' jüdischer Kultur, beziehungsweise über deren einseitiger Festschreibung in der BRD (ebd. 800).

⁴⁷ Hestermann bezeichnet als einen der Hauptunterschiede: "Modern migrant communities", darunter auch die der Türken in der BRD, "were not constituted by forced dispersal from their original homelands (which had been the case in the prototypical Jewish diaspora)" (334). Dies hat Einfluss auf das Selbstverständnis und Eigenbild der jeweiligen Minorität.

⁴⁸ Freilich gilt dies in der Hauptsache für 'traditionelles' jiddisches Theater. In Abgrenzung dazu muss darauf hingewiesen werden, dass akkulturierte und assimilierte jüdische Theaterschaffende wie etwa Bertolt Brecht (1898-1956) und Fritz Kortner (1892-1970) nach dem Krieg ihre Tätigkeit als Teil der deutschen Kulturszene erneut aufnahmen.

⁴⁹ Als "Vater" des jiddischen Theaters gilt Abraham Goldfaden (1840-1908), der 1867 im rumänischen Jassy Stücke Stücke in der Tradition der Aufklärung zu verfassen begann und 1880 in Russland eine Gruppe zusammenführte (Beck; Dallinger 22-24). Wie Dallinger erwähnt, wurde das jüdische Theater in Russland jedoch bereits 1883 wieder verboten, was zum Teil dadurch unterlaufen wurde, dass sich Ensembles als deutsche Theater ausgaben (25). Von großem Einfluss waren Moses Hurwitz (1844-1910) und Joseph Lateiner (1853-1935), die ebenfalls in den 1880er Jahren mit Wandertruppen durch Europa reisten und dann nach New York überzusetzen, wo sie für konkurrierende Truppen eine Vielzahl von Stücken verfassten und so zum Entstehen einer Theaterszene beitrugen (ebd. 27-29). Hierzu Beck: "Da die ersten Theatergruppen keine festen Häuser und nur ein begrenztes Publikum hatten, waren sie gezwungen, dessen Bedürfnissen nach Sentimentalität und heimatlicher Musik nachzukommen und in extrem kurzen Abständen neue Produktionen zu erstellen. Dies führte zu fabrikmäßiger Herstellung mehr oder weniger zusammenhangloser Stücke, von Gegnern mit dem Sammelnamen "shund" bezeichnet." Zu erwähnen ist ebenso Jacob Gordin (1853-1909), der um die Jahrhundertwende das goldene Zeitalter des Jiddischen Theaters in den USA maßgeblich mitgestaltete (Dallinger 30).

⁵⁰ Zu dieser Zeit entstanden landesweit organisierte Amateurgruppen; das erste professionelle Theater, das "Yiddish Art Theater" konnte sich von 1918 bis 1950 halten (Beck). Für einen umfangreichen Bericht über die Geschichte des jüdischen Theaters in New York vgl. Rhoda Helfman Kaufmans Dissertation *The Yiddish Theater in New York and the Immigrant Jewish Community: Theater as Secular Ritual* (University of California at Berkeley, 1986).

⁵¹ Für eine Beschreibung der jüdischen Theaterszene Berlins sei auf Peter Sprengels Werk *Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933* (1997) verwiesen.

⁵² Eine Beschreibung der weiteren Entwicklung des jüdischen Kabarets bietet Oscar Teller – neben Victor Schlesinger und Fritz Stöckler einer der Gründer des Wiener Wahlkabarets – in *David's Witzschleuder: Jüdisch-politisches Cabaret: 50 Jahre Kleinkunsthöfen in Wien, Berlin, London, New York, Warschau und Tel Aviv* (1982).

⁵³ Vgl. hierzu den von Rebecca Rorit und Alvin Goldfarb herausgegebenen Band *Theatrical Performance during the Holocaust: Texts, Documents, Memoirs* (1999).

⁵⁴ In manchen europäischen Ländern kam es bald nach Kriegsende zu jüdischen Theateraktivitäten, die sich zum Teil auch professionell formierten, so das Jiddische Staatstheater in Polen und verschiedene staatlich unterstützte Gruppen in Rumänien. Allerdings gab es nach Wolfgang Beck weder in Russland noch in Westeuropa professionelle jiddische Theatergruppen von nennenswerter Zahl.

⁵⁵ Eine in Bezug auf meine Arbeit interessante Episode stellen die Bemühungen der Gruppe um eine Theaterbühne dar: Nachdem das Theater *Schachar* in den ersten beiden Jahren an verschiedenen Hamburger Stätten aufgetreten war, entstand 2000 ein Vertrag mit dem Altonaer Stadtteilkulturzentrum *HAUS Drei*, welches fortan neben einer festen Bühne und technischen Anlagen auch Probenräume zur Verfügung stellte. Allerdings kam es schon 2002 zu Diskrepanzen und nur die Intervention der Hamburger Kulturbehörde konnte der Gruppe für das restliche Jahr den Verbleib im Kulturzentrum sichern. Als das jüdische Theater im Anschluss daran ohne zureichende Förderungen von Seiten der Hansestadt gewissermaßen auf der Straße stand, bot der TGB (Bündnis Türkischer Einwanderer e.V.) als Interims-Theatersaal einen Proben- und Spielraum an, den sich das *Schachar* seitdem mit dem türkischen Theater *Tiyatro İcetisim* teilt. Für eine detailliertere Darstellung der Geschichte des Theaters vgl. dessen Website <<http://schachar.futur-zwei.com>>.

⁵⁶ Die Tendenz, die türkische Minorität mit anderen Minderheiten im In- und Ausland zu vergleichen, hat in den letzten Jahren sehr zugenommen und kann im Kontext von Robin Cohens Konzept "globaler Diasporas" gelesen werden, das auf Gemeinsamkeiten gegenwärtiger Migrantengesellschaften weltweit aufmerksam macht (Cohen *Global Diasporas*). Die türkisch-deutsche Minderheit wurde häufig in Bezug zu Migranten gesetzt, die aus Südasien nach Europa und vor allem nach England kamen; weitere Vergleichsmöglichkeiten bieten etwa Einwanderergruppen aus nordafrikanischen Nationen in französischsprachigen Ländern (vgl. Hestermann 333-35). Viele Rapper und HipHop-Künstler wie auch Zaimoğlu beziehen sich selbst häufig auf die afroamerikanische Minorität; dazu mehr in meinem Resümee.

⁵⁷ Sicherlich ließen sich bei einer intensiveren Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex weitere aufschlussreiche Berührungspunkte und Verbindungslinien zu anderen Minoritätstheatern finden. Inwiefern hier auch das erwähnte Jüdische Theater in New York hier in Frage käme, habe ich bislang nicht untersucht.

⁵⁸ Zur Eigendefinition von Mexican-Americans als Chicanos, vgl. Martínez 15

⁵⁹ Vgl. hierzu meine Ausführungen in der Hinführung bezüglich der politischen und kulturellen Entwicklung der Türkei. Im Bereich des türkischen Theaters stützt etwa Catherine Diamonds in ihrem Artikel "Darkening Clouds over Istanbul: Turkish Theatre in a Changing Climate" (1998) Pazarkayas Einschätzung. Diamond weist in diesem Kontext auf allgemeine Probleme der westlichen Rezeption hin: "In her article covering the International Istanbul Theatre Festival in 1997, Elinor Fuchs makes the common American mistake of equating 'Islamist' with 'fundamentalist'. Moreover, she says the Festival was 'facing West' – but modern Theatre and the International Festival have always 'faced West'" (348). (Der Bezug ist hier Fuchs' Artikel "Istanbul Looking West: Art or Politics?")

⁶⁰ Im antiken griechischen Drama tritt demgegenüber das Individuum, beziehungsweise die Gesellschaft und ihre Gesetze stärker in den Vordergrund und bilden ein Gegengewicht zum göttlichen Gesetz, was etwa in *Sophokles'* *Antigone* deutlich wird. Dies hat auch Einfluss auf die Charakterzeichnung, die sich hier weitaus differenzierter darstellt als im traditionellen türkischen Theater.

⁶¹ In den Abschnitten zum Aufbau der Karagöz-Stücke halte ich mich, soweit nicht gesondert gekennzeichnet, an folgende Quellen: Pazarkaya, *Rosen im Frost* 210 ff.; And, "Karagöz" 43 ff.; And, "Traditional Performances" 46 ff. Außer bei direkten Zitaten gebe ich diese im Text nicht weiter an.

⁶² Wie erwähnt, fanden alle traditionellen türkischen Theaterformen Wege, die Sanktionen des islamischen Bilderverbots zu umgehen. Da es Puppen anstelle von lebenden Schauspielern nutzte, besaß das Karagöz-Spiel in dieser Hinsicht freilich einen beträchtlichen Vorteil. Nicholas N. Martinovitch erläutert dies wie folgt: "The ban, [the Moslem clergy] said, applies only to images of animate beings; and since the karagoz puppets are perforated with holes, they are no longer animate or represent flesh; consequently to attend the performances is permitted canonically" (36). Tatsächlich begünstigte, wie And vermerkt, die spezifische Darbietungsart des Schattentheaters sogar seine Verbreitung: "Many celebrated Sufi disciples used the image of the shadow theatre screen to illustrate their doctrine, and the shadow theatre itself, thanks to their mystical teaching, was widely accepted in Islamic countries, chiefly in Turkey" (*History* 11).

⁶³ Bei diesen und folgenden Jahresangaben besonders politischer Ereignisse beziehe ich mich in der Hauptsache auf Matthes Buhbes Chronologie im Anhang seines *Türkei-Bandes* (187-208).

⁶⁴ André Antoine (1858-1943) kehrte zwar bereits bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges nach Frankreich zurück (vgl. Taskan 4), doch seine anfängliche Beteiligung am Istanbuler Theaterprojekt verdeutlicht dessen moderne Ausrichtung: Antoine galt in Frankreich – wie in Deutschland etwa Otto Brahm (1856-1912) – als einer der zentralen Erneuerer des Theaters in Abkehr vom stilisierenden Inszenierungsstil des französischen Nationaltheaters und hatte 1887 in Paris den privaten Theaterverein Théâtre Libre gegründet.

⁶⁵ In den gleichen Zeitraum fällt jedoch auch das Ende der von Atatürk initiierten Volkshäuser-Tradition: Da sie sich inzwischen zu Zentren liberal orientierter Intellektueller entwickelt hatten, ließ Adnan Menderes, Ministerpräsident der Türkei von 1950 bis 1960, diese samt und sonders schließen. In Reaktion auf seinen autoritären Regierungsstil entstanden 1960 zu Studentenunruhen, die schließlich in den ersten Militärputsch und Menderes Hinrichtung im folgenden Jahr mündeten. Im Anschluss an die neue liberale Verfassung kam es, wie ich noch ausführen werde, zu einem Theater-Boom in der Türkei (vgl. Diamond 350).

⁶⁶ Nicht alle Übertragungen von Brechts Theatertheorien 'gelangen' in gleichem Maße. Pazarkaya merkt an, dass häufig das Lehrstückhafte "sehr in den Hintergrund" trat, was mitunter in Lustspielen volkstümlicher Prägung resultierte: "Natürlich werden da auch Probleme angesprochen, aber diese typische Brechtsche Dramaturgie der zwei Ebenen, Sachebene und Bildebene, existiert da nicht. Da ist alles Bildebene."

(Pazarkaya, Interview 2004). Ich beschränke mich allerdings auf 'erfolgreiche' Adaptionen; für eine ausführliche Beschreibung der Stücke sei auf Halman (insbesondere S. 41-48) und Pazarkayas *Rosen im Frost* (S. 196-202) verwiesen.

⁶⁷ Diamond erwähnt in diesem Kontext einen Fall, der im In- und Ausland für Aufsehen sorgte: Im März 1996 stand mit Yaşar Kemal einer der prominentesten türkischen Schriftsteller und Dramatiker vor Gericht. Wegen eines regimekritischen Aufsatz, der unter anderem im *Spiegel* unter dem Titel "Feldzug der Lügen" (Januar 1995) erschienen war und in dem er die Übergriffe der Regierung auf das kurdische Volk als einen Genozid bezeichnet hatte, wurde Kemal staatfeindlicher Handlungen und der Stärkung des kurdischen Separatismus beschuldigt. (Zur Verbindung zwischen dem kurdischen Freiheitskampf und dem Erstarken konservativer islamischer Parteien, vgl. Diamond 334.) Da er auch im Prozess nicht von seinem Standpunkt abwich, wurde er zu einer Bewährungsstrafe verurteilt. Autoren aus aller Welt solidarisierten sich daraufhin mit Kemal, darunter Arthur Miller, der in einem offenen Brief an ihn von einer "painful absurdity" sprach (ebd. 349). Über tausend türkische Schriftsteller und Dramatiker schlossen sich im Protest zusammen und publizierten ein Buch mit eigenen kritischen Artikeln. Als einige darauf angeklagt wurden, erschienen weit mehr als diese vor Gericht und forderten, gleichfalls bestraft zu werden, darunter auch Mahir Günsiray, der den Gerichtshof, wie Diamond beschreibt, in ein absurdes Theaterstück verwandelte, indem er Passagen aus Kafkas *Das Urteil* vortrug (335).

⁶⁸ Vgl. hierzu etwa auch Jean-Daniel Tordjman Artikel "Die Türkei ist längst europäisch" (2002). Die Oppositionen sind auch aus anderen Gründen nicht aufrecht zu erhalten. So betont Zafer Şenocak etwa, dass selbst die Ideale von Humanismus und Aufklärung, auf denen das Wertesystem der westlichen Zivilisation basiert, "west-östliche Zwittergeschöpfe, Koproduktionen" seien. ("Deutsche werden" 19).

⁶⁹ Dazu sei wenigstens in Form einer Fußnote erwähnt, dass am 15. September 1983 im Rahmen der Hörspielreihe "Zeit zum Zuhören" (*Südfunk 2*) Pazarkayas Stück *Karagöz – Der schwarzäugige Harlekin* gesendet wurde. Pazarkaya hat hier der eigentlichen Karagöz-Geschichte eine kommentierende Ebene hinzugefügt, in der Reporter die Schattenspiel-Tradition erläutern. Innerhalb der Handlung lässt der Autor gemäß der Tradition verschiedene Typen auftreten. Die Pointe ist, dass es sich bei diesen um historische Gestalten handelt, die mit dem Schattenspiel in Verbindung stehen, so etwa Şeyh Küşteri von Bursa (der, wie es die Legende will, im vierzehnten Jahrhundert die hingerichteten Karagöz und Hacivat für Sultan Orhan als Schatten wieder zum Leben erweckte und nach dem der Platz vor Karagöz' Haus benannt ist) und Evliya Celebi (der das Schattenspiel im siebzehnten Jahrhundert in die Türkei importiert haben soll), daneben aber auch Metin And (der sehr gelehrsam tut, dabei aber letztlich die Antworten schuldig bleibt und stets von einer Konferenz zur anderen eilt).

⁷⁰ Dass die Satire dennoch anerkanntermaßen ein zentraler Bestandteil der Schattenspiel-Tradition ist, findet schon allein darin Ausdruck, dass eine bedeutende türkische Satire-Zeitschrift nach deren Protagonisten benannt wurde: Die Zeitschrift *Karagöz* erschien zwischen 1908 und 1951 zweimal wöchentlich; ihr Herzstück war die Rubrik *Muhavere*, bestehend aus einem Dialog zwischen Karagöz und Hacivat nach dem Muster des Schattentheaters (vgl. Heinzelmann 51 ff.). Und auch die im Mai 2004 neu gegründeten türkisch-deutschen Satire-Magazins *Don Quichotte* integrierte in ihre erste Ausgabe unter der Geschichte des türkischen Humors die beiden zentralen Gestalten des Schattenspiels (vgl. "Neue Satirezeitschrift").

⁷¹ Über die "Literatur der Betroffenheit" wurde über die Jahre viel geschrieben. Stellvertretend sei auf Franco Biondi und Rafik Schamis Aufsatz "Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gasterbeiterliteratur" aus dem Jahr 1981 verwiesen. Hiltrud Arens bietet einen hervorragenden Überblick mit Kontextualisierung (34-54). Annette Wierschke führt Alev Tekinay als exemplarischen Fall vor (106-117).

⁷² Pazarkayas frühe Theaterprojekte in Stuttgart bleiben bei Stenzaly unerwähnt – obgleich der im Jahr vor dem Artikel erschienene Arbeitsbericht des von Manfred Brauneck geleiteten Forschungsprojektes "Populäre Theaterkultur", an dem Stenzaly beteiligt war und auf dem sein Text beruht, sie erfasst und Pazarkaya auch namentlich erwähnt (vgl. "Ausländertheater" 22).

⁷³ Im Anschluss leitete Pazarkaya bis 1985 den Fachbereich für Fremdsprache an der Volkshochschule (VHS) Stuttgart. Zwischen 1986 und 2003 war er Redaktionsleiter beim *Westdeutschen Rundfunk* (WDR) in Köln, unterbrochen durch Gastprofessuren in den Vereinigten Staaten: an Princeton University (1989), als *writer in residence* an der Washington University in St. Louis (1994) und am Bryn Mawr College (2000); im Jahr 2000 nahm er zudem auch eine Chamisso-Poetikdozentur an der TU Dresden wahr. Seit Mitte 2003 ist Pazarkaya freier Schriftsteller und hatte im Frühjahr 2004 seine bislang letzte Gastprofessur an der Ohio

State University inne. (Diese und die folgenden Angaben zur Person Pazarkayas beziehen sich in der Hauptsache auf eine Email, die er mir am 1. Mai 2003 zusandte, sowie persönliche Gespräche.)

⁷⁴ Genannt seien die Gedichtbände *Die Liebe von der Liebe* (1968), *Ich möchte Freuden schreiben* (1983) und *Babylonbus* (1989), der Kurzgeschichtenband *Heimat in der Fremde?* (1979), die Essay-Sammlungen *Rosen im Frost – Einblicke in die türkische Kultur* (1982) und *Spuren des Brots – Zur Lage ausländischer Arbeiterfamilien* (1983), die zwölfteilige Fernsehserie *Unsere Nachbarn, die Baltas* (ARD, 1983), der Kinderroman *Kemal und sein Widder* (1993), sowie der Roman *Ich und die Rose* (2002). Auf Pazarkayas Dramen werde ich später gesondert eingehen.

⁷⁵ Vgl. auch die von Franco Biondi und Rafik Schami herausgegebene Anthologie der Reihe "südwind-gastarbeiterdeutsch" *Zwischen Fabrik und Bahnhof* (1981).

⁷⁶ Pazarkaya zitiert hier aus dem Bericht der Bundesregierung über die Stellung der deutschen Sprache in der Welt vom 1. Okt. 1993 ("Wie viel Sprache" 28).

⁷⁷ "A world that can be explained even with bad reason is a familiar world. But, on the other hand, in a universe suddenly divested of illusion and lights, man feels an alien, a stranger. His exile is without remedy since he is deprived of a memory of a lost home or the hope of a promised land. This divorce between man and his life, the actor and his setting, is properly the feeling of absurdity" (Camus 6).

⁷⁸ Das Bild des Bahnhofes hat viele Bezüge: Unter dem Gesichtspunkt der Funktionalität ist er als ein Ort des Transit zu begreifen, über den der Reisende von einem Ort zum anderen gelangt. In diesem Sinne ist er ein unpersönlicher Raum, den Menschen zielgerichtet aufsuchen und nutzen. Auf einer symbolischen Ebene mag er dabei für Fortschritt und Mobilität stehen. Im Kontext der Arbeitsmigration besonders der frühen Jahre erhält der Bahnhof jedoch eine zusätzliche, persönlichere Bedeutungsebene. Meist war er der Ort der Ankunft aus dem Heimatland und stellte somit eine Verbindung zum Ort der Sehnsucht her. (Übrigens endeten, wie Mark Terkessidis anmerkt, alle Sonderzüge mit Gastarbeitern aus der Türkei und anderen östlichen Ländern auf Gleis 11 des Münchener Hauptbahnhofes, von wo die erschöpften Menschen zu ihren Arbeitgebern weiterverfrachtet wurden. Dabei entstehende Wartezeiten verbrachten sie in einem umgebauten unterirdischen Weltkriegsbunker, der von Gleis 11 direkt betreten werden konnte; vgl. *Migranten* 19). Doch die frühen Arbeitsmigranten suchten diese Stätte noch aus einem weiteren Grund auf: Zahlreiche Lokale verhängten in den sechziger Jahren Einlasssperrern für Gastarbeiter. Da es noch keine Lokalitäten für sie gab, diente als Aufenthaltsort und Treffpunkt eben der Bahnhof, der beheizt und belebt war und den ihnen niemand verbieten konnte (ebd. *Migranten* 20).

⁷⁹ Am Ende des zweiten Abschnitts verabschiedet der Rentner sich völlig undramatisch mit den Worten "[M]eine Wartezeit läuft nun ab. Kein Zug ist mehr für mich in Sicht" vom Publikum – und stirbt (ebd. 20). Ihn ersetzt bald darauf der naiv-ahnungslose junge Lehrling und schließt damit den Kreislauf, in dem alle Wartenden gefangen sind: "Der Bahnsteig ist jetzt wieder vollbesetzt" (ebd. 24).

⁸⁰ Es ist in diesem Zusammenhang anzumerken, dass der Fremde auch innerhalb der Gruppe als Außenseiter konstruiert ist – und das nicht nur aufgrund seiner Sprachlosigkeit: Im Gegensatz zu den übrigen Figuren ist er zu Beginn des Stückes gar nicht anwesend, sondern erscheint erst nach einer Weile mit reichlich Gepäck beladen, "mit Handtaschen, Säcken, Koffern", wie die Regieanweisung lautet (ebd. 5). Er wird folglich von Vornherein als 'Migrant', das heißt als Reisender ohne festen Bezugspunkt (selbst an diesem Ort des vermeintlichen Transits) eingeführt. Da er der deutschen Sprache nicht kundig ist, wird er auch in dieser lose gefügten Gruppe niemals 'heimisch', sondern steht durchweg am Rande.

⁸¹ Theaterfestivals für Migranten gab es im Verlauf der Jahrzehnte immer wieder, so erwähnt Stenzaly etwa ein türkisches Festival in Berlin im Jahr 1982 (135) und Sappelt erwähnt Veranstaltungen 1983 in Stuttgart und 1984 in Frankfurt a.M. (282). Als eines der größten ausländischen Kulturfeste kann die Bochumer *Kemnade* gelten, die unter Organisation des *TABO* ("Türkischer Akademikerverband Bochum") ebenfalls ab Beginn der achtziger Jahre ausgetragen wurde (Stenzaly 127) und in den neunziger Jahren unter anderem das *Kabarett Knobi-Bonbon* und die *Bodenkosmetikerinnen* zu Besuch hatte <<http://www.ruhr-uni-bochum.de/tabou/ueberunschronik.htm>>.

⁸² 1981 kam das Stück am Ernst-Deutsch-Theater in Hamburg in der Übersetzung von Cornelius Bischoff zur deutschen Erstaufführung (vgl. Pazarkaya, *Rosen im Frost* 197).

⁸³ Daneben liegen von Pazarkaya folgende Dramen vor: *Alaban Tanrısı* ("Der Gott von Alaban", 1969 von der Theatergruppe der Technischen Universität Istanbul uraufgeführt); *Karagöz – Der schwarzügige Harlekin* (ein deutsches Hörspiel, am 29. Okt. 1983 auf Südfunk 2, Stuttgart gesendet); *Köşetası* ("Einstein, ein moderner Philoktet", 1992 in Diyarbakır, Dr. Orhan-Asena-Preis für das beste Theaterstück, 2000 in

Ankara als Buch veröffentlicht); *Haremten Kadın Kaçırma* ("Die Entführung aus dem Harem"; bestes Theaterstück, Preis der Stadt Salihli, 1993; türkische Buchausgabe Ankara, 2001); *40 Yıl – Dile Kolay* ("40 Jahre – leicht gesagt", Uraufführung 2001, Theater *Spindel / Makara* in Mönchengladbach); *Yarın Bayramdı* ("Morgen war Festtag", türk. Manuskript); *Auferstehung in Spoon River* (Uraufführung 2004 an der Ohio State University, eine Adaption von Edgar Lee Masters' *Spoon River Anthology*). –Ich danke Pazarkaya für diese Angaben.

⁸⁴ Freilich darf auch die 'andere' Seite Kreuzbergs als "the underprivileged Berlin quarter" mit hoher Kriminalität nicht unerwähnt bleiben (Panayi 224). Doch auch diese 'sozialen Rahmenbedingungen' haben in künstlerischem Bereich Früchte getragen, wie ich im Resümee anhand der HipHop-Szene noch etwas weiter ausführen werde.

⁸⁵ Vgl. hierzu u.a. Königseder und Terkessidis *Migranten*.

⁸⁶ *Das kritische Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* merkt an, dass Aras Ören bereits ab Mitte der sechziger Jahre Versuche in West-Berlin unternommen habe, eine türkische Theatergruppe zu gründen. Allerdings konnte ich diese Angaben nirgendwo bestätigt finden. Ich danke Mürtüz Yolcu dafür, dass er mir eine Liste mit einem kurzen chronologischen Abriss der türkischen Theaterprojekte in Berlin seit 1974 zur Verfügung stellte. Yolcu erwähnt hier nicht weniger als 17 wichtige Gruppen. Neben Yolcus Angaben verarbeite ich in den folgenden Abschnitten eine Reihe von Gesprächen, die ich Künstlern türkischer Herkunft, darunter auch zahlreichen selbst Beteiligten, in den Jahren 2002 / 2003 führte, wobei ich lediglich auf aufgezeichnete Interviews direkt im Text verweise. Darüber hinaus stütze ich mich vor allem auf Baykuls Prüfungsarbeit *Türkisches Theater in Deutschland / Berlin* aus dem Jahr 1995.

⁸⁷ Ören erwähnt als Gründer der Gruppe allerdings Yüksel Topçugürler ("Synthese").

⁸⁸ Demirkan ist nicht nur seit Beginn der achtziger Jahre eine feste Größe im deutschen Theater und vor allem im Film, sondern hat auch eine Reihe eigener Bühnenprogramme inszeniert. Zwar will sie sich nicht als Künstlerin auf ihre türkische Herkunft festlegen lassen, doch macht sie durchaus auch von türkischen Themen und Motiven Gebrauch oder bedient sich türkischer Charaktere, so etwa in ihrem 1991 erschienene Roman *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker*. Demirkan war frühzeitig politisch engagiert, was sich auch in ihrem ersten Bühnenprogramm ausdrückte, das im Jahr 1981 unter dem Titel ... *aber es kamen Menschen* im Nürnberger Schauspielhaus Premiere hatte. Daneben ist besonders ihr dramatischer Monolog *Respekt* (1997, E-Werk Köln), eine "multimediale performance mit Orchester und Ballett", sowie ihr bislang letztes Solo-Programm *Über Liebe Götter und Rasenmähn – Wie buchstabiert man Liebe?* aus dem Jahr 2001 zu nennen. Demirkan erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter die Goldene Kamera und 1998 das Deutsche Bundesverdienstkreuz (vgl. Demirkan, Website). Ihr soziales und politisches Engagement zentriert sich um den Begriff "Respekt", welchen sie dem der "Toleranz" entgegengesetzt, da dieser für sie eine abwertende Konnotation besitzt (vgl. etwa Demirkans Spiegel-Artikel "Respekt statt Integration" aus dem Jahr 1997). Als eine weitere 'türkische' Schauspielerinnen, die sich in der deutschen Filmszene behaupten konnte, ist Özay Fecht zu nennen.

⁸⁹ Baykul weiß in diesem Zusammenhang eine ganz andere Geschichte zu berichten: In seiner Version ist es der von Stein engagierte türkische Regisseur Beklan Algan, der mit den *Berliner Spielern* Kontakt aufnimmt (*Türkisches Theater* 18). Allerdings müssen Baykuls Darstellungen mit Vorsicht gelesen werden, da er sich in seinen Darstellungen nicht selten von eigenen Sympathien und Abneigungen leiten lässt. Akteure, die ihm persönlich nicht behagen, und dazu gehört gerade Ülgen, kommen in seiner Version der Geschichte kaum vor. Besonders deutlich findest dies Ausdruck in Baykuls Liste der türkischen Schaubühnen-Produktionen, in der er Ülgens Stücke ohne jegliche Autorenangabe erwähnt (ebd. 20 f.).

⁹⁰ Unter den Künstlern, mit denen ich Interviews führte, vertraten neben Ülgen auch Yolcu, Bademsoy, Özdamar und Pazarkaya diese Meinung. Lediglich Yekta Arman, der bis zum Abschluss des Projekts zum Ensemble gehörte und als Leiter des *Tiyatroms* bis heute Kontakte zu den türkischen Theaterleuten aufrecht erhält, äußerte sich gegenteilig.

⁹¹ Stenzaly führt hier als Beispiel das *Türk Merkezi İşçi Tiyatrosu* ("Türkisches Arbeitstheater"), das sich im Fragebogen zu Braunecks Forschungsprojekt wie folgt äußerten: "[D]as finanzielle Kapital, das eigentlich für die ausländische Kultur gestiftet wurde, fließt zu 99 Prozent in eine Kultur, die einen rein repräsentativen Zweck hat, die überhaupt keinen politischen oder gesellschaftlichen Wert hat. Die Gruppe der Schaubühne führt sentimentale Stücke, die ohne jede politische Aussage sind, auf" (zit. in Stenzaly 132)

⁹² Auch *Actors' Studio* genannt. Von Lee Strasberg (1901-1982) Anfang der 50er Jahre gegründete Theaterschule in New York, an der die Methode des *Method Acting*, einer Weiterentwicklung der Lehren

Stanislawskis, vermittelt wurde. Viele Schüler Strasbergs erlangten später Weltruhm, darunter neben Marlon Brando unter anderem auch Anne Bancroft, Sidney Poitier und Dustin Hoffman. Für weitere Informationen verweise ich auf die offizielle Website der Schule <<http://www.strasberg.com/>>.

⁹³ Hier berufe ich mich auf meine Interviews mit Özdamar und Ülgen, die sich beide allerdings nur sehr vage zu dieser zeitweiligen Zusammenarbeit äußern.

⁹⁴ Es ist interessant, dass Stenzaly diese drei Aufführungen nicht einmal erwähnt, obgleich er sonst alle Produktionen auflistet. Möglicherweise zählt er Kinderstücke nicht zum 'richtigen' Theater.

⁹⁵ Im Zusammenhang mit meine Ausführungen im ersten Kapitel, wo ich auf Berührungspunkte zwischen der türkisch-deutschen und der jüdisch-deutschen Minderheit hinweise, sei an dieser Stelle ebenso der sogenannte Historikerstreit erwähnt, der sich 1986 zunächst zwischen Jürgen Habermas und Ernst Nolde entspann, danach jedoch bald weite Kreise unter Historikern, Philosophen und Journalisten zog. Es ging in dieser Kontroverse um die geschichtliche Beurteilung des Nationalsozialismus und seiner Verbrechen, wobei Habermas Nolde vorwarf, die Verbrechen gegen die Juden im Dritten Reich zu verharmlosen. Wie Dominick Lacapra in seiner Zusammenfassung im *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096-1996* erwähnt, waren die Hauptbeteiligten der Debatte "fort he most part non-Jews writing about the elimination of Jews and other oppressed groups" (Gilman und Zipes 812-19, hier 812). Die Parallelen liegen auf der Hand: Auch in den im Haupttext genannten Fällen fand die Diskussion über 'Minoritätsfragen' gewissermaßen unter Ausschluss der besprochenen Bevölkerungsgruppen statt, die damit zu passiven Objekten reduziert wurden.

⁹⁶ Ich verarbeite hier diverse Quellen, darunter Terkessidis (*Migranten*), Seidel, Königseder und Geißler. Für Hintergründe zum Rechtsradikalismus in Deutschland vgl. den von Hans-Martin Lohmanns publizierten Band *Extremismus der Mitte. Vom rechten Verständnis deutscher Nation* (1994), sowie den von Wolfgang Gessenharter und Helmut Fröchling herausgegebenen Band *Rechtsextremismus und Neue Rechte in Deutschland* (1998).

⁹⁷ Ich werde am Ende des Kapitels genauer auf die Rolle des Kultursenats und dessen Förderungsrichtlinien eingehen

⁹⁸ Yekta Arman (*1955) war zu Beginn der siebziger Jahre im Anschluss an den Militärputsch und die Schließung türkischer Universitäten nach Berlin gekommen, studierte zunächst BWL und dann Theaterpädagogik und machte früh die Theater-Jugendarbeit zu einem seiner Schwerpunkte

⁹⁹ Der *Odak*-Verein unterhält eine Website, die über seine Zielsetzungen aufklärt <<http://www.odak.de>>. Die Website nennt als Gründungsjahr des Vereins 1981; bei Prinzing, deren Artikel auf einem Interview mit Arman basiert, ist dagegen zu lesen, dass *Odak* 1983 von Berufsschauspielern und Laiendarstellern gegründet wurde. Als ich ihn interviewte, nannte Arman wiederum das Jahr 1984. Es ist (auch in anderen Fällen) auffällig, dass türkische Künstler und Organisationen genauen Jahreszahlen nicht stets die größte Bedeutung zumessen, was die Dokumentation zum Teil beträchtlich erschwert. Şinasi Dikmen hat diese 'Jahreszahl-Problematik' in seiner Satire "Mein Geburtstag" verarbeitet (*Knoblauchkind* 26-39).

¹⁰⁰ Der Name *Tiyatrom* wurde verschiedentlich mit "mein Theater" und "unser Theater" wiedergegeben. Obgleich die Form des türkischen Wortes auf die erste Person Singular verweist, ist jedoch auch die zweite Variante zulässig. Pazarkaya erklärt die aus dem persönlichen Bezug jedes Beteiligten heraus: "Das ist das Theater eines jeden einzelnen Türken in Berlin. Wenn das 150000 oder 200000 Leute sagen, dann ist das *Tiyatromuz*, 'unser Theater'. Ich verstehe das in diesem Sinn, aus der Perspektive aller, jedes Schauspielers, Bühnenarbeiters, über den direkten persönlichen Bezug zu jedem Beteiligten" (pers. Interview 2004).

¹⁰¹ Angaben nach Informationen von der Theaterleitung des *Tiyatroms*.

¹⁰² Der gesamte von Şenocak und Claus Leggewie herausgegebene Band *Deutsche Türken – Das Ende der Geduld*, in dem auch Şenocaks Artikel abgedruckt ist, ist als Reaktion auf die problematischen Situation türkischer Migranten im Anschluss an die deutsche Wiedervereinigung zu verstehen; vgl. das Vorwort der Herausgeber (bes. S. 8).

¹⁰³ Neben Baykul verwendeten etwa auch Bademsoy und Yolcu in den von mir durchgeführten Interviews den Begriff "Alibifunktion" in Bezug auf das *Tiyatrom* und / oder den Berliner Kultursenat.

¹⁰⁴ Aus dieser Gruppe gingen in der Folge einige Schauspieler hervor, die inzwischen im Berliner Raum und darüber bekannt sind, so zum Beispiel İdil Üner, die vor allem durch ihre Arbeit mit dem Filmemacher Fatih Akin Beachtung fand. Vgl. auch Tayfun Bademsoys Zitat zu Beginn dieses Kapitels ("die Türken haben erzwungen, dass sie endlich wahrgenommen werden").

-
- ¹⁰⁵ Ich danke Yekta Arman für eine Liste neuerer Stücke des *Tiyatroms*, die er mir am 21. Feb. 2004 per Email zusandte.
- ¹⁰⁶ Ich besuchte eine Aufführung des Stücks am 9. Dez. 2002 im *Tiyatrom*.
- ¹⁰⁷ Dies lässt sich zumindest aus verschiedenen Interviews und Gesprächen schlussfolgern: Anscheinend ging es darum, einen engen Freund Turgays unterzubringen, wie Ülgen im Interview andeutete.
- ¹⁰⁸ In der gleichen Ausgabe behandelte außerdem Rolf Lautenschlägers Beitrag "Geschlossene Gesellschaft" ebenfalls das *Tiyatrom*.
- ¹⁰⁹ Ich berufe mich hier auf ein persönliches Gespräch, das ich am 20. Jan. 2003 mit Inge Hildebrandt, der zuständigen Mitarbeiterin des Berliner Kultursentats, führte.
- ¹¹⁰ Arman teilte mir dies in einer Email vom 21. Feb. 2004 mit.
- ¹¹¹ Noch vor Özdamars *Karagöz* kam Nezihe Meriçs (*1925) *Sevdican* (übersetzt als "Tor zur Hoffnung") im den Jahren 1984-1985 an etablierten deutschen Theatern zur Aufführung. Wie Pazarkaya mir erläuterte, lebte zu Beginn der achtziger Jahre Dilek Türker, die in den sechziger Jahren an den Istanbuler Städtischen Bühnen mit dem Theater begonnen hatte, in Köln. Sie wollte auch in Deutschland weiter Theater spielen und sprach deshalb in Istanbul Meriç an, die ihr darauf das Ein-Frau-Stück schrieb. *Sevdican* erzählt die Geschichte einer Frau in verschiedenen Situationen, sowohl in der Türkei als auch in Deutschland. Türker schlug das Projekt dem kommunalen Theater in Nordrhein-Westfalen vor und wurde von dort aus auf Tour geschickt. Ein deutscher Regisseur inszenierte es mit ihr in zwei Versionen, eine auf Türkisch und die andere auf Deutsch. Obwohl Türker kein Deutsch konnte, lernte sie die Rolle mit viel Geschick auswendig und führte das Stück in der Folge mit Erfolg über dreihundertmal deutschlandweit auf (Interview 2004).
- ¹¹² Kein anderer Autor türkischer Herkunft wurde mit Auszeichnungen derart überhäuft wie Özdamar. Dies begann mit einem der renommiertesten Literaturpreise der deutschsprachigen Literatur, dem Ingeborg-Bachmann-Preis, den sie im Jahr 1991 als erste Autorin nicht-deutscher Herkunft verliehen bekam. Dazu erhielt sie unter anderem 1993 den Walter Hasenclever-Preis, 1999 den Preis der LiteraTour Nord und den Adelbert-von-Chamisso-Preis, zwei bedeutende Förderungen, das New-York-Stipendium des Deutschen Literaturfonds im Jahr 1995 und ein Arbeitsstipendium der Robert Bosch Stiftung für 2000/01 (Robert Bosch-Stiftung 61), sowie 2001 den Künstlerinnenpreis des Landes Nordrhein-Westfalen.
- ¹¹³ 1990 veröffentlichte sie die Geschichtensammlung *Mutterzunge* und ließ dieser zwei Jahre darauf ihren viel beachteter Erstlingsroman *Das Leben ist eine Karawanserei* folgen, für den sie den Bachmann-Preis erhielt. Im Jahr 1998 publizierte sie als eigenständigen Nachfolgerroman *Die Brücke vom Goldenen Horn* und 2001 erschien mit *Der Hof im Spiegel* eine Sammlung von Geschichten und Aufsätzen. Im Jahr 2003 schließlich fand Özdamars Romantrilogie mit *Seltsame Sterne starren zur Erde* ihren Abschluss.
- ¹¹⁴ Ich beziehe mich in meinen Darstellungen auf Horrocks/Kolinsky 45-46, Konuk 83, bibliografische Angaben des Verlages Kiepenheuer & Witsch, sowie auf mein Interview mit Özdamar.
- ¹¹⁵ "1947 von der Piscator-Schülerin Judith Malina und Julian Beck in New York gegründetes experimentelles Theaterkollektiv. . . . Mit neuen Theaterformen wollte das Living Theatre einen politischen Bewusstseinswandel des Publikums herbeiführen" (Microsoft® Encarta® Professional 2002.)
- ¹¹⁶ Im Text finden sich auch Bezüge zu Nasrettin Hoca Geschichten, so etwa in der Geschichte eines Fußballspielers (26-27).
- ¹¹⁷ In diesem Zusammenhang mag Karagöz' Nachname von Belang sein. Dieser Name wird im Text nur auf Deutsch genannt. In der türkischen Rückübersetzung ließe sich der Begriff "Schicksal" entweder mit *kader* oder aber mit *kismet* wiedergeben. Im zweiten Falle ergäben sich interessante Bezüge, da *kismet* ebenso "Glück" bedeuten kann. Das Schicksal Karagöz', das heißt seine Migration nach Deutschland, wäre demnach bereits als 'glücklos' vorgezeichnet. Noch aufschlussreicher wäre der Begriff allerdings im Falle der Gattin des Protagonistin, da *kismet* auf Frauen bezogen spezifisch "Glück in der Ehe" bedeuten kann. Entsprechend ihres (oder besser: Karagöz') Familiennamens ist Ümmü durchweg 'unglücklich' gezeichnet.
- ¹¹⁸ Demirkan bestätigte dies in einem Gespräch, das ich am 16. Februar 2003 mit ihr in Köln führte.
- ¹¹⁹ Hierbei handelt es sich ausschließlich um Reaktionen auf die Premiere des Stückes. Ich danke Barbara Christ vom Verlag der Autoren für die Zusendung dieser Rezensionen aus verschiedenen deutschen Zeitungen und Zeitschriften.
- ¹²⁰ Auf eine vergleichbare Debatte, bei der es ebenfalls um Özdamar geht, ist in diesem Zusammenhang hinzuweisen: Unter Bezugnahme auf die Reaktionen von Juroren auf ein Exzerpt aus Özdamars Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* im Rahmen des Ingeborg-Bachmann-Preis Wettbewerbes im Jahr 1991, sowie auf Pressestimmen nach der Preisverleihung argumentiert Karen Jankowsky in ihrem 1997 veröffentlichten

Artikel "'German' Literature Contested", dass der deutschen Kritik das passende Instrumentarium – das heißt erweiterte Bewertungskategorien – fehle, um einem interkulturellen Text wie *Karawanserei* gerecht zu werden. Jankowsky beklagt, dass sich die Urteile der Kritiker in "orientalizing platitudes" erschöpften, und befindet: "The superficial interpretation of Özdamar's text reflect a lack of preparation on the part of the critics for reading inclusively" (ebd. 270-71.). Die Rückständigkeit deutscher Literaturkritiker sei auf deren anhaltenden Widerstand gegen eine Kanonerweiterung zurückzuführen. Jankowsky fordert die Kritiker auf, ihr binäres Oppositionsdenken zu hinterfragen und in einen multikulturellen Dialog zu treten.

¹²¹ Heiner Müller war zu Özdamars Zeit an der Ost-Berliner Volksbühne dort als Dramaturg angestellt. Özdamar hospitierte, wie erwähnt, unter anderem in seinem Stück *Die Bauern*; daraus entstand eine Freundschaft (Özdamar, pers. Interview).

¹²² Özdamar drückt dies selbst so aus: "Identität liegt im Akzent und auch in den Fehlern. Wir sind die Fehler. Die Fehler, die wir machen, das sind wir. Das ist unsere Identität" (pers. Interview). Interessant scheint mir im Kontext der künstlerischen Verarbeitung von 'Fehlern' eine Äußerung Pazarkayas. In einem Interview von 1986 (dem Jahr der Inszenierung von *Karagöz*) reagiert er auf die Frage, ob Gebrochenheit in der Sprache als ästhetisches Mittel der Vermittlung einer gebrochenen Gegenwart dienen könne, skeptisch. Keinesfalls dürfe ein solcher Schreibstil benutzt werden, um sprachliche Unzulänglichkeit zu kaschieren. Eine Ästhetik der Literatur von Migranten dürfe nicht auf Anspruchslosigkeit hinauslaufen; dennoch ließe sich 'Gebrochenheit' durchaus auf sprachlichem Wege ausdrücken: "Man kann Fehler bewusst einsetzen in einem Roman, einem Theaterstück diese Gebrochenheit als Stilmittel verwenden" ("*Die Fremde*" 104). Auf diese Weise eingesetzt, könnten 'Fehler' also eine Sprache, beziehungsweise die Literatur eines Landes bereichern, indem sie ihr eine Art 'Färbung' geben, sie anders 'akzentuieren'.

¹²³ Damit ist auch ein subversives Element in Özdamars Sprachgebrauch angesprochen. Ihr 'Akzent' ist als eine Widerstandsstrategie im Sinne von Bhabhas Mimikry zu verstehen, indem sie damit eine "Dissonanz oder Differenz, die die Bedeutung leicht verschiebt" in die Sprache trägt (Konuk 99). "Özdamars Sprache", so eine Rezensentin, "ist seltsam verfremdet. Sie spielt mit dem Türkischen im Deutschen oder umgekehrt, man weiß es nicht so genau." Ihre Sprachbilder würden verunsichern, "da sie nicht so einfach einzuordnen sind. . . . Wo das Fremde packen?" (Burkhard). Özdamar verweigert sich gleichsam der Festschreibung. -Zu Özdamars Verwendung der Technik kolonialer Mimikry, vgl. Claudia Bregers Artikel "'Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe?'" (1999).

¹²⁴ In diesem Zusammenhang sollte auch Erwähnung finden, dass in Özdamars Inszenierung die Rolle des Şemsettin mit einem Deutschen, dem Fassbinder-Schauspieler Volker Spengler, besetzt war. Die Rolle des Karagöz dagegen übernahm Tuncel Kurtiz, der bereits am Schaubühnen-Projekt mitgewirkt hatte. Aus dieser Konstellation ergeben sich interessante Darstellungsmöglichkeiten, obgleich erwähnt werden muss, dass in dieser Rollenverteilung (philosophischer Deutsche und eher emotional agierender Türke) auch gewisse Klischeebilder zum Ausdruck kommen, wie sie im Kabarett in Überzeichnung präsentiert und reflektiert werden.

¹²⁵ Ein wesentlicher Unterschied liegt schon darin, dass das Karagöz-Spiel sich an ein erwachsenes Publikum richtet. Der Bezug zu Kasper bietet daher neben neuen Deutungsmöglichkeiten insbesondere Anlass für Missinterpretationen. Für eine eingehende Behandlung der Verbindung zwischen beiden Figuren vgl. Christiane Schrübbers Band *Kasper, Karagöz, Karagiosis: politisches Theater auf der Puppenbühne* (1985).

¹²⁶ Dass die Migration nach Deutschland für Özdamar eine sprachliche / künstlerische Befreiung aus einem restriktiven Kontext bedeutete, führte sie unter anderem im Jahr 1999 in ihrer Dankrede zur Verleihung des Chamisso-Preises aus. In den siebziger Jahren sei sie in der türkischen Sprache unglücklich geworden, da damals "Wort gleich Mord" bedeutete und man für Wörter eingesperrt werden konnte. Erst nachdem sie emigriert war und, wie sie es ausdrückt, ihre Zunge ins Deutsche gedreht hatte, lebte sie wieder auf (vgl. "Meine deutschen Wörter" 128-30).

¹²⁷ Diese Worte Özdamars beziehen sich eigentlich auf Keloğlan, den Protagonisten ihres zweiten Theaterstückes, der gleichfalls auf einer traditionellen türkischen Figur basiert.

¹²⁸ Vgl. hierzu Pazarkaya, der Mitte der achtziger Jahre bemerkte, dass türkische Künstler (wie er selbst) es sich bislang nicht hätten leisten können, auf einen Brotberuf zu verzichten und sich allein durch ihr Kunstschaffen zu ernähren ("*Die Fremde*" 100 ff.).

¹²⁹ Informationsschrift des *Arkadaş Theater* ohne Jahresangabe (erhalten im Frühjahr 2003), S. 4.

¹³⁰ Für eine komplette Produktionschronologie der Stücke von 1986 bis 1999 vgl. Sappelt 287.

¹³¹ Diese Statistiken variieren in anderen Quelle beträchtlich, doch ist der Zuwachs an Straftaten bei allen ähnlich frappierend.

¹³² Angaben nach: Arbeitsbereiches Interkulturelle Erziehungswissenschaft an der Freien Universität Berlin <<http://www.fu-berlin.de/interkultur/chrowie.htm>>.

¹³³ Ignatz Bubis' Grußwort vom 29. Mai 1999 (vor dem Jalaly-Text ohne Seitenangabe abgedruckt). – In diesem Zusammenhang ist ein weiteres Stück zu erwähnen, das ebenfalls im Kontext der eskalierenden Ausländerfeindlichkeit in Deutschland entstand, doch nie in der BRD zur Aufführung gelangte: Pazarkayas *Die neuen Leiden von Ferhat* wurde am 15. Dezember 1992 vom Staatstheater Istanbul unter Regie von Raik Alnaçık uraufgeführt, zum besten neuen Stück der Theatersaison gewählt und mit dem renommierten İsmet Küntay Preis ausgezeichnet. Pazarkaya bedient sich darin als Vorlage der orientalischen Volkslegende von Ferhat und Şirin (vgl. Ritter 155-79), versetzt diese jedoch ins Deutschland der frühen neunziger Jahre. In einer von Fremdenhass gezeichneten Gesellschaft entbrennt ein junger Deutscher in Liebe zu einer Türkin. Wie in der Legende sieht er sich darauf vor eine unlösbare Aufgabe gestellt: Musste der legendäre Ferhat einst einen Tunnel durch einen gewaltigen Eisenberg graben, so ist der Deutsche nun angehalten, sein Heimatland von aller Fremdenfeindlichkeit und Menschenfeindlichkeit im Allgemeinen zu reinigen. Seine Versuche sind zum Scheitern verurteilt; am Ende geht er an seiner unbedingten Liebe und seinem Idealismus zugrunde. Pazarkayas Ferhat-Adaption ist ein Kommentar zur sozialen Situation der BRD nach der Wiedervereinigung aus der Perspektive der türkischen Minorität, doch mittels eines deutschen Protagonisten, der sich aus Liebe immer stärker mit den Türken identifiziert.

¹³⁴ Bei meinen Darstellungen des *Wupper-Theaters* berufe ich mich, soweit nicht gesondert gekennzeichnet, auf eine Informationsmappe, die mit Barbara Krott freundlicherweise zusandte.

¹³⁵ Aus der Stückbeschreibung vom Oktober 2002, als das Stück im Rahmen des *Diyalog TheaterFestes* in Berlin unter Ülgens Regie zur Aufführung kam. Das Infoschreiben der Gruppe an Schulen etc. bringt die Thematik des Stückes noch genauer auf den Punkt: "Da leben nun die zwei Nachbarfamilien in einer Stadt. Und das böse Fabeltier Wolf – ein böser Vermieter, ein aggressiver Rassist, eine neidische Nachbarin, wer auch immer oder eine andere Gefahr wie Feuer, Hochwasser oder ähnliches – bedroht sie. Wie können sie sich verständigen? . . . Wir üben . . . Verständigung ohne Worte . . . Verständigung mit der Tiersprache . . . Verständigung, obwohl wir zwei verschiedene Sprachen sprechen."

¹³⁶ Vgl. meine Ausführungen zu Brecht im zweiten Kapitel.

¹³⁷ Zur Erläuterung: ABM steht für Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen. Bei ABM-Stellen handelt es sich um öffentlich subventionierte Arbeitsplätze, die etwa für die Verbesserung der öffentlichen Infrastruktur und der sozialen Struktur genutzt werden <<http://www.vereins-office.de>>.

¹³⁸ Aydın Engin: *Griß Gott Memet* (1999; unveröffentlichtes Manuskript). Dieses, ebenso wie die übrigen Zitate aus Engin-Stücken, zitiere ich nach Informationsmaterialien des *Theater Ulüm*, die neben kurzen Stückbeschreibungen zum Teil auch Textauszüge beinhalten.

¹³⁹ Aydın Engin: *Memet Daş Vatandaş* (2000; unveröffentlichtes Manuskript)

¹⁴⁰ Zur Erklärung: *Danış* bedeutet "Beratung". In den sechziger Jahren wurde die Betreuung der christlichen Gastarbeiter von den Kirchen übernommen, die der Türken (als Muslime) fand jedoch im Rahmen der Arbeiterwohlfahrt statt, wo die Organisation *Türk Danış* ins Leben gerufen wurde, die zum größten Teil aus Türken bestand, die bereits besser Deutsch sprachen. Neu ankommende Türken konnten sich dorthin mit Fragen und Problemen wenden. In jeder Stadt gab es ein Büro, wo man sich beraten lassen konnte. (Ich danke Yüksel Pazarkaya für diese Auskunft.)

¹⁴¹ Ich benutze für diese Zusammenstellung Kopien von Artikeln, die mir das Akif Durdu zur Verfügung stellte.

¹⁴² Diese Angaben stützen sich auf Informationsbroschüren, die mir Mehmet Fistik zusandte.

¹⁴³ Meine Ausführungen beziehen sich, soweit nicht anders gekennzeichnet, auf diese Broschüre, die mir das *Theater an der Ruhr* im Apr. 2003 zusandte; sie beinhaltet Angaben zur Geschichte des Theaters, Stückbeschreibungen und eine Pressespiegel-Auswahl. Daneben verweise ich auf die detaillierte Website des Theaters: <<http://www.theater-an-der-ruhr.de>>.

¹⁴⁴ Das Stück ist in Pazarkayas eigener deutscher "Rohübersetzung" (so bezeichnete er sie im Vorgespräch zu unserem Interview im Februar 2003) in der Sonderausgabe von *Dergi* abgedruckt (S. 11-34).

¹⁴⁵ Diese und weitere Programmhefte sind auf der Website des Festivals einsehbar. Für ausführlichere Beschreibungen siehe dort.

¹⁴⁶ Das Treffen mit Frau Hildebrandt fand am 20. Januar 2003 im Berliner Kultursenat statt.

¹⁴⁷ Vgl. Gilles Deleuze und Felix Guattari, die in der Einleitung zu *Kafka. Für eine kleine Literatur* (1975) im literarischen Bereich ausführen, dass ein politischer Charakter kennzeichnend für die Kunst von Minoritäten ist. Eine "kleine Literatur" ist für Deleuze/Guattari die einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient. Solch eine Literatur ist vor allem charakterisiert durch ihre "Deterritorialisierung", das heißt, durch eine Bewegung vom Zentrum weg an die Ränder. Auf die Werke türkisch-deutscher Autoren wenden Deleuze und Guattaris Theorien etwa Teraoka in "Gastarbeiterliteratur: The Other Speaks Back" (1987) und Şeyhan in *Writing Outside the Nation* (2001, bes. S. 23-30) an

¹⁴⁸ Meine kurze Übersicht der deutschen Kabarettgeschichte vernachlässigt die Entwicklung in der ehemaligen DDR, da diese keinen direkten Einfluss auf türkisch-deutsche Kabarettisten ausübten. Meine Ausführungen basieren vor allem auf drei Textquellen, auf welche ich an dieser Stelle weiterführend verweisen möchte: der Reinhard Hippen und dem Deutsches Kabarett Archiv herausgegebene Band. *"Sich fügen – heißt lügen" – 80 Jahre deutsches Kabarett* (1981), Volker Kühns *Die zehnte Muse – 111 Jahre Kabarett* (1993), sowie Jürgen Kesslers Artikel "Generation Golf" (2001). Zum Kabarett in der ehemaligen DDR vgl. insbesondere Peter Jelavichs Artikel "Satire under Socialism" (2000).

¹⁴⁹ Zur Unterscheidung von Nummern- und Handlungsprogrammen im Kabarett vgl. Hippen 140.

¹⁵⁰ Osman Engin wurde 1960 nahe Izmir in der Türkei geboren und zog Anfang der siebziger Jahre in die BRD. Ab 1983 veröffentlichte der Diplom-Pädagoge und Wahl-Bremer monatlich satirische Texte im Stadtmagazin *Bremer*. Engins erste Buchpublikation erschien 1985 unter dem Titel *Deutschling – Satiren*. Über die Jahre brachte er eine Reihe von Satirebänden heraus, darunter *Der Sperrmüll-Efendi* (1991) und *Alles getürkt* (1992). Engins Protagonist ist stets die gleiche Figur: ein Gastarbeiter der ersten Generation namens Osman Engin. 1998 erschien Engins erster Roman *Kanaken-Ghandi*, der inzwischen als Drehbuch verarbeitet wurde. Als bislang letztes Werk erschien *Oberkanakengeil* (2001).

¹⁵¹ 1995 brachte Dikmen unter dem Titel *Hurra, ich lebe in Deutschland. Satiren* einen weiteren Satireband heraus, in dem er überwiegend alte Texte in Überarbeitung neu auflegte.

¹⁵² Im Anschluss an einen Ausstellungs-Eklat, als eine seiner Zeichnungen den Zorn des russischen Kulturattachés erregten, hatte *Die Südwestpresse* Omurca die Zusammenarbeit angeboten (Omurca, pers. Interview).

¹⁵³ Şinasi Dikmen: "Vorsicht, frisch integriert!", abgedruckt in *Der andere Türke*, S. 79-102 (hier S. 89); in der Folge im Text unter *Der andere Türke* zitiert.

¹⁵⁴ Vgl. meine Ausführungen im dritten Kapitel vor allem im Kontext der Besprechung des Jalaly-Stückes. In Reaktion an die Gewaltakte gegen Ausländer und besonders Türken entstand auch Claus Leggewies und Zafer Şenocaks Band *Deutsche Türken – Türk Almanlar. Das Ende der Geduld – Sabrun sonu* von 1993.

¹⁵⁵ Vgl. hierzu insbesondere die materialreiche Studie von Hannes Loh und Murat Güngör. *Fear of a Kanak Planet – HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap* (2002).

¹⁵⁶ Daneben berichtet vor allem die Presse von dem Projekt auch häufig unter dem Namen *Die Türkinnen*, wohl mit Bezug auf den Titel des Debütprogramm der Gruppe. Unter den Beteiligten ist jedoch die Bezeichnung *Putzfrauen-Kabarett* gebräuchlicher. –Meine Darstellungen in diesem Abschnitt gehen auf eigene Interviews mit Beteiligten (Şahin, Köse und Lale Konuk) zurück.

¹⁵⁷ So etwa in "'Bodenkosmetikerinnen' fegten Vorurteile beiseite" (*Ahlener Volksblatt*, 1. Sept. 1992) oder in "Staub aufwirbeln statt unter den Teppich kehren" (*Westfalen-Blatt*, 11. März 1996).

¹⁵⁸ Tatsächlich hatten sich Nursel Köses und Özdamars Wege kurz zuvor zum ersten Mal gekreuzt, als sie gemeinsam in Hark Bohms Film *Yasemin* (1988) auftraten – Özdamar in der Rolle der türkischen Putzfrau und Köse als deren zwischen die Stühle geratene Tochter. Erst im Jahr 2002 begegneten sich die beiden Frauen in Berlin wieder. Köse hatte soeben die Hauptrolle – eine türkische Mutter und Putzfrau – in *Anam* (2001) unter Regie von Buket Alakus gespielt und am Prater der Berliner Volksbühne stand das Stück "Die Deutschlandtür geht auf und gleich wieder zu", eine Fiktionalisierung von Özdamars Leben, das sie – bezeichnenderweise – ebenso in der Gestalt einer Putzfrau präsentierte (vgl. Laudenbach). Während es in *Anam* um die Emanzipierung der Protagonistin ging, fühlte sich Özdamar, wie sie mir im Anschluss an die Premiere des Theaterstücks am 28. Nov. 2002 gestand, völlig missrepräsentiert und zum Opfer stilisiert. Ob sie nun 'positiven' oder 'negativen' Gebrauch von der Figur machen – beide Fälle beweisen gleichermaßen die Macht des Putzfrauenbildes bis in die Gegenwart hinein.

zu Ehren wurde gerade ... Während es in *Anam* um die Emanzipation einer Türkin geht,

¹⁵⁹ Die Programme der *Bodenkosmetikerinnen* sind unveröffentlicht. Diese und alle folgenden Zitate stammen aus Nursel Köses unveröffentlichten Manuskripten.

¹⁶⁰ In diesen Worten ist ein Bezug zu dem auf Mustafa Kemal Atatürk, den Gründer der modernen Türkei, zurückgehende Staatsbekenntnis "Ne mutlu Türküm diyene" (etwa: "Wie glücklich ist, wer sich ein Türke nennen kann"), erkennbar. Vergleiche hierzu meine späteren Ausführungen zu Omurcas Stück *Tagebuch eines Skinheads in Istanbul*.

¹⁶¹ Einen guten ersten Einstieg in neuere Entwicklungen im türkisch-deutschen Kabarett bietet Tefelskis kurzer Artikel "Döner, Kopftuch, Uefa-Cup: Ich nix Asülant! – Drei türkische Kabarettisten lösen sich von alten Klischees"(2000).

¹⁶² Ich halte mich bei den Angaben zu Pamuks Leben und zu seinen Projekten im Wesentlichen an eine Eigenbeschreibung, die er mir zusammen mit einigen Szenenausschnitten zusandte.

¹⁶³ In ähnlicher Weise stellt sich Dikmen auch auf der Website der KÄS in einem satirischen Selbstbildnis dar: "Er ist eigentlich ein Türke, der wie ein Bayer aussieht, klein, gedrungen, ein bisschen dick, der wie ein Tscheche Deutsch spricht, mit starkem slawischen Akzent, der eine Brille trägt wie ein Japaner, der sich manchmal benimmt wie ein Gentleman aus Oxford, der sich manchmal auch benimmt wie ein Schwabe. Seine Urgroßeltern kommen aus dem Kaukasus. Sein Vater ist Tscherkesse, seine Mutter halb Türkin, halb Tscherkessin. Seine Enkelkinder haben amerikanische, hispanisch-amerikanische oder deutsche Väter und türkische, französische Mütter. Der Mann ist eigentlich in seinem persönlichen Leben schon eine UNO" (Kabarett Änderungsschneiderei, Website).

¹⁶⁴ Tatsächlich soll dies auf einen authentischen Fall zurückgehen, wie mich Omurca in einem Gespräch wissen ließ; allerdings gelang es mir nicht diese Information zu bestätigen.

¹⁶⁵ Ich führe diesen Punkt an dieser Stelle nicht näher aus, da er in meiner Behandlung von Serdar Somuncu im nächsten Abschnitt dieses Kapitels von zentraler Bedeutung sein wird. Für mehr Erklärungen siehe dort.

¹⁶⁶ Zur Debatte um Strauß wurde viel publiziert; ich verweise auch drei Texte, die einen guten Überblick verschaffen: Peter Glotz' Artikel "Freunde, es wird ernst. Die Debatte geht weiter. Botho Strauß als Symptom der nationalen Wiedergeburt oder: Wird eine neue Rechte salonfähig?" (1994), Christoph Perry, "Botho Strauß zwischen Kulturkritik und Poetik: zur Aktualität des konservativen Diskurses" (1996) und Michael Wiesberg Buch *Botho Strauß – Dichter der Gegen-Aufklärung* (2002).

¹⁶⁷ Auch dies lässt sich als Strategie des (frühen) türkisch-deutschen Kabarett allgemein beschreiben, indem hier bestimmte negativen Klischeebilder endlos wiederholt werden, bis ein Punkt der Sättigung erreicht ist. Eventuell lassen sich an dieser Stelle auch Vergleiche zu Judenwitzen ziehen. Auf die Stammtischpraxis, alte Judenwitze zu Türkenwitzen zu modernisieren weist etwa Wolf-Dietrich Bukow hin (188).

¹⁶⁸ Wenn man bedenkt, dass linguistische Variationen (wie Dialekte und Soziolekte) im deutschen Kabarett traditionell eine gewichtige Rolle spielten, dann mag Omurcas Beharren auf seinem türkischen Akzent an Bedeutsamkeit verlieren. Man darf jedoch nicht vergessen, dass was bei deutschen Muttersprachlern eine legitime Ausdrucksform darstellt, im Falle von Migrant*innen durchaus andere Reaktionen hervorrufen kann.

¹⁶⁹ Ich danke Yüksel und Inci Pazarkaya für ihre Ausführungen zu diesem Thema im Rahmen eines persönlichen Gesprächs. Bezeichnenderweise sind sich zahlreiche deutsche Kritiker nicht über die Bedeutung dieses Spruches bewusst und setzen ihn daher häufig unkritisch mit Nationalismen westlichen Musters in Verbindung (vgl. etwa Höffe). Freilich ist auch Atatürks 'inklusive' Haltung nicht ganz ohne Probleme, als sie verhindert, dass ethnische Minderheiten wie die Kurden als solche anerkannt werden.

¹⁷⁰ GEMA steht für "Gesellschaft für mechanische Aufführungs- und Vervielfältigungsrechte" und vermittelt Urheberrechte; vgl. die Website der Organisation <<http://www.gema.de/>>.

¹⁷¹ Es sei darauf hingewiesen, dass der Begriff 'Türken-Bonus' in diesem Fall andere Implikationen besitzt als in jenen, auf die ich zuvor (vor allem in der Einleitung mit Bezug auf Tayfun Erdems Artikel) erwähnte. Hier hat die Rezeptionshaltung nichts mehr mit Mitleid oder Herablassung zu tun; es geht 'lediglich' um das Spektakuläre, das dadurch entsteht, dass Somuncu als (vermeintlicher) Vertreter einer diskriminierten Minorität sich dieses Themas annimmt.

¹⁷² Von legaler Seite sind, wie Somuncu in seinem Tour-Tagebuch erwähnt, reine Hitler-Lesungen in der BRD nicht gestattet. Gelesen werden darf allerdings, wenn der Text durch eigene kritische Bemerkungen unterbrochen wird, das heißt, eine reflektierend-pädagogische Ebene besitzt.

¹⁷³ Meinen Bemerkungen liegen eigene Beobachtungen während eines Auftritts Somuncus am 19. März 2003 in Berlin zugrunde. Später im Text gebrachte Beispiele stammen gleichfalls von dieser Lesung.

¹⁷⁴ Somuncu erwähnte dies mir gegenüber am Abend der Lesung (vgl. letzte Fußnote).

¹⁷⁵ Dieses und folgende Zitate stammen aus meinen eigenen Aufzeichnungen während der Aufführung am 19. März 2003.

¹⁷⁶ Zum Thema Comedy vgl. Butzinski und Hippen 252. Zum Phänomen der Spaßkultur vgl. Thomann. Tuma und Kessler stellen in ihren Artikeln einen Bezug zwischen Comedy und Spaßkultur her.

¹⁷⁷ Ceylan, Sohn eines türkischen Vaters und einer deutschen Mutter, wurde 1976 in Mannheim geboren und erlangte zunächst lokalen Ruhm als Komödiant. Gemeinsam mit Roland Junghans veranstaltete er ab 1998 Programme, hatte dann von 1999 bis 2000 seine eigene Veranstaltungsreihe (*Bülents Comedy-Club*). Im Jahr 2001 befand er sich gemeinsam mit zwei Kollegen mit der *United-Slapstick-Show 2001* auf Tour. Ende 2003 wurde er der jüngste Komödiant an der *Münchener Lach- und Schießgesellschaft* (vgl. Ceylan). Mit politisch-satirischem Kabarett hat Ceylan allerdings wenig zu tun.

¹⁷⁸ Der Titel geht auf "eine der kanonischen Anmach-Formulierungen junger türkischer Machos" zurück und beschreibt das Klischee "vom nichtdeutschen Halbstarcken, der mit einem bedrohlichen 'Wasguckssu' zum Angriff übergeht" ("Spiel mit den Klischees"). Ein anderer Kritiker bemerkt: "'Was guckst du' ist die späte Replik einer erst langsam zu ihrer Sprache findenden Minderheit auf das 'Guck mal, der da', mit dem man sie einst hier empfing. Der Ausländer erscheint einfach als jemand, der anders spricht, andere Kleidung trägt und deswegen komisch erscheint." (Allmaier)

¹⁷⁹ In einem kürzlich erschienenen Artikel in der *New York Times* bezeichnet Yanar seinen Erfolg sogar als "political breakthrough" und bemerkt: "At first I thought everyone liked me because I was funny . . . But it's more than that. It's because I'm Turkish" (Fitzgerald).

¹⁸⁰ Bezeichnenderweise erfüllt in diesem Kontext gerade die Präsenz von Türken und anderen Minderheiten eine stabilisierende Funktion: Nachdem die deutsche Identität insbesondere nach 1945 sehr problematisch geworden war, machten es die Gastarbeiter den Deutschen leichter, sich – in Abgrenzung zu ihnen – selbst (neu) als Deutsche zu definieren. So betrachtet, sind die Deutschen gewissermaßen erst durch die Türken wieder zu 'Deutschen' geworden. (Ich danke Nina Berman für diesen relevanten Hinweis.) Damit besäßen die ins Land geholten Türken (und übrigen Minderheiten) eben die gleiche Funktion (einer Stärkung der eigenen Identität und des Nationalgefühls), welche die kolonialisierten Länder einst für die Kolonisatoren innehatten, was Özdamars These einer 'inneren Kolonisation' unterstützen würde (vgl. meine Einleitung). Diese Art der 'Kolonialisierung' begann keineswegs erst mit der Kolonialzeit; und ebenso wenig beschränkt sich ihre Theoretisierung durch die Kritiker des Postkolonialismus auf die großen Kolonialmächte wie England und Frankreich. Letztlich geht es bei deren Theorien um interne Machtstrukturen und konstruierte Differenzen, die Teil einer jeden nationalen Fiktion sind – Nation verstanden im Sinne einer "Schutzdichtung" (Bronfen/Marius 2).

¹⁸¹ Umso schockierter reagierte sie, als sie vor kurzem den Imagewechsel des Musikers entdeckte: "Der fönt sich jetzt die Haare glatt! Hat sich die Haut gebleicht! Das nehme ich ihm schwer übel!" (zit. in Kettelhake).

¹⁸² Sandra Hestermann erklärt hierzu: "Mostly of rural South-Anatolian and East-Anatolian origin, the Turkish migrants transferred whole village communities to Germany"; "Their lack of knowledge of the German language and culture led to ghettoization in which the structure of a closely knit community provided stability and orientation" (333, 339). - Milde sprach etwa davon, dass am *Tiyatrom* der Stamm stets zusammenhalte, dass man loyal zur eigenen Gruppe sei. Er bezeichnete Niyazi Turgay (den Direktor des *Odak*-Vereins, dem das *Tiyatrom* untergeordnet ist) in diesem Kontext häufig als "Turgay Ağabey" und bemerkte, dass er "ein großer Stammesvater" sei (pers. Interview). (Ağabey ist eine Respektbezeichnung für 'älterer Bruder', wobei hier gewisse feudale Hierarchien mitschwingen, da Ağa einen großen Landbesitzer benennt.) Diese Familienstruktur erklärt einige der Konflikte und Machtkämpfe unter türkischen Gruppen, so auch Baykuls Mafia-Vorwurf. "Eine Familie kommt an die Macht und sitzt da" (Özdamar, pers. Interview).

¹⁸³ Dies sind meine Eindrücke von einer der Lesungen, die im Oktober 2002 in Berlin stattfand.

¹⁸⁴ Als Co-Autoren verleihen sie sich gleichsam gegenseitig Legitimation – und damit auch ihrem Buch und ihrer Show: Güngör, der türkischstämmige, und Loh, der deutsche Rapper (zudem mit journalistischem Hintergrund, wie etwa durch *20 Jahre HipHop in Deutschland* aus dem Jahr 2000), vertreten sozusagen 'beide' Seiten, die Minderheits- und Mehrheitsgesellschaft. (Sie selbst würden derartige Klassifizierungen jedoch sicherlich ablehnen. Überhaupt ist in ihrem Buch auffällig, dass sie die Migrantrapper selten ethnisch klassifizieren. Damit zeigen sie sich weiter dem universellen, internationalen Charakter des HipHops der frühen Jahre verpflichtet, als alle die rappen, gemeinsam eine Minderheit waren.)

¹⁸⁵ Ab der gleichen Zeit kam es auch verstärkt zur Bildung türkischer Jugendgangs nach amerikanischem Vorbild (wie *Two Nation Force*, *Cobra Bulldogs*, *Türkiye Boys*), was als Reaktion auf die zunehmend konservative Regierung (d.h. Innenminister Zimmermanns restriktive Ausländerpolitik) verstanden werden.

Mitte der 1980er kam es zu verstärkten Übergriffe von Neonazis, auch die Türkenwitze kamen damals in Mode. In den neunziger Jahren traten viele der Mitglieder der Bands der HipHop-Szene bei; unter anderem entstand so der Gangsta Rap, wie ihn etwa die Gruppe *Da Force* betreibt. Vgl. hierzu den Aufsatz von Seidel-Pielen.

¹⁸⁶ Über die Fantastischen Vier wurde im Gegensatz zu den Migrantentrappern viel publiziert. Ich verweise auf Andrea Müllers Buch *Die Fantastischen Vier. Die Megastars des deutschen Rap* (1996), dazu auch auf die Autobiografie der Gruppe, die 1999 beim KiWi-Verlag erschien (in meiner Bibliografie unter Die Fantastischen Vier).

¹⁸⁷ Mit dieser Bezeichnung benennt Tachi von der Anfang der neunziger Jahre gegründeten Gruppe *Fresh Familee* den "alltäglichen Rassismus" jener Zeit. "Ahmed Gündüz" ist der Titel eines Songs der Gruppe, der erste deutschsprachige Rap, der auf CD erschien (Loh und Güngör 105-06).

¹⁸⁸ Der Titel ist auch eine interessante Vorwegnahme einer Tendenz, die Loh und Güngör am Ende ihres Buches ausführlich behandeln, auf das ich hier jedoch nicht weiter eingehen kann: die zunehmende Unterwanderung der deutschen HipHop-Szene ab Ende der neunziger Jahre (vgl. bes. 278-315).

¹⁸⁹ In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Organisation etwa von *Black Power* Bewegungen in den USA, auf die sie sich ansonsten zum Teil bezieht. Das Manifest "Kanak Attak und basta!" wurde unter anderem in der *taz* (28. Jan. 1999) abgedruckt.

¹⁹⁰ Auf ihrer Website <<http://www.kanak-attak.de/vb02/index.htm>> beschreibt die Gruppe ihre Aktion im Jahr darauf wie folgt: "Mit der Revue "OpelPitbullAutoput", Panels, Filmen und Gesprächen auf den Gängen richteten wir den Fokus auf die Geschichte des migrantischen Widerstands, ein Thema, dessen Spuren sich bislang in Bibliotheken und persönlichen Archiven verloren. Das sollte sich endlich ändern."

¹⁹¹ Man darf hinzufügen, dass Zaimoğlu Texte sogar an großen deutschen Bühnen stattfinden. So hatte etwa das Theaterstück nach seinem Buch "Koppstoff" am 13. Dez. 2001 auf der Studio-Bühne des Maxim Gorki Theaters in Berlin Premiere. Regie in diesem Ensembleprojekt führte Dominic Huber, unter den Schauspielerinnen befand sich İdil Üner und die Rapperin Aziza A lieferte die Hintergrundsstimme. Und so schrieb er eine eigene Textfassung für die Schauspielerinnen Aziza A, Ilknur Bahadır, Odil Baydar und drei weitere Kolleginnen

¹⁹² Zaimoğlu ist übrigens maßgeblich durch die migrantische Rap- und HipHop-Szene geprägt. Er erzählt in einem Interview mit Loh und Güngör vom 5. Mai 2000 auf die Frage, wie Kanak Sprak entstanden sei: "Ali, der Frontman der HipHop-Crew Da Crime Posse, aus Kiel, sowie ein paar andere Brothers und auch meine Wenigkeit saßen einmal in den Morgenstunden Ende 1993 nach einer ziemlich arbeitsreichen Nacht zusammen in einem kleinen Studio und haben abgechillt. Und dann legte Ali los und zwar ohne, dass ihn jemand gefragt hätte, was Sache ist. Das war kein Innerlichkeitsgeschwätz nach dem Motto: Mein Sozialarbeiter ist unglücklich mit mir. Ali hat losgelegt über sein Standing, wieso die Musik, was er macht, woher das kommt und zwar in diesem ganz bestimmten metropolianen Jargon. Das war eine richtige Sturzflut an Metaphern und Bildern, ohne Filter, unverblümt und ohne auf bürgerverfaßte Vokabeln zurückzugehen. Da ging mir ein Lichtlein auf und ich dachte: Wow! Ich gehöre selbst der 2. Generation an. Alle quatschten immer was von Identität, dass sich die erste, zweite, dritte Generation nicht vom Fleck rühren würde. Ich bin einfach zu den unterschiedlichsten Leuten aus den verschiedensten Szenen gegangen, und habe denen ein Diktaphon unter die Nase gehalten und fragte die, wie es sich als Kanake in Deutschland lebt. Das ist im groben die Story." (Ich danke Murat Güngör für das Transkript dieses Interviews.)